

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Pojetí gejši v literatuře – srovnání vybraných děl japonské
a světové literatury**

Conception of a geisha in literature – comparison of selected
Japanese and world's works

OLOMOUC 2008 **Eliška Sováková**

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Michael Weber**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a samostatně a uvedl/a veškeré použité prameny a literaturu.

Olomouc, 27. 3. 2008

ANOTACE:

Jméno autora:	Sováková Eliška
Jméno fakulty – katedry:	Filozofická fakulta – Katedra asijských studií
Název práce:	Pojetí gejši v literatuře – srovnání vybraných děl japonské a světové literatury / Conception of a geisha in literature – comparison of selected Japanese and world's works
Vedoucí diplomové práce:	Michael Weber
Počet znaků:	104 479
Počet titulů použitých pramenů a literatury:	27
Klíčová slova:	gejši, literární postavy, japonská díla, světová díla, srovnání, pravdivost, realita, mýtus, Nagai Kafú, Kawabata Jasunari, Arthur Golden, Adolf Muschg, Nakamura Kiharu, Liza Dalbyová.

Náplní této práce byla podrobná charakterizace postav gejš ve vybraných dílech japonské a západní literatury, jejich vzájemné porovnání a následná konfrontace s realitou. Část zabývající se japonskými díly měla za úkol určit, co se autoři snažili prostřednictvím svých postav vyjádřit. Použitou metodou bylo zařazení děl do kontextu s životy a literárním vývojem autorů. Hlavním záměrem rozboru nejaponských děl bylo určit, do jaké míry reflektují jejich postavy utkvělé představy západního světa o gejšách a jak byla díla přijata na obou stranách. V oddíle literatury faktu je pak poukázáno na možné způsoby, jakými se literární tvůrci snažili tyto mylné domněnky společnosti vyvrátit. Západní styl nazírání na gejši vyplývající z práce potvrdil původní předpoklady, které se zkráceným pohledem veřejnosti počítaly.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému vedoucímu práce Mgr. Michaelu Weberovi za ochotu a čas, který i přes svou velkou pracovní vytíženost dokázal věnovat mé práci a dovést ji tak až do konce.

OBSAH:

Úvod	8
1 Svědkové zániku starého Japonska - vybraná díla japonských autorů	11
1.1. Literární vývoj Nagaie Kafúa	12
1.1.1 Ženy v autorově životě a díle	14
1.1.2 Obětovaná (Snová žena)	16
1.2 Specifikace stylu Kawabaty Jasunariho	19
1.2.1 Zobrazení krásy	20
1.2.2 Venkovská gejša (Sněhová země)	21
1.3 Srovnání ženských postav obou autorů	26
1.4 Onami a Komako versus skutečnost	28
2 Pohled z vnějšku – vybraná díla nejaponských autorů	28
2.1 Arthur Golden	28
2.1.1 Smutný příběh se šťastným koncem (Gejša)	29
2.2 Adolf Muschg	31
2.2.1 Fascinující exotika (Léto ve znamení zajíce)	31
2.3 Konfrontace západních děl s realitou	33
2.3.1 (Ne)skutečná Sajuri (Gejša)	33
2.3.2 Ledové krásky (Léto ve znamení zajíce)	36
3 Boj za pravdu – literatura faktu	37
3.1 „Anglicky mluvící gejša“ (Paměti gejši Nakamury Kiharu)	38
3.2 Jediná mezi všemi (Gejša Lizy Crifield Dalbyové)	42
3.2.1 Gejša Ičigiku	43
3.2.2 Výsledky výzkumů	44
3.2.3 Co z toho vyplývá	45
Závěr	50

Úvod

Počátky zábavních čtvrtí, z nichž se později zrodily *hanamači*, „květinová města“ gejš, spadají až do období vlády Hidejošioho Tojotomiho na konci šestnáctého století. Tehdy od něj jeden z jeho oblíbených rádců dostal svolení k vybudování malého komplexu obehnaného zdí, ve kterém pak vyrostlo množství nevěstinců a čajoven. Jeho nápad téměř okamžitě slavil úspěch a tato „kultura“ se začala rychle rozvíjet. Když pak kolem roku 1603 tanečnice jménem Izumo no Okuni uspořádala se svými družkami ve vyschlém korytě řeky Kamo taneční vystoupení, sklídila nebývalý obdiv a položila tím základ divadlu *kabuki*. Její věhlas se brzy rozšířil po celé zemi, což ovšem nemohlo zůstat skryto očím právě vzniklého tokugawského šógunátu. Ten si nemohl dovolit akceptovat nic, co by jakýmkoliv způsobem hrozilo narušením čerstvě nastoleného míru. Rozhodl se učinit přítrž představením Okuniny skupiny, kolem jejíchž hereček se strhávalo čím dál víc šarvátek, a v roce 1628 zakázal ženám vystupovat na veřejnosti. I přesto však byla Okuni prvním impulsem k tomu, aby ženy začaly své umění pěstovat profesionálně.

Označení gejša se poprvé objevilo kolem roku 1750. Ženou, která sama sebe takto pojmenovala, byla Kikuja – původně prostitutka, jejíž umění zpěvu a hry na *šamisen* dosáhlo takové úrovně, že se začala živit výhradně jím. Zahájila tak trend, který inspiroval další dívky snící o své umělecké budoucnosti. Muži, kterým se už omrzely upjaté a nazdobené *tajú*¹, toužili po uvolněnějším stylu zábavy nabízeném právě gejšami. Jejich jednobarevná kimona působila proti vyumělkovanému vzhledu *tajú* jako příjemná změna. Brzy se večírky v jejich společnosti začaly těšit velké oblibě. To znepokojilo majitele nevěstinců v zábavních čtvrtích, a tak se jeden z nich rozhodl vliv konkurence regulovat. Založil inspekci zvanou *kenban*, která měla udělovat gejšám licence a zároveň dohlížet na jejich činnost. Úřad také stanovil pravidla rozlišující gejši od kurtizán a prostitutek, čímž dal oficiálně vzniknout nové profesi.

Od těch dob prošla instituce gejš četnými změnami, z nichž mnohé souvisely s přirozeným historickým vývojem země. Staly se součástí nejen kulturního, ale i politického života, neboť velká část nejdůležitějších rozhodnutí ohledně budoucnosti

¹ Kurtizány *tajú* byly ikonou zábavních čtvrtí zlatého období Genroku (1678-1703). Nosily nákladná, několikavrstevná kimona, načerněné zuby – tehdejší symbol krásy – a bohatě zdobené účesy. Způsob jakým bavily zákazníky, se jeví ve srovnání s gejšami jako mnohem formálnější a méně osobní, přestože příležitostně poskytovaly za peníze i sex.

Japonska byla učiněna právě v jejich společnosti. Pravidlo mlčenlivosti, které se vázalo na každou gejšu, bylo pro politiky zárukou bezpečí. Po expanzi Američanů do Země vycházejícího slunce, která byla až do první poloviny devatenáctého století světu uzavřena, přinesl s sebou příliv cizinců smísení mnoha kultur. Tento jev měl přirozeně i opačný směr, totiž že japonská kultura se začala dostávat do povědomí ostatního světa – bohužel ne vždy ve své původní podobě. Přenos informací na velkou vzdálenost v době, kdy jediným komunikačním prostředkem bylo písemné nebo ústní podání, logicky skýtal i určitou míru zkreslení, kterému padly za oběť také gejši. Představy západního světa o vzhledu a náplni práce těchto žen se různily, jejich pojetím však byla značná odlišnost od reality. Gejši se díky své výrazné specifčnosti staly pro cizince symbolem Japonska a námětem mnohých uměleckých počinů, které onu mystifikaci většinou ještě prohlubovaly.

V průběhu posledních desetiletí se sice objevily pokusy odstranit otazníky kolem jejich profese, avšak mýtus je ve světě příliš hluboce zakořeněný. Přestože až dodnes většině společnosti není jasné, kým gejši opravdu jsou, téma týkající se jejich světa nabývá značné popularity. Je tomu tak zejména v posledních letech, kdy se díky internacionalizaci dostává japonská kultura opět do popředí zájmu evropské společnosti.

V následujících kapitolách bych se ráda věnovala způsobům, jakými byla gejša zachycována v literatuře. Jakožto objekt mužských fantazií a tužeb byla předmět inspirace literárních tvůrců již od počátků svého zrození. Už slavný spisovatel Ihara Saikaku (1642-1693) ve svých dílech opěvoval krásu a rafinovanost kurtizán své doby. Téma gejš se pak stalo stěžejní pro Nagaie Kafúa a Kawabatu Jasunariho, kteří se prostřednictvím psaní snažili vrátit do vzpomínek na zašlé časy, aby unikli světu měnícímu se vlivem cizinců neustále proudících do země. Tyto změny však také poskytly světovým autorům novou látku ke zpracování, která se pak pod jejich rukama měnila v příběhy o gejšách všech možných podob.

Díla, která jsem pro svou práci vybrala, se od sebe vzájemně značně liší, ať už z hlediska doby vzniku, původu autorů či samotného žánru. Pokusím se na ně podívat z užšího úhlu pohledu zaostřeného na ztvárnění ženských postav. Vzájemným srovnáním postav a poté i jejich konfrontací s realitou se budu snažit ukázat rozsah možností literárního pojetí gejši.

V první části se zaměřím na díla Nagaie Kafúa a Kawabaty Jasunariho.

V případě hlavní hrdinky Kafúovy *Snové ženy* se sice jedná o prostitutku, avšak zařazení této novely se mi vzhledem k typu její povahy dobře reprezentující i gejši z Kafúových dalších děl zdá vhodné. Při rozboru charakteru pak postavy zařadím do celkového kontextu životního a literárního vývoje obou autorů, se kterými byly osobnosti gejš silně spjaty. Následným srovnáním se pak budu snažit nalézt společné i rozdílné prvky obou hrdinek, přičemž na závěr posoudím jejich věrnost vzhledem k realitě.

V další části budou předmětem mého zkoumání díla nejaponských autorů, konkrétně *Gejša* Arthura Goldena a *Léto ve znamení zajíce* Adolfa Muschga. U Goldenovi *Gejši* se zaměřím především na reakci, jakou jeho kniha vyvolala. S tím také souvisí míra, jakou dílo odpovídá pravdě, čímž se budu zabývat v druhé polovině této kapitoly. V případě Muschga mě bude zajímat, jaký způsob zpracování daného typu postavy zvolil ve svém románu, kde gejša tvoří pouze okrajové téma. Toto dílo pak porovnáím - taktéž v závěru kapitoly - především s tím, jak se autorovi podařilo vystihnout typický pohled cizince na odlišnou kulturu.

V kapitole třetí zmíním dvě knihy popisující vlastní zkušenost ze světa gejš: *Paměti gejši* Nakamury Kiharu a *Gejšu* Američanky Lizy Crifield Dalbyové, která po určitou krátkou dobu pracovala jako gejša. Osobní zpověď gejši Kiharu je sama o sobě prezentací boje za pověst jejich společenství a nepotřebuje žádný hlubší rozbor. U Lizy Dalbyové se pak zamyslím nad tím, jaký přínos měla její práce pro společenství gejš a pro zbytek světa.

1 SVĚDKOVÉ ZÁNÍKU STARÉHO JAPONSKA – VYBRANÁ DÍLA JAPONSKÝCH AUTORŮ

Pro období Meidži, které bylo jedním z nejvýznamnějších historických mezníků v dějinách Japonska, je nejpříznačnější charakteristikou změna, a to ve všech jejích významech. V té době, kdy bylo Japonsko po staletích izolace donuceno k otevření se zbytku světa, objevil se přirozeně trend přejímání všeho západního, v japonském prostředí zcela neznámého. Ať už šlo o touhu po poznání nových technologií a vědeckých objevů vůbec, či o hledání nové inspirace v oblasti kultury, nebylo toto přebírání jakkoli omezeno, což mělo své kladné i záporné důsledky. Přínos v oblasti vědy a techniky byl na druhé straně vyvážen postupnou likvidací japonských tradic, neboť zbrklé přejímání všeho nového bez jakékoli selekce co do vkusu a kulturní hodnoty mělo za následek nesourodé spojení japonské a západní kultury, které mnohdy působilo nevkusně, mnohdy až kýčovitě.

Spisovatelé, kteří se narodili a vyrůstali v této pohnuté době, byli ještě vychováváni ve starém duchu úcty k tradicím. Proto na ně tato bezútěšně rychlá změna japonského prostředí a společnosti působila většinou skličujícím dojmem. Nově přichozí myšlenkové a kulturní směry měly v Japonsku samozřejmě i pozitivní vliv, zejména v oblasti literatury, kam přinášely nové možnosti způsobů psaní a pohledu na svět. Na druhou stranu ale ti, jejichž citové pouto k tradicím starým stovky let bylo silnější, museli jednoznačně pociťovat smutek z jejich postupného vytlačování „modernějším“. A tak prostřednictvím pera a papíru unikali do období Eda, kdy Japonsko, ještě netknuté vlivem z vnějšku, mohlo nerušeně rozvíjet svou tradiční kulturu, která tehdy dosáhla svého vrcholu.

Melancholie a hořkost pocitů z úpadku japonského umění byla vlastní dílům takových autorů, jakými byli Nagai Kafú a Kawabata Jasunari. Přestože byl mezi nimi věkový rozdíl dvaceti let a přestože se v oblasti psaní orientovali každý poněkud jiným směrem, ve svých názorech na kulturní změny, které se v té době v jejich zemi odehrávaly, se naprosto shodovali. Oba cítili nutnost zachování tradičních hodnot prostřednictvím literatury jako věčné vzpomínky. Byli si totiž dobře vědomi nezadržitelnosti tehdejších změn. A tak se – po svých autorských počátcích, kdy jako mladí a nezkušení hledali svou vlastní literární identitu a byli také ovlivněni západními směry – nakonec ve svých dílech uchýlili do prostředí tradičních zábavních čtvrtí.

K nim neodmyslitelně patří i čtvrti obývané gejšami, ke kterým měli také oba – zejména Nagai Kafú – po celý život velmi blízko.

1.1 Literární vývoj Nagaie Kafúa

Nagai Kafú (1879 – 1959) započal svou literární dráhu jako žák spisovatele Hirocua Rjúróa¹. První jeho výraznější působení souvisí se skupinou japonských naturalistů, která se vyvinula z původního debatního kroužku společnosti *Rjúdokai* (1904), a patřila do ní celá řada tehdejších významných spisovatelů, výtvarníků i divadelníků. Důsledkem tehdejšího trendu přejímat ze Západu vše, včetně myšlenkových proudů, nekriticky a často jen povrchně, byla skutečnost, že koncept naturalismu byl v japonských intelektuálních kruzích přijat jen ve své základní podobě, totiž zobrazovat nezkreslenou realitu zaměřující se většinou na skryté stránky společnosti. Zatímco ve Francii se tento směr orientoval především na sociologizující zkoumání tabuizovaných oblastí života společnosti, japonští autoři jej pojali ve smyslu líčení osobní životní situace. Tento styl se postupně vyhrotil až k subjektivismu a dal vzniknout tvorbě zpovědního typu. Na základě výrazné odlišnosti od svého vzoru se pro tento způsob psaní vžil pojem „japonský naturalismus“.

Mladého Kafúa oslovil naturalismus především díly Zolovými, v jejichž duchu vznikla novela *Květy pekla* (Džigoku no hana, 1902), o rok později pak studie *Herečka Nana* (Džojú Nana). V témže roce napsal i novelu *Snová žena* (Jume no onna, 1903).

Inspirován naturalismem dospěl Kafú k názoru, že literatura by měla být „věrná skutečnosti“. Naprosto zavrhoval falzifikaci. Z tohoto důvodu kladl důraz na to, aby se autor důkladně seznámil s prostředím, o kterém chce psát. V jeho díle se neobjevuje nic, s čím by se sám již dříve nesetkal a neznal z vlastní zkušenosti, ať už to byly zážitky z cest nebo příběhy z prostředí čtvrtí gejš, které se staly součástí jeho života. Některá jeho díla dokonce zůstala nedokončena jen proto, že Kafú do nich potřeboval umístit typ postavy, který dobře neznal, a nechtěl si vymýšlet. V rámci toho také vždy zobrazoval svět a život takový, jaký byl, jak ho znal on sám. „Více se zajímal o ‚pravdu o životě‘, ‚zvyklosti světa‘ a ‚životní fakta v takových a takových podmínkách‘, než o život, jaký by měl být, nebo o zvyklosti světa, které kdysi byly,

¹ Hirocu Rjúróa (1861 – 1928) byl známý novelista a literární kritik, člen Společnosti přátel tuše (*Kenjūša*, zal. 1885).

nebo život, jaký mohl být.¹“ (Ueda, 1976, s.27) Z toho důvodu se také postupně odvrátil od Zoly, neboť byl toho názoru, že Zola vkládá do zobrazování skutečného světa přejímané ideje o životě, čímž onu opravdovost ničí. Jinak řečeno, Kafú se inspiroval realitou tak, že všechny popisy prostředí a postav včetně jejich chování v jeho dílech jsou do všech detailů vytvořeny tak, „jak by to bylo ve skutečnosti“. Na druhou stranu ho však nelze bezvýhradně řadit mezi typické představitele japonského naturalismu. Nebyl z těch autorů, pro něž realita nebyla pouhou inspirací, ale jediným zdrojem, ze kterého při svém psaní čerpali, a tím bez sebemenšího využití fantazie sklouzli k pouhému kopírování skutečnosti v sebereflexivních denících zpovědního typu.

Jak již bylo zmíněno, vyrovnával se Kafú s tehdejšími změnami jen velmi těžko. Přestože však miloval japonské tradice a klasické umění, byl zároveň i odpůrcem nacionalistů. S jejich extremistickým prosazováním japonské nadřazenosti, namyšleností a pokrytectvím se nikdy neztotožnil a v *Amerických příbězích* (Amerika monogatari, 1908) je hrubě odsoudil. Na jednu stranu ho zaslepenost přejímání ze Západu rozčilovala. Na druhé straně se však s plným vědomím nemožnosti změnit směr tohoto vývoje nestavěl zcela proti nim. Jeho požadavek zněl, aby to, co je přejímáno, bylo převzato od samých základů. Ve svém deníku napsal: „Japonci, kteří byli v zahraničí, jsou přesvědčeni, že když úspěšně převezmou pouhé povrchní metody zahraničního průmyslu, politiky nebo čehokoliv jiného, vytvoří skvělou civilizaci. Ale když přejmou jen samotnou formu, ve které není obsah, čeho mohou dosáhnout?“² (Keene, 1984, s. 497)

V letech 1903 - 1908 pobýval studijně a pracovní v Americe a krátce i ve Francii, což ho po návratu do vlasti inspirovalo k napsání povídek *Americké příběhy*. Kritizoval v nich morálku skupiny japonských emigrantů, zejména pak jejich namyšlenost a pokrytectví, které považoval za obecnou vlastnost Japonců období Meidži. Stejně téma pak rozvinul v povídkách *Francouzské příběhy* (Furansu monogatari, 1909), které však byly záhy cenzurou zakázány. Stal se profesorem francouzské literatury na univerzitě v Keiō a založil literární časopis *Mita Bungaku*.

Vzpomínky na minulost, na čilý městský život v zábavních čtvrtích, kde bylo klasické umění podstatou tradiční zábavy, se postupně stávaly jediným předmětem Kafúova psaní. Soustředil kolem sebe autory podobného zaměření, kteří publikovali

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

² Vlastní překlad z anglického originálu.

v jeho časopise *Mita bungaku*. Tato skupina autorů bývá označována jako estétská (neoromantická) škola. V tomto duchu napsal poetickou novelu *Řeka Sumida* (Sumidagawa, 1909) a poněkud delší prózu *Úšklebek* (Reišó, 1909 – 1910), v níž také kritizoval současnou společnost. V následujících letech vydal několik povídek opět z prostředí zábavních čtvrtí, v nichž záměrně tento „polosvět“ (jak byl často život v zábavních čtvrtích nazýván) idealizoval. V průběhu první světové války se pak na krátko vrátil k naturalismu v dílech z téhož prostředí *Měření sil* (Udekurabe, 1917) a *Okamezasa* (Okamezasa, 1918), v němž odhaluje i stinné stránky této oblasti života. V meziválečném období omezil své veřejné působení a jeho posledním předválečným dílem byl *Podivuhodný příběh z Východního břehu* (Bokutó kidan, 1937).

Za druhé světové války měl Kafú zakázáno publikovat, a tak jeho rukopisy napsané v tomto období vyšly až po jejím skončení. Avšak od dob starého Japonska s velkolepostí a krásou jeho kultury uplynulo příliš mnoho času a soudobá atmosféra země již nepřinášela Kafúovi novou inspiraci. Stáhl se do ústraní, kde zůstal až do své smrti v roce 1959. Roku 1952 mu vláda udělila řád za kulturní zásluhy. V sedmisvazkovém deníku, který psal od roku 1917 až do svých posledních dní, je uchováno množství informací nejen o jeho životě a myšlenkách, ale i o vývoji japonské společnosti v té době.

Lze tedy říci, že Kafúovou celoživotní snahou bylo zachovat co nejvíce z tradičního Japonska, do jehož prostředí se vracel jak ve svých dílech, tak ve skutečném životě. V prostředí zábavních čtvrtí a s nimi úzce spjatých *hanamači*, čtvrtí gejš, se poprvé ocitnul již v raném mládí a do jejich rušných uliček, kde čas téměř neubíhal, se pak neustále vracel. Tamější snová atmosféra ho neustále sváděla ke vzpomínkám na zašlé časy, které – jak dobře věděl – byly nezadržitelně pryč. Přesto, nebo právě proto v nich strávil značnou část svého života. V důsledku toho se i lidé, kteří byli součástí onoho „polosvěta“ – ať už to byli gejši, prostitutky nebo nejrůznější druhy bavičů – neodmyslitelně vážou k jeho osobnosti.

1.1 Ženy v autorově životě a díle

„Prchavý svět“ a osobnosti jež ho charakterizovaly, jej nepřestávaly fascinovat, byly pro něj nekončící inspirací. „Jak jen miluji *ukijo-e*¹!“ napsal. „Obrazy kurtizán,

¹ *Ukijo-e* neboli „obrazy prchavého světa“ byly druhem japonského výtvarného umění (dřevoryty, kresby a malby) vznikající od 17. do počátku 20. století s motivy krajiny, výjevů z historie, divadla a zábavních

kteře se dobrovolně zaprodaly deseti rokům krutého života, jen aby pomohly svým rodičům – to mě dohání k slzám.¹“ (Loughman, 1994, s. 438) Svá první díla psal se záměrem evokovat ve čtenáři obrázky z Utamarových² dřevorytů. Jak už jsem několikrát poznamenala, sehrály ženy, se kterými se setkával v zábavních čtvrtích, zejména pak gejši, v jeho životě zásadní roli. S některými z nich prožil milostná vzplanutí, například s gejšou Tomimacu, kvůli které se dokonce nechal tetovat. Nakonec se s jednou z nich oženil. Bylo to v roce 1913, po smrti jeho otce, kdy Kafú opustil právě jím dohodnuté manželství a vzal si svou oblíbenou gejšu jménem Jaedži Tomoeja. Přestože sňatek kvůli Kafúově nenapravitelné nevěře dlouho nevydržel, inspirovala ho k napsání prózy *Měření sil* (Udekurabe, 1917).

Avšak nejen gejša, ale žena jako taková byla tématem, jímž se Kafú zabíral po celý život. Byla pro něj objektem pozorování, jehož výsledky pak uplatňoval ve svých dílech při vytváření rozmanitých charakterů ženských postav, a to především žen z „prchavého světa“. V jeho představách mohly být „ženy samotnými toužícími subjekty, nejen pouhými objekty mužské touhy.“ (Snyder, 2000, s. 71). Ať už to byla něžná a nevinná Komajó v *Měření sil*, ne příliš inteligentní, zato však sympatická Kimie v novele *Za dešťů*³ (Cuju no atosaki, 1931) nebo obětavá Onami ve *Snové ženě*, byl charakter každé z postav do detailů propracovanou kompozicí Kafúových postřehů při sledování různorodosti ženské povahy v jeho okolí. Jak již bylo zmíněno, Kafú ve svých dílech nikdy nepracoval s něčím, co by sám bezpečně neznal, a tak jsou jeho postavy dokonalým obrazem skutečných lidských charakterů a působí opravdu velmi živě.

Postavy žen ze zábavních čtvrtí v jeho pozdějších dílech *Za dešťů* a *Květy ve stínu*⁴ (Hikage no hana, 1934) už ale nejsou elegantní a uhlazené. Zde se objevují pouze nízké gejši hrubého vystupování a především tzv. *džojú*, barové hostesky a číšnice, které Kafú považoval za představitelky westernizované formy nelegální prostituce. V charakterech těchto postav se snažil znázornit kulturní úpadek, který jako neustálý zákazník čtvrtí zábavy pozoroval všude kolem sebe, a do konce života se s ním nevyrovnal.

čtvrtí. Symbolizoval tehdejší životní styl měšťanů, jejichž životním heslem bylo užívat naplno každého dne.

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

² Kitagawa Utamaro (1754 – 1806) byl jedním z nejznámějších tvůrců dřevorytů, na nichž zobrazoval především ženy ze zábavních čtvrtí.

³ Vlastní překlad názvu z anglického originálu *During the Rains*

⁴ Vlastní překlad názvu z anglického originálu. *Flowers in The Shade*

1.1.2 Obětovaná (Snová žena)

Obsah

Děj se odehrává koncem 19. století, pro něž je příznačné množství politických reforem a změn. S nimi byly spojené i všemožné majetkové podvody, kterým padaly za obět mnohé významné venkovské rody.

Z jedné takové rodiny pochází i mladá dívka Onami, na kterou v důsledku nešťastných okolností padá zodpovědnost za obživu rodiny. Odchází tedy do Nagoji, kde přijímá místo pomocnice v domácnosti u zámožného obchodníka s porcelánem. Ten ji však jedné noci přivede do jiného stavu, a tak se Onami přesouvá do tokijské pobočky obchodu. Jako pánova vydržovaná milenka získává peníze jak na sebe, tak i pro rodinu. S Onami se poprvé setkáváme ve chvíli, kdy obdrží zprávu o pánově smrti a ocitá se tak v nelehké situaci. Pánova žena odmítá poskytnout jí finanční pomoc. Po dlouhém rozvažování opouští opět svou rodinu, které svěří do péče i svou maličkou dceru a odchází do nevěstince v tokijské Fukagawě.

Její rodiče velmi těžce nesou skutečnost, že dcera musela kvůli nim klesnout až tak hluboko, zároveň však vědí, že nelze jinak. Ve společnosti ostatních dívek v domě a gejš, které baví zákazníci při čekání na svou oblíbenou kurtizánu, si Onami časem zvykne na nelehký úděl této nečisté práce. Díky své kráse si brzy vytvoří početnou klientelu stálých zákazníků a její finanční situace se zlepšuje. Náhle ale dojde k tragédii – jeden z Onaminých zákazníků, který se do ní beznadějně zamiloval, spáchá sebevraždu. Po této události začnou řady jejích klientů rychle řídnout a Onami se v zoufalství uchyluje k pití.

Nakonec se rozhodne zaměstnání kurtizány opustit a nechá se vykoupit jedním ze svých stálých návštěvníků, kterého ani nešťastná událost neodradila. Zařídí jí její vlastní veřejný dům, který brzy získá prosperitu díky Onaminým starým známým. Konečně má možnost přestěhovat celou svou rodinu k sobě do Tokia. Tento čin se však posléze ukáže jako nešťastný; její mladší sestra si rychle přivykne na městský život a následně uteče s jedním ze zákazníků domu. Pro otce, který byl na mladší dceru citově silně připoután, to znamená velkou ránu. Útěk milované dcery navíc přispívá k horšení jeho zdravotního stavu. Příčinu neštěstí spatřuje otec v rozhodnutí přestěhovat se z venkova do města. A tak se zdá, že veškerá Onamina snaha a sebeobětování přišly vniveč.

Motivy

Novelu *Snová žena* (Jume no onna, 1903) napsal Kafú ještě před svým odjezdem do Spojených států, tedy v době, kdy byl pod silným vlivem evropských naturalistů, avšak jeho japonská obdoba byla ještě v plenkách (čtyři roky před datem, které je v literárně historických kruzích považováno za počátek hnutí japonského naturalismu). Bylo mu tehdy pouhých čtyřadvacet let, avšak i přes jeho prozatím nevelké zkušenosti v oblasti psaní působil tento literární počín až překvapivě vyzrálé.

Pochmurná nálada celého díla je často symbolizována počasím. Atmosféru začátku příběhu tvoří podzimní šero, provázené neustálým mrholením, mlhou, vlezlou zimou. Na konci se pak pohřeb Onamina otce odehrává na pozadí hustého sněžení a tuhého mrazu. Chlad a šero evokující pocity smutku, beznaděje a vnitřní prázdnoty působí na Onamino vnímání v průběhu celého příběhu. Pociťuje ho nejen z prostředí, ale i z lidí kolem sebe a z vlastních myšlenek: „Jak ohromný je ten vodní proud! Onami si náhle uvědomila, že se tahle scenérie nápadně podobá jejímu dosavadnímu životu, a v tom okamžiku jí zaplavily srdce černé myšlenky. Jako by se někde v těch vodních hlubinách ukrývala strašlivá síla ovládající celý její osud. Osud schovaný na dně řeky! Onami v tom všem stále více cítila jen prázdnotu a chlad.“ (Snová žena, 1993, s. 121 – 122) Nejvýraznějším prvkem, který prostupuje příběhem od začátku do konce, je pak motiv snu. Charakterizuje především Onaminy rozvahy, například po smrti jejího pána: „Nebyly snad všechny ty události prchavého života jen pouhým snem?“ (Snová žena, 1993, s.11) Dále tento motiv najdeme v jejím přemítání po útěku sestry: „Zdálo se jí, jako by se dnes konečně úplně probudila ze šalebného snu, v němž až dosud žila. Osamělá Onami nebyla v životě prozíravá a neměla dost sil, aby se mohla udržet na vlastních nohou. A přece – jakou odpovědnost za svou dceru a rodiče dokázala nést na svých bedrech! Jako by to byl jenom sen,...“ (Nagai, 1999, s. 134) Symbol snu je obsažen i v jejích pocitech, které prožívá na pohřbu otce: „(...) už v téhle smutné chvíli nedokázala prožívat nějakou zvláštní bolest, jako by snad neměla dost čistou duši. Veškerý její žal dávno dostoupil vrcholu a teď byla jako v mrákotách – její duše bloudila v jakémsi chladném snu.“ (Snová žena, 1993, s. 143).

Dojem tragična a beznaděje se pak koncentruje na konci příběhu, kdy vyznívá jeho pointa – tvrdá skutečnost, že Onami se po celou dobu snažila zajistit rodině štěstí, přičemž padly za oběť její život i duše, aby nakonec zjistila, že vše bylo zbytečné. Nad tímto uvědoměním však už nedokáže pociťovat patřičnou lítost, neboť život

v nevěstinci a všechny tragické události, které ji provázely, zcela otupily její city: „Zdalo se jí, že její vlastní duše opustila živoucí tělesnou schránku a spolu s otcovou prchla neznámo kam – odhodlanost i duševní síla, kterou Onami tolik potřebovala k boji s nelehkým životem, jako by náhle dočista zhynula. Jak asi bude mrtvá duše a prázdné tělo prožívat nadcházející dlouhé měsíce a roky?“ (Snová žena, 1993, s. 144). I přes to všechno si ale zároveň uvědomuje nevyhnutelnost osudu: „Čeho se však za své úsilí dočkala? Pádu své milované sestry a otcova obrovského zklamání. (...) Za stávajících podmínek ovšem neměla jinou možnost, jak uživit rodinu, a tak vyčerpaná prožívala neradostné dny v nekonečném utrpení.“ (Snová žena, 1993, s. 119). „Nakonec však došla k názoru, že by její život, plný závazků, stejně nemohl být jiný než dnes – cožpak osud, který člověk v okamžiku svého narození dostane do vínku, není již předem pevně dán? Nelze se mu přece nijak vyhnout, a tak nebývá než se ubírat určeným směrem.“ (Snová žena, 1993, s. 141).

Vliv literárních směrů

Na jedné straně vykazuje dílo četné prvky naturalismu – ponurá nálada, determinace a tragičnost lidského života jsou typickými prvky tohoto směru. Avšak Kafúovi se prostřednictvím Onami podařila obdivuhodná věc – i přesto, že její osud byl víceméně předem daný závazky k rodině, každý důležitý životní krok byl na základě jejího vlastního svobodného rozhodnutí; když odcházela do nevěstince, matka se jí to snažila rozmluvit, neboť nechtěla, aby se dcera kvůli rodině vzdala své cti (i když si byla vědoma bezvýchodnosti situace). Onami se nenechala přemluvit. Stejně tak se z vlastní vůle rozhodla zaměstnání v nevěstinci opustit. Když se pak ustálil její podnik, sama vymyslela, aby se rodina přistěhovala k ní. Díky těmto rozhodnutím působí život Onami nezávisle. Je to však jen klamný dojem, neboť osud jí její cestu určil sám, ať už se rozhodla jakkoliv. A právě na základě této skutečnosti se dílo vymyká naturalistickým tezím, jimž vytváření iluzí nebylo vlastní. Byl to jeden z prvních literárních počinů, díky němuž bývá často řazen k průkopníkům moderny. „(...) Kafú sám zůstal pravděpodobně ohromen a znejistěn tím, co dokázal, protože pak dlouho trvalo, než napsal něco podobného se stejnou snahou o fikci...“ (Seidensticker, 1965, s. 16)

Kafúovu *Snovou ženu* lze považovat za první z jeho elegií, ve kterých vyjadřoval melancholii a smutek nad zánikem starého Japonska. Literární teoretik

Edward Seidensticker vidí v životě Onami paralelu k současnému vývoji japonské kultury: „Stačí jen malý posun od bédování nad zpackaným životem k nářkům nad zničeným městem a ztracenými tradicemi.“¹ (Seidensticker, 1965, s. 17)

1.2 Specifikace stylu Kawabaty Jasunariho

Kawabata Jasunari (1899 – 1972) bývá označován jako jeden z nejzanícenějších vyznavačů tradiční japonské kultury. Do světa literatury vstoupil svým silně autobiografickým dílem *Deníkem šestnáctiletého*. (Džúrokusai no nikki, 1914) V něm popisuje období posledních dnů života svého dědečka, který byl v té době již jediným příbuzným malého Jasunariho. Jeho rodiče zemřeli dřív, než se dožil tří let, babička a jediná sestra jen o pár let později, a tak pro něj smrt dědečka znamenala bolestivou ránu. Skutečnost, že již od raného mládí vyrůstal jako sirotek, silně ovlivnila celý jeho život i literární tvorbu. Věrohodnost deníku byla však z hlediska doby vzniku mnohokrát zpochybněna², a tak je často za jeho první dílo považována povídka *Pohled na svátek Jasukuni* (Šókonsai ikkei, 1921). Tímto dílem prokázal svůj talent a dostal se pod patronát jednoho z tehdejších předních literárních tvůrců Kana Kikučiho. Díky němu získal možnost vstoupit do literárního spolku *Šinkakuha*.³ Pod vlivem této školy vznikly jeho krátké lyrické „povídky na dlaň“, které vyšly později souborně ve sbírce s názvem *Citové ornamenty* (Kandžó sóšoku, 1926). Avšak v průběhu dvacátých let se styl jeho psaní natolik specifikoval, že v historii japonské literatury vystupuje jako osobnost zcela výjimečná a těžko zařaditelná. V té době se také začal tematicky orientovat na ženské hrdinky. Mezi první a v Japonsku zároveň nejznámější díla tohoto zaměření patří *Tanečnice z Izu* (Izu no odoriko, 1926), dále jsou to prózy *Červená parta z Asakusy* (Asakusa kurenaidan, 1926 – 1930) nebo *Spící krasavice* (Nemureru bidžo, 1960 – 1961). Za své nejúspěšnější dílo *Sněhová země* (Jukiguni, 1947) obdržel v roce 1968 Nobelovu cenu. V literárním světě byl ale aktivní nejen po stránce spisovatelské; zakládal časopisy, byl předsedou různých komisí, po mnoho let vykonával funkci předsedy japonského PEN-klubu. Na sklonku

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

² Někteří japonští literární vědci datují vznik deníku až do roku 1925, kdy k němu autor dopsal dovětek a deník vyšel v tisku. Nedůvěře odborníků navíc dodával i sám Kawabata, když v roce 1948 přidal další - podle jeho tvrzení původní - listy a zpochybnil pravdivost některých pasáží v původním textu.

³ *Šinkakuha*, překládáno jako škola nové citlivosti nebo také neosensualistická, seskupovala se kolem časopisu *Bungei džidai* (Věk literatury, 1924 – 1927). V textech jejích tvůrců se objevovala nová metaforičnost, poetizace jazyka a vybroušenost prozaické techniky.

života byl zaměstnán především médií, která ho vyhledávala v souvislosti se získaným oceněním. V roce 1972 spáchal z neznámých důvodů sebevraždu.

1.2.1 Zobrazení krásy

Budeme-li se snažit co nejuvýstižněji definovat Kawabatovo tematické zaujetí, dospějeme pravděpodobně k pojmu „krásna“. V jedné ze svých přednášek na University of Hawaii v roce 1969 s názvem *Existence a nalezení krásy* popsal malou příhodu, která stručně vystihuje závěr jeho mnohých kritických esejů. Bydlel tehdy v hotelu s jídelnou na terase. Když na ni jednoho rána vstoupil, uviděl několik set skleniček obrácených dnem vzhůru. Jak na ně zasvítilo tropické ranní slunce, „jejich dna se třpytily jako diamanty a jejich strany se měkce a jemně leskly¹.“ (Ueda, 1976, s. 175). Kawabata byl fascinován nádherou, kterou ještě nikdy předtím neviděl. Navrhl, aby literatura zaznamenávala jen a pouze tyto okamžiky setkání s krásou, neboť všechno ostatní v životě podle něj nestálo za vypravování. Na základě tohoto názoru byl také odpůrcem japonských naturalistů. „Romanopisec, který vede bohatý duševní život by byl schopen vybrat pouze ty věci v životě, které jsou pravdivé, čisté a upřímné a potom je přeskupit tak, aby vznikl řád reality krásnější než každodennost. Člověk žijící sociálně deprimovaný život by tohoto schopen nebyl.“ (Ueda, 1976, s. 175)

Kawabatovou hlavní snahou bylo tedy nalézt nejčistší krásu, přičemž se logicky dostal i k tématu lásky. Cíl svého pátrání našel v její nejčistší formě, což byla podle něj láska neposkvrněná, tedy ve své podstatě nedosažitelná. Hlavními hrdiny jeho děl jsou obvykle mladí muži, kteří se dostali do citové apatie (Šimamura ve *Sněhové zemi*), muži staršího věku, jejichž mysl zatemňují vzpomínky, nebo ženy, které si natolik zromantizují vztah k určitému muži, že jeho reálnou podobu nejsou schopny unést. „Krása vstupuje do jejich představivosti tak silně, že je oslepuje před realitou kolem nich. Čím více sledují krásu světa, tím méně vidí samotný svět a tím méně jsou schopni prokázat lásku nebo porozumění k lidem v jejich životě, tím méně jsou schopni jednat.“² (Philips, 2006) Hledají smysl svého prázdného a neutěšeného života v čisté lásce, která je možná jedině tehdy, zůstane-li díky určité překážce neposkvrněna. Příkladem je ve *Sněhové zemi* postava Jóko, jejíž snoubenec je těžce

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

² Vlastní překlad z anglického originálu.

nemocný, tudíž sexuálně impotentní, pročez ho miluje o to více. V díle *Pampelišky* (Tanpopo, 1974) se zase hlavní hrdinka nechá unést nekritickým obdivováním svého nastávajícího - vcelku obyčejného muže – do té míry, že nedokáže snést myšlenku na milování se s ním, a posléze skončí na psychiatrii.

Motiv hledání čisté lásky a následného odhalení nemožnosti této snahy, které jen utvrzuje prchavost krásy lidského života, dominuje ve většině Kawabatových nejuznávanějších děl.

1.2.2 Venkovská gejša (Sněhová země)

Obsah

Do příběhu vstupujeme s postavou Šimamury, muže z města, který zdědil velkou finanční částku. Ta mu zajišťuje pohodlný život bez práce, a tak se většinu času věnuje studiu umění. Ve chvílích, kdy se cítí být unaven městským životem, odjíždí do hor na severu Honšú, zanechávaje svou rodinu v Tokiu. Děj začíná Šimamurovou cestou vlakem, kdy v mysli přemítá nad ženou, se kterou se po dlouhé době opět setká. S Komako se seznámil více méně náhodou, když byl ve *Sněhové zemi* poprvé. Je velmi překvapen, když zjistí, že se z ní mezitím stala gejša.

Vztah mezi Komako a Šimamurou je komplikovaný. Komako, která se po nocích věnuje svým zákazníkům a nebrání se alkoholu, vyvolává na jedné straně dojem lehkomyšlnosti. Ve skutečnosti je to ale velmi citlivá dívka, která se snaží vzbudit v Šimamurovi lásku. Jeho povaha je však značně odlišná. Důvodem, proč utíká z města, je pocit promarněného a zbytečného života, který se těmito „výlety“ snaží potlačit. Možnost naplnění životního smyslu spatřuje v čistotě vztahu ke Komako. Kromě ní se v Šimamurově okolí pohybuje také Komačina nevlastní sestra Jóko. Šimamura se s ní poprvé setkal ve vlaku při cestě do Sněhové země. Ona si ho však nevšimla, neboť byla plně zabrána do péče o svého snoubence Jukia, který byl již delší dobu vážně nemocen. Jóko působí na Šimamuru zvláštním dojmem, čím dál víc na ni soustřeďuje svou pozornost. To pochopitelně podněcuje Komačinu žárlivost. Nemocný Jukio, o kterého se Jóko starala, umírá. Zatímco Jóko tráví většinu času na hřbitově, Komako čím dál víc propadá zoufalství z neopětované lásky k Šimamurovi. Postupně se začnou jeden druhému odcizovat. Příběh končí požárem dřevěného biografu v lázeňské vesničce. K ohni se seběhnou lidé, mezi nimi i Šimamura

s Komako, kteří vidí, jak z okna planoucí budovy padá Jóko. V závěrečné scéně odnáší Komako její bezvědomé tělo rozestupujícím se davem.

Vliv skupiny Šinkakuha

Co se týče kompozice díla, projevuje se zde jedna z výrazných tendencí Kawabatových děl, která souvisí s jeho působením ve skupině *Šinkakuha*. Je to jeho důraz na smyslové, především zrakové vnímání skutečnosti a současná nedůvěra k rozumovému uvažování. Jeho tezi podporují i vědecké poznatky, podle kterých je smyslové vnímání u člověka antropologicky starší než používání rozumu. Kawabata zde postupoval tak, že jednotlivé obrazy, stimulovány pouhými smysly a nepodléhající tím pádem vědomé kontrole, nejsou nijak logicky uspořádány. Působí tedy na podvědomí mysli čtenáře stejně silně, jako na jeho vědomí. Po přečtení novely má pak čtenář určitý pocit, o kterém však nedokáže konkrétně říct, čím byl vyvolán. Na základě tohoto způsobu řazení obrazů vzniknul názor, že kompozice Kawabatových románů funguje na principu básně *renga*.¹

Skutečnost, že děj románu je prostý a nijak zvlášť rozvinutý, je způsobena jednak autorovou orientací na psychologii postav, jednak tím, že Sněhová země nevznikla jako celek - Kawabata ji začal psát v roce 1935 a po jednotlivých kapitolách vycházela až do roku 1947 v různých časopisech, přičemž během války bylo vydávání na čas přerušeno. Názvy kapitol, které vždy definovaly její ústřední obraz, z nichž jejich text vycházel, jsou v souborném vydání vynechány. Přesto lze v textu hranice jednotlivých celků rozpoznat (viz dále).

Prostřednictvím instinktivní smyslové metody se Kawabata dokázal při psaní oprostit od morálních konvencí. Příkladem toho je přirovnání rtů Komako ke „dvěma pijavicím, spojeným v dokonalý kroužek“. (Líman, 2000, s. 29) Běžnému čtenáři to v prvním okamžiku zazní jako metafora poněkud nepatřičná, až odpudivá. Když se ale zamyslíme nad podobou lidských rtů, přijdeme na to, že Kawabatovo připodobnění je zcela logické a naopak velmi výstižné. V první chvíli nám jen tomuto přiznání brání morální zvyklosti. Stejně tak se u Šimamury sledujícího v závěru příběhu Jóko, jak padá z okna hořícího domu, místo strachu nejprve dostavuje fascinace obrazem, který

¹ Renga byla forma řetězově řazené básně vznikající původně v kruhu několika autorů, kdy jeden vymyslel první trojverší s počtem slabik 5-7-5, druhý připojil dvojverší 7-7, a tak se opakovaně pokračovalo do libovolné délky básně. Byla základem pro pozdější formu haiku.

má před očima: „Pokud Šimamura vůbec něco pocítil, byla to obava, aby tato dokonalá vodorovná přímka Jóčina těla nebyla porušena záklonem hlavy, pokrčením v kolenou nebo v pase.“ (Líman, 2000, s. 29) Teprve narušení obrazu křečí Jóčiny nohy ho vytrhne z představ a on propadne úzkosti.

Kawabatův způsob metafory ve Sněhové zemi byl na tehdejší dobu neobvyklý a byl jedním z důvodů výrazné specifčnosti tohoto díla.

Komako očima Šimamury

Jak jsem už zmínila v obsahu díla, odjížděl Šimamura do hor, aby utekl všednosti života ve městě a aby tam hledal jeho hlubší naplnění. „Každá lidská kultura sní o ‚ideálním místě‘, ve kterém by lidé mohli žít šťastněji než v každodenním reálném světě...“ (Líman, 2000, s. 32) Šimamura cítí, že svět, ve kterém žije, je temný a neutěšený, a jediné, co ho může zachránit, je krása. Tu se snaží nalézt v ženě. Ideál, který je předmětem jeho touhy, a ve kterém se cudná chladnost pojí s vášnivostí je ale neskutečný. Tato neskutečnost je zde zastoupena motivem zrcadla a odrazu v něm, které symbolizují prchavou povahu světa. Už na začátku děje, kdy Šimamura cestuje vlakem, zalekne se odrazu na okně, v němž zahlédne jiskřivé oko Jóko: „Připadlo mu, jako by se dívčina tvář vznášela ve večerním soumraku na pozadí hor. (...) V okamžiku, kdy tenký paprsek pronikl panenkou dívčina oka a světlo jí zasáhlo oči, dívčino oko vznášející se na vlnách tmy zaplálo podivuhodnou krásou. Jako když z moře vyskočí světélkující ryba.“ (Sněhová země, 1971, s. 36-37). Toto zrcadlo, vytvářející dojem, že dívčina tvář splývá s venkovní krajinou, mu poskytlo chvilkovou iluzi, „že lidé jsou nedílnou součástí rytmu přírody“. (Líman, 2000, s. 34) Stejný dojem se pak snaží vyvolat i ve vztahu s Komako, když ji ku příkladu sleduje v jejím pokoji u zrcadla: „V zrcadle se jiskřil bílý sníh a nad ním červeně plápolaly ženiny tváře. V tom kontrastu byla jakási zvláštní svěží krása.“ (Sněhová země, 1971, s. 57) Zpočátku má někdy samotná Komako vlastnosti zrcadla: „Žena to řekla chladně, se sklopenou hlavou. Na krku se jí odrážela tmavá zeleň cedrového jehličí.“ (Sněhová země, 1971, s. 47) Jindy byla zase tak průsvitná, jako ono zrcadlo okna ve vlaku, ve kterém spatřil Jóko: „Na okamžik si představil, že tělo Komako, která tady bydlí, je také tak průsvitné jako larvy bource morušového.“ (Sněhová země, 1971, s. 60) Šimamura si z jejího vzhledu vybírá jen to, co harmonicky zapadá do ideálního obrazu jeho představ.

Komako má samozřejmě i svůj skutečný život s všemožnými starostmi - práce gejši a starost o Jóko - které ovšem Šimamuru, zaměstnaného představy, nezajímají. Nejraději poslouchá její hru na *šamisen*¹, neboť v takových chvílích k ní pociťuje prostřednictvím estetického zážitku intimní blízkost: „(...) její hudba byla tak něžná a okouzlující, že Šimamurovi už nenaskakovala husí kůže, ale naopak pocítil příjemné teplo a díval se Komako do tváře. Najednou se mu stala fyzicky nesmírně blízká.“ (Sněhová země, 1971, s. 71). Čím víc se s ní sblíží fyzicky, tím rychleji se vytrácí jeho schopnost snového vnímání její postavy. Postupně mu Komačin éterický obraz překrývá vědomí její tělesné skutečnosti, začíná naplno vnímat všechny detaily těla: „Všiml si, že má na břicho víc tuku. (...) Komako vzala do dlaní své prsy a potěžkávala je. ‚Jeden je větší než druhý.‘“ (Sněhová země, 1971, s. 88) „Komako se s velkou námahou překulila na hrud' Šimamurovi. Přestože byla lehká, její tělo Šimamuru tížilo. (...) Byl překvapen, jak horkou hlavu má Komako. ‚Pálíš jako oheň. To je bláznovství, co provádíš!‘ „Jsem polštář z plamenů. Dej si pozor, aby ses nespálil!“ (Sněhová země, 1971, s. 98) Motiv ohně se pak objevuje na několika dalších místech v okolí této pasáže: „Vrhla na něj pronikavý, spalující pohled...“ (Sněhová země, 1971, s. 96) „(...) pak se najednou rozesmála nahlas, jako když vzplane oheň.“ (Sněhová země, 1971, s. 93). Fakt, že tato část románu nesla původně pojmenování právě podle ohnivého polštáře, je důkazem identifikovatelnosti původních kapitol.

Skutečná povaha Komako

Postava Komako zpočátku působí na čtenáře rozporuplně. Na jednu stranu vede divoký život gejši na večírcích, kde neustále pije, je upovídána a laické zápisky o literatuře do jejího deníku se zdají být trochu nesmyslné a naivní: „Potom se nadšeně rozpovídala také o divadelních hrách a filmech, které nikdy neviděla. Zdálo se, že řadu měsíců hladověla po někom, s kým by mohla o těchto věcech hovořit.“ (Sněhová země, 1971, s. 54)

Ve skutečnosti je to však způsob, jakým se snaží – stejně jako Šimamura – vyplnit prázdnotu svého života: „Šimamurovi se zdál život, jaký vedla Komako, jen prázdňím a marným úsilím...“ (Sněhová země, 1971, s. 71) Uvnitř je to velmi citlivá dívka, která k Šimamurovi na začátku chová ty nejčistší city. Považuje ho za muže,

¹ *šamisen* je klasický japonský třístrunný nástroj, na který gejši běžně hrají hostům.

který je pro ni nedosažitelný, a právě z tohoto důvodu je pro něj tak přitažlivá. Naneštěstí se Šimamura ukáže jako příliš snadno získatelný, a tak přesto, že se snaží odolat pokušení, Komako nakonec podléhá.

V ten moment začne její láska ztrácet svou původní čistotu a pozvolna se promění na přirozenou lásku ženy k muži. To ovšem není to, co Šimamura hledá, a tak postupně začne ztrácet zájem. Komako je však sama a zoufalá, potřebuje oporu, kterou až doteď měla v Šimamurovi. Těžko snáší jeho odjezdy bez vědomí toho, kdy a zda vůbec se opět vrátí: „Kde jsi byl čtrnáctého února? Ty lháři! Čekala jsem na tebe. Podruhé už nebudu věřit tvým slibům.“ (Sněhová země, 1971, s. 82) Je bezradná, když vidí Šimamurovu sílicí lhostejnost: „Kdybych tu zůstal nevímjak dlouho, stejně bych pro tebe nemohl nic udělat.“ Podívala se na něho a pak prudce vybuchla: „Takhle nemluv. Tohle jsem od tebe nečekala.“ Vstala rozzlobeně a najednou se vrhla Šimamurovi kolem krku. „Nesmíš říkat takové věci.““ (Sněhová země, 1971, s. 74)

Protože Komako si uvědomuje, že její city nejsou opětovány, snaží se je skrývat. Jejich potlačování má ale za následek občasné Komačiny výbuchy, rychlé změny nálady a nesmyslné chování, kterým citově otupený Šimamura nerozumí a je z nich zmatený. I když mu Komako všemožně prokazuje svou důvěru – mluví s ním otevřeně a upřímně, dokonce mu věnuje i svůj deník - Šimamurou to nikterak nepohne. Často ji, i když neúmyslně, zraňuje svými slovy: „„Jsi hodné děvče.“ „Proč to říkáš? Proč jsem hodná?“ „Jsi hodné děvče.“...“Co to má vlastně znamenat, ty tvoje řeči, jaký to má smysl?“ Šimamura se na ni díval polekaně. „Jen to řekni! Pro tohle jsi za mnou přijel? Jen aby ses mi vysmíval!“ Komako zrudla, a při té otázce se upřeně zadívala na Šimamuru. Pak se jí ramena prudce roztřásla hněvem. Najednou zbledla a slzy se jí řinuly z očí. „To je trápení. Kdybys jen věděl, jak mě to trápí.“ Odtáhla se od něho a sedla si k němu zády.“ (Sněhová země, 1971, s. 112-113) Čím dál víc ji také rozčiluje svým neustálým zájmem o Jóko: „„Nevím, proč jsi vždycky tak divně podrážděná, jakmile přijde řeč na něco, co se týká té dívky.“ „Chtěl bys ji ‚mít‘? „Prosím tě, jak můžeš takhle mluvit?““ (Sněhová země, 1971, s. 109)

I přes to všechno ho Komako nedokáže díky své osamělosti opustit. Zároveň je se svým údělem do jisté míry smířená: „Přesto Šimamura cítil v její bezstarostné rezignaci jakýsi osten ženské lítosti. „Vždyť se vlastně nic neděje. Koneckonců jenom ženy jsou schopny opravdu milovat.“ Komako se trochu zarděla a odvrátila tvář. (...) „Vždycky to tak bylo.“ Zdvihla hlavu a zamyšleně se zeptala: „Tys to nevěděl?““ (Sněhová země, 1971, s. 102-103)

1.3 Srovnání ženských postav obou autorů

Jak již jsem zmínila několikrát, měli Nagai Kafú a Kawabata Jasunari mnoho společného – oba milovali tradiční japonské umění a před krutou realitou měnícího se světa utíkali do čtvrtí zábavy, pro něž bylo klasické umění podstatou. Znali toto prostředí velmi důvěrně a bylo pro ně hojným zdrojem inspirace při literárním tvoření. Zároveň však dvacetiletý rozdíl mezi nimi a tím i poněkud odlišné literární vlivy, rozdílné zážitky a životní zkušenosti způsobily, že jejich tvůrčí cesty se v určitém smyslu rozcházel. Mluvíme-li o roli ženy v jejich dílech, měl každý z nich svou vlastní představu o tom, co se v ní bude snažit zobrazit.

V době, kdy psal Kafú svou *Snovou ženu*, byl právě pod silným vlivem naturalismu, což je z díla více než patrné - pochmurná nálada harmonizující s tragickým osudem Onami je pro toto jeho tvůrčí období příznačná. Snaha o zobrazení reality bez příkras se projevila i v jeho pozdějších dílech, *Měření sil* a *Okamezasa*. Přestože se děj těchto románů odehrává v poněkud odlišném prostředí *okijí*¹, je rivalita mezi gejšami stejná jako v nevěstinci, kde pracuje Onami. Neúprosnost konkurence je totožná ve všech těchto Kafúových dílech, jejichž negativním laděním se autor snažil vyjádřit především své pocity z ústupu tradiční kultury moderním trendům.

Kawabatův záměr při tvoření ženských postav byl poněkud jiný. Prakticky po celou dobu jeho literárního působení bylo jeho hlavním cílem zobrazit ve svých hrdinkách ideál čisté lásky, která, podle něj, symbolizovala nejzákladnější podstatu krásy. Jednou z takových postav je i Komako, která se Šimamurovi zpočátku zdá nedosažitelná a tím atraktivní. Jak se mu postupně poddává, přitažlivost se z ní v jeho očích vytrácí, což je důkazem nemožnosti existence takového druhu neposkvrněné lásky.

Přestože se záměry obou autorů při formování jejich ženských hrdinek do značné míry lišily, lze v postavách Onami a Komako nalézt i množství styčných bodů. Tak například, obě se zdánlivě dobrovolně rozhodnou obětovat svůj život ve prospěch blízké osoby zvolením nepříjemné profese, kterou je v případě Onami prostituce,

¹ *Okija* je japonský název domu, kde žije společně několik gejš, a na základě oficiálního příslušenství k danému domu je jim povoleno pracovat.

v případě Komako pak lázeňská gejša.¹ Na jedné straně vzniká ve čtenáři pocit, že si svou životní dráhu zvolily na základě vlastního rozhodnutí. Ve skutečnosti jim tak velí morální povinnosti a nekompromisní konvence japonské společnosti. Dodržení závazků je v ní pokládáno za samozřejmost, kterou není třeba nijak připomínat. V tomto směru je k nim osud krutý a neúprosný, obě si ale zároveň uvědomují jeho nezměnitelnost a rezignují na něj. Onami v závěru sama sobě přiznává, že i když její celoživotní snažení a oběť byly zbytečné, nemohla jednat jinak. Stejně tak i Komako, která se bezvýsledně snaží probudit v Šimamurovi lásku nakonec přece jen konstatuje, že opravdu pouze žena dokáže skutečně milovat. Toto prozření činí z obou zralé ženy, které i s tímto vědomím marnosti a ubohosti veškerého lidského činění dokážou jít dál a nést tak s sebou tíhu života. A právě ona beznaděj jejich konání je jedním ze symbolů pomíjivosti, ze které vychází životní styl *ukijo* charakterizující dobu největší slávy japonského tradičního umění, dobu, ve které si oba spisovatelé přáli navždy setrvat.

Snad proto, že pomíjivost byla tak typická pro svět, o němž snili, byla jak Kafúova *Snová žena*, tak Kawabatova *Sněžná země* doslova protkнуты symboly, které tuto prchavost všemožně signalizovaly. Motiv snu jakožto momentálního a neopakovatelného zážitku, který provázející Onami, je toho typickým příkladem. Stejně tak, když se Šimamurově pozornosti zjitřené uměleckým citem podařilo ať už tehdy ve vlaku na okně, na postavě Komako či kdekoliv jinde v jeho okolí zachytit jev zrcadlení, jednalo se vždy o chvilkové okamžiky. Snažil se vrýt si je do paměti, neboť si byl vědom jejich nestálosti. Ostatně už samotná Kawabatova vize neposkrvněné lásky jakožto nejčistší krásy měla trvání jen do doby, než si hrdina uvědomil její nenaplnitelnost. A tak byla svou krátkou existencí jedním z ústředních motivů reprezentující prchavost v Kawabatově díle.

Lze tedy říct, že i přes všechny odlišné vlivy, které zapůsobily na jejich literární tvorbu, v základním principu pohledu na svět se oba autoři shodovali. To se také projevilo velkým množstvím společných prvků v jejich postavách a dílech.

1.4 Onami a Komako versus skutečnost

¹ Gejši pracující v lázeňských oblastech měly oproti městským čtvrti mnohem horší pověst z hlediska sexuální přístupnosti: „Záminka, že je umělkyní a ne prostitutkou, je u ní slabým argumentem.“ (Moore, 2004., s. 144)

Pokusíme-li se zjistit, do jaké míry se Kafú a Kawabata snažili ve svém popisu prostředí zábavních čtvrtí být věrní skutečnosti, dostaneme vcelku jednoznačnou odpověď. Svět veřejných domů, *okijí* a čajoven byl pro oba jejich druhým domovem a tamější zvyky a atmosféru znali víc než kdokoli jiný. Z toho důvodu nebyl pro ně problém převést své znalosti a dojmy z těchto míst na papír takovým způsobem, že by si nikdo nedovolil pochybovat o jejich důvěryhodnosti. Kafúova naturalistická zásada nepsat o ničem smyšleném, ale pouze o věcech, se kterými se někdy v životě setkal, došla v tomto směru bez jakýchkoliv překážek svého naplnění. Fakt, že měli možnost tak důkladně se seznámit s prostředím, které bylo předmětem jejich tvorby, byl pro ně nespornou výhodou oproti nejaponským autorům, jejichž tvůrčí zájem se soustředil stejným směrem.

2 POHLED Z VNĚJŠKU – VYBRANÁ DÍLA NEJAPONSKÝCH AUTORŮ

2.1 Arthur Golden

Autor románu *Gejša* (*Memoirs of a Geisha*, 1997) pochází z města Chattanooga ve státě Tennessee a je členem rodiny Sulzbergerů vlastníci vydavatelství novin *The New York Times*. Po vychození Baylorské střední školy v jeho rodném městě nastoupil na Harvardskou univerzitu, kde vystudoval dějiny umění se zaměřením na Japonsko. Následně získal diplom z japonských dějin i na Kolumbijské univerzitě, kde se také učil standardní čínštině. Po určité době strávené v Pekingu a Tokiu se vrátil do USA a na Bostonské univerzitě mu byl udělen diplom z anglického jazyka. V roce 1997 napsal román *Gejša*, který vzbudil celosvětový ohlas a v roce 2005 byl podle něj režisérem Robertem Marshalllem natočen film *Memoirs of a Geisha*, v ČR promítaný pod názvem *Gejša*. Golden se při jeho psaní volně inspiroval svými rozhovory s gejšami, zejména s bývalou gejšou Iwasaki Mineko.

2.1.1 Smutný příběh se šťastným koncem

Román je koncipován jako vzpomínky bývalé gejši Sajuri žijící v New Yorku, které autor pouze převedl na papír, a díky tomu působí příběh velmi autenticky.

Gejša se ve svém vyprávění vrací do doby na přelomu dvacátých a třicátých let, kde se s ní setkáváme jako s devítiletou Čijo, děvčetem z chudé rybářské rodiny žijící v malé japonské vesničce. Finanční tíseň donutí rodiče prodat malou Čijo i její o něco starší sestru Sacu do výchovy mezi gejši. Sacu, která neměla takové štěstí co do krásy, však skončí v nevěstinci. Čijo se dostává do *okije* ve čtvrti Gion, kde začne navštěvovat školu pro gejši, zároveň ale musí v domě sloužit tamější jediné gejši Hacumono a vykonávat ty nejtěžší práce. Krutá Hacumono jí svou podlostí a zlomyslnou vychytralostí dokáže udělat ze života peklo. Malá Čijo je velmi nešťastná a její jedinou oporou v nenáviděném domě je Dýně, přibližně stejně staré děvče, které má stejný osud jako ona. Po dlouhém a nesnadném hledání se Čijo podaří nalézt sestru a společně naplánují útěk. Nevydařený pokus má ovšem pro ni tragické důsledky – její učení je rázem ukončeno a stává se z ní pouhá služka. Jednoho dne ji na ulici osloví neznámý, velmi šarmantní muž, do kterého se Čijo na první pohled zamiluje. Ve chvíli, kdy ho sleduje odcházejícího uprostřed skupiny gejš, zatouží po tom, aby se mohla opět vrátit do učení. Nakonec se na ni usměje štěstí v podobě gejši Mamehy, hlavní sokyně Hacumono. Ta se ji rozhodne vzít pod svá ochranná křídla, a tak se Čijo znovu začne školit na gejšu. Snaží se ze všech sil, aby byla nejlepší a alespoň částečně splatila osudu to, že splnil její přání. Především se ale chce opět setkat s Předsedou – oním mužem, který se stal objektem jejích tužeb a o kterém se dozvídá, že je spolujatelem významné firmy. Postupně nabývá potřebné znalosti a vyráží na své první angažmá v roli *maiko*, gejši-učednice, nyní již pod jménem Sajuri. Svou krásou a přirozenými konverzačními schopnostmi se brzo stává oblíbenou v řadách zákazníků čajoven. Tanečním vystoupením, na kterém prokáže výjimečný talent, si její jméno získá popularitu. Hacumono se ze všech sil snaží rostoucí úspěch Sajuri překazit, avšak nakonec je nucena *okiju* opustit. Z učednice Sajuri se brzy stane skutečná gejša.. Sen o Předsedovi jako jejím *danna*¹ se však rozplývá ve chvíli, kdy si ji oblíbí a jako první o ni projeví zájem Nobu, jeho přítel a spolujatel firmy, a tak mu Předseda džentlmensky ustupuje. Nakonec se Sajuřiným patronem stává generál Tottori. Během druhé světové války, která mezitím pronikne i do Japonska, však

¹ Danna, patroni gejš, stávali se jimi většinou vlivní muži, kterým finanční situace umožňovala vydržovat si gejšu jako milenkou, přičemž *hradili* veškeré její pracovní výdaje za kimona, doplňky apod.

generál ztrácí vliv a Sajuřin osud přebírá do rukou Nobu. Díky němu se jí podaří přežít válku v bezpečí a následně se opět vrátit do Gionu. Jejím úkolem je bavit ministra, který má pomoci firmě Nobua a Předsedy opět se vzchopit, aby se Nobu mohl stát jejím *danna*. V zoufalství z beznadějných vyhlídek vymyslí Sajuri na Nobua léčku – zařídí, aby ji přistihl v intimní chvíli s ministrem a ztratil tak zájem o její získání. V osudovém okamžiku je však bohužel namísto Nobua spatřena Předsedou, a tak ztrácí veškerou víru ve svou šťastnou budoucnost. Vše se ale nakonec vyjasní a Sajuri zjišťuje, že to byl právě Předseda, kdo zařídil její vyučení u Mamehy, neboť si ji od jejich prvního setkání na ulici dobře pamatoval. Jelikož se Nobu poté, co se dozví o Sajuri a ministrově, skutečně odvrací od svého původního záměru stát se jejím *danna*, vyplní se nakonec Sajuřino přání a tohoto postu se ujímá muž jejích snů.. A tak se Sajuri vzdává své profese a společně s ním nachází nový domov ve Spojených Státech, kde si zařizuje vlastní čajovnu. Jejich hluboký vztah pak přetne až Předsedova smrt.

Dlouhá cesta k úspěchu

„Co Vás vlastně přivedlo na téma gejš?“ Tuto otázku Golden často slýchal při četných rozhovorech s médii. V jednom z nich pro nakladatelství *Random House* se zmiňuje o muži, se kterým se setkal v Tokiu, kam odjel po studiích pracovat. Matka onoho muže pracovala jako gejša a přestože spolu nikdy o jeho v Japonsku poněkud tabuizovaném původu nemluvili, Goldena toto téma zaujalo. Po návratu do Států se pustil do psaní románu, přičemž se snažil vžít do dětských let svého japonského přítele. Postupně však zjistil, že ho daleko víc zajímá samotný svět gejš, a tak pozměnil své plány. Přečetl všechny dostupné materiály v angličtině i japonštině týkající se této problematiky a vytvořil první, asi osmisetstránkový koncept ve třetí osobě. Když se však chystal k revizi, byla mu jeho dlouhodobými japonskými přáteli představena Iwasaki Mineko – bývalá gejša žijící v Kjótu, která projevila nebývalou ochotu pomoci mu při jeho výzkumu. Jeden den strávený rozhovorem s ní Goldenovi naprosto převrátil pohled na onen tajuplný svět, kterému, jak se mu zdálo, až nyní porozuměl. Původní koncept byl náhle bezcenný, a tak musel začít znovu od základů. Ani druhý pokus, psaný rovněž ve třetí osobě, se však neshledal s úspěchem. Tentokrát to byli nakladatelé, které, i přes zajímavost tématu, příběh nijak neupoutal. Při přemýšlení nad tím, kde udělal chybu, dospěl Golden k závěru, že poutavosti může

dosáhnout jedině vyličením příběhu z pohledu hlavní postavy samotné. Přepis románu do ich-formy s sebou ovšem přinesl další komplikaci. Když totiž Sajuri jako vypravěčka svého příběhu mluvila o věcech, které byly naprosto běžné ve světě gejš, ale pro nezasvěceného čtenáře nesrozumitelné, nemohla si – tak jako vševědoucí vypravěč – dovolit udělat vysvětlující odbočku od vlastního příběhu. A právě tento problém byl příčinou vzniku předmluvy *Poznámky překladatele do angličtiny*. Autor zde předesílá, že příběh je autentickým vyprávěním gejši žijící v New Yorku, která si je vědoma budoucích „posluchačů“ jako lidí neznalých zvyků gejš. Vyřešil tak Sajuřiny komentáře k jednotlivým rituálům, které by bez tohoto úvodu působily nepatřičně.

Při psaní románu musel autor překlenout hned tři kulturní předěly: jednak mezi mužem a ženou, jednak mezi Američanem a Japonkou, navíc se při tom musel vrátit daleko do minulosti, kterou nezažil. Protože však gejši tvořily samostatnou subkulturu, natolik rozdílnou od světa běžných japonských žen 30. let, lze zde de facto mluvit ještě o rozhraní čtvrtém. Za takovýchto podmínek je jistě obdivuhodné, že se Goldenovi podařilo vytvořit příběh působící tak věrně, víme-li, že román ve skutečnosti není pouhým přepisem gejšina vyprávění, ale fikcí, která je skutečností pouze inspirována.

2.2 Adolf Muschg

Adolf Muschg, švýcarský autor píšící německy, vystudoval anglistiku, germanistiku a filozofii na prestižních univerzitách v Curychu a Cambridgi. V Japonsku pobýval v letech 1962–1964 kde působil na univerzitách jako lektor němčiny a docent pro německou literaturu.

2.2.1 Fascinující exotika

V tomto prostředí se odehrává i jeho románová prvotina *Léto ve znamení zajíce* (Im Sommer des Hasen, 1965). Skupina šesti mladých lidí, stipendistů švýcarské firmy Inauen Suisse, je vysláno na půl roku do Japonska, aby zde následně napsali něco o svých zážitcích v této zemi. Jejich práce mají být zařazeny do slavnostního jubilejního tisku při příležitosti stoletého výročí styků firmy s Japonskem. Výběrem kandidátů je pověřen vedoucí reklamního oddělení firmy, pan Bischof, z jehož pohledu je příběh

vyprávěn a který také ke konci pobytu sám přijíždí do Japonska, aby práce posoudil. Na rozloučenou je pro ně zorganizován večírek s gejšami.

Muschg se při popisu večírku stylizuje do role typického Evropana, pro nějž je setkání s gejšou něčím zcela novým a výjimečným. Gejši zde vnímá jako snová stvoření, jež ho fascinují: „Koho rozechvívá krása? Mohlo by se myslet, že toho, komu stojí před očima. Ne tak v Japonsku. Krása gejši se chvěla sama; (...) Ano, měl jsem říci vznášení místo chvění; něco vznášivého jako oživlý dech procházelo postavou, která ve svém odění působila nevýslovně delikátně, prostupovalo ji to i když se nehýbala; ba právě tehdy nejpatrněji a nejúčinněji.“ (Léto ve znamení zajíce, 1965, s. 206) V deskripci dojmů z těchto zvláštních bytostí však můžeme nalézt i stopy jakési ironie. Její původ lze přičíst propastnému rozdílu mezi dvěma kulturami, který zabraňuje vzájemnému pochopení a má tak za následek určitý odstup, který si Bischof při svém pozorování zachovává: „Předpotopní, zapadlé, staromódní, tak nejprve nazýval můj cit aranžmá tohoto ženského těla, zahaleného do vzpomínek modistky jakéhosi pomyslného *ancien régime*, obtočeného pod řadry přehnaným pásem *obi*, jehož tuhý zlatý uzel odstával na zádech jako umělá květina. Spolu se slabou vůní konvalinek obklopovala tento zjev jakási unylá, morbidní, nečasová přestárlost, a chvění se k ní hodilo.“ (Léto ve znamení zajíce, 1965, s. 206) Stejně ironické narážky se objevují i v jeho přirovnávání gejš k „loutkám v nadživotní velikosti“ (Léto ve znamení zajíce, 1965, s. 207) nebo když charakterizuje japonský tanec jako „měkce splývavou vějířovou a paraplíčkovou gymnastiku“ (Léto ve znamení zajíce, 1965, s. 210). Zároveň však dokáže ocenit jejich umělecké schopnosti a především obratnost při konverzaci s cizinci, jejichž neskrývané nadšení ze společnosti okouzlujících žen a instinktivní chování poněkud trapně kontrastuje s profesionálním přístupem gejš: „Nebylo pochyb, chvěla se námahou z povinnosti ukazovat se barbarskému cizinci, jehož zvyky jsou neznámé a reakce nepředvídatelné; ale ještě víc se chvěla námahou ze své vlastní existence, povinnosti nést na sobě kostým legendy.“ (Léto ve znamení zajíce, 1965, s. 206) Pravdou je, že při zkoumání dívčích tváří dokáže Bischof ocenit pravou japonskou krásu. Ovšem v průběhu pasáže, ve které vzpomíná na intimní chvíle prožité s gejšou jemu pro ten večer přidělenou, si čtenář znovu uvědomí, že tento román vyšel z ruky „nejaponce“ a podléhá perspektivě tradičního mýtu o gejšách jakožto ženách sexuálně přístupných zákazníkovi.

2.3 Konfrontace západních děl s realitou

2.3.1. (Ne)skutečná Sajuri (Gejša)

V kapitole nazvané *Vznik Dlouhá cesta k úspěchu* jsem se zmínila o Goldenovi jako o autorovi, kterému se podařilo vytvořit příběh působící velmi věrně. Dlužno však říci, že otázka míry inspirace skutečností se stala předmětem sporu mezi autorem knihy a jeho hlavním zdrojem informací, bývalou gejšou Iwasaki Mineko. Přestože totiž román stejně jako film podle knihy natočený vzbudily nebývalý ohlas, měl Goldenův úspěch i svou stinnou stránku - reakci, jakou kniha vyvolala ve světě gejš.

Hned vzápětí po vydání v roce 1997 se začaly ozývat ostré hlasy namířené jak proti autorovi, tak především proti Mineko. Množství komunit gejš nejen z Gionu ji obvinilo z porušení jednoho ze základních pravidel jejich profese – pravidla mlčenlivosti zakazujícího úniku jakýchkoliv informací ohledně jejich práce na veřejnost. Mineko se ovšem hájila tvrzením, že pravým viníkem je Golden. Nařkla ho z nedodržení dohody, když prozradil její jméno nejen v množství rozhovorů, které absolvoval v souvislosti s románem, ale už v poděkování knihy samotné: „Jedné osobě jsem zavázán víc než komukoliv jinému. Mineko Iwasaki.“¹ (Cheakalos et al., 2001, s. 103) Golden však popřel, že by si něco takového přála. Tvrdil naopak, „že ‚zpočátku ji těšilo být spojována s knihou‘ a dokonce ho požádala, zda by pro ni nezařídil propagační turné po Spojených Státech.“² (Sims, 2001, s. E.2) Mineko byla pohoršena nejen vyjádřením jejího jména, ale především faktem, že příběh Sajuri se až příliš podobá tomu jejímu. Přitom lidé, se kterými se v životě setkala a vzpomíná na ně v dobrém, jsou v knize vylíčeny negativně. Golden však opět oponoval a na otázku Sajuřina původu v rozhovoru pro CNN odpověděl: „Pravda je, že nikdy neexistovala. Tato postava je kompletně smyšlená a žena, kterou jsem zpovídal, by sama sebe tak jako nic o své osobě nenašla v téhle knize, kterou stejně nečetla, protože neumí anglicky.“³ Dodával, že během své přípravy neoslovil jen jedinou gejšu.

Ohnisko jejich sporu ovšem tkvělo především ve způsobu, jakým Golden popsal obřad jejího *mizuage*⁴. Poslední kapkou pro Iwasaki bylo jeho prohlášení při autorském čtení v roce 1999 v Providence na Rhode Island, když tvrdil, že se mu Mineko svěřila o výši svého *mizuage* představujícího částku 850 000 dolarů. Tehdy

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

² Vlastní překlad z anglického originálu.

³ Zdroj <http://www.cnn.com/books/dialogue/9903/golden.interview/>

⁴ *Mizuage* byl obřad deflorace, kterým se z *maiko* stávaly skutečné ženy a mohly povýšit mezi gejši.

Iwasaki jeho slova důrazně odmítla a podala na něj žalobu u krajského soudu na Manhattanu za poškození její osobnosti, ve které požadovala část peněz získaných z prodeje knihy. Spor byl vyřešen v únoru 2003 mimosoudním vyrovnáním.

Svým způsobem vyličení rituálu *mizuage* se Golden dotkl nejcitlivějšího místa nejen Mineko, ale všech gejš obecně. Tyto ženy si byly vždy moc dobře vědomy nebezpečí otevírání tématu sexu ve vztahu k jejich profesi na veřejnosti. Znalý všeobecný názor Japonců, v jejichž očích byla hranice mezi gejšou a lehkou ženou velmi tenká, často i mizivá. Přesto mezi nimi díky znalostem vlastní kultury panovalo alespoň povědomí o tomto rozlišení, které se ale ztrácelo s narůstající vzdáleností od hranic Japonska. Zbytek světa, který neměl možnost srovnání gejši s podobnou profesí ve vlastní zemi, získával díky zprostředkovaným informacím obrázek značně odlišný. Instinktivní srovnání s „nejbližším“ jiným povoláním prostitutky pak vrhlo definitivně stín na jejich umění. A právě z toho důvodu jim bylo jasné, že román Arthura Goldena psaný pro nejširší spektrum čtenářů nemůže toto celosvětové povědomí než posílit. „Bojím se, že když teď přijdou turisté do Japonska a uvidí gejšu na ulici, budou na ní hledat cenovku¹“ (Sims, 2001, s. E.2) prohlásila třiašedesátiletá bývalá gejša Teruko.

Sám autor svými názory pověst gejš zrovna neočišťuje, když v úvodu knihy přirovnává prostitutky k „jejich méně vznešené době“ stejně jako svou reakcí na otázku, jsou-li gejši prostitutky, při rozhovoru pro *Random House*: „(...) všechny gejši-učednice musí projít tím, co se nazývá *mizuage* (...) Ve třicátých a čtyřicátých letech je dívky absolvovaly ve věku třinácti čtrnácti let, nikdy však ne po osmnáctém roce. Bylo by nesprávné označit to jako prostituci, dokonce dětskou prostituci. Tudíž nelze říct, že by gejši nebyly prostitutky.²“ Přestože následně přiznává jejich kvality v oblasti umění a nutnost určitého odlišení, je zřejmé, že ve svém pohledu na tuto profesi nezapře svou jistou předpojatost, jaká se zdá vcelku překvapivá u člověka, který získal diplom z dějin umění se zaměřením na Japonsko.

Golden se vůbec v celé knize zabýval otázkou vztahu gejši k sexu do takové míry, že po uveřejnění románu se tato problematika stala prakticky jediným diskutovaným tématem v souvislosti s knihou. Teruko, která v roce 1998 navštívila Kolumbijskou univerzitu s úmyslem poskytnout studentům krátkou lekci o gejšách, to zažila na vlastní kůži: „Všechny otázky od studentů se týkaly té knihy. Chtěli vědět, kdy jsem já měla své *mizuage*, kolik za ně bylo zapláceno a jaký tento první sex byl.“

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

² Zdroj <http://www.randomhouse.com/vintage/golden.html>. Vlastní překlad z anglického originálu.

(Sims, 2001, s. E.2)

I přes to všechno si Golden stál za svým a nechápal stížnosti Iwasaki: „Následovat Minečina přání je jako honit se za listím“ (Sims, 2001, s. E.2) prohlásil. Skutečnost však byla taková, že pověst Mineko jako gejši zůstala pošpiněna. Byl to impuls k jejímu rozhodnutí ukázat světu, jak se věci skutečně mají. Napsala tedy vlastní paměti, které vyšly v Americe v roce 2003 a do češtiny byly přeloženy jako *Život gejši*.

Je otázka, do jaké míry se jí podařilo očistit štít těchto japonských umělkyně, které se na základě četných nedorozumění dočkaly tak špatné pověsti namísto obdivu. Ovšem fakt, že její kniha nenabyla zdaleka takové popularity jako Goldenův smyšlený příběh, je jen smutným důkazem lidské touhy po senzaci.

Krok zpátky

Z rozhovorů, které Arthur Golden poskytnul médiím v souvislosti se svou knihou *Gejša*, celkem jednoznačně vyplývá, že již od první chvíle, kdy se rozhodl napsat dílo z prostředí gejš, bylo jeho záměrem vytvořit fikci. V dialogu s Milesem O'Brienem ze CNN uvádí, že po té co se setkal s Japoncem, jehož matka pracovala jako gejša, měl v úmyslu napsat román z dětských let tohoto muže. Když pak zjistil, že jeho zájem je zaměřen daleko víc na život gejš samotných, začal sbírat informace, které by mohl při své práci použít. Měl v úmyslu najít pouze zdroj, ze kterého by mohl libovolně a nezávazně čerpat inspiraci při tvorbě vlastního příběhu. Když byl pak představen paní Iwasaki, patrně si tento bod jeho záměrů dostatečně nevyjasnili, neboť právě věrnost příběhu skutečnosti se stala příčinou pozdějšího konfliktu. Iwasaki předpokládala, že Golden jako člen rodiny vlastníci *The New York Times* „musí mít vybrané způsoby chování. Řekl mi, že chce s mojí pomocí vytvořit román zobrazující svět gejš bez předsudků a senzacechtivosti.“ (Cheakalos et al., 2001, s. 103) Kniha, jež byla výsledkem jeho práce, bohužel vyvolala spíše opačné dojmy. Následný skandál měl rozsáhlé následky. Strhl sice na knihu celosvětovou pozornost, což jejímu prodeji – jak jinak - jednoznačně prospělo, především však vyvolal pohoršení v řadách gejš, které tím o to víc pojalý nedůvěru k „vnějšimu světu“.

Po druhé světové válce, kdy se otevřenost Japonska ještě prohloubila, vztahy mezi komunitou gejš a lidmi projevujícími zájem o jejich profesi se vyvíjely pozitivně. Prostřednictvím takových lidí jako například Liza Dalbyová nebo Lesley Downerová

(viz dále) byly ochotny poodhalit roušku tajemství, které je obestíralo, a ukázat tak netušícímu světu, kým doopravdy jsou. Svým svérázným literárním počinem je však Golden přiměl k tomu, aby couvly opět o krok zpátky před civilizací, která v jejich očích znovu prokázala neschopnost porozumění. Kanadský fotograf Peter MacIntosh,, který se oženil s kjótskou gejšou, demonstroval jejich pocity takto: „Komunita gejš se snaží předstírat, že se o knihu nezajímá. Ve skutečnosti jim však dělá starosti, neboť – ať už správně či chybně – profiluje, co si o nich svět myslí.“ (Sims, 2001, s. E.2)

2.3.2 Ledové krásky (Léto ve znamení zajíce)

Vylíčení atmosféry večírku s gejšami, který se objevuje na konci románu *Léto ve znamení zajíce*, svým rozsahem nezabírá v díle víc než šest stránek. Jistě jej nelze považovat za část, na kterou by autor při své práci kladl hlavní důraz. Příběh je tematicky zaměřený na prezentaci literárních výtvorů mladých stipendistů, ve kterých vyjadřují své osobní zážitky z pobytu v exotickém prostředí. Onen večírek na rozloučenou uspořádaný pro ně jakoby za odměnu zde plní funkci určitého zpestření. Pro pracovníky švýcarské firmy, kteří znali gejši maximálně z doslechu či fotografií, ale nikdy je neviděli na vlastní oči, jsou tyto ženy něčím naprosto novým a fascinujícím. Autor očima Bischofa vnímá jejich snovou krásu, kterou spatřuje nejen v tvářích, ale i v ladnosti pohybů, umění tance, zpěvu a konverzace. Je unesen těmito zvláštními bytostmi, kterým však jako člověk neznalý jejich světa nemůže rozumět. Součástí umění gejši je schopnost rozlišovat práci od soukromého života a uchránit si tak své city při bavení zákazníků. Proto se autor románu soustřeďuje pouze na popis dojmů, jaké v Bischofovi a jeho kolezích vyvolává povrchové vzezření dívek. To jediné jsou totiž tito muži jako vnější pozorovatelé schopni zaznamenat. Jediným okamžikem, ve kterém máme možnost zachytit něco vycházejícího z nitra těchto dívek, je ve chvíli, kdy se Bischof jako vypravěč zmiňuje o intimním zážitku s „jeho“ gejšou. S úsměvem líčí, jak ji náhle uchopil za ruku a ona se vylekala, netušíc, co čekat od člověka neznámé kultury a povahy. Když pak pochopila jeho žert, uvolněně se rozesmála. Jde ovšem opět o případ, kdy gejšino chování sledujeme očima Bischofa a její skutečné myšlenky nám zůstávají skryty.

Na základě jmenovaných skutečností nelze tedy Muschgovo pojetí gejš posuzovat podle věrnosti reáliím týkajících se jejich profese, ale spíš z hlediska toho, jak věrně vystihuje pohled „z vnějšku“. Pak lze říci, že spojením fascinace se

současnou lehkou ironií pramenící z nepochopení něčeho tak nádherného a přitom vzdáleného, jako je pro neznalého cizince gejša, stává se Bischof typickým reprezentantem způsobu vjemu průměrného západního člověka dané doby na rozdílnou kulturu. Když však odhlédneme od Bischofa coby vypravěče a zaměříme se na jeho kolegy, zjistíme, že chováním se od svého flegmatického šéfa značně odlišují: rozpačitost, kterou pocítují vedle mystických bytostí působících jako z jiného světa, řeší buď nadměrným pitím sake, pokusy o navázání kontaktu dětinskými hrami či naopak ignorací svých partnerek, u nichž svým přístupem vyvolávají pobavený údiv. Reakcí cizinců je tedy jednak Bischofův stoický klid umožňující mu pozorovat okolí, jednak nervózní nejistota stipendistů, proti nimž pak vystupuje chladný odstup gejš. Z těchto úvah lze vyvodit závěr, že při pozornějším zkoumání jsme schopni na Muschgově večírku nalézt z hlediska přístupu cizinců ke gejšám způsoby dva. Přesto však všichni – jak Bischof, tak jeho kolegové - pocítují v atmosféře dané společnosti neviditelnou hranici oddělující dva světy, jejíž neprostupnost je ještě znásobena specifičností gejš v samotné japonské kultuře.

3 BOJ ZA PRAVDU – LITERATURA FAKTU

Nepochopení gejši jako jeden z omylů lidské civilizace má své počátky v dávné minulosti a přetrvává dodnes. Ty, jichž se tento problém týká, se s vědomím, že proti světu nic nezmůžou, vzdaly pokusů přesvědčit ho o opaku. Ostatně, jejich zákazníci vědí, kým gejši doopravdy jsou, a to je také nejpodstatnější.

Přesto se však najdou tací, kteří stále ještě nerezignovali na boj za očistu jejich pověsti a kteří se pokusili nechápajícím lidem „svět květů a jív“, jak se společenství gejš v Japonsku nazývá, ukázat v pravém, lepším světle. Jednou z nich byla i gejša Nakamura Kiharu, které bude věnována následující kapitola.

Ovšem nejen mezi gejšami, ale i v řadách cizinců se občas vyskytnou jedinci, kteří pocítí stud z neznalosti za celý svůj vlastní národ a zároveň potřebu tuto chybu napravit. Nejlépe se to podařilo Lize Crifield Dalbyové, jejíž kniha bude také předmětem této části.

3.1 „Anglicky mluvící gejša“ (Paměti gejši Nakamury Kiharu)

V úvodu své knihy *Paměti gejši*¹ výstižně nazvaném *Proč jsem psala tuto knihu* popisuje autorka příhodu ze svého života; byla tehdy požádána svým přítelem, aby vystoupila na jeho večírku. Kromě ní pozvali také jednu Japonku, která měla zahrát na *koto*.² Když se doslechla o Kiharu, prohlásila, že nebude sedět vedle prostitutky. To se Kiharu silně dotklo. Uvědomila si, že je více než nutné tento nesmyslně zažitý mýtus jednou provždy odstranit: „Pevně jsem se rozhodla, že vezmu pero do ruky a veřejnosti vysvětlím, kdo jsou vlastně šimbašské gejši, aby námi naši potomci nepohrdali. Kvůli starším kolegyním, ale také kvůli mladým gejšám, které přijdou po nás, jsem chtěla naprosto věrně vylíčit, kdo gejši ve skutečnosti jsou.“ (Nakamura, 1997, s. 7) Nejvíc jí vadila skutečnost, že ve většině případů jsou to právě Japonci, u nichž se setkala s předpojatým a přezíravým přístupem k ní jakožto bývalé gejši: „V Americe uznávají ženu jako osobnost na základě její výkonnosti, bez ohledu na to, jestli byla dřív gejša nebo ne. Jak dlouho ještě Japonci hodlají být předem zaujati proti gejšám? Dnešní mladí lidé v Japonsku projevují už mnohem větší pochopení. Byla bych přešťastná, kdyby někdo na základě mé knihy hodil přes palubu své předsudky o gejšách.“ (Nakamura, 1997, s. 8)

Její kariéra gejši se ani v nejmenším nepodobala osudům dívek unášených z chudých venkovských rodin do města, jakou byla například Sajuri z románu Arthura Goldeny, a kterých bylo v té době stále mnoho³. Měla větší štěstí, neboť její rodina vlastnila soukromou nemocnici, takže byla značně movitá. Kiharu neměla příliš blízký vztah k matce, zato však měla ráda babičku: „Měla tak velké srdce, že dokonce z vlastního popudu darovala dědečkově metrese k svátku *obon*⁴ letní šaty a k Novému roku slavnostní kimono a za všechno jí poděkovala. Líbily se mi tyhle babiččiny charakterové rysy a musím říct, že mě silně ovlivnila.“ (Nakamura, 1997, s. 39) O pozitivním vztahu mezi babičkou a dědečkovou konkubínou se později často zmiňovala v různých rozhovorech s médii: „Když umřel můj dědeček, hádejte, kdo se stal nejlepším přítelem mojí babičky?“ zeptala se paní Nakamura. „Konkubína! Uměly spolu překrásně konverzovat. Vzpomínaly na to, jak měl rád čaj a podobně. Je to

¹ První část této knihy vyšla v Japonsku v roce 1983 pod názvem *Edokko gejša ičidaiki*. V angličtině pak nesla jméno *Edo Geisha – Kiharu Nakamura, the True Story*. Později autorka připsala k první části ještě další dvě části, které byly v češtině vydány souborně pod názvem *Paměti gejši*.

² *Koto*, třináctistrunná citera, je tradičním japonským hudebním nástrojem.

³ Zákon, zakazující násilné nucení dívek k nástupu do domu gejš byl přijat až v roce 1948.

⁴ *Obon* je japonský svátek k uctění zemřelých slavený v srpnu.

šťastný druh vzpomínání na život, bez závisti nebo zášti, nemyslíte?¹“ (Weisman, 1989, s. A4) Tento kladný přístup ženy k vydržované milence svého muže, který – přestože tato tradice nemanželského vztahu je velmi stará – nebyl příliš obvyklý a se kterým se Kiharu setkala již v raném dětství, sehrál bezpochyby významnou roli v jejím rozhodnutí stát se gejšou a i v celém jejím následujícím životě.

Již od malička obdivovala gejši, jejich čarovný život plný zábavných večírků a nádherných kimon, umění tance, hry na *šamisen*, zpěvu a zejména schopnost obratné konverzace. Zatoužila stát se jednou z nich. Byla jedináček, a tak rodiče předpokládali, že adoptují lékaře, za kterého se pak provdá.² Ale tvrdohlavá Kiharu se tomuto jejích rozhodnutí postavila na odpor a naopak se je snažila přesvědčit, aby jí dovolili splnit si svůj sen. Přestože matka byla zásadně proti, dědeček ji naopak v jejím nadšení podporoval a byl to také on, díky němuž se dostala do učení v domě gejš.

Byla velmi bystrá a učenlivá, a tak si brzo osvojila umění zpěvu, hry na *šamisen* i tance. S tancem ostatně začala už ve věku tři a půl let, kdy si přes odpor učitele vynutila přijetí k němu brekem. Avšak nejsilnější stránkou výřečné Kiharu byla schopnost konverzace, díky které dokázala vždy upoutat pozornost hostů. Byla tak vychytralá, že se dokázala i vyhnout *mizuage*. Podařilo se jí přesvědčit ministra, kterého pro ni vybrali, aby se svého nároku vzdal – dokonce se z nich stali velcí přátelé. „Kdybych tenkrát měla slabou vůli a podvolila se, byť se slzami v očích, patrně bych se cítila navěky pošpiněná...“ (Nakamura, 2001, s. 37)

Klasické dovednosti gejši ale podnikavé Kiharu nestačily. Třicátá léta, ve kterých jako gejša pracovala, byla dobou výrazných kontaktů se Západem, zejména s Amerikou. Mladé vnímavé gejši vadilo, že nerozumí zahraničním zákazníkům a nemůže si s nimi povídat. Co ji ale rozčilovalo ještě víc byla skutečnost, že valná většina překladatelů působících na večírcích v čajovnách neměla žádné vzdělání v oblasti japonského umění. Proto při tanečních a hudebních vystoupeních gejš nebyli schopni vysvětlit ani ty nejzákladnější historické souvislosti a významy jednotlivých prvků, čímž divákům unikal smysl předváděných kousků a snaha gejš se tak z velké části mýjela účinkem. „Podle mých zkušeností jim zůstala – třebaže pro ně byly výrazy „Fudžijama“ a gejša zcela běžnými pojmy – skutečná podstata našeho povolání naprosto cizí. Neboť něco takového jako řemeslo gejš neexistuje kromě Japonska

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

² Podle japonské tradice rodiny, které nemají mužského potomka, prostřednictvím sňatku adoptují zete, aby zůstalo zachováno jméno rodu.

nikde na světě. Zahraniční hosté by přece měli pochopit, kdo to vlastně šimbašská gejša vůbec je, myslela jsem si.“ (Nakamura, 1997, s. 14) Rozhodla se, že nedovolí neznalosti jazyka, aby omezovala ji ani její zákazníky, a začala se učit anglicky. Přes den chodila tajně¹ do školy a večer se vydávala na svá angažmá, kde si procvičovala naučenou látku. Díky této kombinaci se její angličtina brzy dostala na takovou úroveň, že si ji začali zvat do čajoven, na večírky a různé akce jako překladatelku. Jednou se setkala s jistou anglickou šlechtičnou, kterou ve své knize označuje jako lady B. Její tlumočnický už od první chvíle nedělal na Kiharu dobrý dojem, a když pak naprosto mylně interpretoval obsah tanečního vystoupení jedné gejši s názvem *V chrámu Dódžó*, jen ji to utvrdilo v její snaze naučit se anglicky co nejlépe. Na tehdejší dobu vzácnou kombinací své profese a oné jazykové schopnosti se pak proslavila natolik, že jí začali přezdívat „anglicky mluvící gejša“.

Práce gejši ji skutečně velmi bavila: „My gejši jsme zažívaly nesčetná zajímavá dobrodružství, jaká si vdané ženy vůbec nedokážou představit.“ (Nakamura, 2001, s. 64) Nejen že měla možnost setkat se se spoustou slavných lidí, jako třeba Charliem Chaplinem, filmovým režisérem Jeanem Cocteauem nebo baseballistou Babem Ruthem, ale pro její živou a společenskou povahu byla tato profese snad přímo posláním. Proto, když si ji v době prvních dopadů války na Japonsko vyhledala tajná policie a pod nátlakem se jí snažila přimět, aby pro ně sloužila jako špiónka, musela s těžkým srdcem toto povolání opustit. Kdyby je poslechla, zradila by důvěru zákazníků a porušila tak základní pravidlo gejš – pravidlo mlčenlivosti. V případě odmítnutí jí zase hrozilo vězení a obvinění z velezrady, a tak neměla jinou možnost.

Po ukončení své kariéry gejši se Kiharu vdala a odcestovala se svým manželem, úředníkem z ministerstva zahraničí, do Indie, kde společně napomáhali indickým bojovníkům za svobodu. Po jejich návratu do rodné země v roce 1942 musel manžel z pracovních důvodů odcestovat do Barmy, takže zůstala odkázaná sama na sebe. Krátce nato porodila syna. Zhoršující se válečné poměry způsobily, že ve městech jakožto cílech případného bombardování přestalo být bezpečno, a tak se Kiharu se svým synem, matkou a babičkou přesunula na venkov. Díky perfektním znalostem kimona pomáhala na venkovských svatbách s oblékáním nevěst a v rámci možností se jí dařilo uživit rodinu. Po válce se vrátila do Tokia, kde prostřednictvím staré známé sehnala místo tlumočnice. Manžel, na kterého po celou dobu trpělivě

¹ Tehdy bylo naprosto nevídané, aby gejša kromě své profese ještě navštěvovala jinou školu, proto chtěla Kiharu tuto informaci udržet v tajnosti.

čekala, se po čase vrátil s novou ženou a dvěma dětmi. Jen co se Kiharu vzpamatovala z počátečního šoku, odešla od něj. Po určitou dobu pak žila s o deset let mladším fotografem, velký věkový rozdíl jim ale v konzervativní japonské společnosti působil značné problémy. Kiharu, znechucenou předpojatostí a pokrytectvím, se kterým se setkávala na každém kroku, to táhlo do Ameriky. A tak jakmile se tato možnost objevila, okamžitě jí využila. „V Japonsku panuje neúnosná zásada hezkého vnějšího zdání. Odešla jsem do Ameriky, protože jsem už měla plné zuby licoměrnosti, udavačství, čmouchání a bezuzdných pomluv.“ (Nakamura, 1997, s. 214)

Příležitostí, jež se jí naskytl, bylo konání výstavy japonské kultury v New Yorku. Ponechala syna u matky a babičky a sama odjela prezentovat své umění výroby tradičních japonských loutek do vysněného města. Záhy zjistila, že Američané jí jsou svou povahou mnohem bližší než Japonci a brzy se v jejich společnosti prosadila. K tomu jí pomohly nejen umělecké znalosti, kterých nabyla jako gejša, ale i její láska k vlastní kultuře – nikde se neukázala jinak než v kimonu, což bylo v Americe naprosto neobvyklé a tím pádem nepřehlédnutelné. Díky tomu také získala místo ateliérové modelky na Umělecké akademii na Manhattanu. Navíc se jí bývalá profese nesmazatelně podepsala na chování, jež si nezdalo s vystupováním mnohých dam z vysokých vrstev americké smetánky. A právě z těchto důvodů byla středem pozornosti v každé společnosti a setkání s ní nezapomenutelným zážitkem.

Při styku s lidmi zažívala ovšem i nepříjemné zkušenosti – bohužel, většinou opět ze strany Japonců žijících v Americe. Jednou se například setkala s manželkou ředitele jisté japonské organizace. Ta, jakmile se dozvěděla o Kiharině minulosti gejši, využila každé příležitosti, aby ji s opovržením připomněla, a Kiharu tím často přiváděla do trapné situace. Když pak od ředitele organizace, která zaštiťovala její působení na výstavě, přijala nabídku práce, neprošel návrh přes vedoucího činitele na ministerstvu průmyslu a obchodu: „Nakonec jsem byla ráda, že mne v organizaci nepřijali. ‚Zaměstnat bývalou gejšu přináší šéfovi jenom potíže!‘ Jak může někdo něco takového říct! Vztek ve mně vařil. Tehdy byly Japonky, které chodily korektně oblečené v kimonu a mluvily dobře anglicky, opravdovou zvláštností.“ (Nakamura, 1997, s. 219) Její negativní pohled na japonskou povahu, kterou zde mohla přímou konfrontovat s americkou vstřícností a nepředpojatostí, byl tak opět posílen. „Jak se zdálo, nemohli moji krajané ani v Americe takových podlostí nechat... Děsilo mě, že špatné vlastnosti Japonců vycházejí najevo i tady v New Yorku.“ (Nakamura, 1997, s. 217)

Kiharu si po čase zařídila obchod s japonskými suvenýry, kde se scházela velká část newyorských Japonců. Začala přednášet na školách o japonském umění čajových obřadů, origami, ikebany, výroby loutek, učila studentky tradiční tance. Byla i vychovatelkou v amerických rodinách a zúčastnila se mnohých kulturních událostí týkajících se Japonska. Určitou dobu také působila jako umělecká poradkyně v muzeích a divadlech. Když například v New York City Opera zhlédla představení *Madame Butterfly* skladatele Pucciniho, byla dotčena množstvím historických a kulturních nepřesností, které se v ní objevovaly. Proto se rozhodla pomoci divadlu příspěvkem z vlastních zdrojů. Právě japonské rekvizity spolu s jejími radami v oblasti choreografie se setkaly s velkým ohlasem ze strany kritiků.

V Americe strávila Kiharu dvaatřicet let. Po celou tu dlouhou dobu si dokázala zachovat všechny přednosti svého původu, se kterými do země přijela. Jednou z jejích hlavních celoživotních snah, která ji také motivovala k napsání knihy, bylo ukázat nejen Američanům pravou tvář japonských gejš. Na všemožných kulturních akcích, ale často i v různých rozhovorech a televizních pořadech se znovu a znovu pokoušela vyvrátit mylné představy, které o nich ve světě panují. Byla hrdá na svou původní profesi, neboť si z ní odnesla spoustu skvělých zážitků a zkušeností, které silně ovlivnily její život. Avšak věrnost, jakou prokazovala japonské kultuře v Americe, jednak nepřetržitým nošením kimona, jednak celkovou skvělou reprezentací díky svému vystupování, bezpochyby pramenila především z lásky k vlasti. Snad každý člověk, ať chce nebo ne, chová ve svém podvědomí jistou sounáležitost s rodnou zemí a uvědomuje si ji tím spíš, žije-li v cizině: „Vždycky jsem si přála vysoko držet japonskou vlajku. Na tom se dodnes nic nezměnilo a dělám všechno, abych Američanům správně přiblížila japonskou kulturu. V tom spatřuji náplň svého života.“ (Nakamura, 1997, s. 284)

3.2 Jediná mezi všemi (Gejša Lizy Crifield Dalbyové)

Do Japonska se Liza Crifield Dalbyová poprvé dostala jako náctiletá. Strávila tehdy rok u rodiny ve městě Saga na Kjúšú, kde se stala první a v té době také jedinou zahraniční studentkou tamější univerzity. Jednoho dne při procházce ulicemi města zaslechla odkudsi zvuk *šamisenu*, který jí okamžitě učaroval. Její japonská rodina pro

ni zařídila hodiny u učitele *nagauty*¹, a tak se Liza začala učit hře na tento tradiční japonský nástroj. Po návratu do USA začala navštěvovat univerzitu ve Swarthmore, kde v roce 1978 získala magisterský titul. Materiály pro svou disertační práci s názvem *Institute gejš v moderní japonské společnosti* shromáždila osobním rozsáhlým výzkumem, kdy jako vůbec první cizinka získala možnost stát se gejšou a prozkoumat tak dané téma co nejzevrubněji.

Když odjížděla do Japonska, rozhodně nepočítala s tím, že se jí dostane takového privilegia. V rozhovorech se jí pak často ptali, v čem spatřuje příčinu svého úspěchu. Podle Lizina názoru zaujalo gejši její umění hry na *šamisen*, na nějž v té době hrála už desátým rokem. Díky nástroji, který je součástí také jejich profesionálního života, si u nich získala respekt a ony pochopily, že svůj výzkum míní vážně. Na základě této důvěry ji pak přijaly mezi sebe, přičemž doufaly, že se jí podaří přiblížit světu skutečnou podstatu jejich práce. Liza, vědoma si svého velkého poslání, pojala tento úkol se značnou dávkou zodpovědnosti. Jejím výsledkem byla nejprve disertační práce, poté i celá kniha *Gejša* (Geisha, 1983).

3.2.1 Gejša Ičigiku

Liza se ve „světě květů a jív“, pohybovala přibližně po dobu jednoho roku, konkrétně na přelomu let 1974-1975. Jako místo svého bádání si zvolila kjótskou čtvť Pontočó. Tehdy strávila nejprve asi šest měsíců navazováním kontaktů, rozesláním dotazníků a rozhovory s gejšami. Její okolí si brzo uvědomilo, jak hluboký je její zájem. A tak jí její přítelkyně *okásan*² navrhl, aby si na vlastní kůži zkusila, jaké to je být gejšou: „Vy nikdy neporozumíte správně životu gejš, pokud si ho sama nevyzkoušíte. Vyhledám vám nějaká kimona a Ičiume by vám mohla dělat starší sestru³. Co tomu říkáte?“ (Dalbyová, 1999, s. 85) A tak se Liza stala gejšou Ičigiku a za své *gei*⁴ si vcelku logicky zvolila hru na *šamisen*. Prošla - jako ostatní začínající učednice *maiko* - zaučující fázi zvanou *minarai*, kdy se pouhým pozorováním zkušenějších gejš při práci snaží osvojit si jejich způsob pohybu a základní návyky. Když pak jednoho dne sama vyrazila na svůj debut nalíčená a oblečená jako pravá

¹ *Nagauta* je jedna z klasických forem písní hraných na *šamisen*.

² *Okásan* neboli matka domu gejš, která ho vlastní a spravuje.

³ V profesi gejš je zvykem, že každé začínající učednici *maiko* je přidělena „starší sestra“ neboli zkušenější gejša, která za ni převezme zodpovědnost.

⁴ Každá gejša si na začátku své kariéry zvolí jeden umělecký obor – buď zpěv, tanec nebo hru na hudební nástroj - který pak spoluvytváří její profesionální charakter.

gejša, vzbudila všeobecnou pozornosti a pozitivní ohlas mezi zákazníky, pro které byla příjemnou atrakcí a rovněž důkazem, že Západ má o jejich kulturu skutečný zájem.

3.2.2 Výsledky výzkumu

Díky vstřícnosti a ochotě okolí co nejvíc jí pomoci při výzkumu se Lize podařilo nashromáždit úctyhodné množství informací, které ve své knize rozdělila do tří kapitol. V první z nich, nazvané příznačně *Vztahy*, rozebírá strukturu vztahů jak mezi gejšami samotnými, tak jejich poměr k zákazníkům. Zároveň zde také činí historický exkurz k počátkům této profese, jejíž vývoj sleduje až po současnost. Součástí je i popis běžných rituálů spojených s jejich prací.

Následující část nese název *Variace* a obsahuje především různá porovnání, ať už mezi gejšou a manželkou, charakter jejich vzájemného vztahu nebo srovnání gejš jako takových. Líčí specifika jednotlivých čtvrtí i měst a rivalitu mezi nimi. Zvláštní pozornost zde věnuje asi nejvýraznějšímu soupeření mezi tokijskými gejšami a *geiko*¹ v Kjótu, ve kterém se „květinové město“ Gion považuje v tomto směru za nejtradičnější. Města pak autorka staví do protikladu k venkovským variantám profese, například když se v jedné kapitole rozepisuje o setkání s lázeňskými gejšami při své návštěvě v lázních Atami. Zmiňuje se zde také o způsobu, jakým v současné době dívky na dráhu gejši nastupují, přičemž nechybí ani srovnání s minulostí. Podrobně popisuje propastný rozdíl mezi unášením venkovských dívek z chudých rodin, které pak otročením v nenáviděné profesi musely zachraňovat rodinnou finanční situaci, a mezi dnešními poměry, kdy si dívka volí tuto dráhu zcela dobrovolně a nezávazně. Jedna kapitola je též věnována osudům dcer gejš.

Poslední kapitolu pojmenovala autorka *Sentimenty*. V této části se soustřeďuje především na uměleckou stránku profese. Rozsáhle zde hovoří o *šamisenu* – nástroji, který stál na počátku jejího zájmu o život gejš a zdůrazňuje významnou roli, jakou hraje v uměleckých dovednostech gejš. Kromě toho se na tomto místě snaží objasnit čtenáři pojem *iki*. Jde o výraz, který charakterizuje celkový dojem odlišující pravou gejšu od ostatních žen: „Styl, který ztělesňovaly gejši, byl jemnou vyvážeností mezi protikladnými estetickými kategoriemi. Gejši, aby dosáhly této vyváženosti, věnovaly

¹ Označení gejša je vlastní tokijským společnicím, v Kjótu se pro ně používá název *geiko*. Stejný rozdíl je i v pojmenování učednic – v Kjótu jsou to *maiko*, v Tokiu se naopak nazývají *hangjoku*, „polodrahokam“, což značí výši jejich platu rovnající se polovině výdělku kvalifikovaných gejš.

nesmírně mnoho času promýšlení detailů svého oděvu, zdokonalování svého chování a vybrušování uměleckých výkonů. Nehledě na čas věnovaný dosažení výsledného efektu, bylo *iki* protikladem vyumělkovanosti.“ (Dalbyová, 1999, s. 226) Na kapitulu definující *iki* pak logicky navazuje detailní popis kimona, a to jak z hlediska jeho struktury a etikety nošení, tak po stránce symboliky jeho barev a vzorů. Část zabývající se kimony je cenným zdrojem podrobných informací o této složce japonského kulturního dědictví. Téma kimona nakonec zaujalo autorku natolik, že se rozhodla vydat samostatnou knihu věnující se jeho problematice. Vyšla pod názvem *Kimono: kultura odívání*¹ v roce 1993.

V průběhu celé knihy, kdy se věnuje jednotlivým tématům, doplňuje teoretický výklad vlastními zážitky gejši Ičigiku. Přínosem osobní zkušenosti nabízí srovnání s poznatky z první fáze jejího výzkumu prostřednictvím interview a dotazníků a zároveň s vžitými představami o této subkultuře.

3.2.3 Co z toho vyplývá

V doslovu se pak zamýšlí nad svým výzkumem a snaží se shrnout jeho výsledky do určitého závěru. Z jejích slov vyplývá, že hlavním cílem práce bylo postihnout roli gejši jako ženy v japonské společnosti, kdy se zaměřila na vymezení jejich funkce ve vztahu k manželkám: „Z praktického pohledu japonského muže se role manželky a role gejši navzájem doplňují. (...) Samozřejmě při pohledu zvenčí, který Japonsko téměř vždy chápe jako společnost pověstně ovládanou muži, se toto rozpolcené pojmání ženství jeví jako nespravedlnost vůči ženám. Proč manželka nemůže jít do společnosti s manželem? Proč nemůže gejša pracovat i poté, co se provdá? Proč vůbec existují gejši? Ale japonské manželky a samotné gejši často posuzují tyto problémy jinak a my nemůžeme jejich názor jednoduše odsunout s tím, že je pokřivený nebo mylný. Ve své knize jsem se snažila ukázat, jak se na věci dívají samy gejši. (...) Gejši bychom stěží nazvali feministkami, ale paradoxně právě ony patří mezi tu nepočetnou skupinu japonských žen, které si dokázaly vydobýt ekonomickou nezávislost i autoritu a vliv založený na vlastních zásluhách. Gejši mají poměrně hodně svobody, jaká není dopřána manželkám, a usilovně budují svou kariéru beze strachu, že v pětatřiceti přijdou o zaměstnání.“ (Dalbyová, 1999, s. 263)

¹ Vlastní překlad z anglického originálu.

Pokouší se také vysvětlit důvody, které ji vedly ke zpracování tématu gejš v tak širokém kulturním kontextu: „Považuji tuto studii za interpretační etnografii. Mým cílem je vysvětlit kulturní význam osob, předmětů a situací ve světě gejš. Někdy mě to vedlo k odbočení k tématům, jako je například japonský humor, která se původně mohla jevit jako zcela nepodstatná z hlediska problematiky gejš. Problém podle mého spočívá v tom, že žádný kulturně relevantní jev – například osoba jako gejša Sakurako, předmět jako šálek na čaj či situace jako sexuální iniciace adeptek na gejšu – nemůže být vytržený z celku a popisovaný bez přihlídnutí k tomu, že je součástí oné „významové sítě“, jež je tak rozhodující pro ty, kdo žijí ve „světě květů a jív“.“(Dalbyová, 1999, s. 265)

Dalbyová připouští, že během své práce si uvědomila vlastní neschopnost udržet si požadovaný odstup, neboť „se do svého úkolu ponořila celým srdcem“ (Gejša, 1999. s. 264), a objektivní analýza přišla daleko později. Stejně tak přiznává, že její přítomnost jistě do určité míry ovlivnila vztahy, které se snažila postihnout, a kniha tedy zůstává osobní výpovědi. Přesto však díky onomu širokému tematickému záběru knihy, který je obohacen autorčinými zážitky a zkušenostmi, má čtenář jedinečnou příležitost udělat si co nejvěrnější obrázek o světě gejš, který mu umožňuje snadný přístup k pochopení celé jejich problematiky.

Odměna za důvěru

Za svou práci, která veřejnosti do široka otevírá dveře do té doby více méně skrytého světa japonských gejš, je Liza Dalbyová považována za největší přínos pro obě strany. Podařilo se jí alespoň část společnosti vyvést z mylných představ a přinejmenším částečně odstranit mýtus, který obestírá pojem gejša. Odměnou za důvěru vloženou v její osobnost se tak gejšám dostalo zlepšení jejich reputace.

Na základě prokázaných schopností se stala ikonou pozitivních vztahů mezi gejšami a veřejností. V roce 2004 byla také přizvána jako konzultantka k natáčení filmu *Gejša*. Až dodnes je Liza Dalbyová považována za největší, původem nejaponskou znalkyni světa gejš.

Významným způsobem také pomohla Lesley Downerové, která se intenzivně zabývala toutéž problematikou a učinila rozhodnutí po vzoru Dalbyové pokusit se proniknout do uzavřeného světa gejš. Downerová měla ovšem namířeno do Gionu, který je známý jako nejstarší a nejtradičnější *hanamači*, na což jsou tamější obyvatelky

patříčně hrdé. V souvislosti s tím narazila Downerová při své snaze navázat kontakt na značně odmítavý postoj, který dlouhou dobu tvořil překážku jejímu výzkumu. Nakonec se jí přece jen podařilo hráz nedůvěry prolomit, ovšem takových výsledků jako Liza v Pontočo se jí dosáhnout nepodařilo.

Vznik mýtu a jeho význam

Jak vlastně došlo ke vzniku tak mylných představ o gejšách? Důvodů můžeme nalézt hned několik, ovšem základní příčinu skýtá už sama uzavřená povaha jejich společenství. Mlhavé představy o gejšách jsou vlastní i většině Japonců. Jen hrstka lidí kdy měla a má dostatečné finanční prostředky, aby si mohla dovolit jejich společnost a většina z nich gejšu ani neviděla na vlastní oči. Jejich prestiž vystihuje pravidlo *ičigen-san o-kotowari*, neboli „žádné nové tváře se nepřijímají“, na jehož základě se zájemce nemá šanci dostat do „světa květů a jív“ bez doporučení uznávaného člena. A tak se nepřístupnost „květinových měst“ stala záminkou všemožných představ živených takovými zdroji jako Pucciniho opera *Madame Butterfly* nebo *Mikádo* Gilberta a Sullivana, tvůrců, kteří mohli jen těžko tušit, jak vypadá a co ztělesňuje skutečná gejša.

Proč se ale pojem gejša zaměňuje s prostitutkou? „Představa exotické gejši jako svůdnice vyškolené v umění *Kámasútry* oblažovat muže byla součástí evropskoamerického kulturního stereotypu dokonce ještě před příjezdem komodora Perryho¹ do Japonska.“ (Dalbyová, 1999, s.267) Zde je nutno přiznat, že asi v žádné jiné zemi nehrála prostituce tak významnou roli jako v Japonsku. Vychází to ze specifického pohledu japonské společnosti na instituci manželství, který souvisí s celkovou kulturní odlišností této země od zbytku světa. V Japonsku, kde i dnes existuje praxe dohodnutých sňatků majících spíš charakter obchodní smlouvy, se mimomanželský sexuální vztah bere jako samozřejmost. Díky tomu sahá historie prodejné lásky daleko do minulosti. Když se v polovině osmnáctého století objevily první gejši, jejich rozlišovacím prvkem od všech *tajú*, *oiran*² a ostatních kurtizán bylo umění, které prodávaly namísto svého těla. To, že nebyly prostitutkami, vlastně původně gejši vymezilo. Problém začal vznikat v první polovině devatenáctého století,

¹ Mise velitele americké námořní flotily M. C. Perryho v letech 1853-1854 fakticky znamenala konec období japonské politiky izolace a je tak považována za zlom v dějinách Japonska.

² Jedná se o různá označení pro nejvyšší úroveň kurtizán zhruba na přelomu 17. a 18. století, přičemž *tajú* se jim říkalo v Kjótu a *oiran* v Tokiu, tehdy ještě Edu.

kdy se postupně uvolnila japonská izolace před světem a do země začalo přijíždět čím dál víc cizinců. Každou ženu v pestrém kimonu s tváří bíle napudrovanou a s ozdobami v objemném účesu automaticky pokládali za gejšu. Při podrobnějším zkoumání by našli množství rozdílů, které od sebe jednotlivé kategorie odlišují. Ku příkladu mnohem větší nákladnost, pestrost a množství vrstev kimon, počet ozdob ve vlasech, stejně jako uzel *obi* uvázaný vpředu – to vše byla poznávací znamení prodejných *oiran*. Laické oko cizince ovšem nedokázalo tyto jemné nuance rozpoznat. Díky takovým nedorozuměním se postupem času začala proplétat a zaměňovat historická fakta a tento nešvar trvá až dodnes: „Představa gejši, *tajú* a *oiran* se prolínají a všechny gejši jsou na určité úrovni házeny do jednoho pytle se stereotypem lázeňské prostitutky.“ (Gallagher, 2003, s. 29)

Zlomovým okamžikem této deziluze se pak stal konec druhé světové války, kdy příliv amerických vojáků na území Japonska znamenal jisté zisky pro obchodníky s bílým masem. Těch v té době – i přes opakované pokusy tento způsob podnikání zakázat – existovalo v zemi nespočetně mnoho. Ulice byly přeplněny lehkými dívkami, které pokřikovaly své nabídky směrem k vojákům: „Aby jim vojáci rozuměli a pochopili hned, o co se jedná, říkaly si ‚holky-gejši‘. Mezi cizinci se výraz ‚gejša‘ stal synonymem pochybné morálky, který se vztahoval na všechny ženy se špatnou pověstí, počínaje hosteskami v barech a kabaretech, přes tanečnice a konče pouličními šlapkami.“ (Downerová, 2000, 168)

Případů dokazujících, že i dnešní společnost je nepoučitelná, stále přibývá. Za všechny jmenujme Madonnino pojetí vzhledu gejši při předávání cen Grammy v roce 1999 či „kybernetickou gejšu“ v podání islandské zpěvačky Björk na přední straně alba z roku 1997. Jejich způsob sexuální provokace je na hony vzdálený tomu, co skutečně vyzařuje osobnost gejši.

Vrátíme-li se tedy k otázce, co bylo hlavní příčinou její záměny s prostitutkou, můžeme odpověď definovat takto: Jedním ze základních důvodů byla tendence tkvící v lidské přirozenosti, totiž snaha vytvořit si o ní představu přirovnáním k něčemu známému. Že to není šťastně zvolený způsob si uvědomila právě Liza Dalbyová při psaní *Gejši*: „Porovnávání kulturních znaků totiž vyžaduje drastické zjednodušení a okleštění kulturních forem, neboť jen tak se dobereme určitých prvků, jež mohou být srovnávány.“ (Dalbyová, 1999, s. 266)

I na tomto problému lze ale najít něco pozitivního. Jak přiznává John Gallagher v závěru své knihy: „Jediné slovo gejša s sebou nese celou řadu tužeb a předsudků.

Jeho prozaičtější realita by však bez těchto představ nemohla existovat.“ (Gallagher, 2003, s. 249) Právě množství fantazií, byť mylných, které panují ohledně těchto zvláštních bytostí, má nesporný význam v podstatě onoho specifického, tajuplného fluida, kterým je „svět květů a jív“ opředen. Doufejme, že snad také díky tomu nikdy zcela nevymizí fenomén zvaný gejša.

Závěr

Má práce se týkala gejši a to konkrétně v roli literárního objektu. Zajímalo mě, jakým způsobem pojmají vybraní autoři její charakter a co v jejich dílech gejša představuje, respektive co se prostřednictvím ní snaží vyjádřit. Kafú a Kawabata použili postavy Onami a Komako jako nástroj k zobrazení svých pocitů z měnící se doby. Přestože Kawabata vložil do Komako ještě svůj další záměr, tedy postihnout formu nejčistší lásky jakožto ideálu krásy, oběma se stejným způsobem podařilo dosáhnout vysoké efektivnosti zpracování. Věrohodnost charakterů postav a hloubka jejich citů jim dodala velkou míru přesvědčivosti a tím naplnění tvůrčích cílů autorů. Smutek, který se přenáší na čtenáře, když sleduje marnost Onaminy snahy o rodinné štěstí a bezútěšnost lásky Komako k Šimamurovi, se jistě velmi podobá tomu, co pociťovali oba autoři při sledování zániku tradic, které milovali. Na základě sdílení melancholických dojmů se jim nevědomky podařilo do postav vložit velké množství prvků, které obě spojují. Jsou to motivy společně symbolizující *ukijo*, styl „prchavého světa“. Tuto pomíjivost nemusíme však hledat pouze v onom stylu měšťanského života, který provázel éru Tokugawa, období největšího rozkvětu tradičního japonského umění. Ona prchavost zobrazená ve *Snové ženě* a *Sněhové zemi* může také paralelně představovat i onu mizející kulturu, která se Kafúovi a Kawabatovi ztrácela denně před očima. Podobné pocity prožívali i další spisovatelé, například Džuničiró Tanizaki, který se však narodil mnohem později a zachytil již jen závan oněch starých časů. *Snová žena* a *Sněhová země* jsou tedy souhrnným vyjádřením nostalgie doby, ve které jejich tvůrci žili.

Dalšími díly, se kterými jsem pracovala, byly romány Arthura Goldeny *Gejša* a Adolfa Muschga *Léto ve znamení zajíce*.

Postava Sajuri v románu *Gejša* byla volně inspirována životem skutečné gejši Iwasaki Mineko se však ihned po vydání knihy proti obsahu ohradila a obvinila autora ze zkreslování informací. Na základě toho se pak rozvinul skandál, který jsem popsala v kapitole *(Ne)skutečná Sajuri*. Musím přiznat, že na začátku práce jsem knihu Arthura Goldeny vnímala jako asi většina čtenářů – příběh mě strhnul a obdivovala jsem na něm především podrobnost popisu všech detailů ze života gejš. Román na mě tehdy působil velmi přesvědčivě. Když jsem se pak v průběhu psaní dozvěděla o aféře s paní Iwasaki a pročítala různá protikladná tvrzení, byly to pro mě zcela nové informace. Zejména mě překvapil autor knihy, když jsem si z různých rozhovorů a jeho poznámek

udělala přibližnou představu o jeho názoru na gejši. V době, kdy jsem už měla *Gejšu* Lizy Dalbyové i *Paměti gejši* Nakamury Kiharu přečtené, mě například tvrzení, že obřad *mizuage* lze označit jako dětskou prostituci, přivádělo do rozpaků. Nechci se zde ovšem pouštět do jakýchkoliv polemik či soudů a zabíhat tak do krajností, které by mohly vést k přílišné subjektivitě mé práce. Přesto je možné, že i když jsem se snažila popsat konflikt mezi Goldenem a Iwasaki s co největším odstupem, možná jsem se nedokázala zcela zbavit veškerého zaujetí. To však na druhou stranu souvisí s mým zájmem o problematiku, který je jistě nutným předpokladem určité kvality výkonu. Nemůžeme s jistotou říct, kdo byl v tomto sporu víc v právu. Pravda zůstává zřejmě někde uprostřed a správné odpovědi na otázky týkající se života gejš je nutno hledat jinde.

Pokud jsem chtěla postavy gejš v románu *Léto ve znamení zajíce* s něčím srovnávat, pak jsem se musela zaměřit na přesnost, s jakou se Muschg trefil do způsobu nazírání průměrného cizince na gejšu. Jelikož její role je v románu čistě okrajová a večírek s gejšami příležitostnou událostí, byly by jakékoliv pokusy přirovnat autorovo vyobrazení těchto postav ke skutečnosti irelevantní. Gejši, které byly pozvány na večírek, aby na rozloučenou s Japonskem pobavily skupinku cizinců nemajících prakticky ponětí o dané kultuře a tím méně o nich, si stejně jako Bischof udržovaly od zákazníků odstup. Důvěrnost, jakou vkládají gejši do konverzace se stálými zákazníky, nebyla namísto v tomto případě, kdy ony cizince viděly poprvé a naposledy. Tímto odstupem, který byl na jednu stranu narušován Bischofovým obdivem k jejich vzhledu a na straně druhé posilován gejšiným očividným nezajmem, autor trefně vystihuje běžnou reakci obou stran za daných okolností. Na základě toho jsem tedy definovala Bischofovo chování jako odpovídající běžnému, „nezkušenému“ člověku Západu. S takovým závěrem jsem se v první chvíli spokojila a pokračovala v další práci. Když jsem se pak ale k onomu místu v románu vrátila a znovu se zamyslela nad situací na večírku, došlo mi, že Bischofův přístup k neznámému v podobě gejš je díky jeho klidné a vyrovnané povaze naprostým protikladem jeho mladých, nezralých kolegů, čímž se mi zjevila i druhá perspektiva ukrytá ve vedlejších postavách. Právě tato zkušenost je dokladem toho, že při každém dalším čtení jakéhokoliv beletristického díla v něm čtenář nalézá stále nové a nové možnosti náhledu a interpretace.

Jak jsem již výše zmínila, je pojem gejša spojen s neporozuměním ze strany vnějšího světa. Mým záměrem rozhodně nebyla snaha tento omyl společnosti vyvrátit,

neboť sama po přečtení určených knih vím, že je to úkol nesnadný, pokud je vůbec splnitelný. Já jsem se jen snažila co nejpodrobněji popsat, jakým způsobem se o to pokoušeli jiní, konkrétně tedy gejša Nakamura Kiharu a americká antropoložka Liza Dalbyová. Kiharu svým příkladným chováním, laskavým přístupem k lidem, uměním komunikace a vřelou otevřeností byla tou nejlepší reprezentantkou své profese a kdo ji poznal, jistě zaujal ke gejšám kladné stanovisko, pokud ovšem nebyl svázán předsudky. S tímto jevem se často setkávala paradoxně u Japonců, a tak jí vstřícní Američané přirostli k srdci daleko víc. I přes nedůvěru a pohrdavost ze strany svých krajanů však silně pociťovala sounáležitost s rodnou zemí. Její patriotismus nakonec přinesl prospěch nejen gejšám, ale i celé japonské kultuře vůbec.

Jaký vklad přinesl výzkum a následná kniha Lizy Dalbyové do boje za objasnění otázky funkce gejš jsem zmínila v podkapitole *Odměna za důvěru*. Rozsah zpracování dané látky jednoznačně svědčí o hloubce jejího přesvědčení a o upřímné snaze udělat pro gejši v tomto smyslu co nejvíc. A tak každý, kdo projeví zájem o jejich svět a sáhne po této knize, dostane se mu nepřikrášleného popisu každodenního života v prostředí „květinových měst“ bez předsudků, příkras a senzacechtivosti. Svým velkolepým činem autorka dokázala, že možnost očištění jména gejš ještě není ztracena.

V závěrečné kapitole své práce nazvané *Vznik mýtu a jeho význam* jsem se zamyslela nad tím, co vlastně vedlo k onomu zkreslení představ o gejšách a náplni jejich práce, které je postupem času posunulo na úroveň prostitutek. Krátkým historickým exkurzem k počátkům této profese a sledováním jejího vývoje až po současnost jsem se snažila najít příčiny vzniku těchto pověr. Odpověď na základní otázku jsem pak našla u podstaty člověka samého, u jeho instiktivní potřeby přirovnávat věci neznámé k něčemu z vlastní zkušenosti. Tím se ona desinterpretace jeví s ohledem na historická fakta, respektive na nemožnost lepší demonstrace kultury gejš, jako nevyhnutelná. Ve snaze o optimistické zakončení však uzavírám svou polemiku slovy Johna Gallagera, podle nějž by gejši bez existence mýtů nenabýly zdaleka takové popularity a dnes by nebyly tím, čím jsou.

Při ohlédnutí za svou práci musím konstatovat, že téma trojúhelníku vztahů mezi gejšami, jejich profesí a sexem zaujímá v mé práci významnou pozici. Je to logické, neboť právě tato otázka je úzce spjata se způsobem, jakým nahlíží společnost na problematiku gejš. Produktem těchto názorů je pak literatura ztvárnující mnohost úhlů pohledů, které naši společnost diferencují. Je pravdou, že díla, která jsem si

vybrala ke zpracování, jsou značně odlišná a proto nebylo možné všechna vzájemně srovnat; ku příkladu díla Arthura Goldena a Adolfa Muschga, nelze – přestože oba reprezentují západní literaturu – kvůli výrazné odlišnosti co do rozsahu a tematického zaměření stavět vedle sebe. Ovšem právě ono množství žánrů a stylů, do něž gejší jako literární objekty zasahují, a jehož škálu se mi jistě nepodařilo postihnout v plné šíři, je důkazem neutuchajícího zájmu literárního světa o jejich tradici.

RESUMÉ:

The main part of this work is formed by a detailed characterization of geisha characters in chosen Japanese and Western Europe literature, the comparison between those which is then followed by confrontation with the real world. The part dealing with Japanese literature is suppose to define, what were different authors trying to say through the characters. This was done through putting the writing into the context with life and literature developement of authors. The frequency of smilar components, which resulted from comparison of certain characters, proved that the way they felt the environment, in which they lived, was the same. The main aim of the analysis of non-Japanese writings was to assess to what degree characters reflects stereotyped ideas of the Western World about geishas and how the writings were accepted on both sides. In the part dealing with literature of non-fiction, certain ways are pointed out, which can authors use to break those wrong stereotypes. The very last chapter looks at how the myth about the world of geishas came into life. The Western style of looking at geishas was confirmed in the work and it is in line with previous assumptions, which taken the distortion into account.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY:

Beletrie:

NAGAI, Kafú. *Snová žena*. Z jap. přel. a dosl. naps. Denisa Vostrá a Petr Holý. Praha: Mladá fronta, 1999. 150 s. ISBN 80-204-0837-1.

KAWABATA, Jasunari. *Tanečnice z Izu a jiné prózy*. Z jap. přel. Vlasta Winkelhöferová, Vlasta Hilská a Miroslav Novák. Praha: Odeon, 1988. 323 s.

GOLDEN, Arthur. *Gejša*. Z angl. přel. Zdeňka Marečková. 2. vyd. Praha: Europamedia Group – Ikar, 2006. 445 s. ISBN 80-249-0644-9.

MUSCHG, Adolf: *Léto ve znamení zajíce*. Z něm. Přel Eva Pátková; dosl. naps. Jiří Stromšík. Praha: Svoboda, 1978. 246 s.

Literatura faktu:

NAKAMURA, Kiharu. *Paměti gejši*. Z něm. přel. Zdenka Alanová. Praha: Europamedia Group – Ikar, 2001. 295 s. ISBN 80-7202-817-0.

DALBYOVÁ, Liza. *Gejša*. Z angl. přel. Zdeňka Vasiljevová. Praha: IŽ, 2001. 273 s. ISBN 80-240-2046-7.

DOWNEROVÁ, Lesley. *Gejša*. Z angl. přel. Petra Andělová. Praha: BB/art, 2003. 356 s. ISBN 80-7341-108-3.

Odborná literatura:

SEIDENSTICKER, Edward. *Kafū the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Kafū 1879-1959*. Standford, California: Standford University Press, 1965. 360 s.

KEENE, Donald: *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1998. 1329 s. ISBN 02-3111-435-4.

UEDA, Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Standford, California: Standford University Press, 1976. 259 s. ISBN 0-8047-0904-1.

LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše*. Praha: Mladá fronta, 2000. 288 s. ISBN 80-204-0848-7.

NOVÁK, Miroslav a WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Japonská literatura – II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. 178 s.

GALLAGHER, John. *Gejša: jedinečný svět tradice, elegance a umění*. Z angl. přel. Petra Buriánková. Praha: Metafora, 2006. 256 s. ISBN 80-7359-074-3.

Články v periodikách (zdrojem internetová databáze):

SUZUKI, Tomi. **Fictions of Desire: Narrative Form in the Novels of Nagai Kafu.** *The Journal of Asian Studies*, listopad 2001, roč. 60, č. 4, s. 197-198.

MANSFIELD, Stephen. **The indelible art of the tattoo.** *Japan Quarterly*, leden-březen 1999, roč. 46, č. 1, s. 30-32.

LOUGHMAN, Celeste. **Japan - During the Rains and Flowers in the Shade by Nagai Kafu and translated by Lane Dunlop.** *World Literature Today*, jaro 1995, roč. 69, č. 2, s. 438.

PHILLIPS, Brian. **The Tyranny of Beauty: Kawabata.** *The Hudson Review*, podzim 2006, roč. 59, č. 3, 419-429.

MOORE, Noell John. **Snow country.** *English Journal*, leden 2001, roč. 90, č. 3, s. 144-145.

Nekrolog: Kiharu Nakamura. *The Economist*, 24. 1. 2004, roč. 370, č. 8359, s. 86.

WEISMAN, Steven R. **Tokyo Journal; Geishas' Veiled World Is Floodlit by Scandal.** *New York Times*, 5. 7. 1989, s. A.4.

CHEAKALOS, Christina, et al. **Conflicting memories.** *People Weekly*, 21. 5. 2001, roč. 55, č. 20, s. 103-104.

SIMS, Calvin. **A Geisha, a Successful Novel and a Lawsuit.** *New York Times*, 19. 6. 2001, s. E.2.

Webové stránky:

<http://www.lizadalby.com/welcome.html> (27. 12. 2007)

<http://www.femail.com.au/lizadalby.htm> (27. 12. 2007)

<http://www.bookreporter.com/authors/au-dalby-liza.asp> (27. 12. 2007)

<http://www.cnn.com/books/dialogue/9903/golden.interview/> (27. 12. 2007)

<http://www.randomhouse.com/vintage/golden.html> (27. 12. 2007)