

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra ázijských štúdií

Bakalárska diplomová práca

VYOBRAZENIE RODINY V JAPONSKOM HOROROVOM

FILME *ONRJÓ*

THE DEPICTION OF FAMILY IN JAPANESE ONRYOU HORROR MOVIES

Vypracovala: Veronika Briatková

Vedúci práce: Mgr. Sylva Martinásková

Olomouc, 2011

Prehlasujem, že som túto bakalársku diplomovú prácu vypracovala samostatne a uvádzam
kompletný zoznam citovanej a použitej literatúry.

V Olomouci dňa

Anotácia

Vypracovala: Veronika Briatková

Katedra a fakulta: Katedra ázijských štúdií, Filozofická fakulta

Názov práca: Vyobrazenie rodiny v japonskom hororovom filme *onryó*

The Depiction of Family in Japanese Onryou Horror Movies

Vedúci práce: Mgr. Sylva Martinásková

Počet znakov: 91 618

Počet príloh: 4

Počet titulov použitej literatúry: 39

Kľúčové slová: matka, Japonsko, horor, duch, *monštrum*, *onryó*, rodina

Práca je zameraná na vyobrazenie rodiny v japonských hororových filmoch *onryó* z prelomu 20. a 21. storočia, a to konkrétne v snímkoch *Ringu*, *Honogurai mizu no soko kara*, *Ju-On* a *Čakušin ari*. Materiál pre analýzu vybraných filmov bude pochádzať z teoretického prehľadu o vplyvoch japonskej kultúry na tieto filmy. Rozbor filmov je zameraný na postavy matiek a detí, ako na novú formu rodiny, a na ich vzťahy so spoločnosťou. Dôraz je kladený na postavy ducha, pričom analýza týchto postáv je postavená aj na teórii amerického filozofa Noëla Carrola. Záverečná časť ponúka zhrnutie získaných poznatkov z teórie a analýzy, a poskytuje komplexnejší obraz o tom, ako je vyobrazená nová forma rodiny v Japonsku, a ako sa k nej stavia spoločnosť.

Ďakujem vedúcej práce Mgr. Sylve Martináskovej za jej čas a cenné rady, ktoré mi poskytla, ako aj všetkým, ktorí mi počas písania mojej bakalárskej diplomovej práce pomohli.

Obsah

Edičná poznámka	7
Úvod	8
1. Kultúrne vplyvy	11
1.1 Náboženstvo	11
1.1.1 Posmrtný život a pohľad na ženy v šintoizme.....	13
1.1.2 Posmrtný život a pohľad na ženy v buddhizme.....	14
1.1.3 Iné	15
1.2 Literatúra a divadlo	17
1.3 Matka a japonská spoločnosť	19
2. Hororový film	23
2.1 Dejové stratégie a <i>monštrum</i>	23
2.2 História <i>onrjó</i> filmu.....	28
3. Analýza filmov	33
3.1 Dobrá matka	34
3.1.1 Jošimi	35
3.1.2 Reiko	38
3.1.3 Zhrnutie	40
3.2 Zlá matka	41
3.2.1 Kajako	41
3.2.2 Marie	43
3.2.3 Zhrnutie	45
3.3 Opustené deti	46
3.3.1 Sadako	46
3.3.2 Mimiko	48
3.3.3 Micuko	49
3.3.4 Zhrnutie	50
3.4 Otcovia a mužské postavy	52
Záver	52
Abstract in English	54
Použité zdroje	55

EDIČNÁ POZNÁMKA

V bakalárskej diplomovej práci budem používať slovenskú transkripciu japonských mien, ale zároveň budem dodržiavať japonský spôsob ich písania, to znamená, že prvé bude uvedené priezvisko a až potom bude nasledovať krstné meno.

V prípade špecifických filmových terminológií v anglickom jazyku, pre ktoré neexistuje v slovenskom jazyku vhodná alternatíva, bude ponechaný pôvodný anglický názov a termín bude podrobnejšie vysvetlený v poznámke pod čiarou, alebo preložený v zátvorke (podľa komplikovanosti).

V bibliografii bude zachovaný pôvodný názov diel.

V práci budem používať názvy filmov a literárnych príbehov v originálnom japonskom názve, aj keď v slovenskej transkripcii.

V prípade vlastných prekladov autora, bude tento fakt uvedený v poznámke pod čiarou.

Úvod

Cieľom bakalárskej práce je zamerať sa cez postavy ženských duchov *onrjó* na vyobrazenie rodiny v japonských hororových filmoch, ktoré sa objavili na prelome 20. a 21. storočia. Pod pojmom rodina sa bude chápať neúplná rodina, tvorená jedným rodičom, konkrétne matkou a dieťaťom. Okrem duchov *onrjó* budú centrom analýzy aj postavy živých matiek, detí a otcov, pretože cez rozbor ich vzájomných vzťahov sa dá dozvedieť viac informácií o *onrjó* a o jeho význame. Dôležitým prvkom bude aj pohľad spoločnosti, reprezentovaný skupinou vedľajších postáv, ktoré zaujímajú k rodine, a najmä k matkám, isté stanovisko. Pretože sa práca bude opierať z veľkej časti o kultúrny odkaz, významnú úlohu zohrávajú kapitoly venujúce sa náboženstvu, literatúre, charakteristike japonskej rodiny a postaveniu ženy/matky v spoločnosti.

Analýza filmov začne oboznámením sa so všeobecnou teóriou hororu a s vývojom japonského hororového filmu o duchoch. Nasledovať bude samotná analýza filmových postáv, pátranie po stopách kultúrneho vplyvu, a po spôsobe, ako tieto filmy daný odkaz v jednotlivých postavách spracovali.

Pre potreby tejto práce som si pojem *onrjó*¹ prispôsobila, resp. rozšírila som jeho význam (denotát) o ďalší prvok – dieťa. Celá základná definícia *onrjó*, ako bude používaná v tejto práci, znie: Duch mŕtvej ženy/matky/dieťaťa, ktorý zostáva na zemi za účelom vykonania pomsty.²

Kapitola zaoberajúca sa náboženstvom bude mať za cieľ predstaviť pohľad šintoizmu a buddhizmu na smrť, čistotu, hriech a ženy. Kapitola poodhalí z náboženstva vyplývajúce charakteristiky duchov, ktoré sa neskôr objavia aj v analýze filmových postáv (význam budú mať aj z hľadiska filmovej teórie).

Ďalším krokom bude stručný prehľad tradičného vyobrazenia nadprirodzených ženských postáv vrámci japonskej literatúry, tzn. od 8. až po 19. storočie³, na čo naviaže

1 Japonci majú relatívne prehľadný systém nadprirodzených bytostí. Spoločný názov pre všetky je *jókai* (妖怪), ktoré sa ďalej delia na stvorenia a príšerky *obakemono* (お化け物) a duchov *júrei* (幽霊) – práve do tejto druhej kategórie spadajú ďalej aj *onrjó* (怨霊).

2 Nebolí to len nahnevané ženy, ktoré sa ako duchovia zjavovali. Medzi ďalších typických zástupcov patrili aj mŕtvi bojovníci alebo mŕtve matky (ktoré nehľadali pomstu); tie sa vracali, aby sa po smrti postarali o svoje malé deti.

3 Konečnú hranicu 19. storočia som zvolila preto, lebo do tejto doby sa najviac formovala podoba duchov *onrjó* a tieto informácie sú pre pochopenie týchto postáv z pohľadu práce postačujúce.

vplyv divadla na hororový film *onrjó*.

Kultúrnu kapitolu práce ukončí časť venovaná charakteristike japonskej rodiny a v prvom rade postaveniu matky po druhej svetovej vojne. Pozornosť bude upriamená na matku a na ideológiu, ktorá podmieňovala jej zmýšľanie o sebe samej. Postavy matiek vo filmoch sú tvarované podobným spôsobom, či to chcú alebo nie, a spätne skúmajú opodstatnenosť a správnosť svojho konania. Schopnosť matky byť pracujúcou slobodnou ženou a súčasne sa plnohodnotne venovať aj svojim deťom je pre mnohých stále spornou otázkou (otázna je funkčnosť rodiny).

Priamo filmu sa už bude venovať kapitola o teórii hororu a o histórii hororu v Japonsku, s ťažiskom na filmoch o duchoch. Charakteristika žánru horor bude skúmaná cez teóriu amerického filozofa Noëla Carrolla, ktorú popísal v knihe *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, pričom bude najväčší význam pripisovaný úlohe *monštra* v hororových filmoch. Pomocou tejto teórie bude možné hlbšie porozumieť vnútornému rozpoloženiu hlavných hrdinov a súvislostiam medzi nimi a duchom. Rovnako bude cieľom nájsť aj odpoveď na to, čo je podstatou strachu, ktorý duchovia vyvolávajú, a ďalej pomocou náboženstva prísť na dôvod, prečo nie je možné duchov uspokojiť a zbaviť sa ich (a aký význam má tento fakt z hľadiska témy filmu).

Posledná časť druhej kapitoly uvedie predchodcov dnešného japonského hororu *onrjó* a objasní historické udalosti, ktoré podnietili vznik nových žánrov (napríklad filmy o monštrách), a prečo bol rozmach hororu o duchoch najvýraznejší po druhej svetovej vojne a znova od konca 20.storočia.

V bakalárskej práci sa zameriam na štyri známe snímky a to *Ringu* (リング), *Ju-On* (呪怨), *Honogurai mizu no soko kara* (ほの暗い水の底から) a *Čakušin ari* (着信あり). Hlavné kapitoly budú označovať začlenenie postáv buď ku kategórii *dobrá/zlá matka*, alebo *dieťa*; podkapitoly budú členené podľa mien matiek a detí. V týchto častiach sa budem venovať ich jednotlivým osudom a tomu, ako sa ich osobnosti formovali v priebehu deja.

Okrem mŕtvych postáv matiek a detí budú dôležité aj postavy živých matiek a detí, pretože tvoria opozíciu k postavám *onrjó* a oboje skupiny sú pre seba navzájom významné – charakteristika jednej dopĺňa charakteristiku druhej. Toto prebieha na paralelnej úrovni –

životy (alebo isté skúsenosti) živých postáv sa podobajú skúsenostiam postáv mŕtvych. V každom filme sa vyskytuje jedna živá a jedna mŕtva matka, a zároveň jedno živé a mŕtve dieťa. Interakcia medzi všetkými týmito postavami poskytuje hlbšie informácie o vzťahoch a jednotlivcoch vo filme.

Postavy otcov nebývajú vo filmoch vyličené dopodrobna na takej úrovni ako postavy matiek, čo ale zároveň naplňa istý účel, preto bude otcom, ale aj mužským postavám, venovaný priestor.

Záverom bude zhrnutie výsledkov, ku ktorým sa dospeje cez analýzu: porovnanie konfliktov jednotlivých protagonistov, bojov ktoré musia zvädzať samy so sebou, s rodinou, ale i spoločnosťou, a čo postavy duchov pre spoločnosť, ale i pre seba, znamenajú.

1. Kultúrne vplyvy

Celá prvá kapitola bude rozdelená na sériu podkapitol, venujúcich sa sprvu náboženstvu (hriechu, čistote, prístupu k smrti a pohľadu na ženy), následne vývoji ženských postáv duchov a nadprirodzených postáv v literatúre a divadle; a nakoniec sociálnym zmenám, ktoré prišli s ústavou Meidži, a ďalej aj s novou ústavou po roku 1947. Oboje zmenili formálne vnímanie rodiny a priniesli ženám a matkám väčšiu slobodu (tá je jedným z motívov, ktoré sa vo filmoch vyskytujú a zohráva dôležitú úlohu).

Film sa tradíciami a kultúrou nechal pozitívne inšpirovať, ale zároveň stavia niektoré tieto vplyvy (v ich modernej podobe) do pozície tém a využíva niektorých kontroverzných znakov japonskej spoločnosti. Nasledujúce kapitoly určite nepodávajú vyčerpávajúce informácie o jednotlivých vplyvoch, cieľom ale bolo vytvorenie prehľadu, ktorý bude dostačujúci k pochopeniu ich odkazu vo filmoch.

1.1 Náboženstvo

Náboženstvo má prirodzene na vývoj myslenia ľudí veľký vplyv a ich prístup k postavám duchov a k vnímaniu hriechu (či zla ako takého) je ním výrazne tvarovaný. Zložky náboženstiev, ktoré sú pre účel práce podstatné, sú tie, venujúce sa žene a nečistote (obidve spolu úzko súvisia). Náboženstvá, na ktoré upriamim pozornosť, budú šintoizmus a buddhizmus. Šintoizmus preto, lebo sa jedná o domáce náboženstvo Japonska a buddhizmus z toho dôvodu, lebo jeho obrady sú v Japonsku spájané najmä so smrťou. Posledným učením, na ktoré sa zameriam, bude náboženstvo Ainu. Tento národ síce s Japoncami nevychádzal dobre, avšak vzhľadom na to, že sú považovaní za pôvodné obyvateľstvo a ich prístup k ženám bol podobný, je zaujímavé sledovať, ako historicky ďaleko môže siahať zvláštny prístup k duchom žien na japonských ostrovoch.⁴ V starších dobách Japonci ženy síce rešpektovali, no od zavedenia patriarchátu mali nižší status, a to najmä od 13. storočia.⁵

4 Historický prameň, z ktorého vychádzam, popisuje spoločnosť Ainu 19. storočia, ale obsahuje aj opisy ich tradícií z obdobia, keď Japonsko po prvýkrát objavil Západný svet, čo je cca. od 16./17. storočia.

5 vid' William Wayne Farris, *Japan to 1600: A social and Economic History* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009) 159.

Šintoizmus a buddhizmus vedľa seba existovali približne už od 6. storočia n.l. ⁶ Konfliktu medzi nimi sa predišlo aj koncepciou *hondži suidžaku*, ktorá zjednocovala obidve učenia a interpretovala šintoistické božstvá *kami* ako japonské manifestácie buddhistických božstiev.⁷ Buddhizmus je zároveň učením flexibilným – zmeny (neovplyvňujúce základnú kosť) dokonca podnecuje, a to urobilo jeho prijatie v Japonsku jednoduchším.⁸ Táto prax mala za následok zlučovanie niektorých tradícií, čo vyústilo aj v to, že hranica ich vplyvu sa nedá vždy s presnosťou určiť. To sa nakoniec ukáže aj pri konkrétnych príkladoch, no zároveň to dokazuje, ako široký a dokázateľný je vplyv týchto tradícií (nejedná sa o náhodu, ale o opakovateľný jav).

Filmami najčastejšie využívané prvky sú spojené so smrťou, čistotou, a s utrpením žien. Ľudia sa oddávna zaoberajú otázkami o tom, čo bude po smrti a to preto, lebo veria v existenciu duše, alebo akejsi životodárnej sily.⁹ Každé náboženstvo má k smrti vlastný prístup, aj keď základná otázka ostáva nezmenená – čo sa stane s dušou človeka po smrti? V niektorých prípadoch duša ostáva pripútaná k zemi, čo je aj prípadom *onrjó*. Základná charakteristika opisuje tohto ducha ako ducha ženy, ktorý na zemi ostáva, aby sa pomstil. Na túto definíciu práca nadväzuje, ale ju aj ďalej rozvíja pokusom o nájdenie hlbšej a elementárnej spoločnej príčiny vzniku *onrjó*, vyplývajúcej z teórie náboženstva.

Problémy, na ktoré je práca v rámci náboženstva zameraná, sú teda nasledovné. Dôvod, prečo ducha *onrjó* nemožno odohnať ani jednoduchým exorcizmom, a ani odhalením príčiny jeho hnevu napriek tomu, že v literatúre a v praxi je táto metóda bežná a opisovaná ako úspešná. Okrem toho bude pozornosť venovaná žene/matke a jej postaveniu v rámci náboženstva, pretože to odhaľuje ďalšiu časť japonskej kultúry, ktorá pomohla vytvárať japonský stereotypný názor o úlohe matky/ženy a o tom, akú má hodnotu (v rámci rodiny aj spoločnosti).

6 vid' Edwin O. Reischauer, and David Labus. *Dějiny Japonska*. Trans. Jan Sýkora and Albert M. Craig. (Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2000) 15.

7 vid' H. Byron Earhart, *Náboženství Japonska: mnoho tradic na jedné svaté cestě* (Praha: Prostor, 1999) 58.

8 vid' Robert C. Lester, *Buddhismus: Cesta k osvícení* (Praha: Prostor, 1997) 15.

9 vid' Douglas J. Davies, *Stručné dějiny smrti*, (Praha: Volvox Globator, 2007) 56.

1.1.1 Posmrtný život a pohľad na ženy v šintoizme

Šintoizmus¹⁰ sa ako náboženstvo orientuje na správny spôsob života a na kult predkov. Veľký význam je pripisovaný zachovaniu čistoty a vyhnutiu sa *kegare*, rituálnej nečistote, ktorá odpudzovala *kami*, pričom takéto znečistenie mohlo priniesť nešťastie aj celej spoločnosti.¹¹ Duchovia poznačení stigmou *kegare* znamenajú pre spoločnosť a rodinu hrozbu. *Kegare* je možné rozdeliť do niekoľkých kategórii. Prvú tvoria veci páchnuce alebo rozpadajúce sa (napr. výkaly, stojatá voda), druhú veci spojené s ľudskou krvou a pod tretiu kategóriu spadá smrť, zabitie, alebo zranenie živého tvora.¹² Aby sa človek zbavil *kegare*, musel prejsť rituálom očistenia, ktorého hlavným prostriedkom bola voda. S motívom očisty v prúdiacej vode sa stretávame už v mýtoch o stvorení sveta – Izanagi sa po príchode z podsvetia umyl v tečúcej rieke, aby zo seba zmyl nečistotu. Mŕtvi duchovia *onrjó* sú v hororových filmoch vyobrazení ako hnijúce, rozpadajúce sa bytosti¹³ a ich telá sú často zaliate v krvi, keďže boli obeťami vražd. Tieto znaky poukazujú na nečistotu a evokujú hnus, čo zohráva v horore dôležitú úlohu (viac v podkapitole 2.1, Dejové stratégie a *monštrum*). Voda, aj keď očistný prvok, môže symbolizovať aj pravý opak, čo markantne využil snímok *Honogurai mizu no soko kara*, v ktorom duch Micuko znečistenú vodu ovláda a používa ju na zastrášovanie a ubližovanie.

V predchádzajúcom odseku bol zmienený príbeh o Izanagim a jeho očiste po návrate z podsvetia. Sem sa vydal, pretože sa rozhodol vyhľadať svoju práve zosnulú manželku. Podsvetie je nazývané *Jomi* (黄泉) a charakteristikou sa dá porovnať so starogréckym podsvetím, kam sa ľudia poberali bez ohľadu na to, či za svojho života konali dobro alebo zlo.¹⁴ Toto miesto spomínam preto, lebo sa tu odohrala scéna medzi Izanami a Izanagi, v ktorej sa objavuje motív ženinej pomsty za manželovo neuposlušnosť jej priania (častý motív v strašidelných príbehoch *onrjó*).

Izanami zomrela pri pôrode božstva ohňa a Izanagi sa ju rozhodol ísť hľadať do podsvetia. Izanami ho privítala v tieni jaskyne a varovala, aby sa nesnažil uzrieť jej tvár.

10 Šintoizmus dostal svoj názov až po príchode buddhizmu a znamená v preklade cesta bohov. Na prepis boli použité čínske znaky 神 (*šin* – božský vietor) a 道 (*dao* - cesta)

11 vid' Kazuhiko Nishioka, "Kegare." *Encyclopedia of Shinto*, 22 Mar. 2007, Kokugakuin University, 07 Aug. 2011 <<http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=1212>>.

12 vid' Libuše Boháčková, Vlasta Winkelhöferová, *Vejř a meč* (Praha: Panorma, 1987) 100.

13 Nemajú vzhľad astrálnych bytostí, ektoplazmy a pod.

14 vid' Thomas P. Kasulis, *Shinto: the way home* (Honolulu: University of Hawaii, 2004) 76.

On ju neuposlúchol, a preto sa ho Izanami rozhodla prenasledovať a zabiť. Prenasledovanie bolo neúspešné, ale vďaka nemu dostala prívlastok *čišiki no ókami* (Veľká bohyňa prenasledovania)¹⁵. Izanami sa tak stala predobrazom ducha *onrjó*, pričom jej fyzický zjav nadväzoval na učenie o *kegare* (jej telo bolo po smrti v rozklade).

Začiatok príbehu o týchto dvoch božstvách v krátkosti poukazuje aj na menejcennosť žien. Počiatočné neúspešné pokusy o splodenie potomkov boli podľa vyšších bohov údajne zapríčinené tým, že pred splodením prehovorila ako prvá žena (Izanami) a nie muž (Izanagi).¹⁶ Okrem toho, podobne ako je tomu napríklad v kresťanstve, žena bola stvorená až po mužovi (prvé boli mužské a až potom ženské božstvá). Druhoradé postavenie ženy oproti mužovi je teda vyobrazené už aj v šintoizme.

Podkapitola poukázala na šintoistický pôvod niektorých asociácií spájaných s duchmi *onrjó* a tiež na to, že japonský pohľad na ženy, ako na nižšie bytosti, má v japonskej kultúre hlboké korene. V nasledujúcej časti budú tie isté problémy analyzované z buddhistického hľadiska.

1.1.2 Posmrtný život a pohľad na ženy v buddhizme

Buddhizmus¹⁷ je na rozdiel od šintoizmu náboženstvom oveľa komplexnejším a filozofickejším a v Japonsku sa viaže k pohrebným rituálom. Podobne ako v šintoizme tu môžeme nájsť niečo o ženách a o podstate hriechu, alebo o podstate života na zemi. Tu sa ponúka celkom rozsiahla teória, ktorá pomôže vysvetliť skrytú podstatu duchov *onrjó* a charakter ich posmrtného prekliatia.

Významným znakom buddhizmu je viera v to, že neexistuje žiadne samostatné, či mimoriadne *ja*.¹⁸ Z toho vyplýva, že každý skutok, motivovaný sebeckosťou a žiadostivosťou je hriechom, pretože tieto pocity sú podmienené existenciou tohto vyššieho

15 vid' Atsushi Kadoya, and Tatsuya Yumiyama, "Izanami." Encyclopedia of Shinto, 12 Mar. 2005, Kokugakuin University. 13 June 2011 <<http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=83>>.

16 vid' Viktor Krupa, and F. R. Hrabal, trans. *Kodžiki; Japonské mýty* (Bratislava: CAD PRESS, 2007) 25.

17 V práci bude používaný tvar „buddhizmus“ namiesto zaužívaného „budhizmus“. Napriek tomu, že je druhý tvar považovaný za spisovný, správne by sa mal podľa prekladu z čínštiny písať s dvoma d, a preto bude v tomto tvare používaný aj v tejto práci.

18 vid' Johnatan Dollimore, *Death, desire and loss in Western Culture* (New York: Routledge, 2001) 54.

ja.¹⁹ Táto sebeckosť bráni človeku nazerať na svet ako na premenlivý, kde sa nič nepodriadi potrebám jednotlivca a človek nedosiahne spokojnosť a šťastie dovtedy, kým si neuvedomí, že život má byť naplnený utrpením, nespokojnosťou a pocitmi strádania.²⁰ Všetky tieto vlastnosti sa premietajú aj do filmových postáv duchov a sú kľúčom k pochopeniu ich osobného utrpenia. *Onrjó* totiž ostávajú medzi živými práve preto, aby sa splnili ich túžby; aby získali veci, ktoré im boli odopreté, či sa pomstili za to, že nedostali všetko, čo si podľa svojej vlastnej mienky zaslúžili. Rozoberané filmy sa orientujú na rodinu a túžby *onrjó* matiek a detí sú s rodinou prepojené.

K postaveniu žien pristupuje buddhizmus drastickejšie. Ženy sú označované ako bytosti už od prírody nečisté (menštruačná krv, krv pri pôrode) a dokonca má byť pre ne vyhradené špecifické peklo – *peklo krvavého kúpeľa*^{21,22}. Hriechom bola aj smrť novorodenca, či nenarodeného dieťaťa – vina bol automaticky pripisovaná rodičke a tá sa mala po smrti dostať tiež do *pekla krvavého kúpeľa*.²³ Z tejto časti sa dajú odvodiť dva závery, a to, že napriek ich (všeobecne) oproti mužom nižšiemu postaveniu niesli matky obrovskú zodpovednosť, o výške ktorej hovorí úroveň trestu – a to aj v prípadoch, keď matka smrť dieťaťa nemohla ovplyvniť. Na túto vieru reagujú filmy tým, že matku stavajú do krízových situácií, pričom sa naznačuje aj veľká spoluvina spoločnosti; do diskutabilnej pozície sa dostáva aj nevinnosť dieťaťa (bližšie rozbor v kapitole 3.)

1.1.3 Iné

Vplyv kultúry Ainu na vyobrazenie ženských duchov nie je priamo dokázaný v žiadnych zdrojoch, ktoré sa ku mne dostali, ale jeho úloha nemusela byť až tak zanedbateľná; je zaujímavé sledovať nápadnú podobnosť prístupu k ženám a ženským duchom, ktorý bol ale v istom smere hrubší, než ten japonský – možno preto, lebo náboženstvo Ainu má bližšie k šamanizmu. Znova však poukazuje na negatívne asociácie

19 vid' Dollimore 55.

20 vid' Johnatan Dollimore, *Death, desire and loss in Western Culture* (New York: Routledge, 2001) 54.

21 Z anglického originálu *Blood Pool Hell*

22 vid' Duncan Ryuken Williams, "Funerary Zen: Soto Zen Death Management in Tokugawa Japan," *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism*. Ed. Jacqueline I. Stone and Mariko Namba Walter (Honolulu: University of Hawai'i, 2009) 210.

23 vid' Williams 210.

so ženami na japonských ostrovoch²⁴, čo mohlo prispieť k rozširovaniu týchto názorov aj na ostatnom území v skoršom období japonskej histórie.

Ženy nemali v spoločnosti Ainu dobré postavenie a boli v podstate otrokyňami svojich manželov. Na rozdiel od Japoncov, Ainu nenavštevovali pohrebiská a po smrti človeka sa snažili na jeho existenciu ihneď zabudnúť, a to zo strachu pred dušou mŕtveho.²⁵ V tomto smere sa od Japoncov odlišujú, avšak spája ich dôvod, prečo sa snažili vyhýbať čo i len spomienke na mŕtvych – a najmä na mŕtve ženy. Duše mŕtvej ženy sa Ainu báli oveľa viac, pretože mali pocit, že po smrti sa im príde pomstiť za neúctivé chovanie sa k nej počas života (čo sa blíži k popisu ducha *onrjó*). Nebolo to však len po smrti, keď žena budila strach, ale aj tesne pred ňou. Ainu sa vyhýbali prítomnosti starších žien, lebo verili, že ich môžu začarovať aj zaživa.²⁶ Tento strach stál aj za starou tradíciou, v rámci ktorej bolo zvykom spáliť dom, kde zomrela najstaršia žena.²⁷ Verilo sa totiž, že duch mŕtveho sa vracia na miesto svojho pozemského pobytu, lebo sa tam nachádzali veci, ku ktorým cíti nenávisť.²⁸ Keď však toto miesto nenašiel, vrátil sa naspäť k svojmu hrobu a tam aj zostal (preto sa Ainu vyhýbali pohrebiskám).²⁹

Ako vyplynulo z predchádzajúcich častí, náboženstvo malo obrovský vplyv na vnímanie žien. V rámci spoločnosti, ale aj v rámci kolobehu života, boli ženy označované za menejcenné (až na výnimku v prípade výchovy detí), či prirodzene hriešne. Z týchto náboženských tradícií sa odrážajú príbehy o pomstychtivých duchoch, a ako ukáže neskoršia analýza, buddhistické učenie o *ja* a prehavosti sveta zohráva v konaní *onrjó* významnú úlohu. Nečistota, o ktorej sa vyjadruje buddhizmus, ale aj šintoizmus, zas ovplyvnila fyzický zjav duchov vo filmoch a vyvoláva odpor, o ktorom sa ako o dôležitom prvku zmieňuje vo svojej filmovo-filozofickej teórii Noël Carroll.

24 Treba si ale uvedomiť, že Hokkaidó, ktoré Ainu obývali, nebolo súčasťou Japonska až do 19. storočia.

25 vid' John Batchelor, *The Ainu of Japan; The Religion, Superstitions, and General History of the Hairy Aborigines of Japan* (London: Religious Tract Society, 1892) 209.

26 vid' Batchelor 222.

27 vid' Batchelor 223.

28 vid' Batchelor 223.

29 vid' Batchelor 224.

1.2 Literatúra a divadlo

Literatúra preniesla postavy duchov do kreatívneho sveta a vzniklo tak mnoho príbehov, ktoré neskôr začali odrážať aj problémy súčasnosti. Nasledujúce časti vymenujú prehľad literatúry, ktorá pri tvorbe príbehov duchov využívala, a ďalej motívy s nimi spájané. Podkapitolu zakončí divadlo a jeho vplyv na film.

Prvé písomné diela, v ktorých môžeme nájsť bytosť podobnú *onrjó*, boli už spomínané kroniky *Kodžiki* a *Nihonšoki*. Neskoršie obdobia priniesli nové formy literatúry, v ktorých boli inkorporované postavy duchov, ale aj iných nadprirodzených bytostí. Medzi tieto žánre patrili *secuwamono*, *otogizóši* a rôzne druhy *monogatari*. Primárnym cieľom týchto príbehov, však nebolo diváka zastrašiť v takej forme, ako to dnes robí hororový žáner. Postavy duchov sa tu objavovali, ale tieto príbehy neboli primárne postavené na motíve ducha. Ako príklad uvediem *Taira monogatari*. V tomto diele vystupuje postava mŕtveho bojovníka, ale dielo je cielené ako historická kronika popisujúca boje medzi rodmi Minamoto a Taira, nie ako hororový príbeh.

Vo všeobecnosti sú japonské hororové filmy o duchoch *onrjó* inšpirované najmä príbehmi *kaidan* (怪談)³⁰ z obdobia Edo (1603-1868), keď stál pri moci tokugawský šógunát. Obdobiu Edo predchádzalo vojenské obdobie Azuči-Momojama, počas ktorého došlo ku vnútorným bojovým konfliktom, ktorých zavŕšením bola bitka pri Sekigahare. Príbehy *kaidan* mali v období vojen úlohu komentovať sociálne dianie³¹ v Japonsku³² a počas nekonfliktných rokov zabávať poslucháčov.³³ Príbehy sa na začiatku šírili ústnym podaním, z väčšej časti obchodníkmi, cestovateľmi, umelcami, ale neskôr aj profesionálnymi rozprávačmi.³⁴ Z náhodných stretnutí vznikli v noci prebiehajúce *Stretnutia 100 príbehov kaidan* (*Hjaku monogatari kaidankai*, 百物語怪談会), ktorých

30 Znak 怪 znamená „podozrivý“/ „záhadný“ a znak 談 má význam „diskusia“/ „hovor“/ „reč“. Výraz „kaidan“ označuje „strašidelné príbehy“.

31 Autori *kaidan* museli podávať svoju kritiku nepriamo kvôli zákazu z roku 1772. Ten zakazoval (vo všeobecnosti) písať o heterodoxii, pornografii a zakazoval publikovať diela negatívne vyobrazujúce rodinu okolo tokugawského šógunátu. (Heterodoxia je akýkoľvek názor alebo doktrína, ktorá sa odlišuje od toho, čo je ortodoxné, či považované za oficiálne/oficiálny štandard.) (viď Noriko T. Reider, "The Appeal of Kaidan, Tales of Strange." *Asian Folklore Studies* 2000: 277. *JSTOR*. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 11 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/1178918>>)

32 Príbehy *kaidan* poskytovali okrem sociálneho komentára aj uspokojujúce vysvetlenia pre bežne nevysvetliteľné javy. (viď Reider, Appeal 269).

33 viď Noriko T. Reider, "The Appeal of Kaidan, Tales of Strange." *Asian Folklore Studies* 2000: 269. *JSTOR*. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 11 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/1178918>>.

34 viď Reider, Appeal 266.

vyvrcholením mala byť nadprirodzená udalosť/jav.³⁵ Vo svojej podstate mali teda tieto príbehy zabávať, ale aj varovať pred chybami, veľa z nich slúžilo aj ako propagácia buddhizmu (príbehy o odmene a treste za spáchané skutky).³⁶ Niektoré postavy boli vymodelované ako stereotypy vtedajších obyvateľov Japonska – od cisára, cez samuraja až po najobyčajnejšieho roľníka, či obchodníka (vzorom niektorých boli skutočné postavy). Išlo teda o druh sociálno-kultúrno (prípadne politickej) kritiky, čo výborne vystihuje aj úlohu *onrjó* hororových filmov.

V tomto období vznikol aj tradičný obraz ženského ducha, ako ho poznáme z týchto a neskorších príbehov – strapaté vlasy, biele alebo bledé oblečenie, ochabnuté ruky, transparentná spodná časť tela.³⁷ Tento obraz nie je vo filmových postavách zachovaný stopercentne, avšak dlhé a strapaté vlasy, bledé oblečenie, či ochabnuté ruky a neistá trhavá chôdza sa stali typickými znakmi japonského ducha ženy v hororových filmoch *onrjó*.

Čo sa týka motívov ženských duchov, tie sa často opakovali a boli medzi nimi žiarlivosť, manželovo neuposlušnosť jej posledného prania, či pomsta za spáchanú krivdu, alebo pocit nenaplneného života („Of A promise broken“³⁸, „Furisode“³⁹).

Veľa neskorších známych príbehov vzniklo originálne ako divadelná hra (*Tókaido Jocuja Kaidan*⁴⁰) a estetika divadla (napríklad trhavé pohyby hercov v úlohe duchov) mala ďalší veľký vplyv na film; v istom zmysle väčší ako literatúra. Pohyby otáčajúcej sa scény môžu predstavovať pohyb kamery, ale aj prechody z budúcnosti do minulosti (retrospektíva).⁴¹ Ďalšiu inšpiráciu predstavujú padajúce dvere divadla kabuki, cez ktoré

35 vid' Reider, Appeal 277.

36 vid' Noriko T. Reider, "The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period ." *Asian Folklore Studies* 2001: 82. *JSTOR*. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 11 Nov. 2011 <<http://www.jstor.org/stable/1178699>>.

37 S. B. Klein, "The Ghost of Oyuki." *Electronic Educational Environment*, University of California, 07 Aug. 2011 <<https://eee.uci.edu/clients/sbklein/images/GHOSTS/edoghosts/pages/oyuki.html>>.

38 „O porušenom sľube“ Príbeh má anglický názov, lebo v tomto jazyku bol príbeh prepísaný americkým autorom Lafcadio Hearn. Ide o príbeh o duchovi mŕtvej manželky, ktorý sa nahnevá po tom, ako sa jej manžel chce znova oženiť napriek jeho sľubu, že sa tak nestane. Príbeh sa končí smrťou novej manželky (je nájdená s odtrhnutou hlavou).

39 „Furisode“ (názov pre kimono s dlhými rukávmi) rozpráva príbeh o Japonke, ktorá zomrie mladá a následne je predané jej kimono ďalšiemu a ďalšiemu dievčaťu, pričom všetky umierajú. Mních sa nakoniec rozhodne kimono spáliť, ale od ohňa sa chyť celý chrám. V príbehu priamo postava *onrjó* nevystupuje, ale vidíme tu následok toho, čo sa môže stať ak duša odíde zo sveta s dojomom nenaplneného života a tým je nešťastie, ktoré postihne nevinných.

40 Z tohto príbehu pochádza postava asi najznámejšieho ducha Oiwy, ktorá sa chce pomstiť za svoju vlastnú vraždu. Postava Oiwy je výnimočná svojim nechutným vzhľadom (deformácia z jedu, ktorý jej bol postupne podávaný), ale aj tým, že pri hre bol dôraz kladený na jej vlasy (pri česaní vlasov to vyzeralo, že sa množia).

41 vid' Colette Balmain, *Introduction to Japanese Horror Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008) 16.

duch na scénu vstupoval⁴².⁴³ Keď sa na to pozrieme z metaforického hľadiska, zákulisie je svet ducha, skrytý pred našimi očami, a javisko/scéna je svetom živých. Duchovia sa pravidelne pohybujú medzi týmito dvoma sférami. Každý duch má miesto, ktoré by sme mohli označiť ako jeho domov, stanovisko z ktorého na svet vychádza. V prípade filmu *Ringu* je týmto miestom studňa, pre Kajako (*Ju-On*) je týmto miestom podkrovie, pre Mizunume Marie (*Čakušin ari*) je to zas nemocnica. Z tohto ďalej vyplýva, že týmto prechodom zvykne byť miesto, kde sa fyzicky nachádza mŕtvola ducha, aj keď v ďalších prípadoch je to tam, kde sa mŕtvy za života cítil bezpečne, napríklad obľúbená izba v dome a pod.

Vyššie zmienené vplyvy literatúry a divadla mali za účel poukázať na pôvod niektorých prvkov, s ktorými sa divák vo filme stretáva (keďže mojím prvotným zámerom nie je analýza literatúry, ale filmu, cieľom nebolo podať úplné a vyčerpávajúce informácie, ktoré by sa zbytočne vzdialili od témy a cieľu tejto práce). Nasledujúca podkapitola je poslednou, ktorá sa bude venovať priamym vplyvom na témy vo filmoch, a to charakteristike japonskej rodiny, úlohe matky a jej postavenia vrámci japonskej spoločnosti.

1.3 Matka a japonská spoločnosť

Hlavnou témou vybraných filmov je obraz a transformácia japonskej rodiny na prelome milénií, pričom, keďže sa jedná o *onrjó* filmy, bude hlavnou zložkou analýza postáv duchov matky a dieťaťa a ich pohľad na udalosti. Pre účely nadväzujúceho rozboru je potrebné pozrieť sa na historický vývoj života žien a matiek (vrámci rodiny i spoločnosti), a ako sa vyvíjala ich osobná sloboda, pretože tá sa nachádza na vrchole všetkých konfliktov. Časovo sa zameriam na práva a povinnosti žien od obdobia Meidži, pretože tu sa začalo prelomové obdobie zmien, ktoré pokračovalo až po druhú svetovú vojnu, kedy nastalo druhé obdobie právnych a kultúrnych zmien. Oboje obdobia mali dopad na vnímanie slobodných matiek, budúcnosti detí pod vplyvom týchto zmien, či charakteristiku modernej matky a rodiny.

Pokusy o zrovnoprávnenie zaznamenali najväčšiu aktivitu od obdobia Meidži, čo

42 vid' David E. Young, Michiko Young. *The art of Japanese architecture* (Tokyo: Tuttle, 2007) 150.

43 vid' Balmain 17.

má určite spojitosť s otvorením sa Japonska a s narastajúcim počtom študentov, ktorí mali možnosť študovať západnú filozofiu a literatúru v Japonsku, či priamo v zahraničí. Postupne sa začal zvyšovať aj počet žien, ktoré sa chceli angažovať v spoločenskom dianí a študovať. Napriek tomu, že vzdelanie bolo pre nich prístupnejšie, stále boli vychovávané tak, aby vedeli plniť dobre najmä jednu úlohu – úlohu matky. Rodina bola základným stavebným kameňom japonskej spoločnosti. Občiansky zákonník z obdobia Meidži definoval rodinu podľa systému praktizovaného samurajskými rodinami v 19.storočí.⁴⁴ Tento systém bol ovplyvnený konfucianizmom a jeho základnou jednotkou bolo *ie* (v preklade má význam „domácnosť“). Vnímanie významu tohto termínu je odlišné od nášho významu slova „domácnosť“, pretože sa jedná viac o ideologický termín, a nie len o ekvivalent zoskupenia ľudí pokrvného zväzku žijúcich pod jednou strechou. Definícia *ie* zahrňuje, okrem žijúcich členov rodiny, aj predkov (na ktorých pozemskú existenciu sa už zabudlo), nedávno zosnulých a potomkov (ešte nenarodených).⁴⁵ Tento systém diktoval každému členovi pravidlá správania sa voči ostatným členom *ie*. Chovanie sa podľa týchto pravidiel malo zároveň zabezpečiť dobrú česť rodiny vrámci spoločnosti. Člen rodiny, ktorý ohrozoval dobré meno *ie* z neho mohol byť vylúčený.⁴⁶ Táto prísna štruktúra poskytovala len málo osobného priestoru, a to aj napriek stále intenzívnejšej modernizácii a westernizácii Japonska.

Života žien, pred a počas druhej svetovej vojny, sa priamo dotýkala ideológia *rjósaikenbo* (v preklade „dobrá žena a múdra matka“, 良妻賢母)⁴⁷. Táto ideológia zahrňovala v sebe základné hodnoty a popisovala úlohu ženy, ktorou bolo udržiavanie chodu domácnosti a výchova detí. Pre takto vychovávané ženy bol *rjósaikenbo* vzorom ideálu⁴⁸, ale zároveň predstavoval aj tlak⁴⁹ a jeden z najvýraznejších stereotypov, s ktorými sa museli matky každodenne vyrovnávať aj neskôr. Po uzatvorení manželstva sa žena stala členom rodiny, ale ani tak sa jej nedostalo vyššej úcty a prakticky bola v hierarchii na najnižšom mieste. Jej počiatočná pozícia sa nazývala *jome* a podriaďovala sa okrem svojho manžela a jeho rodine špeciálne najmä *šuto*, svokre, ktorá mala za úlohu spraviť z *jome*

44 vid' Joy Hendry, *Understanding Japanese Society* (London: Routledge, 1995) 22.

45 vid' Hendry 23.

46 vid' Hendry 24.

47 vid' Sumiko Iwao, *Japanese women: traditional image and changing reality* (New York: Free Press, 1993) 19.

48 vid' Iwao 19.

49 vid' Emiko Ochiai, *The Japanese family system in transition: a sociological analysis of family change in postwar Japan* (Tokyo: LTCB International Library Foundation, 1997) 95.

dobrú manželku a budúcu *šuto* (bola jej mentorom).⁵⁰ Pre pokračovanie a správne fungovanie *ie* bolo potrebné, aby sa zo ženy stala matka, pre ktorú sa malo stať naplnenie úlohy matky zmyslom jej života.⁵¹

Koniec druhej svetovej vojny priniesol zmeny v občianskom zákonníku (najmä pod tlakom spojencov), zrušil systém *ie* a zaviedol nukleárnu formu rodiny, prirodzene, inšpirovanú Západom.⁵² Nová ústava obsahovala zákaz uzatvárania manželstiev z donútenia a zaručovala rovnosť pohlaví.⁵³ Pre generáciu narodenú medzi rokmi 1946 a 1955 to znamenalo fundamentálne odlišné podmienky⁵⁴ od tých, v ktorých vyrastali a v ktorých boli vychovávaní ich rodičia. Napriek všetkým zmenám v zákone sa nový spôsob nazerania na ženu i rodinu ťažko v myšliach Japoncov udomáčňoval.

Po druhej svetovej vojne sa japonské ženy snažili získať si slobodu, sľubovanú od štátu, čo vyústilo v ďalšiu vlnu feministických hnutí.⁵⁵ Hlavným cieľom týchto hnutí nebolo len dosiahnutie úplnej rovnosti s mužmi, ale objavenie plnej hodnoty ženy, ktorej podstata sa neskrýva iba v službe mužovi, rodine a vo výchove detí.⁵⁶ Snahy žien o pripútanie pozornosti k ich problémom neboli spočiatku brané vážne a médiá sa ich neustále snažili zdiskreditovať.⁵⁷ Medzi tieto problémy patrila práve nespokojnosť žien so stereotypným chápaním úlohy matiek, obetovanie vlastných potrieb a svojho ja pre potreby rodiny a pre naplnenie úlohy *dobrej matky* (*rjósaikenbo*). (Ne)riešenie týchto problémov sa neskôr odrazilo napríklad v alkoholizme matiek na začiatku 80. rokov⁵⁸, ktoré v pohárikú sake nachádzali úľavu (tzv. *kitchen drinking*)⁵⁹⁶⁰, a možno aspoň čiastočný útek od úlohy

50 vid' Edna Cooper Masuoka, Jitsuichi Masuoka, and Nozomu Kawamura. "Role Conflicts in the Modern Japanese Family." *Social Forces* 1962: 2. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc, CZ. 11 Nov. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/2572912>>.

51 vid' Takie Sugiyama Lebra, *Japanese Women: Constraint and Fulfillment* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1985) 158.

52 vid' Hendry 27.

53 vid' "The Constitution of Japan." 首相官邸ホームページ, 07 Aug. 2011 <http://www.kantei.go.jp/foreign/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html>.

54 vid' Iwao 22.

55 Za prvú vlnu sa označuje obdobie pred druhou svetovou vojnou, resp. sa sem zahrňuje aj začiatok vojny (vid' Ochiai 98.)

56 vid' Ochiai 90.

57 vid' Ochiai 86.

58 vid' Ochiai 116.

59 Pre tento termín neexistuje vhodný ekvivalent v slovenskom jazyku. Doslova „pitie v kuchyni“ je termín označujúci popíjanie alkoholu popri vykonávaní každodenných domácich prác (varení, etc.), najmä vtedy, keď sú ženy celý čas zavreté doma a chcú sa tak uvoľniť od stresu spojeného s monotónnou prácou *šufu*, ktorá nenapĺňa ich potreby.

60 vid' Ochiai 117.

šufu.

Kapitola načrtla, aké komplikované bolo postavenie matky vrámci spoločnosti, čo malo vplyv na jej vlastné vnímanie o sebe samej. Najviac sa na tom podieľal názor, že úlohou matky je starať sa o domácnosť a o dieťa, pričom tu začína, aj končí jej význam. Ženy sa pod vplyvom Západu ale začali angažovať čoraz viac v boji za vlastnú nezávislosť, ktorú sa im nakoniec čiastočne získať podarilo. Výsledok však nepriniesol slobodu hneď zo dna na deň a boj za rovnocenné zaradenie do spoločnosti prebieha dodnes. Nový trend slobodných matiek so sebou priniesol aj nové predsudky spoločnosti namierené smerom k slobodným matkám, ktorých samostatnosť je pre niektorých stále sporná.

2. Hororový film

Táto kapitola je zameraná na teóriu hororu a vývoj japonského hororového filmu s postavami duchov. Opierať sa bude o teóriu amerického filozofa Noëla Carrolla a jeho knihu *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*.

Prvá časť bude venovaná *monštru* a jeho úlohe z hľadiska filmu, na čo naviaže porovnanie znakov *monštra* s (vo filmoch) vyobrazenými duchmi *onrjó* matiek a detí. Podobne budem postupovať aj v analýze dejovej linky, či prostredia v ktorom sa duchovia vyskytujú. Carroll sa zaoberal najmä Západným hororovým filmom, takže je potrebné ukázať, že jeho teória sa dá uplatniť aj na horor japonský. V obidvoch častiach budú všeobecne zakomponované už aj vplyvy náboženstva a japonskej kultúry; v analýze sa bude posudzovať individuálny postoj filmových spracovaní k týmto prvkom.

Na rozbor formálnej stránky naviaže história japonského hororu, a to najprv všeobecne (vplyv histórie a kultúrne zmeny), a následne konkrétnejšie vývojom hororu s duchmi s tematikou rodiny. Porovnávaná bude aj forma či estetika, ktorú uprednostňovali režiséri starších snímok. Menší priestor dostanú aj súčasné trendy vo filmovom horore.

2.1 Dejové stratégie a *monštrum*

Pretože je duch základný pojem, s ktorým budem v analýze pracovať, je dôležité pochopiť jeho úlohu a dôvod prečo je vo filmoch vyobrazený určitým spôsobom.

Postava ducha je z hľadiska filmu *monštrum*, ktoré je podľa Carrolla základným znakom hororového filmu.⁶¹ Najprv sa zameriam na jeho fyzický vzhľad a ďalej už na jeho úlohu z hľadiska filmu, a ako naň reagujú postavy vo filme⁶².

Podmienkou, ktorú musí *monštrum* spĺňať je, že jeho existencia je z pohľadu postáv vnímaná ako abnormálna a neprirodzená (inak by nevyvolávalo hrôzu).⁶³ *Monštrum* môže mať dvojaký pôvod, a to *sci-fi* alebo *nadprirodzený*⁶⁴, pričom duch (*onrjó*) patrí práve do druhej skupiny.⁶⁵ Ďalšia charakteristika *monštra* zahŕňa jeho fyzickú podobu a

61 vid' Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990) 14.

62 vid' Carroll 17.

63 vid' Carroll 16.

64 vid' Carroll 15.

65 Sci-fi pôvod zahŕňa *monštra*, ktoré vznikli ako dôsledok experimentu (*Godzilla*).

Carroll rozlišuje 4 základné možnosti: *splynutie (fusion)*, *štiepenie*⁶⁶ (*fission*), *zväčšenie*⁶⁷ (*magnification*) a *rozmnožovanie*⁶⁸ (*massing*)⁶⁹. Forma *splynutie* je všeobecne opísaná, ako spojenie bežne nespojiteľného v jednu entitu, a to priestorovo alebo časovo.⁷⁰ Výborným príkladom sú upíry, zombie, ale aj splynutie človeka so zvierat'om či človeka so strojom.⁷¹ Duch ako *monštrum* do tejto kategórie spadá tiež – tvoria ho živá aj mŕtva zložka.

Úlohou *monštra* je vyvolať v divákovi, ale aj v hlavných postavách, istú emóciu – tou je hrôza a znechutenie⁷². Najlepšie podstatu *monštra* vyzdvihne nasledujúci odsek, ktorý som sa pre úplnosť rozhodla odcitovať⁷³:

„Monštrum vo mne budí hrôzu⁷⁴ ak, a iba ak 1) som v stave abnormálneho a fyzického nepokoja (trasenie sa, chvenie sa, vrieskanie a pod.), ktorý 2) bol spôsobený a) myšlienkou, že Drakula môže existovať a množstvom myšlienok, že b) Drakula (monštrum) má sklon byť fyzicky (a možno morálne či sociálne) nebezpečné takým spôsobom, ako to je znázornené v diele, a že monštrum má vlastnosť byť nečisté, a 3) takéto myšlienky sú obyčajne sprevádzané túžbou vyhnúť sa dotyku s takou vecou, akou Drakula je.“⁷⁵(27)⁷⁶

Z toho vyplýva, že máme z *monštra* nielen strach, ale zároveň v nás budí aj odpor, a snažíme sa mu za každú cenu vyhnúť (fyzický zjav *monštra* tomu zodpovedá). Duchovia vo filmoch, na ktoré sa sústredím, sú zobrazovaní ako rozpadajúce sa a hnijúce mŕtvolky (nejde o žiadne astrálne či priehľadné bytosti) a ich dlhé vlasy bývajú zamotané, a ako keby mali vlastnú myseľ, pohybovali sa svojvoľne, čo má tiež odstrašujúci efekt.⁷⁷ V prípade japonského hororového filmu je hniloba a rozklad odkazom japonských

66 vlkodlak, Dr. Jekyll a pán Hyde

67 Godzilla, King Kong

68 Neprirodzene veľké množstvo vtákov vo filme *Vtáky* od Alfreda Hitchcocka.

69 vid' Carroll 44-50.

70 vid' Carroll 44

71 vid' Carroll 43.

72 vid' Carroll 17.

73 Vlastný preklad autora bakalárskej práce

74 Pod pojmom sa myslí umelecká hrôza, použitý pôvodný anglický výraz je „*art horrified*“

75 Originálny text:

„I am occurrently art-horrified by some monster X, say Dracula, if and only if 1) I am in some state of abnormal, physically felt agitation (shuddering, tingling, screaming, etc.) which 2) has been *caused* by a) the thought that Dracula is a possible being; and by the evaluative thoughts: that b) said Dracula has the property of being physically (and perhaps morally and socially) threatening in the ways portrayed in the fiction and that c) said Dracula has the property of being impure, where 3) such thoughts are usually accompanied by the desire to avoid the touch of things like Dracula“. vid' Carroll 27.

76 Carroll 27.

77 Ďalším opakovaným znakom bývajú napríklad neprirodzene stočené a pokrivené končatiny, amputácie ...

náboženských tradícií, podobne ako aj hnijúca či stojaca voda, ktorá sa vyskytuje hneď v niekoľkých filmoch (*Honogurai mizu no soko kara*, *Ringu*). Tieto prvky boli spájané s nečistotou *kegare* a sprevádzali hriechy vrátane vraždy, ktorá je s duchmi úzko spojená (boli zavraždení, ale aj sami ľudí zabíjajú). Odsek, ktorý som citovala, je venovaný negatívnym pocitom, ktoré *monštrum* vyvoláva. V momente, keď sa hlavná kladná postava dostane do konfrontácie s *monštrum* a dôjde k zmiereniu, vytratí sa z neho aj hrôza a všetka hrozba, ktorú *monštrum* predstavovalo. Preto vidíme vo filmoch scény, v ktorých kladná postava objíma hnijúcu mŕtvolu na znak zmierenia, a to bez stopy predošlého strachu a zdesenia. Tento akt je odvodený z tradičných príbehov, kde bolo možné ducha *onrjó* zahnať tým, že sa vyhovel jeho prosbe či potrebe. Filmy, ktoré rozoberám, na túto tradíciu nadväzujú, ale využívajú ju často len aby diváka a hlavného hrdinu zmatli – zmierenie je falošnou nádejou, *monštrum* nebýva porazené a príčina úspešného úniku hlavného hrdinu pred smrťou je skrytá inde.



Obr. 1. Reiko objíma mŕtvolu Sadako

Ako bolo naznačené, *monštrum* môže ohrozovať fyzicky, ale aj morálne či sociálne. *Monštrá onrjó* duchov, ako Sadako, Kajako, či Micuko, okrem fyzického ohrozenia predstavujú v prenesenom zmysle aj morálnu/sociálnu hrozbu, ktorá sa ďalej

dotýka aj japonskej spoločnosti. Všetko predznačuje už fakt, že postavy duchov pochádzajú z rozvrátených rodín, resp. rozpad rodiny priamo spôsobili (podrobnejšie v analýze jednotlivých postáv). U detských postáv je ich chovanie o to viac šokujúce, pretože deti boli dlho vnímané len ako produkt svojich matiek a nevinné obeť. Využívanie *monštra*, ako bytosť morálne a sociálne ohrozujúcu, pripomína úlohu, ktorú mávali nadprirodzené postavy (*onrjó*) v príbehoch *kaidan* (boli tvorené podľa stereotypov a mali komentovať dianie v spoločnosti).

Monštrum predstavuje pre ľudí niečo, čomu sa treba vyhnúť a za bežných okolností *monštra* obývajú od ľudí izolované miesta, napr. cintoríny, opustené budovy, zakázané oblasti a podobne.⁷⁸ Tieto lokality sú však len akýmsi prvotným miestom, kde duchovia nečinne pobývajú, ale keď sú objavení, často sa pohybujú mimo svoje teritórium. Vo filmoch ako *Honogurai mizu no soko kara*, či *Ju-On*, sú činy ducha viazané k rodinným domom. Pozitívne asociácie, ktoré sa za normálnych okolností k týmto miestam viažu (teplo domova, bezpečnosť, rodina), sa tak postupne menia a pretransformujú tak, že sa stanú bojiskom a nie bezpečným útočiskom. Tak, ako sú pred svetom skrytí *onrjó*, tak na perifériu bývajú odsúvané aj problémy o existencii ktorých si je spoločnosť možno vedomá, ale ktorým sa určite snaží vyhýbať. Zároveň je povaha týchto problémov taká, že majú samy tendenciu ostávať pred spoločnosťou utajené, pretože sú viditeľné len zvnútra rodiny.

Formálne členenie japonských hororových *onrjó* filmov sa v zásade veľmi nemení. Niektoré typické dejové zvraty sú však pre tento žáner a filmy charakteristické a majú svoj dôležitý zmysel.

Carroll vo svojej knihe opisuje postupy pri tvorbe hororového filmu, pričom základom je tzv. *complex discovery plot* (ďalej ako *CDP*; v preklade *zápletká komplexného objavovania*⁷⁹). *CDP* je súhrnný názov pre taký dej filmu, v ktorom sa objavujú všetky štyri základné kompozičné časti, a to *úvod*, *objav*, *potvrdenie* a *konfrontácia*. Napriek tomu, že Carroll sa vo svojej knihe venuje prevažne západnému hororovému filmu, jeho teória sa dá bez problémov aplikovať aj na horor japonský.

78 vid' Carroll 34.

79 Vlastný preklad autora bakalárskej práce.

Úvod má za úlohu uviesť *monštrum*, pričom mu často predchádza stručné predstavenie žijúcich postáv, ktorých úlohou bude proti *monštru* bojovať.⁸⁰ Pre vybrané japonské *onrjó* filmy je tradičné, že týmito postavami sú ženy, či už ide o duchov alebo o kladné postavy. Dokonca to platí aj vtedy, ak sa na začiatku s hlavnými postavami nestretávame a v prvých scénach vidíme obeť - tie sú rovnako ženského pohlavia. Tento výber najskôr nie je náhodný, ale cielený, a ženské postavy majú za úlohu naznačiť, že téma bude súvisieť so ženami. *Úvod* sa môže ďalej vyvinúť dvoma smermi – buď sa nám (divákovi) predstaví *monštrum* úplne, alebo je jeho prítomnosť len naznačená tým, že vidíme dôsledky jeho konania, ale nie vykonávateľa (agenta) samotného.⁸¹ Toto je prípad väčšiny *onrjó* filmov – či už ide o tradičnejšie príbehy, ako *Kumo Onna*, alebo o väčšie produkcie (*Noroi*, *Džojúrei*, ale aj rozoberané *Ringu*, *Ju-On*, *Čakušin ari*). Prítomnosť *monštra* je divákovi často naznačená cez zvukové vnemy a ďalej cez povesti, ktoré sprevádzajú úmrtia na začiatku filmu. Tent spôsob naznačenia prítomnosti *monštra* nájdeme napríklad vo filme *Ringu*, v ktorom hrôzou zdeformované tváre obetí a príbeh o prekliatom videu prinúti reportérku začať pátrať po príčine hromadiacich sa úmrtí.

V časti *objav*, nasledujúcej po *úvode*, sa odhalí nadprirodzený pôvod vrážd (*monštrum*) a to buď jednotlivcovi či skupine.⁸² *Objav* však automaticky neznamená konfrontáciu, len potvrdenie toho, že všetko čo sa deje, nemá na svedomí žiadny človek. Tento úsek spolu s nasledujúcim *potvrdením* môže zaberat veľkú časť filmu, pretože hlavný hrdina sa dlho snaží nájsť racionálne vysvetlenie okolodejúcich sa problémov a dodatočne sa snaží o existenciu *monštra* presvedčiť okolie. Širšie okolie väčšinou naďalej zohráva úlohu pozorovateľa a priamo sa nezaslúži o (často nemožné) zničenie *monštra*. Ďalej sa často stáva, že hlavný hrdina ostane v boji sám, pretože okolie je voči jeho objavom skeptické. V prípade rozoberaných filmov sa tak zvýrazňuje nedôvera okoliu voči ženám.

Konfrontácia býva vyvrcholením filmu, kedy sa hlavný hrdina snaží *monštrum*/ducha poraziť, pričom nemusí ísť o jeden, ale o viac priamych pokusov zabrániť *monštru* v ďalšom konaní.⁸³ Konfrontácia je málokedy úspešná (resp. neskončí tak ako

80 vid' Carroll 99.

81 vid' Carroll 99.

82 vid' Carroll 100.

83 vid' Carroll 103.

hlavný hrdina očakával) a nasleduje za ňou časť nazývaná *voliteľný dodatok*^{84, 85} v ktorej sa ukáže, že *monštrum* nebolo porazené. Táto časť je najdôležitejšia, pretože znamená, že riešenie si vyžaduje obeť, a to, či sú ju schopné matky priniesť, určí medzi nimi hlavný rozdiel.

2.2 História *onrjó* filmu

Vývoj japonského hororového filmu výrazne ovplyvnila druhá svetová vojna, zhodenie atómových bômb na mestá Hirošima a Nagasaki a okupácia vojskami spojencov. Podobným spôsobom ako literatúra sa aj film stal prostriedkom na vyjadrenie pocitov po udalostiach, ktoré znovu prinútili ľudí zamýšľať sa nad smrťou a životom po nej. Prelomové žánre tohto obdobia sú takzvané *kaidžú eiga* (filmy o monštrách 怪獣映画), popri ktorých sa režiséri znovu vrátili aj ku *kaidan eiga* (怪談映画), filmom inšpirovaným príbehmi *kaidan* z obdobia Edo.⁸⁶ Ďalšie nové žánre, ktoré sa začali v Japonsku produkovať vo väčšej miere, boli *pinku eiga*⁸⁷ a sci-fi. Zatiaľ čo filmy ako *Godžira* (žáner *kaidžú eiga*) reflektovali strach z atómového útoku a z následkov atómového ožiarenia, filmy o duchoch reagovali na obavy z pomsty mŕtvych predkov, ktorí pri útokoch na Nagasaki a Hirošimu (ale aj vo vojne) zomreli.

Samotné začiatky hororového *onrjó* filmu ovplyvnili adaptácie príbehov *kaidan*, ktorých súčasťou sú aj príbehy o duchoch hľadajúcich pomstu, ale zároveň aj o nadprirodzených bytostiach či iných mŕtvych dušiach. Prelomovými snímkami boli filmy *Ugecu Monogatari* (雨月物語, 1953), *Onibaba* (鬼婆, 1968) a *Kwaidan* (怪談, 1964). Tieto filmy sa dejovo odohrávajú pred obdobím Meidži. Napriek tomu, že sa v nich tiež našla tematika rodiny, postavy duchov či strašidelných bytostí nemali vždy všetky kvality, ktoré má analyzované hororové *monštrum onrjó*. V prípade filmu *Onibaba* sa dokonca ani nejednalo o skutočnú nadprirodzenú bytosť, ale len o ženu prestrojenú za démona. Tento film sa napriek tomu považuje za jedného z predchodcov dnešných hororových filmov pre

84 Z anglického *optional coda*

85 Vid' Carroll 103.

86 Jay McRoy, "Introduction: 'New Waves', Old Terrors, and Emerging Fears." *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema* (Amsterdam: Rodopi, 2008) 6.

87 Erotický/pinku element však prevažuje, a preto sa radia pod *pinku eiga*.

spôsob, akým využil ľudský strach z týchto nadprirodzených bytostí.



Obr. 2. *Onibaba*. Film čerpal estetiku z tradičných japonských masiek divadla Nô.

Ďalší zo spomínaných filmov, *Ugecu Monogatari*, má svojou témou bližšie k filmom, ktoré ma z pohľadu práce zaujímajú, pretože sa tu vyskytujú rovno dvaja duchovia žien, silná tematika súdržnosti rodiny a vplyv spoločensko-historických zmien na jej život. Film zostáva verný tradičnej predlohe *kaidan* príbehov – hlavná postava muža sa pomaly dostáva pod vplyv ducha bez toho, aby o tom vedela, avšak je včas zachránená putovným kňazom. Po návrate k svojej manželke nakoniec zistí, že umrela kvôli jeho túlavosti (deň predtým sa rozpráva s jej duchom, čo v tej dobe ešte nevie).



Obr. 3. Vyobrazenie ducha slečny Wakasa je veľmi prirodzené, pripomínajúce tradičné príbehy s menej radikálnou fyzickou podobou ducha.

Téma tohto filmu sa blíži analyzovaným *onrjó* filmom, ale stvárnenie ducha je úplne odlišné. Duch mŕtvej slečny Wakasa sa vrátil na zem, aby tu zažil (aj násilím) nezažitú lásku (zomrela príliš mladá), konanie ducha však nevyústilo v priamy útok, a dal sa bez väčších problémov zahnať. Mŕtva manželka sa na druhej strane manželovi pomstiť nechcela a odpustila mu. Význam má film pre priestor venovaný utrpeniu a osudom ženských postáv a pre nebezpečného ducha slečny, ktorý spôsobí nešťastie. Na rozdiel od filmov, ktoré rozoberám, však utrpenie žien nie je dôsledkom ich konania, ale konania a prístupu k nim zo strany ich manželov a spoločnosti (išlo o obeť vojny, vrátane ducha slečny Wakasa). *Onibaba* aj *Ugecu monogatari* boli inšpirované tradičnými japonskými poviedkami, podobne, ako mnohé ďalšie z tohto obdobia. Populárnymi sa stali snímky od režiséra Nobuo Nakagawa, *Kaidan kasane ga fuči* (怪談累 が 澗, 1957) či *Kaidan hebi onna* (怪談蛇女, 1968). Zaujímavé sú aj adaptácie tradičných príbehov v portmanteau⁸⁸ filme *Kwaidan*, z ktorého vystupuje krátka historika s názvom „Kurokami“ (黒髪). Manžel tu opustí svoju ženu pre inú, bohatú dámu, ktorej povrchnosť zakrátko vyjde najavo a on znova zatúži po svojej starej a skromnej žene. Po jeho návrate sa udobria, no ráno už je z jeho ženy len kostra, a postupne sa začne rozkladať aj na smrť vydesený manžel (čo má byť jeho trestom). Všetky vyššie spomínané filmy tak viditeľne reagujú na zlé podmienky minulosti a ich dopad na rodiny a matky, chyba je ale pripisovaná chovaniu otcov. Duchovia sa v týchto filmoch objavujú len kým nevykonajú pomstu, a potom sa znova

88 Film pozostávajúci z kratších snímkov; antológia filmov.

strácajú, čím sa líšia od *onrjó* filmov z prelomu 20. a 21. storočia.

Vyššie spomenuté snímky boli natočené pár rokov po druhej svetovej vojne, keď sa Japonsko pomaly znova stavalo ekonomicky na nohy, avšak strach zo smrti a spomienky na vojnu sa z čerstvej pamäte nevytrátili. Po 60. rokoch nasledovalo dlhé obdobie, keď japonskú kinematografiu ovládli najmä *kaidžú eiga*, *pinku eiga* či filmy o jakuze. Filmy o duchoch vychádzali väčšinou len na DVD či VHS (neboli určené pre kiná), alebo televízne seriály, o ktoré nebol mimo Japonska veľký záujem.

Všetko za začalo postupne meniť s príchodom 80., a najmä 90.rokov, ktoré ovplyvnila ekonomická bublina a jej následné prasknutie. To malo za následok veľké ekonomické problémy, čo zasiahlo aj obyvateľstvo a národnú pýchu japonskej spoločnosti. Zdá sa tak, že *onrjó* filmy vznikali znova v čase, keď mnoho obyvateľov pociťovalo beznádej a zúfalosť (existenčné problémy mali všetci, slobodní rodičia o to viac).

Približne od 90. rokov 20.storočia sa teda začali znova v mohutnej miere točiť adaptácie *kaidan*, najprv s menším a neskôr s väčším úspechom. Dejovo boli dosadené do súčasnosti s využitím nových priestorov pre aktivitu ducha (školy – *Gakkó no kaidan*, 学校の怪談, 1995; pracoviská – *Kaiša no kaidan*, 会社の怪談, 1997). Jednalo sa znova najmä o portmanteau filmy, zbierky kratších, často aj navzájom nesúvisiacich, príbehov. Tieto filmy začali predznamenávať budúcu formu filmov (duchovia boli čím ďalej krutejší a drastickéjši; vzhľad mal znechucovať a šokovať), ktoré neskôr znova celosvetovo preslávili japonský hororový priemysel.

V roku 1992 natočil režisér Nakata Hideo sériu troch príbehov pod jednotným názvom *Hontó ni atta kowai hanaši: Džuširjó* (本当にあった怖い話 : 呪死霊), až prišiel rok 1998, keď režíroval dnes asi najznámejší japonský hororový snímok *Ringu* a nasledujúci rok aj jeho pokračovanie *Ringu 2*. Len o približne dva roky neskôr bol natočený prvý film zo série filmov *Ju-On*, režírovaný Šimizu Takašim. Prvej verzii z roku 2000 (vyšla len na VHS) predchádzali ešte dva kratšie snímky, z ktorých neskôr autor pri vytváraní prvého a ostatných filmov *Ju-On*, vychádzal – *Kacumi* a 4444444444. Celkový výčet filmov z tejto série tvoria snímky *Ju-On* (2000), *Ju-On 2* (2000), *Ju-On: The Grudge* (2002), *Ju-On: The Grudge 2* (2003) a aj americké adaptácie (*The Grudge*, *The Grudge 2*).⁸⁹ Na rozdiel od mnohých pokračovaní filmu *Ringu*, ktoré neboli až také úspešné ako

89 Existuje aj snímok *The Grudge 3*, ale jeho režisérom už nie je Šimizu Takaši.

originál⁹⁰, podarilo sa Šimizu Takaši udržať si stále relatívne dobrý záujem divákov.

Začiatok milénia priniesol fanúšikom japonského hororu ešte ďalšie dva snímky, ktoré sa dočkali aj svojich amerických spracovaní. Prvým je *Čakušin ari* (2003), a druhým *Honogurai mizu no soko kara* (2002). Oba témou rodiny nadväzujú na *Ringu* a *Ju-On*, a preto som si ich zvolila pre svoju analýzu.

V nasledujúcich rokoch sa na trend týchto filmov pokúsili naviazať snímky ako *1303 Góšicu či Kaidan Šin Mimibukuro: Júrei manšon*. *1303 Góšicu* využíva podobnú tematiku, keď umiestňuje duchov matky a dcéry do apartmánu, v ktorom sa neskôr začnú diať podivné veci – každé ďalšie dievča tu spácha samovraždu skokom z balkóna. Vo filme však nezohrávajú predsudky spoločnosti žiadnu úlohu a aj vzťahy medzi postavami nie sú na takej úrovni, ako vo filmoch z predchádzajúceho obdobia. *Júrei manšon* sa svojím dejom približuje týmto filmom viac, no hlavnou postavou je tu dcéra a jej otec (spisovateľ), nie matka. Pretože sa však film točí okolo zlyhania otca a nie matky, nepasuje úplne do vzorca rozoberaných filmov.

Aj iné neskoršie filmy sa snažili naviazať na odkaz hororových filmov ako *Ringu* či *Ju-On*, no postupne sa z väčšiny vytratila pôvodná novosť a originalita, pričom sa objavili aspoň nové spôsoby spracovania, ako napríklad tzv. *dokumentárny štýl*, pri ktorom sa točí tak, aby výsledok pôsobil ako skutočný dokument (napr. *Noroi*, 2005). Nové filmy sa navyše začali orientovať na témy existencie ľudstva, nebezpečenstvo pandémie a pod.

90 Pokračovania filmu *Ringu* sú už navyše mixom sci-fi a hororu a Sadako sa tu už nedá považovať za *onrjó* ducha.

3. Analýza filmov

Predmetom analýzy filmov sú postavy duchov *onrjó*, ich žijúcich protikladov, spoločnosti a vzájomná interakcia týchto troch prvkov, ktorá dokresľuje celkový obraz stavu rodiny.

Vybrané filmy majú približne rovnakú dobu vzniku, prelom medzi 20. a 21. storočím, a spoločnú dominantnú tému rodiny. V analýze budú aplikované poznatky z japonskej kultúry (kapitola 1.) a filmovej teórie (kapitola 2.). Postavy matiek a detí budú rozoberané osobitne, ale porovnané budú aj ich spoločné a rozdielne znaky. Záverom by malo byť utvorenie všeobecnej predstavy o tom, prečo sú postavy vyobrazené istým spôsobom, a do akej miery sú v týchto filmoch uplatnené stereotypy zo skutočného života.

Prvým analyzovaným filmom je *Ringu* (1988) režiséra Nakata Hideo. Samotný začiatok navodzuje atmosféru podobnú nociam *hyakumonogotari kaidankai*, keď si dve dievčatá večer navzájom rozprávajú strašidelný príbeh o videopáske smrti, ktorý sa ukáže ako skutočný a jedno z dievčat, Tomoko, umiera. Tomoko je príbuznou hlavnej postavy, Reiko, rozvedenej matky a novinárky, neskôr bojujúcej proti duchovi Sadako, ktorá má tieto vraždy na svedomí. Reiko pripravuje reportáž o úmrtiach spájaných so záhadnou videopáskou. Spočiatku je jej záujem nevelký, ale po smrti Tomoko sa všetko zmení a rozhodne sa vypátrať skutočnú príčinu jej smrti (ale zároveň aj smrti ďalších mladých ľudí). Vyšetrovanie ju zavedie na poloostrov Izu. Tu skutočne nájde video s podivným záznamom, pozrie si ho a po tom, čo v televízii zbadá odraz Sadako je jej jasné, že sa práve stala ďalšou z jej budúcich obetí. Neskôr si video pozrie aj jej bývalý manžel, ktorého Reiko skontaktuje s prosbou o pomoc, pretože má napridoznené schopnosti (vie čítať v spomienkach druhých a vycítiť prítomnosť duchov). Spoločné pátranie ich privedie na ostrov Ošima, kde sa dozvedia o hroznom osude Sadako a jej matky Šizuko. Pozoruhodná a zároveň márna je snaha Reiko pochopiť Sadako a priblížiť sa jej, pretože Sadako z istého dôvodu, ktorý budem analyzovať v oddelenej kapitole, o toto zblíženie vôbec nestojí.

Ju-On (2002) bol po *Ringu* dátovo druhým filmom, ktorý len potvrdil nový trend hororových filmov orientujúcich sa na rodinu. Režisér Šimizu Takaši, však využil iný formát – príbeh je prerozprávavaný pomocou niekoľkých krátkych kapitol, ktoré medzi sebou navzájom súvisia, a postupne vytvárajú celistvý príbeh. Z neho sa dozvedáme, že Kajako

mala v úmysle podviesť svojho manžela s objektom svojej túžby, učiteľom Kobajašim, s ktorým chodila do školy, a ktorý teraz vyučuje jej syna Tošia. Takeo (jej manžel) následne zavraždí Kajako, Tošia a koniec filmu prezrádza, že aj nenarodené dieťa učiteľa Kobajašiho. Ostatné kapitoly sa venujú osudom ľudí, ktorí bývajú v dome po smrti Kajako alebo tým, ktorí do tohto domu prišli len ako návšteva.

Ďalším snímkom, ktorého režisérom je rovnako Nakata Hideo, je *Honogurai mizu no soko kara* z roku 2002. Film pojednáva o príbehu rozvádajúcej sa matky Jošimi, ktorá sa snaží začať nový život aj so svojou dcérou Ikuko. Týmto štartom do nového života má byť nový byt, no ten sa stane pre matku aj dcéru miestom nešťastia, ktoré ich nakoniec od seba oddelí. Zatiaľ, čo Jošimi musí zvládať stres spojený s bojom o Ikuko, postupne sa pridávajú problémy spôsobené duchom malého dievčatka menom Micuko. Micuko zomrela nešťastnou náhodou, keď spadla do nádrže na vodu na streche toho istého obytného domu, kde teraz bývajú Jošimi s Ikuko.

Posledným analyzovaným filmom je *Ringu* inšpirovaný *Čakušin ari*. Hlavnou hrdinkou je vysokoškolačka Jumi. Počas večere s priateľmi dostane jedna z jej spolužiačok správu o zmeškanom hovore, ktorého dátum je o dva dni dopredu a číslo volajúceho sa zhoduje s telefónnym číslom príjemcu. O pár dní neskôr toto dievča umrie presne tak, ako to predpovedal *Čakušin ari* a situácia sa opakuje aj s ďalším spolužiakom Jumi. Nasledujúci odkaz obdrží jej najlepšia kamarátka Nacumi a v tejto časti filmu je už zreteľné, že smrť sa naozaj šíri pomocou týchto správ. Jumi sa neskôr stretáva s Jamašitou, brata jednej z obetí, ktorý má rovnaký cieľ ako ona – chce sa dopátrať pôvodcu vražd a dôvodu, prečo musela jeho sestra zomrieť. Spoločne sa snažia zachrániť Nacumi a postupne sa dozvedajú o príbehu Mizunume Marie a jej dvoch dcér Mimiko a Nanako. Film je prestúpený návratmi do detstva Jumi a jej spomienok na násilné chovanie matky. Odpustenie zohráva vo filme dôležitú úlohu, no odpustenie nie je vždy to, čo duchovia hľadajú.

3.1. Dobrá matka

Funkciou dobrej matky je boj proti *monštru* (stelesneného v postave ducha) a prípadná záchrana vlastného života a života svojho dieťaťa. Chovanie matky je vždy posudzované z niekoľkých rovín. Prvou rovinou je spoločnosť, ktorá na matku pozerá

smerom zvonka. Okolitá spoločnosť má s matkou kontakt len v limitovanom čase a len v limitovanom rozsahu. Okrem toho sa matka, ako žena, musí občas vyrovnat' aj sama so sebou. V analýze sa budem venovať dvom zástupcom tejto skupiny zo zvolených filmov, a to Reiko (*Ringu*) a Jošimi (*Honogurai mizu no soko kara*). Reiko aj Jošimi spája spoločný cieľ – zastaviť ducha a zachrániť svoje dieťa. Reiko je novinárka s rozhodnejšou osobnosťou, zatiaľ čo Jošimi pôsobí od začiatku nestabilne a neschopná čeliť tomu, čo ju čaká. Tento počiatočný dojem sa ale postupne začne meniť pod nátlakom situácií vo filme a nasledujúce kapitoly budú analyzovať postupnú premenu týchto hlavných protagonistiek a to, čo pre nich postava ducha reprezentuje.

3.1.1. Jošimi

Jošimi na začiatku filmu charakterizuje nerozhodnosť (jej reč býva často prerušovaná – občas sa zajakáva, hovorí ticho), chabá odolnosť voči stresu a celková psychická slabosť. Jošimi svoj zlý stav ospravedlňuje svojim bývalým zamestnaním, korektúrou textov s detailne vyobrazeným násilníckym a perverzným obsahom, dôsledkom čoho sa musela aj krátkodobo podrobiť liečbe. Toto vykreslenie postavy má reprezentovať tradičný stereotyp o ženách, ktoré prechádzajú rozvodom. Hlavná hrdinka je počas celého filmu vystavovaná kritickým situáciám a jej reakcie hovoria o jej nepripravenosti zvládnuť ich, čo na tento stereotyp len nadväzuje. Najviac stresujúce sú stretnutia s jej bývalým manželom (oslovuje ho „*ano hito*“⁹¹), ktorý je na rozdiel od nej už na prvý pohľad chladný a emocionálne silný. Pocity ohrozenia z jeho strany a predstava, že sa mu podarí jej malú Ikuko zobrať, však nie sú neopodstatnené, pretože si najal detektíva a číha na každý jej chybný krok. Muž má tak pred ženou navrch vďaka svojim prirodzeným vlastnostiam a zamestnaniu (Jošimi, ako veľa manželiek, prestala po svadbe pracovať). Zatiaľ čo Jošimi je právnikmi upokojevaná tým, že matka má na dieťa prednostné právo, zároveň ju upozorňujú, že sa musí preukázať aj jej schopnosť sa o dcéru dobre a vzorne postarať. Na rozdiel od momentov, keď nie je v prítomnosti svojej dcéry, v scénach, kde sú spolu je Jošimi znovu plná odvahy, aby Ikuko nevidela svoju matku trápiť sa, a aby s ňou mala pocit istoty. Jošimi im čoskoro nájde nové bývanie, ktorým sa stane apartmán v obytnom bloku. Pri príchode na miesto vládne melancholická, ale spokojná atmosféra. Malá Ikuko

91 Veľmi neosobné oslovenie a naznačuje odcudzenie manželov.

dostane svoju vlastnú izbu na bývanie, je zapísaná do novej škôlky a Jošimi si začne hľadať nové zamestnanie. Pozitívny štart má však taktiež svoje trhliny a Jošimi zlyhá takpovediac v tom najnevhodnejšom čase. Začiatok filmu stereotypne zobrazuje situáciu, v ktorej sa matky pred rozvodom nachádzali (nezamestnanosť matky, muž v lepšom postavení).

Kvôli pracovnému rozhovoru nestihne svoju dcéru načas vyzdvihnúť zo škôlky. Ikuko sa tak vydá na cestu domov sama a stretne svojho otca. Jošimi za nimi stihne dobehnúť, pričom Ikuko nakrátko zaváha, no nakoniec pri svojej matke stojí naďalej a odpustí jej, čo ukazuje, aké silné puto sa medzi matkou a dcérou vytvorilo. Túto príhodu využije jej bývalý manžel a všetko sa dozvedia právnici. Nasledujúca scéna je pre Jošimi najpotupnejšia z celého filmu, pretože sa už naďalej nedokáže ovládať a psychicky sa zrúti, pričom padne na kolena pred manželom aj pracovníkmi právnickej kancelárie.



Obr. 4. Jošimi sa nedokáže ovládnuť, scéna pôsobí chaoticky, potvrdzuje jej nestabilitu.

Tento pád má veľkú symbolickú hodnotu, lebo Jošimi tak sama seba znížila pod úroveň muža a zároveň sa ponížila v očiach spoločnosti. Nevedela sa obhájiť, čo znamenalo priznať si zlyhanie v úlohe matky. Jej nestabilita v tomto momente naznačuje možnú nestabilitu rodiny, ktorú by tvorila iba ona a Ikuko. Jošimi má zjavne pred zlyhaním veľký strach, ktorý ju oberá o sily bojovať za seba, o svoju dcéru a proti názorom druhých. Tento strach pochádza z detstva Jošimi, ktorú matka opustila, keď bola približne v rovnakom veku ako Ikuko. Sama opustené dieťa, Jošimi chce za každú cenu ochrániť svoju dcéru pred podobným zážitkom, a preto je pre ňu predchádzajúci incident nepríjemný a

bohužiaľ ani posledný. V tejto dobe už duch Micuko pomaly zvyšuje svoju aktivitu a dokonca sa zjaví malej Ikuko, ktorá následne odpadne. Táto scéna má za výsledok opätovné pohrdanie spoločnosti na adresu Jošimi, no tentokrát zo strany vychovávateľov v škôlke. Vedúci sa dokonca na adresu Jošimi vyjadrí oveľa otvorenejšie, keď jej povie, že takéto nehody sú časté práve u rozvedených rodičov. Spoločnosť je tak, zdá sa, zjednotená vo svojom názore na slobodné matky a svoju antipatiu sa ani nesnaží schovávať.

Vo filme sú len dve osoby na strane Jošimi – babka Ikuko a Jošimin právnik. Ten plní úlohu akéhosi záchrancu, ale tým, že je mužského pohlavia sa znova zvyrazňuje ženská slabosť. Napriek tomu sa jej snaží pomôcť, a keď Jošimi neverí správy o vode v apartmáne nad nimi ani správca domu, ani realitný maklér, príde to s nimi všetko osobne zariadiť. Bohužiaľ, však prechováva skepticizmus voči nožnej existencii ducha a snaží sa nájsť pre vidiny Jošimi racionálne vysvetlenie. Jeho interpretácia sa zakladá na tom, že všetko pripisuje vyčerpanosti Jošimi, pričom celá scéna pôsobí tak, že on je ten racionálny muž a ona žena slabšej povahy, ktorá by bez mužského záchrancu nevedela prežiť. Tým sa spochybňuje existenčná schopnosť rodiny s matkou, ako s hlavou rodiny, pretože jej chyba mužský prvok (muž má väčší rešpekt).

Doteraz sa analýza venovala problémom Jošimi, vyplývajúcich z konfliktov spojených s jej postavením slobodnej matky. Teraz bude pozornosť venovaná jej vzťahu s duchom Micuko a tomu, čo pre ňu tento detský duch reprezentuje.

Micuko je nadprirodzenou bytosťou, ktorej existencia je v tomto svete prekvapivá a ohromujúca (splňa kritériá pre definíciu *monštra*). Jošimi si pôvodne všetko nadprirodzené snaží sama vysvetliť racionálne, ale postupom času začína nadobúdať čoraz väčší pocit neistoty a strachu, až sa nakoniec o existencii ducha sama presvedčí. V tomto momente sa obavy, ktoré mala do tej doby pretransformujú v skutočnú hrôzu. Vzťah medzi Jošimi a Micuko nie je iba vzťahom medzi vrahom a obeťou. Duch je *monštrum* stelesňujúce strach živých postáv – strach z niečoho, na čo sa snažia nemyslieť a konfrontácii s týmto strachom sa vyhýbajú. Micuko reprezentuje výčitku namierenú proti matke za jej zlyhanie v úlohe matky a za jej neschopnosť vyrovať sa s novým životom rozvedenej ženy. Strach z nových situácií, vyplývajúcich z tohto postavenia, je pre Jošimi strachom, ktorý ju paralyzuje a bráni jej konať v krízových situáciách racionálne a s rozvahou.

Vyvrcholenie filmu prináša veľký zvrat – Jošimi sa duchovi postaví a pre dobro dcéry spraví pravý opak toho, čomu sa predtým vyhýbala – opustí Ikuko a odíde s duchom Micuko, ktorý by sa inak znovu pokúsil Ikuko zabiť. Výt'ah vynesie Jošimi, s Micuko v náručí, až na strechu budovy, pričom zvyšok už je divákovi zatajený, len ďalší záber je znovu na nádrž, z ktorej vyteká voda (symbol smrti Jošimi).

Po tejto časti nasleduje *voliteľný dodatok*, keď sa 16 ročná Ikuko znova stretáva so svojou matkou – duchom. Vyjde najavo, že Jošimi je v ich byte ešte aj po toľkých rokoch pripútaná k Micuko, ktorá jej nedovolí odísť a znovu sa na znak varovania zjaví za chrbtom Ikuko. Odhliadnuc od toho, čo sa stalo v minulosti, dôjde medzi Jošimi a Ikuko k obnoveniu ich vzťahu a k zodpovedaniu všetkých otázok – Ikuko pochopí, že jej matka pri nej bola celý čas. Obetovaním samej seba sa tak nakoniec Jošimi podarilo uchrániť dcéru a byť takou matkou, akou vždy chcela byť. Rovnako sa tak konečne oslobodila aj od spoločnosti, pretože spravila niečo, za čo vie, že bude okolím odsudzovaná, ale čo je pre jej dcéru to najlepšie.

Film zobrazuje ťažké postavenie neúplnej rodiny, ktoré je odvodzované od (ne)schopnosti matky zastávať úlohu oboch rodičov. Na tento postoj ale reaguje tým, že stavia puto medzi dobrou matkou a dieťaťom nad všetko, čo spoločnosť považuje za správne, a vyzdvihuje dôležitosť ich dobrých vzťahov.

3.1.2 Reiko

Postava Reiko sa na začiatku filmu od Jošimi líši v rôznych smeroch, ale najmä pôsobí oveľa sebavedomejšie (stabilnejšie), a to napriek tomu, že je ako Reiko slobodná matka s jedným synom, Jóičim. Podobne ako Jošimi, sa Reiko dostáva do kontaktu s prácou s textami, ale na rozdiel od nekreatívnej a nezáživnej práce editorky, je Reiko úspešnou novinárkou a pracuje s vlastnou kreativitou. Nakoniec však aj ona začne postupom času podliehať emóciám, a to práve vtedy, keď je v ohrození aj život jej syna. Vyobrazenie neúplnej rodiny je v tomto filme pozitívne, aj keď postupom času musí prejsť stabilnosť rodiny podobnými skúškami, ako tomu bolo vo filme *Honogurai mizu no soko kara..*

Sebavedomie Reiko sa zmení po tom, keď po prvýkrát zhliadne Sadako v odraze televíznej obrazovky. Od tohto momentu sa začínajú u Reiko prejavovať známky neistoty a

zosilnieva pocit strachu, čím sa naznačuje posun naspäť k typickému ženskému správaniu sa. Reiko si na pomoc zavolá svojho bývalého manžela Rjúdžiho, pretože aj on má nadprirodzené schopnosti. Jeho počiatočný skepticizmus sa vytratí, keď si pozrie video a hneď vie vycítiť prítomnosť zla okolo seba. Zlá situácia sa zmení v horšiu po tom, čo si video pozrie aj ich syn – do boja je teraz už zapojená nie len Reiko ako žena, ale aj ako matka, ktorá musí zachrániť život svojho dieťaťa. Vedomie o zodpovednosti za život vlastného syna stupňuje tlak na matku.

Pátranie ich nakoniec privedie k Sadako, s ktorou začne Reiko postupom času súcitiť a dohaduje sa skutočnej príčiny jej zúrivosti. Rjúdži je na rozdiel od nej po celý čas realistický a nesnaží sa špekulovať tak, ako jeho exmanželka (podobný rozdiel bol medzi Jošimi a právníkom). O celom príbehu sa nakoniec dozvedia zo spomienok príbuzného Sadako a Reiko k nej začne pociťovať materinské a ochranárske city.

Najemotívnejšia je Reiko v momentoch tesne pred objavením tela Sadako; strach pred smrťou, zlyhaním (ako matka) a zúfalosť dosiahnu svoje maximum. Nakoniec sa podarí pozostatky Sadako nájsť a Reiko začne objímať rozkladajúcu sa mŕtvolu tak, ako keby naozaj bola jej skutočnou matkou. V tento okamih mala byť Reiko už dávno po smrti, ale keď sa tak nestane, obaja považujú kliatbu za ukončenú a predpokladajú, že duša Sadako našla konečne pokoj a nebude už ďalej ubližovať nevinným ľuďom. Reiko a Rjúdži spolu rodinu už oficiálne netvorí, ale v tomto momente to vyzerá tak, že len ich opätovné spojenie sa ako rodina, mohlo zabrániť katastrofe. Tento dojem je následne vyvrátený, a vyzdvihuje fakt, že aj matka môže samostatne fungovať za obidvoch rodičov, ako hlava rodiny.

Emocionálne vyčerpaná a zároveň šťastná Reiko sa vráti domov, ale čaká ju šok – ona síce neumrela, ale jej manžel áno. Riešenie hádanky je teda nakoniec úplne iné – obeť Sadako musí prekopírovanú videopásku prehrať ďalšiemu človeku a len tak sa dokáže zbaviť prekliatia. Hrôza, ktorú pociťovala Reiko doteraz sa tak stane oveľa intenzívnejšou, pretože si uvedomí svoje zlyhanie a skutočnú moc Sadako a musí sa rozhodnúť, čo spraviť ďalej, pretože Jóiči je stále v nebezpečí. V poslednej scéne filmu je Reiko na ceste k otcovi pričom ho žiada o láskavosť pre jej syna Jóičiho. Ako matka si tak zvolí dobro svojho syna

pred oslobodením sveta od Sadako (pásku by mohla zničiť a nepodať ju ďalej, ale jej syn by zomrel).

Sadako predstavovala pre Reiko fyzickú hrozbu, no morálne ju nijak neohrozovala. Reiko začína, na rozdiel od Jošimi, ako sebavedomá matka a je od začiatku filmu vnútorne slobodným človekom, a ani spoločnosť ju neodsudzuje. Najväčšiu výzvu jej prinesie koniec filmu a rovnako, ako Jošimi, sa pred ňu musí postaviť sama, bez pomoci muža. Podľa systému *ie*, by sa musela podriadiť vyššiemu dobru, spoločnosti, ale Reiko je matkou modernou, preto si vyberie to, čo je dôležité pre dobro jej rodiny. Kontrastuje tak s tým, ako konala matka Sadako (viď Zhrnutie).

3.1.3 Zhrnutie

V predchádzajúcich podkapitolách boli analyzované postavy dvoch matiek – Jošimi a Reiko. Obidve majú spoločné to, že sú slobodnými matkami s jedným dieťaťom a tvoria tak neúplnú rodinu. Ich povahy sú v zásade rozdielne, pričom Reiko je tá psychicky odolnejšia. Obidve sú však v stresových situáciách vyobrazené ako labilné a zúfalé a vždy majú po boku muža ako racionálnu pomoc, bez ktorej by to nezvládli. Nakoniec sú obe mužské postavy neužitočné (Rjúdži dokonca umiera) a konečné rozhodnutie o výsledku boja zostáva na matkách. Obe postavy môžu byť podľa svojich skutkov považované za dobré matky, aj keď najmä Jošimi sa nikdy od spoločnosti nedočká uznania. Oveľa dôležitejšie je ale pre obidve postavy to, aby sa všetko vyvinulo v prospech ich detí a duchovi sa nad nimi nepodarilo zvíťaziť (resp. aby nezvíťazil strach zo zlyhania, ktorý sa v duchovi odráža). Toto víťazstvo sa nakoniec vždy podarí, ale príde v inej forme, než by si predstavovali a nezaobíde sa bez obetí.

Ďalšou matkou, ktorá by zapadala do tejto kategórie, je matka Sadako. Šizuko jej nepriamo spôsobila utrpenie tým, že sa zabila a nemohla tak svoju dcéru uchrániť pred smrťou. Na druhej strane, Sadako nezavrhla po tom, ako sa ukázalo, že zabila človeka. Šizuko bola vychovávaná ešte tradične, a navyše na vidieku, kde ženy nemali veľkú slobodu, čo je vo filme niekoľkokrát znázornené – všetko podriaďuje požiadavkám doktora Ikumu. Šizuko žila iba so Sadako a vo filme je implikované aj to, že Sadako bola neman-

želské dieťa. Tento typ rodiny bol veľmi netypický a vyrastať v takýchto podmienkach bolo veľmi náročné. Navyše nebola Šizuko zdravá ani psychicky a bola samotárkou. Dôležité je, že ako dobrú matku a len obeť spoločnosti ju vnímala Sadako, čo sa dá vyčítať z toho, že spomienky na matku sú vždy pozitívne a nie negatívne.

Keď si porovnáme Šizuko (60.roky) a postavy matiek zo súčasnosti, vidíme veľký posun v slobode a možnosti rozhodovať sa. Reiko a Jošimi sa okrem toho snažia udržať si nezávislosť a neskĺznuť do úlohy obete; chcú mať kontrolu nad tým, čo sa s ich deťmi deje. Šizuko je odstrašujúcim príkladom z minulosti, ktorý poukazuje na to, že zatiaľ čo súčasná situácia matiek nie je ideálna, dôležité je konať a nebyť pasívnou matkou. Zároveň ukazuje nevelký pokrok v akceptovaní inej ako nukleárnej formy rodiny.

3.2 Zlá matka

Protikladom dobrej matky je matka zlá, ktorá svojím konaním dieťaťa ubližuje a nespráva sa tak, aby zabezpečila funkčnosť rodiny. Postavy týchto matiek sú vo filme vždy prirovnávané k postavám dobrých matiek a často znázorňujú potencionálnu hrozbu, ktorú môže zlyhanie matky spôsobiť. Následky sa najčastejšie odzrkadľujú v postavách detí, na ktoré sa spoločnosť pozerá ako na nevinné obeť (ako sa ale ukáže v analýze niektorých detských postáv, vždy to tak nie je). Nasledujúca kapitola sa bude venovať všeobecnej charakteristike zlých matiek a tomu, čo majú spoločné, ale aj individuálnej analýze ich osudov. V závere ich ďalej prirovnám k matkám dobrým a porovnam, ako sa ich rozdielne prístupy odzrkadľujú na stave rodiny.

3.2.1 Kajako

Kajako je jedinou z postáv *onrjó* matiek, ktorá nebola rozvedená a žila s manželom. Bola obeťou, no druhej strane zapríčinila rozpad svojej rodiny a neúmyselne tak privodila smrť aj svojmu synovi Tošiovi. Jej duch v dome po smrti ostáva spolu aj s jej synom, ktorý je jej detským komplicom; sám nezabíja, ale má za úlohu obeť čo najviac vystrašiť. Film nie je dejovo súvislý a zábery z minulosti a súčasnosti sa rôzne prelínajú,

pričom nie vždy sa jedná o linku priamo súvisiacu s hlavnými postavami, ktorými sú Kajako a Kobajaši. Kobajaši je učiteľ jej malého syna a zároveň jej bývalým spolužiakom, ktorý žije so svojou ženou a práve čakajú prvé dieťa.

Osobnosťou bola Kajako odlišná už počas vysokej školy. Jej pravé myšlienky ukrýva len denník, ktorý si píše a v ktorom vedie svoj druhý život. Takúto formu života viedlo (a aj dnes ešte vedie) veľa žien, keď sa naoko snažia uchovať si imidž dobrej a správnej matky, no vnútorne si želajú slobodu (čo sa prejavovalo aj v už spomínanom *kitchen drinking*). Práve po objavení tohto denníka ju jej manžel rozseká a rovnako aj svojho syna a nenarodené dieťa Kobajašiho (z čoho vyplýva, že musel zabiť aj jeho ženu). Vlastná neopatrnosť a sebecké konanie tak zničili jej život, život jeho syna a manžela, ale aj ďalšej rodiny. Kajako svoje túžby stavia nad túžby ostatných, pričom sa intenzita jej pocitov vystupňuje až na úroveň posadnutosti Kobajašim. Vlastná smrť mala pre Kajako znamenať prekážku, ktorá jej mala zabrániť v získaní svojej lásky, ale nakoniec spôsobila jej premenu v ducha *onrjó*. Jej prvými obeťami sú jej manžel, ktorému sa tak pomstí za ukončenie jej života, a Kobajaši. Živá Kajako nemala u neho šancu, ale jeho zabitím a získaním jeho duše sa môže stať naveky jej vlastníctvom.

Okrem dejovej línie sústredujúcej sa na životný príbeh Kajako, sú vo filme stručne znázornené príbehy jej obetí a ich smrť. Všetkých mŕtvych spája jedna vec a tou je rodinný pokoj a šťastný život. Tento duch *onrjó* sa tak mstí zo žiarlivosti, pretože Kajako nemohla prežiť svoj život tak, ako chcela, a z tohto dôvodu sa cíti ukrivdená. Z niektorých obetí sa navyše stávajú zombie v jej moci, chodiace manifesty, ktoré demonštrujú jej silu a zároveň nesú jej odkaz. Týmto posolstvom je bolesť a varovanie, že ktokoľvek vstúpi na jej územie bude zavraždený. Ako nevinné obeť reprezentujú aj následky zla, ktorého šírenie nie je možné zastaviť a postupne nahlodáva rodiny.

Tošio sa stal po smrti spoločníkom svojej matky, čo vypovedá o ich pevnom púte a mohlo by naznačovať, že nebola až takou zlou matkou. Keďže jej rozhodnutia ale vyústili v smrť vlastného syna, do tejto kategórie určite podľa definície patrí. Otázne je aj to, do akej miery je Tošio samostatný, jeho postava sa vyznačuje viac detskou oddanosťou k matke.

Na začiatku som spomínala, že zlé matky tvoria vo filmoch protiklad k matkám

dobrym, ktoré zohrávajú vo filmoch hlavného bojovníka proti *monštru*. Kajako svojho dobrého (metaforicky povedané) doppelgängera⁹² nemá, postavou, pre ktorú predstavuje hrôzu je celá spoločnosť, respektíve sú to najmä vlastnosti, ktorých je nositeľkou, na ktoré sa spoločnosť pozerá, ako na deštruktívne a tými sú už spomínaná sebeckosť a či bezohľadnosť (stoja aj za rozpadom rodiny). Kajako žila v úplnej nukleárnej rodine, ale tento zväzok nebol stabilný a fungoval iba formálne, nie ako skutočná rodina.

3.2.2 Marie

Mizunume Marie je slobodnou a na prvý pohľad vyrovnanou matkou dvoch detí, Mimiko a Nanako. Spočiatku sú diváci ponechaní veriť tomu, že Marie bola zlou matkou, ktorá týrala svoje deti a možno zabila staršiu Mimiko.

Väčšinu názorov o tejto matke podáva spoločnosť, ktorú vo filme reprezentujú zamestnanci škôlky a ľudia starajúci sa o malú Nanako po záhadnom zmiznutí Marie (nikto nepredpokladá, že matka by mohla byť mŕtva, ale skôr sa naznačuje, že len jednoducho od svojho dieťaťa ušla). Z bývalej škôlky sa navyše Jumi aj Jamašita dozvedia, že Ricuko (Jamašitova sestra a vychovávateľka Mimiko a Nanako) mala u Marie podozrenie, že trpí psychickou chorobou zvanou *munchausen syndróm v zastúpení (by proxy)*. Ten je vysvetlený ako psychická porucha, pri ktorej rodič úmyselne ubližuje svojmu dieťaťu za účelom získania pozornosti či súcitu.⁹³ Ďalej sa od tej istej osoby dozvedáme, že podľa toho, čo sa hovorí, sa Marie len nemo prizerala tomu, ako sa jej dcéra dusí, keď dostala astmatický záchvat, a aj keď stála vedľa nej, len ju odignorovala. Čo sa týka vzťahu k mladšej Nanako, o tú sa (podľa správy z nemocnice) Marie veľmi starala a mala k nej iný prístup, než k svojej druhej dcére. Tento rozdiel v prístupe bol zapríčinený matkiným podozrením, že je to Mimiko, kto tajne svojej sestre ubližuje. Z pohľadu spoločnosti je matka vinná za nešťastie obidvoch dcér (Nanako bude vyrastať bez matky a Mimiko je mŕtva).

V dôsledku chybných záverov užšej spoločnosti, ktorá sa s Marie za života stretávala (ale aj Jumi a Jamašitu) skutočné zlo dlho uniká. Napriek tomu, že Marie nie je

92 Dvojník, diabolské dvojča, druhé ja

93 "Munchausen syndrome by proxy." Medline Plus, National Library of Medicine, 07 Aug. 2011
<<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/ency/article/001555.htm>>.

vražedným *monštrum*, predsa však jej duša z istého dôvodu na zemi ostáva aj naďalej. Zatiaľ čo bola Marie schopná zachrániť pred smrťou jedno svoje dieťa (Nanako), spôsobila smrť svojho druhého dieťaťa, pričom sa dá s istotou povedať, že určite existovalo také riešenie, ktoré by znamenalo prežitie oboch jej detí. Marie sa ale rozhodla pre útek a pre jednoduchšie riešenie problémov a ako matka tak zlyhala.

Dôležitý význam má Marie aj pre Jumi, ktorú v detstve matka týrala, s čím sa nevie doteraz psychicky vyrovnáť. Telo mŕtvej Marie sa nakoniec podarí nájsť v budove starej nemocnice a Jumi predpokladá, že sa tým všetky problémy vyriešia, pretože podľa nej len chcela byť niekým nájdená a tak jej duša našla konečne pokoj. Mŕtvola Marie však náhla oživa a svojou silou od seba odtrhne Jamašitu a Jumi, ktorú uväzní v miestnosti a chystá sa ju uškrtiť. Počas tejto scény sa z pohľadu Jumi Marie pretransformuje do podoby jej matky. V momente, keď ju Marie začne škrtiť, sa Jumi začne prihovárať obrazu svojej matky a sľubuje jej, že ju už nikdy neopustí. Tieto slová upokoja Marie a keď sa Jamašita konečne do miestnosti dostane, nájde obidve v tesnom objatí.

Ducha Mizunume Marie reprezentuje zbabelosť a útek, s ktorým sa nevie ani ona sama vyrovnáť, a preto je po smrti pripútaná k svojej mŕtvole. Ako matka predstavuje pre deti nebezpečenstvo pretože je duševne slabá a túto svoju stránku nedokáže v kľúčový moment ovládnuť a poddá sa jej. V Jumi zas vyvoláva dlho zabudnuté pocity výčitiek, ktoré ako dieťa pociťovala. Obe postavy, Jumi aj Marie, pochádzajú z rodín, ktoré sa rozpadli následkom domáceho týrania. V prípade Jumi ide o relatívne typickú formu násillia - rodiča na dieťaťati. V prípade rodiny Marie ide o netypický prípad násillia dieťaťa na dieťaťati, ktorého pôvod je nejasný, ale bude analyzovaný v kapitole o deťoch. Dôležité je, že v oboch prípadoch bolo násillie pred verejnosťou skrývané, a aj keď v prípade Marie bolo podozrenie na týranie zo strany matky, bližšie sa táto situácia neriešila. Rodina si tak uchováva svoju autonómiu aj v extrémnych prípadoch, keď by k tomu nemalo dochádzať.

Vzťah medzi Marie a Mimiko sa úplne preruší po tom, čo vyjdú najavo skutky Mimiko a zmierenie nenastáva ani po smrti – Marie sa dočká odpustenia iba prostredníctvom Jumi, nie však svojej dcéry, ktorá tak mohla urobiť kedykoľvek – navyše je to ona, kto zavraždí Marie. Film ukazuje totálny kolaps väzieb medzi matkou a dieťaťom, zapríčinený oboma stranami, pričom zaujímavý je práve významný podiel viny zo strany dieťaťa (popritom nedošlo k predošlému pochybeniu zo strany matky).

Spoločnosť túto vinu hádže na matku, pretože nie je v manželskom zväzku a údajne sa tak dožaduje pozornosti. Svojím činom, opustením Mimiko, však v istom zmysle Marie potvrdí tieto obavy, pretože sa nedokáže so situáciou, ktorá nastala, vyrovnat' a rodina sa stáva nestabilnou.

3.2.3 Zhrnutie

Zlé matky sa nachádzajú v podobných štartovných pozíciách ako dobré matky, ale postupom času sa ich konanie stane deštruktívne pre ne samé, ale aj pre deti, ktoré by mali chrániť, čo nevyhnutne vyústí v rozpad rodinných väzieb.

Okrem postáv zlých matiek-duchov, ktoré boli analyzované vyššie, sa vo filme objavujú aj zlé matky, ktoré zohrávali dôležitú úlohu pri vývoji kladných postáv. Začnem matkou Jumi, pretože nadväzuje na predchádzajúcu časť. Táto matka sa vo filme objavuje len ako súčasť spomienok a ukazuje sa, že Jumi od detstva týrala. Táto trauma Jumi sprevádza až do dospelosti, aj keď zároveň poukazuje na to, že zlá matka nemusí automaticky znamenať zlé dieťa. Jumi sa s traumou vyrovná prostredníctvom mŕtvej Marie, ktorej podoba sa postupne zmení v podobu matky Jumi (a naopak Jumi sa zmení v Mimiko). Aj z tohto dôvodu Jumi súcíti s Mimiko, pretože svoju zlú situáciu prirovnáva k tej, ktorú predpokladá, že zažila aj dcéra Marie.

Zlý vplyv má na svoju dcéru aj matka Micuko (*Honogurai mizu no soko kara*). Vo filme nie je nikdy vyobrazená a vie sa o nej iba to, že opustila svoju dcéru a manžela. Následkom jej odchodu je potulovanie sa Micuko po okolí a jej smrť – ako matka tak totálne zlyhala, no zdá sa, v tejto úlohe ani úspešnou byť nechcela (na rozdiel od Marie, či dokonca Kajako).

Zlé matky majú spoločné tieto znaky: sebeckosť, následkom ktorej je odcudzenie sa matky a dieťaťa, a vyhýbanie sa zodpovednosti za vlastné skutky. U všetkých matiek pramení ich zlá povaha z neschopnosti prispôbiť sa novej situácii a vyrovnat' sa s vlastnou osobnosťou a slobodou – platí to u matiek slobodných, ale aj vydatých. Sloboda doby pre tieto matky so sebou priniesla nové nebezpečenstvo a pokušenia, ktoré nie každá zvládne. Nasledovanie sebeckých túžob automaticky a

bezpodmienečne vyústi v zánik rodiny.

Matky boli rozdelené do dvoch kategórií, na matky dobré a zlé. Toto označenie je čiernobiele, no zároveň dobre poslúžilo pri kategorizovaní. Treba však poznamenať, že aj zlé matky majú v sebe dobré vlastnosti, a naopak, dobré matky občas konajú nerozvážne. Prvotným inštinktom Marie bolo chrániť a Kajako sa snažila svoju lásku skryť pred verejnosťou, aby nedošlo k tragédii (bola však príliš neopatrná). Jošimi na druhej strane neuposlúchla svoj prvotný inštinkt, a neodst'ahovala sa hneď, ako prišla na to, že s jej bytom nie je niečo v poriadku (nemusela by tak svoju dcéru opustiť). Rozdiel je v tom, či matky nakoniec konajú tak, aby boli uspokojené ich vlastné potreby, alebo potreby ich detí. Rodiny v oboch prípadoch zažívajú ťažkosti, ale len v rodinách s dobrými matkami sú šťastné aj deti.

3.3 OPUSTENÉ DETI

Táto kapitola je venovaná hlavným detským duchom *onrjó* v analyzovaných filmoch. Pocit, ktorý týchto duchov sprevádza je krivda a opustenie, pričom oboje súvisia nejakým spôsobom s postavou matky. Podrobnejšie budem analyzovať štyroch detských zástupcov tejto skupiny, od najmladšej päťročnej Mimiko, až po najstaršiu Sadako. Zatiaľ čo niektoré deti trpeli nie vlastným pričinením, objavujú sa tu aj detský duchovia, ktorých úroveň násilia je až nebezpečne uvedomelá a strácajú tak na detskej nevinnosti.

3.3.1 Sadako

Postava Sadako žila na japonskom vidieku v 50.-60. rokoch 20. storočia, teda krátko po tom, čo nastali zmeny v Japonskej ústave týkajúce sa žien a rodiny. Sadako žila len so svojou matkou Šizuko, bez otca, čo už samo o sebe znamenalo istý stupeň izolovanosti od okolia. Šizuko mala navyše nadprirodzené schopnosti, ktoré netajila a Sadako tak bola viac menej predurčená k životu samotára. Na prvý pohľad to teda vyzerá tak, že determinizmus hral v živote Sadako veľmi dôležitú úlohu. Odhliadnuc od životných

podmienok musíme brať do úvahy aj to, že podobné podmienky mala aj jej matka, ale tá sa po smrti ako duch pomsty nezjavuje. Divákov obraz o Sadako sa skladá zo spomienok z minulosti podaných vo forme vízií Reiko a Rjúdžiho, videa, informácii od žijúcich príbuzných a zo správ od kontaktov Rjúdžiho. Spomienky Sadako sú prirodzene viac subjektívneho než objektívneho charakteru a vykresľujú ju ako obeť spoločnosti, pretože týmto spôsobom Sadako chápe samú seba – ako špeciálneho jedinca, ktorého spoločnosť opustila len na základe odlišnosti. Z týchto spomienok sa divák taktiež dozvedá prvotné informácie o tom, čo viedlo Sadako k tomu, aby sa vrátila ako duch *onrjó*.

Najdôležitejšou spomienkou je deň, keď Šizuko demonštruje novinárom svoje nadprirodzené schopnosti. Práve tu je poskytnutý najväčší priestor pre analýzu postavy ducha, ktorý je inak vo filme zahalený vo veľkej miere tajomstvom. Demonštrácia schopností spočívala v hádaní znakov napísaných na papier treťou osobou – Šizuko sa trať vo všetkých prípadoch, avšak je obvinená z podvodu, rovnako ako doktor Ikuma, ktorý tento pokus inicioval. Sadako je svedkom útoku novinárov na svoju matku a tak jedného z nich zabije. Túto schopnosť môže Sadako využiť len vtedy, ak svoj pohľad uprie priamo na svoju obeť a chce jej ublížiť, a to znamená, že si novinára musela vybrať ako obeť úmyselne. Či Sadako o svojich schopnostiach vedela pred alebo po tomto incidente je menej dôležité, ako jej úmysel zabiť. Spoločnosť ju tak síce vyprovokovala k reakcii, ale úroveň reakcie si musela zvoliť sama Sadako. Spomienky ďalej odhaľujú aj následnú spätnú odozvu spoločnosti (zastúpenú doktorom Ikumom), ktorou je vražda Sadako.

Z pohľadu Sadako je problém v spoločnosti, ktorá odmieta a snaží sa zbaviť všetkého, čo vybočuje z normálu, pričom sa vo všeobecnosti bez trestu toleruje táto forma správania sa voči danému jedincovi. Sadako po smrti vezme trest do vlastných rúk a jej plánom je zasiahnuť čo najväčší počet ľudí a dať im pocítiť následky bezcitného chovania sa k tým, ktorých spoločnosť bezdôvodne vytláča na okraj (rodiny, ktorá nezodpovedá spoločenským konvenciám). Bohužiaľ však za týchto ľudí Sadako považuje len seba a svoju matku a nestará sa o to, kto je osoba, ktorú zabije, čím zároveň robí presne to, čo sama vyčíta spoločnosti – bez rozmyšľania trestá nevinných. V prípade tejto rodiny platí, že odklon od normálu neprináša nič dobré, a zlo plodí len zlo.

Zabitím jedného z členov tejto spoločnosti potvrdila všeobecné obavy. Doktor Ikuma nakoniec Sadako zavraždí pre dobro ostatných, pretože predpokladá, že smrťou jedného jedinca predíde smrti ďalších nevinných ľudí. Ak by sme sa na spoločnosť nazerali ako na *ie*, tak Sadako z neho bola pre dobro a prežitie ostatných vylúčená. Strach zo Sadako však pramení nie len z jej schopnosti zabíjať, ale aj z jej nesmrteľnosti (vlastnosť typická pre *monštrum*). Fyzické telo síce umrie, ale jej duša zostáva na zemi. Rovnako sa japonská spoločnosť obávala toho, že stačí len malé zaváhanie a nešťastie postihne najprv jedinca, následne rodinu a keďže tá bola považovaná za základný stavebný kameň národa, mohla jedna osoba teoreticky zničiť celé Japonsko a táto sila by sa už nedala zastaviť.

3.3.2 Mimiko

Mimiko je z detských duchov výnimočná svojim motívom. Naviac úmyselne ostáva v utajení až do konca filmu a necháva ľudí myslieť si, že je len nevinnou obeťou svojej matky. Vzťah s jej matkou sa nepodobá skutočnému vzťahu s matkou a dcérou. Mimiko nedbala svojho konania a nestarala sa o pocity svojej matky, ktorá sa musela prizerať, ako z nezistených príčin trpí jej druhé dieťa (mladšia sestra Nanako). Sociálna pracovníčka opíše Mimiko ako úbohé dieťa, starajúce sa o svoju sestru. Medzi matkou a dcérou nedošlo za života, ani po smrti, k žiadnemu zmiereniu a Mimiko odpustenie od svojej matky neočakáva a ani ho nevyhľadáva, pretože v zabíjaní naďalej pokračuje aj po tom, čo zavraždí Marie ako svoju prvú obeť. Jej konanie tak musí mať znova iný dôvod než pomstu. Všetky jej obete, s výnimkou Jamašitu a Jumi, nakoniec umierajú a v ústach je im možné nájsť tvrdý červený cukrík v tvare guľičky. Význam týchto guľičiek sa objasní na konci, keď po dlhom mlčaní prvýkrát prehovorí mladšia sestra Mimiko a Jamašitovi sa dostane do rúk páska z bezpečnostného záznamu z čias, keď ešte Mimiko, Marie a Nanako žili spolu ako rodina. Cukríky mali slúžiť ako odmena/forma lieku na bolesti, ktoré malá Nanako musela zniesť. Mimiko tak svojej sestre ubližovala, no následne sa o ňu aj starala (munchausenov syndróm). Po smrti sa Mimiko rozhodla pokračovať v tom, čo robila aj za svojho života a ďalšie obete si vyhľadáva pomocou čísel uložených v mobilných telefónoch obetí. To, čo sa deje v rodine Mizunume je tak utajené nielen pred spoločnosťou, ale aj pred matkou.

Navzdory mnohým vraždám Mimiko nie je spokojná, až kým nenájde Jamašitu. Ten sa ako jediná obeť po jej útoku preberie v nemocnici. Mimiko mu do úst vloží červený cukrík a usmeje sa naňho. Touto scénou film končí, ale zároveň prináša otázku. Čím sa Jamašita líšil od predošlých obetí, že bol schopný byť pre Mimiko tým, čím bola pre ňu Nanako? Vysvetlenie môže byť v základnom vzťahu medzi obeťou a Mimiko. Zatiaľ čo medzi ňou a jej mladšou sestrou bolo sesterské/ochranné puto, ďalšie obeť k Mimiko nič neviaže. Kľúčovou scénou je tak návšteva Jumi, kde Mimiko vezme na seba jej podobu, pretože vie, aké city má k Jumi Jamašita. Ten ju berie ako svoju sestru, a snaží sa zabrániť, aby sa nestala ďalšou obeťou ducha onrjó (ako jeho skutočná sestra). Mimiko je závislá na ubližovaní, ale potrebuje cítiť, že druhá osoba k nej prejavuje istú formu empatie. Tento predpoklad potvrdzuje snová scéna v ktorej Jamašita symbolicky zachraňuje Mimiko v momente smrti, čím prejavuje svoju lásku. Tá zrejme Mimiko chýbala, čo môže byť vyjadrením obáv, že v rodinách s jedným rodičom chýba deťom pocit bezpečia a lásky.

Malá Mimiko je duchom, ktorý hľadá naplnenie svojich túžob, ale zdá sa, že ona sama je citovo relatívne chladná. Toto vyobrazenie spochybňuje výchovu detí v podobných rodinách, a naznačuje, že slobodná matka nemusí zvládať sama kontrolovať svoje deti, pretože musí kvôli finančnému zabezpečeniu tráviť veľa času v práci.

3.3.3 Micuko

Micuko je najmladším zástupcom z kategórie duchov detí. Z filmu sa dozvedáme, že pred svojou smrťou mala približne 6 rokov. Bohužiaľ však namiesto nevinných hier musela zažiť krutosť života v podobe zrady zo strany svojej vlastnej matky, ktorá opustila ju aj svojho manžela. Na rozdiel od Mizunume Mimiko či Sadako, nespáchala Micuko žiadny skutok, na základe ktorého by musela zomrieť; jej smrť je v podstate nešťastná náhoda. Spoločnosť, zastúpená opatrovateľmi v škôlke, pripisuje vinu matke, rovnako ako duch Micuko. V porovnaní s prechádzajúcimi duchmi opustených detí je jej agresivita po smrti voči okoliu veľmi nízka a sústreďuje sa len na dvoch konkrétnych ľuďoch – Jošimi a Ikuko (ostatní obyvatelia bytovky nemajú žiadne zlé skúsenosti). Duch Micuko začne ubližovať malej Ikuko nie preto, lebo by bola jej primárnym cieľom, ale len, aby sa mohla dostať k Jošimi. Micuko si po smrti robí nárok na dobrú matku, ktorú nikdy nemala a na Ikuko prirodzene žiarli. Vzhľadom na

fakt, že jej skutočná matka žije, bolo by prirodzené, aby sa Micuko pomstila priamo jej, ale nie je to tak. Rovnako, ako v predchádzajúcich prípadoch, tak aj teraz duchovi nezáleží na tom, kto je osobou, ktorej robí problémy, ale na princípe.

Duch sa teda snaží dostať k matke, ale v ceste jej stojí už existujúce puto, ktoré má matka Jošimi s dcérou Ikuko. Micuko sa podarí toto puto nakoniec pretrhnúť a dosiahnuť tak to, po čom túži. Jošimi musí opustiť svoju dcéru, aby jej zahránila život. Bolesť, ktorú spôsobí Ikuko je teda identická s bolesťou Micuko. Duch však vníma len svoje vlastné potreby. Nutno dodať, že aktivita Micuko sa počas filmu stupňuje pomaly. Na začiatku sa snaží spoznať matku a aj jej dcéru; deštrukcia tak nie je rýchla, čo je znova symbolické – japonská spoločnosť sa najviac bojí problémov zvnútra, ktoré sa šíria nečakane a objavené sú až keď je neskoro (tieto pocity znova pramenia zo zaužívaného pojmu *ie*).

Vyvrcholením filmu je scéna, v ktorej Jošimi adoptuje Micuko, ako svoju novú dcéru a obe odchádzajú výťahom na strechu budovy. Micuko si zoberie Jošimi spolu so sebou do svojho posmrtného domova – nádrže. Keď sa po pár rokoch Jošimi i Ikuko stretávajú a dcére navrhne svojej matke, že sa k nej prisťahuje a budú žiť spolu, znova sa za chrbtom Ikuko objaví duch Micuko. Jošimi je ešte aj po dlhej dobe stále v zajatí a ostane tak navždy. Spokojnosť ducha je tak relatívna a určite sa nezlučuje s predstavou o posmrtnom šťastí, ktoré ma mŕtvemu priniesť slobodu. Micuko väzní Jošimi, ale zároveň aj svoju vlastnú dušu, pretože tá je spútaná sebeckou túžbou.

3.3.4 Zhrnutie

Detskí duchovia *onryó* naznačujú, že niečo v rodine nefunguje tak, ako by malo. Prívlastok „opustené“ menuje hlavný spoločný znak všetkých týchto detí a to dokonca aj u Mimiko, pretože jej túžba po uznaní a pozornosti tiež odkazuje na osamelosť. U všetkých postáv detí, a to žijúcich či mŕtvych, je dôležitým faktorom vzťah s matkou. Tým, že sa deti zmenia vo vraždiace *monštrá* sa z nich stane varovný signál pre spoločnosť, ktorá však nie vždy chápe vlastný podiel viny. Tá zaujíma k slobodným matkám neutrálny, až negatívny postoj a pomoc prichádza v podobe mužov, ktorí sú tam len na to, aby zdôraznili neschopnosť matky viesť rodinu.

Zaujímavý je aj fakt, že napriek svojmu veku, sa duchovia detí *onrjó* nelíšia svojimi motívmi od postáv dospelých žien/matiek. Všetky konajú sebecky a nesnažia sa ani o urovnanie vzťahov s tými, ktorí im ublížili. V istom zmysle tak prestávajú byť deťmi, ale stávajú sa kópiami svojich matiek, ktoré zlyhali a budúcnosť rodiny a spoločnosti je tak ohrozená.

3.4 Otcovia a mužské postavy

Otcovia/bývalí manželia vo filmoch zvyrazňujú bezmocnosť žien (či všetky typické zlé ženské vlastnosti). Okrem týchto mužských postáv sa vo filmoch objavujú aj rôzni mužskí pracovníci, ktorí majú rovnaký účel.

Postavy právnika, Rjúdžiho a Kobajašiho majú spoločný ochranársky inštinkt a racionálne premýšľajú, čo je pravým opakom správania sa ženských postáv. V konečnom dôsledku ich snaženie sa ale neprinesie očakávané výsledky, keď Rjúdži nezabráni vlastnej smrti ani šíreniu kliatby, právnik podporí Jošimi v ignorovaní vlastných inštinktov a Kobajaši nezachráni život ani Jumi, ani jej kamarátke, a tiež sa mu nepodarí ducha zahnať. Ženy sa tak so všetkými problémami musia vyrovnávať samé, pretože aj keď sa im niektorí z ich okolia snažia pomôcť, nikdy nebudú úplne chápať ich situáciu. Menejcenný sa zdá byť aj vzťah otca s dieťaťom. Micuko sa mohla vrátiť domov k otcovi, ktorý zostal bývať v ich byte ešte niekoľko mesiacov po jej smrti a čakal, či sa náhodou nevráti, no ona to odignorovala.

Mužské postavy, ktoré z hľadiska filmu nemajú k postavám ochranársky či blízky vzťah, sa k ženám/matkách správajú ako k menejcenným bytostiam. Domovník by sa k Jošimi mal správať, ako k nájomníkovi, s úctou, ale neustále len ignoruje jej pripomienky (rovnako ako muž z realitnej agentúry). Podobne je to aj s novinármi v prípade Šizuko, policajtni v prípade Jumi a vychovávateľmi v prípade Marie.

Jedinou výnimkou je Kobajaši, pretože ten ako jediná mužská postava prežije až do konca filmu a odsunie postavu hlavnej ženskej hrdinky, Jumi, do pozadia (v tomto momente je už v Jumi prevtelená Mimiko). Jeho prežitie však nie je až takým víťazstvom, pretože nikoho iného okrem seba nezachránil, aj keď je určite zostáva najkladnejšou mužskou postavou.

4. Záver

Cieľom práce bolo vyobrazenie rodiny z pohľadu *onrjó* hororového filmu z prelomu 20. a 21. storočia. Pre vybrané filmy bolo charakteristické, že hlavným terčom bola neúplná forma rodiny (jeden rodič a dieťa/deti) a to s matkou ako vychovávateľom detí.

Práca začala oboznámením sa s kultúrnymi vplyvmi a myslením Japoncov o matkách, ženách a hriechu. Z časti o náboženstve vyplynulo, že Japonci (od zavedenia patriarchátu), pod vplyvom učení buddhizmu a šintoizmu, považovali ženy za menejcenné a priradľovali im úlohu vychovávateľa dieťaťa, udržiavateľa chodu domácnosti. Japonská spoločnosť sa síce v tomto ohľade neskôr zmenila (zmeny po roku 1945), no staré tradície sa z myslenia Japoncov len ťažko vytrácajú a sprevádza ich strach zo zmien spoločnosti pod vplyvom západu a z následkov zvýšeného počtu rozvodov a slobodných matiek. Tomuto som sa venovala aj v kapitole o vývoji postavenia žien vrámci rodiny a spoločnosti, pričom som narazila na ideológiu *rjósaikenbo*. Oficiálne táto ideológia zanikla aj spolu s existenciou *ie*, ale samotná zmena v praxi prebiehala len pomaly a filmy naznačujú, že prebieha aj dodnes.

Ďalším hlavným bodom bolo poukázanie na spojitosť medzi *kegare*, nečistotou/hriechom a medzi dôvodom, prečo duchovia nemôžu nájsť pokoj. Pretože sebeckosť, ktorá je hlavným charakterovým rysom všetkých duchov *onrjó*, je hriechom aj v šintoizme (*kegare*), aj v buddhizme (je v rozpore s náukou o *ja*), duša nemôže odísť ani k bohom *kami*, a ani sa nemôže oslobodiť od svojho posledného pozemského života. V súvislosti s rodinou a jej funkčnosťou, je sebeckosť zničujúcim prvkom, ako sa to ukázalo u *onrjó* postáv detí, aj matiek. Prvky nečistoty boli inkorporované aj do vzhladu ducha, čo bolo dôležité najmä z pohľadu neskoršej kapitoly, ktorá sa venovala teórii hororu.

Po osvojení si týchto kultúrnych poznatkov nasledoval vývoj umeleckého spracovania *onrjó* v literatúre a divadle, čo malo za úlohu priblížiť estetické a umelecké prvky, ktoré ovplyvnili film a tiež typy príbehov, v ktorých sa duchovia objavovali. Cieľom bolo vyzdvihnúť najmä vplyv príbehov z obdobia Edo (postavy boli vytvárané podľa stereotypov a mali kritizovať situáciu), kedy sa zároveň vykryštalizoval aj určitý zjav duchov *onrjó* a to najviac vďaka divadlu a maliarstvu.

Nasledujúca kapitola už bola venovaná vývoju hororového filmu v Japonsku, ako aj

teórii filmu. Teória o *monštre* bola do práce zakomponovaná najmä pre jej nadväznosť na motívy konania ducha spojené s náboženstvom, ale aj so strachom z meniacich sa rodín. Podľa tejto teórie som označila duchov *onrjó* za *monštrá*, ktoré v postavách vyvolávajú hrôzu a ktoré reprezentujú v spoločnosti a v rodine nestabilný a neovládateľný prvok. Taktiež som sa spätne vrátila k náboženstvu a nečistote – duchovia *onrjó* sú vyobrazení takým spôsobom, aby evokovali nečistú dušu a zároveň vyvolávajú aj hrôzu, ktorá je nevyhnutná pre tento žáner. Správnosť teórie Carrola, ktorá bola určená hlavne pre západný hororový film sa potvrdila aj pri japonskom horore.

Z analýzy vyplynulo, že vo filmoch je najviac výrazný strach spoločnosti z toho, akým pevným stavebným kameňom je rodina iba s jedným členom, v týchto prípadoch konkrétne s matkou. Zatiaľ, čo k matke prechováva spoločnosť ľahostajnosť, k osudu detí pristupuje veľmi vážne a akékoľvek zlyhanie dáva za vinu matke.

Všetky filmy majú napriek svojej podobnej téme individuálny prístup k spracovaniu. Postava matky Šizuko a jej malá vôľa bojovať o budúcnosť svojej dcéry ju pripravili o všetko, čo stavia problémy súčasnej Reiko a jej spôsob ich riešenia do oveľa lepšieho svetla a ukazujú vývoj, akým ženy za 30 rokov prešli. Film *Honogurai mizu no soko kara* zas predstavil typy matiek, ktoré ešte stále nenabrali dost' odvahy postaviť sa za svoje rozhodnutia. Konce filmov ukazujú, akými mocnými sa ženy môžu stať, keď sú nútené ísť proti mysleniu spoločnosti a že aj neúplná rodina môže fungovať. Zlé matky zobrazujú druhú možnosť, kam sa môže vývoj posunúť, a to, že z dobrých matiek sloboda urobí matky sebecké, ktoré vo filmoch väčšinou (aj keď nie vždy) vystupujú ako *onrjó*. Výsledkom konania týchto matiek býva vždy utrpenie detí a definitívny rozpad rodiny. Využitím mužských postáv je ponúknutá aj možnosť, že úplná nukleárna rodina je lepšia, ako neúplná. Prípád Kajako slúži ale ako príklad toho, že nefungujúca úplná nukleárna rodina nie je o nič lepšia (ak nie horšia), ako neúplná forma rodiny.

Postavy detských duchov *onrjó* stavajú do diskutabilnej pozície nevinnosť dieťaťa. Drastickosť týchto detí pramení zo spoločnej túžby po prijatí, byť v úzkom vzťahu s blízkou osobou. Prípád Mimiko zároveň ukazuje možný rozpad tradičných predstáv o vzťahu medzi matkou a dieťaťom a kolaps rodinných väzieb, ktorý podľa spoločnosti v neúplných rodinách hrozí.

Abstract in English

The subject of the thesis is to analyse the depiction of family in Japanese onryo horror movies from the turn of the 20. and 21. century, particularly *Ringu*, *Honogurai mizu no soko kara*, *Ju-On* and *Chakushin ari*. Analysis is based on the theoretical overview of cultural impact on the movies. Further analyses are focused on the characters of mothers and children, as the new form of family, and on their relationships with the society. The emphasis is put on the character of ghost/monster, based on the theory of American philosopher Noël Carroll. Conclusion comprises the summary of the findings, through which the complex picture of the depiction of the new form of family in Japan and of the society's reaction to it is created.

Key words:

mother, Japan, horror, ghost, *monster*, *onryou*, family

Použité informačné zdroje

Filmy:

1303 Góšicu. dir. Ataru Oikawa, 2007. Kadokawa, 2008. DVD.

Čakušin ari. dir. Takaši Miike, 2003. VAP, 2004. DVD

Godžira. dir. Iširó Honda, 1954. Toho Video, 2001. DVD.

Honogurai mizu no soko kara. dir. Hideo Nakata. VAP, 2002. DVD.

Džojúrei. dir. Hideo Nakata, 1996. Bandai Visual, 2010. DVD.

Gakkó no kaidan. dir. Hidejuki Hirajama, 1995. Toho Video, 2004. DVD.

Hontó ni atta kowai hanaši: Džuširjó. dir. Hideo Nakata, 1992. Nikkatsu, 1999. VHS.

Kaidan hebi onna. dir. Nobuo Nakagawa, 1968. Toei Video, 2007. DVD.

Kaidan kasane ga fuči. dir. Nobuo Nakagawa, 1957. Happynet Pictures, 2000. DVD.

Kaidan šin mimi bukuro: júrei manšon. dir. Akio Jošida. King Records, 2005. DVD.

Kaiša no kaidan. dir. Akio Jošida. King Records, 2005. DVD.

„Kumo Onna“*Nihon no kowai joru.* dir. Jošihiro Nakamura. Geneon Universal, 2005. DVD.

Ju-On. dir. Takaši Šimizu, 2000. Toei Video, 2003. DVD.

Ju-On 2. dir. Takaši Šimizu. Toei Video, 2000. DVD.

Ju-on The Grudge. dir. Takaši Šimizu, 2003. Geneon Universal, 2005. DVD.

Ju on the Grudge 2. dir. Takaši Šimizu, 2003. Geneon universal, 2005. DVD.

The Grude 1. dir. Takaši Šimizu, 2004. Sony Pictures, 2005. DVD.

The Grudge 2. dir. Takaši Šimizu. Sony Pictures, 2006. DVD.

„Kacumi“ Gakkó no kaidan G. dir. Takaši Šimizu, 1998. Kadokawa, 1999. VHS.

„4444444444“ Gakkó no kaidan G. dir. Takaši Šimizu, 1998. Kadokawa, 199. VHS.

Noroi. dir. Kodži Širaiši, 2005. Geneon Universal, 2006. DVD.

Onibaba. dir. Kaneto Šindó, 1964. Kadokawa, 2001. DVD.

Ringu. dir. Hideo Nakata, 1998. Kadokawa, 2001. DVD.

Ringu 2. dir. Hideo Nakata, 1999. Pioneer LDC, 2000. DVD.

Ugecu Monogatari. dir. Kendži Mizoguči, 1953. Cosmo Contents, 2007. DVD.

Použitá literatura:

Balmain, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Batchelor, John. *The Ainu of Japan; The Religion, Superstitions, and General History of the Hairy Aborigines of Japan.* London: Religious Tract Society, 1892.

Boháčková, Libuše, Vlasta Winkelhöferová. *Vějíř a meč.* Praha: Panorma, 1987.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart.* New York: Routledge, 1990.

Davies, Douglas J. *Stručné dějiny smrti.* Praha: Volvox Globator, 2007.

Dollimore, Johnatan. *Death, desire, and loss in Western culture.* New York: Routledge, 2001.

Earhart, H. Byron. *Náboženství Japonska: mnoho tradic na jedné svaté cestě.* Praha: Prostor,

1999.

Eder, Matthias. "Reality in Japanese Folktales." Asian Folklore Studies 28 (1969): 17-25. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 28 Feb. 2011 <<http://www.jstor.org/stable/1177778>>.

Farris, William Wayne . *Japan to 1600: A social and Economic History*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.

Hartz, Paula R. *Shinto*. Ed. Joanne O'Brien and Martin Palmer. 3rd ed. *World Religions*. New York: Chelsea House, 2009.

Hendry, Joy. *Understanding Japanese Society*. London: Routledge, 1995.

Hearn, Lafcadio. "Of a Promise Broken." *Great Tales of Terror*. By S. T. Joshi. New York: Dover Publications, 2002. 74-80.

Hearn, Lafcadio. "Furisode." *In Ghostly Japan*. Teddington: Echo Library, 2006. 5-6.

Hulse, Frederick S. "A Sketch of Japanese Society." Journal of the American Oriental Society 66 (1946): 219-29. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 4 Nov. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/595569>>.

Iwao, Sumiko. *Japanese women: traditional image and changing reality*. New York: Free Press, 1993.

Johnson, Monica Kirkpatrick. "Family Roles and Work Values: Processes of Selection and Change." Journal of Marriage and Family 67 (2005): 352-69. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 7 Apr. 2011 <<http://www.jstor.org/stable/3600274>>.

Kadoya, Atsushi, and Tatsuya Yumiyama. "Izanami." Encyclopedia of Shinto. 12 Mar. 2005. Kokugakuin University. 13 June 2011 <<http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=83>>.

Kasulis, Thomas P. *Shinto: the way home*. Honolulu: University of Hawaii, 2004.

Kitaoji, Hironobu. "The Structure of the Japanese Family." American Anthropologist, New Series 73 (1971): 1036-057. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 11 Nov. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/672818>>.

Klein, S. B. "The Ghost of Oyuki." Electronic Educational Environment. University of California. 07 Aug. 2011
<<https://eee.uci.edu/clients/sbklein/images/GHOSTS/edoghosts/pages/oyuki.html>>.

Krupa, Viktor, and F. R. Hrabal, trans. *Kodžiki; Japonské mýty*. Bratislava: CAD PRESS, 2007.

Landsman, Gail. "Negotiating Work and Womanhood." American Anthropologist, New Series 97 (1995): 33-40. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 7 Apr. 2011
<<http://www.jstor.org/stable/682377>>.

Lebra, Takie Sugiyama. *Japanese Women: Constraint and Fulfillment*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1985.

Lester, Robert C. *Buddhismus: Cesta k osvícení*. Praha: Prostor, 1997.

Masuoka, Edna Cooper, Jitsuichi Masuoka, and Nozomu Kawamura. "Role Conflicts in the Modern Japanese Family." Social Forces 41 (1962): 1-6. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 11 Nov. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/2572912>>.

McRoy, Jay. *Nightmare Japan*. New York: Rodopi, 2008.

"Munchausen syndrome by proxy." Medline Plus. National Library of Medicine. 07 Aug. 2011 <<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/ency/article/001555.htm>>.

Nishioka, Kazuhiko. "Kegare." Encyclopedia of Shinto. 22 Mar. 2007. Kokugakuin University. 07 Aug. 2011 <<http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=1212>>.

Novák, Miroslav. *Kalhoty Pro Dva: Antologie Japonského Divadla*. Praha: Brody, 1997.

Print.

Ochiai, Emiko. *The Japanese family system in transition: a sociological analysis of family change in postwar Japan*. Tokyo: LTCB International Library Foundation, 1997.

Plath, David W. "Where the Family of God Is the Family: The Role of the Dead in Japanese Households." *American Anthropologist, New Series* 66 (1964): 300-17. JSTOR. JSTOR.

Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 4 Nov. 2010

<<http://www.jstor.org/stable/669010>>.

Reider, Noriko T. "The Appeal of Kaidan, Tales of Strange." *Asian Folklore Studies* 59

(2000): 265-83. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 11 Apr. 2010

<<http://www.jstor.org/stable/1178918>>.

Reider, Noriko T. "The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange

and Mysterious in the Edo Period." *Asian Folklore Studies* 60 (2001): 79-99. JSTOR. JSTOR.

Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 11 Nov. 2010

<<http://www.jstor.org/stable/1178699>>.

Reischauer, Edwin O., and David Labus. *Dějiny Japonska*. Trans. Jan Sýkora and Albert M.

Craig. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2000.

Smith, Robert J. "Gender Inequality in Contemporary Japan." *Journal of Japanese Studies* 13

(1987): 1-25. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 7 Apr. 2011

<<http://www.jstor.org/stable/132584>>.

Storm, Hiroko. "Women In Japanese Proverbs." *Asian Folklore Studies* 51 (1992): 167-

82. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 11 Nov. 2010

<<http://www.jstor.org/stable/1178330>>.

"The Constitution of Japan." 首相官邸ホームページ. 07 Aug. 2011

<http://www.kantei.go.jp/foreign/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html

>.

Wakita, Haruko, and Suzanne Gay. "Marriage and Property in Premodern Japan from the Perspective of Women's History." Journal of Japanese Studies 10 (1984): 73-99. JSTOR. JSTOR. Knihovna Univerzity Palackého, Olomouc. 7 Apr. 2011 <<http://www.jstor.org/stable/132182>>.

Young, David E., and Michiko Young. *The art of Japanese architecture*. Tokyo: Tuttle, 2007.