

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Komparace literární a divadelní koncepce postavy  
Tomoe z *Příběhu rodu Taira*

A comparison of the literary and theatre concept of the character Tomoe from  
*The Tale of the Heike*

Martina Svobodová

Olomouc 2020

Vedoucí práce: Mgr. Sylva Martinásková, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s odbornou pomocí a dohledem Mgr. Sylvy Martináskové, Ph.D. a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu a jiné zdroje.

V Olomouci dne 7. 6. 2020

Martina Svobodová

## **Anotace**

Cílem této diplomové práce je komparace literární a divadelní koncepce postavy Tomoe s důrazem na rozdíly mezi těmito dvěma pojetími, tedy Tomoe v *Příběhu rodu Taira* a v divadelní hře *Tomoe*. Důraz je kladen také na zdůvodnění Minamoto no Jošinakova rozkazu, kterým Tomoe poslal pryč z bitevního pole. Na základě různých teorií týkajících se tohoto rozkazu definujeme možnou podobu vztahu mezi Tomoe a Jošinakou. Teoretická část práce je zaměřena

na charakteristiku divadla nó, díla *Příběh rodu Taira*, historického pozadí událostí, které toto dílo zobrazuje, souhrn známých informací o historické postavě skutečné válečnice Tomoe, historický vývoj postavení žen v japonské společnosti a představení podoby literárních postav ženských válečnic.

Rozsah práce: 60 stran (108329 znaků)

Klíčová slova: *Příběh rodu Taira*, *Heike monogatari*, Tomoe, Kiso no Jošinaka, divadlo nó

## **Ediční poznámka**

V práci je užívána česká transkripce japonštiny. V případě uvádění japonských jmen je zachováno jejich původní pořadí, tedy příjmení před jménem. Zahraniční ženská jména jsou uváděna v nepřechýlené podobě. Není-li uvedeno jinak, je autorkou překladů autorka práce.

Děkuji rodině a přátelům za veškerou podporu a Mgr. Sylvě Martináskové, Ph.D. za odborné konzultace a cenné rady.

## Obsah

Úvod .....	7
Metodologie práce .....	8
1. Příběh rodu Taira .....	9
2. Historické pozadí .....	13
3. Tomoe jako historická postava .....	16
4. Historické postavení ženy v japonské společnosti .....	19
5. Postavy žen-válečnic v literatuře .....	26
6. Charakteristika žánru <i>gunki monogatari</i> .....	29
7. Charakteristika divadla <i>nó</i> .....	32
7.1 Historie divadla <i>nó</i> .....	32
7.2 Dramata a účinkující herci .....	36
7.2.1 Divadelní hry vycházející z <i>Příběhu rodu Taira</i> .....	42
7.3 Ženské <i>nó</i> .....	45
7.4 Hlavní kulturní aspekty divadla <i>nó</i> .....	48
7.5 <i>Nó</i> v současné době .....	49
8. Tomoe jako literární postava .....	51
8.1 Tomoe v <i>Příběhu rodu Taira</i> .....	51
8.2 Tomoe v divadelní hře <i>Tomoe</i> .....	55
8.3 Srovnání literární a divadelní koncepce postavy Tomoe .....	58
Závěr .....	61
Summary .....	63
Seznam použité literatury .....	64

## Úvod

Touto diplomovou prací částečně navazuji na svou bakalářskou práci nazvanou *Reflexe bojů mezi rody Minamoto a Taira v japonské literatuře se zaměřením na Příběh rodu Taira*. Zatímco v bakalářské práci jsem se zabývala především dějem díla *Příběh rodu Taira* a jeho srovnáním s historickými událostmi uvedenými v knihách o japonských dějinách, tato práce má užší zaměření. Soustředím se v ní na postavu Tomoe, ženy-válečnice, která se v *Příběhu rodu Taira* krátce objevuje po boku válečníka Kiso no Jošinaky a o níž v 16. století vznikla také divadelní hra divadla *nó* nazvaná *Tomoe*.

Teoretická část práce je zaměřena částečně na charakteristiku divadla *nó*, dále pak na stručnou charakteristiku díla *Příběh rodu Taira*, historické pozadí událostí, které zobrazuje, souhrn známých informací o historické postavě Tomoe, následně vývoj postavení žen v japonské společnosti a literární postavy ženských válečnic. Tato témata souvisí s postavou Tomoe, neboť pomocí nich lze definovat základní diskurz o ženách účastnících se bitev, ale také s literárními díly, na která je tato práce zaměřena. Následně je v rámci hlavní části práce představena postava Tomoe v *Příběhu rodu Taira* a v divadelní hře *Tomoe* v kontextu jejich děje. Tyto dvě koncepce Tomoe jsou následně vzájemně komparovány s poukázáním na rozdíly mezi oběma díly.

Ačkoli existuje řada prací, které se zabývají různými postavami z *Příběhu rodu Taira*, zaměříme-li se konkrétně na texty o jeho ženských postavách, tento počet se výrazně zmenšuje. Toto se vztahuje zejména na české prostředí. Celosvětově však existují významní výzkumníci, kteří se Tomoe alespoň částečně zabývají. Patří mezi ně například Elizabeth Oyler z University of Illinois nebo Steven T. Brown. Jelikož se zde objevuje jen krátce, může být při čtení *Příběhu rodu Taira* postava Tomoe snadno odsunuta jako nedůležitá, přestože se jedná o velmi inspirativní postavu i ženu, která dokazuje, že i v tak androcentrické společnosti, jakou japonská společnost je, se žena může prosadit i jinak než jako manželka a matka.

V části práce, která je zaměřena na Tomoe, se zaměřuji zejména na teorie zdůvodňující Jošinakův poslední rozkaz, kterým jí zabránil padnout v boji a přinutil ji z bojiště odjet. Tyto teorie shrnuji a na jejich základě se následně zabývám předpokládaným vzájemným vztahem mezi postavami Tomoe a Jošinaky a jeho možnou interpretací. Cílem práce je tedy prostřednictvím srovnání literární a divadelní koncepce postavy Tomoe definovat, zda literární zdroje za okolností obsažených v teoriích zdůvodňujících Jošinakovo rozhodnutí vykreslují vztah mezi Tomoe a Jošinakou pouze jako vztah romantický, což je jeho nejčastěji uváděná podoba, či zda se mohlo jednat o vztah jiného charakteru.

## **Metodologie práce**

Metody, které jsou v této práci použity, jsou zpracování sekundárních dat, syntéza poznatků, analýza literárního díla a metoda komparace.

Pomocí metody zpracování sekundárních dat z odborných článků a publikací byly získány poznatky relevantní pro zpracování této práce, metodou syntézy poznatků z nich byly následně vytvořeny popisné kapitoly týkající se *Příběhu rodu Taira* a jeho historického pozadí, charakteristiky Tomoe jako skutečné historicky prokázané postavy, vývoje postavení žen v japonské společnosti, literárních postav žen-válečnic a charakteristiky divadla *nó*.

V práci je dále užita komparativní metoda, která spočívá v definování společných a rozdílných prvků ve dvou částech výzkumu, zde konkrétně v přístupu k vyobrazení postavy Tomoe v knize *Příběh rodu Taira* a v divadelní hře *Tomoe*, a dále pak k charakteristice celé scény, v níž se Tomoe v *Příběhu rodu Taira* vyskytuje a na níž je divadelní hra založena. Komparace vychází z dat získaných literární analýzou těchto děl.



## 1. Příběh rodu Taira

Kniha *Příběh rodu Taira* (jap. *Heike monogatari*, 平家物語), z níž téma této práce vychází, je japonský válečný epos *gunki monogatari*. Jedná se o literární žánr populární v Japonsku zejména v obdobích Kamakura (1185/1192–1333) a Ašikaga-Muromači (1333–1568), kdy byl mezi lidmi velký zájem o příběhy slavných bitev a jejich hrdinů. Díla napsaná v tomto žánru se později stala východiskem pro mnoho dalších oblastí umělecké tvorby a jejich příběhy byly přepracovávány do podoby divadelních her, básní či písní. Jednotlivé motivy byly také ztvárňovány výtvarně. Eposy *gunki monogatari* se staly také základem pro válečnický kodex *bušidó*, který byl na základě středověké válečnické etiky sepsán v období Edo (1600–1868).<sup>1</sup> V moderní době se některé významné příběhy z těchto děl dočkaly také filmového či seriálového zpracování.

*Příběh rodu Taira* byl napsán na začátku 13. století<sup>2</sup> a patří mezi klasická díla japonské středověké literatury.<sup>3</sup> Příběhy, které v něm jsou zaznamenány, byly původně předávány orální formou prostřednictvím tzv. *heikjoku* (平曲), vyprávění či zpívání příběhů o válce mezi japonskými rody Minamoto a Taira, též označované jako válka Genpei (源平, 1180–1185)<sup>4</sup>, které byly již v období Kamakura, tedy takřka bezprostředně po konci této války, velmi oblíbeným tématem *biwa hóši* (琵琶法師)<sup>5</sup>. *Biwa hóši* byli vypravěči – zpravidla se jednalo o slepé či potulné mnichy nebo jiné osoby nízkého společenského postavení –, kteří recitovali příběhy války Genpei za doprovodu hry na japonskou loutnu *biwa*. Příběhy pak byly postupně zapisovány. Nejstarší zmínka o *biwa hóši* pochází z roku 1297.<sup>6</sup> Kvůli tomuto způsobu šíření příběhů, které pokračovalo až do období Edo<sup>7</sup>, se text knihy zachoval ve velkém množství různých variant<sup>8</sup>. Ačkoli je vznik *Příběhu rodu Taira* obvykle uváděn v tomto pořadí, tedy

---

<sup>1</sup> DEAL, William E. *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*. Vydání první. New York: Oxford University Press, 2007. Str. 252–253.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 253. Deal označuje *Příběh rodu Taira* za dílo, na němž je založena definitivní podoba celého žánru *gunki monogatari*.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 269.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 269.

<sup>5</sup> V současné době se jedná o téma, které se s *biwa hóši* spojuje nejčastěji.

<sup>6</sup> HASEGAWA Tadashi. The Early Stages of the Heike Monogatari. *Monumenta Nipponica* [online]. 1967, 22(1/2), 65–81 [cit. 12. 5. 2020]. ISSN: 1880-1390. Str. 70.

<sup>7</sup> DEAL, str. 269.

<sup>8</sup> Elizabeth Oyler uvádí v článku *The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari* existenci osmdesáti různých variant textu. OYLER, Elizabeth. The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari. *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 2008, 68(2), 1–32 [cit. 18. 12. 2019]. ISSN 0073-0548. Str. 9. V textu *The Heike in Japan* však zmiňuje existenci až stovky různých variant. OYLER, Elizabeth. The *Heike* in Japan. *Oral Tradition* [online]. 2003, 18(1), 18–20 [cit. 17. 5. 2020]. ISSN 1542-4308. Str. 18.

k postupnému zapisování původně recitovaných textů, existuje také protichůdná teorie, která tvrdí, že *Příběh rodu Taira* byl jako první zapsán v podobě souvislého textu určeného pro čtení a verze určené k recitaci vypravěči *biwa hóši* začaly vznikat později na jeho základě. Hasegawa tuto teorii obhájí argumentem, že není možné, aby tak rozsáhlé a strukturované dílo, jako je *Příběh rodu Taira*, vzniklo pouze na základě útržkovitých, ústně šířených příběhů. Z důvodu chybějících dobových dokumentů a existence velkého množství od sebe se navzájem lišících variant tohoto díla však není možné skutečné pořadí jeho vzniku přesně určit.<sup>9</sup> Teorii o vytváření psaných verzí *Příběhu rodu Taira* založených na poslechu *biwa hóši* naopak právě existence řady variant nasvědčuje, jelikož každá z nich mohla vycházet z přednesu jiného vypravěče (za předpokladu, že neexistovala jednotná forma přednesu příběhů a každý vypravěč si je upravil podle vlastního uvážení, případně podle zájmu publika).

Stejně jako v případě ostatních děl žánru *gunki monogatari* existují spekulace zpochybňující historickou přesnost *Příběhu rodu Taira*, jelikož při vyprávění příběhů často docházelo k jejich přikrášlování či nadsazování, které by se v případě jejich zapisování na základě poslechu nepochybně promítlo i do podoby psaného textu. Rovněž byl kladen větší důraz na dramatickost a čtenářskou/posluchačskou atraktivitu příběhu, případně na idealizování popisovaných slavných událostí nebo jednotlivých postav v něm vystupujících než na zachování přesnosti a historické věrohodnosti popisovaných situací.<sup>10</sup>

Jak již bylo zmíněno, různé varianty textu *Příběhu rodu Taira* se zpravidla dělí do dvou skupin na základě účelu textu, a to na texty určené k recitaci (*kataribon*, 語り本) a texty určené ke čtení (*jomihon*, 読み本).<sup>11</sup> Zvlášť pak stojí záznamy dokumentárního stylu, které jsou psány zejména v čínštině.<sup>12</sup>

Za nejslavnější z recitačních variant *Příběhu rodu Taira* je považována verze *Kakuičibon* (覚一本, příp. pouze *Kakuiči*).<sup>13</sup> Tato verze byla zkomponována kolem roku 1371<sup>14</sup>, tedy téměř čtyřicet let poté, co byla vláda kamakurského šógunátu, který založil Minamoto no Joritomo, svržena, a jejímž autorem je *biwa hóši* Kakuiči Akaši, který svou verzi příběhu nadiktoval svým

---

<sup>9</sup> HASEGAWA, str. 71.

<sup>10</sup> DEAL, str 139.

<sup>11</sup> OYLER, Elizabeth. *The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari*. Str. 9.

<sup>12</sup> OYLER, Elizabeth. *The Heike in Japan*. Str. 18.

<sup>13</sup> OYLER, Elizabeth. *The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari*. Str. 2.

<sup>14</sup> Tamtéž, str. 7.

učedníkům těsně předtím, než zemřel. Z této verze *Příběhu rodu Taira* vychází také jeho český překlad Karla Fialy.<sup>15</sup> Za nejstarší dochovanou verzi knihy je považována *jomihon Engjóbon* (延慶本<sup>16</sup>), která byla zkomponována kolem roku 1309<sup>17</sup> a která mohla pravděpodobně sloužit jako podklad pro buddhistické kněze školy Agui.<sup>18</sup> Jak ale upozorňuje Karel Fiala v *Předmluvě* k českému překladu díla, příběh procházel dlouhodobým komplikovaným vývojem a je „kolektivním výtvozem mnoha generací“.<sup>19</sup> Vlasta Winkelhöferová uvádí kromě *jomihon* a *kataribon* existenci třetí varianty textů věnujících se válce Genpei, a to verzi určenou pro buddhistické mnichy, kteří využívali její části při svých kázáních.<sup>20</sup> Mezi další významná díla reflektující události války Genpei patří mimo jiné kronika *Genpei seisui* (*Zápisky o válce Genpei*, 源平盛衰記<sup>21</sup>), která byla sepsána na začátku 14. století a na rozdíl od některých verzí *Příběhu rodu Taira* není založena na ústně předávaných příbězích.<sup>22</sup> Jde o prodlouženou verzi příběhu a zároveň o nejmladší variantu tohoto literárního díla.<sup>23</sup>

Většina verzí *Příběhu rodu Taira* má dvanáct, případně třináct knih, existují však doklady o tom, že původní starší verze tohoto díla měly knih pouze šest. Jedním z důkazů, které na tuto skutečnost poukazují, je dokument, který našel v knihovně starého císařského paláce v Kjótu Jamada Jošio. Tento text, datovaný rokem 1420, obsahuje nejen informaci o tom, že původní rozsah *Příběhu rodu Taira* činil 6 knih (resp. svitků), ale také o tom, že původní název tohoto díla zněl *Džišó monogatari* (*Příběh éry Džišó*, 治承物語) a dílo obsahově pojímalo pouze tuto éru, která odpovídá období mezi lety 1177–1181. Události, které se odehrávaly po tomto roce, byly do díla v podobě dalších šesti svitků údajně přidány až v pozdější době.<sup>24</sup>

---

<sup>15</sup> FIALA, Karel. Předmluva. In: *Příběh rodu Taira*. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 1993, str. 7–16. ISBN 80-204-0361-2. Str. 12.

<sup>16</sup> V jiných zdrojích je možné se setkat s odlišným čtením týchž znaků: *Enkjóbon* (OYLER, Elizabeth. *Swords, Oaths and Prophetic Visions*. Str. xi aj.) či *Enkei-bon* (FIALA, Karel. Předmluva. In: *Příběh rodu Taira*. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 1993, str. 7–16. ISBN 80-204-0361-2. Str. 10.).

<sup>17</sup> OYLER, Elizabeth. *The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari*. Str. 23.

<sup>18</sup> KOBAYASHI Yoshikazu, *Heike Monogatari Seiseiron*. Tokyo: Mityai Shoten, 1986, str. 74–80. In: BIALOCK, David T. *Biwa Masters and Musical Hierophanies in the Heike Monogatari and Other Medieval Texts*. *Journal of Religion in Japan* [online]. 2013, 2, 151–191 [cit. 20. 4. 2020]. ISSN 2211-8349, 2211-8330. Str. 123.

<sup>19</sup> FIALA, str. 12.

<sup>20</sup> WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Vydání první. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-373-2. Str. 94.

<sup>21</sup> Taktéž se objevuje čtení *Genpei džósuiki*.

<sup>22</sup> DEAL, str. 253.

<sup>23</sup> HOSOKAWA Rjóiči. *Heike monogatari no onnatači. Dairiki, ama, širabjóši*. Vydání první. Tókyo: Kódanša, 1998. 208 stran. ISBN 4-06-149424-4. Str. 11.

<sup>24</sup> HASEGAWA, str. 73.

Příběhy o bojovnících z války Genpei byly dále také obsaženy v repertoáru textů recitovaných za doprovodu hudby a tance při vystoupeních *kowakamai*, předváděných zpravidla třemi herci. Tato představení se později stala jednou z inspirací pro vznik divadelních her divadel *nó* a *kabuki* (歌舞伎).<sup>25</sup>

Vyprávění příběhů o bojích války Genpei mohlo mít také rituální podtext: Deal upozorňuje na existenci tradice přednesu buddhistických textů s cílem uklidnit duše zemřelých, aby se nevrátily na zemi a nepůsobily potíže žijícím lidem. V souladu s tímto zvykem mohlo být vyprávění příběhů války Genpei způsobem, jak utišit duše těch, kdo v ní padli.<sup>26</sup> K téže teorii odkazuje i Bialock.<sup>27</sup> Samotný text *Příběhu rodu Taira* vyznívá podobným způsobem. Ačkoli v něm rod Tairů vystupuje jako strana protivící se vůli božstev, která musí být vlivem karmické odplaty za své zlé činy a krutost nevyhnutelně zničena, text díla se na něj orientuje více než na vítěznou stranu Minamotů a vyznívá z něj sympatie k padlým či zajatým Tairům.<sup>28</sup> Tomuto faktu odpovídá ostatně už samotný název díla: jde o příběh pádu rodu Taira, nikoli vzestupu rodu Minamoto.

Děj knihy *Příběh rodu Taira* není zcela koherentní. Chronologicky řazené epizody vypovídající o válce a událostech, které jí předcházely a které po ní následovaly, jsou prokládány mj. kapitolami obsahujícími náhledy do minulosti postav – Hasegawa tuto dichotomii ve struktuře textu označuje jako chronologický a biografický přístup.<sup>29</sup> Biografické kapitoly jsou zpravidla zaměřeny na konkrétní postavu a jako takové se vyskytují zejména po její smrti v příběhu. Jejich cílem je osvětlit život padlého hrdiny a vyzdvihnout důvody, pro které za něj může být považován. Tyto kapitoly chronologii knihy nijak nenarušují, naopak do ní dokonale zapadají. Pomáhají dotvářet celistvý obraz doby a rozšiřují jej o průvodní okolnosti hlavních, čtenáři již známých událostí a pozadí, z něž hrdinové pocházejí.

Knihy dále kromě prozaického textu obsahuje velké množství dlouhých básní *čóka*, básní *tanka* a básní podobných oslavným písním *imajó*.<sup>30</sup> Je zde patrný velký vliv japonského i čínského klasického básnictví, postavy často ve vhodných situacích básně citují či samy skládají.

---

<sup>25</sup> DEAL, str. 270.

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 253.

<sup>27</sup> BIALOCK, str. 121.

<sup>28</sup> DEAL, str. 253.

<sup>29</sup> HASEGAWA, str. 74.

<sup>30</sup> FIALA, str. 7.

## 2. Historické pozadí

Děj knihy *Příběh rodu Taira* je založen na událostech války *Genpei*<sup>31</sup>. Minamotové i Tairové byli vlivné rody, mezi nimiž docházelo k mocenským sporům a soupeření o přízeň císaře a excísaře a možnost zasahovat do řízení země. Oba rody příslušely k tzv. vojenské šlechtě (*buke*, 武家), která se postupně vyvinula na vrchnostenských statcích (*šóen*, 莊園) v jednotlivých provinciích, jejichž majitelé, náležící původně k venkovské/provinční šlechtě, začali na svých statcích shromažďovat bojovníky, kteří měli jejich majetek a území chránit před vzpourami rolníků, napadeními zbojníky a útoky vojenských družin ostatních statkářů.

K první sporům mezi rody Minamoto a Taira začalo docházet už v 10. století.<sup>32</sup> Postupně získával větší moc rod Minamoto. Zde je nezbytné podotknout, že oba rody měly po celém Japonsku řadu větví, které soupeřily nejen mezi sebou navzájem, ale i s ostatními rody. Ke konfliktům tedy nedocházelo pouze v tehdejší hlavní město Kjótu (tehdejší názvem *Heiankjó*, 平安京). Po smrti excísaře Toby (vládl 1107–1123) nastal konflikt mezi dvěma odstoupivšími císaři, kteří čekali na uvolnění postu excísaře. Jednalo se o císaře Goširakawu (vládl 1155–1158) a excísaře Sutokua (vládl 1123–1141), přičemž na stranu Goširakawy se přiklonili Taira no Kijomori a Minamoto no Jošitomo, na stranu Sutokua pak Jošitomův otec a hlava rodu Minamotů – Minamoto no Tamejoši<sup>33</sup>. V krátkém střetu označovaném jako nepokoje éry Hógen (*Hógen no ran*, 保元の乱), ke kterému došlo v roce 1156, zvítězila strana Goširakawy, situace se však neuklidnila na dlouho. Již v roce 1159 nastal další vojenský konflikt označovaný jako nepokoje éry Heidži (*Heidži no ran*, 平治の乱), ve kterém se proti sobě postavili Taira no Kijomori a Minamoto no Jošitomo poté, co se Minamotové pokusili o převrat internováním císaře. Tairové v boji zvítězili a rod Minamoto byl téměř vyhlazen, ušetřeni však byli Jošitomovi tři synové Joritomo, Jošicune a Norijori, kteří byli poté vychováváni odděleně v různých částech země. Jak uvádí Elizabeth Oyler, obě tyto události, tedy nepokoje éry Hógen a Heidži, byly katalyzátorem války *Genpei*.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Tento název vznikl spojením prvního znaku sinojaponského označení rodu Minamoto (源氏 *Gendži*) a prvního znaku sinojaponského názvu rodu Taira (označován jako 平氏 *Heiši* nebo 平家 *Heike*).

<sup>32</sup> CRAIG, Albert M., REISCHAUER, Edwin O. *Dějiny Japonska*. Druhé doplněné vydání. Praha: Lidové noviny, 2006. Dějiny států. ISBN 80-7106-843-8. Str. 43.

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 44.

<sup>34</sup> OYLER, Elizabeth. *The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari*. Str. 10.

Tairové se po tomto vítězství těšili přízni excísaře Goširakawy a ve snaze dostat se k ještě větší moci nasadili strategii tzv. sňatkové politiky, spočívající v provdávání svých dcer za muže z císařského rodu. Kijomoriho dcera se stala manželkou císaře Takakury a jejich syn Antoku (vládl 1180–1183) byl tedy Kijomoriho vnukem. Ačkoli jejich rod náležel k vojenské šlechtě, Tairové se takto postupně přiblížili spíše dvorské aristokracii, a právě tento přerod bývá považován za jednu z nejpodstatnějších příčin jejich pádu.<sup>35</sup>

Kijomori donutil císaře Takakuru k abdikaci a dosadil Antokua na trůn coby dětského císaře ve věku pouhých tří let. Moc excísaře Goširakawy byla v té době značně oslabena a Tairové usilovali o kontrolu stále větší části země, v mnoha provinciích se však proti nim zároveň začínala zvedat vlna opozice, která v roce 1180 vyústila ve střet Tairů vedených Kijomorim s Minamoty vedenými Jorimasou, příslušníkem jedné z vedlejších větví rodu, která unikla vyhlazování, neboť ji Tairové nepovažovali za hrozbu. Jorimasa měl podporu přeživších synů Minamoto no Jošitoma. Za nejdůležitějšího z nich bývá obecně považován Joritomo, který se usídlil v Kamakuře a odsud dohlížel na veškeré vojenské operace v boji proti Tairům a na dálku je řídil. Vedení tažení proti nim se ujal jeho mladší bratr Jošicune, oslavovaný později jako geniální stratég a schopný vojevůdce, který dokázal znamenitě převést bratrovy plány do praxe a aplikovat je v boji. Jedním z vojevůdců byl také Minamoto no Jošinaka zvaný též Kiso no Jošinaka<sup>36</sup>, Joritomův a Jošicuneho bratranec, který pomocí lsti zvítězil proti velkým přesilám Tairů v několika střetech, a nakonec ovládl i Kjóto.<sup>37</sup>

Tairové se pod hrozbou příchodu Jošinaky a jeho armády rozhodli hlavní město opustit. Před odchodem však zapálili nejen svůj palác v Rokuhaře, ale i další budovy, Jošinaka tudíž našel město vylidněné a z velké části vypálené. Přestože však město obsadil, nedokázal se v něm orientovat. Navíc si znepřátelil excísaře Goširakawu, údajně kvůli své hrubé povaze a nevybranému chování. Posléze vyšlo najevo, že Jošinaka plánoval odstranit hlavu rodu Minamotů, Joritoma, a obsadit jeho pozici. Joritomo poslal do Kjóta své vojsko vedené bratry Jošicunem a Norijorim, které se utkalo s Jošinakovou armádou a přimělo ho opustit město a prchat na sever. Jošinaka byl dostižen v provincii Omi, kde se odehrála jeho poslední bitva.

---

<sup>35</sup> HASEGAWA, str. 65.

<sup>36</sup> Kodet označuje Jošinakovu změnu rodového jména za pokus projevit samostatnost a ambice, a uvádí ho jako jeden z důvodů, proč Joritomo přestal svému bratranci důvěřovat. KODET, Roman. *Války samurajů. Konflikty starého Japonska 1156–1877*. Praha: Epoque, 2015. Vydání první. 496 stran. Edice Polozapomenuté války, svazek 37. ISBN 978-80-7425-258-7. Str. 95–99.

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 94.

Jedním z jejích účastníků byla i velice zdatná válečnice Tomoe, která na Jošinakův rozkaz uprchla a bitvu tak (patrně jako jediná) přežila. Jošinaka byl následně zabit při pokusu o útek.

Když byl odstraněn Jošinaka, který ohrožoval integritu rodu Minamotů zevnitř, obrátila se pozornost excísáře zpět k rodu Tairů, kteří byli stále na ústupu a směřovali na východ. Jošicune byl excísářem Goširakawou bezprostředně požádán, aby je dostihl a zlikvidoval. Joritomo vnímal přímé pověření bratra excísářovým rozkazem jako zradu a napadení svého postavení coby hlavy rodu, nicméně s jeho rozkazem souhlasil a Jošicuneho na tažení proti Tairům vyslal, čímž zpečetil osud celého jejich rodu.

Velkou ranou pro rod Tairů byla už smrt Kijomoriho v roce 1181, bez jehož vedení se rod začal postupně rozpadat – jeho syn Munemori, který se po otcově skonu stal hlavou rodu, nebyl tak schopný vůdce a nedokázal následovat Kijomoriho ideály. Vojáci Tairů byli tudíž již před příchodem Jošinaky oslabeni a mnohokrát poraženi. Po útěku z Kjóta se usídlili v Dazaifu na severu ostrova Kjúšú (město se nachází v dnešní prefektuře Fukuoka), kam s sebou přivedli mladého císaře Antokua. Poté, co se místní rody dozvěděly o tom, že excísář Goširakawa prohlásil rod Tairů za nepřátele trůnu, obrátily se proti nim a Tairové se museli vydat na další cestu, nyní navíc pronásledováni Jošicuneho armádou. Ta vytlačila postupně Tairy až k Vnitřnímu moři, kde se v roce 1185 odehrála poslední velká bitva, bitva u Dannoury<sup>38</sup> (nachází se v dnešní prefektuře Jamaguči) kterou Tairové prohráli. Tato finální porážka znamenala naprostý konec slávy jejich rodu a pro Japonsko odstartovala období velkých změn v uspořádání vlády a řízení státu.

Minamoto no Joritomovi se dostalo za vedení tažení proti Tairům řady poct, z nichž nejvýznamnější byla nabídka postu nejvyššího generalissima v boji proti barbarům (*sei taišógun*, 征夷大將軍, obecně zkracováno na *šógun*, 將軍), kterého se Joritomo ujal a započal tak téměř 700 let dlouhou éru dvojí vlády, civilní a vojenské. Válka Genpei byla pro tento přerod klíčovou událostí a bývá označována jako konec klasické kultury a začátek středověkého období japonských dějin.<sup>39</sup> Centrem Joritomovy vojenské vlády se stalo město Kamakura, kde ve vyhnanství vyrůstal. Zřídil zde sídlo svého šógunátu (*bakufu*, 幕府), označovaného jako šógunát Kamakura (*Kamakura bakufu*, 鎌倉幕府).<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> CRAIG, Albert M., REISCHAUER, Edwin O., str. 46.

<sup>39</sup> OYLER, Elizabeth. *Swords, Oaths and Prophetic Visions*. Str. 1.

<sup>40</sup> Z původní rybářské vesničky se díky tomuto kroku stalo během období Kamakura významné politické i náboženské centrum Japonska. DEAL, str. 73.

### 3. Tomoe jako historická postava

Přestože o životě skutečné Tomoe existuje málo dokladů, nelze zapřít, že tato bojovnice s největší pravděpodobností skutečně existovala a jako členka armády Kiso no Jošinaky se účastnila tažení proti Tairům.

Přestože je Tomoe v *Příběhu rodu Taira* prezentována jako velká hrdinka a schopná válečnice, zůstává zde pouhou vedlejší postavou, která se objevuje velice krátce, a detaily o jejím životě před bitvou a po ní zde z tohoto důvodu uvedeny nejsou. Její původ a další osud se tedy staly předmětem zájmu řady odborníků, jejichž poznatky shrnuje např. Steven T. Brown.<sup>41</sup> O původu Tomoe a jejím životě před tím, než se přidala k Jošinakově armádě, lze pouze spekulovat, a různí autoři se v názoru na něj rozcházejí. Doak například uvádí konkrétní informace o původu Tomoe: údajně byla mladší sestrou Jošinakovy manželky a dcerou Jošinakovy chůvy a jeho vazala Nakahary Kanetóa<sup>42</sup>, případně dcerou některého z jeho příbuzných, kterou Kanetó adoptoval.<sup>43</sup> Tato verze odpovídá variantě *Příběhu rodu Taira Engjóbon*, podle které měli Jošinaka a Tomoe vyrůstat společně.<sup>44</sup> Existují však i jiné názory. Hosokawa například odkazuje na Mizuharu Hadžimeho, který na základě označení Tomoe a Jamabuki, což byla druhá z žen v Jošinakově vojsku, slovem *bindžo* (便女) v textu *Příběhu rodu Taira* vytvořil teorii, že Tomoe i Jamabuki byly obě nízkého původu, jelikož termín *bindžo* může v překladu znamenat buďto „krásná žena“, což je interpretace, které se drží většina výzkumníků a s níž koresponduje i český překlad textu, nebo také „služebnice“. V souvislosti s tímto výkladem naráží na přídomek *gozen*, kterým se obvykle označují tanečnice a jiné umělkyně, případně také prostitutky či obecně ženy nízkého postavení<sup>45</sup> a který je v některých zdrojích připojován i za jméno Tomoe. Obě dívky tak mohly údajně Jošinaku doprovázet jako služebné či kurtizány.<sup>46</sup> V řadě textů týkajících se *Příběhu rodu Taira* nebo války Genpei se Tomoe s titulem *gozen* objevuje, ačkoli v textu *Příběhu rodu Taira* pro ni tento titul použitý není.

---

<sup>41</sup> BROWN, Steven T. From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer: The Multiple Histories of Tomoe. *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 1998, 58(1), 183-199 [cit. 8. 10. 2019]. ISSN 0073-0548. Str. 183-199.

<sup>42</sup> DOAK, Kevin M. Tomoe Gozen. In: PENNINGTON, Reina. *Amazons to Fighter Pilots. A Biographical Dictionary of Military Women Volume Two: R-Z*. Vydání první. Westport/London: Greenwood Press, 2003. Str. 437-439. ISBN 03-133-2708-4, 978-0-313-29197-5. Str. 437.

<sup>43</sup> HOSOKAWA, str. 14.

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 14.

<sup>45</sup> Zmiňuje mj. tanečnici *širabjōši* Šizuku (Šizuka *gozen*, 静御前) a prostitutku Toru (Tora *gozen*, 虎御前). HOSOKAWA, str. 13.

<sup>46</sup> Tamtéž.



Brown uvádí, že přívlastek *gozen* se ve spojitosti se jménem Tomoe vžil až v pozdější době.<sup>47</sup> Přesto ji řada historiků – např. Deal – s tímto titulem uvádí.<sup>48</sup>

K nejasnosti původu Tomoe se přidává také značná nejednotnost v zápisu jejího jména. Nejčastěji se pro něj užívá znak 巴, pravidelně se však objevují i další varianty, přičemž Brown uvádí existenci až sedmi různých způsobů zápisu.<sup>49</sup>

Různé zdroje se dále liší v údajích o věku Tomoe v době její účasti ve válce Genpei, a usazují ji do rozmezí 22–30 let. *Hjakunidžúkubon* uvádí Tomoe jako 22 nebo 23letou, *Genpei seisui* jako 28letou, *Engjóbon* jako 30letou a *Nagatohon* jako 32letou ženu. V *Kakuičibon* věk Tomoe zmíněn není.<sup>50</sup> Doak uvádí jako rok jejího narození rok 1157<sup>51</sup>. Na základě této informace by Tomoe bylo v době její účasti ve válce Genpei 24 let, jedná se však pouze o spekulaci.

Brown uvádí, že ačkoli byla vojenská kariéra skutečné Tomoe přes její zdatnost a nebývalé schopnosti velice krátká, stačila si u svých mužských spolubojovníků s Jošinakou v čele vybudovat dostatečně velký respekt a právem byla jmenována jedním z velitelů Jošinakovy armády. Její účast ve válce Genpei byla omezená na necelé tři roky (1181–1184). Poprvé se objevila v bitvě u Jokotagawary, která se odehrála v létě roku 1181 a kde se Tomoe proslavila, když najednou porazila sedm útočníků na koních<sup>52</sup>, naposledy pak v bitvě na pobřeží Učide (*Učide no Hama*) v Awazu<sup>53</sup>, kde byla Jošinakova armáda čítající pouhých 300 vojáků definitivně poražena přesilou armády Minamoto no Jošicuneho. Jošinaka, který si byl nevyhnutelnosti své porážky vědom, Tomoe přikázal, aby odložila zbroj a odešla z bitvy. Fakt, že povaha jeho rozkazu je v různých variantách textu *Příběhu rodu Taira* odlišná, vedl k četným diskusím a vytváření teorií ve snaze jej adekvátně zdůvodnit.

Kodet uvádí, že doklad o Tomoe jakožto ženě otevřeně se účastnící bitvy coby bojovnice je jedním z prvních záznamů tohoto druhu, a považuje jej za důkaz, že „v japonské vojenské třídě nebyl boj vyhrazen pouze mužům, ale že se jej často velmi úspěšně účastnily i ženy“<sup>54</sup>. Lze s jistotou uvést, že Tomoe svými schopnostmi přispěla k nejednomu vítězství Jošinakovy armády. Jakožto jeden z velitelů se podílela mimo jiné na utváření bojových strategií: Doak

---

<sup>47</sup> BROWN, str. 190, poznámka pod čarou.

<sup>48</sup> DEAL, str. 48.

<sup>49</sup> BROWN, str. 186.

<sup>50</sup> HOSOKAWA, str. 11.

<sup>51</sup> DOAK, str. 437.

<sup>52</sup> HOSOKAWA, str. 12.

<sup>53</sup> BROWN, str. 184.

<sup>54</sup> KODET, str. 108.

například uvádí, že slavná strategie spočívající v připevnění hořících pochodní na ocasy býků a jejich poštvání proti armádě Tairů v bitvě u Kurikary byl právě nápad Tomoe. Ačkoli toto prohlášení nelze zcela přesvědčivě dokázat a existují také spekulace, zda útok podobným způsobem vůbec proběhl<sup>55</sup>, odkazuje Doak na bitvu jako na rozhodující zvrat ve vývoji války mezi rody Minamoto a Taira, který obrátil její průběh ve prospěch Minamotů.<sup>56</sup>

Stejně jako verzi minulosti Tomoe je i míst jejího dalšího pobytu po její poslední bitvě a odchodu od Jošinaky uváděno několik. Brown například zmiňuje dílo *Genpei tódžóroku*, podle kterého se Tomoe po svém odchodu z Jošinakovy poslední bitvy vypravila na předvolání Minamoto no Joritoma do Kamakury, kde se následně provdala a měla syna jménem Asahina Saburó Jošihide. Ten měl po matce zdědit sílu a nadání k boji a později se stát legendárním válečníkem.<sup>57</sup> Podle některých historiků se Tomoe po své poslední bitvě stala buddhistickou mniškou a zasvětila zbytek života citování sůter za spásu duše svého zemřelého milence Jošinaky, Watanabe Šógo však tuto teorii označuje za smyšlenku potulných umělkyně, které se snažily příběh Tomoe obohatit.<sup>58</sup> Taktéž doklady o místě, kde je Tomoe pohřbená, se rozcházejí a uvádějí tři lokality v provincii Šinano.<sup>59</sup> Jedním z míst, kde se její hrobka údajně nachází, je chrám Tokuondži v Kisu, Jošinakův rodový chrám, kde je údajně pochován i on sám.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> V českém překladu *Příběhu rodu Taira* je za autora plánu na svržení armády Tairů do rokli Kurikara označen Jošinaka a jeho plán spočívá v zahrnutí Tairů k rokli pomocí jezdců na koních, nikoli býků s pochodněmi. *Příběh rodu Taira*; Z japonského originálu přeložil a předmluvu napsal Karel Fiala. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0361-2. Str. 257–258.

<sup>56</sup> DOAK, str. 438.

<sup>57</sup> MIZUHARA Hajime, ed. *Shintei Genpei seisuiiki*, 6 vols. Shin jinbutsu oraisha, 1988–1991, 4. Str. 311. Cit. In: BROWN, str. 190.

<sup>58</sup> WATANABE Shogo. *Geino bunkashi jiten*. Meicho shuppan, 1991. Str. 271. Cit. In: BROWN, str. 199.

<sup>59</sup> BROWN, str. 186.

<sup>60</sup> Kiso Ontake Tourism Office. Tokuonji Temple. [online].

#### 4. Historické postavení ženy v japonské společnosti

Postavení ženy v rodině, respektive ve společnosti bylo v japonském prostředí silně ovlivněno konfucianismem (*džukjó*, 儒教), jehož pravidly je ženě přiřčena tzv. trojí podřízenost: v mládí otci, po svatbě manželovi a po jeho smrti pak nejstaršímu synovi.

Z pohledu *šintó* (神道) je žena přirozenou nositelkou rituálního znečištění *kegare* (穢れ/汚れ), které zahrnuje kromě přímého kontaktu se smrtí či krví také menstruaci a porod.<sup>61</sup> Na druhou stranu však existuje a je uctívána řada ženských božstev v čele s bohyní Amaterasu, patronkou a rodovým božstvem japonského císařského rodu. Ženy se často stávaly šintoistickými kněžkami a byla jim připisována magická moc související se schopností rodit děti. Figurovaly také jako šamanky či média propojující svět lidí se světem božstev. V počátcích stály také v čele japonského státu, který byl původně matriarchátem. V období Jamato stála v jeho čele královna a šamanka Himiko, které je připisována nadpřirozená moc.

Také buddhismus (*bukkjó*, 仏教) je orientovaný spíše na muže a ženy nemají na některá posvátná místa vůbec přístup. Z hlediska buddhismu jsou ženy podřadnými bytostmi neschopnými spásy. Stejně jako v případě *šintó* jsou považovány za nečisté z důvodu spojitosti s krví při porodu a menstruaci a jsou odsouzeny ke zrození v jednom z buddhistických pekel. V období Kamakura začalo se vznikem nových buddhistických škol, z nichž do některých mohly vstupovat i ženy, toto přesvědčení částečně ustupovat, přesto je však jeho vliv na japonskou společnost patrný dodnes.<sup>62</sup>

Buddhismus však ženám rovněž nabízel jistou formu úniku před světem ve formě možnosti stát se mniškou a vstoupit do ženského kláštera. Ženy mohly zpočátku tuto možnost využít zejména po smrti manžela, ale později také jako únik z nefunkčního manželství, když nebylo možné dosáhnout rozvodu. Deal popisuje tento aspekt slovy: „*Stát se mniškou byla metoda, díky které mohly ženy převzít kontrolu nad svými životy ve společnosti, která jim umožňovala velmi malou možnost volby životního stylu.*“<sup>63</sup>

Konfucianismus pak připisuje mužům a ženám specifické role na základě jejich separace: muž má za úkol pracovat venku, reprezentovat domácnost a zajišťovat příjem, žena oproti tomu operuje uvnitř domu, stará se o chod domácnosti a domácí práce a vychovává děti. Toto

---

<sup>61</sup> DEAL, str. 194.

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 218.

<sup>63</sup> Tamtéž.

rozdělení souvisí s principy *uči* a *soto*, které striktně oddělují dění „uvnitř“ (*uči*, 内) a „venku“ (*soto*, 外) s tím, že (v)ěci, o nichž se mluví uvnitř, by neměly uniknout ven, a slova vyřknutá venku by se neměla dostat dovnitř.<sup>64</sup> Na základě tohoto principu je ideální japonská domácnost v zásadě izolovaná na svém místě ve společnosti a žádné vlivy zvenčí by do ní neměly zasahovat, což v praxi z pochopitelných důvodů nelze zcela zaručit. Žena pak podle tohoto modelu patří do části „uvnitř“ a muž naopak do části „venku“.

Jak však poznamenává Deal, způsob života žen v průběhu japonské historie není z důvodu nedostačujícího dobového materiálu možné přesně popsat. Sociální stratifikace společnosti se projevovala na jejich postavení, velký vliv na ně měla také rodina, respektive rodina manžela. Práva a povinnosti žen se tedy lišily v nejen závislosti na tom, k jaké sociální vrstvě příslušely, ale také na jejich rodinném stavu.<sup>65</sup> Doklady o existenci ženských válečnic, které se aktivně účastnily bitev společně s muži, dokazují, že se pravidla nastavená pro ženy mohla rod od rodu lišit a život všech žen nespočíval pouze v péči o domácnost a manžela. Jistého výcviku v boji s různými zbraněmi se zpravidla dostávalo manželkám válečníků, které musely být schopny ubránit sebe a případně celý dům či pozemek v případě, že by v nepřítomnosti manžela došlo k napadení.<sup>66</sup>

V období Heian (794–1185/1192) se udržoval zvyk provdávání dcer do výše společensky postavených rodin za účelem navázání strategických vazeb, se ženou bylo tudíž nakládáno jako s pouhou komoditou určenou k obchodu. K této praxi je odkazováno také v *Příběhu rodu Taira*. Taira no Kijomori provdá svou dceru za císaře Takakuru, aby sobě a své rodině zajistil přízeň císařského rodu a veškeré výhody plynoucí z vyššího postavení. Tairové však nebyli zdaleka jediným rodem, který se podobným způsobem vměšoval do císařské rodiny. Před nimi to byli například Fudžiwarové, kteří své dcery rovněž provdávali za prince z císařského rodu za účelem posílení své moci, a to pravidelně, a podařilo se jim zajistit si tak u dvora vysoké úřednické posty. Tento zvyk se v Japonsku udržel a byl do jisté míry praktikován až do konce období Edo.

---

<sup>64</sup> LEGGE, James. *The Li<sup>2</sup> Ki<sup>2</sup>, Books I–X*. (The Sacred Books of the East, ed. Max Müller, vol. 27). Oxford: Clarendon Press, 1885. In: SEKIGUCHI Sumiko. Confucian Morals and the Making of a ‘Good Wife and Wise Mother’: From ‘Between Husband and Wife there is Distinction’ to ‘As Husbands and Wives be Harmonious’. Z japonštiny do angličtiny přeložil Michael Burtscher. *Social Science Japan* [online]. 2010, 13(1), 95–113 [cit. 30. 5. 2020]. ISSN 1369-1465. Str. 96.

<sup>65</sup> DEAL, str. 115.

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 116.

Až do období Kamakura měly ženy výrazně lepší postavení než v pozdější době a mohly dokonce i zdědit a vlastnit půdu a majetek, které navíc zůstaly v jejich vlastnictví i po vstupu do manželství, nestávaly se tedy majetkem společným, ani nepřipadly manželovi, a to ani v případě smrti ženy – pokud k ní došlo, byly převedeny buď na děti, nebo zpět rodině ženy.<sup>67</sup> Žena naopak po smrti manžela údajně často získala jeho funkci a společenské postavení.<sup>68</sup>

Na přelomu 19. a 20. století (cca v polovině období Meidži)<sup>69</sup> se v Japonsku objevila myšlenka *rjósai kenbo* (dobrá manželka, moudrá matka, 良妻賢母), která se začlenila do již dříve aplikovaného omezování veřejných projevů žen, v rámci kterého docházelo mj. k omezení jejich přístupu k vyššímu vzdělání nebo zákazu angažování se v politických aktivitách. Jedná se o koncept ideální ženské role ve společnosti a odráží se v něm konfuciánský ideál ženské podřízenosti manželovi, který je v tomto kontextu rozšířen na celou rodinu. V jednoduchém shrnutí se jednalo o pojetí ženy jako správkyně domácnosti a pečovatelky zajišťující manželovi a dětem co největší komfort a pečující o veškeré jejich potřeby.

Tato idea však ve skutečnosti neodpovídala reálnému životu japonských žen, a navíc se proti ní ozývaly nesouhlasné hlasy pedagogů, feministek a příslušníků nových náboženských hnutí, proto nemohla být přes snahu vlády začlenit ji do oficiální ideologie a vštěpovat ji dívkám již na základní škole nikdy reálně celospolečensky implementována.

Požadavky na ženské povinnosti v domácnosti se také lišily na základě jejich společenského postavení: zatímco od níže postavených žen ze zemědělského prostředí se očekávalo, že budou samy obstarávat veškeré domácí práce, a navíc vychovávat děti a pomáhat manželovi při práci na polích, role výše postavených žen, které si mohly dovolit mít na práci služebnictvo, spočívala čistě ve výchově a péči o děti.

Ve 30. letech se role žen posunula z pečovatelek o děti čistě na jejich rodičky a objevoval se názor, že ačkoli žena dokáže dítě porodit, nedokáže ho správně vychovat. S blížící se válkou a odchodem stále většího množství mužů na frontu však bylo pro prospívání státu nezbytné, aby ženy začaly pracovat i mimo vlastní domov, a mnoho z nich bylo nasazeno na práci v továrnách a výrobnách, kde za svou činnost dostávaly velmi nízkou mzdu. Důvodem nízkého platu bylo přetrvávající přesvědčení o závislosti žen, které měl primárně živit jejich manžel

---

<sup>67</sup> TONOMURA Hitomi. Women and Inheritance in Japan's Early Warrior Society. *Comparative Studies in Society and History* [online]. 1990, 32(3), 592–623 [cit. 30. 5. 2020]. ISSN 1475-2999. Str. 594–598.

<sup>68</sup> Tamtéž, str. 606.

<sup>69</sup> TAMANOI Mariko Asano. Women's Voices: Their Critique of the Anthropology of Japan. *Annual Review of Anthropology* [online]. 1990, 19, 17–37 [cit. 20. 5. 2020]. ISSN 0084-6570. Str. 26.

či rodiče, a které tudíž ani neměly být ekonomicky soběstačné.<sup>70</sup> Veškeré protesty žen či jakékoli projevy feminizmu byly v této době označovány za protijaponské a protispolečenské.<sup>71</sup> Mnoho žen, zejména pokud pocházely z venkovských rodin, bylo nuceno pracovat ve městech daleko od domova a bydlet na hromadných ubytovnách. Také bylo obvyklé, že zaměstnavatel posílal většinou část výdělku pracujících žen přímo jejich rodičům a takto zaměstnané ženy tak pro sebe obdržely jen minimum přislíbených peněz.<sup>72</sup>

Po roce 1945 byla koncepce *rjósai kenbo* spojována s japonským imperialismem a z tohoto důvodu byla společně s dalšími předválečnými ideály vyřazena ze školního kurikula a obecně zavrhována. Vědomí o její existenci však přesto přetrvalo a ve velké míře ovlivnilo myšlení poválečných let.<sup>73</sup> Uno uvádí, že „*přestože se ženy po 2. světové válce ve shodě s ideou rjósai kenbo zdržovaly spíše doma, ovlivňovaly odsud vládní strategie v oblasti blahobytu, vzdělávání, zaměstnání, sexuality a reprodukce, a to nejméně do pozdních 80. let 20. století*“<sup>74</sup> V průběhu období prosazování tohoto konceptu se však nepřestávaly ozývat hlasy žen volající po větší autonomii a osvobození od neustávající mužské kontroly. Postupně docházelo k formování ženských spolků zabývajících se politikou, vzděláváním, pracovními podmínkami, péčí o dítě a dalšími aktuálními tématy. Většina z těchto skupin prosazovala názor, že nadále není možné být *rjósai kenbo* a přitom zůstat v domácnosti, jako tomu bylo kdysi, ale že je nezbytné bojovat za lepší podmínky pro budoucí generace a moderní *rjósai kenbo* by tak měla mít za cíl jejich dosažení.<sup>75</sup> Ženy začínaly pomalu pronikat zpátky do veřejné sféry, zejména jejich vstup do politiky byl však problematický i z toho důvodu, že zavedené politické strany nechtěly ženy vůbec přijímat a pokud je už přijaly, příkládaly jejich hlasům menší důležitost než hlasům mužských politiků. Ženy, které byly zvoleny do parlamentu, byly ve většině případů využívány pouze k drobným pomocným pracím či jako sekretářky a při debatách či hlasováních byly často ignorovány. Zpravidla pak zakládaly v rámci politických stran menší sekce a věnovaly se zejména těm záležitostem, které se přímo dotýkaly soukromého a veřejného života žen, a i přes své malé zastoupení a nízkou úroveň reálného vlivu nadále usilovaly o prosazení svých

---

<sup>70</sup> UNO, Kathleen S. The Death of “Good Wife, Wise Mother”? In: GORDON, Andrew (ed.). *Postwar Japan as History*. Vydání první. Oakland: University of California Press, 1993. Str. 293–301.

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 293–302.

<sup>72</sup> TAMANOI, str. 26.

<sup>73</sup> UNO, str. 293–303.

<sup>74</sup> Tamtéž, str. 295.

<sup>75</sup> Tamtéž, str. 303–308.

zájmů a rozšíření ženských práv. Dosáhly zejména revize občanského zákoníku v roce 1948, která formálně zrovnoprávnila postavení žen a mužů.<sup>76</sup>

V průběhu 60. a 70. let byl patrný nárůst počtu mladých žen, které před svatbou pracovaly na plný úvazek, obvykle však za nízkou mzdu a s nulovou možností kariérního postupu. Po svatbě většina žen práci na několik let přerušila kvůli výchově dětí a poté, co jejich potomci dosáhli věku, ve kterém již nepřetržitou péčí nevyžadovali, se vracely jako zaměstnankyně na úvazek částečný<sup>77</sup>, který se však často množstvím práce a délkou pracovní doby blížil úvazku plnému a mnohdy zahrnoval také přesčasy.<sup>78</sup> Tento systém byl oficiálně ukotven a propagován z důvodu možnosti nastolení harmonie mezi pracovními povinnostmi a péčí o domácnost, která se nadále připisovala pouze ženám.<sup>79</sup> Je tomu tak do dnešní doby a tato tendence se nejvíce projevuje v nahlížení na péči o dítě, kterou má mít kompletně na starosti matka, zatímco role otce ve výchově bývá chápána jako minimální až nulová.<sup>80</sup> Pro ženy je naopak stále těžké začlenit se do pracovního světa, který je z hlediska historických tradic vyhrazen spíše mužům a nepovažuje se tudíž za oblast, v níž by se ženy měly příliš vyskytovat.<sup>81</sup> Přestože v současné době stále přibývá žen, které chtějí pracovat a budovat svou kariéru a rodinu proto upozadují, případně po ní vůbec netouží, je na ně z hlediska většinové společnosti stále nahlíženo jako na nenormální.<sup>82</sup>

Japonská historie, respektive historické kroniky a knihy, zpravidla významné ženské postavy přehlížejí a zaměřují se výhradně na mužské hrdiny (typicky například Minamoto no Jošicune či Taira no Kijomori). Z žen se zde objevují pouze vybrané významné císařovny či literátky a jiné umělkyně (např. postava Jošicuneho družky, tanečnice Šizuky). Tento problém přetrvává do současné doby, kdy se sice postavení žen navenek zlepšilo a byl jim umožněn lepší přístup ke vzdělání a práci, historický pohled na ženu jako podřízenou muži je však v japonské společnosti stále patrný.<sup>83</sup>

---

<sup>76</sup> KAN Shina. Japanese Women Move Forward. In: Far Eastern Survey [online]. 1950, 19(12), 122–124 [cit. 20. 5. 2020]. ISSN 2324-6502. Str. 122–124.

<sup>77</sup> UNO, str. 305.

<sup>78</sup> TAMANOI, str. 25.

<sup>79</sup> UNO, str. 305.

<sup>80</sup> KATO Ryoko. Japanese Women: Subordination or Domination? International Journal of Sociology of the Family [online]. 1989, 19(1), 49–57 [cit. 20. 5. 2020]. ISSN 0020-7667. Str. 49–51.

<sup>81</sup> Tamtéž, str. 54.

<sup>82</sup> PERRY, L. Being socially anomalous: wives and mothers without husbands. *Journal of Asian and African Studies*. 1975, 10(1/2), 32–41. In: TAMANOI, str. 20.

<sup>83</sup> SNELL, K. D. M. a TOMIDA Hiroko. Japanese Oral History and Women's Historiography. *Oral History* [online]. 1996, 24(1), 88–95 [cit. 15. 4. 2020]. ISSN 1533-8592. Str. 88.

V 60. letech 20. století se začali tematice „ženské historie“ věnovat historikové a historičky, kteří zakládali své poznatky nikoli na psaných textech (v nichž byly zmínky o ženských historických postavách neúplné nebo zcela chyběly), ale na orálně předávané historii. Tento způsob získávání informací není japonskou vládou podporován a není považován za věrohodný, přesto však v průběhu druhé poloviny 20. století vznikalo mnoho na něm založených projektů. Jednou z nejvýznamnějších historiček, které takto sbíraly informace pro svůj výzkum, byla Jamazaki Tomoko, která se zabývala zejména životními osudy žen, které v průběhu období Meidži, konkrétně na přelomu 19. a 20. století, opouštěly Japonsko a vydávaly se do jiných asijských států, případně do Ameriky, pracovat jako prostitutky. Životy a postavením žen v období Meidži se zabýval také Murakami Nobuhiko, který ve svém díle *Meidži džoseiši* (*Historie žen v období Meidži*, 明治女性史) nastínil zcela nový pohled na ženskou historii.<sup>84</sup>

Od roku 1975 v Japonsku stále častěji vznikaly ženské spolky a skupiny zaměřené na ženská práva a historii, které se mimo jiné zabývaly sepisováním životních příběhů místních žen, přičemž se opíraly zejména právě o orální historii. Kromě psaných dokumentů vznikaly také videonahrávky rozhovorů se ženami, pojatých jako osobní zpovědi, v nichž tyto ženy otevřeně sdělovaly své životní zážitky a zkušenosti týkající se mimo jiné také obecně společensky tabuizovaných témat, jako je např. sex, antikoncepce či potrat. Mezi nejznámější z těchto ženských spolků patří *Kanagawa džosei sentá* (Kanagawský ženský spolek, かながわ女性センター), který vznikl v roce 1982 a s podporou prefekturní vlády v Kanagawě se zaměřuje na rozsáhlé projekty sběru ústně šířených historických informací o místních ženách. Jeho členové vytvořili projekty, v nichž usilovali o co nejvěrnější zachycení lokální historie (zejm. v obdobích mezi lety 1868–1945 a 1945–1990) očima žen, které v této oblasti v té době žily.<sup>85</sup> Podobných projektů bylo v Japonsku vytvořeno více, většina jich však popisuje životy žen povrchně a pouze biograficky, přičemž jejich výzkumy postrádají akademický základ a metodologii. Amatérským výzkumníkům bránil v hlubším bádání zejména nedostatek finanční podpory, překážkou však byla také japonská tendence držet soukromé záležitosti v tajnosti (obvykle v rámci rodiny; odpovídá principům *uči* a *soto*, viz výše) a nesvěřovat je nezajímavým osobám, což ztěžovalo hledání vhodných subjektů pro rozhovory.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> SNELL, TOMIDA; str. 89–93.

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 91–92.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 93.



Postavením a historií japonských žen se zabývala také řada západních historiků, mezi jejichž výzkumy vyniká např. kniha *A Half Step Behind: Japanese Women Today (O půl kroku pozadu: Japonské ženy dnes)* autorky Jane Condon, která byla přeložena také do japonštiny a podobně jako japonské publikace týkající se tohoto tématu je založena na orální historii a informacích získaných prostřednictvím rozhovorů s japonskými ženami různých věkových kategorií pocházejícími z různých společenských vrstev.<sup>87</sup> Condon poukazuje na to, že ačkoli je japonská společnost v jiných směrech pokroková, na ženy je stále nahlíženo jako na bytosti, jejichž názor a pohled na svět jsou nedůležité a které by neměly příliš projevovat své názory a postoje ani se příliš angažovat ve veřejné sféře společnosti.

---

<sup>87</sup> SNELL, TOMIDA, str. 93.

## 5. Postavy žen-válečnic v literatuře

Přestože role bojovníka se nejen v Japonsku, ale celosvětově tradičně připisuje spíše mužům, existuje celá řada příběhů a legend o ženách, které se svou silou, schopností bojovat a mrštností mužům na bitevním poli vyrovnaly nebo je dokonce předčily. Například v anglo-americkém prostředí existuje výrazná tradice hrdinských balad o ženách-válečnicích, které se (zpravidla kvůli svému partnerovi či jiné milované osobě) přestrojily za muže (tato praktika se označuje jako *cross-dressing*, tj. oblékání se do šatů určených primárně pro opačné pohlaví) a vyrazily do bitvy. Příkladem je třeba Polly Oliver, žena z americké lidové písně, která se rozhodla následovat svého milého do války, nebo Mulan, která se přestrojila a vyrazila bojovat namísto otce.<sup>88</sup> V USA byla průkopníkem postavy ženské bojovnice přestrojené za muže Leonora Siddons, která literárně zpracovala své zážitky z bojů Texaské revoluce v knize *The Female Warrior*, která byla vydána v roce 1843.<sup>89</sup> Nelze také opomenout světoznámé ženské bojovnice, jako je třeba Johanka z Arku či legendární Amazonky. Jako příklad z české literatury se nabízí Dívčí válka.

Dianne Dugaw uvádí jako jeden z častých důvodů, pro které se ženy vydávají do bitvy, motiv rozdělení milenců – konkrétně se často jedná např. o odvod muže do války. Ženy se poté rozhodnou přestrojít se za muže a vydat se na jeho záchranu, případně jít společně s ním od začátku jako jeho doprovod.<sup>90</sup> V japonském prostředí se ženy tradičně bojů neúčastnily, bylo však zvykem, že manželky samurajů měly alespoň základní výcvik boje s různými zbraněmi – spíše než pro boj na bitevním poli jej však měly využívat v případech, kdy se jejich dům ocitl v ohrožení v době nepřítomnosti manžela.<sup>91</sup>

Nejčastějším problémem zobrazování ženských válečnic v populární kultuře bývá jejich sexualizování. Není neobvyklé, že zatímco muž se do bitvy vydává v kompletním brnění, žena má na sobě jen několik kousků kovu, které zakrývají pouze její intimní partie, které zároveň také nápadně zvýrazňují, zatímco zbytek jejího těla je odhalen. Ženy pak zpravidla mívají také rozpuštěné vlasy, které za nimi při boji vlají. Ve skutečné bitvě by bylo takové vzezření

---

<sup>88</sup> Příběh o Mulan je založen na skutečné ženě, která žila v Číně ve 4. století. FARELLY, Elly. The Women Who Disguised Themselves as Men to Serve Their Country. In: *War History Online* [online]. 14. 1. 2019 [cit. 16. 7. 2020].

<sup>89</sup> ALEMÁN, Jesse a Shelley STREEBY (ed.). The Female Warrior. In: *Empire and the Literature of Sensation. An Anthology of Nineteenth-Century Popular Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007, 4–19. ISBN 978-0-8135-4141-9. Str. 4.

<sup>90</sup> DUGAW, Dianne M. Structural Analysis of the Female Warrior Ballads: The Landscape of a World Turned Upside down. *Journal of Folklore Research* [online]. 1986, 23(1), 23–42 [cit. 28. 2. 2020]. ISSN (web) 1543-0413. Str. 24.

<sup>91</sup> DEAL, str. 116.

nepraktické až nebezpečné. Odhalená kůže by vedla k snazšímu zranění a rozpuštěné vlasy by se zachytávaly o větve stromů či o její vlastní či cizí zbroj, případně by ji za ně mohl protivník při boji uchopit. Takové zobrazení ženských postav je výrazně patrné zejména v moderní populární kultuře, jako jsou filmy a seriály, ale i komiks. Jako typické příklady mohou být uvedeny bojovnice Xena či Wonder Woman. Cowan v tomto kontextu cituje kritičku Annu Silman, která poukázala na to, že pokud je film s ženskou hrdinkou v hlavní roli neúspěšný a nevýdělečný, bývá obvykle obviňováno právě pohlaví hlavní postavy.<sup>92</sup> Ztvárnění hrdinky tudíž bývá sexualizováno zpravidla právě za účelem rozšíření publika na co největší počet mužů. Cowan dále poznamenává, že ve většině moderních příběhů si žena dráhu bojovníka sama nevolí, ale naopak je do ní vržena mocí osudu nebo je k ní donucena vnějšími okolnostmi,<sup>93</sup> ale není tomu tak ve všech případech. Často se také objevuje opakující se motiv boje ve snaze o pomstu smrti milované osoby.

V Japonsku se součástí definice válečníka stal kodex *bušidó*, který byl však ve skutečnosti takto pojmenován až v průběhu období Edo. Jednou z nejčastěji zmiňovaných vlastností, kterými by válečník měl podle *bušidó* disponovat, je mužnost,<sup>94</sup> což může ztvárňování žen coby válečnic narušovat. Obraz ženy, která aktivně bojuje a dostává se tak do kontaktu s krví a špínou, není v souladu s jejím tradičním pojetím coby něžné bytosti, jejíž hodnota spočívá primárně v krásné tváři, upraveném vzhledu a příjemném vystupování. Tento pohled se neomezuje pouze na Japonsko, ačkoli právě tam je žena z pohledu *šintó* považována za nositelku rituálního znečištění *kegare* (viz kapitola 4).

V *Příběhu rodu Taira* se objevuje celá řada ženských postav, jejich role je však obvykle spíše pasivní. Jak uvádí Elizabeth Oyler, „převažující ženská role slouží primárně jako protipól k aktivním mužům-válečnickům, kteří posunují zápletku kupředu.“<sup>95</sup> Toto tvrzení lze vztáhnout na valnou většinu ženských postav nejen v *Příběhu rodu Taira*, ale i v jiných historických dílech, a neomezuje se pouze na japonskou literaturu. Tomoe je výjimkou z tohoto trendu, aby však byla jako válečnice uznána, musí přizpůsobit své vystupování chování mužů a přejmout

---

<sup>92</sup> COWAN, Douglas E. Imagining the Warrior-Heroine. In: *Magic, Monsters, and Make-Believe Heroes*. How Myth and Religion Shape Fantasy Culture. Vydání první. Berkeley: University of California Press, 2019, 141–162. ISBN 978-05-2096-727-4. Str. 146.

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 153.

<sup>94</sup> MASON, Michele M. Empowering the Would-be Warrior: Bushidō and the Gendered Bodies of the Japanese Nation. In: FRÜHSTÜCK, Sabine a Anne WALTHALL (ed.). *Recreating Japanese Men*. Vydání první. Oakland: University of California Press, 2011, 68–90. ISBN 978-05-2026-738-1. Str. 73.

<sup>95</sup> OYLER, Elizabeth. Giō: Women and Performance in the "Heike monogatari". *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 2004, 64(2), 341–365 [cit. 19. 12. 2019]. ISSN 0073-0548. Str. 341, pozn 1.

také typický mužský oděv. Oyler píše o ženách-válečnicích, že „(j)ejich výskyt (...) může být vyjádřen pouze z hlediska jejich přizpůsobení maskulinní povaze bitevního pole“.<sup>96</sup>

Pokud jde o ženy nosící mužský oděv do bitvy, v případě, že se válečnice aktivně nesnaží skrývat svou pravou identitu a potažmo své pohlaví, se s největší pravděpodobností jedná ryze o otázku praktičnosti spíše než o *cross-dressing* či snahu „hrát si na muže“. Jelikož ženské šaty nejsou uzpůsobeny k boji a obecně neumožňují příliš mnoho volného pohybu, neboť se od žen tradičně neočekává, že by se v podobných aktivitách angažovaly, nebylo by jejich nošení na bitevním poli příliš vhodné. Toto platí také pro tradiční japonské ženské oděvy 12. století, sestávající z mnoha vrstev, a tudíž pro boj nepraktické. Kdyby se Tomoe snažila bojovat v ženském kimonu, její schopnosti by pravděpodobně nikdy nedosáhly úrovně, která je jim připisována. Nelze předpokládat, že ve 12. století existovaly oděvy uzpůsobené pro boj (včetně brnění) v jiné než mužské variantě, ženy-válečnice tedy neměly jinou možnost než se v tomto ohledu přizpůsobit. Zde je ovšem nezbytné podotknout, že v případě Tomoe se nejedná o ženu přestrojenou či vydávající se za muže. Tomoe nemusí v doprovodu Kiso no Jošinaky svou identitu skrývat a na bojišti tudíž vystupuje jako žena. Oděv Tomoe není v *Příběhu rodu Taira* popsán jinak než slovem „zbroj“, na jeho vzhled není kladen žádný důraz – na rozdíl od oděvů mužů, např. Jošinaky, jehož zbroj je v téže kapitole popsána poměrně detailně. Můžeme se jen domýšlet, jaký je důvod tohoto rozdílu mezi postavami. Jako obvykle se nabízí odpověď, že jelikož je Tomoe žena a jako taková by brnění *de facto* nosit neměla, je nezmínění přesné podoby jejího oděvu kompromisem umožňujícím zachovat její bojovnost a zároveň se vyhnout přílišné „maskulinizaci“ nebo odkazování na nutnost *cross-dressingu* žen, které se účastní boje.

Zobrazování jakýchkoli ženských postav, tudíž i žen bojujících v bitvách, vždy podléhalo mužskému publiku. Tato tendence je zejména v dnešní době velmi patrná z důvodu velkého množství moderních médií, v nichž se postavy bojujících žen objevují, a které jsou takřka bez výjimky sexualizovány a prezentovány jako pouhý objekt zájmu.

---

<sup>96</sup> „Their appearance (...) can only be articulated in terms of their assimilation into the masculine domain of the battlefield.“ OYLER, Elizabeth. *Swords, Oaths and Prophetic Visions*. Str. 193, pozn. 9.

## 6. Charakteristika žánru *gunki monogatari*

Jak již bylo řečeno v kapitole 1, *gunki monogatari* je žánr epických válečných příběhů o bitvách, jejich významných hrdinech a slavných událostech spadající pod žánr *monogatari*, který se stal oblíbeným v obdobích Kamakura a Muromači. Příběhy napsané o významných válkách následně sloužily jako inspirace pro divadelní hry a v moderní době také pro filmy, seriály či komiksy.<sup>97</sup>

Eposy vznikaly anonymně, bez uvedení konkrétního autora, a glorifikací válečných hrdinů ustanovovaly nový typ literárního hrdiny, a to statečného muže, který neohroženě bojoval za svou zemi a ctil samurajskou morálku. Podobně jako próza období Heian byly i válečné eposy často prokládány básněmi. Jejich tvůrci tudíž zcela nezanevřeli na něžnou duši japonských hrdinů, ale naopak ukazovali, že její romantický potenciál se může projevat i v období neklidu a zuřících bitev.<sup>98</sup>

Eposy bývají zpravidla rozděleny do epizod, z nichž každá má svůj vlastní název. Steenstrup uvádí domněnku, že jejich tvůrci mohou být vypravěči *biwa hōši*, kterým mohlo rozdělení příběhu na kratší epizody usnadnit nabízení vyprávění na objednávku zákazníkům. Ti pak mohli pouze uvést konkrétní název epizody, kterou si chtěli vyslechnout.<sup>99</sup>

Tematicky se *gunki monogatari* nezaměřují pouze na úspěch a vítězství, ale také na porážku a její příčiny a následky. Charakteristickým rysem je důraz na původ postav, jejichž rodokmeny jsou často rozebírány velmi podrobně včetně výčtu významných skutků jejich otců.<sup>100</sup>

Příběhy měly nepochybně funkci literárních kronik, jedním z jejich účelů tedy bylo zachování informací o proběhlých bitvách a hrdinských činech jejich účastníků pro budoucí generace, Winkelhöferová však zmiňuje také rituální funkci, která vychází z jejich původní orální podoby. Recitování příběhů o padlých válečnících mělo jejich duším zajistit klid a zabránit jejich návratu v podobě pomstychtivých duchů.<sup>101</sup> Deal však podotýká, že v případě *gunki monogatari* se stále spíše než o historické kroniky jedná o literární žánr, jehož účelem bylo ustanovení ideálu ctnostného, neohroženého bojovníka, jehož glorifikace se často mohla od reality výrazně lišit, není tudíž možné je považovat za věrohodný zdroj historických informací. Uvádí, že i japonští samurajové, u nichž je v literatuře tohoto žánru vyzdvihována

---

<sup>97</sup> DEAL, str. 252–253.

<sup>98</sup> WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Vydání první. Praha: Libri, 2008. Str. 89.

<sup>99</sup> STEENSTRUP, str. 2.

<sup>100</sup> Tamtéž.

<sup>101</sup> WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Vydání první. Praha: Libri, 2008. Str. 89.

zejména ochota bojovat za své pány do posledního dechu, „byli profesionálními bojovníky, kteří se mohli zdráhat nesobecky obětovat svůj život (...)“, zažité tvrzení, že samuraj je za každých okolností ochoten padnout za svého pána, tudíž nemusí být zcela pravdivé.<sup>102</sup> Thornton dále uvádí jako jeden z rysů, které dokazují, že díla žánru *gunki monogatari* mají blíže k fikci než k historické realnosti, nechronologičnost vyprávění, konkrétně přizpůsobování sledu událostí způsobem, který by umožnil začlenit je do příběhu v momentech, kdy více vynikne jejich poučný charakter či pro zdůraznění jejich vlivu na pozdější události.<sup>103</sup> Steenstrup označuje za další rys, kterým se díla *gunki monogatari* liší od historických kronik, detailní popisy vzhledu a oděvů postav a řadí *gunki monogatari* na pomezí literatury faktu a beletrie jakožto samostatnou formu kombinující jejich prvky.<sup>104</sup>

*Příběh rodu Taira* je nejznámějším dílem žánru *gunki monogatari* a ačkoli se často považuje také za jeho nejstaršího představitele, literární díla zaměřená na boj a různé války existovala již před jeho sepsáním. Nejstarší *gunki monogatari* zpracovávaly historické události realističtěji, bez přibarvování skutků a přílišné glorifikace postav. Příkladem je dílo *Masakadoki* (將門記), jež vypráví příběh rebelie Tairy no Masakada a pochází z konce 10. století. Bývá též uváděno pod názvem *Šómonki*, což je čínské čtení týchž znaků.<sup>105</sup> V tomto díle se objevují pouze drobné náznaky obdivu k jeho hlavní postavě, z větší části je však Masakadův čin hodnocen kriticky. *Masakadoki* je údajně napsáno pamětníkem, který události sám zažil, či je na vyprávění pamětníků založeno. Dalším raným příkladem *gunki monogatari* je *Mucuwaki* (陸奥話記), které pochází z poloviny 11. století a v němž se objevuje zvýšený důraz na čest, loajalitu vůči pánu a pohrdání smrtí, což jsou rysy, které se v pozdějších dílech tohoto žánru projevují velmi výrazně.<sup>106</sup>

Mimo *gunki monogatari* lze za válečnou literaturu považovat třeba dílo *Velké zrcadlo* (*Ókagami*, 大鏡), což je dílo žánru *kagamimono* (鏡物), z nějž žánr *gunki monogatari* převzal některé své charakteristiky a který bývá někdy považován za podžánr historických příběhů (*rekiši*

---

<sup>102</sup> DEAL, str. 139.

<sup>103</sup> THORNTON, Sybil A. Earthquakes and Literary Fabrication in the Gunki Monogatari. *Japan Review* [online]. 2015, 28, 225–234 [cit. 14. 7. 2020]. ISSN 2433-4456. Str. 231.

<sup>104</sup> STEENSTRUP, Carl. Notes on the Gunki or Military Tales: Contributions to the Study of the Impact of War on Folk Literature in Premodern Japan. *Comparative Civilizations Review* [online]. 1980, 4(4) [cit. 15. 7. 2020]. ISSN 0733-4540. Str. 2.

<sup>105</sup> STRAMIGIOLI, Giuliana. Preliminary Notes on Masakadoki and the Taira no Masakado Story. *Monumenta Nipponica*, 1973, 28(3). Cit. In. STEENSTRUP, str. 6.

<sup>106</sup> SANSOM, George B. *A History of Japan to 1334*. London: Cresset Press, 1964. Str. 253. Cit. In. STEENSTRUP, str. 6.

*monogatari*, 歴史物語). Právě v *Kagamimono* je možné sledovat počátek literární úpravy historických událostí a detailní charakteristiky postav. Steenstrup dále jako předchůdce *gunki monogatari* zmiňuje krátké příběhy (pověsti) *secuwa* (説話) a črty *zuihicu* (隨筆). Za společný prvek *gunki monogatari* a pověstí *secuwa* označuje nutnost zasloužit si společenské postavení, tedy udělování dvorských hodností a povyšování úředníků za dobrou službu u dvora, které se často objevuje i v *Příběhu rodu Taira*.<sup>107</sup> S črtami *zuihicu* pak mají *gunki monogatari* společný fatalistický pohled na svět, který vychází z vlivu buddhismu.<sup>108</sup>

Kromě *Příběhu rodu Taira* a jeho různých variant jsou slavné také např. *Příběh éry Hógen* (*Hógen monogatari*, 保元物語) a *Příběh éry Heidži* (*Heidži monogatari*, 平治物語), které vyprávějí o událostech předcházejících válce Genpei, nebo *Kronika velkého míru* (*Taiheiki*, 太平記), zaznamenávající rebelii císaře Godaiga.<sup>109</sup>

Steenstrup označuje žánr *gunki monogatari* za mrtvý, zdůrazňuje však jeho vliv na současnou japonskou literaturu a za počátek formování epiky v kultuře, která až do období Heian kladla v literárních dílech důraz spíše na lyriku.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> STEENSTRUP, str. 2. Ve skutečnosti byly úřednické posty předávány spíše na základě dědičnosti než zásluh.

<sup>108</sup> Tamtéž, str. 3.

<sup>109</sup> WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Vydání první. Praha: Libri, 2008. Str. 89.

<sup>110</sup> STEENSTRUP, str. 18.

## 7. Charakteristika divadla *nó*

Divadlo *nó* (能) je jednou ze čtyř původních japonských dramatických forem, která se rozvíjela od 14. století (období Ašikaga-Muromači) a zpravidla bývá označována za nejstarší divadelní formu<sup>111</sup>.

### 7.1 Historie divadla *nó*

Předchůdcem divadla *nó* jsou zábavné lidové tance a představení *sarugaku* (opičí hudba, 猿楽) pocházející z Číny, které se v Japonsku ujaly od 8. století a původně sloužily jako komické mezihry rituálních šintoistických tanců *kagura* (神楽), při kterých tanečníci nosili masky představující tváře božstev.<sup>112</sup> První zmínky o *sarugaku* na území Japonska pocházejí z přelomu 11. a 12. století, kdy ve hrách účinkovali hlavně dobrovolníci. Postupem času však vznikla řada profesionálních hereckých skupin. *Sarugaku* postupně vstřebávalo vlivy ostatních tanečních a hudebních forem, obsah her se stával vážnějším a název se změnil na *sarugaku no nó* (umění *sarugaku*, 猿楽の能).<sup>113</sup> *Sarugaku* vychází z původního čínského umění *sangaku*, které zahrnovalo převážně akrobacii a do Japonska se dostalo v období Nara (710–784). Představuje jednu z mnoha uměleckých forem, které vznikly kombinací čínských a japonských vlivů.<sup>114</sup> Hry *sarugaku* neměly z důvodu negramotnosti většiny herců přesné scénáře a velkou roli při představeních tudíž hrála improvizace aktérů. Existoval však předem dohodnutý plán, na jehož základě byla hra přímo na jevišti v reálném čase utvářena.<sup>115</sup> Společně se *sarugaku* se v Japonsku provozovalo také *dengaku* (polní hudba, 田楽), tedy umění označující původně písňe a tance za účelem zajištění dobré úrody, které se však v průběhu období Heian ujalo jako umělecká forma a bylo zařazeno do představení *sarugaku*.<sup>116</sup>

---

<sup>111</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ. *Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury*. Praha: Panorama, 1987. Stopy, fakta, svědectví (Panorama). Str. 195–196, 202.

<sup>112</sup> KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. Vydání první. 317 stran. ISBN 80-200-1019-X. Str.51, 46.

<sup>113</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 201.

<sup>114</sup> KADOWAKI Yukie. Noh Drama and the Samurai. *Buletin of the Detroit Institute of Arts* [online]. 2014, 88(1), 104–113 [cit. 5. 4. 2020]. ISSN 0011-9636, 2327-5995. Str. 105.

<sup>115</sup> PINNINGTON, Noel J. The Early History of the Noh Play: Literacy, Authorship, and Scriptedness. *Monumenta Nipponica* [online]. 2013, 68(2), 163–206 [cit. 12. 5. 2020]. ISSN: 1880-1390. Str. 191.

<sup>116</sup> KALVODOVÁ, str. 52.



Deal uvádí jako dalšího možného předchůdce divadla *nó* vystoupení nazývaná *ennen* (dlouhý život, 演年), která byla od období Kamakura populární v buddhistických chrámech a zahrnovala hudbu, tanec a zpěv.<sup>117</sup> Za dalšího předchůdce lze částečně považovat původně čínské tance *gigaku* (伎楽), které se v Japonsku se praktikovaly od 7. století a kterých se účastnili tanečníci ve velkých maskách, na nichž byly pravděpodobně založeny pozdější masky používané v divadle *nó*. *Gigaku* pocházelo z Indie, kde se vyvinulo z tanců sloužících k uctění buddhistických soch. Tance se šířily po asijském kontinentu společně s buddhismem samotným a do Japonska se dostaly v již upravené podobě. Neudržely se zde dlouho, svého vrcholu dosáhly již v 8. století a ve 14. století se zcela přestaly praktikovat<sup>118</sup>, přesto však výrazně ovlivnily vývoj podoby japonského dramatického umění.<sup>119</sup> Kalvodová uvádí Japonsko jako jediný stát, kde se na *gigaku* dochovaly hmotné památky, a to sbírka 247 původních masek a několik písemných dokumentů.<sup>120</sup> *Gigaku* se pravděpodobně pojí také s počátkem tradice vypravěčů *biwa hóši*.<sup>121</sup>

Na rozvoj divadla *nó* měl vliv také *kusemai* (曲舞), z něhož byla přejata řada prvků.<sup>122</sup> *Kusemai* je hudební a taneční žánr, který kladl větší důraz na hudbu než na přirozený rytmus přednášených/zpívaných slov. Převzat z něj byl styl písní, které jsou dlouhé a výpravné a umožňují hercům pronášet dlouhé monology poutavým způsobem. Ve hrách divadla *nó* jsou pomocí těchto zpívaných sekcí brilantně propojeny jednotlivé sekce dialogu a užívají se nejčastěji v případě, kdy hlavní herec vypráví životní příběh postavy, kterou ztvárňuje.<sup>123</sup>

Mezi zdroji, z nichž divadlo *nó* vycházelo, nelze opomenout také *bugaku* (舞楽), taneční umění zahrnující také pantomimu, z něhož byla do tanců divadla *nó* přejata řada pohybových prvků. Tanečníci *bugaku* nosí rovněž masky, ty jsou však na rozdíl od masek užívaných v představeních *gigaku* malé a lehké.<sup>124</sup>

O rozvoj divadelní formy *nó* se zasloužili zejména herci a autoři divadelních her Kan'ami<sup>125</sup> (vlastním jménem Kanze Kijocugu; 1333–1384) a jeho syn Zeami (Kanze Motokijo; 1363–

---

<sup>117</sup> DEAL, str. 271.

<sup>118</sup> KALVODOVÁ, str. 48.

<sup>119</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 197–198.

<sup>120</sup> KALVODOVÁ, str. 48.

<sup>121</sup> HASEGAWA, str. 69.

<sup>122</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 204.

<sup>123</sup> PINNINGTON, str. 164, 196.

<sup>124</sup> KALVODOVÁ, str. 51.

<sup>125</sup> Bývá také zapisováno jako Kannami nebo Kanami.

1443), kteří v období Ašikaga-Muromači účinkovali jako herci ve skupině předvádějící představení *sarugaku no nó*. Některá jejich představení v Imakumano (jižně od Kjóta) navštívil v roce 1374 nebo 1375<sup>126</sup> šógun Ašikaga Jošimicu (1358–1408).<sup>127</sup> Kan'ami a Zeami vnesli do svých původních představení řadu inovací, přičemž jednou z nich bylo zavedení nových témat souvisejících zejména se zenovým buddhismem, která jsou pro dramata divadla *nó* typická.<sup>128</sup> Kan'ami i Zeami napsali mnoho dramát, pro která čerpali náměty z japonské historie, klasické literatury, legend i buddhistických příběhů.<sup>129</sup> Boháčková a Winkelhöferová dále uvádějí, že „za nejdůležitější pro přerod *sarugaku* v *drama nó* je považována skutečnost, že Kanami do svých vystoupení přejal tanec *kusemai* a jeho hudební doprovod“<sup>130</sup>. Kan'ami a Zeami společně založili školu Kanze, která dodnes zůstává jednou z nejpoblárnějších škol divadla *nó*.

Zeami po smrti svého otce pokračoval v jeho díle, a kromě řady dramát<sup>131</sup> napsal také odborné spisy, ve kterých pojednával zejména o estetice, teorii i praxi divadelního umění a které jsou dodnes uznávány jako teoretický základ divadla *nó*<sup>132</sup>. Stejně jako jeho dramata byly i jeho teoretické spisy prodchnuty idejemi zenového buddhismu.<sup>133</sup> Mezi nejznámější spisy patří *Fúši kaden* (Předávání květiny, 風姿花伝), *Šikadó* (Cesta ke květině, 至花道) nebo *Šudóšó* (Studium Cesty, 習道書).<sup>134</sup> Jeho cílem bylo vytvořit ideál estetické krásy, poetičnosti a harmonie, kterému by hry vytvořené pro tuto divadelní formu měly odpovídat, aby mohly směřovat k dokonalosti. Usiloval o co nejdůkladnější definování každého aspektu divadla *nó*, díky čemuž se zasloužil o jeho vytříbenou podobu. Díky jeho péči a podpoře šóguna Ašikagy

---

<sup>126</sup> KADOWAKI, str. 106.

<sup>127</sup> Kalvodová uvádí, že Zeamimu bylo v době, kdy před šógunem hrál poprvé, pouhých 12 let. KALVODOVÁ, str. 93. Šógun Ašikaga Jošimicu byl unesen uměním obou herců a poskytl jim finanční podporu pro další rozvoj *sarugaku no nó*, z něž se pod jejich vedením postupně vytrácela původní komičnost a improvizovanost představení a oba herci tudíž název *sarugaku* zcela vypustili a začali své herecké umění označovat pouze slovem *nó*. BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 202.

<sup>128</sup> DEAL, str. 272.

<sup>129</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 203.

<sup>130</sup> Tamtéž, str. 204.

<sup>131</sup> Her, u nichž je Zeami potvrzen jako autor, je 21, ve skutečnosti mu však je připisováno autorství velkého množství dalších her. Ve většině případů jej však není možné prokázat. BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 205. Pinnington uvádí, že Zeami sám ve svých poznámkách označil některá dramata za upravené verze starších her. PINNINGTON, str. 180.

<sup>132</sup> PINNINGTON, str. 165. Definoval v nich mimo jiné například věkovou dráhu herce *nó*, která začíná v sedmi letech, vrcholí v rozmezí 34–44 let a končí po padesátém roce věku herce, stejně jako vhodné postavy pro jednotlivé věkové kategorie. KALVODOVÁ, str. 91.

<sup>133</sup> DEAL, str. 273.

<sup>134</sup> RATH, Eric C. Remembering Zeami: The Kanze School and Its Patriarch. *Asian Theatre Journal* [online]. 2003, 20(2), 191–208 [cit. 5. 4. 2020]. ISSN (web) 1527-2109. Str. 194–195. „Květinou“ označoval Zeami vytříbenost hereckého stylu *nó*.

Jošimicua se z kratochvíle určené původně pro prostý lid stala postupně distingovaná divadelní forma cílená spíše na vyšší vrstvy, které ji aktivně vyhledávaly jakožto kulturní zážitek, a která v takřka nezměněné podobě přežívá dodnes.<sup>135</sup>

Smrt šóguna Jošimicua znamenala pro Zeamiho, respektive celou divadelní formu *nó*, ztrátu podpory a přízně vyšší aristokracie. Zeami přišel o finanční prostředky potřebné k rozvoji svého divadelního umění, a nakonec byl poslán do vyhnanství na ostrov Sado. Nenechal se však odradit, a i přes mnohé těžkosti, jimž byl ve druhé polovině svého života vystaven, pokračoval ve své tvorbě.<sup>136</sup> Jeho teoretické spisy jsou dodnes studovány a jeho hry patří v repertoárech divadel *nó* k nejčastěji hraným.<sup>137</sup>

Po Zeamiho smrti pokračoval v divadelní tradici jeho zeť Udžinobu Zenčiku, který ještě posílil vliv zenového buddhismu na *nó* a zaměřoval se na psaní živějších, dramatictějších her než jeho dva předchůdci, díky čemuž se mu podařilo opět získat přízeň diváků mimo vysoké vrstvy.<sup>138</sup> V průběhu 15. století se z původní jediné skupiny herců vydělily čtyři herecké rody: Kanze, Komparu, Hóšó a Kongó, ze kterých se později staly školy divadla *nó*. V 17. století k nim přibyla také škola Kita. Všechny tyto školy existují a hrají dodnes.<sup>139</sup>

Také Tojotomi Hidejoši, jeden ze tří sjednotitelů Japonska, který se dostal k moci v druhé polovině 16. století, si *nó* oblíbil a je uváděn jako první, kdo ho považoval za zavedenou divadelní formu a aktivně finančně podporoval vybrané skupiny herců. Jak ale podotýká Kadowaki, v Tojotomiho případě se k upřímnému zájmu o toto umění přidávala také snaha prokázat svou dominanci nejen v oblasti politiky, ale také kultury. Podpora umění *nó* je tedy považována za součást jeho rozsáhlé strategie směřující k vytvoření nového, centralizovaného politického uspořádání Japonska s ním jakožto kultivovaným příslušníkem vyšší vrstvy v čele.<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 204–205.

<sup>136</sup> Tamtéž, str. 204.

<sup>137</sup> WOLZ, Carl. Dance in the Noh Theatre. *The World of Music* [online]. 1975, 17(3) [cit. 5. 4. 2020]. ISSN 0043-8774. Str. 27. Trvalo poměrně dlouho, než byla Zeamiho reputace coby „praotce“ divadla *nó* obnovena. Rath jmenuje jako jednu z příčin Zeamiho vyhnanství fakt, že se obrátil proti svému synovci On'amimu, jehož sláva údajně tu Zeamiho zastínila. Přestože škola Kanze v 16. století „znovuobjevila“ Zeamiho spisy, nebyla jim přikládána přílišná důležitost a byl to právě On'ami, kdo byl považován za muže s největším přínosem divadlu. Zeamiho reputace jakožto autora se začala díky publikaci jeho spisů opět zlepšovat až v průběhu období Edo, tedy přibližně 200 let po jeho smrti. RATH, str. 192–193.

<sup>138</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 206.

<sup>139</sup> KALVODOVÁ, str. 91.

<sup>140</sup> KADOWAKI, str. 109.

Po smrti Tojotomi Hidejošiho zažilo divadlo *nó* podobný pokles, jakým si prošlo i po smrti Ašikagy Jošimicua. Tentokrát byl však pouze krátkodobý; Tojotomiho nástupce Tokugawa Iejasu navázal na svého předchůdce mimo jiné také v podpoře *nó* a krátce poté, co se v roce 1603 stal šógunem, uspořádal oslavné vystoupení čtyř hlavních škol divadla *nó*. Tento zvyk se později ujal i mezi jeho nástupci a představení divadla *nó* se stala oficiální součástí nespočtu dalších oslavných ceremoniálů.<sup>141</sup> Díky tomu se dřívější sláva divadla *nó* postupně obnovovala a v období Edo bylo prohlášeno kulturním dědictvím vojenské šlechty, čímž se však paradoxně jeho divácká obec zmenšila a omezila se opět pouze na vyšší aristokratické vrstvy.<sup>142</sup> *Nó* však nebylo jedinou prosperující divadelní formou: vedle něj se rozvíjelo také loutkové divadlo *džóruri* (浄瑠璃) a divadlo *kabuki*.

## 7.2 Dramata a účinkující herci

Témata dramata divadla *nó* vycházejí zejména z klasických literárních děl, legend a buddhistických příběhů. Ve hrách je kladen důraz hlavně na poetičnost a lyričnost<sup>143</sup> a v představeních se herecké výkony snoubí se stylizovaným tancem, zpěvem, hudbou, poezií a propracovanými kostýmy doplněnými o dřevěné masky.<sup>144</sup> Autorství většiny nejznámějších her je připisováno několika slavným dramatikům nebo jsou jejich autoři neznámí. Ohledně autorství a obecně ohledně vzniku her *nó* však existuje řada teorií. Autorství her bylo původně připisováno neznámým vzdělavcům, kteří se v divadle jiným způsobem neangažovali, a herci poté hotové hry pouze v psané podobě obdrželi a naučili se je hrát, podobně, jako je tomu v současné době se scénáři. Po „druhém znovuobjevení“ Zeamiho teoretických spisů ve 20. století byla však tato teorie zavržena a začal převládat názor, že se herci sami podíleli na psaní her, případně byli jejich výhradními autory.<sup>145</sup>

Pinnington ohledně vytváření psané podoby her dále podotýká, že nelze přesně určit, kdy se hry přestaly předávat pouze ústně a začaly být zapisovány do podoby scénářů, uvádí však,

---

<sup>141</sup> KADOWAKI, str. 109.

<sup>142</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 206.

<sup>143</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 203.

<sup>144</sup> DEAL, str. 272.

<sup>145</sup> PINNINGTON, str. 165. Propagátorem této verze byl ve 20. století zejména odborník na divadlo *nó* Nose Asadži. Objevovaly se samozřejmě také argumenty odporující názoru, že si herci psali hry sami, postavené na základě dokladů o ngramotnosti obyvatelstva. Kan'ami a Zeami nebyli jedinými vzdělanými herci, zejména Zeamiho vzdělání překračovalo úroveň vzdělání běžného člověka jeho sociálního postavení. Gramotnost, vzdělání na vysoké úrovni a literární a historický přehled se pak staly pro jeho potomky a další členy divadelní školy Kanze normou.

že nejstarší dochovaná dramata v psané podobě pocházejí z počátku 15. století a zanechal je po sobě právě Zeami. Předpokládá se tudíž, že se dramata začínala zapisovat v průběhu 14. století, kdy byla stále označovány za odnož formy *sarugaku*, spíše než za samostatný divadelní žánr, a byla označována termínem *sarugó*, který je pouze odlišným čtením znakového zápisu slova *sarugaku*. Zeami i jeho otec dle známých dokladů usilovali o zapsání všech dosud hraných her a o to, aby byly nadále ztvárňovány co nejvěrněji předepsanému scénáři. Pokud byli herci negramotní, nabádali je k dokonalému zapamatování replik, a naopak je odrazovali od improvizace a jakýchkoli odchylek od předlohy. Zapsání her mělo budoucím generacím herců usnadnit jejich studium a tím rozšířit přístupnost hraní divadla o lidi nepocházející z hlavních hereckých rodů, protože mistrné zvládnutí her předávaných pouze ústně bylo možné jen v případech, kdy jim byl herec nepřetržitě vystaven již od raného dětství. Později bylo typické „adoptování“ již dospělých amatérských herců do hereckých rodin a tito pak mohli dále studovat a zdokonalovat své umění díky existenci psaných scénářů, jež umožnila totéž také „neadoptovaným“ amatérským hercům a dalším nadšencům.<sup>146</sup>

Podle tematického zaměření se dramata určená pro divadlo *nó* dělí do pěti základních kategorií: hry o bozích (*kamimono*, 神物 nebo *kaminómono*, 神能物), hry o válečnících (*šuramono*, 修羅物), hry o ženách (*onnamono*, 女物; užívá se však také termín *kacuramono*, dosl. „parukové hry“, 鬘物), hry o posedlosti (*kuruimono*, 狂物; čtvrtá kategorie je však ve skutečnosti považována spíše za oddíl, do kterého spadají těžko zařaditelné hry, které svými náměty nespádají do žádné jiné skupiny, a označuje se primárně jako různé hry – *zacumono*, 雜物), a pátou a poslední kategorií tvoří hry o démonech a nadpřirozených bytostech (*onimono*, 鬼物 nebo *kirinómono* 切能物).<sup>147</sup> O tuto klasifikaci se zasloužil Kanze Sakon, který na začátku 20. století 210 dochovaných her jako první takto tematicky uspořádal.<sup>148</sup> V kategorii her o slavných válečnících lze nalézt řadu slavných jmen z *Příběhu rodu Taira*, mezi nejznámější hry patří např. *Šigehira*, *Tadanori* nebo *Tomoakira*, jejichž společným prvkem je fakt, že se věnují padlým bojovníkům z rodu Tairů. Existují samozřejmě také hry inspirované životy a skutky válečníků z rodu Minamotů, dramata osvětlujících osudy padlých Tairů je však

---

<sup>146</sup> PINNINGTON, str. 192.

<sup>147</sup> Japan Arts Council. Enmoku to jakugara. In: *Nógaku e no sasoi* [online]. Tókyo, Japan Arts Council, 2018. [cit. 5. 6. 2020].

<sup>148</sup> RATH, str. 201. Rath zde uvádí, že Sakon označoval čtvrtou kategorií jako hry „různé“.

podstatně více. Tento fakt koresponduje s tendencí upokojuvat duše padlých válečníků. Jak podotýká Serper, všichni navráťivší se duchové v těchto typech her jsou duchové mužských válečníků, přičemž jedinou výjimkou je právě duch válečnice Tomoe ve stejnojmenné hře.<sup>149</sup>

Text her *nó* je odříkáván rytmicky a melodicky za doprovodu hudby. Dramata obvykle vrcholí tanečními čísly, která mají pevně stanovenou choreografii a typy tance se liší podle kategorie hry. Pro hry o bozích je typický tanec *kamimai* (tanec božstev, 神舞), který je převzatý z *bugaku* a v němž herec hlavní role *šite* (仕手) figuruje v první části jako prostý stařec a ve druhé jako mocné božstvo. Ve hrách o slavných válečnících se často vyskytuje tanec zvaný *kakeri* (tanec utrpení, 翔), při němž *šite* tančí se zbraní a předvádí tak rozhodující okamžiky své rozhodující bitvy, která se pro něj stala osudovou. Hry o ženách typicky obsahují tanec *džo no mai* (ženský tanec, 女の舞), charakteristický pomalým tempem a vytříbenými pohyby. Pro kategorii her o démonech

a jiných nadpřirozených bytostech je příznačný válečný tanec zvaný *hataraki* (válečný tanec, 働).<sup>150</sup> Druhů tance, které se v divadle *nó* objevují, je však nespočetně více. Ve většině her je zápletka vedlejší, jelikož diváci jsou s ní předem obeznámeni; herci se tak soustředí spíše právě na tanec, ale s touž důležitostí také na dokonalé provedení své role, bezchybné stylizované pohyby a co možná nepřesnější zachycení atmosféry díla. Veškeré kroky a gesta herců znázorňující nejen pohyby, ale také emoce postav, jsou stejně jako techniky zpěvu teoreticky zakotvené už v Zeamiho spisech a označují se slovem *kata* (型). V současné době se používá přibližně třicet stanovených gest, je však pravděpodobné, že jich v minulosti existovalo mnohem více.<sup>151</sup> Zkratkovité, náznakové zobrazování předváděného je jedním z hlavních principů divadla *nó*. Je umožněno právě existencí ustálených gest, která jsou natolik zkratkovitá a nepodobná dějům či činnostem, které znázorňují, že je k jejich pochopení třeba důkladný vhled do tradic a kultury Japonska.<sup>152</sup> I zdánlivě jednoduchá věc, jakou je pouhý základní, výchozí postoj herce na jevišti, je v teoretických spisech divadla *nó* přesně definována. Důležitost je rovněž přikládána pauzám (*ma*, 間) mezi pohyby nebo replikami, které mají zvýšit

---

<sup>149</sup> SERPER, Zvika. Japanese Noh and Kyogen Plays: Staging Dichotomy. *Comparative Drama* [online]. 2005, 39(3), 307–360 [cit. 8. 4. 2020]. ISSN 0010-4078. Str. 326.

<sup>150</sup> WOLZ, str. 27–28.

<sup>151</sup> DEAL, str. 273.

<sup>152</sup> KALVODOVÁ, str. 179.

očekávání a napětí publika.<sup>153</sup> Pomalé tempo hry zapříčiňuje stále se stupňující napětí diváků.<sup>154</sup>

Hudební doprovod dramát tvoří hudebníci a sbor tvořený osmi zpěváky, přičemž všichni jsou přítomni na scéně po celou délku představení. Typickými hudebními nástroji, které jsou pro doprovod her *nó* využívány, je flétna a bubínek.<sup>155</sup>

Tradiční představení divadla *nó* sestávalo z pěti her (*gobandate*, 五番立<sup>156</sup>; po jedné hře z každé kategorie), a bývalo zahájeno tradičním rituálním dramatem *Stařec* (*Okina*, 翁),<sup>157</sup> které se neřadí do žádné z výše zmíněných pěti kategorií dramát<sup>158</sup> a od ostatních her divadla *nó* se velmi liší<sup>159</sup>. Vychází ze *sarugaku* a původně se hrálo v buddhistických kláštorech jako způsob požehnání při obřadech. Jeho účelem je zahnání démonů a příslib dobré sklizně a dlouhého věku pro posluchače.<sup>160</sup> V rámci představení o pěti hrách byly mezi jednotlivými dramaty zařazeny čtyři přestávky vyplněné komickými fraškami *kjógen*.<sup>161</sup>

Serper prezentuje další klasifikaci divadelních her divadla *nó* založenou na třech kritériích, kterou ve druhé polovině 20. století vytvořili Jokomiči a Omote. Prvním kritériem je míra reálnosti hry a její skladba. Podle nich dělili hry na snové hry (*mugen nó*, 夢幻能) a reálné hry (*genzai nó*, 現在能). Pro snové hry je typický obrácený tok času. Jejich hlavní část se odehrává ve snu a hlavní postavou je zpravidla duch nebo nadpřirozená bytost. Oproti tomu ve hrách reálných se děj odehrává v chronologické posloupnosti a hlavní postavou je obyčejný člověk.

---

<sup>153</sup> DEAL, str. 268.

<sup>154</sup> KALVODOVÁ, str. 83.

<sup>155</sup> DEAL, str. 274.

<sup>156</sup> SERPER, str. 321.

<sup>157</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 206–207.

<sup>158</sup> WOLZ, str. 27.

<sup>159</sup> SERPER, str. 309.

<sup>160</sup> KADOWAKI, str. 106.

<sup>161</sup> *Kjógen* se začaly vyvíjet společně s *nó* a sloužily k odreagování při téměř celodenních – představeních. V některých případech byly využívány k vysvětlení děje hry *nó* moderním jazykem. Herec *kjógenu* se v této funkci občas objevoval i v rámci *nó*, obvykle v drobné roli, např. jako žebrák, který měl rovněž za úkol sdělit publiku doplňující informace nebo dovysvětlit probíhající scénu. DEAL, str. 276. Frašky *kjógen* využívají stejné jeviště jako divadlo *nó*, herci však mají málokdy masky nebo zvláštní líčení. Na rozdíl od *nó* neobsahují *kjógen* zpěv a básně; většina replik je naopak v próze. Typické jsou opakující se postavy, satira, slovní hříčky a humor založený na protikladech. BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 210–212. Hry bývaly improvizované, založené pouze na základním plánu obsahujícím průřez akcí, klíčová slova a vtipy, které měly být při hraní použity, a názvy doprovodných písní; divadlo tedy fungovalo podobně jako původně *sarugaku*. Většina frašek byla zapsána až v 17. století. PINNINGTON, str. 192.

Jokomiči a Omote dále hry dělili podle identity hlavní postavy a konečně na základě pořadí umístění hry v rámci tradičního pětiherního představení.<sup>162</sup>

Jedním z důvodů, proč se tradice divadla *nó* udržela až do moderní doby a je stále vyhledávanou, je důraz na zprostředkování pocitu divákům.<sup>163</sup> *Nó* klade důraz na prožitek diváka a jeho schopnost imaginace.<sup>164</sup> V současné době se divadlo *nó* obvykle nadržuje tradičního uvádění pěti her během jednoho představení<sup>165</sup> a s výjimkou speciálních událostí, jako jsou oslavy Nového roku, se zpravidla omezuje na jedinou hru, diváci se na ni tudíž mohou naprosto soustředit a na rozdíl od původních dlouhých představení z hlediště v průběhu něj neodcházejí.

Nové divadelní hry divadla *nó* vznikaly pouze do 16. století, divadla poté začala usilovat spíše o co nejdokonalejší předvádění her již existujících. Do současnosti se dochovalo přibližně 240 dramát<sup>166</sup>, z nichž většina má fixní strukturu odpovídající Zeamiho teoretickým spisům stanovujícím formální aspekty divadla *nó*. Základní koncept struktury dramát přejal Zeami z *bugaku*. Jedná se o tzv. *džo-ha-kjú* (úvod, vývoj příběhu, závěr, 序破急).<sup>167</sup>

V úvodní části hry se zpravidla jako první objevuje herec *waki* (脇), tedy představitel vedlejší role – obvykle jí bývá potulný buddhistický mnich nebo šintoistický kněz, který představuje spojení mezi světem živých a světem zemřelých či nadpřirozených bytostí. Poté, co *waki* dostatečně ozřejmí místo děje a nastíní zápletku, přichází na scénu herec *šite*, který představuje hlavní roli.<sup>168</sup>

*Šite* i *waki* mohou mít také svůj doprovod *cure* (連). Doprovod hlavního herce se pak označuje jako *šitezure* (仕手連), průvodce vedlejšího herce pak jako *wakizure* (脇連).<sup>169</sup> Není výjimkou, že se v divadlech vyskytují dětské herci (*kokata*, 子方), kteří patří ke skupině hlavních herců *šite*

---

<sup>162</sup> Yokomichi Mario and Omote Akira, eds., *Yokyoku-shu* (Collection of Noh Plays), 2 vols., *Nihon koten bungaku taikai* (Collection of Japanese Classical Literature), nos. 40-41, (Tōkyō: Iwanami shoten, 1960). In: SERPER, str. 312.

<sup>163</sup> KADOWAKI, str. 108.

<sup>164</sup> KALVODOVÁ, str. 80.

<sup>165</sup> WOLZ, str. 27.

<sup>166</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 206.

<sup>167</sup> WOLZ, str. 27.

<sup>168</sup> *Šite* má vždy masku a v některých hrách představuje v první a druhé části jinou postavu (jako druhá je zpravidla její skutečná podoba, kterou postava zpočátku skrývala a kterou odhalí jen tomu člověku, který jí může pomoci zbavit se utrpení<sup>168</sup>). V první části hry se pak označuje jako *maešite* (předchozí herec, 前仕手) a ve druhé části po odtajnění své pravé identity jako *nočišite* (pozdější herec, 後仕手). V takových případech se do představení zařazuje krátká mezihra, během níž si *šite* v zákulisí vymění masku a převlékne kostým. KALVODOVÁ, str. 88.

<sup>169</sup> DEAL, str. 274.



a nejčastěji ztvárňují císaře a další reálné historické postavy. Ztvárnění skutečných postav dětským hercem naznačuje jejich odpoutání od snahy historické postavy ztvárnit realisticky.<sup>170</sup>

*Nó* je charakteristické zejména již zmíněnými výmluvnými dřevěnými maskami, které herci, zejména *šite* a často také *šitezure*<sup>171</sup>, na pódiu nosí, a které jsou řezbářsky dokonale propracované a navrženy tak, aby hercům umožňovaly pouhým náklonem hlavy a s ním spojenou změnou úhlu, pod kterou na masku dopadá světlo, vyjádřit pokaždé jinou emoci.<sup>172</sup> Celkem se pro repertoár divadla *nó* využívá více než 200 různých masek. Nejčastější jsou masky půvabných mladých žen, duchů a démonů. Pro obřadní hru *Stařec* jsou využívány masky milého stařečka.<sup>173</sup> *Waki* a *wakizure* vystupují bez masky, pouze s nalíčeným obličejem, jímž se snaží pohybovat co nejméně, aby přílišnou mimikou nenarušovali atmosféru hry; jejich tvář tedy masky také připomíná.<sup>174</sup> Výroba masek dosáhla svého vrcholu na přelomu 16. a 17. století, kdy existovala celá řada zdatných řezbářů, kteří dodávali masky pro přibývající a měnící se postavy v rozrůstajících se repertoárech divadel.<sup>175</sup>

Rovněž kostýmy využívané herci *nó* jsou dokonale propracované, ušité z drahých látek nejvyšší kvality a zdobené nejrůznějšími vzory.<sup>176</sup> Od období Edo se na jejich výrobu specializují zejména podniky v Kjótské čtvrti Nišidžin, která je svými textiliemi vysoké kvality známá i v současné době. Ačkoli se v období Edo vztahovala na výrobu oblečení přísná omezení, kostýmy herců divadla *nó* se z tohoto pravidla vymykaly – na jejich výrobu bylo povoleno používat drahé materiály, zejména hedvábí<sup>177</sup>, satén<sup>178</sup> nebo čínský brokát, kostýmy tak byly velmi drahé.<sup>179</sup> Oděvy vyrobené z těchto luxusních materiálů byly dále bohatě zdobeny tkanými nebo vyšívanými vzory.<sup>180</sup> Je přirozené, že kostýmy se liší podle role, pro kterou jsou určeny, přičemž neusilují o napodobování reálného oblečení osob různého společenského

---

<sup>170</sup> KALVODOVÁ, str. 87.

<sup>171</sup> Her, ve kterých *šite* vystupuje bez masky, je minimum. *Šitezure* hraje v masce zejména při ztvárňování ženské postavy. BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 208.

<sup>172</sup> Vyjádření silně prožívané emoce je jedním z hlavních záměrů her divadla *nó*. DEAL, str. 273.

<sup>173</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 274.

<sup>174</sup> Tamtéž, str. 208.

<sup>175</sup> KADOWAKI, str. 107.

<sup>176</sup> Na rozdíl od mohutných masek využívaných tanečníky tanců *gigaku*, o nichž se hovoří jako o pravděpodobném předchůdci masek divadla *nó*, jsou masky používané herci *nó* spíše malé a mělké, obvykle sotva zakrývají celý obličej herce. Vyráběny jsou ze dřeva japonského cypřiše a pro jejich malování se využívá pasta z rozdrcených mušlí, přírodní barviva a tuš. BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 208.

<sup>177</sup> DENNEY, str. 117.

<sup>178</sup> KALVODOVÁ, str. 195.

<sup>179</sup> BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 294.

<sup>180</sup> DENNEY, str. 117. Mezi nejpopulárnější vzory se řadí šestiúhelníkový vzor připomínající želví krunýře, dále pak přírodní motivy jako stylizované květy chryzantém, vistárie či jiných květin, či listy nejrůznějších rostlin, které navozují nejen prostředí a atmosféru hry, ale také například roční období, v němž se hra odehrává. DENNEY, str. 119.

postavení, naopak jsou určeny výhradně pro divadlo a jako takové mají za úkol vyvolat v divákovi estetický dojem. I postavy sluhů, potulných mnichů nebo chudých dívek tak nosí bohatě zdobené kostýmy z drahých látek. Bethe uvádí jako důvod fakt, že kvůli prostotě scény byly oděvy herců primárními objekty vizuálního zájmu diváků<sup>181</sup> a navíc jsou navrhovány tak, aby svým vzhledem na první pohled znatelně reflektovaly pohlaví, společenský status a profesi postavy.<sup>182</sup> Zeami specifikoval typ kostýmu pro roli, nikoli pro konkrétní postavu, a výběr vzorů a barev látky byl obvykle rozhodnutím samotného herce.<sup>183</sup> Při nošení kostýmů je typické jejich vrstvení, díky němuž se herec jeví větší, než ve skutečnosti je.<sup>184</sup>

### 7.2.1 Divadelní hry vycházející z *Příběhu rodu Taira*

Jak již bylo zmíněno, velké množství divadelních her určených pro divadlo *nó* vychází z *Příběhu rodu Taira* či jiných děl zpracovávajících události války Genpei (*Příběh éry Hógen*, *Příběh éry Heidži*, případně na jiných variantách *Příběhu rodu Taira*, než je nejrozšířenější verze *Kakuičibon*), a zaměřuje se na jednotlivé postavy či události z tohoto období. Počet dramát založených na literárních dílech reflektujících válku Genpei převyšuje počet her založených na jakémkoli jiném díle. Jedná se o 34 her, které se souhrnně označují jako *Genpei nó* a tvoří přibližně desetinu současného repertoáru.<sup>185</sup> Tato kapitola je stručnou charakteristikou nejznámějších z těchto dramát se zaměřením na ta dosud hraná, v případě dramát týkajících se Tomoe pak na všechna dochovaná dramata.

Hry zaměřené na postavy válečníků z rodu Taira je obvykle možné zařadit do kategorie *mugen nó*, jedná se tedy o hry, v nichž se postava padlého válečníka vrací zpět do světa živých v podobě ducha a sděluje živému smrtelníkovi (zpravidla se jedná o mnicha) okolnosti své smrti. Jednou z dosud hraných her je *Acumori*, jejíž hlavní postavou je Taira no Acumori, který padl

---

<sup>181</sup> BETHE, Monica. The use of Costumes in No Drama. *Art Institute of Chicago Museum Studies* [online]. Five Centuries of Japanese Kimono: On This Sleeve of Forest Dreams, 1992, 18(1), 6–19+101 [cit. 8. 4. 2020]. ISSN 0069-3235. Str. 7.

<sup>182</sup> BETHE, str. 19.

<sup>183</sup> DENNEY, str. 115.

<sup>184</sup> Tamtéž, str. 119. Do dnešní doby se dochovala řada velice starých kostýmů, předávaných původně v hereckých rodech z generace na generaci. Většina z nich je dnes uložena v muzeích nebo soukromých sbírkách. BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 291. Oděvy, které herci divadla *nó* na jevišti nosili, se velmi podobaly běžnému oblečení samurajské vrstvy v období Edo. Denney zmiňuje, že v případech, kdy byl výkon herců obzvláště zdařilý, se někdy stávalo, že si někteří diváci svlékali svrchní vrstvy vlastního oděvu a házeli je na pódium, aby herce za jejich námahu odměnili, některé kostýmy jsou tudíž skutečně autentickým oděvem vyšších vrstev. DENNEY, str. 126. O tomto jevu se zmiňuje také Bethe, která dále uvádí, že herci dostávali oblečení také jako část svého platu. BETHE, str. 13.

<sup>185</sup> WATSON, Michael. Genpei Tales and the Nō. *Premodern Japanese Studies Website* [online]. 2012 [cit. 18. 7. 2020].

v bitvě v Iči no tani.<sup>186</sup> Z Acumoriho příběhu vychází dále hra *Acumori v chrámu Ikuta* (*Ikuta Acumori*, 生田敦盛), jejímž protagonistou je Acumoriho syn, který se modlí za setkání s duchem svého otce.<sup>187</sup>

Hra *Mičimori* (通盛) zachycuje smrt Tairy no Mičimoriho v bitvě v Iči no tani. Její autorství je připisováno dramatikovi Iamimu a hru údajně zrevidoval Zeami. Iči no tani se týká také hra *Tomoakira*, v níž se mnichovi, který místo bitvy navštíví, zjeví duch padlého Tairy no Tomoakiry a vyloží mu svůj příběh.<sup>188</sup> Motiv navrátilivšího se ducha se objevuje také ve hře *Tadanori* (忠度), v níž skupina mnichů požádá o přespání muže, který se modlil o spásu něčí duše ke staré sakuře. Muž se ukáže být převtěleným duchem Tairy no Tadanoriho a velmi ho dojme, když mniši u sakury vykonají rituální obřad za zemřelého.<sup>189</sup>

Co se týká dramaturgie osudů postav z rodu Minamoto, největší pozornost je věnována Jošicunemu, který je oslavován nejen pro své významné válečné nadání a schopnost efektivně organizovat své vojsko, ale pro svůj tragický osud bývá také povýšen na romantického hrdinu.

Dramata o Minamoto no Jošicunem a jeho poddaných (zvýšená pozornost je věnována jeho družce, tanečnici *širabjóši* Šizuče, a jeho společníkovi mnichu Benkeiovi) se souhrnně nazývají jako *Cyklus Jošicune*.

Nejslavnějším dramatem o Šizuče je bezpochyby hra *Futari Šizuka* (二人静), v níž duch Šizuky zpočátku prosí vesničanky o modlitby, poté jednu z nich posedne a obě „Šizuky“ pak společně vyprávějí příběh o Jošicuneho útěku před bratrovým hněvem a následném skonu. Autorství této hry je připisováno Zeamimu.<sup>190</sup> Her o Šizuče však existuje podstatně více, za zmínku stojí např. *Adači Šizuka*, v níž je Šizuka zajata, dovedena do Kamakury a přinucena tančit před Jošicuneho bratrem Joritomem. Tato hra se však dnes již aktivně nehraje.<sup>191</sup>

Mezi dramata o Jošicunem a Benkeiovi, která jsou dodnes součástí repertoáru divadla *nó*, patří například *Benkei na mostě* (*Haši Benkei*, 橋弁慶), které zpracovává první setkání Benkeie, bojovného mnicha sbírajícího meče poražených protivníků, a Jošicuneho. Jošicune Benkeie

---

<sup>186</sup> WATSON.

<sup>187</sup> Tamtéž.

<sup>188</sup> Tamtéž.

<sup>189</sup> Noh Plays Database. *Tadanori*. The Noh.com [online]. N. d. [cit- 15. 7. 2020].

<sup>190</sup> MUELLER, Jacqueline. The Two Shizukas. Zeami's Futari Shizuka. *Monumenta Nipponica* [online]. 1981, 36(3), 285–298 [cit. 15. 7. 2020]. ISSN 1880-1390. Str. 289–298.

<sup>191</sup> WATSON.

v souboji na mostě porazí a Benkei mu poté přísahá věrnost.<sup>192</sup> Dalším dramatem je hra *Ataka* (安宅), která je zaměřena na Jošicuneho útěk z Kamakury, v rámci kterého musí v přestrojení překročit bariéru Ataka, kde hlídkují Joritomovi vojáci.<sup>193</sup> Za autora hry *Ataka* je považován Kanze Kodžiró Nobumicu, který napsal také hru *Benkei na lodi* (*Funa Benkei*, 船弁慶), v níž je Benkei hlavní postavou a Jošicuneho ztvárňuje dětský herec *kokata*. Tato hra je rovněž zpracováním scény z útěku Jošicuneho z Kamakury, přičemž hlavní část hry se odehrává na lodi na širém moři, kde se jim v podobě mstivých duchů zjeví padlí vojáci Tairů v čele s Taira no Tomomorim.<sup>194</sup>

Existují však také dramata o Minamotech, která nejsou cílená na Jošicuneho. Příkladem je *Fudžito* (藤戸), v níž se rovněž objevuje motiv postavy, která se vrací v podobě ducha, hra se však vymyká tím, že se zde nejedná o válečníka. Hra zpracovává motiv z *Příběhu rodu Taira*, v němž jeden z vojáků bojujících na straně Minamotů, Sasaki Moricuna, přispěl k jejich vítězství tím, že jim ukázal mělčinu v řece, kterou tak armáda mohla bez újmy překročit. Sasaki tuto informaci získal od místního rybáře, kterého následně zabil, aby mu zabránil sdělit ji také Tairům. V dramatu je Sasaki po návratu do svého rodného kraje konfrontován s rybářovou matkou, která se ve skutečnosti ukáže být rybářovým duchem.<sup>195</sup>

Mezi hry ze strany Minamotů lze zařadit také hry o válečnici Tomoe, z nichž jedinou dosud hranou je hra *Tomoe* (巴). I zde se objevuje motiv válečníka vracejícího se v podobě ducha, hra je však výjimečná tím, že se zde jedná o ženu. Od ostatních her tohoto typu se liší také tím, že duch Tomoe nevypráví okolnosti své smrti, ale naopak okolnosti momentu, kdy dle jejího vlastního uvážení k její smrti dojít mělo, ale nedošlo. Tomoe popisuje poslední momenty v bitvě, které strávila s Minamoto no Jošinakou, se zaměřením na chvíli, kdy si Jošinaka uvědomil, že již není možné zvítězit a rozkázal Tomoe, aby opustila bitevní pole. Tomoe se ve hře nezabývá svou smrtí ani svým dalším osudem po odchodu z bitvy, namísto toho glorifikuje smrt Jošinaky a projevuje svou přetrvávající lásku k němu a zároveň smutek pramenící z toho, že jí nebylo umožněno bojovat po jeho boku až do samého konce.

---

<sup>192</sup> WATSON.

<sup>193</sup> Tamtéž.

<sup>194</sup> Noh Plays Database. Funa-Benkei (Benkei in a Boat). The Noh.com [online]. N. d. [cit- 15. 7. 2020].

<sup>195</sup> WATSON.

Tomoe je věnována také hra *Současná Tomoe* (*Genzai Tomoe*, 現在巴), která se dnes již nehraje. Jedná se o věrnější zpracování kapitoly *Jošinakův konec* (*Kiso saigo*, 木曾最後) z *Kakuičibon*, které vzniklo přepracováním a zkrácením hry *Tomoe z tohoto světa* (*Kondžó Tomoe*, 今生巴)<sup>196</sup> Existovalo také drama *Tomoe s bambusovou truhlicí* (*Katami Tomoe*, 筐巴), v němž Tomoe po smrti Jošinaky dorazí k jeho rodině do Kisa, aby jim předala relikvie, které po sobě Jošinaka zanechal, a následně jeho dům brání před útoky vojáků, které poslal Joritomo. Totéž téma zpracovává i hra *Tomoe a Jošinakova žena* (*Midai Tomoe*, 御台巴)<sup>197</sup> Další hrou je *Zahalená Tomoe* (*Kinukazuki Tomoe*, 衣潜巴), která se obsahově velmi podobá hře *Tomoe*, s výjimkou toho, že duch Tomoe je vtělen do mladé lovkyně perel, na niž mnich narazí na pobřeží.

### 7.3 Ženské nó

V divadle *nó* hrají pouze muži, ztvárňují tedy i ženské role.<sup>198</sup> Také hudebníci jsou výhradně muži.<sup>199</sup> Běžně uváděná informace, že ženy tradičně neměly na jeviště veřejných divadel přístup, však neznámá, že by se *nó* nemohly zabývat vůbec. Podle Geilhorn se naopak ženy *nó* věnovaly od jeho samotného začátku ve 14. století.<sup>200</sup> Ženské herecké skupiny se nazývaly *onna sarugaku* (ženské *sarugaku*, 女猿楽), *onna kusemai* (ženské *kusemai*, 女曲舞) či *njójó kjógen* (ženské *kjógen*, 女房狂言).<sup>201</sup> Nejstarší záznamy o vystoupeních *onna sarugaku* pocházejí z roku 1432 z deníku císařského prince, který v něm uvádí, že ženy hrály všechna představení stejně jako muži a to, co ženská představení od těch mužských nejvíce odlišovalo,

---

<sup>196</sup> WATSON.

<sup>197</sup> WATSON.

<sup>198</sup> DEAL, str. 274.

<sup>199</sup> DENNEY, Joyce. Edo-Period Noh Costumes and Samurai Women's Garments in the Detroit Institute of Arts. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* [online]. 2014, 88(1), 114–127 [cit. 5. 4. 2020]. ISSN 0011-9636, 2327-5995. Str. 123.

<sup>200</sup> GEILHORN, Barbara. From Private "Zashiki" to the Public Stage: Female Spaces in Early Twentieth-Century "Nō". *Asian Theatre Journal* [online]. 2015, 32(2), 440–463 [cit. 3. 6. 2020]. ISSN (web) 1527-2109. Str. 442–444.

<sup>201</sup> Gabrovská zdůrazňuje, že fakt, že bylo k názvům již existujících divadelních či tanečních forem nutné připojit slovo „onna“, nasvědčuje tomu, nakolik byly tyto formy tradičně spojovány s mužskými aktéry, a naznačuje, že v případě ženských skupin byla hlavní atrakcí pro diváky spíše „ženskost“ představení než kulturní zážitek. Vystoupení žen byla navíc obvykle považována za pouhou imitaci představení mužů. GABROVSKÁ, Galia Todorova. The "Female Presence" on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre. *Asian Theatre Journal* [online]. 2015, 32(2), 387–415. ISSN (web) 1527-2109. Str. 398.

byly ženské hlasy. Díky nim byly inscenace, které diváci dosud znali pouze v podobě hlasů mužských, nakolik unikátními. *Onna kusemai* je údajně ještě starší než *onna sarugaku*, datuje se již do období Kamakura. Obě tyto formy dosáhly vrcholu v 16. století.<sup>202</sup>

Členky ženských divadelních skupin údajně ve všech případech vystupovaly bez masek, které byly určeny pouze pro muže. Tyto skupiny postupně získávaly na popularitě, zejména v období Ašikaga-Muromači. V 16. století však ztratily podporu vlivem uznání rodových škol divadla *nó* jako dominantních hereckých skupin. Do těchto škol mohli vstupovat pouze muži, ženy tudíž mohly dále pokračovat s *nó* pouze v soukromí. Přesto se jim však postupně otevíralo více možností vystupovat. Na začátku období Meidži se ženy aktivně účastnily představení *teriha nó/teriha kjógen* (照葉能, 照葉狂言), které vzniklo spojením určitých prvků divadelních forem *nó* a *kabuki* (歌舞伎). K těmto výstupům se zvolna přidávaly další divadelní žánry. Ať už však byla ženská představení jakkoli umělecky propracovaná, lákadlem pro jejich návštěvníky nadále zůstávala spíše ženská krása a jedinečnost ženského hlasu ve spojení s narušením zavedené představy o ideální ženě, která se zdržuje pouze doma a na veřejnosti na sebe nepoutá pozornost. Nejen, že se herečky tomuto tradičnímu pojetí protivily, ale pro účel ztvárnování mužských rolí se rovněž oblékaly do mužských šatů. Právě tyto aspekty byly pro veřejnost natolik zajímavé, že se ženskému divadlu podařilo se uchytit, ačkoli zůstávalo zastíněno divadlem mužů a po velmi dlouhou dobu bylo z výše zmíněných důvodů považováno za atraktivní, ale nemorální.<sup>203</sup>

Na konci 19. a začátku 20. století se Japonsko pod vlivem stále se umocňujícího pronikání vlivů ze Západních zemí velmi rychle modernizovalo a tento proces se pochopitelně nevyhnul ani divadlu *nó*. Po rozpadu šógunátu divadlo upadalo vlivem ztráty tohoto hlavního zdroje finanční podpory, během prvních desetiletí dvacátého století se však společně s divadlem *kabuki* ukotvilo jako významná součást tradiční japonské kultury schopná demonstrovat její jedinečnost a odlišnost ji od kultury Západu.<sup>204</sup>

Mezi největší změny, k nimž pod vlivem modernizace došlo, lze bezpochyby zařadit nárůst počtu ženských hereček v *nó*, které mohly nově opět hrát veřejně v zavedených divadlech. Na rozdíl od mužů se jim však zpravidla nedostalo hereckého výcviku a vzdělání a většinu hereček tak tvořily amatérky. Výjimku představovaly dcery herců *nó*, u kterých nebylo

---

<sup>202</sup> GABROVSKA, str. 394–395.

<sup>203</sup> GEILHORN, str. 442–444.

<sup>204</sup> Tamtéž, str 441.

neobvyklé studovat toto umění od dětství, nešlo však o formální trénink, jelikož se od nich neočekávalo, že se budou divadlu v dospělosti nadále (natož pak profesionálně) věnovat.<sup>205</sup>

V roce 1894 byl vydán soubor pravidel pro herce *nó*, který zahrnoval zákaz vystupování žen. I přes tento zákaz se však počet amatérských hereček stále zvyšoval. Ženy vystupovaly na soukromých jevištích nebo v pokojích japonského stylu s podlahou pokrytou bambusovými rohožemi (*zašiki*, 座敷). S vzrůstajícím počtem podobných soukromých představení se mezi ženami zvyšoval také zájem o *nó*, a naopak přesvědčení o nevhodnosti veřejného vystupování hereček postupně sláblo. Přibývajícím počtem amatérských hereček pak otevřel dveře prvním profesionálkám. Mezi jejich průkopnice patřila např. herečka Jamašina Akiko, které se dostalo formálního vzdělání v oblasti *nó* a v představeních na soukromém rodinném jevišti ztvárňovala primárně hlavní role. Později se stala také učitelkou *nó* pro dívky a v roce 1912 založila první dívčí hereckou skupinu.<sup>206</sup> Přesto však vystupování žen ve velkých veřejných divadlech nadále zůstávalo kontroverzním tématem a debaty o jeho možnostech se rozvíjely velmi pozvolna. Jedním z největších problémů byla faktická neochota svěřit ženám jakoukoli roli. Bylo zcela nepředstavitelné, aby žena hrála mužskou postavu, ani role ženských postav však nebyly považovány za přijatelné. Jak uvádí Geilhorn, pro *nó* bylo odjakživa ideálem a základním kamenem estetiky mužské tělo a tento vzor byl aplikován také na ženské postavy. Základním argumentem proti zapojení hereček do divadla *nó* na profesionální úrovni byl tedy ten, že jelikož tedy ženské tělo tomuto ideálnímu vzhledu neodpovídá, nemůže žena nikdy žádnou postavu dokonale ztvárnit. Podobné argumenty se týkaly také ženského hlasu, který byl považován za příliš vysoký a nelibozvučný.<sup>207</sup> Geilhorn dále poukazuje na to, že ženy byly tradičně považovány za bytosti podřazené mužům a stejně tak byly jejich herecké výkony omezovány pouze na jejich „přirozenost“, ze které vyplývá, že žena může ztvárnit pouze ženskou postavu, která jí fyzicky odpovídá. Muži, oproti tomu, dokáží ztvárnit jakoukoli roli a jejich výstupy jsou považovány za umění (oproti ženské „přirozenosti“). Jelikož v případě mužů se i hraní mužských rolí považuje za umění získané důkladným studiem a tréninkem, nikoli za jejich přirozenost, je zjevné, že se postavení žen v tomto pojetí nijak nezlepšilo.<sup>208</sup>

Na začátku 20. století ženy přestaly být od *nó* odrazovány a vytvořil se dokonce koncept *nó* jakožto dokonalého tréninku pro jejich stanovenou budoucí genderovou roli „dobré ženy

---

<sup>205</sup> GEILHORN, str 441–447.

<sup>206</sup> Tamtéž, str 445–449.

<sup>207</sup> Tamtéž, str 451–452.

<sup>208</sup> ORTNER, Sherry. Is Female to Male as Nature is to Culture? In: *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974. ISBN 978-08-0470-850-0. Str. 67–87. In: GEILHORN, str. 454.

a moudré matky“ (*ryósai kenbo*). Jakožto ryzí součást japonské kultury začalo být divadlo *nó* vyzdvihováno jako ideální fyzická aktivita pro ženy, a byly to naopak západní sporty, hudba a další kratochvíle, co začalo být považováno za nevhodné a určené pouze pro muže.<sup>209</sup>

#### 7.4 Hlavní kulturní aspekty divadla *nó*

Všichni mužští herci divadla *nó* musí podstoupit náročný trénink cílený na rozvoj potřebných dovedností a schopností. Za nejdůležitější kvality herce shodně s nejpodstatnějšími aspekty celého pojetí divadla *nó* považoval Zeami koncepty *monomane* (imitace, 物真似), *júgen* (tichá, nenápadná krása, 幽玄) a *hana* (osobitost a podmanivost hereckého projevu, 花).

*Monomane* odpovídá imitaci reality, jejímž cílem však není skutečnost věrohodně napodobit; usiluje spíše o vyvolání pocitu odpovídajícího situaci, která by se mohla reálně stát, pomocí předvádění ustálených gest.<sup>210</sup> Jde o dokonalé splynutí herce s jeho postavou, které začíná již v šatně, kde se herec *šite* posadí před zrcadlo a nejprve si dlouze prohlíží masku, kterou má použít, aby si důkladně zapamatoval její výraz. Následně si masku nasadí a prohlíží si sám sebe s maskou v zrcadle. Pomocí tohoto rituálu se herec „proměňuje“ ve ztvárňovanou postavu.<sup>211</sup> Suzuki uvádí, že cítit se na jevišti jako fiktivní postava je cílem již samotného tréninku herce a podobné rituály mu tudíž napomáhají si tento pocit vštípit.<sup>212</sup>

*Júgen* odkazuje k „záhadnosti a hloubce“, Zeami však význam tohoto pojmu značně rozšířil a definoval jej jako schopnost herce zprostředkovat divákům vnímání krásy ukryté v jeho výstupu a vytvořit tak mezi ním a diváky spojení na emocionální úrovni.<sup>213</sup> Zeami tento pojem přejal ze zenového buddhismu, kde je používán pro označení něčeho tajemného, nevyjádřitelného.<sup>214</sup>

Třetím konceptem je *hana*, v doslovném překladu „květina“. Tímto slovem Zeami vyjadřoval schopnost herce předat své umění publiku a vytríbeně vyjádřit emoce postavy tak, aby v divácích vyvolal patřičné napětí a odpovídající reakce. Na základě těchto tří kvalit definuje

---

<sup>209</sup> GEILHORN, str. 450.

<sup>210</sup> DEAL, str. 273.

<sup>211</sup> KALVODOVÁ, str. 91.

<sup>212</sup> SUZUKI Tadashi, Culture is the body!. Sestavila a do angličtiny přeložila Matsuoka Kazuko. *Performing Arts Journal* [online]. 1984, 23(8), 28–35 [cit. 7. 5. 2020]. ISSN 0735-8393. Str. 29.

<sup>213</sup> DEAL, str. 273.

<sup>214</sup> KALVODOVÁ, str. 91.



Wolz cíl dramatu *nó*, a sice „sdělit ty nejvyšší ideály těmi nejjednoduššími způsoby“<sup>215</sup>. Podle Kalvodové dosáhne herec skutečné osobité podmanivosti založené na výše vyjmenovaných konceptech až s vyšším věkem a schopnost mladých herců okouzlit diváky není skutečným uměním, protože vyplývá z jejich mládí a vzhledu.<sup>216</sup>

### 7.5 *Nó* v současné době

Řada autorů spekuluje o tom, zda se divadlo *nó* skutečně stále zachovává v původní podobě a zda je vůbec možné, aby jakýkoli aspekt národní kultury zůstal nezměněn a neovlivněn moderními vlivy po tak dlouhou dobu. Japonské umění se od druhé poloviny 19. století nevyhnulo vlivům západního modernismu a hry, které si po celá staletí zachovávaly svou podobu, byly najednou překládány do angličtiny i jiných jazyků. Více než nad samotným překladem bylo nutné se zamyslet nad interpretací textů, které byly pro západního diváka neznalého japonské historie, literárních předloh her a kulturních zvyklostí často zcela nepochopitelné. I za předpokladu, že se původní dramata divadla *nó* vyhnula modifikacím novými vlivy, zde tedy vyvstala potřeba vytvoření nového pohledu na jejich formu.<sup>217</sup>

Zajímavým příkladem uplatňování západních vlivů na japonské umění je Kanze Hisao, který kromě tradičních spisů a her *nó* studoval také Stanislavského a další západní autory a věnoval se také řeckému dramatu. Usiloval o znovuoobjevení esence *nó* v podobě, v jaké ji propagoval Zeami, a to prostřednictvím syntézy poznatků získaných ze svého studia Zeamiho na jedné straně a západních dramatiků a divadelních teoretiků na straně druhé.<sup>218</sup> Po technické stránce se však představení divadla *nó* od své původní podoby příliš neliší. Na rozdíl od moderního divadla se zde stále nevyužívají hudební nahrávky či mikrofony přenášející hlasy herců do reproduktorů a masky i kostýmy jsou nadále vyráběny ručně s touž precizností, jako před šesti sty lety. Jediná změna spočívá v užívání elektrického osvětlení namísto původních svící<sup>219</sup>, přičemž i tento krok bývá znalci divadla *nó* kritizován.

Zvláštním příkladem *nó* zachovaného do dnešní doby jsou výstupy buddhistických mnichů z chrámového komplexu v Hiraizumi, kteří si již po dobu více než šesti set let, tedy již od doby předchůdců divadla *nó*, drží zvyk hraní divadelních her klasifikovaných jako náboženské. Na

---

<sup>215</sup> WOLZ, str. 32.

<sup>216</sup> KALVODOVÁ, str. 91.

<sup>217</sup> PRESTON, Carrie J. *Learning to kneel*. Noh, Modernism, and Journeys in Teaching. Vydání první. New York: Columbia University Press, 2016. 352 stran. ISBN (e-kniha) 978-02-3154-429-0. Str. 170.

<sup>218</sup> RATH, str. 202–203.

<sup>219</sup> SUZUKI, str. 30.

jevišti pro divadlo *nó* v chrámu Čúsondži se vystupuje čtyřikrát za rok: v lednu, v květnu v rámci oslavy jara, a dále pak v srpnu a v listopadu. Hiraizumi se pojí s boji mezi Minamoty a Tairy coby místo, kam se v roce 1186 uchýlil Minamoto no Jošicune poté, co musel uprchnout před hněvem svého bratra Joritoma, který Jošicuneho podezíral ze zrady. Jošicune se ukryl u Fudžiwara no Hidehiry, který však brzy nato zemřel a jeho syn se příliš obával Joritoma na to, aby mu dokázal odporovat, a proto mu jeho bratra vydal. Jošicuneho příjezd do Hiraizumi je každoročně 3. května rekonstruován průvodem maskovaných herců. V následujících dvou dnech se zde koná festival, jehož součástí jsou i představení sestávající z recitace buddhistických sůter, oslavných tanců a jedné hry *nó*.<sup>220</sup>

K utužení tradice *nó* v chrámu Čúsondži přispěl v roce 1951 nález dřevěné masky, která pravděpodobně pochází z dob Zeamiho. Masky je zcela unikátní tím, že v sobě kombinuje prvky několika různých masek *nó* a některými rysy se nepodobá žádné z nich. Existuje předpoklad, že byla vytvořena podle tváře Fudžiwara no Hidehiry. Masky byla poté použita pouze jednou ve hře *Hidehira*, speciálně vytvořeném novém dramatu, a v současnosti se řadí mezi šest nejvzácnějších masek v Japonsku.<sup>221</sup>

Divadlem *nó* se ve své tvorbě inspirovala řada japonských i zahraničních moderních autorů. Mezi ty nejznámější patří např. Óta Šógo, který ve svých hrách využíval pomalé pohyby herců a estetiku ticha známou z *nó*, nebo Terajama Šúdži, který napsal více než 50 her, v nichž se inspiroval mimo jiné esoteričností divadla *nó*.<sup>222</sup> Z mimojaponských autorů stojí za zmínku W. B. Yeats, který zavedené postupy a estetiku divadla *nó* využil ke ztvárnění irských pověstí.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> JOHNSON, Irmgard. Priestly No at Chusonji. *Asian Theatre Journal* [online]. 1987, 4(2), 215–229 [cit. 9. 4. 2020]. ISSN (web) 1527-2109. Str. 215–217.

<sup>221</sup> JOHNSON, str. 222–223.

<sup>222</sup> KALVODOVÁ, str. 241–242, 246.

<sup>223</sup> Tamtéž, str. 92.

## 8. Tomoe jako literární postava

Následující podkapitoly jsou zaměřeny na charakteristiku Tomoe jakožto literární postavy v díle *Příběh rodu Taira* a v divadelní hře *Tomoe*. Ačkoli se v obou dílech jedná o postavu založenou na stejné historicky doložené osobě, v jejím vyobrazení a vystupování je řada rozdílů, na které se detailněji zaměřuje kapitola Srovnání literární a divadelní koncepce postavy Tomoe. Detailně je zde také rozebírána povaha Jošinakova rozhodnutí poslat Tomoe pryč z jejich poslední bitvy a jeho možná zdůvodnění.

### 8.1 Tomoe v *Příběhu rodu Taira*

V *Příběhu rodu Taira* se postava ženské válečnice Tomoe krátce objevuje v kapitole s názvem „*Jošinakův konec*“ v deváté knize. Společně s dívkou jménem Jamabuki, která však v průběhu cesty onemocněla, a proto s armádou do poslední bitvy nejela, doprovázela Tomoe válečníka Kiso no Jošinaku<sup>224</sup> na jeho cestě z provincie Šinano. Stejně jako u ostatních žen je u ní vyzdvihována neobyčejná krása, na rozdíl od nich však také nadměrná fyzická síla a schopnost bojovat. Mimořádná síla bojovníků je v díle často zdůrazňována frází „(válečník, který) v boji vydá za tisíc mužů“<sup>225</sup>. Ačkoli je tato fráze zpravidla aplikována pouze na postavy mužských bojovníků, je zde použita i v případě Tomoe. Právě to Tomoe odlišuje od ostatních ženských postav, u nichž je (až na několik výjimek) obvykle zmiňován a vyzdvihován pouze fyzický vzhled. Tomoe je dále charakterizována jako zdatná lukostřelkyně, jezdkyňe na koni a bojovnice schopná utkat se i s bohy a démony, která je Jošinakovi věrně po boku v každé bitvě, do které se vydá. Jak již bylo uvedeno v kapitole Tomoe jako historická postava, Tomoe poprvé bojovala po boku Jošinaky v bitvě u Jokotagawary a ačkoli to v textu většiny verzí *Příběhu rodu Taira* není explicitně zmíněno, je obecně považována za Jošinakovu milenkou.

Po útěku z Kjóta a následné porážce Jošinakovy armády v bitvě na pobřeží Učide přikázal Jošinaka Tomoe, aby odložila zbroj, a poslal ji pryč z bitevního pole. Důvod tohoto požadavku se stal předmětem řady sporů a dohadů a bylo o něm vytvořeno několik různých teorií.

Brown jako jedno z případných zdůvodnění Jošinakova příkazu vůči Tomoe uvádí možný strach o její bezpečnost. Tuto domněnku však vzápětí vyvrací jakožto nepravděpodobnou, vzhledem k faktu, že se Jošinaka nikdy dříve v díle o Tomoe nestrachoval, přestože šla v čele

---

<sup>224</sup> V českém překladu Karla Fialy figuruje jako „Jošinaka z Kisa“.

<sup>225</sup> *Příběh rodu Taira*, str. 323 aj.

jeho armády z bitvy do bitvy.<sup>226</sup> Lze však spekulovat o tom, zda skutečně nelze považovat za pravděpodobné, že by se Jošinaka nikdy dříve o bezpečnost své svěřenkyně, potažmo pak milenky<sup>227</sup>, nebál. Vezmeme-li v potaz jeho uvědomění si nevyhnutelnosti porážky, která mu v dřívějších bitvách nehrozila tak zdatně, nelze tuto možnost zcela vyloučit. Ačkoli byla Tomoe odvážnou a zdatnou bojovnicí, v Jošinakově srdci mohly v tomto posledním okamžiku převážit city, které k ní pravděpodobně choval. Jeho vnímání Tomoe jakožto člověka se tak mohlo převrátit z válečnice na ženu, na níž mu záleží a jejíž život nechce v boji obětovat. Poslat ji pryč, aby se zachránila, se tedy může jevit jako přijatelné řešení. Různé verze *Příběhu rodu Taira* se však rozcházejí ve způsobu zobrazení vztahu mezi Tomoe a Jošinakou. V české verzi není explicitně řečeno, že by Tomoe chovala vůči Jošinakovi jakýkoli cit, a je zde uvedena pouze jako členka jeho armády.<sup>228</sup> Hosokawa zmiňuje, že obraz Tomoe jako Jošinakovy milenky (případně oblíbené konkubíny<sup>229</sup>) pochází z *Genpei džósuiki*.<sup>230</sup>

Další z teorií, o kterých se Brown zmiňuje, je opět spjata s pohlavím Tomoe, nikoli už však s city Kiso no Jošinaky. Jako možný důvod toho, proč si Jošinaka náhle uvědomil, že by Tomoe jakožto žena neměla v bitvě padnout, uvádí Jošinakův strach z toho, že by její smrt mohla být velkolepější než jeho vlastní. Ve svém článku Brown upozorňuje na význam smrti hrdiny jakožto klíčového momentu, který lze z historického hlediska považovat za podstatnější pro jeho odkaz než celý hrdinův život:

*„To, že smrt válečníka byla momentem vymezujícím život válečníka (...) je zřetelně dokázáno faktem, že přestože se výraz saigo 最後<sup>231</sup> neobjevuje v žádných významných dílech literatury období Heian, jen v Příběhu rodu Taira, verzi Kakuči, je 38 příkladů tohoto slova<sup>232</sup>, a mnoho z nich lze nalézt v kapitolách věnovaných smrti slavných válečníků (...).“<sup>233</sup>*

---

<sup>226</sup> BROWN, str. 188.

<sup>227</sup> Některé zdroje, mj. samurai-archives.com, označují Tomoe dokonce za jednu z Jošinakových manželek. SEAL, F. W. a WEST, C. E. Famous Women of Japanese History. In: *The Samurai Archives. Japanese History Page* [online]. N. d. [cit. 22. 10. 2019].

<sup>228</sup> *Příběh rodu Taira*, str. 323.

<sup>229</sup> 愛妾. HOSOKAWA, str. 12.

<sup>230</sup> Tamtéž, str. 12.

<sup>231</sup> Výraz je používán ve svém (nyní již lehce archaickém) významu označujícím smrt, tedy „poslední moment“ v životě člověka. Kapitola „Jošinakův konec“ se v japonském originále nazývá *Kiso saigo* (木曾最後). *Heike monogatari* [online]. Tokyo: Hobunkan, 1933. Autor online verze Sachiko Iwabuchi. Dostupné z: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/heike/heike.html>.

<sup>232</sup> NISHIDA Naotoshi, *Heike monogatari no buntaironteki kenkyuu*. Meiji shoin, 1978. Str. 8. Cit. In.: BROWN, str. 189.

<sup>233</sup> BROWN, str. 188–189.

Kromě Jošinakovy obavy, že by smrt Tomoe mohla svou velkolepostí zastínit jeho vlastní konec, připadá v úvahu také možnost, že by padnout po boku ženy považoval za ponižující. Vzhledem k tehdejší mentalitě a postoji k ženám ovlivněnému konfuciánskými hodnotami a ideály je tato alternativa velmi pravděpodobná.

*Kakuičibon* s výše zmíněnou teorií o nevoli Jošinaky padnout po boku ženy koresponduje. Podle kapitoly „Jošinakův konec“ v *Příběhu rodu Taira* v českém překladu se Jošinaka u jezera Biwa opět shledal se svým přítelem Kanehirou Širóem<sup>234</sup>, s nímž si dříve slíbili, že zemřou společně.<sup>235</sup> Nabízí se tedy také možnost, že Jošinaka nechce, aby se Tomoe do jejich ušlechtilé, společné smrti vměšovala, a i kdyby jemu samotnému nepřipadalo ponižující padnout po jejím boku, nestojí o pomluvy, které by z toho mohly vzejít a které by mohly pošpinit jeho odkaz. Přestože mu tedy nepřipadalo ponižující vedle Tomoe bojovat a byl schopen odpoutat se (alespoň částečně) od předsudků pramenících z jejího pohlaví a alespoň v rámci boje v ní vidět válečníka, nelze vyloučit ani tuto možnost. Když z Jošinakova vojska zůstane jen pět posledních bojovníků, Jošinaka Tomoe posílá pryč se slovy „*Nechci, aby se říkalo, že Jošinaka vzal s sebou do posledního boje ženu.*“<sup>236</sup> V tomto prohlášení je zřetelně patrný nejen strach z toho, že by byl po své smrti pomluven, ale i význam smrti jako takové (v sousloví „poslední boj“), je tedy možné jej interpretovat jako „*Nechci, aby se říkalo, že Jošinaka padl po boku ženy.*“

Nabízí se samozřejmě také čistě praktická možnost, že Jošinaka chtěl zachovat naživu alespoň jednoho svědka, který by mohl referovat o jeho životě a smrti, a to především jeho oficiální manželce a dítěti, kteří zůstali v Kisu. Brown cituje *Genpei seisui*, kde Jošinaka po Tomoe přímo požaduje, aby předala zprávu o porážce jeho rodině, která zůstala v Kisu v provincii Šinano.<sup>237</sup> V podobném smyslu se vyjadřuje i Oyler, která uvádí jako jeden z úkolů připisovaných tradičně ženským postavám v díle *Příběh rodu Taira* právě „přeměnu událostí v dějiny“<sup>238</sup>, jinými slovy tedy povinnost ženy zůstat naživu a šířit zprávy o průběhu událostí, kterých byla svědkem, aby se zprávy o mužských hrdinech, kteří se o ně zasloužili, patřičně rozšířily a oni za ně mohli být patřičně uctíváni a oslavováni. Jošinaka si tedy byl podle této teorie vědom hrozby, že porážku jeho armády nepřežije jediný voják, a ušetřil Tomoe proto, aby se ujala role nositelky jeho odkazu, díky níž by jeho smrt a život nebyly zapomenuty. Nabízí

---

<sup>234</sup> V některých verzích je Kanehira označován za bratra Tomoe. BROWN, str. 185., DOAK, Str. 438. HOSOKAWA, str. 12.

<sup>235</sup> *Příběh rodu Taira*, str. 324. Tento slib se jim však nakonec nepodařilo naplnit.

<sup>236</sup> Tamtéž, str. 324.

<sup>237</sup> BROWN, str. 189.

<sup>238</sup> OYLER, Elizabeth. *Giō: Women and Performance in the "Heike monogatari"*. Str. 341.

se zde pak dvě možnosti, proč si pro tento úkol vybral právě Tomoe. První opět koresponduje s jejím pohlavím: jakožto žena by Tomoe mohla mít reálnou šanci z boje uniknout živá, na rozdíl od mužů, kteří by byli na útěku pravděpodobně okamžitě pronásledováni a zavražděni. Pokud by Tomoe odložila svou zbroj a vydala se pryč v civilních šatech, lze předpokládat, že by ji ostatní vojáci vůbec nepovažovali za válečníka a nechali ji odejít. Druhá možnost je založena na faktu, že Tomoe byla i přes své pohlaví v textu *Příběhu rodu Taira* charakterizována jako jeden z nejschopnějších vojáků v armádě Jošinaky. Ten by v ní tudíž mohl na základě toho vidět nikoli ženu, ale skutečně pouze osobu, která by mohla mít díky své nebývalé síle a zdatnosti největší šanci probojovat se pryč z obležení nepřátel a které by se tudíž mohlo reálně podařit jim uniknout. Na základě druhé možnosti by tedy Jošinaka vnímal Tomoe pouze jako vojáka, který má větší šanci přežít než ostatní vojáci. S tímto názorem samozřejmě nekoresponduje poslední věta, kterou v českém překladu *Příběhu rodu Taira* Jošinaka Tomoe řekl a v níž za důvod, proč by se měla zachránit, explicitně označuje její pohlaví, jedná se tudíž pouze o domněnku autorky práce.

V případě teorie o ryze praktické povaze Jošinakova rozkazu samozřejmě může být zdůvodněním také kombinace obou výše uvedených aspektů, tedy jak pohlaví Tomoe, tak i jejích schopností. Jošinaka je považován za schopného vojevůdce a jako takový byl pravděpodobně schopen si uvědomit, že Tomoe má největší šanci na únik z obou výše uvedených důvodů. Tyto dvě domněnky se tudíž mohou vzájemně překrývat.

Výše uvedené teorie, zdůvodňující Jošinakův příkaz, aby Tomoe opustila bitevní pole, lze tedy rozdělit do tří kategorií, a to následovně:

- a. 1. teorie: soucit
- b. 2. teorie: sobeckost
- c. 3. teorie: praktičnost

Teorie soucitu Jošinaky k Tomoe je jedinou teorií, podle níž Jošinaka ušetřil Tomoe z důvodu existence nějakého citu, ať už se jednalo o prostý soucit, či o skutečnou romantickou lásku. Je to také jediná teorie, podle níž se Jošinaka nerozhodl Tomoe zachránit kvůli sobě. Podle druhé teorie ušetřil Tomoe proto, aby v případě jejího skonu sám neztratil tvář před budoucími generacemi. V případě třetí teorie pak proto, aby se na jeho život a smrt nezapomnělo a aby boj přežil někdo, kdo by o jeho konci uvědomil jeho rodinu, tedy rovněž z důvodu zaměřeného na sebe. Zdůvodnění příkazů náležící do těchto dvou skupin lze tedy souhrnně označit za sobecké.

Jelikož skutečný důvod Jošinakova rozkazu není znám a jeho podání se v jednotlivých verzích *Příběhu rodu Taira* liší, není možné určit, která teorie skutečnosti nejvíce odpovídá. Jako nejpravděpodobnější se jeví kombinace několika – případně všech – teorií. Není pravděpodobné, že by Jošinaka před svým rozhodnutím nenechat Tomoe padnout zvážil pouze jeden faktor, naopak lze předpokládat, že se stačil zamyslet nad všemi výše zmíněnými důvody a jejich množstvím ho utvrdilo v jeho rozhodnutí. Ani na základě větší preference (či větší pravděpodobnosti) teorií, podle kterých se Jošinaka rozhodl Tomoe ušetřit kvůli „sobeckým“ důvodům, tudíž není možné tvrdit, že k ní nechoval žádné city.

Ve všech verzích *Příběhu rodu Taira* Tomoe Jošinakovu výzvu přes veškeré protesty a přemlouvání nakonec vyslyší a odjede pryč. Jejím dalším osudem už se ale jednotlivé verze nezabývají a omezují se pouze na okamžiky krátce po odchodu od zbytku Jošinakovy armády. Ve verzi sloužící jako základ českého překladu Tomoe ještě před svým odjezdem holýma rukama utrhne hlavu známému bojovníkovi, zaslouží se tak o velkolepé poslední rozloučení s bitevním polem a následně zamíří do Východních provincií. V jiných verzích Tomoe poté, co odjede od Jošinaky, odloží brnění, místo něj si oblékne róbu *kosode* (小袖)<sup>239</sup> a navždy opouští bitevní pole. Existují také spekulace o tom, komu *kosode* patřilo, přičemž Brown upozorňuje na to, že v některých verzích příběhu se jedná o část Jošinakova oděvu, kterou Tomoe věnoval. S tímto tvrzením koresponduje divadelní hra *Tomoe*, ve verzi *Příběhu rodu Taira* přeložené do češtiny však taková informace uvedena není. V takovém případě si jej Tomoe měla obléknout na důkaz své lásky k Jošinakovi, jako vzpomínku na jeho existenci a uctění jeho památky.<sup>240</sup>

## 8.2 Tomoe v divadelní hře *Tomoe*

Divadelní hra *Tomoe* je určena pro divadlo *nó*. Jedná se o hru neznámého autora napsanou pravděpodobně v 16. století<sup>241</sup>, která spadá do žánru *šuramono*, tedy kategorie her

---

<sup>239</sup> Jedná se o róbu/kabátek s krátkými rukávy nošený přes kimono. BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, str. 291 však uvádí, že výrazem *kosode* se v období Heian označovala první (spodní) vrstva mnohvrstevného roucha urozených žen a až v průběhu 14. století se začalo *kosode* nosit jako svrchní oděv. V období Edo byl pak tento pojem nahrazen dodnes užívaným slovem *kimono*. V kontextu divadelní hry však dává větší smysl chápání *kosode* jako svrchního kabátku, neboť to, že by si Tomoe brala Jošinakův spodní oděv, nelze považovat za příliš pravděpodobné. Lze vycházet z faktu, že divadelní hra byla napsána v 16. století, tedy v době, kdy už se slovem *kosode* označovala svrchní vrstva oděvu. Na základě toho lze předpokládat, že autor použil toto slovo v tehdy aktuálním významu.

<sup>240</sup> BROWN, 194–195. S tímto motivem pracuje také divadelní hra *Tomoe*, viz níže.

<sup>241</sup> DEAL, str. 48.

pojednávajících o významných válečnicích a slavných bitvách. Jde o jedinou dosud hranou hru tohoto žánru, v níž je coby válečnice oslavována žena.<sup>242</sup>

*Šuramono* neboli hry o slavných válečnicích tvoří druhou skupinu her *nó*. Jejich název je odvozen od slova *asura* neboli *šura*, které v tradičním buddhistickém chápání světa označuje demony. Duše válečníků padlých v boji jsou v tomto světě uvězněny a nuceny bojovat navěky. V klasifikaci podle Jokomičiho a Omoteho spadá tento typ her do kategorie snových her *mugen nó*. Pro *šuramono* tohoto typu je typické vystupování duše padlého válečníka v přestrojení za běžného a obvykle chudého člověka, pohybujícího se přímo na místě své smrti, případně na místě, které s ní nějakým způsobem souvisí. Tam se zpravidla setká s poutníkem, nejčastěji mnichem, jemuž na základě rozhovoru naznačí svou identitu a poté zmizí. Ve druhém dějství hry se pak vrací ve své pravé podobě.<sup>243</sup> Drama *Tomoe* tomuto schématu zcela odpovídá. Wilson dále podotýká, že ne všechny hry o válečnicích spadají do žánru *šuramono* – ty z nich, v nichž se bojovník nevrací v podobě ducha, ale které se odehrávají za jeho života a vystupuje v nich tedy jako reálná, žijící postava, bývají klasifikovány jako *genzaimono* a jako takové se řadí spíše do čtvrté skupiny her, tedy her různých.<sup>244</sup>

V divadelní hře vystupuje Tomoe zpočátku jako stará žena, později v podobě mladé válečnice v brnění. Hra svou strukturou odpovídá struktuře, kterou Zeami ve svých teoretických spisech stanovil jako výchozí pro hry divadla *nó* a která je popsána v kapitole Charakteristika divadla *nó*.

Dějištěm hry je Awazugahara, kde se odehrála poslední bitva Minamoto no Jošinaky, zmíněná výše v kapitole Tomoe jako historická postava, které se v rámci jeho družiny účastnila také Tomoe (a ze které ji Jošinaka následně přiměl odjet a zabránit jí tak zemřít společně s ním). Děj se odehrává na začátku jara.<sup>245</sup> Roli *waki* představuje mnich pocházející z oblasti Kisa, který se na své pouti do Kjóta zastaví u jezera Biwa, kde u chrámu naráží na modlící se plačící starou ženu (*mae šite*). Mnich se jí ptá na důvod jejího smutku, a jakmile žena zjistí, že mnich pochází z horské vesničky v oblasti Kiso, prozradí mu, že oplakává duši válečníka Kiso no Jošinaky,

---

<sup>242</sup> BROWN, str. 191, dále uvádí tituly dalších *šuramono* oslavujících Tomoe, které však již nejsou v repertoárech japonských divadel.

<sup>243</sup> WILSON, William Ritchie. Two Shuramono Epira and Michimori. *Monumenta Nipponica* [online]. 1969, 24(4), 415–465 [cit. 1. 5. 2020]. ISSN: 1880-1390. Str. 415.

<sup>244</sup> Tamtéž, str. 416.

<sup>245</sup> *Tomoe* [online]. Místo vydání neznámé, b. n., b. d. Str. 11.



kteřý na tomto místě padl. Společně se pomodlí, žena následně mnichovi prozradí, že je sama již mrtvá, a poté zmizí.<sup>246</sup>

O skutečné identitě staré ženy se mnich dozvídá od vesničana, který mu prozradí, že se jedná o ducha bojovnice Tomoe, která Jošinaku doprovázela v bitvách. Mnich se právě modlí, když se Tomoe objevuje podruhé, tentokrát v podobě ženy v brnění (*noči šite*). Vypoví mnichovi příběh Jošinakovy smrti a svoje setrvání ve světě živých zdůvodňuje přetrvávající záští způsobenou jeho rozhodnutím poslat ji pryč z bitevního pole a neumožnit jí padnout po jeho boku. Tomoe pobila nepřátele, kteří ji a Jošinaku obklíčili, ale když se posléze k Jošinakovi vrátila, byl již po smrti. Tomoe si vzala jeho *kosode* a ochranný amulet, a přestože si stále přála zemřít společně se svým pánem (respektive milencem), nechtěla se protivit jeho poslední vůli, a proto odešla z bitevního pole a zastavila se na pobřeží jezera Biwa, kde si svlékla brnění a oblékla Jošinakovo *kosode*. Poté vyrazila do Kisa.<sup>247</sup>

Deal ve své knize uvádí, že brnění bylo pro japonského válečníka nejen válečným vybavením a prostředkem k ochraně, ale také jistým projevem identity a s ní související hrdosti.<sup>248</sup> Odložení brnění by tedy na základě této konvence bylo možné považovat nejen za zřeknutí se příslušnosti k vojenské vrstvě a přináležitosti k Jošinakově armádě, ale zejména jako odložení vlastní hrdosti, o niž Tomoe opuštěním Jošinaky přišla. Oblečením Jošinakova *kosode* Tomoe tudíž v tomto kontextu zcela přijímala roli jeho milenky, respektive ženy truchlící po svém padlém milém. Jošinaka jí však *kosode* ve skutečnosti nedaroval, naopak ji pověřil, aby ho doručila do Kisa jeho rodině společně s jeho amuletem a zprávou o jeho smrti.<sup>249</sup>

Duše Tomoe zůstává uvězněna ve světě živých kvůli své posedlosti láskou k Jošinakovi a přetrvávajícím pocitům trpkosti zapříčiněným právě jeho odmítnutím společného konce. Tomoe je, stejně jako v *Příběhu rodu Taira*, charakterizována jako statečná a schopná válečnice, zároveň je zde však kladen velký důraz na její lásku a oddanost Jošinakovi a v pozdější části hry vystupuje jako žena zraněná odmítnutím svého milého, která se dosud zcela nesmířila s během okolností. Nevrací se však v podobě pomstychtivého ducha; naopak Jošinaku stále miluje a uctívá a pravidelně se objevuje u jeho hrobu, aby se modlila za spásu jeho duše.

---

<sup>246</sup> Tomoe.

<sup>247</sup> Tamtéž.

<sup>248</sup> DEAL, str. 168.

<sup>249</sup> Tomoe.

Jakožto ke svému pánu poutala Tomoe k Jošinakovi povinnost *džunši* (殉死), spočívající v závazku samuraje následovat svého pána i ve smrti, a to buď společným skonem na bojišti, nebo pozdějším vykonáním rituální sebevraždy *seppuku* (切腹). *Džunši* je nejvyšším projevem loajality k pánu a je považováno za důkaz cti a oddanosti samuraje. Jako takové bylo zakomponováno do samurajského kodexu *bušidó*, který byl sice sepsán až v období Edo, založen je však na hodnotách, které vznikaly zároveň s formováním společenské vrstvy vojenské šlechty *buke* na konci období Heian a v období Kamakura.<sup>250</sup> Je tedy pravděpodobné, že se tato povinnost mohla na případ Tomoe a Jošinaky vztahovat. Ačkoli je touha Tomoe, aby s Jošinakou zemřeli společně, ve většině případů vykládána spíše jako projev lásky k jeho osobě a bývá interpretována jako snaha dosáhnout společné sebevraždy milenců, povinnost služebníka zemřít poté, co zemře jeho pán, by stejně tak dobře mohla být důvodem její žádosti. Nedodržením této povinnosti se Tomoe dalším způsobem zřekla svého pouta k Jošinakovi.

Tomoe se ve své poslední bitvě ocitla ve skutečně obtížné situaci, z níž nemohla ani jedním způsobem vyjít jako čestný válečník. Pokud by padla společně s Jošinakou, dostala by své povinnosti *džunši*, protivila by se však Jošinakovu přímému rozkazu a tím by rovněž zradila svou loajalitu k němu. Tím, že z bitvy odjela, uposlechla jeho rozkaz a její pouto k Jošinakovi jakožto k pánovi zůstalo zachováno, protivila se však povinnosti, kterou některé zdroje (mj. např. Deal<sup>251</sup>) označují za nejvyšší projev loajality samuraje k pánu. Není pochyb o tom, že rozhodovat se mezi dvěma možnostmi, z nichž ani jedna pro ni neznamenal prostředek zachování cti, muselo být pro Tomoe velmi bolestné, a to bez ohledu na to, zda k Jošinakovi navíc chovala jakýkoli milostný cit.

### 8.3 Srovnání literární a divadelní koncepce postavy Tomoe

Zatímco v textu *Příběhu rodu Taira* se Tomoe objevuje velmi krátce a není zde o jejím životě uvedeno příliš podrobností, v divadelní hře *Tomoe*, která je na osud Tomoe zcela zaměřená, je právě z tohoto důvodu popsána o něco detailněji. Přesto se hra příliš nesoustředí na Tomoe jakožto člověka, spíše pouze na její psychiku a melancholický stav, z něhož se jí po smrti Jošinaky nikdy nepodařilo zcela uniknout.

---

<sup>250</sup> DEAL, str. 149.

<sup>251</sup> Tamtéž, str. 143.

Ve variantě *Příběhu rodu Taira Kakuičibon* je postavě Tomoe věnován tak malý prostor, že není možné, aby jako postava získala jakoukoli hloubku. Je charakterizována pouze na základě svého vzhledu, fyzické síly a schopností, na její povahu či city není kladen žádný důraz. V divadelní hře jsou tyto dva aspekty naopak vyvážené (s mírným přesahem na stranu psychiky). Válečnická minulost Tomoe je zde zmíněna v retrospektivě a spíše než na její úspěchy či styl boje se soustředí na úmrtí Jošinaky. Tomoe zde není oslavována pouze jako schopná válečnice, ale jako žena, která truchlí pro svého pána a milence.

Divadelní zpracování posledních společných momentů Tomoe a Jošinaky se od knižní podoby *Příběhu rodu Taira* liší nemalým množstvím prvků. Za nejpodstatnější lze považovat fakt, že zatímco kniha končí odchodem Tomoe z bitvy, hra se věnuje i jejím dalším krokům a nenechává tedy její osud natolik otevřený spekulacím čtenáře. Rozdíly jsou však patrné již ve zpracování příběhu Jošinakovy smrti jako takového.

V příběhu, který vypráví duch Tomoe v divadelní hře, se Jošinakův kůň propadne i s jezdcem do rýžového pole, kterého si Jošinaka nevšiml, protože země byla pokryta sněhem a ledem. Jošinaka byl už v tu chvíli vážně zraněn. Tomoe mu pomáhá z mokřadu, přivádí mu jiného koně a společně odjíždějí do borovicového háje, kde Tomoe navrhuje Jošinakovi společnou sebevraždu. Jošinaka její návrh odmítá a přikazuje Tomoe, aby odjela a žila dál. Vyzývá ji také, aby do Kisa doručila jeho *kosode* a ochranný amulet pod pohružkou přerušení jejich vzájemného pouta na tři životy coby pána a poddaného, k němuž by se Jošinaka uchýlil, kdyby Tomoe jeho požadavkům nevyhověla. Tomoe pak pobije zástupy nepřátel, kteří ji a Jošinaku obklíčili, než se k němu ale stačí vrátit, Jošinaka už stihne spáchat sebevraždu.<sup>252</sup> Fakt, že v tomto díle Jošinaka zemřel v mladém věku v háji borovic, které jsou v Japonsku tradičně považovány za symbol dlouhověkosti, lze právem označit za ironii.

V knize odjíždí Tomoe z bitvy již před smrtí Jošinaky. Český překlad uvádí, že „*odhodila zbroj*“<sup>253</sup> a odjela – oblékání *kosode* zde vůbec není zmíněno. Jošinaku pak do borovicového háje doprovází jeho přítel Kanehira Širó, s nímž si Jošinaka kdysi slíbil, že společně padnou na bitevním poli. V této verzi je to tedy Kanehira, kdo pobije nepřátele, kteří Jošinaku pronásledovali, zatímco Jošinaka na koni ujíždí k borovicovému háji. I zde se však objevuje motiv močálu pokrytého ledem, symbolizujícího skryté nebezpečí, do něhož Jošinaka zabředne. Na rozdíl od hry však Jošinaka není zraněn již předtím, než se do něj propadne. Rovněž

---

<sup>252</sup> *Tomoe* [online]. Místo vydání neznámé, b. n., b. d.

<sup>253</sup> *Příběh rodu Taira*, Str. 325.

mu nikdo z močálu nepomůže – než se stačí zorientovat v nové situaci, je zasažen nepřátelským šípem a vzápětí přichází o hlavu. Jako zdůvodnění odlišné smrti Jošinaky v divadelní hře se nabízí záměr jejího autora glorifikovat jeho osobu, vzhledem k tomu, že v japonském kontextu se sebevražda považuje za vznešený a ušlechtilý způsob smrti válečníka v případě, kdy je jeho porážka nevyhnutelná. Deal označuje smrt válečníka za „rozhodující moment v jeho životě“.<sup>254</sup> V textu knihy *Příběh rodu Taira* není žádná snaha o glorifikaci Jošinakovy smrti obsažena, patrně proto, že je v ní Jošinaka prezentován jako zrádce vlastního rodu, tj. rodu Minamoto, od kterých se po dobytí Kjóta odtrhnul a bojoval nadále pouze za své zájmy. Za jednu z dalších pravděpodobných odpovědí lze považovat fakt, že *Příběh rodu Taira* je, jak již název napovídá, orientován zejména na oslavy skutků příslušníků rodu Taira, případně uctění památky těch Tairů, kteří ve válce Genpei padli, a uctívání padlých příslušníků rodu Minamoto se zde příliš nevyskytuje.

Na rozdíl od prozaických zpracování *Příběhu rodu Taira*, v nichž se důvod, proč Jošinaka nedovolil Tomoe, aby v bitvě zůstala a padla po jeho boku, lišil nebo zůstával nejasný a stával se tak předmětem četných diskusí, je v dramatu *Tomoe* explicitně řečeno, že si Jošinaka nepřál, aby Tomoe padla společně s ním právě proto, že je žena.<sup>255</sup> Rovněž zde duch Tomoe uvádí, že *kosode*, které si po odchodu z bitevního pole oblékla, patřilo Jošinakovi a že společně s ním vzala i jeho meč a ochranný amulet.

Jelikož existují teorie zdůvodňující rozhodnutí Jošinaky i následné utrpení Tomoe jinak než milostnými city, tedy ješitností, sobeckostí či potřebou zachování někoho, kdo by šířil zprávu o jeho smrti v případě Jošinaky, a samurajskou povinností zemřít společně s pánem (*džunši*) v případě Tomoe, je možné podloženě tvrdit, že mezi nimi nikdy žádný romantický vztah neexistoval. Uvažujeme-li o vztahu dvou osob, které bok po boku bojují v bitvě, pak bez ohledu na jejich pohlaví není nezbytně nutné předpokládat, že mezi nimi musí vyvstat romantické city. Tomoe a Jošinaka tak mohli být pouze spolubojovníky, případně spolu mohli udržovat intimní vztah bez hlubšího emocionálního pouta.

---

<sup>254</sup> DEAL, str. 148.

<sup>255</sup> 女だからと、主君に最期まで一緒にいさせていただけなかった。Text pochází z monologu Tomoe vyprávějící potulnému mnichovi svůj příběh. *Tomoe*, Str. 6.

## Závěr

Tato práce byla zaměřena na komparaci pojetí postavy Tomoe v knize *Příběh rodu Taira* a divadelní hře *Tomoe* na pozadí jejího vztahu s válečníkem Kiso no Jošinakou, jehož armády byla Tomoe členkou. Nejvýraznějším tématem, na které je práce zaměřena, se pak stává Jošinakův rozkaz, aby odjela z bitvy a zachránila se, který vznesl k Tomoe ve chvíli, kdy si uvědomil nevyhnutelnost porážky své armády, a kterým jí zabránil, aby na bitevním poli padla společně s ním a ostatními spolubojovníky.

Existuje několik teorií, které se snaží tento rozkaz zdůvodnit. V rámci práce byly rozděleny do tří teorií zdůvodňujícími jej 1. Jošinakovým soucitem, 2. jeho sobeckostí a 3. čirou praktičností rozkazu.

Podle teorie soucitu Jošinaka nechtěl dopustit, aby Tomoe v boji padla, protože si uvědomil, že je žena, a tudíž by padnout neměla; tato teorie předpokládá existenci romantických citů, které měl Jošinaka k Tomoe chovat a které v jeho srdci v rozhodujícím okamžiku převážily. Kategorie teorií Jošinakovy sobeckosti shrnuje dva názory. Podle prvního z nich se Jošinaka zalekl představy, že by smrt Tomoe mohla být tak velkolepá, že by zastínila jeho vlastní a připravila by ho o posmrtnou slávu, podle druhé se Jošinaka obával pomluv, které by vzešly z vědomí, že připustil, aby v jeho armádě při boji padla žena. Teorie praktičnosti pak zdůvodňuje Jošinakovo rozhodnutí záměrem zachovat naživu alespoň jednoho člověka, který by informaci o jeho smrti doručil jeho rodině do Kisa a modlil se za jeho spásu. Tomoe se v tomto případě jevila jako ideální kandidát, protože jakožto velmi schopná bojovnice měla šanci z bitevního pole uniknout a jakožto žena se pak mohla v civilních šatech snadno ztratit z dohledu nepřátel.

Na základě těchto teorií existují tři možné podoby vztahu mezi Tomoe a Jošinakou: vzájemný milenecký vztah, romantická zainteresovanost pouze ze strany Tomoe, a vzájemný vztah založený pouze na vztahu pána a jeho vazala.

Ačkoli většina akademiků předpokládá mezi historicky skutečně doloženými postavami Tomoe a Jošinakou existenci romantického vztahu a jako takový bývá rovněž nejčastěji prezentován i v literatuře, v *Příběhu rodu Taira*, jehož do češtiny přeložená varianta *Kakuičibon* pochází ze 14. století, je Tomoe zmíněna jen velmi krátce a její vztah s Jošinakou není podrobně zachycen ani jasně definován, Jošinaka naopak odkazuje k „trojímu poutu“ mezi pánem a poddaným. Vzhledem k teoriím vykládajícím povahu Jošinakova finálního příkazu vůči Tomoe jako „sobeckou“ a zdůvodňujícím jeho rozhodnutí ušetřit život Tomoe jako orientované

čistě na vlastní prospěch však není možné jednoznačně trvat na romantické povaze jejich vzájemného vztahu. Přihlédneme-li pak také k existenci samurajské povinnosti *džunši*, která bojovníkovi káže padnout v boji po boku pána, případně jej posléze následovat provedením rituální sebevraždy *seppuku*, ani ze strany Tomoe nemusela neochota vykonat Jošinakův odkaz nutně odkazovat k romantickým citům, ale pouze k neochotě protivit se pravidlům, na nichž byla založena její válečnická čest. Oproti tomu v divadelní hře *Tomoe* je jejich vztah explicitněji prezentován jako romantický a Tomoe zde vystupuje jako zrazená žena, truchlící po svém milém a modlící se za jeho spásu, která však zároveň stále lituje jeho rozhodnutí zemřít o samotě a nikoli společně s ní coby svou láskou.

## Summary

This thesis is focused on comparing the concept of Tomoe as a literary character from *The Tale of the Heike* and as a character from the *Noh* theatre play *Tomoe*. We aim to highlight some of the most apparent differences between those two presentations of Tomoe, as well as between the way the episode of Kiso no Yoshinaka's last battle leading to his death is depicted. We also try to define Yoshinaka's last order to Tomoe, by which he forbade her to die with him and his troops and instead had her flee the battle. Multiple theories exist about the reason of his last order. Based on them, we define the aspects of the possible relationship between Tomoe and Yoshinaka as presented in the two above mentioned works.

In the theoretical part, we describe *The Tale of the Heike* and the history it is based upon, the actual historical character of Tomoe, the Japanese *Noh* theatre, the historical discourse of the development of women's social position in Japan and the typical representation of women warriors as literary and modern media characters.

## Seznam použité literatury

### Primární zdroje

*Heike monogatari* [online]. Tokyo: Hobunkan, 1933 [cit. 4. 2. 2020]. Autor online verze Sachiko Iwabuchi. Dostupné z: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/heike/heike.html>.

*Příběh rodu Taira*; Z japonského originálu přeložil a předmluvu napsal Karel Fiala. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0361-2.

*Tomoe* [online]. Místo vydání neznámé, b. n., b. d. Dostupné z: <http://www.the-noh.com/download/download.cgi?name=049.pdf>.

### Sekundární zdroje

ALEMÁN, Jesse a Shelley STREEBY (ed.). The Female Warrior. In: *Empire and the Literature of Sensation. An Anthology of Nineteenth-Century Popular Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007, 4–19. ISBN 978-0-8135-4141-9. Dostupné z: <http://www.jstor.com/stable/j.ctt19rmb4r.6>.

BETHE, Monica. The use of Costumes in No Drama. *Art Institute of Chicago Museum Studies* [online]. Five Centuries of Japanese Kimono: On This Sleeve of Forest Dreams, 1992, 18(1), 6–19+101 [cit. 8. 4. 2020]. ISSN 0069-3235. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4101575>.

BIALOCK, David T. *Biwa Masters and Musical Hierophanies in the Heike Monogatari and Other Medieval Texts*. *Journal of Religion in Japan* [online]. 2013, 2, 151–191 [cit. 20. 4. 2020]. ISSN 2211-8349, 2211-8330. Dostupné z: <https://brill.com/view/journals/jrj/jrj-overview.xml>.

BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ. *Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury*. Praha: Panorama, 1987. Stopy, fakta, svědectví (Panorama). ISBN 601-22-857.

BROWN, Steven T. From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer: The Multiple Histories of Tomoe. *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 1998, 58(1), 183-199 [cit. 8. 10. 2019]. ISSN 0073-0548. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2652649>.

COWAN, Douglas E. Imagining the Warrior-Heroine. In: *Magic, Monsters, and Make-Believe Heroes. How Myth and Religion Shape Fantasy Culture*. Vydání první. Berkeley: University of California Press, 2019, 141–162. ISBN 978-05-2096-727-4. Dostupné z: <http://www.jstor.com/stable/j.ctvd1c84t.10>.



CRAIG, Albert M., REISCHAUER, Edwin O. *Dějiny Japonska*. Druhé doplněné vydání. Praha: Lidové noviny, 2006. Dějiny států. ISBN 80-7106-843-8.

DEAL, William E. *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*. Vydání první. New York: Oxford University Press, 2007. 432 stran. ISBN 0195331265.

DENNEY, Joyce. Edo-Period Noh Costumes and Samurai Women's Garments in the Detroit Institute of Arts. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* [online]. 2014, 88(1), 114–127 [cit. 5. 4. 2020]. ISSN 0011-9636, 2327-5995. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43493632>.

DOAK, Kevin M. Tomoe Gozen. In: PENNINGTON, Reina. *Amazons to Fighter Pilots. A Biographical Dictionary of Military Women Volume Two: R–Z*. Vydání první. Westport/London: Greenwood Press, 2003. Str. 437–439. ISBN 03-133-2708-4, 978-03-1329-197-5.

DUGAW, Dianne M. Structural Analysis of the Female Warrior Ballads: The Landscape of a World Turned Upside down. *Journal of Folklore Research* [online]. 1986, 23(1), 23–42 [cit. 28. 2. 2020]. ISSN (web) 1543-0413. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3814479>.

FARELLY, Elly. The Women Who Disguised Themselves as Men to Serve Their Country. In: *War History Online* [online]. 14. 1. 2019 [cit. 16. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.warhistoryonline.com/instant-articles/women-disguised-as-men.html>.

FAURE, Bernard. The Power of Women. In: *The Power of Denial. Buddhism, Purity and Gender*. Vydání první. Princeton: Princeton University Press, 2003, 287–324. ISBN 978-06-9109-170-9. Dostupné z: <http://www.jstor.com/stable/j.ctt7t4tv.13>.

FIALA, Karel. Předmluva. In: *Příběh rodu Taira*. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 1993, str. 7–16. ISBN 80-204-0361-2.

GABROVSKA, Galia Todorova. The "Female Presence" on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre. *Asian Theatre Journal* [online]. 2015, 32(2), 387–415. ISSN (web) 1527-2109. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24737038>.

GEILHORN, Barbara. From Private "Zashiki" to the Public Stage: Female Spaces in Early Twentieth-Century "Nō". *Asian Theatre Journal* [online]. 2015, 32(2), 440–463 [cit. 3. 6. 2020]. ISSN (web) 1527-2109. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24737040>.

HASEGAWA Tadashi. The Early Stages of the Heike Monogatari. *Monumenta Nipponica* [online]. 1967, 22(1/2), 65–81 [cit. 12. 5. 2020]. ISSN: 1880-1390. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2383223>.

HOSOKAWA Rjóiči. *Heike monogatari no onnatači. Dairiki, ama, širabjōši*. Vydání první. Tókyo: Kódanša, 1998. 208 stran. ISBN 4-06-149424-4.

Japan Arts Council. Enmoku to jakugara. In: *Nógaku e no sasoi* [online]. Tókyo, Japan Arts Council, 2018. [cit. 5. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/jp/play/types.html>.

Japanese Performing Arts Resource Center. *Stages, Scenery & Props/Butai to dógu (ó/ko)* [online]. N.d. [cit. 5. 6. 2020]. Dostupné z: [http://www.glopad.org/jparc/?q=en/scenery/rm\\_top](http://www.glopad.org/jparc/?q=en/scenery/rm_top).

JOHNSON, Irmgard. Priestly No at Chusonji. *Asian Theatre Journal* [online]. 1987, 4(2), 215–229 [cit. 9. 4. 2020]. ISSN (web) 1527-2109. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1124193>.

KADOWAKI Yukie. Noh Drama and the Samurai. *Buletin of the Detroit Institute of Arts* [online]. 2014, 88(1), 104–113 [cit. 5. 4. 2020]. ISSN 0011-9636, 2327-5995. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43493631>.

KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. Vydání první. 317 stran. ISBN 80-200-1019-X.

KAN Shina. Japanese Women Move Forward. *Far Eastern Survey* [online]. 1950, 19(12), 122–124 [cit. 20. 5. 2020]. ISSN 2324-6502. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3kato024177>.

KATO Ryoko. Japanese Women: Subordination or Domination? *International Journal of Sociology of the Family* [online]. 1989, 19(1), 49–57 [cit. 20. 5. 2020]. ISSN 0020-7667. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23029640>.

Kiso Ontake Tourism Office. Tokuonji Temple. In: *en.visitkiso.com* [online]. Datum poslední aktualizace neuvedeno [cit. 21. 10. 2019]. Dostupné z: <https://en.visitkiso.com/interests/24/detail/>.

KODET, Roman. *Války samurajů*. Konflikty starého Japonska 1156–1877. Praha: Epoque, 2015. Vydání první. 496 stran. Edice Polozapomenuté války, svazek 37. ISBN 978-80-7425-258-7.

MASON, Michele M. Empowering the Would-be Warrior: Bushidō and the Gendered Bodies of the Japanese Nation. In: FRÜHSTÜCK, Sabine a Anne WALTHALL (ed.). *Recreating Japanese Men*. Vydání první. Oakland: University of California Press, 2011, 68–90. ISBN 978-05-2026-738-1. Dostupné z: <http://www.jstor.com/stable/10.1525/j.ctt1ppdhr.8>.

MUELLER, Jacqueline. The Two Shizukas. Zeami's Futari Shizuka. *Monumenta Nipponica* [online]. 1981, 36(3), 285–298 [cit. 15. 7. 2020]. ISSN 1880-1390. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2384438>.

Noh Plays Database. *Funa-Benkei (Benkei in a Boat)*. The Noh.com [online]. N. d. [cit- 15. 7. 2020]. Dostupné z: [https://www.the-noh.com/en/plays/data/program\\_003.html](https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_003.html).

Noh Plays Database. *Tadanori*. The Noh.com [online]. N. d. [cit- 15. 7. 2020]. Dostupné z: [https://www.the-noh.com/en/plays/data/program\\_072.html](https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_072.html).

OYLER, Elizabeth. Giō: Women and Performance in the "Heike monogatari". *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 2004, 64(2), 341–365 [cit. 19. 12. 2019]. ISSN 0073-0548. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/25066745>.

OYLER, Elizabeth. *Swords, Oaths and Prophetic Visions*. Authoring Warrior Rule in Medieval Japan. Honolulu: University of Hawaii Press. ISBN 0-8248-2922-0.

OYLER, Elizabeth. The *Heike* in Japan. *Oral Tradition* [online]. 2003, 18(1), 18–20 [cit. 17. 5. 2020]. ISSN 1542-4308. Dostupné z: [https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/18i/7a\\_oyler.pdf](https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/18i/7a_oyler.pdf).

OYLER, Elizabeth. The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari. *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 2008, 68(2), 1–32 [cit. 18. 12. 2019]. ISSN 0073-0548. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40213671>.

PINNINGTON, Noel J. The Early History of the Noh Play: Literacy, Authorship, and Scriptedness. *Monumenta Nipponica* [online]. 2013, 68(2), 163–206 [cit. 12. 5. 2020]. ISSN: 1880-1390. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43864796>.

PRESTON, Carrie J. *Learning to kneel*. Noh, Modernism, and Journeys in Teaching. Vydání první. New York: Columbia University Press, 2016. 352 stran. ISBN (e-kniha) 978-02-3154-429-0.

RATH, Eric C. Remembering Zeami: The Kanze School and Its Patriarch. *Asian Theatre Journal* [online]. 2003, 20(2), 191–208 [cit. 5. 4. 2020]. ISSN (web) 1527-2109. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1124597>.

SEAL, F. W. a WEST, C. E. Famous Women of Japanese History. In: *The Samurai Archives. Japanese History Page* [online]. N. d. [cit. 22. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.samurai-archives.com/women.html>.

SEKIGUCHI Sumiko. Confucian Morals and the Making of a ‘Good Wife and Wise Mother’: From ‘Between Husband and Wife there is Distinction’ to ‘As Husbands and Wives be Harmonious’. Z japonštiny do angličtiny přeložil Michael Burtscher. *Social Science Japan* [online]. 2010, 13(1), 95–113 [cit. 30. 5. 2020]. ISSN 1369-1465. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40961243>.

SERPER, Zvika. Japanese Noh and Kyogen Plays: Staging Dichotomy. *Comparative Drama* [online]. 2005, 39(3), 307–360 [cit. 8. 4. 2020]. ISSN 0010-4078. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41154287>.

SNELL, K. D. M. a TOMIDA Hiroko. Japanese Oral History and Women's Historiography. *Oral History* [online]. 1996, 24(1), 88–95 [cit. 15. 4. 2020]. ISSN 1533-8592. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40179502>.

STEENSTRUP, Carl. Notes on the Gunki or Military Tales: Contributions to the Study of the Impact of War on Folk Literature in Premodern Japan. *Comparative Civilizations Review* [online]. 1980, 4(4) [cit. 15. 7. 2020]. ISSN 0733-4540. Dostupné z: <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=ccr>.

SUZUKI Tadashi, Culture is the body!. Sestavila a do angličtiny přeložila Matsuoka Kazuko. *Performing Arts Journal* [online]. 1984, 23(8), 28–35 [cit. 7. 5. 2020]. ISSN 0735-8393. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3245382>.

ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Japonská literatura 712–1868*. Vydání první. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0998-3.

TAMANOI Mariko Asano. Women's Voices: Their Critique of the Anthropology of Japan. *Annual Review of Anthropology* [online]. 1990, 19, 17–37 [cit. 20. 5. 2020]. ISSN 0084-6570. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2155957>.

THORNTON, Sybil A. Earthquakes and Literary Fabrication in the Gunki Monogatari. *Japan Review* [online]. 2015, 28, 225–234 [cit. 14. 7. 2020]. ISSN 2433-4456. Dostupné z: <http://www.jstor.com/stable/43684122>.

TONOMURA Hitomi. Women and Inheritance in Japan's Early Warrior Society. *Comparative Studies in Society and History* [online]. 1990, 32(3), 592–623 [cit. 30. 5. 2020]. ISSN 1475-2999. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/179066>.

UNO, Kathleen S. The Death of “Good Wife, Wise Mother”? In: GORDON, Andrew (ed.). *Postwar Japan as History*. Vydání první. Oakland: University of California Press, 1993. Str. 293–322. ISBN 978-05-2007-475-0. Kapitola dostupná také online z: <http://www.jstor.com/stable/10.1525/j.ctt1pp638.16>.

WATSON, Michael. Genpei Tales and the Nō. Premodern Japanese Studies Website [online]. 2012 [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.meijigakuin.ac.jp/~pmjs/biblio/genpei-noh.html>.

WILSON, William Ritchie. Two Shuramono Ebira and Michimori. *Monumenta Nipponica* [online]. 1969, 24(4), 415–465 [cit. 1. 5. 2020]. ISSN: 1880-1390. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2383882>.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Vydání první. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-373-2.

WOLZ, Carl. Dance in the Noh Theatre. *The World of Music* [online]. 1975, 17(3) [cit. 5. 4. 2020]. ISSN 0043-8774. Str. 26–32. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/43620004>.