

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav asijských studií

Bakalářská práce

Klára Mentzlová

Maskulinita v díle Mišimy Jukia

Masculinity in the Work of Mishima Yukio

Praha 2022

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, Ph.D

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D za pomoc s formulováním tématu, hledáním zdrojů a za cenné rady při psaní této práce.

Děkuji svým rodičům za korekturu a duševní podporu během psaní. Mojí mamince Mgr. Daně Mentzlové děkuji za to, že mi od malička vyprávěla o boji žen za právo na vzdělání a naučila mě vážit si jej jako nástroje pro emancipaci a osobní růst.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 18. 1. 2022, Klára Mentzlová

Abstrakt

Cílem práce je analyzovat konstrukt maskulinity v díle Mišimy Jukia a zjistit, zda a jak se proměňuje a k jakému účelu je ideál maskulinity využíván v rámci literární výstavby. Rozebíraná díla jsou vybrána na základě tematiky či děje a jsou jimi *Kamen no kokuhaku* (Zpověď masky), *Kindžiki* (Zakázané barvy), *Gogo no eikó* (Odpoledne odvečená loď), *Onnagata* (Herec ženských rolí) a *Hagakure njúmon* (Úvod do Hagakure). Pro účel nahlížení na problematiku genderu a sexuální orientace je využívána queer teorie s ohledem na historii stejnopohlavních vztahů v Japonsku.

Klíčová slova: Mišima Jukio, queer teorie, maskulinita, gender, homosexualita, Zpověď masky, *Kamen no kokuhaku*, *Kindžiki*, *Gogo no eikó*, *Onnagata*, *Hagakure*, *Hagakure njúmon*

Abstract

This thesis analyses the construction of masculinity in the work of Mishima Yukio, whether and how it develops throughout the work and what function does it perform regarding literary composition. The works have been selected based on topic or plot and they are *Kamen no kokuhaku* (Confessions of a Mask), *Kinjiki* (Forbidden Colors), *Gogo no eikō* (The Sailor Who Fell from Grace with the Sea), *Onnagata* and *Hagakure nyūmon* (Yukio Mishima on Hagakure). The problematics of gender and sexual orientation is viewed through the lens of queer theory while also considering the history of same-sex relations in Japan.

Keywords: Mishima Yukio, queer theory, masculinity, gender, homosexuality, Confessions of a Mask, Forbidden Colors, The Sailor Who Fell from Grace with the Sea, Onnagata, Hagakure

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Queer theory.....	9
3. Mišima Jukio.....	11
4. Rozbor vybraných děl.....	14
4.1 Zpověď masky (1949).....	14
4.2 <i>Kindžiki</i> (Zakázané barvy) (1951, 1953).....	25
4.3 <i>Gogo no eikó</i> (Odpoledne odvlčená loď) (1963).....	34
4.4 <i>Onnagata</i> (Herec ženských rolí) (1957).....	38
4.5 <i>Hagakure njúmon</i> (Úvod do <i>Hagakure</i>) (1967).....	42
5. Závěr.....	45
Seznam použité literatury.....	47

1. Úvod

Tato práce se zabývá konceptem maskulinity ve vybraných dílech Mišimy Jukia, japonského autora působícího ve 20. století. Tematika genderu a sexuální orientace ve 21. století nabyla popularity spojené s postupně se rozšiřující rovnoprávností žen a menšin, s čímž se zároveň rozšířil výzkum sexuálních menšin, které byly a v mnohých místech stále jsou terčem diskriminace. Nabízí se nám tak interpretace literárních děl autorů, kteří byli ovlivněni stejnopohlavní přitažlivostí v době, ve které nebyly zdaleka tak dostupné zdroje o sexuálních orientacích či identitách (které by záležitost nevnímaly čistě lékařsky či jako důvod k diskriminaci), nebo v prostředí, ve kterém pod tlakem společnosti omezovali projevy, které by je zařadily do sexuální menšiny. Mišima Jukio je z dnešního hlediska zajímavým subjektem, neboť zatímco se v jeho literární tvorbě vyskytují mužské postavy, které mají zájem o styk s jinými muži, Mišimovy extremistické politické názory se z dnešního pohledu mohou zdát naprosto nekompatibilní s asociacemi spojenými se sexuálními menšinami. Přestože je tematika Mišimovy literární tvorby různorodá, vybrala jsem pro tuto práci díla, pro které je téma mužnosti společný prvek, ať už se jedná o prvek důležitý v rámci literární výstavby, či nepřímo jako vlastnost mužských postav. Díla jsem vybírala také na základě dostupnosti v českém či anglickém překladu.

Pojem “maskulinita” (zde zaměnitelně používaný s pojmem “mužnost”) zde definuji na základě samotných vybraných děl, a to jako soubor vlastností, které vypravěč či postavy označují za “správně náležící mužům”. Jsou to vlastnosti, kterými mají muži disponovat na základě společenských ideálů, kterými se řídí postavy či vypravěč. Cílem práce je hledat, jak jednotlivá díla definují maskulinitu a zdali či jak se tento ideál muže proměňuje. Zaměřuji se na pasáže, ve kterých postavy či vypravěč formulují ideály mužnosti nebo na základě nich jednají, a na pasáže, které popisují povahu vztahů mezi mužskými postavami, neboť jsou to často vztahy intimní, ve kterých se promítají ideály mužnosti.

Pro účel nahlížení na intimní vztahy mezi muži používám queer teorii, pomocí které se také orientuji v problematice genderu, co se týče nejen samotných definicí, ale také aktuálních pohledů na genderovou binaritu. Stěžejní díla pro tuto práci jsou Cultural Politics – Queer Reading od autora Alana Sinfielda, neboť se zaměřuje mimo jiné na queer problematiku v literárních dílech, a Queer Theory: An Introduction od Annamarie Jagose jako náhled do historie LGBT komunit a

hnutí za zrovnoprávnění stejnopohlavních vztahů. Vysvětlení terminologie použité v této práci, rozsáhlejší představení queer teorie a mé metodiky aplikace této teorie se nachází v druhé kapitole. Ve třetí kapitole se zabývám biografií Mišimy Jukia včetně stručného zasazení do literárně historického kontextu.

V hlavní části práce se zabývám představením vybraných děl. Z děl vybírám pasáže, na základě kterých analyzuji, jak se v daném díle nahlíží na maskulinitu z různých perspektiv a v kontextech různorodých dějových linií. Jedná se o díla Zpověď masky (*Kamen no kokuhaku* 仮面の告白), *Kindžiki* (禁色, Zakázané barvy), *Gogo no eikó* (午後の曳航, Odpoledne odvlčená loď), *Onnagata* (女形, Herec ženských rolí) a *Hagakure njūmon* (葉隠れ入門, Úvod do Hagakure). Zatímco první z děl cituji z českého překladu, následující díla cituji z překladů anglických. Pasáže z anglicky psaných zdrojů jsem přeložila do češtiny. V těchto překladech, stejně jako v celé práci, používám český přepis japonských vlastních jmen, která uvádím v japonském pořadí s příjmením na prvním místě a osobním jménem na místě druhém.

2. Queer theory

Queer teorie je termín, který se od 90. let 20. století začal používat pro způsob studia genderu a sexuality mimo heterosexuální normu. Představitelé queer teorie často nahlíží na sexuální orientaci a gender či přísně vytyčenou genderovou binaritu jako na sociální konstrukt a zpochybňují postavení heterosexuality jako společenské normy. Pro to, abychom mohli queer teorii aplikovat na dílo Mišimy Jukio, je třeba nejdříve ujasnit význam výše použitých termínů.

Pro uchopení konceptu „maskulinity“ je třeba vymezit práci s termíny „gender“ či „pohlaví“. Oproti biologickému pohlaví označuje gender soubor vlastností či rolí, které se připisují mužskému či ženskému biologickému pohlaví v daném kulturním prostředí v daný čas. (Jagose, 2013 str. 84) Na základě těchto stereotypních rolí se odvozují pojmy jako je „zženštilost“ – tedy výskyt vlastností či chování, které se konvenčně připisuje ženám, u mužů. Protože je s těmito slovy spojený despekt k projevům genderu, které nenáleží biologickému pohlaví jedince, používám zde označení šetrně a pouze pro interpretaci myšlenkových pochodů literárních postav (s ohledem na skrytou misogynii v časté implikaci, že „ženské“ vlastnosti jsou nutně pro muže oslabující či ponižující – „mužské“ vlastnosti u žen se ve stejných společenských podmínkách nesetkávají se srovnatelnou mírou despektu [Sinfield, 2005 str. 15]). Jak již bylo naznačeno, to, co je považováno za „zženštilé“, se ale v čase mění (Tamtéž) a stejně tak podoba „maskulinity“. V této práci se zaměřuji na to, jak tyto fenomény vnímá a definuje Mišima v porovnání s příklady z historie.

S tématem genderu je úzce spojená sexuální orientace, avšak asociace stejnopohlavních styků se „zženštilostí“ je produktem až moderního konstruktů homosexuality (Tamtéž, str. 14-15). Zatímco sexuální akty mezi jedinci stejného pohlaví se vyskytují všudypřítomně (tzv. homosexuální chování), *homosexualita* jako identita se vyvíjí pouze za specifických podmínek. (Jagose, 2013 str. 15) S ohledem na to v této práci označení „homosexuál“ a „gay“ používám jako označení pro muže, kteří mají intimní vztahy s jinými muži nehledě na kulturní prostředí či vlastní identifikaci a zkušenost, která může zahrnovat i vztahy s jiným pohlavím. (Ve stejném smyslu je v této práci slovo „homosexuální“ synonymní se slovem „stejnopohlavní“, které s sebou nese konotaci vlastní identity, a popisuje to, co je sdílené mezi osobami stejného pohlaví.) Zohledňuji tím také

starší zdroje, které nenabízejí nuance zohledněné v queer teorii (například bisexualitu).

3. Mišima Jukio

Mišima Jukio 三島由紀夫, vlastním jménem Hiraoka Kimitake 平岡公威, se narodil 14. 1. 1925 v Tokiu, dnešní čtvrti Šindžuku. Kimitake se již od brzkého věku zajímal o literaturu, což se nelíbilo jeho otci, který takový zájem považoval za “zženštilý”. (Nathan, str. 23-4) Navzdory názoru svého otce Kimitake rozvíjel svůj autorský talent a v patnácti letech se stal nejmladším členem redakce literárního časopisu školy *Gakušūin* (学習院)¹. Přestože se do šestnácti let považoval spíše za básníka, do literárního světa tehdejší doby prorazil povídkou *Hanazakari no mori* (花ざかりの森, Les v plném květu), která byla publikována v prestižním literárním časopise *Bungei bunka* (文藝文化). Právě kvůli strachu z otce byla povídka zveřejněna pod pseudonymem Mišima Jukio. (Tamtéž, str. 38-43)

Již od počátku Mišimovy spisovatelské kariéry se v jeho díle projevuje ideál smrti, krásy ve smrti; během války četl básně smrti posedlého Itó Šizuoa 伊東静雄 (1906-1953), označoval ho jako mentora své adolescence a od roku 1943, kdy se válka začala obracet proti Japonsku, vnímal krásnou smrt jako svůj osud a požehnání. (Tamtéž, str. 40-50) Po válce Mišima úspěšně zakončil studium práv na univerzitě, po roce práce na pozici vládního úředníka rezignoval a se svolením otce se začal věnovat psaní na plno. Jeho dílo získalo pochvalu od Kawabaty Jasunariho 川端康成 (1899-1972)², který ho doporučil do časopisu *Ningen* (人間, Lidstvo). Povídka *Tabako* (煙草, Cigareta) byla Mišimovým literárním debutem v poválečné literatuře, jeho dílo ovšem zůstalo kritiky převážně nepovšimnuto. (Tamtéž, str. 83-89)

Když v roce 1949 vyšel Mišimův román *Zpověď masky*, přinesl mu extrémní úspěch jako nejprodávanější kniha toho roku. (Tamtéž, str. 100) V padesátých letech 20. století začal navštěvovat gay bary a kavárny, kde se seznámil s Marujamou Akihiro 丸山明宏 (nar. 1935)³, který později hrál v hlavní roli filmu *Kurotokage* (黒蜥蜴 [1968])⁴ založeném na Mišimově adaptaci stejnojmenné hry podle románu Edogawa Rampóa 江戸川乱歩 (1894-1965). Marujama Mišimu z té doby popisuje následovně:

1 Škola původně určená pro děti japonské šlechty.

2 Japonský spisovatel a nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1968.

3 Také pod pseudonymem Miwa Akihiro 美輪明宏.

4 Režisér Fukusaku Kindži 深作欣二 (1930-2003)

„Byl bledý jako stěna, tak bledý, že jeho pleť měla fialový nádech. A jeho tělo vypadalo, jako že plave v jeho oblečení. A i přesto byl narcis, to bylo jasné, a měl oko na krásu. V té době, než začal posilovat a tak, bylo klíčovým to, že když se na sebe podíval tím pohledem, který dokázal opravdu vnímat krásu, a na sebe se on díval neustále, byl tím pohledem znechucen.“ (Tamtéž, str. 106)

V roce 1952 se Mišima vydal na cestu na Západ a nadchl se Řeckem. Převzal řecké (nebo starořecké) ideály, tedy například, že krása a etika je totéž; vytvořit krásné dílo a býti krásným je eticky totožné. Započaly tak jeho atletické snahy a od roku 1955 posiloval, pravděpodobně jako kompenzace svého chatrného zdraví v mládí. (Tamtéž, str. 115-123)

Mišima Jukio se oženil s Jóko (za svobodna Sugijama), se kterou měl dvě děti. Jóko nejspíše věděla o sexuální orientaci svého manžela, avšak Mišima byl odhodlán, aby nic z této části jeho života nenarušilo jejich rodinný život. (Tamtéž, str. 141-2)

Když v roce 1960 bouřily protesty proti obnově americko-japonské bezpečnostní smlouvy (安保闘争 *anpo tósó*, protesty *Anpo*), Mišima zastával ještě poměrně apolitický názor. Jeho patriotismus se začal rozvíjet až s vydáním povídky *Júkoku* (憂国, Vlastenectví), ve které idealizuje činy mladého pravicového ultranacionalisty, který spáchá sebevraždu po neúspěšném puči během tzv. incidentu 26. února 1936 (二・二六事件 *ni-ni-roku džiken*)⁵. (Tamtéž, str. 175) Ve svých nacionalistických názorech se dále radikalizoval. Za základ japonskosti označil mučednictví a rituální sebevraždu *seppuku* (切腹) jako ultimátní projev nacionalismu. V dubnu až květnu 1967 tajně podstoupil základní trénink japonské pozemní síly sebeobrany (陸上自衛隊 *rikudžó džieitai*) a následně přišel mezi vysokoškolské studenty s plánem vytvořit militantní jednotku japonské národní gardy (祖国防衛隊 *sokokubóeitai*); pravicové studenty poté vedl k podstoupení stejného výcviku. (Tamtéž, str. 214-224)

O rok později Mišima vytvořil *Tatenokai* (縦の会, Společnost štítu), soukromou milici pravicových vysokoškoláků, kteří se zapřísáhli chránit císaře. Spolu se čtyřmi členy *Tatenokai* se dne 25. 11. 1970 zabarikádoval na velitelství japonských jednotek sebeobrany (自衛隊 *džieitai*) a následně z balkonu budovy vyhlásil své požadavky. Proslov, který kritizoval jednotky sebeobrany za pasivní přijetí ústavy a měl inspirovat k převratu pro obnovu moci císaře, nebyl ovšem

5 Cílem puče byla obnova přímé vlády císaře.

přijat s pochopením. Nehledě na to Mišima pokračoval ve svém plánu a v budově velitelství spáchal *seppuku*. (Tamtéž, str. 274-280)

4. Rozbor vybraných děl

4.1 Zpověď masky (1949)

Zpověď masky je do jisté míry autobiografickým dílem. Není těžké najít souvislosti mezi Mišimovým životem a životem Kóčana⁶, hlavního hrdiny a zároveň vypravěče, jehož jméno samotné je odvozené od pravého osobního jména Mišimy – Kimitake⁷. Kóčan vyrůstá v meziválečném Japonsku a první část díla se zaměřuje na jeho dětství až adolescenci, kde je možné pozorovat, jak se v průběhu dospívání utváří Kóčanův vztah k ostatním mužům a jeho ideál maskulinity.

Je vychováván především svojí babičkou a již ze začátku se popisuje jako fyzicky slabší. (76) Podobně popisuje John Nathan v biografii *Mishima: A biography* první léta Mišimova života: V raném dětství byl též vychováván babičkou, která ho držela stranou od zbytku rodiny, nepovolovala mu vycházení na slunce, sportování či hru s ostatními chlapci. (Nathan, 2000 str. 8-9) Trpěla chronickou neuralgií a Kimitake jí tak musel asistovat, když ji trápily, přestože místo vděku získal spíše trauma. (Tamtéž, str. 19-21) Nathan popisuje malého Kimitakeho jako slabého, stydlivého, dívčího a jako neschopného asimilace s ostatními chlapci, kteří ho proto šikanovali. (Tamtéž, str. 14)

Není to ovšem pouze Kóčanovo chatrné zdraví, kvůli kterému se nezapojuje mezi své vrstevníky. Jeho rodina se obává, aby od jiných chlapců nepochytil špatné zvyky, a Kóčan se tak již od dětství nachází spíše v kontrastní pozici ke zbytku společnosti než jako její přirozená součást. Často uniká do fantazie a snů, do kterých své myšlenkové pochody a touhy promítá a otevřeně až věcně je analyzuje, případně doplňuje o reference ke skutečným lidem (jak je uvedeno dále, např. římský císař Heliogabalus, německý lékař a sexuolog M. Hirschfeld). Na Kóčanovo dětství tak nahlížíme prostřednictvím epizod, které jsou zapojeny do souvislého vyprávění právě pomocí této až patologické introspekce. Tento postup chápeme jako autorovu touhu racionalizovat svoji sexualitu na základě Hirschfeldova díla. Práci na románu nazývá Nathan formou terapie; Mišima se snaží sebe definovat, diagnostikovat v naději soužití sama se sebou. (Tamtéž, str. 99)

⁶ Jméno v originále je *Kó*, zápis s koncovkou *Kóčan* používám z českého překladu od Kláry Macúchové (2019).

⁷ Celé pravé jméno je znaky psané 平岡公威 (*Hiraoka Kimitake*) a jméno *Kóčan* používá první znak z osobního jména, 公 (dohromady s koncovkou 公ちゃん).

Kóčanův obdiv pro muže a mužnost pozorujeme v několika fázích. Jako dítě obdivuje muže zprvu jako ideály, ke kterým by se chtěl sám přiblížit. Popisuje sběrače fekálií, kterého jeden den zahlédne na ulici, a přeje se jím stát. Sběrač je popisován jako špinavý a vypravěč svoji touhu přisuzuje dvěma znakům – práci a sběračovým kalhotám, které zvýrazňují spodní část mužova těla (můžeme se domýšlet, zdali se jedná o předzvěst tělesné přitažlivosti).

Dále je Kóčan nevysvětlitelně fascinován smrtí (především násilnou) (Mišima, 2019 str. 19, 27) a znovu se objevuje prvek „špinavosti“, když ulicí, na které Kóčanova rodina bydlí, prochází vojenský oddíl cestou z výcviku. Kóčan dává velký důraz na pach potu, který ho ihned zaujme a „podněcuje jeho touhu“. Nachází radost v pocitu nebezpečí a spojuje si ho s prázdnými nábojnicemi, které vojáci nabízejí dětem a které mu babička zakázala přijímat. Stále se ale objevuje pocit normality, když vypravěč uvádí, že „lesk pušek by dokázal učarovat ledajakému dítěti“. Pozorujeme, jak se v Kóčanovi probouzí touha po tragických a naturalistických prvcích jako je vyhlídka smrti na bojišti a zápach potu. (Tamtéž, str. 21)

Tyto Kóčanovy touhy – stát se jedním z mužů, které obdivuje, a fascinace násilnou smrtí, tragičnem – se spojí v touhu po násilné smrti na bojišti, a to i přestože sám uznává, že se smrti bojí. (Tamtéž, str. 30, 33) Nejedná se o náhodné prvky, neboť obzvláště po vydání *Zpovědi masky* přijal Mišima tento aspekt své vlastní osobnosti:

„Opakovaným prožitím svého života ve Zpovědi masky skrze hrdinu v první osobě se Mišima bez výčitek dohnal k uznání, že je latentním homosexuálem a ještě hůře mužem, který není schopen poznat vášeň či se vůbec cítit na živu mimo své sadomasochistické fantasie se zápachem krve a smrti.“ (Nathan, 2000 str. 95)

Pozoruhodná je epizoda, kdy Kóčan zjistí, že jeden z objektů jeho obdivu, rytíř na obrázku v jedné knize, je ve skutečnosti žena v převleku – Johanka z Arku. Toto zjištění ho velmi rozruší a odpor k ženám v mužském převleku v něm přetrvává “dodnes”. (Mišima, 2019 str. 20) Na druhou stranu dále uvádí vzpomínku na fascinaci japonskou kouzelnicí a herečkou z přelomu 20. století Šókjokusai Tenkacu 松旭齋天勝 (1886-1944), kterou se “přál stát” a vkradl se tak do šatníku své matky, ze kterého vybral oblečení a doplňky a v takto

vytvořeném převleku imitoval pohyby Tenkacu. Kóčan tuto postavu obdivuje kvůli jejímu „pochmurnému půvabu“, přestože postrádá tragičnost, kterou Kóčan jinak vyhledával. V kostýmu následně naruší vážný moment v pokoji své nemocné babičky, matka mu vynadá a pokus o sebevyjádření se setkává s nepochopením a rázným odmítnutím. Svou touhu oblékat se do ženských převleků sám nechápe, avšak v závěru se přirovnává k římskému císaři Heliogabalovi (204-222 n. l.), který nechvalně proslul svým výstředním chováním během své vlády, mimo jiné vydáváním se za ženu⁸. V Evropě 19. a počátku 20. století nacházíme inspiraci Heliogabalovým chováním v umění a je možné, že v té době byl v jistém smyslu vzorem pro muže, kteří byli přitahováni muži či cítili nejasnost ohledně svého genderu. (Icks, 2013 str. 161) Přestože se zdroje různí v míře obhajoby císařových činů, není neobvyklé najít jeho jméno spojené se slovy „dekadentní“ a „tyran“ (Tamtéž, str. 123, 148). Slovy vypravěče *Zpovědi masky*:

„Později jsem zjistil, že stejné touhy měl i Heliogabalus, císař doby římského úpadku, ten dekadentní bestiální vládce, který v Římě zničil antická božstva.“ (Mišima, 2019 str. 26)

Tímto přirovnáním nabýváme na dojem, že Kóčan svoji touhu převlékat se za ženy též vnímá jako „dekadentní“ a odsouzeníhodnou. Tento incident lze označit za jednu z příčin Kóčanova odporu k ženskosti či zženštilosti.

Kóčanův únik do fantazie je způsobem vzdorování společnosti a jeho pocit výstřednosti je dále podporován jeho výchovou stranou od vrstevníků. Babička mu zakáže hrát si s kluky ze sousedství (Tamtéž, str. 30, 49) a Kóčan si tak hraje pouze s děvčaty, podobně, jako si autor hrál se svými sestřenicemi a jejich panenkami (Nathan, 2000 str. 8-9). Následně popisuje nátlak, který cítí, když je nucen do role chlapce při setkáních s širší rodinou. V ukázce vypravěč vnímá společenské konvence jako „divadlo“ a uvědomuje si, že jeho přirozená povaha není na veřejnosti přijatelná:

„A protože se ode mě navíc s naprostou samozřejmostí očekávalo, že se budu chovat jako kluk, začalo tehdy moje nešťastné nasazování masky. Tehdy jsem také začal matně chápat mechanismus celého toho divadla.“

⁸ Jak mnohé zdroje uvádí, Heliogabalus používal líčidla, přál si být oslovován jako žena a mít ženské pohlavní orgány. (Icks, s. 160-161)

To, co lidé pokládali za mé předvádění se, byl můj výraz potřeby návraty k vlastní přirozenosti, a naopak to, co pokládali za přirozené, bylo hrané.“ (Mišima, 2019 str. 32)

S postupem věku se z Kóčanova obdivu mužů vyvíjí sexuální vzrušení, které Kóčan pociťuje v reakci na stejné podněty, jaké před tím obdivoval jen platonicky. Nadále ho fascinují silná mužská těla, krev, násilí a smrt:

„Tak jsem zjistil, že má jasný, přesně definovaný vkus, který vychází z určitého systému. Soubor jejích zálib vysvětluje mé vzpomínky z dětství, jež souvisí s nahými těly mladých mužů, která jsem vídal v létě u moře, s plavci, které jsem zahlédl ve venkovním bazénu u svatyně, se snědým mužem, za něhož se provdala moje sestřenice, i s udatnými hrdiny dobrodružných příběhů. Až do té doby jsem si vše vykládal jinak, mylně jsem v tom hledal cosi poetického.

Hračka [vypravěčův eufemismus pro penis] zpozornila vždy, když ucítila smrt, reagovala na krev a svalnatá těla.“ (Tamtéž, str. 38-9)

Estetický obdiv a sexuální touha se dále přeměňuje v city, když se objektem Kóčanova zájmu stane spolužák Ómi, se kterým se seznámí na internátu nižší střední školy. O stejnopohlavní lásce na nižší střední škole s podobnými motivy píše Mišima také v povídce *Tabako* (1946) a můžeme tak předpokládat, že se jedná o další autobiografický prvek. (Nathan, 2000 str. 84) Ómi vypravěče zaujme svým “cejchem delikventa”, neboli tím, že sám nějakým způsobem vybočuje ze společnosti. (Mišima, 2019 str. 49) Kóčan je kvůli svému zdraví a obavám o dodržování dobrých mravů opět vylučován z kolektivu a je omluven ze spaní ve společných prostorách, ovšem pod vlivem hormonálních pudů se začne svých vrstevníků stranit i ze strachu z prolínání svých vnitřních tužeb s vnějším světem.

Ómi je starší a podle toho se k němu chová s mírným opovržením, které Kóčana příliš netrápí, a naopak se do Ómiho zamiluje. (Tamtéž, str. 59) Láska je silně spojená s Kóčanovou fascinací mužským tělem, které je u Ómiho více vyvinuté a vzbuzuje obdiv i u vrstevníků. Není to pouze obdiv a sexuální či romantická přitažlivost, kterou Kóčan cítí k Ómimu. Ve svých pocitech vůči mužům se Kóčan vrací k touze přiblížit se k ideálu mužského těla a Ómimu postavu závidí.

Co se týče duševní stránky osobnosti, Kóčana na mužích nepřitahuje intelekt, ba právě naopak: “čirá animální tělesnost nezkažená intelektem”. Náklonnost k omezenému intelektu Kóčanovi zabraňuje ve sblížení se s lidmi, kteří by takovým nedostatkem disponovali, neboť pro navázání vztahu s opěťovanými milostnými city by se sám musel vzdát svého intelektu. Tento závěr zakládá na přesvědčení, že partneři ve vztahu by měli být schopni nabídnout to, co sami požadují. (Tamtéž, str. 63) Úvahu dále rozvádí v pozdější části, kde jako příklad uvádí obrazy *ukijo-e* (浮世絵), kde se milenci (muž a žena) sami sobě velmi podobají a vypravěč tak usuzuje, že láska spočívá v touze vypadat jako ten druhý:

*„Na buddhistických obrazech prchavého světa období Genroku z konce sedmnáctého století [1688-1704] sotva rozlišíte muže a ženu, milenci jsou si na nich vždy až neuvěřitelně podobní. V ideální představě krásy zachycované v řeckých sochách se rovněž mužské a ženské půvaby přibližují. Nespočívá snad v tomto jeden z tajů lásky? Není snad v nejniternější podstatě lásky skryta neuskutečnitelná touha vypadat jako ten druhý? Nepohání snad právě tohle člověka k nemožnému, k touze po dosažení opačného extrému, který pak vede k tragickým koncům?
[...] V tomto smyslu byla moje žárlivost, silná do té míry, že jsem se lásky zřekl, skutečně láskou. Miloval jsem “vše, co se podobalo Ómimu”, i to, co v mém podpaží po malých troškách bázlivě pučelo, vyrůstalo a tmavlo...“ (Tamtéž, str. 78)*

Napříč japonskou historií skutečně nacházíme fascinaci androgynií⁹ a sexuální zájem o osoby s genderově nejednoznačným vyjadřováním z řad jak samurajů, tak prostého lidu. (Leupp, 1995 str. 174) V období Tokugawa (1603-1868) tento zájem dosáhl vrcholu, jak můžeme pozorovat na popularitě představení s herci a herečkami v oblečení opačného pohlaví (a jejich prostitutí). (Tamtéž, str. 175)

Kóčan je spokojen s neopěťovanou láskou a uvádí, že jeho city jsou “neposkvřené touhou vlastnit” (Mišima, 2019 str. 68). Je to naopak ona touha přiblížit se ideálu sám a žárlivost, kvůli kterým se citů dobrovolně vzdá. Zde je pozoruhodné vypravěčovo vnímání lásky jakožto vědomého rozhodnutí, je to emoce, od které je schopen se oprostit téměř rozumově. Dále přiznává, že se

⁹ Kombinace ženských a mužských charakteristik. Japonsky *futanari*, neboli dvojí forma (二成、双成、二形).

“pudové lásky” zbavit nedokázal a přetrvávala tak ve formě sexuálního vzrušení. (Tamtéž, str. 75) Láska je zde poražena sama sebou; touha stát se tím druhým je nejen základem těchto citů, ale je i jejich záhubou; spokojenost s neopětovanými city se na druhou stranu střetává s “pudovou láskou” (tedy sexuálním vzrušením) a Kóčan se nachází v ohnisku těchto konfliktních emocí.

Láska k Ómimu je jedinečná a vypravěč to přiznává, když uvádí, že podobné city již později nezažil. (Tamtéž) Jeho touha být jako Ómi, jak vypravěč uvádí, zároveň dokazuje, že se jednalo o skutečnou lásku. (Tamtéž, str. 78, 109) Na nějakou dobu se noří do představ o heterosexuální lásce, přestože do těchto myšlenek hlouběji nezachází, neuvádí žádné příklady objektů svých tužeb a oproti fantaziím o mužích nejsou ani zdaleka tak rozmanité či explicitní. Lze tak předpokládat, že tyto myšlenky mají rozměr pouze naivních snů o romantice bez spojitosti s reálnými lidmi, a nikoliv o sexuální stránce takového vztahu. Je možné i spekulovat, že Kóčan do těchto představ neumísťoval sám sebe, ale jednalo se spíše o obecné, neztělesněné přání po normalnosti.

Kóčan prostřednictvím lásky k Ómimu poznává sám sebe. Na sobě miloval to, co se podobalo Ómimu, a jak lze usuzovat především, klinicky řečeno, sekundární pohlavní znaky – například ochlupení. (Tamtéž, str. 78) Jakousi kulminaci vypravěčova dospívání tvoří epizoda, ve které si Kóčan ztotožní dva objekty své touhy – Ómiho a svatého Šebestiána, respektive jeho vyobrazení na olejomalbě od italského barokního malíře Guido Reniho. Reprodukcii této malby Kóčan obdivoval již od malička; svatý Šebestián, křesťanský mučedník, je na obraze téměř nahý s šípem pronikajícím jeho tělem a Kóčan při pohledu na obraz zažívá “pohanskou rozkoš”. Jak jsme již pozorovali, vypravěč bohatě využívá kontrasty: prvek křesťanského mučednictví a svatosti je stavěn proti pohanství, zde jako symbol sexuálního vzrušení a vzdoru, deviance. (Tamtéž, str. 42-44) Svatý Šebestián je pro něj prvním sexuálním probuzením a ve své fantazii ho začne ztotožňovat jak se sebou, tak s Ómim, svojí první láskou:

„V době, kdy jsem začal být posedlý obrazem svatého Šebestiána, jsem si bezděčně osvojil zvyk křížit ruce nad hlavou, kdykoli jsem se ocitl nahý, navzdory tomu, že moje křehké tělo nepředstavovalo ani stín Šebestiánovy překypující krásy. Ted' jsem spontánně tuto pózu zaujal. Pohledem jsem zabloudil do svého podpaží. Rozhořela se ve mně nevysvětlitelná sexuální touha.“ (Tamtéž, str. 81)

„Později pro mě jeho „špatnost“ nabyla jiné podoby. Široké spiknutí, do něhož byl zapleten, spleť organizovala tajná společnost s úzkostlivě přesně plánovanými nezákonnými rituály, která nepochybně pracovala ve jménu nějakého zakázaného boha. Tomu Ómi sloužil a zkoušel tak obracet lidi na svou víru, byl ale zrazen a popraven při tajném rituálu. Jednoho dne byl za soumraku svlečen donaha a odvečen do háje na kopci. Tam byl s rukama svázanýma vysoko nad hlavou připoután ke stromu. První šíp mu pronikl do boku, druhý do podpaží.

Stále jsem nad tím přemýšlel. Představoval jsem si jeho postavu ve chvíli, kdy se chytil tyče, aby předvedl shyby, a velmi mi připomínal svatého Šebestiána.“ (Tamtéž, str. 83-4)

Homoerotická interpretace mučednictví svatého Šebestiána však není ve dvacátém století nijak ojedinělá. (Kaye, 1996 str. 86) A to i přestože v křesťanských zdrojích ho nacházíme převážně jako patrona atletiky, které se Mišima začal věnovat v padesátých letech též a jako svatý Šebestián se dokonce nechal v r. 1968 vyfotografovat Šinojamou Kišinem 篠山紀信 (nar. 1940)¹⁰ pro sérii *Otoko no shi*¹¹. (Nathan, 2000 str. 267) Jako předmět zájmu mužů s homosexuálními tendencemi svatého Šebestiána zařadil již M. Hirschfeld¹² v *Die Homosexualität* (1913) (Ellis, 1927). Na četných vyobrazeních mučedníka pozorujeme společné rysy – atletickou postavu zakrytou pouze bederní rouškou, tvář s pohledem odvráceným k nebesům, na hranici mezi bolestí a uspokojením. Nacházíme podobenství s barokní Caravaggiovou Marií Magdalenou (1606) či Berniniho Extází svaté Terezy (1652) a proniknutí šípů tělem během mučednictví je asociováno s homoerotickou touhou po penetraci (Kaye, str. 88-89), která je v kontextu evropské a antické kultury nutně femininní (Sinfield, 2005 str. 16). Šebestián je podle legend také spojován s nemocí (jako patron onemocnělých morem či kvůli šípům, které v antice symbolizovaly nemoc, mor), což mohlo podle Kaye přispět k analogii s homosexualitou, která byla za viktoriánského období vnímána jako nemoc. (Kaye, 1996 str. 89) Nehledě na možnou

10 Světoznámý fotograf, m. j. pro alba Johna Lennona a Yoko Ono.

11 Znakový přepis 男の死, často uváděno latinkou (Hepburnova transkripce) jako je uvedeno zde, nebo anglicky *Death of a man*, „smrt muže“ (např. Nathan, s. 267).

12 Slovy Hirschfelda se jednalo o zájem „invertů“, termín pro muže se zájmem o jiné muže, který pochází z tzv. sexuální inverze – přítomnost ženských charakteristik v muži, která by měla vysvětlit zájem o stejné pohlaví. (Ellis, 1927) Termín představuje dnes z většiny překonané pojetí genderu jako přímo spojeného se sexuální orientací jedince, ale zároveň může sloužit jako vysvětlení dnešní asociace stejnopohlavní lásky mužů s zženštilostí.

misinterpretaci původní křesťanské legendy se počátkem dvacátého století ze svatého Šebestiána stala ikona homosexuálů, která zároveň reprezentuje domnělou sadomasochistickou povahu stejnopohlavního styku (Tamtéž, str. 87), bohatě se vyskytující právě ve *Zpovědi masky*, jak pozorujeme dále.

Ómiho nakonec ze školy vyloučí z neznámých důvodů a jedná se o jakýsi mezník v díle – nejen že se jednalo o Kóčanovu jedinou opravdovou lásku, ale dále se již do takového detailu žádným mužem nezabývá (přestože na několika místech zmiňuje, že se mu líbili různí). Pozoruje svoji neschopnost své city vynášet na povrch a to, že jediný jeho způsob projevu náklonnosti jsou barvitě fantazie o páchání násilí na objektech své touhy:

„Zbraně v mých snech vyvražďovaly řecké vojáky, bílé otroky z Arábie, prince divošských kmenů, chlapce obsluhující výtah v hotelích, číšníky, chuligány, důstojníky nebo mladíky z cirkusu. Cítil jsem se jako barbarský kořistník, který neví, jak projevit náklonnost, a dopouští se té chyby, že objekt své lásky zabije. Libal bych jeho rty, zatímco on by se stále křečovitě svíjel na zemi.“ (Mišima, 2019 str. 86)

Život v neustálé přítomnosti ostatních chlapců Kóčana poznamená zvýšeným povědomím o vlastní nedokonalosti. Chlapci jako Ómi jsou ztělesněním ideálu muže, ke kterému se chce přiblížit; ostatní chlapce napodobuje a předstírá, že smýšlí jako oni, aby více zapadl. Podobné chování pozoruje K. J. Taywaditep v článku *Marginalization Among the Marginalized: Gay Men's Anti-Effeminacy Attitudes* (2002): podobně, jako jedinci s přílišnou sebereflexí sledují veškeré své chování a porovnávají ho s domnělou společenskou normou (*self-consciousness*), rozlišujeme též „vědomí o maskulinitě“ (*masculinity consciousness*), které se u jedinců projevuje snahou působit maskulinně před ostatními. Taywaditep uvádí hypotézu, že někteří gayové se snaží kompenzovat své dětství, během kterého maskulinitu postrádali a setkali se kvůli tomu s diskriminací (nebo jako Kóčan, který byl kvůli slabosti vyřazován z kolektivu), a „defeminizovat“ se napodobováním chování, které vnímají jako maskulinní. „Defeminizace“ se může vyskytovat ve snaze uniknout homofobnímu stigmatu, ale také ve snaze udržet jakousi maskulinní ideologii. Ve výsledku se přehnaná sebereflexe ohledně vlastní maskulinity může přetvořit až na nenávist k ženskosti jako takové (Taywaditep, 2002 stránky 19-20), kterou u Kóčana pozorujeme již

po epizodě s Johankou z Arku. V paralele s životem vypravěče-autora můžeme chápat „nasazování masky“ jako akt přehnané sebereflexe ovlivněný domněním o ideálech maskulinity a motivovaný ideologií, kterou autor rozvádí v dále rozebíraných dílech.

Kóčanova láska k Ómimu přetrvává v typech, které ho později přitahují. S postupem věku se mu líbí i muži mladší než on, a to i kvůli tomu, že se jedná o věk, ve kterém znal Ómiho. Kromě síly a hrubosti ho začne přitahovat i jemnost a zdvořilost a k mladším mužům pocituje ochrannou lásku. Odkazuje k M. Hirschfeldovi a termínu „efébové“, tedy výrazu ze starého Řecka pro mladé muže ve věku od osmnácti do dvaceti let. Atraktivní prvky shrnuje v následující ukázce:

„Do naší školy nastoupil jeden krásný mladíček, bylo mu sotva sedmnáct let. Měl světlou pleť, něžné rty a jemně klenuté obočí. Zjistil jsem si, že se jmenuje Jakumo. Jeho rysy mě nesmírně přitahovaly. Začal mě obdarovávat spoustou radosti, aniž by si toho byl vědom.“ (Mišima, 2019 str. 112)

Za „efébofily“ ovšem Hirschfeld považuje muže, které přitahují chlapani ve věku mezi čtrnácti a jednadvaceti lety (Hirschfeld, 1914 str. 281)¹³, nikoli rozmezí věku, které cituje vypravěč a není založeno na konkrétním zdroji – pravděpodobně protože se antické zdroje v konkrétním věku různí. Podobnou věkovou kategorií pro adolescentní muže nacházíme v japonském období Tokugawa – *wakašú* (若衆, dosl. „mladý člověk“, přestože neoznačuje pouze chlapce). Oproti starověkému Řecku, kde nižší věk určoval roli partnera při styku, ovšem nepozorujeme, že by věk byl v tomto smyslu omezující. (Leupp, 1995 str. 138)

Rok před vypuknutím druhé světové války, nastoupí Kóčan na studium práv na univerzitě – stejně jako Mišima v roce 1944 (Nathan, 2000 str. 52). Studijní obor pro něj vybral otec, neboť sám vypravěč byl přesvědčen, že během války zahyne na bitevním poli. Pokračuje ve své přetvářce a začne se sbližovat s mladší sestrou svého kamaráda, Sonoko, a umíní si, že se do ní zamiluje. Kvůli probíhající válce je, stejně jako byl autor sám, povolán k práci do továrny na bojová letadla a později je odveden do armády, ze které je propuštěn ze zdravotních důvodů (Tamtéž, str. 53-55). Když byl Mišima v květnu r. 1945 spolu

13 Citováno podle Ellis, 1927

se svým ročníkem práv nasazen do námořnické zbrojnice v Zamě, byl kvůli svému špatnému zdraví umístěn do tamní knihovny jako údržba a většinu času strávil čtením klasických děl a psáním, odpojen od reality. (Tamtéž, s. 57-58) Kóčan není o moc militantnější – touha po násilné smrti či smrti na bojišti se rychle vytrácí při skutečné hrozbě, které čelí při jednom z náletů, a dochází k závěru, že touhu vstoupit do armády kvůli smrti si pouze nalhával a že skutečným důvodem byla vyhlídka života v ryze mužském vojenském prostředí. (Mišima, 2019 str. 125)

Znovu se setká se Sonoko, a přestože cítí provinilost, dále se jí dvoří a Sonoko nabude dojmu, že ji plánuje požádat o ruku. Kóčan si uvědomí, že není schopen ženu doopravdy, romanticky milovat, a jejich vztah přeruší. Pokračuje ve studiu na univerzitě a po dvou letech se začne se Sonoko opět setkávat, tentokrát pouze přátelsky. Přestože se na tato setkání upřímně těší, platonické přátelství se Sonoko ho jinak nenaplnuje a ví, že Sonoko více než přátelství poskytnout nemůže. V Mišimově životě nacházíme podobný incident – Nathan spekuluje, že „Sonoko“ byla sestra Mišimova spolužáka, se kterou se plánoval zasnoubit, ale dívka se nakonec vdala za jiného. (Nathan, 2000 str. 79) Stejný motiv se objevuje v novele *Tózoku* (盜賊, 1948, Zloději). (Tamtéž, str. 82)

Ve *Zpovědi masky* hrají ženy pozoruhodnou roli – přestože o ně vypravěč nejeví zájem, je to onen kontrast, pomocí kterého čtenář hlouběji vnímá jedinečnost vypravěčova vztahu s maskulinitou – kontrastem utvrzuje polaritu maskulinita-feminita. K Sonoko cítí pouze přátelskou lásku, či “čistou” platonickou lásku. (Mišima, 2019 str. 119) Dochází k závěru, že zatímco k mužům pociťuje sexuální přitažlivost, jakýsi duševní závazek cítí spíše k ženám, konkrétně k Sonoko. Jeho city k ní jsou více racionální a stálé, vykazují normalitu převážně heterosexuálního světa; city k mužům jsou impulzivní, divoké, animální až deviantní kvůli jeho touze po násilí:

„Proměnit vlastní perverzitu v cosi reálného bylo pro mne příliš složité, protože mé touhy nepřesáhly rámec pohlavního puzení, nebyly ničím víc než temným impulsem, vykřikujícím naprázdno, bojujícím bezmocně a slepě. Dokonce i vzrušení, které ve mně vyvolávali přitažliví efebové, skončilo u pouhé sexuální touhy. Kdybych to měl nějak banálně vysvětlit, řekl bych, že moje duše patřila Sonoko.“ (Tamtéž, str. 216)

Kóčanovo tělo je přitahováno k mužům a jeho duše k ženám (tedy Sonoko). Oproti mužům, u žen nepožaduje “nedostatek intelektu” – Sonoko hraje na klavír, čte a Kóčan si s ní rozumí na nesporně hlubší myšlenkové úrovni. Vůbec ji nevnímá jako objekt tělesné touhy, přestože si uvědomuje, že přitažlivá je. Duše a tělo spolu ovšem neustále bojují, touha po normalitě je v rozporu se sexuální potřebou a vypravěč je na konci díla ponechán v tomto rozporu neuspokojen.

Rysy mužskosti jsou v tomto díle poměrně jasně definované, jsou to prvky, které vypravěče přitahují. Jde o rysy převážně estetického rázu – fyzická síla, svaly, krev, pot, násilí, utrpení, melancholie, tragičnost – a jedná se spíše o nedostatky, po kterých Kóčan touží v rámci duševních rysů: hrubost, intelektuální neobratnost, dekadence, úpadek. O násilí a smrti má romantické představy, které přecházejí až do masochistických, sexuálních fantasií s mladými muži jako objekty touhy a k rozčarování dochází, až když je postaven před hrozbu opravdové smrti ve válce.

Vypravěčův vztah s ostatními muži je ovšem pouze platonický; muže, které obdivuje, pozoruje toužebně zpovzdálí a zdráhá se navázat hlubší či intimní kontakt. Potíž či nemožnost začlenit se do chlapeckých kolektivů z dětství se promítá do jeho dospělého života v neobratnosti, s jakou přistupuje k jiným mužům. Jeho snahu začlenit se značně komplikuje jak jeho sexuální preference, tak tendence k úniku k masochistickým fantasiím. Obě tyto vlastnosti považuje za nežádostivé a skrývá je za „masku”, jak je naznačeno nejen v několika pasážích, ale i v samotném názvu díla.

Kóčanovy sexuální preference vycházejí do jisté míry z jeho ideálů pro sama sebe, neboť tak chronologicky postupuje jeho psychologický vývoj. Stejně ovšem platí tvrzení v druhém směru, tedy že Kóčan touží stát se tím, co miluje, jak lze pozorovat u jeho obdivu spolužáka Ómiho. V díle ovšem není naznačeno, že by Kóčan kdy dosáhl bodu, kdy by miloval to, čím se stal; sám sebe. Jeho úhel pohledu se tak pohybuje na tenké hranici mezi obdivem a závistí, žárlivostí, která zabraňuje Kóčanovi cítit upřímnou lásku.

4.2 *Kindžiki (Zakázané barvy) (1951, 1953)*

Po vydání *Zpovědi masky* se Mišima Jukio odklonil od své fascinace smrtí a ve svém následujícím románu *Kindžiki* se soustředil na komplikované milostné vztahy. (Nathan, 2000 str. 109) Přestože se nám román může zdát v jistém smyslu „vyspělejší“ – objevují se v něm již dospělé postavy, které již nevrávorají náročným adolescentním obdobím, komplikovaným barvitými masochistickými fantaziemi – postavy se trápí láskou a jejími nekonvenčními podobami, stejně jako se Kóčan ve *Zpovědi masky* snažil definovat svou platonickou lásku k Sonoko. V příběhu se nachází hned několik gay postav; autorský vypravěč střídá svůj úhel pohledu a čtenáři tak odhaluje různé myšlenkové pochody, včetně různých percepce a ideálů maskulinity.

Hlavní postavou románu *Kindžiki* je šedesátiletý respektovaný spisovatel Šunsuke Hinoki. V soukromém životě je nešťastný; je cynický, a protože ho jeho tři bývalé manželky podvedly, má odpor k ženám. I přesto ho ženy přitahují a jednou z nich je krásná dívka Jasuko, za kterou odcestuje do přímořského resortu na jihu poloostrova Izu. Tak se setká s jejím mladým a pohledným snoubencem Juičim, který se mu později svěří, že je homosexuál. Když Juičiho poprvé spatří, získáváme rozsáhlý popis jeho krásy. Šunsuke přirovnává Juičiho tělo k řecké soše – Juičiho krása takové sochy překonává. Zároveň ale vyzdvihuje prvky „divokosti“ v jeho výrazech obličeje. Nakonec popisuje jemnost a něhu jeho tělesných rysů, přirovnává k ní „něhu rané renesance“ francouzského hrdinského eposu o Amisovi a Amilovi.

Tyto postavy z hrdinského eposu vystihují důležitý prvek románu, a to podobenství milenců (přestože Amis a Amil byli pouze přátelé). Amis a Amil jsou v eposu popisováni jako nerozpoznatelní od sebe, mají však rozdílné vlastnosti, jejichž kontrast lze připodobnit dichotomii maskulinity a feminity. (Ford, 2002 str. 311) (Například Amilova racionalita je rozlišovaná jako mužská vlastnost, zatímco Amisova emocionální citlivost je považována za ženskou vlastnost. [Tamtéž, str. 312]) Nerozlučitelné přátelství Amise a Amila lze považovat za druh lásky a přirovnání k eposu je tak odkazem ke konceptu lásky spojené s podobenstvím partnerů, o které se autor zmiňuje již ve *Zpovědi masky*.

Juičiho postava a mysl naplňuje řecké ideály podobné *kalokagathia*, a to nejen kvůli samotnému přirovnání Juičiho těla k řecké soše: Juiči se během dospívání bránil sexuální touze věnováním se matematice a sportu, tedy jak

vypravěč popisuje “řecký způsob”. (Mishima, 2008 str. 32) Do setkání s Šunsukem je jeho krása téměř naprosto nezkažená sexuální touhou či postranními úmysly, a i po vlivu Šunsukeho shledává náročné ubližovat ženám, přestože je jeho láska k nim pouze platonická. Vlastní krásu si Juiči začne uvědomovat až při konverzaci se Šunsukem, neboť si do té doby samolibost zakazoval, nesporně jako součást potlačování své sexuální orientace. Pozorujeme to napříč celým dílem – v následující pasáži vypravěč popisuje schopnost plně ocenit mužskou krásu jako čistě mužskou dovednost, a to navíc dovednost pouze mužů homosexuálů. Opírá se při tom o 4. svazek *Studies in the Psychology of Sex* (1927) od H. Ellise.

„Podle Ellise jsou ženy fascinovány mužskou silou, ale nemají žádný názor na mužskou krásu. Necitelné, až téměř slepé, mají kritický pohled na mužskou krásu, který se příliš neliší od pohledu normálního muže. Citlivost na speciální krásu muže je výhradní vlastností homosexuála. Ustanovení systému mužské krásy v řeckých sochách na poli estetiky si muselo počkat na příchod Winckelmanna, který byl homosexuál. Když se normální chlapec poprvé setká s horečkou homosexuální chvály (ženy jsou neschopné složit muži takovou tělesnou pochvalu), stane se z něj zasněný Narcis.“ (Mishima, 2008 str. 94)

V díle J. J. Winckelmanna, německého estetika a jednoho ze zakladatelů dějin umění a moderní archeologie, se orientace bohatě promítá do popisů řecko-římského umění.¹⁴ Sám zastával názor o schopnosti ocenit mužskou krásu jakožto základu pro schopnost ocenit umění a autor se zde nejspíše inspiroval. (Pater, 1873)

Pro Šunsukeho spočívá Juičiho největší síla v jeho neschopnosti milovat ženy; láska k ženám je Šunsukeho hlavní slabina, neboť si kvůli ní nechal ublížit ve svých předchozích manželstvích. Nabídne proto Juičimu pět set tisíc jenů výměnou za to, že si Jasuko vezme za ženu a učiní ji nešťastnou. Juičimu se finanční obnos hodí na platbu léčebných výloh své matky a na dohodu tak kývne. Po svatbě ho Šunsuke seznámí s paní Kaburagi, bývalou hraběnkou v nešťastném manželství, za účelem navázání tajného vztahu za zády partnerů obou stran, a s

¹⁴ Přestože můžeme zpochybnit, zdali se Winckelmann mohl identifikovat jako homosexuál ve stejném smyslu, jako postavy v románu, jeho záliba v jiných mužích může být podložena svědectvím jeho současníků, jako byl např. J. W. von Goethe nebo spisovatel G. Casanova. Pro tuto práci je zajímavé poukázat, že Goethe jeho orientaci nijak nestigmatizoval a nepovažoval, že by ubírala na jeho mužnosti – pozorujeme tak proměnnost konceptu mužnosti, zženštilosti. (Kuzniar, 1996 str. 10)

Kjóko, ženou, která Šunsukeho o deset let dříve odmítla a je tak dalším z cílů jeho pomsty. K ženám Juiči žádné city nemá a při sexu se svojí manželkou si pomáhá představami sama sebe:

„Nebylo tak správně, že v Juičiho posteli nebyl i jiný krásný muž. Mezi ním a ženou bylo potřeba zrcadlo. Bez pomoci se o úspěchu dalo pochybovat. Zavřel oči a ženu objal. Tím objal sám sebe ve své mysli.“
(Mishima, 2008 str. 57)

Na projev oddání se vlastní kráse odkazuje později manžel paní Kaburagi, se kterým se Juiči překvapivě setká na vánočním večírku místní gay komunity. Kaburagi spekuluje, zdali již Juiči měl styk s někým, kdo ho nepřitahoval:

„Co bych chtěl vědět je... (...) Jak to jen říct? Přemýšlím, jestli se ten kluk někdy poddal někomu, po kom netoužil. Jestli, jak bych to jen řekl, se naprosto oddal vlastní kráse. Pokud existuje jen trochu lásky a touhy po milenci, poté to vůbec nemůžeme nazvat oddání se vlastní kráse. Podle toho, co říkáte, se nezdá, že by měl takovou zkušenost, i přestože je pohledný.“ (Tamtéž, str. 166)

Oproti *Zpovědi masky*, kde je hlavní postava spíše introvertní a homosexualita zůstává jeho tajemstvím, Juiči se naopak začne účastnit společenského života ve skrytých komunitách gayů. Zatímco slouží Šunsukemu jako loutka pro zahrávání si s city žen, po večerech dochází do gay baru Rudon, kde navazuje krátkodobé intimní vztahy s ostatními muži. Prostředí gay baru bylo inspirováno skutečným tokijským podnikem jménem *Brunswick* (銀座ブルンスウィック), jedním z tehdejších gay barů/kaváren, které se v Japonsku začaly objevovat po válce pro potřebu zahraničních zákazníků a okupačních vojáků. (Nathan, 2000 str. 108) V této komunitě Juiči vystupuje pod přezdívkou Jučan¹⁵ a nabude určité popularity; vztahy ale nemají romantickou povahu a naopak s muži navazuje i pevná přátelství. Juičiho s nimi spojuje samotný fakt, že jsou všichni muži, bez ohledu na to, zdali je mezi nimi nějaký sexuální vztah:

„Jsou to moji druzi, pomyslel si Juiči za chůze. Nehledě na hodnost, zaměstnání, věk či krásu, jsou společenstvem stmelěným jednotným pocitem — řekněme svými soukromými partiiemi. Takové pouto! Tito muži

¹⁵ Jméno v originále je *Ju*, zápis s koncovkou *Jučan* používám z anglického překladu Alfreda H. Markse (2008).

spolu nemusí spát. Ode dne, kdy jsme byli narozeni, jsme spolu spali. V zášti, v závisti, v opovržení se scházíme pro krátký moment lásky, jen abychom se zahřáli.“ (Mishima, 2008 str. 63)

Muže, kteří mají potíže udržet tradiční domácnost, zde nacházejí svůj domov v komunitě sobě podobných. Podobná shromáždění pozorujeme např. v Anglii 18. a 19. století v podobě tzv. *molly houses*, kde se setkávali muži se zájmem o jiné muže, avšak nejen kvůli styku, což položilo základ pro vznik budoucích queer komunit. (Jagose, 2013 str. 10) Pozorujeme, že zatímco homosexuální chování je všudypřítomné, homosexuální identita vzniká pouze za určitých podmínek (Tamtéž, str. 15). Je to pocit sounáležitosti s komunitou gay barů, který v postavách *Kindžiki* vytváří pocit identity – něco, co nenacházíme ve *Zpovědi masky*.

Během náhodného setkání Šunsuke seznámí Juičiho s panem Kawadou, svým starým známým. Šunsuke označí Juičiho za Hippolyta a jako čtenáři předpokládáme, že se jedná o kódové označení muže bez zájmu o ženy či homosexuála. V pozdější pasáži se nabízí částečné vysvětlení této metafory: Hippolytem se myslí syn athénské krále Thésea a hlavní postava stejnojmenné tragédie od starořeckého dramatika Euripida. Krásný mladík Hippolytos se vyhýbal ženám, zapřísahal cudnost a odmítl lásku Afrodité a Faidry (druhé manželky svého otce), kvůli čemuž byl nařčen ze znásilnění a potrestán smrtí. V kontextu *Kindžiki* můžeme koncept nevinnosti a cudnosti interpretovat nikoliv jako úplnou sexuální abstinenci, nýbrž spíše jako stranění se žen. Jak bude zmíněno dále, v historii pozorujeme, že stejnopohlavní styk byl často přijatelnou alternativou pro muže v prostředích, kde byl sexuální styk se ženami zakázán. (Leupp, 1995 str. 38)

Počínaje prvotní fascinací Juičim pozorujeme postupný vývin Šunsukeho citů. Šunsuke si uvědomuje své stáří a je zahanben stavem svého těla, svoji duši ale ztotožňuje s Juičim a uklidňuje ho, že alespoň jeho duševní stránka je krásná; Juičiho duše je stejně krásná, jako jeho tělo. (Mishima, 2008 str. 131) Šunsuke však odsuzuje Juičiho sentimentalitu, a především jeho soucit s ženami: Juičiho žena Jasuko otěhotní a Juiči je přesvědčen, že by měla podstoupit umělý potrat, protože tuší, že se s Jasuko v zájmu jejího štěstí bude muset v budoucnu rozvést, což by s dítětem nebylo možné. Šunsuke se rozhořčí, že Juiči by jako homosexuál měl mít jakoukoliv empatii k ženám. (Tamtéž, str. 150) Juiči pod nátlakem potrat

přestane zvažovat, ale zášť k Šunsukemu v něm zůstane v podobě snu, ve kterém muže zavraždí.

Jednoho dne je Juiči a pan Kaburagi přistižen paní Kaburagi, která se v šoku rozhodne k útěku. Juičimu později přijde dopis, ve kterém se paní Kaburagi přizná ke svým vlastním prohřeškům – nevěře – ve snaze přiblížit se Juičimu. Tato snaha vyrovnat se na poli “nemravnosti” je vypravěčem odsouzena jako mateřský instinkt, který paní Kaburagi vedl k převzetí viny na sebe v pokusu o ochranu svého “syna”. (Tamtéž, str. 228-229) Juiči je dopisem pohnut a po přečtení dochází k závěru, že paní Kaburagi miluje, šokován vlastní citlivostí, a především láskou k ženě. Juiči se s touto zprávou setká s Šunsukem, který má radost z vývinu situace, ale zároveň zesměšní emocionální pohnutí, které Juiči při čtení zažil. Lásku považuje za podřadnou a Juičimu vysvětluje, že to, co cítil, byl pouhý zvířecí pud. Sám ovšem již dříve začal k Juičimu pociťovat sexuální touhu, lásku (Tamtéž, str. 149) a přemýšlí, zdali je od něj vhodné Juičimu vymlouvat city k paní Kaburagi. Juiči si zároveň uvědomuje pravý úmysl v dopisu paní Kaburagi a dochází mu, že je ve skutečnosti zamilován sám do sebe; kvůli tomu mu dochází, co jeho a Šunsukeho spojuje – zalíbení v Juičim:

„(...) Juiči cítil jaksi zmatenou náklonnost k Šunsukemu. Důvodem bylo, že v tento moment milovali Juiči a Šunsuke stejnou osobu. Máš mě rád; mám rád sebe; buďme přátelé — je to axiom egoistické náklonnosti. Zároveň je to jedna jediná manifestace vzájemné lásky.“ (Tamtéž, str. 246)

Šunsuke své pravé city k Juičimu skrývá; sám se necítí být atraktivní a uvádí, že “umělecké dílo není vlastnictvím svého stvořitele”. (Tamtéž, str. 259) Jinými slovy, Šunsuke svoji manipulaci vnímá jako proces, ve kterém Juičiho zdokonalil tím, že ho naučil jednat bezcitně s ženami – něco, co Šunsuke nedokázal z nedostatku šarmu, pomocí kterého by si ženy mohl podmanit. Svoji manipulativní moc nad Juičim utvrzuje, když ho přesvědčí, aby se přestal vídat s panem Kaburagim.

Juičiho orientace, krása a mládí jsou předměty Šunsukeho závidi, neboť je v těchto ohledech Juičiho opakem. Je třeba zdůraznit, že Šunsuke nezávidí Juičimu jeho orientaci jako takovou, ale představu, že je možné nebýt přitahován ženami. Pohrdá jak ženami, tak Juičiho soucitem s nimi; na druhou stranu Juičiho

orientaci samotnou nevnímá nijak „zženštile“, jak by dnešní čtenář mohl čekat.¹⁶ Juičimu i vytyká empatii k ženám, neboť právě to považuje za neuctivé pro muže. V Evropě do druhé poloviny 19. století pozorujeme, že „zženštilost“ nebyla asociována se stejnopohlavní láskou, ale spíše se sentimentalitou a trávením času ve společnosti žen. (Sinfield, 2005 str. 15) V Japonsku, stejnopohlavní styk byl v prostředí buddhistických klášterů či v kontextu vojenských prostor považován za akceptovatelnou náhradu omezeného styku s ženami. (Leupp, 1995 str. 38, 56-57) I z tohoto úhlu můžeme pozorovat, proč by Juiči mohl naplňovat Šunsukeho ideály mužnosti, ideály sama sebe – jeho orientace mu umožňuje šťastný život bez žen, v čistě mužských prostorách.

Analogii s historickými podobami stejnopohlavních vztahů dále nacházíme v tendenci mužských párů zaujímat dynamiku podobnou té mezi partnery odlišného pohlaví. Jinými slovy, v různých aspektech vztahu mohou partneři zaujímat buď aktivní či pasivní roli¹⁷. Toto rozlišení je důležité při zkoumání prostředí, které se může zdát čistě maskulinní kvůli exkluzi žen. V různých kulturách a v různých historických obdobích (včetně současnosti) bylo v rámci stejnopohlavních vztahů nahlíženo na aktivního partnera jako na maskulinního, mužného, zatímco pasivní partner byl femininní, podřadný (Sinfield, 2005 str. 16). V Japonsku to bylo často ruku v ruce se stylizací pasivních partnerů do ženského či androgynního oblečení, líčení apod. (Leupp, 1995 str. 57) Je nutno ovšem zdůraznit, že pasivní partner nebyl v období Tokugawa nijak stigmatizován¹⁸. (Tamtéž, str. 172) Role se často odrážela od společenského postavení a věku. (Tamtéž, str. 57)

Tuto dynamiku můžeme pozorovat analogicky na vztazích mužů v *Kindžiki*. Je to nejen vztah mezi Šunsukem a Juičim, kde jeden z nich zastává roli otce či učitele a druhý roli syna či žáka; tento prvek se vyskytuje ve více podobách i v těch více explicitních milostných vztazích. Minoru, mladý muž, se kterým se Juiči seznámí, takový druh vztahů pozoruje též. Sám nadnese otázku, ve které zpochybňuje význam transakčních vztahů mezi homosexuálními muži,

16 Asociace mužských stejnopohlavních praktik se zženštilostí se nachází až v moderním konstruktu homosexuality. (Sinfield, 2005 str. 14-15)

17 Pro objasnění – ve zdrojích nacházíme také pojmenování na základě směru penetrace (např. Leupp, 1995 str. 9). Dovolte mi ovšem odkazovat na tyto role pomocí slov „pasivní“ a „aktivní“, byť už jen pro snazší čtení.

18 V Evropě však stigma pozorujeme, pasivní partner byl prakticky považován za ženu. (Sinfield, 2005 str. 16)

neboť se v nich vytváří nátlak na finančně slabšího muže, který tak s partnerem zůstává nehledě na reálné city. (Mishima, 2008 str. 353)

I přes kritiku si Minoru nevyváženost partnerů idealizuje ve svých představách, které připomínají fantazie Kóčana ve *Zpovědi masky*. V jedné fantazii si Minoru představuje, že Juiči je vojenský důstojník, Minoru je jeho podřízený a umírají společně v objetí na bitevním poli; v dalším jsou námořníci (Juiči je opět Minoruho nadřízený) napadeni domorodci na tropickém ostrově. (Tamtéž, str. 349) V představách se opakuje romantický motiv boje o život, zatímco v reálném světě považuje Minoru za nepřátele ženy.

Adoptivní otec Minoruho sleduje, s kým se Minoru schází, nakonec ho konfrontuje a vynutí si informace o Juičim, na kterého žárlí. Následně pošle Juičiho matce a Jasuko anonymní dopis, ve kterém osočí Juičiho z nevěry s partnery stejného pohlaví. Minoru proto ukradne svému otci peníze a věnuje je Juičimu jako pomoc k útěku. Je pohlčen romantickou představou o vzpouře proti společnosti, a když Juiči zamíří do kavárny Minoruho adoptivního otce, domnívá se, že ho Juiči plánuje zavraždit. V ukázce pozorujeme pokračování fantazie o úprku před společností a o násilné smrti:

„Odvrátili se od společnosti a snili o mládí troufalých činů, objevování, hrdinského zla, o bratrské lásce přátel ve zbrani, kteří nazítrí čelí smrti, o citovém kořistění odsouzeným k záhubě a o veškerých podobách mladistvé tragédie. Věděli, že nebyli stvořeni pro nic, než tragédii, že je čekalo kruté lynčování tajnou společností, nebo smrt Adónida, zabitého divokým prasetem, nebo kobka, ve které by je uvěznili zlí lidé a ve které postupně stoupala voda, aby je utopila, nebo rituální soužení v jeskynních královstvích bez jediné šance na přežití, nebo konec světa, nebo fantastické příležitosti zachránit stovky svých společníků obětováním svých životů, nebo sláva naplněná příšernými nebezpečími. Vskutku to byly jediné katastrofy určené pro mladé. Pokud se mohou objevit takové šance pro katastrofu, mládí musí zahynout. Co je vůbec smrt těla v porovnání s nesnesitelnou smrtí mládí?“ (Tamtéž, str. 374)

Juiči mu ve skutečnosti pouze vrátí peníze, které Minoru ukradl. Po celou dobu jedná klidně, necítí se obzvlášť provinile, a i jeho matka či manželka, přestože se cítí ublížené, téma později spíš ignorují.

V závěru díla Juiči navštíví Šunsukeho, aby vyrovnal účty a oprostil se tak od jeho vlivu. Peníze, které mu věnoval pan Kawada, se mu však vrátit nepodaří. Šunsuke se během jeho návštěvy omluví do vedlejší místnosti, kde spáchá sebevraždu předávkováním se práškem proti bolesti. Ve své poslední vůli Juičimu odkáže veškeré své dědictví – deset milionů jenů. Při výslechu řekne vyšetřovateli, že Šunsuke byl přítel jeho zesnulého otce, načež vyšetřovatel poznamená, že ho Šunsuke musel velmi milovat.

Šunsuke nikdy nemohl vnímat Juičiho jako více či stejně mužného, než byl on sám – dokud byl zachován jeho vliv, Juiči nemohl dosáhnout dokonalosti. Šunsuke si sebevraždou zachoval čest, *mužnost*, o kterou by jinak přišel, kdyby mu Juiči peníze vrátil a vysvobodil se. Šunsukeho ideál mužnosti tak není Juičiho krása; nejen, že ubývá s věkem a symbolizuje proto mládí, podřazenost a nevypěstlost, ale také je objektem závidosti, kterou Šunsuke cítí k něčemu, čeho nemůže sám dosáhnout a nezbyvá mu než najít racionální odůvodnění. Mužnost přichází až s nabytím samostatnosti, vlivu, věku:

„Začal si všímat jemného posunu v rocích od adolescence do dospělosti s chvilkovými změnami v barvě, jako na večerní obloze. Dospělost byla soumrakem krásy. Od osmnácti do pětadvaceti let krása milovaného jemně mění podobu. První záře západu slunce, kdy každý mrak na obloze nabyde barvy sladkého čerstvého ovoce, symbolizuje barvu tváří chlapce mezi osmnácti a dvaceti, hebkou šiji, svěží modř na oholené linii límce a jeho dívčí rty. Když svit zapadajícího slunce dosáhne vrcholu a mraky zahoří barvami a nebe se rozzuří radostí, vybaví se rozkvetlé mládí od dvaceti do dvaceti tří. Poté je jeho pohled jaksi dravý, jeho tváře jsou napjaté, jeho ústa postupně vyjasňují mužský úmysl. Ve stejnou chvíli je v barvě, která stále ostýchavě žhne na jeho tváři, a v jemném sledu jeho obočí možné vidět stopy prchavého momentu chlapcovy krásy. Nakonec čas, kdy dohořené mraky nabydou zasmušilého tónu a slunce odhodí své poslední paprsky jako vlasy, lze přirovnat k věku čtyřicetiletí či pětadvaceti, kdy přestože jsou jeho oči nasycené čistým třpytem, v jeho tvářích se nachází krása přesahující vážnost jeho přísného mužného úmyslu.“ (Tamtéž, str. 147-148)

Šunsukeho ideál mužnosti se nachází v prostoru mezi jeho vyspělostí duše a Juičiho krásou. Oproti Kóčanovi ve *Zpovědi masky* nevykazuje přání být jako on, neboť svojí manipulací učiní, aby Juiči jednal podle jeho vůle, aby Juiči byl jím. Je tomu tak pouze krátce, neboť Juiči, uvědomen o své vlastní moci nad muži, jedná sobecky. Zamilován sám do sebe, jak pan Kaburagi předpověděl, propadá vlastní kráse a podmaní si i muže starší¹⁹. Přestože ho Kaburagi svedl zdoluhavým monologem složeným z komplimentů, později se do Juičiho zamiloval též.

„Juičiho překonala hluboká únava, náhlý pocit ospalosti a opojení. (...) Touha se mísila s touhou; touha násobila touhu. Tento snový pocit není jednoduché vysvětlit. Duše dřímala nad duší. Bez jakékoliv pomoci touhou se Juičiho duše spojila s duší jiného Juičiho, která se s ní již mísila. Juičiho čelo se dotknulo Juičiho čela; krásné obočí se dotklo krásného obočí. Polootevřené rty mladíka ze snu byly zastaveny rty jeho vysněného sebe sama.“ (Tamtéž, str. 173)

Narcistická láska nám dokazuje, že Juičiho ideálem mužnosti je jeho vlastní krása a pro Šunsukeho je tak hořkým důkazem, že moc může pocházet i z něčeho tak prchavého, jako je krása a mládí.

¹⁹ Nejen, že je pan Kaburagi starší a v gay komunitě se pohybuje déle, ale je i bývalým držitelem hraběcího titulu.

4.3 *Gogo no eikó (Odpoledne odvěčená loď) (1963)*

Po *Kindžiki* se Mišima Jukio navrátí k romantickým představám o smrti a publikoval novelu *Gogo no eikó*²⁰. (Nathan, 2000 str. 191-192). Hlavní postavou je třináctiletý chlapec Noboru, který žije se svojí matkou v Jokohamě a ve volném čase si hraje se svými (chlapeckými) vrstevníky. Noboruho parta má svého vůdce a svoji vlastní ideologii, kterou postupem děje odkrýváme, přestože je již ze začátku patrné, že je založena především na dojmu jedinečnosti a intelektuální nadřazenosti. Právě prostřednictvím ideologie pozorujeme ideál mužnosti, který chlapci používají jako nástroj pro kritiku mužů ve svém okolí. Ve zdánlivém kontrastu stojí názory ostatních, dospělých postav.

S nekonvenčními myšlenkami chlapců se setkáváme již na úplném začátku novely – Noboru je pyšný na svou bezcitnost a neschopnost brečet, má vyhraněné názory na smrt a odsuzuje muže ve výchovných pozicích (otce a učitele). Je proto pyšný na to, že jeho vlastní otec zemřel. Ostatní chlapci si stěžují například na to, že na ně jejich otcové přenášejí špatné věci, včetně svých ideálů. Kromě toho považují sex (zde rozumíme s ženami) za bezvýznamný a bezcenný; kluci pohrdají svými spolužáky, kteří překypují zvědavostí a jsou tak podle kluků „hloupí, bídní“. (Mishima, 2019 str. 39) Na základě výše rozebíraných děl můžeme usoudit, že sex vnímají jako další nástroj, kterým mohou být manipulováni. Podobný fenomén pozoruje spisovatelka a feministka Andrea Dworkin při analýze úryvku z Tolstého: „Muž je pod dojmem, že žena má moc nad sexem, který muž potřebuje. To způsobuje vztek z domnělé moci ženy.“ (Dworkin, 2007 str. 19) Z takové perspektivy je pochopitelné, že chlapci uznávají pouze znásilnění (Mishima, 2019 str. 39), při kterém žena z principu moc nemá. Parta se vyžívá v násilí a své schopnosti „udělat cokoli, ať už jakkoli strašné“ a vůdce party Noboruho pochválí, když společně s nimi zabije a rozpitvá kočku – „udělalo to z něj opravdového muže“:

„Vedoucí vždy trval na tom, že takové činy byly potřeba na zacelení prázdnot světa. Ačkoliv na to nic nestačilo, řekl, že vražda by zaplnila ty zející díry stejným způsobem, jako prasklina na povrchu zaplní zrcadlo. Poté by získali pravou moc nad existencí.“ (Tamtéž, str. 44)

20 Překlad názvu novely je obtížný, neboť obsahuje slovní hříčku: slovo *eikó* v podobě 曳航 znamená odtah lodí, ale homonymum 栄光 vyjadřuje slávu (např. sláva hrdinské smrti). (Nathan, 2000 str. 190)

Malé zvíře je pro skupinku chlapců lehké přemoci a dává jim ochutnat špetku „moci“, po které touží a zároveň pohrdají těmi, kteří jí disponují.

Noboru miluje moře a jeho matka Fusako ho proto vezme na prohlídku lodě Rakujo, která zakotví v jokohamském přístavu. Setkají se zde s námořníkem Rjudži Cukazakim, se kterým se Fusako sblíží a pro Noboruho, který postrádá jiný mužský vzor ve výchově, představuje ideál maskulinity. Se svojí partou si ovšem začnou všimnout, že není takovým idolem, jako se zdál, mimo jiné kvůli své lásce k Fusako.

Děj novely je popisován třetí osobou, ale podobně jako v *Kindžiki* se zde mění úhly pohledu a zjišťujeme, že Rjudži je na palubě lodi Rakujo považován za asociálního a výstředního – neúčastní se „rituálního utužování pout“ s ostatními muži tím, že by si s nimi vyměňoval historky o ženách. Sám sebe ovšem Rjudži považuje za velmi mužného. (Tamtéž, str. 28) Zároveň cítí, že si s Fusako nemůže rozumět na hlubší úrovni a že Fusako nemůže plně porozumět jeho emocionální stránce, kterou „skrývá zástěrou svého mužství“. Rjudži touží po lásce, ale dokud bude působit jako námořník, nikdy této lásky nedosáhne. (Tamtéž, str. 30) Rjudžihovo maskulinita není definovaná společenskou pozicí, vlastní sentimentální nitro za mužné nepovažuje (stejně, jako pozorujeme výše, emoce jsou považovány za femininní) a nezbyvá než jeho genderovou identitu upoutat na fantazii svobody a hrdinské smrti na moři, v konfliktu s láskou k ženám na pevnině²¹.

V novele Gogo no eikó představuje moře symbol mužnosti, zatímco pevnina, zejména tak domov Fusako a Noboruho, je symbolem ženskosti. Mezi Rjudžim a Fusako moře představuje hranici, která drží muže od žen – pro Rjudžihovo je moře domov, o který sblížením se s Fusako přijde). Hrdinské smrti na moři nikdy nedosáhne, pokud započne rodinný život na pevnině. Rjudži ale postupně přichází k závěru, že ho život námořníka nenaplňuje a že sláva, kterou na moři hledal, neexistuje. (Tamtéž, str. 79) On i Noboru nachází nevyhnutelnou smrt ve svém domácím prostředí – je jak na moři, tak na pevnině. Noboru například popisuje, že je z Rjudžihovo cítit „zápach pevnosti“, který pro něj znamená smrt:

„Přízraky moře a lodí a zaoceánských cest existovaly pouze v té třpytící se zelené kapce. Ale s každým dnem přilnul nový zápach pevninské rutiny na

21 Zde rozlišujeme ženy na pevnině (jako je Fusako) a ženy prostitutky, se kterými se námořníci setkávají „na moři“.

námořníka: vůně domova, vůně sousedů, vůně míru, vůně smažených ryb a veselosti a nábytku, který se ani nehnul, vůně rozpočtu domácnosti a víkendových výletů... veškeré hnilobné zápachy obyvatel pevniny, zápach smrti.“ (Tamtéž, str. 97)

Rozdíl spočívá v tom, že zatímco na pevnině je smrt finálním bodem úpadku, smrt na moři je hrdinská – nebo tak si to alespoň muži idealizují. Rjudži, starší a zkušenější než Noboru, dochází k deziluzi a ideálu hrdinské smrti se vzdá, když přistoupí ke sňatku s Fusako.

Rjudži jí proto nabídne veškeré své úspory. Fusako je majitelkou obchodu s dovezeným zbožím a obnos je pro ni nevýznamný, přesto gesto bere jako projev mužnosti. To je v kontrastu s Rjudžihou představou, neboť jeho naopak život se ženou na pevnině o jeho mužnost připravuje. (Tamtéž, str. 88) Opakuje se tak pojetí maskulinity jako absence ženského prvku, který pozorujeme již v *Kindžiki*.

Zklamán z Rjudžihou rozhodnutí, svolá Noboru pohotovostní schůzku své party, na které vymyslí plán, jak Rjudžimu navrátit mužnou čest. Rjudžihou vylákají na opuštěnou vojenskou základnu, kde mu podají otrávený čaj. Rjudži, ponořen do myšlenek o svých ideálech a pochybách o správnosti své volby zasnoubit se s Fusako, čaj vypije a tímto novela končí.

Novela *Gogo no eikó* čtenářům nabízí široký záběr pohledů na maskulinitu. Setkáváme se nejen s pohledem dospělého muže, ale i s pohledem dítěte, „nezkaženého“ realitou. Přestože jsou názory zdánlivě odlišné, při bližším pozorování můžeme najít podobnosti, které naznačují, že Rjudži kdysi – třeba též ve svém dětství – zastával stejné názory, jako Noboru. Chlapci v ranně pubertálním věku si idealizují život bez žen, zatímco Rjudži zápasí mezi touhou zachovat si svobodu na moři a láskou k ženě. Chlapci touží po moci, po kontrole nad vlastním životem a po nespoutanosti zákony či společenskými konvencemi. Je to patrné z pasáže, kde se chlapci připravují na otravu Rjudžihou a vedoucí party uvádí důvody, proč využít příležitosti ve věku, kdy nejsou trestně odpovědní:

„Tohle je naše poslední šance,“ zopakoval vedoucí. „Pokud nebudeme jednat teď, nikdy nebudeme moct znovu uposlechnout nejvyšší rozkaz svobody, vykonat čin potřebný na zaplnění prázdnoty světa, pokud nejsme připraveni obětovat naše životy. A chápete, že je absurdní, aby popravčí riskovali vlastní životy. Pokud nebudeme jednat teď, nikdy už nebudeme

mocť krást nebo vraždit nebo dělat cokoliř, co dokazuje lidskou svobodu. Budeme vrhat lichotky a pomluvy a budeme se třást v pokoře a kompromisu a strachu, budeme se ptát, co dělají sousedé, a žít jako kvičící myši. A jednoho dne se oženíme a budeme mít děti a konečně se z nás stanou otci, neřodpornější bytosti na světě! (...)“ (Tamtéž, str. 120)

Pro chlapce spočívá největší slabost v podřizení se ostatním. Přestože se mohou názory chlapců zdát extrémní, zastávají stejný názor, jako Šunsuke v *Kindžiki*, který za zachování nadřazenosti spáchal sebevraždu.

Další definici maskulinity nacházíme v bohaté symbolice novely. Mužským prvem je zde moře, s ním spojená svoboda, ale též život bez pevných pout s ženami. Pevnina, symbol ženskosti, znamená pro Rjudžiho konec volnosti na úkor uspokojení touhy po rodině. Zatímco oba symboly s sebou nesou smrt, s mořem se pojí též hrdinství, sláva, romantická smrt, která se objevuje již v obou výše zmíněných dílech. Motiv námořnictví se také opakuje – jako předmět zájmu Kóčana ve *Zpovědi masky*, tak jako fantazie Minorua v *Kindžiki*. Z pohledu jedince, který touží po prostředí bez žen, je námořnictví pochopitelným ideálem. Jinými slovy, v novele je mužnost svobodou, nepodřizeností, a to jak před zákonem, tak před ženami.

4.4 *Onnagata (Herec ženských rolí) (1957)*

Onnagata je název povídky z roku 1957 a zároveň pojem z japonského divadla. Mišima se o divadlo zajímal už od dětství díky své babičce, která ho na hry vodila (Nathan, 2000 str. 26), a v dospělosti se znal s Nakamurou Utaemonem, jedním z nejproslulejších herců *onnagata* dvacátého století. (Tamtéž, str. 119) *Onnagata* je muž, který hraje ženské role v divadle *kabuki* (歌舞伎), v jehož dnešní podobě ženy nesmějí vystupovat. Z hlediska queer teorie se herci v průběhu historie často nacházejí na zvláštním místě ve společenské hierarchii – alžbětinský zákon je řadil do stejné třídy jako tuláky bez pána, kteří nespádají pod tradiční autoritu patriarchální společnosti. Nemohli zaujímat žádné pozice autority, neboť vše, co se nacházelo mimo patriarchát (jako např. prostitutky), muselo být zařazeno jako femininní či zženštilé, bez moci. (Epp, 2018 str. 187) Zatímco tak v této povídce nenacházíme rozsáhlý komentář o maskulinitě či patriarchátu, je zde pozoruhodné vnímání genderu jako takového.

Hlavní postavou povídky *Onnagata* je Masujama, milovník divadla *kabuki*. Je naprosto upoután Mangikuem Sanokawou, mladým a krásným hercem *onnagata*. Oproti jiným hercům je Mangiku pravým *onnagata*, neboť jeho um byl tak dokonalý, že nebyl schopen úspěšně hrát mužské role. Jeho gesta jsou delikátní, nedokáže projevit sílu, autoritu, výdrž ani kuráž – vlastnosti označené jako velmi maskulinní – avšak skrze femininní výrazy dokáže projevit celé spektrum lidských emocí. Pozorujeme tak trend připisovat sentimentalitu či emocionalitu ženám, který se objevuje již v předchozích dílech.

Masujama, zcela absorbován *kabuki* a především Mangikuem, se nechá zaměstnat divadlem v marné naději, že bude rozčarován světem za oponou a zbaví se tak své obsese. Sexuální fascinace herci *kabuki* a především herci *onnagata* není nijak překvapující – divadelní žánr si získal svoji popularitu v období Tokugawa právě díky krásným mladým hercům. (Leupp, 1995 str. 129) Mangiku se ovšem své role *onnagata* drží i v šatně, neboť následuje příručku herce Jošizawy Ajame 吉沢菖蒲 Ajamegusa (菖蒲草) z 18. století, podle které by měl herec *onnagata* zachovávat své způsoby i v každodenním životě; je to jediný způsob, jak herec může hrát věrohodně a elegantně bez ztráty svého šarmu nadměrnou snahou zaujmout. Jinými slovy, čím více se herec snaží hrát ženu, tím více se bude zdát mužný. Masujama, zaujat Mangikuovou femininní krásou, není odrazen ani pozorováním jeho chování v šatně, a to i když je Mangiku téměř

svlečen a není pochyby o tom, že je muž. Jeho tělo je “jemné, ale nezaměnitelně mužské”:

„Bez pochyby ženská krása, kterou Mangiku ukazoval na pódiu, zaujala Masujamu jako muže. Z nějakého důvodu se toto kouzlo ovšem neprolomilo ani blízkým pozorováním Mangikua v šatně. Mangikuovo tělo, zbavené kostýmu, bylo jemné, ale nezaměnitelně mužské. Masujama to ve skutečnosti shledával značně znepokojující, když Mangiku seděl u svého stolku v šatně, příliš svlečený na to, aby nevypadal jako muž, a směřoval slušné femininní pozdravy na nějakého návštěvníka, zatímco si na ramena aplikoval značnou vrstvu pudru.“ (Mishima, 1971 str. 149)

Mluví, pohybuje se femininně a všichni kolem něj v divadle se cítí, jako kdyby byl žena. O to více se Masujama cítí jako muž, když je v jeho blízkosti – je to samotný kontrast, který vytváří polaritu maskulinita-feminita. Kdyby Mangiku kolem sebe nevytvářel “auru” ženskosti, Masujama by nezažíval takový pocit sebeuvědomění; v přítomnosti biologických žen, které v divadle pracují, se tak Masujama necítí. Mangiku se chová více femininně než ženy. Perfektně se tak drží textů Jošizawy Ajame, podle kterého mohla být ideální žena zobrazena pouze hercem-mužem. (Ernst, 1974 str. 195)²²

Divadelní společnost začne připravovat nové představení, hru *Torikaebaja monogatari* (とりかへばや物語)²³ jejíž produkci dostane Masujama na starost a jejíž režisérem se stane mladý Kawasaki. Mangiku je obsazen do role muže, který je vychováván jako žena a po většinu hry postava jako žena vystupuje. Přestože je v závěru hry pasáž, ve které postava vystupuje opět jako muž, Mangiku od Kawasakiho dostane instrukce, aby i tuto část hrál jako žena. Hra *Torikaebaja monogatari* tak patří mezi četná díla z období Heian, která napovídá, že již v té době byli dvořané vystaveni problematice genderové identity (Leupp, 1995 str. 26) či myšlenkám na to, jaké by to bylo, býti opačným pohlavím. Podle *Princeton Companion to Classical Japanese Literature* hra demonstruje, že ženskost či mužnost nejsou definované sexuálně, nýbrž společensky (Miner et al., 1985 str. 250)²⁴ – myšlenka, která se může zdát až poměrně moderní.

22 Citováno podle Leupp, 1995 str. 177

23 Z pozdního období Heian, autor neznámý.

24 Citováno podle Leupp, 1995 str. 26

Kawasaki je ovšem u divadla kabuki nový a Masujama mu musí při režírování vysvětlovat technické termíny; herci s jeho režisérstvím často nesouhlasí a dochází k malým konfliktům. Jediný, kdo Kawasakiho bezvýhradně poslouchá na slovo, je Mangiku. Masujama pozoruje, že Mangiku se na Kawasakiho často dlouze dívá a když se mu Mangiku svěří, že Kawasakiho poslouchá z lítosti, Masujama dojde k závěru, že je do Kawasakiho zamilovaný. Když Masujama potká Kawasakiho v baru večer před Silvestrem, Kawasaki se mu svěří, že je režírováním frustrovaný a že nemá rád Mangikua, neboť na něj zírání bez námitek ho poslouchá. Cítí, že Mangiku s ním ve skutečnosti nesouhlasí a jen čeká, až kvůli jeho nováčkovskému režírování hra selže. Hra je ovšem úspěšná a Mangiku požádá Masujamu, aby se za něj Kawasakiho zeptal, jestli by měl čas jít s ním po vystoupení na večeři. Kawasaki pozvání po konverzaci s Masujamou zdráhavě přijme. Povídka končí, když Masujama pozoruje, jak Mangiku odchází s Kawasakim, a konečně pociťuje rozčarování; zároveň v něm začíná růst nová emoce – žárlivost.

Otevřený konec poskytuje prostor pro spekulaci, jak schůzka dvou mužů dopadla. Mangikuovy city zjevně opěťované nejsou a Masujama nejeví vůli podle svých citů jednat; milostný trojúhelník zůstává nevyřešen. Oproti předchozím publikacím zde nenacházíme výraznou maskulinní postavu či diskurz o nadřazenosti jednoho pohlaví nad druhým. Pro tuto práci je významná Mangikuova hra – gender je kostým, do kterého se každý den převléká. V kontextu japonského divadla se nejedná o nový koncept, tradice mladých herců zastávajících role jak mužů, tak žen, neboli *wakašú kabuki*, pochází již ze začátku 17. století. (Leupp, 1995 str. 90) Termín *wakašú* označoval převážně chlapce ve věku mezi deseti a sedmnácti lety, jeho hlavní charakteristikou byl ovšem sestřih *maegami* (前髪), který nosili chlapci té věkové kategorie; dále se k termínu vážou konkrétní oděvy a doplňky, správný věk však nebyl nutnou podmínkou. (Tamtéž, str. 125) V období Tokugawa bylo společensky přijatelné považovat *wakašú* za objekt sexuálního zájmu starších žen a mužů. V případě vztahů se staršími muži však musel chlapec *wakašú* zastávat pasivní roli, aby byla zachována již předem zmíněná dynamika. *Wakašú* jsou mnohými zdroji označováni jako „třetí gender“ díky nejednoznačnosti. Pokud se ovšem blíže podíváme na povídku *Onnagata*, takový název začne postrádat na významu.

V prostředí divadla, ve kterém muži hrají ženské role, není těžké vnímat gender jako performativní prvek tvořený souborem chování a vyjadřování, které není vázané na biologické pohlaví, ale na kulturu a konkrétní společenské situace. Mangiku se nechová jako biologické ženy v divadle, neboť kontext jeho vyjadřování je daný jeho rolí – ve své hře si nemůže dovolit jiné chování než to extrémně femininní, nerealistické. Jinými slovy, Mangiku nehraje *ženu*; hraje *muže*, který se snaží chovat jako žena omezením veškerého chování, které by mohlo být maskulinní či jen víceznačné. V takové situaci se začíná rozpadat tradiční genderová binarita, neboť logickým závěrem je: ženy se nechovají jako ženy a muži se nechovají jako muži. Z označení tak nezůstane než významově vyprázdněný pojem, jehož definice selhává na tautologii. Jak uvádí Butler – gender je kulturní fikce, performativní efekt opakujících se aktů a stylizace těla; genderová identita je performativně tvořena výrazy, které jsou zároveň jejím výsledkem. (Butler, 1990 str. 33)²⁵

Přestože orientace Masujamy není přímo adresovaná či počtena kontemplací, zjišťujeme, že pojmenování není třeba – termíny jako heterosexuality či homosexualita, definované stejností či odlišností pohlaví partnera, postrádají význam. Stejně jako předloha pro nové představení, hra *Torikaebaja monogatari*, poukazuje povídka na existenci sexuality, která není vázána na biologické pohlaví.

²⁵ Citováno podle Jagose, 2013 str. 84

4.5 *Hagakure njúmon (Úvod do Hagakure) (1967)*

Hagakure njúmon je komentář k textu z počátku 18. století. *Hagakure*²⁶ jsou zápisky učení samuraje Jamamota Džóčó 山本常朝 (1659-1719) a obsahují morální a praktické instrukce pro knížata *daimjó* (大名). Po dlouhou dobu bylo učení utajováno a přístup k němu měl pouze klan Nabešima v čele s Nabešimou Micušigem 鍋島光茂 (1632-1700), kterému Jamamoto Džóčó sloužil. V období Meidži byl text zveřejněn a princip loajality feudálnímu pánovi byl reinterpretován jako loajalita císaři a japonskému národu; vrcholu popularity dosáhl během nacionalistického zápalu 30. let a během války sloužil jako ideologická opora pilotů *tokkótai* (特攻隊). Po válce a během americké okupace bylo učení odmítáno a mnoho kopií *Hagakure* bylo zničeno. (Mishima, 1981 str. viii)

V *Hagakure njúmon* Mišima uvádí části původního textu a aplikuje kritiku na poválečné Japonsko; zároveň uvádí praktické příklady pro život současného člověka a dílo tak obsahuje rady pro různorodé oblasti života, od filozofie smrti k radám, jak vést schůzku či jak potlačit zívnutí. Vyjadřuje se mimo jiné také o sebevraždě jakožto prostředku pro zachování cti, o mladých, kteří ztrácejí své ideály a cílevědomost či o celebritách, které se slávou přicházejí o svoji osobnost. Mišima uvádí, že *Hagakure* bylo klíčové dílo pro jeho život, neboť poskytuje spirituální vedení, základ morálky a také se jedná o dílo zavrhané společností. Neznamená to ovšem, že se tohoto učení držel absolutně – sám poukazuje na fakt, že *Hagakure* se vyhrazuje proti umělcům, a připouští, že „vždy tušil, že pod povrchem literatury číhá cosi zbaběleckého“. Bylo to bezpochyby vlivem jeho konfuciánsky založeného otce, který literaturou opovrhoval, označoval ji za „zženštilou“ a jeho rukopisy ničil; Mišima se tak dlouho psaní věnoval potají a publikoval pod pseudonymem. (Nathan, 2000 str. 23-24)

V Mišimově komentáři můžeme vyzdvihnout několik částí, které se vyjadřují o „zženštilosti“ či maskulinních hodnotách a které jsou tak pozoruhodné pro tuto práci. Kritizuje například mladé muže, kteří podle něj mluví pouze o oblečení. Pokračuje kritikou „feminizace mužů“ vlivem americké demokracie a uvádí příklad autora původního *Hagakure*, který za svého života také pozoroval jakési „zženštění“ mužů. (Mishima, 1981 str. 18) V období Tokugawa měly ženy podle konfuciánské a buddhistické tradice skutečně nižší postavení ve společnosti,

²⁶ Dosl. „skryté listy“ či „skryté listí“.

než muži – mužský prvek *jang* je podle konfuciánského učení „vznešený“, odpovídá nebi, zatímco ženský prvek *jin* reprezentuje nižší zemi (Matsumoto, 1970 str. 52)²⁷; ženy tak „postrádají moudrost, jsou hlučné, zlé“ (Ackroyd, 1959 str. 55)²⁸ a podle některých zdrojů (včetně *Hagakure*) nesmí přijít do styku s muži, kteří nejsou součástí nejbližší rodiny (Leupp, 1995 str. 183). Přesto se ženy v období Tokugawa těšily rozsáhlým svobodám a respektu *de facto* (nacházíme ženy ve správě pozemků, obchodů a vzácně i ve vojenství) a můžeme tak předpokládat, že autoritami vynucovaná konfuciánská ideologie byla v tomto ohledu jak samurajskou třídou, tak prostým lidem, přehlížena. (Tamtéž, str. 183-185) Pokud se vrátíme zpátky k „zženštilosti“, musíme připomenout, že oproti antickým společnostem nebyli v období Tokugawa pasivní partneři v stejnopohlavních vztazích zostuzováni, neboť přestože se nacházeli v „ženské roli“, ženy jako takové měly ve společnosti lepší postavení a asociace nebyla proto důvodem k despektu. (Tamtéž, str. 183) Přestože se Mišima vyjadřoval proti zženštilosti, podle svých současníků ke své manželce Jóko choval respekt – bral ji s sebou na události se západní společností (jak se podle západních zvyků čeká, ale bylo často zanedbáváno japonskými muži té doby), zapojoval ji do diskuse a zajímal se o její názor. (Nathan, 2000 str. 146)

Mimo jiné obhajuje Mišima také použití líčení muži; zdánlivý nesoulad s předchozí kritikou zženštilých mužů je vysvětlen na příkladu samurajů, kteří před spácháním *seppuku* aplikovali tvářenku, aby jejich mrtvé tělo nevypadalo bledě. (Mishima, 1981 str. 84) Kritizuje tak hlavně snahu být krásný pouze pro účel získání lásky, která je podle *Hagakure* zženštilá:

„Jsme ve věku ‚milých mužů a kurážných žen‘. Ať se podíváme kamkoli, rozhodně není nedostatek okouzlujících mužů. Jsme obklopeni stereotypem muže, který je laskavý, milován všemi a nikdy není hrubý. Kompromitující a harmonizující duch ho naplňuje až po okraj a v srdci je chladným oportunistou. To je, co Hagakure nazývá zženštilostí. Krása není krásou pro účel toho, být milován. Je to krása síly ve prospěch vystupování a pro zamezení ztráty tváře. Když se někdo snaží být krásný pro to, aby byl milován, začne být zženštilý. Je to kosmetika duše. A v této době, kdy jsou i hořké léky zabalené do cukru, lidé přijmou jen to, co jde rozkousat a

27 Citováno podle Leupp, 1995 str. 183

28 Citováno tamtéž.

snadno strávit. Potřeba vzdorovat současným proudům je dnes stejná, jako byla tehdy.“ (Tamtéž, str. 91-92)

Tento pohled jsme pozorovali již v *Kindžiki*, kde Šunsuke obdivoval Juičiho krásu, ovšem ne kvůli dojmu mužnosti. Láska je opět klasifikována jako ženská vlastnost a proto znevažována.

Na úkor tomu v sekci s nadpisem „Ideální láska není vyznána“ autor kritizuje vyznávání lásky, neboť tak láska přichází o svoji sílu; pravá láska dosáhne své nejvyšší podoby, jen pokud je až do hrobu uchována jako tajemství. (Tamtéž, str. 22) Nemáme na výběr než dojít k závěru, že *mužná* láska je ta nevyřčená – Šunsuke si svoji lásku vzal do hrobu, Kóčan netouží po vyznání Ómimu, Rjudži je považován za slabého kvůli své lásce k Fusako, Masujama tiše touží po Mangikuovi a Mišima ze své nerozhodnosti přichází o možnost zasnoubit se s dívkou, do které je zahleděný. Můžeme jen spekulovat, zda se Mišima a jeho postavy skutečně řídily stejnou ideologií, nebo zda se jednalo o projev nízkého sebevědomí.

Přes Mišimův pokus nalézt jednotnou ideologii pro svůj život, v *Hagakure njúmon* pozorujeme, že než jako morální kodex slouží *Hagakure* spíše jako racionalizace neúspěchu. Autor vybočuje již v rovině povolání, nedokáže skutečně pohrdat ženami a zženštilost hledá převrácením svých selhání; vytváří utopii z kontradikcí a kompromisů a jedinou naději pro naplnění ideálů a svobodu nachází ve smíření se smrtí:

„Ti, kteří pozorně četli jen tu nejslavnější větu z Hagakure, si tuto knihu stále představují jako knihu protivného fanatismu. V té jedné větě, ‚shledal jsem, že cesta samuraje je smrt‘, můžeme vidět paradox, který symbolizuje knihu jako celek. Byla to ovšem tato věta, která mi dala sílu žít.“ (Tamtéž, str. 6)

5. Závěr

V každém z rozebraných děl pozorujeme důraz na určitý aspekt mužnosti. Hodnoty, které jsou vnímány jako maskulinní, se napříč dílem ve své podstatě shodují. Vychází z důrazu na tělo – často se setkáváme s obrazy krve, potu, svalů a ideálem je tak fyzická síla a atletická dovednost, ke které sám Mišima spěl zvláště po inspiraci starořeckou kulturou. Za maskulinní je také považována melancholie a tragičnost spojená s osudem smrti a se smrtí takovou jako ideálem. Projevuje se v idealizaci mučednictví a romantických příběhů; smrt je nejvyšší cenou za obranu hodnot, ať již osobních, či vlasteneckých (kde samotné vlastenectví můžeme interpretovat jako zastávání osobních hodnot v politickém měřítku), a proto je nejvyšší poctou. Další maskulinní hodnoty pozorujeme na inverzi vlastností, které jsou označeny jako femininní – krásy, sentimentality, lásky (zde ve smyslu romantické lásky, nikoli té sexuální, která se vyskytuje spíše jako záležitost maskulinního motivu těla). V neposlední řadě nacházíme ideálního muže v pozici autority, zatímco pokora, slabost a ovladatelnost je femininní.

Ideál maskulinity ovšem nezůstává jen u důrazu na hodnoty a rozšiřuje se na odporu k ženám či ženským vlastnostem, ze kterého pramení ideál exkluze žen z mužských prostor. Nejen v Japonsku byla čistě mužská prostředí katalyzátorem vzniku stejnopohlavních vztahů, které proto byly do určité míry normalizovány, a v Mišimově díle tak nacházíme četné odkazy k řeckořímské kultuře a oddanost k samurajské morálce, tedy systémy, které jeho názory na maskulinitu a stejnopohlavní vztahy racionalizovaly. Nemůžeme opomenout ani autorovo spojení výše uvedených maskulinních hodnot s nacionalismem, které v historii není zdaleka unikátní a představa „ideálního muže“ se opakuje v jádře mnohých extremistických hnutí.

Maskulinita však ve své ideální podobě zůstává pouhou utopií a žádná z Mišimových postav ideál nenaplnuje. Juiči je příliš sentimentální, Kóčan je na druhou stranu slabý a povídka *Onnagata* slouží jako důkaz toho, že hranice genderu jsou při nejlepším mlhavé. Rozpor pozorujeme i v kulturách, o které se Mišima opíral – přestože ideologie tokugawské vlády zastávala názor o podřadnosti žen, realita tento despekt neodrážela. Postavy se nacházejí v rozkolu mezi vlastnostmi, které vnímají jako čistě mužské, či ženské a genderové ideály jsou zdrojem konfliktu, ať už vnitřního (jako ve *Zpovědi masky*, *Kindžiki*), tak vnějšího (*Gogo no eikó*).

Stejnopohlavní vztahy mezi muži, přestože reprezentují absenci žen, také nenabízejí úplný únik od ženských hodnot – především pokud jsou podpořené láskou, emocemi. Zatímco si Mišima propůjčuje prvky z antiky, kde byla pasivní role stejnopohlavního styku považována za zženštilou, sám zastává spíše pohled z předmoderního Japonska, kde takové stigma neexistovalo a homosexualita je v jeho díle projevem oddanosti k maskulinním hodnotám. Sám však neuniká sentimentalitě, která je v ideálu maskulinity odsuzována, a nechává své postavy propadat emocím, nedefinovatelným pocitům platonické lásky k ženám a zároveň zakázané, vášnivé lásce k mužům; závist ke kráse milenců přetváří v masochistické fantazie, touží po moci nad těmi, kterými si přeje se stát, je mučedníkem sama sebe a ze všeho nejvíce hledá lásku sám k sobě, třebaže je to nejtěžší podoba lásky, neboť před sebou není schopen skrýt nejtemnější stránky své osobnosti.

Seznam použité literatury

- Ackroyd, Joyce. 1959.** Women in Feudal Japan. *Transactions of the Asiatic Society of Japan*. 1959, stránky 31-68.
- Butler, Judith. 1990.** *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.
- Dworkin, Andrea. 2007.** *Intercourse*. New York, NY : Basic Books, 2007.
- Epp, Garrett P. J. 2018.** To 'Play the Sodomits': A Query in Five Actions. [autor knihy] Michael O'Rourke Noreen Giffney. *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. 2018, stránky 181-197.
- Ernst, Earle. 1974.** *The Kabuki Theatre*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 1974.
- Hirschfeld, Magnus. 1914.** *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. Berlin : Louis Marcus, 1914.
- Icks, Martijn. 2013.** *The Crimes of Elagabalus: The Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor*. London : I.B. Tauris, 2013.
- Jagose, Annamarie. 2013.** *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne : Melbourne University Publishing, 2013.
- Leupp, Gary P. 1995.** *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan (1603-1868)*. Berkeley : University of California Press, 1995.
- Matsumoto, Shigeru. 1970.** *Motoori Norinaga, 1730-1801*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1970.
- Miner, Earl R., Odagiri, Hiroko a Morrell, Robert E. 1985.** *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton, N.J : Princeton University Press, 1985.
- Mishima, Yukio. 2008.** *Forbidden Colors*. [překl.] Alfred H. Marks. London : Penguin Classics, 2008.
- **1971.** Onnagata. *Death in Midsummer and Other Stories*. London : Penguin Books, 1971.
- **2019.** *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*. [překl.] John Nathan. New York : Vintage Publishing, 2019.
- **1981.** *Yukio Mishima on Hagakure: The Samurai Ethic and Modern Japan*. [překl.] Kathryn Sparling. Tokyo : Charles E. Tuttle Co., 1981.
- Mišima, Jukio. 2019.** *Zpověď masky*. [překl.] Klára Macúchová. Praha : Rubato, 2019.

Nathan, John. 2000. *Mishima: A Biography*. Cambridge, MA : Da Capo Press, 2000.

Sinfield, Alan. 2005. *Cultural Politics - Queer Reading*. Hoboken : Taylor & Francis, 2005.

Internetové zdroje

Ellis, Havelock. 1927. *Studies in the Psychology of Sex* [online]. 3. Urbana, Illinois : Project Gutenberg, 1927. Sv. II: Sexual Inversion. [cit. 2022-18-01] Dostupné z: <https://www.gutenberg.org/files/13611/13611-h/13611-h.htm>

Ford, J. C. 2002. Contrasting the Identical: Differentiation of the "Indistinguishable" Characters of Amis and Amiloun. *Neophilogus* [online]. 2002, stránky 311-323. [cit. 2022-18-01] Dostupné z:

[https://www.researchgate.net/publication/](https://www.researchgate.net/publication/263312581_Contrasting_the_Identical_Differentiation_of_the_Indistinguishable_Characters_of_Amis_and_Amiloun)

[263312581_Contrasting_the_Identical_Differentiation_of_the_Indistinguishable_Characters_of_Amis_and_Amiloun](https://www.researchgate.net/publication/263312581_Contrasting_the_Identical_Differentiation_of_the_Indistinguishable_Characters_of_Amis_and_Amiloun)

Kaye, Richard A. 1996. "Losing His Religion": Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr. *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures* [online]. New York : Routledge, 1996, stránky 86-105. [cit. 2022-18-01] Dostupné z:

[https://www.academia.edu/20578817/](https://www.academia.edu/20578817/Losing_His_Religion_from_Outlooks_Gay_and_Lesbian_Visual_Cultures_ed_Peter_Horne_and_Reina_Lewis_1996)

[Losing_His_Religion_from_Outlooks_Gay_and_Lesbian_Visual_Cultures_ed_Peter_Horne_and_Reina_Lewis_1996](https://www.academia.edu/20578817/Losing_His_Religion_from_Outlooks_Gay_and_Lesbian_Visual_Cultures_ed_Peter_Horne_and_Reina_Lewis_1996)

Kuzniar, Alice A. 1996. *Outing Goethe and His Age* [online]. Stanford, California : Stanford University Press, 1996. [cit. 2022-18-01] Dostupné z:

https://archive.org/details/isbn_9780804726146

Pater, Walter. 1873. *The Renaissance* [online]. Urbana, Illinois : Project Gutenberg, 1873. Dostupné z: <https://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm>

Taywaditep, Kittiwut Jod. 2002. Marginalization Among the Marginalized. *Journal of Homosexuality* [online]. 2002, stránky 1-28. [cit. 2022-18-01] Dostupné z:

https://www-tandfonline-com.ezproxy.is.cuni.cz/doi/ref/10.1300/J082v42n01_01