

方一の
 函え
 ものびの
 羽ひと
 まき
 まま白
 あそ
 国が
 志
 るいあ
 けき
 そろ
 の風
 倍
 立
 乃奥
 から
 の



トリヤ
 おや
 すい
 ま
 ち



JAPONSKO

Klára Macúchová – Helena Honcoopová – Jaroslav Malina

OBSAH

Historie a kulturní tradice	958
Sexualita, erotika a láska v reálném životě	961
Sexualita, erotika a láska ve výtvarném umění	971
Sexualita, erotika a láska v krásné literatuře	987
Literatura	1017

Historie a kulturní tradice

Vývoj na japonském souostroví, jehož specifická geografická poloha omezovala kontakty s pevninskou částí Dálného východu, v historické době dlouho zaostával za úrovní států na pevnině, i když v prehistorii unikátním způsobem zazářila kultura *Džómon*. Ta jako první na světě vyráběla keramické nádoby již koncem starší doby kamenné (obr. 1), ve 12. tisíciletí př. n. l., tedy v údobí, kdy se lidé stále ještě živili lovem zvěře, rybolovem a sběrem rostlin, zatímco jinde se první nádoby objevují až zhruba o pět tisíciletí později, v souvislosti se vznikem zemědělství. Kultura *Džómon* se dále vyvíjela, její příslušníci začali ve 4.–2. tisíciletí př. n. l. obdělávat půdu a hrnčířství přivedli k vrcholnému rozkvětu. Zároveň položili základy k usedlému životu – nejprve v trvalých vesnicích a později i v městech a městských státech, které zřejmě v 7. století př. n. l. splynuly do formativního státního útvaru pod vládou legendárního císaře *Džimmua*. První písemné záznamy o obyvatelstvu na Japonských ostrovech pocházejí z pera čínských historiografů, kteří Japonce ve *Vyprávění o východních barbarech* označují jako *trpaslíky*, japonsky *wa*, což je také nejstarší název Japonska. Jiné čínské záznamy, vztahující se k 3. století n. l., vyprávějí o bojích o moc v zemi *Wa*, z nichž vítězně vyšel stát *Jamato*. Koncem 4. století navázal panovník *Jamata* vztahy s Korejským poloostrovem, což mělo podstatný vliv na formování japonského státu. Poznávání kontinentální kultury v pátém a šestém století přineslo Japonsku podstatné změny. Prostřednictvím korejských přistěhovalců se do Japonska dostalo nejen mnoho řemeslných dovedností, ale také nové myšlenkové a náboženské směry – konfucianis-

mus a buddhismus – i čínské písmo. Po údajně prvním korejském učenci *Wan'i*, který připlul do Japonska v roce 405, přicházely další rody vzdělanců a písařů. Vzdělání Korejci působili mimo jiné i jako učitelé japonské aristokracie, a tak se díky jim v *Jamatu* ujalo čínské písmo.

Než se mohlo Japonsko pustit do vlastní tvorby, muselo se vyrovnat se systémem cizího písma. Japontina je aglutinační jazyk uralsko-altajské rodiny a čínské ideografické písmo jejímu systému nevyhovuje. Proto Japonci v písemnostech počátku používali čistou čínštinu a teprve později ji začali přizpůsobovat potřebám vlastní gramatiky. Byl to dlouhodobý proces, v němž nejprve používali čínské znaky jak v původní čínské, tak později pojaponštělé podobě (čínské znaky četli s japonskou výslovností, čímž vzniklo takzvané sinojaponské čtení). V 7. století pak pro vyjádření japonské gramatiky začali užívat čínské znaky také foneticky. Nejstarší literární památky jsou zaznamenány velmi komplikovaným písemným systémem, který využíval čínských znaků v jejich původním užití jako ideogramů a zároveň jako fonetik, vyjadřujících zvukovou stránku japonštiny. *Kronika o dávných věcech* (*Kodžiki*), pocházející z 8. století, je psána pojaponštělou podobou čínských znaků, následující *Kroniky Japonska* (*Nihongi*) jsou zaznamenány převážně čínsky. Další z významných děl japonské klasické literatury, básnická *Sbírka deseti tisíc listů* (*Manjóšú*), je zapsaná tak složitým systémem, že je po celou dobu své existence předmětem bádání mnoha generací vědců. Tato skutečnost svědčí o komplikovaném vývoji a dlouhodobém procesu na cestě k ustálené podobě systému japonského písma.

Z foneticky používaných čínských znaků Japonci v 10. století vytvořili dvě řady slabičných abeced. Systém kombinace japonských abeced s čínskými znaky se v jistých obměnách používá pro zápis japonštiny dodnes.

Pod vlivem čínských vzorů budovali japonští panovníci také základy nového státu. V zájmu stabilizace státní moci bylo v roce 710 založeno první stálé hlavní město *Heidžókjó* (dnešní Nara). Nastěhování císařského dvora do Nary začalo sedmdesátileté období stejného názvu. Nadšení pro vyšší pevninskou kulturu dosahovalo v období *Nara* jednoho ze svých vrcholů. Výborně organizovaná čínská říše Tchang s bohatou kulturou měla nesmírný vliv na všechny oblasti japonského života. Čínskými vzory byla inspirována idea zkompileovat *Kroniku o dávných věcech*, která představuje počátek japonské literatury. Jiným z výrazných projevů kontinentálního vlivu bylo přijetí buddhismu za státní náboženství. Moc buddhistických mnichů ovšem záhy nabyla takových rozměrů, že ohrozila postavení samotného císaře. Aby se dvůr odpoutal od přebujelé moci klášterů, rozhodl se zbudovat nové hlavní město – Heiankjó.

Heiankjó („Město míru a pokoje“, dnešní Kjóto) bylo založeno v roce 792. Téhož roku se do něj dvůr nastěhoval a Kjóto pak zůstalo sídlem císaře více než deset století (do roku 1869) a hlavním městem Japonska více než osm století (do roku 1603). Přesídlení dvora určuje začátek nového období japonských dějin, nazvaného podle sídelního města Heian. Doba *Heian*, trvající až do roku 1192, je charakterizována podivuhodným uměleckým rozvojem a byla skutečným zlatým věkem japonské dvorské kultury. Koncem 9. století byly přerušeny kontakty s Čínou a japonská civilizace přetvářela do vlastní podoby to, co nasbírala z kontaktů s pevninou. Pro japonskou historii je příznačné střídání období izolace s obdobími nadšeného přijímání cizích vzorů. Několikrát v průběhu dějin se tak Japonsko uzavřelo zbytku světa, aby asimilovalo a adaptovalo to, co předtím nasálo zvenčí. Jedním z charakteristických příkladů je právě vznik slabičného písma odvozeného z čínských znaků.

Dvorská šlechta měla vytríbený životní styl a pěstovala umění. Dvůr se věnoval téměř výhradně společenským radovánkám, jeho autority proto ubývalo, a to zejména ve vzdálenějších provinciích, kde zatím sílily vojenské klany. Kontrola nad



1 Anonym, „Nádoba z doby Džómon“, 4. tisíciletí př. n. l., džómonská kultura, pálená hlína, výška 46,6 cm, naleziště: neznámé, uloženo: Kyoto National Museum (inv. č. JK 389), Japonsko.

Tato elegantně tvarovaná nádoba se štíhlým tělem a s bohatým, plasticky prolamovaným dekorem kolem hrdla zřejmě sloužila při šamanských obřadech. Podobné typy nádob s úzkým tělem a se špičatým dnem, které se dalo snadno zapíchnout do písku či do ohniště, se užívaly i k přípravě potravy. Jejich fragmenty se totiž nalézají v centrálním Japonsku v jamách vyhloubených v zemi, které pod dřevěnými pilíři a doškovou střechou sloužily jako obydlí. Uprostřed těchto do země zapuštěných obydlí byla ohniště a kolem nich se při archeologickém výzkumu našly četné střepiny hliněných nádob zdobených „provazcovým vzorem“ – *džómon*, jenž dal název celé epoše přesahující deset tisíc let.

státem se císaři vymkla z rukou a stala se předmětem sporů silných vojenských rodů, které mnohdy přerostly až do válečných střetů. Jedny z nejproslulejších válek japonského středověku – mezi rody Taira a Minamoto – byly zpracovány do literární podoby a my je známe jako *Příběh rodu Taira* (*Heike monogatari*). Z nemilosrdných konfliktů vyšel vítězně rod Minamoto, když ve slavné bitvě u Dannoury v roce 1182 Tairy definitivně porazil.

Hlava rodu Minamoto no Joritomo založil roku 1192 vlastní vojenskou vládu – *šógunát*, usídlil se ve městě Kamakura a tak začalo další období

japonských dějin, nazývané buď podle vládnoucího rodu dobou *Minamoto* nebo podle jeho sídla *Kamakura*. Šógun, vojenský vládce Joritomo, převzal od císaře správní moc a zavedl striktní opatření k obnově kontroly po celé zemi. Vznik kamakurského šógunátu je skutečnost, která přinesla výrazné proměny do všech oblastí japonské společnosti. Od té doby vládla v Japonsku řada vojenských rodů téměř sedm století.

Když kamakurský šógunát začal ztrácet moc a ještě zeslábl pod náporom mongolských nájezdů, které postihly Japonsko ve dvou vlnách (1274 a 1281), začal úřad šóguna vykonávat další z vojenských rodů – rod *Ašikaga*. Během více než dvou století šógunátu Ašikaga zaujala vojenská šlechta zcela dominantní postavení ve společnosti. Strohá samurajská disciplína našla svůj výraz i v náboženství a zálibou v jednoduchosti, prostotě a střídmosti zanechala trvalou stopu v japonském umění. Dodnes je jednou z jeho výrazných charakteristik cit pro uměřenost a výrazová střízlivost.

Období Ašikaga bylo nicméně naplněno vleklými spory mezi silnými vojenskými rody. Domácí války ukončilo až vítězství rodu *Tokugawa* v roce 1603. Mír, který následoval, udržovali tokugawští šógunové pevnou rukou. Japonsko opět uzavřeli, vyhnali všechny cizince, Japonci, kteří byli mimo svou vlast, se nesměli vrátit a pod pohrůžkou tres-

tu smrti nemohl nikdo zemi opustit. Více než dvě století žilo pak Japonsko opět v izolaci. Šógun ovládl všechny oblasti života ve společnosti, a aby si pojistil pevnou kontrolu v celé zemi, uzákonil rozdělení všech poddaných do stavů. Aby ani žádný ze silnějších provinčních rodů neměl možnost mimo šógunův dohled příliš zesílit, zavedl povinnost *sankin kótai*: všechna knížata musela trávit každý druhý rok službou šógunovi přímo v sídelním městě *Edu*. Systém sankin kótai se jevil jako velmi efektivní kontrola vojenských šlechticů, potenciálních odpůrců šógunátu.

Tokugawský šógunát si dokázal udržet moc téměř tři sta let, až v polovině 19. století se začala rigidní sociální struktura pomalu hroutit. K japonskému souostroví navíc připlouvalo stále víc cizích lodí s požadavkem otevření země. Šógunát si byl dobře vědom, že by vojenské schopnosti jeho dlouho izolované země neuspěly v konfliktu s cizími mocnostmi, a tak se americkému admirálovi Matthewu Calbraithu Perrymu podařilo v roce 1853 šógunát přimět, aby Japonsko otevřel světu.

Tato převratná událost povzbudila nespokojené obyvatelstvo ke vzpouře a po konfliktech, které trvaly více než deset let, šógunát padl, byla znovunastolena moc císaře a Japonsko se reformami *Meidži*, započatými v roce 1867, začalo proměňovat v moderní stát.

Sexualita, erotika a láska v reálném životě

Na utváření mravního řádu se v Japonsku podílelo několik myšlenkových tradic, především domácí kult zvaný *šintoismus* a z pevniny přejatý *buddhismus* a *konfucianismus*.

Šintoismus, původní japonské náboženství postavené na kultu předků, plodnosti a na šamanismu, nespécifikoval žádný morální kód, pro jeho duchovní kulturu byl důležitý jen pojem čistoty. Idealizoval srdce očistěné od kalu, od „hříchu“ (*cumi*), ale jeho očista nevyžadovala žádná bolestná pokání. Ačkoli se pojem *cumi* překládá často jako „hřích“, je našemu křesťanskému pojetí hříchu velmi vzdálen. Představuje spíše rituální nečistotu (*cumi* může být i pohroma poškozující zemědělství, dědičné zatížení či nemoc, tedy něco, co nemusí být úmyslným pácháním zla) a nevyvolává představu tvrdého věčného trestu. Šintoismus nezná ani pojem smilstva a kromě sodomie a určitých forem incestu, které pokládal za nečisté, nezakazoval nic v oblasti milostných vztahů, byl vůči nim naopak velmi shovívavý.

Tradiční společenství zemědělců a rybářů slavila mnoho svátků uctívajících některé ze sexuálních symbolů jakožto znaků hojnosti. Při šintoistických slavnostech plodnosti, které se drží dodnes, se v čele procesí nosívá na přenosné svatyni obrovský falický symbol (*mikoši*) nebo škeble představující ženské genitálie. Falického symbolu se ženy dotýkaly, aby si vyprosily těhotenství, a pokud jejich prosba byla vyslyšena, přinášely jako dík další sošky ve tvaru mužského pohlavního údu; u šintoistických svatyní je jich dodnes velké množství. Při slavnostech zasvěcených ženskému pohlaví si ženy vyprošovaly snoubence, plodnost, všichni pak bohatou úrodou, harmonické manželství. Šintoistické

svátky plodnosti měnily v průběhu dějin svůj obsah. Jejich původní smysl, bohatá úroda a plodnost, se v době rozkvětu prostituce rozšířil, takže lehké dívky se při nich modlily za prosperitu a svižný chod řemesla. Šíření pohlavních nemocí pak podnítilo prosby za ochranu proti syfilidě. V dnešní době účastníci svátků sbírají finance na podporu výzkumu HIV (Human Immunodeficiency Virus).

Ve zpěvech a rituálních tancích bylo běžné znázorňování sexuálních aktivit, svátky končily i skutečným nevázaným milováním. Japonce nestrašila představa hříchu smilstva a milostný vztah nepokládali za něco, co je třeba skrývat, ať už se jednalo o poměr v rámci rodiny nebo mimo ni. Archaická společnost dokonce tolerovala sňatek mezi dětmi stejného otce, pokud měly různé matky. Ostatně termín *se* znamená buď „milенец“ či „manžel“ nebo i „bratr“. Zákaz všech forem incestu, stejně jako sodomie či homosexuálních vztahů, byl vysloven až mnohem později pod vlivem západních ideových směrů.

Východoasijská náboženství a sexualita si v Japonsku zřídka kdy překážely, většinou vyrovnaně koexistovaly. Dokonce i tak, že ženy, které měly problémy s plodností, bylo možné poslat na čas do některého z duchovních stánků, aby si intenzivním modlením vyprosily u bohů potomka. Modlitby příčinlivých žen byly vyslyšeny a ony se po pár týdnech mohly šťastně vrátit těhotné k manželovi. Kolik potomků průměrně mniši či kněží měli, záleželo jistě na velikosti kolatury, tyto počty však žádné statistiky neuvádějí.

V dobách převládajícího šintoismu požívaly ženy společenské vážnosti. Přispěla k tomu víra

v posvátnost plodivé síly a stvrzovala ji i forma manželského soužití, tzv. *mukoirikon*, zvyk ženicha přistěhovat se do rodiny nevěsty. Koncem 6. století se *mukoirikon* změnil v opačné pravidlo *jomei-rikon*, soužití manželů v rodině muže, což přineslo manželským vztahům nemalé změny.

Také *šamanismus* byl v Japonsku výhradní doménou žen. A nutno dodat, že se šamanky nezaobývaly jen magií či léčitelstvím, ale rovněž tancem, vyprávěním příběhů a někdy i prostitucí. Víra v jejich schopnost komunikovat s bohy je vynesla často až na trůn. Ostatně až do 8. století bylo mezi panovníky velké množství císařoven, dokud se samotná láska nezasloužila o odstranění žen z vysokých úřadů; potom už se ženy v nejvyšší funkci neobjevily až do 18. století. Poslední císařovna doby Nara Kóken podlehla totiž ve své vášni vlivu buddhistického mnicha Dókjó natolik, že mu udělila titul, jímž ho symbolicky určila duchovní hlavou státu. Dókjó její náklonnosti bohatě využíval a ohrožený dvůr musel po smrti císařovny provést rázná opatření, aby nepřišel o moc. Mnich Dókjó byl poslán do vyhnanství, nový císař se přestěhoval a dvůr vydal zákony, které ženám zamezily zastávat vládní funkce.

Japonská historie poskytuje pozoruhodný příklad změn v postavení žen. Jakmile začala šintoismus zastíňovat nově příchozí učení, takřka okamžitě se to projevilo na jejich pozici ve společnosti. V polovině 7. století byl ženám neurozeného původu v konfuciansky pojatých reformách *Taika* přisouzen dvoutřetinový podíl mužské výměry půdy. Rychlá proměna je patrná i na dvou nejstarších kronikách, které vznikly nedlouho po sobě. Obě interpretují týž příběh lásky princezny a jejího bratra. *Kronika o dávných věcech (Kodžiki)*, sestavená v roce 712, vypráví, že milenec princezny byl vypovězen, ale princezna ho následovala, aby spolu navěky šťastně spojili své životy. *Japonská kronika (Nihonšoki)* vypráví stejný příběh v roce 720 už pod vlivem konfucianismu a v její verzi končí vypovězením princezny. Principy konfucianských mravů sesadily ženu pod úroveň muže, bez nároku na rovnocenný milostný vztah.

Dvorní dámy si ovšem zachovávaly jistý respekt ještě po několik století. Jejich úlohou byla mimo jiné účast na společenském životě císařské rodiny a při dvorských ceremoniích. Těm měly do dávat lesku svými hudebními, výtvarnými či bás-

nickými schopnostmi, jakož i osobním šarmem.

„Říká se, že málokterý muž dokáže pohotově a přitom trefně odpovědět na každou otázku, kterou mu žena položí,“ posuzuje bystrost dvorních dam znalec poměrů u dvora, původně člen císařské gardy a pozdější mnich Jošida Kenkó. „*Za vlády císaře Kamejamy bývaly prý dvorní dámy tak poťouchlé, že každého mladého muže, který zavítal do paláce, podrobovaly jakési zkoušce. (...) Všichni muži by měli být vychováni tak, aby nebyli ženám pro smích*“ (Kenkó 1331–1332; 1984, s. 259).

Dámy vyššího postavení si mohly dovolit trojit si z mužů nejen žerty, ale jejich pozice jim též umožňovala užívat si mnoha radostí, zejména milostných avantýr – těm šťastnějším s princem nebo císaři, ať už svobodnými či zadanými. Nepřekážely jim v tom žádné morální zábrany a utajování bylo spíše součástí společenských pravidel. Hra na uchovávání tajemství umocňovala napínavost, ale zároveň se do ní promítla v japonském umění vysoce ceněná krása tlumeného; sofistikaovaná etika dodávala avantýrám na půvabu a řadila je svým způsobem na roveň umění.

„*Má-li člověk ještě po čtyřicítce sem tam milostné pletky, budiž, uchová-li to v tajnosti. Ale začne-li o tom mluvit veřejně a bavit společnost různými klepy podobného druhu, je to nedůstojné a trapné,*“ hodnotí Jošida Kenkó, jemuž ani mnišský stav nebránil obdivovat půvaby milostných dobrodružství, jak dokládají jeho zápisky. „*Kdo o noci prohlašuje, že věcem ubírá kouzlo, nemá ani špetku citu v těle. Noc naopak přidává mnoha věcem na krásu, ozvláštňuje jejich trpyt, ozdoby i barvy. Ve dne se může člověk oblékat prostě a střízlivě, ale noc chce nádheru a lesk. I tváře lidí vypadají lépe ve svitu loučí, půvabné ještě půvabněji. Dokonce i hlasy znějí mnohem ušlechtleji, když promlouvají z temnoty, plné obav z prozrazení. Všechny vůně a zvuky jsou v noci nesrovnatelně krásnější*“ (Kenkó 1331–1332; 1984, s. 261, 290).

Skutečnost, že nešlo o strach z prozrazení, dokazují i četné deníky plné klípků ze společenského života, které se u dvora s oblibou psávaly, a to nikoli pro vlastní potřebu, ale pro čtenáře. Dvorní dámy své deníky často pojaly jako umělecké zpracování vlastních milostných zážitků nebo mileneckých propletení ostatních lidí u císařského dvora. Neměly důvody stěžovat si na nedostatek literární látky.

Když ovšem císař přišel o moc a společenské ovzduší počala ovládat konfuciánsky laděná samurajská etika, ztrácely i dámy u dvora svou nezávislost. Za sedm století vojenské vlády šógunů měl strohý duch dost času i prostoru, aby se usadil v japonských mravech natrvalo. Zdlouhavé válečné konflikty 12. až 16. století zdůraznily nepostradatelnou roli bojovníka, povýšily úlohu muže jak ve společnosti, tak v soukromí. Nejistý život provinčních bojovníků si vyžádal mlčenlivé sebezapření a trpělivost jejich manželek. Veškerý majetek byl navíc zákonně přisouzen manželovi, a žena tak zcela závisela na jeho milosti. Úlohou manželek bylo věnovat veškerou energii ve prospěch rodinné cti, muž pak byl vázán především stavovskými povinnostmi. Vztah ženy a muže nebyl pro rodinu podstatný, její funkce nespočívala ve vzájemné náklonnosti. Sňatek musel být společensky výhodný, a protože vojenské tituly na rozdíl od těch dvorských podléhaly změnám, využívaly rody válečníků sňatků k získání lepšího postavení. Na prostou většinu manželství proto spojili sňatkoví zprostředkovatelé. Nekonečné soupeření si navíc vyžádalo důraz na ekonomickou stabilitu rodů. To všechno vedlo ke „strategickým sňatkům“, třeba i vynuceným hrozbou síly.

Japonská etika tradičně klade důraz na zájmy komunity, ne na blaho jednotlivce nebo páru. V chápání individua se od Západu podstatně liší a individualismus ztotožňuje se sobectvím. Pojetí jednotlivce a komunity sice není původní, ale japonské přírodní a klimatické podmínky, které nedovolovaly přežít jednotlivci, byly pro ně živnou půdou. Hornatý povrch a časté přírodní katastrofy uváděly jednotlivce do závislosti na skupině, a tak nejhorší trest, jaký ho mohl postihnout, byla exkomunikace. Rodinné poměry tedy stěžily mohla určovat čistě citová hlediska, protože i rodina musela být uspořádána tak, aby to neodporovalo zájmům vyšší komunity. Jedinec, spíše *socius* než *individuum*, musí mít na mysli především zájmy komunity a japonština pro to má i vlastní termín *giri*. *Giri*, odpovědnost vůči komunitě, je nadřazené *nindžó*, lidským citům, a nesmějí se dostat do opozice. V manželství však málokdo očekával romantický vztah, a pokud to neohrozilo *giri*, nebyl důvod neužívat jej jinde. Etika vykládající jakékoliv obcování mimo manželství jako zlo a nemrav, která je vlastní křesťanským kulturám, by byla až

do moderní doby japonskému chápání sotva srozumitelná.

„*Kolik vzpomínek je navěky zakleto v těch hlubokých a strhujících chvílích, jež rodí smělá touha muže spatřit svou milou, přestože ,na pobřeží Tajných milenců slídí mezi chaluhami oči starých žen‘ a ,horu Tajných schůzek stráží tisíce bdělých strážců‘. Jak bezvýrazné je vedle toho každé setkání, když je rodiče a bratři schvalují, nepokryté zvou nápadníka do domu a přijímají jej tam jako ženicha*“ (Kenkó 1331–1332; 1984, s. 309).

Války a sociální inferiorita žen přispěly k rychlému rozvoji prostituce. Již v šestém století se ujal zvyk posílat ke dvoru tzv. *uneme*, dívky pro posluhu v každodenních potřebách císaře i pro pobavení. Provinční hodnostáři tak darovali své dcery jako projev loajality panovníkovi dvora Jamato. V dobách největší slávy císařského dvora sloužily heianské aristokracii k erotickému obveselení půvabné *asobime*, dívky pro potěchu. Po vzestupu vojenské šlechty ve 12. století došlo k přesunům válečníků, změnám v manželských vztazích, ale i rozmachu obchodu a měst, což přispělo k bohatému rozvoji nevěstinců, jednak kolem nového centra moci v Kamakuře, ale také při velkých cestách k sídlu šóguna, které byly díky systému *sankin kótai* velmi frekventované. Bohatě se pak rozvíjely v době občanských válek a za přispění nekompromisních pravidel rodinného života, v němž konfuciánská morálka účinně obrušovala projevy lásky, přetrvaly ovšem i období míru. V nevěstincích neplatila stavovská hierarchie, byly to malé ostrůvky nezátížené etickými měřítky společnosti mimo ně. Kvalita služeb se řídila jen finančními možnostmi zákazníků. Pánům poskytovaly útočiště a oddech nejen od neúprosných požadavků disciplíny v komunitě, ale i od rodiny.

Vláda šógunátu od svých počátků na prostituci dohlížela, ale nikdy se ji nesnažila zcela vymýtit, konec konců sloužila i vojenské šlechtě. Pro japonskou prostituci je proto charakteristická vysoká organizovanost. Již v roce 1193 kamakurský šógunát jmenoval pro tyto záležitosti speciální úředníky (*júdžo bettó*). Následující šógunát Muromači se pak poprvé pokusil prostituci vykázat do vymezených oblastí, ale jeho snahy selhaly při válečných konfliktech 15. a 16. století. Až když bylo Japonsko sjednoceno, udělil nový vládce Tojotomi Hidejoši v roce 1585 povolení nevěstincům v Ōsa-

ce a o pár let později založil novou čtvrt' veřejných domů v Kjótu (1589). To byl precedens, jehož se pak přidržel i následující tokugawský šógunát, který v rámci programu všeobecné sociální kontroly uděloval zábavním čtvrtím (*júkaku*) licence. Ovšem při vši tokugawské svědomitosti ve věcech dozoru, v oblasti prostituce vláda přece jen poněkud selhávala. Kromě dvaceti pěti zábavních čtvrtí vlastnicích oficiální povolení jich bylo v Japonsku nejméně stejně tolik bez licence (*okabašo*). Úředníci neměli snadnou práci ani s kontrolou nemocí, zejména příjice byla hrozbou, neboť ta se v Japonsku šířila již od počátku 15. století; mimochodem podle šetření z roku 1922 mělo 22% mužů, kteří se hlásili do vojenské služby, některou z venerických chorob.

Zábavní čtvrti ovšem poskytovaly víc než jen sexuální a erotické ukojení a pobavení, rozvinuly se do komplexních komunit, které sloužily jako inspirace pro různé umělecké aktivity. V tokugawské době (1600–1868), kdy se z nich stala centra společenského života, působily jako bohatý zdroj měšťanského umění, a jsou tak významnou součástí japonské kultury. Tehdy se ujal pojem *ukijo*, „uplývající svět“; v buddhistickém smyslu pomíjivý svět bolesti a strastí či smutku, v japonském kontextu městské kultury byl však tento pojem transformován do zcela opačné podoby: byl chápán jako svět radostí, kterých je třeba rychle užívat, dokud to doplývající život dovoluje. Vědomí pomíjivosti tak v Japonsku paradoxně vybízelo k užívání právě dané chvíle. *Ukijo* světa literatury našel svůj protějšek i ve výtvarném umění. Především v prostředí Eda (původní název dnešního Tokia), Kjóta i dalších větších měst se šířily *ukijoe*, obrazy prchavého světa, dřevořezy a malby tematicky spojené s atmosférou divadel, restaurací, čajoven či nevěstinců.

Čtvrti s nevěstinci sloužily mužům všech společenských vrstev a pestrému rejstříku v různé míře solventních zákazníků odpovídala různá úroveň služebnic lásky. Jistěže mnohé donutila k této práci žalostná existenční situace, někdy byli rodiče sami nuceni prodat vlastní dceru. V zábavních čtvrtích však vyrostly také kultivované *gejši*, hrdé prostitutky vyšší třídy, jež si mohly dovolit demonstrovat vlastní nezávislost, odmítající nežádoucí nápady. Etiketa a vcelku luxusní život těchto *gejš* po formální stránce připomínaly zašlé časy dvor-

ních dam. Aby byly elegantní, nesmály se nahlas, neotevřely ústa, aniž je zakryly rukávem, musely se zdržet pojmenování jídel, komponovaly básně.

„*Pro každého je smutné, neumí-li psát, ale pro kurtizánu je to katastrofa, (...) je neštěstím, řeknou-li lidé, že nemá úhledný rukopis, nebo je nejistá v gramatice,*“ uvádí v roce 1678 Fudžimoto Kizan (Kizan 1678; 1958, s. 105).

Etiketa a pečlivě propracovaný rituál, který *gejši* dodržovaly a na něž musel také patron dbát, dodaly světu lepších prostitutek vytříbenost do té míry, že začaly vznikat příručky, pravidla sexuálních a erotických postupů (*šikidó*), jimiž se zákazníci měli řídit, pokud chtěli obstát, aniž by působili jako neohrabanci. Vybrané ženy polosvěta byly obdivované a pro své umění vážené, stávaly se dokonce vzory ženského kouzla. Působivým *gejšám* byli muži ochotni obětovat mnoho, třeba celý majetek nebo i postavení. Mnohý nešťastník, který se zamiloval a jehož štěstí překročilo hranice zábavní čtvrti, zaplatil životem. Láska nesměla narušit odpovědnost vůči společnosti.

V tokugawské době šógunát ve snaze maximálně zefektivnit dozor nad celou společností definoval povinnosti všech obyvatel v různých souborech etických norem. Zatímco ve čtvrtích „prchavého světa“ bujná zábava nebrala konce, měšťanky se měly řídit moralistním spisem *Škola ženy* (*Onna daigaku*), který přesně stanovil, jak má probíhat výchova dívky, co žena nesmí a co musí. Důkladná sociální kontrola stvrdila druhořadé postavení žen; až do svatby musely poslouchat rodiče, po ní manžela a jeho rodinu a ve stáří vlastní syny. Manželka musela být skromná, střídmá a pilná. Neustále měla mít na mysli, že může být kdykoli zapuzena, kdyby byla chatrného zdraví, nebo snad neposlušná, neplodná, žárlivá či příliš povídavá. Žena mohla oficiálně požádat o rozvod pouze v případě, že by se její manžel dopustil těžkého zločinu. Ženské cizoložství mohlo být potrestáno smrtí, zatímco mužům se trpělo, když měli konkubínu, a to dokonce i doma. A podle možností se oddávali i radostem v zábavních čtvrtích, nijak výjimečně také s mladými muži.

V městských oblastech se dobře dařilo homosexuální subkultuře. Pohlavní styk mezi muži nebyl v předmoderních dějinách Japonska pokládán za nemravný zlozvyk či nemoc. Málokterý z mužů užívajících si vzájemných sexuálních styků byl

ovšem skutečný homosexuál – *onnagirai* („ten, co nesnáší ženy“); většina z nich byli tzv. *šódžinzuki* („znalci chlapců“), kteří si ovšem neodpírali ani radosti se ženami, jednalo se tedy z velké části o bisexuály.

Již od počátku 11. století byli ke dvoru zváni mladí pohlední muži k službám císaře i jako společníci k erotickým hrám. Také mniši v buddhistických kláštorech chovali něžné vztahy k žákům nebo novicům, mladičkým chlapcům (*čigo*), údajně proto, aby co nejtěsnějším spojením vytvořili trvalejší a hlubší duchovní svazky. Homosexuální aktivity v buddhistických kláštorech inspirovaly literární žánr *čigo monogatari*, vyprávění o trápení a radostech lásky mezi mladičkou *čigo* a jejich duchovními vůdci. Když v 16. století přijeli do Japonska jezuitští misionáři, byli ohromeni mírou a otevřeností, s jakou se Japonci, ať už v kláštorech či mimo ně, těmto „zvrácenostem“ oddávali.

V dobách obdivu k samurajským ideálům mužství byla homosexualita nejen tolerována, ale přímo podporována jako čistší forma lásky a v 17. století už byly homosexuální vztahy integrální součástí společenských vazeb vojenské i náboženské elity. Lásce mezi muži se dařilo také kolem divadla *kabuki*, jehož herci ženských partů (*onnagata*) se často živili prostitucí, a ve městech byly rovněž veřejné domy s mladičkými prostitutky (*kagama*). Německý učenec Engelbert Kaempfer, který v Japonsku pobýval na konci 17. století, zaznamenal mezi své poznámky: „*Na hlavní ulici (...) stálo devět nebo deset domů, nebo spíš stánků, a před každým z nich seděl jeden, dva nebo tři chlapci tak mezi deseti a dvanácti lety, pěkně oblečení s nalíčenými tvářemi a zženštilými gesty*“ (Kaempfer 1712; 1982, s. 140).

Vzor sličného jinocha (*bišónen*) se stal součástí japonské estetiky, ten pravý ideál byl ovšem velmi mladý. A právě v krátkodobosti jeho krásy, v její prchavosti spočíval charakteristický půvab: „*(...) život bišónen je jen jeden letní den, těsně před rozpučením květů. Až ho spatříš příště, bude z něj jen starý list. Jakmile se promění v mladého muže, čpícího genitáliemi, je po všem*“ (Inagaki 1974, s. 18).

Mladí prostitutky z měst, kteří dosáhli dvaceti let, jednoduše svého řemesla zanechali, ale vzorovým kouzlem *bišónen* v samurajském pojetí byla smrt chlapce v okamžiku, kdy by jeho půvaby měly být zkaženy dospělostí. Mužská láska – *nanšoku* (doslova „barvy muže“) – měla různé podo-

by v závislosti na prostředí, v němž se vyskytovala. Erotické vztahy v kláštorech odrážely laskavý postoj mistra k žákovi, samurajský prototyp *nanšoku* byl založen na válečnickém pojetí mužství. Pro ně dokonce vznikl kodex *wakašudó* („cesta mladých milovníků“), který, podobně jako obecnější soubor zásad pro všechny samuraje – „cesta samuraje“ (*bušidó*), stanovil pravidla chování založená na povinnostech a vojenské loajalitě. Samurajské *nanšoku* je přirozeně poznamenáno nadřazeným postojem k ženám, samurajové proto hleděli přezíravě i na herce *onnagata* nebo prostitutky, kteří chováním napodobovali ženy. Láska hodná příkladného válečníka musela patřit sličnému jinochovi mužného vystupování.

Propracovaná vytríbenost *nanšoku* poskytla tvůrčí jiskru také uměleckým směrům: dramatickému a výtvarnému umění i literatuře. Herci divadla *kabuki* byli častou předlohou obrazům prchavého světa, lidová vyprávění byla plná rozličných forem milostných vzplanutí mezi muži, někdy velmi kuriózních. V Japonsku vznikla jako první na světě antologie klasické poezie a prózy oslavující homosexuální lásku – *Divoké azalky* (*Iwacucudži*, 1676), již zkomponoval věhlasný znalec literatury Kitamura Kigin. Ihara Saikaku, oblíbený autor literatury dráždivého obsahu, se nevyhýbal ani tvorbě „homosexuální literatury“ (*šudó bungaku*). Velké zrcadlo mužské lásky (*Nanšoku ókagami*) z roku 1687 „zrcadlí“ homosexuální dobrodružství válečníků, herců i buddhistických mnichů. Mnoha vydání se dočkal jeho *Největší rozkošník* (*Kóšoku ičidai otoko*, 1682) – román o životě syna zámožného obchodníka, který za svůj život poznal pár tisíc žen a několik set chlapců. Zejména tokugawská doba zanechala velké bohatství rozličných děl oslavujících nevázané radovánky, z nichž vyplývá, jak se hledělo na sex až do doby, než se Japonsko začalo ctižádostivě modernizovat. Modernizace, vedená pod silným vlivem křesťanských civilizací, se zasloužila o naprostou proměnu v japonských etických hodnotách a začala potlačovat erotické aktivity, posuzované do té doby více než shovívavě.

V rámci modernizace celé společnosti se na druhou stranu našli osvícenci i z řad mužů, kteří se přimlouvali za osvobození žen od morálních restrikcí středověku. Nebylo to pravidlem a ještě v první polovině 20. století byly odvážné ženy

překračující hranice tradičních mravů skandalizovány. Společnost se této transformaci poměrně houževnatě bránila, tak jako reformátor Kita Ikki, který ve svých návrzích na reorganizaci společnosti, nazvaných *Plán na obrodu Japonska* (1919), hájil etablované kvality japonských žen.

„Jestliže zásady rytířů středověké Evropy vyžadovaly uctívat ženy a usilovat o jejich přízeň, ve středověkém Japonsku (...) žena přijala za své zásadu uctívat muže a usilovat o jeho přízeň. To je specifikum, které proniklo do celé společnosti a jejího života a udržuje se i v moderní době. V cizině ženy agituji za vlastní práva, naše ženy jsou věrné úkolu být dobrou ženou a moudrou matkou. Otázka postavení žen ve společnosti bude vyřešena, jestliže vytvoříme instituce, které budou garantovat ochranu ženského práva být matkou a manželkou národa. Učit ženu verbálnímu válečnictví by bylo znásilňováním její přirozenosti. (...) Každý, kdo viděl hloupou žvanivost západních žen, nebo pronikavé hádky Číňanek, musí být vděčný, že se japonské ženy neuchylují ze správné cesty“ (Ikki 1919; 1958, s. 67–68).

V celospolečenských změnách a pod tlakem nových organizací, jako byla kupříkladu Armáda spásy, Japonci objevili termín *waisei* („obscenita“) a vláda schválila v době Meidži několik zákonů potlačujících aktivity takzvaně odporující veřejným mravům. Homosexuální chování postavila mimo zákon, zakázala produkci a šíření pornografických obrázků i literatury a snažila se zakázat i prostituci. Ta se ovšem ještě dlouho své likvidaci bránila, ostatně striktnost úřadů na dodržování zákona proti prostituci se výrazně měnila v závislosti na politickém ovzduší. Když se například Japonsko ve třicátých letech 20. století intenzivně věnovalo přípravám na válku, samotná armáda podpořila nábor dívek, které měly sloužit vojákům pobývajícím mimo Japonsko. Armádních prostitutek (*džúgun ianfu*) bylo na sto tisíc, mnohé ovšem rekrutované z japonských kolonií, především z Koreje.

Ani po válce neměla vláda čas prostituci potlačit, již týden po kapitulaci organizovala nový nábor dívek, tentokrát k službám okupačních jednotek. Aby se učinilo okupační správě zadost, byly nevěstince přejmenovány na „speciální obchody s jídlem a pitím“ (*tokušu inšokuten*). Zároveň se vzrůstala pouliční prostituce a kolem roku 1955 bylo v Japonsku na půl milionu dívek, které provozovaly

toto řemeslo. Na další nátlak demokratických hnutí přijala japonská vláda v roce 1956 zákon proti prostituci, což znamenalo faktický konec oficiální smířlivosti vůči zábavním čtvrtím a nevěstincům.

V současné době je tedy prostituce nelegální a víceméně utajená. Homosexuální chování sice protizákonné není, ale dávno už se netěší oné staré shovívavosti a homosexuálové své zaměření raději nezveřejňují. Ve městech jsou sice podniky pro lesbické dívky a gaye, ale většina z nich má klubový charakter, do nějž mají přístup pouze členové.

Nahota je posuzována mnohem přísnějším měřítkem, než jakému přivykly jiné národy civilizovaného světa. V Japonsku dodnes platí zákon o veřejných mravech z roku 1918, podle něhož nesmějí být na veřejnosti „vidět žádné anatomické detaily“. Japonci jsou ale v oblasti erotiky vynalézáví, a tak zatímco na televizních obrazovkách je i ženské poprsí překryto černým proužkem, tvůrci erotických komiksů se naučili, jak vyhovět zákonu a přitom uspokojit lačné čtenáře. Na kresbách nejsou vidět genitálie, ale svou funkci dobře splní jen náznak, který dává prostor k představám – třeba spodní prádlo nebo často se vyskytující chapadla chobotnic. V zástupných erotických prvcích se vlastně vrací dávný estetický ideál zastřeného, nedorečeného. Kreslíři nebo i tvůrci erotických „růžových filmů“ (*pinku eiga*) vytvářejí díla, která by i liberální pozorovatel mohl pokládat za zvrácená, a přitom se obejdou bez tělesných detailů. Libují si v zobrazování nestandardních erotických praktik, v sadomasochismu, bindingu a jiných, někdy značně brutálních technikách. Tak se potírání obscenosti a povinná pruderie zasloužily o vznik velmi rafinovaných erotických technik.

Prostituce se v Japonsku v průběhu staletí rozvinula do zchytrale komplikovaných forem, což odráží výskyt specializovaných institucí a termínů užívaných v souvislosti s prodejnou láskou. Zatímco v Evropě za prostituci označujeme sexuální akt ženy vykonávaný dobrovolně za odměnu s kterýmkoliv partnerem, byl uvolněný sexuální život v Japonsku v rané historii neprodejný a nelze ho označovat za prostituci, spíše za volnou lásku. Svědectví o něm nacházíme v nejstarších spisech z 8. století (*Kodžiki*, *Manjóšú*). Žena, často šamanka, jež v obci patřila všem a nikomu, se nazývala *ukareme* – „přelétavá ženština“, jedním slovem

„poběhlce“, „poletucha“. Jiný termín z rané literatury je *saburuko* – „služebné děvče“. Podmínkou prodejné lásky bylo mládí a krása a krásná žena se nazývala *bidžin* nebo *bidžo*. Velmi brzy se vyvinula i mužská prostituce a hlavně v kláštorech a ve vojsku kvetla homosexualita, jejímiž objekty byli krásní jinoši (*bišónen*).

V době vrcholné aristokratické kultury mezi 8. a 13. stoletím (doba Nara, Heian) byla sexuální uvolněnost pravidlem i v nejvyšších císařských kruzích a o volné lásce mezi dvořany, svázané více estetickými než etickými pravidly, se zachovalo mnoho literárních svědectví ve formě deníků a románů dvorních dam. Mít jednu hlavní a několik vedlejších manželek a pobývat i u konkubín bylo pro dvořana naprosto legitimní, ale i žena mohla mít více milenců, kteří ji navštěvovali pozdě v noci a odcházeli za svítání, jak dosvědčují milostné básně, jež se po takové návštěvě slušelo ženě napsat a odeslat se symbolickým darem. Životní styl dvorních dam a komorných (*tajú*, *cubone*) lze přirovnat ke kultivovaným hetérám starého Řecka. Právě archaickými tituly pro dvorní dámy se o pět set let později začaly skutečné nevěstky označovat.

Ve středověku, na taženích s vojsky místních knížat, jež mezi sebou v období 12.–16. století neustále válčila, se válečnými hrdinkami stávaly „kněžky“ (*bikuni*) a potulné umělkyně provozující hudbu, zpěv a tanec. Nosily bílé pláště a široké klobouky, a proto se nazývaly „běličky“ (*širabjóši*). *Širabjóši* byly mnohdy ženy urozené, všestranně vzdělané a řádně vychované, jež ve válkách ztratily svou rodinu a ocitly se v nouzi. Hrdinný vojevůdce japonského středověku Minamoto no Jošicune měl za věrnou družku právě *širabjóši* (jménem Šizuka Gozen), samotný císař Gotobain se stýkal s bílou kápí Kamegiku, statečný Soga Džúró, který vykonal slavnou pomstu za smrt svého otce, miloval běličku Tora Gozen, zatímco jeho bratr Soga Goró měl po svém boku oddanou běličku Šóšó. Všechny tyto ušlechtilé milenky, jež se dovedly obětovat za muže svého srdce, vstoupily do japonského umění a historie jako ideály oddanosti, věrnosti a krásy.

Placená prostituce se pěstovala spíše v obhroublých a málo kultivovaných vojenských kruzích, v armádách samurajů, kterým sloužily japonské žandarky a markytánky. Prostitutky se zdržovaly také v přístavech řek a na mýtech u průsmyků, přes které táhla vojska, a když na začátku 13. století vznikla vedle

hlavního města císařského rodu Heiankjó (Kjóto) další metropole vojenských vládců daleko na východě v Kamakuře, bydlely na zastávkách podél této pětisetkilometrové trasy, která se stala hlavní dopravní tepnou Japonska, nazývanou „Východní pobřežní cesta“ – Tókaidó. Na zastávkách Tókaidó řídili výnosný obchod místní boháči, kterým se říkalo „šéfové“ (*čódža*). Ti byli vojenskými pasáky („lampasáky“), a protože obchod kvetl jim i jejich ženám, termín *čódža* v jazyce zůstal jako synonymum pro milionáře.

Ze samurajů a hlavně z potulných válečníků bez pána (*róninů*) se rekrutovali majitelé nevěstinců, které se od 16. století začaly zakládat podle vzoru profesních cechů ve vydělených čtvrtích měst. V Kjótu to byla čtvrt *Šimabara*, v Ósace *Šinbaši* a v Edu vzniklo na počátku 17. století několik domů při *Óhaši* před branami hradu. Když si rod Tokugawa zvolil za sídelní město Edo a jeho vojáci zde začali budovat hrad šógunů a sídla všech velmožů, zalidnilo se Edo muži bez rodin, kteří hledali zábavu. Podle režimu *sankin kótai* musela všechna knížata trávit každý druhý rok službou šógunovi přímo v Edu a byla nucena dojíždět do sídelního města na půl roku až na rok jako rukojmí. Několik samurajů bez pána si podalo žádost o založení „oddělené čtvrti“ (*kuruwa*) a šógunát (*bakufu*) jim v roce 1617 povolil vystavět a provozovat čtvrt nevěstinců na místě zvaném *Jošiwara* („Plán rákosí“), což byla pustá slatina asi deset kilometrů podél řeky Sumida na sever od šógunova hradu. Do roka čtvrt nevěstinců stála, obklopena mohutnými palisádovými zdmi a příkopy, přístupná pouze ústřední severní branou s dozorcem, který dbal na to, aby návštěvníci dodržovali pravidla provozu daná šógunátem: Do Jošiwary se zprvu nesmělo chodit inkognito a na déle než čtyřadvacet hodin, aby se v ní nemohli schovávat nepřátelé režimu, dále bylo nutné odložit v domech zbraně a nahlásit pohyb jakýchkoliv podezřelých osob na policejní komisariát. Přes přísná opatření zde vniklo mnoho nevěstinců – „zelených domů“ (*seiró*) i luxusních restaurací a hotelů (*ageja*) –, kde se klienti z třídy šlechty a samurajů seznamovali s dívkami. Celou Jošiwara se od severu k jihu táhla široká „vnitřní třída“ Nakanočó, kde se konaly výroční slavnosti a průvody kurtizán, přinášející nejkrásnější podívanou ve městě. Dřevěná Jošiwara často podlehla až do základů ničivým

požárům a v roce 1657 došlo k přestěhování celého areálu do Nové Jošiwary (Šin Jošiwara), nicméně čtvrť stále rostla. V polovině 18. století, sto let po založení, v Jošiwarě pracovalo téměř 9 000 lidí, zatímco Edo se rozrostlo z malé vesničky o tisíce obyvatelích na největší město tehdejšího světa s více než milionem obyvatel. V Edo se vytvořila bohatá městská kultura prchavého světa orientovaná na kult divadla *kabuki* a kurtizán. I když podle oficiální hierarchie neměli herci ani nevěstky žádnou společenskou prestiž a nesměli se stýkat s ostatními obyvateli mimo své působiště, pro obyvatele Edo byli obdivovanými hvězdami, stejně jako dnes fotbalové či filmové hvězdy.

Restrikce uvalované na život měšťanů v době Edo byly tak přísné, že některé rysy městské kultury jako hédonismus a lásku k luxusu lze přičítat právě omezením ze strany šógunátu. Příslušníci dvou nejnižších ze čtyř společenských kast, páni – rolníci – řemeslníci – obchodníci (*ši-nó-kó-šo*), mohli být kdykoliv pro urážku beztrestně probodnuti svévolnými samuraji, kteří chodili po městě s dvěma ostrými meči a typickým účesem muže – až k týlu vyholenou lebkou se zdviženým copem. Zatímco samurajové bez práce žili v palácích a dormitoriích svých pánů, měšťané nesměli stavět větší domy a používat přepychový nábytek, nemohli nosit drahé tkaniny a neměli se zabývat ani nečistými věcmi, jako je návštěva divadla či prohlížení pornografických obrazů. Ale jelikož právě oni měli v rukou bohatství, naučili se utrácet nesmírné sumy za skrývané krátkodobé nákladné požitky, které se rozplynuly jako rosa.

Vytvořil se zde kult drahé, nedostupné, nádherné, kultivované kurtizány, jež sice byla nevěstkou, ale oplývala duchem, noblesou a vtipem (*hari*) a měla právo odmítnout muže, který se jí nezamlouval. Styk s nevěstkou byl pro muže „chic“ (*iki*), dodával mu lesku a společenského uznání. Protože užívat služeb veřejného domu patřilo k mužovým základním životním potřebám, stejně jako jídlo a pití, a kurtizána byla jen zboží, které si kupoval. Boháči z Edo i z venkovských provincií v Jošiwarě často totálně zbankrotovali. Obecným názvem pro prostitutky byl v době Edo čínský termín *keisei*, doslova „boříčky paláců“, „dobývatelky“. Jiný termín o nich hovořil jako o „dívkách pro zábavu“ (*júdžo*). Brzy se objevilo i pojmenování „děvka“ (*džoró*), jež však nemělo hanlivý příděch.

Sex byl „normální“, navzdory konfuciánským reformám vlády, které opakovaně zakazovaly o sexu psát a kurtizány zobrazovat. Původní japonská kultura založená na přírodním polyteismu zvaném *šintó* a provázená otevřeným sexuálním liberalismem přežila staletí proměn pod vlivem kontinentálních systémů buddhistické víry a konfuciánské morálky téměř beze změn. Takže její promiskuitní povaha byla v japonské společnosti dobře čitelná i po přijetí „osmera“ konfuciánské etiky, které stanovilo pořadí ctností takto: 1) oddanost k rodičům, 2) úcta k starším, 3) loajalita k nadřízenému, 4) věrnost v rodině, 5) zdvořilost k lidem, 6) spravedlivost v myšlení, 7) skromnost v jednání, 8) stud ve vystupování.

Morální zásada číslo čtyři – věrnost – se předpokládala u manželky, která přicházela do rodiny svého muže jako služka, pečovatelka o jeho blaho a vychovatelka dětí. Muž ji mohl kdykoliv vrátit propouštěcím listem do rodiny původní, pokud by těmito požadavkům nevyhověla, ale sám směl na čtvrté přikázání kdykoliv zapomenout; záletníkům se proto říkalo „zapomněl na osmero“ (*bóhači*). Když se manžel do prostitutky zamiloval a chtěl ji z nevěstince vykoupit a vzít ji domů, pak mu ideální manželka naopak sháněla peníze na výkupné, prodávala své šaty a nechala hladovět děti. Takové manželky jsou popsány v dramatech té doby (například v *Sebevraždě milenců na Amidžimě* od Čikamacu Monzaemona) a slouží jako vzory japonské ctnosti. Také prostitutka byla považována za ctnostnou, pakliže poslouchala svého pána, protože prodejem do otroctví v dětském věku vlastně pomohla svým chudým rodičům z nouze. Ctnostný byl nakonec i majitel nevěstince, protože za dítě zaplatil a staral se o ně.

Kurikulum nevěstky v zeleném domě mělo předurčený průběh: každý majitel nevěstince (*nanuši*) vysílal na venkov a do chudinských čtvrtí své posly, aby mu vytipovali hezké dívky, a pak si je jezdil prohlížet. Od rodičů dívky kupoval ve věku sedmi až devíti let na dobu dvaceti let za peníze, které byly pro chudé rodiče pomocí a pro něj rychle návratnou investicí. Majitel svěřil děvčátko jako učednici (*kamuro*) již dospělé kurtizáně, která si je vychovávala jako svou nástupkyni – učila ji psát, číst, zpívat a tančit a používala ji jako služtičku a poslička milostné korespondence. Když bylo učnici jedenáct či dvanáct let, vzali ji majitelé na čas k so-

bě na výchovu a záhy ji ještě jako pannu prodali za drahé peníze při obřadu zvaném „podávání vody“ (*mizuage*) jejímu prvnímu zákazníkovi. Kolem třinácti let věku tedy dívka postoupila do ranku „novický“ (*šinzó*) a celou výbavu (krásná kimona i lůžkoviny) pro ni obstarávala hlavní kurtizána, patronka dívky. Po několika měsících mohla novicka avansovat do stupně „komorné“ (*cubone*), „slečny z komůrky“ (*hejamoči*), „slečny z apartmá“ (*zašikimoči*), nižší kurtizány zvané „mřížka“ (*kóši*), nebo dokonce nejvyšší kurtizány zvané „dáma“ (*tajú*). Rozdíl mezi „mřížkou“ a „dámou“ spočíval v tom, že mřížka se vystavovala ve výkladní skříni nevěstince za mříží a neměla právo vycházet ven, kdežto „dáma“ byla něco jako „call-up girl“, docházela za svými klienty, když si ji zavolali, do nádherných budoárů na hlavní třídě Jošiwary. Po roce 1760 se nejvyšší kurtizány nazývaly *oiran*, což je slovo etymologicky nejasné. Po reformách z konce 18. století se z bývalých číšnic z čajoven (*sanča*) a lazebnic z veřejných horkých lázní (*juna*), jež pracovaly mimo Jošiwaru bez licence, vytvořil nový vyšší rank prostitutky – *čúsan*.

Hlavní kurtizánu (*tajú-oiran*) se nejúspěšnější kandidátky mohly stát už v patnácti či šestnácti letech, většinou však tohoto stupně dosáhly až později. Nejkrásnější kurtizány fungovaly jako reklama a symbol svého domu, mohly získat nejen vlastní erb, ale i dědičné jméno (*mjóseki*) tradované v zeleném domě a platil se za ně trojnásobek ceny (3 zlaťáky *bu*, tj. 3/4 *momme*) ve srovnání s obyčejnými komornými (*cubone*) či číšnicemi (*sanča*). Některá slavná jména se tradovala po více než deset generací, podobně jako u herců *kabuki*. Tak například jméno Takao z domu Miura nosilo jedenáct kurtizán. Dům Macubaja proslul kurtizánami jménem Segawa, dům Nakamandžija měl dívky zvané Tamagiku, dům Kadotamaja si choval jedinou *oiran* jménem Komurasaki a zbytek tvořily desítky dívek nižších ranků. Bohatství domu se měřilo podle počtu *oiran*, některé zelené domy neměly žádné nejvyšší ranky. Slavný dům Ógija, jehož majitelem byl Uzaemon, měl podle propagačního letáku (*saiken*) z roku 1787 čtyři kurtizány na zavolání (*jobidaši oiran*), z nichž hlavní dědila jméno Hanaógi a druhá nejkrásnější jméno Takigawa, dále šest *čúsan*, pět *hejamoči*, čtyři *cubone* a šestašedesát *šinzó*. Na plakátku je také uvedeno jméno manažerky podniku – „bordelmamá“ (*jarite*). To

byla většinou zasloužilá a vysloužilá dáma z podniku s organizačními schopnostmi a slečny se jí bály. V domě působila i „paní domácí“ (*kuša*). Ale ani ona ani další pracovníci nevěstince – vyhazovači („mládenci“, *wakaimono*), kejklíři („bubeníci“, *taikomoči*), mladé tanečnice (*odoriko*) a zralé hráčky na nástroje (*gejša*) – už na plakátu nejsou jménem uvedeni.

Nejvyšší „kurtizána na zavolání“ (*jobidaši tajú*) byla objednaná třeba na pět měsíců dopředu a zákazníci se přepláceli, aby získali její přízeň. K elegantním gestům (*cú*) šviháka (*otokodate*), protřelého ve zvyklostech „města beze spánku“, patřilo přenechat svou objednanou kurtizánu na jeden večer příteli, ba i sokovi. *Tajú* či *oiran* „na objednávku“ vycházela ze svého domu vykoupána a nalíčena, s pečlivě učesanými vlasy vyzdobenými jehlicemi a hřebeny, vystrojena do šatů nejnovější módy s velkým uzlem brokátového pásu zavázaným na břicho, což byl odznak její profese (obr. 28). Doprovázely ji služka (*cubone*) či novicka (*šinzó*) a dvě malé učednice (*kamuro*). V horkých dnech či za deště nad ní nesl deštník na dlouhé tyči jako nad kněžnou její posluhovač a bodyguard – „mládenec“ (*wakaimono*). *Oiran* se svým průvodem se na vysokých dřevácích nesla pomalými obřadními krůčky se špičkami směřujícími dovnitř a „úkroky do osmičky“ odhalovala bílé nožky, jež byly spolu se šíjí největšími tělesnými lákadly (ne tedy zadek či prsa). Když se po dlouhé době dostala do přepychového seznamovacího hotelu (*ageja*) na hlavní třídě, usedla na čestné místo v salonu, kde na ni při „prvním setkání“ (*šokai*) čekal nový klient, jenž směl sedět u dveří a prohlížet si ji. Dívka s ním nepromluvila ani se na něho nepodívala, pouze seděla a usrkovala *saké*, které jí muž podal na znamení zasnubního obřadu. Kurtizána nikdy nesměla před svým zákazníkem jíst. Poté, co v místnosti proběhla zábava svěřená žonglérovi a tanečnici, odešla dívka s mužem na lůžko, ale při prvním ani druhém setkání s ním nesměla mít intimní styk, ačkoliv za ni zaplatil plnou cenu. Teprve při třetím setkání povolila a z nápadníka se stal její stálý klient, „přízeň“ (*nadžimi*). Klient – většinou kníže (*daimjó*) nebo vyšší či nižší vojenský šlechtic (*samuraj*, *hatamoto*) či bohatý měšťan (*čónin*) – musel dávat všemu personálu bohaté spropitné a získat slečninu milost. Následovala „výměna zástav“ (*šindžú*), což



2 Anonym, „Venuše z doby Džómon“, 4. tisíciletí př. n. l., džómonska kultura, terakotová plastika *dogú*, výška 7,5 cm, naleziště: neznámé, uloženo: Kyoto National Museum, Japonsko.

Plastika a její složitý dekor souvisely patrně i s bohatě propracovaným rituálem kultu plodnosti v neolitické společnosti japonské kultury Džómon, kde se šamanské obřady obracely k božstvům (*kami*) hor, stromů, moří, řek, pramenů a pěti elementů (ohně, voda, země, vzduch a dřevo), deště, větru, zvířete a vegetace, aby vytvořily příznivé prostředí pro život člověka na zemi. Z této polyteistické víry se formovalo náboženství zvané „cesta bohů“ (*šintó*). Soška pravděpodobně ztělesňuje bohyni plodnosti.

znamená doslova „nitro srdce“. Byl to vlastnoručně kaligrafovaný milostný dopis, ve kterém dívka novému pánovi přísahala věrnost a stálou lásku až za hrob; říkalo se, že prvních šedesát milostných dopisů je pro kurtizánu dobrým cvičením v kaligrafii a pak už ji jen nudí. Jako další zástavy posílala kurtizána svému pánovi ustrížené vrkoče, vlastní kreví psané básně, kousky nehtů a nakonec i celý prst. Bezprsté kurtizány patřily k nejvášnivějším. Optimální vývoj vztahu vedl k tomu, že se pán na dívku ulakomil, vykoupil ji z otroctví v zeleném domě a vzal si ji domů nebo jí koupil domek, kde si ji vydržoval. Nejhorší případ nastal, když se do sebe milenci opravdu zamilovali, ale společný život nebyl možný kvůli nedostatku peněz na další návštěvy nebo na výkupné – to pak končilo tajnou společnou sebevraždou milenců, nazývanou také „nitro srdce“ (*šindžú*). Tyto tragické

sebevraždy představovaly v době míru největší skandály, protože byly úředně přísně zakázané.

Kolem šestadvaceti let věku kariéra nevěstky končila a ona se mohla šťastně provdat (většinou za některého svého klienta na venkov, kde neznali její minulost) nebo se vrátit domů, pakliže svému pánovi nedlužila peníze. Ale většinou byla zadlužená, neboť musela ze své gáže platit majiteli nevěstince nájemné za své apartmá. Podle smlouvy byla totiž povinována svému pánovi každý den (s výjimkou tří ročních svátků) „vymilovat“ od zákazníka základní výdělek, jinak se nevyužitá směna proměňovala v dluh u majitele.

Tak se mohlo stát, že méně šikovná či méně atraktivní nevěstka musela v nevěstinci přesluhovat jako služka či vydělávat peníze ve stále nižším ranku jako „dívka na pokraji“ (*haši*) až do pozdního věku. Někdy odcházela mimo čtvrt a vydělávala si ilegálně jako lazebnice (*juna*) nebo dívka z čajovny, číšnice (*sanča*). I proti těmto „černým“ erotickým pracovnícům však šógunát prováděl zátky a ve stovkách je zaháněl zpátky do Jošiwary, kde byly pod kontrolou.

Úroveň kurtizán, jejich vzdělanost a vysoká kultura vystupování, jež dosáhla vrcholu koncem 18. století, postupně upadala. Docházelo také k inflaci prostituce a místo sedmi špičkových *oiran* kolem roku 1775 bylo o padesát let později registrováno už 150 *oiran* nejvyššího stupně. I na tisících *ukijoe* z té doby je vidět postupný úpadek elegance prvních dam edského podsvětí. Stejný rozmach kvantity na úkor kvality byl mezi lety 1775–1825 patrný i v literární a nakladatelské produkci. Vycházelo čím dál více tisků i knih, ale jejich úroveň neustále klesala.

Teprve v roce 1871, po svržení šógunátu a restauraci císařské moci reformami Meidži z roku 1867, došlo k zrušení prostituce a všech dluhů otrokyň v licencovaných čtvrtích lásky vládním výnosem, který argumentoval, že stejně jako dobytek nemůže platit svému majiteli za to, že ho chová, nemohou majiteli přece platit vydržovaná děvčata. Zrušení prostituce se proto přezdívalo „dobyččí výnos“. Prostituce byla přesto v Japonsku trpěna dál, znovu vykvetla zejména po americké okupaci země na konci druhé světové války a dnes se odehrává v takzvaných „tureckých lázních“ a „soap landech“, které se bezpečně poznají podle prastarého symbolu – jívy v kořenáči u dveří podniků.

Sexualita, erotika a láska ve výtvarném umění

Podobně jako jinde na světě, také v Japonsku jsou raná výtvarná díla sexuálního a erotického významu spjata s prehistorickým kultu plodnosti, jež symbolicky spojovaly obrazy nejprve s lovnou zvěří a ženou jako uchovatelkou rodu a později, po vzniku zemědělství, s úrodností země, z níž vzchází vegetace, a s plodným mateřským lůnem ženy, z něhož na svět přichází nová generace. Tyto projevy se objevují zejména v kultuře Džómon (ca 11 000–200 př. n. l.), která vznikla v pozdním paleolitu a (jak jsme dříve zmínili) v celosvětovém měřítku unikátně vynikla výrobou nádob již v předneolitickém období. Lidé džómonske kultury se zpočátku živili převážně rybolovem, lovem zvěře a sbíráním plodů hor i moře, byli v podstatě usedlými rybáři žijícími v malých skupinách na mořském pobřeží a podél řek; zemědělství se stalo základem jejich obživy až mnohem později. Nejprve vytvářeli nádoby jednoduchých, vázovitých tvarů s hrotitými dny, které používali k uchování a vaření pokrmů, a když je zapíchli do písku, neměli problémy ani s jejich stabilitou. Ve střední fázi džómonske kultury, od 4. do 2. tisíciletí př. n. l., v době, kdy už také obdělávali půdu, došlo k vrcholnému rozkvětu keramiky a nádoby byly bohatě plasticky zdobené (obr. 1). Nesloužily zřejmě jen k praktickým účelům, ale měly svou funkci i v rituálních obřadech, stejně jako geometricky zdobené terakotové plastiky, které bývaly rozestaveny kolem ohniště snad v každém obydlí; měly magicou funkci – zajistit obyvatelům dobré živobytí, plodnost a ochranu od zlého. K lidským hliněným figurkám přibýly také plastiky zobrazující zvířata, ovšem ve stylizované či groteskně pojaté podobě, stejně jako lidské postavy obdařené mnohdy zvíře-

cími maskami, v souladu s fantaskní obrazotvorností uplatňovanou v rituálu a magii (obr. 2). V období Jajoi (ca 200 př. n. l.–ca 250 n. l.) se Japonci naučili pěstovat rýži a obilí a z čínské pevniny přejali i umění tavit a lít kovy, například bronzové zvony *dótaku*, užívané zřejmě jako rituální nástroje při oslavách sklizně. V následujícím „Období mohyl“ (Kofun) (ca 250–552 n. l.) vybavovali Japonci gigantické hroby svých vládců schematicky modelovanými terakotovými soškami (*haniwa*), které zpodobovaly sluhy, vojáky, rolníky, otroky, vozy, koně, obydlí i svatyně a měly sloužit panovníkovi v posmrtném životě.

Tyto prehistorické rituály s prvky animismu, polyteismu, kultu plodnosti a uctívání přírody byly později v různě transformované podobě včleněny do původního starověkého japonského náboženského systému – *šintoismu*. Šintoismus považoval sexualitu a erotiku za přirozený projev spjatý s udržováním správného chodu světa a běhu života a jako takový jej bylo třeba vytrvale zajišťovat a podporovat náležitými prosebnými rituály určenými příslušným božstvům, včetně otevřeného zobrazení sexuálních scén, motivů a atributů (mohutné kamenné nebo dřevěné faly v šintoistických chrámech nebo ve volné přírodě, zvláště podél cest; sochy důmyslně kombinující mužské a ženské genitálie aj.). Od 6. století začala šintoismus zastiňovat nová učení přicházející z pevniny – *buddhismus* a *konfucianismus* –, která sexualitu vytlačila z veřejné sféry a její zobrazení v literatuře a ve výtvarném umění tabuizovala nebo značně omezovala.

Figurální malba se uplatňovala především v buddhistické ikonografii. Podobně jako ideálně krásné madony na mariánských obrazech středověké Ev-

ropy či zesvětštělé trůnící a kojící madony na malbách renesance, dominovala v japonské buddhistické figuralistice bohyně milosrdenství Kannon, která se vyskytovala v šestařiceti ikonografických obměnách: jako tisíciruká Kannon, Kannon s kolem, Kannon s jedenácti Buddhovými hlavami, Kannon v bílém rouchu, Kannon s koňskou hlavou, Kannon ve skalách apod. Šintoistickou obdobou Kannon byla bohyně milosti Benten. Pouze tyto dvě divy se mohly občas objevit jako samostatné téma náboženské malby.

Japonské světské malířství se nicméně vytvořilo ještě v období Heian (897–1185), kdy se na politické scéně prosadil mocný rod Fudžiwara, opírající se o zjemnělou dvorskou kulturu a o víru v celý panteon buddhistických božstev a ve slitovného buddhu Amidu. Vedle mezinárodního slohu užívaného pro malbu buddhistických ikon vznikly takzvané „japonské obrazy“ (*jamatoe*) malované elegantními, jemnými obrysovými liniemi, vykrytými barevnými pigmenty a zlatem. Obrazy ve stylu *jamatoe* měly sekulární a narativní charakter a zachycovaly malebně zvlněnou krajinu Jamato v okolí hlavního města Kjóta s kvetoucími třešňovými stromy, kláš-

tery a s drobnými postavami dvořanů při jejich rituálech a slavnostech. Ve formě dlouhých příručních svitků ilustrovaly obrázky *jamatoe* klášterní kroniky, hrdinské eposy, dlouhé milostné romány ze života na dvoře císaře i významných aristokratických rodů, pohádky, romance i cykly poezie. Známy je dvorský malíř Fudžiwara no Takajoši (činný ve 12. století), jemuž se připisují svitky s ilustracemi milostných příběhů ze slavného románu od dvorní dámy Murasaki Šikibu (narozena roku 978) *Příběh prince Gendžiho* (*Gendži monogatari*), i když jde pravděpodobně o ilustrace od více autorů. Dvorskou kulturu doby Heian symbolizovaly právě portréty dvorních dam a básnířek zabraných do rozhovoru s muži či do kaligrafování a komponování poezie, hry na strunné *koto* a zábav s družkami. Dámy v mnoha vrstvách kimon pečlivě sladěných barev a s dlouhými splývavými vlasy seděly zpola skryté za paravány paláců, do nichž se nahlíželo šikmo shora „odfouknutou střechou“ (*fukinuki yatai*). Baculaté heianské krásy se zhlédly v čínském ideálu krásy za dynastie Tchang – jejich tváře byly zpodobovány schematicky jako buclaté oblínky s dvěma čárkami pro oči a háčkem pro nos (*hikime*

3 Anonymní malíř školy Kaigecudó, *Erotický svitek s dvanácti sexuálními polohami* (detail začátku svitku), ca 1700–1720, tuš a barvy na hedvábí, 20,5x202 cm (celý svitek), uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 3124), Česká republika.

Svitek s dvanácti polohami sexuálního styku (na tomto detailu jsou zachyceny úvodní tři z dvanácti poloh) patří k typu *makura-sóši* – „svitků pod polštář“, které sloužily jako učebnice sexu. První dvojice (prohlížíme zprava doleva) je oděna do kimon se vzory módními od doby Genroku (1688–1704), jež byla érou neobyčejného rozkvětu městské kultury jak v oblasti literatury a divadla, tak ve výtvarném umění. Právě tehdy, na konci 17. století, vznikl termín *ukijoe*. Svitek není signován, je namalován velmi jemnou detailní tušovou linií, plošně kolorován zářivými barvami a dokončen miniaturně provedenými textilními vzory. Takto pečlivá malba je příznačná pro rané fáze stylu *ukijoe*, navazující na archaickou japonskou malbu (*jamatoe*), tak jak jej za středověku praktikovala škola Tosa. Zejména stylizace tváře a účesu bohatě vystrojené kurtizány laskající samuraje na prvním obraze cyklu odpovídá stylu školy Kaigecudó, činné na začátku 18. století. „Svitek pod polštář“ tedy pravděpodobně vznikl v dílně Kaigecudó už počátkem 18. století jako zakázka pro dívku z bohaté rodiny, anebo je pozdější variantou ve stylu této školy. Ačkoliv pozdější malíři s oblibou zobrazovali souložící páry polooblečené do bohatě vzorovaných kimon, neboť jim to dávalo možnost rozehrát barevné kombinace, jsou na tomto na svitku některé zcela nahé páry. Anatomicky jsou nahá těla vzdálena realismu, všechny údy jsou protažené do délky, břicha plochá a vydutá, ňadra malá a svislá. Chodidla žen, která byla jedním z erotických symbolů, měla buclatý nárt a při vzrušení se prsty na nohou křečovitě svíraly. Malíř se pokusil o individualizaci tváří i výrazů, dokonce i o slastný výraz s přimhouřenýma očima.





4 Anonymní malíř školy Kaigecudó, *Erotický svitek s dvanácti sexuálními polohami*, ca 1700–1720, tuš a barvy na hedvábí, 20,5x202 cm, detail z obr. 3 (vpravo), uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 3124), Česká republika.

kagibana). Pod nimi byla červená tečka úst a na čele se prominentně rozletěly takzvané „motýlí brvy“ – dva zdvižené černé oblouky namalované vysoko nad vyholeným obočím. Takto stylizovaný prototyp heianské krasavice, který ztělesňovala japonská básnička Ono no Komači v 9. století, se pevně fixoval a poté tradoval po celou dobu vývoje japonského umění jako „portrét dámy“ (obr. 33).

Od konce 12. století, kdy v Japonsku započal strohý vojenský systém vlády – šógunát –, tendence k tabuizaci sexuality a erotiky v oficiálním životě výrazně zesílily a postihly i literaturu a výtvarné umění. V obdobích Kamakura, Muromači a Momojama (konec 12. až konec 16. století) se u vlády vystřídaly různé vojenské rody a země byla soustavně pleněna vzájemnými vražednými válkami, které dávaly rozkvétat buddhistickému zenistickému učení, vyznávajícímu nicotu a bezvýznamnost pozemské existence ve věčném koloběhu životů. Kultura byla přístupná jen nejvyšší dvorské a vojenské šlechtě a pro její potřeby vznikaly v dílnách i takzvané *makura sóši*, „romány pro polštář“, které sloužily jako manuály sexuální výchovy a kde Ja-

ponci jen neuměle a schematicky zpodobovali nahé tělo (obr. 3–6). Jinak středověké malířství v Japonsku dávalo před lidskou figurou přednost tušové monochromní malbě přírodních zátiší a krajín (*kačóga*, *sansuiga*).

Teprve v japonském novověku se zájem obrátil k člověku – s odklonem od středověkých duchovních hodnot a s přílivem plebejské městské kultury nastala doba kultu tělesné krásy. Až od 17. století se v japonském výtvarném umění začala ztvárňovat krásná žena jako erotický symbol a samostatné téma obrazu. Absenci krásných žen z minulých dob si mezi 17. a 20. stoletím Japonsko plně vynahradilo v žánru, který se nazývá „obrazy prchavého světa“ (*ukijoe*). O etymologii pojmu *ukijo* a o jeho posunu z buddhistického významu „slzavé údolí“ k profánnímu „světu slasti“ byla řeč v předchozí části. Právě tak jsme se již seznámili se systémem policejního režimu při udržování hlubokého míru a totální izolace Japonska v době vlády šógunů rodu Tokugawa, který nebyvalý rozkvět světského měšťanského umění umožnil. Během dvou set padesáti let období Edo (neboli Tokugawa,

1604–1867) se v Japonsku vytvořil světově unikátní fenomén, kdy se výkvět kultury – literatura, divadlo, malířství, grafika i užité umění – soustředil na postavu kurtizány, nádherné prostitutky, jež se pro mnohé stala smyslem existence a symbolem prosperity své doby. Technická dokonalost a náročnost výtvarných či literárních prostředků, jež byly na zachycení modly zvané kurtizána vynaloženy, nemá v jiných kulturách ve světě obdoby. Tento fenomén vznikl patrně díky tomu, že celá společnost žila pod přísným policejním režimem vystavěným na konfuciánské etice a díky okolnosti, že mír byl narušován častými ničivými zemětřeseními, záplavami, tajfuny a požáry, které Japoncům neustále připomínaly marnost a pomíjivost lidské existence a nutily je vrhnout všechny síly a prostředky právě do pomíjivých slastí přítomné chvíle. Nahromaděné bohatství často sebrala do základů voda či oheň, takže se měšťané z Eda naučili žít hédonisticky a investovat do krásy jedné noci. Povšimněme si blíže výtvarných projevů, které s kultem prostituce v době Edo souvisejí.

Pojmem *ukijoe* se označuje specificky japonský výtvarný styl, který se uplatnil jak na figurální malbě krásných žen a „výjevů z prchavého světa“ na závěsných svíticích *kakemono*, tak v ilustracích knih, alb a na volných grafických listech tištěných technikou dřevořezu. Technika malby barvami na hedvábí či papír se nazývá „obrazy syrovým štětcem“ (*nikuhicuga*), kdežto technika černobílého nebo barevného dřevořezu tištěného na papír se označuje moderním termínem „obrazy tištěné ze dřeva“ (*mokuhangas*). Některé školy *ukijoe* se specializovaly pouze na malbu štětcem. V Japonsku *ukijoe* prodělalo dlouhý vývoj, nesený řadou velkých jmen, od primitivních tisků ze 17. století přes „zlatý věk“ vyznačující se dokonalým soutiskem brokátově zbarvených dřevěných štočků (*nišikie*) na konci 18. století, až po „manýristické“ období poloviny 19. století s motivicky i kompozičně příliš přebujelým a barvami hýřícím dřevořezem.

Do Evropy dorazily po otevření hranic Japonska v roce 1868 jako první právě levné barevné dřevořez *ukijoe*. Okamžitě okouzly evropské výtvarníky svou exotičností a technickou dokonalostí a staly se rozšířeným sběratelským artiklem, jehož vliv na vývoj evropského malířství konce 19. století byl nejen inspirativní, ale dokonce stylotvorný – například v případě secesní lineárnosti, tvarosloví, kompozi-

ce a barevné škály. Barevný dřevořez jako technika (chromoxylografie) dosáhl v Japonsku kvality nikde ve světě nepřekonané a zřejmě i nepřekonatelné.

„Obrazy prchavého světa“, dřevořez a malby tematicky spojené s atmosférou japonského *demi-monde*: divadel *kabuki*, čajoven a nevěstinců, se šířily především v prostředí Eda (původní název dnešního Tokia), Kjóta, Ósaky, Nagoji, Nagasaki i dalších větších měst. Byly to obrazy vyráběné řemeslníky pro řemeslníky. Produkce *ukijoe* byla podřízena stejným principům cechovní výroby jako jiná řemesla. Malíři se sdružovali do škol vedených mistrem, který svým žákům spolu s pseudonymy odvozenými ze svého jména uděloval i absolutorium. Malíři byli neobyčejně produktivní a po mnohých se zachovaly tisíce listů s jejich signaturou. To proto, že štětcem a tuší malovali rutinní kresby dřevořezů, jejichž kompozice i figurální motivy se často opakovaly a na nichž pracovali také dílenští žáci. Pokud se mistři nevěnovali pracné malbě barvami na hedvábí, jež byla vždyc-ky drahá a autorská, odevzdávali pouze na průhledném papíře lineárně zpracované návrhy na grafický list či ilustraci. Obraz podle černobílého návrhu pak dále vyryli (negativně a ve stranovém obrácení) do dřevěných desek z kmenů sakur rytci – *horiši* (správněji řezbáři, protože na štočku řezaném po létech se dláty vyřezávalo všechno dřevo kromě linií a ploch a tisklo se z výšky; nejde tedy o dřevoryt, který se ryje do štočků řezaných napříč dřevem a tiskne z hloubky). Řezbáři poté poslali obtah základního štočku malíři k barevné specifikaci a pro každou barvu vyřezali zvláštní dřevěný blok. Řezbáři pracovali na stejném cechovním principu: od mistra specializovaného na tváře a vlasy (*kaširabori*) až po elévy, jimž se svěřovaly pracné, miniaturně prokreslené detaily – dezény oděvů, struktury textilií tištěných slepotiskem či jemné síťové moskytiér apod. Soutisk všech barev zpracovávali cechovně řízení tiskaři (*suriši*). Souhru tohoto tria řemesel (návrhář – rytec – tiskař) obstarával vydavatel (*hanmoto*), jenž často vlastnil i obchod či alespoň podomní prodavače a jehož jméno nebo značka jsou na dřevořezu uvedeny vedle jména malíře. Kromě signatury malíře a značky vydavatele často nalézáme na tisku i cenzorská razítka, protože vydavatelské aktivity plebejců byly ostře sledovány šógunskými úředníky, „dohlížiteli“ (*mecuke*), aby se na nich neobjevily po-



5 Anonymní malíř školy Kaigecudó, *Erotický svitek s dvanácti sexuálními polohami*, ca 1700–1720, tuš a barvy na hedvábí, 20,5x202 cm, detail z obr. 3 (uprostřed), uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 3124), Česká republika.

litické narážky či aktuální tematika, jež byla přísně zakázána.

Ukijoe se tedy ani nemohlo věnovat jiné než umělé, umělecké realitě. Reflexe soudobého života byla politicky suspektní. Z téhož důvodu převládá erotická a divadelní tematika nad žánrovými výjevy. Reklama na divadla, nevěstince a produkty nejrozličnějších řemeslníků ovšem dovoleny byly. Mnohé *ukijoe* vznikaly jako plakáty, upoutávky na divadelní představení, reklama na módní textilie, předváděné na modelech prvotřídních kurtizán, propagace krémů, pudrů, elixírů, spon, hřebenu či jiných řemeslných výrobků. Grafické listy *ukijoe* s náměty krasavic se nazývaly *bidžinga* a převažovaly nad „obrazy krasavic“ (*binanga*). Představu o ideálu sličného jinocha si můžeme udělat podle obrazů spanilých mladých milovníků divadla *kabuki*, které bylo od 17. století provozováno v čistě mužských divadelních společnostech, kde muži hráli i ženské role (*onnagata*). Co do počtu vyprodaných kusů mohly s *bidžinga* (či *bidžine*) soutěžit jen výjevy z divadla *kabuki* (*šibaie*) a herceké listy (*jakušae*). Teprve ke konci dvoustleté-

ho vývoje *ukijoe* se repertoár rozšířil a kromě herců a kurtizán se v populárním dřevořezu uplatnili také válečníci a hrdinové (*mušae*), krajiny (*meišoe*) a motivy přírodních zátiší zvané „obrazy květin a ptáků“ (*kačóga*).

Jelikož nás zajímá především erotická malba, soustředíme se na „obrazy krasavic“ (*bidžinga*) a na takzvané „jarní obrazy“ (*šunga*), jak se nazývaly ilustrace sexuálního styku vytvářené jako reklama pro nevěstince a příručky pro jejich návštěvníky, které měly instruktážní charakter. Proto se na nich údajně zveličovaly kopulační orgány do obřích rozměrů. Tam, kde nejsou orgány zobrazeny, mluvíme jen o mírně lechtivých „nebezpečných obrázcích“ (*abunae*). Jejich původ je třeba hledat ve starších instruktážních příručkách pro nezkušené, zvaných „polštářové svitky“ (*makura sóši*), které se malovaly už od doby Kamakura. Byly to kratší příruční svitky malované tuší a barvami ve stylu *jamatoe*, na nichž bylo zobrazeno většinou dvanáct základních poloh páru při milování a které patřily do výbavy každé vznešenější nevěsty (obr. 3–6). Jméno je odvozeno ze zvyku

ukládat tyto intimní manuály do zásuvky v dřevěném podhlavníku, na kterém při spánku spočívala hlava tak, aby se neporušil bohatý účes dam a ztužený ohon pánů, ohnutý ze zátylku přes vyholené čelo. Tento typ dílensky vyráběných, nesignovaných erotických ilustrací, zvaných také „obrázky pod podušku“ (*makurae*), se v Japonsku dlouho tradoval, sexuální polohy zůstávaly, měnila se jen dobová móda účesů a textilních dekorů u oblečených postav. Kromě těchto příruček průběžně vznikala i tištěná erotická literatura, mnohdy s ilustracemi slavných malířů.

Tvorba tohoto typu se zhruba ve stejném časovém horizontu rozkvětu městské kultury objevila také v dalších civilizacích Dálného východu: v Koreji ojediněle, v Číně masově. Zatímco v Číně v tomto oboru převládala rutinní schematická kresba bez individuálního stylu, představující až na výjimky (například malíři Tchang Jin, 1470–1523 a Čchiou Jing, činný kolem roku 1550) pouhé řemeslo, v Japonsku se mu se zaujetím věnovali vynikající malíři a grafici, jejichž dílo později přesáhlo hranice Japonska a ovlivnilo například i evropské umění. Mezi náměty holandských žánrových obrázků tohoto druhu a náměty, jakých ve svých erotických a poloerotických tiscích používali japonští mistři školy *ukijoe*, existuje úžasná podobnost. Není to náhoda, protože holandsští žánroví malíři a japonští grafici tvořili svá díla pro podobné publikum: nové buržoazní zbohatlíky s jejich neukojitelnou žádostivou touhou po radostech a neobvyklостech „skutečného života“. Na první pohled se může zdát, že Japonci byli mnohem ochotnější překračovat hranice, jež si vytyčili holandsští mistři. Zdá se, že Utamarovy půvabně nestydaté výtvoř odrážejí mravy společnosti, která byla mnohem méně prosycena puritánskou etikou než holandská společnost o sto let dříve. Přesto bychom si neměli myslet, že u nevázaných Holanďanů té doby puritánství tak snadno zvítězilo.

Už od 17. století, kdy se v Japonsku objevila knižní vazba a černobílá dřevorezová produkce oblíbených obrazových i literárních témat v levných knihách pro masovou potřebu plebejských tříd měšťanů (řemeslníků a obchodníků), byla erotika anonymně reprodukována formou kalendářů, volných listů i šitých knih a od roku 1765, kdy se začala rozvíjet technika mnohobarevného dřevorezu zvaná „brokátové obrázky“ (*nišikie*), došlo k ne-

bývalému rozkvětu erotické literatury, jejíž obliba kulminovala v první polovině 19. století. Typ i obsah erotických knížek se soustředil do dvou žánrů: na začátku 19. století se psaly vtipné konverzační příručky pro návštěvníky Jošiwary – „světácké knihy“ (*šarebon*) – a v letech úpadku šógunátu se psaly *enpon* – „erotické knihy“, které sloužily jako pornografické průvodce. Obojí typ zmizel v reformách *Kansei* a *Tenpó* (1792, 1842). Z produkce *ukijoe* jsme vybrali dvacet obrazů a listů ze sbírek Národní galerie v Praze a doplnili je v českých sbírkách chybějícími typy japonských erotik ze sbírek světových (obr. 3–36).

Hišikawa Moronobu (1618–1694) byl prvním známým ilustrátorem erotik v dosud „primitivním“ médiu černobílého dřevorezu. Působil v Edu v posledních desetiletích 17. století po řadě anonymních mistrů, známých jen pseudonymem či jménem éry, z nichž žádný nedosahoval jeho živé linky, vyvážené kompozice, lyrické náznakovosti a anatomické věrohodnosti figur, se specifickým výrazem tváře. Mezi lety 1672–1694 ilustroval Moronobu více než dvě stě knih a stal se tak, vedle spisovatele Ihary Saikakua a dramatika Čikamacu Monzaemona, jedním ze tří géníů uměníplodné doby Genroku.

Na začátku 18. století pracovaly i malířské školy, které se nevěnovaly dřevorezu a malovaly výhradně barvami na hedvábí, jako byly škola Kaigecudó či škola Mijagawa (obr. 11). Zejména Kaigecudó Andó maloval děvky v ikonickém pohledu zespodu, tyčící se jako nádherné bohyně s ladnými gesty, mírnými výrazy tváře a úžasným vlnovitím linií dlouhých rouch. Rysy této školy nesou i postavy na „erotickém svitku“ (obr. 4–7).

Nišikawa Sukenobu (1671–1751) dosáhl ve svých portrétech krasavic mistrných mimetických kvalit, o jejichž napodobení usilovali všichni mistři *ukijoe* 18. století z Eda. Jeho krasavice působí nejen životně, ale i vznešeně. Svůj rukopis postavil na plavné lince, jednoduché, asymetrické kompozici a lyrické zkratce, kterou převzal od císařské školy Tosa. Ilustroval množství knih, často knih poezie, a proslul zejména jako autor velkého kompendia žen všech tříd a povolání – *Hjakunin džoró šinasadame* (obr. 12–13).

Okumura Masanobu (1686–1764) se v nově vzniklé metropoli Edu snažil dostihnout mistra z Kjóta, Sukenobua. Jako první mapoval zvyky



6 Anonymní malíř školy Kaigecudō, *Erotický svitek s dvanácti sexuálními polohami*, ca 1700–1720, tuš a barvy na hedvábí, 20,5x202 cm, detail z obr. 3 (vlevo), uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 3124), Česká republika.

v městě zelených domů, v Jošiware na volných listech „velkého formátu“ (*óban*), který se stal standardním formátem tisků (ca 25x37 cm) (obr. 10).

Torii Kijonobu (1664–1729) rozvíjel rodinnou tradici malířů plakátů pro divadlo *kabuki*, postupně si vytvořil osobitý rukopis (zejména výrazné vedení obrysové linie) a kolem roku 1700 vydal první rozměrné ručně kolorované černé tisky (*sumie*) na motivy z divadelního a hereckého prostředí, představující aktéry v dramaticky vypjatých pózách. Tyto tisky založily proslulost jeho školy Torii, která udávala v tomto oboru tón zhruba po tři čtvrti století. Obdobný přístup Kijonobu uplatnil v četných podobiznách kurtizán a scénách s erotickou tematikou (obr. 8).

Suzuki Harunobu (1725–1770) zpopularizoval nový vynález barevného tisku, který se rozšířil pod názvem *nišikie* – brokátové obrázky. Poprvé jich použil v roce 1765 na „příležitostné tisky“ (*suri-mono*) pro básnické kluby, pak pro tisky erotických kalendářů a novoročenek pro přátele, v nichž zobrazoval různé milostné polohy. Kromě milenců vytvořil Harunobu katalog téměř tří set soudobých

kurtizán nazvaný *Soutěž krasavic ze zelených domů* (*Seirō bidžin awase*), jímž vytvořil nový, lyrický typ dívčí krásy (obr. 15–17) a jímž si získal pověst dokonalého znalce současné Jošiuary. Harunobu je uznáván jako mistr pastelově zbarvených sérií křehkých krasavic i takzvaného „pilířového obrazu“ (*haširae*), dlouhého úzkého formátu, který se zavěšoval na pilíře uvnitř místností dřevěných městských domků.

Isoda Korjúsai (činný 1764–1788) byl v raném období tvorby poplatný svému učiteli Suzuki Harunobuovi; od svého vzoru se však odpoutal a dospěl k vlastnímu stylu: užíval jasné oranžové tóny, dekorativně zdůrazňující černé obrysy rouch a postav, jejichž výraz je věrný skutečnosti. Jeho tisky jsou často soustředěny v sériích o osmi nebo dvanácti listech a také v erotických albech (obr. 18).

Kacukawa Šunšó (1726–1792), malíř, grafik a ilustrátor školy *ukijoe*, založil školu Kacukawa. Námetý čerpal ze života zápasníků, válečníků, kurtizán (obr. 19) a zejména herců. Dospěl k individuálnímu portrétu: jeho obrazy herců již nejsou idealizovaná klišé a dají se identifikovat bez

7 Anonym, *Čtvrť zábavy a prodejné lásky v Kjótu*, 17. století, tuš, barvy a zlato na papíře, výřez ze šestidílného paravanu, 140,3x358,2 cm (celý obraz), uloženo: Museum of Fine Arts, Boston, USA.

Kjóto (někdejší Heiankjó, „Město míru a pokoje“) bylo založeno v roce 794, od té doby zůstalo sídlem císaře více než deset století (do roku 1869) a hlavním městem Japonska více než osm století (do roku 1603). Je proto přirozené, že vedle Eda (původní název dnešního Tokia) bylo nejvýznamnějším střediskem nové životní filozofie rozvinuté městské kultury *ukijo* („uplývající svět“), v buddhistickém pojetí pomíjivý svět bolesti a strasti či smutku, avšak v japonském kontextu městské kultury, transformované do zcela opačné podoby, svět radostí, kterých je třeba rychle užívat (v divadlech, restauracích, čajovnách, nevěstincích), dokud to uplývající život dovoluje. Protože sexualita nebyla pojmána jako něco degradujícího, produkce erotických obrazů byla pro japonské umělce běžným předmětem tvorby a představovala přirozenou součást práce proslulých umělců. Nicméně vzhledem k sankcím šógunátu malíři své erotické práce nesignovali nebo užívali kryptogramy.

Na šesti polích paravanu je zachycena třída nevěstinců v Kjótu. Průčelí domů byla vybavena mřížemi, za kterými mohli zákazníci vidět vstupní salóny domů s nevěstkami jako ve výkladní skříni. Ulice je plná samurajů a dívek s účesy a kimony odpovídajícími období prosperity městské kultury Genroku na konci 17. století.

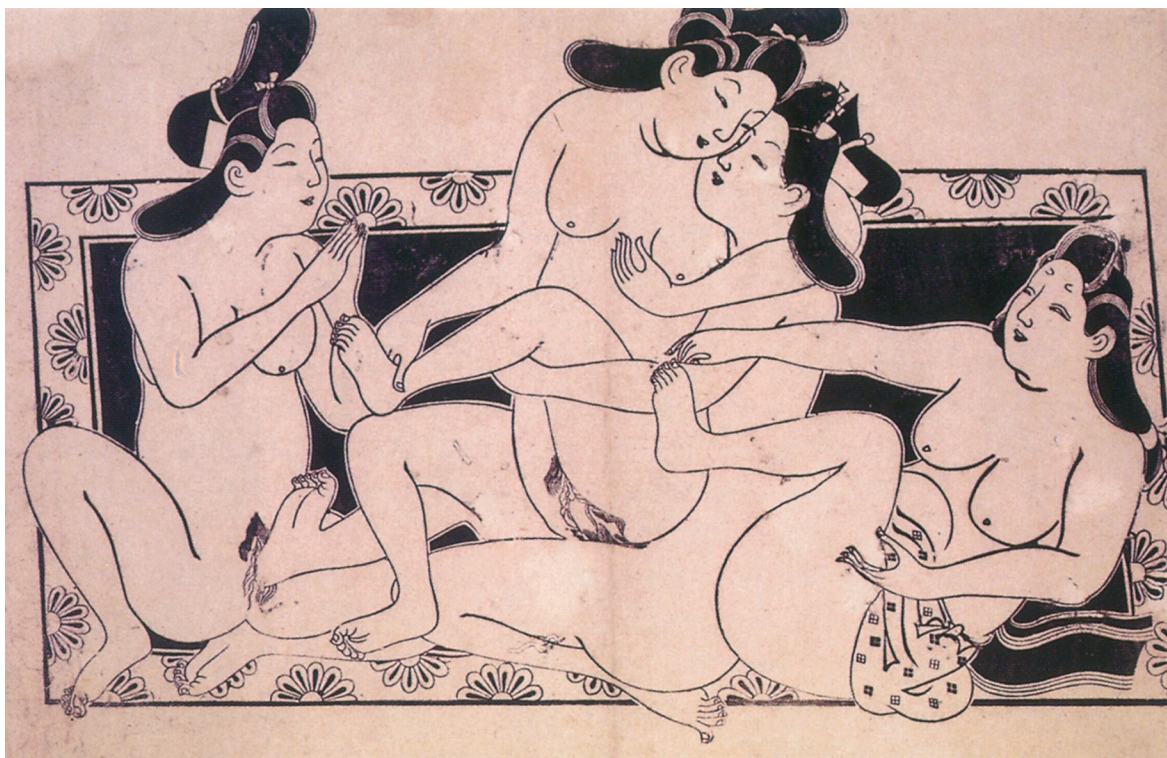


dosud obvyklých popisků. Používal bohaté kresby a teplé hnědé, oranžové a okrové tóny. Byl mistrem úzkých formátů (*hosoban*). Ke škole Kacukawa se hlásili jeho žáci Šunró (později slavný jako Hokusai, 1760–1849), Šuntei, Šunkó, Šuncó, Šuněi a další.

Torii Kijonaga (1752–1815), malíř, grafik a ilustrátor školy *ukijoe* a poslední velký mistr školy

Torii, se na sklonku 18. století stal vůdčí osobností umění dřevorezu, který přivedl k dokonalosti: dokázal tiskem naznačit průsvitnost – pestrým svrchním šatem prostupují barevné vzory spodního oblečení nebo za spuštěnými bambusovými žaluziemi lze rozeznat interiér; je také autorem polyptychů – dovedl rozvrhnout několik listů tak, aby vytvořily kompoziční celek, a přesto se daly





8 Torii Kijonobu, *Milující se čtveřice*, konec 17. století, dřevorez, detail, uloženo: Mita Arts Gallery, Tokio, Japonsko.

Malíř zachytil milostný akt jednoho muže s třemi ženami. Torii Kijonobu (1664–1729) rozvíjel rodinnou tradici malířů plakátů pro divadlo *kabuki*, postupně si vytvořil osobitý rukopis, zejména výrazné vedení obrysové linie, a kolem roku 1700 vydal první rozměrné ručně kolorované černobílé tisky doplněné lakem (*urusie*) na motivy z divadelního a hereckého prostředí. Ty představovaly aktéry v dramaticky vypjatých pózách (*mie*) a založily proslulost jeho školy Torii, udávající v tomto oboru tón zhruba po tři čtvrti století. Obdobný přístup uplatnil v četných podobiznách kurtizán a scénách s erotickou tematikou.

prohlížet i samostatně. Náměty čerpal z hereckého prostředí, z obchodů, čajoven nebo nevěstinců v Edu (obr. 20–21). Překonal tradiční schematizaci a podtrhoval osobitost postav. Jeho portréty žen ztělesňují nový ideál krásy v 80. a 90. letech 18. století: vysoká štíhlá postava, vláčné obrysy těla, jemné, aristokratické rysy tváře.

Kitagawa Utamaro (1754–1806) vynikl jako malíř i básník; vytvořil dosud nepřekonaný ideál japonské krasavice. Uvedl se jako ilustrátor erotickými alby, z nichž nejlepší je série velkých formátů erotik nazvaná *Poduška z básní – Utamakura*, ale také malbou přírodních motivů, například *Knihou mušlí*, *Knihou hmyzu*. Užíval světlé, svěží barvy, často na trpytivém podkladu, posypaném stříbrným nebo perleťovým práškem. V devadesátých letech 18. století dospěl k brilantně propracovaným podobiznám půvabných žen v měkce splyvavém rouchu, s jemnými rysy tváří. Zobrazoval

ženy v nejrozmanitějších podobách, vždy s výrazem odpovídajícím dané situaci: ženy, jež se líčí a češou nebo pracují v domácnosti, matky hrající si s dětmi, dívky procházející se po zahradě, kurtizány v zábavní čtvrti Eda, mezi nimiž si oblíbil zejména číšnice Okitu a Ohisu. K nejznámějším Utamarovým sériím patří *Deset ženských fyziognomií*, *Dvanáct hodin v zeleném domě*, *Srovnání dvanácti krásných dívek a proslulých krajin* (obr. 22–26).

Hosoda Eiši (1756–1829) pracoval řadu let jako oficiální malíř v šógunových službách, ve věku asi třiceti let se skvělého místa vzdal a začal se věnovat umění *ukijoe*. Stejně jako Utamaro, Eiši zobrazoval jednak kurtizány ze čtvrti Jošiwara v Edu, jednak idealizované dívky z měšťanských rodin v přepychovém prostředí. Kromě toho jsou námětem jeho dřevorezů japonské a čínské legendy. Eišiho obrazy prchavého světa *ukijoe* jsou ceněny zejména pro vystižení *iki*, což je výraz pro vybraný vkus jak

v odívání, tak ve vystupování, pro světažnalou, rafinovanou eleganci, jež se projevuje také v kimonech gejš s jednoduchými vzory sladěnými s pásy *obi* (obr. 27–28). Tehdy obývaly nejlepší nevěstince Jošiwary kurtizány, které byly znalé *iki* a navíc obdařené nedotýkavostí zvanou *hari* – tedy krásky, jež byly vzdělané a vtipné, ale zároveň nedostupné a rezervované, rafinovaně vyzývavé.

Čókósai Eišó (činný 1780–1800) byl žákem samuraje Eišiho, ale jeho krasavice už nevynikají aristokratickou noblesou. V manýře Utamarova alba *Utamakura* vytvořil slavné album pornografických listů velkého formátu *Pěkné psaní o ženské kráse* (*Fumi no kijogaki*), jež je technicky excelentní, ale zdaleka nedosahuje jemných výrazových kvalit jeho učitelů (obr. 29).

Kacuška Hokusai (1760–1849), patrně nejslavnější japonský grafik, ale i vynikající malíř, básník a prozaik, zanechal mimořádně rozsáhlé a kvalitní dílo, jež ovlivnilo i evropské umění: ilustrace (dřevořezy) asi pět set knih, více než 30 000 volných listů, cykly, tušové skici, malby na hedvábí a jiných látkách. Jeho osobitý rukopis je nezaměnitelný: jisté vedení Hokusaiovy charakteristické ostroúhlé linie, talent postihnout příznačnou formu věcí i figur v maximálním zjednodušení, asymetrická kompozice, pozoruhodné perspektivní zkratky. To vše bohatě uplatnil ve velkém patnáctidílném kompendiu *Hokusai manga*, jehož díly vycházely po celou první polovinu 19. století v trojbarevně tištěných sešitech a dodnes představují nevyčerpatelnou studnici malířské invence a inspirace. Kromě tohoto vedla a volných barevných listů na téma krajiny kolem hory Fudži, přírodních zátiší (*kačóga*) a žánrových výjevů z každodenního života se Hokusai intenzivně věnoval ilustracím erotických knih (obr. 30–32).

Utagawa Kunijoši (1798–1861) byl jedním z nejplodnějších a nejpopulárnějších japonských umělců ve druhé čtvrtině 19. století. Ilustroval více než čtyřicet knih *šunga*. Snad nejlepší z nich, *Sešit vzorků* (*Komončó*), vydal ve třech svazcích, jež obsahují jeho nejzdařilejší erotické kresby (obr. 35).

Je patrné, že produkce erotických obrazů byla pro japonské umělce víceméně běžným předmětem tvorby a představovala přirozenou součást práce i tak proslulých umělců, jako byli Hišikawa Moronobu, Nišikawa Sukenobu, Torii Kijonobu, Suzuki Harunobu, Kacukawa Šunšó, Torii Kijo-



9 Okumura Masanobu, *Geiša Kaoru s kočkou*, 19. obraz z alba *Kniha kurtizán* (*Keisei ehon*), 1701, černobílý dřevořez, 27,5x19 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 2651), Česká republika.

Tematika erotických „jarních obrázků“ (*šunga*) souvisí s dalším velkým tématem dřevořezů prchavého světa *ukijoe*, s „obrazy krasavic“ (*bidžinga*). Raní mistři *ukijoe* ze 17. století, jako byl mistr éry Kambun nebo Jošida Hanbei, pracovali především v západní oblasti Kansai a zpodobovali ženy z kjótské zábavní čtvrti Šimabara a ósacké Šinmači. V rychle se rozvíjejícím sídelním městě šógunů, v Edu, vznikla na začátku 18. století škola Kaigecudó, jež se specializovala na stojící krasavice malované v nádherných barevných kimonech, a škola Torii, zaměřená na herecké figury a dramatické výjevy z divadla *kabuki*. Vedle nich v Edu pracovali jak v oboru kráska, tak v oboru herců také Okumura Masanobu (1686–1764) a jeho syn Tošinobu, kteří navíc malovali i erotika.

Kurtizána Kaoru s kočkou u nohou je příkladem raných *bidžinga* edské školy, zjednodušujících obrysy hlavy, tváře i těla do emblematického celku, tak jak to umožňovala dosud nerozvinutá technika rytí do dřevěného bloku. Kráska se zde tyčí jako ikona, tvář je zpodobena schematicky z poloprofilu a nejdůležitější je na ní bohaté kimono s výrazným, velkým vzorem podle poslední módy. Krasavice této doby měly jednoduché účesy spjaté stuhou či jedním hřebenem, nelíčily se, naopak pěstovaly přírodní pleť, oblékaly se do jednoduchých kimon bez svrchních rouch a kabátků, které nezakrývaly ladné tvary, nosily prosté topánky s nevysokými podpatky – oproti těžce nalíčeným a vystrojeným kurtizánám pozdního věku *ukijoe* působily svižně a přirozeně.

naga, Kitagawa Utamaro, Čóbunsai Eiši, Kacuška Hokusai, Kikugawa Eizan, (Keisai Eisen) (obr. 34) Utagawa Tojokuni (obr. 33), Kunijoši a Kuni-sada a mnozí další.

Pro japonské mistry obrazů prchavého světa *ukijoe* nebyla lidská sexualita degradující, byla součástí přírodního dění, a tak ji líčili stejně precizně jako jiné rysy světa přírody, i když s využitím specifických uměleckých prostředků a symbolů. Na japonských erotických obrazech jsou

například jen výjimečně vidět docela nahá těla. Těla milenců se naopak ztrácejí spletena ve víru látek. Kimona, jejich barva, vzorek nebo jejich rozložení skrývají široké spektrum výrazových možností. Vlnité záhyby látek, několik vrstev kimona, hluboký výstřih na ženské šiji, barevná souhra de-zénů, symbolika květinových vzorů – to vše může přispět k dramatizaci výjevu.

Erotika často sloužila i jako kalendáře – čísla takzvaných dlouhých měsíců bývala nenápadně skryta

10 Okumura Masanobu, *První setkání kurtizány se zákazníkem* (*Šokai no tei*), 7. list z alba *Návštěvy v Jošiwaře* (*Jošiwara kajoi*), ca 1710, černobílý dřevořez, 29,3x40,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 172), Česká republika.

Mistři *ukijoe* činní od poloviny 17. do poloviny 18. století, jako byli v Edu Hišikawa Moronobu a mistři školy Torii a Okumura, pracovali dosud pouze s černobílým dřevořezem, který podle jejich tušového návrhu ryli do desek ze sakury řemeslní řezbáři (*horiši*), posléze tiskli profesionální tiskaři (*suriši*), kteří pracovali pod patronátem nakladatele (*hanmoto*). Malíři (*eši*) často zobrazovali výjevy z nevěstince, které sloužily jako návod správného jednání pro návštěvníky. Na tomto dřevořezu Okumura Masanobua vidíme samuraje (vlevo), který se v místnosti prvně setkává se svou budoucí kurtizánou, jež mu napoprvé nepředvádí ze svého umění nic víc než svou hru na *samisen* a zpěv. Její učednice, „ofinka“ (*kamuro*), přináší na podnosu zákusky a klanící se keklíř se chystá k svému žongléřskému kousku. Zády k nám se opírá průvodce samuraje, který schůzku zprostředkoval – „prostředník“ (*nakama*). Při „prvním setkání“ (*šokai*) musel návštěvník dobře zaplatit všechno toto osazenstvo i občerstvení a služby kurtizány, ale nesměl se jí dosud ani dotknout. Schůzku mohl zopakovat záhy, ale teprve při třetím setkání měl nárok na intimnější služby a stal se stálým klientem domu (*nadžimi*). Jeho stálá kurtizána pak z fixních honorářů platila nejen své oděvy, služby a učednice, ale také pohoštění celé společnosti, nájem místnosti a příspěvek na provoz domu. Cena kurtizány byla odstupňována podle její hodnosti. Za nejvyšší kurtizánu (*oiran*) se platila astronomická cena tři *rjó*, jež přivedla na mizinu i mnohá knížata.



v obrazovém motivu. V obrazech jsou často zašifrovaná různá neprvoplánová poselství (obr. 20).

Tvorba erotik se neobešla bez vládní kontroly. Novokonfuciánská vládní etika pochopitelně sexuální nevázanost nepřipouštěla (i proto se prostituce vydělovala do vyhrazených čtvrtí) a periodicky probíhaly reformy veřejné správy, jež přinášely zákazy a cenzuru. První reforma za éry Kansei z roku 1793 načas omezila přílišný přepych v odívání městských zbohatlíků, herců a kurtizán a zname-

nala například zákaz užívání drahých zlatých a stříbrných posypů na dřevorezu, což předznamenalo konec klasické zlaté doby *ukijoe*. Slavný nakladatel Cutaja Džúzaburó zbankrotoval. Spisovatel sentimentálních romancí s erotickým podtextem (*kibjóši*), Santó Kjóden, byl sankcionován a musel začít psát mravně nezávadné konfuciánsky laděné *jomihon*.

Zábrany ze strany konfuciánské morálky způsobil, že erotika zůstala tvorbou nepřiznanou.

11 Miyagawa Masajuki, *Na verandě nevěstince*, faksimile malby *ukijoe*, ca 1730, barevný dřevorez, konec 19. století, 19,8x30,2 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vx 530), Česká republika.

Dřevorez vznikl podle původní malby Miyagawy Masajukiho (činný 1716–1730) ze školy Mijagawa, která se, stejně jako škola Kaigecudó, věnovala výhradně malování „syrových obrazů“ (*nikuhicuga*), a nikoli návrhům pro dřevorezy (*mokuhang*). Na tomto barevném dřevorezu vidíme scénu z předchozího obrázku jakoby zvnějšku. Na verandě nevěstince svádí mladý muž nevěstku, zatímco na pootevřené zástěně jsou vidět stíny společnosti v plném proudu zábavy uvnitř „zeleného domu“ (*seiró*) ve čtvrti bordelů s licenci. Té se říkalo *kuruwa*, vydělená čtvrť, neboť byla od města oddělena jako ghetto vodními příkopy a zdmi s hlídanými branami. V Edo se tato čtvrť jmenovala *Jošiwara* – „Pláň rákosí“. Na začátku 18. století v ní žilo asi devět tisíc lidí a přetínal ji široký hlavní bulvár Nakanočó, v jehož průčelích stály seznamovací čajovny. Hlavní třídu křížovaly uličky s jednotlivými domy, v nichž byly ubytovány kurtizány a jejich učednice, které nesměly čtvrt opouštět a byly prakticky na dvacet let (od sedmi do sedmadvaceti let) vlastněny majitelem nevěstince. Proto bylo snem každé kurtizány, aby ji klient vykoupil dříve, než zestárne. Kurtizány nesměly mít poměr s žádným mužem z domu a jediným řešením pro nešťastnou lásku nevěstky k nemajetnému muži, který si ji nemohl koupit, byla společná sebevražda milenců, zvaná „důkaz lásky“ (*šindžú*). Tajná schůzka na verandě možná zachycuje takový nezákonný, přirozený milostný poměr.





12 Nišikawa Sukenobu, *Dvorní dáma a kurtizána s učednicí*, vstupní strany dvou dílů encyklopedie *Studie sta žen* (*Hjakunin džoró šinasadame*), 1723, černobílý dřevorez, 25x36,1 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 57), Česká republika.

Prvním básníkem ženské krásy v císařské metropoli Kjótu byl Nišikawa Sukenobu (1671–1751), jehož buclaté, nevinné, přirozené krasavice určily styl *bidžinga* v první polovině 18. století také v Edu. Sukenobu byl především ilustrátor a vydal velké množství obrázkových knih (*ehon*) tištěných v médiu černobílého dřevorezu. Encyklopedie *Studie sta žen* (*Hjakunin džoró šinasadame*) přináší ve dvou dílech portréty stovky žen všech tříd a povolání od princezen, dvorních dam, šintoistických kněžek, žen velmožů a bohatých měštek přes manželky všemožných řemeslníků až po kurtizány všech ranků, prosté rolnice, rybářky, solivarky, sběračky roští, lovkyně mušlí ... V bohaté květinové borduře vidíme takzvaný frontispis (*mikaesi*) obou dvou dílů – dílu vyšších tříd a dílu kurtizán. Dvorní dáma se splývavými dlouhými vlasy zdvihající roletu na verandu je zpodobena zezadu v mírném natočení tváře, což je v Japonsku svůdný typ zobrazování takzvané „otáčející se krasavice“ (*mikaeri bidžin*), který se často užíval i pro kurtizány. Kurtizána (*tajú*) se svou učednicí (*šinzó*) se nachází pod jívou (*janagi*), jež byla v Číně i v Japonsku symbolem prodejných žen, „štíhlých a pružných jak proutek“.

Autoři své listy nesignovali a teprve po pečlivém hledání ve výjevech a ilustracích nacházíme jejich skrytá kryptonyma nebo žertovné pseudonymy. Nejproduktivnější mistr pozdního *ukijoe* Utagawa Kunisada (1786–1864), který navrhl více než dvacet tisíc dřevorezů, tak například užíval na erotických listech pseudonym Fukijó Matabei, psaný znaky ve významu „Ženy radostně užívající buran“, v narážce na naivistického anonymního mistra raných prchavých obrázků Ukijo Matabeie.

Další vlna rozkvětu kultury *ukijoe* v první polovině 19. století byla utnuta roku 1842 po sedmi letech hladomoru reformami Tenpó.

Šógunát, který byl v té době ohrožen ze všech stran – totálně prorostlý intrikami, zkorumpovaný a politicky nejistý –, zakázal zobrazovat existence tak pochybné morální pověsti, jako byli herci a nevěstky, a nakonec i ženy vůbec, takže došlo k nucenému obratu k přírodním, historickým a alegorickým námětům. Dřevorezové listy z následujících patnácti let nesou jedno až dvě cenzorská razítka, neboť veškerá grafická produkce podléhala přísné cenzuře a poklesy proti morálce v malbě i literatuře byly postihovány přísnými tresty ve vězení. Slavný herec *kabuki* té doby, Ičikawa Dandžúró VII., byl poslán na osm let do

13 Nišikawa Sukenobu, *Venkovanka kojící dítě*, strana z neznáčené knihy s nápisem: „Záznam o blahodárném působení nebes na vše živé“, ca 1730, černobílý dřevorez, 23,7x16,4 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 276), Česká republika.

Venkovanka v prostém kostkovaném kimonu klečí na zápraží chudé venkovské chýše s doškovou střechou a oprýskanými rákosovými zdmi ohozenými hlinou a kojí dítě. Text nad její hlavou říká: „Ženě, která porodí dítě, přirozeně začne prýstit mléko. Je to dar nebes, stejně jako když bují listy keřů moruší, které živí hedvábné bource morušové.“ Ztrápený výraz na tváři mladé venkovanky činí z výjevu autentickou žánrovou scénku. Tato až reportážní přirozenost a realistická kresba Nišikawy Sukenobua, typická pro kjótskou produkci *uki-joe* v první polovině 18. století, v idealizovaných portrétech kurtizán z druhé půle tohoto století v edské produkci úplně chybí. Prosté ženy z lidu a žánrové scény se na obrazy vrátily až v 30. letech 19. století v pozdním *ukijoe*, především v dílech Hokusai a Hirošigeho.



exilu v Ósace a jeho syn, krasavec Dandžúró VIII., spáchal v roce 1854 sebevraždu. Do Japonska se začaly od roku 1854 tláčit cizí mocnosti. K renesanci vznešené formy jošiwarské prostituce už po reformách Meidži nedošlo, neboť otevření japonských ostrovů světu znamenalo jejich překotnou modernizaci pod vlivem Západu. Licencovaná prostituce byla roku 1872 zrušena. *Ukijoe*, stejně jako erotická literatura a tisky, pozvolna zaniklo.

Ve dvacátém století měla na kulturní vývoj v Japonsku největší vliv Amerika, známá svým přísllovečným sexuálním puritánstvím, takže veškerá erotická literatura a pornografie „odešla“ do podzemí. Sex oficiálně neexistuje, pornografie je

předmětem mravnostní cenzury a to do té míry, že v pruderním Japonsku jsou reprodukce klasických „jarních obrázků“ *šunga* dodnes na choulostivých místech zakryty bílými přelepky. V Japonsku vycházejí také národní verze *Playboye*, ale všechny erotogenní lidské orgány jsou na fotografiích pečlivě vyběleny. Prostituce sice v polosvětě kvete dál, ale ve výtvarném umění už nedává podněty k žádnému svébytně japonskému uměleckému ztvárnění obdobnému *ukijoe*.



14 Takehara Šunčósai, Šintoistická kněžka uctívající falické symboly, strana z neznačeného alba, ca 1770, černobílý dřevorez kolorovaný přes šablony, 25,7x16,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 46), Česká republika.

Kněžkami svatyní se dědičně stávaly princezny z šlechtických rodů, o čemž na tomto dřevorezu svědčí i aristokraticky rozpuštěné vlasy. Krasavice drží v rukou žerď se skládaným papírem (*gohei*), jenž byl symbolem šintoistických svatyní. Nápis nad kněžkou mluví o radosti krásky nad dvoupalcovými „pilíři“. Tvář kněžky nese zřetelné stopy Sukenobuova vlivu a potvrzuje příslušnost autora signovaného jako Takehara (činný 1770–1771) ke škole ze západní části Japonska kolem Kjóta a Ósaky, zvané Kansai. Těto provenienci odpovídá i technika kolorování přes šablony (*kappazuri*), jež se v Ósace udržela až do 20. let 19. století, kdy na východě Japonska, v kraji Azuma čili Kantó, byly už padesát let běžné mnohobarevné „brokátové obrázky z Východu“ – Azuma nišikie.

Sexualita, erotika a láska v krásné literatuře

V japonské historii nabýval pohled na milenecké vztahy a jejich literární ztvárnění různých podob, do značné míry v závislosti na právě dominujícím náboženství či ideologii. S ním se měnilo postavení žen, hodnocení lásky a konečně erotiky vůbec a přirozeně i profil milostných scén v literatuře.

Kroniky Japonska

(*Nihongi*, 720)

Šintoismus neukládal tabuizaci milostných styků a japonskou mysl nezatížil pojmem hříchu v pojetí křesťanských kultur, nevyháněl z ráje hříšníky toužící po splnutí. V japonské mytologii si boží předkové Izanami a Izanagi vzali za úkol zplodit Japonské ostrovy a činili tak s radostí. Z jejich spojení vznikl také japonský národ, plození si tedy zaslouží uznání. V kronice *Nihongi* se projevuje počáteční prolínání domácího šintoismu a právě importovaných čínských vlivů. Obsahuje mytologii postavenou na japonském náboženství, ale v nadřazenosti muže nad ženou se již projevuje konfucianismus.

V kapitole o stvoření světa se popisuje, jak bohové Izanami a Izanagi sestoupili z nebes na zem. Sotva se usadili na jednom z ostrovů, pustili se do tvůrčí práce.

15 Suzuki Harunobu, *Gejša Šioginu z domu Cutaja v Jošiwaře*, cca 1769, barevný dřevorez (*nišikie*) takzvaného pilířového formátu (*haširae*), 50,5x13,2 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 771), Česká republika.

Suzuki Harunobu (1725–1770) byl prvním mistrem takzvaných „obrazů prchavého světa“ (*ukijoe*), který pracoval s vícebarveným soutiskem několika dřevěných štoků k docílení „brokátového“ efektu (*nišikie*). Tato technika se vyvinula v klasických školách dřevorezu už koncem 50. let, ale Harunobu ji rozvinul a začal užívat i na luxusní příležitostné tisky *surimono*, které objednávali bohatí kupci a literátské kluby. Kurtizána Šioginu v sedmivrstevném zimním kimonu s motivy zasněžených borovic je křehká dívka, jež se zásluhou Harunobua stala vzorem pro obrazy krasavic (*bidžinga*) v 60. a 70. letech 18. století. Harunobu zemřel už v roce 1770, ale jeho graciózní, křehké víly přežily – v Harunobuově linii totiž pokračoval Korjúsai. V 80. a 90. letech 18. století pak zásluhou umělců jako Kacukawa Šunšó, Torii Kijonaga a Kitagawa Utamaro vstoupila tvorba brokátových krás do svého zlatého období.





16 Suzuki Harunobu, *Kurtizána Hacuito*, 62. list z V. dílu alba *Soutěž krasavic ze zelených domů* (*Seirō bidžin awase*), 1770, barevný dřevorez, 22x16 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 193), Česká republika.

Harunobuovo velké kompendium nejkrásnějších nevěstek ze zábavní čtvrti Jošiwara, které se prodávalo v Edu od roku 1770, obsahovalo pět dílů se 156 portréty krasavic z různých domů, z nichž každá byla doprovázena básní *senryú*, vystihující její oblíbenou činnost – hru na nástroj, psaní, šití, aranžování květin, hru v šachy či v karty, komponování básní apod. Ne všechny dívky v zajetí ušlechtilých zábav byly kurtizány nejvyššího stupně (*oiran*) – těch bylo v té době ve všech zelených domech s licencí v zábavní čtvrti Jošiwara kolem čtrnácti. Zbytek tvořily stupně mřížek (*kóši*), komorných (*cubone*), slečen z apartmá (*zašikimoči*), novic (*šinzó*), dívek z čajoven (*senča*), později zvaných *čúsan* apod. Všechny však vynikají něžnou tváří, ladnou linkou obrysů těla v měkkých kimonech, pastelovým vybarvením a jednoduchou kompozicí. Jednotlivé díly alba jsou rozděleny podle ročních dob, se zdvojeným dílem jara. Ke kurtizáně Hacuito se pojí báseň: „*Je to jemný sníh či měsíční svit / co mi vhání slzy do očí?*“

O stvoření země a o spojení Izanagiho s Izanami

Tehdy již oba
toužili po tom
stát se manželi
a zplodit další kraje.
Proto učinili z ostrova Onogoro
„ústřední pilíř země“.
Bůh se vydal nalevo
a bohyně šla napravo.
Každý z nich sám
obešel „ústřední pilíř země“.

Když se opět setkali,
bohyně vykřikla první:
„Ó, jak jsi krásný!
Jaké štěstí potkat takového pěkného mladíka!“
Bůh však byl nespokojen:
„Jak to, že jsi promluvila první?
Jsi přeci žena!
To není dobré znamení.
První jsem měl promluvit já,
protože jsem muž!
Pojďme kolem dokola ještě jednou!“
I šli.

Když se opět potkali,
bůh promluvil první:
„Ó, jak jsi krásná.
Jaké štěstí potkat takovou půvabnou dívku!
Je na tvém těle něco,
co je podstatné?“
Bohyně odpověděla:
„Na mém těle je místo,
které je zdrojem ženskosti.“
Bůh na to řekl:
„A na mém těle je zase místo,
které je zdrojem mužnosti.
Toužím spojit tento zdroj svého mužství
se zdrojem tvého ženství.“
Tak se poprvé muž a žena stali manžely.
Když přišel čas porodu,
objevil se nejprve ostrov Ahadži.
Poznali v něm děložní lůžko
a v hloubi svých srdcí pocítili zklamání.
I dali mu jméno Ostrov neuspokojení.
Další se zrodil Ostrov bohaté úrody.



17 Suzuki Harunobu, *Milenci s kuřáckým náčiním*, dvoustrana z neidentifikovaného erotického alba, ca 1770, barevný dřevorez, 17x24 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 3364), Česká republika.

Kromě křehkých, útlých, dívčím zjevem okouzlujících kurtizán maloval Harunobu i ilustrace erotických alb. Na této dvoustraně z neidentifikovaného alba je v jemné barevné paletě zobrazen něžně naladěný pár na rozházených teplých zimních matracích za zástěnou se zasněženými bambusy a s kuřáckým náčiním v záhlaví lůžka. Nad milenci je nápis: „*Fúrjú koi no makoto* – *Pravda o mondénním milování*.“

Právě v poslední třetině 18. století byla na vrcholu jak kultura zábavních čtvrtí, tak technika jejich zobrazení v tiscích *uki-joe*. Kurtizány té doby byly vzorem vzdělanosti a dobové módy, vynikaly individualitou a „vtipem“ (*hari*), krásou tváře i účesu, okázalým bohatstvím oděvů, hrou na nástroje, psaním básní i kaligrafií – o jejich přízeň usilovali podle příruček o „znalectví“ (*cú*) marnotratní samurajové, které však dívky měly právo odmítnout. A tisky *ukijoe*, které navrhovali mistři té doby, jako byli Harunobu, Korjúšai, Šunšó, Kijonaga a Utamaro, zobrazovaly tyto prodejné ženy jako bohyně.

Bohové zplodili i Ostrov dvou jmen a ostrov Cukuši.

Nihongi. Kroniky Japonska (1982). In: Vrbenský, Jaroslav, ed. (1982): *Prameny života. Obraz člověka a světa ve starých kulturách*. Praha: Vyšehrad, 1982, s. 352–353.

Když se radosti z plození mohli bez hany oddávat Izanami a Izanagi, stvořitelé japonského národa, nemůže erotika patřit do kategorie nečistých činů. Nebyl důvod, proč by si ji měli odpírat jejich potomci. Rozvernost ve smyslných hrách venkovských komunit manifestuje lidová píseň rybářů z ostrova Hokkaidó.

„Dnes budu spát na damaškové podušce*,
(*to je s prostitutkou)

zítra na lodi v polštářích z vln.
Po milování je mi jedno, co jím,
stejně nic nechutná tak jako vagina.
Třicetiletá žena je jak chrámový zvon,
čím víc do ní biješ, tím víc sténá.
Vezmi osmaosmdesátiletou ženu,
slunce už vychází a ještě nekončí.
Hned se tu zdá být a hned tu není
kost v pyji.“

Kodansha Encyclopedia of Japan (1983). Volume 7. Tokio: Kodansha, 1983, s. 73–74. Ukázku přeložila Klára Macúchová.



18 Isoda Korjúsai, „Milování pána a kmána“, asi 1770, barevný dřevorez, 19x25 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas v Brně, Česká republika.

Průhled do dřevěné chodby v poschodí nevěstince, jejíž obytné části byly vytvářeny lehkými posuvnými stěnami, zachycuje dvě dvojice oddělené skládací zástěnou. Kurtizána a její klient v těsném objetí spočívají, přikryti ložním prádlem, na pruhované matraci. Pánův sluha mezitím laškuje se služebnou kurtizánou, jež mu nabízí horké *saké* z železného kotlíku.

Japonský malíř, grafik a ilustrátor školy *ukijoe* Isoda Korjúsai (činný 1764–1788) byl v raném období tvorby poplatný svému učiteli Suzuki Harunobuovi; od svého vzoru se však odpoutal a dospěl k vlastnímu stylu: užíval jasné oranžové tóny, dekorativně vykrývající černé obrysové linky rouch a postav, jejichž výraz je věrný skutečnosti. Jeho tisky jsou často soustředěny v souborech o osmi nebo dvanácti listech a také v erotických albech. Je uznáván jako mistr takzvaného „pilířového obrazu“ (*haširae*), tisku podlouhlého formátu.

Ani aristokracii císařského dvora nic nebránilo dopřávat si milostných her. Jejich umělecké ztvárnění mělo přirozeně poněkud jinou podobu, ale i nobilita se s potěšením bavila literárním zpracováním milostných příběhů. Už první japonská sbírka básní z 8. století, která zahrnuje poezii sebranou za tři sta let, *Manjōšū* (*Sbírka deseti tisíc listů*), obsahuje celé oddíly věnované jen milostné poezii.

Ve zlatém věku dvorské kultury, v období Heian (794–1182), se pak láska objevila jako ústřední téma literatury. Nový systém písma umožnil rozvoj čistě japonského stylu a v době Heian vzniklo

několik světově uznávaných děl, velmi často z pera dvorních dam. Existovaly dokonce literární salony, z nichž vynikl zejména salon císařovny Šóši (též Akiko, 988–1074). Na dvoře císařovny Šóši působily počátkem 11. století v roli dvorních dam proslulé literátky Murasaki Šikibu a Izumi Šikibu, jež obě pocházely z významného rodu Fudžiwara. Murasaki Šikibu je jedinou, nebo alespoň hlavní autorkou díla *Příběh prince Gendžiho*, které bývá považováno za nejstarší román na světě, a Izumi Šikibu je autorkou mnoha set pětiverší *tanka* a *Deníku Izumi Šikibu*.

Murasaki Šikibu *Příběh prince Gendžiho*

(*Gendži monogatari*, vznik v letech 1001–asi 1013)

Murasaki Šikibu (973?–1014?) byla dcerou dvořana Tametokiho z rodu Fudžiwarů, vzdělance, básníka, uznávaného literárního kritika a editora básnických antologií, jenž své dceři dopřál široké vzdělání. Později je využila na dvoře císařovny Šóši, kterou seznamovala s čínskou klasikou, ze-

jména s dílem tchangského básníka Po Tü-iho, vyučovala též kaligrafii a společnost bavila hrou na japonskou harfu *koto*. Ale především je uplatnila v monumentálním díle *Příběh prince Gendžiho*. Tento rozsáhlý román, který mívá v překladech do evropských jazyků obvykle více než tisíc stran, představuje vlastně sbírku milostných příběhů, plnou erotických vzplanutí. „Řetězec alegoricky laděných romantických epizod líčí osudy idealizovaného dvorského milovníka, císařského levobočka prince Gendžiho, a po jeho smrti milostné neúspěchy jeho

19 Kacukawa Šunšó, *Kurtizány při hře utagaruta*, 1776, barevný dřevorez, ilustrace knihy *Zrcadlo krásných žen ze zelených domů* (*Seiró bidžin kagami*), 21,5x30,5 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas v Brně, Česká republika.

Pět kurtizán, každá označena jménem, ve chvílích odpočinku hraje karetní hru *utagaruta*, při níž bylo třeba přikládat k slavným básním portréty jejich autorů. Tato ilustrace je součástí souboru více než čtyřiceti obrazů třísvazkové knihy, která byla společným dílem malířů Kacukawy Šunšóa a Kitao Šigemasy, přičemž obrazy spjaté s létem a zimou vytvořil Šunšó, obrazy spojené s jarem a podzimem Šigemasa.

Kacukawa Šunšó (1726–1792), malíř, grafik a ilustrátor školy *ukijoe*, založil školu Kacukawa. Náměty čerpal ze života zápasníků, válečníků, kurtizán a zejména herců. Spolu s Bunčóem vydal první album hereckých „podobizen“ (*nigao-e*). Jeho obrazy herců již nejsou idealizovaná klišé a dají se identifikovat bez dosud obvyklých popisků. Právě od něj se odvíjejí mistrovské listy expresivních hereckých „velkých hlav“ (*ókubie*), jak je na sklonku 18. století malovali Šaraku či Tojokuni. Komponoval zejména do takzvaných „úzkých formátů“ (*hosoban*), používal teplé hnědé, oranžové a okrové tóny a vynikal plavnou, nesmírně ohebnou a dynamickou tenkou obrysou linií. Ke škole Kacukawa se hlásili jeho žáci Hokusai (v mládí Šunró, 1760–1849), Šunčó, Šunkó, Šunei a další.





20 Kitagawa Utamaro (?), *Sluha naléhající na novicku*, kalendářní tisk pro rok ovce, 1787, barevný dřevorez, 12,4x17 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 1530), Česká republika.

Za paravánem s kresbou horské ovce, jež prozrazuje rok děje, naléhá muž v laciném proužkovaném kimonu na skrovně obléčenou dívku, již povalil na záda a jejíž dlouhé rukávy prozrazují, že není zadaná. Může to být služka nebo učednice kurtizány, novicka (*furisode šinzó*), jež ještě nepřešla do ranku majitelek vlastní komůrky k provozování řemesla (*zašikimoči*). Že obtěžování není slečně milé, poznáme podle tvaru jejího chodidla, jež nemá prsty stažené dovnitř jako vždy při milostném vzrušení. Jde o erotický list, který sloužil jako kalendář pro rok ovce. Jelikož se rok řídil cyklem luny a začínal na jaře, byly měsíce krátké či dlouhé a někdy se vkládaly i přechodné měsíce. Dlouhé a krátké měsíce se každý rok označovaly na kalendářích – zde jsou takzvané *dai no cuki* vyznačeny číslovkami na bederním pásu muže. List není signován, slavní malíři se na zakázané erotické listy nikdy nepodepisovali, ale užívali kryptogramy. Podle stylu lze připsat list Utamarovi (1753–1806).

domnělého syna Kaorua a vnuka Nióa. Za romantickým, až donchuanským hledáním ideální ženy se přitom skrývá hluboký estetický a filozofický kontext, pokus zachytit krásu prchavého pozemského života na pozadí estetických ideálů japonské dvorské šlechty doby Heian (794–1182) a hodnot spjatých s buddhistickou filozofií“ (Fiala 2002, s. 5).

Příběh prince Gendžiho

„Přisahám lásku,
na mou duši. Tvá ulétla,
co zbylo? Slza
nad vyschlou kapkou rosy.
Kvítku s večerní tváří ...“

Ano, léta přejdou, ale na tu dívku nikdy
nezapomenu.

21 Torii Kijonaga, *Ranní koupel*, ca 1790, novotisk barevného dřevorezu, ca 1890, 28x21,7 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vx 566), Česká republika.

Torii Kijonaga byl již pátým mistrem školy Torii, jež v Edu od začátku 18. století ovládala produkci divadelních listů. Byl ovšem prvním, kdo se vzdálil divadlu *kabuki* a dal přednost kráskám, které maloval jako vláčné, štíhlé, elegantní zralé ženy s rysy oblíbené bohyně milosrdenství Kannon. Jeho krasavice určovaly módu v osmdesátých letech 18. století, než od něj žezlo převzal Utamaro v letech devadesátých.

U mříže vedoucí do koupelny s kádí horké vody stojí právě vykoupaná kurtizána, vysušující vodu z ucha rukávem domácího letního kimona a laškovající s psem. Podobný námět v naprosto odlišné kompozici spatříme na dalším listu od Utamaroa, velkého konkurenta Kijonagy. Na sloupku koupelny je nápis: „*Užívej srdce* (tj. dávej pozor) *při zacházení s ohněm!*“ Jošiwara několikrát vyhořela až do základů. Obnova dřevěné architektury však nikdy netrvala déle než půl roku. Teprve na konci 19. století se po požáru celá Jošiwara přestavěla v evropském stylu z cihel, takže ztratila svou útulnost a japonské kouzlo. Dnes z ní zbylo jen jméno čtvrti muzikálů, varieté a restaurací, užívané coby turistická atrakce.

Poslala mi báseň s „večerním kvítkem“, a proto ji podle obvyklé přezdívky onoho svačkovitého kvítku nazývám Júgao, „Večerní tvář“.

Lze si vůbec představit jinou tak upřímnou, tak bezelstně příchynou dívku? Jak jen se liší od mé namyšlené, žárlivé choti, paní Cesmíny Aoi, která na mne čeká, chladná a odměřená, v domě ministra po levici!

Princovo srdce tone v zoufalství, svírá se steskem a zároveň pozvedá k nebi na perutích naděje a touhy.

Jaký zázrak, že jsem se nenechal odradit! Že jsem neztratil víru, že najdu dívku, která vůbec nemusí být z vyhlášeného rodu, ale bude vlídná a poddajná. Družku, před níž nebudu muset nic skrývat, protože její dětské kouzlo, jako třeba kouzlo mladičké Fialky Murasaki, naopak samo volá po ochranné ruce.

Každou zvěst, z níž by byla mohla svitnout sebelepší špetka naděje, podrobil pečlivému zkoumání, sledování a ověřování. Každá dáma, jež mu poskytla záblesk takové naděje, si mohla být jista, že dostane aspoň jednu řádku, jež udeří na strunu jejich citů.

Nebudu opakovaně zdůrazňovat, že není snadné najít dámu, která by princovým vyznáním pohrdla. Vždyť dámám chladným a sebejistým, jež by si rády postavily trůn z vlastní důstojnosti, se láska předem obloukem vyhne.



Jen zkus být sebejistá, hrdě povznesená nad jádro té choulostivé věci, o níž vždy jde – a neúspěch je zaručen. Až jednou pochopíš, jak to ve světě chodí, začneš bycha honit a ještě ráda se smíříš s nabídkou posledního muže pod sluncem. Ovšem ten pak nabídku možná vezme zpět. Ano, i to se stává.

Jindy si zase princ připomene trapnou historku s pláštíkem Cikádky Ucusemi. Jak obratně se mi ta žena vysmekla, když mi zanechala jenom svůj závoj, říká si a jeho mysl ovládne hněv. A pak se mu před očima zjeví Cikádčina nevlastní dcera, Nokiba no ogi, ona dívka z básně o keříku na zápraží, k níž se princ přiblížil v domě guvernéra provincie Kii. Však přijde chvíle, kdy ji překvapí znovu. Musí ji vidět – vlastně ji má stále před očima. Neupravenou a rozčuchanou, ve svitu narychlo zažehnutých pochodní.

Mám už to v povaze: na žádnou ženu nezapomenu.

Šikibu, Murasaki (2002): *Příběh prince Gendžiho* (1). Ze starojaponského originálu zveřejněného ve svazcích *Gendži monogatari* 1, 2 (v edici *Koten bungaku zenšú*, sv. 20, 21, Tokio: Šógakkan, 1994, 1995) přeložil, úvodní studii napsal a obrazovým materiálem doplnil Karel Fiala. Praha – Litomyšl: Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, s. 192–193.

Japonskou literaturu obohacuje ojedinělá forma písemnictví – literární deníky; obsahují záznaky o věcech veřejných, o společenském životě u dvora, nebo třeba zápisky z cest. Deníková tvorba prolíná japonskou literaturou od desátého století, ale snad nejpůvabnější a patrně nejproslulejší jsou deníky dvorních dam heianské doby.

Izumi Šikibu

Deník Izumi Šikibu

(*Izumi Šikibu nikki*, počátek 11. století)

Deník paní Izumi Šikibu (asi 978–po roce 1036) patří k těm tzv. poetickým (*uta nikki*), což jsou deníkové zápisky bohatě protkané básněmi. Izumi Šikibu nebyla dámou z nejvyšších vrstev (její první manžel byl guvernérem provincie Izumi, odtud také její jméno), musela být ale velmi okouzující, měla milostný poměr se dvěma princy. První, princ Tametaka, zemřel po velmi rozmařilém životě (paní Izumi Šikibu nebyla jeho jedinou milenkou)

v šestadvaceti letech, paní ale nedlouho poté našla útěchu v jeho mladším bratrovi, princy Acumiči. Údajně právě žal nad jeho smrtí ji přiměl psát deník, jenž je věnován prvním měsícům jejich milostného vztahu. Začíná ještě truchlením nad ztrátou prvního milence a pokračuje navázáním nového milostného vztahu s princem Acumiči.

Deník Izumi Šikibu

Princ už se v poledne začal připravovat na to, jak se večer ve vši tajnosti vzdálí z paláce a v nestřežené chvíli paní navštíví. Zavolal pobočníka, který obvykle přijímal a předával jeho dopisy, a oznámil mu: „Pojeďu dnes inkognito na jednu návštěvu.“ Pobočník si domyslel, kam to asi bude, a zařídil vše potřebné. Na místo přijeli v podivně vyhlížejícím povozu. „Tak jsme zde,“ nechal se princ ohlásit a paní, přestože ji to dost zaskočilo, mu přece nemohla vzkázat, že není doma. Přes den odpovídala na jeho listy, bylo by proto krajně neslušné poslat jej teď domů. V duchu si řek-

22 Kitagawa Utamaro, *Hodina hada*, ze série *Dvanáct hodin v zeleném domě* (*Seirō džúnikoku*), 1795, barevný dřevorez, 37x23,8 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 160), Česká republika.

Očistě těla se každý den věnovala „hodina hada“ – mezi 9. až 11. hodinou dopoledne. Čas byl rozdělen na 12 dvouhodin nazvaných podle 12 znamení tibetského zvířetníku a chod nevěstince podléhal přísnému řádu. Dřevorez Kitagawy Utamaroa (1753–1806) *Hodina hada* ze série *Dvanáct hodin v zeleném domě* (*Seirō džúnikoku*) ukazuje podobný výjev jako předchozí list Kijonagův – kurtizána, jež právě vystoupila z lázně, má stejné kimono se stejným vzorem mořských hvězdic, stejné gesto ruky, jen její postava a tvář je jiná. Tyčí se před námi nový typ krasavice, který zplodil génius mistra Utamaroa. Je vertikálně protažená, elastická, anatomicky přesnější, má svůdně neúčastný, do sebe ponořený výraz, krásnou souměrnou tvář a jednoduše vyčesaný účes s třemi jehlicemi. Vznikla nová individualita, jejímž přídomek je dobový ideál světáctví – *iki*, což značí též „býti chic“. Emancipované, sebevědomé, baculaté krásky od Utamaroa jsou do dnes symbolem japonského žensství a jejich reprodukce se nacházejí na různých šátcích, nádobách, pohledech, dopisních papírech, plakátech a jiných suvenýrech.





23 Kitagawa Utamaro, „Ve víru lásky I“, 1788, barevný dřevorez, z cyklu *Poduška z básní* (Utamakura), 23x38 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas v Brně, Česká republika.

Na tomto obraze je patrný malířův vytříbený smysl pro rafinovanou kompozici scény: přímé linie a zalomení v ostrých úhlech sníteku švestky a bambusu zdobících zástěny na pozadí kontrastují s vláčnými obrysy těl obou milenců.

Kitagawa Utamaro, snad nejvýznamnější představitel *ukijoe* 18. století, se uvedl jako ilustrátor erotickými alby, například *Poduškou z básní*, knihami básní *kjóka* o různých přírodních jevech, například *Knihou mušlí*, *Knihou hmyzu* a žánrovými výjevy. V devadesátých letech 18. století dospěl k osobitému stylu a věnoval se námětům, jimiž proslul: brilantně propracovaným podobiznám půvabných žen v měkce splývavém rouchu, s jemně naznačenými rysy tváří. Užíval světlé, svěží barvy, často na trpytítm podkladu, posypaném stříbrným nebo perletovým práškem. Zobrazoval ženy v nejrozmanitějších podobách: ženy, jež se líčí a češou nebo pracují v domácnosti, matky s dětmi, dívky procházející se po zahradě, kurtizány v zábavní čtvrti Eda, milence. K nejznámějším dílům z oblasti mravů, erotiky a sexuality patří *Moderní obrazy mravů*, *Deset ženských fyziognomií*, *Dvanáct hodin v zeleném domě*. V Japonsku i v Evropě měl mnoho obdivovatelů – například Henriho de Toulouse-Lautreca.

la, že s ním prohodí pár slov, a zpod závěsu mezi otevřenými okenicemi vysunula na verandu kulatou rohož, aby se návštěvník mohl posadit. Je opravdu takový, jak lidé říkají? Princ byl neobyčejně krásný. Uvědomila si to i pak, když spolu hovořili. Po čase vyplul na oblohu měsíc a zalil princovu postavu jasným světlem.

„Jsem po starosvětsku ostýchavý a nejsem zvyklý ukazovat se na takových místech. Necítím se tu dobře, pozvěte mě dál! Ostatně nepatřím k těm, co jste tu vídala dřív.“

„Mluvte divně. Měla jsem za to, že si přicházíte popovídat. Jen tak a jenom dnes večer. Proč tedy to, dřív?“

Hovor se točil dokola, noc pokročila a princ se bál, že to tak může zůstat až do svítání.

*O čem si budeme
příště vyprávět,
když se nám
do rána
nebude nic zdát?*

*O klidném snu
jen sním,
když noc co noc
si zvlhlým rukávem
utírám slzy,*

„co tedy čekáte,“ povídám.

„Nezlobte se, ale já si nemohu dovolit chodit

na schůzky, kdy se mi zachce. Třeba se vám zdá, že nemám dost citu, ale musíte mi věřit, zatočila se mi z vás hlava," řekl princ a tiše vešel dovnitř.

Napovídal a nasliboval mi toho páte přes deváté. Ráno odešel domů a brzy jsem od něj dostala dopis: „Jak se ti vede? Já mám takový zvláštní pocit.“

*Pro tebe možná
je láska věc běžná,
obyčejná věc.
Já se dnes ráno
cítím jak nikdy dřív*

Odepsala jsem:
*Neřekla bych,
že je běžné –
ráno se probudit
a být
zamilovaná.*

Izumi Šikibu (2002): *Závoje mlhy*. Ze staré japonštiny přeložila Zdenka Švarcová. Praha – Litomyšl: Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, 2002, s. 20–22.

Láska si našla svůj výraz především v poezii, jejíž skládání bylo samozřejmou součástí života u dvora. Zhruba v 9. století byla vymezena pravidla milostných styků, ovšem naprosto jiná než ta, na něž byly zvyklé evropské dámy. Japonským aristokratům byl rytířský vztah k dámě docela cizí; vrhnout se ženě k nohám nebo jí hrát pod okny by jim propůjčovalo komičnost, jaká se k nim nehodí. Japonským milovníkům slušelo naopak zdání zdrženlivosti a příslovečná japonská obliba v kráse náznaku umožňovala jiné způsoby užívání lásky. Náznak dokáže být koneckonců napínavější než fyzická blízkost a japonský šlechtic se mohl dámě dvořit, aniž ji vůbec spatřil. Upoutat ho dokázala kupříkladu právě dobře napsaná báseň a žena si uměla získat srdce vyvoleného třeba jen šikovně vedenou poetickou narážkou. Poezie pomáhala milencům spojení nejen navázat, ale i udržovat kontakt. Nebylo slušné, aby se dvorní dáma objevovala na veřejnosti ve společnosti jiného než vlastního muže, styky mezi milenci probíhaly skrytě. Záliba v nenápadnosti, do jisté míry vynucená společenským klimatem, se projevila jako jeden z estetických principů rovněž v poezii. Jejím charakteristickým rysem se stala zastřenost, kte-

rá nezasvěceným nedopřála, aby do milostného vztahu úplně nahlédli.

Konverzace vedená ve verších splňovala funkci prostředníka mezi milenci v netušené míře. Někdy se milostný vztah odvíjel jen prostřednictvím vzájemně posílaných listků, a když právě byla patřičná sezona, pak mohly být milostné listy připojeny k slivoňovému květu nebo k javorovému listu, tedy doplňkům splňujícím rovněž úlohu nenápadné komunikace. Máloco mohlo dámě polichotit víc než báseň napsaná vytríbeným písmem na vybraném papíru. Bohatý repertoár japonské milostné poezie, vyznání, vášně nebo nárek nad vlažným citem, se dochoval díky antologiím sestavovaným na císařský příkaz, ve kterých „přežilo“ více než padesát tisíc starověkých pětiverší.

Sbírka starých a nových básní

(*Kokinšú*, počátek 10. století)

Obsahem celkem jedenadvaceti sbírek kompilovaných na císařský příkaz byla starší poezie již neznámých autorů i soudobých uznávaných básníků. Být zahrnut do císařské sbírky bylo výrazem ocenění a znamenalo čest, po které každý básník toužil.

První takto sestavenou antologií byla *Sbírka starých a nových básní* (*Kokinšú*), která vznikla na začátku 10. století. Snad nejznámější básnířkou, jejíž milostné verše *Kokinšú* rovněž zahrnuje, byla Ono no Komači, pověstná krásou, opředená legendami plnými vášně, jichž využívali dramatici pro své hry ještě po dlouhá léta. Ono no Komači zavedla tradici poezie plamenné ženy. Specifické postavení poezie umožnilo v době Heian (794–1185) propracovat básnickou techniku, na níž se podstatnou měrou podílely samotné ženy, což bylo možné také díky postavení, které měly ve zlatých dobách japonské kultury. Tehdy se ještě mohly těšit podstatně silnější pozici, mohly také vlastnit velký osobní majetek, což je činilo nezávislými.

Ve věcech lásky byly rovnocennými partnerkami mužů a na rozdíl od Evropy psaly milostnou poezii alespoň tak často jako muži.

Básně jsou v antologiích rozděleny tematicky do oddílů, z nichž ne nepodstatnou část tvořily právě milostné verše.



24 Kitagawa Utamaro, „Ve víru lásky II“, 1788, barevný dřevořez, z cyklu *Poduška z básní* (*Utamakura*), 23x38 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas Masarykiana v Brně, Česká republika.

Milostná scéna se odehrává v jarní krajině s kvetoucími třešněmi na malých zelených pahorcích. Vzdouvající se šaty, několik vrstev výstřihu, nenápadné pootvěření kimona přispívají k dramatizaci výjevu. Na japonských erotických obrazech jsou jen výjimečně vidět docela nahá těla. Na tomto dřevořezu, stejně jako na předchozím, se těla milenců ztrácejí, spletena ve víru látek. Název cyklu naznačuje, že se jedná o obrazy určené jako instruktivní pomůcka pod polštář pro milence. Erotické tisky patřily do povinné výbavy pro nevěsty. Někdy mívaly podobu svitku, na němž bylo zobrazeno dvanáct milostných poloh, což se později odrazilo v produkci dvanáctidílných sérií tisků.

Ono no Komači

Bez odpočinku
proplouvám s tebou svým snem.
Celá noc takové lásky se nerovná
krátkému záblesku očí
v žití skutečném.

Fudžiwara no Okikaze

Dům prázdňem zeje,
nemám s kým sdílet
tíhu beznaděje,
než s vlastním obrazem,
jenž v zrcadle se chvěje.

Fudžiwara no Tošijuki

Společné chvíle za námi,
děj noci byl tak krátký.
Nemilosrdným svítáním
vracím se domů zpátky
smáčený deštěm i slzami.

Mnich Rjósen

Jsem tak sám!
Vykrádám se z domu ven
a strnu –
Všude kolem krajina
zhasíná podzimním soumrakem.

Neznámá autorka

Kéž by se vůně slivoně vpila
a uchovala v rukávech,
aby mi pak,
až jaru dojde svěží dech,
vzpomínku na něj oživila.

Neznámá autorka

Tvůj obraz nosím v duši
a rukávy mokré, proplakané.
Dokud tě nespátřím,
zůstanou stále slané,
nic je nevysuší.

Neznámý autor*

Nikdy ji nespátřit,
bez ní tu býti –
mořem slz pluje opilý vrak:
Nechte si pohár věčného žití,
věčný bych smutek věčně pil pak.

Neznámý autor*

V měsíci máji
oranží v květu vůni jsem pil:
Voní jak rukáv
milenky dávné,
kterou jsem kdysi opustil.

Kakinomoto no Hitomaro*

Pro lásku umřít? –
Nechte mě umřít pro marnou sázku
v lásky hrách:
Aspoň má milá pak překročí prvně
nízký můj práh.

Z různých vydání vybrala a přeložila Klára Macúchová. Básně označené * jsou ze sbírky *Verše psané na vodu*. Přeložila Vlasta Hilská, přebásnil Bohumil Mathesius. Praha: Albatros, 1978.

Příběh rodu Taira

(*Heike monogatari*, počátek 13. století)

Když se těžiště moci začalo přesouvat na samuraje, napodobovali válečníci zvyky dvora, a tak jsou ve válečných kronikách zaznamenány verše, které samurajové komponovali svým milým mezi boji. Ve věcech lásky se ženy občas mohly těšit výsluní poměrně silného postavení. Byly jim věnovány příběhy o mužích toužících po jejich lásce, ochotných věnovat naplnění své touhy velké úsilí. Ve společnosti ovšem začaly pozvolna převládat čistě samurajské mravy a s nimi nabyla „láska“ nové podoby. Musela ustoupit čestným povinnostem válečníků a tato orientace, patrná na slavném *Příběhu rodu Taira*, zůstala pro japonské milostné vztahy charakteristická po celá staletí.

Válečný epos z počátku 13. století vypráví o bojích mezi dvěma vojenskými rody, Taira (zvaný též Heike) a Minamoto, v letech 1180 až 1185. Soupeřily o vliv v zemi v době, kdy pozbyla moci kultivovaná dvorská šlechta doby Heian. Epos je dochován v mnoha písemných verzích, původně ovšem existoval ve formě příběhů určených k přednesu. Popisy bitev, milostné příběhy nebo hrdinné skutky samurajů po staletí vyprávěli slepí recitátoři za doprovodu loutny (*biwa*) a jejich procítěnému přednesu vděčily příběhy za velkou popularitu. Jsou prostoupené buddhistickým učním o pomíjivosti a znovuzrození, což poněkud odlehčovalo zážitku smrti, kterým toto dílo nešetří.

Poprava Šigehiry

Pan střední generál Šigehira byl držen ve vyhnanství v provincii Izu. Když se choť pana Šigehiry dozvěděla, že jejímu manželovi zbývá již jen nepatrný zlomek života, chtěla jej ještě jednou spatřit nejen ve snu, ale i ve skutečnosti. Ale ani toho jí nebylo dopřáno. Vstávajíc lehajíc se trápila, pláč jí byl jedinou útechou.

Tehdy střední generál třetí hodnosti poprosil vojáky o odklad rozsudku slovy:

„Děkuji, že jste mi v poslední době v jisté věci prokázali mimořádnou laskavost. Chtěl bych požívat takových laskavostí až do konce. Nemám

synů, a proto nemám na tomto světě čeho žet. Nicméně v obci zvané Hino žije dáma, s níž jsem se po léta stýkal. Chtěl bych se s ní ještě jednou setkat a poprosit ji, aby se modlila za mou spásu v příštích zrozeních.“

Vojáci nebyli z kamene, a se slzami v očích souhlasili. Srdce generála Šigehiry se naplnilo radostí a vzkázal své paní:

„Chtěl bych vás pozdravit alespoň před vaším domem, neboť mě vedou do Nary.“

„Kde je? Kde jen je?“ ptala se rozčileně dáma. Vyběhla ven, kde spatřila muže ve spodním rouchu s tištěným modrozeleným vzorem, pohublého a potměšilého tváře, který právě vstupoval na zápraží domu.

Paní přistoupila k závěsu a pravila: „Sním, nebo bdím? Jen vstupte, prosím.“

Když generál zaslechl ten milý hlas, rozplakal se. Paní komoří se zatočila hlava a hrdlo se jí sevřelo dojetím.

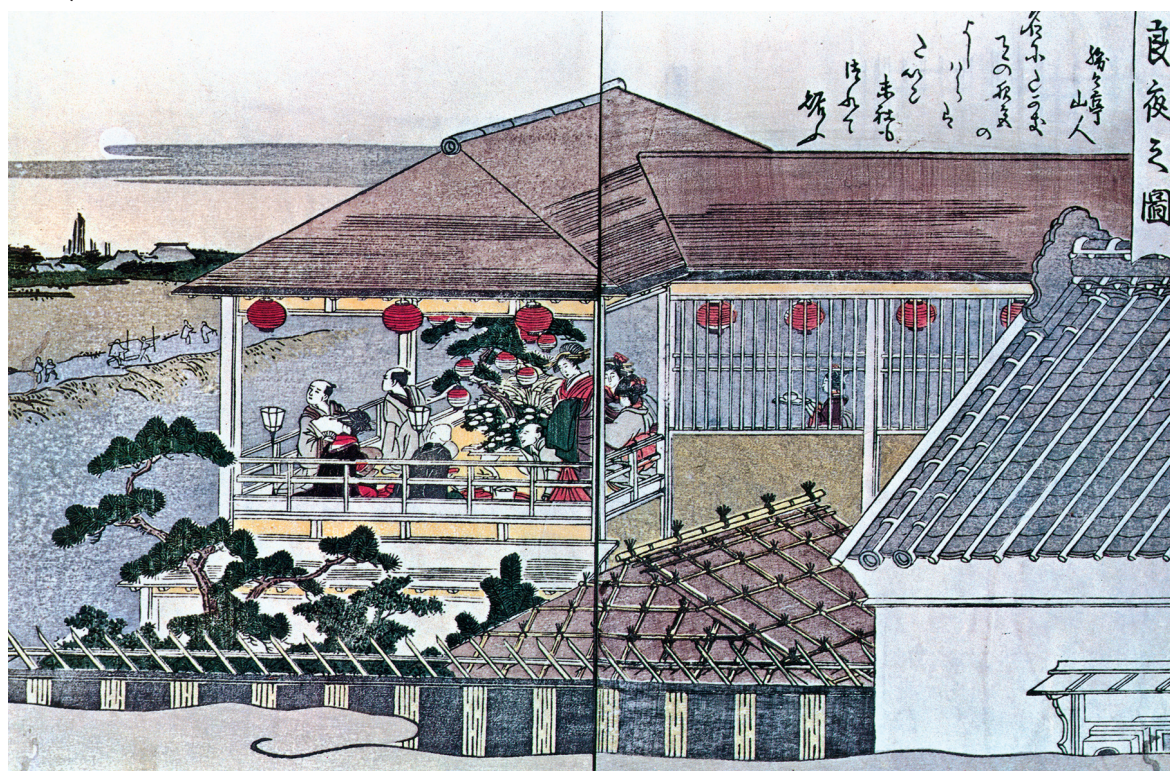
Generál vsunul hlavu pod bambusový závěs a s pláčem řekl: „Loni na jaře mě v Ičiotani obešla poprvé smrt. Protože je však moje vina příliš těžká, bylo mi souzeno padnout do zajetí a být předváděn v hlavních ulicích. Nakonec mám být vydán starším narských chrámů, kde mi srazí hlavu. Proto mě sem ostatně přivedli. Já jsem však jen toužil ještě jednou vás spatřit, takže nyní nemám již co ztratit. Pokusím se vstoupit do řádu a pošlu vám na památku své vlasy. A neodpustí-li mi ani pak, vzdám se vši obrany.“

Paní žila po celé dny jako v mátohách, nyní však byla ještě zasmušilejší.

„Poté, co jsme se rozloučili, jsem se měla vrhnout do moře a utopit se jako milovaná Kozaišó. Z toho, co jsem slyšela, jsem usoudila, že již nežijete, a přece jako by mi cosi říkalo, že vás zázrakem ještě jednou spatřím na tomto světě, a proto, navzdory všem útrapám, dosud žiji. Jak hrozné, že se dnes setkáváme naposled. Jistě vám bylo do-

25 Kitagawa Utamaro, *Večer v nevěstinci*, 1804, barevný dřevorez, knižní ilustrace ke *Kronice zelených domů*, 19x26,5 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas v Brně, Česká republika.

Přichází soumrak a v prvním patře jednoho z nevěstinců ve čtvrti Jošiwara v Edu svítí lucerny. Čtyři sedící návštěvníci upřeně pozorují měsíc vycházející nad rýžovými poli. Jedna z kurtizán již sedí v mužské společnosti, druhá se zeleným *obi* se hodlá připojit. Další dvě dívky, zabráný do hovoru, zůstávají dočasně opodál. V popředí je palisáda s přečnívajícími zahrocenými kůly, která ohraničovala čtvrt' Jošiwaru.



přáno žít do dnešního dne jen proto, že nám bylo souzeno toto poslední setkání.“

Dlouho pak společně vzpomínali na vše, co prožili, a když už nezbývala slova, nastoupilo místo nich moře slz.

„Vypadáte příliš ošuměle, oblect si toto,“ pravila pak paní a podala generálovi bílou mnišskou róbu awaze s krátkými rukávy. Generál si ji oblékl a šat, který měl na sobě předtím, dal své choťti na památku.

„I tyto věci budu opatrovat,“ řekla paní. „Ale především chci mít od vás pár řádek, které by mi vás připomínaly.“

Pak vyňala psací náčiní. Generál se slzami v očích napsal báseň:

*„Do cesty slzám
zvedl jsem k tváři rukáv
zdobného hávu ...
Uložte zrosený šat!
Jenom ten po mně zbude.“*

Choť ihned odpověděla:

*„K čemu mi bude
šat vámi odložený
v dobách, jež přijdou?
Připomene mi vás,
či jen žal z poslední schůzky?“*

„Slib manželské věrnosti je zárukou společného zrození v příštím čase,“ dodal pak pan Šigehira, když odcházel. „Modlete se, ať se narodíme na téže lotosovém listě. Již se stmívá, a do Nary je ještě daleko. Lituji vojáků, kteří na mne musejí čekat.“

Paní však chytila generála za rukáv a štkala:

„Kam tak spěcháte, jen chvíli ještě!“

„Víte přece, jak mi je!“ odpověděl. „Ale svému osudu neujdou. Znovu se shledáme v příštím životě.“

Generál Šigehira odcházel a přitom cítil, že je to již opravdu poslední setkání na tomto světě. Při této myšlence zaváhal a chtěl se ještě jednou vrátit – ale věděl, že musí být silný, a proto se nakonec přemohl a odešel.

Paní se zhroutila za vnějším závěsem domu k zemi, ale její hlasitý nářek se nesl do daleka, takže generál nenacházel sílu pobídnout koně k rychlejší jízdě. Navíc pro slzy neviděl ani na krok. Pomalu litoval, že k tomuto setkání došlo. Žena se zatím pokusila vyběhnout za ním, a chví-

li se zdálo, že jej dožene. To však přece jen nedokázala, a tak nakonec padla k zemi a zabořila hlavu do rukávů svého šatu.

Příběh rodu Taira (1993). Přeložil Karel Fiala. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 433–434.

Konfucianismus působil jako účinná brzda nežných vztahů, a tak přesila vojenského stavu, který na ženy shlížel z piedestalu své samurajské hrdosti, postihla i milostnou literaturu. Všeobecný akcent na morální hodnoty samurajů degradoval ženu jako slabého tvora do podřadné role, a pomíne-li řídké výjimky, hleděl na manželky jako na legitimní jmění s minimálními právy. V literatuře se opakuje téma hrdinných skutků samurajů, v nichž žena vystupuje jen jako doplněk ke zvýraznění jejich smělé udatnosti. Pro muže demonstrativně odhodlané dostát povinnostem bojovníka bylo věcí cti ženami opovrhovat, nemohli se zpronevéřit své společenské roli tím, že by projevíli city, natož pak něžné. K pravidlům doby patřily zprostředkované sňatky sloužící jako prostředek pro politické manévrování. Vojenský duch znetvořil morální násilností milostné vztahy, až by se zdálo, že byl samurajům docela amputován cit, a ne být nevěstinců, snad by se jejich etickým imperativům podařilo zlikvidovat i milostnou literaturu.

Aby se cituprosté manželství, ovládané přísnou disciplínou, nerozpadlo, byl veřejně povolen konkubinát a vztahy mezi mužem a ženou se staly do značné míry věcí tělesné žádostivosti. Platonická láska se v období vojenské šlechty ani v literatuře téměř nevyskytuje. I literatura se přirozeně přizpůsobila poměrům a na milostných vztazích se silnou dávkou tělesnosti postavila velmi smyslné příběhy.

Také buddhistický koncept proměnlivého „prchavého světa“ ukijo byl na konci středověku japonskou etikou transformován do pojmu *ukijo* – svět radostí, kterých je třeba plnými doušky užívat, dokud to uplývající život dovoluje. Toto pojetí se postupně prosadilo v každodenním životě a našlo svůj odraz v literatuře i ve výtvarném umění, z nichž se, obohacené o rafinované inspirace, vracelo tam, odkud vzešlo.

Ihara Saikaku

Největší rozkošnice

(*Kóšoku ičidai onna*, 1686)

Dodnes vysoce uznávaným mistrem literatury o smyslných radostech se stal Ihara Saikaku (1624 až 1693). Ve svých slavných příbězích ze světa rozkošníků (*Kóšoku ičidai otoko* – *Největší rozkošník*, 1682) a rozkošnic (*Kóšoku ičidai onna* – *Největší rozkošnice*, 1686) prezentuje lásku jako pouhý projev instinktů. Nicméně v těchto a dalších románech s erotickou tematikou se projevuje Saikakovo mistrovství z doby, kdy patřil do okruhu slavné školy *danrin* básní *haikai*: snaha zachytit atmosféru dobového divadla *kabuki*, kladoucího důraz na efekt, i tendence konkurovat svým současníkům, například básníkovi Macuo Bašóovi (1644–1694), klasikovi a dovršiteli *haiku* („lehká sloka“, jejímž základním rysem je stručnost, obsažnost, neotře-

lý nápad, filozofická hloubka) a dramatikovi Čikamacu Monzaemonovi (1653–1724), tvůrci vlastní školy *šófu*.

V *Největším rozkošníkovi* Ihara Saikaku dobově přetransformoval *Příběhy o princí Gendžim* autorky Murasaki Šikibu z přelomu 10. a 11. století. Princ byl proslulý milovník z dávných časů a hrdinka *Největší rozkošnice* je soudobým ženským protějškem Gendžiho.

Hlavní postava, stárnoucí kurtizána, vypráví dvěma nezkušeným mladíkům barvitý příběh ženy: Prostá venkovská dívka je pro svou krásu vybrána jako nevěsta do vznešeného domu, ale je svedena otcem ženicha a zapuzena. Pak se stane konkubínou knížete, jenž se však neprojevuje jako muž. Nepřestává toužit po rozkoši, skutečné lásce i porozumění. Prochází životem komorné, sekretářky a dalšími zaměstnáními. Svolí k prodeji do nevěstince a odtud neodvratně klesá až k pouliční prostitutce nejnižší třídy.

26 Kitagawa Utamaro, *Ráno v nevěstinci*, 1804, barevný dřevorez, knižní ilustrace ke *Kronice zelených domů*, 19x26,5 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas v Brně, Česká republika.

Svítá, noční radovánky a vášně odezněly, služebné musí upravit zástěny, roznítit oheň v přenosném železném kotlíku a uvařit čaj. Opodál na okenním parapetu sedí osamělý zákazník a zadumaně pozoruje sněhové vločky snášejí se kalným ránem k zemi.



Největší rozkošnice

Už dávno mě docela omrzela služba rozkoši, ale co naplat, když člověk neví kudy kam, začne starou písničku, tak jsem tedy odkoukala, jak to dělají děvčata v čajovně Kurumija, a když jsem to všechno uměla, začala jsem sama působit v jedné kjótské čajovně. Bylo mi sice protivné zase oblékat dívčí kimono s prostřiženými průramky, ale mám drobnou postavu, a to je výhoda – třeba už v letech, mohla jsem se ještě vrátit do minulosti. Vždyť i v Číně je to jako v Japonsku, mají také rádi mladé. Což nepraví velký čínský básník Su Tung-pcho, že věk dvakrát osm let ze všeho nejvíc zdobí krásku? A vskutku, jak říká o dva verše dál, *pár nefritových paží tisícům je poduškou, takže ve dne v noci bez rozdílu není chvíle klidu na lůžku splynutí*. Přitom pro ženu chtivou rozkoše je to docela zajímavé zaměstnání, jednou příručí nebo řemeslník, pak třeba mnich nebo úředník, potěší se s hosty nejružnějších způsobů, ale zase to není tak mimořádná radost, když si pomyslí, na jak krátkou chvíli se s ním poznává, ať je jí někdo milý nebo z hloubi protivný, je to všechno jen jak touha bárky na přivoze, dostat se na druhý břeh. Když se mi líbí, začnu s ním rozhovor, ale docela upřímný stejně nikdy není. S nepříjemným mužem odvrátím tvář, než dospěje k svému cíli, počítám spáry mezi prkny na stropě a myslím na něco jiného, a tak se zmítám jako ve vodním proudu prchavým světem zkaleném. V době, kdy jsem žila ve východní čtvrti čajoven, obehnané ze dvou stran kamennou zídou, přicházel tam tajně za zábavou jistý muž s jemnou světlou tváří, pěkně oblečený a v elegantní společnosti, měl skvělé chování a dokonalé způsoby, a když jsem se pak na něho vptala a dozvěděla se, že je to vznešený kjótský velmož, až mi bylo hanba z toho, co jsem já. Občas se objevil i někdo přímo s dvorským vystupováním, a to jistě byly také nějaké vyšší osobnosti. Říkalo se tomu sice čajovny, ale v každé bylo asi osm děvčat, měly jsme za hosty samé vybraně oblečené pány, já jsem si ještě ledacos pamatovala z dřívějšíka ze zábavní čtvrti Šimabary, dovedla jsem udržet číse v rychlém oběhu, i panstvo z horního Kjóta mi říkalo ta šikovná, však jsem se taky učila od čtyř králů zábavy, žertů známých po celém hlavním městě, od Ganzai Modláře jsem odkoukala hry, od Kagury Žrece žerty, ani nevím, jak

jsem pochytila od Ranšúa Mazavky přípitky a od Ómua Papouška prostorekosti, v tomhle oboru jsem zkrátka opravdu něco dovedla.

Ale ani to mi nevydrželo, časem jsem zošklivěla, a nakonec mě propustili. Jak i ten lhostejný kalný proud je proměnlivý! Na Jasace ve čtvrti Gion je rušno a volat přes bambusovou roletu na muže svůdným hláskem, jen račte vstoupit k nám, to není žádné potěšení. Ač mají namířeno sem, přicházejí oklikou po svahu Kijomizu, přecházejí nahoru a dolů, třeba sedmkrát si vybírají a srovnávají, nohy unavené, ztuhlé jako klacky, smluvili se stříbrník, že si dnes večer zařadí, a pokrývač, že to vypadá na zítřek na déšť, ještě než vyrazili, dohodli se o útratě dvě unce stříbra na muže, jednou za tisíc let i na kameni květ, a z nich toho vykvete taky tolik. Na dvě holky pět hostů, sotva si sednou, už tahají los o pořadí, ještě než přijde saké, snědli všechny mušle v soli, misku na odpadky má hned u ruky, ale skořápky od oříšků hází do popelníku, přičesává si kadeře a hřeben namáčí v ikebaně, když se mu potom nalije, vrátí prázdnou číši jako na Nový rok, místo aby ji poslal dál, taková nevycválaná parta prostě nepozná, kdy je čeho dost, to člověk začne zívát, ani neví jak.

Saikaku, Ihara (1967): *Největší rozkošnice*. Přeložil Miroslav Novák. Praha: Odeon, 1967, s. 85–86.

Také v dramatických dílech uvedené doby byly scény sblížování prezentovány drsnými dotyky a spěch k tělesné blízkosti byl charakteristickým rysem lásky tehdejších dní. Zejména doby míru přinesly bohatou produkci knih s erotickou tematikou.

Místem, které mělo naději na jiskru milostných vztahů, se paradoxně staly veřejné domy. K prostituci nenutila ženy vždy jen životní nevyhnutelnost, zvolily si ji někdy i ty, které se nechtěly podvolit přísné podřízenosti v domácím životě. Když dokázaly vzdorovat etickým měřítkům mimo nevěstince, mohly v nich užívat jistou svobodu, neboť uvnitř nevládla v takové míře formalizace lidských vztahů. Proto se do nich někdy uchýlovaly i nešťastnice vyhoštěné v manželství ze světa lásky. Existují příběhy o ženách, které touha po manželovi přivede mezi prostitutky, kde ovšem většinou marně čekají na city, jaké by chtěly sdílet s vlastními muži.

Hédonismus, rozšířený ve válečných dobách, už v zábavních čtvrtích zůstal a ne jeden muž za něj zaplatil těžkou daň. „Život je pomíjivý jako sen. Miluj mě, dokud jsem s tebou. Tento okamžik je celý můj život.“ To jsou věty z *Příběhů uplývajícího světa* (Asai Rjóji 1662), které vyjadřují logiku, na níž bylo postaveno mnoho literárních děl.

Prostředí nevěstinců mělo tvořivé podloží a dramatická díla pozdního středověku prozrazují zálibu v příbězích o intenzivní vášni vznikající ze styků v nevěstincích. City se přece jen nerady podřizují lidské vůli, a tak fyzická blízkost s prostitutkou často přerostla v něco, co lze nazvat láskou v pravém slova smyslu. Pro tu muži dokázali obětovat vlastní postavení, pohodlí, peníze i život. Na rozdíl od navenek vlažných vztahů dvorské šlechty, tlumených mimikry nehybnosti, vyrůstala v nevěstincích opravdová vášeň. Prostitutky nesvazoval postoj generalizovaný mimo nevěstince, který vybízel k zdrženlivosti. Obvyční lidé si bezděky osvojili některé prvky ideologie šlechtického stavu, a tak i do milostných afér prostých lidí zasahoval pocit povinnosti. Láska k prostitutce a z ní plynoucí společenské dilema přivádělo milence do situací, z nichž nemohli uniknout jinak než sebevraždou. Konflikt mezi *giri* a *nindžó* končil proto často tragicky. Sebevraždu jako udatný čin páchaly se samuraji i prostitutky nižší třídy a *šindžú*, společná sebevražda milenců, se stala doménou zábavních čtvrtí. Příběhy divoké slepé lásky vedoucí k tragickému konci se odvážil jako první zpracovat dramatik Čikamacu Monzaemon v roce 1703 a po něm téma *šindžú* využívaly další generace autorů neoficiální literatury.

V době Edo byly *nindžóbon*, knihy o lidských citech, příběhy lásky vyrůstající v nevěstincích, velmi oblíbenou četbou měšťanů.

Monzaemon Čikamacu

Sebevražda milenců v Sonezaki

(*Sonezaki šindžú*, 1703)

Monzaemon Čikamacu (1653–1724) je pokládán za jednoho z největších japonských dramatiků, bývá považován za japonského Shakespeara. Ačkoliv byl samuraj, měl odvahu situovat své hry i do prostředí obvyčejných obchodníků, měšťanů



27 Hosoda Eiši, *Kurtizána Josooi z domu Macubaja z Kado-mači v doprovodu dvou učnic*, ca 1795, barevný dřevorez 37,2x25,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 1040), Česká republika.

Hosoda Eiši (1756–1829) byl samuraj, který se rozhodl opustit zajištěné živobytí u svého pána a přidat se k opovrhované kastě umělců. Protože byl urozeného rodu, pracoval řadu let jako oficiální malíř v šógunových službách, ve věku asi třiceti let se skvělého místa vzdal a začal se věnovat „pokleslému“ umění prchavého světa *ukijoe*. Stal se prostým řemeslníkem, návrhářem plebejských obrázků prchavého světa, ale jeho krásy si zachovaly aristokratickou vznešenost.

Na tisku vidíme krásnou Josooi, hlavní kurtizánu (*oiran*) z domu Macubaja, který stál na rohu hlavní třídy v Jošiwara, v doprovodu jejích dvou učnic (*kamuro*), Tomeki a Nioi, oblečených do kimono s dlouhými rukávy, jež byly znakem panenství. Dívka má nádherný účes s mnoha jehlicemi, šest vrstev barevně sladěných kimono, svrchní plášť (*učikake*) s motivy chryzantém zdobí její vlastní erb a ruce zakrývá pod širokým brokátovým pásem, svázaným vepředu na znamení její profese (dal se lépe a rychleji rozvázat). Má koketně odhalenou šiji a při chůzi v lakových dřevácích svůdně odhaluje nahé chodidlo. Netváří se povýšeně, ale stejně působí vznešeně jako opravdová dáma. Tato kurtizána je příkladem nenápadné elegance dobře vychovaných prodejných dívek v nejlepších letech edské kultury.

a kurtizán, čímž se výrazně odlišil od ostatních dramatiků své doby, kteří psali hry z prostředí šlechticů či vojenských udatných hrdinů. Mnohá Čikamacuova díla jsou založena na skutečných událostech, jak je tomu i ve hře o sebevraždě obchodního příručího Tokubeie a jeho milenky, gejši Ohacu. Slavná *Sebevražda milenců v Sonezaki*, napsaná v roce 1703 pro loutkové divadlo *džóruri*, je v Japonsku první mistrovské „měšťanské drama“ (*sewamono*) a zároveň Čikamacuova první hra na toto téma. Od té doby byla sebevražda milenců, která se v neokonfuciánském Japonsku jevila jako jediná cesta, jak vyřešit konflikt mezi vášní a povinností, častým námětem literárních děl.

Sebevražda milenců v Sonezaki

Vypravěč:

Sbohem světe, sbohem, noci, kráčíme teď smrti vstříc. Připodobnit nás lze snad jen k jinovatce mizící krok za krokem na pěšině k pláni Marnosti. Tak jako sen ve snu, jenže právě o to smutnější.

Však náhle ... Počítali, odzvonilo šest ze sedmi zvonů hodiny tygra, těsně před rozedněním. Doposlechli poslední zvon tohoto světa, jenž jako by zněl hlasem: utrpení je to tam, blaženost je nablízku. Však sbohem nejen vám, zvony i trávo i stromy i nebesa, všichni sbohem, pozvedli své zraky. Mraky, city neznající voda tiše zurčí a na její hladině se odrážejí jasné hvězdy Velkého vozu a hvězdy Pasáčka a Přadlenky, jak stojí při březích Hvězdné řeky*.

(*Čínská legenda vypráví o hvězdách Pasáčka a Přadleny, nebo také Muže a Ženy, které se jednou za rok setkávají na mostě v oblacích vystavěném strakami, vlastně na Mléčné dráze. Poznámka – K. M.)

Slibme si, že tenhle švestkový most bude pro nás strašim mostem hvězdných milenců, ale že já a ty oním souhvězdím zamilovaných zůstaneme určitě navždy, vinou se k sobě a z prolévaných slz se snad ještě v řece zvednou vody ...

Na druhém břehu jsou v prvním poschodí – která z čajoven to je, není jasně vidět – uprostřed milostného setkání. Což ještě nespí? Světlo plane a je slyšet hlasitý hovor. Jistě zase klábosí o všech letošních sebevraždách. Když je člověk slyší, srdce se plní smutkem. Ach, proč?!

Tokubei:

„Do včerejška, do dneška se vedly klevety o jiných, však už od zítřka k těm řečem přibudeme i my a možná se o nás bude zpívat v písních. Chcete-li si zpívat, zpívejte!“ Však náhle jim doletla k uším odrhovačka:

„Stejně si mě za ženu nemůžete vzít.

Vím, že moje láska neznamená nic ...“

Ohacu:

„Opravdu, nic neznamená přemýšlení či nárek, lidský osud ani svět není podle našich představ. Kdy už ten den přijde? Až do dnešního dne nebyla ani jediná noc, kdy by se srdce mohlo uvolnit, nečekaná láska jej jen sužuje ...“

„Proč to takhle dopadlo? Hříčkou osudu?

Nikdy na vás, pane můj, nezapomenu.

Chtěl-li byste někdy přec jen v dáli odejít,

já to nikdy nedovolím, stačí dýku vzít.

Vaší rukou zemřít chci, pak můžete jít!

Bez vás, hořce plakala, už mi nelze žít.“

Ohacu:

„Je přece spousta písní, tak proč zrovna tahle a v tento noční čas?“

Tokubei:

„Někdo si jen tak prozpěvuje, ale poslouchat to musíme my ... Všichni mají tytéž myšlenky, milenci v písni i my,“ objali se a nešetříce hlasu vypukli v plativý nárek. Ať tak či onak, tato noc se zanedlouho, již zakrátko rozplyne; tak už to v tom nelítostném světě chodí. První zakokrhání jako by chtělo zaplašit život.

Tokubei:

„Rození-li se, jsme ztraceni! Pojd', zemřeme v lese Nebeské svatyně býka,“ chytil Ohacu za ruku a podél břehu Mušlové řeky přelétli malí noční havrani. Zítra se možná naše těla stanou vaší potravou ...

Tokubei:

„Nuže provedeme to tady,“ rozhodl Tokubei a rozvázal pás svrchníku, Ohacu svlékla slzami barvené kimono s krátkými rukávy a pověsila je na palmovou větev podobnou metle, jež co nevidět smete z jejich prchavých životů.

Ohacu vytáhla z rukávu břitvu.



28 Hosoda Eiši, *Výjev z veřejného domu*, asi 1790, barevný dřevorez, dvě části triptychu, 38x46 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas v Brně, Česká republika.

Uvnitř jednoho z nevěstinců vidíme tři muže, čtyři kurtizány se dvěma služebnými v růžových oděvech a dvě gejši hrající na *samisen*. Gejši měly udržovat společnost v dobré náladě hudbou a vyprávěním a držet se stranou záležitostí, které souvisely s prostitucí. Kompozice je zabydlena množstvím malých alegorických figurek, duchů, reprezentujících protilehlé stránky japonských morálních hodnot: postavičky v bílých, zelených a černých oděvech představují ctnosti (*zen*), figurky oděné do růžové zastupují neřesti (*aku*).

Eišiho obrazy prchavého světa *ukijoe* jsou ceněny zejména pro vystižení *iki*, což je výraz pro vybraný vkus, světažnou rafinovanou eleganci jak v odívání, tak ve vystupování. Tento výjev z veřejného domu v Edo vystihuje *iki* ve výrazu napětí mezi muži a ženami, ve smyslném kouzlu, které spočívá především ve stavu očekávání (už proto nemohly mít *iki* vdané ženy), ale také v kimonech gejš s jednoduchými vzory sladěnými s pásy *obi*. Tón módy, jejímž vrcholem byla znalost *iki*, určovalo právě Edo (Tokio), centrum měšťanské kultury s nevěstinci a kurtizánami obdařenými *iki*, tedy kráskami, jež byly roztomilé a stroje-ně rezervované, jen nenápadně vyzývavé.

Ohacu:

„Připravila jsem břitvu pro případ, že bychom snad měli pronásledovatele a museli se rozdělit, měla jsem starost, aby řeči o naší lásce nepřišly nazmar. Ale mám radost, že můžeme zemřít společně, jak jsme si přáli,“ říká.

Tokubei:

„To je úžasné, i na tohle jsi myslela! Pokud se ještě srdce uklidní, nemusíme se ani v poslední hodině ničeho obávat. Ale moc by mě mrzelo, kdyby se kvůli bolesti při umírání říkalo, že je na naše mrtvá těla ošklivý pohled. Pojď, zavážeme pevně naše těla mezi tyto dva spojené kmeny stromů

a zemřeme statečnou smrtí; ukážeme světu bezpříkladný způsob smrti a staňme se mu vzorem!“

Ohacu:

„Přesně tak ...“

Jak kruté, což by ji kdy napadlo, že bude potřebovat tento tyrkysově modrý pás kakaebi k tomuhle?! Roztáhli jej na obě strany, Ohacu vzala břitvu a celý ho rozřízla. „Pás je sice vejpl, ale nás už určitě nic nerozdělí.“

Čikamacu, Monzaemon (1703; 1997): *Sebevražda milenců v Sonezaki*. Přeložil Tomáš Klíma. In: *Kalhoty pro dva. Antologie japonského divadla* (1997). Praha: Brody, 1997, s. 130–132.

Vášnivé city se nevyhýbaly ani buddhistickým duchovním. O nich vyprávějí mnohé lidové příběhy, často s fantastickými prvky, což je žánr s dlouhou historií, jenž se v ústním podání šířil nezávisle na ostatní literatuře. Strašidelná vyprávění jsou odvozená patrně z buddhistických příběhů, jimiž kazatelé původně popularizovali svou věrouku, ale prvky buddhismu v nich jsou zastoupeny ve stejné míře jako prvky konfucianismu či šintoismu. V osmnáctém století, kdy vedle oficiálního písemnictví vznikaly jako součást masové kultury knížky lidového čtení, strašidelné příběhy získaly na oblibě a tehdy začaly vycházet v tištěné podobě. Historky vznikaly ve spojitosti s převládajícím náboženstvím, ale reflektují spíš obecné etické povědomí lidí.

Akinari Ueda *Vyprávění za měsíce deště*

(*Ugecu monogatari*, 1776)

Akinari Ueda (18. století) sestavoval své sbírky v osmnáctém století, ale dobu vzniku fantastických příběhů nelze přesně určit. Datací se nezbývali ani autoři, kteří je zaznamenávali, většinou postačovalo, když příběh vzbudil dojem dávných časů. Sbírkou *Vyprávění za měsíce deště* obsahuje povídku *Modrá kápeř*; její hlavní postavou je opat, který se dal unést milostným vzplanutím, jež ho dovedlo až k nekrofilii a kanibalismu. Vyprávění končí buddhistickým ponaučením varujícím před nekontrolovanou vášní.

29 Čókósai Eišó, *Zakrývání nahého milence*, 3. list z druhého dílu alba *Pěkné psaní o ženské kráse* (*Fumi no kijogaki*), ca 1795 až 1797, barevný dřevorez, 24x36,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 4989), Česká republika.

Dvoudílné album *Fumi no kijogaki* má v názvu homonymní slovní hříčku a znamená „Krásně napsaný list“ a „Jasně instrukce pro toho, kdo nepoznal ženu“. Je sérií dvanácti listů velkého horizontálního formátu (*óban jokoe*), které navazují na tradiční „polštářové svitky“ (*makura sóši*) s dvanácti sexuálními polohami a transponují je do moderní doby – jsou zde například i ukázky milování kurtizány se šeredným holandským starcem, lesbické výjevy, masturbace či perverze s kyjem. Na ukázce je tedy vybrán jeden z nejcudnějších výjevů, na němž kurtizána zakrývá svého milence. Cyklus je zjevně inspirován úspěšným Utamarovým albem *Utamakura* z roku 1788. Excelentní technikou dřevorezu, napodobující lehké materiály či průsvitnost tkanin, album odpovídá zlatému věku *ukijoe* na konci 18. století. Čókósai Eišó (činný 1780–1800) byl žákem samuraje Eišiho a převzal od něj technickou dovednost, žánry i typologii kráske.



Modrá kápe

Povím vám ten podivný, hrůzostrašný příběh. Snad už se něco z toho doneslo i k vašemu sluchu. V horách nad touto vesnicí je klášter. Kdysi to býval chrám rodiny Ojama a po dlouhé generace tu žili velmi ctnostní mniši. Nynější představený, synovec jakéhosi knížete, měl pověst moudrého a přísného muže. Zdejší lidé mu přinášeli kadi-dlo i svíčky a obraceli se na víru. Chodíval často i k nám a bývali jsme důvěrní přátelé, až do jara minulého roku. Pozvali ho tehdy kamsi na sever, aby tam provedl obřad zasvěcení. Zůstal tam více než sto dní a s sebou si z té země přivedl asi dvánáctiletého nebo třináctiletého sluhu, aby mu obstarával každodenní práce. Hluboce se zamiloval do něžného zjevu toho chlapce a záhy bylo vidět, že polevuje i v kázni, kterou po léta tak horlivě dodržoval. A vtom – bylo to ve čtvrtém měsíci letošního roku – chlapec uleh s nějakou lehkou nemocí, ale po jednom dni se mu udělalo hůře a tu opat, zoufalý nad jeho bolestí, povolal dokonce

jakéhosi slavného lékaře z provinční správy. To však už bylo bezvysledné a dítě nakonec umřelo. Opat cítil, že byl oloupen o drahokam svého srdce, jako by mu bouře vyrvala jehlici do vlasů. Plakal, až neměl slz, křičel, až ztratil hlas, a v tom přílišném zármutku nedovolil tělo ani spálit ani pohřbit. Po celé dny kladl svou tvář na tvář mrtvého a bral do svých rukou jeho ruce. Nakonec se pomátl a milkoval se s mrtvým jako za dnů, kdy byl živ, a protože ho mrzelo, že tělo se rozkládá, sál jeho maso a olizoval kosti, až nakonec je celé snědl.

Lidé z chrámu si řekli, že představený se změnil v démona, a ve zmatku se rozutekli. On pak od té doby každou noc sestupuje do vesnice děsit lidi nebo otevírá hroby a požírá čerstvé mrtvoly. (...)

Byl také jeden muž, jakýsi vasal císaře Janga z dynastie Suej, jmenoval se Ma Šu-mou. Ten jedl rád maso malých dětí, kradl je prostým lidem, vařil je v páře a požíral. Ale to byl člověk barbarského srdce a je to tedy jiný případ než ten, o kterém

30 Kacuška Hokusai, *Nindža znásilňující manželku svázaného samuraje*, dvě dvoustrany z erotického alba *Ilustrovaná historie dvojčat* (*Ehon futami-gata*), 1802-1804, barevný dřevorez, 21,2x53 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 2680), Česká republika.

Kacuška Hokusai (1760–1849) je jednoznačně světově nejproslulejším mistrem japonského dřevorezu a vyčíslit opus jeho malířského génia během téměř devadesáti let jeho života je obtížné zejména proto, že právě o něm vzniklo mnoho legend i monografií. Maloval krajiny s posvátnou horou Fudži, ilustroval mnohadílné románové svazky, namaloval i velké patnáctidílné kompendium *Hokusai manga*, což je encyklopedie Hokusaiových malířských motivů, a vytvořil mezi lety 1814-1822 také řadu erotik. Jeho rukopis vynikal zvláštní, bohatě modulovanou a podsekávanou linkou a střízlivou barevností. Motivicky byl Hokusai poznamenán vášní pro čínskou historii a vzdělanost i svým zájmem o nejobyčejnější všední život. Na obraze, který byl publikován jako dvě následné ilustrační dvoustrany z trojdílného erotického románu (*enpon*) *Ilustrovaná historie dvojčat*, vidíme černě oděného nindžu znásilňujícího manželku samuraje, který scéně přihlíží, jsa svázan, s roubíkem v ústech a navíc ohrožován ostrým mečem nindžy na nejcitlivějším místě. Dramatická scéna je podána v geniální kompozici i kresbě, až se sadistickým gustem.



jste vyprávěl vy. Ale ať je to jak chce, zdá se, že to byla nějaká příčina z minulého života, co způsobilo, že se ten mnich změnil v démona. Vždyť to byl člověk bez vady v nauce i ctnostech a Buddhovi vždy sloužil s hlubokou oddaností. Kdyby k sobě nebyl vzal, běda, toho chlapce, mohl z něho být vynikající mistr Zákona. Když pak jednou vstoupil na bludnou stezku vášně, změnil ho žár pekelné temnoty v démona. V podstatě však byl poctivý a věrný. Je to dobrý příklad pro známé rčení: *Popustíš-li srdci, staneš se zloduchem, ovládneš-li je, dosáhneš blaženosti.*

Ueda, Akinari (1971): *Vyprávění za měsíce a deště*. Přeložila Libuše Boháčková. Praha: Odeon, 1971, s. 69–70.

Jako neobvyklý se může jevit výklad erotické přitažlivosti vypěstovaný v prostředí vojenské nobility. Zatímco měšťané, užívající si mužské lásky, nebyli odmítaví ani k ženám, pro samurajské vyznavače (*wakašudó*) nemohla být o přitažlivosti žen, považovaných za použitelné výlučně k reprodukčním účelům, ani řeč. Vzor atraktivity *bišónen* také nemohl mít nemужné rysy, přestože musel být velmi mladičký. Jako nezbytná složka toho ideálu se pak jeví jistá ukrutnost, protože je podmíněn včasnou smrtí, nezbytnou pro uchování krásy. Je třeba ji zničit dřív, než by mohla být poškozena dospělostí.

Jukio Mišima *Zpověď masky*

(*Kamen no kokuhaku*, 1949)

Jukio Mišima (1925–1970), výrazný autor japonské poválečné literatury, byl krásou, již pojímal v duchu tradic samurajské estetiky, doslova posedlý. V následující ukázce líčí okouzlení mladého hrdiny vyobrazením svatého Šebestiána. Výběr tohoto svatého zřejmě nebyl náhodný, protože o svatém Šebestiánovi se traduje, že byl homosexuál. Hrdinovu erotickou vizi dává Mišima do souvislosti s krásou antického hrdiny, japonské sexuální vztahy jinochů se staršími ochránci mají analogii ve starořecké civilizaci. A ne nadarmo v následující ukázce připo-

míná právě Antinoa, neboť on byl řeckým vzorem krásy, tím, koho císař Hadrián tolik miloval, že k jeho počtě nechal postavit chrám a že jej povýšil na boha. Romantizující líčení neodolatelné sličnosti jinocha dovršuje rys sadismu – šípy zabodnuté do jeho těla. Mišima podává v duchu *wakašudó* obraz esteticky bezvadného stvoření, splňujícího ideál chlapecké spanilosti dokonalými rysy, ale také obraz s nezbytnou součástí náznaku smrti.

Zpověď masky

Tehdy jsem ty knihy uviděl poprvé. Otec je, skrblík, schovával dozadu do knihovny. Nesnášel představu, že bych je mohl umazat svými dětskýma rukama, a také se trochu obával, že by mě mohla přitahovat mistrovská díla nahých žen. (Jak byl vedle!) Sám jsem se nedomníval, že by mě reprodukce mohly zajímat víc než obrázky na obálkách dobrodružných sešitů. Když jsem ale otočil list u jedné z knih, objevila se malba, která tam na mě určitě musela čekat.

Byla to reprodukce obrazu *Svatý Šebestián* Guida Reniho, který visí v paláci Rosso v Janově. Je na něm namalován na teskném pozadí tizianovsky melancholického lesa s večerní oblohou mírně nachýlený, černý kmen stromu. A k němu je přivázán neskonale spanilý muž. Ruce má nad hlavou zkřížené a řemenem, který poutá jeho zápěstí, je přivázán ke stromu. Jiná pouta na něm vidět nejsou a jediné, co mladíkovo nahé tělo zakrývá, je kus bílé hrubé látky, volně obtočený kolem jeho boků.

Pochopil jsem, že to má být ukázka církevního mučednictví, ovšem vzhledem k tomu, že je namaloval autor pozdně renesanční estetické školy eklektického směru, má v sobě Šebestiánovo utrpení naopak vysoce pohanský odstín. Tělo, připomínající Antinoa, vůbec neneslo stopy nějaké misijnářské trýzně ani potupy, jaké lze vidět u jiných svatých, jen jarní svěžest a svit, krásu a radost.

Nahé bílé tělo, neuvěřitelně nádherné, zářilo na temném pozadí. Statné paže, pretoriánsky uvyklé napínat luk nebo mávat kordem, se zvedaly v nenásilném úhlu, spoutaná zápěstí se mu křížila přesně nad hlavou. Obličej lehce pozvedal a široce otevřenýma očima pohlížel s hlubokým klidem



31 Kacuška Hokusai, „Nahá dívka v objetí chobotnic“, dvoustrana z 1. dílu knihy *Kinoe no komacu*, 1814, barevně tónovaný dřevorez, 23x32cm, uloženo: British Library, Londýn, Anglie.

Velká chobotnice osmi pohyblivými rameny uchvátíla potápějící se dívku a svým ústním otvorem provádí cunnilingus, zatímco malá chobotnice proniká mezi rty do dívčích úst. Tato fantasmagorická scéna může být vyložena jako projekce ženské sexuální fantazie: „terorizující“ chobotnice představují vysněného vášnivého milence. Hokusai ilustroval mezi lety 1814–1822 osm eroticky laděných příběhů, všechny s mistrovsky provedenými obrazy.

na nebeskou slávu. Ve vypnuté hrudi, ani v břiše a ani v lehce nachýlených bocích neměl žádný náznak bolesti, spíš záblesk melancholické rozkoše jako v nějaké hudbě. Kdyby neměl v levém podpaží a v pravém boku hluboko zabodnuté šípy, vypadal by spíš jako římský atlet, který v zešeřelém sadu odpočívá opřený o strom.

Šípy, zakousnuté do jeho napjatého, voňavého, mladého masa, jako by mu plameny vrcholné trýzně i extáze zevnitř spalovaly tělo. Nikde však nebyly proudy krve jako na jiných obrazech svatého Šebestiána ani spousty šípů, jen dva, vrhající pokojné a elegantní stíny na jeho mramorovou kůži, podobné stínům větví na kamenném schodišti.

Ale všechna tato pozorování a závěry jsou pozdějšího data.

Tenkrát se v momentě, kdy jsem obraz spatřil, zachvělo celé moje bytí jakousi pohanskou roz-

koší. Rozproudila se mi krev a ve vnitřnostech mi to zuřivě vřelo. Nestvůrná část mého já div nevybuchla, jak naléhavě očekávala projevy toho nevidaného zanícení, a s káráním za mou ignoranci pobouřeně lapala po dechu. Mé ruce začaly zcela neuvědoměle dělat pohyby, které je nikdo neučil. Cítil jsem, jak mě zachvacuje tajemné, sálavé znamení a horečně se ze mě dere na povrch. A než jsem se nadál, vytrysklo, provázené oslepující opilostí, ven.

Po chvíli jsem se podíval na stůl před sebou. Cítil jsem se mizerně. Javor za oknem vrhal na stůl světlý odraz. Rozprostíral se na mém kalamári, na učebnicích, slovníku, na knize fotografických reprodukcí i po sešitech. Na zlacených titulcích učebnice, na ramínku kalamáře, v rohu slovníku i jinde ležely kalně bílé cákance. Z některých věcí líně a netečně odkapávaly, někde se tupě



32 Kacuška Hokusai, „Personifikace mužských a ženských genitálií“, 1821, dřevorez, barevná ilustrace z knihy *Manpuku wagó-džin*, 19x13,25 cm, uloženo: Archiv Nadace Universitas v Brně, Česká republika.

Na tomto obraze, jenž je frontispisem jedné z nejlepších Hokusaiho erotických knih *Manpuku wagó-džin*, zobrazil malíř lidské sexuální orgány jako břichatou dvojici, která stojí na skalnatém pobřeží, dojemně se drží za ruce a objímá kolem ramen.

leskly jako oči mrtvé ryby. Ještě štěstí, že moje ruka v rozhodném okamžiku udržela kontrolu a nedovolila, abych znečistil tu knihu.

Mišima, Jukio (1949; 1971): *Kamen no kokuhaku*. Tókjó: Šinčó bunko, 1971, s. 35–36. Ukázku přeložila Klára Macúchová.

Když do Japonska na přelomu 19. a 20. století začala pronikat západní kultura, objevily se v literatuře i ve skutečnosti postavy „nových“ žen. Japonky, okouzlené evropskými vzory, napodobovaly jejich emancipované chování, a ačkoli to rozhodně nešlo snadno, snažily se zbavit starých omezení. Dlouhý a bolestný střet tradičních a nových hodnot

byl častým tématem děl vznikajících kolem přelomu století. Ztvárnění milostných vztahů v literatuře se počátkem 20. století podstatným způsobem změnilo, ale tradiční ideál ženských půvabů dlouho modernosti vzdoroval a objevuje se ještě v dílech naší doby.

Mnozí spisovatelé se rádi navracejí k ideálu krásné ženy v duchu klasické dvorské estetiky a nastolují požadavek mravní obrody lidských vztahů. Tak například významný autor přelomu století Soseki Nacume (1867–1916) v novele *Polštář z trávy* píše:

„Ve stínu květů
se rozplývá stín ženy
mlha vše stíní.“

Nacume, Soseki (1942): *Polštář z trávy*. Přeložila Vlasta Průšková. Praha: Melantrich, s. 66.

Tak se i v moderní japonské literatuře vyskytuje kráska v klasickém pojetí, upřednostňující zastřenost, která proti westernizované odhalující přímocnosti a nahotě staví nádhru tajemných zjevení. Ani ideál samurajského manželství, s konfuciánsky vzornou, poslušnou ženou, hodnou svého manžela, a mužem vždy ochotným k heroismu, se z literatury docela neztratil. Ještě v poměrně nedávných dobách jej plasticky vykreslil Jukio Mišima, jemuž je věnována následující ukázka.

Jukio Mišima *Láska k vlasti*

(*Júkoku*, 1961)

Jukio Mišima (1925–1970) se k tradičním ideálům Japonska svým životem (jako zatím jeden z posledních Japonců spáchal harakiri) i dílem často vracel. V staromilsky pojatém manželství slušilásce manželky poslušnost. Tak i v novele *Láska k vlasti* (1961), v níž se císařský důstojník rozhodne vyřešit společenský konflikt smrtí, následuje milující žena manžela až do konce. Mladí manželé, kteří se rozhodli společně zemřít, tráví spolu noc, jejíž prožití je umocněno tím, že je poslední.

Láska k vlasti

Byl přesvědčen, že není naprosto nic nečistého v radosti, kterou prožili, když se rozhodli pro společnou smrt. Docela jasně si to v té chvíli neuvědomovali, ale cítili, že jejich soukromé štěstí je v souladu s úctou k bohům, loajalitou i s přísnými morálními zásadami. Když se očima dohodli, že zemřou, připadali si vyzbrojeni spravedlností a krásou, již se cizí ruka nemůže ani dotknout, jako by byli ohrazení železnou stěnou, kterou nemůže nikdo narušit. Poručík neviděl nejmenší rozpor ani mezi tělesnou touhou a upřímnou láskou k vlasti, naopak, obojí chápal jako totožný cit.

Hladce oholen vyšel z koupelny a usedl vedle rozhořčeného ohřívadla. Všiml si, že se Reiko stačila nalíčit, ačkoli měla plno práce. Působivé rty i její rozkvetlé tváře beze stínu smutku svědčily o statečnosti mladé ženy. Když ji poručík takto viděl, znovu si uvědomil, že si nemohl vybrat lépe.

Naplnil pohár saké a podal ho Reiko. V životě neměla saké v ústech, ale beze slova pohár přijala a nesměle smočila rty.

„Pojď sem,“ řekl.

Reiko přistoupila a sklonila se manželovi do náruče. Hrud se jí mocně vzdouvala směsí smutku, touhy i vlivem silného saké. Poručík jí hleděl do obličeje. Poslední lidská tvář, poslední tvář ženy, kterou na tomto světě vidí. Pozorně si ji prohlížel jako poutník, který se před odchodem dívá na krásnou krajinu, kam se víckrát nevrátí. Na tu krásnou tvář, pravidelnou, a přece ne chladnou, s lehce pootevřenými, pevnými, ale pružnými rty, by se mohl dívat s neochabujícím zaujetím donekonečna. Bezděčně ji políbil. Vtom si všiml, že ačkoli nemá obličej ani trochu pokřiven pláčem, ve stínu dlouhých řas jí v lesklém pramínku splývající z koutku otevřených očí slzy.

„Přijdu hned, jen co se vykoupám,“ řekla Reiko.

Poručík vyšel do prvního patra sám a v ložnici, prohráté plynovými kamny, se s roztaženými nohama natáhl na matraci. Všechno probíhalo jako obvykle, i tohle čekání na ženu.

Ze schodiště zaslechl kroky Reiko. Strmé schody starého domu hlasitě vrzaly. Kolikrát jen to milé vrzání poslouchal, když čekal na ženu v ložnici, posteskl si. Už je nikdy neuslyší, znovu si uvědomil, a ponořil se do něho s největším soustředěním, do



33 Utagawa Tojokuni, *Klasická básnička Ono no Komači – ideál japonské krasavice*, list ze souboru *Tři krasavice (San-bidzin)*, ca 1804–1810, barevný dřvořez, 37,5x25 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 4574), Česká republika.

Básnička Ono no Komači proslula v devátém století jako krutá krasavice i jako znamenitá literátka. V literatuře se traduje sedm milostných příběhů z jejího života, které se staly parabolami o marnosti a pomíjivosti krásy a na kterých se demonstruje vývoj ženy od mladické marnivosti k moudrosti stáří. Téma *Sedm fází Komači (Nana Komači)* zpodobovali nespočetní umělci a průběhem doby se jméno Komači stalo v Japonsku synonymem pro krasavici. Mistr Tojokuni vytvořil tři listy s ideálními kráskami Číny, Indie a Japonska. Komači zde Tojokuni namaloval v typickém mnohavrstevném šatu a s dlouhými rozpuštěnými vlasy dvorní dámy ze starobylé doby Heian, ale vybavil ji tváří současné mondénní krásky. Utagawa Tojokuni (1769–1825) se stal největším mistrem divadelních dřvořezů přelomu 18. a 19. století a vychoval řadu žáků, například Kunijošiho a Kunisadu, jejichž vlivem ovládl styl školy Utagawa celou první polovinu 19. století.

detailu vychutnával vrzavé ohlasy hebkých chodidel, každý okamžik této výjimečné chvíle. Čas se proměnil ve vzácný třpytivý drahokam.

Reiko si oblékla lehké kimono s nagojským obi. Jeho karmínová barva ve slabém světle potměněla. Poručík po něm natáhl ruku a obi se s Reičinou pomocí uvolnilo a vlnivě sklouzlo na tatami, rohož pokrývající podlahu. Poručík chtěl obejmout ženu ještě v kimonu, otvory v rukávech jí vsunul ruce do podpaží, a jakmile se dotkl její teplé kůže, rozhořelo se mu celé tělo.

V okamžiku leželi docela nazí, ozáření jen ohněm z kamen. Nahlas to nevyslovili, ale pomyšlení, že je to naposled, jim rozbouřilo srdce i tělo, vzrušenou hrud. Jako by každý kousek jejich tělesnosti byl popsán neviditelnou tuší slovem „naposled“. Poručík Reiko divoce sevřel v náručí a líbal ji, jejich jazyky se proplétaly do všech koutů samotových úst. Cítili, že jim blížící se útrapy smrti rozpalují smysly jako doběla rozžhaveným železem.

„Naposledy vidím tvé tělo. Ukaž se mi pořádně,“ řekl poručík a nachýlil stínítko lampy tak, aby světlo přejelo ležící Reiko.

Měla zavřené oči. Nízké světlo osvětlovalo výstupky a důlky jejího vznešeně bílého masa. Trochu sobecky se poručík těšil myšlenkou, že tohle krásné tělo neuvidí v okamžiku zkázy.

Pomalou vychutnával nezapomenutelný pohled, vrýval si ho do srdce. Jednou rukou si pohrával s vlasy, druhou jemně hladil krásnou tvář, líbal každíčké místo, na němž spočinul jeho zrak. Od vysokého, chladného čela přes zavřené oči, cloněné dlouhými řasami pod tenkým obočím, jemně formovaný nosík, bělostné zuby vykukující z plných, pravidelně vykrojených rtů, měkká líčka a gracilní bradu. Tohle bude Reičina posmrtná maska. Prudce sál bělostné hrdlo, které si sama zanedlouho probodne, až lehce zčervenalo. Vrátil se ke rtům, jemně je stiskl ve svých a komíhal jimi, jako když houpá loďkou. Když zavřel oči, kýval se celý svět jako v kolébce.

Rty poručíka věrně sledovaly místa, kam pohledly jeho oči. Vysoká vzdouvající se ňadra s bradavkami jako pupeny divoké sakury pod nimi tuhla. Oblost krásných paží, líbezně splývajících po stranách těla, se jemně zužovala v zápěstí až k jemným prstům, k těm, které v den svatby držely vějíř. Jeden po druhém se schovávaly před poručíkovými rty, jako by se styděly ... Prohlou-

bení pasu mezi hrudí a břichem, měkké, a přece pružné břicho a bohaté, ale ne tlusté křivky boků rýsovaly až k bedrům linii těla bez nejmenší vady. Bílé břicho a boky vypadaly v odlesku vzdáleného světla jako velká miska plná mléka a výrazná prohlubeň pupíku – čerstvá stopa z kropená deštěm. Tam, kde postupně přibývalo stínu, se měkce a delikátně hromadil chomáč chlupů a zároveň s tím, jak tělo ztrácelo klid a začalo se zmítat, se z jejich okolí šířila vůně silně aromatických květů.

„Ukaž se mi,“ řekla Reiko nejistým hlasem. „Ty se mi také dobře ukaž. Pro štěstí.“

Takovou, ovšem oprávněnou, žádost dosud nikdy nevypustila z úst. Zazněla jako dlouho potlačovaný výbuch. Poručík si poslušně lehla vydal své tělo ženě. Reičina rozechvělá postava se pružně zvedla, rozpálená láskyplnou touhou oplatit muži to, co přijímala. Aby zavřela oči, které na ni upřeně hleděly, přejela je Reiko dvěma prsty. S tvářemi zardělými naléhavou touhou objala poručíkovu krátce ostříhanou hlavu. Jeho vlasy se bolestivě dotkly jejích ňader, do těla se jí zabořil studený nos a na hrudi pocítila horký dech. Odtáhla se a zahleděla do jeho mužné tváře. Hrdé obočí, zavřené oči, dokonalá linie nosu, pevně sevřené přitažlivé rty, jemné odlesky lampy na tvářích s modravými stopami po holení. Reiko zasypávala polibky ztepilou šíjí, statná, široká ramena a mohutnou hrud jako dva silné štíty s červenožlutými bradavkami. Z bohatého ochlupení v podpaží, skrytém v hustém stínu na obou stranách pevně stavěného hrudníku, se šířila melancholická vůně. V její nasládlosti se skrývala připomínka smrti. Poručíkova pokožka zářila jako obilné pole, na celém těle se mu zřetelně rýsovaly vypracované svaly, jejichž vlákna se na břicho stahovala do útlého pupku. Při pomyšlení, že tohle mladé, pružné břicho, diskrétně porostlé chlupy, bude zanedlouho nemilosrdně rozřezané, se k němu Reiko přeplněná žalem sesula a zasypala je polibky. Poručík ucítil na břicho slzy a ty ho naplnily takovou odvahou, že byl hotov snést jakkoli kruté útrapy harakiri.

Statečný poručík se nadzvedla silnými rukama objal ženu tonoucí v slzách a smutku. V šíleném spojení tiskli k sobě tváře. Jejich hrudi zmáčené potem k sobě pevně přilnuly, krásná mladá těla splynula každým kouskem v jedno, jako by se už nikdy neměla oddělit. Reiko křičela. Poručík supěl jako praporečník při neustávajícím pronásle-



34 Keisai Eisen, *Milování u psacího stolu*, dvoustrana z erotického alba, ca 1835, barevný dřevorez, 19x26,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 2533), Česká republika.

Nápis na listu se zadumanou dívkou, opřenu nezúčastněně o psací stůlek, na které zezadu „pracuje“ samuraj s tváří zakrytou jejím kolenem, říká: „*Okazaki džorófu* – *Ve stylu prostitutek z Okazaki*.“ Jde o pozdní fázi japonského dřevorezu i vysoké kultury prostitutek, jež se přesunula z Jošiwary a degradovala do bordelů ve stanicích při silnici mimo hlavní město. Ilustrace z erotické knihy *enpon* není signována, ale tvář dívky odpovídá stylu velkého malíře krasavic té doby Eisena (1790–1848), který byl pokračovatelem stylu svého učitele Eizana, specialisty na obrazy krásky *bidžinga* v první polovině 19. století. Oba dva vytvořili mnoho velkých figurálních portrétů krásky na vertikálních formátech, které zdobily pilíře dřevěných domků edských plebejců.

dování nepřitelem. Sotva skončili, už je zaplavila nová vlna touhy a oni se v těsném spojení znovu neúnavně vydávali k novým vrcholům.

Mišima, Jukio (1987): *Júkoku*. Tókjó: Šógakkan, 1987. Česky: Mišima, Jukio (1994): *Láska k vlasti*. Přeložila Klára Macúchová. *Světová literatura*, roč. 1994, č. 4, s. 49–50.

Džuničiró Tanizaki

Deník bláznivého starce

(*Fúten ródžin nikki*, 1962)

Také dílo vrcholného představitele estétské školy Džuničiró Tanizakiho (1886–1965) líčí a ob-

hazuje tradiční hodnoty a nostalgicky se ohlíží za odcházejícím Japonskem, což je patrné i na takzvaném rodinném románu *Sněhové pápěří* (*Sasamejuki*, 1948), který vyšel česky pod názvem *Sestry Makiokovy* (Praha: Svoboda, 1977). Ovšem v románu *Deník bláznivého starce* (*Fúten ródžin nikki*, 1962), napsaném několik let před smrtí, se mu podařilo na postavě protagonistky vystihnout příjemnou syntézu tradice a modernosti. Se smyslem pro humor a s dávkou sebeironie Tanizaki ve svém posledním románu vylíčil, v čem nacházel zalíbení celý život, totiž v půvabných ženách.

Příběh starého muže je deníkovým záznamem, jakoby autentickým právě pro podrobnosti, které konec života provázejí: pojednává o nemocech, boles-



35 Utagawa Kunijoši (?), *Nazí milenci*, dvoustrana z erotického alba *enpon*, ca 1840, barevný dřevorez 25,5x34,5 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 3033), Česká republika.

Tato erotická ilustrace je zcela atypická, protože ukazuje nahé milence. Většinou totiž byla atrakcí obrázku právě souhra barevných vrstev porozhalených kimono, do nichž jsou partneři při milování zahaleni, a drobné detaily těla, především zvětčených pohlavních orgánů, které barevné textilie odhalují. Přímočarost názorně prokreslené polohy nahých těl při souloži je úkazem pozdního *ukijoe*. Zároveň se barevná souhra textilií přesunula na rozházené lůžkoviny – teplou zimní matraci (*futon*) a vatované kimono přehozené přes zástěnu s malbou letících vlaštovek. Určitá drsnost a bezcitnost zobrazeného aktu je podtržena faktem, že rozčuchaná nevěstka při milování nezúčastněně popíjí čaj. Tento výjev je z japonského výběru patrně nejbližší pornografii a je zřejmě ilustrací vytrženou z erotického čtiva typu *enpon*. Podobné knihy a ilustrace byly zakázány reformami Tenpó v roce 1842. Obraz je však profesionálně mistrný a jeho nesignovaným malířem by mohl být Kunijoši (1797–1861), spolu s Kunisadou jeden ze dvou velikanů školy Utagawa na sklonku doby Edo.

tech, medicínských diagnózách, druzích a množství léků, ale i rozkošnickém vnímání reality stařeckýma očima. Jeho tělesná schránka spěje k rozkladu, ale duch se s chátráním nesmiřuje. Poutem k životu se starci stává snacha Sacuko, jakýsi symbol živočišnosti a moderního ženství. Sacuko je svěhlavá a prostoreká, zároveň však dokáže být poddajná, japonsky pokorná a především velmi rafinovaná ve smyslném ponoukání tchána. Starcovo původně nevinné a zvědavé zkoumání snachy dostává v deníku erotický náboj. Oboustranná hra na služby a odměny (službou Sacuko je doprovázení tchána, respektování jeho přání dívat se na ni při koupeli, dovolení doteků, líbání jejích nohou; na oplátku žádá a dostává drahé a okázalé dary) však přechází u starého muže v nevladatelnou obsesi (viděno ovšem očima rodinných příslušníků).

On sám, upoutaný na lůžko, je odkázaný na vlastní fantazii, proto se mu přítomnost snachy jeví jako jediná radost a rozptýlení. Hra se u něho začíná nepozorovaně měnit v závislost a její podoby už ani sama Sacuko nehodlá tolerovat. Vychýlená psychika starce ji také nedokáže vnímat v její skutečné podobě, jeho erotické nutkání ji směřuje s podobou matky a ústí až v závěrečné zbožštění. Z deníku však není patrná ani senilita ani šílenost, nýbrž živočišná chuť vyždímat ze zbytku života co nejvíce potěšení. Jeden z posledních nápadů, zvěčnit na vlastním náhrobku snažiny nohy, není zvrhlý ani perversní. Je možné ho chápat jako výsměch starce vlastní bezmocnosti a touhu uspořádat si odchod z tohoto světa sám a podle svých představ.

36 Utagawa Kunisada (?), *Kurtizána se služkou*, ze *Série z kvetoucí zakázané čtvrti* (*Hana kuruwa zensei soroi*), 1860, barevný dřvořez 35,8x24,3 cm, uloženo: Národní galerie v Praze (inv. č. Vm 5043), Česká republika.

Vyšňovaná kurtizána nejvyššího stupně kráčí na vysokých dřevácích v doprovodu své učednice po hlavní třídě Jošiwary, Nakanočó, vyzdobené kvetoucími sakurami a lampami. Hlavu má obtěžkáváno bohatým účesem protkaným jehlicemi a hřebeny z želvích krunýřů, je oděna do šesti vrstev brokátových kimono a na břiše má obří zdobný uzel, znak jejího ranku. Celá její postava se hroutí v těžkém rouchu, dělá toporné obřadné kroky, na nalíčené tváři má strnulý úsměv. Z přirozené čerstvé krásy Utamarových dívek nezbylo nic – vše je ubito tíhou dekoru.

Píše se rok 1860 a Japonsko stojí na prahu nové moderní éry Meidži (1868–1912). Podle titulu v kartuši prožívá Jošiwara všeobecný rozkvět. Ale i zde jde o krásu umělou. V této době se kurtizány rojily po stovkách, ztratily svou kultivovanost a vše se odehrávalo jen pro vnějškový efekt. Dokonce i ozářená alej stromů na hlavním bulváru Jošiwary se osazovala v každém ročním období jinými sezonními stromy – od jara do zimy tu byly aleje z kádí se stromky sakury, jivý, javoru a borovice. Stejný vývoj k nepřirozené, přemrštěné dekorativnosti prodělal i dřvořez. List není signován, pouze datován. Stylisticky však zjevně patří k módní škole kolem poloviny 19. století, ke škole Utagawa. S ní klasické „obrazy prchavého světa“ ke konci století zaniknou. Je to právě styl čtvrté generace malířů školy Utagawa, žáků Kunisadových, kterému se přičítají úpadkové rysy *ukijoe* – rozříštěnost barev i kompozice, přemíra dekorů, linií i motivů, složitost tematických nárazek, užívání obrazů v obraze, vulgární vyzývavost a celková přebujelost ženských figur, přílišná vyumělkovanost, jež vždy provází konečné období vývoje určitého stylu, zvané manýrismus.



Deník bláznivého starce

V půl deváté jsem se vykoupal a v deset jsem byl v posteli. Ošizu přinesla rákosové lehátko pro Sacuko.

„To zas budeš spát v tom křesle?“

„O mě se nestarejte, tatínku. A teď už žádné mluvení a dobrou noc.“

„Vždyť na tom ještě nastydněš!“

„Nebojte se, nechám si přinést hodně přikrývek. Ošizu se o mě už postará.“

„Když tě nechám nastydnout, jak potom budu před Džókičim vypadat? A nejen před ním.“

„Tak vy nedáte pokoj? Vidím, že vám zas budu muset dát adalin.“

„Dvě tabletky asi nebudou stačit.“

„Nemluvte hlouposti. Minule jsem vám dala dvě, a sotva jste je spolkl, spal jste jako zabítý, s pusou dokořán a s uslintanou bradou.“

„To na mě musela být podívána.“

„Rači to přenechám vaší fantazii. Ale povězte mi, proč si nikdy neodložíte umělý chrup, když jsem tu s vámi? Víím, že normálně si ho před spaním vždycky vyndáváte.“

„Jistě, je to mnohem pohodlnější, ale bez zubů vypadám příšerně. Když mě takhle vidí Sasaki nebo žena, je mi to jedno ...“

„Myslíte, že jsem vás nikdy neviděla bez zubů?“

„Možná viděla.“

„Copak už jste zapomněl, jak jste vloni měl ty křeče a pak jste na půl dne upadl do kómatu?“

„Tys mě tehdy viděla?“

„Jestli máte umělý chrup nebo ne, na tom mi vůbec nezáleží, ale je směšné, abyste ho přede mnou schovával.“

„Nesnažím se ho schovávat; nechci jen strašit lidi.“

„Stejně je směšné myslet si, že ho schováváte, když si ho necháte v puse.“

„Tak dobře, vyndám si zuby. To ale něco uvidíš!“

Vstal jsem z postele a postavil se proti ní. Pak jsem si vyndal oba můstky, horní i dolní, a 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. Přitom jsem s mlaskavým zvukem otvíral a zavíral dásně a oblizoval si rty zažloutlým jazykem. Sacuko mé groteskní představení upřeně pozorovala.

„Já si z vašeho obličejce vůbec nic nedělám,“ řekla nakonec a vzala z nočního stolku zrcátko. „Ale jestlipak jste se na něj někdy pořádně podíval vy sám? Něco vám ukážu, dobře se dívejte!“ Podržela mi zrcátko před očima. „Tak co tomu říkáte?“

„Co bych říkal? Nestvůrná ošklivost stáří.“

Poté co jsem se podíval na tvář v zrcátku, ulpěl jsem pohledem na Sacuko. Nechtělo se mi věřit, že bychom oba mohli být živoucí tvorové stejného druhu. Čím odpudivější se mi zdála tvář v zrcátku, tím nádhernější mi připadalo stvoření zvané Sacuko. Přemýšlel jsem s lítostí, o co krásněji by mohla vypadat, kdyby má tvář byla ještě o něco odpornější.

„Půjdeme na kutě, tatínku. Koukejte, ať už jste v posteli.“

„Přines mi adalin, prosím tě,“ řekl jsem, než jsem ulehl.

„Myslíte, že bez něj neusnete?“

„Když jsi tu se mnou, jsem vždycky příliš vzrušený.“

„Jak můžete být vzrušený, když jste se právě díval na ten obličej?“

„Když se pak podívám na tebe, vzruším se ještě víc. Takovým věcem asi nerozumíš, co?“

„Přiznám se, že ne.“

„Prostě čím jsem já ošklivější, tím jsi ty krásnější.“

Ani mě pořádně neposlouchala a odešla pro prášky. Když se vrátila, držela v prstech americkou cigaretu značky Kool.

„Ták, hezky otevřít. Dám vám jen dvě tabletky, abyste si na ně nezvykl.“

„Nemohla bys mi je dát z úst do úst?“

„Myslete na ten obličej!“ Aspoň že vzala prášky do prstů, když mi je vsunovala do úst.

Tanizaki, Džuničiró (1998): *Deník bláznivého starce*. Přeložil Antonín Líman. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 85–87.

Literatura

(citovaná, použitá, doporučená)

- Bary, Theodore de, ed. (1958): *Sources of Japanese Tradition*, Volume II. New York: Columbia University Press.
- Bishop, Clifford – Osthelder, Xenia, ed. (2001): *Sexualia: From Prehistory to Cyberspace*. Köln am Rhein: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH.
- Boháčková, Libuše – Winkelhoferová, Vlasta (1987): *Vějíř a meč*. Praha: Panorama.
- Bowie, Theodore (1970): Erotic Aspects of Japanese Art. In: Bowie, Theodore – Christenson, Cornelia V., ed., *Studies in Erotic Art*. New York – London: Basic Books, s. 171–229.
- Cvetov, Vladimír Jakovlevič (1989): *Japonské otazníky*. Praha: Svoboda.
- Čikamacu, Monzaemon (1703; 1997): *Sebevražda milenců v Sonezaki*. Přeložil Tomáš Klíma. In: *Kalhoty pro dva. Antologie japonského divadla* (1997). Praha: Brody, 1997, s. 130–132.
- Douglas, Nik – Slinger, Penny (1987): *The Pillow Book: The Erotic Sentiment and the Paintings of India, Nepal, China, & Japan*. Rochester: Inner Traditions International Ltd.
- Douglas, Nik – Slinger, Penny (1994): *The Erotic Sentiment: In the Paintings of China and Japan*. Rochester: Inner Traditions International Ltd.
- Evans, Tom – Evans, Mary Anne (1979): *Shunga: The Art of Love in Japan*. New York – London: Paddington Press Ltd.
- Fiala, Karel (2002): Předmluva. In: Šikibu, Murasaki, *Příběh prince Gendžiho (1)*. Ze starojaponského originálu zveřejněného ve svazcích *Gendži monogatari* 1, 2 (v edici *Koten bungaku zenšū*, sv. 20, 21, Tokio: Šógakkan, 1994, 1995) přeložil, úvodní studii napsal a obrazovým materiálem doplnil Karel Fiala. Praha – Litomyšl: Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka, s. 5–27.
- Hayakawa, Monta (2001): Observations on the Manners and Customs of Eros in Eighteenth Century Edo: The World of Suzuki Harunobu's *Furyu Maneemon*. In: Shirahata, Yōzaburō – Boot, W. J. ed., *Two Faces of the Early Modern World: The Netherlands and Japan in the 17th and 18th Centuries. International Symposium in Europe (Netherlands, October 27-29, 1999)*. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, s. 99–135.
- Hayashi, Yoshikazu – Lane, Richard et al. (1995–1999): *Ukiyoe shunga meihin shusei. The Complete Ukiyo-e Shunga*. 24 Volumes. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha.
- Hesemann, Sabine – Watanabe, Ken (2001): Forbidden Zones – China and Japan. In: Bishop, Clifford – Osthelder, Xenia, ed., *Sexualia: From Prehistory to Cyberspace*. Köln am Rhein: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, s. 449–487.
- Hill, Charlotte – Wallace, William (1999): *Erotikon: Erotische Kunst und Literatur aus aller Welt*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH. (Překlad anglického originálu: *Erotica: An Illustrated Anthology of Sexual Art and Literature*, Volumes I, II+III. London: Eddison Sadd Editions Limited, 1992, 1993, 1996.)
- Hilská, Vlasta (1953): *Dějiny a kultura japonského lidu*. Praha: Československý spisovatel.
- Honcoopová, Helena (2002): Erotika a prostituce v japonském výtvarném umění (ze sbírky Národní galerie v Praze). *Univerzitní noviny*, roč. 9, 2002, č. 10, s. 26–38.
- Ikki, Kita (1958): Total Government. In: Bary, Theodore de, ed., *Sources of Japanese Tradition*, Volume II. New York: Columbia University Press, s. 67–69.
- Illing, Richard (1978): *Japanese Erotic Art and the Life of the Courtesan*. London: Thames and Hudson.
- Inaga, Shigemi – Richard, Kenneth L., ed. (2001): *Crossing Cultural Borders: Toward an Ethics of Intercultural Communication – Beyond Reciprocal Anthropology. (International Symposium 14, November 10–13, 1999)*. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, s. 99–135.
- Inagaki, Taruhō (1974): *Šónenai no bigaku* („Estetika jinošské lásky“). Tokio: Ničidžō bunko, 1974.
- Kaempfer, Engelbert (1712; 1982): In: Statler, Oliver, *Japanese Inn*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1982, s. 134–152.
- Kalhoty pro dva. Antologie japonského divadla* (1997). Z různých originálů přeložili: Miroslav Novák, Káta Kabeláčová, Tomáš Klíma, Lucie Lucká, Andrea Roubíčková, Petr Holý, Denisa Vostrá. Praha: Brody, 1997.
- Kenkō, Jošida (1331–1332; 1984): *Psáno z dlouhé chvíle*. Přeložil Petr Geisler. In: *Zápisky z volných chvil*. Praha: Odeon, 1984, s. 217–310.
- Kizan, Fudžimoto (1678; 1958): *Shikido okagami* („Velké zrcadlo sexu“). In: Bary, Theodore de, ed., *Sources of Japanese Tradition*, Volume II. New York: Columbia University Press, 1958, s. 101–109.
- Klinger, Dominik M. (1982): *Erotische Kunst in China, Japan, Indien und Arabien*. Band 3. Nürnberg: DMK-Verlags-GmbH.
- Klinger, Dominik M. (1983): *Erotische Kunst in China, Japan, Indien und Arabien*. Supplementband 3a. Nürnberg: DMK-Verlags-GmbH.
- Klinger, Dominik M. (1984): *Erotische Kunst in China, Japan, Indien und Arabien*. Supplementband 3b. Nürnberg: DMK-Verlags-GmbH.
- Kodansha Encyclopedia of Japan* (1983). Tokio: Kodansha.
- Kraemerová, Alice (1997): *Minimum z Japonska*. Praha: Olympia.
- Kronhausen, Phyllis – Kronhausen, Eberhard (1978): *The Complete Book of Erotic Art. Erotic Art. Volumes 1 and 2. A Survey of Erotic Fact and Fancy in the Fine Arts*. New York: Bell Publishing Company.
- Lane, Richard (1978): *Images from the Floating World*. New York: Putnam.
- Lexikon východní moudrosti: Buddhismus, hinduismus, taoismus, zen* (1996). Z německého originálu *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, vydaného nakladatelstvím Otto

- Wilhelm Barth, přeložili: Jan Filipický, Helena Heroldová, Josef Kolmaš, Vladimír Liščák, Stanislava Vavroušková. Olomouc – Praha: Votobia – Victoria Publishing, 1996.
- Lo Duca, Giuseppe Maria (1966): *Erotique de l'art*. Paris: La Jeune Parque.
- Lo Duca, Giuseppe Maria (1969): *Histoire de l'érotisme*. Paris: La Jeune Parque.
- Lucie-Smith, Edward (1972, 1991, 1997): *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson Ltd. (Německý překlad: *Erotik in der Kunst*. München: Lichtenberg Verlag GmbH, 1997.)
- Lucie-Smith, Edward (1997): *Ars Erotica: An Arousing History of Erotic Art*. London: George Weidenfeld and Nicolson Ltd., The Orion Publishing Group. (Německý překlad: *Ars Erotica*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1998.)
- Mišima, Jukio (1949; 1971): *Kamen no kokuhaku*. Tókjó: Šinčo bunko, 1971.
- Mišima, Jukio (1987; 1994): *Júkoku*. Tókjó: Šógakkan, 1987. Česky: Mišima, Jukio (1994): *Láska k vlasti*. Přeložila Klára Macúchová. *Světová literatura*, roč. 1994, č. 4, s. 45–46.
- Nacume, Soseki (1942): *Polštář z trávy*. Přeložila Vlasta Průšková. Praha: Melantrich.
- Neumann, Stanislav Kostka (1925–1926): *Dějiny lásky. Populární obrazy z dějin snubnosti, manželství a prostituce od pravěku až po dobu nejnovější. Podle výsledků bádání moderního a z vědeckých děl nejspolehlivějších sest. a zprac. Hynek Záruba a Jiří Votoček*. 5 svazků – Díl 1. (Láska primitivní), 1925, 359 s., 17 obr. Díl 2. (Láska antická), 1925, 395 s., 18 obr. Díl 3. (Láska středověká), 1925, 509 s., 22 obr. Díl 4. (Láska východní), 1925, 491 s., 22 obr. Díl 5. (Láska novodobá), 1926, 602 s., 26 obr. Praha: Šotek.
- Neumann, Stanislav Kostka (1931–1932): *Dějiny ženy: Populární sociologické, etnologické a kulturně-historické kapitoly*. 4 svazky – Díl 1. (Žena přírodní), 1931, 542 s., 210 obr. Díl 2. (Žena starověká), 1932, 452 s., 172 obr. Díl 3. (Žena středověká a renesanční), 1932, 349 s., 140 obr. Díl 4. (Žena novodobá a moderní), 1932, 512 s., 196 obr. Praha: Melantrich.
- Neumann, Stanislav Kostka (1999): *Dějiny ženy: Populární sociologické, etnologické a kulturně historické kapitoly*. (Reedice s doplňkem dr. Evženie Kloučkové.) Praha: Otakar II., Euromedia group k. s., Knižní Klub Praha.
- Nihongi. *Kroniky Japonska* (1982). In: Vrbenský, Jaroslav, ed. (1982): *Prameny života. Obraz člověka a světa ve starých kulturách*. Praha: Vyšehrad, 1982.
- Novák, Miroslav (1989): *Japonská literatura*. 2., přepracované vydání. Svazek 1. Do roku 1868. Svazek 2. Od roku 1868. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Příběh rodu Taira* (1993). Přeložil Karel Fiala. Praha: Mladá fronta, 1993.
- Rawson, Philip (1969): *Die erotische Kunst des Ostens*. In: Comfort, Alex, ed., *Weltgeschichte der erotischen Kunst*. Band I. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.
- Rawson, Philip (1973): *Erotic Art of the East: The Sexual Theme in Oriental Painting and Sculpture*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Rawson, Philip (1981): *Oriental Erotic Art*. London – Melbourne – New York: Quartet Books.
- Saikaku, Ihara (1682; 1958): *Kóšoku gonin onna* („Pět rozkošnic“). Tókjó: Iwanami šoten, 1958. Česky: *Pět rozkošnic*. Přeložil Miroslav Novák. Praha: Mladá fronta, 1996.
- Saikaku, Ihara (1686; 1958): *Kóšoku ičidai onna* („Největší rozkošnice“). Tókjó: Iwanami šoten, 1958. Česky: *Největší rozkošnice*. Přeložil Miroslav Novák. Praha: Mladá fronta, 1996.
- Saikaku, Ihara (1967): *Největší rozkošnice*. Přeložil Miroslav Novák. Praha: Odeon, 1967.
- Shirahata, Yōzaburō – Boot, W. J. ed. (2001): *Two Faces of the Early Modern World: The Netherlands and Japan in the 17th and 18th Centuries. International Symposium in Europe (Netherlands, October 27–29, 1999)*. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies.
- Siegle, Cecilia Segawa (1993): *Yoshiwara – The Glittering World of the Japanese Courtesan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Skřivan, Aleš (1990): *Pád Nipponu*. Praha: Mladá fronta.
- Slabý, Zdeněk Karel (1994): *Japonské reflexe*. Praha: Knižní klub.
- Statler, Oliver (1982): *Japanese Inn*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Šikibu, Izumi (2002): *Závoje mlhy: Deník a verše dvorní dámy*. Z japonských originálů vybrala, přeložila, poznámkami opatřila, úvod a doslov napsala Zdenka Švarcová. Poznámka k přebalu Helena Honcoopová. Praha – Litomyšl: Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka.
- Šikibu, Murasaki (2002): *Příběh prince Gendžiho (1)*. Ze starojaponského originálu zveřejněného ve svazcích *Gendži monogatari* 1, 2 (v edici *Koten bungaku zenšū*, sv. 20, 21, Tokio: Šógakkan, 1994, 1995) přeložil, úvodní studii napsal a obrazovým materiálem doplnil Karel Fiala. Praha – Litomyšl: Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka.
- Švarcová, Zdenka (1999): *Vesmír v nás: Inspirace a útěcha v japonském jazyce a literatuře*. Praha: Academia.
- Tanizaki, Džuničiró (1998): *Deník bláznivého starce*. Přeložil Antonín Líman. Praha: Mladá fronta.
- Thoma, Zdeněk (1987): *Toulky po Japonsku*. Praha: Panorama.
- Tisovský, Vladimír (1986): *Japonsko*. Praha: Svoboda.
- Ueda, Akinari (1971): *Vyprávění za měsíce a deště*. Přeložila Libuše Boháčková. Praha: Odeon.
- Vasiljevová, Zdeňka (1986): *Dějiny Japonska*. Praha: Svoboda.
- Verše psané na vodu* (1978). Přeložila Vlasta Hilská, přebásnil Bohumil Mathesius. Praha: Albatros, 1978.
- Vrbenský, Jaroslav, ed. (1982): *Prameny života: Obraz člověka a světa ve starých kulturách*. Praha: Vyšehrad.
- Walter, Alain (1994): *Érotique du Japon classique*. Paris: Galilimard.
- Zápisky z volných chvil* (1984). Přeložili Miroslav Novák a Petr Geisler. Praha: Odeon, 1984.