

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky

Obraz homosexuality v japonské boys love manze
Depiction of Homosexuality in Japanese Boys Love Manga

Magisterská diplomová práce

Bc. Barbora Brožová

Vedoucí práce: Mgr. Martin Foret, Ph.D.

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.

Tato práce má 169 356 znaků.

V Olomouci dne

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Martinu Foretovi, Ph.D za vstřícné vedení, věcné připomínky a podnětné konzultace.

Abstrakt:

Předmětem analýzy této práce je japonská boys love manga, tedy komiks zaměřený na tematiku lásky a partnerských vztahů mezi muži. Práce předkládá analýzou zjištěné druhy a způsob reprezentací homosexuality a homosexuálních vztahů ve vybraném komiksovém vzorku. Analytické části práce předchází obecný úvod do problematiky pojící se s homosexualitou v japonském kontextu. V práci je tak stručně uveden vývoj a vznik boys love mangy, postavení homosexuality v japonské historii a částečně její reprezentace v televizním a filmovém médiu.

Klíčová slova: manga, boys love, komiks, reprezentace, homosexualita

Abstract:

The analysed subject of this thesis is the Japanese boys love manga, which is a comics focusing on the topic of love and relationships of men. The thesis shows the types and methods the homosexuality and homosexual relationships are represented in the samples of comics chosen by the author of the thesis. An analysis was used to find out these types and methods in the comics. A general introduction of the issue of the homosexuality in Japanese cultural context precedes the analytical part of the thesis. Therefore the thesis contains brief information about the origin and the development of the boys love manga, the position of homosexuality in the Japanese history, and it also partly shows the representation of the homosexuality in the media, especially on the television and in the movies.

Key words: manga, boys love, comics, representation, homosexuality

Ediční poznámka:

Pro přepis japonských jmen a pojmů je použita česká transkripce dle publikace *Problematika české transkripce japonštiny a pravidla jejího užívání*¹ Ivony Barešové a Moniky Dytrtové. U bibliografických údajů v anglickém jazyce jsou použita jména v jejich původním tvaru. Všechny překlady, pokud není uvedeno jinak, jsou dílem autorky a cizí pojmy jsou psány kurzívou. V práci jsou obě jména skloňována. Úplné citace jsou uvedeny v citační normě ČSN ISO 690: 2011. Na citované a parafrázované části je odkazováno přímo v textu formou (Příjmení rok: strana).

¹ BAREŠOVÁ, Ivona, DYTRTOVÁ, Monika. Problematika české transkripce japonštiny a pravidla jejího užívání. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014. ISBN 978-80-244-4017-0. Dostupné zde: <http://japonstina.upol.cz/pluginfile.php/2/course/section/2/Baresova-e-kniha.pdf>.

Obsah

1	Úvod.....	10
2	Teoretická východiska	14
2.1	Typifikace a reprezentace.....	14
2.2	Stereotypy.....	17
2.3	Specifické přístupy ke komiksu a filmu	18
3	Boys love manga: Evoluce žánru.....	21
3.1	Prapředci komiksově formy a žánru	21
3.2	Přechod k literatuře s homosexuální tematikou.....	22
3.3	Vznik komiksovému žánru	24
3.4	Jaoi.....	26
3.5	Boys love	27
3.6	Uchopování termínů jinými autory.....	29
3.7	Kategorie <i>seme</i> a <i>uke</i>	30
4	Kontext: homosexualita v Japonsku	33
4.1	Změna postoje.....	34
4.2	Poválečné období.....	35
4.3	Přechod k mediální reprezentaci.....	36
5	Kritika žánru boys love	40
5.1	(Ne)homosexualita a nereálnost	40
6	Analytická část.....	45
6.1	Výběr vzorku	45
6.2	Metodologie.....	47
6.2.1	Struktura příběhu.....	48
6.2.2	Ikonografie a vizuální styl.....	49
6.2.3	Zasazení.....	51
6.2.4	Sexuální vztahy	52
6.2.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování.....	53
7	Analýza vybraného vzorku	56
7.1	Struktura	56
7.2	Ikonografie a vizuální styl	60
7.3	Zasazení	65

7.4	Sexualita	67
7.5	Vzhled postav a homosexuální postavy v <i>boys love</i> manze	70
8	Závěr	78
	Prameny	84
	Literatura	84
	Elektronické zdroje	86
	Seznam ilustrací	87
9	Přílohy	88
9.1	Analýza mangy Cukiatte kudasai!	88
9.1.1	Struktura	88
9.1.2	Ikonografie a vizuální styl	89
9.1.3	Zasazení	90
9.1.4	Sexuální vztahy	90
9.1.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	91
9.2	Analýza mangy Cukiatte kudasai! – Příběh druhý	94
9.2.1	Struktura	94
9.2.2	Ikonografie a vizuální styl	95
9.2.3	Zasazení	96
9.2.4	Sexualita v manze	96
9.2.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	97
9.3	Analýza mangy Poruno sakka no aigan džódži	99
9.3.1	Struktura	99
9.3.2	Ikonografie a vizuální styl	100
9.3.3	Zasazení	101
9.3.4	Sexualita	102
9.3.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	103
9.4	Analýza mangy Iro no adži	106
9.4.1	Struktura	106
9.4.2	Ikonografie a vizuální styl	107
9.4.3	Zasazení	108
9.4.4	Sexualita	108
9.4.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	110

9.5	Analýza mangy Iro no adži – Příběh druhý	113
9.5.1	Struktura	113
9.5.2	Ikonografie a vizuální styl	114
9.5.3	Zasazení	115
9.5.4	Sexualita	115
9.5.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	116
9.6	Analýza mangy Ohigara mo joku	119
9.6.1	Struktura	119
9.6.2	Ikonografie a vizuální styl	120
9.6.3	Zasazení	121
9.6.4	Sexualita	122
9.6.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	122
9.7	Analýza mangy Oni ga šitau ha tatarigami	125
9.7.1	Struktura	125
9.7.2	Ikonografie a vizuální styl	126
9.7.3	Zasazení	127
9.7.4	Sexualita	128
9.7.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	128
9.8	Analýza mangy Nó kará beibí	131
9.8.1	Struktura	131
9.8.2	Ikonografie a vizuální styl	132
9.8.3	Zasazení	132
9.8.4	Sexualita	133
9.8.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	134
9.9	Analýza mangy Warai hicudži to naki ókami	138
9.9.1	Struktura	138
9.9.2	Ikonografie a vizuální styl	139
9.9.3	Zasazení	140
9.9.4	Sexualita	141
9.9.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování	142
9.10	Analýza mangy Čašicu júgi Hisureba Hana	145
9.10.1	Struktura	145

9.10.2	Ikonografie a vizuální styl.....	146
9.10.3	Zasazení.....	148
9.10.4	Sexualita.....	148
9.10.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování.....	149
9.11	Analýza mangy Kibaku paššon	152
9.11.1	Struktura	152
9.11.2	Ikonografie a vizuální styl.....	153
9.11.3	Zasazení.....	154
9.11.4	Sexualita	154
9.11.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování.....	155
9.12	Analýza mangy Šinmenmoku.....	158
9.12.1	Struktura	158
9.12.2	Ikonografie a vizuální styl.....	159
9.12.3	Zasazení.....	159
9.12.4	Sexualita	160
9.12.5	Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování.....	161

1 Úvod

Boys love manga, *jaoi* či *šónen-ai* – slovní spojení, která nejsou známa pouze v oblasti svého vzniku, tedy v Japonsku, ale v posledních letech šířící se i dále do západního světa. Komiksové příběhy, které ať už originální či derivativní tvorbou (nepůvodní dílo zpracovávající originální tvorbu alternativním způsobem) zobrazují romantické vztahy mezi dvěma muži, nabývají na popularitě nejen u svých čtenářů, ale i u výzkumníků. Dané komiksové příběhy často budí badatelský zájem ve spojení s jejich čtenářkami, které se samy označují jako „zkažené dívky“, v japonštině *fudžoši*. Je možné dohledat poměrně velké množství cizojazyčných prací, které se věnují například subversivním významům těchto děl právě pro dámské čtenářstvo (viz Yukari, Quimby 2015). Těžší je však dohledat práce, které by se tomuto konkrétnímu komiksovému žánru věnovaly s ohledem na samotnou náplň příběhů vyobrazující intimní vztahy mezi muži. I v literatuře je tak možné nalézt názory, že tento žánr je založený na fantazii, s realitou nijak nepropojitelný, a tím pádem znemožňující analýzy ve spojení s reprezentací homosexuality (viz Otomo 2015). S tím by ale naopak nesouhlasila řada kritiků, která vznikala hlavně okolo devadesátých let, kdy mnohdy velmi ostře označovala čtenářky *boys love* žánru za homofobní a žánr jako takový kritizovala za tvorbu reality, která může pro mužské homosexuální protějšky představovat nedosažitelný ideál (srov. Ishida 2015, Masaki 2015).

V této práci je tak na žánr *boys love* nahlíženo optikou, která se odklání od hlavního proudu, jenž je zaměřen na možné formy subverze tohoto žánru, a centrem zájmu tak nejsou ani jeho čtenářky. Konkrétně je cílem práce zjištění toho, jak je utvářen obraz homosexuality ve vybraných komiksových dílech žánru *boys love*. Ve spojení s reprezentací je věnována pozornost stereotypům, které mohou být skrze tyto příběhy utvářeny a upevňovány. Práce analyzuje hlavně obrazový materiál, ale částečně přihlíží i k jazykové stránce. Analýza se zaměřuje na to, jakým způsobem manga v příběhu konstruuje homosexuální postavy a vztahy mezi páry a jaké prostředky využívá k přiblížení vztahové roviny. Pozornost je věnována přístupu, který je připisován postavám k jejich vlastní sexualitě, jaké mají vzhledové charakteristiky, jestli mají sklon evokovat spíše femininní či maskulinní typy. K tomu, aby bylo možné zjistit *jak* je obraz o homosexualitě v *boys love* žánru utvářen (a komplexně toto utváření pochopit i v dalších oblastech), je potřeba naplnění i několika dílčích cílů. Těmi jsou: vývoj a samotné vymezení *boys love* žánru, kontextualizace reprezentace homosexuality v dějinách a částečně i jiném nežli komiksovém médiu, uvedení kritiky vztahující

se k žánru a v neposlední řadě analýza samotných mang, jenž se bude detailně zabývat jednotlivými segmenty děl a zaměří se na jednotlivé prvky tak, aby bylo možné odhalit způsob tvorby obrazu homosexuality ve vybraném vzorku.

Práce tak přiblíží často opomíjený aspekt této žánrové formy, která i přes to, že zahrnuje mužské charaktery, mnohdy muže samotné či mužskost z debaty o tomto žánru vytlačuje či nepovažuje za nutné se komiksem zabývat z pohledu, který se zajímat o samotné reprezentace v příbězích vyobrazené. Otázky spojené s reprezentací homosexuality napříč různými médii jsou běžné, avšak konkrétní médium japonského komiksu je často opomíjeno. Práce tak představuje příspěvek nejen do specifického diskursu *boys love studies* a rozšiřuje debatu ohledně homosexuality reprezentované v komiksovém žánru, ale i do obecného výzkumného diskursu zabývajícího se reprezentací neheterosexuálních vztahů obecně.

Tak jako se stávající práce zabývají významem těchto děl pro své čtenářky, nesmí být opomenuto, jaký význam mohou dané práce představovat pro samotné homosexuály. Komiksové příběhy mohou stejně jako jakékoli jiné příběhy prezentované napříč médii utvářet a formovat představy publik o vyobrazených vztazích, postavách a situacích. Co tak pro jednu skupinu čtenářstva může představovat subverzivní charakter, pro druhou může znamenat formu útlaku, která je produkována skrze stereotypy a zdánlivě reálné reprezentace, které jsou o konkrétních jedincích či skupinách v myslích čtenářů utvářeny, a určují tak jejich postoje k dané problematice i v jejich reálných životech. Je důležité se zaměřit na to, jak jsou homosexuální vztahy a vlastně homosexualita obecně v komiksových příbězích zastupovány a jestli může mít ať už pozitivní, negativní, či žádný dopad na vyobrazené skupiny v prostoru mimo kreslené příběhy.

K dosažení odhalení možných reprezentací je práce rozdělena na několik částí a kapitol. Každá by měla přispět tomu, aby nastínila probíranou problematiku jako celek i například ve spojení s vývojem japonského komiksu či všeobecného diskursu týkajícího se homosexuality v Japonsku. Kromě těchto tematických okruhů úzce souvisejících s oblastí homosexuality v Japonsku je také představen základní teoretický aparát, ze kterého práce vychází.

Práce má následující strukturu:

Po úvodní kapitole následuje na teorii zaměřená kapitola, která představuje základní pojmy, jenž se pojí s tematikou reprezentace. Teoretická stránka práce se v oblasti reprezentace ale i stereotypizace opírá o teoretické práce Richarda Dyera, jako například v díle

Gays and Film (1977) či *The matter of images* (1993), kromě toho také o teorii vycházející z práce *Representation* (1997) od Stuarta Halla.

Třetí kapitola je věnována představení a vývoji *boys love* žánru a je vymezeno, jak je termín chápán v této práci a jak se odlišuje od jiných termínů, s kterými bývají často zaměňovány jako jsou například *jaoi*, *šónen-ai* či *June*. Kapitola tak nutně zahrnuje historii žánru a hlavní osobnosti, které se na vývoji a krystalizaci komiksu zaměřeného na romantické vztahy mezi muži podílely.

Čtvrtá kapitola přibližuje historii vývoje přístupů k homosexualitě v Japonsku. Je uvedeno, jak se homosexualita dostala z relativně vysokého společenského postavení do pozice, kdy začala být v médiích mnohdy zesměšňována a degradována. Je tak vysvětleno nejen v jakém prostředí byla homosexualita chápána v minulém století, ale i jak je tomu v dnešním Japonsku. V kapitole je také stručně představen vývoj reprezentací homosexuality v médiích. Ve spojení s pochopením toho, jak je homosexualita reprezentována, tak kapitola nabídne určité povědomí o tom, jaké reprezentace se vlastně šíří například v televizních pořadech. To následně může být i zajímavým srovnáním ve spojení se zjištěními analytické části práce.

V páté kapitole jsou tematizovány některé kritické ohlasy, které výzkum *boys love* mangy v průběhu let vyvolal. V kapitole je představeno, jak se výzkumy snaží někteří autoři devalvovat či se s nimi vypořádat. Je přiblíženo období a s ním i spojení autoři takzvané „debaty o *jaoi*“, japonsky *jaoi ronsó*, kdy se střetli autorky *boys love* a někteří mužští aktivisté v oblasti homosexuality. V kapitole je také uvedeno, jaký názorový postoj bude zaujímán v rámci této práce a jak se tato práce vymezí vůči dvěma zmíněným názorovým pólům.

Po teoretickém rámci práce navazuje část analytická. Tyto oddíly práce jsou zaměřeny na samotnou analýzu komiksových děl v návaznosti na metodu, která byla utvořena podle práce Richarda Dyera v jeho díle *The matter of images* (1993).

V šesté kapitole je vymezena metodika s konkrétními modifikacemi, které bylo potřebné pro účely práce provést, jsou konkretizovány analytické kategorie a v některých případech jsou uvedeny názorné příklady pro lepší pochopení toho, co bude v dané kategorii sledováno. V kapitole je také představen způsob výběru vzorku. V následující sedmé kapitole jsou pak představeny výsledky analýzy a samotné analýzy jednotlivých komiksů jsou v příloze.

Práce tak jako celek představuje příspěvek do oblasti *boys love studies* a rozšiřuje debatu ohledně homosexuality reprezentované v tomto komiksovém žánru. Prostřednictvím práce

s originálním materiálem japonského komiksu je možné nahlédnout způsoby formování obrazu o homosexualitě a homosexuálních partnerských vztazích.

2 Teoretická východiska

Richard Dyer se ve svém díle *The Matter of Images* (1993) zaměřuje na problematiku reprezentace homosexuality a vyzdvihuje důležitost takzvané *typifikace*, jež produkuje a upevňuje znaky homosexuality, které jsou jednoduše rozeznatelné. Tyto typifikace homosexuality mají vliv v několika oblastech, respektive kategoriích. V této kapitole je tak představeno, jaký vliv mají typifikace ve všech kategoriích, o kterých se Dyer ve své práci zmiňuje. Pro tuto práci je důležitý hlavně vliv v oblasti textuální, tedy v oblasti textů v širokém slova smyslu², které nám předkládají reprezentace homosexuality.

2.1 Typifikace a reprezentace

První kategorií, ve které typifikace homosexuality působí, jsou sociální determinace, a to konkrétně ty, které jsou spojeny se sexualitou. Kategorie homosexuality může předurčovat, jak mohou být chápány vztahy konkrétního jedince nejen v sexuální rovině, ale i jak bude mít jeho sexualita vliv na vztahy s lidmi obecně. V další kategorii projevující se vlivy typifikace homosexuality jsou politické determinace, v rámci kterých je kategorie homosexuality chápána jako negativní sexualita a je často spojována s ikonografií, formující ji jako odchylku od normálu, kterou je záhodno léčit či vymýtit.³ Typifikace však nemá pouze negativní vlivy, což souvisí s determinacemi praktickými. Vizually určené typifikace homosexuality usnadňují orientaci pro samotné homosexuály k určení toho, kdo je, či není homosexuálním (Dyer 2002: 19–22).

V oblasti analýzy pro tuto práci zásadní, tedy typifikaci v oblasti textuální (v širokém slova smyslu), se Dyer zabývá filmovými díly. V těch je typifikace rozeznatelná hned na několika úrovních a divákovi ulehčuje identifikaci homosexuálních postav v příbězích. Homosexuální postavy jsou tak v textech vymezovány na základě toho, co říkají a jak to říkají, jakou mají roli v příběhu či jaký je jejich vzhled, ať už je to ten tělesný, nebo spojený se stylem oblékání. Na základě mluvy konkrétní postavy a náplně promluvy má divák možnost podle konkrétních zájmů a témat vytušit, že se může jednat o homosexuální postavu. Podobně je tato identifikace

² Jako texty jsou tak myšleny díla knižní, komiksová, filmová, seriálová a další.

³ Jak ovšem Dyer (2002: 21) dodává, typifikace však nejsou pouze něco, co určovalo homosexualitu z vnějšku, na tvorbu typifikací měli vliv a sami ji tvořili i homosexuálové.

možná i z rozeznání rolí, které ve filmu postavy zastávají, u mužů to může být například role nejlepšího přítele ženy. Dyer zmiňuje i to, že elegantně oblečený muž je identifikovatelný jako gay nejenom proto, že na sobě má konkrétní kombinaci slušivého oblečení, ale i pro to, že taková schopnost jako mít vkus je chápána spíše jako femininní kvalita. Tento fakt se pak odráží v divákově představě o tom, že konkrétně vystylizovaný muž bude gay (tamtéž: 22–24).

Dyer se ve své práci také zaměřuje na konkrétní příklady reprezentací homosexuality, v rámci kterých jsou například gayové či lesby vyobrazovány nejenom tak, že správně nezvládají performovat pravé muže či ženy, ale nezvládají ani správně performovat opačné pohlaví. Homosexuální muž tak není hoden toho, aby vypadal jako maskulinní heterosexuální muž, avšak není ani v pozici, ve které by byl schopen reprodukovat správnou femininitu (tamtéž: 31–37). Tento koncept postav, které zastupují jakousi „mezi“ pozici mezi gendery, jak se to snaží naznačit Dyer, by v kontextu této práce mohla být spojena hlavně s androgynismem, který je velmi častým prvkem *boys love* mangy. Dyer tento druh jakési mezi genderovanosti však neoznačuje slovem androgynita pravděpodobně proto, že je tedy chápe jako záměrně nepodařené performance jednotlivých genderů. Tento projev náznaku volnosti genderů tak není pojímán jako narušování genderových hranic, ale jako nemoc a neschopnost naplňovat ty správné pozice v heterosexuálním světě (tamtéž: 32). Což tedy homosexuality negativně stigmatizuje.

Boys love manga však podobné reprezentace homosexuálních postav posunuje o něco dál. Jejich maskulinita je paradoxně podtrhována jejich oblečením, které bude často konotovat spíše mužský styl. V kontrastu však bude jejich fyziognomické vzezření hlavně ve spojení s jejich obličejovými rysy, které právě svou androgynností narušují představu jasně vymezeného maskulinního typu, neboť fyzický vzhled postav může mnohdy evokovat až femininní typy. Je tak zřejmé, že fyzický vzhled a styl oblékání bude pro následující analýzu důležitým aspektem. Podobně jako v Dyerově případě je i v rámci analýzy této práce věnován prostor rozboru vzhledu homosexuálních postav ve spojení s tím, jaké rozdílnosti se mohou vyskytovat ve spojení s heterosexuálními jedinci. Hlavní oblast zájmu je však věnována spíše vzájemnému vymezování se partnerů ve vztahu samotném právě na základě vzhledu. Vztahy mezi partnery jsou v *boys love* komiksech hierarchizované, a je tak důležité sledovat vzhledovou typizaci postav právě ve spojení s jejich pozicováním vůči sobě.⁴

⁴ Přičemž více se rozdílným vztahovým pozicím věnuje kapitola 3.7.

Dyerovu teorii reprezentace se zdá být vhodné doplnit konceptem reprezentace, jak jej prezentuje Stuart Hall ve své práci *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997). Není to pouze verbální forma jazyka, o které Hall mluví, když zmiňuje jazyk jako prostředníka pro tvorbu významů v kultuře. Jazyk jakožto systém utvářející reprezentace je v Hallově práci chápán ve svém širokém smyslu. Pod výrazem jazyk se tak v Hallově případě skrývají například obrazy, hudba či různé jiné objekty (Hall 1997: 1). Svým konstruktivistickým přístupem k tvorbě významů a reprezentací skrze jazyk (ve svém širokém významu) dává čtenářům najevo, že význam vyplývá ze svého vztahu k nějaké určité věci či konceptu. Význam utváříme my všichni tím, jak určité věci reprezentujeme (Tamtéž: 3). Právě proto, že se Hall neomezuje pouze na jazyk verbální, ale slovo jazyk užívá spíše jako zastupující výraz jakéhosi „mechanismu“ utváření reprezentací a následně významů, je jeho koncept utváření reprezentací důležitý i pro tuto práci.

Hall zmiňuje dva systémy reprezentace: první z nich jsou systémy konceptů a mentálních reprezentací a druhým je jazyk. První systém nám umožňuje smysluplně zvýznamňovat svět skrze velmi komplexní organizované vztahy mezi individuálními reprezentacemi. Zvýznamňování je tedy „vztah mezi věcmi ve světě a konceptuálními systémy, které působí jako jejich mentální reprezentace“ (tamtéž: 17). Ke sdílení takto vytvořených konceptů s ostatními je potřeba jazyku. Opět je kladen důraz na jazyk ve svém širokém smyslu slova ať už jsou to slova či hudba či obrazy, které formou znaků přenáší nějaké významy (tamtéž: 17–18). A jak již bylo zmíněno, dané významy jsou konstruovány svými uživateli a nejsou tvořeny či pevně spojeny s věcmi reálného světa. Význam je tak utvářen jeho uživateli v rámci jazyka ve spojení s jeho užitím a je srozumitelný pro členy nějaké konkrétní kultury (tamtéž: 24–25).

Význam je tak šířen mezi uživatele určitého společenství skrze reprezentace, které jsou následně členy společnosti zvýznamňovány. Komiks jakožto jistý způsob jazyka, který byl vytvořen nějakým konkrétním jedincem s cílem šířit jisté významy, má možnost neustálého opakování a utvrzování předložených reprezentací. Tyto reprezentace, v tomto případě homosexuality, v *boys love* mangách mají potenciál formovat představy o homosexualitě či homosexuálech. Jaké jsou tyto reprezentace a jaký obraz příběhu utváří o homosexualitě, je zájmem analytické části této práce.

Jelikož se tato práce zabývá japonskými komiksy, námitkou může být, jsou-li tyto reprezentace srozumitelné, či mohou utvářet představu o homosexualitě pouze čtenářstvu z Japonska. Přestože může být japonský komiks poměrně rozdílný svým zpracováním či přístupem

k vyprávění, způsob reprezentace je srozumitelný napříč kulturami. S jazykovou bariérou, která se prací ať už legálních, či nelegálních překladů zmenšuje, může mít japonská *boys love* manga svými reprezentacemi vliv na smýšlení nejen Japonců, ale i čtenářů v zahraničí. U zahraničního čtenáře naopak může docházet ještě k další zkreslené představě, tedy nejen o homosexualitě, ale i o prostředí, ve kterém se japonští homosexuálové nacházejí. Příběhy tak mohou tvořit zkreslenou představu o místě svého původu.

2.2 Stereotypy

O stereotypch Richard Dyer (1980) pojednává konkrétně ve spojení se stereotypizací homosexuality, což konvenuje záměru této práce. Dyer ve své stati nejdříve vymezuje *typ*, který dále specifikuje na *sociální typy*, *stereotypy* a *typy členství*. Typ chápe jako „*lehce uchopitelnou a široce rozeznatelnou charakteristiku, v rámci které je několik rysů v popředí a změna či vývoj [těchto rysů] je minimální.*“ (Dyer 1980: 28). Při distinkci sociálních typů a stereotypů pokračuje takto: „*typy jsou případy, které indikují ty, kteří žijí v souladu s pravidly společnosti (sociální typy) a ty, kteří jsou těmito pravidly vytlačováni (stereotypy)*“ (tamtéž: 29). Mezi sociálními typy a stereotypy také vidí rozdíl v tom, že sociální typ může zaujmout jakoukoli příběhovou roli, kdežto stereotyp bude mít svou příběhovou roli nepřímo ovlivněnou právě stereotypem, který je mu připsán (tamtéž). To je pro potřeby této práce zajímavé, například ve spojení s charakterovým rozdělením představitelů příběhu na *seme* a *uke*, které bude mít v každém příběhu vliv na to, v jaké pozici v tomto vztahu partneri jsou a jaký vliv to bude mít na vývoj příběhu. Jsou to tedy určité stereotypní pozice, které jim nenabízí příliš velký prostor k možným odchylkám jejich charakteru.

Dyer o stereotypch mluví jako o něčem, co je jednomu přisouzeno a je často jasně vymezené a neměnné, přičemž společně se sociálními typy ve společnosti utváří to, co jsou hranice normálního. Pokud tedy stereotypy vyjadřují či uvozují něco, co není ve většinové společnosti normální, bude existovat snaha v jisté formě a nějakým způsobem takový stereotyp normalizovat. To může být například vyobrazování homosexuálního vztahu skrze heterosexuální role v páru (Dyer 1980: 29–30), což je například jedna z charakteristik, která je pro *boys love* komiks

nepřehlédnutelným rysem vzhledem k tomu, jak jsou rozděleny párové pozice, tedy opět na *seme* a *uke*.⁵

Vzhledem k zaměření Dyera na konkrétní médium, film, představuje hlavně stereotypizující ikonografii homosexuality ve filmových dílech. Dyer tak hovoří hlavně o synekdoše, která divákovi, na základě jednoho konkrétního rysu, dává jednoznačně najevo, že konkrétní postava je homosexuální. Bude se tak často dívat hlavně skrze vnější znaky postavy jako například oblečení či make-up (tamtéž: 32). Dyer dále pokračuje vysvětlením stereotypizace skrze strukturu filmu. Zajímavé je jeho zjištění, že společenské rozdíly mezi opačným pohlavím, jako například role partnera v rodině či na pracovním trhu, je reflektována v adaptované formě i v homosexuálních vztazích. Často k tomu dochází skrze věk či majetkové bohatství. Hierarchicky výše postavení partneri v páru pak mají obecně zásadnější postavení, co se vývoje celého příběhu týče (tamtéž: 33–34). I v tomto případě tak můžeme hovořit o jistých paralelách s koncepty *seme* a *uke*.

Na základě těchto dvou kategorií ikonografie a struktury je tak možné utvoření představy o tom, jaké dvě základní charakteristiky můžeme v oblasti stereotypizace vysledovat. Buďto budou homosexuální představitelé definováni tím, co by se v reálné sociální situaci chápalo jako odchylka od normy, tedy například muž se zájmem o svůj vzhled spojený s extravagantním oblečením, nebo budou postavy strukturovány na základě heterosexuální vztahové formace, která je chápána jako norma a bude omezovat vyobrazenou homosexualitu v daném médiu. Vymezení postav tak paradoxně funguje ve vztahu odchylky a normy, jedinci do nějaké míry musí pro diváky představovat určitý druh deviace, který je však alespoň trochu mírněn heterosexuální normou.

2.3 Specifické přístupy ke komiksu a filmu

Je třeba rovněž uvést, že jelikož se tato práce zabývá komiksem, je záběr analytického zájmu poněkud odlišný od Dyerova. Dyer je v rámci své analýzy v rozdílné pozici: analyzuje texty, ve kterých jsou homosexuální postavy mnohdy spíše jako vedlejší představitelé a většinou budou příběhově vystupovat v prostředí jasně propojeném s ideálem toho, že heterosexualita je chápána jako norma. Identifikace té které postavy na základě vnějšího vzhledu, jako již zmíněný make-up

⁵Názvy vymezují pojmy pro dominantního a pasivního partnera v homosexuálním páru, což by se do jisté míry dalo chápat jako zdroj normalizace. Více je tato problematika rozebírána až v analytické části práce. Viz například kapitola 7.1.

či styl oblékání, je tedy nejjednodušší cestou, jak dát divákovi najevo, o jakou postavu se jedná. V této práci je ale analyzován komiksový žánr, ve kterém takto zjevné vymezení sexuality na základě vzhledové ikonografie nemusí být jasné. Jakkoli je tedy vzhledová ikonografie rovněž sledována, důraz je kladen na oblast vztahové roviny mezi dvěma představiteli, tedy na strukturu příběhu, například to, jak se postavy seznámily, jak se vyvíjí jejich vztah, jaké je jejich vzájemné chování na základě hierarchizace ve vztahu a další.

Další dvě kategorie, které Dyer ve své stati užívá, jsou *individuality* a *typy členství*. Je ovšem otázkou, jak zásadní budou pro analýzu mangy. Konkrétně tvorba individuality ve filmu záleží dle Dyera na několika aspektech, kdy kromě jiných zmiňuje i důležitost konkrétní filmové hvězdy, která utváří specifičnost daných představitelů právě tím, že existuje i mimo filmové plátno (tamtéž: 35–37). Z tohoto důvodu pro tuto práci tato kategorie pozbývá významu, protože analyzovaná komiksová díla neoperují s postavami z reálného světa.⁶

Problematická je i kategorie členských typů, které Dyer popisuje jako „*historicky a kulturně specifické a determinované sociální skupiny či třídy a jejich praxe, které jsou v podstatě předurčeny k tomu být mimo stávající kulturní hegemonii*“ (tamtéž: 37). Dyer tuto kategorii dále vysvětluje na příkladu filmu, který je zasazen do prostředí gay klubu a opakovaně se v něm projevují dominantní vlivy heterosexuálního světa. Konkrétně by se tedy jednalo o jisté druhy omezování a marginalizace bytí dané skupiny představitelů, které mohou být realizovány skrze fyzické násilí až psychologický nátlak (tamtéž: 38). Na první pohled by tak kategorie mohla vypadat jako pro tuto práci zásadní, protože se přece zabývá homosexualitou, která je mnohdy marginalizována. Opět záleží na tom, v jakém prostředí se budou vyvíjet konkrétní příběhové linie. V tomto ohledu může samozřejmě hrát roli i samotný autor díla a jeho přístup k této problematice ať už záměrný, či ne. Některá díla mohou působit v oblasti homosexuální problematiky velmi otevřeně, a dokonce otázku práv homosexuálních párů aktivně uchopují a pracují s ní. Jiná díla už tuto otázku nemusí zpracovávat vůbec a je tedy otázkou, na kolik by se homosexuální svět mohl střetnout s tím heterosexuálním a narazit na agresivní reakce nehomosexuálních postav. Vzhledem ke specifiku žánru, který je primárně určen dámským čtenářkám pro jejich potěšení, je šance

⁶ Podnětné zamyšlení nad touto tematikou může vzbudit představa o tom, co se vlastně děje v momentě, kdy je příběh zpracován i animovanou formou. Postavy mají své dabéry, kteří se v Japonsku obecně těší obrovské popularitě (důkazem toho mohou být například veřejné dabéřské inscenace, kde fanoušci vidí své oblíbené „hlasy“ namlouvat specifický příběh, utvořený právě pro veřejné vystoupení). Je pak tedy otázkou, jestli si čtenářstvo těchto děl nějakým způsobem komiksově hrdiny asociuje s postavami reálných dabérů a romantizovala by si představy o reálných osobnostech právě na základě charakterových vlastností fikčních postav.

setkání se s podobným střetem velmi nepravděpodobná. Ovšem k tomu, aby byl odhalen přístup a vyobrazování homosexuality ve vztahu s heterosexuální normou je potřeba detailnější analýzy, která bude schopna odhalit různé reprezentace páru a jejich vztahu na různých rovinách.

3 Boys love manga: Evoluce žánru

S žánrem *boys love* je možné se setkat v několika různých mediálních formátech od komiksu až po hrané či kreslené seriály. Dle toho, jak lze označení termínu *boys love* chápat, je možné jej vnímat jako originální komerční tvorbu či derivativní fanouškovskou produkci *dóždžinši*⁷ či pod tímto termínem chápat obojí (McLelland a Welker 2015: 4). Označování tvorby, která se věnuje vyobrazení homosexuálních vztahů, jsou nejednotná, neukotvená, a i mezi samotným čtenářstvem velmi roztržštěná. V rámci vývoje žánru však lze odhalit alespoň základní rozdílnosti a specifika, na základě kterých je možné vymezit, alespoň pro tuto práci užívané pojmy.

V rámci této kapitoly je vysvětlen vývoj v komiksovém žánru, který se zaměřoval na romantické příběhy mezi muži. Nejprve bude představen úplný počátek žánru v oblasti literatury, která podobné příběhy zpracovávala jako první, dále vznik již komiksových žánrů jako *šónen-ai* a *jaoi*, a jejich vývoj. V závěru kapitoly bude vymezeno, jaký přístup, postoj a jaká terminologie budou užívány v rámci této práce věnované komiksové tvorbě vyobrazující vztahy mezi dvěma muži. Stručně bude také uvedeno, jak dané termíny uchopují jiní autoři.

Cesta k samotnému žánru *boys love* v manze trvala několik desetiletí a je spojena s několika odbočkami, které na jeho formování měly vliv. Důležité je v rámci tohoto vývoje zmínit, že podstatný vliv na formování *boys love* měla nejenom komerční sféra, která měla své počátky u dívčího žánru mang *šódžo*, ale právě i ta méně komerční forma jako například *dóždžinši*, jenž se šířila hlavně fanouškovskými komunitami.

3.1 Prapředci komiksové formy a žánru

Aby bylo možné detailněji vysvětlit vývoj, který vedl ke vzniku žánru *boys love* mangy, je nutné nahlédnout i do japonského literárně-historického kontextu. Literární tvorba, která se ve svých dílech poprvé zaměřovala na opěvování mužské krásy, sahá již do pozdního osmého století (McLelland a Welker 2015: 6). Tato tvorba nutně neztvářňovala homosexuální vztahy mezi muži, byla však odrazovým můstkem i pro další tvorbu právě tím, jaký zájem o muže jako takové projevovala.

⁷ Neoficiální fanouškovská komiksová tvorba.

V období japonského středověku, tedy od dvanáctého a přibližně poloviny šestnáctého století, existoval literární žánr, který se nazýval *čigo monogatari*. *Čigo* je vlastní název pro mladé chlapce, kteří kromě jiných záležitostí poskytovali erotické služby například vysoce postaveným duchovním. Příběhy o těchto mladých chlapcích nebyly ztvárňovány pouze literární formou, existovaly i v ilustrované formě skrze *emaki*, obrázkové svitky, které společně s rozvíjením postupně odhalovaly části příběhu v něm obsažené (Okada 2005). Atkins (2008: 947–951) ve své práci zmiňuje *emaki Čigo no sóši*, které představuje pět příběhů, v nich v různé míře dochází například k análnímu sexu mezi služebníky *čigo* a jejich kněžími. Takováto forma vyprávění tak v rámci sledovaného tématu budí zájem, jedná se totiž o značně erotizované příběhy o sexuálních vztazích mezi služebníky a jejich pány mnohdy i v ilustrované formě. *Čigo monogatari* by tak bylo možné chápat jako jistého prapředka *boys love* mangy. Ilustrace byly totiž mnohdy doprovázeny i psaným slovem, sice ne tak propracovanou formou jako dnes. Text doplňující vyobrazení pouze jaksi volně plynul v prostoru,



Obrázek 1 Ukázka části svitku *emaki*

dnešní komiksově tvorbě má však jako nejstarší předchůdce komiksu nejbližší.

3.2 Přechod k literatuře s homosexuální tematikou

Období, ve kterém rozkvétala literatura, jež byla konkrétně zaměřena na představení příběhů založených na milostných vztazích mezi muži je období *Tokugawa*⁸ (McLelland a Welker 2015: 6). Období *Tokugawa* bylo pro rozvoj literárního žánru zaměřeného na vzájemné vztahy mezi muži zásadní proto, že otevřenost vůči milostným vztahům mezi muži

⁸ Období *Tokugawa*, které se datuje od roku 1603 do roku 1868 má dva názvy. Prvním z nich je v této práci užívané označení *Tokugawa*, tedy podle klanu, který po celou dobu období vládl. Druhým označením je Edo, tedy podle tehdejšího názvu Tokia, kde rod *Tokugawa* po dobu své vlády dlel.

nebyla nijak ojedinělou záležitostí. Na což mělo vliv tehdejší sociálně-politické klima ve společnosti.⁹

Tento poměrně otevřený vývoj v literatuře byl však kompletně zastaven historickými událostmi modernizace, které Japonsko zásadním způsobem změnilo. Japonsko bylo po většinu období *Tokugawa* v přísné izolaci, ze západního světa byl zásadně omezen přísun nejen například západních technologií, ale i literatury obecně. Literární směry tak do té doby běžné pro tehdejší japonskou společnost prošly klíčovými změnami při otevírání Japonska západním vlivům, které započalo v roce 1853. Japonsko, které se hnalo vstříc modernizaci a přejímání cizích vlivů, začalo obracet svůj otevřený postoj vůči homosexualitě z předchozího období (Takayuki Yokota-Murakami 1998, cit. dle McLelland a Welker 2015: 6-7). Například západní chápání romantického páru jako spojení muže a ženy, což se tedy zásadně odráželo i na tematice romantické literatury, nebylo vzhledem k sociální realitě tehdejší *Tokugawy* natolik přirozenou či jednoznačnou představou. Právě literatura zpracovávající příběhy založené na milostných vztazích mezi muži byla v tehdejší době považována za běžnou ve srovnání s tou, která ztvárňovala vztahy mezi muži a ženami (Noguchi 1979: 165, cit. dle Morton 1997: 82).

Historické okolnosti a sociální změny, které ve společnosti probíhaly, měly po nějakou dobu modernizace Japonska vliv nejen na samotnou náplň a formu literárních děl. Modernizace zasáhla do všech úrovní tehdejší japonské společnosti, počínaje například politikou či ekonomikou nebo i do jazykové sféry. Nová koncepce spojení muže a ženy, která by slovem vyjadřovala jejich emocionální pouto či spojení, tedy lásku, nemělo do té doby v japonském jazyce ekvivalent. V té době tak v japonském slovníku neexistující ekvivalent tohoto slova, které se velmi často objevovalo v západní literatuře, získalo podobu v nově vytvořeném japonském slovu *renai* [恋愛] (Suzuki 2010, cit. dle McLelland a Welker 2015: 7). A jak již bylo zmíněno, takto zásadní změny se netýkaly pouze jedné vrstvy společnosti, modernizace země tak zasáhla všechny kulturní vrstvy Japonska.

Z tohoto velmi stručného nastínění změn, které modernizace přinesla, může být zřejmé, že jejich dopad byl zásadní právě v rámci změn v přístupu k tématu homosexuality. To i s dalšími vlivy, které tyto změny doprovázely, odsunovalo homosexuální tematiku v literatuře i homosexualitu obecně na okraj společnosti. Paradoxní záležitostí modernizace ovšem je, že při

⁹ To je detailněji rozebráno v kapitole 4.

vývoji konkrétních komiksových žánrů, spojených s homosexuální tematikou byly v jistých fázích svého formování opětovně inspirovány západní literaturou, která v jisté formě zpětně inspirovala tehdejší tvůrkyně některých komiksů. Modernizace v západním duchu, která měla v Japonsku ukončit do té doby feudální zvyky, řád a vůbec se vypořádat se všemi starými pořádky, zanevřela na vše, co by se v porovnání se Západem mohlo jevit jako barbarské. Byli to však západní autoři, kteří opětovně inspirovali japonské tvůrkyně homosexuálních příběhů, které se snažily navázat na upozaděnou tradici.

3.3 Vznik komiksovému žánru

Prvním impulzem, který inspiroval tvorbu komiksů vykreslujících vztahy mezi dvěma *muži* či chlapci, byla *šódžo* manga. *Šódžo* manga je termín, který se často používá pro označení mangy pro dámské čtenářstvo obecně. Je možné se setkat i s tím, že termín vymezuje konkrétní věkovou hranici spíše mladších čtenářek, v tomto textu je však s termínem *šódžo* manga pracováno jako se zastřešujícím termínem pro veškerou dámskou komiksovou tvorbu. První časopisy, které se svým obsahem a formou krátkých komiksových příběhů zaměřovaly na dívky, vznikaly na počátku dvacátého století (Thorn 2001: 1–3). Základní rozdíl mezi tvorbou pro chlapce a dívky je v tomto ohledu ten, že *šódžo* manga se nezaměřuje na neustálou akci, ale spíše na vnitřní pochody představitelk a představení romantických heterosexuálních vztahů. I vizuální styl se odlišuje, kresby nebývají omezeny pouze na jednotlivé panely, přesahují přes celé strany a dávají vyniknout detailnímu vykreslení oblečení postav či zobrazení emoce daného okamžiku (Schodt 1986: 88–91).

Je snad až nemožné se v jakékoli fázi hovoru o japonském komiksu nezmínit o autorovi Osamu Tezukovi, který měl svým uměleckým stylem a způsobem vyprávění revoluční vliv na japonskou komiksovou tvorbu. V daném kontextu byl důležitý, protože nezapomínal oslovovat dívčí čtenářky, a to například svým dílem *Ribon no Kiši* [Růžový rytíř] (1953–1955). Revoluční manga, kterou Tezuka vydal v magazínu *Šódžo kurabu*, přenesla formu jednolitěho vyprávění příběhů i dívkám (Schodt 1986: 95–96). Tezuka však není jediná osobnost, která přispívala k formování a rozvoji žánru *šódžo*. Důležití byli i například tvůrci jako Takabatake Kašó, Nakahara Džun'iči či Takahaši Makoto. Některými je Takahaši považován za hlavní osobnost, která měla vliv na vývoj uměleckého stylu *šódžo* mangy (Fujimoto a Thorn 2012: 25–28). Vývoj *šódžo* mangy se tak po několik let třibil hlavně ve své vizuální či narativní formě pod vlivem mužských autorů.

V sedmdesátých letech však docházelo k postupným změnám a pomyslné autorské žezlo se přesouvalo do ženských rukou, kdy se ženské autorky zajímaly i o vnitřní rozpoložení ženských postav (Takahashi 2008: 128, cit. dle Welker 2015: 44). Autorky jako například Takemija Keiko či Haigo Moto měly prostřednictvím svých prací vliv na vývoj žánru jako celku od vizuální formy, kterou postupně měnily, až po narativní zpracování. Nejen pro tyto, ale i další autorky, které měly zásluhu na hluboké proměny tohoto žánru, existuje označení *Skupina skvostného roku 24*.¹⁰ Ty svou tvorbou zavdaly vzniku nového žánru v oblasti *šódžo* mangy, tedy prvního komerčně vydávaného žánru zaměřeného na vztahy mezi muži *šónen-ai*. S postupným rozšiřováním obsahu, který v sobě zahrnoval téma homosexuality, se začal objevovat i otevřený zájem čtenářek. Časem se tak se stárnoucím čtenářstvem do narativů dostávaly například i příběhy, které se zabývaly problematikou rasismu či partnerského násilí (Welker 2015: 44–45).

Pro tvorbu a formování žánru *šónen-ai* byla důležitá také inspirace i v jiných komiksových či nekomiksových dílech (Aoyama 2005: 56–58). Příběhové zasazování do zahraničních prostředí a užívání jistých elementů ze zahraniční literatury ovšem nebylo výhradně podmíněno tématem homosexuality, které by se muselo skrývat jinde než na území Japonska. Šlo tedy nejenom o přesunutí v té době poměrně nekonvenčních narativů spojených se znásilněním či pedofilií, jak o nich hovoří Bollmann (2000: 43–44), mimo Japonsko. Jednalo se ale i o všeobecný vývoj v tomto žánru, který byl v průběhu let běžnou součástí tvorby v rámci *šódžo* mangy.

Pro koho však *šónen-ai* vznikalo a co vůbec pro svou čtenářskou základnu znamenalo? Příběhy s krásnými a mladými chlapci měly pro své čtenářky představovat subverzivní prostor mimo patriarchální společnost Japonska. Vykreslení androgynních postav mělo čtenářkám nabídnout nové prožívání či chápání vlastní sexuality mimo hranice heteronormativity (Welker 2006: 841–843). *Šónen-ai* je tak žánr, který *šódžo* převádí za běžné hranice tvorby pro dívky. Už *šódžo* žánr znamenal průlom v komiksové produkci, která byla povětšinou zaměřena na chlapce. S *šónen-ai* ale přišla i jiná možnost subverze, která nestavěla na tradičním párování ženy a muže. Je to také původní a první žánr vymezující se zájmem o romantické vztahy mezi dvěma muži, který je svým uměleckým stylem ovlivněn *šódžo* tvorbou, přičemž byl v rámci *šódžo* magazínů také vydáván (Yukari 2015: 77).

Jak již bylo uvedeno Takemija Keiko a Haigo Moto byly svými pracemi v podstatě reformátorkami žánru, které měly na jeho vývoj vliv na několik desetiletí dopředu. Pro tento vývoj

¹⁰ Většina autorek se narodila okolo roku 24 éry Šówa. Z tohoto důvodu toto označení.

byly základními díly *Tóma no šinzó* [Tómovo srdce] (1947) od Haigo Moto a *Kaze to ki no uta* [Básně větru a stromů] (1976–1984) od Takemiji Keiko. Právě jejich tvorba byla inspirována tou evropskou¹¹, konkrétně německou literární tvorbou, ve které se mohly setkat s romantickými příběhy mezi muži (Ishida 2008: 52 a 298, cit. dle Welker 2015: 48–49). Zasazení příběhů se tak mohlo měnit na základě inspirace z konkrétního díla či jiného média (neomezovala se pouze na literaturu), o které měly dané umělkyně zájem. Je ale třeba zdůraznit, že ne všechny příběhy se odehrávaly v zahraničním prostředí, existovaly i příběhy, které se odehrávaly na území Japonska (Welker 2015: 51).

3.4 Jaoui

Označení *jaoi* se začalo šířit hlavně v průběhu osmdesátých let, ale bylo známo již o něco dříve (Ishikawa 2009: 222–223). Žánr získával velmi rychle na popularitě, čehož je také důkazem dodnes pořádaný *Komiket*, znám také jako *Komikku máketto*, který se poprvé konal v roce 1975 a vznik právě za účelem sdílení *dódžinši*, tedy nekomerčních derivativních prací, pro které se v této době začalo pomalu užívat označení *jaoi* (tamtéž: 223–224). Kromě označení *jaoi* pro *dódžinši* tvorbu je možné se setkat i názvem *aniparo*, který by mohl evokovat výraz, jenž vymezuje pouze tvorbou parodických děl založených na tvorbě *anime*. Ale není tomu tak, *aniparo* slouží hlavně jako výraz označující jakékoli derivativní práce založené na jakémkoli jiném původním médiu (Welker 2015: 53–57).¹² Samotnými čtenářkami byl hanlivě označen jako žánr bez žádné hlubší vnitřní příběhové konstrukce, tedy bez úvodu, zápletky, či zakončení. Samotný název *jaoi* v sobě totiž skrývá zkratku ze slovních spojení *jama naši*, *oči naši* a *imi naši*, v překladu „*bez vyvrcholení, bez pointy a bez významu*“ (Galbraith 2011: 212).

S žánrem *jaoi*¹³ přichází párování protagonistů na *seme* a *uke*, které je důležité i pro tuto práci, protože se užívá i ve tvorbě *boys love*. *Seme* jako spíše ten mužnější a větší, představující

¹¹ Ishida například konkrétně zmiňuje díla Hermana Hesseho *Pod koly* (1906) nebo *Demian* (1919). Welker kupříkladu zmiňuje film italského režiséra Viscontiho *Smrt v Benátkách* (1971) založeném na díle Thomase Manna.

¹² Jako zdroj ovšem nemusí sloužit pouze tištěná či televizní tvorba, ale také reálné osoby.

¹³ Extenzivně se analýze rolí *seme* a *uke* věnuje Nagakubo ve své práci *Jaoi šósecuron* (2005), ve které analyzuje prozaická díla *boys love*. Odhaluje stereotypní pozicování partnerů na základě jejich rolí, které se pojí buďto s maskulinními, či femininními vlastnostmi.

maskulinního muže, je párován s *ukem*, tedy partnerem slabším, menším a pasivnějším¹⁴ (Welker 2015: 46–47).

Jaoi komiksy jsou tak již od svého počátku díla, která vycházejí z jiných původních příběhů a zobrazují milostné vztahy mezi muži. To je hlavní bod, který je důležitý pro oddělení tvorby *jaoi* a *boys love*. *Boys love* jsou originální a od počátku komerčně vydávané práce. *Jaoi* je žánr, který vychází z jiných děl a historicky není původně komerčním.

Od sedmdesátých a osmdesátých let se lze setkat i s označením *tanbi* pro některou *boys love* tvorbu, která nabízí poněkud odlišný estetický zážitek od běžných komiksů zaměřených na vztahy mezi muži, myšleno tak s velkým důrazem na sex. Tento termín je značně vágní, s velmi otevřenými hranicemi a do komiksové tvorby přechází z literatury, a nebude tak detailněji rozebrán; zajímavý je však fakt, že i v rámci *boys love* komiksů existovala díla, která si vysloužila označení jako více estetických spojených s jiným čtenářským zážitkem nežli díla běžná (Welker 2015: 53).

3.5 Boys love

První periodikum, které by mohlo být označeno za původní zdroj pro šíření *boys love* příběhů, které vyobrazovaly romantické vztahy mezi muži, byl časopis *June* (1978). Zpočátku byl spíše místem pro spolupráci mezi profesionálními tvůrci těchto příběhů a amatéry či pouhými čtenářkami, které nějakým způsobem přispívaly do tvorby časopisu. Posléze vznikaly i další časopisy a často jako jakési koláže původní tvorby, článků, příspěvků čtenářek a obecně informací ze světa gay kultury. Časopis *June* se po jisté době stal tak specifickým svým obsahem, který produkoval, že pro tvorbu podobnou tomu z časopisu se začalo používat označení *tvorba June* (Welker 2015: 59–62).¹⁵

Až od devadesátých let minulého století přichází opravdový rozmach komerčního prodeje *boys love* tiskovin. Vznikaly nové magazíny nabízející originální tvorbu, z nichž některé fungují až do dnešních dnů. Celá *boys love* tvorba se razantně komercializovala a postupně začalo být běžné i příběhy z časopisů vydávat souhrnně ve formě komiksových knížek. Komercializace se ovšem netýkala pouze komiksového média, rychle se rozšířily i například knižní příběhy, anime

¹⁴ Je možné si tak všimnout stereotypizujících prvků, které zmiňoval ve své práci i Dyer. I přes to, že se jedná o párování muž-muž, bude na ně aplikována heterosexuální dualita.

¹⁵ V originále označení June-mono.

a jiné produkty s *boys love* tematikou spojené. Příběhově se žánr odklonil od předešlé tradice zasazení příběhu do zahraničí a plně se navrátil do japonského prostředí (Welker 2015: 63–66). Označení *boys love* však nebylo ihned jasně etablovaným označením pro novou tvorbu těchto magazínů. *Boys love*, pravděpodobně přenesené označení ze *šónen-ai*, tedy lásky mezi chlapci, se postupně stával sebestopisným označením pro některé časopisy, až se postupně stal běžným označením pro tvorbu, která čtenářům nabízí příběhy o lásce mezi muži.

Je dobré podotknout, že v rámci prostoru této práce není proveditelné a pravděpodobně ani možné utvořit jednoznačné vymezení žánrů *jaoi* a *boys love*, a to ve smyslu jejich vzájemných rozdílností. Různí autoři mohou termín užívat různě a jiné postoje k těmto termínům mohou panovat i mezi fanoušky. V rámci textu této práce jde hlavně o funkcionální vymezení těchto pojmů pro potřeby analytické práce. Jsou tak uvedeny alespoň základní vývojové a historické rozdílnosti, které mohou tyto termíny odlišovat.

Boys love manga je tak uchopována jakožto tvorba, která je spojena hlavně s komerčním boomem originálních děl v devadesátých letech, který je spojen například s magazínem *Bí Bóí*, jenž je aktivní dodnes. To je také hlavním důvodem, proč je tento název použit jako vymezuující pojem pro určení tvorby, kterou se tato práce zabývá. Analýza práce je věnována právě původní komerční tvorbě, která záměrně nevychází z děl jiných autorů. Na rozdíl od *jaoi* děl, která jsou spíše ekvivalentem *slashe* nežli původní tvorbou. Označení *boys love* je v různých variacích (jako například *boys love komikku*, *BL komikku*, *B+Library*) užíván pro označení originální tvorby i komerčními prodejci v knihkupectvích. Kromě prodejců knih daného označení užívají i internetoví obchodníci s mangou, kteří kategorii původních příběhů s romantickými vztahy mezi dvěma muži označují jako *BL*. V případě, že by se pod kategorií *boys love* komiksů vyskytovaly komiksy *jaoi*, odkazuje na dominanci a zastřešující označení *boys love*. Přestože tak může mít výraz *boys love* široký význam a (v některých případech) pod sebe zahrnovat veškerou tvorbu, která se věnuje romantickým vztahům mezi muži, v případě této práce je uchopována ve svém užším výrazu vymezuujícím původní komerční (často časopiseckou) tvorbu. To právě pro to, že se tímto druhem tvorby zabývá analytická část práce. Analyzovaný vzorek je sestaven z původních komerčně vydaných děl, která nejprve vycházela v rámci časopisů a posléze byla vydána formou souhrnných komiksových knih.

Jak bude zřejmější z následující kapitoly, různí autoři mohou mít k těmto výrazům různé přístupy a nejspíš není možné dobrat se té správné varianty. V této práci však bude z výše

uvedených důvodů užíváno termínu *boys love* jako specifického a jinak uchopitelného od ostatních výrazů jako *šónen-ai*, *JUNE* či *jaoi*.

3.6 Uchopování termínů jinými autory

Jak již bylo naznačeno výše, celá oblast je co do pojmosloví poměrně problematická. Například McLelland (2015) ve své práci uvádí výše již zmíněné základní termíny, se kterými se lze ve spojení s mangou zaměřenou na příběhy o lásce mezi dvěma muži setkat, těmi jsou: *šónen-ai*, *jaoi*, *June* a samotný výraz *boys love*. Samotný McLelland upozorňuje, že v Japonsku a ani v jiných zemích není užívání těchto pojmů přesně ustálené a často se užívají v různých obměnách.

Termín *šónen-ai* McLelland chápe jako specifický žánr *šódžo* mangy, která vycházela v sedmdesátých a osmdesátých letech. *Jaoi* pak chápe jako výraz rozšířený hlavně samotnými tvůrkyněmi nekomerční tvorby *dódžinši*, který se v dnešní době nerovnoměrně užívá jak pro tvorbu komerční, tak i nekomerční. První komerčně vydávaný časopis *June* nabízející milostné příběhy mezi dvěma muži je vzhledem ke své specifické tvorbě McLellandem chápán jako termín, skrze který se často referovalo k jiným dílům jako k těm naplňující styl časopisu, tedy jako k tvorbě *June* (McLelland 2015: 5).

Například Galbraith (2011) však časopis *June* chápe spíše ve spojení s tvorbou *šónen-ai* vzhledem k tomu, že do časopisu přispívali někteří autoři, kteří se tomuto žánru věnovali dříve, než časopis vznikl (tamtéž: 217–218). Pokud jde o termín *jaoi*, Galbraith jej chápe jako tvorbu vycházející z již existujících děl párujících dohromady mužské postavy z děl původně zaměřených na heterosexuální vztahy, podobně jako je na Západě chápáný *slash*. Žánru tak rozumí jako vzniklému z žánru *šódžo* s tím, že *jaoi* se zaměřuje spíše na vztahy mezi androgynními muži. Dále pracuje s termínem *dódžinši*, jenž chápe jako původní nekomerční tvorbu, která byla šířena hlavně v rámci menších čtenářských základů. S postupným rozšiřováním hranic této tvorby vznikl pojem *aniparo*, které vymezuje nepůvodní animovanou tvorbu, která podobně jako *dódžinši* zobrazovala homosexuální vztahy různých postav. Název *aniparo* pak měl být nahrazen termínem *jaoi*. *Boys love* pak chápe jako komiksový žánr formující se v období gay boomu v Japonsku s komerčním rozšířením této původní tvorby (tamtéž: 212–218). *Boys love* je tak pro něj výrazem uvozující komerčně prodávanou tvorbu, McLelland (2015: 5) se však zmiňuje o tom, že i tento

název může být užit pro tvorbu nekomerční. Při bližším pohledu na problematiku výrazu *jaoi* je pak možné zjistit, že například Išikawa (2009: 224) chápe *jaoi* jako žánr, který předcházel jak *boys love*, tak i *June* či *šónen-ai*. Což se tedy opět neshoduje s tím, jak tento termín chápe Galbraith.

Z tohoto přehledu je tedy patrné, že užívaná terminologie v rámci teoretických prací zaměřených na *boys love* tematiku může být problematičtější a každý autor může termíny chápat s různorodými nuancemi. Tato práce si nevytyčuje za cíl zevrubné rozebrání terminologie a přesné vymezení a určení definic, které mají být v rámci celých *boys love studies* ty nejvalidnější, je však důležité představení alespoň základních přístupů odlišných autorů.

Podobné kompilace vymezení či definic na základě jednotlivých autorů by vydaly na samostatnou práci. Výzkumník se tak při své práci může setkat s užitím výrazů, které je různé nejen v odborných pracích, ale také například v terénu při analýze čtenářského, potažmo fanouškovského prostředí. Pro účely této práce byl v textu termín *boys love* vymezen dostatečně a nebude více rozebírán. Je ale dobré poznamenat nutnou obezřetnost při studiu jiných textů zabývajících se japonskou *boys love* mangou a dávat si pozor na to, jak tyto termíny ve svých pracích vymezují jiní autoři, či jestli vůbec. Mluvit totiž o analýze *jaoi/boys love/šónen-ai* žánru nemusí být na první pohled tak triviální, jak se může zdát.

3.7 Kategorie *seme* a *uke*

V předchozích částech práce byly několikrát zmíněny párové kategorie *seme* a *uke*. Jejich význam a funkce v *boys love* a *jaoi* příbězích byla sice naznačena, ale zaslouží si detailnější vysvětlení, neboť bude totiž často užívána v analytické části práce. Běžné partnerské rozdělení na *seme* a *uke*, které se vyvinulo s tvorbou *jaoi*, není jednoduše zaměnitelné s opozicí aktivního a pasivního partnera ve spojení se sexuální rovinou vztahu. V rámci příběhů, ať už komerčních či fanouškovských, sice plní jakousi předlohu pro žánrový standart, a pro čtenáře mohou plnit funkci pro jednoduchou orientaci v příběhu, vztahová rovina a vzájemné funkce partnerů v rolích *seme* a *uke* však mají komplexnější spojitosti. Role *seme* a *uke* v příběhu zastupují komplementární role spojené se vzhledem, chováním, sexuálními vztahy a jejich funkcemi v rámci příběhu, které tedy zároveň určují, ale i omezují jejich působení v příběhu.

Velmi jednoduché vysvětlení významů *seme* a *uke* je, že partner *seme* je ten, který *útočí*, je tedy tím aktivním a dominantním partnerem. Na rozdíl od *ukeho*, který *přijímá*, je tak pasivnějším

a vyčkává. Smysl těchto výrazů samotných vychází právě z významů daných slov. Sloveso *semeru* [攻める] znamená v japonštině útočit, naopak *ukeru* [受ける] znamená přijímat. Je na snadě tyto výrazy pro vztahové pozice propojovat i s historickými reáliemi Japonska, kdy byly sexuální vztahy běžné mezi vojensky nadřizenými a podřizenými muži (viz kapitola 4). Zanghellini (2012: 200) se například zastřešuje právě historickým reáliemi a uvádí, že pozice *seme* a *uke* vycházejí z jakési japonské tradice bojových umění. Dokonce se opírá o jeden z článků McLellanda (2006), který se však o takovém historicky explicitním napojení významu *seme* a *uke* s bojovým uměním nezmiňuje.

Welker uvádí (2015: 47–48), že se výrazy *seme* a *uke*, reflektující hierarchické pozice páru ve vztahu, začaly používat až v posledních letech. Jukari zmiňuje (2015: 87), že ustálená partnerská dvojice *seme* a *uke* se vyvinula s žánrovou konvencí *jaoi* děl. Tato hierarchizace jasně vymezuje partnerské vztahy, kdy *seme* je tím, kdo se o svého partnera aktivně snaží, a *uke* je ten, který podléhá *semeho* aktivitám a svádění. Tento vztah je také reflektován do sexuálních pozic, kdy je *seme* z pohledu heterosexuálních praktik vždy v dominantní pozici vůči partnerovi *uke* (Welker 2015: 47). Z tohoto důvodu je nasnadě vztah mezi *seme* a *uke* chápat spíše jako symptom klasických heterosexuálních romantických příběhů ovšem s tím, že tyto příběhy mají mít pro své čtenářstvo subversivní náboj. Čtenářky tak mají mít stále možnost identifikace ať už s jedním, nebo druhým pólem v páru bez genderového zatížení.

Jak již ale bylo zmíněno, sexuální vztahy nejsou zdaleka jedinou vztahovou úrovní, v rámci které je možné rozdělení na dominantního a pasivního představitele vysledovat. Komplexní vztahové a citové roviny, ve kterých se rozdělení na *seme* a *uke* odráží, je také předmětem analytické části této práce. Nejde však o jednu specifickou analytickou kategorii, jež se věnuje vztahům *seme* a *uke* ve vybraném příběhu. Tyto vztahy jsou sledovány napříč různými kategoriemi a situacemi, které se v dílech objevují. Dané role mají totiž zásadní vliv na formování postav na vícero úrovních, které mají potenciál formovat stereotypní reprezentace homosexuality.

V rolích představitelů *seme* a *uke* může být nepočitatelná variace osobnostních rysů. Některé postavy *seme* mohou být vykresleny tak, aby byla jejich dominantní pozice vždy jasně definována, naopak v jiných případech může mít *seme* vlastnosti, které jeho dominantní pozici odpovídat nemusí. To samé platí také pro představitele *uke*. Bude tak zajímavé v analytické části práce sledovat, jaké jsou vlastně hranice pro definování rolí *seme/uke* v příběhu, a jak otevřené jsou možnosti při formování jejich charakterových vlastností.

Vztahy partnerů *seme* a *uke* není radno omezovat pouze na jednu příběhovou úroveň, ale chápat je jako konstrukci vztahu komplexních vzorců vyskytujících se v příběhu.

4 Kontext: homosexualita v Japonsku

Pro základní pochopení kontextu vývoje a postavení homosexuality v japonské kultuře je třeba alespoň rámcově představit její základní historii od přibližně sedmnáctého století až do současnosti. Problematiku tak bude možné chápat komplexněji i v kontextu například západních vlivů, které měly zásadní vliv na formování diskursu o homosexualitě v Japonsku.

Přestože v období *Tokugawa*, které se rozpíná mezi lety 1600 a 1867, měly sexuální vztahy mezi muži relativně zásadní postavení v tehdejší společnosti, je otázkou, jestli je možné je ve všech případech označit jako homosexuální vztahy v pravém slova smyslu. Tyto vztahy byly totiž uplatňovány na základě určité společenské etikety, která se mohla naprosto lišit od reálného sexuálního chování či citění daných participantů (McLelland 2000: 24). V období *Tokugawa* tak existovaly čtyři hlavní druhy sexuálních vztahů mezi muži založených na principu mladšího (*čigo*) a staršího partnera (*wakašú*) (McLelland 2000: 21).

1. Prvním z nich byly sexuální vztahy v klášterech, kdy mladší akolyté sloužili svým starším mnichům (McLelland 2000, tamtéž).

2. Druhým druhem byly vztahy mezi pány a služebníky (Leup 1992, s. 98 podle McLelland 2000, s. 21-22). Učedník svého staršího pána byl k jeho službě upsán na několik let dopředu a mnohdy pro něj byla vidina vlastního obchodu či vlastního heterosexuálního vztahu v nedohlednu (McLelland 2000, s.20).

3. V třetím případě šlo o vztahy mezi samuraji, které byly chápány jako vztahy s jistou mírou prestiže. Tyto vztahy, také označovány jako *nanšoku*, byly spojovány hlavně s tím obecně vyvyšovat spíše mužské kvality nad ty ženské (McLelland 2000, s. 22–23 a 25).

4. Posledním druhem homosexuálních vztahů, které byly ve společnosti běžné, byly ty, které probíhaly mezi pracovníky zábavních čtvrtí. Zajímavým příkladem může být například divadlo *kabuki*, které začalo být od jistého období hráno pouze muži, tedy včetně ženských rolí, právě kvůli praxi prostituci ženských hereček. Ovšem změna obsazení pouze mužskými herci na tomto faktu moc nezměnila a sexuální vztahy byly rozvíjeny i mezi nimi samými (Shiveley 1968, Dunn, Torigoe 1969 podle McLelland 2000, s. 23).

Je tak patrné, že sexuální vztahy mezi muži byly v tehdejší době pro tehdejší kulturu naprosto běžnou záležitostí, ovšem je obtížné je označit za homosexuální ve smyslu identifikace

této sexuality v rámci samotných aktérů. Tato praxe byla hlavně spojována s postavením mezi starším a mladším partnerem a pouze v samurajské vrstvě byla spojována s vysokým statutem. Důležitým prvkem v tehdejší společnosti však bylo to, že homosexualita byla běžnou a tolerovanou praxí a nebylo na ní nahlíženo jako na patologickou záležitost.

4.1 Změna postoje

S obdobím *Meidži* (1868–1911) přichází jistá změna v přístupu k těmto vztahům a na homosexualitu se pomalu začalo nahlížet ve špatném světle. Po jistou dobu však tento přístup míjel vojenskou sféru, kde byly intimní vztahy mezi muži stále běžnou záležitostí (McLelland 2000: 24–25). Až od roku 1873 bylo odhalení vynuceného sexuálního aktu mezi muži, nejen ze strany členů bývalé válečnické vrstvy, považováno za trestuhodnou záležitost. Pokud byl však z podobného aktu obviněn ať už bývalý nebo stávající příslušník vyšší vrstvy, nebyl trest nijak závažný (Pflugfelder 2007: 159–160). To může opětovně vrhat pochybný pohled na reálné vztahové poměry mezi sexuálně aktivními partnery stejného pohlaví. Sexuální vztahy mezi muži tak byly mnohdy spíše odrazem hierarchizace ve společnosti než reálnými citovými pohnutkami. Proto bylo toto sexuální chování pravděpodobně považováno za zavrženíhodné, protože představovalo pozůstatek feudální tradice, která se neshodovala s novým ideálem modernizujícího se státu.

Homosexualita byla chápána za problematickou také ve spojení se sexualitou tehdejších mladších mužů, jež byla pro jejich rodiny obávanou záležitostí, protože aktivní participace v sexuálních vztazích mohla narušovat jejich studijní výsledky (McLelland 2000: 27). Původní systém trestu homosexuálních aktů, který byl zaměřen hlavně na muže, vzhledem k tomu, že pracoval pouze s možností vynuceného sexuálního aktu ze strany staršího muže vůči mladšímu, se v roce 1880 mění. Ať už se jednalo o mužské, či ženské homosexuální vztahy, byly do jisté míry tolerovány, pokud byla dodržena některá základní pravidla o věku a souhlasu obou stran (Pflugfelder 2007: 168). Přístup k homosexualitě se začal opětovně měnit hlavně vzhledem k celkovému pozitivnímu obrazu, které si Japonsko chtělo utvářet jako modernizující se země v očích západních mocností.

V období před druhou světovou válkou a v jejím průběhu nebylo téma homosexuality často probíraným problémem, kromě akademického diskursu, v rámci kterého mohla být homosexualita diskutována za jistých podmínek. Zajímavé například je, že i v průběhu válečného konfliktu, na rozdíl od Německa, Japonsko oficiální cestou nijak nevystupovalo proti homosexualitě ani ji nijak zákonně neomezovalo (Pflugfelder 2007: 326–328). Paradoxní situaci nastolily i poválečné poměry v průběhu americké okupace, kdy bylo v zájmu americké strany spíše aktivně podporovat antimilitarismus a také omezovat texty, které se negativně vyjadřovaly vůči okupaci, nebo naopak zastávaly pozitivní postoje vůči komunismu, který Japonsku hrozil ze sousedního Ruska. Toto období odkloněného zájmu oficiálních vrstev k politickým tématům znamenal prostor pro tvorbu necenzurovaných děl. Díky čemuž se začala aktivně šířit i literatura či všeobecně na homosexualitu zaměřená tvorba, která se ve společnosti šířila mnohem jednodušeji než v období Meidži (tamtéž: 329).

4.2 Poválečné období

V poválečném období v šedesátých a sedmdesátých letech se začíná ve společnosti uvolňovat prostředí a tematika mužské homosexuality se postupně začala objevovat například ve filmu, literatuře a samozřejmě také v komiksu. Později v letech devadesátých začíná japonský *gay boom*¹⁶ a náměty spojené s homosexualitou jsou nejen ve filmu, ale například i v televizních pořadech či časopiseckých článcích a nově vznikajících gay magazínech běžnou záležitostí. Způsob reprezentace homosexuality napříč médii však do dnešních dnů zůstává často probíraným tématem. Příkladem je televizní médium, kde byla a je mužská homosexualita spíše prostředkem pro formu zábavy než na realitě založených reprezentací (McLelland 2000: 31–32). Společnost tak byla a je homosexuální tematice svým způsobem otevřena, tedy hlavně pokud jde o tu mužskou. Veřejnosti se však dostává do povědomí způsobem, který se nelze jednoznačně označit za pozitivní. Z období *Tokugawa*, kdy se sexuální vztahy mezi samuraji považovaly za prestižní aktivitu podléhající určitému kodexu a byly chápány jako vysoce situovaná činnost, se tak japonská

¹⁶ Od sedmdesátých let pomalu rostl objem děl (komiksy a knihy), která nějakým způsobem zpracovávala téma homosexuality. Avšak byla to až léta devadesátá, kdy došlo k mainstreamové produkci zaměřené na romantické vztahy mezi muži. Na začátku devadesátých let bylo vydáno hned několik filmových děl otevřeně vyobrazujících homosexuální muže. Filmovou tvorbu záhy následovaly televizní show, seriály a literatura, a to jak domácí, tak zahraniční, která se nějakým způsobem týkala tématu homosexuality. (McLelland 2000: 32–33)

společnost dostává do období, kdy je homosexualita sice otevřeně ve společenském prostoru reprezentována, rozhodně to však není z pohledu homosexuálních osob pozitivní záležitost.¹⁷

Rozšíření tématu mužské homosexuality do veřejného prostoru a médií ale nelze vnímat pouze negativně. Témata jako homosexualita, individualita, gender či sexualita obecně se dostaly do hledáčku akademiků. Kromě toho se také otevřel prostor pro tvorbu související s homosexuálními otázkami samotným homosexuálům, kteří skrze svá díla mohli šířit povědomí o tom, jaký je vlastně jejich reálný život (tamtéž: 34–36).

Ze sice stručného a pouze povrchního přehledu o vývoji a postavení homosexuality v Japonsku je možné si utvořit alespoň základní obrázek, jak a proč se k homosexualitě v Japonsku přistupovalo. Homosexualita, která nebyla původně ve společnosti ojedinělá, se začala s příchodem západního diskursu diskriminovat a posléze se opět musela vymaňovat z otěží zákonných omezení. I v dnešní společnosti není téma homosexuality chápáno velmi pozitivně. K situaci homosexuálních jedinců v moderním Japonsku může být pouze stručně uvedeno, že nejenom gayové, ale obecně LGBT komunita v Japonsku nemá velmi komfortní pozici. V oblasti odborné literatury se pak můžeme často setkávat s tématy diskriminace neheterosexuálních osob či vysokého rizika možného spáchání sebevraždy mezi členy LGBT komunit.¹⁸ Nejen homosexualita tak může být terčem marginalizace ve společnosti, a je důležité zaměřit se na mediální reprezentace neheterosexuálních jedinců a odhalovat potenciál tvorby představ o těchto lidech i na straně čtenářů.

4.3 Přejchod k mediální reprezentaci

Kromě představení historie a postupného vývoje v přístupu k homosexualitě bude níže stručně uvedena situace mediální reprezentace homosexuality, konkrétně ve spojení s televizí a filmem. Vzhledem k tomu, že se tato práce zabývá konkrétním druhem mediální reprezentace homosexuality v komiksovém médiu, alespoň přehledově zde bude uveden vývoj tvorby reprezentací homosexuality v odlišném médiu. Opětovně se spíše bude jednat o základní nastínění dané problematiky a ne o kompletní výčet výzkumů a postojů, které se s tímto tématem pojí.

¹⁷ Konkrétně kritice reprezentací v rámci *boys love* žánru bude věnována kapitola 5.

¹⁸ Pro rozšíření vědění v rámci této tematiky viz KASAI, Makiko. Sexual and Gender Minorities and Bullying in Japan. In: RUSSEL, Stephen T. a Stacey S. HORN. *Sexual Orientation, Gender Identity, and Schooling: Stephen T. Russell*. s. 185-193. DOI: 10.1093/med:psych/9780199387656.001.0001. ISBN 9780199387656. Nebo DALE, Sonja Pei-Fen. Teaching LGBT Rights in Japan: Learning from Classroom Experiences. In: PLANTILLA, Jefferson R. *Human Rights Education in Asia-Pacific*. Osaka: Asia-Pacific Human Rights Information Center, 2016, s. 219–232.

Jak již bylo zmíněno v předchozích podkapitolách, otevřený přístup vůči homosexualitě znamenal v období *Tokugawa* velkou diverzifikaci samotných názvů mužských partnerských kombinací založených na rozličných osobnostních či statusových klasifikacích. Sice vzdáleně a za jiným účelem se jeden z těchto výrazů užívá i dnes ve spojení s mediální reprezentací homosexuálních osob. S velkým rozšířením televizní zábavy, v rámci které je homosexualita mnohdy spojována s *crossdressingem*¹⁹, se začal používat výraz *okama*²⁰. Původně tento výraz sloužil jako slangové označení pro homosexuály v období *Tokugawa*, později se začal pojít s představou homosexuálních zženštilých mužů, kteří často vystupují v japonských zábavních pořadech. Homosexuální muži bývají často představováni jako transgenderní či v rámci *crossdresingu*, což homosexualitu pojí výhradně s femininními formami vzhledu (McLelland 2000: odr²¹. 6–10). Japonská média tak v tomto případě homosexuálním mužům nenabízejí velký prostor k vlastní identifikaci. Homosexuální muž se může v podstatě identifikovat jako cokoli jiného, jenom ne jako muž.

Nepřekvapivě je homosexualita užívána jako jistý prostředek pro tvorbu komedie, co je odchylkou od normálu a má potenciál své diváky rozesmát, například skrze její parodování. McLelland (2000) dokonce zmiňuje debatní pořad, ve kterém byly konfrontovány dvě pro Japonce kontroverzní skupiny: první byli japonští homosexuálové a druhou japonsky mluvící cizinci ze zemí, kde je ovšem homosexualita ilegální (McLelland 2000: odr. 25). Průběh ani výsledek pořadu netřeba dále rozebírat, je však možné si udělat obrázek o tom, jakou formu zábavy představuje homosexualita pro některá média v Japonsku. Mediální obraz homosexuality v japonských médiích tak nepůsobí, hlavně z pohledu příslušníků této sexuality, výrazně pozitivně. Samozřejmě není možné generalizovat veškerá japonská média ani hodnotit reálnou míru reprezentací v japonských pořadech, protože to by si vyžadovalo další vlastní výzkum. Avšak kontexty, ve kterých se homosexualita v televizní produkci objevuje, je alespoň částečným dokladem o tom, jaký postoj může mít společnost obecně k této sexualitě.

Ve spojení s homosexuální reprezentací v médiích souvisí i překvapivá záležitost, která souvisí hlavně s dámskými divačkami. Od devadesátých let se čtenářky komiksů zaměřených na

¹⁹ Záměna stylu oblékání patřící odlišnému pohlavím. Muž oblékající se jako žena a žena oblékající se jako muž.

²⁰ McLelland ovšem upozorňuje, že výraz jednoznačně nedefinuje pouze homosexuální muže. Významově může zahrnovat i jiné z forem mužského transgenderismu.

²¹ Poměrně nezvykle je v odkazu na zdroj užitá forma „odr. číslo“. Jedná se totiž o formu elektronického sborníku, který nemá klasické číslování stran, ale užívá číslování konkrétních odstavců. Z tohoto důvodu je v textu na tento typ zdroje odkazováno tímto způsobem.

příběhy romantických vztahů mezi muži začaly o homosexuální muže více zajímat. Zájem o tyto muže tkvěl v poněkud překvapivém postoji: ze série časopiseckých článků vyšlo najevo, že homosexuální partner je pro ženu vlastně mnohem lepším partnerem nežli ten heterosexuální. Takový homosexuální partner totiž vlastní některé osobnostní rysy, které běžný heterosexuální partner nemá. Například by své ženské protějšky chápal jako mnohem rovnocennější partnerky, nežli tomu je ve vztahu muž-žena (Lunsing 1997: 267–293, cit. dle McLelland 2000: odr. 19). Podobný přístup k homosexuálním mužům ze strany žen nechal vzniknout i filmové tvorbě, ve které jsou homosexuální muži těmi, kteří poskytují heterosexuálním ženám právě výše zmíněné vlastnosti, jako je například něha, starostlivost či pravá láska, jenž heterosexuální partneři nebyli schopni poskytnout (McLelland 2000: odr. 20).

Mediální obraz homosexuality je v jádru cosi, na co by se dalo nahlížet jako na vztah *my* a *oni*, který vzniká z pozic heterosexuálních a homosexuálních mužů. Ti jsou stavěni proti sobě s tím, že představitelé zástupců *oni* jsou buďto zesměšňováni nebo idealizováni jako výhodný partner do života. Ve zmíněných filmových narativech je tak homosexuální muž někdo, kdo v rámci patriarchálního systému pro ženy zastupuje vysněný partnerský ideál. I v tomto případě homosexuálním mužům zaniká možnost identifikace s představenou homosexualitou, je totiž obtížná představa, že homosexuální muž vlastně touží být partnerem heterosexuální ženy.

V médiích tak existuje tendence formování homosexuálního muže jako někoho, kdo tu dlouho chyběl, kdo může naplnit přání žen v nejednoduché pozici patriarchální společnosti. Homosexuální muži by měli být na první pohled rozeznatelní od *běžného* muže tím, že jsou to v podstatě skrytí milovníci žen. Jak zmiňuje McLelland (2000: odr. 23), to může spíše poukazovat na problematiku ženy v rámci japonské patriarchální společnosti než na reálnou problematiku homosexuality. Homosexualita tak v tomto případě funguje jako prostředník představení určité nesnáze, protože japonská žena ve svém myšlení zajde tak daleko, že si dokáže jako svého partnera představit homosexuálního muže. A samozřejmě tomu je i naopak, ať už je to tedy heterosexuální žena, nebo homosexuální muž, oba jsou v poměrně marginalizované pozici.

Otázka homosexuality tak není japonským médiím neznámá, avšak nezajímá se o homosexualitu jako možný druh identity nebo jednoduše jako o orientaci na opačné pohlaví u genderově vymezeného jedince. Homosexualita je v japonských médiích něco, co by se dalo označit slovem *queer* ve svém hanlivém významu. Homosexuální osoby jsou skrze mediální

reprezentace chápány jako něco abnormálního či jako něco vhodného pro zesměšnění, čímž je utvářena představa homosexuality jako něčeho nechtěného.

5 Kritika žánru boys love

Ne všichni čtenáři na žánr *boys love* nahlíží jako na pouhou možnost subverze pro dámské čtenářky a mají pocit, že se tato tvorba přímo dotýká i jich. Proto bude v této kapitole skrze představené autory a kritiku tematizován kritický přístup, se kterým je možné se setkat napříč literaturou, ať už se jedná o *šónen-ai*, nebo *boys love* žánr. Hlavním zájmem bývají čtenářky, což je naprosto pochopitelné vzhledem k tomu, že jsou tyto příběhy zaměřeny na ně. Poněkud minoritní roli však v těchto výzkumech hraje zaměření se na homosexuální muže, a pokud už je jejich stanovisko představeno, je to spíše přehledovou a stručnou formou.

5.1 (Ne)homosexualita a nereálnost

Co se napříč pročitáním textů s *boys love* tematikou nedá přehlédnout, je tendence některých autorů opakovat, že postavy v daných příbězích o sobě nebudou smýšlet jako o homosexuálních (McLelland a Welker 2015: 3). Čímž tematicky navazují na to, že *boys love* žánr vlastně není založen na realitě a reálných homosexuálních vztazích a je určen jen jako únik pro své dámské čtenářky. Není však jasné, jak si například McLelland a Welker takové smyšlení postavy o sobě jakožto homosexuální představují.

Jistě je možné objevit množství děl, kde bude postava svou homosexualitu zpočátku odmítat, nebo nepůjde o odmítání vlastní homosexuality²² jako spíše o ustavování homosexuality coby něčeho špatného. Tento fakt kritizuje Hitoši Išida, který poznamenal, že pokud je homosexualita v komiksu odmítána jako cosi nechutného či nemyslitelného, je to přece prvek, který nevznikl v komiksu samotném, ale do příběhu přechází z reálného světa (Ishida a Saganuma 2015: 217–219). Rozdílnosti v oblasti sexuálního chování, cítění a orientace jsou sice zřejmé, nemohl by však fakt vztahového spojení dvou partnerů stejného pohlaví figurovat jakožto důkaz pro určení homosexuality (nebo minimálně neheterosexuality) obou partnerů? Jak jinak lze například od postav získat jasné vyjádření jejich orientace, měl by čtenář či výzkumník očekávat prohlášení jako „*Jsem gay*“ či „*Miluji muže*“? Ani v heterosexuální tvorbě neočekáváme od postav explicitní vyjádření jejich sexuality a ve většině případů bude vyplývat nebo bude

²² Negativní projevy vůči homosexualitě ať už explicitně vyjádřené postavami, či nějakým způsobem implicitně utvářeny příběhovou strukturou jsou také otázkou pro analýzu komiksových děl v této práci viz kapitola 7.5.

pochopena hlavně z kontextu příběhu. Bylo by tak naivní od žánru *boys love* očekávat jednoznačné sebevymezení se na poli sexuality u jednotlivých představitelů, jak by si to možná představoval McLelland s Welkerem. Problematika identifikace s orientací u jednotlivých postav tedy není na první pohled tak jednoduchá, jak se o ní mohou zmiňovat McLelland s Welkerem (2015: 3) a mohou naznačovat, že ve většině případů se bude jednat o heterosexuální jedince.

K tématice nereálnosti žánru *boys love* je nutné zmínit ještě další práci Marka McLellanda, knihu *Male Homosexuality in Modern Japan* (2000), v níž se zabývá homosexualitou obecně a věnuje i jednu z kapitol dívčímu komiksu. Konkrétně se zabývá žánrem *šōnen-ai* a snaží se osvětlit, jaký má pro své čtenářky daný žánr funkce. Zmiňuje se sice, že jeho zájmem je právě označit některé prvky reality, které v těchto příbězích tvoří to, co je pro jeho čtenářky zajímavé (i přes to, že pro ně to jsou příběhy s realitou nesouvisející), výsledek jeho bádání je však poněkud sporný (McLelland 2000: 62). Právě v části kapitoly, kde se snaží shrnout specifika *boys love* žánru, zmiňuje jeho *anti-realismus*. Uvádí jeho zvláštnosti, například že většina příběhů byla zpočátku zasazena do jiných geografických oblastí (odtržení od geograficky *reálného* Japonska), nebo že v počátcích žánr nebyl zatížen genderovou politikou (realita společenského postoje). Což se ale s postupem času začalo měnit (tamtéž: 71–72). *Anti-realismus* spojovaný se zasazením příběhů do *exotických* lokací však není validním prvkem žánru v této době a snad ani v době, kdy McLelland na své práci pracoval. Debata ohledně (ne)reálnosti příběhů se tak zacykluje v opakovaném důrazu právě na odtržení narativů ze situací běžného světa a je kladen důraz spíše na to, jaké formy subverze příběhy znamenají pro své čtenářky. Možné úvahy o vlivu reprezentací utvářených příběhů na své čtenářky je tak kompletně zavržen a o vlivu na kohokoliv jiného není uvažováno vůbec. Podobně tomu tak je s úvahami i o prvcích reality. Autorova původní propozice o tom najít „něco z *reálného* Japonska, co utváří tato [komiksová] vyobrazení tak fascinující a úspěšné“, je v podstatě nedotčena (tamtéž: 62).

McLelland (2000) dále zmiňuje, že důležitým prvkem v *boys love* vyprávěních je také *bišōnen*, představitel dokonalé, jemné a perfektní maskulinity, která má zaujmout dámské publikum. Takový *bišōnen* však nemusí být pouze představitelem ve smyšlených příbězích, stejně tak se může odrážet jako vzor pro maskulinity i v reálném světě. To McLelland ilustruje například na japonských chlapeckých hudebních skupinách, kdy jsou členové kapel mnohdy stylizováni až do androgynního vzhledu a v jistých obdobích byli až nápadně stylizováni do vzhledu představitelů právě prvních komiksových příběhů zaměřujících se na milostné vztahy mezi dvěma muži

(tamtéž: 75–78). Třebaže *boys love* příběhy nemusí nutně obsahovat ve svých příbězích prvky reality, mají na realitu vliv. Tímto způsobem pak mezi sebou mohou mít realita a fikce vzájemný vztah a ovlivňovat se. Ať jsou tedy příběhy anti-realistické, utváří novou realitu, čímž se tak původně nerealistický prvek příběhu stává spojnicí s reálným světem.

Jaký vliv mohou tyto reprezentace mít na jiné než dámské čtenářky, uvádí McLelland v části práce dedikované rozhovorům, které byly provedeny s členy japonské gay komunity. McLelland se konkrétně opírá o výzkum Jadžimi Masamiho, který se věnuje reakcím homosexuálních mužských čtenářů na žánr vykreslující romantické vztahy mezi muži. Přestože Masami uvádí, že tito čtenáři vědí, že se jedná o fantazii, není jejich přístup k tomuto žánru jednoznačně pozitivní. Jeden z respondentů například uvedl, že v příbězích představovaní dokonalí protagonisté neodpovídali tomu, s čím by se mohl on sám identifikovat ve svém mladším školním věku, kdy se s díly poprvé seznámil, protože nedosahoval v příběhu nastaveným standardům krásy (Yajima 1997, cit. dle McLelland 2000: 85). Z tohoto důvodu je tak důležité se na *boys love* dívat nejen jako na literaturu, která má subverzivní potenciál pro své čtenářky, ale také jako na cosi, co má vliv na formování myšlení ohledně homosexuality obecně.

Ve spojení s japonskou *boys love* mangou ale neexistuje pouze pozitivní přístup ve smyslu důležitosti této literatury pro ženy, která jim v patriarchální společnosti může sloužit jako prostředek, jak se alespoň na chvíli vymanit ze své sociálně určené pozice. Samotná *jaoi* manga si prošla obdobím kritiky nazývané jako *jaoi ronsó*, a to právě ve spojení s vyobrazením mužské homosexuality. Za hlavní kritiky tohoto žánru můžeme označit Masakiho Sató a z těch aktuálnějších Hitošiho Išidu. Išida například kritizoval to, že postavy v těchto komiksech jsou vlastně heterosexuální, a pokud už jsou tedy identifikovány jako homosexuální, jsou nahlíženy v negativním světle (Ishida 2007, cit. dle Nagaike – Aoyama 2015: 124). To by mohlo na první pohled korespondovat s tím, o čem se zmiňoval Welker a McLelland. Ovšem Išida svůj kritický argument zakládá na jisté formě homofobie, kterou dle něj produkují samotné autorky příběhů. Problém vidí ve formě, se kterou příběh reprezentaci homosexuality a homosexuálních jedinců utváří. Na rozdíl od McLellanda a Welkera, kteří svůj argument spojují s otázkou (ne)reálnosti příběhů. Tento prvek kritiky ze strany Išidy zde zatím nemůže být jasně hodnocen, ke konkrétnějším závěrům bude možné dojít až po provedení analytické části práce.

Kritika předcházející práci Išidy vychází v článku Sató Masakiho z roku 1992, kde uvádí otevřenou kritiku ve spojení s utvářením umělé představy, jak homosexuálové vlastně vypadají,

což má dopad na mužské představy o sobě samých (Masaki 1994: 1–3, cit. dle Lunsing 2006: odr. 14). Na jeho výroky zpětně reagovaly některé autorky a čtenářky, na které znovu reagoval i on. Některé autorky nerozuměly tomu, proč by měl Sató podobné příběhy vůbec číst jako možné reálné vyobrazení homosexuálních mužů či jejich vztahů (Lunsing 2006: odr. 16). Samotný Sató pak poměrně problematicky v diskusi reaguje, že *BLB* manga (jeho způsob označení *boys love* mangy), je pro něj, co se reprezentace partnerských vztahů týče, schůdná a má ji v oblibě, ale reprezentace v příbězích *jaoi* rozhodně ne (Lunsing 2006: odr. 17). Poněkud problematicky je v tomto směru užitá terminologie. Sató sám se negativně vymezuje vůči termínu *jaoi*, ale *BLB* (jím užitý termín pro *boy loves boy*) je pro něj v pořádku. Z tohoto důvodu ho některé autorky zpětně upozorňovaly na to, že se ale v podstatě jedná o to samé (Hisako 1994: s. 4–6, cit. dle Lunsing 2006: odr. 15). Není tak zřejmé, jak Sató výraz *BLB* přesně chápal, jeho kritický argument je však obecně založený na tom, že je důležité si uvědomit, že tyto fikční narativy mohou mít vliv na své mužské čtenáře a oni sami k nim mohou zaujímat v některých oblastech kritické postoje.

Na závěr této přehledové kapitoly o existující kritice *boys love* mangy je třeba zmínit práci Wim Lunsinga (2006), který se zaměřil na porovnávání *boys love* komiksů vytvořených ženami a gay komiksů utvořených muži. Uvádí například, že jeden z populárních gay komiksů je příběhově zaměřen na opakovaném sexuálním trýznění hlavního hrdiny. Podobně jako *boys love* manga přináší poměrně nereálnou představu o fyzickém vzhledu představených protagonistů a jejich vzájemných vztazích. Dospívá k závěru, že pokud gay komiks (pověštinou utvořený homosexuálními autory) čtenářům nepředkládá reálné situace a reálné postavy, měl by být zdrojem pro kritiku podobně jako *boys love* manga. Snaží se tak nabourávat Satóův kritický argument založený na utváření nereálných představ ve spojení se vzhledem v příbězích utvořených ženskými autorkami, protože jej v podobné podobě produkují i mužští autoři (Lunsing 2006: odr. 33).

Lunsing se však v rámci svého výzkumu zaměřuje na několik vybraných komiksů spíše zběžně, nevymezuje si ani žádnou přesnou metodu analýzy komiksových děl. Přestože se jedná o výzkum z roku 2006, autor se mohl zaměřit na o něco aktuálnější komiksovou tvorbu než jím vybraná díla, která začala pomalu vznikat v sedmdesátých a osmdesátých letech při tvorbě a šíření *šónen-ai* žánru. Tím není naznačeno, že starší tvorba je pro analýzu nevhodná či nezajímavá, avšak kritické argumenty založené na analýze tvorby z osmdesátých let nemohou být plošně aplikovány na tvorbu, která se prodává dnes nebo i v roce 2006. Očividně se také zaměřuje hlavně na otázku

sexuálních praktik, přičemž mu v oblasti gay komiksu nezbyvá nic jiného. Protože v dílech, která si vybral, se toho příběhově moc neděje. Pro detailní analýzu reprezentací a rozdílností těchto žánrů je nutná komparativní analytická práce, která se na komiksy zaměří z více úhlů pohledu, nejenom z toho zběžně vizuálního. Nelze tak utvářet ukvapené závěry, jak na tom jsou mezi sebou žánry *boys love* gay komiksu.

Na závěr je dobré poznamenat, že se tento text nepřiklání ani na jednu stranu sporu a nebude označovat *boys love* mangu jako homofobní či její čtenářky za ty, které vlastně ve skrytu příběhu homosexuální muže nenávidí. Nechce však ani označit *boys love* mangu za jedinou správnou cestu, která má schopnost osvobodit své veškeré čtenářstvo z okovů rigidních mantinelů, ve kterých jsou chápány sexuality v dnešním Japonsku. Hlavním zájmem textu je se na žánr podívat komplexně, aby byly naznačeny i okolní kontextové tematické okruhy, které úzce souvisí s analyzovaným materiálem.

6 Analytická část

Analýza vybraných komiksů bude zaměřena hlavně na stránku vizuální, jež bude analyzována dle metody utvořené na základě práce Richarda Dyera *Homosexuality and film noir* (2002). Analytickým zájmem je vizuální a narativní obsah, který bude detailněji rozebrán v rámci několika vymezených kategorií. Tyto kategorie umožní dílo vnímat na více rovinách a odhalit reprezentace, které se ve vybraných příbězích objevují. Kromě vizuální roviny, jejíž analýza je konkrétně vymezena dále, je práce zaměřena i na stránku jazykovou. V důležitých či situačně zajímavých pasážích bude vedle vizuálního rozboru přihlédnuto i k užitému jazykovému vyjádření. Nebude se tedy jednat o plnohodnotnou jazykovou analýzu, která by byla prováděna v rovnocenné míře jako ta vizuální. Pozornost bude věnována některým jazykovým prostředkům, které mohou přispívat k formování stereotypizujících představ ohledně homosexuality nebo mohou být zajímavé ve spojení s příběhem samotným. Důležitá může být jazyková stránka právě ve chvílích, kdy postava v příběhu o své homosexualitě pochybuje či ji odmítá.

V následující části práce tak budou představené kategorie tvořit jádro analýzy konkrétních komiksových titulů. Analýza nabídne možnost pochopit, jakým způsobem dochází k tvorbě reprezentací homosexuality v *boys love* manze, které mohou následně přispívat k tvorbě stereotypních představ o homosexuálních vztazích a homosexualitě obecně.

Analyzované komiksy jsou jako celek přesunuty do příloh (viz kapitola 9), ale hlavní závěry vyplývající z analýzy jsou uvedeny v kapitole 7. V samotné analýze jsou rozebrány jednotlivé komiksy a u každého z děl jsou stručně uvedeny základní informace (jméno autora, datum vydání a samozřejmě název díla). Každé dílo a jména autorů budou uvedeny v české transkripci s tím, že budou uvedeny i původní názvy v japonštině pro jejich možné jednodušší dohledání v případě zájmu čtenáře.

6.1 Výběr vzorku

K analýze byly vybrány časopisy, které obsahovaly za rok 2017 dva nejprodávanější příběhy. V rámci těchto časopisů byl následně vybrán užší vzorek deseti příběhů. Dle serveru

Mangazenkan,²³ který informuje o statistikách prodeje konkrétních titulů za jednotlivé roky, se v žánru *boys love* mang vyskytují dva nejprodávanější tituly. Jmenovitě jsou to komiksy *Idakaretai otoko* na 372. místě a *Tenkaunto* na 419. místě. První zmíněná manga vycházela v rámci časopisu *Bí bói komikkusu DX* (vydavatelství Ribure) a druhá zmíněná manga vycházela v rámci časopisu *Dear+ komikkusu* (vydavatelství Šinšokan). Na základě popularity těchto příběhů byly za období roku 2017 vybrány souhrnné jednoknižní příběhy, takzvané *tankóbony*, jež byly původně vydávány na pokračování právě ve vybraných časopisech. Selektovány byly na základě toho, jestli obsahovaly jednotlivé uzavřené příběhy v rámci jednoho tankóbonu, tedy jedné komiksově knihy. Rozsah příběhů se může lišit na základě vydavatelství i autorských preferencí, mnohdy budou hlavní příběhy v knize doplněny o některé kratší několikastránkové alternativní narativy, které přímo nesouvisí s příběhovou linií hlavního příběhu. Pro analýzu poslouží zásadní hlavní příběhy, jejichž obsah může být mezi stem až dvěma sty stranami.

Z každého časopiseckého titulu bylo vybráno pět komiksových příběhů, respektive knih, které jsou v práci následně analyzovány. Počty vydaných *tankóbonů*, v rámci kterých je ukončen celý příběh, jsou omezeny. V rámci selekce příběhů z časopisu *Bí bói komikkusu DX* se tak stalo, že nemuselo dojít k žádnému dalšímu náhodnému výběru, neboť pod titulem tohoto časopisu za uvedený rok vyšlo právě pět komiksových knih. U časopisu *Dear + komikkusu* byly počty vydaných komiksových knih větší, a tak bylo vybráno náhodným výběrem z utvořeného seznamu titulů pět komiksových knih.

Forma příběhů bez pokračování byla vybrána záměrně, umožňuje totiž analyzovat celistvý a ukončený narativ, ve kterém se rozvine hlavní zápletka a vztah mezi protagonisty příběhu. *Boys love* příběhy, které jsou vydávány na dlouhodobé pokračování, by bylo možné považovat za samostatné téma s výrazně pomalejším vývojem vztahu mezi postavami. Logicky tyto příběhy umožňují hlubší náhled do vztahové problematiky a životních příběhů jednotlivých postav, avšak tempo gradace jednotlivých příběhů je velmi pomalé a nedovoluje zevrubný pohled na vícero různých děl jako v případě samostatně vydaných knižních příběhů.

Z *Bí bói komikkusu DX* budou analyzovány tyto mangy: 1) *Cukiatte kudasai!* [Buď se mnou, prosím!], 2) *Oni ga šitau ha tatarigami* [Chci tě, božstvo kletby], 3) *Kinbaku Paššon* [Vášně pro bondáž], 4) *Šinmenmoku* [Zrození] a 5) *Poruno sakka no aigan džódži* [Případ lásky porno

²³ 2017nen denšišoseki komikku nenkan rankingu TOP500. *Mangazenkandottokomu* [online]. TORICO Co. [cit. 2019-03-18]. Dostupné z: <https://www.mangazenkan.com/ranking/2017/yearly-e.html>.

spisovatele]. Z *Dear+* se jedná o tyto díla: 1) *Ohigara mo joku* [Šťastný to den], 2) *Iro no adži* [Příchuť barvy], 3) *Warai hicudži to naki ookami* [Smějící se ovce a plačící vlk], 4) *Nó kará beibi* [Láska bez barvy] a 5) *Čašicu júgi – Hicureba Hana* [Hra čajového obřadu – Skrývaná květina].

6.2 Metodologie

Jak již bylo zmíněno, analytická část této práce bude založena primárně na přístupu, který ve stati *Homosexuality and film noir* (2002) použil Richard Dyer. Přestože se autor zaměřuje na analýzu filmové tvorby, kategorizace, která je na základě jeho práce utvořena, může být obecně použita i na vizuální reprezentace v komiksových příbězích. Bude však třeba provést jisté modifikace, které jsou potřebné pro analýzu komiksových děl.

Ve své práci se Dyer snaží nejprve své čtenáře uvést obecně do problematiky tvorby reprezentací homosexuálních postav ve filmovém médiu, konkrétně se zabývá žánrem filmu noir. Vzhledem k tomu, že se Dyer zaměřoval na filmové médium²⁴ a měl zájem pouze o konkrétní žánr, vymezil tak úzce svoji pozornost vůči vybraným jednotkám v daných dílech vystupujících. Jinými slovy se Dyer zabýval konkrétními jednotkami, tedy homosexuálními postavami, u kterých sledoval jejich postavení ve vybraném vzorku (filmová díla žánru film noir).

Podobně bude v této analýze zájem soustředěn na vybrané příklady žánru *boys love*. V rámci analyzovaného vzorku bude hlavní záběr na vybrané postavy, na to, jakou mají roli, jak vypadají, jak konají, v jakém jsou prostředí, jak se bude vyvíjet jejich příběh, jaký na něj mají vliv a další. Celkově je tak pozornost věnována veškerým prvkům, které mají vliv na formování žánru *boys love*. Skrze Dyerem užitě k analýze filmu noir tak nastává možnost do jisté míry modifikované kategorie aplikovat i pro analýzu rozmanitých komiksových příběhů *boys love*.

Dyer na úvod své statě píše, jak důležitý byl film noir při formování představ o gayích nejenom pro něj, ale v té době i pro diváky samotné. To, jaké bylo vyobrazení gayů ve filmu, bylo velmi úzce spjato s tím, jak funguje ideologie sexuality v konkrétní kultuře. Přičemž k odhalení toho, jaký obraz je o homosexuálech utvářen, se ve své analýze nezaměřuje pouze na jejich role v příběhu jako takové, ale zaměřuje svou pozornost i k tomu, v jakých pozicích jsou v rámci

²⁴ Přestože se aplikace původně filmové analýzy nemusí zdát na první pohled pro komiks vhodná, není to tak ojedinelá záležitost. Welker ve své práci *Beautiful, Borrowed, and Bent: "Boys' Love" as Girls' Love in Shōjo Manga* (2006: 843–844) vychází z filmové analýzy. Konkrétně se Welker zmiňuje, že komiks podobně jako film užívá podobné techniky, například záběry zblízka či retrospektivu a jiné.

narativu chápání také heterosexuální muži či ženy (Dyer 2002: 50). Z části je tak i tato práce podobná Dyerově, tj. zaměřuje se na to, jak je homosexualita v příbězích konstruována, avšak v případě *boys love* komiksů ne vždy ve spojení s jejich srovnáním s heterosexuálními postavami.

Dyer ve své analýze navrhuje soubor kategorií, na jejímž základě konkretizuje specifika žánru film noir. Konkrétně užívá kategorií: struktury, ikonografie, zasazení, hvězd, vizuálního stylu a na závěr gayů ve filmu noir. Jak již bylo uvedeno, Dyer měl také v rámci své analýzy možnost analyzovat, jaké postavení mají homosexuální postavy obecně vůči těm heterosexuálním, nebo dokonce srovnávat jejich postavení s postavami ženskými. To v případě této práce z velké většiny není možné. Pokud některý z analyzovaných příběhů podobný přístup dovolí a bude to pro analýzu zásadní, bude věnována pozornost i těmto prvkům příběhu. Ve většině případů se ale hlavně s ženskými postavami, které by měly jakýkoli zásadní vliv na vývoj příběhu, čtenář neseťká.

6.2.1 Struktura příběhu

V rámci této kategorie se Dyer snaží nastínit základní atributy filmu noir a ty prvky, které ho utváří pro svého diváka rozeznatelným žánrem. Zmiňuje tedy funkci hlavního hrdiny či způsob vývoje příběhu a rozřešení zápletky. Uvádí také některá technická specifika žánru a mluví o různých postupech práce s konstruováním příběhu, například o užití retrospektivy (Dyer 2002: 51–53). Ať už se jedná o příběhovou linii nebo užití specifických technických prvků v příběhu, Dyer se ve své práci ve většině případů zaměřuje právě na to, jaký smysl, či v jakém postavení jsou vůči těmto různým situacím nebo polohám představitelé příběhu. Kdo v příběhu zapříčiní to či ono, která postava je negativní nebo jakou roli bude mít ve vybrané pasáži příběhu, jež byla zapříčiněna její aktivitou. Co dělá žánr *boys love* jeho žánrem, bylo již detailněji probráno v předešlých kapitolách. Pro shrnutí: v příběhu bude čtenář očekávat setkání dvou mužů či již existující mužský pár a dle subžánrové preference bude dále očekávat vývoj příběhu. Vztah mezi muži může být romantický, klidný, či spíše agresivnější nebo vše mezi tím.

Vzhledem k tomu, že žánr *boys love* je velmi rozmanitý a příběhy mohou být často velmi rozdílné až nesouměřitelné, kategorie umožňuje podrobně rozlišit jednotlivé role a vztahy k příběhu u jednotlivých postav. V okruhu zájmu je tak například, jaké role zastupují postavy v komiksovém příběhu představené, jak má jejich chování či akce vliv na vývoj příběhu, jestli existují ve vývoji vztahu překážky a v jaké podobě se objevují. Překážkami jsou zde míněny

zápletky příběhu, které z nějakého důvodu například zpochybní city jednoho nebo druhého partnera na základě nějakého vnější impulsu. Podobné vnější impulsy mohou nabývat různých forem, jako například bývalí partneři, nemoci, nehody a další. Co se technické stránky u komiksových příběhů týče, bude hlavním zájmem sledovat, jakým způsobem dochází k vyprávění samotného příběhu: kdo příběh vypráví, tedy z jakého pohledu jsou situace sledovány. Podobně jako u Dyera je zde také možnost sledovat prvky retrospektivy, snové struktury či flashbaky. Ovšem vzhledem k omezenému prostoru příběhu, který se vymezuje pouze na jednu komiksovou knihu o maximálně 200 stranách, není pravděpodobné, že podobné příběhové prvky by děj toliko komplikovaly. Pozornost však těmto faktorům věnována bude.

Co se týká samotných postav a jejich postavení a rolí v samotném příběhu, bude v rámci analýzy věnována pozornost speciálně funkcím a vztahům mezi představiteli *seme* a *uke*. Jak již bylo uvedeno v teoretické části práce, pro *boys love* žánr obecně je typické partnerské rozdělení na *seme* a *uke*. Postava *seme* (*lovící*) bude často ve stavu nadřazeném postavě *uke* (*lovený*). Tyto postavy tak mohou nabývat různých vlastností či rolí ve vztahu ke konkrétnímu příběhu. Je však důležité zdůraznit, že v rámci této kategorie nebude kladen důraz na jejich charakterové vlastnosti a samotný vztah mezi nimi, půjde spíše o jejich postavení ve vztahu k samotnému příběhu. Kdo jsou, co a proč dělají, jaká byla jejich rozhodnutí a jaké jsou jejich pozice v závěru příběhu. Další záležitost, která je v okruhu analytického zájmu, je důležitost či postavení sexuálních vztahů u vyobrazených partnerů. Opět se však nebude jednat o formu sexuálních aktů jako takových, spíše, jakou měli roli v rámci celku daného příběhu či jestli na nich byl příběh založen. Ne pro všechny příběhy je sexuální vztah nutný a jeho důležitost, která je těmto vztahům přidělena v rámci konkrétních komiksů, se může různit.

6.2.2 Ikonografie a vizuální styl

Další kategorie, jež bude v práci aplikována, je ikonografie a vizuální styl. Dyer k ikonografii ve spojení s filmem přistupuje o něco rozdílněji, nežli tomu bude ve spojení s komiksem. Dyer konkrétně ve své práci uvádí, že ikonografie „*může být definována jako studium souboru obrazů [...], které sdílí řada filmů, jež je označují jako žánr*“ (Dyer 2002: 54). Jako názorný příklad zmiňuje rozdíl mezi žánrovou ikonografií filmu noir a westernu. Popisuje, že hranice ikonografie pro film noir jsou mnohem širší nežli u westernu. Ovšem důležité v případě

této práce je, že Dyer sám termínu užívá v rozšířeném významu a zahrnuje pod něj i kategorie jako například zasazení či hvězd (tamtéž: 54–55).

V případě této práce nebude od ikonografie, jak ji v rozšířeném významu užívá Dyer, úplně odkloněno a kategorie jako zasazení a hvězdy budou samostatnými analytickými kategoriemi. V analyzovaném vzorku je ale nutné připomenout jeden z aspektů japonského komiksu, který je také důležitý. Čímž je tedy ikonografie (pro japonskou mangu specifická), která není tvořena konkrétními postavami či zasazením do určitého místa. Japonský komiks ve svých dílech běžně používá ikonografii, která konkrétně vykresluje vnitřní rozpoložení určité postavy či náladu konkrétního okamžiku. Různé druhy pozadí tak mohou určovat tón, ve kterém se nachází daná scéna, a také, jak se může vyvíjet nálada v následujících panelech. Může také čtenáři napovědět, co lze očekávat nebo jak chápat danou situaci. Anna Křivánková (2016: 15–16) například uvádí, že manga *šódžo* žánru často užívá květovaného pozadí. Je to tak velmi typickým jevem pro dívčí komiksy, který naznačuje jemnost a krásu vyobrazených představitelk či dokreslení samotných situací. V rámci každého příběhu je tak možné sledovat i takto užitou ikonografii a lze zjišťovat, jestli ve vybraném vzorku existuje jistá preference k užívání konkrétních ikonografických prostředků ve spojení s vybranými postavami a jejich rolemi ve vztahu. Zajímavé by tak mohlo být například vysledování květovaného pozadí, typického pro dívčí žánr, v analyzovaném žánru *boys love*, a sledovat v jakých kontextech se tento jev vyskytuje či jestli je užíván pro konstrukci povah jednotlivých postav.

V nadpisu podkapitoly je kromě ikonografie také kategorie vizuálního stylu. Vzhledem ke specifiku kategorie vizuálního stylu je spojena dohromady s ikonografií. V kategorii vizuálního stylu se Dyer jen velmi stručně zmiňuje o vlivu německého expresionismu na vizuální formu filmu noir. Spíše obecně nastiňuje základní prvky tvorby filmu noir po vizuální stránce, jako je například kompozice, úhel kamery a jiné (Dyer 2002: 57–58). Co a jak mělo konkrétní vliv na vývoj a formování jistého vizuálního stylu *boys love* žánru bylo popsáno v předešlých kapitolách (viz kapitola 3).

Pokud by měla být tato kategorie aplikována tak, aby pro byla užitečná i v rámci jednotlivých příběhů, je zde možnost se zaměřit na užití barev, i například v rámci přebalu komiksové knihy a sledovat tak, jestli existují jisté preference pro konkrétní postavy. Konkrétně je možné se zaměřit na přebaly knih samotných či na ilustrace mezi kapitolami a analyzovat, jaké postavy nebo co se na přebalech vůbec vyskytuje a co to může znamenat. Zájem může být také

zaměřen na konkrétní situace a způsob, jakým jsou zobrazeny, jestli jsou specifické pro daný komiks, či je možné je vysledovat opakovaně. Mohou to být situace při seznámení, zamilování či určitých úhlech pohledu při sexuálních aktech.

6.2.3 Zasazení

V této kategorii se Dyer zmiňuje o dvou hlavních a zásadních protikladech, které ve filmu noir fungují. Prvním z nich je zasazení do městského prostředí, které se pojí s jistou formou luxusu a tajemné nálady, která do něj přešla z gangsterského filmu. Druhým typem zasazení je syrové venkovské prostředí, které svého protagonistu rozhodně nevítá svým vřelým objetím (Dyer 2000: 54–55). V případě *boys love* mangy nebude vydělení zasazení příběhů natolik jednoznačné jako v případě filmu noir. Prostor, ve kterých se *boys love* příběhy mohou odehrávat, jsou různorodá, a ne tak jasně vymežitelná jako v případě analýzy u Dyera. Narativ tak může být zasazen do školního, domácího či pracovního prostředí, může být zasazen i do jiné geografické oblasti²⁵, může být situován ve městě či na vesnici či v různých historických epochách. Tento výčet rozhodně není vyčerpávajícím představením toho, do jakých situací se lze skrze komiksově vyprávění dostat.

Konkrétní zasazení do daného místa může mít vliv na postavy příběhu a například ovlivňovat to, jak bude vybraná postava přistupovat ke své homosexualitě. Pokud by se například jednalo o pár, ve kterém by jeden z partnerů vycházel z rodinného prostředí, v rámci kterého byl v předchozím vztahu se ženou a měl s ní dítě, bude se k možnému romantickému vztahu s potencionálním partnerem zpočátku stavět spíše distancovaně.²⁶ Dyer (tamtéž) naznačuje, že mezi prostředím a charakteristickými rysy konkrétního představitele je úzké spojení. Konkrétní prostředí bude mít i v manze vliv na povahové rysy konkrétních postav, jen rozhodně nebude natolik determinující jako v případě Dyerovi analýzy. Důležitý může být i vliv vedlejších postav situovaných v různých prostředích, která by mohla zasahovat i do životů postav hlavních. V analyzovaných příbězích tak bude věnována pozornost jednotlivým prostředím, ve kterých se příběh odehrává, a jakou roli může prostředí hrát ve spojení s dalšími analyzovanými kategoriemi.

²⁵ Například již zmiňovaná díla 60. let.

²⁶ Viz například manga *Nidome no otoko* (2013) od autorky Marity Yuzu; [二度目のオトコ; 毬田ユズ].

6.2.4 Sexuální vztahy

Tato kategorie je navrhována mimo teoretický rámec, který byl zatím představen ve spojení s dílem Richarda Dyera, a je inspirována výzkumem, který byl proveden Ce Eddie Palmerem (1979: 285) a byl zaměřený na druhy erotických námětů pornografických komiksů. Palmerův analytický aparát byl inspirován prací manželů Kronhausenových, konkrétně prací *Pornography and the law: The psychology of erotic realism and pornography* (1959), v níž je věnována pozornost distinkci mezi díly čistě pornografickými a díly spíše erotickými, ve kterých sexuální akty nebyly prvoplánové a sloužily spíše jako doplnění příběhů. Palmer tak od Kronhausenových přejímá jimi užitých jedenáct kategorií pro klasifikaci erotičnosti v textech a následně ve své analýze sleduje nejfrekventovanější erotické náměty vybraného komiksového vzorku. Základní kategorie, které autor od Kronhausenových převzal, doplňuje i o kategorie své, které například upřesňují věk postav či je rozšiřuje o specifické druhy sexuálních praktik (Palmer 1979: 288–289). Analyzováním jednotlivých panelů, kterým při kódování přiřazoval utvořené kategorie, pak sledoval jejich četnosti. V Palmerově přístupu se konkrétně jedná o analýzu, která je primárně zaměřena na díla s heterosexuální tematikou, kategorie homosexuality v jeho analýze existuje pouze jako jedna z možných kódovacích kategorií (tamtéž: 290).

Přestože je možné aplikovat obdobné či pozměněné kategorie i ve spojení s homosexualitou, je pro potřeby této práce navržen jiný přístup. Pro analýzu sexuálních praktik v jednotlivých komiksech bude vycházeno spíše z induktivního postupu. Podobně jako v Palmerově případě je věnována pozornost dění v rámci každého panelu a jsou sledovány veškeré erotické scény a praktiky, které se v jednotlivých dílech vyskytují. Vysledovaná fakta jsou pak následně srovnatelná či zobecnitelná, a je tak možné zjistit, jestli se v rámci vybraného analyzovaného vzorku vyskytují opakující se vzorce. Zájmem tedy je vysledovat veškeré erotické chování daných postav od svádění, líbání se, mazlení se, až po konkrétní sexuální praktiky jako anální sex, bondáž, autoerotiku, vynucený sex a další. Inspirace Palmerovou analýzou je tak spíše konceptuální a konkrétně nekopíruje druh vybrané metodiky či konkrétní užití kategorie. Přístup k analýze pozměněnou metodou se zdá vhodný i z důvodu absence předešlých výzkumů v této konkrétní

oblasti *boys love studies*, na základě kterých by mohly být užití kategorie buďto přejaty, nebo částečně pozměněny pro konkrétní účely.²⁷

I Dyer se ve své práci věnuje tématu sexuality, ovšem zabývá se jí v rámci kategorie gayů ve filmu noir a nevymezuje ji jakožto samostatnou subkategorii. Dyer (2002: 66–67) tak rozebírá roli sexuality a její zákonitosti či funkce ve filmu noir ve spojení s jinými heterosexuálními postavami. V případě *boys love* mangy může být sexuální akt chápán jako konečné spojení dvou partnerů a úspěšné ukončení příběhu. V případě vícero sexuálních partnerů u jednoho představitele bude cesta k partnerskému spojení složitější, v jiných případech může být partnerský vztah i formou stockholmského syndromu.

6.2.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

V kategorii zasazení byly zmíněny dvě kategorie, kterými si Dyer rozšiřuje analýzu ikonografie vybraných příběhů. Druhou kategorií, kterou ve své analýze užívá, jsou hvězdy, konkrétně tedy ty herecké. Vzhledem ke specifčnosti této kategorie a rozdílném způsobu, se kterým s ní Dyer pracuje, bude tato kategorie pro potřeby následující analýzy sloučena s kategorií homosexuálních postav v *boys love* manze. Hlavním zájmem v rámci této kategorie je v Dyerově případě vzhled postav, tedy konkrétních hvězd ve vybraných příbězích. Specificky rozebírá fyzické vzezření a kostýmy ženských či mužských postav, které jsou pro film noir typické. V jeho případě je však důraz kladen spíše na postavy dámské nežli na mužské, které vymezuje spíše okrajově (Dyer 2002. 55–56).

Ve spojení s kategorií homosexuálních postav v *boys love* komiksu tak bude umožněno zaměřením se na vzhled hlavních postav ve spojení s formováním konkrétních reprezentací postav, jež mohou souviset i s jejich emocionální a stránkou.

Zvláště tedy bude věnována pozornost tomu, jak postavy v jednotlivých mangách vypadají, jaké jsou jejich typické tělesné konstrukce, jestli jsou spíše femininní nebo vyloženě maskulinní. Dále například tomu, jaká je jejich svalová konstituce, jaké mají obličejové rysy, jak vypadají jejich vlasy – zda jsou krátké, dlouhé, tmavé, světlé a tak dále. V oblasti oblečení pak, zda nosí spíše mužské oblečení, nebo se oblékají do ženského.

²⁷ Například sám Palmer (1979: 288) zmiňuje, že převzaté kategorie od Kronhausenových, jsou spíše určené pro díla psaná, že varují před užitím kategorií u děl s vizuální složkou.

Při hodnocení vzhledu jednotlivých postav bude bráno v potaz i úvodní vyobrazení na přebalu každého komiksu, protože ta mohou vzhledem k barevnosti (samotné komiksy jsou černobílé) detailněji přiblížit některé jejich fyzické rysy. Speciálně bude pozornost věnována i rozdílu ve výšce jednotlivých partnerů. To je jeden ze zajímavých a charakteristických rysů. Jak poukázala Jóko Nagakubo (2005: 18–27) ve svém výzkumu psané *boys love* fikce, dominantní partner je vyšší nežli ten pasivní. Někdy se otázka výšky může stát i hlavním tématem v rámci fikce, není tomu však pravidlem. Často se ale stává, že v rámci celého díla se postavy alespoň jednou zmíní o tom, jestli a jaký je mezi nimi výškový rozdíl. V případě této analýzy je podobná zmínka nepotřebná, půjde tak spíše o detailnější záběr na situace, ve kterých jsou partneři společně vyobrazeni a ze kterých by byl tento rozdíl poznatelný.²⁸

S kategorií vzhledu je spojena i kategorie homosexuálních postav v *boys love* manze. V nejobsáhlejší analytické kategorii gayů ve filmu noir se Dyer věnuje tomu, jak jsou gayové ve filmu vlastně reprezentováni. Tuto kategorii by mohla definovat i věta, kterou o ní sám autor pronesl, zní „*Jak jsou gayové ve filmu noir reprezentováni a co v něm dělají?*“ (Dyer 2002: 58). Přičemž v případě této práce se ve větě změní pouze označení filmu noir za *boys love* mangu.

Dyer ve své práci nejdříve uvádí, přes jaké konkrétní vlastnosti postav lze rozeznat ve filmu homosexuální ženské a mužské postavy. U žen například zmiňuje vzhled vlasů, hloubku hlasu či styl oblékání. Podobně je tomu u mužů, kde například zmiňuje ještě šperky či zjevné parfémování se. Dyer dále navazuje několika poznámkami pojíícími se s ikonografií, a jak již bylo v textu uvedeno dříve, má možnost sledovat ikonografii vyobrazování gayů a leseb a porovnávat je s jejich heterosexuálními protějšky. To je v rámci analýzy *boys love* mangy také možné, ale spíše v omezené míře. Není pravidlem, že se homosexuální postavy s těmi heterosexuálními v komiksových příbězích běžně setkávají. Pokud k tomu však dojde, je určitě zajímavé sledovat, jakým způsobem okolí na homosexuální postavy reaguje. Jinak se ale bude analýza zaměřovat spíše na funkci již zmiňovaného vztahu *seme* a *uke*, tedy vztahu mezi dominantním a submisivním partnerem, a jak se budou jejich charakterové vlastnosti v závislosti na vybraném příběhu a jejich postavení ve vztahu projevovaly.

Dyer v této kategorii konkrétně zmiňuje, že se nejedná pouze o vzhled postav, tedy styl oblékání, ale i o jejich rozdílné charakterové působení. Konkrétně se o tomto *působení* rozdílu mezi

²⁸ Opět však tento rozdíl nemusí být pravidlem a bude nutné se zaměřit na každé z jednotlivých analyzovaných děl zvlášť.

homosexuálními a heterosexuálními muži a ženami zmiňuje jako o „*okouzlivícím a smyslném, na rozdíl od drsného a těžkopádného u žen, a lehkovážnosti v protikladu k pečlivosti u mužů*“ (Dyer 2002: 58–59).

Obecně by tak mohla být tato kategorie označena jako jedna z nejobsáhlejších, protože v jejím rámci bude věnována pozornost vývoji příběhu ve spojení s konkrétními postavami a jakou roli v něm tedy zaujímají vůči sobě, co určuje vztah mezi postavami, co zapříčinilo jejich setkání, jaké vnější vlivy určovaly směr a vývoj jejich vztahu. V analytickém zájmu je také, v jakém jsou postavení partneři vůči sobě, jak naplňují role *seme* a *uke* a jaká je obecně jejich vztahová dynamika. V této kategorii je tak sledován vývoj vztahu a jeho závěrečná podoba, jakou roli v tom mohly hrát charakterové vlastnosti postav a které to vlastně byly. S tím se také pojí zájem o to, jestli se s konkrétními postavami opakovaně pojí specifické povahové rysy, skrze něž se může utvářet prostor pro formování reprezentací daných partnerských pozic ve vztahu.

V rámci rozšířené perspektivy bude v rámci této kategorie věnována pozornost také tomu, jestli se v konkrétních příbězích objevuje problematika homosexuality a její postavení v Japonsku, jestli například postavy příběhu tuto problematiku reflektují a přímo se o ní nějakým způsobem vyjadřují. Zajímavé tak bude sledovat, jak oba z páru ke své homosexualitě přistupují, jestli ji hned od počátku odmítají a nepřiznávají, či jestli jsou jí otevřeni. V případě již existujícího páru pak může být zjišťováno, jestli si například otevřeně projevují vzájemnou lásku na veřejných místech či se jejich vztah odehrává spíše v soukromí.

Na rozdíl od kategorie struktury, kde je čistě představeno a popsáno postavení jednotlivých charakterů a jejich rolí v rámci příběhu bez dalších vztahových či jiných analýz, je v rámci této kategorie postupováno spíše pomocí syntézy. Je tedy již konkrétně nahlíženo, jaká jsou tedy konkrétní vyobrazení homosexuálních vztahů. Což odhalí, jak je vlastně utvářena reprezentace homosexuality v daných komiksových dílech. Ke kategorii je tak přistupováno i ve spojení s věděním, které bylo získáno na základě předchozích analýz.

7 Analýza vybraného vzorku

Jednotlivé komiksové knihy z vybraného vzorku (viz 6.1) byly podrobeny důkladnému čtení s ohledem na kategorie představené v předchozí kapitole. Dané dílčí rozborů (viz příloha 9) jsou na následujících stránkách shrnuty do zde prezentovaných výsledků. Každá kategorie obecně pojednává o konkrétních specifických reprezentacích, které příběhy jako celek utvářely. Z tohoto přehledového shrnutí výsledků je možné vyvodit závěry o přístupech a tvorbě reprezentací homosexuality ve zvolených komiksech. V rámci každé kategorie budou z analytické práce s výzkumným vzorkem uvedeny obecné závěry, které jsou pro názornost doplňovány konkrétními případy ze zpracovaného materiálu.

7.1 Struktura

Skoro polovina analyzovaných příběhů by se dala označit za pracovní romance. Pracovní romance právě proto, že se postavy v páru setkaly právě buďto na pracovišti nebo skrze jejich pracovní aktivity, které zapříčinily setkání se svým protějškem. Opakovaně byly také příběhy zasazeny do školního prostředí, v tomto případě však prostředí přímo nemuselo sloužit jako místo pro setkání dvou partnerů. Samotné zasazení spíše generovalo situace, které buďto zapříčiňovaly, nebo umožňovaly setkání se s možným partnerem. Tomu je tak například v příběhu *Kinbaku pašson*, kdy *semeho* umělecké potřeby určené školním prostředím zapříčiní jeho setkání s *ukem* z jiného prostředí (viz příloha 9.11). Přičemž jak již naznačil předcházející příklad, docházelo i ke kombinaci zasazení jednoho partnera v pracovním a jednoho ve školním prostředí. Ve vzorku bylo také dílo, ve kterém zasazení příběhu do pracovního prostředí nemělo přímý vliv na setkání partnerů, mělo však vliv na vývoj jejich vztahu. Konkrétně se jedná o příběh *Warai hicudži to naki ookami*, kdy oba v páru zastávají důležité pracovní pozice, avšak u *semeho* je jeho postavení komplikováno ve vztahu s jeho nadřízeným, který ho chápe jako vhodného partnera pro svou dceru (viz příloha 9.9). Jeden z příběhů byl romancí zasazenou do historického prostředí s hlavním párem démonů a byl tak ve vzorku poměrně specifickým dílem. Jako jediný byl příběh zasazen do poměrně dávné minulosti a jeho hlavní představitelé nebyli *běžnými* lidmi.

Ve většině případů se tak typologicky jedná o příběhy zmiňované pracovní romance nebo alespoň o příběhy s jistou rolí pracovního prostředí, jež má nějaký konkrétní vliv na vývoj či vznik

vztahu. Pokud se jedná pouze o příběhy typově *pracovní*, je právě náplň práce či pracovní prostředí prostředkem, aby se dva v páru setkali či spolu začali vztah. Pracovní prostředí ale nejenom zapříčiňuje setkání páru, ale ovlivňuje i průběh vztahu. Tyto vlivy mohou být jak pozitivní, tak i negativní. Například v obou příbězích v díle *Iro no adži* se sice partneři setkávají skrze jejich pracovní prostředí, vždy má však negativní dopady na jednoho představitele z páru, který o sobě může pochybovat nebo nebýt schopen pracovního výkonu (viz přílohy 9.4 a 9.5). Příběhy, ve kterých práce hraje roli pouze částečně, jsou příběhy, kdy k setkání páru nedošlo v rámci pracovního poměru, ale nějakým jiným způsobem mají pracovní vztahy stále poměrně silný vliv na vývoj páru. Například v příběhu *Ogihara mo joku* se sice hlavní pár setkává mimo pracovní prostředí, ovšem velká část příběhu se odehrává právě na pracovišti jednoho z páru, což má vliv na vývoj jejich vztahu (viz příloha 9.11). Tento vliv je (jak již bylo zmíněno) částečně pozitivní a částečně negativní. Pracovní prostředí generuje situace, v rámci kterých se partneři ocitají v zájemných hádkách, zároveň se však v tomto prostředí objevují vedlejší postavy, které přispějí k vyřešení partnerského vztahu v závěru příběhu.

Školní romance, podobně jako v případě romancí pracovních, mohou být buďto důvodem k tomu, aby se dva protagonisté setkali nebo aby se znovu shledaly. Poměrně jasná paralela mezi pracovní a školní romancí, co se *znovu shledání* páru týká, je v druhém příběhu *Iro no adži* (viz příloha 9.4), kdy se pár opětovně po letech shledává právě skrze pracovní prostředí jednoho z páru a v druhém příběhu díla *Cukiatte kudasai!* (viz příloha 9.2), kdy se pár jednou setkal dávno před tím, než se opětovně shledali na vysoké škole. V tomto případě se jedná o prvek jakéhosi osudového prostředí, které zprostředkovává setkání dvou partnerů. Opět podobně jako v pracovním prostředí, jež má pouze *částečně* vliv na vývoj vztahu, existují paralely i ve školním prostředí. Jedná se například o podobnosti mezi zmiňovanou pracovní romancí *Ogihara mo joku* a školní romancí *Kinbaku paššon* (viz příloha 9.11), kdy sice nedojde k setkání páru v rámci školního prostředí, to však utváří záminku pro setkání páru a má i vliv na problematický vývoj jejich vztahu.

Dvě hlavní příběhové typologizace tedy budou romance pracovní a školní s tím, že mohou být buďto důvodem prvního setkání páru a mít vliv na vývoj vztahu nebo mohou být prostředkem pro znovu shledání páru a do jisté míry ovlivňovat vývoj vztahu. Problematické jsou v tomto ohledu však dva příběhy, které se nedají zařadit ani do jednoho z příběhových typů. Prvním z nich je již zmiňovaná historická romance *Oni ga šitau ha tatarigami* (viz příloha 9.7) a druhým je příběh *Nó kará beibí* (viz příloha 9.8), který vykresluje příběh jedince, který chce najít pravou lásku, ale

zpočátku se mu to nedaří dle jeho představ. *Oni ga šitau ha tatarigami* je tak specifické nejenom zasazením, ale také postavami. Avšak na jisté úrovni obecnosti by bylo možné chápat prokletý les, do kterého je příběh zasazen, jako jistou obdobu pracovního/školního prostředí, které bylo důvodem setkání páru a mělo vliv vývoj jejich vztahu. Problematickým je však příběh *Nó kará beibí*, který co se typologizace týče, není zobecnitelný žádným již zmiňovaným typem příběhu. Jeden partner z páru sice potkává budoucího partnera v jeho práci, není to však vzájemné vědomé setkání dvou budoucích partnerů a nemá to žádný další vliv na vývoj vztahu.

Co se typologizace vztahů *seme* a *uke* ve struktuře příběhu týká, daly by se příběhy typově rozřadit do tří obecných kategorií: buďto jsou založené na 1) kompletní pasivitě a neschopnosti *ukeho*, 2) poměrně vyrovnaných pozicích obou, s tím, že *seme* je aktivnější, co se tvorby vztahu týče, anebo 3) relativní volnosti rolí, kdy i *uke* může projevovat prvky *seme*, příběhovými konvencemi však bude situován do role *uke*.

Poměrně často se v analyzovaných *boys love* příbězích opakující rys je v případě první kategorie partnerský model *semeho*, jakožto ochránce, a *ukeho*, jakožto někoho v nesnázích. V příbězích je úroveň pasivity *ukeho* a potřeba aktivity ze strany *semeho* v různých variacích a hladinách. V případě, že je *uke* v roli zcela neaktivního partnera, jeho *seme* mu bude sloužit skoro až jako náhrada rodiče. V tomto případě samotní *seme* chápou svou roli jakožto někoho, jehož hlavním úkolem je se starat o blaho svého partnera. Tento druh vztahu má tak poměrně pozitivní důsledky pro *ukeho*. To je například případ příběhu *Cukiatte kudasai!* a páru Jóheie a Kenty, kdy Jóhei není plně schopen vést nezávislý život vzhledem k jeho strachu z nadpřirozených bytostí (viz příloha 9.1.1). Existuje však i opačný pól, kdy *seme* agresivně projevuje svou dominanci nad *ukem*, nejčastěji tedy po sexuální stránce. Příkladem může být vztah Takečiho a Makota v příběhu *Poruno sakka no aiga no džódži*, ve kterém si Makoto na svém partnerovi opakovaně vynucuje netradiční sexuální praktiky (viz příloha 9.3.1). Ať už se však jedná o spojení, kdy je *seme* ochráncem, anebo spíše dominujícím partnerem, mají k osobě obě postavy po nějaké době blízký citový vztah.

Ve druhém případě jsou prezentovány vztahy, kdy *uke* není naprosto pasivní a nějakým způsobem zastává své názory či vyjadřuje své ať už kladné, či záporné pocity, je však vždy nějakým způsobem dobýván představitelem *seme*. V těchto příbězích jsou prezentováni na první pohled poměrně samostatní a rozhodní představitelé *uke*, kteří působí značně seběvědomě. Postavy *seme* jsou v pozici, kdy po svém *uke* po dlouhou dobu velmi touží, jejich vztah se jim však nedaří

jednoduše realizovat. *Uke* z jakéhosi důvodu představitele *seme* odmítá, odmítá ho i v případě, kdy je již jasná vzájemná emocionální závislost formujícího se páru. *Ukeho* k otevřenému vyslovení svých citů vede nějaká vnější entita či událost, která tento proces uspíší. Například to může být příběh *Cukiatte kudasai!* s představiteli Ikury a Tokuby. Zamilovaný Ikura se snaží aktivně dobývat Tokubu, který však jeho projevům lásky nedůvěřuje i přes to, že k němu sám již něco cítí. Jejich vztahové spojení je uspíšeno skrze Kentu, tedy *semeho* z předcházejícího příběhu v komiksově knize (viz příloha 9.2.1). Dalším příkladem může být vztah Kijoharua a Endóa z příběhu *Iro no adži*, kdy po velmi dlouhou dobu zamilovaný *seme* Endó dobývá Kijoharua, který ho z obav o tom, že by Endóa stejně po nějaké době ve vztahu začal nudit, odmítá (viz příloha 9.5.1).

Poměrně zvláštní je poslední kategorie, která narušuje tradiční představu o rolích *seme* a *uke*. Je však také důležité zmínit, že ve spojení s tímto druhem relativně volného rozdělení rolí *seme* a *uke* je důležité přihlížet i k dalším analyzovaným kategoriím. Dílo sice na první pohled formuje dojem nezávislých rolí *seme* a *uke*, avšak jasné ustavení do těchto pozic formuje jinými prostředky, které v rámci struktury příběhu nejsou natolik očividné. Velmi typickým prvek v této kategorii je velmi aktivní představitel *uke*. Aktivně iniciuje tvorbu vztahu, sexuální aktivity, vztahové problémy a další. To je případ příběhu *Ogihara mo joku* a páru Kóheie a Šúty, ve kterém se Šúta aktivně snaží řešit jejich vztahový problém a vlastně nechce být ze strany Kóheie chápán jako jemu nerovnocenný partner (viz příloha 9.6.1). Postavy *seme* spíše podléhají svému *uke* a přizpůsobují se jeho postojům. Co se struktury týče, představitelé *uke* tak vystupují velmi dominantně, jejich pozicování do hierarchicky nižší partnerské role je často důsledkem původní sexuální orientace partnera *seme*, jiné osoby do vztahu zasahující, či věkový rozdíl. Mohou to však být i kombinace různých faktorů, a proto je důležité zaměřit se detailněji na prvky z jiných analytických kategorií. Jiným příkladem může být pár Rioua a Gundžiho v příběhu *Čašicu júgi Hisureba hana*. Riou jakožto *uke* Gundžiho hned při prvním setkání svádí a vynucuje si s ním pohlavní styk s tím, že poměrně dlouhou dobu to vypadá, jako by byl pro *ukeho seme* pouhý prostředek pro naplnění potěšení (viz příloha 9.10.1).

V naprosté většině případů analyzované příběhy představovaly páry, které se teprve seznamovaly, pouze dva z nich byly příběhy s již existujícím párem. Kromě toho, že čtenář je ochuzen o moment seznámení páru, analyticky nemá tento fakt žádný význam. I v již etablovaných párech se nějakým způsobem musí projevovat hierarchie postav, která je skrze analyzované kategorie poměrně jednoduše odhalitelná.

V příbězích byly také v některých případech vysledovány vnější faktory, jak již bylo naznačeno výše, které určitým způsobem posunují vývoj partnerského vztahu. Tyto vnější faktory mohou být pozitivního, či negativního charakteru. Ve většině instancích byly tyto vnější síly zastupovány formou jiné osoby, většinou to byli muži. Svým jednáním buďto zapříčiňují žárlivost či jinak negativně působí na postavu *ukeho*, přičemž jejich jednání utváří záminku pro reakci, která negativní osobu určitým způsobem eliminuje. Nebo jednoduše zapříčiní pevnější emocionální pouto mezi již existujícími partnery. Jako příklad může opět sloužit příběh *Poruno sakka no aigan džódži*, kdy se *semeho* blízký přítel snaží svést *ukeho*, což zapříčiňuje jeho žárlivost (viz příloha 9.3.1). Ve dvou specifických případech představovala negativní faktor žena. V první případě, v příběhu *Warai hicudži to naki ookami*, se jednalo o již skonanou manželku představitele *seme*, což potenciálně představovalo problém pro *ukeho*, který se snažil se *semem* utvořit vztah (viz příloha 9.9.1). Ve druhém případě, díle *Ogihara mo joku*, se jednalo o kamarádku *semeho*, která *ukeho* přesvědčuje o tom, že jeho partner není tak neproblematickou osobností, jak se může na první pohled zdát. Což ještě prohloubí *ukeho* pochybnosti o jejich vztahu (viz příloha 9.6.1).

V některých případech může hrát roli ve vývoji vztahu i samotná situace, do které se pár dostane, a opět je tedy negativní. Jedná se do jisté míry o stresové situace, které přinutí jednoho nebo druhého partnera konat určitým způsobem, který posléze vyústí k vyjádření vzájemných citů.

7.2 Ikonografie a vizuální styl

Pokud jde o ikonografii a vizuální styl, nabízejí analyzovaná díla poměrně různorodé typy vyobrazení, která nějakým způsobem konstruují či doplňují charakter konkrétních postav. Podobně jako v předešlé analytické kategorii, i zde bude ikonografie rozdělena do dvou hlavních kategorií, které určitým způsobem stanovují role a pozice postav *seme* a *uke*. Půjde o ikonografii týkající se projevů charakterových vlastností jednotlivých postav a příběhové ilustrace či přechody kapitol, které vyobrazují pár v určité vzájemné kompozici. Ne ve všech příbězích se tyto prvky objevují ve stejné míře. V některých jsou identifikovatelné



Obrázek 2 Ukázka výrazů obličeje vážného představitele *seme* z příběhu *Warai hicudži to naki ookami*

jasné prvky ikonografie odrážející charakterové vlastnosti postav, v některých tomu tak není vůbec, podobně tomu je i s komiksovou ilustrací, která nemusí být prvkem všech děl. Do jisté míry však bylo možno v každém díle odhalit alespoň jednu ze zmiňovaných kategorií.



Obrázek 3 Ukázka výrazů obličeje naivního představitele uke z příběhu *Warai hicudži to naki ookami*

Pokud jde o kategorii zahrnující prvky, které určitým způsobem odráží charakteristické rysy osobnosti u představitelů *seme* a *uke*, v naprosté většině případů jsou představitelé role *uke* ikonograficky vykreslováni tak, aby se s nimi spojovaly negativní emoce či emoce, které by mohly být označeny za spíše femininní. Konkrétně se tak jedná o prvky, které zdůrazňují jejich naivitu až dětinskost, což může být prezentováno ztvárněním výrazy tváře i jistým druhem panelového pozadí. K formování postavy do spíše femininní pozice tak přispívá např. užití květinového pozadí, což je, jak již bylo zmíněno, prvek ikonografie užívaný v manze určené pro dívky. Tento prvek tak podtrhuje bezbrannost, slabost a potřebu ochranného partnera. To je například případ Jóheie z příběhu *Cukiatte kudasai!*, ve kterém je velmi často vystrašen a něčeho se obává (viz příloha 9.1.2). Negativní emoce jsou také častějším prvkem u představitelů *uke*, týká se to hlavně pocitů jakési rezervovanosti či sklíčenosti, což souvisí celkově s životní situací dané postavy. S jakousi dětinskostí (např. nafouklé tváře a mračící se obličej při rozzlobení, našpulené rty a zamračený výraz v obličeji při domnělé křivdě vůči jeho osobě) se pojí hlavně výrazy tváře u Šúty z příběhu *Ogihara mo joku*, ve srovnání s představitelem *seme* osobnostně působí obecně mnohem více emocionálně a až nestabilně (viz příloha 9.6.2).

Naopak představitelé *seme* jsou ve většině případů opozita svých partnerů. Pokud je *uke* naivní, je *seme* vykreslován jako dospělý a zamyšlený viz obrázek 2 a 3, *uke* je napříč celým příběhem vykreslován s širokou paletou obličejových výrazů, jež odrazejí jeho živou povahu, na druhou stranu klidný *seme* je vykreslován s mnohem menším počtem variant obličejových výrazů. Pokud je však *uke* sklíčený a utrápený, *seme* bude naopak veselý a aktivní. V případě, kdy je *seme*



Obrázek 6 Ukázka výrazu obličeje *semeho* z příběhu *Šinmenmoku*

vykreslován v dominantní pozici, často tak ochranně svého *uke* objímal většinou v pozicích, které zrcadlily naprosto očividný hierarchický rozdíl mezi představiteli. To je třeba případ ilustrace v příběhu *Šinmenmoku*, kde je *Jui* vždy v dominantní pozici. Buďto *ukeho* starostlivě objímá, či ochranně na něj dohlíží zpoza jeho zad, vždy ho má v takové pozici, kdy je jasný jejich vztah *seme* a *uke* (viz příloha 9.12.2). Ve výjevech byly dále jasně odlišitelné fyzické rozdíly, kdy *seme* byl jednoznačně větší či vyšší než *uke*, mnohdy byla *semeho* nadřazenost poznat i z výrazu v jeho tváři, kdy se úsměv kombinoval se zamračeným výrazem v očích, a evokoval tak až jakousi *semeho* lstivost (viz obrázek 6). Způsob, kterým *seme* objímal *ukeho*, vypadal většinou, jako by *seme* nad svým *uke* držel jistou dávku moci a *uke* pro něj sloužil jako druh loutky, či ho chtěl mít alespoň neustále na očích, aby měl přehled o jeho aktivitách (viz obrázek 7). Dalším příkladem může být ilustrace v příběhu *Poruno sakka no aigan džódži*, kdy *seme* Makoto jasně drží moc nad svým partnerem. Vyobrazení, která jasně podtrhují *semeho* dominanci, jsou utvářena pozicováním páru, kdy je Makoto vždy

v situaci, kdy má moc nad tělem *ukeho* a vždy ho bude pevně držet ve svých rukách a omezovat možnosti jeho pohybu, nebo bude určovat *ukeho* pozici těla vůči jeho (viz příloha 9.3.2). V jednom jediném případě, a to i v rámci jedné ilustrace v celém komiksu, je tento vztah *seme* a *uke* na vyobrazení narušen. Jedná se o ilustraci v příběhu *Warai hicudži to naki ookami*, kde je *uke* Hino na obrázku ve vyšší pozici nežli *seme* a přidružuje si ho oběma rukama s tím, že u toho má až



Obrázek 7 Ukázka objetí partnera *uke* dominantním *semem*

vlastenecký výraz v obličeji (mírné zamračení bez úsměvu, viz obrázek 11 v příloze 9.9.2), který je tedy typickým právě pro dominantní představitele *seme*. Tím tak opětovně částečně narušuje vymezené role *seme* a *uke* i v oblasti ikonografie (je tomu tak totiž i v rámci struktury), avšak je to pouze v jednom případě.

Poměrně specifický prvek, který se objevil pouze v jenom z příběhů, bylo vyobrazení partnera při sexuálním styku s poměrně jasně ženskými fyzickými rysy. Konkrétně se

jedná o *ukeho* Cubomarua v příběhu *Oni ga šitau ha tatarigami* (viz příloha 9.7.2 a obrázek 19). Opakovaně je vyobrazen s dámskými ňadry, což ho tedy jednoznačně konstituuje v roli pasivního partnera, čímž je nejen reprodukována stereotypizace žen, ale také produkován určitý druh reprezentace slabšího partnera.

Jak již bylo naznačeno, v některých případech je složitě z výrazových prostředků konkrétních představitelů jasně vyčíst, jaké emoce zrovna



Obrázek 8 Ukázka pozadí vyobrazující negativní momenty

prožívají. Emoce dané postavy či konkrétního okamžiku tak budou často přiblíženy pomocí prvků, jež se objevují v pozadí panelu. Některé tyto prvky jsou viditelné na obrázku 2, a částečně také na



Obrázek 9 Ukázka pozadí vyobrazující pozitivní momenty

obrázku 3, detailněji pak na obrázcích 8 a 9. Pozitivní rozpoložení a emoce postav budou vyobrazeny pomocí blýskavého pozadí, jenž má evokovat kladné rozpoložení. V některých případech může jít spíše o schématické naznačení obrazců ve tvaru hvězd, jindy jde o propracované prvky kombinující mlžné pozadí s prvky menších bublin a hvězd. Samozřejmě se tyto prvky neomezují pouze na situace, kdy není vnitřní rozpoložení představitele na první pohled jasné, jsou doplňkem doprovázejícím veškeré situace v příběhu. Opakem pozitivních chvil jsou po tom způsobu vyobrazení těch negativních. Ta budou často doprovázena tmavým pozadím, černými přerušovanými čarami, blesky, různými druhy vln a čar kombinujících tmavé a světlé prvky.

Překvapivé je, že milostné situace mezi partnery byly často zobrazovány bez výrazných doprovodných prvků, jako je například zmiňované pozadí. Nezdůrazňovaly se tak pocity štěstí či spokojenosti jednoho či druhého partnera a situace spoléhaly pouze na akt jako takový mezi samotnými partnery. Se sexuálními akty se také pojí otázka cenzury. Ve všech příbězích, ve kterých se explicitně objevily

pohlavní orgány postav, byly cenzurovány tak, aby byly zakryty některé jejich části.²⁹ Snad právě z tohoto důvodu se přímému vyobrazení pohlavních orgánů při sexuálním styku většina příběhu vyhnula a často spíše náznakově a schematicky vyobrazuje vybrané prvky sexuálních aktivit, jež nutně nevyžadují vyobrazení pohlavních orgánů.

Z uvedeného výčtu je tak snad patrné, jakou ikonografie v těchto komiksových příbězích hraje zásadní roli. Má poměrně velký vliv na tvorbu reprezentací konkrétních partnerů a na jejich párové pozicování. Jako jeden z prvků v příběhu ve většině případů velmi jasně a zřetelně určuje role mezi *seme* a *uke* představiteli. Bez ohledu na strukturu a postavení, které mohou postavy v příbězích zastávat, jsou skrze ikonografii jejich role jednoznačně vymezeny. Právě ikonografie je jedním z důležitých elementů, jež představitele *uke* vykreslují jako bezbranné, naivní a odevzdané. Naopak představitelé *seme* budou vyobrazeni jako ti, kteří mají kontrolu nad situací a také svým partnerem.

7.3 Zasazení

Přestože je v mnoha případech zasazení příběhu pro vývoj vztahu a rozdělení partnerských rolí na *seme* a *uke* do jisté míry důležité, ve srovnání s Dyerovou analýzou rozhodně není natolik jednoznačné a vymežitelné. Prostředí, ve kterých se příběhy vyvíjejí, nejsou vymežitelná na několik opakujících se zasazení, jsou jich spousty. Většina příběhů byla sice v určitém momentu zasazena do místa výkonu práce jednotlivých představitelů, nedá se ovšem o tomto prostředí hovořit jako o něčem, co má univerzální funkce ve všech příbězích. Podobně to je i například ve spojení s prostředím školy, protože to je po práci dalším velmi často zastoupeným druhem zasazení. V mnoha případech se příběh samozřejmě odehrává na různých místech, jako jsou práce a škola zároveň. Každé z nich může mít svá specifika či jedno vliv mít může a druhé ne. V rámci této shrnující kapitoly tak budou vymezeny alespoň základní vlivy, které zasazení může mít na své protagonisty. Na rozdíl od předchozích analytických kapitol zde nebudou vymezeny konkrétní zastřešující kategorie, ale budou uvedeny spíše obecné charakteristiky, které bylo možno v rámci výzkumného vzorku vysledovat. Zasazení tak bude v některých aspektech korespondovat se

²⁹ Pornografie obecně a jakékoli jiné odhalování části těl označeno japonskými zákony za explicitní je cenzurováno. Otázkám cenzury se však tato práce více nevěnuje.

strukturou příběhu, avšak v tomto případě se zasazení zaměřuje již na konkrétní vlivy prostředí na vybrané představitele s odlišením partnerů na *seme* a *uke*.

Základním prvkem, který nebude překvapivým, je samotné prostředí jako zdroj záminky či zápletky, jež posunuje vývoj příběhu určitým směrem. Samotné prostředí generuje situace, které zapříčiňují aktivity jednotlivých aktérů, ať už se jedná o osoby v páru nebo jiné okolní postavy. Tato prostředí utvářející příležitost pro setkání nemá jednoznačný vliv na utváření reprezentací *seme* a *uke* postav. Prostředí samotné pouze utváří podmínky setkání či změn ve vztahu, jež partnery sblíží. To je například školní prostředí v druhém příběhu díla *Cukiatte kudasai!*. Představitel *seme* se do *ukeho* bez jeho vědomí zamilovává a školní prostředí jeho zájem o *ukeho* prohlubuje, každý den se s ním v rámci třídy potkává a zjišťuje, že je vlastně jeho dětskou láskou. Jeho zájem se postupně prohlubuje, protože ho sice každý den ve škole vídá, nikdy se spolu ale nebavili a *uke* nevypadá na to, že by měl o interakci s jinými lidmi zájem. *Semeho* zájem mít vztah s *ukem* tak zůstává pouze na poli přání. To se mu sice nakonec splní, ale asi ne přímo v podobě, kterou on sám očekával. *Ukeho* dobývá až po prodělané dopravní nehodě, kdy ho jako duch navštěvuje a snaží se mu vyznat své city a přimět *ukeho* k tomu, aby s ním měl vztah (viz příloha 9.2.3). Je to také příklad mangy *Oni ga šitau ha tatarigami*, kdy prostředí prokletého lesa vlastně umožňuje setkání dvou postav a určuje také vývoj jejich vztahu, izolovaného od okolního světa (viz příloha 9.7.3). Právě proto, že je Ší správcem prokletého lesa a také božstvem, jeho vztah je k *ukemu* v tomto případě omezen. Jakožto božstvo s jistou zodpovědností nemůže podléhat milostným citům, a přestože k *ukemu* chová vřelý vztah, do doby, kdy jsou v prokletém lese, nemůže projevit své city naplno. Poté co je však prokletý les zničen v požáru způsobeném místními, se role Šího mění a jako běžný démon může otevřeně projevit své city vůči Cubomaruovi.

Další charakteristika, jež se pojí se zasazením příběhu, má již vliv na určení pozic *seme* a *uke*. Skoro ve všech případech figurovalo zasazení příběhu jako jistým způsobem posílení pozice *seme*, neboť se jednalo o místo pobytu hrdinů, jež sloužilo i jako prostor pro jejich pracovní činnost. Takové prostředí podtrhovalo moc, kterou *seme* držel, byl totiž situován do osoby s jistým postavením, přičemž to odráželo i jeho zázemí. Poměrně jasným dokladem této kategorie je příběh *Poruno sakka no aigan džódži*, kdy je *semeho* postavení umělce a finanční zaopatřenost podtrhována právě prostředím jeho domu, ve kterém také tvoří. *Seme* by tak až mohl použít frázi *můj dům, můj hrad*, protože v tomto prostředí nikdo není se *semem* v bezpečí (viz příloha 9.3.3). Případ, pro který tato kategorie funguje pouze z části je příběh *Čašicu júgi Hisureba hana*, v rámci

kterého je narušena i struktura, co se hierarchizace *seme* a *uke* postav týče. Riou (*uke*), který je v trojúhelníkovém vztahu, je vůči představiteli *seme*, který přichází z vnějšku, svým postavením spíše *seme*, což je podporováno i samotným zázemím, v němž se nachází. Naopak pro druhého představitele *seme*, který s ním sdílí jeho místní zasazení, je pravý a podřízený *uke* (viz příloha 9.10.3).

Je také vzácné, že by mělo zasazení vyloženě negativní dopad na představitele *seme*, naopak se tento jev opakoval spíše pro představitele *uke*. Často takovéto zasazení pro představitele *uke* způsobuje pocity úzkosti, strachu či nespokojenosti a ve všech případech jsou odkázáni na pomoc či aktivitu ze strany představitele *seme* či někoho jiného. To je například ukázka příběhu *Nó kará beibí*, kde je pro *ukeho* jeho domov poměrně nepříjemným prostředím, sexuálně je zneužíván vedlejší postavou v příběhu a jedinou jeho nadějí je jiný představitel *seme*, který mu z této situace pomůže (viz příloha 9.8.3).

Poslední a spíše okrajovou záležitostí, co se zasazení do pracovního prostředí týká, je vyjádření obav některého z aktérů příběhu z prozrazení jejich homosexuální orientace. Ve všech případech, kdy se jedná o možné prozrazení tohoto faktu na pracovišti, má obavu představitel *uke*. Zároveň jsou to také osoby na pracovišti, které mohou otevřeně vyjadřovat své postavení vůči této sexualitě a považovat ji za neakceptovatelnou. Což se děje například v příběhu *Kinbaku pašson*, kdy se *uke* dostává do poměrně nepříjemné pozice, když se na jeho pracovišti šíří pomluva, že by mohl být homosexuální (viz příloha 9.11.3). V tomto případě má tato situace dva důsledky, jeden negativní a druhý pozitivní. Bezprostředně po tom, co se o *ukem* pomluva na pracovišti rozšířila, okamžitě se rozhodl veškeré vztahy se *semem* ukončit. Pozitivním důsledkem je však, že si po nějaké době *uke* uvědomuje, že k *sememu* chová hluboké city, a přestává ho zajímat, co si o jeho vztazích myslí okolí, a dokonce je otevřeně přiznává.

Toto je tedy poměrně přehledový výčet specifických pojmů se se zasazením. Jak již bylo zmíněno, je nutné nebrat tyto obecné kategorie dogmaticky. Mohou se překrývat či doplňovat, případně se v jiných příbězích vůbec nevyskytovat.

7.4 Sexualita

Sexuální vztahy mezi partnery tvoří v rámci příběhů *boys love* poměrně důležitou součást formování jejich hierarchických pozic, nebo mohou být vnímány právě jako jejich odraz.

Sexuálním aktům jako takovým je v příbězích věnována různá pozornost. Některé příběhy mohou být postaveny hlavně na sexuálním životě obou partnerů, v rámci jiných příběhů naopak nebude sexuální rovině vztahu věnována přílišná pozornost. Ať už je však příběh založen na jakékoli úrovni vyobrazení sexuálních vztahů, mají tyto v příbězích důležitou roli. Funkce sexuálních aktů ve spojení s partnerskou hierarchií by se dala rozdělit do několika hlavních kategorií.

Ať už se sexuální styk v příběhu mezi postavami opakuje několikrát, nebo je přítomen pouze jednou, jakožto vyústění postupného formování vztahu, bude poslední sexuální styk mezi hlavním párem příběhu symbolizovat jejich emocionální a partnerské pouto. V případě, kdy je v příběhu přítomen pouze jeden sexuální styk, završuje tak příběhovou zápletku nebo spíše korunuje její zdárné rozřešení. Sexuální styk je tak důkazem partnerské lásky a vzájemné náklonnosti. Tak je tomu například v příběhu *Cukiatte kudasai!*, kdy dochází k sexuálnímu styku po vyřešení hlavní zápletky a tento je důkazem vzájemné lásky partnerů (viz příloha 9.1.4). V případě, že v průběhu příběhu v rámci daného páru dochází k sexuálnímu styku opakovaně, bude tento fakt nějakým způsobem souviset paradoxně s jeho problematickým vývojem nebo stavem, ve kterém se zrovna nachází. Tak je tomu kupříkladu v příběhu *Oni ga šitau ha tatarigami*, kde mezi partnery dochází k opakovanému sexuálnímu uspokojení na straně *ukeho* prostřednictvím *semeho* pomoci, přičemž po jistou dobu *uke* netuší, že *sememu* poskytuje jeho pomoc vědomě. Až v závěru příběhu dochází k pravému romantickému spojení páru, který ukončuje příběh (viz příloha 9.7.4).

V některých případech může být v rámci příběhu první sexuální styk jádrem problému, který se ve vztahu objeví nebo kterým vztah začíná. Jeho postupné a úspěšné rozřešení je pak ukončeno romantickým sexuálním spojením již pevně utvořeného páru. To je například případ vztahu v příběhu *Warai hicudži to naki ookami*, kde představitel *uke* využívá situace a má sex s partnerem *seme*, který je ale heterosexuální. Jejich vztah je tak založen na poměrně komplikované situaci, kdy se homosexuální partner snaží o rozvoj vztahu s heterosexuálním jedincem (viz příloha 9.9.4). Vícečetné sexuální akty, které probíhají buďto mezi hlavním etablovaným párem, nebo jedním představitelem z páru s jinými postavami, mohou předznamenávat sice hluboký citový vztah mezi partnery, ale jejich komplikovanou vztahovou situaci, nebo poměrně vykořisťovanou pozici, ve které se nachází *uke*. Takto je to například v příběhu *Porunno sakka no aigan džódži*, kdy je *uke* v kompletně sexuálně odevzdané pozici a *seme* si na něm vynucuje, co se mu zlíbí (viz příloha 9.3.4). Jednou vymezená pozice postavy jakožto *uke* znamená, že bude *uke*

i v rámci jiných možných vedlejších vztahů od svého hlavního představitele *seme*. To je poměrně očividné v příběhu *Nó kará beibí* nebo *Čašicu jūgi Hisureba hana*, kdy je *uke* sexuálním partnerem dvěma mužům, vždy však v podřízené pozici *uke* (viz příloha 9.8.4 a 9.10.4).

Co se sexuálních vztahů týče, z analytického hlediska se jedná o kategorii, ve které bylo vždy možné jednoznačně určit pozice partnerů na *seme* a *uke*. Ať už jakákoli jiná kategorie či vývoj příběhu naznačuje či formuje pozice partnerů ve vztahu jakkoli, sexuální vztahy vždy vymezují pasivního a podřízeného partnera *ukeho*. Pasivním představitelem *uke* je ve většině případů ten, kdo je v rámci sexuálních aktů ve spodních pozicích, tedy pod *semem*. I v případě, že se dostává do pozice, kdy je nad *semem*, *seme* je ten, který bude vyvíjet a iniciovat sexuální aktivitu. *Uke* byl vždy ten z partnerů, který byl penetrován a nikdy nebyl prezentován opak. Přestože co se orálního uspokojení týče, může mezi partnery docházet k různým obměnám a nezáleží na roli, která byla partnerovi přiřazena. Co se sexuálního aktu týče, tedy v situacích, kdy je jeden z partnerů penetrován druhým, nikdy nedošlo k žádným výjimkám.

Poměrně problematická je samotná otázka sexuální orientace postav. Díla sice předkládají příběhy o sexuálních vztazích mezi dvěma (v některých případech i více) muži, jejich orientace však může být mnohdy nejednoznačná. Nejjednodušší je tak určovat orientaci například na základě již existujícího páru. Pokud příběh zpracovává vztah již existujícího párování, je možné homosexuální orientaci u obou partnerů předpokládat. I tak to jsou spíše odhady v obecné rovině. Zajímavý je však způsob, jakým příběh orientaci u jednotlivých postav alespoň naznačuje, aby na první pohled dávalo smysl jejich romantické spojení právě ve spojení s jejich orientací. Jak již bylo zmíněno, u již etablovaných párových spojení není důvodu k přílišné tematizaci sexuality jednotlivých postav. Pokud se jedná o pár, který se bude v příběhu teprve formovat, nachází se v něm alespoň jeden partner, který má po milostné stránce zájem o muže. V tomto případě se může jednat jak o představitele *seme*, tak také *uke*.

Rozdíly mezi určováním a změnou sexuální orientace představitelů v páru ve spojení s pozicemi *seme* a *uke* jsou poměrně složitě uchopitelné, stojí však za zmínku. V případě, kdy je v páru jasná homosexuální orientace představitele *uke*, je větší pravděpodobnost, že *seme* byl svou původní orientací poměrně jasně heterosexuální, byl tedy buďto v páru se ženou, nebo o ně alespoň projevil emocionální zájem. Tak je to například v příbězích *Poruno sakka no aigan džódži*, *Iro no adži*, *Ogihara mo joku*, *Warai hicudži to naki ookami* a další. Pokud se však jedná o představitele *seme*, jenž svou orientaci projevuje poměrně jasně jako homosexuální, vyplývá *ukeho*

homosexualita právě jaksi ze vztahu k danému partnerovi a mnohdy sami představitelé *uke* jasně nevyjadřují svůj předešlý nebo jakýkoli jiný zájem, co se sexuální orientace týká. Jsou jaksi nevymezení a právě *seme* je určujícím faktorem jejich sexuality. Tak je to například v příbězích *Cukiatte kudasai!*, druhý příběh, *Iro no adži*, druhý příběh, *Kinbaku paššon* či *Šinmenmoku*.

7.5 Vzhled postav a homosexuální postavy v *boys love* manze

V závěrečné kategorii vzhledu a homosexuality v *boys love* manze je opětovně vymezeno několik hlavních kategorií, které se podílely na tvorbě reprezentace homosexuality nejvíce. Vzhledem k tomu, že kategorie je komplexnějšího rázu a v jejím rámci byl analyzován nejenom vzhled postav, ale také emocionální vztahy mezi partnery a další jiné faktory, je tou nejobsáhlejší. Při analytické práci s texty byly opětovně zásadní tři hlavní kategorie. První je kategorie vzhledu a vnitřního charakteru postav, druhou jsou vztahy mezi partnery odrážející hierarchizaci postav a třetí otevřené projevy vůči homosexualitě, ať už páru, či jeho okolí. V této kapitole tak nejde pouze o analýzu vztahů mezi samotnými postavami, ale také o jiné okolní vlivy, jež měly celkově vliv na utváření reprezentace homosexuality určitým způsobem. Opětovně je však dobré podotknout, že ne všechny prvky se bez výjimky objevovaly ve všech příbězích ve stejné míře. Zjištěné opakující se a zřetelné prvky mohou koexistovat v různé míře a různých kombinacích. V tomto případě tak budou představeny hlavní opakující se elementy vysledovatelné ve většině případů a zmíněny budou výrazné odchylky od zjištěné normy.

V první řadě bude zájem zaměřen na vzhled a charakter postav, jak se projevují a jak se chovají, což se tedy projevuje například ve vzájemné komunikaci partnerů či vnitřním monologu postav.

Samotný vzhled postav má několik specifíků, která se dají konkrétně vydělovat. První záležitostí je vzhled obličeje, ve většině případů bude představitel *uke* ten, který má jemnější obličejové rysy. Konkrétně se jedná o prvky, které jejich obličejové rysy poněkud zženšťují. Mohou to tak být výrazné velké oči, delší a hustší řasy či styl sestřihu vlasů, který u *ukeho* evokuje



Obrázek 10 Ukázka vzhledových rozdílů v obličejích u vybraných párů. V levém sloupci jsou představitelé uke. V pravém sloupci pak představitelé seme.

větší zájem o jeho vzhled než u jeho protějšku *seme*. Jedná se tedy o prvky, které jaksí zdůrazňují krásu a jemnost představitelů *uke* a podtrhují a zvýrazňují mužnost a v některých případech ledabylost představitelů *seme* (srovnání prvků v obličejích *seme/uke* u vybraných párů). Ne všechny prvky se však často objevují stejně u všech představitelů, u některých může být výrazným prvkem styl účesu, u jiných může jít o plnější a výraznější rty. Tyto vzhled zjemňující prvky jsou poměrně jasné například v případě *ukeho* Rioua z příběhu *Čašicu júgi Hisureba hana* (viz příloha 9.10.5), Hadžimeho z příběhu *Iro no adži*, příběh první (viz příloha 9.4.5) nebo Cubomarua v příběhu *Oni ga šitau ha tatarigami* (viz příloha 9.7.5). Ve srovnání s jejich partnery *seme* mají poněkud dívčí vzezření. Naopak představitelé *seme* budou mít rysy spíše ostřejší ve spojení s úzkým obočím a menšíma očima či vousy. Tomu je tak například v případě Endóa z příběhu *Iro no adži*, příběh druhý (viz příloha 9.4.5), Kóheie z příběhu *Ogihara mo joku* (viz příloha 9.6.5) nebo Musašiho v příběhu *Kinbaku paššon* (viz příloha 9.11.5). V příbězích je tak utvářen důraz na jejich mužnost a jistou autoritu.

Co se fyzické stránky týká, ve spojení s tělem jsou představitelé *seme* vždy o něco vyšší než představitelé *uke*. Pokud není z panelů přímo jasné, že je *seme* fyzicky vyšší nežli *uke*, jsou představitelé *uke* většinou situováni do pozic, ve kterých působí v nižší pozici, než je *seme*. Mohou tak být v úklonu, pokleku či jiné pozici, která je ustavuje do pozice, kdy působí jako tělesně menší. S představiteli *seme* se také pojí mohutnější tělesná stavba, nemusí se vždy nutně jednat o svaly jako takové. Těla představitelů *seme* většinou působí obecně větší spíše na základě zmiňované výšky a šíři ramen a trupu. Očividné jsou rozdíly v tělesné stavbě mezi *seme* a *uke* postavami například v příbězích *Šinmenmoku*, *Oni ga šitau tatarigami* nebo *Cukiatte kudasai!*, příběh první i druhý (viz kapitoly 9.12.5, 9.7.5, 9.1.5, 9.2.5). Skrze tyto rozdíly je umocňována nadřazená pozice představitelů *seme* a formuje se poměrně jasná dichotomie představitelů páru na mužský a ženský element. Ovšem ve spojení s nevýrazným svalstvem se může jednat o cíl

zachování jisté androgynity i u dominantních představitelů *seme*. Absence zřetelného svalstva má však pramalý vliv na možné tvorbě vyrovnaných pozic partnerů v páru.

V oblasti módy jsou většinou formální úbory důkazem nadřazeného postavení a moci na straně představitelů *seme*. Tak je to například v příběhu *Nó kará beibí*, ve kterém je tvořen kontrast mezi osobnostmi partnerů právě prostřednictvím oblečení. Frivolní *uke* nosí dosti neformální a extravagantní oblečení, umírněný *seme* naopak nosí upravený oblek a kabát (viz příloha 9.8.5). Naopak formální úbor, jako například pracovní oblek u představitelů *uke*, bude v kontrastu k *seme* důkazem jejich nižšího postavení. Většinou se totiž bude s představitelem *uke* pojít podřadná pracovní pozice ve srovnání s představitelem *seme*, který bude zastávat respektovaný post, například umělce. Podřadné pozice vyžadující formální oděv vykonávají například Takeči z příběhu *Porunosakka no aigan džódži* nebo Imaizumi z příběhu *Kinbaku paššon* (viz příloha 9.3.5 a 9.11.5). Jejich pracovní pozice není skrze formální oblek přímo srovnávána s pracovní pozicí partnera *seme*, jde spíše o vytvoření dojmu o nich jako o obecně podřadných, těch, kteří zastávají podřadnou práci. Výjimkou je v jednom případě představitel *uke* v tradičním pracovním oděvu, jenž podtrhoval právě jeho autoritu, která je úzce spojena s výkonem jeho práce jakožto školitele tradičního japonského čajového obřadu v sídle jeho bydliště v příběhu *Čaišicu júgi Hisureba Hana* (viz příloha 9.10.5).

Ve spojení s charakteristickými rysy postav jsou patrné opakující se osobnostní prvky, jež opět plní různé role. Osobností prvky jsou hodnoceny na základě způsobu chování jednotlivých postav tím, jak se vyjadřují či jak konkrétně jednají v určitých situacích. Veselost, nebo naopak zamyšlenost je hodnocena právě na základě kombinace výrazových prostředků v obličeji, jež nějakým způsobem vyjadřují emoce a tím, jak konkrétní postavy konají vůči sobě (například přehané impulzivní projevy v negativních situacích; nedůvěřivost vůči tomu, co k sobě partneri navzájem vyjadřují; projevy malé/velké sebedůvěry/sebelítosti/ a další)

Zajímavým prvkem je jeden konkrétní osobnostní rys, který se projevuje u obou rolí *seme* a *uke*. Jedná se o jakousi radostnou a otevřenou povahu, vždy veselou, usměvavou s pozitivním nábojem. Pokud se jedná o *ukeho*, který je právě touto pozitivní osobností ve vztahu, jež je veselá a usměvavá, je často také pojena s roztržitostí, naivitou, přílišnou impulzivitou, až dětinskostí. Naopak je v těchto případech *seme* spíše tichý, zamyšlený a působí poměrně racionálně, nenechává se strhnout svými pocity. V této situaci je tak pár pozicován spíše do jakýchsi rodičovských rolí, kdy je *seme* v pozici opatrovatele a *uke* v pozici opatrovávaného. Tomu je tak například v příběhu

Cukiatte kudasai!, příběh první, kdy je *uke* Jóhei sice svou náturou veselý, usměvavý a obecně pozitivní, je však také poměrně naivní, důvěřivý a roztržitý, *seme* Kenta je tak ten, kdo se ho snaží ochraňovat, je dosti tichý, až chladný a racionální (viz příloha 9.1.5). Tyto prvky positivity a veselého charakteru se v případě Jóheie pojí právě s velkou frekvencí panelů, ve kterých se jasně usmívá a raduje se, a to nejen ve chvílích, kdy je společně s Kentou. Jedná se také o způsob vyjadřování, kdy jasně vyjadřuje své kladné pocity vůči Kentovi a vždy doufá v možnost strávení volného času s ním. Naivně si však myslí, že Kenta má své zlé dvojče a zpočátku mu podléhá, jako kdyby to byl jeho pravý Kenta. Naopak Kentova chladnost vyplývá právě z jeho poněkud odtažitého postoje od Jóheie, kterému z počátku nechce vysvětlit, v jaké situaci se nachází. Situaci se snaží řešit sám a v ústraní a v podstatě nechává Jóheie napospas pochybám a po nějakou dobu neprojevuje naprosto žádný zájem o to situaci Jóheiovi vysvětlit.

Obráceně je tomu však v případě, kdy je *seme* ten, který je pozitivním charakterem, pokud je veselý, otevřený a ve většině případů působí spokojeně, bude představitel *uke* spíše tichý, mnohdy utrápený a nejistý si sám sebou. Pro *semeho* je tak jeho pozitivita hlavně výrazem jeho ryzí povahy, pro *ukeho* je to spíše důkazem jeho jisté nedospělosti. Je tomu například v příběhu *Iro no adži*, příběh druhý, kdy je *seme* Endó velmi pozitivní a veselá osobnost, vždy s optimistickým pohledem na svět, ve srovnání s Kijoharuem, který je tichý, dost rezervovaný a nejistý si sám sebou (viz příloha 9.5.5). Endóova pozitivita číší z jeho přístupu a přesvědčení o tom, že Kijoharua jednou určitě přesvědčí k tomu, aby s ním měl trvalý vztah. Odmítavým postojem Kijoharua se nikdy nenechá rozházet a na jeho negativní reakce se vždy snaží reagovat s úsměvem. Kijoharu je naopak v negativní pozici ustavován jeho opakovanými domněnkami o tom, že vlastně pro Endóa není ničím jiným, než obyčejným pracovníkem veřejného domu a je v postatě pouhou věcí, kterou si může někdo zakoupit. Nevidí na sobě žádné pozitivní stránky, své splíny v sobě drží a přiživuje a nikdy se o svých pochybách Endóovy nesvěřuje.

Jak již bylo vyloženo v kapitole týkající se struktury příběhu a rolí postav v jednotlivých příbězích, budou tyto hierarchické pozice partnerů vyloženy i ve spojení s emotivní stránkou. Ve většině případů je tedy *seme* tím, kdo je v roli jakéhosi vůdce, který *ukeho* nějakým způsobem usměřňuje. *Seme* tak může být buďto ochránce *ukeho* před negativními vnějšími vlivy, může být jeho oporou v tíživé situaci, či jednoduše agresivně dominantním partnerem, který nad *ukem* drží veškerou moc. Nejedná se tak pouze o ochranu fyzickou, jedná se o upřímné emocionální spojení mezi oběma partnery. Ať už má *seme* od počátku starostlivý postoj vůči svému partnerovi, nebo to

z počátku nedává najevo, a naopak ho spíše využívá k ukojení svých vlastních potřeb, vždy se *seme* dostane do bodu, kdy chce svého slabšího partnera láskyplně ochraňovat. To je příklad paradoxního vztahu partnerů v příběhu *Porunosakka no aigan džódi*, kdy *seme* Makoto zpočátku pouze využívá *ukeho* ke svým experimentům a naplnění své sexuální touhy. Z počátku tak sice o *ukeho* nejeví zájem a bere ho jako jednoho z mnoha, avšak postupem času si k němu na základě *ukeho* osobnosti utváří silné pouto, které mu pomáhá si uvědomit, že chce být právě s ním. Rozhodně si nepřeje, aby byl *uke* s někým jiným (viz příloha 9.3.5).

I v případě, kdy je tedy *seme* jak fyzicky, tak psychicky nadřazen svému partnerovi, má ke svému partnerovi silné pouto, které k němu má i partner *uke*. Pokud je však *seme* v roli ochránce *ukeho*, jedná se mnohdy až o rodičovský vztah, kdy *seme* jasně projevuje svou odhodlanost *ukeho* ochraňovat. *Uke* je tak v tomto vztahu svému *seme* naprosto odevzdán a spoléhá na něj, rozhodně si však nepřeje, aby se jeho partnerovi stalo něco špatného. Tak je tomu například v příběhu *Oni ga šitau ha tatarigami*, kdy pár od počátku pojí silné pouto a *seme* se cítí zodpovědný za *ukeho* dobro, které je důležitější nežli to jeho (viz příloha 9.7.5). Jde tak o kombinaci fyzické a psychické ochrany, kterou je *seme* schopen poskytnout. Pokud se však jedná o vztah, kdy ani tak nejde o fyzickou ochranu, jako spíše o mentální podporu, jsou si oba ve vztahu komplementárními partnery. *Seme* sice hned z počátku rozumí nebo chápe komplikovanou situaci *ukeho*, sám ze své pozice však není schopen vše hned vyřešit. Jde o postupnou cestu vlivu *semeho* na *ukeho*, kdy se vzájemně dostanou do bodu, kdy spolu mohou spokojeně soužit. To je například vztah mezi Hadžimem a Jaoiem v příběhu *Iro no adži*, příběh první, kdy Jaoi rozumí tomu, že Hadžime je v tíživé situaci a chce mu pomoci ji změnit. On sám je však ve svém životě v bodu, kdy se snaží změnit a napravit ten svůj. Nepřímo tak pomáhá měnit život nejen *ukeho*, ale skrze něj i ten svůj, protože *uke* je jádrem důvodu pro změnu v jeho životě (viz příloha 9.4.5).

Posledním specifickým případem jsou páry, ve kterých *uke* na první pohled jedná spíše jako *seme*. Představitelé *uke* působí poměrně dominantně, svádí své partnery a jsou zdánlivě těmi, kteří ve vztahu mají moc. Nejsou to však oni, kteří jsou schopni svým partnerům nabídnout jakoukoli formu podpory, jejich citové pouto je k jejich *seme* partnerům silné a závisí na nich. Partneři *uke* tak od svých partnerů očekávají rozhodnost, ochranu a snad i převzetí dominantní role. Navenek tak postavy *uke* mohou projevovat jisté prvky prky charakterů *seme*, vyloženě na sebe však veškeré prvky nepřejímají a očekávají aktivitu ze strany *semeho*. To je například situace mezi Hinem a Šibujou v příběhu *Warai hicudži to naki ookami*, kdy *uke* Hino svedl a přiměl *semeho* Šibuju

k tomu, aby s ním měl vztah. Je to však on, kdo je ve vztahu opatrný a spoléhá na otevřené reakce a konání ze strany *semeho*. *Uke* od *semeho* očekává jasný signál, který mu dá najevo jeho upřímný zájem o něj. Když se mu ho nedostává, vztah s ním raději ukončuje, což tedy posléze přiměje Šibuju k tomu, aby Hinovi tuto náklonnost dal najevo (viz příloha 9.9.5).

V několika případech, kdy je *uke* ve vztahu v hierarchicky podřízené pozici, podobně jako *seme* projevuje starostlivost o svého partnera, ale poměrně rozdílným způsobem. Často jsou tak představitelé *uke* situováni do role schopné hospodyňky, protože poměrně často pro své partnery *seme* uklízí nebo se starají o čistotu jejich oblečení. Představitel *seme* je tak jakožto představitel síly mnohdy odhodlán *ukeho* ochraňovat i po fyzické stránce, naopak *uke* se stará o životní potřeby svého partnera. V tomto ohledu jsou role *seme* a *uke* značně situovány do stereotypních pozic muž/žena. Tak je to například v příběhu *Oni ga šitau ha tatarigami*, v němž se *uke* Cubomaru stará o čistotu oblečení svého *seme* (viz příloha 9.7.5), nebo právě v případě příběhu *Warai hitcudži to naki ookami*, kdy *uke* Hino perfektně uklízí jeho byt poté, kdy zjišťuje, jaký v něm má Šibuja nepořádek (viz příloha 9.9.5).

Poslední kategorie, jež je v této kapitole představena, se týká otevřených projevů, ať už negativních či pozitivních ze strany postav v příběhu (hlavních i vedlejších) vůči homosexualitě. Ve většině zkoumaného vzorku byla díla, ve kterých se buďto postavy samotné o homosexualitě vyjadřovali určitým způsobem, nebo příběh jako takový utvářel jistý druh obrazu homosexuality skrze kombinaci různých prvků vyskytujících se v analyzovaných kategoriích jako například struktura, ikonografie, zasazení a další.

Ve spojení s výroky samotných představitelů v příběhu se vždy jedná o konstatování negativních dopadů, které pro ně homosexualita má nebo by mohla mít. Odhalená homosexualita u konkrétního jedince totiž může být prostředkem ke společenské diskriminaci a stigmatizaci. Což tedy také souvisí například s reprezentacemi, které o homosexualitě utvářejí například japonské televizní pořady, jak bylo zmíněno v kapitole 4.3. Homosexuální postavy jsou si jako jedinci japonské společnosti vědomi svého marginálního postavení a je jim jasné, jaké dopady by pro ně odhalení mohlo mít. Byli by totiž rázem stigmatizováni jako jiní (mimo součást většiny) a v zásadě nemužští. V jednom konkrétním případě je už jenom nepotvrzená možnost homosexuální orientace pracovního kolegy důvodem k nevoli pracovního kolektivu sdílet s ním pracovní prostory. To je případ situace, která nastala v příběhu *Kinbaku paššon*, kdy se Imaizumiho (*uke*) kolegové z práce dovídají o jeho popracovních aktivitách skrze nastražené fotografie na

pracovní nástěnce. Jeden z kolegů si je vědom toho, že muži vyfotografovaní na fotce jsou homosexuální (bydlí v jejich blízkosti a je si toho o nich vědom), a z toho důvodu se toto podezření vznáší i nad samotným Imaizumim, což formuje negativní přístup jeho kolegů vůči němu. Samotný Imaizumi je dokonce dotazován svým nadřízeným ohledně fotek pořízených v jeho volném čase. Konstatuje sice, že mu do jeho volného času nic není, měl by si však dávat pozor a s podobnými záležitostmi se veřejně nešířit (viz příloha 9.11.5). Podobný strach z prozrazení homosexuality na pracovišti má například také *uke* Takeči z příběhu *Porunosakka no aigan džódži*, kde to sice nedojde tak daleko, aby byl Takeči nějakým způsobem diskriminován. Je si však vědom nebezpečí, které vyplývá z toho, že Makoto jeho homosexualitu odhalil a mohl by se o ní šířit dál. Z tohoto důvodu ho také Takeči prosí, aby se o tom nikde nešířil, a pokud by si přál změnit editora, může změnu pro Makota samozřejmě zařídit (viz příloha 9.3.5).

Mnohem častějším prvkem příběhů je však konstrukce homosexuality skrze určité situace či příběh samotný. Opakovaným prvkem v příbězích je tendence homosexualitu různými způsoby stavět do role jakési perverzní vlastnosti představitelů. Homosexualita je totiž něco, co není běžné a nejenom, že ona sama je mimo normu, ale i jedinci samotní jsou nuceni k aktivitám za hranicemi obvyklého. Obecně je tak nejčastěji tematizována problematika homosexuálních vztahů, které jsou často velmi těžko dosažitelné. Představitelé, ať už *seme*, nebo *uke*, se před nalezením svého vysněného partnera museli uchýlovat k aktivitám, které opětovně nejsou považovány za běžné. Homosexuálové tak musí například užívat veřejných mužských domů, jako je tomu v příběhu *Iro no adži* (viz příloha 9.4.5), mají vícero sexuálních partnerů a snižují své nároky na partnery, jak je tomu například v příběhu *Nó kará beibí* nebo *Warai hicudži to naki ookami* (viz příloha 9.8.5 a 9.9.5).

Homosexuální jedinci samotní jsou často spojováni s nestandardními charakterovými vlastnostmi či zkušenostmi, například sklony k naturismu či zneužití rodinným příslušníkem, jak je tomu v příběhu *Kinbaku paššon* (viz příloha 9.11.5) či ve druhém případě v příběhu *Čašicu júgi Hisureba hana* (viz příloha 9.10.5). Homosexualita je také obecně konstruována jako něco, co se dá naučit, i původně heterosexuální postavy, které měly zkušenosti se ženami, nemají problém pro pravou lásku změnit i svou orientaci (o tom více v kategorii Sexualita – viz 7.4). Dochází tak k jistému druhu romantizace homosexuality. Každý jedinec má totiž potenciál změnit svou orientaci, a tím tak nalézt ideálního partnera, nejdříve si však musí projít poměrně složitým

životním procesem nalezení partnera. Ve většině případů jsou to právě představitelé *uke*, kteří se musí s těmito složitými životními situacemi vypořádat.

Ze shrnutí analýzy v této a předešlých kapitolách je snad poměrně jasné, že reprezentace homosexuality je v příbězích utvářena v rámci několika úrovní. Termíny, které by však alespoň obecně vystihovaly příběhové tendence v této kapitole jsou: vymezení homosexuality jakožto zvrácené, její vykreslení jako nenormální a spojené s nestandardními charakterovými vlastnostmi a životními zkušenostmi a existencí potenciálu změny sexuální orientace. Opakovaně je partner *uke* konstituován v roli slabšího a bezmocného představitele, který čeká na svého zachránce. I v případech, kdy představitel *uke* narušuje dominanci partnera *seme*, očekává jeho aktivitu a rozhodnost. Vztahy mezi představiteli *seme* a *uke* jsou tak jasně vymezené a definované, i přestože mohou na první pohled v některých případech působit jako volné. Rolové určení partnerů je naprosto evidentní.

8 Závěr

Jaké jsou tedy konkrétní reprezentace homosexuality a jaký její obraz se ve vybraných analyzovaných příbězích tvoří? Příběhové komiksy *boys love* užívají pro konstrukci homosexuality, jejich představitelů a partnerských vztahů několik rovin vyprávění. Skrze analytický aparát převzatý od Richarda Dyera (a dle potřeb materiálu modifikovaný) bylo možné nahlédnout do několika příběhových úrovní a odhalit, jaké reprezentace příběhy vlastně utvářejí. Konkrétně byly analyzovány kategorie struktury, ikonografie a vizuálního stylu, zasazení, sexuality a na závěr vzhledu postav a jejich vztahových rolí v rámci daných příběhů.

Důsledky, které mohou mít utvářené a vyobrazené reprezentace, nesměřují pouze k formování pokřivených představ o homosexualitě a homosexuálních vztazích pro své povětšinou dámské čtenářstvo. Reprezentace mohou mít vliv i na samotné mužské homosexuální osoby, jež si mohou utvářet představy o tom, co je běžné a normální, a přebírat tak vyobrazené vzory.

V rámci analyzovaného vzorku byly identifikovány opakující se typifikace, které mají vliv na podobu reprezentací homosexuality. Poměrně důležitým prvkem pro osvětlení konstrukce reprezentace homosexuality v komiksových dílech je partnerské rozdělení na *seme* a *uke*, které se svým způsobem promítá do všech analyzovaných kategorií. Představitelé *seme* jsou obecně ve většině případů reprezentováni jako silní, mužní a dobře situovaní jedinci. Jsou často silní nejenom fyzicky, ale i psychicky projevují jistý druh mentální nadřazenosti. Mnohdy tak zastupují ideál silné a úspěšné maskulinity, mající možnost svého partnera aktivně měnit a mít na něj vliv. Nebo jednoduše být důvodem aktivity a změny charakteru ze strany jejich partnera. Ve většině případů budou iniciátory sexuálních aktivit a ve všech situacích budou zaujímat aktivní pozice. Představitelé *uke* jsou obecně slabší a menší, mnohdy mohou působit nedospěle a nejistě a pasivně podléhají svým partnerům. Homosexuální vztahy jsou tak zřetelně konstruovány s premisou aktivního a pasivního partnera.

Vztahová hierarchizace partnerů je vždy vymezena a pevně dodržena i přes to, že v některých případech může budít dojmu narušení dominance a podřazenosti v rámci vztahu *seme* a *uke*. To je například poměrně jasné v rámci analyzovaných struktur příběhu, kdy jsou ve většině příběhů pasivnější partneři vedeni a usměřováni partnerem dominantním. Momenty sblížení dvou postav jsou také často podmíněny vnějšími vlivy. Vztahy tak mnohdy přirozeně nevyplývají ze

vzájemné náklonnosti obou partnerů, k jejich závaznému spojení je potřeba jiné vnější entity. S formováním a vznikem vztahu jsou tak často spojeny negativní situace či podněty.

Poměrně jasná je dichotomizace páru prostřednictvím ikonografie a vizuálního stylu. Představitelé *uke* jsou ti roztržití, častěji projevují své přemrštěné emoce, kterými utvářejí svůj spíše podrázený charakter vůči *sememu*. V tomto ohledu jsou partneři konstruováni jako osobnosti, které nemají množinu různých emocí či nálad, jsou neustále v jedné rovině emocionality, která odpovídá jejich nadřazenému či podrázenému postavení. To je také zřetelné i z doprovodné ilustrace, na níž je dominantní partner často vyobrazen jako ten, kdo drží nad svým partnerem moc. Ilustrace tak vnucuje ideu páru jakožto spojení nekompetentního partnera s jeho poručníkem, který má veškerou moc nad jeho aktivitami a rozhodováním. Tvorba reprezentace skrze ilustraci tak už ani nefunguje v módu slabší/silnější, jde o kus dál a presuponuje jednoho v páru do role prázdné nádoby, se kterou si druhý partner může dělat, co chce. Slabší partner tak není pouze slabším, nemá žádnou moc.

Opakovaně je v znevýhodněné pozici partner *uke* situován i v oblasti analyzovaného zasazení v příběhu. Ve většině případů je toto zasazení výhodné pro představitele nadřazeného *seme*, posiluje jeho pozici a zdůrazňuje jeho důležitost. Naopak pro pasivního partnera zasazení povětšinou nemá pozitivní důsledky a spíše ještě více zdůrazňuje možnosti vlivu *semeho* na *ukeho*. Prostředí přímo neprodukuje hierarchické pozice ve vztahu, spíše posiluje již existující rozdílnosti. Zasazení tak formuje představu o páru podmíněného prostředím, které bude odpovídat nadřazeným a podrázeným rolím ve vztahu, a k tomu bude skrze určité prostředí posilována pozice jednoho z partnerů.

S jasně vymezenými rolmi nadřazenosti a podrázenosti pracuje kategorie sexuálních vztahů. Bez ohledu na jakékoli jiné výjimky, které mohou příběhy v jednotlivých kategoriích produkovat, sexuální vztahy budou vždy utvářet pozice aktivního a pasivního partnera vzhledem k jejich úlohám *seme* a *uke*. Ať už se ve spojení se sexem partnerů jedná o uzavření příběhové zápletky, její tvorbu na začátku příběhu, důkaz partnerské lásky či naplnění touhy po specifickém sexuálním fetiši, v sexu je vždy pouze jeden partner, který je při sexuálním styku aktivní a penetruje svého partnera. Je to dominantní partner, který je při sexuálním styku aktivní, sexuální styk také často iniciuje, vede jeho průběh a má vliv na jeho formu. Pasivní partner je v této situaci kompletně odevzdán svému dominantnímu partnerovi, neodmítá ho, nemá námitky a aktivně mu neodporuje ani v situaci, která mu není příjemná. Sexuální vztahy tak konstruují vždy jednoho

aktivního a pasivního partnera s tím, že pasivní partner podléhá svému nadřazenému partnerovi, kterých může mít i vícero. Není pánem svého těla, při sexuálním styku působí sice tak, že je naplněna jeho touha, ta je však často podmíněna chtíčem aktivního partnera. To vyplývá i z případů, kdy je sexualita pasivního partnera formována nebo spíše určována jeho dominantním partnerem. Příběh utváří pohled na jednoho z partnerů jako neprůbojného, za sebe neodpovídajícího, podléhajícího dominantnímu partnerovi.

Relativně jednoznačně jsou pozice ve vztahu utužovány také vzhledem partnerů. Ti dominantní budou větší a silnější a obecně budou utvářet dojem jasně maskulinního typu. Naopak pasivnější partneři jsou drobnější postavy, mají jemnější rysy v obličeji a obecně jsou formováni jako androgynní typy, evokující spíše femininní rysy. V jejich fyzickém vzhledu se mnohdy odráží i jejich vnitřní nátura, tedy charakter postav. Drobnější představitelé evokující spíše ženské typy budou roztržití, dětinští a impulzivní. Naopak tomu je samozřejmě u dominantních partnerů, kteří se spíše projevují racionálně, rozvázně a klidně.

V rámci těchto kategorií se tvoří poměrně jasná reprezentace páru odrážející předešlé kategorie. V páru stojí dominantní a racionální partner s ochrannými sklony proti svému slabšímu partnerovi, jenž mu bez přemýšlení podléhá. K tomu, aby se však jeden dostal do láskyplného a pevného partnerského vztahu musí projít zdlouhavým a mnohdy nepříjemným procesem. Mnohdy s tím, že s jedním nebo druhým partnerem je spojena tíživá životní minulost, situace či zkušenost.

Analyzovaný vzorek komiksů tak utváří poměrně jasné reprezentace homosexuality a homosexuálních vztahů jakožto spojení partnerů, kdy má jeden z nich notnou dávku moci a je nadřazený v kontrastu s tím, který žádnou moc nemá a je podřazený. Jednotlivé postavy se tak mnohdy liší i ve fyzickém vzhledu, který je také podpořen jejich charaktery. Nedospělost jednoho z partnerů je vyrovnávána *rodičovskou* kontrolou ze strany druhého. Sexuální vztahy jsou jasně definované, silnější a mužštější partner dominuje v sexuálním styku, femininní typ tak podléhá jemu, v jistých případech i více partnerům. Orientace a partnerské preference se mohou měnit právě v závislosti na tom, jakého partnera potkávají, avšak dosáhnout pravého partnerského monogamního homosexuálního vztahu není jednoduché. Jeden z partnerů je formován jako z jistého úhlu pohledu perverzní, svým chováním a zkušenostmi nestandardní vůči většině ostatních lidí. Vztahy jako takové jsou opakovaně stereotypně vyobrazovány v daných formacích a konstruuji páry jako polární opozita obou partnerů.

V komiksech utvářené reprezentace je tedy jen s těžší možné chápat jako takové, jenž by mohly mít pozitivní dopad na utváření představ o homosexualitě. Příběhy velmi stereotypně ustavují párové spojení jakožto spojení pravého mužského partnera a mužského partnera se sklony k feminitě, ať už tedy vzhledově či povahově. Přestože je *boys love* manga označovaná jako tvorba, jenž je originální a své příběhy nezakládá na jiných dílech (viz kapitola 3.5), žánrovou konvencí opakovaně kopíruje a přebírá zažitě formy a konstrukce představitelů a příběhů. Základní partnerské schéma je vždy dané a pouze se mění jakési „pozadí“ příběhu, které zdánlivě utváří příběhové obměny, které se také často opakují a jsou pouze variovány skrze kombinace dvou či více příběhových zasazení. Žánr *boys love* zásadně nevytváří příběhy o dvou rovnocenných partnerech, žánr *boys love* utváří příběhy o partnerech, kdy je vždy jeden z partnerů více či méně závislý na tom druhém. I v případě, kdy dílo může budít dojem narušování žánrové konvence *boys love*, nebude tomu tak. Ve většině příběhů partner vymezený jako ten slabší může sice v některých dílech na první pohled narušovat zavedené ustálené formace a projevovat se jako ten dominantnější, toto narušení je však pouze zdánlivé a dočasné a nikdy není trvalé. Konvencí dominantnější partner vždy projeví své nadřazené postavení nebo bude pasivnější partner do své role usazován jinými příběhovými prvky. V příbězích tak vždy existuje kombinace příběhových prvků, které zajišťují ustálené pozice partnerů v hierarchicky odlišných pozicích.

Ve spojení s *boys love* žánrem je tak již jasné dospění k tomu, jaký obraz o homosexualitě vlastně komiksová díla utvářejí. Nerovné vztahy dvou partnerů utváří rigidní představu o tom, že homosexuální partneři mohou fungovat pouze podle jednoho klíče, jenž omezuje možnosti chování a aktivit obou partnerů. Toto omezení se tak sice týká obou partnerů, není však rovnoměrné. Hierarchicky níže postavený partner bude mít svá omezení nastavena tak, aby se nikdy nemohl dostat do nadřazené pozice. Naopak tomu je u nadřazeného partnera, který se nikdy nedostane do situace, kdy by se trvale ocitl v podřízené pozici vůči svému partnerovi. Příběhové variace pouze utvářejí zdánlivě různorodý zástup možností, kterým se příběhy mohou vydávat, avšak samotná kostra příběhu má poměrně jednoduchou formuli: setkání partnerů – problematický vztahový vývoj – řešení problému – konečné spojení partnerů. U již existujících párů by se jednalo o schéma: etablovaný pár – vztahový problém – jeho řešení – závěrečné usmíření partnerů. Příběhy vždy ukončené závazným spojením partnerů by tak mohly být vnímány jako pozitivní. Jde však již o několikrát zmiňované hierarchické rozdílnosti v postavení partnerů, které mají vliv na to, jak se bude vztahový problém vyvíjet a řešit. Tato forma zpracování příběhu pravděpodobně odpovídá

hlavně tomu, jaké potřeby mají čtenářky tohoto žánru a fakt, že by pravděpodobně o nic jiného nežli je happy end neměly zájem. Problematické v tomto ohledu však je, že právě přesvědčení o tom, že žánr je zaměřen hlavně na ně a pro jejich potěchu, maže možnost jakéhokoli vlivu děl na někoho jiného či snad na ně.

Poměrně odlišné jsou reprezentace homosexuality při porovnání mediální reprezentace v televizi (tak jak je uvedeno v této práci viz kapitola 4.3) a komiksu. Rozdílnost mediální reprezentace nezávisí pouze na druhu média (tedy možnostech vyobrazení), ale také jde o samotný obsah. Snad právě proto, že komiksový žánr *boys love* má být původně určen dámským čtenářkám k umožnění subversivního čtení a ne prvoplánově k pouhému pobavení, neutváří tak očividně stereotypní reprezentace týkající se vzhledu, jako například některé japonské televizní pořady. Jedná se například o zásadně stereotypní reprezentace homosexuálů, které jsou utvářeny oděvem a módními doplňky, jež homosexuální jedince vymezují jako femininní typy. Tento druh stereotypizace zmiňuje také Dyer v rámci svých analýzách filmových děl (viz kapitoly 2.1 a 2.2). Homosexuální postavy, které jsou v komiksu příběhem situovány do pasivnější role, jsou sice jistými prvky vymezovány jako spíše femininní, avšak nikdy k tomu nedochází tak zásadním způsobem, jako například v případě japonských televizních seriálů či Dyerovi analýzy. Postavy v *boys love* manze nemají jasně dámské oblečení, ne užívají make-up a otevřeně neprojevují zájem a módu či jejich vlastní krásu a vzhled. Paradoxně byly prvky oděvu v rámci analyzovaných příběhů u všech představitelů naprosto běžné a pro mužské představitele nepřekvapivé. Pokud byl oděv některé z postav velmi netradiční souviselo to s příběhovým zasazením nebo vykreslením osobnosti dané postavy. Oděv tak sice mohl odrážet postavení jednotlivých postav, jejich pracovní pozici či doplňovat jejich charakter, nijak výrazně však nepřispíval k utváření obrazu homosexuálních postav jakožto spíše dámských.

Je pak také otázkou, jestli i *boys love* manga přispívá u svých čtenářek k chápání homosexuálního muže jakožto ideálního partnera, podobně jako se o tom zmiňuje McLelland ve spojení s filmovým médiem (viz kapitola 4.3). Ve všech případech se totiž jedná o partnery pro své protějšky velmi obětavé a rozhodné učinit cokoli pro jejich dobro.

Ve spojení s prvky reálnosti či nereálnosti a kritiky žánru (viz kapitola 5) se pojí to, že v příbězích jsou odráženy prvky reality skrze negativní postoje společnosti, která vůči homosexualitě není otevřená. Což tedy potvrzuje názory některých kritiků tohoto komiksového žánru, kteří se snaží zdůraznit, že příběhy samotné jsou založené na a s reálnou společenskou

situací v Japonsku úzce souvisí. Ženské čtenářky zastávají názor, že jsou příběhy nereálné a tím pádem nemají možnost vlivu na utváření obrazu o homosexualitě. Problematické se může pro zastánce žánru zdát, že projevy negativního přístupu k homosexualitě jsou často implicitní a poměrně nenápadně konstruují záporné reprezentace homosexuality. Z jejich pohledu se tak mohou díla jevit jako neproblematická, protože vlastně nejsou určena ke čtení nikomu jinému než čtenářkám samotným a těch se negativní přístup vůči homosexualitě netýká. Příběhy prvky reality však nejenom odrážejí, ale zároveň tedy utvářejí, čehož si čtenářky samotné patrně nejsou vědomy. Obraz homosexuality v manze je nejenom konstruován reálnou sociální situací, ale on sám může konstruovat to, jak se homosexuální jedinci vidí či jak si myslí, že by měli vypadat. Příběhy tak pro jednu skupinu čtenářů mohou znamenat subversivní potěšení, které zde není za cíl devalvovat. Je však důležité na texty nahlížet i z jiné pozice. Zároveň se také otevírá otázka toho, v jakém vztahu jsou vlastně příběhy *boys love* s gay mangou, která se svou tvorbou údajně (ne)vymezuje právě žánru *boys love*. Gay komiks, který by měl být údajně reálnější nežli *boys love*, je však Wimem Lunsigem kritizován za příběhově velmi podobný *boys love*. Pro zhodnocení úrovně reprezentace homosexuality ve srovnání *boys love* a gay komiksů je nutná komparativní analýza obou žánrů. V tomto ohledu se tak naskýtá další možnost výzkumu objasňující vztah mezi těmito dvěma žánry komiksů.

Prameny

- DITE. *Čašicu júgi ~Hisureba hana ~*. Šinšokan, 2017. ISBN 9784403665998.
- FUDAWAGA, Waka. *Šinmenmoku*. Tokio: Ribure, 2017. ISBN 4799735977.
- FUWA, Šinri. *Warai hicudži to naki ókami*. Šinšokan, 2017. ISBN 9784403665752.
- HAIZAKI, Meidžiro. *Oni ga šitau ha tatarigami*. Tokio: Ribure, 2017. ISBN 4799735624.
- HAŠIBA, Mizu. *Porunosakka no aigan džódži*. Tokio: Ribure, 2017. ISBN 4799735586.
- HATAOKA. *Iro no adži*. Šinšokan, 2017. ISBN 4403665853.
- KOMAČI, Mači. *Cukiatte kudasai!*. Tokio: Ribure, 2017. ISBN 4799735608.
- MASUO, Sanagacu. *Ogihara mo joku*. Šinšokan, 2017. ISBN 9784403665806.
- NAGAI, Saburo. *Kinbaku paššon*. Tokio: Ribure, 2017. ISBN 4799735993.
- OKUDA, Waku. *Nó kará beibí*. Šinšokan, 2017. ISBN 9784403666100.

Literatura

- AOYAMA, Tomoko. Transgendering shojo shosetsu: Girls' inter-text/sex-uality. In: MCLELLAND, Mark a Romit DASGUPTA. *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. Routledge, 2005, s. 49-64. ISBN 0-415-40585-8.
- ATKINS, Paul S. Chigo in the Medieval Japanese Imagination. *The Journal of Asian Studies*. 2008, **67**(3), 947–970. DOI: 10.1017/S0021911808001216. ISSN 00219118.
- DYER, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representation*. Second edition. Psychology Press, 2002, s. 21. ISBN 0-415-25484-9. Užitá stat' Homosexuality in film noir původně vyšla v časopise Jump Cut, **16**, 1977.
- DYER, Richard (ed.). *Gays and Film*. Centurion Print of Hertford, 1980. ISBN 0-85170-106-X.
- FUJIMOTO, Yukari a Matt THORN. Takahashi Macoto: The Origin of Shōjo Manga Style. In: LUNNING, Frenchy (ed.). *Mechademia 7*. University of Minnesota Press, 2012, s. 24-55. DOI: 10.5749/minnesota/9780816680498.001.0001. ISBN 9780816680498.
- GALBRAITH, Patrick W.. Fujoshi: Fantasy Play and Transgressive Intimacy among “Rotten Girls” in Contemporary Japan. In: WALTERS, Suzanna Danuta (ed.). *Signs: Signs Journal of Women in Culture and Society*. **37**(1), 2011, s. 212-232. DOI: <https://doi.org/10.1086/498987>. ISSN 1545-6943.
- HALL, Stuart (ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997. ISBN 07-619-5431-7.

ISHIDA, Hitoshi a SAGANUMA, Katsushiko. Representational Appropriation and the Autonomy of Desire in Yaoi/BL. In: MCLELLAND, Mark, Kazumi NAGAIKE, Katsushiko SAGANUMA a James WELKER (eds). *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015, s. 210-232. ISBN 978-1-62846-120-6.

ISHIKAWA, Yu. JaIRON ni cuite no hihanteki kósacu to kjóteki kadai. *Bulletin of the Graduate School of Literature and Human Sciences, Osaka City University*. 2009, **60**, 221-236. ISSN 04913329. Dostupné z: <http://dliisv03.media.osaka-cu.ac.jp/contents/osakacu/kiyo/DBd0600012.pdf>.

KŘIVÁNKOVÁ, Anna. *Obraz ženy v japonské populární kultuře 2. poloviny 20. století*. Praha, 2006. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Doc. Ing. Jan Sýkora, M. A., Ph.D.

LUNSING, Wim. Yaoi Ronsō: Discussing Depictions of Male Homosexuality in Japanese Girls' Comics, Gay Comics and Gay Pornography. In: MCLELLAND, Mark (ed.). *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* [online]. 12. Australian National University, 2006 [cit. 2019-03-17]. ISSN 1440-9151. Dostupné z: http://intersections.anu.edu.au/issue12_contents.html.

MCLELLAND, Mark J. *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities*. 1. Routledge, 2000. ISBN 0-7007-1300-X.

MCLELLAND, Mark, WELKER, James. An Introduction to “Boys Love” in Japan. In: MCLELLAND, Mark, Kazumi NAGAIKE, Katsushiko SAGANUMA a James WELKER (eds). *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015, s. 3-20. ISBN 978-1-62846-120-6.

MCLELLAND, Mark. Why are Japanese girls' comics full of boys bonking?. In: WASLEM, Endy (ed.). *Refractory: a journal of entertainment media* [online]. 2006, 4.12.2006, s. 1-14 [cit. 2019-03-16]. ISSN 1447-4905. Dostupné z: <http://refractory.unimelb.edu.au/2006/12/04/why-are-japanese-girls%E2%80%99-comics-full-of-boys-bonking1-mark-mclelland/>.

MCLELLAND, Mark. Male Homosexuality and Popular Culture in Modern Japan. In: *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* [online]. 3. Australian National University, 2000 [cit. 2019-03-17]. ISSN 1440-9151. Dostupné z: http://intersections.anu.edu.au/issue3_contents.html.

MORTON, Leith. THE CONCEPT OF ROMANTIC LOVE IN THE "TAIYŌ" MAGAZINE 1895-1905. *Japan Review*. 1997, **8**, 79-103. ISSN 0915-0986.

NAGAIKE, Kazumi, AOYAMA, Tomoko. What is Japanese „BL Studies?“. In: MCLELLAND, Mark, Kazumi NAGAIKE, Katsushiko SAGANUMA a James WELKER (eds). *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015, s. 119-140. ISBN 978-1-62846-120-6.

NAGAKUBO, Jōko. Šinčo. NAGAKUBO. *JaOI šósecuron: Džosei no tame no erosu hjógen*. Tokio: Senšú daigaku, 2005, s. 18-27. ISBN 4-88125-154-6.

PALMER, C. Eddie. Pornographic Comics: A Content Analysis. *The Journal of Sex Research*. 1979, **15**(4), 258-289. DOI: <https://doi.org/10.1080/00224497909551052>. ISSN 1559-8519.

PFLUGFELDER, Gregory M. *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*. Berkeley: University of California Press, 2007. ISBN 05-202-0909-5.

YOSHIYUKI, Okada. Emaki. *Encyclopedia of Shinto* [online]. Tokio: Kokugakuin University, 2005 [cit. 2019-03-14]. Dostupné z: <http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=282>.

SCHODT, Frederik L. *Manga! Manga!: The World of Japanese Comics*. Tokio: Kondansha International, 1986. ISBN 0-87011-752-1.

THORN, Rachel Matt. Shōjo Manga—Something for the Girls. *The Japan Quarterly*. 2001, **48**(3), 1-10. ISSN 0021-4590. Dostupné z: https://www.academia.edu/12110561/Sh%C3%B4jo_Manga_Something_for_the_Girls.

WELKER, James. Beautiful, Borrowed, and Bent: “Boys’ Love” as Girls’ Love in Shōjo Manga. In: WALTERS, Suzanna Danuta (ed.). *Signs: Signs Journal of Women in Culture and Society*. 31: 3, 2006, s. 841-870. DOI: <https://doi.org/10.1086/498987>. ISSN 1545-6943.

WELKER, James. A Brief History of Shōnen’ ai, Yaoi, and Boys Love. In: MCLELLAND, Mark, Kazumi NAGAIKE, Katsushiko SAGANUMA a James WELKER (eds). *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015, s. 42-75. ISBN 978-162-8461-190.

YUKARI, Fujimoto a QUIMBY Joanne. The Evolution of BL as “Playing with Gender In: MCLELLAND, Mark, Kazumi NAGAIKE, Katsushiko SAGANUMA a James WELKER (eds). *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015, s. 76-92. ISBN 978-162-8461-190.

ZANGHELLINI, Alejandro. Gay Intimacy, Yaoi and The Ethics of Care. In: ROBINSON, Kerry H. a Cristyn DAVIES (eds). *Queer and Subjugated Knowledges: Generating Subversive Imaginaries (Rethinking Research and Professional Practices in Terms of Relationality, Subjectivity and Power Book 4)*. Bentham eBooks, 2012, s. 192-221. ISBN 978-1-60805-339-1.

Elektronické zdroje

2017nen denšišoseki komikku nenkan rankingu TOP500. *Mangazenkandottokomu* [online]. TORICO Co. [cit. 2019-03-18]. Dostupné z: <https://www.mangazengan.com/ranking/2017/yearly-e.html>.

Eberhard Kronhausen and Phyllis Kronhausen: Eberhard and Phyllis Kronhausen are psychologists and writers. *HuffPost*[online]. Verizon Media [cit. 2019-03-18]. Dostupné z: <https://www.huffingtonpost.com/author/eberhard-kronhausen-and-phyllis-kronhausen>.

Seznam ilustrací

OBR 1 UKÁZKA ČÁSTI SVITKU EMAKI.....	22
OBR 2 UKÁZKA VÝRAZŮ OBLIČEJE VÁŽNÉHO PŘEDSTAVITELE SEME Z PŘÍBĚHU WARAI HICUDŽI TO NAKI OOKAMI	60
OBR 3 UKÁZKA VÝRAZŮ OBLIČEJE NAIVNÍHO PŘEDSTAVITELE UKE Z PŘÍBĚHU WARAI HICUDŽI TO NAKI OOKAMI	61
OBR 4 UKÁZKA VÝRAZŮ OBLIČEJE SKLÍČENÉHO PŘEDSTAVITELE UKE V PŘÍBĚHU IRO NO ADŽI ..	62
OBR 5 UKÁZKA VÝRAZŮ OBLIČEJE VESELÉHO PŘEDSTAVITELE SEME V PŘÍBĚHU IRO NO ADŽI....	62
OBR 6 UKÁZKA VÝRAZU OBLIČEJE SEMEHO Z PŘÍBĚHU ŠINMENMOKU.....	63
OBR 7 UKÁZKA OBJETÍ PARTNERA UKE DOMINANTNÍM SEMEM	63
OBR 8 UKÁZKA POZADÍ VYOBRAZUJÍCÍ NEGATIVNÍ MOMENTY	64
OBR 9 UKÁZKA POZADÍ VYOBRAZUJÍCÍ POZITIVNÍ MOMENTY	64
OBR 10 UKÁZKA VZHLEDOVÝCH ROZDÍLŮ V OBLIČEJI U VYBRANÝCH PÁRŮ. V LEVÉM SLOUPCI JSOU PŘEDSTAVITELÉ UKE. V PRAVÉM SLOUPCI PAK PŘEDSTAVITELÉ SEME.	71
OBR 11 PŘEKVAPENÁ TVÁŘ JÓHEIE (UKE)	89
OBR 12 ZAMYŠLENÁ TVÁŘ KENTY (SEME).....	90
OBR 13 VYOBRAZENÍ VYKRESLUJÍCÍ ROZDÍLNÉ CHARAKTERY POSTAV A NADŘAZENOSTI SEMEHO NAD UKEM	95
OBR 14 ILUSTRACE ODRÁŽEJÍCÍ NADŘAZENÝ VZTAH SEMEHO NAD UKEM.....	100
OBR 15 UKEHO SPOKOJENÉ ROZPOLOŽENÍ NAD VÝVOJEM VZTAHU SE SEMEM – KVĚTINOVÝ PRVEK	107
OBR 16 PATRNÝ VÝŠKOVÝ ROZDÍL MEZI PŘEDSTAVITELE SEME A UKE.....	114
OBR 17 ILUSTRACE ODRÁŽEJÍCÍ VZTAHY NADŘEZENOSTI A PODŘAZENOSTI MEZI SEMEM A UKEM	120
OBR 18 UKE JAKO NEVĚSTA A KVĚTINOVÝ VZOR.....	126
OBR 19 UKE VYOBRAZEN S POMĚRNĚ ŽENSKÝMI FYZICKÝMI RYSY	127
OBR 20 MOMENT PŘÍBĚHU ODRÁŽEJÍCÍ SPOJENÍ PARTNERŮ SEME A UKE S JASNĚ VYKRESLENÝMI POZICEMI DOMINANCE A PASIVITY PARTNERŮ.....	134
OBR 21 NADŘAZENOST UKEHO V ILUSTRACI PŘED ZAČÁTKEM KAPITOLY.....	139
OBR 22 ILUSTRACE ZDŮRAŽŇUJÍCÍ DOMINANCI SEMEHO JEHO VÝŠKOU, AVŠAK ZÁROVEŇ STVRZENÍ JISTÉ MOCI SAMOTNÉHO UKEHO	140
OBR 23 MOMENT UKOUZELNÍ SEMEHO (DOLE) UKEM (NAHOŘE)	147
OBR 24 VYKRESLENÍ MOMENTU PŘED PRVNÍM POBLIBKEM PARTNERŮ, KVĚTINOVÝ VZOR	153
OBR 25 ILUSTRACE ODRÁŽEJÍCÍ VZTAH OCHRÁNCE A DOMINANCE SEMEHO NAD UKEM.....	159

9 Přílohy

9.1 Analýza mangy Cukiatte kudasai!

Titul: Cukiatte kudasai! – 憑きあってください!

Autor: Mači Komači – 街こまち

Vydání: 10. 11. 2017

- Shrnutí děje: Příběh se odehrává mezi dvojicí Jóheie a Kentoa. Kento má schopnost vidět duchy a kromě toho, že se jej duchové bojí, má možnost je v konkrétních situacích také vymítat. Jóhei, partner Kenty, duchy vidí také, ale pouze ty špatné a vzhledem k jeho strachu mu tento fakt znesnadňuje běžný život. Příběh se odehrává okolo Kenty, který je posedlý zlým duchem od doby, kdy začal romantický vztah s Jóheiem. Zlý duch přešel na Kentoa z Jóheie a způsobuje Kentovi značné obtíže, což Kentoa přiměje k rozhodnutí se po nějakou dobu nestýkat s Jóheiem. V momentě, kdy Kento usne, převezme za jeho chování otěže zlý duch a způsobuje Jóheiovi nepříjemnosti, avšak Kento je schopen se zlého ducha zbavit. Jejich vztah se tak v klidu vyvíjí do chvíle, kdy Kento zjistuje, že Jóhei je pronásledován duchem svého zesnulého psa. Vzhledem k tomu, že Jóhei je schopen vnímat pouze duchy, špatné ducha svého psa nevidí. Jeho prezence má však vliv na jeho zdravotní stav a Kento chce tento problém vyřešit. Nejdříve chce psa vymítit, přes odpor Jóheie ho však nechá se svým čtyřnohým přítelem plnohodnotně rozloučit a pes tak může přejít na onen svět. Kentoův a Jóheiův vztah tak může nerušeně pokračovat.

9.1.1 Struktura

Příběh se odehrává mezi Jóheiem, který má schopnost vidět přízraky, a Kentou, který má schopnost je nejen vidět, ale také vymítat. V podstatě hned zpočátku příběhu je patrné, jaké role v příběhu budou jednotliví aktéři zaujímat vzhledem k párovému rozdělení na *seme* a *uke*. Kento, který se vyznává z lásky Jóheiovi a předává mu ochranný talisman, je v pozici *seme*. Jóhei, který bude přijímat jeho lásku a ochranu, je v pozici *uke*. Kento je se svou schopností, jež mu umožňuje odhánět duchy, které je schopen vidět i Jóhei, Jóheie důležitý, až nepostradatelný. Aktivně totiž zasahuje v případě, kdy je Jóhei přízraky ohrožen. Příběh samotný sledujeme z pohledu Jóheie.

Jóhei je v příběhu v pasivnější roli a je tím, kdo neustále vyčkává na příchod Kentoa (ať v rámci jejich vztahové separace, tak i v momentech, kdy se dostává do spárů přízraků) a je tím, kdo se trápí nad tím, co se v jejich vztahu děje. Kento se jako ten silnější bude snažit vztahové problémy řešit sám, aniž by se Jóheiovi vůbec svěřoval. Vztahový problém, kdy se Kento snaží od

Jóheie distancovat kvůli jeho tělesnému stavu, vlastně opět vyřeší sám, před očima Jóheie ducha, kterým byl posedlý, vymítá.

Vyvrcholení této zápletky v první části příběhu pak vede k jejich milostnému spojení. I v druhé části příběhu, kdy Jóhei není schopný vidět duchy, kteří jsou svou povahou špatní, je očividné pasivní přijímání pomoci ze strany Kentoa. Kento, který má možnost vidět celou škálu duchů, ví, že Jóheie pronásleduje jeho pes z dětství, který zemřel. Kento tak bude opět ten, který se bude ve větší míře snažit angažovat ve změně této situace. Pozice obou v páru jsou tak v tomto případě jasně rozděleny na módy aktivita/pasivita.

9.1.2 Ikonografie a vizuální styl

Ikonografie je v rámci tohoto díla výrazná v několika situacích. Poměrně výrazná část ikonografie, která figuruje jako pozadí v jednotlivých panelech, se týká hlavně Jóheie. Je tak často dokresleno jeho emocionální rozpoložení a pojí se hlavně s momenty jistého druhu překvapení a okouzlení Kentou.

U Kenty je výrazné spíše pozadí dynamičtější odrážející buď jeho aktivity, nebo podobně jako u Jóheie jeho rozpoložení, ovšem podtrhující jeho charakter. Tento rys ikonografie je důležitý hlavně v momentech, kdy se příběh snaží naznačit charakterovou rozpolcenost Kenty.



Jako nápověda toho, kdo bude v příběhu *seme* a *kdo uke*, slouží ilustrace před začátkem první kapitoly. Vystrašený drobný Jóhei je v objetí ochránářského Kenty. Polekaný Jóhei utíká pro pomoc ke Kentovi, který je schopný se s duchy vypořádat. Z této ilustrace je tak naprosto jasně patrný jejich vztah ochránce a bezradného. V ilustraci před druhou kapitolou je opět vystrašený Jóhei, který za zády objímá Kentu, u kterého očekává bezpečí. Je tak paradoxní, že u Kenty očekává bezpečí, které v těchto částech příběhu záleží spíše na štěstí a tom, jestli bude Kenta zrovna ve své posednuté formě či ne. Nicméně z vyobrazených ilustrací je poměrně jasné, v jakých rolích jednotliví protagonisté jsou.

9.1.3 Zasazení

Příběh se odehrává částečně v prostředí vysoké školy a částečně v prostředí Jóheiovy domácnosti. Prostředí vysoké školy nemá na vývoj vztahu zásadní význam. Většina jejich komunikace sice probíhá z části na vysokoškolské půdě, ale skrze toto prostřední nedochází k žádnému přímému vlivu na vývoj vztahu.



Obrázek 12 Zamyšlená tvář Kenty (seme)

Kenta se dokonce Jóheie dotazuje, jestli by si mohl změnit pracovní dobu, aby měl jistotu v tom, že ho nepotká zrovna v momentu, kdy je posednutý zlým duchem. To si však Jóhei nemůže dovolit a svou pracovní dobu změnit nemůže. Tento fakt tak bude dále prohlubovat Jóheiovu obavu o jejich vztah, protože sám Kento mu do poslední chvíle pořádně nevysvětlí, jaký má problém, a setkává se s ním v posedlé podobě.

Možnost vlivu zasazení příběhu do prostředí na vývoj vztahu hlavních představitelů je v momentě, kdy je Jóhei ve své práci na částečný úvazek, ve které musí často pracovat do pozdních večerních hodin. To má vliv na stav posednutí, ve kterém se nachází Kenta, když se na cestě domů setkává s Jóheiem, což Jóheiovi

9.1.4 Sexuální vztahy

Projevy fyzické blízkosti u obou postav jsou očividné již ze začátku příběhu, například při polibku iniciovaném Kentou. Postavy jsou spolu aktivní i po sexuální stránce, což je rozpoznatelné z chování a myšlenek představitele *uke*. Nepřímo je tento fakt naznačen při Jóheiových vzpomínkách na tuto chvíli, ve kterých je při sexuálním styku Kenta rozeznatelný v dominantní pozici. Jóhei se tak při vzpomínce na tuto chvíli projevuje notně emotivním způsobem vůči chování a vzezření svého partnera. Kentoova dominantní povaha je ještě více umocňována ve stavech posednutí, kdy je jeho chování nepřiměřené a agresivní. Projevy této dominance ve stavu posednutí se projevují poměrně nestandardním chováním, jako je olizování *ukeho* tváře či vynucování polibku. Pokud je však opominuta Kentoova posedlá forma, oba představitelé si poměrně otevřeně projevují nejen emocionální, ale také fyzickou náklonnost.

Část příběhu, ve které dojde k sexuálnímu styku mezi Jóheiem a Kentou, následuje po příběhovém zvratu, kdy Kento ve své posedlé formě překvapuje Jóheie v jeho bytě. V agresivním afektu Jóheie svléká a svazuje mu ruce. Kento by ve svém rozpoložení ve svlékání Jóheie pokračoval, Jóhei se mu však vzpírá a útočí na něj. Roztržka vede k pádu a úderu Kentoa do hlavy, což zapříčiní návrat neposednutého Kentoa zpět ke smyslům. Paradoxně, přestože se Jóhei aktivně vzeprel nechtěnému konání ze strany Kentoa, je jeho vystrašené a bezmocné vzezření odpovídající jeho postavení jako představitele *uke*.

Po vysvětlení situace a usmiřování dochází k vzájemnému svádění obou partnerů objetími či polibky. Od počátku má Kento kontrolu nad vyvíjející se situací a i v objetí se po celou dobu vyskytuje v pozici nad Jóheiem. Kento tak iniciuje veškeré aktivity vedoucí k jejich sexuálnímu styku a kromě toho, že Jóheie aktivně svádí, tak ho například také vysvléká z oblečení a připravuje ho na samotný sexuální styk. Z jednoho z vyobrazených výjevů je patrný až nereálný rozdíl v tělesné stavbě, kdy má Jóhei několikanásobně menší, v dané pozici až ladně působící drobné tělo. To poměrně jednoznačně vykresluje Jóheiovo postavení jakožto pasivního a slabšího partnera, jenž je situován spíše do femininní role. Tato domněnka je poměrně jasně potvrzena i v následujícím vývoji jejich aktu. Pár se totiž v průběhu jejich sexuálního aktu nachází v sexuálních pozicích, které toto stereotypní rozložení partnerů podporuje, Jóhei je tedy ve spodní pozici a Kento je nad ním. Kontrolu nad situací si Kento udržuje i při změně pozice, kdy je Jóhei v pozici nad ním. Jednoznačné však je, že k tomuto sblížení mezi partnery dochází se vzájemným svolením a Kenta dominanci neprojevuje nutně ve smyslu agresivity, ale spíše jako důsledek jeho zasazení do pozice *seme*. Sexuální styk tak v tomto příběhu figuruje jako naplnění vzájemné lásky a sblížení se obou partnerů.

9.1.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Hned na úvod je představen vzhled Jóheie. Jóhei je na první pohled menší postavy, má útlý pas a nemá nijak výrazné svalstvo. Má světlé kratší vlasy a v porovnání s postavou Kentoa má výraznější a větší oči, což v určitých chvílích umocňuje dojem bezbrannosti či jemnosti v jeho obličejí. Jóheiova postava v kombinaci s obličejem tak navozuje jakýsi pocit jemnosti a zranitelnosti jeho osoby. Kento je naopak vysoký, má ostřejší obličejové rysy a menší úzké oči, které mu dodávají jisté přímosti pohledu. Má tmavé vlasy, širší trup a ramena, obecně budí dojem

mohutnosti tělesné stavby, a to hlavně ve srovnání s Jóheiem. I přesto, že tělesně působí jednoznačně tělesně větším dojmem, například na svalstvu se tento fakt neprojevil. Kento tak nepůsobí jednoznačně silně ve smyslu fyzické síly, spíše utváří obecnou představu jistého ochránce či tvůrce bezpečí pro svého slabšího partnera. Po fyzické stránce tak oba partneři působí notně androgynně. Co se však obličeje týká, Kenta si rozhodně zachovává spíše mužské rysy, naopak Jóhei působí mnohem jemněji. Důležitým aspektem je také výška obou partnerů, v tomto případě je Kenta jednoznačně vyšší nežli Jóhei.

Co se oblečení týče, nebyly v příběhu odhaleny žádné výrazné odchylky od oblečení, které by běžně nosili vysokoškolští studenti, nebo obecně lidé mladšího věku v neformálním prostředí. Postavy na sobě mají obyčejné každodenní oblečení, které nijak výrazně nepřispívá ke vztahové hierarchii či vykreslení vztahu jako takového.

Hned v úvodu příběhu může být na první pohled jasné charakterové rozdělení partnerů na *seme* a *uke*, respektive je hned zpočátku jasné, která z postav bude v roli *uke*, a to hlavně na základě chování postavy. Jóhei je svým vzhledem, který byl popsán výše, a také chováním jednoznačným typem představitele *uke*. Jeho jemné vystupování a vztah s Kentou založený na Jóheiově bezmocnosti tento fakt potvrzuje. Jóhei je v pozici partnera, který potřebuje pomoc či asistenci k tomu, aby mohl vést normální život. Kento má schopnost vidět a vnímat nadpřirozená stvoření, tedy duchy, kteří nejsou vždy pouze přátelské povahy a ztěžují tak Jóheiovi život, protože Jóhei na rozdíl od Kentoa vidí pouze ty špatné a nemá schopnosti, kterými by se jich zbavil. Ten, kdo má schopnost pomoci vést Jóheiovi život beze strachu z duchů, je jeho partner, který je v tomto případě jednoznačný *seme*. Kento je tak se svými schopnostmi v podstatě nepostradatelnou součástí života Jóheie. I přes to, že má představitel *seme* schopnost na duchy působit tak, aby se v blízkosti Jóheie neobjevovali, budou v tomto páru představovat na určitou dobu jistou překážku, kterou uvedou Jóheie v nejistotu v jejich vztahu. Kento tak v přeneseném významu pro Jóheie působí jako světlo na konci tunelu, jako naděje a pomoc ve spojení s jeho problémy. Kento pro Jóheie tvoří nenahraditelnou funkci a již to samotné tvoří pozice nadřazenosti a podřazenosti v páru.

U Jóheie je patrná jasná naivita a snad až dětská radost, jakožto základní osobnostní rysy, naopak Kento působí velmi dospěle a až zamyšleně a v tomto páru působí jako na pozici toho dospělejšího a zkušenějšího. Jóhei hned v úvodu příběhu, vystrašený v jeho okolí vyskytujícími se duchy, nachází bezpečí u Kenty, který ho bezmocného nachází osamoceneného v jisté části školy. Jóhei je tak v této situaci v postavení toho slabšího, toho, kdo potřebuje ochránit od něčeho

špatného, což se reflektuje napříč celým příběhem. Příběh samotný je vyprávěn z pozice *ukeho*, takže čtenář se detailněji seznamuje hlavně s vnitřním rozpolžením Jóheie.

Vzhledem k tomu, že příběh je situován do chvíle, ve které je pár již v milostném vztahu, je tak možné po uvedení do příběhu vysledovat vzájemné projevy lásky obou představitelů. Například objetí, které je iniciováno poprvé ze strany Jóheie, které je opětováno Kentovým polibkem, který je pro Jóheie do jisté míry překvapující a zapříčiní jeho červenání se. Stud odrážející se v Jóheiově obličejí je často opakujícím se prvkem pojícím se s buďto fyzickým projevem lásky ze strany Kentoa, nebo s Jóheiovou představivostí, která je do jisté míry spojena s intimními situacemi.

Vztahová situace s Kentou uvádí Jóheie do pozice, kdy se cítí nešťastný a zoufalý z toho, že se nemůže vídat s Kentou. Kento se z počátku snaží problematickou situaci řešit sám, skoro až bezcitně, vše však pod rouškou touhy Jóheie bezpodmínečně ochraňovat. Jóheie šírají obavy, beznadějí a pocity viny po tom, kdy Kento zakázal jejich vzájemné styky. Bezbranný Jóhei se v nepříjemné situaci nesnaží nijak aktivně proti zlým duchům bránit, opět je v pasivní pozici toho, kdo čeká, až mu přijde Kenta nějakým způsobem na pomoc.

Jediná chvíle rozhodnosti a vzdoru ze strany Jóheie je však patrná ve chvíli, kdy jednoznačně odmítá Kentovo zlé *dvojče*. To umocňuje romantický prvek, který se příběh snaží pro tento pár od počátku konstruovat. Zkušený čtenář by si totiž pravděpodobně dokázal představit i scénář, kdy Jóhei zlému Kentovi podléhá. Jóhei tak v této situaci prolomuje svou předešlou pasivitu a dává protějšku najevo, že to není on, po kom touží. Jóhei by přijetím posedlého Kenty ztratil svou ochranu a bezpečné místo, které mu do té doby nabízel. Jednoduše přehlédnutelná by však v tomto vztahu mohla být jejich vzájemná binarita, co se potřeb jeden od druhého týče. Jóhei tak jednoznačně potřebuje Kentoa, Kento však na první pohled působí jako někdo, kdo vše zvládá sám. Je to však Jóheiova naivní láska a jeho vztah k němu, co ho činí tím, kým je. Párové reprezentace však utváří dojem, že je Jóhei situován do femininní pozice a stereotypně zastupuje pozici ženy, která je v nesnázích a potřebuje pomoc od ochranního silného a nebojácného muže. *Mužský muž*, jak bychom tuto pozici mohli v rámci těchto příběhu označit, je právě Kento.

V příběhu jako celku nejsou patrné žádné jasné projevy odmítání homosexuality nebo lásky jednoho k druhému či snad vnitřní pochyby o jejich vztahu na základě orientace. To je však patrně také důsledek druhu příběhu, kterým je právě vztah Kentoa a Jóheie představen, protože oba představitelé jsou již v partnerském spojení.

9.2 Analýza mangy Cukiatte kudasai! – Příběh druhý

Titul: Cukiatte kudasai! – 憑きあってください!

Autor: Mači Komači – 街こまち

Vydání: 10. 11. 2017

- Shrnutí: Příběh se odehrává mezi dvojicí Ikury a Tokuby. Tokuba, student vysoké školy, je jednoho dne pronásledován duchem spolužáka z jeho třídy, tedy Ikurou. Situaci se snaží po nějakou dobu ignorovat, ale nevydrží mu to dlouho a po konverzaci s Ikurou zjišťuje, že s ním touží mít romantický vztah. Tomu z počátku Tokuba nerozumí, ale později se do Ikury opravdu zamilovává. Záhy po tom, kdy si vlastně uvědomí, že má Ikuru opravdu rád, má ale zlomené srdce, protože nabyl přesvědčení, že Ikurův duch ho pouze využívá k tomu, aby se dostal na onen svět. Naopak Ikura je přesvědčen, že Tokuba jeho city pouze předstírá, řeší situaci přes Kentoa z předešlého příběhu, který mu pomáhá na onen svět. Co ale Tokuba neví, je, že Ikura nebyl mrtev, ale pouze v kómatu po dopravní nehodě. Když se po tom v lidské formě vrací zpět do školy, nepamatuje si Tokubu ani co se mezi nimi na vztahové rovině událo. Rozhřešení zápletky vede k tomu, že Ikura Tokubu vlastně miloval již od útlého dětství a vždy po něm toužil. Reálné naplnění jejich vztahu, ke kterému dojde, je tak splnění jeho celoživotního snu.

9.2.1 Struktura

Ve druhém příběhu se setkáváme s postavami Ikury, který je v pozici *seme*, a Tokuby, který je v pozici *uke*. V tomto příběhu se dvě hlavní postavy budou sbližovat za poněkud zvláštních podmínek. Tokuba, který má schopnost vidět lidské duchy, je pronásledován Ikurou, který ho po své nehodě jako duch navštívuje. Rozdělení na *seme* a *uke* není natolik tradiční, jak se může na první pohled zdát. I přes to, že mohou být pozice Tokuby a Ikury jednoduše čitelné, nejsou jejich rozdíly natolik markantní.

Středem a hybatelem příběhu je ovšem Ikura, kterému Tokuba pouze podléhá a snaží se s jeho chováním nějakým způsobem vyrovnat. Ikura se v průběhu příběhu snaží Tokubu přimět k tomu, aby se do něj zamiloval, avšak Tokuba nerozumí tomu, jaký k tomu má důvod, a až posléze zjišťuje, že to je pro něj možnost k tomu, aby se dostal na onen svět. Tokuba však na první pohled nepůsobí natolik pasivně, je spíše v pozici dobývaného, s čímž se snaží nějakým způsobem vyrovnat.

Zvratem v příběhu je v tomto případě Kento, kteří přichází z předešlého příběhu a řeší sám domnělou neschopnost Tokuby tím, že Ikuru pošle na onen svět. To se v podstatě stane proti Tokubově myslí, ale nezbyvá mu než se s tím vyrovnat. Na první pohled negativní vliv Kentoa má však pro Tokubu pozitivní důsledek a může svůj vztah s Ikurou rozvíjet v plnohodnotné lidské podobě.

9.2.2 Ikonografie a vizuální styl



Obrázek 13 Vyobrazení vykreslující rozdílné charaktery postav a nadřazenosti semeho nad ukem

květinové pozadí pojit například s naivitou, je tady užito pro dokreslení otevřenosti a živosti postavy *seme*. Ikura je jako *seme* s květinovým pozadím poměrně rozhodný a má svůj cíl, chce, aby ho Tokuba miloval. Tokuba na druhou stranu může svou rezervovaností a vnitřní řečí připomínat ve spojení s ikonografií Kentoa, ale opět je mezi nimi základní rozdíl. Tokuba je zamyšlen, protože je nerozhodný, není si jist ve svých citech, neumí nebo se nechce jasně projevit. Kento je však svou rezervovaností představitelem *seme*, který ví, co má dělat, co chce a jak se k tomu, co chce, má dostat.

Poměrně jasně ilustrující obraz o rolích *seme* a *uke* nabízejí vyobrazení před jednotlivými kapitolami. Na ilustraci před prvním kapitolou se nachází Tokuba, který je ze zadu objímán Ikurou, ve své nelidské formě. Ikura je ve vyšší pozici s klidným výrazem, naopak Tokuba vypadá poněkud zmateně a překvapeně. Tento výjev tak poměrně jasně ilustruje jejich vztah v první části příběhu, kdy se bude Tokuba snažit pochopit, proč si Ikura vybral právě jeho. Na druhé ilustraci je už Ikura v lidské formě, kdy se s Tokubou drží za ruce a zhlíží na něj laskavým pohledem, který mu Tokuba

opětuje starostlivým výrazem. Tento výjev tak nejenomže odráží jejich vztahové role, odráží i jejich vnitřní charaktery. Tedy věčně ustaraného Tokubu a poměrně veselého Ikuru.

9.2.3 Zasazení

Příběh se z části odehrává na univerzitní půdě a z části v Tokubově bytě. Do jisté míry by se dalo uvažovat nad vlivem zasazení právě v rámci vysoké školy nebo spíše konkrétní třídy, ve které se oba představitelé vyskytují. Vzhledem k tomu, že pro Ikuru je Tokuba láska z dětství, se kterou se opětovně setkává na vysoké škole a začíná po něm toužit, což způsobí jeho dopravní nehodu, má zasazení nepřímý vliv na vývoj vztahu. Kdyby se oba opětovně nesetkali právě v rámci konkrétní třídy a Ikura by v rámci svého fantazírování neměl nehodu na motocyklu, nic takového by se neudálo. Zasazení je tak v tomto případě jakousi záminkou pro tvorbu celého příběhu a zápletky mezi dvěma partnery.

9.2.4 Sexualita v manze

Jakékoli projevy lásky či reálné fyzické blízkosti mezi představiteli jsou představeny až v rámci druhé části příběhu, kdy se Ikura navrácí do svého lidského těla. Ikura má však po erotické stránce o Tokubu velmi otevřený zájem i ve své nefyzické podobě. Navštěvuje ho například při sprchování a otevřeně přiznává, že je přeci přirozené toužit vidět milovanou osobu bez oblečení. Později také dodává, že nejhorší na jeho situaci je, že se Tokubu nemůže reálně dotýkat. Jeho otevřené chování a vyjadřování tak poměrně jasně zapadá do jeho pozice jakožto představitele *seme*.

K samotnému sexuálním aktu mezi představiteli však dochází až v momentě, kdy Ikura již v lidském těle navštěvuje Tokubův byt a snaží se rozpomenout se na situace, které tam prožil jakožto duch. Po výměně názorů a vyjádření domněnky o tom, že Tokuba si nepřeje být ve fyzické blízkosti kohokoli jiného a radši bývá sám, ho Tokuba políbí jako důkaz jeho emocionální náklonnosti. Následně je iniciativa přebrána Ikurou, ten Tokubu objímá a postupně svléká. Přejímá tak kompletní kontrolu nad tím, jak se bude vyvíjet situace. Dokonce Tokubu instruuje v tom, jak by se měl zachovat a jak se polohovat. Jeho chování je tak jednoznačně dominantní, až s projevy rodičovské starostlivosti o svého partnera. Připravuje ho tak na samotný sexuální styk, jenž je důsledkem jejich emocionálního spojení, a samozřejmě ho také iniciuje v aktivní pozici. Na první

pohled je naprosto patrný jejich rolový rozdíl *seme* a *uke*, kdy *seme* na sebe přebírá veškerou aktivitu, iniciaci a starostlivost, a křehký a jemný *uke* jakoby očekává, co se s ním stane. Role by se tak daly nahlížet prizmatem stereotypního vyobrazení muže (*seme*) a ženy (*uke*).

9.2.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Na základě úvodní ilustrace na přebalu komiksové knihy, která vyobrazuje pár Ikury a Tokuby, je možné postavy detailněji ohodnotit na základě jejich zevnějšku vzhledem k tomu, že ilustrace je barevná. Tokuba má kratší tmavě hnědé vlasy, úzké oči a velmi úzké obočí. Je drobnější postavy a má útlý pas. Naopak Ikura má krátké světlé vlasy, úzké oči a o něco širší obočí nežli Tokuba. Ikura svým vzezřením utváří dojem velmi okouzující osoby, což souvisí právě s jeho rolí *semeho*, který se bude snažit dobývat *ukeho*. Ikura je také vyšší nežli Tokuba, avšak svou tělesnou stavbou nebudí dojem někoho, kdo je zásadně fyzicky silnější. Obecně má Ikura ve většině případů veselý a usměvavý obličej a celkovým vzezřením působí pozitivním dojmem. Což tedy opět velmi jasně vystihuje i v příběhu vykreslenou povahu. Opačně působí Tokuba. Hlavní emoce, která se dá v jeho obličejí vysledovat, připomíná spíše zoufalství, otrávení či nesouhlas. Charakterové vlastnosti obou postav tak působí zásadně odlišným dojmem. Oblečení postav je běžné, nijak vychylující se od prostředí, ve kterém se příběh odehrává.

V rámci struktury bylo zmíněno, že role představitelů *seme* a *uke* jsou v tomto příběhu poměrně jasné. Ovšem i přes to, že je v tomto příběhu Tokuba v roli představitele *uke*, nepůsobí nijak zvlášť zranitelně či bezmocně. Na základě charakterových vlastností je možné vysledovat, že Tokuba je osobnostně spíše samotář a nerad se na někoho váže. Je tak pro něj nepříjemné si zničeno nic zvykat na Ikurovu prezenci, a to s tím, že je ve formě všudypřítomného ducha. Ikurovi jen tak nepodléhá a nebojí se mu nastavit určité mantinely, které by měly omezit působení v jeho blízkosti. Naopak Ikura je otevřený a veselý charakter, mnohdy si z negativních reakcí Tokuby nic nedělá. Na rozdíl od Tokuby byl v lidské formě velmi společenským člověkem, bytí v blízkosti ostatních je pro něj přirozenou záležitostí.

Ikura je v příběhu v pozici toho, kdo potřebuje od Tokuby pomoc. Vzhledem k tomu, že vůči Tokubovi cítil silné emocionální spojení již před nehodou, vyhledává ho i v jeho nefyzické formě. Právě pro to, že má k Tokubovi citově blízko, snaží se mu být velmi nápomocný a například uklízí či vaří. Uzavřený Tokuba si tak na Ikuru začíná s postupem času zvykat, i když si to z počátku plně nepřipouští. Ikura je tak v pozici, kdy se v první části příběhu snaží Tokubu dobývat,

což se mu povede pouze částečně. Po nějaké době se Tokuba sice do Ikury zamilovává, to už je ale pozdě, protože Ikura žádá o pomoc Kentu, který mu pomáhá na onen svět. Je tak zajímavé, jak je integrita těchto dvou postav narušena představitelem *seme* z jiného příběhu. Ikura, i přestože je *seme*, není sám schopen svou situaci vyřešit a není toho pravděpodobně schopen ani Tokuba. Ikura tak vyhledává Kentoa, který by mohl být s jistou nadsázkou označen za hegemonického *seme*, protože jeho schopnosti zasahují i mimo jeho hlavní příběh. Kento je tak zásadní postavou příběhu, díky které se řeší hlavní zápletka.

Obecně Ikura jakožto *seme* a Tokuba jakožto *uke* působí jako příběhově relativně vyrovnaný pár. Vzájemně se oba potřebují a poměrně paradoxní je, že se ve svých rolích v rámci tohoto příběhu do jisté míry vymění. V první části, ve které je Ikura ve formě ducha a Tokuba je reálný člověk, který pro něho může znamenat návrat do lidského těla, se ho snaží dobývat a chce, aby ho Tokuba začal milovat. V druhé části příběhu pak naopak Ikura zapomíná na to, co se stalo, a Tokuba je v pozici toho, který se mu snaží pomoci si vzpomenout a dát mu najevo, že se do něj vlastně zamiloval.

Hlavním jádrem problému vztahu je tak jakési párové nedorozumění, kdy si *seme* myslí, že *uke* o něj zájem pouze předstírá, a *uke* se cítit zraněn, protože se cítí, jakože ho chce *seme* pouze využít. Rozhřešení jejich vztahové zápletky pro ně však znamená spokojený vztah. Jejich osudové spojení jakožto páru je utvrzeno tím, že Ikura se vlastně do nehody, která ho přivedla do kómatu a následně jeho nefyzické formy, dostal kvůli tomu, že při řízení motorky přemýšlel nad Tokubem a tím, jak ho získat.

Ani jeden z partnerů žádným způsobem otevřeně neodmítal možnost homosexuálního vztahu. Tokuba sice Ikuru v jedné části odmítá, uvádí však, že na vině je jeho nefyzická forma nežli orientace jako taková.

9.3 Analýza mangy Poruno sakka no aigan džódži

Titul: Poruno sakka no aigandžódži – ポルノ作家の愛玩情事

Autor: Mizu Hašiba – みず羽柴

Vydání: 1. 12. 2017

- Shrnutí: Příběh nám představuje příběh Takečiho a Makota³⁰. Makoto je profesionální spisovatel erotických knih s poměrně eroticky náruživou osobností. Takeči pracuje jako editor ve firmě, u které je klient právě Makoto. Z jistých důvodů je Takeči k Makotovi přidělen jako náhradní editor. Takeči tak Makota navštěvuje v jeho domě, kde mu pomáhá s editací knihy, která je zrovna před vydáním. Tuto situaci Makoto využívá i k tomu, aby získal reálnou zkušenost jako inspiraci pro své dílo a Takečiho sexuálně využije. Toto chování se z Makotovy strany několikrát opakuje, což vyústí k tomu, že Takeči se do Makota zamilovává. I přes to, že ho Makoto v jednu chvíli odmítne, má k Takečimu emocionální vztah a žárlí na jiné muže, kteří by se mohli dostat do styku s Takečim. Zápletka je završena tím, že poté, co si Makoto opravdu myslí, že Takeči je reálně s jiným mužem, ho vyhledává a zjišťuje, jak se věci opravdu mají. Zjišťuje, že Takeči mu byl vždy věrný a vyznává mu lásku.

9.3.1 Struktura

V tomto příběhu se setkáváme s postavami Takečiho a Makota. Takeči je jednoznačně představitel *uke* a ve všech případech bez větších námitek podléhá Makotovi, který je v roli dominantního *seme*. Zápletka jako taková je v tomto případě spíše povrchní a celý příběh slouží jako přehlídka užívání nadřazenosti Makota vůči Takečimu.

Makoto, který očividně užívá svého postavení k tomu, aby Takečiho využil k různým druhům sexuálních praktik, z počátku využívá Takečiho otevřené doznání o své homosexualitě. Takeči, který je odhodlán pomoci Makotovi vylepšovat jeho knihu do těch nejzazších detailů, je jím ihned využit pro praktické vyzkoušení bondáž praktiky. Z počátku tak ani není jasné, jestli má Makoto o Takečiho zájem i po citové stránce. Vzhledem k tomu, že je znám pro svou dalekosáhlou historii vztahů s ženami, nenasvědčuje nic tomu, že by toužil po tom mít s Takečim vztah. Takeči však tomuto chování velmi brzy podléhá a vlastně se mu to i líbí. I po druhé zkušenosti, kdy ho

³⁰ Po celou dobu vyprávění Takeči k Makotovi z profesionálního hlediska referuje přes jeho příjmení, které je Idžúin. Pro jednotné představení příběhu budu k obou postavám referovat přes jejich jména.

Makoto donutil vykonat malou potrebu v jeho zahradě a posléze ho opět po sexuální stránce uspokojuje, na toto chování nereaguje zásadně negativně.

Zápletku v příběhu tvoří režisér filmů Jamaširo, který do Makotova domu přichází s nabídkou zfilmování Makotových děl. Makoto, který tuto možnost odmítl, je pak na následující schůzce Takečim přesvědčován o tom, že Jamaširova díla jsou ale opravdu velmi kvalitní tvorba. To zapříčiní, že Makoto poprvé v životě poznává, co to znamená žárlit. Skrze Jamašira si tak Makoto uvědomuje své city vůči Takečimu. Jamaširo dále příběh posune do svého závěru tím, že přes na první pohled vypadající pokus o svedení Takečiho rozčílí Makota, který se v závěru příběhu otevřeně vyznává ze svých citů a má s Takečim poprvé milostný sexuální styk.

Takeči tak po celou dobu pasivně přijímá chování Makota a jak je s ním zacházeno. Vše je umocněno i jeho relativní naivitou a poddajností, která se projevuje hlavně v jeho chování v určitých situacích. Makoto má moc v podstatě nad vším, co se Takečiho týče.

9.3.2 Ikonografie a vizuální styl

Na úvod bude rozebrána ikonografie odrážející vnitřní charakter postavy. U Takečiho se často setkáváme s druhem snového pozadí, které se často objevuje ve chvílích Takečiho spokojenosti nebo lamentování nad city k Makotovi. Může se ale obecně objevovat i v rámci šťastných chvil celkově. V jednom případě je toto snové pozadí vykresleno spíše v tmavých tónech, což vykresluje vlastně hořkosladkost celé situace. Takeči je sváděn Makotem, což není jednoznačně proti jeho mysli, celá situace se však pro něj odehrává ve velmi nepříjemném postavení.

S Makotem se pojí hlavně ikonografie, která dokresluje jeho nadřazenou osobnost či bude obecně utvářet jakousi auru dominance nejenom na základě jeho osobnosti, ale i ve spojení s jeho zjevem. Častější je také výskyt vykreslení celé postavy Makota, což má opět vliv na formování jeho charakteru jako toho důležitého a mocného. Pokud nepůjde o vykreslení postavy jako celku, kterému je věnována většina stránky, bude často v pozici, jež zdůrazňuje jeho krásu a šarm.



Obrázek 14 Ilustrace odrážející nadřazený vztah semeho nad ukem

Co se týče ikonografie a ilustrací odrážejících role *seme* a *uke*, čtenářovi budou poměrně jasné z ilustrací před kapitolami. Před samotným začátkem příběhu je tak čtenář vystaven hned třem výjevům, v rámci kterých je Takeči v jednoznačně pasivnější úloze. V prvním případě jakoby padá do náruče Makota, kdy je jednoznačně připraven ho začít ihned svádět. Hned v následující ilustraci je Takeči v Makotově objetí, jednou rukou mu uvolňuje kravatu a druhou mu vkládá do úst, opětovně tak naznačuje sexuální svádění s tím, že Makoto je v dominantní pozici. Poslední ilustrací Ikura je v pokleku nad Makotem a ten Ikuru přidržuje. Poměrně vážný a rozhodný obličej Ikury je v tomto případě narušen až pohrdavým pohledem Makota, protože je naprosto jasné, kdo je v tomto páru pánem. I v ilustraci před třetí kapitolou jsou role *seme* a *uke* dále utvrzovány. Makoto ze zadní pozice objímá Ikuru a pevně drží jednu z jeho paží, a jako by Ikurovi našeptával nějaké příkazy, jasně projevuje své pevné postavení ve vztahu.

9.3.3 Zasazení

Příběh se z velké části odehrává v Makotově odlehlém bydlišti z důvodu toho, že je místem pro tvorbu jeho románů a také místo dobrovolné izolace od velkoměsta. Takeči je tak nucen za ním pravidelně dojíždět, aby byl schopen mu aktivně pomáhat na jeho díle. Z části je příběh zasazen i do Takečeho zaměstnání. Příběh se sice z velké části odehrává u Makota, pracovní povinnost Takečeho má však vliv na jeho starostlivost o to, jestli se prozradí jeho sexuální orientace právě skrze aktivity, které provozuje s Makotem. To by totiž mohlo mít vliv na jeho pracovní pozici či zaměstnatelnost obecně.

V jednom případě zasazení v Makotově případě funguje jako záminka pro jeden z jeho erotických experimentů na Takečím. Po Takečeho příchodu do jeho domu mu oznamuje, že mu nefunguje ona místnost a bude muset vykonat svou potřebu v přilehlé zahradě. K vykonání potřeby tak z Takečeho strany dochází, ale asi ne způsobem, který si představoval. Jinak má ale zasazení příběhu hlavně do oblasti Makotova bydliště vliv obecně na jeho postavení jako *seme*, protože je vyobrazen jako zámožný spisovatel, který má dostatek prostředků k tomu, aby vlastnil svůj vlastní dům. *Semeho* pozice a moc je tak podtrhována jeho zázemím, ve kterém neužívá moci jenom vůči představiteli *uke*, ale také vůči jiným návštěvníkům, kteří by s ním mohli být o samotě. To je například moment, kdy z Makotova sídla vychází pracovník pravděpodobně jiné editorské firmy, který vypadá, že je ve značném spěchu a stresu ze situace, do které se s Makotem dostal.

9.3.4 Sexualita

K sexuálnímu styku jako takovému dochází mezi představiteli páru pouze jednou, a to na konci příběhu. Předtím však Makoto svého pasivního partnera několikrát po erotické stránce využívá, ale také zároveň uspokojuje. V prvním případě se jedná o již zmiňovanou bondáž praktiku. Takeči, který není s textem Makotova díla plně spokojen, ho prosí, aby jednu část textu ještě pozměnil. Makoto je na tuto výzvu ochotný přistoupit pouze v případě, pokud si na Takečim bude moci vyzkoušet v textu problematickou praktiku, na což Takeči přistupuje. Netuší ale, že jeho experiment zajde za únosnou hranici. Makoto tuto situaci využívá k tomu, aby na Takečiho naléhal a vynutil si přiznání toho, že se mu vlastně po sexuální stránce líbí. Nejprve tak Takečiho nechává vyvrcholit pomocí vibrační pomůcky, čímž ale nekončí. V podstatě si na Takečim vynucuje sexuální styk. Po Makotově vyvrcholení však Takeči nijak razantně neprojevuje svůj nesouhlas s tímto chováním. Jen se u Makota snaží ujišťovat o tom, že už k ničemu takovému z Makotovy strany nedojde, což Makoto nepotvrzuje, spíše naopak. Hlavně v těchto částech příběhu, kdy dochází k různým sexuálním praktikám, utváří Takeči dojem femininních fyzických rysů, ať už výrazy tváře nebo pozicováním těla.

V druhém případě sexuálního sblížení dochází k opětovně vynucené submisi, kdy Makoto odkazuje Takečiho při vyjádření nutnosti navštívit jeho toaletu na jeho zahradu. Nenechává ho však sám a Takečiho svou přítomností nutí k tomu, aby nemohl vykonat potřebu do bodu, kdy to Takeči není schopen fyziologicky vydržet. Tím se tak vlastně naplňuje Makotovo přání, protože si přál vidět výraz úlevy, který Takeči měl při vykonávání malé potřeby. Vzhledem k úrovni cenzury v této části příběhu není jednoznačně patrné, jestli došlo k sexuálnímu styku, z náznaků v panelu je ale možné předpokládat, že ano. K análnímu sexuálnímu styku tak dochází přímo v Makotově zahradě.

Ve třetím případě dochází k sexuálnímu styku poté, co Makoto na Takečiho začne žárlit. Povaluje ho tak na zem a uvolňuje kravatu u košile, nutné podotknout, že výraz Takečiho obličeje, vypadá, jako kdyby byl jediným důvodem, proč za Makotem přišel, sex. Makoto tak Takečiho připravuje k análnímu styku a uspokojuje jeho i sebe. Makoto se tak chová, jako kdyby byl Takeči jeho majetkem, nepřeje si, aby se stýkal s někým jiným, natož, nebo měl s někým jiným intimní vztah.

Ke konci příběhu dochází k závěrečnému sexuálnímu styku, a to tedy již po tom, co si oba vzájemně vyznali lásku. Je však dobré poznamenat, že ani po vzájemném vyznání lásky to ze strany Makota nevypadá, že by měl o Takečiho upřímný zájem. Jeho výrazy v obličejí spíše navozují pocity jako po získání vítězství či trofeje, po které toužil, nežli spokojenost z naleznutého partnera. Hlavně při tomto sexuálnímu styku je Takeči vyobrazen spíše jako femininní postava. Evokují to jeho výrazy tváře či polohování těla obecně, i jeho androgynnost velmi silně navozuje představu o tom, že se jedná spíše o ženskou postavu. Ve srovnání s předešlými sexuálními zkušenostmi, jež Takeči s Makotem prožil, tato nejvíce navozuje dojem Takečiho upřímné spokojenosti se situací. Což však není překvapivé ve srovnání se situacemi, které s Makotem prožil.

9.3.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Po vzhledové stránce nám detailnější pohled na daný pár nabízí přebalová ilustrace, na níž je vyobrazen pár Makota a Takečiho. Makoto má kratší tmavě zbarvené vlasy, poměrně úzké oči i obočí a výrazné rty. Makotovy obličejové rysy mu tak propůjčují okouzující a mnohdy až zamyšlený výraz v obličejí, což podtrhuje jeho krásu a nadřazené postavení. Makoto má také poměrně velké tělo i s poměrně výrazným svalstvem. Ve srovnání s Takečim je tak jeho vzezření mnohem mužnější a působí výrazně silněji. Takeči má obličej s jemnějšími rysy, často si můžeme všimnout výrazných řas a v některých případech relativně velkých rozzářených očí. Takeči tak působí až femininně a to i ve spojení s jeho drobnějším tělem. Rozdílná výška partnerů není jasně identifikovatelná, z náznaků to je však *seme*, který je vyšší postavy. Příběh je vyprávěn z pozice *ukeho*.

Co velmi výrazně vykresluje Makotovo postavení a důležitost, je *jukata*, ve které je běžně oblečen. Nebylo by dobré pro tento druh oblečení použít označení přímo tradiční, protože může být užito poměrně běžně, v tomto případě ale funguje jako vyjádření kontrastu mezi Makotem a Takečim. Takeči jakožto představitel velké firmy ve svém obleku reprezentuje nižší pozici, kterou vůči Makotovi má. Makoto ve své *jukatě* představuje volnost a pohodlnost, nemusí natolik podléhat konvencím běžného světa. V případě, že by byla v této situaci *jukata* chápána s přídomkem tradiční může v ní metaforicky představovat jistý druh tradice i samotný Makoto. Jako již zavedený a slavný autor představuje tradiční vysoce postavenou a schopnou autoritu, která

je všem na první pohled jasná, a je tak jasně vymezena v prostředí jiných editorů a obchodníků, se kterými se setkává.

Vztah mezi Makotem a Takečim má své jasné hranice, které znemožňují páru bytí jakožto rovnocenných osob. Makoto ve svém *seme* postavení zastupuje pozici nadřazenosti vůči Takečimu na několika úrovních. Takečimu je na prvním místě nadřazený hlavně tím, že on je zákazníkem firmy, ve které Takeči pracuje. V profesionálním vztahu je tak Makoto na výše postavené pozici. Z toho vyplývají i jazykové prostředky, které bude Takeči vůči Makotovi užívat. Vůči Makotovi se bude vyjadřovat ve vysoce zdvořilostní formě japonštiny a dávat tak najevo své podřazené postavení. To se například projevuje i v konkrétním oslovení, které Takeči vůči Makotovi užívá, protože až do konce příběhu nikdy nepoužije jeho jméno. Bude vždy užívat jeho příjmení s honorifickým sufixem *sensei*, které je sice běžně užíváno ve významu *učitel*, v tomto kontextu je výraz míněn spíše jako *mistr*. Makotova nadřazenost je utvářena i přes zmiňovaný styl oblékání, skrze který může představovat jistou tradici, moudrost a důležitost, která je nesrovnatelná s běžným oblekem, který na sobě má Takeči. Ten tak na první pohled utváří dojem běžného obchodníka z města.

Jak již bylo zmíněno v ikonografii, velmi jasně je partnerský vztah vyjádřen přebalovou ilustrací, kde má Makoto Takečiho v podstatě v hrsti a Takeči mu jednoduše podléhá. I tak by se dal shrnout emocionální vztah těchto dvou protagonistů. Takeči by tak Makota nikdy neodmítl, ať už by po něm požadoval cokoli, protože se svou hořkou naivností věří, že jeho chování a akty, které ho donutil prožít, jsou pro dobro jeho nově vznikajícího díla. Kromě toho také žije s představou toho, že byl Makoto v předešlém životě milovníkem žen a je to do jisté míry pro jeho osobnost běžné.

Takeči je tak všem těmto vlivům vydán na pospas a pokorně až poslušně náporům ze strany Makota podléhá, a dokonce se do něho i postupně zamilovává. Pravdou totiž je, že ať projevuje svůj nesouhlas s Makotovými praktikami, jak chce, do jisté míry se to jemu samotnému líbí. Pro Makota, který je původně heterosexuální, je toto chování běžné. Skrze homosexuálního Takečiho, který má o tyto praktiky zájem, však může být formován dojem o jakési perverzности homosexuálních jedinců obecně. S tím také souvisí jiný moment. Jedná se o část příběhu, kdy Makoto vlastně odhaluje, že Takeči je homosexuální. To Takeči nijak neodmítá, spíše Makotovi za sebe ihned nabízí náhradu v případě, že by mu tato situace byla nepříjemná. Doslova užívá slovního spojení „*kimoči warui desu jo ne*“, tedy něco ve smyslu toho, že to pro Makota musí být

toto povědomí o Takečim nepříjemné, až nechutné. Tím se samotný Takeči shazuje a ponizuje do pozice někoho, kdo přímo nezapadá do běžné normy. Makoto sice nereaguje negativně a Takečimu oznámí, že to není nic špatného, jedním dechem ale dodává, že to nikomu neprozradí a nemusí se bát. V tomto případě je homosexualita stigmatizována obecně jako něco, o čem by se nemělo mluvit a musí se udržovat v utajení. Není to sice problém ani pro jednoho z partnerů, ve společnosti by to ale mohlo být problém hlavně pro Takečiho. Vědom si toho je nejen Makoto, ale i samotný Takeči, protože ho k utajení této záležitosti otevřen vyzývá. S tím se tedy pojí další druh spíše symbolické nadřazenosti, kdy Makoto o Takečim ví něco, co by mu mohlo reálně uškodit v případě, že by se o tom šířil na nesprávných místech.

Po emocionální stránce jsou partneři nepřekvapivě opět relativně nevyrovnaní. Takeči začíná mít rád Makota hned z počátku příběhu po jejich prvním setkání, kdy ho Makoto využil k experimentu s bondáž technikou. City v sobě ovšem musí tajit, protože Makoto je heterosexuální a jeho opakované sexuální chování vůči němu chápe spíše jako experimenty nutné pro sepsání knihy. Od Makota se v podstatě žádných emocionálních vnitřních či vnějších projevů nedočkáme do chvíle, kdy si uvědomuje, že kvůli Takečimu poprvé žárlí. Vzhledem k tomu, že Makoto nikdy na nikoho nežárlil, je to pro něho důkaz jedinečnosti, kterou pro něj Takeči znamená, žárlivost se tak v jeho případě rovná lásce. Makoto je majetnický a chce mít Takečiho pouze pro sebe, jeho žárlivost a ochrana je tak projevem té „pravé“ ochranné mužnosti. Je nutné bránit Takečiho jemnou osobnost a křehkost a hlídat jej před jinými muži, podobně jako se tomu stalo s Makotovým blízkým tvůrcem jeho filmů.

9.4 Analýza mangy Iro no adži

Titul: Iro no adži – 色の味

Autor: Hataoka – 端丘

Vydání: 15. 10. 2017

- Shrnutí: První příběh v tomto komiksovém díle se odehrává mezi Hadžimem a Jaoiem. Hadžime je mladý muž, který se kvůli složité rodinné situaci musí postarat o své 4 bratry. Pracoval tak jako dělník na stavbě nových domů, jeho situace se však změnila po tom, kdy prodělal úraz nohy a musel si tak hledat jinou práci. Vzhledem k tomu, že potřebná částka peněz byla vysoká, našel si práci v mužském veřejném domě. Nikdy takovou práci ovšem nedělal a moc se nemá k práci s prvním klientem. Jeho zkušenější pracovník kolega Jaoi se ho tak ujímá a snaží se mu jeho situaci ulehčit a poradit mu. Postupem času se Hadžime do Jaoie zamiluje a představa sexuálního styku s někým jiným je tak ještě nepříjemnější. Z toho důvodu tak odmítá jednoho ze zákazníků, proto je posléze i vyhozen. Jaoi vědom si jeho finanční situace za Hadžimem po nějaké době přichází s nabídkou půjčení peněz za to, že s ním stráví pár dnů. Hadžime se později Jaoiovi vyznává z lásky a posléze začnou společný život.

9.4.1 Struktura

V tomto příběhu je Hadžime v roli *uke*, ve které bude přijímat pomoc od Jaoie, který je v roli *seme*. Hadžime je životní situací donucen nastoupit jako pracovník v pánském veřejném domě. Pokud by v práci vydržel po jistou dobu, byl by schopný si vydělat potřebnou částku na vedení domácnosti a podporovat školní aktivity svých mladších bratří. Hadžime je v tomto příběhu v pozici, kdy plně spoléhá na Jaoie. I přes to, že se sám snaží o změnu a být vůči svým zákazníkům aktivní, není toho reálně schopen. Vždy tak očekává až reakci ze strany Jaoie, který mu v příběhu opakovaně pomáhá.

Jaoi je tak řešitel nesnáží a hlavním podpůrcem Hadžimeho. Je jeho starším kolegou, který ví, co a jak se má provádět. Jaoi však vidí, že Hadžime má s novou prací problém, který vidí hlavně v tom, že Hadžime nikdy před tím vztah s mužem neměl. I přes to, že se Jaoi snaží aktivně pomáhat Hadžiměmu zvyknout si na novou situaci a připravit ho na setkání se zákazníky, Hadžime stále nemůže snést myšlenku sexuálního styku s mužem za peníze. Jaoi, který má o Hadžimeho čím dál

větší starosti, tak k němu postupně začíná cítit náklonnost a vlastně by se mu ani nelíbilo, kdyby byl Hadžime s jiným zákazníkem.

Základní zápletku v příběhu tvoří jeden ze stálých zákazníků, kterému je Hadžime zavázán, avšak v situaci, kdy ho odmítá jako možného sexuálního partnera za peníze, je z práce vyhozen. Jako takový zákazník však aktivně nevystupuje či nekomplikuje vztah mezi Hadžimem a Jaoiem, je spíš prvkem, který alespoň částečně přiměje Jaoie uvědomit si, co k Hadžimemu cítí.

Zvratem v příběhu je ale Jaoiova nabídka Hadžimemu ohledně sexuálního styku jako přípravy na možnou reálnou pracovní situaci. Jaoi tímto aktem akorát vnitřně Hadžimeho přesvědčí o tom, že ho miluje a nebude tak schopný vůbec začít s jeho prací. Jaoi tak vlastně přiměje Hadžimeho k tomu, aby si uvědomil jeho city. Svě si ale stále nepřiznává i přes to, že na něj očividně žárlí. Otevřeně své city projevuje až po tom, kdy mu Hadžime jako první své city přiznává. K jejich vztahovému spojení tak dochází po tom, kdy i samotný Jaoi s prací ve veřejném domě končí a má možnost začít nový život společně s Hadžimem.

9.4.2 Ikonografie a vizuální styl

Ikonografie je v tomto díle, co se vykreslení vlastností postav týče, velmi subtilní, až nevýrazná. Není možné identifikovat zvláštní specifické typy pozadí pro jednotlivé postavy. V tomto případě ikonografie opravdu vychází z konkrétního momentu vyobrazené situace. Ikonografie se sice pojí s vnitřním rozpoložením postav, jednoznačně se ale u žádného z představených protagonistů neopakuje konkrétní druh či styl pozadí. Jediným výrazným prvkem jednoduše rozpoznatelným je opakované výrazné šrafování v oblasti obličeje, které má vyobrazit stud v obličeji postav.

Až na pár menších výjimek se stud týká pouze Hadžimeho, což by bylo možné chápat například jako důsledek jeho osobnosti, která je na rozdíl od zkušeného Jaoie poměrně naivní a stydlivá. Ve spojení s Hadžimem je také důležitá zmínka konkrétního ikonografického prvku, který se týká vyjádření jeho štěstí či spokojenosti z prvního sexuálního styku s Jaoiem. Hadžime si



Obrázek 15 Ukeho spokojené rozpoložení nad vývojem vztahu se semem – květinový prvek

rukama zakrývá červenající se obličej a výjev je doplněn pravděpodobně lístky růže či jiné květiny. To je prvek, se kterým by se čtenář mohl setkat hlavně v *šódžo* manze, to tak Hadžimeho opět ustavuje v jeho podřazeném postavení *ukeho* a zdůrazňuje jeho femininní pozici ve vztahu.

Rozdělení páru na *seme* a *uke* je také patrné z ilustrací před kapitolami. Před první kapitolou je na ilustraci Hadžime v jemném objetí s Jaoiem, kdy je z jejich pozic jasné, že Jaoi je v pozici starostlivého *seme*. Je totiž v pozici nad Hadžimem a až ochranně ho přidržuje jednou rukou blízko svému tělu. Je však nutné zdůraznit, že výjev není nijak agresivní, ale spíše odrážející upřímnou lásku a starostlivost *semeho* a partnera.

9.4.3 Zasazení

Většina příběhu je zasazena do prostředí veřejného domu a pro Hadžimeho tvoří jakousi past. Kvůli jeho zranění si nemůže najít fyzicky náročnou práci, ale zároveň potřebuje rychle vydělat vysokou částku peněz. Veřejný dům tuto možnost nabízí, ale pomyslná cena, kterou by za takto rychle vydělané peníze zaplatil, není nízká. Kromě negativ, které se s tímto prostředím pojí, je ale veřejný dům pro Hadžimeho pozitivní vlastně v tom, že si zde našel svého partnera. To, co se tak z počátku jeví jako pro Hadžimeho negativní, je v podstatě katalyzátorem pro změnu jeho života.

Samotné prostředí je tak možné označit za jistý druh zápletky, protože veškeré nepříjemné, ale i příjemné situace, které Hadžime v příběhu prožívá, jsou úzce spojeny právě s prostředím a osobami vyskytujícími se ve veřejném domě. Potom, co Jaoi zjišťuje, že Hadžime bude ve veřejném domě pracovat, odkládá svůj oficiální a plánovaný odchod. Skrze Hadžimeho má tak zasazení i vliv na Jaoie, protože mohl svou práci ukončit v jím plánovaném termínu, takto ale musel ve své pracovní pozici nadále setrvat.

9.4.4 Sexualita

K prvnímu sexuálnímu styku mezi Hadžimem a Jaoiem dochází relativně záhy po tom, co se poznávají. Jaoi Hadžimemu nabízí zkušební, či jak to sám označuje, *tréninkový* sexuální styk, aby si Hadžime mohl vůbec rozmyslet, jestli by byl schopen podobnou práci provádět. Vzhledem k tomu, v jakém prostředí se příběh odehrává a ve spojení s tím, že je Jaoi pracovníkem veřejného

domu, nabízí Hadžimemu možnost výběru pozice, ve které se bude nacházet, tedy té aktivní, či pasivní. Hadžime nechává rozhodnutí na Jaoiovi, který se tedy rozhoduje být v dominantní pozici. To může vyplývat nejenom z toho, že jsou v příběhu partneři rozdělení na *seme* a *uke*, ale v tomto případě se nabízí i vysvětlení toho, že Hadžime nemá žádnou předešlou sexuální zkušenost a je pravděpodobně lepší, když je v dominantnější roli Jaoi. Zajímavý je prvek svolení, který Jaoi vyjadřuje vůči Hadžimemu, v rámci kterého používá poměrně neformální prvky vyjadřování. Je tak kladen důraz nejen na Jaoiovo nadřazené postavení, kdy se vůči svému vlastně služebně mladšímu kolegovi vyjadřuje neformálním způsobem, ale v tomto případě je to možné chápat i jako výraz jakési laskavosti, kterou se Jaoi snaží vyjadřovat specificky vůči Hadžimemu. Hadžime, který měl z prvního sexu s mužem strach, tak vlastně zjišťuje, že se mu to líbí, háček je však v tom, že se mu to líbí právě pro to, že je to s Jaoiem, protože k němu něco cítí. To, co tak Jaoi nazval tréninkem rozhodně nebylo přípravou na reálnou situaci. Samotný Jaoi Hadžimemu jednou oznámil, že na lidská práva se v mužském veřejném domě nehraje a za co dostanou zapláceno, to musí provést. Sexuální styk, který tak s Hadžimem prožil, se nedá označit jako něco negativního a špatného, spíše naopak, jako něco, s čím by se Hadžime v práci reálně jen těžko setkal.

K druhému sexuální styku pravděpodobně dochází po tom, co Jaoi dostává upozornění od svého nadřízeného ohledně Hadžimeho, který musí začít aktivně přijímat zákazníky. Hadžime se omlouvá Jaoiovi za to, že mu způsobuje problémy, a vzhledem k tomu, že zvládl trénink s ním, zvládne již všechno. Tomu však Jaoi zcela nevěří a Hadžimeho políbí s tím, že počítá s jeho znechucenou reakcí. To se ovšem nestane a na Hadžimeho to má spíše opačný účinek. Skrze vzájemnou komunikaci protagonistů je tak možné pochopit, že tuto situaci vyřeší sexuálním stykem, Jaoi o něm opět mluví jako o jakémsi tréninku. Přestože je Jaoi v roli *seme* a vidí, že Hadžime o něj má otevřený zájem, stále jejich sexuální aktivity zastírá pod pojem trénink.

K poslednímu sexuálnímu styku dochází, když si oba navzájem vyjadřují svoje city, jako první se vyjádřil Hadžime. Jaoi si našel záminku k návštěvě Hadžimeho a mají spolu sex. Jaoi je tak v jednoznačně dominantní pozici i v tomto posledním případě.

Jaoi původně nechtěl své city vůči Hadžimemu otevřeně vyjádřit pravděpodobně proto, že Hadžime byl pouhým pracovníkem veřejného domu, což vůbec nemuselo vypovídat o jeho sexualitě. To ostatně potvrzuje i jeho domněnka, že se Hadžimemu nebude líbit polibek od muže.

V této oblasti je tak homosexualita degradována jako něco špatného a nechtěného a také nenormálního.

9.4.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Ve spojení s fyzickým vzhledem postav stavbou těla si *seme* ani *uke* nejsou nijak zásadně rozdílní. Pravděpodobně budou i stejně vysokí, v rámci tohoto příběhu je však jejich výškový rozdíl těžké určit. Ve většině případů se Hadžime nachází v pozici, kdy budí dojem menšího nežli Jaoi, je to však spíše dáno pozicováním jeho těla. I to je však zajímavý poznatek, přestože příběh jednoznačně odkazuje, jak jsou oba protagonisté vysokí, často bude v rámci panelů Hadžime působit v nižší pozici, nežli je Jaoi. Co se týče vzhledu v obličejí, obecně Hadžime působí o něco jemněji nežli Jaoi. Hadžime má o něco širší obočí, což nebudí tak silný dojem přísnosti v obličejí jako právě v případě Jaoie. Hadžime má také kratší blond vlasy, Jaoi je má naopak černé. Stavbou těla si rozdílní nejsou v podstatě vůbec, oba mají velmi útlý pas a relativně drobně působící těla, oba tak po tělesné stránce působí notně androgynně. Obličej však působí o něco více ostřeji, a tedy i mužněji u Jaoie.

Rozdílní jsou si oba hlavně na úrovni oblečení. Jaoi jakožto zkušený pracovník veřejného domu je pravděpodobně také dobře finančně zajištěn a nosí poměrně formální oblečení, jako je například sako či košile. Hadžime přicházející ze spíše skromnějších poměrů nosí volná trička a džínsy. Ostatně všímá si toho i samotný Jaoi a Hadžimeho nabádá k tomu, aby si přes jednoho z majetnějších zákazníků nakoupil lepší oblečení. Zjevný rozdíl v hierarchii párování tak není mezi postavami tvořen na první pohled fyzickým ve spojení s tělem, ale spíše skrze prvky oblečení, které odrážejí jejich vzájemné postavení vůči sobě nejen na pracovní půdě, ale i mimo ni.

Příběh je vyprávěn z pozice *ukeho*, tedy Hadžimeho. Hadžime působí poněkud dětinským a nedospělým dojmem, což je relativně překvapivé hlavně ve spojení s jeho civilní rolí staršího bratra a tím, že se sám musí starat o domácnost a své čtyři mladší sourozence. Vystupuje tak jako poměrně naivní, avšak veselý člověk. Jaoi, který je v pozici *seme*, na rozdíl od Hadžimeho působí velmi vyspěle a jako osoba s poměrně chladným smýšlením. Tyto osobnostní rysy tak jasně vykreslují jeho charakter jakožto již zkušeného pracovníka ve veřejném mužském domě, který již mnoho viděl a zažil, a ne vždy se jednalo o pozitivní záležitosti. Jistý druh nadřazenosti je tak mezi tímto párem tvořen ve formě postavení *senpai/kóhai*, tedy pro Japonsko klasické rozdělení na pracovně zkušenějšího a toho méně zkušeného kolegu. Jaoi se tak hned od začátku snaží

Hadžimemu v práci pomoci a ulehčit mu jeho nováčkovský vstup do nové pracovní pozice. Avšak nezkušený Hadžime, který nikdy neměl ani vztah se ženou, dává při první příležitosti jasně najevo, že jednání se zákazníkem mu je notně nepříjemné. Jeho útěk na toaletu a nevolnost sice přičítá tomu, že byl nervózní, zákazník to však bere jako urážku a vlastně útok na jeho osobnost. Dotčený zákazník je tak prvkem části reality, která se projevuje v rámci příběhu. Zákazník chápe Hadžimeho chování jako důsledek jeho postoje k homosexuální orientaci, a proto je rozzloben. Situace tak pracuje s premisou, která předpokládá, že homosexualita je něco ve společnosti nenormálního. Hadžime se pravděpodobně zachoval daným způsobem opravdu pouze z nervozity, to je však vedlejší a předpoklad homosexuality jako zvláštnosti je očividný.

To, čím je Jaoi okouzlen ve spojení s Hadžimem, je pravděpodobně jeho naivita a jistá ryznost charakteru, kterou Jaoi skrze svou práci dávno ztratil. Sám Hadžimemu oznamuje, že pracovat jako sexuální pracovník není nic, po čem by měl dlouhodobě toužit. Jakožto pracovníci veřejného domu totiž nejsou chápáni jako nic víc nežli věci, které musí provést to, za co dostanou zapláceno. Je tak zajímavé, jak příběh jako celek degraduje homosexualitu obecně. Na první pohled si nemůžeme být jistí, jestli se jako homosexuální identifikují pracovníci veřejného domu, jasné ovšem je, že zákazníci homosexuální budou. To tak homosexualitu nominuje až do jakéhosi zoufalého postavení, kdy takto se identifikujícím lidem nezbyvá nic jiného než pro sex vyhledávat podobná místa.

Jaoi má po celou dobu příběhu potřebu Hadžimeho ochránit od sexuálního styku s jinými zákazníky. Nepřeje si totiž, aby se dostal do podobné situace jako on, kdy byl podobně jako Hadžime okolnostmi donucen k tomu, aby na takovémto místě pracoval a rychle získal potřebné peníze na zaplacení dluhu. Aby si byl Hadžime alespoň jist tím, že by byl schopný zvládnout sexuální styk s mužem, nabízí mu Jaoi zkušební sexuální styk s ním samotným. Hadžime tak zjišťuje, že se mu sexuální styk s Jaoiem líbil, a dokonce je velmi rád, že k tomu došlo. Přemýšlí tedy nad tím, jaká je vlastně jeho orientace a preference. Jaoi je tak někdo, skrze koho se Hadžime postupně identifikuje jako homosexuál. Zároveň je však Hadžime jakousi připomínkou toho, co se ve společnosti chápe jako běžné, když totiž pochybuje o svých schopnostech se zákazníky, zmiňuje, jak již bylo uvedeno, že ještě ani neměl zkušenost s žádnou ženou. Při jeho vzpomínce na minulost, kde lamentuje své pracovní vytížení a nemožnost utvoření vztahu se ženou, je v jednom z panelů vyobrazen procházející se heterosexuální pár. Ve spojení s tématikou mužského veřejného domu a příběhové linie Hadžimeho je tak opakovaně nepřímou zdůrazňovaná společenská norma, která se

přes Hadžimeho opět velmi nepřímou a rafinovaně potvrzuje, protože on ve vztahu zastává spíše roli starostlivé ženy potřebující opory nežli nezávislého zkušeného muže. Jeho rodinná starostlivost je poměrně jasná právě z toho, že se jako jediný kompetentní stará o své mladší bratry a Jaoiovi samotnému v několika případech nabízí to, že se o něj postará v případě potřeby. Hadžime je tak v tomto případě také ten, který vyznává lásku jako první, a to proto, že *seme* je přesvědčen o tom, že by nemohl být *ukem* milován právě proto, že je muž. V celém příběhu je tak skryta problematika mužského veřejného domu a vlastně toho, že jejich pracovníci *byli* původně heterosexuální, ale složitá životní situace je dovedla k této práci, což je změnilo. Příběh tak jaksí naznačuje nejen skrze chování Jaoie, ale i ostatních možných pracovníků, že homosexualita je naučená či minimálně homosexuální sexuální chování může být po jisté době transformováno z nelibosti do příjemné zkušenosti.

Hadžime je tak obecně v roli starostlivé hospodyňky na rozdíl do Jaoie, který je racionálně zaměřený a zkušený představitel muže, který původně zanevřel na lásku, ale jen do té chvíle, než našel tu pravou.

9.5 Analýza mangy Iro no adži – Příběh druhý

Titul: Iro no adži – 色の味

Autor: Hataoka – 端丘

Vydání: 15. 10. 2017

- Shrnutí: V druhé části komiksu příběh představuje postavy Endóa a Kijoharuho. Příběh se opět odehrává v prostředí veřejného mužského domu, na situaci se ale díváme z poněkud odlišného úhlu pohledu. Sledujeme totiž pracovní dráhu Kijoharuho, který byl v prvním příběhu již vlastníkem a manažerem veřejného domu a Endó byl jedním z jeho pravidelných návštěvníků. Kijoharu tak podobně jako Jaoi začíná jako pracovník veřejného domu, kdy ho po letech objevuje i Endó, který je překvapen jeho prací. Nenechá na sebe dlouho čekat a využívá Kijoharových služeb s tím, že se stává jeho pravidelným zákazníkem. Kijoharu se však po jisté době sám stává manažerem veřejného domu a zaměstnává Jaoie. Jaoi se však po třech letech dostává do pozice, kdy má splacené dluhy a Kijoharu musí hledat nového pracovníka jako náhradu za Jaoie. Náhradníkem má být právě Hadžime. Kijoharu, který si všímá vztahu, který se tvoří mezi Jaoiem a Hadžimem, se snaží situaci narušit tím, že naplňuje setkání Endóa a Hadžimeho tak, aby s tím Jaoi nemohl nic udělat. Hadžime ovšem Endóa odmítá a Kijoharu se musí jít Endóovi omluvit, přičemž si také uvědomuje, jaké city vlastně k Endóovi chová.

9.5.1 Struktura

Jasně identifikovatelná dvojice *seme/uke* je zřetelná hned na začátku příběhu, kdy se setkáváme s Kijoharuem, který je pracovníkem veřejného domu. Endó, který za ním po dlouhém hledání přichází, je dítětem z bohaté rodiny, což mu umožnilo najmutí si soukromého detektiva, aby Kijoharua jakožto dávného známého dohledal. Endó Kijoharua vyhledal kvůli tomu, že k němu chová upřímné city, avšak ty Kijoharu nepřijímá a chápe ho pouze jako dalšího zákazníka. Endó je tak ve většině příběhu v roli toho, kdo se aktivně snaží Kijoharua dobývat, což u něj sice city náklonnosti probudí, avšak po jistou dobu bude jeho lásku spíše využívat, než aby ji opětoval. Vzhledem k tomu, že je Kijoharu pracovníkem veřejného domu, je sex v jejich vztahu pravidelnou záležitostí, kterou Kijoharu ale chápe spíše jako zdroj obživy.

Podobně jako v předchozím příběhu se zde nevyskytuje tradiční představitel zápletky, který by negativně působil na vztah mezi dvěma představiteli příběhu. Nepřítelem sám pro sebe si je samotný Kijoharu, který nechce přijmout otevřenou náklonnost ze strany Endóa. Když se Kijoharu

rozhodne přestat pracovat jako sexuální pracovník, Endó mu nabízí možnost mít s ním konečně partnerský vztah. To Kijoharu odmítá, bude pokračovat jako manažer veřejného domu a je přesvědčen, že kdyby měl vztah s Endóem, po nějaké době přestane Endóa bavit, protože tomu tak bylo posledních pár let s jeho zákazníky, kteří ho začali opouštět. *Uke* tak vidí ve svém *seme* někoho, koho se musí snažit potěšit a udržet si tím jeho přízeň.

V pozitivním smyslu k reálnému vztahu mezi Kijoharem a Endóem přispěje vztah mezi Hadžimem a Jaoiem z předešlého příběhu. Kijoharu, který na sebe převzal roli toho, kdo musí udržet Endóa jako zákazníka vždy šťastného a spokojeného, hledá náhradu za Jaoie. Tím má být právě Hadžime, což se ale neuskutečňuje a Kijoharu musí jít situaci s Endóem vyřešit sám. Endóův fingovaný pokus o sebevraždu Kijoharua donutí uvědomit si, co k němu vlastně cítí a vyznává se mu. Nakonec je to tedy *seme*, který přiměje nestandardní cestou *ukeho* k tomu, aby se mu vyznal. Po vzájemném vyznání citů se tak Kijoharu rozhoduje ukončit svou dráhu jakožto vlastníka veřejného domu a začít svůj život s Endóem.

9.5.2 Ikonografie a vizuální styl

Podobně jako v předchozím příběhu ikonografie i v tomto případě není nijakým způsobem výrazná či podtrhující specifické rysy postav. Jediný rozeznatelný prvek, který se opakuje, jsou výrazy v obličejích, které vůči sobě Kijoharu a Endó projevují. Až bláznivě zamilovaný Kijoharu je při pohledu a setkání s Endóem nervózní, ale zároveň velmi spokojený. Naopak u Endóa záleží, v jaké situaci s Kijoharuem zrovna jedná, pokud vzpomíná na minulost nebo přemýšlí nad tím, že s ním nemůže rozvíjet milostný vztah, jsou jeho výrazy spíše utrápené. Ve chvíli, kdy je již naplněn láskou ke Kijoharuovi, jeho výrazy ve tváři jsou veselé.

Ilustrativní ikonografie je v rámci tohoto příběhu v podstatě nepřítomna či nic neříkající. Druhem vyprávění to vlastně ale není ani nutné, protože hned z první stránky příběhu je patrné, v jakých pozicích vůči sobě partneři jsou.



Obrázek 16 Patrný výškový rozdíl mezi představiteli *seme* a *uke*

9.5.3 Zasazení

Zasazení podobně jako v případě předcházejícího příběhu je povětšinou prostředí veřejného domu. Pro Kijoharua je to prostředí, které znal v podstatě celý svůj život a nedělal nic jiného než tuto práci. Prostředí, ve kterém se tak z části cítí jako doma, ho vnitřně formovalo jako na první pohled chladného racionálního podnikatele, který nemá důvod nikomu důvěřovat. Zasazení je tak v tomto případě důležitým prvkem, který měl z dlouhodobého hlediska vliv na vztahy mezi konkrétními protagonisty. Konkrétně mělo prostředí spíše negativní vliv na mentální rozpoložení *ukeho* a jeho smýšlení o sobě samém jako kusu hračky, kterou po tom, co se s ní zákazníci začnou nudit, zahodí.

9.5.4 Sexualita

Vzhledem k tomu, v jaké situaci Endó Kijoharua po letech potkává, tedy jako pracovníka veřejného domu, bude mít setkání vliv i na jejich intimní vztahy. K prvnímu sexuálnímu styku dochází hned po tom, kdy Endó Kijoharua nachází jako pracovníka veřejného domu. Kijoharu ho tak z počátku nechápe jako nic jiného než dalšího zákazníka, a když je mu jasné, že Endó své šance využije, dokonce mu radí, že si ho má při sexu představovat jako pouhou masturbační pomůcku. Endó se tak stává Kijoharovým pravidelným zákazníkem, ten mu však vyčítá, že na tuto zábavu používá peníze rodičů. Endó se tak po nějaké době vrací se svými vydělanými penězi a Kijoharovi vyslovuje svou lásku a to, že jediné, na co neustále myslí, je on. I jejich sexuální styk se proměňuje a z původního sexu, ve kterém nebyly patrné žádné city, se oba dostali do bodu v jejich vztahu, kdy je patrné, že jisté city pravděpodobně chová i Kijoharu k Endóovi. Na rozdíl od prvního případu, kdy došlo pouze k běžné misionářské pozici, kdy byl Endó v dominantní pozici, nyní pár prožívá i jiné formy potěšení, neopomínají tak například předeheru. Endó jako první orálně uspokojuje Kijoharua, než dojde k samotnému sexuálnímu aktu, ve kterém je opět v dominantní pozici. Endóovi však v tomto vztahu nejde o to, aby uspokojil sebe, ale myslí i na svého partnera. Avšak i přes to, že si Kijoharu Endóovu pozornost užívá a je si jí vědom, nevěří tomu, že by s ním chtěl být dlouhodobým partnerem.

Jeho nejistota se nejvíce projevuje ve chvíli, kdy ukončuje svou kariéru řadového pracovníka a rozhoduje se pokračovat jako manažer veřejného domu. Přestože mu Endó nabízí

společný život, který by byl z jeho strany jednoznačně zajištěn. Kijoharu si naopak dává za úkol to, aby Endóovi vždy v rámci svého podniku vždy splnil jeho přání, hledá tak za sebe vhodného kandidáta, jenž bude Endóa hoděn, a tak nachází Jaoie. Vzhledem k tomu, že Jaoi nemá žádné předešlé zkušenosti s muži, Kijoharu bude v tomto případě ten, kdo povede jeho *trénink*, jednoduše s ním tedy má sex, aby byl Jaoi připraven na to, co ho čeká. Sexuální styk tak mezi nimi rozhodně není romantický. Kijoharu chce Jaoie připravit na to, jaký je sex mezi dvěma muži, a to hlavně ve chvílích, kdy je jeho partner v dominantní pozici. To je pro Jaoie velmi negativní zkušenost a sex s mužem je mu velmi nepříjemný.

Hlavně skrze Jaoie a jeho následný vztah s Hadžimem z předešlého příběhu se tvoří ve spojení s homosexualitou zvláštním způsobem představa, že homosexualita může být v jistých případech naučená. Z tohoto příběhu je možné pochopit, že Jaoi není homosexuálně orientován, ale v předešlém příběhu Hadžimeho informuje o tom, že je lepší s podobnou prací co nejdříve přestat, protože by se mu časem mohla začít líbit. Což je tedy pevně utvrzeno tím, že Jaoi má s Hadžimem vztah, který není pouze sexuální povahy. Dílo tak tvoří nejenom představu o tom, že sexualita se může s jedincem měnit na základě dlouhodobého a nuceného předstírání zájmu o stejné pohlaví, stigmatizuje také pracovní prostředí mužských veřejných domů jako místo, které právě tuto snad až romantickou schopnost změny sexuality má.

Poslední Kijoharův sexuální styk je s Endóem, kdy si Kijoharu vlastně uvědomuje, že je pro něj Endó důležitý, a chová k němu láskyplné city. Nejde tak již o sex spojený s prací, ale upřímnou náklonností. Endó jako dominantní *seme* je v pozici, kdy Kijoharua penetruje, je to pro něj také možnost opět Kijoharovi vyjádřit, jaké city k němu chová. Kruh se tak uzavírá, Endó získává dlouho milovaného Kijoharua a ten si uvědomuje, co pro něj Endó celou dobu znamenal.

9.5.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Kijoharu je o něco nižší nežli Endó a i jeho tělesná stavba působí drobnějším dojmem. Má kratší tmavé vlasy, jeho obličej působí jemně a nemá žádné výraznější rysy. Jeho formální oblečení je běžné pro jeho manažerské postavení ve veřejném domě a doplňuje i jeho formální chování k jeho zákazníkům. Endó je naopak mohutnější postavy a je vyšší nežli Kijoharu. Má nepříliš tmavé vlasy, v obličejí nemá žádné výraznější rysy, v některých panelech je rozpoznatelný náznak vousů, což je nepřekvapivé pro představitele *seme*. Oblečení je podobně jako u Kijoharua formální,

vždy ho můžeme vidět v košili a obleku. To slouží k vytvoření Endóovi image jako důležité a vysoce postavené osoby. Odpovídá to také tvorbě obrazu o něm jakožto bohatém muži, který si může dovolit cokoli a kdykoli by si přál.

V tomto příběhu je Endó, tedy představitel *seme*, otevřeně homosexuálním. U Kijoharua není rozlišení natolik patrné, avšak s prací ve veřejném domě začal z finanční tísně, je tak možné, že homosexuální nebyl, podobně jako v případě Jaoie. Poměrně veselý a pozitivní Endó se otevřeně snaží získat Kijoharovu pozornost tím, že mu dává jasně najevo své city. Kijoharu se je však kvůli svému vnitřnímu bloku snaží neustále odmítat, či je interpretovat jinak, než jak tomu opravdu je. Oba v příběhu tvoří dva jasné protipóly, kdy je *seme* ten veselý, bezstarostný a finančně zajištěný a *uke* je v tíživé životní situaci, podceňuje se a kvůli zkušenostem z pracovního prostředí pochybuje nejen o osobě, ale i o reálnosti citů projevovaných jinou osobou.

Hlavně v rámci první části příběhu je poměrně očividné, jak se Endó aktivně snaží získat Kijoharovu přízeň, a kromě toho, že mu otevřeně a opakovaně vyjadřuje své city snaží se také aktivně reagovat na výtky, které mu odmítající Kijoharu předkládá. Příkladem výtky může být například to, že ve veřejném domě utrácí peníze své rodiny, Endó se tak vydává na Okinawu na brigádu, aby si vydělal své vlastní peníze. Všechny snahy Endóa jsou však velmi aktivně ze strany Kijoharua diskreditovány a vždy pochybuje o intencích, které Endó reálně má. Jeho pochybnosti však nejsou toliko namířeny vůči osobě Endóa samotné, ale jsou i odrazem Kijoharových pochybností o sobě samém. Kijoharu pochybuje o tom, že by s ním Endó zůstal na celý život, protože by se jednoho dne začal nudit, podobně jako v minulosti jeho bývalí zákazníci.

Kijoharu tak k Endóovi city rozhodně má, jeho způsob podání najevo však není otevřený. Endóa si udržuje skrze jiné zákazníky ve veřejném domě a vlastně spoléhá na to, že ho Endó opravdu miluje, protože se bude vždy vracet pouze k němu. Endó je vlastně schopen tolerovat jistý druh tolerance ze strany *ukeho*, protože by ho jinak mohl ztratit. Role *seme* a *uke* tak zde na první pohled ve vztahové rovině nejsou natolik patrné. Endó je sice jasný *seme* ze základních charakteristik, jako je například vzhled či jeho sociální postavení. Po citové stránce a vlastně obecně ze své pozice se jakožto dominantní *seme* vůči Kijoharovi neprojevuje, až tedy na výjimku sexuálního aktu. Čas a prostředky, které užil na to, aby mohl docházet do Kijoharova podniku už ho do jisté míry staví do pozice, kdy by si teoreticky mohl nárokovat více Kijoharovy přízně. Nejvíce ho tak na celé situaci raní právě to, že když si po fiasku s Hadžimem nárokuje Kijohara

jako náhradu, ten mu přijde oznámit, že už ale není věc na prodej. Kijoharu však nechápe, že Endó o něj nemá zájem jakožto zákazník, ale jakožto partner.

Zajímavou zmínkou je, že jak první, tak druhý příběh vychází minimálně tematicky z reality japonských mužských veřejných domů. Je to tak očividná romantizace reality, protože většina pracovníků v těchto barech bude opravdu heterosexuálních s tím, že velmi pravděpodobně nebude docházet na první pohled k pozitivně mileneckým vztahům. Konkrétně ve spojení s těmito veřejnými domy může docházet k tvorbě představ, že na první pohled nepřímo pozitivní místo se může změnit v něco, kde může jeden najít pravou lásku. Příběhy tak sice do jisté míry představují i negativní stránku práce v takovémto prostředí, avšak umně negativitu přetvářejí. Homosexualita sice není představována jakožto běžná sexualita, je však do jisté míry pozitivně romantizována.

9.6 Analýza mangy Ohigara mo joku

Ohigara mo joku – お日柄も良く

Autor: Sangacu Masao – 三月まさお

Vydání: 15. 6. 2017

- Shrnutí: V této komiksově knize příběh vypráví o postavách Kóheie, vlastníka a pracovníka kavárny, a Šúty, který je jeho partner a momentálně studuje vysokou školu. Šúta, poměrně žárlivý partner, se snaží vyrovnat s Kóheiovou partnerskou minulostí, kdy udržoval vztahy pouze s ženami. Z tohoto důvodu Šúta pochybuje i o sobě samém jako správném partnerovi, a naopak Kóhei má tendenci s Šútou někdy jednat jako s mladším bratrem. Tento zvláštní vztah vyvěrá z minulosti, kterou mezi sebou oba dva mají. Šúta je o několik let mladší, a když mu v předškolním věku zemřeli rodiče, byl Kóhei jeden z těch, kteří se o něj jako náhradní rodina staral. Šúta za svého vztahového rádce považuje Itokeho, který je pravidelným návštěvníkem kavárny a sprátelil se s ním. Šútovy pochybnosti o vztahu s Kóheiem dojdou tak daleko, že se rozhodne odejít ze společného bytu s Kóheiem a přechodně zůstat u Itokeho. Itoke pak sám situaci s Kóheiem řeší a oznamuje mu, že si pro Šútu může přijít až ve chvíli, kdy si uvědomí, co k němu vlastně cítí. Kóhei tak zjišťuje, že na Šútu žárlí a že mu vlastně v některých případech neříkal všechny věci na rovinu. Šútu si pak posléze vyzvedne u Itokeho doma a jejich vztahový problém si mezi sebou vyřeší a po jisté době dojde i na svatbu.

9.6.1 Struktura

Již na prvních pár stranách je možné rozpoznat, že Kóhei bude v tomto příběhu představovat roli *seme* a Šúta naopak *uke*, jedná se již o existující pár. Je zajímavé, že samotný příběh je z počátku rozvíjen přes linii Itokeho, který se právě v Kóheiově kavárně rozchází se svou přítelkyní. Itoke je důležitou vedlejší postavou příběhu. Na rozdíl od jiných příběhů, ve kterých mohou být okolní osoby spíše překážkou ve vztahu dvou hlavních postav, u Itokeho je tomu právě naopak. Itoke je mužská postava, sprátelil se s Šútou, který se s ním bude radit právě o svých vztahových problémech. Zápletka příběhu je tak tvořena hlavně skrze Šútu, který nemá plnou důvěru ve svého partnera a částečně také v sebe.

Přestože je Kóhei *seme*, nepůsobí nijakým způsobem dominantně, je v pozici, kdy neumí přesně pochopit své chyby a vlastní postavení ve vztahu s Šútou, ke kterému nepřistupuje dostatečně otevřeně. Naopak Šúta je mnohdy hluchý k opakovaným Kóheiovým vysvětlováním,

že o ženy opravdu nemá zájem a miluje pouze jeho. Šúta si totiž od Kóheie představuje mnohem více pozornosti a lepší zacházení. Z těchto nedostatků pak tedy vyvozuje, že jeho nenaplněná očekávání ze strany Kóheie pramení právě v tom, že on sám není dostatečně ženským, protože to je něco, co by si Kóhei přál. Jeho největší pochybnost pak tkví v tom, že o Kóheiově náklonnosti smýšlí spíše jako o pozůstatku povinnosti, kterou Kóhei vůči Šútovi měl, když byl v mladším věku, protože se o něj staral.

Ten, kdo se tak ve vztahu zasloužil hlavně o rozhrěšení jejich vztahové situace, byl *uke* Šúta, protože jemu samotnému se nelíbilo, jak k němu Kóhei přistupoval. Vliv na Šútovy pochybnosti má i Kóheiova kamarádka ze školních let, kdy Šútovi oznamuje, že Kóhei není natolik dobrým, jak by se na první pohled mohlo zdát. Což ještě více prohlubuje jeho pochybnosti o jejich vztahu a sobě samém jakožto o vhodném partnerovi pro Kóheie.

Jeho vztahově podřazená pozice ho vlastně paradoxně postuluje do pozice, kdy on sám musí proti představiteli *seme* jednat, protože ten si zásadních chyb není vědom. K závěrečnému vyřešení vztahového problému sice zásadně přispívá Itoke, ale právě na popud Šúty, který se mu se svými vnitřními pocity svěřuje, přičemž je do všeho v závěru příběhu zapojena i bývalá přítelkyně Itokeho.

9.6.2 Ikonografie a vizuální styl

Naprostá většina příběhu se v tomto případě obešla bez užívání jakékoli specifické ikonografie pojící se s charakterovými tendencemi představitelů. Dva nejčastější rozeznatelné prvky byly specifické složky v panelech, které určitým způsobem uvozovaly překvapení. Tyto výjevy se však nepojily specificky s jednou konkrétní postavou a obecně se vyskytovaly jak u mužů, tak i u žen a jednoduše vyplývaly ze situace. Druhým často rozpoznatelným prvkem byla typická značka hněvu, která se hlavně z počátku příběhu objevuje v Šútově tváři. Ta tedy uvozuje jeho charakter jako poměrně temperamentní, takže čtenář může z Šúty nabýt dojmu nedospělé osoby s rychlými výkyvy nálad. Zhruba od poloviny příběh však tato značka z Šútovy tváře mizí.



Obrázek 17 Ilustrace odrážející vztahy nadřezanosti a podřazenosti mezi semem a ukem

Rolové postavení ve vztahu je patrné i z ilustrací před samotným příběhem. Na první ilustraci je Šúta v jakémisi objetí Kóheie s poměrně podezřívavým pohledem, budí tak dojem, jako by měl o Kóheie strach. Naopak Kóhei má klidný usměvavý obličej a vypadá velmi spokojeně. Tento obrázek poměrně jasně reflektuje emocionální vztah páru, kdy Šúta neustále pochybuje o sobě a svém okolí, a bojí se o svůj vztah s Kóheiem, naopak Kóhei většinou v ničem nevidí problém. Následující ilustrace už více naznačuje jejich *seme* a *uke* pozice. Kóhei, který z vyšší pozice starostlivě líbá Šútu na čelo, a Šúta, který má až otrávený výraz. Tato ilustrace tak opětovně ilustruje vnitřní charakterystiky postav, kdy je Šúta opětovně nespokojen s tím, že s k němu Kóhei chová spíše jako jeho rodič nežli partner.

9.6.3 Zasazení

Příběh je z velké části zasazen do kavárny, kterou Kóhei vlastní. Kavárna slouží jako místo setkání všech představitelů příběhu, což má vliv na jeho samotný vývoj. Je to místo, kde se Itoke rozešel se svou přítelkyní, ale například se také od Kóheiovy spolupracovnice dozvídá, že *adopce dědice* v případě Kóheie a Šúty funguje jako náhrada opravdového sňatku. Zasazení tak nemá ani negativní ani pozitivní vliv na akce postav, spíše je situacemi, které se v nich odehrají, podnětné v tom smyslu, že nutí nějakým způsobem představitele příběhu jednat.

Například bývala spolužačka Kóheie z vysoké školy, která do kavárny přichází coby zákaznice, přiměje Šútu přemýšlet nad tím, jestli s ní měl Kóhei někdy před tím vztah. Nad Kóheiovými aktivitami ho zákaznice donutí přemýšlet ještě víc, když mu sice vyvrací, že by kdy s ním měla vztah, ale nejspíše to nebude tak dobrý muž, jak si o něm Šúta může myslet. Tato poznámka má posléze vliv na to, jak Šúta i mimo kavárnu o Kóheiovi přemýšlí a prohlubuje jeho nedůvěru v něj. Zásadní situace a řešení vztahového problému představeného páru probíhá mimo prostředí kavárny, kavárnu však můžeme chápat jako katalyzátor děje, který nějakým způsobem podněcuje své protagonisty jednat.

9.6.4 Sexualita

K otevřeně vyobrazenému sexuálnímu styku dojde v celém příběhu dvakrát, avšak není mu věnován nijak zásadní prostor. Otevřeně vyobrazený sexuální styk je zmiňován proto, že v jednom případě si v opilosti Šúta vynucuje u Kóheie sexuální styk. Ale není vyobrazen, je pouze naznačen.

V prvním případě sexuální styk mezi Šútou a Kóheiem figuruje spíše jako záminka budoucího problému, který pár bude mít mezi sebou. Šúta si po sexuálním styku nárokují pokračování, přičemž Kóhei ho již odmítá s tím, že má zítra školu a stejně by to už sám nebyl schopen zvládnout. I přes očividný sexuální styk, který mezi sebou oba protagonisté měli, byl představen poměrně schématickou formou v rámci dvou stran. Jasně však je, že v partnerském vztahu byly dodrženy aktivní a pasivní role představitelů *seme* a *uke*.

K druhému sexuálnímu styku dochází po tom, kdy se Kóhei chce usmířit s Šútou a vyřešit tak jejich vztahový problém. Skrze sexuální styk chce dokázat nejenom svou lásku, ale i zájem si Šútu vyslechnout a pochopit jeho výhrady. Sexuální styk tak v tomto případě funguje jakožto usmířovací médium, které ukončuje partnerskou krizi.

9.6.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Zásadní rozdíly, které jsou mezi partnery patrné na emocionální rovině, jsou zároveň doprovázeny jejich značnými rozdíly ve fyzickém vzhledu. Kóhei je minimálně o dvě hlavy vyšší nežli Šúta a má také poměrně široký trup, působí tak silným mužským dojmem. Má delší černé vlasy, které většinou nosí svázané v culíku. Jeho oblečení je přiměřené jeho postavení a pracovní náplni. Šúta je oproti tomu menší postavy, má krátké světlé vlasy, obličej působí jemným až ženským dojmem. Jeho velmi častou grimasou je rozzlobený obličej, jeho emocionální a fyzická stránka tvoří jakýsi celkový dojem poměrně nedospělého jedince. Přestože je Šúta vysokoškolský student, působí mladším dojmem, nežli doopravdy je.

Šúta tak celý příběh bojuje za to, aby ho Kóhei začal brát vážně a za rovnocenného partnera. Opakovaně je ovšem okolo něj utvářena aura, která ho degraduje do pozice dítěte a Kóheie staví do pozice rodiče.

Je zajímavé, jakým způsobem příběh zpracovává přístup k homosexualitě heterosexuálními postavami. Hned na úvod je dobré zmínit, jak samotný Itoke původně chápal vztah Kóheie a Šúty.

Velmi jasně se v příběhu pracuje s premisou heteronormativity, kdy Itokeho by nikdy nenapadlo, že jsou Kóhei a Šúta v romantickém vztahu. Již z počátku si domýšlel, že Kóhei je v partnerkám vztahu s číšnicí, která s ním v kavárně pracuje. Jeho domněnka je posléze dále utvrzena v tom, že Kóhei Itokemu oznámí, že jsou registrováni s Šútou v rodinném svazku, tj. Kóhei je otec a Šúta syn. Do jisté chvíle je tak přesvědčen o tom, že je Šúta adoptivním synem Kóheie, a neví, že obdobná registrace je pouhým ekvivalentem stejnopohlavního sňatku. Příběh se také nepřímou věnuje reálné problematice možnosti sezdání homosexuálního páru. Reálně je to totiž v Japonsku poměrně komplikovaná záležitost, sňatky stejnopohlavních párů legalizované nejsou, existuje však jakýsi ekvivalent registrovaného partnerství ovšem jeho obdržení samotné je značně komplikovaná záležitost. Jedním ze způsobů řešení situace je právě například adopce³¹ jednoho z partnerů, jako je tomu v tomto příběhu.

Ve vztahu Kóheie a Šúty se v oblasti dominance odráží jejich vzájemná minulost a s tím související věkový rozdíl. Osirelý Šúta, který je předán do péče babičky, je často hlídán Kóheiem, který bydlí v sousedství. Již ve velmi útlém věku si Šúta do jisté míry uvědomuje své city vůči Kóheiovi, kdežto Kóhei má běžně vztahy s různými dívkami. Přestože se ve svém vztahu dostali až do bodu, kdy je Šúta dostatečně starý na to, aby měl s Kóheiem vztah, Šúta má pocit, že se do jejich vztahu přenáší postavení pečovatele a opečovávaného či dítěte a rodiče.

Na rozdíl od Šúty působí Kóhei mnohem dospělejším dojmem. Při každé názorové konfrontaci se Šútou zachovává chladnou hlavu a ve většině případů ani moc nerozumí tomu, proč je na něj Šúta rozzloben. Naopak Šúta, který ve všech případech hádku či výčitky vůči Kóheiovi iniciuje, působí velmi nedospěle a nevyzrále. Tento dojem pak také potvrzuje samotný Itoke, který Šútovi oznamuje, že si vždy myslel, že ve většině případů přehání a lidově dělá z komára velblouda. Opakovaně je tak v příběhu zdůrazňován základní osobnostní rozdíl mezi hlavními partnery. Tento dojem však neodpovídá správnosti či opodstatněnosti jejich chování. Kóhei sice může působit velmi racionálně, ale v podstatě odmítá vztahovou problematiku s Šútou řešit přímo, přestože je očividné, že si to jejich vztahová situace vyžaduje. Naopak Šúta sice působí velmi impulzivně, je

³¹ Je však důležité poznamenat, že se nejedná o ekvivalent adopce podobné tomu, jak ji známe my. V Japonsku nejsou ojedinělé adopce možných dědiců rodinného jména například v případě, kdy není ani jeden potomek schopný po hlavě rodiny převzít rodinný podnik. K rodinným adopcím tak může docházet nejenom ve spojení s osvojením si dítěte, ale také již dospělé osoby. Toto téma je však poměrně problematické, a hlavně ve spojení s otázkou homosexuálního sezdání by si kompletní osvětlení tématu vyžadovalo širšího výzkumu.

však v pozici, kdy není jeho rozpoložení ohledně jejich partnerského vztahu s Kóheiem překvapivé. Způsobem, kterým to však dává najevo, však jaksi degraduje vážnost situace.

V tomto příběhu hrají jistou roli také ženské postavy. Některé z nich jsou vedlejší, jako například číšnice v Kóheiově baru, která nemá v rámci příběhu zásadní postavení. Naopak na první pohled z počátku ukončený vztah mezi Itokem a jeho přítelkyní se ke konci příběhu opět spojuje a jeho bývala/nynější přítelkyně mu bude pomáhat řešit vztahové problémy Šúty. A jak již bylo zmíněno ve struktuře, je v tomto případě ženská postava, která má vývoj ve vztahu Šúty a Kóheie negativní vliv.

9.7 Analýza mangy Oni ga šitau ha tatarigami

Oni ga šitau ha tatarigami – 鬼が慕うは祟り神

Autorka: Haizaki Medžiro – 灰崎めじろ

Vydání: 10. 11. 2017

- Shrnutí: V tomto příběhu je představen osud páru dvou démonů Cubomarua a Šího. Ší je původně považován za boha kletby. Před dávnými časy se obyvatelé jedné vesnice rozhodli pokácet posvátný strom, který ochraňoval vesnici a její přilehlé okolí. Aby se i po pokácení stromu do okolí nešířila negativní energie, byla koncentrována do původního ochranného božstva nepokáceného stromu, která tak stvořila boha kletby Šího. Ten po staletí dlí v původním místě vesnice, která však byla negativní energií zničena, on ji však omezuje natolik, aby se nešířila za její hranice i do jiných míst. Pro normální lid je tak oblast, ve které se vyskytuje bůh kletby, neobyvatelná. Jednoho dne se však do této zamořené oblasti dostane napůl démon a napůl člověk Cubomaru, který je vůči negativní energii okolí imunní. Bůh kletby Ší se rozhodně o malého Cubomarua postarat. Oba tak bok po boku spolužijí a postupem času Cubomaru k bohu kletby začne pociťovat lásku, kterou však z různých důvodů Ší otevřeně neopětuje. Až po vypálení původního prokletého lesa, které bylo iniciováno vesničany, Šího účel jako správce okolí končí. Vyznává tak svou náklonnost a z boha se stává démonem, stejně jako je Cubomaru, a může tak s ním započít společný život.

9.7.1 Struktura

Vzhledem k povaze příběhu je poměrně jasné, že v pozici *seme* je v rámci tohoto díla bůh prokletí Ší a v pozici *uke* polodémon Cubomaru. Příběh samotný je vyprávěn z pozice Cubomarua, který se jako zajatec a možný zdroj zisku dostává chybou vesničanů do prokleté oblasti, ve které se vyskytuje Ší. Bůh kletby Ší je jako *seme* hned od počátku příběhu v jakési otcovské pozici, protože se o malého Cubomarua stará jako o své dítě. Ší jako božstvo představuje zkušenější a nadřazenější osobu, nežli je Cubomaru. Cubomaru potřebujeme pomoci, ochranu a bezpečné zázemí a svou naivitou a dětskou povahou je pro Šího jednoznačně někým, kdo si zaslouží jeho starostlivost. Na rozdíl od Šího je však právě kvůli své naivitě a bezprostřednosti více otevřen jasnému vyjadřování náklonnosti či citů, které vůči Šíovi cítí, ať jsou již přátelské či motivované láskou. Ší však většinu svých citů a myšlenek přímo nevyjadřuje, ale spíše si je nechává pro sebe.

Ší se v otcovské či spíše rodičovské roli představuje na několika úrovních. Chápe, že Cubomaru nebude chtít celý život strávit pouze na jednom místě a jednoho dne se bude chtít vydat ven do světa, snaží se ho tak na tuto realitu aktivně připravovat a podporuje jeho vycházky za

hranice prokletého lesa. Po dosažení určitého věku Cubomarua také chápe potřeby démonické energie, tedy Cubomaruovu častou sexuální náruživost, kterou mu nepřímo pomáhá naplňovat skrze své šlahounovité výrůstky, které se mu na těle utvořily po tom, kdy byl vtělen jako bůh kletby. Zajímavý je moment, kdy Ší krmí Cubomarua přes zmíněné výrůstky ve svém náručí a komentuje slovy, že je to úplně stejné jako krmení miminka. Právě proto je pravděpodobně vhodnější nazvat jeho roli spíše rodičovskou, protože svými aktivitami kombinuje chování jak na první pohled spíše stereotypně mateřské, tak ale samozřejmě otcovské.

Cubomaru se však po dlouhé době spolužití do Šího zamilovává a výrůstky, kterými je krmen, se pro něj stávají i předmětem jeho erotického potěšení. Kladně nepřijímá Šího nepřímé snahy o to, aby se jednoho dne dostal mimo území prokletého lesa, nebo si snad našel jiného partnera/partnerku. Tyto nevyjasněné snahy chápe spíše jako Šího náklonnost k ženám nežli k němu samotnému.

Při útoku vesničanů na prokletý les si Ší při záchraně Cubomarua uvědomuje, že ho má vlastně rád a je pro něj velmi důležitý. Rozzuření vesničané, který zapalují prokletý les, tak fungují jako důvod k tomu, aby si Ší uvědomil své pocity, protože podpálením a zničením lesa jeho úděl jako boha prokletí končí a mohl by přestat existovat. Cubomaru, který byl přesunut na bezpečné místo se jal Šího z hořícího lesa zachránit. Ší si tak otevřeně uvědomí své city k Cubomaruovi, z boha se stává démonem a má s Cubomaruem první sexuální styk nezprostředkovaný jeho výrůstky. Ší jako by čekal na ukončení své božské role, role ochránce/rodiče, aby mohl mít volný vztah s Cubomaruem.

9.7.2 Ikonografie a vizuální styl

V rámci ikonografie je zajímavé si v tomto díle všimnout momentů, které by bylo možné chápat jako vykreslování Cubomaruovy postavy jakožto femininní. Opakujícím se prvkem je styl vykreslení Cubomaruova těla v erotických situacích, kdy je vyobrazen tak, aby jeho hrudník budil dojem dámského poprsí. V další instanci je v Šího představách vyobrazen jako nevěsta se závojem a výjev je vyobrazen doprovodnými květinovými vzory. Často je také vyobrazen při pláči, to může být chápáno jako důsledek jeho jemnější povahy, což by čtenář mohl opětovně spojovat spíše s



Obrázek 18 Uke jako nevěsta a květinový vzor



Obrázek 19 Uke vyobrazen s poměrně ženskými fyzickými rysy

femininními vlastnostmi. Na rozdíl od Šího, který svým vážným a stoickým postojem jasně neprojevujícím své emoce představuje spíše vlastnosti maskulinní. Ovšem přesto, že je Ší v příběhu v pozici boha kletby, není v roli antihrdiny, je tomu spíše naopak. Ve spojení s jeho postavou se tak nenachází žádná specifická ikonografie, která by ho vykreslovala jako negativního, například tmavé pozadí. Ikonografie spojována s jeho postavou spíše

dokresluje jeho vnitřní pochody a myšlenky, které se pojí s Cubomaruem, nejsou to však opakující se určité prvky.

Ilustrace odrážející vztahové role jednoznačně vyobrazují vztah *seme* a *uke* v patřičných pozicích. V první ilustraci před první kapitolou je Cubomaru v objetí Šího, který se ho zrovna chystá nakrmit prostřednictvím výrůstků na svém těle. Cubomaru tuto chvíli očekává s toužebným výrazem, který čtenáři dává najevo jeho citový vztah k Šímu. Ší naopak na Cubomarua starostlivě shlíží, jako by byl Cubomaru jeho potomkem.

9.7.3 Zasazení

Většina příběhu se odehrává v prokletém lese, ve kterém pobývá bůh prokletí Ší. Prokletý les je pro obě postavy jakési bezpečné izolované místo, kde se nemusí bát pohledů a hodnocení lidí z okolního světa. Místo prokletého lesa je však bezpečné jen do té doby, nežli se na trestnou výpravu vydávají okolní vesničané a les se rozhodnou zničit. Les jako takový paradoxně omezuje vztah, který se mezi Cubomaruem a Ším rozvíjí. Ší má jako bůh své povinnosti a jistou autoritu, která ho staví do pozice spíše ochránce Cubomarua, protože až jednou vymizí veškerá negativní energie, jeho role jako ochránce lesa skončí. Cubomaru tak může být v prokletém lese paradoxně volný a bez obav z okolního světa, otevřený milenecký vztah s Ším není dosažitelný. Jejich opravdový vztah začíná až ve chvíli, kdy je prokletý les spálen a Ší ztrácí svou božskou úlohu. Pro Cubomarua les představuje jak volnost životní, tak omezení citové.

9.7.4 Sexualita

V rámci tohoto díla je sexualita poměrně různorodá a představuje jakési pomyslné etapy, které odráží citový vývoj vztahu mezi dvěma hlavními postavami. Prvním sexuálním aktem, ke kterému v příběhu dochází, je Cubomaruova masturbace, kterou provozuje tajně při praní Šího prádla. Cubomaru byl po této stránce aktivní již od útlého věku a sám si vzpomíná na to, jak se u Šího dožadoval pomoci při „léčbě“ erigovaného penisu, protože si s touto situací sám nevěděl rady.

Jako již dospělý si Cubomaru stále přeje to samé, ale o všem již uvažuje ve spojení s city, které k Šímu chová. Ší si je této sexuální náruživosti u Cubomaru vědom a přičítá to právě jeho démonickému původu, v rámci kterého je podobné chování běžná záležitost. Ší se však rozhoduje Cubomaruovi při jeho potřebách pomoci prostřednictvím svých šlahounovitých výrůstků, aby si Cubomaru myslel, že o tom Ší samotný neví. Náklonnost a lásku, kterou Cubomaru vyslovuje právě při sexuálních aktech prožívaných pomocí výrůstků, Ší nebere vážně, protože Cubomaru nemá v prokletém lese jiného výběru.

Ší pomocí výrůstků Cubomaruovi pomáhá nejen při masturbaci jako takové, výrůstky ho také análně penetruje. Ší sám nezastírá své vzrušení při těchto aktivitách, otevřeně je však před Cubomaruem neprojevuje. I poté, co se prozradí, že Ší vlastně celou dobu sexuálně uspokojoval Cubomaru vědomě, jejich aktivity tím nekončí a naopak probíhají již otevřeně za osobního dohledu Šího. Cubomaru je tak pokaždé v pozici toho, kdo je různými způsoby uspokojován a úroveň uspokojení se postupně stupňuje. Vrcholem a vzájemným sexuálním uspokojením je tedy až Šího změna v běžného démona. Ší sexuální akt dominuje a svádí Cubomaru polibkem, samotný sexuální akt je anální penetrací v misionářské pozici, kdy je Ší v pozici nad Cubomaruem. Setkáváme se tak s opakovaným motivem, kdy je *seme* v dominantní pozici a *uke* v pasivní. Obecná dominance při veškerých sexuálních aktech přirozeně vychází ze strany Šího a právě vzhledem k jeho postavení a roli, kterou v příběhu zaujímá.

9.7.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Ší má jakožto představitel boha prokletí ve spojení s rolí *seme* tělo tomu odpovídající. Je jednoznačně vyšší nežli Cubomaru a má mohutnější svalnaté tělo a dlouhé husté černé vlasy.

Ze zad mu vyčnívá několik desítek dlouhých šlahounovitých výrůstků, které se mohou volně pohybovat po prostoru celého prokletého lesa, které umožňují vidět, slyšet a cítit, co se v okolí děje. Vzhledem k období, ve kterém se příběh odehrává, má na sobě Ší tradiční bederní roušku a rozevřené kimono, v přední části těla má kus jakéhosi pevnějšího brnění. Jeho vzezření celkově tak podtrhuje jeho důležité postavení. Cubomaru je postavy drobnější, má hnědé vlasy a tmavší pleť. Z čela mu vystávají dva páry menších růžků a má špičaté uši, což tedy podtrhuje vykreslení jeho postavy jako démona. Na vrchní části těla má uvázaný kus látky, který dosahuje až k chodidlům. Tento kus oblečení je vždy perfektně uvázan k tělu pomocí dvou velkých úhledných mašlí. Na spodní části těla má běžné plátěné kalhoty. Styl rozevlátého a poměrně volného oděvu, který má Ší, je opakem neustále upravených Cubomaruových mašlí, které tak utváří jeho spíše femininní charakter. Ší tak evokuje spíše nadřazeného mužského boha, ke kterému by se podobný styl nehodil, neboť jeho postavění musí odpovídat vážený oděv.

V tomto fikčním příběhu jsou poměrně velmi jasně vymezeny hranice, co je možné chápat jako mužské či ženské a jak se to může reálně projevit v samotném vztahu dvou hlavních postav. Ší jako někdo, kdo má zodpovědnost a kdo vlastně není běžným člověkem nemající běžné potřeby jako spánek a výživu, představuje vůči Cubomaruovi nadřazenou bytost. Ší chápe lidské životní úspěchy a štěstí jako důležitější nežli ty své a je si vědom reality samotného lidského života čímž, je připraven dát Cubomaruovi prostor, aby mohl žít svůj nezávislý život. Nechce si ho tak nijak přivlastňovat a nad věcmi přemýšlí racionálně, avšak to mu nebrání, aby se k Cubomaruovi choval vřele.

Cubomaru naopak jako představitel impulzivního charakteru, který je velmi otevřený, a chová k Šímu láskyplné city. Přesto se však bojí Šímu odhalit své erotické zkušenosti s jeho výrůstků, neboť je přesvědčen o tom, že by se to Šímu nelíbilo. Své zážitky tak uchovává jako tajemství, neví však o tom, že Ší si je všeho vědom, protože výrůstků fungují dle jeho vůle. Jejich vztah je tak založen na vnitřním konfliktu, kdy Cubomaru k Šímu chová láskyplné city, přičemž o tom Ší ví, avšak chápe je jako něco přechodného či pudově motivovaného a snaží se najít jinou cestu, přes kterou by si Cubomaru uvědomil své pouto k někomu jinému. To však neznamená, že Ší žádné city k Cubomaruovi samotnému nemá. Naopak je pro něj velmi důležitý a veškeré aktivity, které vůči Cubomaruovi podnikal, od ukázky toho, jako to vypadá ve světě mimo prokletý les, po jejich erotické praktiky, podniká s myšlenkou utváření příjemného prostředí pro Cubomaru.

Jako pár mezi sebou mají poměrně silné pouto. Oba jsou v podstatě zajatci svých vlastních těl. Cubomaru jako půl člověk a půl démon není chápán za rovnocennou bytost v lidském světě a vlastně se jako lidská kořist v kleci dostává do Šího prokletého lesa. Ší je pak vězněm prokletého lesa, na který musí dohlížet, aby se zlé a špatné nedostávalo za jeho hranice. Lidé se ho bojí a místo jako ochránce lesa, ve kterém již po staletí dlí, ho chápou jako zlou sílu, která vesničanům znemožňuje průchod lesem do jiných oblastí za obchodem. Oba dva žijí na okraji společnosti. Jaký je jejich život ve společnosti po tom, kdy se i Ší proměnil v běžného démona, není jasné. Očividné ovšem je, že je rozhodnutý Cubomaru jako svého partnera po celý život chránit a starat se o něho. Ší tak vůči svému partnerovi cítí závazek na celý život a bude ochráncem Cubomaru, protože on je ten, který ochranu potřebuje. Je slabší, menší a křehčí nežli Ší.

Rozdíl rolí ve vztahu, který je v příběhu vykreslen na ochránce a ochraňovaného, je umocňován, jak se obě postavy projevují jazykově. Cubomaru se k Šímu vyjadřuje o něco formálnější stylem po celou dobu příběhu, naopak Ší jako osoba nadřazená používá méně formální mluvu. Za specifický případ by se dalo označit to, že se příběh odehrává v období Taišó šestnáctého století, což má vliv na styl mluvy a formálnosti výpovědí. Ovšem párová formálnost mluvy mezi partnery je prvkem, který je možný vysledovat i v příbězích jiných a je běžnou součástí hovorů i v dnešní době. Není to tak prvek zvláštní pouze pro dané období, ve kterém příběh probíhá.

Sice okrajový, ale zajímavý prvek představují v příběhu ženy, se kterými se oba setkávají v rámci každoroční návštěvy vesnického veselí. Pro Šího znamená seznámení se s vesnickým veselím prostředek k tomu, aby Cubomaruovi ukázal, jak vypadá život mimo prokletý les. Setkání s místními kráskami mělo být nástrojem, aby si Cubomaru pravděpodobně uvědomil krásu žen a vlastně vůbec jejich existenci jako možných partnerek. U Cubomaru to však vyvolává opačný efekt a pochybuje o své lásce a možnosti vztahu s Ším. Domnívá se, že z jeho předchozích návštěv města má s ženami již zkušenosti a o něho jako o partnera ne-ženu by nikdy nemohl mít zájem. Ženy tak fungují jako prostředek pro zpochybnění citů nejenom jeho samotného, ale i těch, které by k němu mohl cítit Ší, protože z jejich setkání vyvozuje jeho možnou orientaci.

Cubomaru však paradoxně mnohem více svým stereotypním chováním utváří dojem ženy. To je například patrné i z jeho různých domácích aktivit, protože Šímu například pere oblečení. O Šího má tak upřímnou a láskyplnou starostlivost a přeje si, aby se s ním cítil pohodlně. Ší je tak v pozici dobře opečovávané hlavy rodiny.

9.8 Analýza mangy *Nó kará beibí*

Nó kará beibí – ノーカーベイビー

Autorka: Waku Okuda – 枡奥田

Vydání: 15. 12. 2017

- Shrnutí: Děj představuje příběh mladého Mašihira, který na první pohled žije poměrně otevřeně volným sexuálním životem. Ve skutečnosti si však přeje najít pravou lásku, se kterou by mohl společně žít. Příběh hned v úvodu představuje tou dobou Mašihirova přítele Jóičiho, se kterým je zrovna v mileneckém aktu. Jóiči ovšem není typem partnera, který by se uchýlil k dlouhodobému vztahu, při nejbližší příležitosti tak Jóičiho vyměňuje za jeho mladšího bratra a v podstatě Mašihira vyhazuje z jeho bytu. Mašihiro tak odchází a při cestě městem poznává Daičiho, se kterým má za jistých okolností sexuální styk. Daiči je však opakem Jóičiho a nemá zájem jen o sex jako takový. Mašihira má již delší dobu velmi rád a přál by si s ním být. Přestože jejich vztah byl započat hned na první schůzce sexuálním stykem, neznamená to, že by se Daiči dále nesnažil Mašihira získat svým laskavým chováním. Ve chvíli, kdy Mašihiro s Daičem konečně utváří partnerský pár, situaci se snaží narušit Mašihirův mladší bratr Akihito. Akihito na staršího bratra žárlí, protože mu kvůli svým pletkám s muži nikdy nevěnoval dostatek pozornosti. Daiči se však s Akihitem vypořádává a Mašihiro se loučí se svým bratrem i přes to, že ví, že pravděpodobně nebyl ukázkovým bratrem. Od té chvíle tak mohou Mašihiro a Daiči nerušeně pokračovat v jejich společném životě.

9.8.1 Struktura

Příběh je vyprávěn z pozice Mašihira, který je v roli *uke*. Všechny ostatní muže, se kterými se v příběhu Mašihiro setkal, je možné označit jako *seme*, a to včetně jeho mladšího bratra. Prvním partnerem *seme*, který je s Mašihirem v jakémsi vztahu, je Jóiči. Příběh tak začíná poměrně hrubým sexuálním stykem Jóičiho s Mašihirem. Jóiči Mašihira rozhodně nechápe jako dlouhodobého partnera. Bere ho spíše jako někoho, na kom může ukojit své potřeby až do takové míry, kterou by si nemohl naplnit s kýmkoli jiným. Pro Jóičiho je tak Mašihiro dobrým zdrojem jisté zábavy. Nebere ohled na nikoho a ani nepočítá s tím, že by někoho bral ohled na něj. Po citové stránce tak pro Jóičiho Mašihiro nic neznamená a ani se to nesnaží předstírat. Mašihiro to sice tuší, svou otevřeností a odevzdaností všemu, co si Jóiči po sexuální stránce dovolí, však doufá v možnost získat si ho na svou stranu. Jóiči je tak agresivní formou *seme* vůči Mašihirovi. Vzhledem k tomu,

že již u prvního páru byl ustaven vztah mezi Jóičim a Mašihirem ve formě *seme* a *uke*, bude tento model realizován i v dalších situacích.

Dalším Mašihirovým partnerem je Daiči. Daiči je opakem Jóičiho, je tak spíše v pozici zachránce a je v podstatě Mašihirův splněný sen. Mašihiro, který sám touží po dlouhodobém vztahu a monogamii, tak nachází svého pravého partnera v Daičim, který po něm po citové stránce již delší dobu touží. Svým chováním a zacházením se snaží Mašihira přesvědčit o tom, jak může vypadat pravá láska, což se mu také daří a začíná s ním dlouhodobý vztah.

Posledním představitelem *seme*, který je ale spíše zvláštním případem, je Mašihirův mladší bratr Akihito. Akihito je zhrzený mladší bratr, funguje jako negativní element, který působí obecně negativně mezi Mašihirem a jeho partnery. Z nějakého důvodu je Akihito pro Mašihirovy partnery natolik zajímavý, že si ho vybírají místo něho. Když se v závěru příběhu Akihito snaží Mašihira agresivně svést, zachraňuje ho Daiči. Daiči je tak v postavení vůči Mašihirovi partner-ochránce, Jóiči je spíše partner-nepartner a Akihito je zášť, která tvoří zápletku, jež upevňuje pouto mezi hlavním párem příběhu.

9.8.2 Ikonografie a vizuální styl

Ikonografie, jež by se jednoznačně týkala vykreslení rolí *seme* a *uke*, nebo by jinak naznačovala hierarchické rozdílnosti, v příběhu skoro není přítomna. Asi nejvýraznějším prvkem jsou specifické výrazy v obličejí představitele *uke*, který je při setkání se svým *seme* většinou smutný nebo vypadá, jako by ho něco trápilo. Ikonograficky je tak skrze *ukeho* obličej vyjádřeno vztahové neštěstí, ve kterém se *uke* momentálně nachází. Má někoho, kdo ho miluje, celou dobu po tom však toužil u někoho jiného, pro nějž se snažil změnit i svůj charakter.

V rámci tohoto příběhu není utvořena ani ilustrativní ikonografie, jež by mohla zprostředkovat bližší pohled na postavení *ukeho* a různých představitelů *seme*.

9.8.3 Zasazení

Děj je zasazen ve většině případů v domovech samotných představitelů příběhu, tedy u Mačihira či Daičiho doma. V jiných situacích se příběh odehrává přímo na ulici či v Mačihirově práci, do které dochází přes den. Právě prostředí jeho práce je také místo, ve kterém ho Daiči poprvé

spatřil a začal o něj mít zájem. Veřejné prostranství je také místo, kde Daiči Mašihira poprvé oslovuje. Poměrně hořko sladký náboj má samotný byt Mačihira, který sdílí s Jóičim. Jóiči ho po tom, kdy je již zamilován do Daičiho, navštěvuje v bytě a v podstatě si na něm vynucuje sexuální styk. Při tomto aktu je zraněn, přičemž to je důvodem, aby se o něj Daiči lékařsky postaral a Mačihiro s ním zůstal doma. Různá místa tak mají různé vlivy na formování vztahu mezi představiteli *seme* a *uke*.

9.8.4 Sexualita

Co se sexuálních vztahů týče, jsou poměrně různorodé a agresivní forma sexuálního styku je střídána s jeho láskyplnou formou. Příběh samotný začíná Mačihirem orálně uspokojujícím Jóičiho, který s ním má vzápětí anální sex. Jóiči jasně projevuje svou dominanci agresivním chováním vůči Mašihirovi například tím, že při samotném styku ho nepříjemně tahá za vlasy. Poznává se totiž s Mašihirovým mladším bratrem a pro změnu chce mít sexuální styk právě s ním.

Poměrně brzy na to má Mašihiro sex s Daičem, kterého potkává při vycházce venku. Mašihiro je přesvědčen, že Daičiho svým chováním překvapí, a snaží se o poměrně útočný přístup a styk opět začíná orálním sexem. Daiči se ovšem nenechává překvapit a s Mašihirem má sex, kdy tedy zaujímá dominantní pozici nad Mašihirem. Na rozdíl od Jóičiho však Daiči Mašihira nebere jako hračku či nahraditelnou věc. Vzhledem k citům, jež k Mašihirovi Daiči chová, jejich sex není rozhodně agresivní, což je pro Mašihira překvapením.

Specifickým případem v rámci jejich sexuálních zkušeností je situace, kdy má Mašihiro při setkání s Daičem na veřejnosti erekci. Daiči mu tak nabízí pomoc a zve ho k sobě domů s tím, že mu pomůže při jeho masturbaci, nedojde však mezi nimi k sexuální styku. Daiči k tomu má své důvody, chce se zaměřit hlavně na jejich vztah jako takový a nechce ho rozvíjet pouze na základě sexu.

Veskrze negativní zkušenost však Mašihiro prožívá po tom, kdy se jednoho večera od Daičiho vrací k sobě domů. Tam na něj již čeká Jóiči. Jóiči nedbá odmítnutí, které mu projevuje Mašihiro a vynucuje si na něm sexuální styk a v podstatě ho znásilňuje. Při samotném sexuálním aktu mu způsobuje zranění. Až poté, co si na Mašihirovi uspokojuje své potřeby, vyslechne si, že už si našel jiného partnera a nechce se s ním opakovaně stýkat, což tedy bez námitky přijímá. O partnerský vztah totiž nemá vůbec žádný zájem.

K poslednímu sexuálnímu styku dochází poté, kdy Mašihiro začal sdílet domácnost s Daičem, se kterým postupně prohluboval svůj vztah. K sexu tak dochází po vzájemném svádění, hlavním iniciátorem je však Mašihiro. Daičiho nejprve orálně uspokojuje, pak dochází k samotnému sexuálnímu aktu v běžné dominantní a pasivní pozici. Jejich poslední sexuální styk je také zakončením celého příběhu a dovršením jejich vztahového spojení i po citové stránce. Je to však také záminka proto, aby dal Daiči Mašihirovi najevo upřímnou lásku, protože ho miluje takového, jaký je. Mašihiro se totiž pro tento sexuální styk převlékl do oblečení, které nosil v době, kdy se poprvé poznávali a dával tak najevo svou frivolní povahu. Daičimu však nejde o to, jak vypadá, ale co pro něho znamená.

9.8.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Je zajímavé sledovat, jakými různými způsoby se v rámci tohoto příběhu vykreslují typy *seme*. Prvním zástupcem *seme* je Jóiči. Jóiči je v tomto případě příklad dominantní postavy a také představitelem jakéhosi pomyslného ideálu maskulinity, čemuž odpovídá nejen jeho hrubé chování, ale i jeho vnější vzhled. Jóiči je patrně vyšší nežli Mašihiro a jeho tělo je také o dost statnější. Obličej působí drsnějším dojmem, má úzké oči a v uších nosí různé druhy piercingů, což ho automaticky v rámci japonského kontextu přesouvá do jiné sféry společnosti nežli například té běžně pracující. To umocňuje také jeho styl sestřihu, který by nebyl běžně akceptován, tedy vyholené vlasy po stranách. Jóiči tak působí jako tvrdý macho muž, kterého s největší pravděpodobností nezajímá, co si o něm myslí okolí. Jeho oblečení je volné, neformální odpovídající jeho celkovému vzezření, běžné kalhoty, volné tričko a bunda.



Obrázek 20 Moment příběhu odrážející spojení partnerů *seme* a *uke* s jasně vykreslenými pozicemi dominance a pasivity partnerů

Jiným druhem představitele *seme* je naopak Daiči. Daiči je opět o něco vyšší nežli Mašihiro a také působí o něco silnějším dojmem. Vlasy má světlé, kratší a sestřih je poměrně běžný. Daiči působí mnohem formálnější a uhlazenějším dojmem, i co se jeho oblečení týče. Můžeme ho častěji vídat v košili se sakem či kabátem, jeho oblečení mu není volné, ale přesně padnoucí. Utváří tak dojem vyššího postavení, které doplňuje jeho pracovní pozice jakožto lékaře.

Specifickým typem představitele *seme* je Mašihirův bratr Akihito, který právě v roli atypického představitele *seme* narušuje i běžně psychické a fyzické rozhraní. Akihito je drobné postavy a mladistvého vzezření. Má velké oči, které jeho obličej dodávají na nevinnosti. Ve většině případů bude mít na sobě školní uniformu vzhledem k tomu, že je školou povinný. Jeho aura *seme* tak vychází hlavně z jeho chování, které ve spojení s nevinným vzhledem formuje lstivou postavu.

Posledním představitelem je samotný Mašihiro. Je útlejší postavy, má kratší černé vlasy. Jeho oblečení je v první části příběhu dosti nápadné, květované vzory na oblečení, lesknoucí se kalhoty, barevná bunda. Tento módní styl tak podtrhuje jeho jakousi volnost a otevřenost k životu, kterou chce dát svému okolí jasně najevo. Jeho styl se poněkud mírní po vstupu do vztahu s Daičim, což odráží i jeho změnu v přístupu k životu a partnerským vztahům pod Daičeho vlivem. Když se pak po nějaké době rozhodne své původní oblečení na nepřímý popud Daičeho opět obléct, spojuje si to právě s lascivním charakterem a se změnou oblečení se dostává zpět do svého *předešlého* já. Opětovně tak mění svůj styl na základě Daičeho, ten mu však musí dát najevo, že to nebylo jeho úmyslem. Je však patrné nakolik má dominantní vliv *seme* na rozhodování *ukeho*.

Pokud bude přihlédnuto k předešlým analytickým kategoriím, už z nich bude pravděpodobně jasné, v jakých relacích jsou vykreslovány emocionální vztahy mezi Mašihirem a jeho partnery. Mašihiro jako skrytý romantik doufá v pravou lásku, což pro něj v podstatě znamená vytrpět ty nejnáročnější sexuální praktiky, které o něj Jóči očekává. Naivní představa o jeho jedinečnosti (je totiž jediný schopný podobné zacházení se strany Jóiči tolerovat) mu dává naději v tom, že by s ním měl Jóiči trvalý vztah. I přes to, že o Jóičim ví, že on o trvalé vztahy nejeví zájem, zoufale doufá v opak. Tuto svou stránku, která doufá ve vztah s Jóičim, však nikdy neodhalí otevřeně, v tichém utrpení tak živí jakousi naději. Jejich vztahové rozpoložení nadřazenosti a podřazenosti vychází z Jóičeho nekompromisního charakteru, kterému je jednoduše vše jedno, a Mašihirova odevzdaného přístupu, který akceptuje vše, co se mu děje.

Mašihiro sám však ještě v úvodu příběhu nasazuje jistou masku osoby, která je nakloněna otevřenému sexuálnímu životu s více partnery i přes to, že jeho opravdový charakter tomu neodpovídá. Své chování tak přizpůsobuje svému okolí známých, kteří jsou volným vztahům také pravděpodobně nakloněni a tvoří jakousi homosexuální komunitu, která působí až jakýmsi prostitučním nádechem. Tento dojem je pak dále utvrzován chováním Mašihira, který přiměje Daičeho k tomu, aby s ním měl sexuální styk v hotelu v podstatě vzápětí po tom, kdy ho poznává

a vlastně nedlouho po chvíli strávené s Jóičim. K takovému počátečnímu postoji může přispívat i jeho jistá odevzdanost životu, která vyplývá ze vztahu s jeho bratrem, který mu vždy kazí vztahy s jeho vlastními partnery. Sám se také zmiňuje o tom, že něco jako rodinu přeci nemůže mít, protože je homosexuální, a tak nemůže být zdrojem dobrého příkladu pro svého mladšího bratra a jeho rodina na něj zanevřela. S homosexualitou se tu tak opět na straně *ukeho* pracuje jako s něčím, co není chtěné a primárně může sloužit hlavně jako negativní vliv na okolí.

Mašihirův život se však mění ve chvíli, kdy se setkává s Daičim, který je pro něj zástupcem prince na bílém koni. Daiči je tak obecně představitelem jakéhosi ideálního partnera, na prvním místě pro něho není důležitý sex, ale vztah k partnerovi jako takový. Je starostlivý a trpělivý a má pro Mašihira pochopení. Jejich vztah nadřazenosti a podřazenosti, co se rozdělení na *seme* a *uke* týče, je tak poměrně více subtilní, než tomu bylo například u Jóičiho, který je zjevně hrubé povahy. V tomto případě Daiči představuje vůči Mašihirovi někoho více dospělého, nežli je on sám. Má respektovanou práci lékaře, je formálně ustrojen, jeho chování je klidné a vyjadřuje se formálnější mluvou. Naopak Mašihiro působí až dětsky a impulzivně, Daičimu původně jeho záměry nevěří a nepřijímá ho. Trvá mu nějakou chvíli, nežli ho Daiči přesvědčí o opaku a on si uvědomí, že Daiči je tím, po kom celou dobu toužil. Daiči také pomyslně zastupuje jakýsi ideál správného monogamního vztahu, protože Jóiči se svým otevřeným střídáním partnerů musí být něčím vyrovnán. Touha po monogamním vztahu je tak konstruována jako přirozená, přeje si jej i samotný Mašihiro. Daiči je pravou láskou, která nad Mašihirem drží ochrannou ruku. Problematické je, že příběh takto utváří dojem, že monogamní vztahy mezi homosexuály jsou vzácné nebo minimálně složitě dosažitelné.

Jaký je Daiči ochránce, lze poznat ve chvíli, kdy Mašihira zachraňuje ze spárů lstivého bratra. Daiči je pro dobro Mašihira schopen udělat vše i za cenu toho, že by to mělo zničit jeho lékařskou kariéru, neboť Akihito jako nadanému hráči na housle vyhrožuje zlomením prstů. Jednoznačně je tak určitelný vztah páru v rolích ochránce a ochraňovaného.

Příběh jako celek tedy osciluje mezi dvěma světy, ve kterých je homosexualita buďto představována jako agresivní, spojená s polygamií, lascivním chováním, nebo naopak jako vysněný monogamní ideál, který je naplněn láskou a ochranou. Ačkoli příběh končí happy endem pro Mašihira, jako celek podává happy end ve formě monogamního spokojeného vztahu těžce dosažitelného. Po čemž Mašihiro vlastně celou dobu toužil a protřpěl si vztah s někým, kdo

o podobnou blízkost neměl zcela zájem. Pro pravou lásku se tedy musí trpět jak psychicky, tak i fyzicky. S tím existuje možnost vyloučení ze sociálních skupin, například rodiny.

9.9 Analýza mangy Warai hicudži to naki ókami

Warai hicudži to naki ókami – 笑いヒツジと泣きオオカミ

Autorka: Šinri Fuwa – 慎理不破

Vydání: 15. 12. 2017

- Shrnutí: Příběh představuje strastiplnou cestu lásky porodníka Hina, který po několika nešťastných vztazích potkává právníka Šibuju. Šibuja se mu jeví po všech stránkách jako vhodný partner. Problémem však je, že mu před lety zemřela manželka a muži pravděpodobně nebudou v jeho zájmu. Hino se ovšem nenechá odradit a využívá slabé chvílky Šibuji a v podnapilosti s ním tráví noc. Šibuja si ve svém stavu plete Hina se svou bývalou manželkou Haruko a má s ním sex. Hino se posléze snaží o to, aby s ním Šibuja zkusil mít reálný vztah a začal se s ním postupně stýkat, s čímž tedy Šibuja souhlasí. Hino tak postupem času zjišťuje, že Šibuja je velmi milý a starostlivý partner, a prožívá s ním svou první opravdovou lásku, která je založena hlavně na citech. Problém ovšem nastává ve chvíli, kdy má o Šibuju zájem jedna z dcer důležitého klienta v jejich firmě a nárokuje si ho jako možného partnera k sňatku. Odmítnutí by mohlo vyústit ve vyhazov z práce. Hino tak Šibujovi nechce stát v jeho možném životním štěstí a rozchází se s ním. Oba však zjišťují, že bez sebe nemohou být, Šibuja práci opouští dobrovolně a začíná spokojený život s Hinem.

9.9.1 Struktura

Příběh je vyprávěn z pohledu Hina, jenž je v pozici *uke*. Příběh je poměrně zajímavý svým přístupem ke konstrukci vztahu mezi *seme* a *uke*. Hino tak nutně ve vztahu ke svému *seme* není z pohledu iniciace vztahu v pasivní pozici. Šibuja v roli *seme* je naopak tím sváděným. Jedním z důvodů, proč je *uke* postaven do aktivní pozice, může být to, že Šibuja je Hinem považován za heterosexuálního, což se mu posléze také potvrzuje. Reálně by tak o Hina aktivně neprojevil žádný zájem. Ovšem i v takovémto případě Hino v průběhu celého příběhu nepatrně narušuje běžně chápaný vztah *uke* a *seme*. Hino je poměrně aktivní i ve chvílích, kdy se snaží Šibuju přimět, aby se s ním začal scházet za účelem rozvíjení jejich vztahu, což tedy pro Šibuju jako heterosexuálního není běžné.

K takto poměrně rozvolněným hranicím mezi aktivitami *seme* a *uke* mohou přispívat i jejich pracovní pozice, hlavně tedy na straně Hina. Je uznávaným lékařem v nemocnici. Naopak v případě Šibuji jde o pozici schopného právníka v soukromé firmě. Profesně jsou oba na

poměrně vyrovnaných pozicích, což je pozitivní důsledek pro *ukeho*, protože v tomto hledu není podrázený svému partnerovi a je poměrně nezávislým jedincem.

Ukeho zvláštní postavení vůči *sememu* v tomto příběhu bude také pravděpodobně vycházet hlavně z toho, že *uke* se ve svých vztazích s muži považoval za *semeho* či byl v jeho pozici. Byl tedy tím dominantním. Vliv, který však nehraje v *ukeho* prospěch, je právě partnerská zkušenost obou, kdy si je Hino vědom svého do jisté míry nevýhodného postavení vzhledem k tomu, že byl Šibuja ve svém předešlém vztahu s ženou. Je tak nucen se přizpůsobit nastalé situaci.

Vztah se mezi oběma představiteli postupně rozvíjí, negativním vlivem je však možnost Šibuji opakovat sňatek s ženskou partnerkou. Jakožto dobře situovaný právník je v hledáčku svého nadřízeného jako možného ženicha pro jeho dceru. To tak prohlubuje Hinovy pochybnosti o jejich vztahu a nakonec se rozhoduje i k jeho ukončení. Dozvídá se totiž, že Šibujovo odmítnutí ředitelovy dcery by znamenalo konec jeho kariéry. Šibuja však dává najevo své upřímné city a Hinovi oznamuje, že o udržení pracovní pozice nestojí a chce s ním začít nový život, a tím začínají společný vztah.

9.9.2 Ikonografie a vizuální styl

Na ilustraci před samotnou kapitolou příběhu je poměrně jasně představen hlavní pár Hina a Šibuji ve spojení *seme* a *uke* rolemi. Kromě toho, že jsou oba představitelé po tělesné stránce poněkud rozdílní a představitel *uke* působí jako ten, který má v páru menší tělesné proporce, jde i o jejich vzájemné pozice v daném vyobrazení. Šibuja je pozicován nad Hina a drží ho v jakémsi *vlastnickém* objetí, ze kterého je jasná Šibuova dominance. Zajímavé jsou také samotné předěly kapitol, které určitým způsobem reflektují náladu v nadcházející kapitole, či reflektují samotné postavení mezi *semem* a *ukem*. Z úvodní ilustrace v komiksu je sice jasné, kdo je v dominantní pozici v rámci páru, ale u přechodu k první kapitole je do dominantní pozice pro změnu zasazen Hino. Je v pozici nad Šibujem a svým výrazem ve tváři působí ve srovnání s ním jako někdo, kdo dosáhl určitého triumfu. To může mít souvislost se samotným příběhem v kapitole představeným a tím, jak Hino využil opilého stavu Šibuji a měl



Obrázek 21 Nadřazenost *ukeho* v ilustraci před začátkem kapitoly

s ním sex. Tuto situaci posléze využívá proti Šibujovi a přiměje ho k tomu, aby s ním měl vztah. Je tak však čtenářovi naznačena i jakási jasná hierarchie mezi představiteli *seme* a *uke*, protože Hino jakožto představitel *uke* není v pasivní pozici.

U druhého přechodu kapitoly nejsou očividné žádné hlubší odkazy ke vztahovému rozdělení mezi oběma partnery. Hino i Šibuja spolu sedí u stolu, Šibuja je pohroužen do své práce, Hino ho pouze pozoruje. Pozicování, které opět konotuje dominantní postavení Šibuji, se vyskytuje v přechodech k třetí a čtvrté kapitole. Šibuja je vždy v sice nepatrné, ale jasné pozici nad Hinem. Poslední přechod před závěrečnou kapitolou opět spíše naznačuje již proběhlý děj příběhu.

S Hinem se v rámci tohoto příběhu pojí také poměrně výrazná ikonografie týkající se pozadí, která vykresluje jeho vnitřní pochody. Často budou jeho vnitřní dialogy či radostné pocity doprovázeny jakýmsi snovým zářivým pozadím, které jednoznačně dokresluje jeho místy poměrně rozpustilý charakter. V některých místech, kdy Hinova spokojenost překračuje určité meze, mizí jeho běžné obličejové rysy a jsou nahrazeny schématickým náznakem *kočičí* tlamy pro ještě větší důraz na jeho spokojenost.



Obrázek 22 Ilustrace zdůrazňující dominanci *semeho* jeho výškou, avšak zároveň stvrzení jisté moci samotného *ukeho*

9.9.3 Zasazení

Příběh se zasazením dělí na dvě hlavní části, buďto Hino tráví čas obecně s Šibujem rozvíjením jejich vzájemného vztahu, nebo Hino řeší své vztahové kazy se svým pracovním kolegou Išigamim. Zasazení lokací jsou v případě setkávání Hina a Šibuji různorodé. Pokud se jedná o veřejná místa s velkým počtem lidí, do jisté míry svou vzájemnou náklonnost regulují, ale není tomu vždy a podobné regulace chování jsou iniciovány spíše ze strany Šibuji a počtu neznámých osob nacházejících se v jejich okolí.

V pracovním prostředí je pak Hino pod vlivem Išigamiho, který se mu snaží věci vždy podávat tak, jak jsou, a opakuje mu, že vztah s heterosexuálním mužem nemůže fungovat.

Na Hino va reálná rozhodnutí a aktivity však nikdy nemá žádný vliv, protože Hino si Išigamovy výtky a poznámky nebere k srdci.

9.9.4 Sexualita

Sexuální akty jsou v tomto příběhu omezeny na dvě situace, kdy pouze jedna je vědomým aktem ze strany obou dvou partnerů. K prvnímu sexuálnímu aktu dochází krátce po uvedení do příběhu, kdy Hino využívá stavu, ve kterém Šibuja je. Vzhledem k tomu, že Hino se vlastním jménem jmenuje Hikaru, což bylo i jméno mrtvé bývalé Šibujovy manželky, ve svém opileckém stavu nabývá dojmu, že Hino je jeho bývalá žena, iniciuje tak sexuální styk. Přestože si tak Hino původně myslel, že iniciátorem sexuálního styku bude on a i při samotném sexu bude dominantním partnerem, podléhá vyvstalé situaci. Domnívá se, že pokud Šibuja očekává heterosexuální sex se svou ženou, bude chtít být tím dominantním, protože to je pro něj přirozené. Šibuja tak Hina nejprve uspokojuje orálně a posléze přechází k samotnému sexuálnímu aktu, kdy je tedy v dominantní pozici nad Hinem.

K druhému sexuálnímu styku dochází po jejich vzájemném usmíření, kdy se Hino s Šibujem původně rozchází pro jeho dobro. Sexuální styk je opět dominován Šibujou, který je v pozici nad Hinem. Hino projevuje jakési poslední projevy dominance, když po samotném sexuálnímu aktu náhle mění pozici a dostává Šibuju pod sebe s tím, že mu oznamuje, že je připraven nebrat jeho otevřeně vyjádřenou lásku k němu na lehkou váhu. Šibuja však opět mění pozici s tím, že Hino je pod ním, a oznamuje mu, že doufá v to samé, protože i on k němu chová hluboké city.

Samotným sexuálními aktům je v rámci tohoto příběhu věnováno poměrně málo prostoru. Nejenomže dojde pouze ke dvěma, jsou také spíše schématického rázu, tak aby se se čtenář dočetl to hlavní a věděl, že k něčemu došlo. Nejvíce času je věnováno příběhu jako takovému a vývoji vztahu mezi postavami. To však nemusí být nutně negativní, bude to pravděpodobně spíše důsledek tématu příběhu samotného. Šibuja je totiž pochopitelně považován za heterosexuálního a Hino nechává vztah mezi nimi plynout pomalejší cestou, aniž by si vynucoval fyzickou blízkost, neboť neví, jak by na to Šibuja reagoval.

9.9.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Přestože je Hino v roli *uke*, zachovává si svůj poměrně maskulinní vzhled a není vykreslen v androgynním stylu. Hino má blond vlasy, je hubenější postavy a je o něco málo menší nežli Šibuja, jeho tělesná stavba však nepůsobí drobně, je spíše v rámci normy. Jeho formální styl oblékání souvisí s jeho prací, podobně je tomu tak v případě Šibuji. Pro oba jsou tak běžné obleky, formální obuv a dlouhé kabáty. Šibuja má krátké černé vlasy a o něco statnější tělo nežli Hino. Hino se také zmiňuje o tom, že Šibuja má poměrně dobré svalstvo. Přestože Hino minimálně svou výškou zapadá do dvojice *seme/uke*, že je menší, svým vzhledem obecně neevokuje ženské rysy. Oba působí podobně maskulinním dojmem, u Šibuji jsou však jeho mužské rysy o něco více zdůrazňovány právě například Hinovou zmínkou o svalech.

V kombinaci s předcházejícími analytickými kategoriemi je možné utvořit si komplexní představu o tvorbě vztahové roviny mezi *seme* a *uke* v tomto příběhu. Přestože, jak naznačila první analytická kapitola, Hino působí jako velmi aktivní *uke*, který až hraničí s pozicí *seme*. Důkazem může být například přístup ke vztahům s jinými muži obecně. Partnery střídá poměrně často a většinou je i s partnery, které nepovažuje za sobě rovnocenné. V tomto případě tak nejde pouze o to, jak je vykreslován samotný Hino, ale jak přistupuje k homosexuálním vztahům jako takovým. Naopak, co ho jednoznačně zasazuje do role *uke*, je fakt, že Hino se snaží o vztah s heterosexuálním mužem. Nejenomže Hino sám se ustavuje do role *uke*, opětovně jsou homosexuální vztahy koncipovány jako něco těžce dosažitelného, nutícího jedince dojít až k extrémnímu chování. Hino se do role *uke* ustavuje právě skrze to, že se snaží o vztah s heterosexuálním mužem, který vychází ze společenské většiny. Kdežto Hino je zástupcem minority, což svazuje jeho pole působnosti. Poměrně negativní světlo na možnosti homosexuálních vztahů vrhá také Hinův bývalý partner, který si v podnapilosti přijde pro své oblečení, které v Hinově bytě zanechal. Nejenomže je tak problematické partnera najít, může se ale také stát, že jednotliví partneři mohou snižovat své nároky, co se jejich protějšků týká. Hino je tak paradoxně v pozici *uke* utvrzován tím, že on je ten, který hledá a potřebuje partnera a musí své nároky přizpůsobovat existující *nabídce*. Hino je tak ve své roli zdánlivého *uke* poměrně nejistým partnerem, očekává jasné city ze strany Šibuji, který je příliš nedává najevo. Což ho také přiměje, aby se s ním v tíživé situaci rozešel. Jejich rozchod je tak paradoxně katalyzátorem jejich vztahu, protože se Šibuja sám dostává do pozice, kdy je mu jasné, že o Hina zájem má a měl by mu své pocity dát na jevo.

Zásadním rozdílem mezi *seme* a *uke* v tomto příběhu je poměrně konvenční rozložení charakterových vlastností, kterými oplývají jednotliví představitelé svých rolí. Hino v roli *uke* působí poněkud roztržitě, velmi emocionálně a v některých situacích až nedospěle. To se pojí hlavně s jeho vnitřním rozpoložením a vnitřními pochody, které projevuje. Šibuja, který je v pozici *seme* však naopak působí velmi seriózně, až upjatě a tiše. Ve spojení s jeho prací právníka je tak jeho charakter utvářen s jistým majestátem, který se s touto profesí pojí. Co se ovšem nepojí s majestátem mužství, je úklid, a Šibuja je tak stereotypizován do pozice pracovně vytíženého muže samotáře, který není zrovna čistotný a ve svém sídle rozhodně nemá uklizeno. Hino je v tomto pravým opakem a Šibujův byt po zjištění katastrofální situace záhy uklízí. V tomto případě je tak patrné situování Hina do role hospodyňky³². Hino je jakožto představitel *uke* feminizován. Na základě těchto skutečností je pak pozicování do *seme* a *uke* rolí rázem jasnější.

Co se týče přístupu k homosexualitě jako takové, je od okolních postav v rámci příběhu poměrně pozitivní. Dvě vedlejší postavy, které se dovídají o vztahu mezi Hinem a Šibujou, jsou prvním případě Hinův kolega Išigami a v druhém sestra Šibuji. Išigami má úlohu jakéhosi rozumu, který Hino postrádá, když se jedná o jeho vztahy. Išigami se nikdy nevyjádřil pozitivně či negativně vůči Hinově homosexualitě, chápe to spíše jako samozřejmost. Jediné, v čem viděl problém a od čeho Hina odrazoval, byl vztah s Šibujou jakožto heterosexuálním mužem. Pro Šibujovu sestru je Šibujův vztah s mužem novinkou, přijímá ji však veskrze pozitivně a je ráda, že je její bratr po dlouhé době opět šťasten. Jako problematické mohou být vnímány spíše postoje páru samotného. Šibuja například chápe jako nepřípustné, aby ho Hino na veřejnosti držel za ruku. To však nemusí být rozuměno jako záměrné vykreslování homosexuality jakožto nenativního prvku ve společnosti. Je to něco, co by jednoduše nebylo japonskou veřejností chápáno normálně³³ všeobecně.

Co je poměrně specifický prvek příběhu, který se týká Hinova strachu ze vztahu s heterosexuálním mužem, jsou jeho projekce těchto obav v jeho snech a představách. Hino sám sebe ve snech vidí jako ovci a Šibuju jako vlka. I zde je tak opětovně rozeznatelné jejich vnitřní dělení na *semeho* a *ukeho*. Šibuja jakožto vlk, tedy představitel naprosto odlišného druhu, nežli je ovce Hino, mu dává na vědomí, že spolu nikdy nebudou schopni mít vztah. Rozdíl mezi

³² Tím není naznačeno, že neexistují čistotní muži. V rámci analýzy jde ovšem o opakovaný motiv *ukeho*, jakožto postavy evokující spíše ženské stereotypní role.

³³ Otevřené projevy partnerské náklonnosti, ať už je to pouhé držení rukou, není *zapovězeno* pouze neheterosexuálním párům. Je naprosto běžné, že takovéto projevy náklonnosti na veřejnosti jsou chápány jako nepatřičné i pro páry heterosexuální.

homosexuální a heterosexuální orientací vidí až na úrovni jiného druhu, kdy je ta homosexuální podřazená té heterosexuální. Hino je jakožto představitel podřadného druhu *mezidruhové* mísení ochotný podstoupit, Šibuja však jako představitel nadřazeného vlka podobnou myšlenku odmítá. V těchto pasážích je tak poměrně subtilně dáván najevo fakt minoritnosti a podřízenosti homosexuality vůči heterosexualitě. I přestože reálně Šibuja tuto představu Hina prolamuje a má s ním vztah, což tedy komplikuje otázku ohledně jeho sexuality, je zde latentní vykreslení homosexuality jako podřadné jasně odhalitelné.

9.10 Analýza mangy Čašicu júgi Hisureba Hana

Čašicu júgi Hisureba Hana – 茶室遊戯 秘すれば花

Autorka: Dite

Shnutí: 2. 10. 2017

- Příběh: Příběh se odehrává mezi dvojicí Gundžiho a Rioua. Gundži, který je svou matkou přinucen chodit na kurzy čajového rituálu, potkává čajového učitele Rioua. Gundži Rioua již kdysi potkal, a i přes jeho pozměněnou vizáž ho poznává, přičemž Riou se snaží tento fakt popřít. Riou Gundžiho svádí a má s ním sexuální styk s tím, že jejich vztah je zpočátku založen, že Riou Gundžiho bere jako prostředek ukojení svého chťiče. Naopak Gundži k Riouovi pociťuje reálné city a nechápe Riouův odmítavý postoj. Riou je však v sexuálním vztahu i se svým nevlastním bratrem Tošimim. Po smrti Gundžiho rodičů byl adoptován právě do rodiny čajového mistra a Tošimi se tak stal jeho bratrem. Oba byly svým otcem trénováni k tomu, aby byli schopni po něm tradici převzít. Jako svého následovníka si otec vybírá Gundžiho, což se vůbec nezamlouvá žárlivému Tošimimu, čehož si je Gundži vědom a s úmyslem koná tak, aby ho z dědické role otec vyřadil. Což se také stane. Nejenže již není dědicem rodinného businessu, je také vypuzen z rodiny. Gundži se tak staví na své vlastní nohy a pracuje jako hostitel zákazníků v zábavním klubu. Jeho bratr Tošimi se ho léta snaží dohledat a přimět ho k návratu do rodiny, to se mu po nějaké době daří a s Gundžim pokračují v práci čajových mistrů. Přestože však Riou s Tošimim udržuje sexuální vztah, začíná pociťovat náklonnost ke Gundžimu. Tato vztahová zápleтка vrcholí ve střetu Tošimiho a Gundžiho, přičemž se Tošimi stahuje a chápe, že Riou a Gundži spolu chtějí mít opravdový vztah, což se tedy plní.

9.10.1 Struktura

V úvodu příběhu jsou dva hlavní představitelé Riou a Gudži představeni poměrně zajímavým způsobem. Z ilustrace předcházející kapitole je jasné, že Gundži je v postavení *seme* a Riou v *uke*. Příběh jako takový ovšem je vyprávěn z pozice Gundžiho, tedy z pozice *seme*. I v oblasti jejich seznámení působí Riou poměrně na jakémsi pomezí představitele *uke*. Aktivně Gundžiho svádí a vlastně ho přiměje k tomu, aby s ním měl sexuální styk. Riou je tak vůči Gundžimu tím, kdo projevuje jasnou a otevřenou aktivitu vůči jejich sexuálnímu styku. Jeho nadřazenost vůči Gudžimu také vyplývá z jeho postavení čajového mistra, v tomto případě pro Gundžiho představuje jistý druh autority. V mnoha ohledech tak Riou působí jaksí dospěleji nežli Gundži a Gundžiho postavení vůči Riouovi budí dojem, jako kdyby jednal spíše dle jeho milosti a toho, co se bude Riouovi zrovna hodit.

Přestože struktura poměrně dlouho naznačuje, že Riou je až ve spektru *seme* představitelů, je tato představa narušena interakcí s jeho bratrem Tošimim. Ten proti němu drží moc

právoplatného dědice rodinného podniku, a je tak vůči Riouovi v nadřazené pozici. Tošimi sice o intimním vztahu mezi Riouem a Gundžim ví, ale do jisté míry tento fakt přechází, protože Riou mu je i po sexuální stránce povolný dle jeho vůle. Riou je tak v jasné pozici *uke* vůči svému staršímu bratrovi. Tošimi je překážkou ve vztahu, kterou Gundži musí řešit. Po rolové stránce jsou však Riou a Tošimi v jasně hierarchicky rozdělených pozicích. Ovšem vztah mezi Riou a Gundžim je stále možné chápat poměrně problematicky. Gundži je sice ten, který Rioua uspokojuje a v podstatě ho zachraňuje ze spárů Tošimiho, spíše naznačuje, že se většina záležitostí děje hlavně dle nároků Rioua. Vývoj vztahu mezi Gundžim a Riouem je tedy sledován z pohledu Gundžiho, dílo se však věnuje poměrně velkou částí příběhu vykreslení formování bratrského vztahu mezi Tošimim a Riouem. Komiks tak svou strukturou naznačuje, že partnery chce vyobrazit alespoň do jisté míry jako rovnocenné nebo jako minimálně charaktery, které stojí jaksi mimo své role *seme* a *uke*.

9.10.2 Ikonografie a vizuální styl

Na úvodní stránce přebalu komiksu je vyobrazena postava Rioua, který je zapleten do šlahounů květiny s bílými a fialovými květy. Ještě před otevřením komiksové knihy nám tak přebal pravděpodobně naznačuje, že hrdina vykreslený na přebalu by mohl být v pozici představitele *uke*. Tento úsudek je možné činit právě na základě jakési *parafráze* květinového pozadí či vzorů, které se jinak užívají jako pozadí konkrétních panelů. Zde tak květiny nefigurují jako doplněk vyobrazené scény, jsou jedním z jejích hlavních prvků. Vůči tomuto názoru může být vnesena námitka, že pokud se jedná o příběh, který je zasazen do sféry čajového obřadu, je květinové aranžmá běžnou součástí výuky a praxe. Není nutné zaměřovat příběhový prvek s prvkem, který by měl potenciál cokoli konotovat. Právě proto je tento prvek označen jako jistý druh *parafráze* na květinové pozadí. Prvek si pohrává jak s realitou toho, že květinové aranžmá je běžnou součástí obřadu, tak ale také s tím, v jaké pozici se Riou na daném zobrazení nachází a co by květiny ve spojení s jeho charakterem mohly znamenat.

Domněnka toho, že je Riou v pozici *uke*, potvrzuje hned další ilustrační vyobrazení, v rámci kterého je vyobrazen při sexuálním styku, při kterém je v pasivní pozici. Riou je tak ve vyobrazen s nějakým partnerem, který však není identifikovatelný, a celý výjev je opět doplněn květinovou kompozicí. Poslední prvek, který završuje identifikaci Rioua jako představitele *uke* je úvodní scéna

příběhu, kdy pár navazuje na úvodní ilustraci kapitoly a pokračuje v sexuálním styku, kdy je tedy v pasivní pozici. Tento úvodní výjev je následně doprovázen poslední celostránkovou ilustrací, ve které jsou vyobrazeni Gundži s Riouem. Gundži je jasně v dominantní pozici partnera a jaksi v jeho sevření omezuje prostor pro pohyb Riouovi, který je v pozici pod ním a je usazen na tatami čajové učebny. Tato ilustrační trojčlenka nám tak názorně představuje role, ve kterých se oba představitelé nacházejí. Ilustrace jako by postupně servírovala, kdo je kdo a v jaké bude pozici nejdříve s osamoceným Riouem zapleteným do šlahounů květiny, které omezují jeho pohyb, následně při sexuálním aktu s neznámým partnerem a na závěr s jeho příběhovým partnerem Gundžim, který jako by ho omezoval jako květinové šlahouny.

Zajímavá je v tomto příběhu situace prvního setkání hlavních představitelů, kdy Gundži poprvé dochází na výuku čajového rituálu. I přes původní negativní reakci vůči tomu, že školitelem je vlastně muž, vypadá Gundži při pohledu na Rioua okouzlen. Riouova útlá postava v tradičním kimonu jakoby náhodou stojící v japonské zahradě na chvílku Gundžihho až překvapuje. Sám si totiž nemůže rozpomenout na to, kde Rioua již vlastně předtím viděl. O pár záběrů dál dokonce Gundži polemizuje o tom, že by si snad někoho tak krásného musel zapamatovat, pokud by ho kdy předtím potkal. Tento moment, kdy Gundži poprvé potkává Rioua a je až odzbrojen jeho krásou, čtenářovi naznačuje, že tito představitelé budou v rámci tohoto příběhu jednoznačný pár.

Co se týká postav samotných, ikonograficky nejsou nijak zvlášť zasazovány do konkrétní pozice, která by snad mohla konotovat charakterové rozdíly, jež by zapadaly do dělení na *seme* a *uke* představitelů. Jediným výraznějším prvkem je snad výrazná androgynita Rioua, která se právě pojí s jeho rolí představitel *uke*. Co se struktury týče, není totiž pasivním partnerem, příběh ho však do této pozice začleňuje jinými způsoby.



Obrázek 23 Moment ukouzelní *semeho* (dole) *ukem* (nahore)

9.10.3 Zasazení

Co Riouovi jakožto představiteli role *ukeho* dodává na jeho vážnosti a skoro až rovnocenném postavení, jsou právě prostory pro výuku čajového obřadu. Nejenom to, že on sám je čajovým instruktorem, v tomto prostředí prožil celý život a sám se v něm učil. Tradice výuky čajového rituálu se v jeho adoptivní rodině dědí po generace. Riouova aura osobnosti je tak výrazně podporována právě zasazením většiny příběhu do čajové učebny. Riou je tam doma a do jisté míry tam nade všemi příchozími vládne. To mu tedy může do jisté míry dodávat sebevědomí, které projevuje hlavně při prvním setkání s Gundžim, jemuž oznamuje, že pokud nepřišel, aby s ním měl sex, může odejít a nevracet se.

Problematický je v rámci rodinného prostředí právě nevlastní bratr Rioua, který je právoplatným dědicem rodinné tradice, a je tedy postaven nad Rioua, čehož také využívá. Nejenom ve spojení se sexuálními potřebami, ovšem nemá ani zábrany před jinými vysoce postavenými lidmi otevřeně mluvit o Riouových aktivitách z minulosti, které chápe jako trestuhodné. To je pro Rioua samozřejmě jistým druhem výsměchu. To, jaké má prostředí schopnost ovlivňovat sebevědomé vystupování Rioua, má také negativní dopady. Ve spojení s Gundžim mu prostředí dodává možnost projevu, který je blízký spíše představiteli *seme*, naopak ve spojení se svými bratrem prostředí působí jako prostor pro jeho jasné vymezení jako představitele *uke*.

9.10.4 Sexualita

Jak již může být jasné, sexualita je v tomto příběhu rozdělena na spojení s Riouem mezi Gundžihou a jeho nevlastního bratra Tošimiho. Na úvodních stranách příběhu zjišťujeme, že Riou je již v průběhu sexuálního aktu, ale není jasné s kým. Až později se ujasňuje, že se jedná o Riouova nevlastního bratra Tošimiho. Vzhledem k tomu, že Tošimi je jasně v pozici *seme* vůči Riouovi, je Riou v pasivní pozici. Více však o průběhu aktu nelze zjistit, co se dělo před ním ani po tom.

První sexuální akt, který se odehrává za již jasnějších okolností, probíhá právě po setkání Gundžihou a Rioua. Riou dává Gundžimu jednoznačně najevo, že o co má zájem, není momentálně čajový obřad, ale naplnění sexuálního chtíce. Aktivně tak Gundžihou svádí a aktivně se snaží o tom s ním mít sexuální styk. Sice se Gundžimu zpočátku nelíbí, ale Riouovu nátlaku podléhá. Riou tak nejdříve uspokojuje Gundžihou orálně a posléze přejde k samotnému sexuálnímu aktu. Zajímavé je

porovnání pozic, ve kterých je Riou s Gundžim a Riou se svým nevlastním bratrem Tošimim. Při sexuálním styku s Tošimim je v pasivní pozici, kdy je nutná aktivita vycházející právě od Tošimiho a je i fyzicky v pozici pod ním. S Gundžim je naopak v pozici fyzicky nad ním, i přestože on je ten, jenž je penetrován. Jistý druh dominance je tak ze strany Rioua vůči Gundžimu projevován i prostřednictvím sexuálního styku.

Při druhém sexuálním styku mezi Gundžim a Riouem je již Riou v pasivní pozici pod Gundžim, přesto si zachovává svůj skoro až pohrdavý postoj. Oznamuje Gundžimu, že není potřeba žádné další přede hry, neboť ten den nemá první sexuální styk. Samotnému aktu opět předchází orální uspokojení ze strany Rioua.

Sexuální setkání jsou mezi Riouem a Gundžim přerušena bratrem Tošimim, který Riouovo chování vytuší a označuje ho až za prostituci. Chápe se totiž jako jediná osoba, která může s Riouem udržovat sexuální vztah. Skoro si tak až vynucuje sexuální styk s Riouem, který se mu poddává. Tošimi také využívá situace, kdy se Gundži vydává navštívit Rioua mimo hodiny výuky, protože mu potřebuje cosi důležitého říci. Tošimi tak chce dát Gundžimu jasně najevo svůj vztah s Riouem, takže má v průběhu jeho příchodu sexuální styk s Riouem. To následující den vyústí ve střet Gundžiho a Tošimiho, kdy se Tošimi vzdává a Gundži vyslovuje lásku Riouovi.

Poslední sexuální styk tak mezi partnery probíhá po tom, kdy si vyznávají lásku. Svádění je sice vzájemné, poprvé však vidíme Gundžiho orálně uspokojit Rioua. Sex samotný pak již probíhá v klasickém rozdělení na pasivní roli Rioua, který je pod dominujícím Gundžim.

Sexuálním aktům jako takovým, jejich průběhu a chvílím po něm není věnováno mnoho prostoru. Přestože došlo k relativně velkému počtu sexuálních aktů, mnoho z nich je velmi schématických a jsou často představeny na jedné až dvou stranách, aby měl čtenář alespoň základní představu, co mezi partnery proběhlo. Většina příběhu se tak soustřeďuje na vývoj a představení postav.

9.10.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Poměrně nejasná a volná hranice mezi představiteli *seme* a *uke* může být jasněji odhalitelná v oblasti vzhledu. Gundži je vyšší než Riou a působí také silněji. V obličejí oba působí značně půvabně, Riou se svými volně padajícími delšími vlasy do obličejí však působí až ženským dojmem. Gundži naopak oplývá spíše krásou mužskou, má spíše ostřejší rysy v obličejí, ostatně je

i pánským modelem pro módní agenturu. Určitý kontrast je mezi partnery tvořen i stylem samotného oblékání, což oba jaksi situuje do jiných světů. Jejich oblečení jednoznačně nereflektuje jejich pozice *seme* a *uke* ve smyslu určité posily konvenčního významu, který se s rolemi pojí. Tj. že *seme* bude mít například oblek a *uke* spíše volnější styl. Rozdílný styl oblékání je spíše metaforou samotnou, že oba nejsou představiteli těch samých rolí, jsou z jakýchsi rozdílných pozic, které spolu různě splývají. Riou nosí tradiční kimono, které je naprosto běžné ve spojení s jeho pracovní náplní představuje odlišný svět nežli Gundži v extravagantních módních kreacích, které jsou naopak běžné pro jeho práci. Jejich vnější vzhled tak neprezentuje jejich specifické role, ale samotnou odlišnost postav jako takových, která nemusí být na první pohled jasná. Avšak třebaže příběh může z již analyzovaných kategorií budít dojem jako narušitele běžného příběhové formátu *seme/uke* a nabízet svým čtenářům něco nového, při bližším prozkoumávání je možné odhalit, že tomu tak úplně není.

Hned v úvodu příběhu je Gundži svou matkou přemlouván k tomu, aby navštívil výuku čajového obřadu, a snaží se ho pobídnout tím, že výuku vede *roztomilý školitel*. Označení roztomilý školitel v češtině sice referuje mužskou postavu, v japonštině je však toto označení bezpříznakové, protože podstatná jména nevyjadřují rod, číslo a pád. Když tak Gundži od své matky uslyší výše zmíněnou pobídku, vnímá ji spíše jako *roztomilou školitelku* nežli naopak. O tom také svědčí jeho nepříjemné překvapení, když zjišťuje, že se jedná o muže školitele, tedy Rioua. Toto vyjádření tak pracuje se dvěma záležitostmi. Za prvé s tím, že mladá a roztomilá může být na prvním místě učitelka a ne učitel, druhou je vlastně samotné Gundžihovo překvapení nad faktem, že je to právě muž, kdo je lektorem. Z tohoto faktu by se dalo následně usuzovat, že Gundži se nebude identifikovat jako homosexuální. Po určité době však Gundži hodnotí Riouův vzhled více než pozitivně a proti sexuálním aktům mezi muži také nemůže mít vyložení negativní postoj, když má s Riouem sexuální styk jen chvíli po tom, co se s ním seznámil.

S jakýmsi druhem stigmatizace homosexuality se setkáváme ve spojení s Riouem. Jakožto představitel někoho, kdo Gundžihovo aktivně sváděl k sexu, nelze předpokládat, že by nebyl homosexuální. Co tento fakt přivádí v pochybnost je Riouova minulost. Ve svém útlém mládí byl sexuálně zneužíván svým otcem, což na něm zanechalo jisté následky. Tento fakt a fakt toho, že má Riou homosexuální orientaci, sice nemusí mít reálně žádnou spojitost, v tomto případě je však šance nijak a ničím konotované homosexuality znemožněna. Skutečnost, že je homosexualita v případě Rioua chápána do jisté míry jako stigma, je chvíle, kdy se Tošimi po odchodu Rioua

z domova dozvídá, jakou měl minulost se svým otcem, než osiřel. Vydává se Rioua hledat a přiměje ho k tomu, aby se z nynější práce vrátil zpět k čajové výuce. Poté co se Tošimi s Riouem dostává domů, má s ním sexuální styk. Přirozená logika tomuto konání chybí a homosexualita je konstruována jako jistý druh nemoci, jejíž příznaky se dají nejlépe zmírňovat sexuálním stykem. Tošimi si totiž nepřeje, aby Riou rozvíjel vztahy s kýmkoli jiným, pouze s ním, proto se uchyluje k sexuálnímu vztahu s ním.

Vztah samotný je mezi Gundžim a Riouem založen na sexuální blízkosti. Gundži se sice do Rioua záhy zamilovává, to však nemění fakt, že Riou ho při prvních dvou setkáních bral spíše jako někoho pro zábavu. I z tohoto úhlu pohledu je homosexualita stereotypizována právě tím, že vztah je založen právě na sexuální zkušenosti než na nějakém postupném seznamování. Překvapivá je i reakce Gundžiho, který se od Rioua dozvídá, že má dalšího sexuálního partnera. Riou si z něj utahuje, že se do něho snad Gundži nezamiloval, pokud by tento fakt bral až moc vážně, přičemž Gundži na tuto skutečnost nereaguje negativně právě proto, aby ve vztahu nefiguroval jako ten zamilovaný. Do jisté míry se tak normalizuje právě polygamičnost homosexuálních vztahů. Nepřehlédnutelná skutečnost je také, že se v podstatě vůbec neproblematizuje sexuální vztah Tošimiho a Rioua. Tošimi sice není s Riouem v pokrevním svazku, oba spolu však vyrůstali od útlého věku jako bratři. Což může dále pokřivovat pohled na homosexuální vztahy, protože mají vždy tak či onak druh naprostého vychýlení se od heterosexuálních vztahů, které jsou *normální*.

9.11 Analýza mangy Kibaku paššon

Kinbaku paššon – 緊縛パッション

Autorka: Saburo Nagai – 三郎永井

Shrnutí: 10. 12. 2017

- Příběh: Příběh se odehrává mezi Musašim, nadějným studentem umělecké školy, který by se rád profiloval na malbu. Nyní portrétuje osoby v bondáži. Po vyčerpání možných modelů z řad studentů, s nimiž měl ve většině případů sexuální styk, a nikdy se pořádně nesoustředil na samotné kreslení, přemýšlí, jak ve své situaci pokračovat. Jeho nejlepší kamarád z dětství a současný spolužák mu radí najít si mužský model, který pro něj nebude natolik atraktivní, aby s ním měl sexuální styk. A tak si vytipují běžného úředního pracovníka Imaizumiho. Ve svých třiceti letech, neatraktivní, bez zájmů, je Musašim a partou jeho přátel přinucen k tomu, aby Musašimu pózoval. Z počátku mu takovéto aktivity sice vůbec nesejí a působí mu problémy i na pracovišti. Pozitiva, která pózování do jeho života přineslo, převažují veškeré pochybnosti. Podobně pozitivní vliv má tento vztah i na Musašiho, který se, co se týče svých sexuálních chtíčů, velmi mírní a Imaizumiho chápe jako cosi speciálního. Imaizumi tak začíná Musašimu pravidelně pózovat, s tím, že po nějaké době se do sebe oba zamilují a začínají spolu vztah.

9.11.1 Struktura

Hlavní příběh se odehrává mezi hlavním párem Musašim, který je *seme*, a Imaizumim, jenž je v pozici *seme*. Kromě nich se v příběhu vyskytují i další Musašiho přátelé, jež mají alespoň v jistých částech příběhu vliv na jeho vývoj. Příběh je v první části vyprávěn z pohledu Musašiho. Jakožto nadaný portrétista potřebuje neustálý příjem nových modelů, což je pro něj s jeho sexuální náruživostí těžší a těžší. Místo, aby se setkával se svými modely za uměleckými účely, je často přemožen svým chtíčem. Jeho novým objektem zájmu je tak Imaizumi, úřednický pracovník s méně erotickým nábojem, než měli ostatní modelové doposud. Imaizumi je někým, po kom Musaši touží a jakožto *seme* se ho bude snažit získat. Přestože se hned nejedná o milostný důvod. Naopak Imaizumi coby rezervovaná osobnost, která rozhodně nemá o podobné eskapády, jako je bondáž zájem, zpočátku snahy Musašiho a jeho přátel zásadně odmítá.

Přestože jejich párové role jakožto *seme* a *uke* jsou poměrně jasně dané, nejen co se týče vzhledu, ale také chování, a hierarchických pozic ve vztahu. Mají vůči sobě komplementární vztah. Imaizumi, který jakožto slabší zakřiknutý *uke* žije poměrně nudný a nezajímavý život, získává skrze zážitky prožité s Musašim a jeho partou nový pohled na svět a jeho osobnost se mění a získává na sebedůvěře. Naopak Musaši jakožto sexuálně velmi náruživý jedinec je nucen své

pudy udržovat na uzdě a věnovat se hlavně své práci. Časem však začne vůči Imaizumimu pociťovat náklonnost, která je velkou neznámou do té doby i pro něj.

Seme se tak v tomto příběhu snaží do jisté míry potlačovat jakýsi přirozený důsledek, který s sebou nese postavení *seme*. Silná touha a až agresivní sexuální náruživost, na kterou si nikdo nestěžuje, naopak po ní ostatní partneři touží a modelování pro jeho účely berou spíše jako záminku, je při setkání s Imaizumim potlačována. Naopak uzavřený *uke*, který o sobě nikomu nedává znát a je člověkem hlavně sám pro sebe, se postupně otevírá, jeho jakási přirozená *uke* pasivita je tak mírně narušena.

V tomto případě příběh nespoleská na utvrzení rolí *seme* a *uke* právě na skrze sexuální styk. V celém příběhu neproběhne jediná erotická scéna ať už mezi Musašim a Imaizumem, či mezi Musašim a jeho jinými možnými partnery. Jisté erotické prvky v příběhu se jednoznačně objevují, není to však speciálně sex, který završuje romantický vztah mezi hlavními postavami.

9.11.2 Ikonografie a vizuální styl

Vzhledem k tomu, že je příběh spíše komediálního žánru, odvíjí se od toho i konkrétní ikonografie, která se týká vyobrazení výrazů postav. V mnoha případech jsou výrazy v obličejích vyhnané do krajností, vykreslené až karikurním stylem. Hlavně v situacích překvapení či negativního rozpoložení.

Musaši se věnuje kresbě Imaizumiho těla v bondáži a je vždy nějakým způsobem konsternován, což je vidět právě ve výrazu jeho obličeje. Projevuje se přehnanou soustředivostí slintajícím koutkem úst či až laserovým pohledem na konkrétní části Imaizumiho těla. Musašiho zájem o Imaizumiho, a to nejen umělecký, je naprosto očividný. Skrze tuto ikonografii je však Musaši usazován do jakési pozice perverzního pozorovatele, což přirozeně děsí i Imaizumiho.

Parodický moment, který si očividně zahrává s ikonografií šódžo příběhů, je květinové pozadí, které se objevuje za Imaizumim při jedné z dalších seancí bondáže. Pozorovatelé jsou z pozice svázaného



Obrázek 24 Vykreslení momentu před prvním polibkem partnerů, květinový vzor

Imaizumiho nadšení, u něho tomu tak patrně není. Imaizumi je v této poměrně nepříjemné pozici

romantizován květinovou ikonografií. Květinové pozadí je také již předtím použito pro Ranko, která jakožto půvabná spolužačka jaksi doplňuje svou fyzickou krásou a perfektní ženskostí.

S květinovým pozadím se setkáváme i při prvním polibku Musašiho a Imaizumiho, skrze které se příběh snaží navodit romantické, až erotické napětí.

9.11.3 Zasazení

Příběh se částečně odehrává na půdě umělecké školy, ve které se vyskytují Musaši a jeho přátelé. Částečně příběh probíhá také v Imaizumiho domě, protože se domnívá, že starý tradiční japonský dům by mohl Musašimu, na rozdíl od jeho polorozpadlého bytu, nabídnout lepší uměleckou inspiraci.

Právě situování části příběhu do školního prostředí umožňuje příchod antihrdiny, který se jakožto žárlivý bývalý partner-model dozvídá o Musašiho novém modelu Imaizumim. Jelikož se špatně vyrovnává s tím, že byl jakožto poměrně pohledný model vyměněn za naprosto obyčejného a neatraktivního úředníka, snaží se Imaizumovi jeho aktivity překazit. Pořizuje fotografie Imaizumiho, Musašiho a jeho přátel s tím, že je zveřejňuje na pracovní nástěnce ve firmě, kde pracuje Imaizumi. Tak náhle ničí a mění Imaizumovu stálou a neatřesitelnou pozici poměrně nudného a nezajímavého člověka nehodného pomluv na jedno z nejzajímavějších témat o polední pauze. Jeden z jeho pracovních kolegů se zmiňuje, kdy okolí Imaizumiho podezřívá z homosexuality, že proti homosexualitě nic nemá, ale rozhodně by s ním nechtěl být na tom samém pracovišti, pokud by se tato teorie potvrdila.

Právě v pracovním prostředí je možné se setkat s ukázkou diskriminačních postojů, které společnost vůči homosexualitě zastává. Do jisté míry mohou tyto situace naznačit, sice s určitou dávkou odstupů, jaká může být nálada vůči homosexualitě v japonské společnosti.

9.11.4 Sexualita

Jak již bylo zmíněno, v celém příběhu nedojde k jedinému sexuálnímu styku a příběh samotný je založen spíše na emocionálním vývoji mezi partnery. Určitého erotického napětí je možné rozpoznat v momentě, kdy se Musaši snaží Imaizumiho přimět, aby s ním pokračoval jakožto umělecký model, a snaží se s ním usmířit. V té chvíli tak dochází k jejich prvnímu

párovému polibku, který následuje bandážovou seancí, kterou se Musaši bude opět snažit umělecky zvrátit. Průběh tvorby obrazu Musašim je sám jakousi metaforou na sexuální styk. Průběh malby je totiž provázen až do krajnosti dovednými emocionálními projevy obou participantů. Alespoň tímto způsobem tak příběh naznačuje hlubší emocionální spojení dvou partnerů, které sice není fyzicky naplněno, ale je zřejmé ze vzájemného chování páru.

9.11.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Po vzhledové stránce jsou jak Musaši, tak Imaizumi poměrně standardně vzhledově odpovídající rolím *seme* a *uke*. Musaši je jednoznačně mnohem vyšší nežli Imaizumi, má větší svaly, podlouhlé černé vlasy. Imaizumi je naopak velmi drobný, nevýrazný, ale jeho celkové vzezření působí mnohem mlaději, než ve skutečnosti je. Co se týče jejich stylu oblékání, opět odpovídá jejich charakterovým pozicím a také školní či pracovní náplni. Musaši, pokud není doma, nosí běžné volné oblečení, Imaizumi vzhledem ke své pracovní pozici úředníka nosí formální oděv, tedy oblek.

Zajímavé je ale zaměřit se i na charaktery Musašihho spolužáků. Například blízký přítel Musašihho, který má zálibu v tvorbě artefaktů různými způsoby připomínající vagínu. Několikrát o sobě zmiňuje, že je heterosexuální, ale svým chováním uvádí do rozpaků Imaizumiho, který si jeho orientací není jistý. Musašihho spolužák nosí poměrně výrazné a upnuté oblečení s různými netradičními vzory a také poměrně zvláštní a extravagantní účes. Jeho extrovertní způsob chování a způsob vzezření nechává tak čtenáře, podobně jako Imaizumiho, pochybovat o jeho sexualitě. Samozřejmě se ale nejedná o sexualitu, kterou může čtenář na základě vzhledu či chování jednoduše odhalit. Postava spolužáka Musašihho je svou existencí však jaksí opakovaně dotěrný. Není jednoduše a jednoznačně zařaditelný do genderových opozic muže či ženy. Skrze tuto postavu je tak pozitivně nabourávána představa o jakémisi jasně daném mužském muži. A nejenom to, obecně postava stírá hranice jak mezi sexualitami, tak mezi gendery.

Další dvě zajímavé postavy jsou lesbické Musašihho spolužačky Jura a Ranko. Ty jsou naopak příkladem lesbického párového stereotypu. Ranko má dlouhé husté černé vlasy, velké poprsí a jemný ženský obličej, působí tak jednoznačně žensky. Naopak její přítelkyně Jura je menší nežli Ranko, má krátké tmavé vlasy, je velmi hubená a nemá výrazné poprsí, působí tak až chlapeckým dojmem. Příběh tak podporuje reprezentaci lesbických vztahů, podobně jako vztahy

gayů, v dichotomii heterosexuálního páru. Tak tedy alespoň velmi okrajově k vedlejším postavám příběhu.

Příběh velmi otevřeně pracuje s tématem diskriminace či odmítavého postoje vůči homosexualitě. Ovšem jak se snaží skrze některé prvky dát jasně najevo, že ve společnosti existuje negativní přístup k této sexualitě, ve stejnou chvíli příběh produkuje reprezentace, které mohou homosexualitu vrhat do negativního světla. Jak bude detailněji rozebrán samotný vztah mezi dvěma hlavními postavami, budou rozebrány paradoxní vlivy mající vliv na formování reprezentací homosexuality obecně.

V příběhu je vícero otevřeně homosexuálních postav, se kterými se v rámci příběhu čtenář seznámí blíže. Homosexuální je samotný Musaši a také zmiňované jeho dvě kamarádky-spolužačky Jura a Ranko a Musašihovo bývalý partner. Právě na otevřeném vyjádření sexuality Musašim je založen jejich počáteční vztah. Když se Imaizumi dovídá, že je Musaši homosexuální, budí to v něm velmi zásadní podezření a odmítavý postoj mu jako model pózovat. Musašihovu homosexualitu chápe jako něco nebezpečného a jeho ohrožujícího. Není to však pouze Imaizumihovo paranoidní strach, který v něm tyto postoje vzbuzuje. Musaši sám je pozicován do poměrně specifické role, a to nejenom tím, že jeho zájem je bondáž a jeho umělecké ztvárnění kresbou i po osobnostní stránce působí poměrně nestandardním dojmem. Preferuje například nahotu před oblečeným tělem, takže Musašihovo první setkání s Imaizumim, kterého měl portrétovat, proběhlo ve chvíli, kdy byl úplně nahý nejen před Imaizumim, ale i svými přáteli. Ti měli fungovat právě jako kontrolní mechanismus, který měl Musašimu zabránit jeho případnému podlehnutí sexuálním chtíčům a svedení bezbranného Imaizumiho. Musaši je tak jakožto původní homosexuální postava formována do jakési perverzní role umělce-naturisty-sexuálního narušivce, která je tak na základě reakce poměrně daleko běžnému standardu. Je tak v zásadním kontrastu s Imaizumim, který jakožto heterosexuál vede klasický a průměrný pracovní život.

Skrze Imaizumiho se příběh snaží ve dvou zásadních situacích upozornit, jak na tom vlastně sexuální minority jsou. Prvním případem je situace, kdy se v Musašihovo bytě setkává s jeho dvěma spolužačkami, o kterých zjišťuje, že jsou lesby. Komentuje to tím, že o těchto vztazích mezi ženami sice slyšel jakési legendy, nikdy si však nemyslel, že tomu tak opravdu je. I přes poměrně komediálně laděný nádech příběhu, který tento výrok pravděpodobně vyhání do extrémů, nemusí být svým významem daleko od pravdy. Jestli jsou romantické vztahy mezi muži v japonské společnosti momentálně marginalizovány či mediálně zesměšňovány, jsou na tom lesbické snad

ještě o něco hůře. Jejich mediální pokrytí je minimální a v podstatě se spíše mihotají ve stínu gayů. Přestože tak Imaizumův výrok pracuje s jistou nadsázkou, měl by se na něj brát zřetel. Další situaci marginalizace jsme již detailněji rozebírali v kategorii zasazení, kde byl rozebrán přístup Imaizumiho pracovního kolektivu k jeho volnočasovým aktivitám.

Pozitivní na tomto příběhu jako celku však je, že Imaizumi se na jeho konci nebojí veřejně přiznat svému pracovnímu kolegovi, že je na romantické schůzce s Musašim. Je sice otázkou, jaký dopad na něj bude tento fakt mít v pozdější reálné pracovní situaci. Podobně otevřené doznání tak do jisté míry může naplňovat zatím nesplněný sen v rámci japonské společnosti, ve které by k podobně otevřenému postoji nemohlo tak jednoduše dojít. Nebo může také sloužit jako pozitivní inspirace pro další jedince či jako přípravu na reálnou situaci, ve které se může čtenář ocitnout.

9.12 Analýza mangy Šinmenmoku

Šinmenmoku – しんめんもく

Autorka: Waka Fudawaga – 和果歩田川

Shrnutí: 10. 12. 2017

- Příběh: Příběh se odehrává mezi výrobcem panenek Aoie a jeho již vyrobenými panenkami, konkrétněji si romantický vztah buduje se svou první vyrobenou panenkou mužského pohlaví Juiem. Aoi se tomuto řemeslu věnuje po vzoru svého dědečka a otce. Jednoho dne k němu jeho vyrobené panenky začaly mluvit a řemeslnou lásku, kterou jim vždy věnoval, mu panenky samotné věnovaly starostlivostí o něj. Panenky mají možnost se z výrobní velikosti na určitou dobu proměnit do velikosti lidské bytosti. Toho využívá Jui a Aoie sexuálně uspokojuje, protože je přesvědčen, že on je ten, který je Aoie nejvíce milován. Situace se začíná komplikovat ve chvíli, kdy se do dílny dostává na opravu jedna z panenek, jež byla vyrobena Aoieovým dědečkem. Aoi se dozvídá, že láska, jež k němu panenky chovají, může mít až fatální důsledky, protože jsou ochotny zbavit se kohokoli, kdo by mohl rozptylovat zájem jejich výrobce vůči nim. Tímto to však nekončí a pomalu se začíná vysvětlovat obsese ze strany Juia, protože skrze sexuální praktiky mezi člověkem a panenkou může být život člověka prodloužen. Aoi se tak od rozbité loutky dovídá, že je jeho děd vlastně naživu a chtěl by se s ním tak setkat. Do té doby se však snaží odolat sexuálními nárokům, které na něj Jui má.

9.12.1 Struktura

Přestože je romantický vztah mezi hlavními protagonisty v tomto díle poněkud zvláštní, jsou celkem jasně rozděleny role *seme* a *uke*. Pracovitý a oddaný Aoi je v pozici *uke*, ochránářský Jui je v pozici *seme*. Aoi má však blízký vztah ke všem svým vyrobeným panenkám, Jui si však jakožto první vyrobená panenka nárokuje hlavní místo pro jeho lásku. Byl přece prvním, jako první také začal mluvit a do toho je mužem, z čehož pro Juia vyplývá Aoiova orientace. Aoi je v tomto vztahu *seme* a *uke* v podstatě kompletně na pospas Juiovy vůli. I přes Aoiovo značné odmítání a nevoli, kterou projevuje při erotických aktivitách s Juiem, nikdy ho neodmítne rezolutně tak, aby své konání ukončil. Jui je naopak odhodlán pro svého tvůrce udělat cokoli a kdekoli, otevřeně mu projevuje své city, a dokonce otevřeně žárlí nejen na jiné panenky, ale i na jiné osoby.

V jakém jsou postavy vzájemném vztahu, se čtenář dovídá už z ilustrací, které jsou před samotným příběhem, budou však detailněji rozebrány až v další kategorii. Poměrně jasný vztah *seme* a *uke* rolí paradoxně utváří vztah, kdy je tvůrce panenek spíše jakousi hračkou pro svůj výtvar. Jejich vztah je však označován jako romantický hlavně kvůli své výjimečnosti v porovnání s jinými

panenkami, které Aoi vyrobil. O romantice ve smyslu citu a pravé partnerské lásky se nedá přímo hovořit. Aoi dosti pravděpodobně nemá negativní postoj vůči Juiovi, rozhodně však nikdy nedoznává svůj zájem a lásku vůči němu na partnerské úrovni. Tento vztah tak jako by neměl ani konkrétní začátek a konec, Aoi své výtvořky miluje, ale ne jako milostný partner. Naopak Jui k Aoiovi nejspíše chová reálné milostné city.

9.12.2 Ikonografie a vizuální styl

Úvodní přebal komiksu čtenářstvu ihned naznačuje, kdo bude ve vztahu v jaké pozici. Rozestavění postav na úvodní obálce velmi očividně reflektuje hierarchické polohy partnerů. Aoi je v jakémsi objetí Juia, který se nad ním z vrchní pozice sklání a Aoi je schoulen pod jeho tělem. Výraz tváře a poloha těla Juie tak označuje jeho nadřazenou pozici vůči Aoiovi. To také reflektuje hned následující ilustrace, která uvádí počátek nového příběhu. V ilustraci je Aoi v objetí Juia, kdy Jui mohutností svého bytí jako by Aoie v sobě rozpouštěl, ten totiž v jeho náručí odevzdaně spí. Na druhé ilustraci, která předchází kapitole druhé, je Jui opět v objetí Aoie. Jui Aoie objímá v pozici, kdy ho má zády k sobě a hledí tak dopředu přes Aoiovo rameno, skoro jako by měl být Aoi jeho loutkou a on ho měl vést, kam se mu zlíbí.



Obrázek 25 Ilustrace odrážející vztah ochránce a dominance semeho nad ukem

V příběhu je použito poměrně velké množství ikonografie, jež se týká panelového pozadí a dokreslení obecné nálady. V pozitivních chvílích, kdy někdo vyjadřuje kladné pocity, je užito různých druhů květinového pozadí. V tomto případě je nemožné vysledovat konkrétní propojení pozadí a některých postav.

9.12.3 Zasazení

Celý příběh je zazen do prostředí Aoiovy dílny, která mu také slouží jako domov. Od toho se také rozvíjí vztahy k vyrobeným panenkám. Aoi je v podstatě vytržen ze světa ostatních lidí, protože jeho veškeré vztahy a komunikace probíhá právě s jeho výtvořky. Jediný člověk, se kterým

se Aoi setkává, je vlastník prodejny tradičních japonských panenek, který dochází do jeho domova a sám hodnotí Aoiovo uzavření od okolního světa negativně.

Samotný Aoi však tuto situaci nevnímá nijak negativně a sám konstatuje, že mu dané poměry vyhovují a nemá zájem svůj sociální život aktivně rozvíjet mimo svou dílnu. A to má také vliv na až vlastnický postoj jeho panenek, které ho vnímají jako svého. Jiné osoby v okolí by pro ně mohly znamenat záminku k žárlivosti, hlavně tedy pro Juia. Aoi je tak snad až dobrovolným vězněm své dílny.

9.12.4 Sexualita

K samotnému sexuálnímu aktu jako takovému mezi Aoiem a Juiem v příběhu nedochází. V jednom případě Jui převezme invenci při sebeuspokojování Aoie, kterého k tomu v podstatě až násilně nutí. Jui sice Aoie uspokojuje, ten to však jednoznačně nechápe jako projev lásky. Sám je spíše zmaten Juiovým chováním, protože své výtvary nikdy nechápal jako zdroj reálné milenecké lásky.

Ve druhém případě se Jui snaží zajít ještě o krok dále a Aoie uspokojit orálně, což je přerušeno jinou panenkou, jež byla vyrobena Aoiovým dědečkem. Aoi akt přerušuje, protože Jui by rozhodně neměl konat tak, aby se Aoi cítil nepříjemně, nebo konat proti jeho vůli. To však Jui rezolutně odmítá a konstatuje, že Aoi se rozhodně špatně necítí.

Na konci příběhu sám Aoi lamentuje nad tím, kdo vlastně rozhoduje, co je a není za hranou jeho vztahu k vyrobeným panenkám. Je správné rozvíjet takový vztah právě s Juiem? A jak by se tedy měl zachovat, když si Jui vynucuje sexuální vztah? Spíše než samotný problém vztahu člověka s panenkou je možné na konativní rovině vyčíst problematiku vztahu dvou mužů. Jakési morální dilema, jestli je to dobré nebo špatné, přirozené, či ne. Čtenář se totiž nikdy nedovídá, jaké city vlastně Aoi vůči Juiovi má. Jednoznačně ho miluje jakožto svůj výtvar a v podstatě své dítě, tyto pocity však chová ke všem svým panenkám. Není jasné, jestli pochybuje Aoi o vztahu s jinou entitou, o vztahu k jinému muži či o milostných vztazích obecně. Sám Aoi uvádí, že jako problematický chápe vztah mezi ním a panenkami. Je však složité vysledovat možné významové nuance, protože není možnost porovnat jeho dosavadní postoje k panenkám se vztahy k reálným lidem, jimž se vyhýbá.

9.12.5 Vztahy postav, jejich vzhled a projevy chování

Aoi má kratší světlé vlasy, po tělesné stránce sice nevypadá drobně, ale v porovnání s tělem Juia, který je schopný se změnit do velikosti dospělé osoby, vypadá menším. Jeho styl oblékání odpovídá jeho pracovnímu prostředí a ve spojení s rolí *uke* je až nevýrazný. U Juia se jakožto s představitelem *seme* lze setkat s jistou dávkou respektu, která je navozována právě jeho tradičním kimonem, které má na sobě. Vlastně celý jeho vnější zjev je založen právě na vzhledu tradičních japonských panenek, odpovídají tomu tak i jeho podlouhlé černé vlasy stejné délky.

Vztahová rovina je v příběhu mezi dvěma hlavními protagonisty poměrně nejasná. Jak již bylo rozebráno i v předešlých kapitolách, citové pouto mezi nimi sice je, avšak do jaké míry se jedná o opravdovou partnerskou lásku, se neví. Jui je pro dobro Aoie schopný všeho, a co se týká ochrany jeho života, je ochoten dojít až k tomu nejzazšímu řešení. Toho jsou ovšem schopny i všechny jeho panenky a jsou mu naprosto stejně oddány. Jui je jako možný partner v popředí pouze proto, že si sám jakožto první Aoiův výtvarník vydobyl nejdominantnější místo v celém společenství utvořených panenek. Je však naprosto jasné, že úplně stejné pocity jako Jui, pociťují i všechny jeho ostatní výtvarníky bez ohledu na jejich pořadí. Ve spojení s tímto faktem je také zajímavá situace, kdy se ženské panenky nechávají přesvědčit, že Aoi má rád spíše muže nežli ženy (protože on byl jeho prvním výtvozem a byl muž), a tím pádem po něm chtějí, aby změnil jejich pohlaví na mužské. Pro samotné panenky tak jejich pohlaví není důležité. Důležitý je pro ně jejich tvůrce Aoi, což koncipuje jejich lásku, jež pociťují k Aoiovi spíše jako rodičovskou, avšak s možností zajít ještě o krok dále co se naplnění jeho sexuálních tužeb týče.

Příběh jako celek může působit jako jistý druh alegorie, která zpracovává homosexualitu jako cosi nepřirozeného či umělého. Jui jakožto uměle vyrobená panenka je v příběhu sice homosexuální, stejně tak ale může být heterosexuální, v případě kdy by byl vyroben například ženou. Dále je homosexualita Aoie určena na základě toho, že jeho prvním výrobkem byla právě panenka s mužským pohlavím. Že byla Aoiova orientace určena pouze na základě jeho momentální řemeslné preference, umožňuje podobný přístup i v jakékoli jiné banální situaci, kdy z vlastnictví psa místo feny může kdokoli jiný dojít k podobnému závěru. Poměrně zvláštní citové pouto, které spolu oba protagonisté pociťují, opět homosexualitu povyšuje na stupeň něčeho zvláštního, nestandardního a nejasného.

Je také otázkou, co vlastně nějaký reálný cit v Juiovi, potažmo dalších panenkách, vede k tomu, aby měli takto silný vztah k Aoiovi. Jedním z důvodů bude samozřejmě to, že je to jejich tvůrce. Panenky však také vědí, že sexuálními praktikami mohou Aoiovi prodlužovat život. Chtějí tak z lásky k němu prodlužovat jeho život, nebo jednoduše chtějí prodlužovat život jejich tvůrce, což jim zajistí věčný život i pro ně, protože Aoi bude schopen jejich nekonečné opravy.

Tento příběh jaksi narušuje standardní představu milostného vztahu mezi dvěma partnery, pohrává si do jisté míry s problematikou vztahu mezi skoro až rodinnými příslušníky, protože Aoi je takto chápe. Přestože Aoi podléhá nátlaku Juia, nikdy nepřestává opakovat, že své výtvary sice miluje, ale ne se záměrem milostného vztahu. O vztahové rovině je tak v tomto případě velmi složité hovořit, neboť se vnucuje, že v tomto případě se v příběhu žádná přímo neobjevuje.

Vzájemný vztah mezi představiteli *seme* a *uke* tak nikdy pořádně nedostal konkrétního naplnění, nebyly vyřešeny ani pochyby *ukeho* ani naplněna očekávání *semeho*. Vztah je tak mezi nimi někde na půl cesty, nejasný a otevřený.