

Dálný východ

Ročník VII
číslo 1
2017

Z obsahu

The Wakan rōeishū through Time

JOSHUA S. MOSTOW

Estetika smutku a osamění v Saigjóově poezii

MARTIN TÍRALA

Nó hry Zdenky Švarcové

ANTONÍN LÍMAN

Quantitative metre in nō

IVAN R. V. RUMÁNEK

Killer Kitsch: Kamishibai in Japan's Fifteen Year War, 1931–1945

SHARALYN ORBAUGH

Čínské bušidó

DAVID UHER

Paní profesorka Zdenka Švarcová

SYLVA MARTINÁSKOVÁ, TEREZA NAKAYA

Dálný východ

Far East

Ročník VII

číslo 1

Univerzita Palackého v Olomouci
Olomouc 2017

Redakce

Vedoucí redaktor: doc. David Uher, PhD

Členové redakční rady:

prof. Zdeňka Švarcová, Dr., doc. Lucie Olivová, Ph.D., DSc.,
doc. Ing. Ludmila Mládková, Ph.D., doc. Mgr. Roman Jašek, Ph.D.,
doc. Ing. Miloslava Chovancová, Ph.D., doc. Ing. Jan Sýkora, M.A., Ph.D.,
doc. PhDr. Miriam Löwensteinová, Ph.D., Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.

Adresa redakce:

Dálný východ
Katedra asijských studií, Katedra aplikované ekonomie
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 14
771 80 Olomouc
www.kas.upol.cz

Technická redakce a obálka: Helena Hladišová

Odpovědný redaktor: Otakar Loutocký

Vydala a vytiskla: Univerzita Palackého v Olomouci,

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

email: vup@upol.cz

*Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené
roku 2017 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci
Institucionálního rozvojového plánu
Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci*

ISSN: 1805-1049

MK ČR E 20430

Olomouc 2017

OBSAH

Úvodem	5
Ivona Barešová	
The <i>Wakan rōishū</i> through Time	8
Joshua S. Mostow	
Estetika smutku a osamění v Saigjóově poezii	18
Martin Tirala	
Nó hry Zdenky Švarcové	28
Antonín Líman	
Quantitative metre in nō	32
Ivan R. V. Rumánek	
Killer Kitsch: Kamishibai in Japan's Fifteen Year War, 1931–1945	46
Sharalyn Orbaugh	
Čínské bušidó	61
David Uher	
Paní profesorka Zdenka Švarcová	84
Sylva Martinásková, Tereza Nakaya	
RECENZE	
Švarcová, Zdenka: <i>Vesmír v nás.</i> <i>Inspirace a útěcha v japonském jazyce a literatuře</i>	97
Dita Nymburská	
Barešová Ivona: <i>Japanese Given Names:</i> <i>a Window into Contemporary Japanese Society</i>	99
Alice Kraemerová	
Matela, Jiří, Ivona Barešová a Barbora Dohnálková: <i>Japonská kultura</i>	102
Hana Kloutvorová	

ÚVODEM

Toto číslo *Dálného východu* bylo sestaveno u příležitosti významného životního jubilea prof. Zdenky Švarcové, přední české japanoložky, oblíbené a respektované pedagožky a uznávané překladatelky japonské poezie a literatury. Příspěvky otištěné v tomto čísle spojuje právě osobnost paní profesorky. Jejich autory jsou čeští i zahraniční kolegové a žáci prof. Švarcové a témata, jimiž se v jednotlivých studiích zabývají, jsou paní profesorce velmi blízká – sama se jimi zabývá nebo se jí nějakým způsobem dotýkají.

V prvním článku pojednává Joshua S. Mostow z Katedry asijských studií na Univerzitě Britské Kolumbie ve Vancouveru o vzniku, významu a pozdějším využití sbírky čínských a japonských básní *Wakan rôeišú*, kterou sestavil Fudžiwara no Kintó, současník Murasaki Šikibu. Prof. Švarcová se touto sbírkou rovněž zabývala, například ve studii „Fujiwara Kintō's Dual Poetical Taste in Wakanrōeishū”, která byla otištěna v roce 2001 v Archivu orientálním.

Za téma následujícího příspěvku si Martin Tirala z Ústavu Dálného východu Univerzity Karlovy zvolil motiv smutku a osamění v poezii významného středověkého básníka, mnicha Saigóa, přičemž pracuje mimo jiné i s básněmi, které přeložila prof. Švarcová ve spolupráci s básníkem Zdeňkem Gerychem a představila českým čtenářům ve sbírce *Odstíny smutku* (Vyšehrad, 2013).

Antonín Líman, emeritní profesor univerzit v kanadském Torontu a japonském Otemae, připomíná další velkou lásku paní profesorky, a sice japonské divadlo *nó*. V kontextu vlastních zkušeností a zážitků s tímto specifickým druhem japonského tradičního umění se ve svém příspěvku zamýšlí nad libretem Kanamiho hry *Sotoba Komači*, které profesorka Švarcová mistrně přeložila do češtiny pod názvem *Stúpa a paní Komači*.

Tematikou her *nó* se ve své studii zabývá i Ivan Rumánek ze Semináře japonských studií Masarykovy univerzity, konkrétně jejich specifickým rytmem, tzv. *hiranori*, a jeho původem, jenž podle autorovy teorie může sahát až k indické a řecké časoměrné tradici.

V následující eseji Sharalyn Orbaugh, která rovněž působí na Katedře asijských studií Univerzity Britské Kolumbie, objasňuje využívání japonského papírového divadla *kamišibai* jakožto nástroje národní propagandy během druhé světové války. Zabývá se především způsobem, jakým byl využíván kýč (v Kunderově slova smyslu) k zesílení emočního dopadu těchto her. Jak autorka zmiňuje ve úvodu, pochopit český koncept kýče jí pomohla právě profesorka Švarcová.

David Uher, mladší kolega paní profesorky z jejího domovského pracoviště na Univerzitě Palackého v Olomouci, připojil komparativní studii, která se zabývá knihou *Čínské bušidó* tradičního vzdělance a literáta, novináře a filozofa Liang Čchi-čchaoa (1873–1929). Na biografích historických postav především z Východních Čou si autor všiml šestice pojmů definujících japonské bušidó, aby je pak aplikoval na čínské prostředí.

Na závěr tohoto čísla připravily Sylva Martinásková a Tereza Nakaya z Katedry asijských studií Univerzity Palackého medailónek prof. Švarcové, ve kterém se pokusily shrnout její bohaté profesní aktivity a nejdůležitější počiny. Původně jednoduché zadání se záhy ukázalo jako nelehký úkol a výsledný výčet jen umocňuje to, co všichni již dávno víme – prof. Zdenka Švarcová je japanoložka s velkým J.

*Milá paní profesorko,
dovolte mi, abych Vám za všechny, kteří se podíleli na přípravě tohoto čísla, popřála k Vašemu krásnému životnímu jubileu pevné zdraví a spoustu radosti a energie do dalších let. Jménem svých kolegyně a kolegů z Katedry asijských studií UP Vám chci z celého srdce poděkovat za Vaši laskavost a podporu – profesní i lidskou –, za všechno, co pro nás děláte, za to, že jste s námi.*

Ivona Barešová



Otázka nad otázky

*Je tento svět doopravdy,
anebo se nám jenom zdá?
Nedozví se, kdo se ptá,
zda skutečný je, či pouhý sen,
když je, a přitom není zároveň!¹*

¹ Ono no Komači. *Do slov má láska odívá se*. Přel. Z. Švarcová, spolu se Zdeňkem Gerychem. Praha, Vyšehrad, 2011, s. 73.

THE WAKAN RŌEISHŪ THROUGH TIME

Joshua S. Mostow

Abstract: *The Wakan rōeishū (WKRS) is a unique anthology of Chinese and Japanese verse, classified by topics, assembled by Fujiwara no Kintō (966–1041). The conditions of its creation are obscure, and at least two theories have been offered. The verses were chanted by male courtiers from the Heian period in a “Japanized” fashion (kundoku). It has also been a favored text for calligraphers from its inception to our own day. It is an important sub-text in Noh as well as literary court romances (monogatari). Finally, it early on became an important textbook for the teaching of classical Chinese. The article considers a number of manuscript versions of the WKRS as well as printed editions dating from the Edo period (1600-1868).*

Key words: *Chinese verse (kanshi), Japanese poetry (waka), chanting, calligraphy, Noh theatre, manuscripts, early modern printed books (hanpon).*

The *Wakan rōeishū* (hereafter, WKRS), variously translated in English as *Japanese and Chinese Poems to Sing*,¹ the *Japanese and Chinese-style Chanting Collection*,² *Collection of Han and Yamato Cantillations*,³ and *Collection of Wa and Kan Chants*,⁴ is a Heian-period collection of 803 verses, comprised, largely, of Chinese couplets by Chinese and Japanese poets, and Japanese poetry (*waka*) by male and female Japanese poets. The aim of the short article is to reflect on the amazing longevity of this text, especially in its variety of physical formats.

It is a “classified” collection in two books, where verses are categorized: seasonally in Book One, and by somewhat random topics (“Wind,” “Bamboo,” “Mountain Residences,” “Neighbors”) in the second. As Jennifer Guest has noted: “the first, seasonal part of the anthology owes more to the world of *waka* topicality, while the second, miscellaneous part is oriented more toward kanbun-based topics.”⁵

¹ Rimer 1997.

² Guest 2013.

³ LaMarre 2000.

⁴ Svarcova 2001.

⁵ Guest 2013: 56.

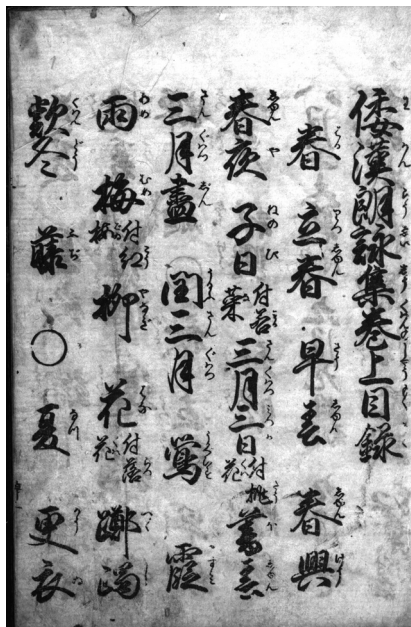


Fig. 1. WKRS, vol. 1 Late Edo printed edition.

So, for example, on the first page of an Edo-period printed edition (fig. 1), we see “Haru” (Spring), followed by a number of vernal topics, such as “risshun” (the establishment, or start, of spring), “sōshun” (early spring) and “shunkyō” (spring inspiration), and then at the bottom of the last line on the left “Natsu,” or Summer, followed by the autumnal topic “kōi,” or the seasonal change of garments.

Origins

The verses in the WKRS were selected by Fujiwara no Kintō (966–1041), the most famous poet and poetic arbiter of his day and a contemporary of Murasaki Shikibu, the author of *The Tale of Genji* (*Genji monogatari*, ca. 1008). Curiously, there are two traditions about the origins of this collection. The first is that it was put together by Kintō and calligraphed by Fujiwara no Yukinari (972–1027) as a wedding present for Kintō’s son-in-law, Nijō Kanpaku Fujiwara no Moromichi, around 1011 or 1012. This is recorded in the *GoShūisho chū* (Notes on the *GoShūishō*) by Kenshō (ca. 1130–ca. 1210). While it is true that Moromichi took Kintō’s daughter as a secondary wife, there is no evidence of such a wedding present.⁶

⁶ Sugano 1999: 422.

According to the second tradition, found in the *Kokon chomonjū* (Things Heard Then and Now, Tachibana no Narisue, ed., 1254), Fujiwara no Yoshimichi had the artist Yoshichika paint two hundred screens (*byōbu*), and among them were some with *kara-e* (“China-pictures”) above and *yamato-e* (“Japan-pictures”) below, separated by water representing the ocean. Kintō selected poems and had them written on cartouches and attached to the screens. Yoshimichi then gave the screens to Fujiwara no Norimichi, Kintō’s son-in-law, for the presentation of the latter’s daughter to court, presumably Kanshi (歎子, or Yoshiko) as a consort to Go-Reizei in 1047.⁷ Kawaguchi Hisao, the author of this theory, also notes the high percentage of poems in the WKRS that were originally designed to be affixed to screens, so-called *byōbu-uta* and *byōbu-shi*—the number required for 200 screens would be roughly equivalent to the total number of poems in WKRS.⁸ However, scholars have accepted that we will never really know the circumstances under which Kintō put together this collection.

Early copies

Although the earliest extant copies of many of the works contemporaneous with the WKRS, such as *The Tale of Genji* and *Makura no sōshi*, are from centuries later than their originals, we actually do have late eleventh century copies of the WKRS. In fact, the *Kansu-bon* owned by the Imperial Household Agency is traditionally attributed to Kintō himself, though it is now thought to date from the early twelfth century. Earlier still is the *Detchō-bon* (fig. 2), also owned by the Imperial Household Agency, and the *Sekido-bon*, owned by the MOA Museum of Art, both dated to the mid-eleventh century. All these texts give evidence of the heights of refinement Japanese *kana* calligraphy had achieved by this point, and all show the great stylistic ingenuity used to integrate *kana* and *kanji* into a beautiful and harmonious whole. It is no surprise that the WKRS became a favored text for virtuoso calligraphy.

⁷ Smits 2000: 419.

⁸ Ibid. 421; citing Kawaguchi 1965: 13–19; and Kawaguchi 1982: 624–626.

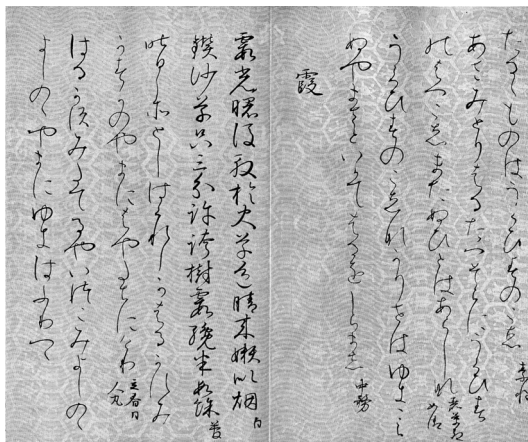


Fig. 2. *Detchō-bon*, Imperial Household Agency.

The Texts, verses 1-11

Prof. Svarcova in her 2001 article provides a table of all the poems in each category, with the poets identified in the following way:

- A Bai Juyi (白樂天)
- b a Chinese poet
- c a Japanese poet (漢詩)
- d a Japanese poet (和歌)
- e a Japanese woman poet (和歌)

She gives the distribution of the first two categories as follows:

- 立春 ccdaacdd
- 早春 baaccdd⁹

This allows us to appreciate the interweaving of voices, in both Chinese and Japanese, by both women and men.

Rōei—Chanting

The question of course arises as to how the Chinese poems were actually chanted. They were performed in their *kundoku* readings, that is, with the words transposed into Japanese sentence structure. Thus, Verse 11, “Tōgan,” or “Eastern Shore,” while written in Chinese:

東岸西岸之柳	遅速不同
南枝北枝の梅	開落已異

⁹ Svarcova 2001: 491.

was actually recited as:

tōgan seigan no yanagi chisoku onajikarazu
*nanshi hokushi no ume kairaku sude ni kotonari.*¹⁰

Interestingly, Guest has shown that it was through such chanting performances that ladies of the Heian court derived much of their knowledge of Chinese verse.¹¹

And male characters in women's *monogatari* also chant verses from the WKRS to themselves and others, like Genji in exile in Suma:

A splendid moon had risen, and Genji realized that on this night of the full moon there would be concerts at the Imperial Palace. Perhaps his previous companions, gathered for a midnight party with beautiful court ladies, might be thinking of him.

Two thousand miles away,
the heart of my friend.
So he sang and could not hold back the tears.¹²

The quote is a verse by Bai Juyi, contained in the WKRS.

Noh

Yet the most frequent appearance of Chinese verses from WKRS are in Noh, where they weave in and out with quotations from *waka* usually not from the WKRS itself. Let us take a passage from the play *Yamamba*:

CHORUS Before, the ocean rolls its boundless waters,
The moon aloft lifting high the light of truth;
Behind, huge pines tower from beetling crags,
Their wind's song shivering dreams of eternal bliss.
CRONE *Bulrush whips rot away till fireflies rise free;*
CHORUS *alarm drums gather moss till birds take fright no more:*
lines like these speak of this place, too.¹³

The lines in italics are quoting a Chinese verse by Fujiwara no Kokufū (no. 663)

刑鞭蒲朽蜚空去
諫鼓苔深鳥不驚
keibengama kuchite, hotaru munashiku sannu
kanko koke fukoushite, tori odorokazu.
The punishment whips of reed have rotted:
fireflies fly off to the sky.
On the drum of petition, the moss grows deep:
the birds are never startled.

¹⁰ SNKBZS, p. 23. A musical notation for this piece is provided by Stephen Addiss, in Rimer 1997: 256–257. A performance can be found on Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=nwyM3AGwd_w.

¹¹ Guest 2013: 105.

¹² The prose translation is by Addiss; the translation of Bai is by Chaves, both contained Rimer 1997: 248.

¹³ Tyler 1992: 325.

WKRS as Textbook

The mid-eleventh century *Detchō-bon* presents both *kana* and *kanji* unadorned, but early in its history the WKRS became a textbook for learning how to read classical Chinese. For this, annotations of the *kundoku* system were added.

Even after the rise of woodblock printing, hand-calligraphed copies of WKRS continued to be used. Fig. 3 shows the first page of a Bunka-era (1804–1818) text:

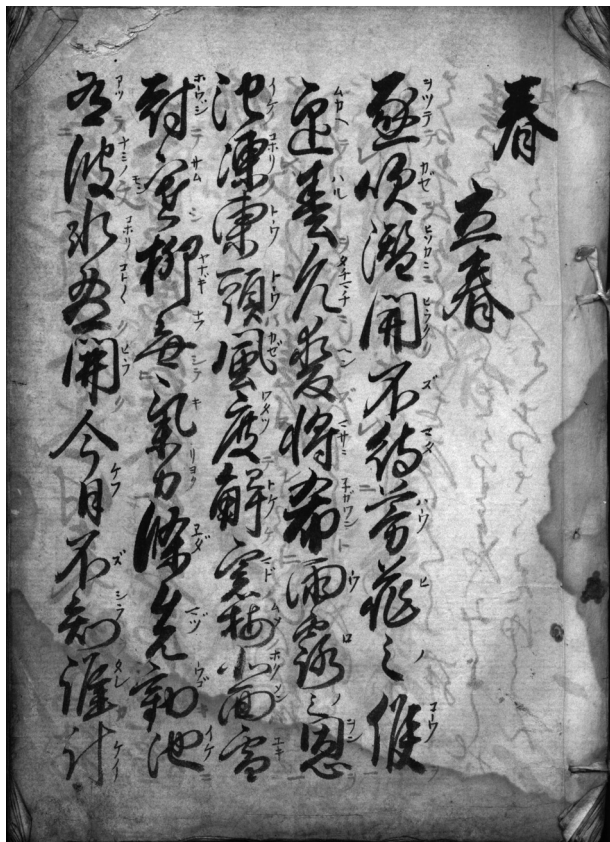


Fig. 3. WKRS manuscript. Bunka era.

We can see that *kunten* marks and *okuri-gana* have been added in red. The reading of the Chinese characters has been supplied in black ink. Curiously, there is some redundancy, so that the very first character has the *rubi* “otte” (オツテ) but also the “te” in red.

This is explained in the colophon (fig. 4):

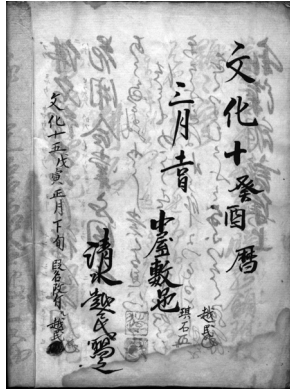


Fig. 4. WKRS ms., colophon

This tells us that the text was originally calligraphed by Shimizu Koshitami (清水越民, my reading of his given name is conjectural) in the middle *yashiki* of a daimyo in the Third Month of Bunka 10 (1813). But a note added on the extreme left of the pages indicates that in Bunka 15 (1818) Shimizu also added the *kana* readings to the characters.

If we look at a subsequent two-page spread (fig. 5)



Fig. 5. WKRS ms., from "risshun" to "sōshun," Bunka era

we see that Shimizu quickly eliminates the redundancy. But we notice two other factors: first, the inscription of the *waka* now include *kanji*, albeit as *kuzushiji* (the *kanji* for Spring, “haru,” in the first line is particularly noticeable), and some of the *kanshi* verses have been run together, so that the “Tōgan” verse starts in the middle of the third line.

Later Edo editions start adding an upper register for supplementary material, such as “Kanshi and Waka on the Eight Views of Xiao and Xiang” (*Shōshō hakkei shiika*), pictures of Chinese immortals and well as the Six and Thirty-Six Poetic Immortals of *waka*.

Most of these texts appeared to have been aimed at a male readership, as women were even more generally excluded from the Sinosphere than during the Heian period. Nonetheless, in 1803 we find a commentary of the WKRS specifically designed (according to its preface) for both male and female children (兒女). This is the *Wakan rōeshū-shō* of Takai Ranzan (1762-1839). Ranzan was characteristic of the explosion in education for commoners that print capitalism enabled, especially in the latter half of the Edo period, and was personally responsible for writing as many as 123 titles, many of them ōrai-mono or purveying practical knowledge.¹⁴

The text (fig. 6) displays what Rebekah Clements has recently called “*kundoku* transcription”¹⁵ where, rather than leaving it to the reader to transform the Chinese into

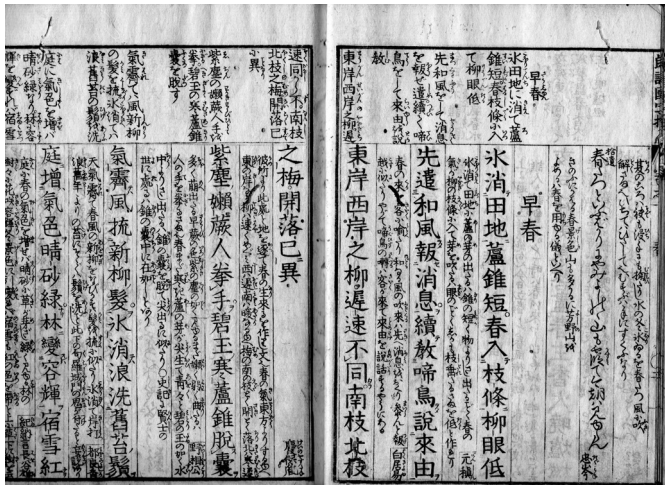


Fig. 6. Takai Ranzan, *Wakan rōeshū-shō* (1803).

¹⁴ Kinski, Michael: “Admonitions Regarding Food Consumption, Takai Ranzan’s *Shokuji kai*, Introduction, Transcription and Translation. Part One,” *Japonica Humboldtiana* 7, 2003, pp. 123–178.

¹⁵ Clements, Rebekah: *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*. Cambridge 2015, p. 104.

Japanese by following the *kunten* marks and readings, authors write the whole thing out, as we see in the upper register. For “Togan” this reads:

とうがんせいがんのやなぎ ちそくおなじ ず
東岸西岸之柳。遅速同 から不。
なんしほくし むめ かみらくすで ことなり
南枝北枝の梅。開落已に 異。

There is also a prose paraphrase of the verse in the main-body of the text:

かの 彼所より此處と地を かつ 春の生来るを作りし文也 春のき とうぼう 気東方よりするゆへ
ひがし 東の岸なる かし やなぎ はや にし おそしみなミ あたゝか むめ えだ さき
とく 散北 寒 遅 ちりきたさむくおそし 南ハ 暖 なるゆへ梅の南の枝とく開

This is a text made on the coming of Spring, which follows the land from that place to this place. Since the energy of Spring comes from the East, the willows on the eastern shore bud early, while the west is slow. Since the south is warm, the branches of the southern plums quickly blossom and quickly fall, while the North is cold and late.

Interestingly, Ranzan also gives commentary for the *waka*, which is unusual: the WKRS was always valued more for its *kanshi* than for its *waka*.

The *Wakan rōishū-shō* was reprinted as late as Bunka 4 (1807) and the copy in my possession has an owner's signature dated to the Meiji teens, that is, the late 1870s, so we can see that it remained popular even after the Meiji Restoration. In fact, a movable-type edition was published in Meiji 43 (1910). While the work remained marketable, the necessity of a moveable-type edition also means that the Bunka edition was inaccessible—due to being printed with variant-form *kana* (*hentai-gana*)—not only to most of us, but also to most Japanese only 100 years after its last reprint, or less than 50 years (about 2 generations) after the foundation of the modern nation-state. That is to say that in c. 1879, someone could still read this Edo-period text, but in 1910 new readers could not. Of course, this was at the popular, rather than scholarly, level. But it was to the popular reader than Ranzan was addressing himself and it is at that level that the ability to read *hentai-gana* must have disappeared first.

The WKRS continued to be popular in the Meiji period, when a card game like the *Hyakunin issshu uta-garuta* was also created. And even today, it remains a popular text with calligraphers, such as Kataoka Shikō 片岡紫江 (1928–2014).¹⁶ Embedded in Noh, monogatari, and the calligraphic tradition, this curious collection remains a fundamental element of pre-modern Japanese culture.

¹⁶ An example, with explanatory text and video, can be accessed at: <http://collections.museums.ualberta.ca/uac/uac/details.aspx?key=22693&r=7&t=2>.

References:

- Clements, Rebekah: *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*. Cambridge 2015.
- Guest, Jennifer: *Primers, Commentaries, and Kanbun Literacy in Japanese Literary Culture, 950-1250CE*. Unpublished PhD dissertation, Columbia University, New York 2013.
- Kawaguchi Hisao: Kaisetsu. In *Wakan rōeishū*, NKBT 73. Tokyo 1965.
- Kawaguchi Hisao (ed.): *Wakan rōeishū*. Tokyo 1982.
- Kinski, Michael: Admonitions Regarding Food Consumption, Takai Ranzan's Shokuji kai, Introduction, Transcription and Translation. Part One. *Japanica Humboldtiana* 2003, 7, pp. 123–178.
- LaMarre, Thomas: *Uncovering Heian Japan: an Archeology of Sensation and Inscription*. Durham 2000.
- Rimer, J. Thomas and Jonathan Chaves (eds. and trans.): *Japanese and Chinese Poems to Sing: the Wakan rōeishū*. New York 1997.
- Smits, Ivo: Song as Cultural History: Reading Wakan Rōeishū (Texts). *Monumenta Nipponica* 2000, 55, 2, pp. 225–256.
- Smits, Ivo: Song as Cultural History: Reading Wakan Rōeishū (Interpretations). *Monumenta Nipponica* 2000, 55, 3, pp. 399–427.
- Sugano Hiroyuki (ed.): *Wakan rōeishū*. Tokyo 1999.
- Svarcova, Zdenka: Fujiwara Kintō's Dual Poetical Taste in Wakanrōeishū. *Archiv orientální* 2001, 3, pp. 485–494.
- Takai Ranzan: *Wakan rōeishū-shō*. Edo 1803.
- Tyler, Royall (trans.): *Japanese nō dramas*. London and New York 1992.

Contact: Joshua S. Mostow, Department of Asian Studies, The University of British Columbia, 1871 West Mall, Vancouver, BC, V6T 1Z2, Canada, jmostow@mail.ubc.ca

ESTETIKA SMUTKU A OSAMĚNÍ V SAIGJÓOVĚ POEZII

Martin Tirala

Abstrakt: Tématem příspěvku je motiv smutku a osamění v poezii významného středověkého básníka, mnicha Saigjóa (1118–1190). Zasazuje tohoto básníka do kontextu doby a zvažuje možné příčiny jeho odchodu do ústraní. Soustředí se však hlavně na jednotlivé typy smutku a osamění, které lze v překladech jeho poezie zaznamenat. K tomuto účelu si autor vytvořil databázi básní s touto tematikou. Vyčlenil celkem osm kategorií smutku, kterým odpovídají různé nálady, lexikum a estetické ideály. Saigjó je zcela nepochybně básníkem, u něhož lze pozorovat přechod od klasické heianské ke středověké estetice.

Klíčová slova: Mnich Saigjó, Sató Norikijo, středověká poezie, tradiční japonská estetika, mappó, sabi, júgen, wabi, odchod do ústraní, motiv smutku, motiv osamění

Mnich Saigjó v době „konce Buddhova zákona“

Středověká japonská poezie se v dějinách literatury standardně označuje jako poezie období Kamakura (1185–1333) a Muromači (1336–1573), její počátky však lze hledat již na konci období Heian (794–1185), ve druhé polovině 12. století. Za středověkého básníka tak lze považovat i mnicha Saigjóa 西行 (1118–1190), přestože po většinu svého života nepůsobil ve středověku. Jeho poezie byla v mnoha ohledech jiná než poezie jeho současníků, kteří nadále opěvovali jen to, co se objevovalo v první císařské antologii *Kokinwakašú* 古今和歌集 (Sbírka starých a současných japonských básní) z roku 905. Samozřejmě docházelo k pozvolným proměnám stylu a volených motivů, ovšem výrazných změn bylo dosaženo až na začátku 13. století, kdy byla vydána osmá císařská antologie, příznačně nazvaná *Šinkokinwakašú* 新古今和歌集 (Nová sbírka starých a současných básní). Její kompilátoři přišli s novým stylem japonské poezie, autory pozdějších komentářů označovaným jako „styl *Šinkokinwakašú*“, či „styl Nové *Kokinwakašú*“, který se mimo jiné vyznačoval syntaktickými předěly po prvním nebo třetím verši, „spoléháním na poetický účinek podstatných jmen (obzvláště na samotném konci dané básně)“¹ a mnohem větší intenzitou a emocionálním prožitkem než v případě *Kokinwakašú*. Navíc celkově lze prohlásit, že básně *Šinkokinwakašú* jsou mnohem temnější než v předchozích sbírkách. To je samozřejmě dáno dobou, kdy tyto básně vznikaly. Dvůrané museli sledovat, jak se k moci postupně dostává samurajská vrstva v čele s rody Taira a později rodem Minamoto. Ztráta výsadního postavení starých dvorských rodů však byla jen jedním z aspektů širšího fenoménu nazývaného *mappó* 末法, „konec Buddhova zákona“. Jednalo se o převažující buddhistickou představu

¹ Keene, Donald 1993: 643.

konce světa, jenž měl započít rokem 1152 a trvat 10 000 let až do úplné zkázy.² Vnímaví dvořané pozorovali, že v jejich okolí dochází k jevům a událostem, které je mohou jen utvrzovat v přesvědčení, že konec Buddhova zákona skutečně nastal. Hlavní město Heiankjó (dnešní Kjóto) bylo v druhé polovině 12. století stíženo několika přírodními pohromami, obyvatelé města byli z pokynu Taira no Kijomoriho na přechodnou dobu nuceni přestěhovat se do neobydlené Fukuhary, poblíž dnešního Kóbe, a úplnou zkázu v jejich očích přinesly boje mezi samurajskými rody Taira a Minamoto. Saigjóův mladší současník Kamo no Čómei 鴨長明 (1155–1216) popsal *mappó* v hlavním městě v první polovině proslulého díla *Hódžóki* (Záznamy z poustevny). Pod vlivem učení *mappó* se k okolnímu světu staví negativně a jeho reakce je pesimistická. Oproti němu Saigjó, který se stejně jako Čómei stal mnichem, je schopen vychutnávat krásy tohoto světa. Nicméně jistý pesimismus, nebo přesněji smutek z nastalého stavu věcí jej provází ve značné části jeho poezie.

Saigjóův odchod do ústraní a osamělost na cestách

Profesorka Zdenka Švarcová nazvala překlad výběru ze Saigjóovy poezie trefně jako *Odstíny smutku*.³ To mě inspirovalo k zamyšlení se nad povahou a podstatou motivu smutku v jeho básních. Japonští literární kritici se ve svých pracích většinou soustředí na Saigjóův život, nebo jen na jeho básně. To je odrazem všeobecnější tendence zabývat se buď biografií spisovatelů a básníků, tzv. *sakkaron* 作家論, nebo jen jejich dílem, tzv. *sakuhinron* 作品論. O klasické a středověké poezii však nelze uvažovat odděleně bez kontextu, v jakém básník tvořil, bez znalosti situace a okolností, za nichž básně napsal. Ovšem životní osudy básníka a jejich vliv na jeho poezii by neměly být přeceňovány, protože ne vždy se jedná o niterný prožitek inspirovaný tím, co autor básně v reálném životě zakusil. Je nutné si uvědomit, že i středověký básník pracuje do jisté míry s fikcí, že stejně jako moderní autor vytváří fikční svět.⁴ *Sakkaron* je tedy aplikovatelný jen do určité míry. Nicméně některé důležité životní události tvorbu autora ovlivnit mohly, obzvláště v době víry v „konec Buddhova zákona“.

V Saigjóově životě lze takových událostí vymezit hned několik. Tou nejsilnější událostí však byl zcela nepochybně jeho odchod do ústraní v roce 1140. Saigjó, svým původním světským jménem Sató Norikijo 佐藤義清, pocházel z významného samurajského rodu, jehož příslušníci sloužili jako členové císařské, přesněji řečeno, excísařské gardy, *hokumen buši* 北面武士. Norikijo měl v této funkci možnost přímého přístupu hned ke dvěma excísařům za sebou, Tobovi (1103–1156) a Sutokuovi (1119–1164). Obzvláště ale bývá zdůrazňován jeho blízký vztah k Tobově hlavní manželce, císařovně Šóši (1101–1141), která byla matkou Sutokua a dalšího excísaře v pořadí, Goširakawy (1127–1192). Císařovna Šóši měla pravděpodobně na mladého

² Avšak po naprosté zkáze mělo cyklicky dojít k opětovnému vzniku světa. Podrobněji viz Marra 1991: 70–75.

³ Saigjó. *Odstíny smutku: Sto japonských básní*. Jedná se o překlady prof. Švarcové, které pak ještě přebásnil Zdeněk Gerych.

⁴ O fikčních světech, obzvláště v poezii, viz Červenka 2003.

Norikija velký vliv v oblasti japonské poezie. Sama pocházela z rodu Tokudaidži, vlivné fudžiwarské větve, spojené s jednou z pěti významných škol poezie, jež nesla rovněž název Tokudaidži. Podle jedné z legend byl Norikijo do této dámy zamilovaný a mnichem se stal z nešťastné lásky k ní. Uvádí se i jiné varianty, podle nichž však byla příčinou jeho odchodu do ústraní vždy nešťastná láska k nějaké vysoce postavené, a tedy nedosažitelné dámě. Jedná se pravděpodobně o pozdější snahy učinit Saigjóův život mnohem romantičtějším, než asi byl, nicméně žádná z těchto variant se nedá zcela vyloučit. Stejně tak nelze vyvrátit teorii, podle které se Norikijo stal mnichem v důsledku smrti blízkého přítele.⁵ Avšak bez ohledu na to, co bylo skutečnou příčinou, je zřejmé, že jeho rozhodnutí mělo vliv na celý zbytek jeho života. Mnichem se stal v pouhých 23 letech a opustil kvůli tomu svou mladou ženu a malou dcerku. Podle legendy obsažené v díle *Saigjó monogatari* 西行物語 (Saigjóův příběh) svou dcerku při posledním loučení dokonce odkopl nohou.⁶ Toto přehnané symbolické gesto znamenající zpretrhání veškerých vazeb se světskou sférou je ovšem v přímém rozporu s tím, co lze vysledovat v pozdější Saigjóově poezii. Přestože se stal mnichem, na důkaz čehož přijal mnišské jméno En'i (Úroveň dokonalosti) a později Saigjó (Kráčející na Západ), často se vracel zpět do hlavního města za svými vysoce postavenými přáteli. Jednoduše osamění se mu navzdory zřeknutí se pozemských tužeb stávalo nesnesitelným a svět lidí jej opakovaně přitahoval.

Smutek a osamění lze pozorovat rovněž v Saigjóově poezii, kterou napsal během cest za přírodními krásami, přesněji řečeno, za místními jmény, *utamakura* 歌枕 (poduškami básní), které v básních asociují určité nálady a specifickou slovní zásobu. Jedná se o básnické figury vázané na konkrétní místa v Japonsku, které většina dvořanů znala jen z poezie, avšak Saigjó, stejně jako o několik století před ním básník Ariwara no Narihira 在原業平 (825–880)⁷, se na tato místa opakovaně vydával. Několik let po odchodu do ústraní Saigjó nejspíš pobýval v blízkosti hlavního města Heiankjó, na svazích Východních hor. Později se uchýlil na horu Kója a další hory pohoří Jošino a delší dobu žil také v Ise. V Japonsku jej ale proslavily obzvláště jeho výpravy na vzdálená místa, nejvíce pak do Východních provincií (Azuma). Do míst, kam se za *utamakurami* vypravil i zmíněný Ariwara no Narihira, tedy až do oblasti dnešního Sendai a do dnešní oblasti Fukušima, které, jak je známo, byly v roce 2011 stíženy katastrofickými záplavami a zemětřesením. Během těchto cest napsal Saigjó spousty dojemných básní, nicméně nejpůsobivější jsou ty, které složil v dobách největšího osamění, v místech, kde jeho jediným společníkem byl pouze měsíc na noční obloze.

⁵ William R. Lafleur se dokonce zmiňuje o homosexuálních praktikách na excísařském dvoře, k nimž mohl mít mladý Saigjó odpor, in Lafleur 2003. Podrobněji se touto problematikou zabývá Stoneman 2009.

⁶ Hagiografické dílo *Saigjó monogatari* z 13. století je přístupné v anglickém překladu Gustava Heltda v *Saigyō's Traveling Tale: A Transaltion of Saigyō monogatari*.

⁷ Ariwara no Narihira, jeden z šesti básnických géníů *rokkasen* 六歌仙, a předpokládaný hrdina jednoho z prvních děl žánru *monogatari*, *Ise monogatari* 伊勢物語 (Příběhy z Ise) z přelomu 9. a 10. století.

Databáze Saigjóových básní

Pokusil jsem se vyextrahovat básně z překladu profesorky Švarcové, básně z překladu paní Věry Linhartové⁸, verše z knihy *Bledý měsíc k ránu*⁹ a překlady dalších Saigjóových básní z knih¹⁰, v nichž lze pozorovat motiv smutku a osamění. Přestože se nejedná o databázi vzniklou na základě veškeré Saigjóovy poezie, jedná se o vzorek reprezentativní (více než 200 básní), takže níže uvedené subkategorie zhruba odpovídají motivům výsledovatelným v celé jeho tvorbě. Lze pozorovat bohatou škálu nuancí od osamělosti a smutku milostného, přes smutek z loučení, osamělost hraničící s bolestí, touhu nebýt sám, přiznání si toho, že navzdory odchodu do ústraní má básník nadále city, smutek doslova existencionální, rozjímání nad smrtí až po záměrnou osamělost. Tyto nálady a pocity vyjadřuje Saigjó pomocí různých slov a jazykových prostředků, doplnil jsem proto jednotlivé ukázky i přepisem originálu do latinky s příslušným zdrojem. Navzdory rozdílnosti použitých výrazů vykazují všechny básně shodné rysy, které svědčí o komplexnosti a jednotě stylu Saigjóovy poezie.

Osm typů motivu smutku a osamění

Milostnou poezii od mnicha, který se zřekl tohoto světa, by asi nikdo neočekával, ale mniši psali milostné verše už v první císařské antologii *Kokinwakašú*. Často se jednalo o stylizaci, představování si sama sebe v roli milence, ba i milenky. Ovšem v případě bývalého aktivního dvora, jakým byl Saigjó, lze u některých veršů předpokládat, že se jedná o básně z doby, než se stal mnichem. Saigjóovy milostné básně lze rozdělit do třech subkategorií: básně vyjadřují 1. osamělost, 2. touhu setkat se, 3. smutek. Do první subkategorie spadá tato báseň:

*Hito wa kode
kaze no kešiki mo
fukenu ni
aware ni kari no
otozurete juku*¹¹

Nepřichází,
na něhož čekala jsem,
v tu pozdní hodinu a vítr už se zdvih.
Jak teskně jej doprovází
přelétajících husí křik!¹²

Jedná se o báseň, ve které se Saigjó stylizuje do osamělé ženy, za níž se nedostavil její milý. Je podzimní večer a marné čekání je umocněno křikem divokých husí.

⁸ Jedná se o básně z knihy *Dům v horách: Sto básní na závěr*, které Věra Linhartová přeložila ze Saigjóovy soukromé sbírky *Sankašú* 山家集.

⁹ Kniha *Bledý měsíc k ránu* obsahuje všech pět milostných knih ze sbírky *Šinkokinwakašú*. Básně přeložili Karel Fiala, Petr Geisler, Helena Honcoopová, Lucie Lucká, Zdenka Švarcová a Martin Vačkář.

¹⁰ Jedna báseň se objevuje ve sbírce *Sto básní* v překladu Heleny Honcoopové a několik dalších v knize *Japonská literatura 712–1868* od Zdenky Švarcové.

¹¹ Minemura, Fumito (ed.): *Šinkokinwakašú*, s. 351. Dále jen *Šinkokinwakašú*.

¹² *Odstíny smutku* 2013: 45. Trochu jiný překlad je obsažen v knize *Bledý měsíc k ránu* 1994: 103: *Nepřichází / a vítr, zdá se, běsní / čím dál víc / Mou duši rozteskňuje / křik divokých husí*.

K vyjádření pocitu osamělosti zde básník využil slova *aware*, estetického ideálu citového pohnutí, který prof. Švarcová přeložila velmi výstižně jako „tesknotu“. Druhá subkategorie popisující milostnou touhu se znovu setkat se většinou odehrává v horizontu reálných zkušeností básníka. V následující básni se Saigjó na sklonku života touží opětovně vidět se svou milou, s níž se kdysi dávno musel rozloučit:

<i>Au made no</i>	Úpěnlivě
<i>inoči mo gana to</i>	s bolestí v srdci
<i>omoiši wa</i>	hýčkám naději,
<i>kujašikari keru</i>	že uvidím tě dřív,
<i>waga kokoro kana</i> ¹³	než vyprchá můj život ¹⁴

Přesně tento typ poezie stál u zrodu legend o Saigjóově odchodu do ústraní z nešťastné lásky. K tomu přispělo mimo jiné i to, že tato báseň byla v *Šinkokinwakašú* zařazena mezi básně milostné. I v tomto případě se však může jednat o stylizaci a v jiném kontextu by to ani nemusela být milostná poezie. Každopádně naděje na setkání je zde doprovázena trýznivým pocitem v srdci, *kujašiki keru waga kokoro*, v básni přeloženo jako „úpěnlivě s bolestí v srdci“. Poezie z třetí milostné subkategorie popisuje pouhý smutek pramenící z absence lásky. Vzpomínku na milostné city vyvolává většinou nějaký přírodní jev, hlas ptáka či zvířete. V následující básni to je nářek kulíka, japonsky *čidori*:

<i>Kawakaze ni</i>	Zimní noc
<i>čidori nakikemu</i>	vítr od řeky
<i>fuju no jo wa</i>	přináší hlas kulíka
<i>waga omoi nite</i>	Zůstávám sám
<i>arikeru mono wo</i> ¹⁵	v myšlenkách na lásku ¹⁶

Velice blízko k milostné poezii mají básně vyjadřující bolest loučení. V některých případech se skutečně mohlo jednat o loučení se ženou blízkou Saigjóově srdci. Většinou se však loučí se sakurami. Ostatně sakury, v době Saigjóova působení již symbol krásy a pomíjivosti, patří mezi jeho nejčastěji zmiňované přírodní. Tvořily jeho stálý repertoár, jeho věčné pouto s pozemským světem. V následující básni popisuje obtížnost loučení se sakurovými květy, které celou dobu, s láskou, pozoroval. Smutek z toho, že tyto květy opadají, vyjádřil pomocí přídavného jména *kanaši*, „být smutný“.

¹³ *Šinkokinwakašú* 1995: 339.

¹⁴ *Bledý měsíc k ránu* 1994: 83. K nepoznání jiný je překlad v *Odstínech smutku* 2013: 43: *Myslíval jsem v srdci svém: / „Kdybych žil jen do chvíle, než setkáme se, / byl bych spokojen!“ / Pozdě teď litovat, / že více mohl jsem si přát!*

¹⁵ Itó, Jošio (ed.): *Sankašú*, s. 226. Dále jen *Sankašú*.

¹⁶ *Dům v horách* 2013: 30.

Nagamu tote
hana ni mo itaku
narenureba
čiru wakare koso
kanašikari kere¹⁷

Přirostla mi k srdci –
sakura,
na niž tak dlouho jsem se díval.
Smutně se mi sbohem dává,
za květem květ když opadává.¹⁸

Když osamělost hraničí s bolestí, uchyluje se básník až k sebelítosti. V následující básni se Saigjó ptá sám sebe, proč jej nikdo nenavštíví, proč se po něm nikdo neptá. Je si samozřejmě vědom, že by jej nikdo navštěvovat neměl, protože se oddal cestě Buddhově ve své chýši. Avšak vítr, který nad chýší fouká, jen umocňuje jeho osamělost, zde vyjádřenou opět pomocí slova *aware*, v překladu jako „v duši bolavé“.

Aware tote
tou hito no nado
nakaru ran
mono omou jado no
ogi no uwakaze¹⁹

V duši bolavé
sebe se ptám, proč nikdo
o mě nedbá
Vítr šelestí v rákosí
u chýše rozjímání²⁰

Rekurzivním motivem v Saigjóově poezii je motiv smutku a touhy nebýt sám. I když si je vědom, že odchod do ústraní je předně životem mimo civilizaci, stranou ostatních lidí, touží tuto samotu sdílet s někým, kdo usiluje o stejný cíl. Je to samozřejmě paradox, který nemá řešení, avšak Saigjóův pocit osamění je natolik silný, že se podobným způsobem vyjadřuje hned v několika básních. V následujících verších dokonce užívá termínu *sabišisa*, „osamělost“, „samota“, v původním negativním významu. Nejedná se ještě o *sabi*, estetický ideál ve středověku nabývajícím pozitivní konotace, i když, jak uvidíme, pozitivního přístupu k samotě se Saigjó také dopracoval. Zde je nutné zdůraznit, že samota je v tomto případě doprovázena chladem, protože se jedná o báseň zasazenou do zimního období. Je proto zcela pochopitelné, že básník samotu vnímá negativně.

Sabišisa ni
taetaru hito no
mata mo are na
iori naraben
fuju no jamazato²¹

Kéž by tu se mnou někdo byl!
Hned vedle mě
si svoji chatrč postavil
a moji samotu sdílel
za dlouhých zimních chvil.²²

¹⁷ Šinkokinwakašú 1995: 56.

¹⁸ Odstíny smutku 2013: 11.

¹⁹ Šinkokinwakašú 1995: 380.

²⁰ Bledý měsíc k ránu 1994: 148.

²¹ Šinkokinwakašú 1995: 186.

²² Odstíny smutku 2013: 24.

Dalším paradoxem, s nímž se Saigjó potýká, je jeho neschopnost vypořádat se s pozemskými tužbami, s lidskými city. Opakovaně si stěžuje, že i přes pokročilý věk ulpívá na záležitostech tohoto světa. Tedy na všem, čeho se měl jako mnich dávno zřeknout a k čemu měl být lhostejný. V následující básni se ptá sám sebe, kdy se konečně zbaví lásky, spalující milostné touhy, japonsky *omoi*. Toto slovo, v původním zápisu, jako *omohi*, obsahuje slovo *hi*, „ohně“, odtud trefný překlad „spalující touha“.

<i>Samazama no</i>	Stále více mě trápí
<i>nageki wo mi ni wa</i>	bolest a žal
<i>cumi okite</i>	Kdy už vyhasne
<i>icu šimeru beki</i>	ta spalující mě
<i>omoi naru ramu</i> ²³	touha? ²⁴

Zvláštním motivem, který se objevuje v Saigjóově poezii, je existenciální, bytostný smutek, který bývá v tradiční japonské estetice popisován jako *júgen* 幽玄, doslova „hluboká nepoznatelná temnota“. Stav, který výborně popsal Kamo no Čómei ve svém spise *Mumjóšó* 無名抄 (Pojednání beze jména). *Júgen* podle něj zažíváme, když „za podzimního večera, kdy na obloze nelze pozorovat žádné zbarvení nebe a není ani známky po žádném zvuku, cítíme být dojati k slzám, přestože pro to nedokážeme uvést žádný konkrétní důvod.“²⁵ V klasické poezii bývá *júgen* doprovázen pocitem osamělosti (*sabi*, *sabišisa*) a nejinak tomu je i v případě básní mnicha Saigjóa. Ve většině případů je tento bytostný smutek popsán na pozadí nějakého přírodního jevu, jako tomu bylo v popisu Kamo no Čómeie. V Saigjóových básních se vyskytují opuštěná pole, mokřiny, sluky, kukačky, holubi, ale nejčastěji se jedná o scény, v nichž figuruje měsíc na podzimní obloze. Takto je tomu i v básni, která dala jméno celé sbírce *Odstíny smutku*.

<i>Mono omoite</i>	Kolika odstíny smutku
<i>nagamuru koro no</i>	měsíce jas
<i>cuki no iro ni</i>	dnešní noci hraje,
<i>ika bakari naru</i>	když na něj hledím
<i>aware sou ran</i> ²⁶	tesklivě rozjímaje! ²⁷

Báseň obsahuje opět slovo *aware*, zde přeloženo jako „tesklivě“. Básník se dojíká při pohledu na měsíc, jeho osamělost se odráží v jeho roztesknělosti. Avšak daleko blíže k ideálu *júgen* má spíše následující báseň obsahující slova „staré pole“ (*furuhata*), „holub“ (*hato*) a „soumrak“ (*júgure*):

²³ Sankašú 1947: 225.

²⁴ *Dům v horách* 2013: 28.

²⁵ Ritchie 2007: 56.

²⁶ *Šinkokinwakašú* 1995: 370.

²⁷ *Odstíny smutku* 2013: 48.

*Furuhata no
soba no tacu ki ni
iru hato no
tomo jobu koe no
sugoki jūgure*²⁸

Strom osamělý
nad starým polem stojí,
z něj holub na svou družku zavolal.
Já za soumraku slyším jeho hlas,
a po zádech přechází mi mráz.²⁹

V českém překladu tato báseň svou atmosférou připomíná poezii Edgara Allana Poea. Nejde však o nic fantaskního, ani morbidního. Stejně tak nejsou morbidní Saigjóovy úvahy o smrti. Jakožto buddhistický mnich by měl být připraven na svou poslední cestu, avšak ani v básních smutečních a ve verších rozvažujících nad otázkami smrti není smířen s lidským údělem. Stejně jako Kamo no Čómei si je vědom pomíjivosti tohoto světa, ale na rozdíl od něj se nehodlá s tímto stavem plně smířit, či na tento svět zcela zanevřít:

*Hakanaši na
čitose omoiši
mukaši wo mo
jume no uči nite
sugi ni keru jo wa*³⁰

Vše pomíjí
Přál jsem si prožít
léta bez konce
a život uplynul
kratší než sen³¹

Slovo *hakanaši* „být pomíjivý“ tedy u něj nabývá téměř negativního významu. Svým uvažováním je v tomto ohledu blíže básníkům klasického období než autorům středověkým. Tato báseň konkrétně je svým obsahem velmi podobná předsmrtné básni Ariwara no Narihiry v poslední epizodě *Příběhů z Ise*:

*Cui ni juku
miči to wa kanete
kiki šikado
kinó kjó to wa
omowazariši wo*³²

O poslední cestě
již dávno
slýchal jsem
Leč nečekal bych,
že nadejde zítra či dnes³³

Saigjóovo balancování mezi světským a duchovním, mezi klasickým a středověkým, lze pozorovat ve většině zmíněných motivů. Jak je již asi zřejmé, smutek a osamění pro Saigjó představovaly ve většině případů něco negativního. Určitou výjimkou byl případ básní vyjadřujících bytostný, existencionální smutek spatřovaný v estetickém ideálu *jūgen*. Podobnou výjimkou, zařazující Saigjó spíše do středověku, jsou básně, ve kterých se do samoty uchyluje záměrně. Samota, či lépe jistá míra

²⁸ Šinkokinwakašú 1995: 485.

²⁹ *Odstíny smutku* 2013: 62.

³⁰ *Sankašú* 1947: 227.

³¹ *Dům v horách* 2013: 37.

³² Watanabe 1976: 136.

³³ Překlad Martin Tírala.

samoty, mu činí potěšení. Jedná tak v duchu nově vznikajícího estetického ideálu *wabi*, který se za Saigjóova života postupně měnil z pocitu „sklíčenosti“, na pozitivní ocenění samoty. Následující báseň sice byla v *Šinkokinwakašú* zařazena mezi básně milostné, ale má v sobě už atributy pozdějšího ideálu *wabi*:

<i>Haruka naru</i>	Toužím být pryč
<i>iwa no hazama ni</i>	někde hluboko v horách
<i>hitori ite</i>	daleko od lidí
<i>hitome omowade</i>	a jejich všetečných očí
<i>mono omowabaja</i> ³⁴	na tebe tiše myslet ³⁵

Na cestě ke středověké estetice

Poezie mnicha Saigjóa je do značné míry jedinečná. Jak jsem již zmínil v úvodu, v mnoha ohledech předznamenává poezii středověkou, současně si ponechává rysy klasické heianské literatury. Proměny pocitu smutku a osamění se zrcadlí i v jazykových prostředcích, které ukazují na stejnou tendenci. Některé jsou ještě v klasickém, většinou negativním významu, jako slova *sabišisa* (osamění), *kanaši* (být smutný). Některé výrazy, jako např. *aware* (prožívání citu), spadající do japonské estetiky, které měly v klasické období, podle situace, jak kladnou, tak zápornou hodnotu, se ve shodě s pozdějším vývojem přesouvají k negativnímu hodnocení. Jisté náznaky středověké estetiky lze pozorovat v situacích, kdy Saigjó ve shodě s ideálem *wabi* projevuje radost ze samoty, zatímco jeho současníci samotu doposud vnímali jako bolestný pocit bezradnosti.³⁶ Zcela středověký přístup lze vysledovat v básních, které odpovídaly estetickému ideálu *júgen*. Saigjó dokáže pomocí konkrétních slov vystihnout náladu a pocit, který většina jeho současníků zatím nebyla schopna v poezii, ani v próze zachytit. Jedná se o jeho nejlepší básně, které pozdější generace napodobovaly v řazené poezii *renga* a *haikai*, např. slavný básník Macuo Bašo 松尾芭蕉 (1644–1694) se inspiroval hned několika jeho básněmi. A v neposlední řadě stojí za pozornost Saigjóův přístup k světskému životu, kterého se navzdory vynaloženému úsilí nedokáže vzdát. Dodnes je obdivován právě pro tuto svou lidskou stránku zahalenou různými odstíny smutku.

Literatura

Bledý měsíc k ránu, Praha: Mladá fronta, 1994.

Červenka, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Praha-Litomyšl 2003.

Heldt, Gustav: Saigyō's Traveling Tale: A Transaltion of Saigyō monogatari.

Monumenta Nipponica 1997, 52, 4, ss. 467–521.

³⁴ *Šinkokinwakašú* 1995: 323.

³⁵ *Bledý měsíc k ránu* 1994: 55.

³⁶ Podobně jako v klasickém díle *Příběhy z Ise*, kdy se hlavní hrdina s několika svými společníky vydal do Východních provincií (známá 9. epizoda) a kde bylo použito slovesa *wabu* v původním významu „být sklíčený“. Viz Watanabe 1976: 23.

- Itó Jošio (ed.): *Sankašú*, Tókjó 1947.
- Keene, Donald: *Seeds in the Heart: A History of Japanese Literature, Volume I*. New York 1993.
- Lafleur, William R.: *Awesome Nightfall: The Life, Times and Poetry of Saigyō*. Boston 2003.
- Marra, Michele: *The Aesthetics of Discontent: Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*. Honolulu 1991.
- Minemura Fumito (ed.): *Šinkokinwakašú*. Tókjó 1995.
- Ritchie, Donald: *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Berkely 2007.
- Saigyō, Mnich: *Dům v horách: Sto básní na závěr*. Lásenice 2013.
- Saigyō: *Odstíny smutku: Sto japonských básní*. Praha 2013.
- Stoneman, Jack: Between Monks: Saigyō's Shukke, Homosocial Desire, and Japanese Poetry. *Japanese Language and Literature* 2009, 43, 2, ss. 425–452.
- Sto básní: Faksimile klasické sbírky japonské poezie Hjakunin Isšu*. Praha 1997.
- Švarcová, Zdenka: *Japonská literatura 712–1868*. Praha 2005.
- Watanabe Minoru (ed.): *Ise monogatari*. Tókjó 1976.

The Aesthetics of Sorrow and Loneliness in Saigyō's Poetry

This article deals with the theme of sorrow and loneliness in the poetry of the monk Saigyō (1118–1190). It traces this poet in the context of the mappō, "the end of Buddha's Law", and considers various reasons of his reclusion. The author created a database of Saigyō's poems in Czech translation, and analyses eight types of sorrow and loneliness in his poetry. The article comes to conclusion that Saigyō was a poet whose poetry was on the way of transformation from Heian to medieval aesthetics.

Key Words: monk Saigyō, Satō Norikiyo, medieval poetry, traditional Japanese aesthetics, mappō, sabi, yūgen, wabi, reclusion, motif of sorrow, motif of loneliness

Contact: Mgr. Martin Tirala, Ph.D., assistant professor, Charles University, Faculty of Arts, Institute of East Asian Studies, nám. Jana Palacha 2, 116 38, Praha 1, tiralam@gmail.com

NÓ HRY ZDENKY ŠVARCOVÉ

Antonín Líman

Abstrakt: Text vyzdvihuje jedinečné překlady divadelních libret žánru nó v podání Zdenky Švarcové s důrazem na hru Stúpa a paní Komači. Stručně je také naznačena hlavní podstata divadla nó a jeho specifická pozice ve světovém divadelním kontextu.

Klíčová slova: nó, Stúpa a paní Komači, překlad, Zeami Motokijo, Zdenka Švarcová

*Buddha už dávno odešel z našeho světa
čas ale dosud nedozrál
pro příchod Majtréji – spasitele*

Waki, waki-cure

*Zrodili jsme se z náruče snu
co máme mít za skutečné?
Vzali jsme na sebe nevděčné člověčenství,
bláhově hýčkáme naději, že osvícení zde na zemi
přiblížíme se k setkání s tím, s nímž je přetěžké
setkat se na nebi, se spásným buddhou Maitréjou.
To pro něj oblékli jsme černé kutny.¹*

Před velkými texty nó stáli v němém obdivu největší vědci – japanisté jako Ernest Fenollosa a básníci kalibru Williama Butlera Yeatse či Ezry Pounda.

A Yeats oběma svým přátelům děkuje za to, že ho do estetiky nó zasvětili. Tento velký básník si vypůjčil stylové stavební principy z japonského divadla nó a zabudoval jeho estetiku do svých her. Mezi nimi se proslavily *U jestřábi studně* a *Smrt Kukulína*.

Ezra Pound napsal o jedné hře ve své poznámce:

„Naše umění je natolik uměním emfáze, dokonce nadbytečné emfáze, že je těžké zvážit možnosti absolutně neemfatického umění, umění, kde se autor může dokonale spolehnout na divákovu znalost toho, co je důležité a hluboké...”

To je přesné. Nó nepracuje s nadsázkou, ale naopak důsledným *understatement*, jemným básnickým náznakem, přesným lyrickým obrazem. Jedna z největších nó her se jmenuje *Stúpa a paní Komači* (*Sotoba Komači*) a pojednává o disputaci stařeny Komači s dvěma buddhistickými mnichy ze svaté hory Kója. Komači bývala

¹ Kan'ami 2004: 108.

slavnou dvorskou krasavicí a básnířkou, teď je z ní ubohá stará žebračka. Tato legendární žena je oblíbenou protagonistkou mnoha *nó* her, například *Komači papouškuje* (Ómu Komači), *Komači z chrámu Sekidera*, *Cesty za paní Komači*, (*Kajoi Komači*)

Zatímco konvenční divadlo je možno v dobrém překladu prezentovat na mnoha světových jevištích, *nó* je téměř kulturně nepřenosné vzhledem k tomu, že se odehrává na jedinečné scéně, je doprovázeno hudbou na původní japonské nástroje, jeho nedílnou součástí jsou staré stylizované masky – samy o sobě kulturní poklady národa –, bubínky, flétny a zcela specifický zpěv chóru i jednotlivých herců.

*Dřív bývala jsem hrdá a nejhezčí
Vlasy lesklejší ledňáčkova peří
splývaly ladně, půvabně
jako se v jarním vánku vlní
větvě vrb skloněných nad řekou
Hlas libý hodný pěnice
a slovo – skvostný květ
jen vzácně ze rtů splyne
jak krůpěj rosy když ukápně
z kalichu kamélie
Teď ale z chudých nejchudší
špinavá žebračka...²*

V několika nádherných hutných obrazech je představen život slavné básnířky, její slavná minulost i strašná přítomnost:

*Kdysi tak nadýchané lokny
splihlé jak rozpatlaná tuš
na ochablých lících
I ladné křivky obočí –
obrysy vzdálených hor –
zmizely beze stopy
Šedinám už je bezmála sto let
a pomyšlení na ně – toť stín
vržený za rozbřesku
na hanebnou bytost
(kloboukem si zakryje tvář)³*

Překladatelka zvolila pro svůj text nosnou, poetickou češtinu, která rozehrává celou škálu výrazů od mluvných a zemitých (*Kdysi tak nadýchané lokny splihlé jak rozpatlaná tuš...*) až po oslnivé básnické metaforu (*Vlasy lesklejší ledňáčkova peří splývaly ladně, půvabně...*) Kaleidoskop básnických obrazů ve vrcholné *nó* hře, jako

² Tamtéž, s. 109.

³ Tamtéž, s. 113.

je *Stúpa a paní Komači*, je někdy zdánlivě nelogický, protože se neřídí povrchovou „racionální“ logikou, ale logikou hluboce citovou.

Největší důraz se v *nó* klade na dělení do pěti základních typů her podle hlavní postavy, tedy s božstvem, duchem válečníka, krásnou ženou, šílenou ženou a nadpřirozenými bytostmi. Dramatická výstavba her *nó* se dělí na sekce *džo*, *ha*, *kjú*, které zhruba odpovídají našemu dělení na úvod, zápletku a závěr v jiných narativech. Neopomíjí ani skutečnost, že ve skutečnosti je část *ha* dělena do dalších tří částí, a tak se vlastně jedná o šest stupňů, kterými se každá hra vyvíjí. Ze stejného dramatického hlediska bylo pak vytvořeno členění na pět typů her podle postav, které se rovněž liší celkovým tempem.

Když jsem pobýval první rok v Tokiu, zašel jsem občas i na představení *nó*, i když vstupenky byly hodně drahé. Musím se přiznat, že ze začátku mi to moc neříkalo. Jazyk *nó* je dost vzdálený moderní japonštině, je hodně stylizovaný, a tedy mnohem těžší než jazyk divadla *kabuki*, takže mu začátečník těžko rozumí. Bohatá symbolika je jemně náznaková, například když jevištní instrukce říká „skryje si kloboukem tvář“, podrží si herec na chvíli před tváří roztažený vějíř. Nemluvě o zcela odlišné tradici hereckého projevu. Jak říkával můj přítel Ken Curuta, evropská kultura neustále aspiruje k výšinám, k nebi ční věže katedrál a evropská balerína se snaží překonat zákony tíže. Zcela opačný je základní směřování kultury japonské: dřevěné šintoistické svatyně se jak kvočna křídly svých nízkých střech upínají k zemi a nesnaží se vznášet vzhůru, japonský herec *nó* lpí nohama pevně na zemi, jeho chodidla ji hladí a nikdy ji neopouštějí. Občas dupne do podlahy, jako by se chtěl proslápnout do podzemí, do říše kořenů.

Jednou jsem byl na představení slavné Zeamiho hry *Vítr v piniích*. Šestnáctiletou dívku hrál sedmdesátiletý kmet, který přes obrovský věkový rozdíl dokázal navodit pocit křehkého mládí. Byl jsem ten večer hodně unavený a tak jsem na chvíli usnul, a když jsem se probudil a vnímal vláčný, snový pohyb herců na jevišti očima, které ještě hleděly v rytmu spánku a byly očištěny od tlaku každodenní reality a jejího hektického tempa, najednou mě oslnila krása tohoto zpomaleného tance, pohybu, který jako by probíhal ve snu či pod vodou. Od tohoto zážitku jsem si *nó* zamiloval a snažil se navštívit co nejvíce představení jeho repertoáru. Proto také obdivuji vynalézavé překlady Zdenky Švarcové, která v nich tu snovost repertoáru *nó* dokázala tak brilantně vyjádřit ve velice odlišném jazyce.

Vrcholným momentem hry *Stúpa a paní Komači* je scéna, kde Komači zesměšní oba ctihodné mnichy a jejich slepou úctu ke stúpě slovy: „Vždyť je to jenom kus nahnílého dřeva...“

Waki:

*Cos to provedla, nebohá osobo?
Není ti hanba usadit se
na památníku vtělení buddhů?
Vstaň a sedni si někam o kus dál!*

Šite: *Nestraš mě, jakýpak tohle je
památník vtělení buddhů?
Nevidím žádný nápis,
ani žádné stopy řezbářova dláta.
Vždyť je to jenom kus nahnílého dřeva!*

Waki (zpívá): *V horách najdeš vždy
ztrouchnivělý strom,
jenž neskryje, že kdysi rozkvétal,
jak potom může zůstat nepoznán
strom, jenž byl tvarován
jako vtělení buddhů!*

Šite (zpívá): *Cožpak já sama nejsem
jen starý shnilý strom?
Chovám-li v nitru stále svěží květ,
proč nekladeš k m ý m nohám obětinu,
proč mi tu kážeš o dřevě, jež
vtělením je buddhů...⁴*

V mé generaci znal každý jen trochu sečtělý Japonec tahle nesmrtelná slova zpaměti. Na představení si lidé nosili tištěnou verzi her a potichu si ji recitovali spolu s herci na jevišti.

Zbývá si jen přát, aby Zdenčiny překlady vyšly co nejdříve v souborném svazku, aby se z nich mohl těšit i český čtenář. Málokomu se poštěstí, aby navštívil autentické představení *nô*, takže Zdenčiny překlady jsou *the next best thing*.

Literatura:

Kan'ami Kijocugu: Stúpa a paní Komači. *Disk, časopis pro studium dramatického umění* 2004, 9, ss. 107–117.

Nô plays by Zdenka Švarcová

The text points out the unique translations of drama librettos of nô genre by Zdenka Švarcová, with a focus on the play Sotoba Komachi. The main essence of nô theatre and its specific position in world drama context are also briefly presented.

Key Words: *nô, Sotoba Komachi, translation, Zeami Motokiyo, Zdenka Švarcová*

Contact: Prof. Antonín V. Líman, avliman@shaw.ca

⁴ Tamtéž, s. 110.

QUANTITATIVE METRE IN NŌ

Ivan R. V. Rumánek

Abstract: *The hiranori rhythm, unique for the nō drama, combines the asymmetrical (7–5) syllabic metre of the Japanese poetry with a symmetrical 8-beat rhythm of the nō melodic singing (fushi). The study discloses its resemblance with the Greek quantitative metre of hexameter and seeks to explain the presence of quantitative prosody, otherwise atypical for Japan, through tracing back the origin of the hiranori rhythm on the Japanese soil and in the Buddhist chanting practice which, the study hypothesizes, might show a historical link with the Hellenistic cultures of Central Asia and their Greek heritage.*

Key Words: *nō, kabuki, jōruri, hiranori, ōnori, chūnori, syllabic prosody, quantitative prosody, tanka, waka, shirabyōshi, kusemai, kuse, Shinran, wasan, Iroha uta, Homer, hexametre, spondee, dactyl, Tocharoi, Yuezhi, Kushan Empire, Alexander the Great, Hellenistic culture, Greek influence on Buddhist sculpture, Gandhara.*

I would like to dedicate this paper to my dear colleague Professor Zdenka Švarcová with whom I have spent many an enjoyable hour discussing nō and all its enigmas, including the one treated below.

Among the elements which link all the classical Japanese dramaturgical creation – *nōgaku*, *jōruri* and *kabuki* - there is one which is relatively inconspicuous yet all the more enduring. It is also one of the few elements of nō that remained unaffected by great transformations in its structure after its adoption as the “official performance” (*shikigaku*) of the Tokugawa shogunate. This element is the rhythm, including the syllabic metre underlying the poetic passages of dramatic texts consisting of “seven-and-five” syllables.

7-5 syllabic “ku”

In *Naniwa Miyage*, a 1738 record of Chikamatsu Monzaemon’s thoughts taken down by Hozumi Ikan, Chikamatsu is recorded as saying: “Thus, while verse is generally written by arranging long and short lines in order, the jōruri is basically a musical form, and the length of the lines recited is therefore determined by the melody. If an author adheres implicitly to the rules of metrics, his lines may prove awkward to recite. For this reason I am not concerned with metrics in my writings.”¹ In spite of Chikamatsu’s approach, Edo-period drama does contain passages which are marked by these metrics and Kawatake Toshio points out that “this meter is invariably used

¹ Keene 1955: 387.

in climactic, highly emotional scenes and forms thus a musical and lyrical characteristic of Tokugawa period drama.”² It is the 7-5 syllabism typical of *nō* and inherited by the new early modern dramatic genres with “this agreeable effect of the rhythms of lines which is found in almost all the pieces [in kabuki].”³ Its place in the Edo-period drama was in the rhythmical chanting. A sung part of the fourth act, scene 3 of Chikamatsu’s *jōruri Futago Sumidagawa* is as follows: *haru ni sakidatsu. / fuyu ume wa. / yuki wo ugachite / kanbashiku. / tsuma ni okururu / adashi mi wa. / goke tote tatsuru / ie mo nashi. / [...]*.⁴ The syllabic rhythm of alternating 7-syllable and 5-syllable lines seen here represents a direct heritage from *nō*. In *nō* theory, the syllabic line combination 7+5 is termed as “*ku*” (= a specific line combination, “a stanza”). This *nō ku* is the fundamental building block for all syllabically bound passages and has a long history of close connection with the unique musical rhythm in *nō*, *hiranori*.

Hiranori rhythmical pattern in *nō*

The *hiranori* rhythm is designated as specific for *nō*. Out of the three rhythmical patterns used in *nō* – *ōnori*, *chūnori* and *hiranori* – the last is the most common. It is often stated that the specificity of *hiranori* consists in the fact that seemingly incongruous elements are put in harmony by it – that of odd syllabic rhythm (seven, five) and even musical rhythm: this latter because the basic *nō* time is generally described in terms of an eight-beat bar (*yatsubyōshi*). It comes from the Buddhist chanting based on the 8-beat rhythm to which the length of the verse was freely set, prolonging the syllables as necessary. However, it is often more useful to conceive of the 8 beats as 16 halfbeats, as will be shown below. The three kinds of rhythm in *nō* are characterised by how many syllables of the text fall on one beat. In *ōnori*, it is one syllable per one beat (8 syllables per bar). In *chūnori*, it is two syllables per beat (i. e. one syllable per halfbeat – 16 syllables per bar). In *hiranori*, the rhythm is, unlike the previous two, asymmetrical, consisting of a unique combination of alternating two-halfbeat syllables with halfbeat syllables in a pattern designed to match the *nō* stanza to the 8beat bar.

Hiranori, with its fundamental odd-numbered asymmetry, effectively contrasts with the other two rhythms, the strictly regular even-numbered *ōnori* and *chūnori* passages. These latter two have a special role in the play; they are endowed with a *semantic function*. *Ōnori* is relatively rare and signals awe-inspiring passages when a non-human being is going to appear on the stage. It can also stand at either side of a dance scene. *Chūnori* is very rare indeed; its aim is to evoke a hectic atmosphere accompanying lines depicting the suffering of characters who were originally hu-

² Kawatake Toshio 1971: 35.

³ Ibid. p. 71.

⁴ (*sung*) In late winter, the plum (*ume*) is the harbinger of spring, with its sweet blossoms peeking through the melting snow. Left alone in this fickle world after the death of her husband, (*cadence*) Karaito is a lonely widow, without even a home to take care of.” (transl. Gerstle 2001: 105).

mans and are now spiritual beings. It is also used for lines expressing the emotion of *urami* – spite, anger or hatred – that during their life remained unresolved, urging the character to reappear in this world in the form of a spectre or ghost. *Chūnori* is additionally used in fighting scenes of living human beings. These characteristics are relevant to the topic of this thesis because these rhythm patterns represent further continuities between *nō* and Edo-period drama, where they are used *in similar scenes and situations*.

The rhythm I am going to deal with, however, is *hiranori* because of its unique characteristics. Let us take a concrete *ku* of *hiranori* as an example. The following is my own research based on my recording of the performance (*shimai*) of the *kuse* section of the *nō Yamamba* at the Hōshō Nō Theatre, Tokyo, in autumn 2008. This is a typical regular *ku* from the *kuse* (narrative dance song) of *Yamamba*:

sato made okuru

ori mo ari

(“she may even accompany them down to their village at times”)

It is sung:

sa-Ato ma-aDE oKUru-U oRI mo a ri x

The syllables that are worth two halfbeats (i. e. the actual drum beat falls on just one of its halves) are underlined and their vowels united by a hyphen to show they are one syllable (sa-A, ma-a). The times on which the beats of the drums fall, are indicated by bold type: **BOLD CAPITALS** for the “larger handdrum” *ōtsuzumi*, **bold small** for the “smaller handdrum” and **BOLD ITALICS** for both. The last beat (x) falls on the time right after the last syllable. The *ku* can be rhythmically analysed and the times numbered in this way:

sa-A to ma-a DE o KU ru-U o RI mo a ri x

.-...1.-...2....-...3...-...4...-...5...-...6....-...7...-...8

Although in this particular *ku*, the 8-beat structure comes out very clear and evident, in most cases it is not so. There might be lack of some of the concrete beats, like in the *ku* immediately preceding the above-mentioned. It sounds like this:

tsu ki mo-o ro to MO ni-I ja MA o i de x

.-.1.-...2....-...3...-...4...-...5...-...6....-...7...-...8

Regularities can be observed for both these *ku* – what the both illustrations share is that the beats 2, 7 and 8 are on the smaller handdrum while the 4, 5 and 6 on the larger handdrum; yet beats 1 and 3 differ as to whether actually being beaten (on larger drum in the first-mentioned *ku*) or remaining silent (in the second mentioned *ku*). This six-beat-per-stanza variant is termed *kataji* in Japanese musical theory (Hirano 1989 p. 463).

The *ku* immediately ensuing after the above-mentioned two has still more irregularities:

ma ta a ru **TO** ki wa o ri hi **me** mo **X**
 -.1.-.2.-.....3.-.4.-.5.-.6.-...7....-.....8

The common points with the preceding two ones is the smaller drum beating on beats 7 and 8. The four-beat-per-stanza variant is termed *tori* (ibid.).

Despite these actual dissimilarities in the correlation between syllables and drum beats in these three *ku* in the Hōshō performance that served for the above research, the usual way of characterizing hiranori in Japanese musicology looks very neat and is termed *jibyōshi* (ibid.), and indeed Bethe states the three above-mentioned *ku* stanzas as appearing in this regular pattern (Bethe 1977 p51):

(“==” indicates the continuation of the syllable through more than one halfbeat)

.....1...-.....2.....-.....3...-.....4.....-.....5.....-.....6.....-.....7.....-.....8
 57. tsu==ki. mo. ro==to. mo. ni==ya. ma. o...i....de...*
 58. sa==to. ma. de==o...ku. ru==o...ri....mo. a....ri....*
 59. ma==ta...a....ru==to...ki....wa==o...ri....hi....me..mo..*

We can simply think that this is no more than just a regular alternation of long and short syllables and that it is the simplest and most basic way how to prevent monotony of a passage being declaimed – four beats are distributed among the prolonged and short syllables in such a way that the first two beats will be taken by a long syllable and the second two beats will be two short syllables. Nevertheless, the rhythm does not remain as monotonous as this: the second part of a *ku* stanza does not use this rhythm of alternating one long and two shorts, but unlike the first half of the stanza, the second consists of three shorts following one another.

Quantitative element in nō chanting

Although neither Old Japanese nor, most probably, medieval Japanese had a distinctive phonological feature of vowel quantity, this rhythm clearly counts with syllabic length and reminds of the *quantitative metre* as extant in ancient Indoeuropean poetries. If we tentatively use the terminology of this metre, each hiranori stanza in the regular *jibyōshi* rhythm is interpretable as composed of three successive *dactyls* followed by three light (short) syllables. These dactyls are, of course, purely musical, not phonological, since the syllables would be equally long in natural speech, the initial strong beats only made so by musical rhythmical prolongation.

If compared with how the stanzas were performed in the Hōshō performance, the discrepancy comes out clearly:

tsu ki mo== ro to mo ni== ya ma o i de x
sa== to ma== de o ku ru== o ri mo a ri x
 ma ta a ru to ki wa o ri hi me mo x

The first two lines preserve (at least some of) the prolongations (though not always in the same place, e.g. “ma== de” in the stead of “ma de==”), but the last one does not show any prolongation at all. The discrepancy may be due to differences of performative practice in the 5 schools of *nō* chanting, the rhythm shown in Bethe being based on a school different from Hōshō, but it may well be the discrepancy between the theoretical pattern and the actual modern *nō* practice. There were, indeed, even in the Hōshō performance some stanzas in which the basic *jibyōshi* rhythm was acoustically very distinct, yet they were rather scarce. The Japanese musical theory has terminology for these variants; the first two stanzas can classify as the “*mochi o kakusu*” variant and the third as the “*mitsu jiutai*” variant⁵.

According to a revealing project carried out in 2002 at Yokohama Nō Theatre under the guidance of professors Takemoto and Takakuwa, called “*Hideyoshi ga mita nō*” (*Nō as Toyotomi Hideyoshi might have seen it*) and trying to recreate the form a *nō* performance could have had at the end of the 16th century, this shift probably occurred during the 17th century⁶. Even today, one often experiences at a *nō* performance that due to the volume level of the accompaniment, the speech of the actor, especially if he wears the mask, is hard to perceive, often utterly inaudible. The presentday system of *hiraori* (*gendai no hiraori*⁷) is believed to have come about in an attempt to avoid to some extent the coincidence of the beating of the drum and the start of the syllable: in it, three out of the seven drum beats fall on the second half of a prolonged syllable, so only the five short syllables remain coinciding with the drumbeats:

sa-a..to..ma..de-e..o..ku..ru-u..o..ri..mo..a..ri..x

The original, pre-1600 pattern (*Edo jidai made no hiraori*⁸) is considered to have all the seven drumbeats falling on the beginning of the syllables:

sa..to-o..ma..de-o..ku..ru-o..ri..mo..a..ri..x

Despite this rhythmical halfbeat shift, the basic quantitative characteristics remained unchanged, because the new long syllables arose from original short ones which preceded the long ones, at the expense of the latter's length. By means of this new prolongation the following drumbeat fell on the second half of the prolonged preceding (originally short) syllable, while the start of the following (originally long)

⁵ Hirano 1989: 463.

⁶ Takakuwa 2003.

⁷ Hirano 1989: 463.

⁸ Ibid.

syllable avoided this beet by being shifted right *after* it, so to be more audible, and thus the original long syllable was only left with a half of its original time, its length superseded by the length of the previous syllable.

As can be seen, despite the shift, the *three-dactyl* structure was clearly present in the old system of hiranori rhythm too, only with something which in the quantitative metre could be defined as an *iambic* start to the verse: “sa..to-o”.

Besides these practical performative concerns, there might have been another reason to the shift, connected with a kōwakamai piece called *Yuriwaka daijin* studied by Tsubouchi Shōyō. James Araki⁹ thinks that the Greek epic *Odyssey* could have been introduced to Japan in 1550 by João Fernandez, a skillful linguist fluent in Japanese who worked as guide to Francisco Xavier, the first Christian missionary in Japan. Araki writes that Francisco stayed in Yamaguchi in 1550, hypothesizing that Fernandez could have recited *Odyssey* there, which could have inspired some kōwakamai performer to compose a new piece – *Yurikusawaka*. The thing is that the first part of the name would correspond to the Latin name of the epic – *Ulyxes*, which would be perceived as *Urikuses* by the Japanese people, being thus transformed into a euphonic *Yurikusa*, to which the name ending –*waka* was added. This was later shortened to *Yuriwaka*, which is the name of the piece as is best known to later generations. This occasion, Araki points out, might also have been the time when the Japanese had the direct acoustic experience with classical European quantitative metre in its hexameter form. Its similarity to the nō recitation rhythm might have caused the shift from pre-Hideyoshi recitation rhythm to post-Hideyoshi recitation rhythm which consists of, so to say, classical Greek dactyls.

The introduction of quantitative metre terminology might seem incongruous when talking about Japanese performing arts and Japanese poetry for which this way of producing acoustic rhythm is not typical. It is even contradictory to it, what with the characteristics of the pre-modern Japanese vocalism consisting of short vowels. The Japanese poetry had always been syllabic and when recited aloud, it was traditionally chanted in a distinct pitch modulation characterizable as melody but without a specific rhythmical pattern in terms of regular beats. Where did, then, the unique combination of syllabic *ku* stanza with quantitative metre come from? The answer to this question must, most probably, be sought in other sources, musical rather than literary.

Sources of the combination of syllabic and quantitative metre

The sources are generally looked for in the *kusemai* dance, a song and dance performance of which very little information is known except references by contemporary observers who were outsiders not belonging to the *kusemai* tradition. One of the earliest references date back to 1349. It is known that Kannami, founder of the classical nō, had around 1370 studied *kusemai* with Otozuru, representative of the female line of *kusemai* in the Nara region. He himself composed *kusemai*, and gradually, this form found its way into the structure of his nō plays as the *shōdan*

⁹ Araki 1978.

called today by the abbreviation of its predecessor – *kuse*. Except for often being an *epic* (narrative) dance piece, the *kuse* of *nō* seems to have only little in common with the scanty yet distinct characteristics of what *kusemai* is known to have been like.

There are various references suggesting that it was the rhythm that was *kusemai*'s most conspicuous feature, along with a specific kind of music: “the beat in the dance defies description, being strange in the extreme”¹⁰ and “the retired emperor Go-Komatsu [(r. 1392–1412) said, IR] that it was the music of an age of turmoil”¹¹. Zeami was strongly preoccupied with *kusemai*'s connection to *nō* because his father Kannami was the one who had adopted it and started the process of its appropriation to the needs of their family art. Zeami wrote that “*kusemai* are sung with the beat as the main consideration, the words are carried along by the beat”¹², and “as they have been sung in more recent times in a softened form, with a mixture of Ko-uta style, they have a very great appeal”¹³. *Kouta* was the melodic song form on which the *nō* melody was based, and this latter note of Zeami's is valuable as proof that *kusemai* had been undergoing a change of style, adopting the *kouta* singing style too. This means that previously, *kusemai* had been more rhythm-based than melody-based. “Now, when the *Kusemai* style of singing is softened and approaches that of the Ko-uta (...)”¹⁴. About the appropriation of *kusemai* in “*sarugaku*” (= *nō*), Zeami said:

“*Sarugaku* was wholly in the Ko-uta style, with *Kusemai* quite distinct. But ever since Kan-a sang the *Kusemai Shirahige*¹⁵ in *Sarugaku*, both styles have been sung. Since it consists only of a rising and falling [of the voice, ours] is not a thorough-going *Kusemai* style, for it has been softened down”¹⁶.

Zeami's words seem to implicate that *kusemai* used to be of a coarser nature, less melodic and more distinctly rhythmical. The “softening down” of this notorious *kusemai* coarseness might be exactly the process that eventually led to the scarcity of distinctly audible *hiranori* rhythm the present-day *nō* performance is characteristic of, because it is exactly the *kusemai* rhythm that is generally believed as the predecessor to the specific *nō* rhythm of *hiranori*.

Kusemai is, in turn, mentioned in close connection with older song-dance forms *shirabyōshi* and *sōga*, with which its rhythm had probably a lot in common, thus the origins of *hiranori* can be further traced back along this line.

Shirabyōshi, dating back to the Heian period, was in Japanese Middle Ages one of the most universally accepted forms of musical entertainment, and because this and *kusemai* are often mentioned together in works of the Muromachi period, it is fairly

¹⁰ *Go-hōkōin-ki*. In O'Neill 1958: 43.

¹¹ *Tōyashū kikigaki*. In O'Neill 1958: 43.

¹² *Ongyoku kuwadashi kuden*. In O'Neill 1958: 49, underlined by IR.

¹³ *Ongyoku kuwadashi kuden*. In O'Neill 1958: 49, underlined by IR.

¹⁴ *Ongyoku kuwadashi kuden*. In O'Neill 1958: 55.

¹⁵ *Shirahige* was the first *kusemai* that Kannami had composed as an independent dance-song. It seems it was only later that he started incorporating a *kusemai* into his new plays as an innovative element.

¹⁶ *Sarugaku-dangi*. In O'Neill 1958: 55; the note in brackets O'Neill's.

certain that *kusemai* stemmed directly from *shirabyōshi*. The latter performance would consist of several numbers, starting with an introductory song, followed by other songs, and the second half was characterized by being in a quick tempo marked by stamping. Similarly to *kusemai*, *shirabyōshi* dance was also criticized, by the music theoretician Fujiwara no Moronaga in the 12th century when the art must have been relatively new, for its music and the turning movements of the dancer. Later years, however, brought respectability to *shirabyōshi* and their songs in the 7-5 metre, even at the imperial court, and came to be popularly known as *imayō* ("modern songs").

O'Neill mentions that the *shirabyōshi* rhythm might have been similar to the like-named rhythm in *shōmyō* Buddhist chanting and the *tadabyōshi* rhythm of *bugaku*. As Moronaga was *shōmyō* theoretician and musician, the usage of Buddhist rhythm in such secular performance might have stood behind his critical opinion.

A little later than *shirabyōshi*, *sōga* (fast songs, also called *geniya-saba* or *ririura*) songs are known to have been popular in the Kamakura period as banquet entertainment for both courtiers and warriors. Among their topics were *mono tsukushi* (list of items joined by common theme) and *michiyuki* (a travel song).

What is important is that both these forms had their verses in the basic 7-5 syllabic structure – the later *nō ku* we have seen above. The irregularity seen in *nō* was known here too, with the common practice of having occasionally one or two syllables more (*ji amari*) or less (*ji tarazu*), similarly to the classical poetry. *Sōga* singing was probably accompanied by beats with the folding fan and sometimes by the *shakuhachi* flute. Its rhythm resembled the *hiranori* rhythm in many features and that is why it is supposed that some kind of connection must have existed between *sōga* and *kusemai*.

Although the syllabic metre was common to the various genres of poetry and songs, the 7-5 *ku* differed distinctly from the metre of the classical poetry which always started with the shorter verse of five: *tanka* (*waka*) consisted of two stanzas (*ku*), both of which can be interpreted as originally having this ascending rhythm – the upper *ku* of 5-7 and the lower *ku* of 5-7-7 (a later, classical division of the *waka* was 5-7-5 : 7-7, in which only the upper *ku* was ascending); the more ancient forms which had nearly got extinct by the 10th century, included *sedōka*, equally with the ascending rhythm of 5-7-7 : 5-7-7, and the long epic *chōka* which was virtually a prolongation of *tanka* by an unlimited number of upper stanzas of 5-7 ended by one lower stanza 5-7-7).

Buddhist practice of the 7-5 *ku*

On the other hand, the *descending* syllabic metre starting with the longer verse of seven was the domain of Buddhist poetry. The 7-5 *ku* form is known from the Heian period, appearing after Japanese had established itself as a literary language which started to be used also in Buddhist poetry (*wasan* "hymns in Japanese"), thus emulating Chinese and sinicized Sanskrit which were until then the exclusive media for Buddhist poetry. One of the earliest examples of this Buddhist syllabic metre is

the well-known *Iroha uta*, an encapsulation of Buddhist doctrine into four Buddhist *ku* stanzas. It is traditionally ascribed to Kūkai (774–835), the prominent monk of the early Heian period. The connection with Kūkai, the venerated founder of *hiragana*, is chiefly seen in its being the alphabetical poem comprising all the syllables of the Japanese syllabary, but there is no evidence of the poem existing at such an early period, that is why more realistic estimations put its composition to a date a century or two later. What is known positively, is that this Buddhist syllabism of 7-5 was used at the latest by the prominent Buddhist novator Shinran (1173–1262), founder of the True Pure Land sect (*Jōdo Shinshū*) of Amidism. He established the double stanza form (7-5-7-5) of Buddhist verse identical with the rhythm of the *Iroha uta*. It was this *ku* form that got adopted by secular singers including *shirabyōshi-imayō* and through them, over a century later, became the standard *nō* stanza.

Shinran's 7-5 rhythm could originate from the Amidist *nenbutsu* mantra: in various sources, like Izumo no Okuni's *nenbutsu* chant (after 1600) as well as in *nō Sumidagawa* (after 1400), it is found in the form *Namu Amidabutsu - Namu Amida*, with the syllable count seven-five. If this was the formula in which the *nenbutsu* was actually sung in some branches of Buddhism in repetition like mantra chanting, the rhythm (and melody) provided a pattern for further textual alterations which, however, matched the syllabic count, and this could have given the Amidist poetry the basic 7-5 model. Nevertheless, it can be regarded also in the opposite way – that the *nenbutsu* formula was only additionally fitted into a previously existing pattern.

Could it be assumed that the Buddhist syllabic metre of Shinran (or even Kūkai) had also anything in common with what would in the future become known as *hiranori* rhythm? The fact is that the Buddhist stanza, including the ancient *Iroha uta*, can be easily chanted in the regular *hiranori* rhythm, and what is more, it also fits perfectly when recited in a full quantitative dactyl metre (dactylic tetrametre). If recited to a rhythmical music based on the eight-beat rhythm it leaves no space for in-breath, yet for a Buddhist chanting it can be imagined that several monks would chant the successive stanzas in turn, so no breathing break was necessary. Indeed, Zeami's mentions about breath shortages at the end of the *ku* might refer to the full-fledged dactyl declamation of the *ku*, and the adjustment of the final syllables might be a later development, or one in the female *kusemai* line of Otozuru with whom Kannami had learned this art. The quantitative rhythm might have shocked the period arbiters of taste when used to the traditional syllabic declamation of poetry, yet adopting acoustic elements of Buddhist art might have been fashionable in late Heian and early Kamakura periods – the *biwa hōshi* singing in the Buddhist *shōmyō* tones the episodes of the Genpei war and *shirabyōshi* singing in the Buddhist stanzas: the rhythm of their later offspring, the *nō ku*, suggests that the original rhythm might have been straight quantitative dactyl and it might come from the Buddhist practice too, as the quantitative dactyl and the Buddhist stanza fit perfectly.

Central Asian connection

In the Japanese culture, rarely a completely new thing comes about without some particular connection with the existing status quo. That is why close connection with the preceding context should be sought for the appearance of *hiranori*, too. If the secular female singers indeed build on the preceding Buddhist tradition, they needed a pause for inbreath in the rhythm of their songs, and this is exactly what might have led to the contrivance of turning the fourth dactyl into three short beats - the fourth beat would be left free and provide a moment for inbreath. This adjustment of the final part of the stanza would also have provided the desired *henka* – variation: for the solemn Buddhist chanting, the dignified succession of unceasing dactyls would be the ideal rhythm, but an entertainer needed something more lively, allowing a shout or inflexion at the end of the stanza. Some of the *shirabyōshi* singers might thus have adjusted the final syllables of their stanzas, mostly sung in the quantitative dactylic manner, and formed what was, by some conservatist contemporaries and connoisseurs of Buddhist chanting, judged as the wild and disruptive music. The alternative iambic start, that eventually prevailed, might have been another innovation, nourished from both iambic and dactylic traditions, which it combined together. These traditions might have been of continental origin and would have been brought over by Buddhist monks along with other Buddhist traditions. In the light of the legends about Kūkai and his two year stay in China (804-806) during which he is reputed to have acquired an immense amount of what was going on in the amazingly rich cultural life of Chang'an, it is not inconceivable that he brought this singing rhythm to Japan himself.

The establishing of an untypical syllabic descending metre in the Buddhist tradition might be connected with the fact that it fits perfectly with quantitative dactylic metre. What can be the explanation for the presence of a typically Greek rhythm in Japanese drama, except a sheer coincidence? If we put aside (for lack of evidence of any connection) other conspicuous similarities of *nō* with Greek counterparts (like the presence of the *chorus* both in *nō* and the Attic tragedy), one of the possible explanations could be a hypothetical link connecting the roots of *hiranori* with Hellenistic cultures of Central Asia. The thing is that quantitative dactylic metre is present not only in the Japanese art but also in Buddhist recitation on the Continent. I heard it in Tibetan mantra chanting, too. One can presume that, transmitted to Japan, this rare and exceptional rhythm was preserved in *kusemai* and finally got into *nō* where it underlied the 7-5 syllabic stanza.

Although quantitative metre is a very atypical element in terms of Japanese prosody, certain quantitative properties have been suggested for classical Chinese poetry with its regular patterns alternating 平 (ping2 – “even”) and 仄 (ze4 – “broken”) syllables, with the 平 ones possibly being longer than the latter.¹⁷ The origins of this quantitative metre in China, including some currents of the Buddhist tradition, might be sought for in connection with either Indian or Hellenistic heritage in Central Asia. One of the possibilities that comes to mind would be the ancient Indian Sanskrit quantitative

¹⁷ Wang Li 1957 cited in Lomová 1995: 15.

metres which might be inherited from generation to generation in the Buddhist community along with the spread of Buddhism from India through Gandhāra (eastern Afghanistan) to China.

A Hellenistic link?

However, the repetition of dactyls would, in my opinion, rather indicate the Greek tradition. The expansion of Alexander the Great introduced figural sculpture in Central Asia and its influence upon the Mahayana Buddhism which later penetrated into these regions is generally acknowledged as giving birth to the Mahayana practice of Buddhist images. The Hellenistic dactylic tradition could have penetrated the Buddhist ritual in a similar way, remaining, however, less conspicuous, indeed hidden away.

In the combination with the spondee (two long syllables), the dactyl (long + two shorts) is the rhythm known from Homeric epics as Homeric hexameter. Nevertheless, one of the oldest material attestations of the hexametric quantitative rhythm comes from the wine pitcher oinochoe no. 192. exhibited in the National Archeological Museum in Athens. This vessel was the prize for the best dancer in some festivity and its manufacture is dated to c. 740 BC¹⁸. Being just about the time when Homer might have composed his epics, this illustrates a more general use of the hexametric rhythm beyond the realm of Homeric epic poetry. Moreover, besides the great epics, Greek religious hymns (such as the so-called Homeric hymns) were composed in this metre too. Alexander the Great is known to have carried with him his beloved Homer anywhere he went on his conquest, and he certainly was not alone; the Greek soldiers who settled in the conquered regions of Central Asia, most probably introduced the singing hexametric rhythm as well, as an integral part of the establishment of Hellenistic culture there. With the introduction of Greek religious practice, the rhythm of Hellenistic ritual singing must have found home in Central Asia just in the same manner as did the practice of sculptural impersonation of gods and heroes. And it would not be surprising, then, if the rhythm would get adopted by the new coming Mahayana Buddhism, possibly enriching the already inherited Indian tradition of quantitative metre.

There can even be seen a direct parallel between the pre-1600 *nō ku* ending in two short syllables, and the ending of the ancient Greek verses in a two-syllable foot (mostly spondee), both in the Homeric (Ionic) hexameter and Sapphic (Aeolic) strophe:

¹⁸ Exhibition table in the National Archaeological Museum in Athens.

Homer¹⁹: AU-ta-rho / GYM-nō- / THE-rhake- / -ŌN poly- / ME-tis o- / **DYS-seus**

Sappho²⁰: POI-ki-LOTH-ro-NĀ-tha-na-TĀ-phro-**DĪ-TĀ**

Unlike the Greek **two longs** at the end of the line, the nō ku is ended in two *short* syllables. This final figure, whether a truncation of a dactyl or a shortening of a spondee, could have been an adjustment devised by dancers like shirabyōshi and kusemai: as mentioned above, this provided a rhythmical pause enabling both an inbreath and a space for an effective performative move – a dance round, a climactic gesture or a solo beat by the folded fan against the dancer's thigh.

The spread of Buddhism from the Gandhara region across Central Asia to China and Japan was a process covering several centuries. Equally long, perhaps accompanying it, could have been the eastward shift of the specific quantitative rhythm; once it reached Japan, it did not matter that Japanese did not possess naturally long syllables – any syllable can, in singing, be prolonged to any long time. The Japanese people just learned to sing the melodies of the Buddhist chants from their continental masters and later used their rhythm for Buddhist hymns written in Japanese, without having any idea of its quantitative origin. Nevertheless, it should not be forgotten that Zeami acknowledged himself in his first treatise *Fūshikaden* that *monkey plays* (*sarugaku* = nō) have their roots in China and Yuezhi – the name of the Tocharoi tribe who first lived in the Tarim Basin (probably different from the later, medieval people of the Tarim Basin who spoke what is called the A, B and C Tocharian of the 6th to 9th centuries CE). Later on, these Tocharoi, after being conquered by the Huns (*Xiongnu*), moved to Bactria, and then perhaps even further south, taking part in the Kushan page of Indian and Mahayana history. In this way, the quantitative metre in nō's *hiranori* rhythm might represent a deep streak of link between Japanese culture and the rest of the world.

References:

- ARAKI, James T.: Yuriwaka and Ulysses. The Homeric Epics at the Court of Ouchi Yoshitaka. In *Monumenta Nipponica* 1978, 33, 1, pp. 1–36.
- BASHAM, A. L.: *A Cultural History of India*. Oxford 1975.
- BETHE, M. and K. Brazell: *Nō as Performance. An analysis of the Kuse Scene of Yamamba*. Ithaca, New York 1977.
- DAVID A. P.: *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford 2006.
- GERSTLE, C. A.: *Circles of Fantasy – Convention in the Plays of Chikamatsu*. Cambridge (Massachusetts) and London 1986.
- GERSTLE, C. A.: Performance literature: the traditional Japanese theatre as model. *Comparative Criticism* 2000, 22, s. 39–62.

¹⁹ *Odyssey* X. 1st line.

²⁰ Sappho Fr. 1. V., 1st line.

- GERSTLE, C. A. (ed.): *Chikamatsu 5 Late Plays*. New York/ Chichester, West Sussex 2001.
- HARE, Tom: *Zeami's Style*. Stanford, CA 1986.
- HIRANO Kenji et al.: *Nihon ongaku daijiten*. Tokyo 1989.
- YOKOMICHI Mario, Nishino Haruo, Hata Hisashi: *Iwanami kōza – Nō-kyōgen III*. Tokyo 1987.
- KAWATAKE Toshio 1971: *A History of Japanese Theater II. Bunraku and Kabuki*. Yokohama 1971.
- KEENE, Donald: *Major Plays of Chikamatsu*. New York and London 1961.
- KOYAMA Hiroshi et al. (eds.): *Yōkyokushū I, II*. Tokyo 1975.
- LEITER, Samuel L: *A Kabuki Reader – History and Performance*. Armonk (NY)/ London 2002.
- LOMOVÁ, Olga: *Čítanka tangské poezie*. Praha 1995.
- MATISOFF, Susan: *The Legend of SEMIMARU Blind Musician of Japan*. New York 1978.
- MATSUZAKI Hitoshi et al. (eds.): *Chikamatsu jōruri shū Ge*. Tokyo 1995.
- MUROMACHI-JIDAI-GO-JITEN HENSHŪ IINKAI (ed.): *Jidaibetsu kokugo daijiten – Muromachi jidai hen II*. Tokyo 1989.
- MUROMACHI-JIDAI-GO-JITEN HENSHŪ IINKAI (ed.): *Jidaibetsu kokugo daijiten – Muromachi jidai hen III*. Tokyo 1994.
- NISHINO Haruo: *Yōkyoku Hyakuban*. Tokyo 1998.
- NOGAMI Toyoichirō (ed.): *Nōgaku Zensho – dai-ni-kan*. Tokyo 1981.
- OGASAWARA Kyōko: *Kabuki no Seiritsu. Kokubungaku – Kaishaku to Kyōzai Kenkyū* 1975, 20, ss. 140–145.
- OMOTE Akira, Katō Shūichi: *Zeami-Zenchiku*. Tokyo 1974.
- O'NEILL, P. G.: *Early Nō Drama*. London and Bradford 1958.
- SHINMURA Izuru (ed.): *Kōjien*. Tokyo 1991.
- SHIRANE Haruo: *Early Modern Japanese Literature*. New York 2000.
- SMETHURST, Mae J.: *The Artistry of Aeschylus and Zeami: A Comparative Study of Greek Tragedy and Nō*. Princeton, NJ 1989.
- TAKAKUWA Izumi: *Hideyoshi ga mita nō - Sotoba Komachi no fukugen* (Video. Hōsō Daigaku bideo shuzai). Tokyo cca 2003.
- TSUBAKI, Andrew T.: *The Performing Arts of Sixteenth-Century Japan: A prelude to Kabuki*. In: *A Kabuki Reader – History and Performance*. Armonk (NY)/ London 2002, pp. 3– 15.
- TYLER, R.: *Japanese Nō Dramas*. London 2004.
- UMEHARA Takeshi: *Girishia higeki to no kyoutsuuten*. *Culture* 2007, June, 25.
- WANG Li 王力: *Hanyu Shi Gao* 漢語史稿. Shanghai 1957.
- YOKOMICHI Mario, Omote Akira (eds.): *Yōkyokushū I*. Tokyo 1960.

Contact: Ivan R. V. Rumánek, PhD (Comenius, Bratislava), PhD (SOAS, University of London). Seminar of Japanese Studies, Masaryk University, Arne Nováka 1, 602 00 Brno, Czechia. ivanrumanek@gmail.com

KILLER KITSCH: KAMISHIBAI IN JAPAN'S FIFTEEN YEAR WAR, 1931–1945

Sharalyn Orbaugh

Abstract: *This essay explains the use of Japanese kamishibai (paper theater) as a tool of domestic propaganda in World War Two. In particular it explores the way kitsch was used as a rhetorical mode to strengthen the emotional impact of kamishibai plays that were aimed at the homefront audience, encouraging viewers to fight on even under terrible circumstances. Although Adorno argued that the emotional catharsis produced through kitsch is false, this essay argues that in the harsh circumstances of World War Two Japan, audiences may have been receptive to kitsch, and vulnerable to its psychological influence. The conclusion illuminates why succumbing to the comforts of kitsch is a politically dangerous act.*

Key words: *kamishibai, propaganda, World War Two, kitsch, Japanese theatre, Milan Kundera*

Author's note: This essay is for Professor Zdenka Švarcová, who helped me understand the Czech concept of kitsch when I visited Charles University in 2010 to give a lecture on Japanese propaganda during World War Two. For her intellectual generosity and hospitality during that and other visits, and in appreciation of her extremely productive and wide-ranging scholarly career, I dedicate this essay to her. (All mistakes are, of course, my own.)

This essay explores the confluence of a medium and a mode during a time of war. The modern Japanese medium at issue in this essay is called *kamishibai*, literally “paper theater.” Kamishibai emerged in the late 1920s on the streets of Tokyo, and still exists today as a living practice in many countries. Here we explore the use of kamishibai as a medium for propaganda during the later years of Japan's Fifteen Year War (1931–45). The mode at issue is kitsch (*kýč*), specifically the way kitsch functioned in wartime *kamishibai* to make it an especially effective medium for inculcating the types of thinking and behavior that were necessary for Japan's war effort.

What is Kamishibai?

Kamishibai comes in two distinct forms, which differ from each other in terms of production, distribution, and performance. The first, original form is called *gaitō kamishibai*, indicating *kamishibai* performed on street corners by professional storyteller/performers, who actually made their money not through their performances but through the candy that they sold to the children who gathered

to see and hear the illustrated stories. The other form is called *kyôku* or *insatsu kamishibai* (educational or printed *kamishibai*) to which we will return in a moment.

Gaitô (street corner) *kamishibai* began in the late 1920s, and remained popular through the mid-to-late 1960s, until the spread of television (which was, in its early years called “electric *kamishibai*”) brought about its demise.

The *kamishibai* performer (usually called *kamishibai no ojisan*, “uncle *kamishibai*”) would ride through urban neighborhoods on his bicycle,¹ on the back of which was a box to hold the play illustration cards and the candy to be sold. On top of the box was a folding stage for showing the plays. When the performer arrived at one of his usual stopping places, he would sound his *hyôshigi* to announce to the neighborhood children that he was about to begin. Children would come running out, some of them carrying even smaller children on their backs, and would use their pocket money to buy cheap candy or simple snacks.

While eating the candy, the children would crowd together in front of the stage while the *ojisan* performed three short plays: a slapstick cartoon for the youngest children in the audience; a melodrama for the older girls; and an adventure tale or ghost story for the older boys. Both the melodrama and the adventure story would be one episode of a serial narrative; a single narrative might go on for months or even years, with the children running out to consume each day's installment.

One episode of serialized story would consist of about ten to fifteen cardboard cards, each of which had a hand-painted picture on one side, and (sometimes) the story script hand-written on the other.² The pictures were pulled out one after another as the story progressed, with the *ojisan* performing the narration and dialog in a variety of voices. Performers also added sound effects with musical instruments, they threw in jokes, songs, references to other popular media, and so on. In other words, as a medium *kamishibai* consisted of three intertwined elements: the pictures, the script, and the performance, all of which might work in harmony, or might be used to play off each other, depending primarily on the whim of the performer.

In order to understand *kamishibai*'s effectiveness as an artistic or expository medium, we have to consider how it was consumed. Suzuki Tsunekatsu has gathered a large number of the recollections of people who experienced street corner *kamishibai* in its heyday.³ Summarizing those various accounts, we find the following points repeatedly emphasized:

- 1) The special atmosphere created on the street corner, candy and fantasy;
- 2) The special bond between the children, most of whom were from the lower classes, and the familiar *kamishibai* man, who was also far from wealthy;

¹ During the 1930s, female *kamishibai* performers were extremely rare. Even during the 1950s, the so-called golden age of street corner *kamishibai*, female performers were uncommon.

² For more details about the story cards used in street corner *kamishibai*, and the reasons for including or dispensing with a written script, see Orbaugh 2015: 37–43.

³ Suzuki 2005: 7–9.

- 3) The fact that the experience engaged multiple faculties at once: taste, smell, hearing, sight, imagination, and often touch;
- 4) The fact that it was a group experience, one shared with friends and neighbors, of a live performance.

To these characteristics, I would add that it is significant that street corner *kamishibai* was an entertainment medium that came to the consumer, unlike, for example, film, which had to be viewed in a special location. Street corner *kamishibai* was a very low-tech medium, and never had any pretensions to artistic grandeur.

Finally, because both the street corner *kamishibai* producers and performers made their money from the volume of candy sales, they gave the children whatever they wanted in terms of plot and picture. And what the children wanted tended toward the grotesque, the monstrous, the violent, and the naughty. A significant aspect of street corner *kamishibai* is that it created for the children a space that was purely their own—unlike all the other spaces they inhabited, which were dedicated to making them moral, properly educated, and ultimately docile, citizens.

Street corner *kamishibai* very quickly became wildly popular. It originated sometime in the late 1920s, and already by 1933 there were 2000 performers in Tokyo alone.⁴ By 1937 there were some 30,000 street corner *kamishibai* performers across Japan⁵ performing for an estimated one million children daily.⁶ As Japan's war in China escalated, however, in the mid- to late-1930s, increasing numbers of men were conscripted into the military and for labor, including many of those who produced or performed *kamishibai*. After about 1939, street corner *kamishibai* performances became increasingly rare, and remained so for the duration of the war.

Almost as soon as the war ended, however, street corner *kamishibai* performers were back on the streets. By the early 1950s there were an estimated 50,000 *kamishibai* performers scattered through all the urban areas of Japan, performing for somewhere between 1.5 and 5 million children daily.⁷ But, as television entered first public spaces and later entered most homes, street corner *kamishibai* lost its audience. Today street corner *kamishibai* lives on only in nostalgia venues, such as the National Showa Memorial Museum (Shōwakan) or the Shitamachi Museum (Shitamachi fūzoku shiryōkan) in Tokyo, or on the covers of nostalgia books that celebrate the lost lifestyle of Shōwa Japan.

Now we come to the second type of *kamishibai*, variously known as *insatsu* (printed) or *kyōiku* (education) *kamishibai*. (I will call this form “educational

⁴ Kamichi 1997: 34.

⁵ Saitama-ken Heiwa Shiryōkan 1997: 8.

⁶ Sakuramoto 1985: 186. In fact, this may not represent one million individual children, but rather one million separate viewings per day. A survey conducted in Tokyo in 1937 revealed that many children viewed two *kamishibai* performances (by different performers) each day, and some children viewed up to six performances per day. (Survey quoted in Kamichi 1997: 42.)

⁷ The lower estimate comes from Kamichi (1997: 87), while the higher figure comes from Nash 2009: 15 (Nash provides no source to say where he got this figure).

kamishibai” in what follows.) The features of street corner *kamishibai* that made it so attractive to the children who were its audience were precisely the same features that worried parents and educators. Parents complained that street corner *kamishibai* included no clear moral or educational messages; it caused children to gather on the streets, inspiring the formation of gangs; and, finally, it encouraged children to consume unwholesome foods that were served by the possibly-less-than-hygienic *kamishibai* man. Nonetheless, innovative educators could also see that, as a medium that uniquely combined narrative, visuals, and performance, *kamishibai* might also serve as a powerful educative tool, particularly for the dissemination of *populist* messages. If we recall the characteristics of the *kamishibai* experience, listed above—its consumption by a group, usually of neighbors in their own neighborhood, the stressing of the connection between the working class *kamishibai* performer and the audience, its appeal to all the senses at once, producing a strong *emotional* response—its resonance with populist ideologies should be clear.

In the early 1930s, the progressive Christian educator Imai Yone (1897–1968), for example, promoted the use of *kamishibai* as a medium for bringing wholesome religious messages to children of the urban poor.⁸ Influenced by Imai, a number of non-religious left-wing groups similarly took up *kamishibai* as a medium for the instruction and entertainment of underprivileged children. Matsunaga Ken'ya (1907–1946), for example, who as a student at Tokyo Imperial University was involved in the Tōdai Settlement Movement, is credited with having created the first non-religious educational *kamishibai*, called *Jinsei annai* (A guide for life), based on a Soviet film, and incorporating the anthem of the Soviet Union's Young Pioneer Association.⁹ Other leftist educators thought that *kamishibai* could be a useful tool in extending education to impoverished *rural* areas of Japan such as Tōhoku.

Educational *kamishibai*, then, differed from the street corner version in the following ways:

- 1) It was often consumed indoors, or in education or church-related venues outdoors, and therefore was tied conceptually and experientially to moral and informational education.
- 2) There was no candy involved in the consumption of educational *kamishibai*, and the stories themselves had less (or no) lurid, grotesque appeal.
- 3) The stories were rarely serialized; each play was a complete narrative.
- 4) Similarly, the methods of production and distribution were very different from street corner *kamishibai*. Whereas each new episode of a street corner story would be made into a small number of hand-written and hand-painted copies to be rented out to the street performers, educational *kamishibai* were printed in large numbers (hence its other name, *insatsu kamishibai*), and sold in stores to parents or educators, for use in whatever venue they liked.

⁸ For more on Imai, see Suzuki 2005: 49–51; and Kamichi 1997: 70–72.

⁹ Suzuki 2005: 52.

As we have seen, for street corner *kamishibai* the increasing militarism of the 1930s gradually squeezed performers and producers out of business, but the opposite happened for educational *kamishibai*. In fact, educational *kamishibai* plays were used extensively for propaganda purposes from about 1939 through 1945, and it is significant that the plays produced during that period were aimed at a variety of demographics, not just children: a full 70% of wartime *kamishibai* plays were written for an adult, or mixed-age audience.

As in the earlier educational *kamishibai* movement the particular affinity of *kamishibai* as a medium for conveying *populist* messages was recognized and exploited. From about 1939 on, however, it was a populist militarism and imperialism—what we might call a populist *fascism*—that was being promoted, rather than the democratic or socialist ideals of the earlier educational *kamishibai* movement.

After the war, the fate of educational *kamishibai* was rocky at first, but by the 1950s it was back on track, with schools and children's groups using printed *kamishibai* regularly as educational tools. In fact, although street corner *kamishibai* is now impossible to find except in nostalgia venues, educational *kamishibai* continues to flourish, used in preschools and kindergartens all over the world, not just in Japan.

The War and *Kamishibai*

Japan was at war in China from 1931, effectively if not officially, and as the war went on, the kinds of narratives disseminated were increasingly constrained by censorship and other types of regulation. Street corner *kamishibai*, as a popular medium for children, was mostly ignored by the censors.¹⁰ But educational *kamishibai* was another matter. As the China Incident escalated, the voices of the left-leaning educators promoting the use of *kamishibai* were gradually silenced along with those in other media whose ideologies were not in line with the state's militarist and nationalist goals.¹¹ The harassment of *kamishibai* professionals resulted in the arrest of Kondô Ekio (1907-1964), an innovative and extremely successful educator and winner of the Yomiuri Prize for Special Education, who devoted his whole career to improving the lives of marginal children. The indictment for his arrest specifically mentioned his promotion of *kamishibai*, which it identified as a tool for spreading Communism.¹² Other *kamishibai* promoters, too, were repeatedly questioned, detained and generally harassed until they quit the business or changed their messages to fit with government policies.

This then was the path of censorship of *kamishibai* in the 1930s, and now we come to the other side of the coin: propaganda. And in this context, too, *kamishibai* played an important role.

As the China War had escalated, the government had clearly recognized the potential in using such an effective popular medium for disseminating its own

¹⁰ For a detailed discussion of the censorship of street corner *kamishibai* in the 1930s, see Orbaugh 2012: 161–171.

¹¹ For more on this, see Kang 2007: 73; or Orbaugh 2015: 51–55.

¹² Kamichi 1997: 70.

messages. From this point of view, one of the central advantages of *kamishibai* was its appeal to a broad range of classes, particularly the urban laborers and rural farmers, from whom so much cooperation was needed in the war effort.¹³ In 1939, as part of the mobilization of youth, organizations such as the Finance Ministry and the Gunji hogoin (Military Protectorate) began sponsoring the production of educational *kamishibai*; soon plays were being sponsored to aid the work of the extreme right-wing Taisei Yokusankai (Imperial Rule Assistance Association), the Army, the Navy, and at least twenty other groups involved in promoting the war effort.¹⁴

An intriguing aspect of the history of *kamishibai* during the war was that a number of the progressive, leftist educators who originally developed educational *kamishibai* were precisely the same people who were co-opted to work for the government in its production of propaganda *kamishibai*. Matsunaga Ken'ya, for example, was sent to China, where he used his skills to produce *kamishibai* plays to aid in communicating Japanese policies and values to the Chinese.¹⁵ Matsunaga, like most of his leftist peers, made this ideological shift without overt protest.

By the early 1940s the active censorship of *kamishibai* was no longer necessary, since all the plays were by now being produced under the control of the state.

Types of *kamishibai* propaganda plays

There were several kinds of *kamishibai* plays used to promote the war:

1) Informational plays of two types:

- a) Newsreels, illustrated with photographs or paintings. These were cheaper to produce and easier to distribute than the film newsreels that played in the cinema.
- b) "How-to" plays, with practical instructions about how to watch out for spies, how to construct an air raid shelter, how to fight fires caused by incendiary bombs, and so on.

2) *Jidaigeki*: historical plays that made use of heroic figures from earlier wars, from medieval times up to the Russo-Japanese War of 1904–05.

3) Narrative plays celebrating a contemporary real-life war hero or group of soldiers.

4) Wholly fictional narrative plays, showing typical every-person life on the battlefield or the home front, which often promoted high ideals such as bravery or endurance, but just as often focused on smaller virtues such as frugality, the purchasing of war bonds, and other salutary wartime behavior.

¹³ It was from the poorer classes that non-commissioned soldiers and armaments factory workers were primarily drawn, and agricultural workers were of course necessary to maintain the food supply. For more on this see Earhart 2008: 80ff.

¹⁴ Kamichi 1997: 71; later she lists several other groups who sponsored plays (81–82). See also Orbaugh 2015: 100–102.

¹⁵ Kamichi 1997: 82; Orbaugh 2015: 54–56.

One of the most striking elements of the last two types of play in particular—that is, fictional stories or fictionalized versions of historical events—is the reliance on kitsch as a fundamental element of both narrative and visual style.

What is kitsch?

There are many definitions of “kitsch” and much scholarly controversy around those definitions, but some generalizations are possible: broadly speaking, there are two schools of thought. First, some critics characterize kitsch as entirely an aesthetic matter, a matter of taste, *bad* taste, as opposed to “true art,” or the art of the avant-garde, or high culture art. Such critics cite examples such as a coffee mug in the shape of the Venus de Milo as the height of kitsch.¹⁶ But even some examples of high art styles that have fallen into disfavor may be regarded by this first group as kitsch, the works of Bouguereau being a prime example.¹⁷ This school of thought designates objects as kitsch based on *aesthetic* judgments. This is, in my view, not useful, since in a discussion that focuses on aesthetic properties one person’s kitsch may easily be another person’s camp—camp being a self-conscious, ironic kitsch, which is something entirely different.

The second school of thought figures kitsch as a *social* and *political* tool that works in the realm of the aesthetic—literature, art, music—and does so for specific purposes.¹⁸ The importance of kitsch is in its *psychological* function, its *emotional* or *affective* work. Kitsch is explicitly designed to work in the emotional realm. As Catherine Lugg has written, “Manufacturers of Kitsch are aware of a given audience’s cultural biases and deliberately exploit them, engaging the emotions and deliberately ignoring the intellect.”¹⁹

But even among this second group of scholars, who see kitsch as an ethical problem and an effective tool for propaganda, most do not actually discuss its conscious and explicit use by totalitarian regimes to “ingratiate themselves with their subjects,” which is the context at issue in this essay.²⁰ The Czech novelist Milan Kundera is one of the few who attempts to analyze the way kitsch functions as a tool of totalitarianism, so let us look closely at his famous definition of the “kitsch effect.”

“Kitsch causes two tears to flow in quick succession. The first tear says: how nice to see children running on the grass! The second tear says: How nice to be moved,

¹⁶ Critics in this group might include Robert Solomon, Matei Calinescu, Gillo Dorfles, Hermann Broch, and Clement Greenberg (though it must be noted that Greenberg, writing in 1939, suggests the possibility of kitsch as a dangerous tool in the hands of the wrong sort of government).

¹⁷ For example, in *In Defense of Sentimentality* (Oxford 2004), Robert Solomon uses a painting by Bouguereau as his main example in the chapter on kitsch.

¹⁸ The scholars in this group include Lisa Saltzman, Kathleen Higgins, Saul Friedlander, Milan Kundera, and many of the critics who analyze Kundera’s work, such as Eva Le Grand.

¹⁹ Lugg 1999: 4.

²⁰ The phrase is Clement Greenberg’s, here quoted by Lisa Saltzman (2002: 54).

together with all mankind, by children running on the grass! It is the second tear that makes kitsch kitsch.”²¹

Kundera scholar Eva Le Grand restates this idea, writing that, “kitsch likes to feed off abstract ideals and feelings and sets them up as absolute values. Within such logic, it can only show illness, desire, the body or death under a ‘mask of beauty’... It is through such esthetic and emotional idealization of what is real, especially when it prettifies deaths, wars, massacres, denunciations, executions or imprisonments, that kitsch becomes totalitarian: because purity, youth and beauty, in the name of which so many bloody crimes have been committed with smiles and songs on people’s lips, come to be regarded as sacred.”²²

As we shall see, the idealized, sacralized qualities for which bloody crimes are committed in Japan are not necessarily “purity, youth and beauty,” but the principle remains the same: “misrepresenting what is real as an idyllic and ecstatic vision of the world to which we sacrifice without scruple all ethical and critical awareness.”²³ This may at first sound somewhat exaggerated. Certainly we do not normally think of a Venus de Milo coffee cup as causing us to “sacrifice without scruple all [our] ethical and critical awareness.” But in this discussion we are focusing on a totalitarian state in the midst of a “total war” (Japan), and one crucial battleground is precisely the minds of the people who are necessary to wage and support that war. In wartime, “ethical and critical awareness” on the part of the people is often counterproductive to the needs of the state, and ways must be found to bully, cajole, or seduce citizens into making the sometimes tremendous sacrifices necessary to support the war. As David Earhart puts it regarding Japan’s Fifteen Year War, “Like Germany’s Propaganda Ministry and the United States Office of War Information, [Japan’s] Cabinet Information Bureau was an agency whose very business was drumming up morale and convincing people that the war was good and right and, above all else, winnable. War, after all, had to be ‘sold’ to the people and they had to ‘buy’ it.”²⁴

Another facet of kitsch-work within a totalitarian context is again identified by Kundera: “kitsch’s metaphor par excellence is the ‘absolute denial of shit’”²⁵; that is, the denial of everything that makes humans less than perfect, less than pure. Now, in fact, street corner *kamishibai* could in some ways be called a *celebration* of shit; certainly it celebrates all that humanity usually tries to abject and deny about itself: the grotesque, the misshapen, filth. And even when the scripts did not explicitly include such material, the performer would frequently bring into his performance whatever he thought would entertain the children, including, of course, excretory and sexual humor, which children delight in. In this respect street corner *kamishibai* is the evil twin, the abject shadow of educational *kamishibai*, which, from its Christian-inflected inception, was determined to show humankind in the

²¹ Kundera 1995: 244.

²² Le Grand 1999: 21–22.

²³ Ibid, p. 10.

²⁴ Earhart 2008: 3.

²⁵ Le Grand 1999: 14; Kundera 1995: 242.

brightest, most elevating light. This idealization of the world may have been no worse than boring in the earliest iterations of educational *kamishibai*, but became an effective tool of indoctrination when intensified in the work of propaganda plays.

What is true of “shit” is also true of laughter, which must be suppressed to produce the ecstatic, elevated beauty of kitsch: laughter was an indispensable element of street corner *kamishibai*, and made an occasional appearance in the educational *kamishibai* produced for impoverished children, but it had to be eradicated entirely in propaganda or the desired effect could not be sustained.

Finally: “Kitsch... transforms its traumas into fictional melodramas, renders its catastrophes sites of catharsis.”²⁶ Lisa Saltzman is here writing about the way kitsch configures contemporary art, art of *this* moment, which *looks back* on the history of Nazi Germany and the Holocaust. In contrast, what this essay is trying to do is to analyze how kitsch transforms not the past, but a nation’s difficult traumatic *present*. In that case the function of kitschy art as a site of catharsis has a much more immediate, and, from some points of view, beneficial purpose.

Under circumstances of war, with near daily deprivation, fear, and physical discomfort, to be able to “transform traumas into fictional melodramas” is a way of making it possible to go on. Kundera writes negatively about the kitsch-mensch, or kitsch man, who loves kitsch because it enables him to “look at himself in the mirror of beautifying lies and recognize himself with emotional satisfaction,” but again this part of kitsch’s psychological work may have a different value in wartime.²⁷ The problem with this hypothesis, however, is that if kitsch trades on “beautifying *lies*,” then the emotional-work it performs, the provision of catharsis and comfort, may be false, and therefore ultimately ineffective. Adorno, for one, has written that kitsch provides only a “parody of catharsis,”²⁸ a point to which we will return.

Now let us turn to Japanese propaganda, and specifically the medium of *kamishibai*, and look at the ways that propaganda *kamishibai* plays used kitsch as a mode to create particular effects and affects in the viewer.

We start with a play from 1942 that provides lots of melodrama both visually and in the narrative. It was sponsored by the Probation Officers Association, with the purpose of integrating former criminals smoothly back into society—an especially important task in wartime when able-bodied men were increasingly scarce. It’s called “Chichi matsu yume” (Dream of father’s return), and concerns little Suzuki Toshio, whose father has been away for a long time, and who supports himself and his bedridden grandfather by selling miso and newspapers. Mr. Sekine, a probation officer, visits Toshio and discovers that the boy believes his father is off working in a foreign country and will come back one day, rich and bearing gifts. Mr. Sekine knows that Toshio’s father, Tsunekichi, has actually just gotten out of prison, and appears to be returning to his old bad friends and bad habits. We see Tsunekichi who has returned to his hometown, walking with his mistress and partner in crime. He

²⁶ Saltzman 2002: 55.

²⁷ Le Grand 1999: 10.

²⁸ Quoted in Le Grand 1999: 10; see also Matei Calinescu (1977: 228, 241).

hopes to see his son, but Mr. Sekine shows up and confronts him, saying that Toshio will be terribly disappointed to see his father return like this. Tsunekichi is furious, and just then the police burst out of the trees and arrest him again. Mr. Sekine sees Toshio in the distance, and heads him off so that he does not see his father's disgrace.

After brooding over this incident while in jail, Tsunekichi is released again, and the first person he meets is Mr. Sekine. Before Tsunekichi can express his anger, Mr. Sekine explains that he has come to help Tsunekichi make Toshio's dream come true. He gives him a nice western suit, shoes, and presents, to give the story verisimilitude. Tsunekichi reforms instantly, and after his reunion with the ecstatic Toshio, he shrugs off the attempts of his mistress and gang to get him to rejoin them. In the end he, Toshio, and Mr. Sekine walk along the beach at sunset, with Mt. Fuji in the background. The final sentences are about the noble and important job of the Probation officer, who creates decent citizens for the sake of the imperium.

The sentimentality and melodrama of the narrative are obviously kitschy, but the visual style is also exaggerated, both in the pink-cheeks and rosy-lips of the good characters and in its completely unnecessary reference to iconic images such as Mount Fuji.

We see something similar in, "Hokuman no shishi" (Patriots of Northern Manchuria), although the play is in a much more macho-heroic mode than "Chichi matsu yume." "Hokuman no shishi" is a 1944 play based on an historical incident from the Russo-Japanese War, when a group of twelve young Japanese men decided to blow-up the only Russian train line into Manchuria, thus making it harder for the Russians to carry out their invasion of Manchuria and Korea. They split into groups, none of which fares well; in fact they all die in various heroic ways. The final two are captured by the Russians, tried, and sentenced to death by hanging. They do not oppose the sentence, but request death by firing squad instead. The sympathetic judge telephones Kropotkin himself, who praises the bravery and gallantry of Japanese soldiers, and gives permission for the firing squad. During the night the two men make wills and resolve together to die gracefully like cherry blossoms. They refuse blindfolds, saying that all Japanese are prepared to face death when it comes. They shout *banzai* with raised arms as the firing squad shoots.

The imagery in this play is much less florid than that in "Chichi matsu yume," but the iconic cherry blossoms and *banzai* shout, the over-the-top heroic perfection of the characters, and the conspicuous attention to Russian admiration for Japanese bravery, puts this play firmly into the category of kitsch. As Le Grand describes the work of kitsch, here we see "purity, youth, and beauty" mobilized in the service of propaganda, and even death sacralized through its 'mask of beauty'.²⁹

These plays explore two kinds of relationships popular in Japanese Fifteen Year War propaganda: soldier buddies in "Hokuman no shishi," and fathers and sons in the "Chichi matsu yume." But by far the most popular type of narrative play featured the relationship between a mother and her son.

²⁹ Le Grand 1999: 21–22.

The most popular *kamishibai* play of all during the war, in fact, was “Gunshin no haha” (Mother of a War God, 1942), based on the life of Ensign Ueda Sadamu, one of the suicide submarine pilots who lost his life at Pearl Harbor and was named a “gunshin” (war god), and Sadamu’s mother, Saku.³⁰

In this play, Sadamu is the perfect son and Saku is the perfect mother. When Sadamu, a talented student, is about to finish elementary school, his father Ichimon rejoices at the idea that he will soon be able to help full-time on the family farm. Saku, however, convinces her husband to allow Sadamu to follow his dream of continuing on to middle school. She promises to work extra jobs to pay for Sadamu’s school fees.

While in middle school Sadamu awakens on a piercingly cold night to see that his mother’s futon is empty. He finds her still awake, stripping bark from mulberry branches to make paper to earn extra money. He sees that her fingers are bleeding from the difficult labor. The illustration then shows us a close-up of Saku’s face, as Sadamu silently thinks about her: “His mother, who always did whatever was necessary to protect him... His mother, who always worked on silently without a word of complaint, no matter how painful things were... Kind, gentle mother... Tears of gratitude welled up in Sadamu’s eyes and moistened his cheeks.”

A few years later when Sadamu has graduated from middle school and wants to join the Navy, it is again up to Saku to convince her husband to allow this unusual step.

Once again she promises to work extra hard to cover the labor deficit.

Sadamu progresses on through various stages of Navy training, specializing in submarine and torpedo work. The narrator solemnly adds: “During his training the China Incident had broken out, and as the years passed it had become increasingly serious. In addition, the atrocities of the British and American enemy who were threatening our imperial nation had grown daily more heinous, so that the mission of the Navy became ever more important.”

In a scene set in autumn of 1941, we see that Sadamu has obtained leave to come home and see his parents. While at home he catches a bad cold, but he insists on going back to his station rather than trying to extend his leave. When Sadamu’s mother and two younger sisters accompany him to the bus stop, they ask when they will see him again, and Sadamu gives a vague reply. Sadamu bids an emotional farewell to his mother, telling her to please take good care of herself. He apologizes for all the hard work and trouble he has caused her. He ends by saying, “Please live a long and happy life.” The narrator then remarks ominously that those were the last words Sadamu ever spoke to his mother.

The narrator then makes a speech: “The 8th of December, 1941. Chief Petty Officer Ueda Sadamu added his shining name to the list of the kamikaze Nine War Gods, who blossomed as flowers of our nation [i.e. died] in the attack on the main force of the U.S. enemy’s Pacific fleet at Pearl Harbor, Hawaii, an attack that produced such illustrious military results. At the moment when those nine brave heroes entrusted

³⁰ For a fascinating discussion of the way Ueda Sadamu’s story was used in a variety of narratives in a variety of media during the war, see James Dorsey (2009: 409–434).

themselves to their precious submarines and charged off to Pearl Harbor, they truly were godlike, noble and sublime. As soon as word of their valiant and selfless deed was heard, every person in Japan was choked with tears of gratitude.”

At this point the narrator is instructed to begin singing the song *Umi Yukaba* (If we go to sea), one of the ubiquitous songs celebrating certain death for all Japanese soldiers: *If we go to sea, corpses in a watery grave/ If we go to the mountains, grass-entwined corpses/ We will die near our great lord/ We will not look back.*

After the song the narrator again makes a solemn speech:

“In response to Mother’s great love, the child’s gratitude is also great. Mother Saku who without looking back went on working for the sake of her beloved child—the pains of her efforts have attained vigorous full growth in the dead body of Chief Petty Officer Sadamu, and now radiate scent in full glorious bloom. That great mother raised a War God, just as did the mothers of Shō Nankō [Kusunoki Masatsura], Yoshida Shōin, and General Nogi.”

“Heedless of the voices of gratitude and praise rising from the nation, Saku, the mother of a war god, carries in her heart the memory of a Chief Petty Officer from bygone days, as she continues, just as she had done in the past, to carry heavy lumber on her back as she treads the morning dew of the high plateau. The image of this mother—she who has borne one of the Nine War Gods of Shōwa—is indeed the image of the Mother of Japan.”

If one part of kitsch’s function is to provide beautiful, idealized archetypes with which people can identify, then the archetype we have here is the loving and self-sacrificing mother. Here, however, the image is not simply mother as nice and sweet; the archetype is elevated in the context of the war to something more dignified, something downright *noble*.

When I began working on propaganda *kamishibai* several years ago, this kind of story puzzled me considerably. It is one of many, many plays that are tragic, ending in the death of the son, with the hard-working mother having to continue her self-sacrifice but now with no beloved child to justify it. It appears that there was little or no tragedy of this sort in the propaganda of wartime Nazi Germany—it was certainly full of kitsch, but tended to feature perfect, beautiful, blond supermen and women, not humble abject farmwomen who end up losing everything. And one certainly would not find this kind of tragic story in U.S. propaganda, whether from World War II or from the current war in Iraq and Afghanistan. On the contrary, in the U.S., kitsch is used to cover up the reality of the possibility of death.

From the point of view of the producers of Japanese propaganda, trying to “sell the war to the people,” it would seem counter-productive to depict death and grief. But the structure of kitsch actually makes death, too—when properly packaged—an effective tool of emotional seduction. As Higgins argues, “For when sweet kitsch is employed in a calculated manner for political purposes, the suggestion is made that such sweetness that we see in the presentation is a constant conjunct of the ideology

which is offered as its context. The presentation being unobjectionable and harmless, the ideology, it is insinuated, is unobjectionable, too.”³¹ The Japanese plays we have seen are certainly sweet, but it is a particularly Japanese *bitter-sweetness*, combining sadness for the loss of the gallant soldier-son with sympathy for the mother’s grief, and admiration of her ability to keep on working without complaining. To the extent that the audiences of these plays experienced a satisfying, emotionally rich catharsis, then the kitsch elements of the play would have done their work in linking its emotional substance to the ideology behind it—the Japanese state at war. This may be the reason why depictions of soldiers’ death were not just acceptable in Japanese propaganda, but actually encouraged: such kitschified depictions of death worked to suggest that the organs of the state—including the Army, the Navy, and the Imperial Rule Assistance Association—shared and somehow even made possible the sweet, elevated feelings that those gallant heroic deaths evoked, covering over the fact that all those institutions were really interested in was the labor necessary to keep the war going.

A play such as “Mother of a War God” could provide catharsis, through its intense emotionality (that emotionality heightened by the use of music and rhythmical rhetoric at the most emotionally-saturated moments), and provide comfort and strength through kitsch’s power to *elevate* and *universalize* at the same time as it *condenses* emotional situations down to their most basic elements. Viewing this kind of play, any mother who had lost a son could find the “fictional melodramatic model” with which she could then structure her own narrative about herself: she could view herself as the sacred ideal of the self-sacrificing mother. The tears she might shed while watching this play might start with Kundera’s first tear, of grief for her own son and her own specific loss and pain, but then those tears might turn to the second type: a recognition that her grief was universal, fundamentally human, and therefore abstract, and *therefore* potentially beautiful, noble and heroic. The kitsch elements of the play could encourage this mother to experience her grief not just as an immediate, personal emotion, but as an aestheticized bit of sacred social theater. By imagining herself as identical with the archetype of the perfect wartime mother, such a woman might have found it easier to go on with the hard work that the government required of her.

In this sense, I disagree with Adorno’s contention that kitsch provides only a parody of catharsis. The catharsis—the strong emotional response leading to comfort and revitalization—is, at least potentially, perfectly real, even if the larger purpose served by this catharsis is not a good one.

But why does this all matter? Who is harmed by plays such as “Mother of a War God” that may have comforted and encouraged women who were struggling to survive the war? Why, in my title, have I used the words “killer kitsch”?

In Japan, feminist historians such as Kanô Mikiyo argue that in order to clearly understand the Fifteen Year War we must investigate the role of women, and not just those women who had a public profile, such as feminists Hiratsuka Raichô

³¹ Higgins 1992: 574.

and Yamakawa Kikue, whose wartime support of government policies has been extensively researched and discussed. Kanô argues that we must also examine the role of ordinary people, especially women, who were neither soldiers nor politicians, who seem to have had no direct role in waging war, and who have therefore been exempted from responsibility where the war is concerned. As she points out, many “ordinary women” remember the Fifteen Year War as the most productive and satisfying period of their lives, because they were given a voice in politics, and a politically significant role, a role in nation-building. Of course, as we know, that position of responsibility was predicated on a woman’s role as mother—to produce more soldiers and armaments factory workers—or other “motherly” nurturing activities that supported the war effort, such as making *imonbukuro* (comfort bags) full of warm socks and homey comforts to be sent to soldiers.

Kanô remarks:

If it had not been for this labor on the part of women, the contradictions of the wartime system would have erupted much sooner. It is no exaggeration to say that the war . . . could not have gone on so long, and could not have been fought so fiercely without the supporting activities of [motherly women]. And, in that case, it is also true that [those women] are implicated in the deaths of more than three million Japanese and the deaths of more than twenty million people in China and other parts of Asia in a war that was clearly one of aggression, an unjust war.

No doubt [these women’s] deeds were a manifestation of feminine kindness and motherly love. But this was solely for the purpose of lubricating the machinery of war. The victims that arose from this short-sighted love and kindness need to be acknowledged.³²

It is in this sense that the comforting lies of kitsch propaganda, to the extent that they encouraged women to go on working hard to support the war effort, can be considered to have participated in the killing of millions of people.

References:

- CALINESCU, Matei: *Faces of Modernity*. Bloomington, Indiana 1977.
- DORSEY, James: Literary Tropes, Rhetorical Looping, and the Nine Gods of War: ‘Fascist Proclivities’ Made Real. In Tansman, Alan (ed.): *The Culture of Japanese Fascism*. Durham, North Carolina and London 2009.
- EARHART, David: *Certain Victory: Images of World War II in the Japanese Media*. Armonk, New York 2008.
- HIGGINS, Kathleen: Sweet Kitsch. In Alperson, Philip (ed.): *The Philosophy of the Visual Arts*. Oxford 1992.

³² Kanô 1995: 310.

- KAMICHI Chizuko: *Kamishibai no rekishi* [The History of Kamishibai]. Tokyo 1997.
- KANG JUN: *Kamishibai to <bukiminamono>tachi no kindai* [Kamishibai and the Modernity of “Uncanny” Things]. Tokyo 2007.
- KANÔ Mikiyo: *Onnatashi no <jûgo>* [Women on the “Home Front”]. Tokyo 1995.
- KUNDERA, Milan: *The Unbearable Lightness of Being*. London 1995.
- LE GRAND, Eva: *Kundera or the Memory of Desire*. Waterloo, Ontario 1999.
- LUGG, Catherine: *Kitsch: From Education to Public Policy*. New York and London 1999.
- NASH, Eric: *Manga Kamishibai: The Art of Japanese Paper Theater*. New York 2009.
- ORBAUGH, Sharalyn: How the Pendulum Swings: Kamishibai and censorship under the Allied Occupation. In Suzuki Tomi, Hirokazu Toeda, Hikari Hori and Munakata Kazushige (ed.): *Censorship, Media, and Literary Culture in Japan: From Edo to Postwar*. Tokyo 2012.
- ORBAUGH, Sharalyn: *Propaganda Performed: Kamishibai in Japan's Fifteen Year War*. Leiden 2015.
- SAITAMA-KEN HEIWA SHIRYÔKAN (ed.): *Sensô to kamishibai* [The War and Kamishibai]. Saitama 1997.
- SAKURAMOTO Tomio and Konno Toshihiko: *Kamishibai to sensô: jûgo no kodomotachi* [Kamishibai and the War: Children on the Home Front]. Tokyo 1985.
- SALTZMAN, Lisa: “Avant-Garde and Kitsch” Revisited: On the Ethics of Representation. Kleebatt, Norman L. (ed.): *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. New Brunswick, New Jersey 2002.
- SOLOMON, Robert. *In Defense of Sentimentality*. Oxford 2004.
- SUZUKI Tsunekatsu. *Media toshite no kamishibai* [Kamishibai as media]. Tokyo 2005.

Contact: Sharalyn Orbaugh, University of British Columbia, Vancouver, BC, Canada, sharalyn.orbaugh@ubc.ca

ČÍNSKÉ BUŠIDÓ¹

David Uher

Liang Čchi-čchao:

日本之驍強，由學校之極盛

Síla Japonska vytryskla z rozkvětu škol.

Abstrakt: Ve feudálním Japonsku se od 15. století utvářel koncept bušidó, cesty bojovníka, kód chování příslušníka japonské vojenské šlechty buke analogický evropskému konceptu rytířství. Tento koncept byl na počátku 17. století kodifikován nástupem šógunů z rodu Tokugawa, kdy ovšem zejména v pojmech 勇 odvahy, 義 cti, 仁 lidskosti, 禮 úcty, 信 upřímnosti a 忠 věrnosti prolнул se sunghským neokonfucianismem. Že bušidó není produktem výlučně japonským, si v průběhu svého nedobrovolného pobytu v Japonsku velice jasně uvědomoval aktivní účastník hnutí „sto dní reform“, tradiční vzdělanec a literát, novinář a filozof Liang Čchi-čchao. Toto jeho uvědomění bylo také jedním z podnětů, proč v říjnu 1904 napsal a o měsíc později publikoval knihu **Čínské bušidó**. Na biografiích jedenasedmdesáti historických postav především období Jara a podzimu a Válčících států si Liang Čchi-čchao všímá výše zmiňované šestice pojmů, aby je definoval v čínském prostředí. Tyto termíny by však zůstaly pojmy ryze konfuciánskými navázanými na princip 文 kultivovanosti, kdyby ve zmiňovaných biografiích nedošlo k jejich prolnutí s principem 武 bojovnosti. A právě v přítomnosti bojového ducha v dobách oslabení centrální moci a v jeho potlačování v dobách centralizace shledává Liang Čchi-čchao příčiny úpadku vlády, oslabení národního uvědomění a vzniku podmínek pro podmanění Číny zahraničními mocnostmi.

Klíčová slova: čínské reformní hnutí, Liang Čchi-čchao (1873–1929), „nový lid“, bušidó, Čínské bušidó (1904)

Předehra: „sto dní reform“

Porážka v čínsko-japonské válce v letech 1894–1895 byla jen dalším z celé řady důkazů neschopnosti mandžuské vlády vypořádat se se sérií krizí, které impérium

¹ Ačkoliv jsem toto téma poprvé prezentoval na 1. výroční konferenci českých a slovenských sinologů v Praze v listopadu 2007, tiskem vychází až nyní. V textu jsem se rozhodl použít českou transkripci japonštiny a z úcty k jejím tvůrcům tzv. českou standardní transkripci čínštiny. Kombinovat v českém textu oficiální pchin-jin s některou s anglických transkripcí japonštiny považuji za obskurní, za nepřijatelné považuji i spojení anglické s českou transkripcí. Od této praxe se odchyluji pouze v „Bibliografii“. Čínské znaky uvádím, opět s výjimkou „Bibliografie“, v jejich nezjednodušené podobě, kdy oba systémy, čínský i japonský, vykazovaly větší míru podobnosti, než je tomu po reformních zásadách zejména v Čínské lidové republice.

nepřetržitě od roku 1840 postihovaly.² Mnohem menší Japonsko, na které Čína vždy nahlížela jako na stát druhé kategorie a jehož armáda nebyla dříve s to konkurovat čínské ani počtem natož pak výzbrojí, zničilo flotilu, kterou impérium od sedmdesátých let 19. století, navzdory korupci na nejvyšších místech, budovalo.³ Na základě mírové smlouvy ze Šimonoseki se tak Čína musela mj. vzdát svrchovanosti nad Taiwanem, rezignovat na zasahování v Koreji a zaplatit válečné reparace, které představovaly tříleté příjmy čínského státu.⁴ Navíc tato porážka znovu podnítila zájem řady západních mocností v čele s Ruskem a Německem na parcelaci Číny a její následné přeměně v polokolonii.⁵

Do čela vlivné skupiny radikální reformátorů a horlivých nacionalistů, kteří věřili, že čchingská monarchie je stále s to reformovat Čínu odshora dolů, odmítající současně metodami nalézání precedentů v klasické čínské literatuře myšlenkové nánosy neokonfucianismu ve státní ortodoxii, stanul Kchang Jou-wej 康有為 (1858–1927).⁶ Toto uskupení pod vlivem překladů západních knih o vědě a technice, které jinak nevzbudily zájem tradičních učenců, argumentovalo pro osvojení západních nástrojů i institucí a využití západní vědy a techniky pro zachování konfuciánských hodnot. Kchang Jou-wej proto čínskou tradici doplnil myšlenkami vývoje a pokroku a výsledek nazval „sebeposilováním“. Ve skutečnosti však pouze přijal sociální darwinismus hlásající přežití jen nejsilnějších mezi národy. Své názory pak prezentoval v sérii memorand adresovaných císaři se záměrem jej pro reformy získat.⁷ Císaře éry Kuang-sü (1871–1908, vládl od roku 1875), jemuž Kchang Jou-weje doporučil jeden z jeho vychovatelů, tyto návrhy zaujaly a udělil mu proto audienci, v jejímž průběhu se Kchang Jou-wejovi podařilo císaře pro sérii reformních zásahů do organizace státu nadchnout.⁸ Císař tak 11. června 1898 začal uskutečňovat politiku, která do čínských dějin vstoupila pod názvem paj-ž' wej-sin 百日維新 „sto dní reform“ nebo také wu-sü pien-fa 戊戌變法 „reformy roku 1898“. V jejich průběhu se mu a jeho spolupracovníkům, mezi nimiž vedle Kchang Jou-weje vynikali mladí reformátoři Tchan S'-tchung 譚嗣同 (1865–1898) a Liang Čchi-čchao, podařilo od vlády odstavit konzervativní mandžuské úředníky.⁹ Hnutí, které si bralo za vzor restauraci císařské moci Meidži v Japonsku, umožnilo spojování materiální a duchovní kultury západního liberalismu s tradičními hodnotami konfucianismu.¹⁰ V jeho průběhu bylo vydáno na čtyřicet císařských dekretů: nejvýznamnější z nich rušily bezmála dvoutisíciletý systém císařských zkoušek a nahrazovaly jej školami euroamerické-

² Eberhard 1950: 296–297.

³ Fairbank 1998: 254.

⁴ Bakešová 2001: 9–10.

⁵ Kolmaš 2005: 83–84.

⁶ Fairbank 1998: 265.

⁷ Tamtéž, s. 259.

⁸ Obuchová 1999: 75.

⁹ Gernet 1982: 604.

¹⁰ Kolmaš 2005: 150.

ho typu, nastolovaly svobodu tisku, zřizovaly státní rozpočet, zahajovaly výstavbu železnic a dolů¹¹ atd.

Mandžuská opozice, která považovala reformy za příliš radikální, zpočátku nabádala k umírněnosti a pomalému tempu změn. Na popularitě reformního hnutí nepřidala ani pouze „polovičatá westernizace“ omezující se pouze na prostředky nikoliv na hodnoty Západu. Současně se i konzervativní učenci, povzbuzování císařovnou vdovou,¹² stavěli proti všemu západnímu, když nadvláda cizinců byla podle nich postavena pouze na převaze jejich zbraní.¹³ Když císař nebral na tyto výhrady ohled, organizovaly konzervativní síly 21. září 1898 státní převrat. Nejprve internovaly císaře v domácím vězení, v němž pak pobýval až do své smrti roku 1908. Poté se císařovna vdova C'-si prohlásila regentem a převzala tak skutečnou vládu v zemi. Novátorské císařské edikty byly odvolány a šest z reformátorů, mezi nimi i Tchan S'-tchung, bylo popraveno.¹⁴ Kchang Jou-wejovi a Liang Čchi-čchaoovi se podařilo uprchnout do Japonska, odkud pak pokračovali v agitační činnosti směřující ke zřízení konstituční monarchie.¹⁵ Čínský dvůr se k reformám roku 1898 vrátil až po porážce „boxerského povstání:“ v roce 1905 byl mj. definitivně zrušen systém císařských zkoušek a po vzoru Japonska bylo modernizováno školství i armáda. Nicméně dny mandžuského panství v Číně společně s jednadvaceti staletími císařství již byly sečteny: ani těmito kroky se totiž dynastii Čching nepodařilo zastavit demoralizaci společnosti a získat tak zpět důvěru těch, které v roce 1898 zradilo.¹⁶ Proreformní městská elita si více a více uvědomovala, že Mandžuoové jejich věci překážejí a společně s džentry se aktivně angažovala ve vzniku akademií, které sice oficiálně fungovaly jako přípravy ke státním zkouškám, reálně se ale staly lůňmi talentů nové doby. Obě skupiny tak rozšiřovaly své společenské funkce a postupně se stávaly hybnou silou revolučních událostí roku 1911.¹⁷

Reformátor – politik – novinář

Liang Čchi-čchao 梁啟超 se narodil 23. února 1873 ve vesničce Sin-chuej 新會 v provincii Kuang-tung.¹⁸ Bakalářské zkoušky složil ve věku jedenácti let a již v šestnácti, jako nejmladší z kandidátů, se stal magistrem. V roce 1890 se poprvé zúčastnil doktorských zkoušek v hlavním městě, vyššího titulu však nikdy nedosáhl.¹⁹ V průběhu zkoušek se seznámil s Kchang Jou-wejem, u nějž Liang Čchi-čchao po návratu domů studoval. Zejména popisem života v zahraničí Kchang Jou-wej Liang Čchi-

¹¹ Blundenová 1997: 153.

¹² Fairbank 1998: 253.

¹³ Tamtéž, s. 251.

¹⁴ Obuchová 1999: 212.

¹⁵ Pokora 1967: 2, 32–33.

¹⁶ Eberhard 1950: 299–302.

¹⁷ Fairbank 1998: 275–277.

¹⁸ Sü Č' 2004: 449.

¹⁹ Král 1967: 74.

-čchaoa zaujal a inspiroval jej k tomu, aby se společně s ním stal reformátorem usilujícím o „sebeuposilování“ země mimo jiné i řadou institucionálních a ideologických změn směřujících především k odstranění korupce a přestavbě systému úřednických zkoušek.²⁰

Po násilném potlačení hnutí „sta dní reformu“ odešel Liang Čchi-čchao do exilu v Japonsku, kde pak strávil následujících čtrnáct let, když se do Číny vrátil až po sinchajské revoluci.²¹ Ačkoliv původně společně s Kchang Jou-wejem usiloval o nastolení konstituční monarchie, pochopil, že politická situace v Číně takovému zřízení nepřeje a obrátil se k republikánské formě vlády. Jako člen Pokrokové strany vstoupil do parlamentu a podporoval zde prozatímního prezidenta Jüan Š'-kchaje 袁世凱 (1859–1916) i poté, co ze sněmovny vyloučil kuomintangské poslance. Liang Čchi-čchaoovým cílem tehdy bylo svěřit prezidentovi větší pravomoci tak, aby bylo možné omezit odstředivé tendence provinčních vlád i militaristů, a přijal proto post ministra spravedlnosti.²² Když pak v roce 1914 prezident sněmovnu rozpustil, byl Liang Čchi-čchao jmenován šéfem měnového úřadu a členem poradní rady, která parlament nahradila.²³ V této funkci vypracoval plán celostátního povinného školního vzdělání a povinné vojenské služby.²⁴ Významně se zasazoval i o účast v první světové válce na straně dohodových mocností. Spatřoval v ní příležitost, jak Čínu vymanit z područí západních mocností. Teprve když prezident začal usilovat o restauraci císařství, Liang Čchi-čchao se od něj odvrátil, ale po Jüan Š'-kchajově smrti v roce 1917, kdy byl znovu svolán parlament, se do politiky vrátil.²⁵ V nové Tuan Čchi-žuejově 段祺瑞 (1865–1936) vládě přijal funkci ministra financí, ale již v následujícím roce rozhořčen korupcí na nejvyšších místech politiku definitivně opustil.²⁶

Období militaristů (1916–1927) je charakterizováno oslabením státní moci, kdy bezzubé reformní snažení usilovalo o sloučení konfuciánského modelu vlády s technickou modernizací i o potvrzení platnosti tradičních čínských hodnot, které přitom byly upřednostňovány před cizími nástroji.²⁷ Současně ale společnost dosáhla i pozoruhodných úspěchů v kultuře, hospodářství, vzdělání i podnikání a rovněž v Číně do té doby nebyvalé svobody, především necenzurovaného tisku. Počátky čínské žurnalistiky jsou těsně provázány s rozvojem měst a ustavením spojení s vnějším světem. Vznikla již v roce 1875, kdy začaly být jako společný produkt čínského a cizího podnikání vydávány první noviny *Review of the Times*. Vycházely

²⁰ Feng Pao-chua 1997: 59.

²¹ Král 1967: 74.

²² Burt 1925: 32.

²³ Sü Č' 2004: 449.

²⁴ Spence 1996: 51–54.

²⁵ Burt 1925: 32.

²⁶ Král 1967: 74.

²⁷ Fairbank 1998: 295–297.

v klasické čínštině a působily tak především na čínské vzdělance.²⁸ Diskuse v nich nicméně probíhala spíše sporadicky, protože se jednalo o společenskou skupinu jen velmi málo početnou. Žurnalistika tak měla více polemický charakter, když usilovala o propagaci určitých myšlenek, nikoliv o věcnou informovanost a tisk se stával hlavním nástrojem politické činnosti. Jedním z nejvýznamnějších tvůrců moderní nezávislé žurnalistiky byl právě Liang Čchi-čchao.²⁹ Daleko větší význam než tisk měl však v té době román, na jehož výchovné poslání, že totiž každý jedinec rozvíjí své schopnosti v zájmu státu, Liang Čchi-čchao teoreticky i vydavatelsky působil.³⁰

Společenský život období militaristů byl otráven zklamáním z dříve tolik obdivovaného a napodobovaného Japonska, které zapříčinil zábor německých settlementů v roce 1915, jako „velká válka“ odhalila Číně pravou tvář barbarství evropské civilizace. V takové atmosféře nabývaly na významu hlasy nových elit – učitelů a studentů pekingských univerzit. Členem akademické obce snad nejvýznamnější z nich – Univerzity Tsinghua byl i Liang Čchi-čchao.³¹ Jako významný a vlivný představitel inteligence sklonku císařského a začátku republikánského období, jeden z intelektuálních vůdců posledního velkého pokusu o nenásilnou syntézu staré čínské kultury a evropské civilizace, jehož přirozeným vyvrcholením bylo hnutí „sto dní reform“, věnoval zbývajících jedenáct let svého života agitační činnosti směřující k vymanění Číny z této hluboké myšlenkové deprese. Ve své badatelské, literární i pedagogické činnosti³² se zabýval mj. mohismem a buddhismem, když sledoval jejich historický význam a politický vliv.³³ Liang Čchi-čchao byl rovněž iniciátorem obrody psaného jazyka, z něhož vymýtil zastaralé obraty, zjednodušil ho a obohatil množstvím moderních výrazů. Zemřel v Pekingu 19. ledna 1929 ve věku pouhých 55 let.³⁴

Japonský exil

Po násilném potlačení hnutí „sto dní reform“ požádal Liang Čchi-čchao Japonsko prostřednictvím jeho velvyslanectví o ochranu a to mu následně udělilo azyl. Již 3. října se narodil na válečné plavidlo Ōšimaru 大島丸 a 20. října dorazil přes Hirošimu do Tokia. Zde jej přivítali významní představitelé politického i společenského života mj. budoucí premiér Inukai Cujoši 犬養毅 (1855–1932) a tehdejší významný politik Takata Sanae 高田早苗 (1860–1938), novinář brojící proti přílišné westernizaci japonské společnosti Šiga Šigetaka 志賀重昂 (1863–1927) a pedagog Kašiwabara

²⁸ Tamtéž, ss. 261–262.

²⁹ Tamtéž, ss. 300–302.

³⁰ Tamtéž, s. 298.

³¹ Tamtéž, ss. 303, 304, 307, 308.

³² Král 1967: 74.

³³ Sü Č' 2004: 449.

³⁴ Král 1967: 74.

Buntaró 柏原文太郎 (1869–1936). Liang Čchi-čchao se po příjezdu do Japonska usadil v Jokohamě v místním chinatownu.³⁵

Pozdně čchingské reformy a ostatně i sinchajská revoluce byly významně ovlivněny Japonskem. To se od roku 1896 stalo pro Čínu vzorem, jehož věhlas ještě vzrostl jeho vítězstvím nad carským Ruskem v roce 1905. Jeho příklad inspiroval čínské reformy veřejného školství, ústřední vlády i místní samosprávy a policejního systému prostřednictvím japonských poradců i Číňanů, kteří v Japonsku studovali.³⁶ Proto zejména čínská intelektuální elita četla zprávy místních politických emigrantů a k nejvýznamnějším z nich patřil právě Liang Čchi-čchao. Jeho pracemi byli mj. ovlivněni i korejští nacionalisté neschopní se vymanit z mnohasetleté intelektuální závislosti na Číně.³⁷ Liang Čchi-čchao prostřednictvím japonštiny přijímal do svých prací myšlenky Západu. Protože v Číně byly v té době známy pouze evropské knihy o vojenství, doporučoval čínským čtenářům studium japonských překladů zabývajících se politikou a ekonomikou. Jeho první články vycházely časopise Čching-i Pao 清議報 *Nestranná diskuse*, který vydával v Jokohamě a vytvářel tak jeden z hlavních myšlenkových proudů reformního hnutí zahraničních Číňanů.³⁸

Liang Čchi-čchao ve svých článcích především analyzoval důvody úpadku Číny a spojoval čínskou tradici s novými západními myšlenkami: evolucí, liberalismem, podnikáním a důrazem na technické vědy. Chtěl tak vytvořit prototyp nového čínského lidu, protože ten starý si již příliš zvykl na život v ponížení. Zatímco Japonci podle Liang Čchi-čchaoova názoru vytrhli maličkou neznámou zemi ze spárů starobylých přežitků a uvedli tak na světlo světa civilizaci nového století, slabost, poraženectví, snášenlivost a tradiční morálka řízená politickým systémem v úpadku přivedla čínskou kulturu na pokraj naprostého zhroucení. To proto jsou teď, soudí Liang Čchi-čchao, Číňané vydáni na milost a nemilost zahraničním mocnostem. Když se však semknou jako nový lid, vytvoří mocnou sílu, která posílena reformami a vzděláním bude konečně s to prosadit svou vlastní vůli. Liang Čchi-čchao často posiloval svá poselství příklady z dějin Západu.³⁹ Čína je sice na jednu stranu hrdou dědičkou konfuciánských tradic, to ovšem na druhé straně neznamená, že by se nemohla poučit i z úspěchu Západu, a to nejen v oblasti technologií. Novému lidu je tak třeba vštípit soutěživost, vlastenectví a neústupnost, tj. vlastnosti, jimiž po vzoru Západu, podle Liang Čchi-čchaoa, oplývají Japonci.⁴⁰

Kolem roku 1903 dospěla většina vzdělaných Číňanů k poznání, že Čína musí nutně uskutečnit politické a společenské reformy. Toto obecné mínění podporoval Liang Čchi-čchao souborem statí nazvaným sin-min lun 新民說 „Teorie nového lidu“, které mezi roky 1902 a 1906 publikoval ve svém čtrnáctideníku Sin-min Cchung-pao

³⁵ Feng Pao-chua 1997: 59.

³⁶ Fairbank 1998: 277–278.

³⁷ Gernet 1982: 627.

³⁸ Feng Pao-chua 1997: 59.

³⁹ Spence 1996: 34.

⁴⁰ Gernet 1982: 648.

新民叢報 *Nový lid*.⁴¹ Číňané podle něj měli usilovat o novou společnost a nové chápání světa, které by jim přineslo svobodu, rovnost, nezávislost, sebeúctu a obecně uznávanou morálku. Důraz, který Liang Čchi-čchao kladl na národní suverenitu, souvisel s požadavkem přeměrování starého konceptu loajality vůči panovníkovi či dynastii na národ jako celek. Podobně místo konceptu Nebes zaujal v jeho představách jako nejzazší všeobecně uznávaný pojem lid. „Myšlenky občanství a národa byly pro Čínu nové a musely se prezentovat nově vytvářenými slovy, jež byla odvozována z lingvistických forem vypracovaných Japonci při transformaci jejich společnosti. Japonský původ slov však ztrácel na významu, protože k úvahám o potenciální politické síle těchto nových idejí vedli Číňany schopní spisovatelé.“⁴² Po důkladném studiu světových dějin dospěl Liang Čchi-čchao na rozdíl od Sunjatsena k přesvědčení o nezbytnosti přirozeného vývoje Číny, neboť republikánská forma vlády by pro ni znamenala příliš náhlý rozchod s tradicí, než aby byla uskutečnitelná. Liang Čchi-čchao názory na přeměnu Číny v konstituční monarchii zastával až do roku 1910, kdy se obhajoba starých pořádků stala vzhledem k vnitropolitickému vývoji již neudržitelnou.⁴³

Liang Čchi-čchao současně představoval začátek moderní čínské historiografie a udával jí směr, kterým se pak ubírala ve 20. století. Hlavní chybou tiou š'-ťia 舊史家 tradičních historiků byla podle něj jejich neschopnost přestovat národní uvědomění důležité pro moderní silný národ. Liang Čchi-čchao proto volá nejen po nové orientaci historických děl, ale vyzývá čínské intelektuály rovněž k novému myšlení. Ve své studii Jing-siung jü š'-š' 英雄與時勢 „Hrdinové a čas“ ještě z roku 1899 píše o významu velkých mužů, jakými podle něj byli Otto von Bismarck, Horatio Nelson, Oliver Cromwell, Lajos Kossuth, italský vlastenec Giuseppe Mazzini (1805–1872), první italský premiér Camillo Benso, hrabě Cavour (1810–1861), čínský „Kolumbus“ Čeng Che, reformátoři Wang An-š' či Tchan S'-tchung, jejichž životopisy podrobně studoval. Zabýval se i studiem děl západních filozofů, zejména osvícenců Thomase Hobbesa, Jeana-Jacquesa Rousseaua, Johna Locke, Davida Humea a Jeremy Benthama (1748–1832), které překládal a vykládal ve vlastních pracích.⁴⁴

V roce 1902 napsal mj. článek Sin š'-süe 新史學 „Nová historiografie“, kterým vyzýval Číňany ke studiu světových dějin. Liang Čchi-čchao v něm opět kritizoval tradiční historiografii za to, že se upínala k historii dynastií místo k dějinám státu, k osudům jedincům místo ke společenským skupinám, k minulosti místo současnosti a k faktu místo k myšlence.⁴⁵ Kombinoval tak vlastně vědecké metody

⁴¹ Čtrnáctidenník byl co do obsahu velmi různorodý a zabýval se politikou, náboženstvím, právem, ekonomikou, obchodem a geografii, komentoval události v Číně i ve světě. V časopise Liang Čchi-čchao vytvořil celou řadu neologismů a využíval jej současně i jako platformu pro diskusi Číňanů v Číně a v zahraničí. Přes svůj úspěch časopis po pěti letech v roce 1907 náhle skončil šestadevadesátým číslem (FENG Pao-chua 1997: 59).

⁴² Spence 1996: 33.

⁴³ Blundenová 1997: 155.

⁴⁴ Horner 2009: 102.

⁴⁵ Tamtéž.

Západu s čínskou tradiční historiografií za současného silného vlivu sociálního darwinismu Katóa Hirojukiho 加藤弘之 (1836–1916), směřujícího k podpoře státní ideologie mladého japonského státu. Katóovým záměrem přitom byla snaha rozšířit Darwinovy úvahy o přírodním výběru na lidskou společnost: tak jako v přírodě i ve společnosti lidé soutěží o přežití, silnější nebo lépe adaptovaní vítězí a slabší prohrávají.⁴⁶ Myšlenka soutěže jako hlavního motoru společenského vývoje se přitom objevuje již u britských myslitelů Thomase Hobbese a Adama Smithe. Zatímco extrovertní sociální darwinismus britských filozofů Herberta Spencera (1820–1903), Francise Galtona (1822–1911) a německého biologa Ernsta Haeckela (1834–1919) vyústil v eugeniku,⁴⁷ introvertní sociální darwinismus se projevuje mj. i v Liang Čchi-čchaoově práci *Čínské bušidó*.

V roce 1904 Liang Čchi-čchao v Tokiu ve dvou dílech vydal Jin-ping-š Wen-ťi Lej-pien 飲冰室文集類編 *Sebrané a uspořádané spisy ze Studovny Pijáka ledu*, soubor svých reprezentativních děl, publikovaných během exilu v různých časopisech.⁴⁸ Pod vlivem textu kapitoly „Mezi lidmi“ *Mistra Čuanga*: „Mé jídlo bývá prosté. Nikdy v něm není zvláštní koření či jiných přísad. Nikdo po něm nikdy nepotřebuje nic ke schlazení. Když jsem však dneska obdržel králův příkaz, musel jsem až do večera PÍT LED, tak mě pálí v mém nitru,“⁴⁹ nazval Liang Čchi-čchao svou pracovní Jin-ping-š 飲冰室 Studovnou pijáka ledu, a sám sebe pak Jin-ping-š ču-žen 飲冰室主人 pán Studovny pijáka ledu. Obsahem spisů je reforma čínského systému vzdělávání, jmenovitě rezignace na systém úřednických zkoušek a vznik pedagogických a dívčích škol. Zdůrazňuje v nich také právo na sebeurčení nového čínského národa a urgentní potřebu vytvoření policejního aparátu a diplomatických služeb.⁵⁰ Součástí tohoto souboru je i *Čínské bušidó*.

Čínské bušidó

Ve feudálním Japonsku zmítaném občanskými válkami se od 15. století utvářel koncept „cesty bojovníka“, kód chování příslušníka japonské vojenské šlechty analogický evropskému konceptu rytířství, který vznikl institucionalizací již dříve existujícího morálního apelu především na střídmost, bojovnost a poslušnost. Bušidó se tak etablovalo jako „nadstavba“ chování samuraje, tzn. každý buši (bojovník) je samuraj, ale ne každý samuraj je buši. Koncept bušidó byl kodifikován teprve nástupem šógunů z rodu Tokugawa na počátku 17. století, kdy zejména v pojmech odvaha, čest, lidskost, úcta, upřímnost a věrnost prolнул se sungským neokonfucianismem.⁵¹

⁴⁶ Keene 2002: 176–177.

⁴⁷ 2017.10.10 en.wikipedia.org/wiki/Social_Darwinism.

⁴⁸ Liang Čchi-čchao 2006: I, 1–4.

⁴⁹ Zhuangzi 2006: 97.

⁵⁰ 2017.10.10 en.wikipedia.org/wiki/Liang_Qichao.

⁵¹ Reischauer 2000: 93, 102.

Protože tak bušidó není produktem výlučně japonským, napsal Liang Čchi-čchao *Čínské bušidó*. Na biografických jedenasedmdesáti historických postav převážně období Jara a podzimu a Válčících států si jeho autor všímá právě výše uvedených klíčových pojmů bušidó. Jeho studie je rozdělena do třiačtyřiceti kapitol, většina z nich přitom pojednává o jediné historické postavě. Každá z nich je nejprve vykreslena nejstaršími památkami čínské historiografie, např. *Komentáři pana Cuo Čchiou-minga k Letopisům, Hovory států, Intrikami Válčících států a Zápisky historika*. Následně navazuje Liang Čchi-čchaoův komentář, v němž sin-š' 新史 „nový historik“ demonstruje své chápání postavy jako představitele čínského bušidó. Intelektuál a patriot Liang Čchi-čchao byl svědkem toho, jak je čínský národ ohlupován cizinci a jak proto společně se zemí upadá i národní duch. Při hledání způsobu, jak jej povzbudit, se Liang Čchi-čchao rozhodl akcentovat bojovnost coby tradiční a trvalou součást čínského národního charakteru. Vytvořil text, který koncipoval jako učebnici, aby tak mohla být šířena mezi studenty i jejich učiteli. Doufal, že kniha povznesie bojového ducha čínského národa, spícího ducha čínské „cesty bojovníka“.

V autorském úvodu Liang Čchi-čchao píše: „Lidé ze Západu a Japonci říkávají, že dějiny Číny jsou dějinami nebojovnými, že čínský národ je nebojovným národem. Běda! Jsem těmito slovy zostuzen, jsem těmito slovy rozezlán a v žádném případě je nemohu přijmout.“⁵² Domnívá se naopak, že již od dob Žlutého císaře prokazoval čínský národ ve válkách s barbary svou bojovnost a tak se teprve rozšířil na obrovská území. Ještě v 5. století n. l. si bezpočet vynikajících osobností cenil bojovnosti: „Bojovnost čínského národa byla jeho přirozeností na samotném počátku, zatímco nebojovnost čínského národa je až jeho druhou přirozeností,“⁵³ uměle vytvořenou dobou, přírodními podmínkami a především lidmi. Liang Čchi-čchao se domnívá, že v období Východních Čou byl čínský národ neohrožený proto, že mu v cestě stály zástupy silných protivníků. Pokud by tehdy neměl silného národního ducha, nepřežil by. „Původ tyranie tkví v soužití s jinými národy, v každodenním konfliktu s nimi, ve vzájemné agresi, v každém okamžiku, kdy otrés z útoku vystřídá touhu po přežití. Národu tak nezbylo, než přijmout militarismus a učinit z akcentu na bojovnost svou hlavní strategii. Ta dala později vzniknout sebeobraným paktům i hegemoniím.“⁵⁴ Proto zpočátku nejen vládcové ale i prostý lid přikládali bojovnosti veliký význam.

„Mocní ve snaze upevnit vlastní moc však neměli zájem na tom, aby se rytíři rozhojnili, to proto se bojový duch rozplynul jako dým ve větru. Uznávané osobnosti takový postoj prosadily, nobilita jej podpořila, státní moc z něj profitovala a celá společnost jej přijala jako dogma. Je opravdovým zázrakem tisíciletí, s jakým nadšením z něj všechen prostý lid učinil nezbytnou součást svého každodenního života.“⁵⁵ Zánik bojového ducha kráčí podle Liang Čchi-čchaoa ruku v ruce s postupným upevňováním autokratického centralizmu: „Přání se stalo otcem myšlenky, když sjednocená samovláda splnila svůj hlavní úkol oslabit celé Podnebesí tím, že posílila

⁵² Liang Čchi-čchao 2006: III, 21.

⁵³ Tamtéž, s. 22.

⁵⁴ Tamtéž, s. 23.

⁵⁵ Tamtéž, s. 25.

jediného člověka. Přesně to máme na mysli, když dnes říkáme: jeden neústupný na deset tisíc poddajných.⁵⁶

Liang Čchi-čchao se domnívá, že od dob Prvního svrchovaného císaře vládcové: „oslabovali lid Podnebesí tím, že strhávali městské hradby, vraždili výjimečné osobnosti, v Podnebesí sbírali vojáky, aby je shromažďovali v Sien-jangu, tavili ostří, aby z nich odlévali paličky na buben... Mrzačení odvahy lidu začalo tím, že se vzdělanec neodvažoval napnout luk, aby se pomstil.“⁵⁷ Čchinové však vládli pouze krátce, a proto se za válek mezi Siang Jüem a Liou Pangem ještě podařilo bojového ducha lidu oživit. Na počátku vlády dynastie Chan však došlo k opětovné centralizaci. Názorovou opozici rozložily „vraždy výjimečných osobností, jejichž odchod oslabil Podnebesí. Císařové shromažďovali odvážné vzdělance Podnebesí v hlavním městě, jejich odhodlání se tak rozplývalo jako ve velikém tavícím kotli a jejich bojovnost tak byla marnotratně zlomena.“⁵⁸ Státní aparát a jeho zákony přiměly lid k tomu, aby se zřekl bojového ducha. Bušidó podle Liang Čchi-čchaoa vzniká a zaniká se státy hegemónů, je pevně provázáno s dobovou situací a není proto pravdou, že by Číňané byli vždy nebojovným národem.

Liang Čchi-čchao je sice svědkem úpadku Číny, ale současně pevně věří ve změnu k lepšímu, když píše: „V západní filosofii se říká, že co lidská ruka zničila, může lidská ruka znovu obnovit. Tak nebojovnost našeho národa je jen jeho druhou přirozeností. Kdyby si podnes udržel svou první přirozenost, nebylo by sousedů, kteří jej obklopují dnes. Tomu nás jasně učí naše historie.“⁵⁹ Liang Čchi-čchao doufá, že je s to obrodit národ příklady bojovnosti, které nachází v čínských dějinách, neboť jeho národ má bojovného ducha v krvi a stačí proto jej pouze inspirovat. V závěru autorské předmluvy pak s velikým zaujetím vysvětluje, že bušidó je pramenem obrození japonského národa, obdivuje se jeho eleganci a hloubce jeho významu. To jsou také hlavní důvody, proč ducha bojovnosti nazývá čínským bušidó. „Běda! Mí krajané povstaňte! Povstaňte!! Povstaňte!!!“⁶⁰ uzavírá Liang Čchi-čchao úvodní pasáž svého textu.

Konfucius

V létě desátého roku vlády vévody Tinga, vévoda jednal s knížetem z Čchi v Ťia-ku. Konfucius, který jednání pomáhal organizovat, řekl: „Slyšel jsem, že i v civilních záležitostech je třeba dbát na vojenskou přípravu. V dávných dobách, když lenní knížata opouštěla svou vlast, doprovázeli je jejich úředníci. Proto vás prosím, aby vás společně s ministrem války doprovázeli i vaši rádci.“ Vévoda Ting řekl: „Dobře.“ Li Mi řekl knížeti z Čchi: „Konfucius zná sice obřady, neví však, co je to odvaha. Pošlete-li muže z Laj, aby knížete z Lu se zbraněmi v rukou přepadli, určitě tak

⁵⁶ Tamtéž, s. 26.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž, s. 27.

⁵⁹ Tamtéž, s. 29.

⁶⁰ Tamtéž, s. 30.

dosáhnete svého.“ Kníže z Čchi jej poslechl. Konfucius s vévodou ustoupil a řekl: „Vojáci, kupředu! Oboře se na ně! Oba vládcové se zde sešli, aby v přátelském duchu jednali a tito barbarští trestanci je se zbraněmi v rukou přepadli. Určitě ne z rozkazu vládce Čchi tak narušují pořádek, proto žádám, aby byla povolána zodpovědná osoba.“ Ačkoliv se dostavila, trestanci se nestáhli. Teprve když Konfucius s vévodovým doprovodem obklíčili Jen-c' a knížete Ťinga, vládce Čchi útočníky odvolal. Smlouva již byla připravena k podpisu, když k jejímu textu lidé z Čchi připojili větu: „Tímto ujednáváme, že pokud armáda Čchi opustí hranice státu, nepošle za ní stát Lu tři stovky těžkých vozů, aby ji pronásledoval.“ Konfucius odpověděl: „Ujednáváme, že tuto vaši potřebu neuspokojíme, dokud nám nevrátíte pole ve Wen-jangu.“ Knížeti z Čchi proto nezbylo, než vrátil státu Lu pole v Jün, Wen-jangu, Chuan a Kuej-jinu.⁶¹

Nový historik pravil: kdo byl kdy v Podnebesí odvážnější než náš Konfucius? Tváří v tvář útoku nepřátel, ve spěchu, v té chvíli, kdy k němu došlo, byl s to vyhrocenou situaci v mžiku uklidnit. Kdo by to kdy byl bez veliké kuráže dokázal? Slova, jimiž doplnil smlouvu, upevnila moc státu Lu, protože byl neústupný. Copak to není postoj, jakým později Lin Siang-žu, premiér státu Čao, úspěšně vzdoroval Čchinům? V „První expozici“ *Letopisů pana Lü Pu-weje* se praví: „Konfucius se nemusel domáhat slyšení silou, vždyť už jeho nadšení zvedalo závory ve vratech států.“ *Kánon synovské oddanosti*⁶² zaznamenává Konfuciova slova: „Kdo v bitevní vřavě nemá odvalu, není oddaný svým rodičům.“ V „Podzemních vodách“ *Mistr Čuang* připisuje Konfuciovi výrok: „Nebát se nesnázi – to je odvaha mudrců.“⁶³ Mencius cituje Konfucia, když říká: „Odhodlaný úředník nikdy nezapomíná, že může skončit v příkopě či ve strouze; statečný úředník nikdy nezapomíná, že může přijít hlavu.“ *Sebrané výroky i Učení o Středu* opakovaně zmiňují tři ctnosti, tj. moudrost, humanitu a odvalu. Všechny tyto příklady dokazují, že Konfucius skutečně podporoval bojového ducha.⁶⁴

A dále nový historik řekl: v části „Učení na výsluní slávy“ *Mistra Chan Feje* se praví, že když Konfucius zemřel, konfuciáni se rozdělili do osmi škol. Podle konfucianismu pana Čchi-tiao „nemá člověk v nebezpečí uhýbat tváří ani očima, chová-li se křivě, ustoupí z cesty i sluhovi, jedná-li rovně, rozzlobí se i na lenního knížete.“⁶⁵ Tato pasáž je důkazem, že pan Čchi-tiao byl „otcem“ potulných rytířů. Mezi konfuciány tak dozajista existovala názorová škola zdůrazňující odvalu a panu Čchi-tiao ji pouze uvedl do obecného povědomí. Když Mencius hovoří o Pej-kung Jouově a Meng-šově odvaze, činí tak týmiž slovy a obdobně hovoří i o Konfuciových žácích mistru Cengovi a C'-sia, když dodává: „byť bych měl jít proti tisícům a desítkám tisíců.“ Vzpomeňme jen, jak Konfucius střílel z luku v zahradách Ťüe-siang a zahnal poražené generály a velmože zaniklých států, když pozvedl pohár k přípitku. Z toho

⁶¹ Liang Čchi-čchao 2006: V, 1.

⁶² Citát nepochází z *Kánonu synovské oddanosti*, je nicméně obsažen mj. v *Knize obřadů a Letopisech pana Lü Pu-weje*.

⁶³ Zhuangzi 2006: 229.

⁶⁴ Liang Čchi-čchao 2006: V, 2–3.

⁶⁵ Han Fei 2013: 316.

je zjevné, že Konfucius měl bojového ducha, který v té době velmi vzkvétal. Když totiž Tchien Čchang usurpoval moc, Konfuciusův žák Caj Jü se u dvora státu Čchi obětoval, a když Kchua-j Kchuej neuposlechl rozkazu, C'-lu položil za stát Wej život. To vše je všeobecně známo. Ve *Výkladu znaků* je slovo „konfucianec“ sice vysvětleno slovem „měkký“, copak ale poddajnosti nebyl právě historický Konfucius dalek? Svě *Čínské bušidó* pořádám chronologicky, a když na první místo stavím Konfucia, ukazují tím současně, jakým směrem by se celá země měla ubírat.⁶⁶

Lin Siang-žu

Král Západního království přijal Siang-žua na terase zdobené reliéfem. Když mu Siang-žu předal nefritový disk, měl král velikou radost. Hned jej podal konkubínám a rádcům, aby si jej prohlédli, načež mu všichni provolávali slávu. Když Siang-žu viděl, že se král nemá k tomu, aby dal Středozemi slíbená města, postoupil kupředu a řekl: „Ten disk má žilkování, na které bych Vaše Veličenstvo rád upozornil.“ Král mu tedy disk vrátil. Siang-žu jej vzal, ustoupil zpět a narovnal se. Pak přistoupil ke sloupu a v obličej celý brunátný zlosti řekl: „Vaše Veličenstvo chtělo získat tento disk, to proto poslalo posla s dopisem králi Středozemě. Ten svolal všechny ministry, aby se o tom poradili. ‚Západní království lační po našem bohatství. Má velikou moc, a proto chce, abychom disk vyměnili za prázdná slova. Žádná města nám určitě nedá,‘ říkali všichni. Rozmlouvali o tom a nechťeli vám disk vydat. Domnívám se, že ani obyčejní lidé by se neměli navzájem klamat, což teprve velké státy! Navíc není vhodné si kvůli nějakému disku znepřátelit silné Západní království. Proto se náš král nakonec nejprve pět dní postil, a když mi ho v audienční síni s dopisem pro vás předával, klaněl se před ním. Ptáte se proč? Chtěl tak bezpochyby vyjádřit úctu a vzdát čest vaší zemi. Když jsem ale přijel do Západního království, přijal jste mě bez poct v obyčejné místnosti, čímž jste ukázal, jak jste pyšný. Disk, který jste si ode mne vzal, jste pak dal konkubínám, abyste se mi vysmíval. Vidím také, že nám vskutku nehodláte žádná města dát, proto si беру disk zpět. Pokud mi ho budete chtít vzít násilím, rozbijí si hlavu o tento sloup a s ním rozbijí i tento disk!“ Siang-žu držel disk, úkosem hleděl na sloup a byl připraven si o něj rozbít hlavu. Král se obával, že by mohl disk skutečně rozbít. Proto začal Siang-žua chlácholit, znova a znova jej prosil o odpuštění. Zavolal i dvorního kartografa, aby Siang-žuovi na mapě ukázal, která města hodlá Středozemi podstoupit. Siang-žu předpokládal, že král vše jen předstírá, ve skutečnosti že ale Středozem nic nedostane, a proto řekl: „Nefritový disk pana Che je klenot, který ctí celé Podnebesí. Náš král vám jej vydal ze strachu. Než vám jej poslal, nejprve se pět dní postil. Proto se i vy nejdříve pět dní postěte. Až mě do vaší audienční síně jeden po druhém uvede devět majordomů, teprve pak vám disk předám.“ Král byl na pochybách, protože ale Siang-žuovi nemohl vzít disk násilím, souhlasil, že se pět dní postí a ubytoval jej v rezidenci Velikého zdaru. Siang-žu se však přesto obával, že i když se král postí, svůj slib nakonec poruší a města Středozemi nevydá. Proto tajně poslal jednoho muže ze svého doprovodu, aby skryl disk v záhradě prostého oděvu a tajně vedlejšími cestami uprchl do Středozemě.

⁶⁶ Liang Čchi-čchao 2016: V, 3.

Když se král Západního království pět dní postil, uvedlo devět majordomů vyslance Středozemě Lin Siang-žua do audienční síně. Siang-žu králi řekl: „Západnímu království vládlo od dob vévody Mu již více než dvacet vládců a žádný z nich nikdy nedodržel dané slovo. Protože jsem se upřímně obával toho, že i vy budete klamat Středozem, poslal jsem jednoho muže s diskem zpět, aby se vedlejšími cestami vrátil do Středozemě. Západní království je přece mocné a Středozem slabá, proto stačí, když k nám pošlete nejposlednějšího z posílů a my vám disk okamžitě pošleme zpět. Ať se ale Západní království nejprve rozvzpomene na svou moc, vyřizne ze svého nitra oněch patnáct slibovaných měst a dá je Středozemi. Copak si pak Středozem bude moci nefritový disk ponechat a provinít se tak proti Vašemu Veličenstvu? Vím, že za to, že jsem vás obelhal, musím být popraven a žádám proto, abych byl vařen v kotli. Doufám, že Vaše Veličenstvo tuto záležitost se svými dvořany podrobně projedná.“ Král i dvořané se na sebe s překvapením podívali. Někteří z ministrů už chtěli Siang-žua odvléci pryč, když tu král řekl: „Pokud teď Siang-žua zabijí, disk nakonec stejně nedostanu a navíc tak vážně poškodím dobré vztahy mezi Západním královstvím a Středozemí. Podstatně lepší bude Siang-žua bohatě obdarovat a dovolit mu, aby se vrátil do Středozemě. Copak by mě kvůli nějakému disku král Středozemě podvedl?“ Ukončil proto audienci a po vykonání příslušných obřadů Siang-žua propustil. Když se vrátil domů, král Středozemě jej ctil jako mudrce a udělil mu titul vyššího velmože, neboť jej během své mise před lenními knížaty nezostudil. Západní království sice nakonec slibovaná města Středozemi nedalo, ale Středozem si také ponechala svůj nefritový disk.⁶⁷

Nový historik pravil: Kdo chceš poznat tvůrce myšlenky státní moci, pohlédni prosím na Lin Siang-žua. Kdo chceš poznat vztah myšlenky státní moci a státu, pohlédni prosím na Středozem Lin Siang-žuovu. I když navýsost souhlasím se slovy, kterými o Lin Siang-žuovi psal S'-ma Čchien, je těch slov jaksi přespříliš. Jak jsem se však jimi dychtivě pročítal, do srdce se mi vrylo, že Lin Siang-žu upřednostňoval zájmy státu před osobními. Hle! V tom tkvělo jeho hrdinství, v tom tkvěla jeho moudrost. V dobách, kdy státy zanikají, v dobách bez talentů, kdy všichni myslí nejprve na sebe a teprve pak na zájmy státu, on zlámal na cestách nejen jeden vůz, když hájil zájmy Středozemě. Jaký to žal!⁶⁸

Mocius

Kung-šu Pan sestrojil obléhací stroj „oblačný žebřík“, s jehož pomocí chtěl zaútočit na stát Sung. Když se o tom Mocius doslechl, vyrazil do hlavního města státu Čchu – Jing, aby se s Kung-šu Panem setkal. Mociův opasek představoval linii sungského opevnění, dřívka zas čchuské obléhací stroje. Kung-šu Pan devětkrát naplánoval útok na hradby, přičemž měnil polohu svých obléhacích strojů, ale Mocius ho devětkrát odrazil. Všechny Kung-šu Panovy jednotky již byly zničeny, ale Mocius držel obranu stále pevně v rukou. Kung-šu Pan se vzdal: „Vím, jak vás porazit, ale neřeknu to.“

⁶⁷ Citováno z Uher, David: „S'-ma Čchien: Jak se disk navrátil neporušený do Středozemě“ (OLIVOVÁ 2004: 15–18).

⁶⁸ Liang Čchi-čchao, 2006: V, 96.

Mocius řekl: „Vím, jak mě chcete porazit, ale také to neřeknu.“ Když král státu Čchu požádal o vysvětlení, Mocius řekl: „Kung-šu Pan mě chce prostě zabít. Až mě zabije, stát Sung se nebude moci bránit a on zaútočí. Ale můj žák Čchin Chua-li už teď stojí se třemi stovkami mužů na sungských hradbách. Zná mou strategii a očekává čchuské lupiče. I když mě teď Kung-šu Pan zabije, nepodaří se mu sungský odpor zlomit.“ Král ze Čchu řekl: „Výborně! Žádám vás, Kung-šu Pane, abyste na Sung neútočil.“⁶⁹

Nový historik pravil: Mocius byl Mudřec, vždyť vliv jeho učení byl veliký. Zachraňoval svět v neštěstí a dychtil pomáhat těm, kteří se ocitli v nesnázích. Mencius o Mociovi říkal, že by si boty ochodil, jen aby z toho Podnebesí mělo mít nějaký užitek. Tak a ne jinak tomu opravdu bylo, mohismus přece zdůrazňoval neútočení a bojového ducha. Ve státě Lu žil člověk, jehož syn studoval u Mocia. Když pak studia ukončil, padl v boji, na což si jeho otec Mociovi stěžoval. Ten ho přirovnal k obchodníkovi s obilím, který je nespokojený, protože se mu prodej daří. Vidíme, že Mocius považoval smrt v boji za čest a spatřoval v ní smysl studia. Každý z jeho více než sta žáků byl s to kráčet přes spáleniště, přes krvavé řeky, protože je do nich jejich učitel posílal. Proto lidé, kteří se hotoví k vojenskému povolání, musí studovat mohismus, aby tak jako Mociovi učedníci Meng Šeng a Sü Žuo byli uvážliví ve svých slibech, ctili své povinnosti a nebáli se padnout. Hle, následovníci Mudřece, následovníci Mudřece!⁷⁰

Wejský princ Wu-ti, pán ze Sin-lingu

Ve státě Wej žil v ústraní vzdělanec Chou Jing. Bylo mu sedmdesát let. Jeho rodina byla chudá a on se proto živil jako strážce taliangské brány I. Princ se o něm doslechl, šel jej pozdravit a hodlal jej bohatě obdarovat. Chou Jing však nechtěl princovy dary přijmout: „Již mnoho desítek let dbám o svou bezúhonnost a správné chování. Přece nepřijmu vaše dary jenom proto, že jsem chudý!“ Princ tedy uspořádal hostinu, na niž pozval mnoho hostů. Když se usadili, připravil princ vůz i záprah, posadil se vpravo a osobně jel pro pana Chou k bráně I. Ten si upravil starý roztrhaný šat i čapku, nastoupil do princova vozu a bezostyšně si sedl na lepší místo: chtěl tak prince zkoušet. S otěžemi v rukou se k němu princ přesto choval ještě uctivěji. Pan Chou řekl: „Mám přítele na jatkách. Přeji si, abychom otočili vůz a navštívili jej.“ Princ tedy obrátil vůz k tržišti. Pan Chou z vozu sestoupil a setkal se se svým přítelem Ču Chajem: schválně s ním dlouze postával a rozprávěl, přičemž prince nenápadně pozoroval. Princ se však choval ještě srdečněji než dříve. Tou dobou již wejsí generálové, premiér, příslušníci královského rodu a další hosté zaplavili hodovní síň a čekali na princův přípitek. Lidé na tržišti zatím okukovali prince, jak svírá opratě ve svých rukou. Celý princův doprovod ve skrytu duše huboval pana Chou. Když viděl, že prince jeho chování nevyvedlo z míry, rozloučil se se svým přítelem a nastoupil znovu do vozu. Poté co dorazili do rezidence, princ uvedl pana

⁶⁹ Tamtéž, ss. 71–72.

⁷⁰ Tamtéž, s. 75.

Chou na nejlepší místo, usadil jej a následně představil svým hostům: všichni hosté se tomu podivili. Když byla hostina v nejlepší, princ se postavil před pana Chou a přál mu dlouhá léta. Ten princovi odpověděl: „Již vás dnes nebudu déle trápit! Jsem pouze strážcem závoje brány I, ale vy jste mě přesto sám přivezl a osobně mě uvedl mezi své hosty. Ačkoliv jsem po vás neměl chtít, abyste mě vozil na tržiště, přesto jste mi vyhověl. Chtěl jsem tím pozvednout vaše jméno, proto jsem vás schválně nechal s vozem na tržišti dlouho čekat, navštívil jsem přítele, a tak vás zkoušel. Vy jste se však ke mně i přesto choval ještě uctivěji. Lidé na tržišti si do jednoho mysleli, že jsem nízký člověk a vy že jste naopak člověk ctnostný, který si váží prostých lidí.“ Když se po hostině stal nejvyšším princovým družníkem, pan Chou princovi řekl: „Řezník Ču Chaj, kterého jsme navštívili, je schopný člověk. Žije v ústraní na jatkách, protože mu nikdo nerozumí.“ Princ Ču Chaje opakovaně vyhledal, aby jej pozdravil. Ten mu však záměrně na jeho pozdrav neodpovídal. Princ se tomu podivil.

Ve dvacátém roce vlády krále An-si z Wej, čchinský král Čao u Chang-pchingu porazil armádu státu Čao: jeho vojska pak postupovala dál a obklíčila hlavní město Chan-tan. Princova sestra, manželka bratra krále Chuej-wena z Čao pána z Pching-jüanu, poslala několikrát wejskému králi a princovi dopis, ve kterém je žádala o pomoc. Wejský král proto vyslal generála T'in Piho, aby v čele stotisícové armády zachránil Čao. Čchinský vládce však k wejskému králi posla se vzkazem: zaútočili jsme na Čao a v krátkém čase je srazíme na kolena. Které z lenních knížat se mu opováží pomoci, proti tomu my, až obsadíme Čao, pozvedneme okamžitě svá vojska a zaútočíme na něj. Wejský král se zalekl: i poslal muže, aby T'in Pihovi zadržel. Ten zastavil postup armády a utábořil se v Jie. Předstíral, že jde státu Čao na pomoc, ve skutečnosti však otálel a pouze pozoroval situaci. Poslové přijížděli do hlavního města státu Wej. Pán z Pching-jüanu jejich prostřednictvím wejskému princovi vyčítal: „Sblížil jsem se s vámi sňatkem pro vaše slechetné činy a proto, že dokážete pomáhat jiným v nouzi. Chan-tan bude muset vbrzku před Čchiny kapitulovat, ale záchrana z Wej stále nepřichází. Kam se poděla vaše schopnost pomáhat jiným v nouzi? Když přehlídíte mě a nutíte mne pokorit se před Čchiny, což alespoň vlastní sestry vám není líto?“ Princ byl jeho poselstvím znepokojen, proto opakovaně žádal wejského krále o pomoc a spolu se svými družiníky a poradci jej přemlouvali k činu desetitisíce způsoby. Wejský král se však tak bál Čchinů, že prince vůbec neposlušal. V obavách, že se mu nikdy nepodaří získat královu podporu, se princ rozhodl, že nebude nečinně přihlížet pádu státu Čao: požádal své družiníky, aby připravili sto vozů, s nimiž se chtěl vrhnout na čchinskou armádu a zahynout společně se státem Čao.

Když princ projížděl branou I, potkal pana Chou. Vypověděl mu, proč chce v boji s čchinskou armádou zemřít. Když byl na odchodu, pan Chou povídá: „Čiňte se princí, váš starý sluha vás není s to následovat.“ Princ pak urazil několik mil. Byl smutný: „V Říši snad není nikdo, kdo by neslyšel o tom, jak ohleduplně jsem se vždy k panu Chou choval. Ten mě ale teď, když jdu na smrt, ani slůvkem nevyprovodí. Že bych se snad byl býval dopustil nějaké chyby?“ Otočil vůz, aby se ho na to zeptal. Pan Chou se usmál: „Věděl jsem, že se vrátíte. V Říši je o vás známo, že máte rád prosté

lidi. V nouzi vás nenapadne nic lepšího než se sám vrhnout na čchinskou armádu. Vždyť to je, jako byste házel maso hladovému tygři. Jaký z toho vzejde užitek? A proč s sebou chcete strhnout i všechny své družiníky? A kromě toho: chováte se ke mně tak velkoryse, když však odjíždíte a já vás ani slůvkem nevyprovodím, činím tak bezpochyby proto, že vím, že mne za to budete nenávidět a ještě se vrátíte.“ Princ se panu Chou dvakrát poklonil a žádal jej o radu. Ten poslal pryč doprovod a mezi čtyřma očima principi řekl: „Slyšel jsem, že Ťin Piho vrubovka je stále v králově ložnici. Král přece miluje Žu Ťi: ta má volný přístup do ložnice, a může ji proto vzít. Slyšel jsem také, že jejího otce kdosi zavraždil a že Žu Ťi po tři roky nelitovala peněz, jen aby jej pomstila. Všichni včetně krále jí chtěli vyhovět, ale nikdo z nich nebyl s to jí opravdu pomoci. Teprve když vás Žu Ťi v slzách zapřísahala, váš družiník usekl vrah jejího otce hlavu, kterou jste jí pak s úctou věnoval. V tu chvíli byla Žu Ťi odhodlána za vás bez reptání položit svůj život, ale nenaskytla se právě žádná vhodná příležitost. Jestliže se teď o tom Žu Ťi zmíníte, určitě vám vyhoví. Tak získáte tygří vrubovku a převezmete velení nad Ťin Piho armádou. Tažením na sever zachráníte Čao a úderem na západ odrazíte Čchiny. To je plán hodný pěti hegemónů.“ Princ uposlechl rady pana Chou a požádal Žu Ťi o pomoc. Ta skutečně vzala Ťin Piho vrubovku a dala ji principi.

Před odjezdem pan Chou principi řekl: „Když je generál na tažení, může pro dobro země neposlechnout rozkazu svého pána. Bylo by velmi nebezpečné, kdyby vám Ťin Pi, přestože spojíte vrubovku, nepředal velení armády a chtěl vše ověřit dotazem u wejského krále. Proto s vámi pojede můj přítel řezník Ču Chaj. Je to silák. Nejlepší by bylo, kdyby vás Ťin Pi poslechl. Když vás ale neposlechne, přikážete Ču Chajovi, aby jej zabil.“ Po těchto slovech princ zaplakal. „Proč pláčete?“ zeptal se pan Chou, „tolik se bojíte smrti?“ Princ řekl: „Nebojím se smrti. Ťin Pi je statečný a zkušený generál. Pláču, protože se obávám, že mě neposlechne a že jej proto budu muset zabít.“ Pak princ požádal o pomoc Ču Chaje. Ten se usmál: „Jsem jen řezník, který na tržišti pracuje s nožem. Vy jste mě ale přesto opakovaně zdravil. Neodpovídal jsem vám na váš pozdrav, protože jsem jej považoval za pouhou zdvořilost, která nemá většího významu. Vaše nesnáze jsou pro mne příležitostí, abych za vás nasadil svůj život.“ Tak se Ču Chaj přidal k principi. Když se princ přišel rozloučit, pan Chou řekl: „Jel bych s vámi, ale jsem již příliš starý. Prosím vás proto, abyste mi dovolil počítat dny, kdy budete na cestě. Vyprovodím vás tak, že až dorazíte k Ťin Piho armádě, si tváří k severu proříznu hrdlo.“ Pak princ odjel.

Když princ dorazil do Jie a odevzdal generálovi falešný rozkaz wejského krále, Ťin Pi spojil obě části vrubovky. Bylo mu to však podezřelé, zvedl hlavu a pohlédl na prince: „Velím stotisícové armádě, s níž tábořím na hranici. Panovník mi tím svěřil důležité poslání. Nevěřím, že mě máte vystřídat,“ a nechtěl prince poslechnout. Ču Chaj proto vytáhl z rukávů dvě dvacetilibrová kladiva a Ťin Piho jimi utloukl. Princ se pak ujal velení armády. Aby stmelil vojska, vydal rozkaz: „Jestliže je v armádě zároveň otec a syn, otec se vrátí domů. Jestliže jsou v armádě společně sourozenci, nejstarší z nich se vrátí domů. Jedináčci bez sourozenců se vrátí domů, aby pečovali o své rodiče.“ Takto vybral osmdesát tisíc mužů a vytáhl s nimi proti čchinské ar-

mádě. Ta zrušila obležení a ustoupila. Tak princ zachránil Chan-tan a zachoval Čao. Čaoský král s pánem z Pching-jüanu vyšli principi osobně na chantanská předměstí vstříc. Pan z Pching-jüanu pak v čele průvodu s toulcem na zádech ukazoval principi cestu. Čaoský král se principi dvakrát poklonil: „Od dávných dob nebyl mezi Mudrci takový, který by se vám svou moudrostí vyrovnal.“ Pán z Pching-jüanu se principi neodvážil pohlédnout zpřímá do očí. Když se princ rozloučil a dorazil k armádě v Jie, pan Chou si skutečně tváří k severu prořízl hrdlo.⁷¹

Nový historik pravil: na prstech jedné ruky bych dokázal spočítat ty, kdo ve starých i nových, čínských i světových dějinách v boji na život a na smrt zachránili s pouhými deseti tisíci vozy stát těsně před jeho zánikem. Pokud vím, není mezi západními historiky jediný, který by si necenil pozoruhodné Francouzky – panny Johanky. Ani ona se ale nevyrovná panu Chou, tak je výjimečný! A ani bez čestných rytířů by toho princ ze Sin-lingu mnoho nedokázal, ačkoliv byl bezpochyby sám dokonalým bojovníkem. Měl rád své družiníky i vše, co se jich týkalo. Vzdal se postavení velkého feudála a vstoupil do tygřího brlohu, aby tak pomohl přátelům v nesnázích. Ach, jak toho jen dosáhl? Kdybychom zde jednotlivě hovořili o všech, kteří provázeli pány z Pching-jüanu, Meng-čchangu a Čchun-šenu, ani tak bychom prince nepochopili.⁷²

Ťing Kche

Král Čchinů požádal Ťing Kchea, aby přinesl mapu... Ťing Kche převzal mapu a předal ji králi, který ji rozestřel. Když byla mapa zcela rozvinuta, objevila se dýka a právě v té chvíli uchopil Ťing Kche krále Čchinů levou rukou za rukáv, zatímco pravou se zmocnil dýky a bodl po něm. Tělo krále však nezasáhl a ten se ulekl, ustoupil dozadu, vyskočil a utrl tak rukáv. Snažil se vytáhnout meč, ten však byl příliš dlouhý a zachycoval se v pochvě. V těchto okamžicích byl král naprosto vyděšen a nemohl ani hned vytáhnout svůj svisle visící meč. Ťing Kche pronásledoval krále, který utekl za sloup. Všichni ministři byli velmi překvapeni, bez rozmyslu rychle povstávali a naprosto ztráceli rozvahu.

Podle čchinských zákonů nesměl žádný z dvořanů účastnících se zasedání v horní hale mít s sebou nějakou zbraň. V dolní hale byli seřazeni všichni palácoví komoří, velcí vojákům, ale ti nesměli vystoupit nahoru, pokud nebyli povoláni královým rozkazem. Právě v tomto naléhavém okamžiku nebylo již dosti času na přivolání vojáků, a Ťing Kche tedy mohl pronásledovat čchinského krále. Král podlehl naprosté panice a strachu a bránil se proti Ťing Kcheovi pouhýma sepijatýma rukama, protože neměl nic, čím by zaútočil.

V tu chvíli zasáhl dvorní lékař Sia Wu-ťü a udeřil Ťing Kchea brašnou s léky, které hodlal původně předložit králi. Ten podlehl zcela panice a strachu, pobíhal pořád okolo sloupu a naprosto nevěděl, co dělat. Všichni přítomní na něj volali, aby si posunul meč dozadu. To se mu pak konečně zdařilo, takže vytasil meč, udeřil

⁷¹ Citováno podle Uher, David: „Životopis weiského prince“ (OLIVOVÁ 2006: 60–62).

⁷² Liang Čchi-čchao 2006: V, 102.

na Ťing Kchea a usekl mu levé stehno. Tím byla omezena jeho pohyblivost. Ťing Kche proto zvedl svou dýku a mrštil jí po čchinském králi, místo něhož však zasáhl jen bronzový sloup. Znovu pak král Čchinů zaútočil na Ťing Kchea, až mu postupně zasadil osm ran.

Vtom již sám Ťing Kche pochopil, že jeho záměr ztroskotat. Stál opřen o sloup; sesunul se vsedě na zem a zlořečil: „Chtěl jsem se jej zmocnit živého, a proto se mně celá věc nezdařila. Musí však být nalezen někdo jiný, kdo by splnil tento můj závazek a vykonal pomstu za korunního prince.“ V tom okamžiku již ostatní dvořané vyběhli vpřed a zabili Ťing Kchea.⁷³

Nový historik pravil: atentát je poslední způsob, jak se vypořádat se zrádci lidu. Ruští nihilisté také odmítali používat zbraně, ale nakonec jim nezbylo než hledat východisko ze vzniklé situace ve výbušninách a dýkách. Lidé na sklonku Válčících států byli přesvědčeni o tom, že jim nic jiného než spáchat atentát ani nezbyvá. První zemřel Tchien Kuang a Fan Jü-čchi následován Ťing Kcheem a nakonec padl i Kao Ťien-li. Ach, jak byli všichni čestní! I když byli bezpochyby dětmi své doby, zrodil je i tehdejší útlak. Ťing Kcheův příklad v příštích třiceti letech následovali Čang Liang a Kuan Kao, ale když se i po nich slehla zem, vyplnila desítky staletí již jen černočerná temnota. Proč se kalená ocel proměnila v poddajnou? Čí je to vina, že dřívější nadšení lidu bylo zbůhdarma promrháno?⁷⁴

Nie Čeng

Když byl Chan Kchuej premiérem státu Chan, chanský vládce ctil Jen Sueje, a proto si Chan Kchuej a Jen Suej navzájem ubližovali. Jednou Jen Suej otevřeně poukazoval na Chan Kchuejovy nedostatky a Chan Kchuej se za to na něj u dvora rozkřikl. Jen Suej se proto proti němu rozběhl s mečem v ruce, ale kdosi Chan Kchueje zachránil. Protože se Jen Suej obával, že ho Chan Kchuej nechá zavraždit, utekl ze státu Chan, cestoval a hledal, kdo by se za něj Chan Kchuejovi pomstil.

Tak dorazil do státu Čchi, kde mu kdosi řekl: „Nie Čeng z vesnice Hluboká studna v Č' má kuráž. Skrývá se mezi řezníky, aby se tak vyhnul krevní mstě.“ Jen Suej se proto s Nie Čengem tajně setkal a projevil mu svou laskavost. Nie Čeng se ho zeptal: „Co pro vás mohu udělat?“ Jen Suej řekl: „Posloužil jsem vám jen krátce a pomálu, jak bych se opovážil po vás něco žádat?“ Jen Suej pak nalil víno a nabídl pohár Nie Čengově matce. Přinesl také čtyři sta osmdesát lotů mosazi a blahopřál jí k pozeňnanému věku. Nie Čeng byl jeho chováním o to více zaskočen a Jen Suejovy dary nebyl ochoten přijmout. Ten však na tom trval, což Nie Čeng odmítal slovy: „Starám se o starou matku, sám bez prostředků jsem všude hostem, tulákem bez domova. Přestože se živím porážením psů, dostávám od vás pro svou matku od rána do večera darem sladkosti a laskominy. I když je jídlo pro ni již připraveno, rozum mi radí vaše dary nepřijímat.“ Když Jen Suej s Nie Čengem osaměli, řekl: „Cestuji po státech lenních knížat, abych se pomstil. V Čchi jsem se doslechl, jak velmi dbáte na to, co

⁷³ Citováno z „Atentát na Prvního svrchovaného císaře“ (POKORA 1967: 163–164).

⁷⁴ Liang Čchi-čchao 2006: V, 136.

se patří. To proto jsem vaši paní matce dal ten kov jako mimořádný dar. Opravdu za to od vás nic nechci.“ Nie Čeng řekl: „Nemám prázdné ambice a ponižuji se, když bydlím na tržišti jen proto, abych se postaral o svou starou matku. Dokud je ona naživu, nemohu se vám k ničemu zavázat.“ Jen Suej nutil Nie Čengovi dary, ten je ale v žádném případě nebyl ochoten přijmout. Nakonec mu tedy nezbylo, než se se svým hostitelem rozloučit a odejít.

Za dlouhý čas Nie Čengova matka zemřela. Poté co odložil smuteční šat, pravil: „Běda! Jsem jen prostý trhovce, který nožem poráží zvířata. Jen Suej, jenž je ministrem lenních knížat, nelituje cesty dlouhé tisíce mil, poníží se, na voze mě přijede navštívit a já se mu odměním jen pramálo. Ačkoliv mám jen nepatrné zásluhy, dá Jen Suej matce darem velké množství kovu a blahopřeje jí k pozhnanému věku. Pochopí nadto, proč jeho dar nemohu přijmout. Jak mohu bez hlesu nečinně přihlížet, když čestného člověka, který se obrátí s prosbou o pomoc na chudáka žijícího v ústraní, zasáhne cizí zloba? Prve jsem jej odmítl, protože jsem se musel postarat o starou matku. Teď, když ale Nebesa přetala nit jejího života, budu sloužit tomu, kdo mi rozumí.“

I odešel na západ do Pchu-jangu, aby se zde setkal s Jen Suejem: „Dříve jsem vám nemohl vyhovět, protože má matka byla ještě naživu. Komu se mám nyní, když je již naneštěstí po smrti, za vás pomstít?“ Jen Suej mu vše vypověděl: „Chci se pomstít Chan Kchuejovi. Ten je mimo jiné strýcem vládce státu Chan, je členem početného klanu a jeho ostraha je natolik bdělá, že když jsem za ním poslal kohokoliv, nikdy neuspěl. Teď se však tohoto úkolu chcete zhostit vy, proto mi dovoluť vás zaopatřit vozy a válečníky, kteří by vám pomohli.“ Nie Čeng řekl: „Stát Chan je nedaleko. Když odtud chcete zabít chanského premiéra, který je navíc příbuzným vládce, nemůžete proti němu vyslat mnoho lidí. Kde je mnoho lidí, snáze dojde k chybě. Když dojde k chybě, budete prozrazen. Když budete prozrazen, povstane proti vám jako proti svému nepříteli celý stát Chan a to by pro vás bylo nebezpečné.“ Odmítl vozy i doprovod, rozloučil se a sám s mečem v ruce odešel do Chan.

Tam právě probíhala jednání v Tung-mengu, jimž byl osobně přítomen chanský král i premiér s početným ozbrojeným doprovodem. Nie Čeng vpadl přímo mezi ně, vystoupal po schodech a bodl Chan Kchueje. Chan Kchuej se skryl za knížete Aje, ale Nie Čeng ho přesto probodl a zranil tak i knížete. V následném zmatku Nie Čeng s řevem pobil desítky lidí. Zohyzdil si tvář k nepoznání, vyloupl si oči, otevřel si břicho tak, že mu z něj vypadla střeva a skonal. Vládce státu Chan dal vystavit jeho mrtvolu na tržišti a vypsal odměnu tisíc mincí, aby zjistil, o koho se jedná. Dlouho se však nikdo nepřihlásil.

Když se o tom doslechla Nie Čengova starší sestra, řekla: „Zachoval se tak čestně! Přece nedovolím, aby proto, že se strachuji o svůj život, bylo jeho jméno zapomenuto. To by si můj bratr nepřál,“ a odešla do Chan. Když jej tam uviděla, řekla: „Taková odvaha! Byl silnější než Meng Pi i Sia Jü, větší než Čcheng Ťing. Padl, aniž komukoliv prozradil své jméno. To proto, aby chránil mě, když rodiče již zemřeli a jiných sourozenců nemáme. Nesnesla bych žít a tajit přitom bratrovo jméno.“ Načež objala jeho mrtvolu a s pláčem řekla: „To je můj mladší bratr, Nie Čeng z vesnice Hluboká studna v Či,“ a na místě se zabila. Když se o tom doslechli vládcové státu Ťin, Čchu,

Čchi a Wej, řekli: „Nie Čeng i jeho starší sestra byli hrdinové.“ Kdyby ho jeho sestra zapřela, protože by se zalekla bolestivé smrti na popravišti, nikdo by se nikdy Nie Čengovo jméno nedozvěděl.⁷⁵

Nový historik pravil: staří historikové chválí Nie Čenga za jeho statečnost. Já však s nimi nesouhlasím. Škoda slov! Já si naopak myslím, že je třeba se poučit z hloubky jeho citu. Bylo přece navýsost správné nezavazovat se příteli, dokud byla jeho stará matka ještě naživu. S láskou myslel na svou jedinou sestru a ve snaze znemožnit její pronásledování si vyloupl oči a otevřel břicho, protože si nepřál, aby trpěla společně s ním. Běda! Jak oddaný syn, jak ohleduplný bratr! Cožpak kdy někdo citově chladný proslul v Podnebesí svou statečností?⁷⁶

Závěrem

Liang Čchi-čchao stojí svým životem, tak jako celá řada jiných významných osobností společenského a kulturního života Číny na samém sklonku císařského období, pomyslně rozkročen mezi starou a novou dobou. Vychován v duchu konfuciánského tradicionalismu coby literát usilující o kariéru prostřednictvím studia a absolutoriem úřednických zkoušek, je stržen vírem reformního hnutí k přímé osobní účasti na prvním významném pokusu přeměnit Čínu v moderní stát. Po jeho neúspěchu odchází v pouhých pětadvaceti letech do nedobrovolného vyhnanství, které ale bezvýhradně zúročí komparací svých dosavadních znalostí a poznatků se zkušenostmi Japonska a jeho prostřednictvím i Západu. Liang Čchi-čchao novinář postupně myšlenkově dozrává a opouští myšlenku reformovat Čínu v konstituční monarchii, když se obrací k republice v čele s prezidentem. Do jejího politického života se pak po svém návratu do Číny v devětadvaceti letech aktivně zapojuje. Zklamán absencí dlouhodobé vize, přebujelou korupcí a neschopností situaci mladé republiky stabilizovat nicméně politiku po pouhých šesti letech opouští, aby rokem 1918 navázal na své novinářské působení v Japonsku a současně působil na progresivní síly uvnitř Čínské republiky i jako vysokoškolský učitel.

V průběhu svého exilu se intenzivně zabývá studiem japonských zkušeností, které chce aplikovat i na Čínu, aby ji obrodil transformací poddaných v občany prostřednictvím „sebeuposilování,“ péčí o pozitiva čínského systému a odmítáním negativ systémů západních, včetně Japonska. *Čínské bušidó* je významnou součástí těchto jeho snah, učebnicí „nového lidu.“ Ve svém textu demonstřují jeho pokus na výběru reprezentantů šesti ctností čínského bušidó: Konfucius předvídal ozbrojený útok knížete Tinga z Čchi na vévodu Tinga z Lu a čelil mu s nebyvalou odvahou a rozvahou. Lin Siang-žu byl připraven raději položit svůj život pro stát Čchi, než aby rezignoval na čest své vlasti. Mocius odvrátil útok státu Čchu na Sung, zabránil krveprolití na obou stranách a projevil tak vůči jejich obyvatelům velikou lidskost. Wejský princ pán ze Sin-lingu se ke svým družiníkům choval s velikou úctou, protože si jich vážil jako osobností, a ti mu stejnou měrou opláceli jeho laskavost.

⁷⁵ Tamtéž, ss. 76–77.

⁷⁶ Tamtéž, s. 80.

Ťing Kche byl NEUSTUPNÝ ve svém odhodlání zbavit svět čchinské rozpínavosti. Nie Čeng byl LOAJÁLNÍ vůči svému dobrodinci, když v jeho zájmu položil vlastní život.

Smyslem Liang Čchi-čchaoova textu není konfrontovat Japonsko s Čínou, není to ani výkřik ve smyslu: poučme se od Japonska! *Čínské bušidó* je spíše dobovým povzdechem nad tím, že země upadá, vláda je nefunkční, národní citění lidu je oslabeno a cizina hledí na Čínu s despektem. Není to však rezignující povzdech. V přítomnosti čchinského bušidó před sjednocením Číny a v jeho potlačování v obdobích centralizace státní moci Liang Čchi-čchao shledává příčiny úpadku vlády, národního uvědomění a posléze i ustupování cizině. To proto Liang Čchi-čchao napsal tuto knihu. Pro úspěch reformy je tak nejprve potřeba obrodit myšlení lidí. Liang Čchi-čchaoovo *Čínské bušidó* čtenáři připomíná to nejlepšího z duchovního odkazu čchinské historie. Čínské bušidó nenáleží jedinému ze „stavů“ čchinské společnosti, jako tomu bylo u samurajstva japonského středověku. Není ani normou chování, jako tomu bylo u tokugawského bušidó. Je to životní filozofie, tj. silový, aktivní, zásadový, vytrvalostní, nerezignující, nespoutaný přístup k životu. Přesně takovou filozofii, filozofii introvertního sociálního darwinismu, potřebuje podle Liang Čchi-čchaoa čchinský národ ke své renesanci.

Bibliografie:

- BAKEŠOVÁ, Ivana: *Čína ve XX. století*. Olomouc 2001.
- BLUNDENOVÁ, Caroline a Mark Elvin: *Svět Číny: kulturní atlas*. Praha 1997.
- BURT, A. R., J. B. Powell a Carl Crow (ed.): *Biographies of Prominent Chinese*. Šanghaj 1925.
- EBERHART, Wolfram: *A History of China*. Neuvedeno 1950.
- FAIRBANK, John King a Martin Hála: *Dějiny Číny*. Praha 1998.
- FENG Pao-chua 馮寶華: Rjó Keičó to Nihon: Fukuzawa Jukiči no keimó šisó to no kanren wo čušin ni 梁啟超と日本: 福沢諭吉の啓蒙思想との関連を中心に Liang Čchi-čchao a Japonsko: zejména o osvícenectví Fukuzawy Jukičiho. Tókjó Daigaku Hikaku Bungaku. Bunka Ronšú 東京大学比較文学・文化論集 *Literární komparatistika na Tokijské univerzitě. Studie o kultuře* 1997, 14, ss. 49–62.
- GERNET, Jacques: *History of Chinese Civilisation*. Cambridge, New York 1982.
- HAN Fei: *Chan-fej-c'*. Praha: 2011–2013.
- HORNER, Charles: *Rising China and Its Postmodern Fate: Memories of Empire in a New Global Context*. Athens 2009.
- HRDLČKOVÁ, Věna: *Dějiny čchinské klasické literatury*. Praha 1980.
- KEENE, Donald: *Emperor of Japan: Meiji and His World 1852–1912*. New York 2002.
- KOLMAŠ, Josef a Jaroslav Malina: *Čína z antropologické perspektivy*. Brno 2005.
- KRÁL, Oldřich: *Čchinská filozofie. Pohled z dějin*. Lásenice 2005.

- KRÁL, Oldřich: Liang, Čchi-čchao. In Průšek, Jaroslav: *Slovník spisovatelů. Asie a Afriky*. Praha 1967, 2, s. 74.
- LIANG Čchi-čchao 梁啟超: Čung-kuo č' wu-š'-tao 中國之武士道 *Čínské bušidó*. Peking 2006.
- OBUCHOVÁ, Lubica: *Čínané 21. století: dějiny – tradice – obchod*. Praha 1999.
- OLIVOVÁ, Lucie (ed.): *Klenoty čínské literatury*. Praha 2006.
- OLIVOVÁ, Lucie (ed.): *Nejkrásnější díla literatury staré Číny*. Praha 2004.
- POKORA, Timoteus: *Čchin Š' Chuang-ti*. Praha 1966.
- POKORA, Timoteus: Kchang, Jou-wej. In Průšek, Jaroslav: *Slovník spisovatelů. Asie a Afrika*. Praha 1967, 2, ss. 32–33.
- REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. Craig: *Dějiny Japonska*. Praha 2000.
- SPENCE, Jonathan D. a kol.: *Čína 20. století: posledních sto let ve fotografii*. Praha 1996.
- SÜ Č' 徐峙 a Ma Jen 马妍: Čung-kuo Ming-žen 中国名人 *The Concise Handbook of Chinese Celebrities*. Peking 2004.
- YANG Xiao: Liang Qichao's political a social philosophy. In Cheng Chung-ying a Nicholas Bunnin (ed.): *Contemporary Chinese Philosophy*. Malden MA, Oxford 2002, ss. 17–36.
- ZHUANGZI. *Sebrané spisy*. Lásenice 2006.

Chinese bushido

In feudal Japan, a concept of bushido – the Way of Warriors – a behavioral code of the Japanese military aristocrats similar to the Middle Ages knights in Europe, started to develop in the 15th century. This concept was codified at the beginning of the 17th century by the ascension of the Tokugawa shoguns to the throne. However, in the terms of HONOUR, COURAGE, HUMANITY, RESPECT, INTEGRITY, and LOYALTY, it entwined with Song neo-Confucianism. During his involuntary stay in Japan, the fact that bushido is not exclusively a product of Japanese culture was realised by the active participant of the Hundred Days' Reform movement, traditional scholar and writer, journalist and philosopher Liang Qichao. This awareness was also one of the reasons why he wrote the book *The Chinese Bushido* in October 1904. In biographies of seventy-one historical characters living in Eastern Zhou period, Liang Qichao demonstrated the above-mentioned six concepts to define them in the Chinese society. These terms, however, would remain purely Confucian concepts linked to the principle of CULTURAL CHARACTER, if the biographies did not entwine them with the principle of FIGHTING SPIRIT. In the presence of this principle in times of autocracies' bankruptcy and its suppression in times of centralization, Liang Qichao found the cause of the corruption in the government, a weakening of national consciousness, and the creation of conditions for the conquest of China by foreign powers.

Key Words: *reform movements in China, Liang Qichao (1873–1929), bushido, “new citizens,” Chinese Bushido (1904)*

Contact: David Uher, Department of Far East, Faculty of Arts, Palacký University, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic; david.uher@upol.cz

PANÍ PROFESORKA ZDENKA ŠVARCOVÁ

Sylva Martinásková, Tereza Nakaya

Profesorka Zdenka Švarcová, přední česká japanoložka a osobnost české orientalistiky, k jejímž 75. narozeninám vydáváme toto číslo *Dálného východu*, vystudovala japanologii a anglistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Na japanistice se učila od význačných českých japanologů, Miroslava Nováka a Jiřího Jelínka, a sama se poté stala pedagožkou a akademičkou a vzorem pro mnoho mladších japanologů a japanoložek. Svému oboru je plně oddána, o čemž mimo jiné vypovídá skutečnost, že za své zásluhy při výuce japonštiny, za propagaci japonské literatury a za příspěvi k rozvoji přátelských vtaů mezi Japonskem a Českou republikou byla roku 2010 vyznamenána japonským císařem a obdržela Řád vycházejícího slunce, zlaté paprsky s nákrční stuhou.



Prof. Z. Švarcová s japanologem prof. Karlem Fialou

Profesorka Švarcová je vskutku renesanční bytost. Její tvůrčí činnost čítá stovky položek, a proto je poněkud pošetilé snažit se zde vše shrnout do několika málo odstavců. Přesto se o to alespoň pokusíme. Profesorka Švarcová je žena mimořádného jazykového citu, vnímavosti a bohatých znalostí o (japonském) jazyce, (japonské) literatuře a (japonské) kultuře. Všechny tyto přednosti uplatňuje ve své tvůrčí činnosti, kterou ve snaze kategorizovat můžeme rozčlenit na činnost pedagogickou, vědeckou a překladatelskou.

Zdenka Švarcová začala vyučovat japonštinu krátce po absolutoriu na Univerzitě Karlově, a to ve Státní jazykové škole v Praze, kde učila i angličtinu. Zároveň pracovala jako překladatelka a tlumočnice. Poté se v roce 1990 stala odbornou asistentkou v Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, kde se věnovala zejména teorii japonského jazyka a dějinám japonské literatury. Roku 2011 začala působit na Katedře asijských studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde přednáší o japonské literatuře a vede doktorské semináře. Je taktéž spoluautorkou a překladatelkou učebnic japonského jazyka a japonské konverzace (Česko-japonská konverzace. Sešit první–třetí. 1992–1993; Iwazawa Kazuhiro. Učebnice japonštiny pro samouky. Díl první–třetí, 1995–1996). V rámci své pedagogické činnosti profesorka Švarcová také vedla či oponovala bezpočet bakalářských, magisterských i disertačních prací a odborně „vychovala“ mnoho japanologů, z nichž někteří dnes vyučují další generace a navíc mají tu skvělou možnost nějakým způsobem s paní profesorkou dále (spolu)pracovat.

Ve své vědecké činnosti se profesorka Švarcová specializuje na japonskou literaturu (zejm. dějiny literatury, japonskou poezii a japonské divadlo), teorii japonského jazyka, poetiku, interdisciplinární výzkum v oblasti textové sémantiky a literární sémiotiky, kognitivní lingvistiku i translatologii. Soustředí se zejména na analýzu sémantických a sémiotických aspektů (klasických) japonských literárních textů. Výsledky svého bádání v těchto výzkumných oblastech publikovala a publikuje v domácích i zahraničních odborných periodických, kolektivních monografiích a sbornících. Není bohužel možné vyjmenovat zde všechny publikované vědecké výstupy prof. Švarcové, a tak vyzdvihneme jen některé. Prvně je třeba uvést monografie – a to publikaci *Vesmír v nás – inspirace a útěcha v japonském jazyce a literatuře* (Academia, 1999) a unikátní monografii *Japonská literatura 712–1868* (Karolinum, 2005), v níž profesorka Švarcová mapuje vývoj japonské literatury od jejích počátků po literaturu konce období Edo. Součástí této monografie je také rozsáhlý heslář literárních děl, žánrů, osobností a pojmů. Z kapitol v kolektivních monografiích a z odborných článků uvedme například:

- „Souborný přístup k hodnocení textu vymezený hledisky objektivních dimenzí, smyslového vnímání a bytostného ladění“. (In: Acta Universitatis Carolinae, Philologica 4–5, Translatologica pragensia V, 1992)
- „Fujiwara Kintō's Dual Poetical Taste in Wakanrōishū“. (In: *Archiv Orientální*, 2001)
- „Semiotic Aspects of the Refined Expression in Classical Japanese: Language and Literature“. (In: Copeland, R. and Oyler, E. and Marcus, M. (eds.) *Acts of Writing*. 2001)
- „Gendaidžin no kankaku o jobimodosu koten no naka no jōkoku no jakuware“ [„Úloha středověkého libreta *jōkoku* v procesu zjitření vnímavosti moderního člověka“]. (In: *Kyōyō to shite no koten – Literature in Culture, Culture in Literature*. 2005)
- „Funkční komplex 'lidská bytost/mysl' ve verbálním obraze“. (In: *Kognice* 2006. 2006)

- „Niji Kango in Discursive Language“. (In: *Beyond Borders: Japanese Studies in the 21st Century (in Memoriam Wiesław Kotański)*. 2007)
- „Konceptualizační složka v dvouznakových sinojaponských složeninách *nidži kango*“. (In: Šlédrová, J. (ed.) *Obraz světa v jazyce*. 2007)
- „Logic and Emotion in Japanese Culture (Chikamatsu Monzaemon: The Love Suicide at Double-ringed Well)“. (In: *Slovo a smysl*. 2007)
- „Dvojí poetika středověkých divadelních textů jókoku“ (In: *Disk, časopis pro studium dramatického umění*. 2008)
- „Smyslové vnímání a reflexe kognitivních procesů v poezii“. (In: *Kognice 2009*. 2009)
- „Smyslové vnímání a bdělé žití“. (In: Vaňková, I. (ed.) *Tělo, smysly, emoce v jazyce*. 2012)

Hodnotným a z hlediska české japanologie významným počinem v akademickém působení profesorky Švarcové je také její český překlad díla japonského lingvisty Watanabeho Minorua, *O podstatě japonského jazyka (Nihongo gaiseicu)*, který vyšel v roce 2000 v nakladatelství Karolinum.

Paní profesorka napsala také řadu recenzí, které publikovala v odborných periodících i v denním tisku. Je autorkou mnoha encyklopedických hesel zejména z oblasti klasické a moderní japonské literatury (*Encyklopédia literárnych diel*, Bratislava, Obzor 1989; *Velká všeobecná encyklopedie 1.–6. díl*, Praha, Diderot 2000–2001).

Profesorka Švarcová je dále členkou odborných společností a asociací, jako je Evropská asociace pro japonská studia, Pražský lingvistický kroužek, Obec překladatelů a Česko-japonská společnost. S výstupy svého výzkumu se od roku 1990 soustavně účastní řady vědeckých konferencí po celém světě – přednášela v Japonsku, ve Spojených státech amerických a v řadě evropských zemí. Během svých cest navazovala tvůrčí diskuzi i spolupráci s místními odborníky. Někteří z nich ostatně přispěli svým dílem i do tohoto čísla *Dálného východu*. Jakožto členka redakčních rad odborných časopisů i oborových rad na Univerzitě Karlově a Univerzitě Palackého se paní profesorka výrazně podílí na kultivaci seriózního japanologického, i šířeji orientalistického, vědeckého prostředí.

Svémi příspěvky, které publikuje v tisku pro širokou veřejnost i v kulturně či literárně zaměřených časopisech (*Lidové noviny*, *Literární noviny*, *Kokoro* – časopis Česko-japonské společnosti, *Host Brno*, *A2 kulturní týdeník* aj.), šíří v české společnosti zdravé povědomí a osvětu o japonské literatuře a kultuře, japonském jazyce i české japanologii.

Další obsáhlou a podstatnou část japanologického působení prof. Švarcové tvoří činnost překladatelská. Vedle překladů odborných textů (viz již zmíněná publikace Watanabeho Minorua či *Učebnice japonštiny pro samouky*) je nezpochybnitelný její přínos v oblasti překladu krásné japonské literatury do českého jazyka. Stranou zájmu Z. Švarcové v překladatelské činnosti nezůstávají ani prozaici, obzvláště však musíme vyzdvihnout její překlady klasické japonské poezie a libret divadelních her. Zde je vedle zevrubné znalosti staré japonštiny nutná také důkladná znalost starých zvyků, společenských konvencí či pověr.

Prof. Švarcová japonskou poezii – klasickou i moderní – dokáže čtenáři skutečně přiblížit a prezentovat ji v její plné kráse a zároveň mu poodhalí i něco z japonské poetiky, symboliky či dokonce zvukové hry japonského básnictví. Díky překladům prof. Švarcové tak máme možnost si i v českém jazyce vychutnat poetické mistrovství takových básnických velikánů, jakými byli mistři Kobajaši Issa, Šótecu či Saigjó a především také básnířky Ono no Komači nebo Izumi Šikibu. Jejich verše v citlivých překladech Z. Švarcové (nejednou vytvořených ve spolupráci se Zdeňkem Gerychem) promlouvají z hloubi několika staletí a mnohé z nich rezonují v 21. století a oslovují i dnešního čtenáře. Prof. Švarcová ve svých překladech zas a znova prokazuje nejen obrovskou vnímavost při interpretaci japonského uměleckého textu, ale obzvláště neobyčejný cit pro mateřský, český jazyk.

Podobně pak prof. Švarcová nechává znovu ožít rovněž klasické japonské dramatiky a jejich postavy v překladech divadelních her. Rozhodně nelze opomenout časopisecky publikované (DISK) překlady libret divadelních her, jejichž autorství je připisováno Kan'amimu a Zeamimu. Vždyť právě i divadlo představuje jednu z hlavních a předních srdečních záležitostí prof. Švarcové. Její mistrné převedení zpěvných divadelních textů, kterého se brzy dočkáme i v souhrnném knižním vydání, ostatně v jiné části tohoto čísla vyzdvihuje Antonín Líman.

Obzvláště v době, tolik uspěchané, přetechnizované, neosobní, soutěživé a nezřídka nervózní, pak jemná slova japonských literárních mistrů plná citu a souznění s přírodou i ostatními lidskými bytostmi zprostředkovaná vybroušeným stylem a slovníkem prof. Švarcové působí jako balzám na duši. Balzám, který i dnes – a chtělo by se říci, že právě dnes o to více – dokáže konejšit a ponouknout čtenáře k tomu, aby se na okamžik pozastavil a plně si uvědomil svět a život kolem sebe v jeho ryzi čistotě a kráse.

Nejen přečíst si nějaké dílo japonské literatury v citlivém překladu prof. Švarcové nebo obohatit své znalosti v některé z jejích odborných studií, ale i mít možnost naslouchat vyprávění paní profesorky o japonské literatuře a japonském jazyce je jako dárek za odměnu. Je to nejen úžasná dáma, ale žena znalá, která dokáže o svém oboru vyprávět s takovým zápallem, že pro něj nadchne nejen jednoho posluchače.

**Bibliografie Zdenky Švarcové (uspořádáno chronologicky
do tematických celků):**

ODBORNÉ TEXTY

- A Comprehensive Approach to Texts Evaluation from the Viewpoints of Objective Dimensions, Adjective Senses and Subjective Motivations („Souborný přístup k hodnocení textu vymezený hledisky objektivních dimenzí, smyslového vnímání a bytostného ladění“). In: *Theoretical Problems of African and Asian Languages*, Part 3. Praha: Orientální ústav ČSAV, 1990, pp. 467–490.
- Japonsko – svět sám pro sebe? In: *Nový Orient*, Vol. 45, No. 1/1990, pp.15–17. ISSN 0029-5302.
- Souborný přístup k hodnocení textu vymezený hledisky objektivních dimenzí, smyslového vnímání a bytostného ladění. In: *Acta Universitatis Carolinae*, Philologica 4–5, Translatologica pragensia V. Praha: Karolinum, 1992, pp. 105–116.
- Aware and Mono no Aware. The Master and his Disciples. In: *Traditional and Modern in Japanese Literature and Language*. Praha, 1994, pp. 20–24.
- Japonská poezie na přelomu 12. a 13. století, císařská sbírka Šinkokinwakašú* (doslov ke knize Bledý měsíc k ránu). Praha: Mladá fronta, 1994, pp. 201–212.
- Od výkladu k překladu poetického textu. In: Hrdlička, Milan (ed.) *9x o překladu*. Praha: Jednota tlumočnicků a překladatelů, 1995, pp. 52–56. ISBN 8090169821.
- Hjakken Učida. In: *Nový Orient*, Vol. 51, No. 1/1997, str. 27–28. ISSN 0029-5302.
- Japanese Studies at Charles University. In: *Archiv Orientální (Quarterly Journal of African and Asia Studies)*, Orientální ústav, Vol. 66, No. 1/1998, pp. 31–37.
- Člověk je jak? In: *Divadelní noviny* č. 17, 13. října 1998.
- Vesmír v nás. Inspirace a útěcha v japonském jazyce a literatuře*. Praha: Academia, 1999. ISBN: 80-200-0725-3.
- Loving Things: On Kōda Rohan's Tarōbō. In: *The Japanese Thought and the Present*. Rožnov: PCentrum, 1999.
- Pohledy z hloubi duše (doslov v knize: Líman, A. *Krajiny japonské duše*). Praha: Mladá fronta, 2000, pp. 275–282.
- Watanabe Minoru. *O podstatě japonského jazyka (Nihongo gaiseicu)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2000. (překlad)
- Fujiwara Kintōš Dual Poetical Taste in Wakanrōeishū. In: *Archiv Orientální (Quarterly Journal of African and Asian Studies)*, Vol. 69, no. 3/2001, pp. 485–494. ISSN 0044-8699.
- Semiotic Aspects of the Refined Expression in Classical Japanese: Language and Literature. In: Copeland, Rebecca and Oyler, Elizabeth and Marcus, Marvin (eds.) *Acts of Writing (Proceedings of the Asociacion for Japanese Literary Studies)*, Vol. 2 (Summer 2001), AJLS, pp. 3–18. ISSN 1531-5533.
- Nezkrotná básnířka (úvod). In: Izumi Šikibu. *Závoje mlhy – deník a verše dvorní dámy*, Praha: Paseka, 2002, s. 9–14. ISBN 80-7185-457-3.

- Socha a chrám (doslov). In: Izumi Šikibu. *Závoje mlhy – deník a verše dvorní dámy*. Praha: Paseka, 2002, s. 9–14. ISBN 80-7185-457-3.
- Bašo a Issa – haiku a haibun. In: *Nový Orient*, roč. 57, 1/2002, str. 5–10. ISSN 0029-5302.
- Literature Favorable for Life and Comfort (An Example of Two Japanese Poetical Texts). In: *Acta Universitatis Carolinae, Philologica 1, Orientalia Pragensia XIV*. Praha: Karolinum, 2002, pp. 61–76. ISSN 0567-8269.
- Antonín Líman – na cestách a na Cestě. In: *Nový Orient*, roč. 57, 3/2002, str. 98–99. ISSN 0029-5302.
- Básniřka a princova milenka. In: *Rozhlas*, No. 39/2002. ISSN 1213-2098.
- Twentieth Century Standard-Bearer (The Man Tsushima Shuji as Reflected in Dazai Osamu's Writings). In: *Archiv Orientální (Quarterly Journal of African and Asian Studies)*, vol. 71/2003, pp. 31–40. ISSN 0044-8699.
- Meanings Condensed in Japanese Short Poems. In: Vacek, J. (ed.) *Pandanus '03. Natural Symbols in Literature*. Praha: Charles University, Faculty of Arts; Signeta, 2003, str. 99–116. ISBN 80-902608-9-6.
- Cesty a návraty Mistra Issy (doslov). In: *Mistr Issa (Kobajaši Issa), Můj Nový rok*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, pp. 141–153. ISBN 80-7185-618-5.
- O posmutněné lásce k životu. In: *Izumi Šikibu, Čtvero ročních dob*. Praha: DharmaGaia, 2004. ISBN 80-86685-26-8.
- Vzkříšení básně, básniřky a legendy v divadle nó. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 9/2004, pp. 100–106. ISSN 1213-8665.
- Po Tū-i a Haku Rakuten. In: Svatoň, V., Housková A. (eds.) *Srovnávací poetika v multikulturním světě*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2004, pp. 258–270. ISBN 80-7308-066-4.
- Kultivovanost, tradice, hodnoty. O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 11/2005, pp. 7–21. ISSN 1213-8665.
- Gendaidžin no kankaku o jobimodosu koten no naka no jókjoku no jakuwari [Úloha středověkého libreta jókjoku v procesu zjištění vnímavosti moderního člověka]. In: *Kjójó to šite no koten – Literature in Culture, Culture in Literature*. 2005, pp. 131–138. ISSN 0387 – 7280.
- Japonská literatura 712–1868*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0999-1.
- A Translator's Tribute to the Author (On „Natsu no Toride“ – The Fort of Summer). To the author Tsuji Kunio. In: *Acta Universitatis Carolinae, Philologica 1, Translatologica Pragensia VII*. Praha: Karolinum, 2006, pp. 155–162. ISSN 80-246-1117-1.
- Conceptualizers in Japanese Kango. In: *Acta Orientalia Vilnensia*. Vilnius University Publishing House, 2005, Vol. 6, Issue 2, pp. 72–77. ISSN 1648–2662.
- Osvícená vláda císaře Meidži (Japonská literatura a jazyk ve víru událostí po roce 1868). In: *Dějiny a současnost*, 7/2006, pp. 33–36. ISSN 0418–5129.
- Views from the Depth of the Soul. In: *Acta Universitatis Carolinae, Philologica 1, Orientalia Pragensia XV*. Praha: Karolinum, 2006, pp. 194–207.

- ISBN 80-246-1226-7. ISSN 0587-1255.
- Accomplishment, Traditions, Values (On Impressiveness, Rendering and Text of Theatre Nō). In: *Disk (Selection of articles from the Czech journal for the study of dramatic arts)*, No. 2/ 2006, pp. 33–49. ISSN 1213-8665, ISBN 978-80-86970-38-7.
- Funkční komplex „lidská bytost/mysl“ ve verbálním obraze. In: *Kognice 2006*. Psychologický ústav AV ČR, 2006, pp. 219–223. ISBN 80-86174-10-7.
- Niji Kango in Discursive Language. In: Kozyra, A., Kordzińska-Nawrocka, I. (eds.) *Beyond Borders: Japanese Studies in the 21st Century (in Memoriam Wiesław Kotański)*. Warsaw University, Oriental Institute, Dept. of Japanese and Korean Studies, 2007, pp. 196–200. ISBN 978-83-906175-6-5.
- Sedmero svědectví textu (Úvaha překladatelky nad Zeamiho hrou Komači od kláštera Sekidera.). In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 20/2007, pp. 135–140. ISSN 1213-8665. ISBN 978-80-86970-39-4.
- Svátek hvězd – Legenda v pozadí hry nó Komači od kláštera Sekidera. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 20/2007, pp. 116–118. ISSN 1213-8665, ISBN 978-80-86970-39-4 (Kant).
- Nature in Poems by Nishiwaki Junzaburō. In: Vacek J. (ed.) *Pandanus '07. Nature in Literature, Art, Myth and Ritual*. Praha: Charles University; Triton, 2007, pp. 265–273. ISBN 1802-7997.
- Konceptualizační složka v dvouznačových sinojaponských složeninách *nidži kango*. In: Šlédrová, J. (ed.) *Obraz světa v jazyce II*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav českého jazyka a teorie komunikace, Praha 2007, pp. 71–78. ISBN 978-80-7308-213-0.
- Logic and Emotion in Japanese Culture (Chikamatsu Monzaemon: The Love Suicide at Double-ringed Well). In: *Slovo a smysl (časopis pro mezioborová bohemistická studia)*; *Word & Sense (A Journal of Interdisciplinary Theory and Criticism in Czech Studies)*, Vol. 4, No. 8/2007, pp. 166–175. ISSN 1214-7915.
- Dvojí poetika středověkých divadelních textů jókjoku. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 26/2008, pp. 68–76. ISSN 1213-8665, ISBN 978-80-86970-39-4 (Kant).
- Jev, výjev skrytý za znakem. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 26/2009, pp. 119–124. ISSN 1213-8665. ISBN 978-80-86970-39-4 (Kant).
- Na začátku byly Verše psané na vođu. In: Honová, Z. (ed.) *Translatologica Ostraviensia IV (sborník z konference „Den s překladem“)*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2009, pp. 9–19. ISBN 978-80-7368-682-6.
- Smyslové vnímání a reflexe kognitivních procesů v poezii. In: *Kognice 2009*. Univerzita Hradec Králové, 2009, pp. 278–286. ISBN 978-80-7041-911-3.
- Honjaku šinikui Ono no Komači no uta (Running Into Difficulties When Translating Poems by Ono no Komachi). In: Takahaši, T. (ed.) *Nihongo tekisuto no rekišiteki kiseki (Historical Trajectories of Japanese Texts)*. Nagoja daigaku daigakuin bun-gaku kenkjúka (Graduate School of Letters, Nagoya University), 2010, pp. 65–68.

- Óno Susumu – prožívání japonského jazyka. In: Čmejrková, S., Hoffmannová, J., Havlová, E. (eds.) *Užívání a prožívání jazyka. K 90. narozeninám Františka Daneše*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2010, pp. 427–431. ISBN 978-80-246-1756-5.
- Přítomnost ducha na scéně. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 36/2011, pp. 135–138. ISSN 1213–8665.
- Poetický princip. In: *PLAV (měsíčník pro světovou literaturu)*, Vol. 7, No. 6/2011, pp. 6–7. ISSN 1802–4734.
- Honjaku izen ni tekisuto o kósacu suru hóhó no džicurei [Ukázka aplikace metody rozboru textu předcházející jeho překladu]. In: Kuginuki T., Mijači, A. (eds.) *Kotoba ni mukau Nihon no gakuči (Japonské bádání jazykozpytné)*. Tókyó: Hicudži šobó, 2010, pp. 159–171. ISBN 978–4–89476–559–7.
- Hlas jako zvon. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 40/2012, pp. 30–39. ISSN 1213–8665.
- Všichni jsme básníky. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 41/2012, pp. 63–65. ISSN 1213–8665.
- Smyslové vnímání a bdělé žití. In: Vaňková, I. (ed.) *Tělo, smysly, emoce v jazyce*. Praha: FFUK (Ústav českého jazyka a teorie komunikace), 2012, pp. 187–193. ISBN 978-80-7308-443-1.
- Reflexe japonských básnických obrazů. In: Veřmiřovský, A. (ed.) *Poetický Cikháj v Brně 2010*. Sborník textů o poetice. Brno: Tribun EU, 2012, pp. 127–136. ISBN 978-80-263-0337-4.
- The First Lesson. In: Tirala, M. and Morita, M. (eds.) *Distant Symbols an Close Signs: Japanese Studies in Central Europe 2013*. Praha: Nová vlna, 2013, pp. 10–18. ISBN 978-80-85845-31-0.
- Kadó – Cesta japonské poezie (doslov). In: *Podoben mraku život plyne*. Praha: Vyšehrad, 2015, pp. 71–81. ISBN 978-80-7429-058-9.
- Řeka a život lidský (doslov). In: *Řeka vypráví*. Praha: DharmaGaia, 2015, pp. 121–126. ISBN 978-80-7436-051-0.
- Význam jako relativní hodnota. In: Gajdoš, J. (ed.) *Pane profesore – uděláme vám scénu (jubilejní publikace věnovaná prof. Jaroslavu Vostrému k 85. narozeninám)*. Praha: Kant, 2016, pp. 134–140. ISBN 978-80-7437-185-1.
- Jak o životě mluví Japonci. In: Saicová-Římalová, L., Vaňková, I. (eds.) *Lidský život a každodennost v jazyce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy, 2016, pp. 68–76. ISBN 978-80-7308-703-6.

Encyklopedická hesla z oblasti klasické a moderní japonské literatury

- In: *Encyklopédia literárnych diel*. Bratislava: Obzor, 1989.
- In: *Velká všeobecná encyklopedie*. 1.–3. díl. Praha: Diderot, 2000. ISBN 80-902723-2-9 (1. díl). ISBN 80-902723-4-7 (2. díl). ISBN 80-902723-5-5 (3. díl).
- In: *Velká všeobecná encyklopedie*. 4.–6. díl. Praha: Diderot, 2001. ISBN 80-902723-1 (4. díl).

Učebnice

Učební osnovy pro jazykové školy, C-japonský jazyk, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1989.

Česko-japonská konverzace. Sešit první. (spoluautorka Macumija Hiroko). Rožnov: PCentrum, 1992.

Česko-japonská konverzace. Sešit druhý. (spoluautorka Macumija Hiroko). Rožnov: PCentrum, 1993.

Česko-japonská konverzace. Sešit třetí. (spoluautorka Macumija Hiroko). Rožnov: PCentrum, 1993.

Iwazawa Kazuhiro. *Učebnice japonštiny pro samouky. Díl první.* Rožnov: PCentrum, 1995. (překlad a fonetický přepis)

Iwazawa Kazuhiro. *Učebnice japonštiny pro samouky. Díl druhý.* Rožnov: PCentrum, 1996. (překlad a fonetický přepis)

Iwazawa Kazuhiro. *Učebnice japonštiny pro samouky. Díl třetí.* Rožnov: PCentrum, 1996. (překlad a fonetický přepis)

Populárně-naučné texty

Obraz pekla (k výročí hirošimské tragedie, obsahuje překlad několika autentických výpovědí obětí). In: *KVĚTY*, No. 32/1987, pp.10–11.

Zahraniční zajímavost (o stárnoucí společnosti v Japonsku). In: *SIGNÁL*, No. 46/1987, pp. 25.

Zahraniční zajímavost (o rekonstrukci chrámu Tódaidži v Naře). In: *SIGNÁL*, No. 14/1988, pp. 25.

Zahraniční zajímavost (starobylé město Kurašiki). In: *SIGNÁL*, No. 23/1988, pp. 25.

Šicuke znamená vychování. In: *SIGNÁL*, No. 29/1988, pp. 10–11.

Účetní kniha zeleně (ochrana životního prostředí v Japonsku). In: *UM*, jaro 1989, pp. 20–21.

Činžák a domek v Japonsku (tradiční a současné bydlení). In: *UM*, podzim 1989, pp. 26–27.

Supócu Nippon (jak japonský tisk píše o Věře Čáslavské). In: *Československý sport*, říjen 1990, pp. 5.

Sake a víno. In: *UM*, podzim 1990, pp. 66–67.

Zaujetí pro vlast i planetu. In: Praha, *Lidové noviny*, č. 22. 10. 1994, (Národní) pp. III.

Město poklad – město pokladů. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*. Podzim 1994, pp. 12–13. ISSN 1213-7510.

Žába z hlavního města. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*. Podzim 1994, pp. 16. ISSN 1213-7510. (převyprávění japonské pohádky)

Kenzaburó Ōe – umění mnohoznačného (Nobelova cena za literaturu 1994). In: *Literární noviny*, Vol. 6, No. 5/1995, pp. 12. ISSN 1210-0021.

Viděno osobně (krátká črta k zemětřesení v Kóbe). In: *Literární noviny*, Vol. VI, No. 12, pp. 4. ISSN 1210-0021.

Komenský v Japonsku (rozhovor s prof. Džunzóem Inokučim). In: *Literární noviny*, Vol. 6, No. 17/1995, pp. 13. ISSN 1210-0021.

- T. G. Masaryk a český duch: O identitě a autonomii. In: *Literární noviny*, Vol. 6, No. 32/1995, pp. 2. ISSN 1210-0021.
- Vzpomínka kjótská. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*. Léto 1996, pp. 17–19. ISSN 1213-7510.
- Japonští básníci: mistři haiku. In: *Nedělní Lidové noviny*, No. 35, 31. 8. 1996, pp. XIV. (recenze)
- Japonská literatura u nás. In: *Lidové noviny*, 26. října 1996, pp. V.
- Odporný vrásčitý dědek. In: *Literární noviny*, Vol. 9, No. 9/1998, pp. 9. ISSN 1210-0021. (recenze)
- Společná sebevražda milenců z čajovny U dvojího roubení aneb Povinnosti a city. In: *Literární noviny*, Vol. 9, No. 15/1998, pp. 8. ISSN 1210-0021.
- Žít, či nežít. Dvakrát moderní japonská literatura. In: *Literární noviny*, Vol. 10, No. 31/1999, pp. 10. ISSN 1210-0021.
- Nagai Kafú: Snová žena. In: *Literární noviny*, Vol. 11, No. 18/2000, pp. 8. ISSN 1210-0021.
- Dny jsou poutí a cesta příbytkem – Macuo Bašó: Úzká stezka do vnitrozemí. In: *Literární noviny*, Vol. 11, No. 37/2000, pp. 8. ISSN 1210-0021. (recenze)
- Manjóšú. In: *Literární noviny*, Vol. 12, No. 20/2001, pp. 8. ISSN 1210-0021. (recenze)
- Země našich představ, nebe v našich představách – Líman, Antonín: Mezi nebem a zemí. In: *Literární noviny*, Vol. 12, No. 31/2001, pp. 9. ISSN 1210-0021. (recenze)
- Džuničiró Tanizaki (Velký „T“ moderní japonské literatury). In: *Host*, Vol. 3, No. 3/2002, pp. 43–44. ISSN 1211-9938.
- Světlo a stín (Japonská literatura v letech 1905–1965). In: *Host*, Vol. 3, No. 3/2002, pp. 45–49. ISSN 1211-9938.
- Zářící princ – Musasaki Šikibu: Příběh prince Gendžiho. In: *Literární noviny*, Vol. 13, No. 14/2002, pp. 9. ISSN 1210-0021. (recenze)
- Vášeň ke svému autorovi není hřích. S Antonínem Límanem o japonské literatuře. In: *Praha, A2 kulturní týdeník*, Vol. 4, No. 48/2008, pp. 1, 14–15. ISSN 1801-4542.
- Haiku – verše bez hněvu. In: *A2 kulturní čtrnáctideník*, Vol. 8, No. 4/2012, pp. 8. ISSN 1803-6635.

Umělecké překlady

- Umezaki Haruo. *Bláznivý drak (Kurui tako)*. Praha: Vyšehrad, 1982. OCLC 42165518.
- Umezaki Haruo. *Třešňový ostrov (Sakuradžima)*. In: Umezaki, Haruo: *Bláznivý drak*. Praha: Vyšehrad, 1982. OCLC 42165518.
- Kawabata Jasunari. *Příběh z dolního města na řece (Kawa no aru šitamači no hanaši)*. Praha: Vyšehrad, 1984. OCLC 39561575.
- Cudži Kunio. *Letní pevnost (Nacu no toride)*. Praha: Vyšehrad, 1985. OCLC 39429148.
- Tip na předsevzetí do nového roku (překl. šesti haiku s komentářem). In: *UM*, zima 1988, pp. 29.

- Tanikawa Šuntaró. píano (piano), puk puk (wakuwaku). In: *Literární noviny*, Vol. 1, No. 28/1990, pp. 11. ISSN 1210-0021.
- Óoka Makoto. Jako v písni (Uta no jó ni). Jak spodní voda (Čika mizu no jó ni). In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, leden 1992. ISSN 1213-7510.
- Dazai Osamu. Vyslyšení (Mangan). In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, léto 1993, pp. 23. ISSN 1213-7510.
- O želvě, která uměla krásně zpívat. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, podzim 1993, pp. 21–23. ISSN 1213-7510.
- Veliký krab (japonská pohádka). In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, podzim 1993, pp. 23–24. ISSN 1213-7510.
- Vrátky z bambusu vstupme do světa poezie. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, jaro 1994, pp. 13. (komentovaný překlad básní haiku). ISSN 1213-7510.
- U plůtku z bambusu zůstaňme chvíli ve světě poezie. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, č. 2, léto 1994, pp. 14–15. (komentovaný překlad básní haiku). ISSN 1213-7510.
- Bledý měsíc k ránu (Milostná poezie starého Japonska)* spolu s dalšími překladateli (K. Fiala, P. Geisler, H. Honcoopová, L. Lucká, M. Vačkář). Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 978-80-204-0484-8.
- Cukahara, Seisuke. Hlas zemětřesení. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, léto 1995, pp. 10–11. ISSN 1213-7510.
- Išikawa Takuboku. Děd. In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, jaro 1995, pp. 23–25. ISSN 1213-7510.
- Óe Kenzaburó. Japonsko, mnohoznačné, a já. In: *Literární noviny*, Vol. 6, No. 9/1995, pp. 1 a 12. ISSN 1210-0021.
- Óe Kenzaburó. Prolog o tom, proč piši romány a ne básně, a čtyřikrát něco na způsob poezie. In: *Literární noviny*, Vol. 6, No. 5/1995, pp. 13. ISSN 1210-0021.
- Tanikawa Šuntaró. *Žádost o rozvod, V mém těle, Žít* (básně ze sbírky Mládenec klopící oči). In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, podzim 1995, pp. 19–23. ISSN 1213-7510.
- Dazai Osamu. Cugaru. In: *Člověk ve stínu*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 978-80-204-0544-9.
- Dazai Osamu. Selhání (Ningen šikkaku). In: *Člověk ve stínu*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 978-80-204-0544-9.
- Dazai Osamu. Vzpomínky (Omoide). In: *Člověk ve stínu*. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 978-80-204-0544-9.
- Okamacu Jošihisa. *Rozsévaní (Tane o maku)*. Přel. společně s Janem Sýkorou pro Česko-japonskou společnost. PCentrum Rožnov, 1996, 131 p.
- Básník a příroda (překlady ze staré japonské poezie). In: *KOKORO (časopis Česko-japonské společnosti)*, zima 96–97, pp. 18–19. ISSN 1213-7510.
- Učida Hjakkén. Cesta záhrobní (Meido). In: *Nový Orient*, Vol. 51, No. 1/1997, pp. 30. ISSN 0029-5302.

- Učida Hjakken. Vrbové šlahouny (Rjúsó). In: *Nový Orient*, Vol. 51, No. 1/1997, pp. 28–29. ISSN 0029-5302.
- Mijazawa Kendži. *Povětrný básník* (cca 220 veršů). Český rozhlas 3, vysíláno 2/1999.
- Nakahara Čúja. *Vítr v korunách borovic* (cca 220 veršů). Český rozhlas 3, vysíláno 9/2001.
- Izumi Šikibu. *Závoje mlhy – deník a verše dvorní dámy*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-457-3.
- Izumi Šikibu. *Čtvero ročních dob* (cca 350 veršů). Český rozhlas 3, vysíláno 9/2002.
- Izumi Šikibu. Básně pro čtvero ročních dob. In: *Literární noviny*, Vol. 13, No. 22/2002, pp. 14. ISSN 1210-0021.
- Izumi Šikibu. *Čtvero ročních dob*. Praha: DharmaGaia, 2004. ISBN 80-86685-26-8.
- Kan'ami Kijocugu. Stúpa a paní Komači. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, č. 9, září 2004, pp. 107–117. ISSN 1213–8665.
- Kobajaši Issa. *Můj Nový rok*, Praha – Litomyšl, Paseka, 2004. ISBN 80-7185-618-5.
- Kan'ami Kijocugu a Zeami Motokijo. Cesty za paní Komači. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 15/2006, pp. 95–106. ISSN 1213–8665.
- Zeami Motokijo. Komači od kláštera Sekidera. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 20/2007, pp. 119–134. ISSN 1213–8665.
- Zeami Motokijo. Komači papouškuje. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No. 6/2011, pp. 128–134. ISSN 1213–8665.
- „Japonští básníci 20. století“ (překlad vybraných básní – Nakahara Čúja, Mijazawa Kendži, Nišiwaki Džunzaburó, Mijoši Tojoičiró, Murano Širó, Takamura Kótaró). In: *PLAV, měsíčník pro světovou literaturu*, No. 6/2011, pp. 8–12. ISSN 1802–4734.
- Ono no Komači. *Do slov má láska odívá se* (překlad, spolu se Zdeňkem Gerychem). Praha, Vyšehrad, 2011. ISBN 978-80-7429-058-9.
- Zeami Motokijo. Komači smývá tuš. In: *Disk (časopis pro studium dramatického umění)*, No 41/2012, pp. 66–75. ISSN 1213–8665.
- Saigjó. *Odstíny smutku: sto starojaponských básní* (spolu se Zdeňkem Gerychem). Praha, Vyšehrad, 2013. ISBN 80-742-9338-6.
- Šótec. *Podoben mraku život plyne: sto středověkých japonských básní* (spolu se Zdeňkem Gerychem). Praha, Vyšehrad, 2015. ISBN 80-742-9521-4.



Prof. Z. Švarcová s Řádem vycházejícího slunce, zlaté paprsky s nákrční stuhou

*Láska promění
i lidskou bytost
v mušku – světlušku
zářící
do všech stran¹*

¹ Izumi Šikibu. *Čtvero ročních dob*. Přel. Z. Švarcová. Praha: DharmaGaia, 2004, s. 50.

Švarcová Zdenka:
Vesmír v nás.
Inspirace a útěcha v japonském jazyce a literatuře.
Praha: Academia 1999, 154 s.
ISBN 80-200-0725-3.

Dita Nymburská

Zdenka Švarcová si v práci s poetickým názvem *Vesmír v nás* vytkla velice nesnadný cíl: jak sama uvádí, pokusila se v ní vymezit lidství prostředky slovesnosti, tj. slovem, jazykem a literaturou. Ve své filologické analýze vychází z uchovaných promluv a pomocí klíčových slov jazyka postupně rekonstruuje podobu lidského *umu* jako výsostné definice lidství. Autorka používá systém *sémantických hnízd*, která vytvářejí pravidelně uspořádaný sémiotický model. Celým textem prolíná snaha o nalezení kompromisu mezi vnějším, objektivním přístupem okcidentální civilizace a vnitřním, subjektivním přístupem orientálního světa. Jako styčný bod mezi těmito dvěma zdánlivě neslučitelnými přístupy nachází autorka obecně definované nadání člověka reprezentované funkční soustavou smyslů; smyslové vnímání Zdenka Švarcová ve své studii nově definuje jako součinnost šesti *vnějších* a šesti *vnitřních* smyslů, tedy jako dvanáctidílnou dynamickou soustavu F 12.

Jak autorka sama připouští, zobrazení smyslového vnímání jako dvanáctidílné pravidelné skladby je dosti neobvyklé. Její inovativní přístup vychází z japonské tradice; v souladu s ní přidává k pěti obecně uznávaným lidským smyslům smysl šestý, který nazývá *mluv*. Takto definovaných šest smyslů označuje Zdenka Švarcová jako *vnější smysly*. Tuto šestidílnou strukturu lidského vnímání poté ještě dále rozšiřuje – využívá princip interakce vnějšího a vnitřního a dochází k dvanáctidílné skladbě, která se stává základem analýzy promluv. Harmonickým protějškem k šesti *vnějším smyslům* se tak stává šest *vnitřních smyslů* – zřetel, tucha, střeh, cit, vkus a um. Autorka pohlíží na smyslové vnímání jako na řádnou strukturu a současně jako na funkci totožnou s trojjediným způsobem lidství – bytím, žitím a poznáním. Pro jednotlivé smysly a jejich kombinace nalézá přiléhavé atributy.

V autorčiných literárních a jazykových úvahách je patrný důraz na šestý smysl *mluv* a jeho vnitřní protějšek *um*. *Mluv* Zdenka Švarcová vnímá jako schopnost, která má v celku lidského smyslového vnímání jedinečné postavení, poněvadž právě tento smysl je nejúčinnějším prostředníkem při setkávání jedince s ostatními lidmi. *Mluv* umožňuje člověku vyjadřovat prostřednictvím lidského jazyka vnější i vnitřní svět, tj. sebe sama i vesmír, který jej obklopuje. A díky niternému protějšku tohoto smyslu, kterým je *um*, může člověk porozumět nejenom okolnímu světu, ale i sám sobě. Aby k tomuto porozumění dospěl, potřebuje ovšem vždy partnera, jenž mu prostřednictvím vzájemné komunikace umožní, aby nahlédl své vlastní já.

Ve svých úvahách věnovaných otázkám percepcie literárního díla se Zdenka Švarcová zamýšlí nad dvěma odlišnými postoji k literární tvorbě a představuje dvě rozdílné reality, jež literární dílo představuje: literární výtvar je z perspektivy tvůrce, tedy spisovatele, který zpřítomňuje svůj vnitřní svět, realitou vnitřního světa, z pohledu čtenáře, jenž se setkává s již hotovým výtvozem, se však totéž literární dílo stává realitou vnějšího světa. Autorka vidí oba tyto přístupy jako přirozeně protikladné a setkávání autorského a čtenářského pohledu tak zobrazuje jako průnik vnějšího a vnitřního prostoru.

Své myšlenky a úvahy Zdenka Švarcová doplňuje i hojnými úryvky z japonské literatury, klíčovým textem se však pro ni stává jedna z nejznámějších básní *haiku* nazvaná *Starý rybník*. Rozborem této krátké, v originále pouze sedmnáctislabičné básně také ilustruje praktické použití dynamického modelu F 12. Ve svém komplexním sémiotickém popisu *Starého rybníka* přitom nezapomíná ani na hláskovou sémantiku a aplikaci modelu funkce F 12 zjišťuje hláskové ukotvení trojverší v soustavě sémantických hnízd. Čtenář ocení také velké množství grafů a tabulek, které v první části knihy přehledně znázorňují autorčino pojetí lidského vnímání a ve druhé části práce jasně zachycují samotný trojrozměrný model funkce F 12. Vlastní text práce doprovází rozsáhlý poznámkový aparát, který čtenáři napomůže lépe se orientovat v pojednávané problematice.

Publikace Zdenky Švarcové zaujme nepochybně již svým neotřelým názvem *Vesmír v nás*. Toto pojmenování je adaptací hesla *Učú wa ware ni ari* (Vesmír je v nás), pod nímž v roce 1992 vydalo japonské nakladatelství Čikuma v padesáti svazcích výběr významných děl moderních japonských spisovatelů. Již volba názvu tak poukazuje k literárnímu obsahu díla. Sama autorka v předmluvě uvádí, že nezamýšlela vytvořit další knihu z řady obvyklých literárních studií, ale chtěla čtenáři předložit práci, jež hovoří „o životě literaturou“. Nepochybně lze říci, že záměr, s nímž své dílo psala, se jí podařil uskutečnit. Publikace *Vesmír v nás* je mnohem více než jen odbornou analýzou pojednávaného tématu – Zdenka Švarcová ve své knize předkládá svou vlastní představu o nadání člověka orientovat se ve světě i ve vlastním nitru a přesvědčivě dokazuje, že právě „život literaturou“ je cestou, jež vede člověka k tomu, aby své nadání naplnil.

Barešová Ivona:
Japanese Given Names:
a Window into Contemporary Japanese Society.
Olomouc: Palacký University Olomouc 2016, 242 p.
ISBN 978-80-244-4976-0.

Alice Kraemerová

V minulém roce vydala japanoložka Ivona Barešová knihu o japonských jménech jako výsledek svého mnohaletého zkoumání a shromažďování poznatků o tom, jaká jména dávají Japonci svým dětem. Jak je patrné z literatury, publikovala autorka o tomto tématu již dříve články v roce 2013 a 2015, což svědčí o dlouhodobém zájmu o tuto tematiku a asi také bude důvodem velmi pečlivého, podrobného a důkladného zpracování tématu. Kniha je psána anglicky a to jí předurčuje, aby se stala dobrým pramenem poznání nejenom pro české studenty japanologie.

Celá kniha je rozdělena do úvodu, šesti kapitol, literatury a dodatků. Už v samém úvodu si autorka vytyčuje cíl své práce, což je prozkoumání způsobu, jakým se v Japonsku dávají dětem „křestní jména“, jaká jména byla a jsou nejvíce frekventovaná a jak se typologie jmen proměňovala v čase. „Křestní jména“ je samozřejmě nepřesný překlad, který se používá v češtině, aby bylo na první poslech jasné, o které z obou vlastních jmen se jedná. V angličtině volila autorka správně sousloví „given names“ jako nejpresnější a zcela vystihující skutečnost. Vzápětí po vymezení cíle následuje charakteristika jednotlivých kapitol, které jsou sestaveny logicky od základních vysvětlení a vymezení, přes historické souvislosti, až k samotnému výzkumu současných jmen na základě vybraného vzorku.

První kapitola pojednává o tom, jak se jednotlivá jména sestavují a jaké jsou jejich zvláštnosti. Kromě stručného historického exkurzu obsahuje kapitola i vysvětlení ke zvláštnostem znakové stránky volby jména, kterou je potřeba vysvětlit čtenářům, kteří znakové písmo neznají.

Druhá kapitola se věnuje historickému vývoji od druhé poloviny 19. století do současnosti. Velmi zajímavá a přínosná je část o tom, jak rodiče při výběru jmen přihlíželi nejen ke krásnému významu znaků, k jejich estetické hodnotě a k příjemné zvukomalebnosti, ale také ke společenskému významu pojmenování svých dětí, ať už v jednoduše průhledných narážkách (dva bratry pojmenovali Kunio a Mamoru = bránit vlast) nebo v souhlase se složitějšími literárními narážkami, jež je velmi nesnadno na první pohled odhalit. Ale na druhou stranu tyto literární odkazy a vtipy jsou odedávna vlastní jak japonské próze tak poezii.

Třetí, čtvrtá a pátá kapitola představují společně jádro celého výzkumu: zkoumání současných jmen na základě téměř 8 500 jmen daných dětem narozeným mezi lety 2008–2014. Nejprve je zkoumána grafická a fonologická stránka, ve čtvrté kapitole

jsou jména rozdělena podle použitých znaků do kategorií na „ženské“, „mužské“ a další podle jejich významu. Pátá kapitola pak shrnuje další vlivy, které působí na výběr jmen, jako jsou např. naděje a tužby rodičů, roční doba, kdy se dítě narodilo a společenské záležitosti. Je velmi pozoruhodné, jak se do výběru jmen promítlo i tragické zemětřesení z 11. března 2011 v severních japonských oblastech. Teprve historie zhodnotí, jak se tato přírodní katastrofa projevila v různých oblastech života japonské společnosti. Podkapitola o katastrofou ovlivněných jménech jistě přispěje malým dílkem do této mozaiky.

Šestá kapitola výstižně shrnuje výsledky, ke kterým se autorka dobrala. Po této kapitole ještě následuje obsáhlý seznam literatury a tři dodatky, z nichž první obsahuje tabulky nejoblíbenějších jmen ve třech posledních érách: Taišó, Šówa a Heisei. Tabulka je přejatá, ale velmi zajímavá, a slouží jako doklad autorčiných tezí. Druhý dodatek se také úzce vztahuje k textu – jedná se o tabulky nejpoužívanějších znaků. Poslední, třetí dodatek je abecední seznam jmen podle jejich čtení rozdělený na ženská a mužská jména, což je důležité, protože nejenom cizinci, ale i Japonci samotní mají někdy problém určit, zda se jedná o ženské nebo mužské jméno, a to jim většinou „křestní“ jméno slouží k tomu, aby rozpoznali, zda se jedná o ženu nebo o muže, z příjmení se to rozpoznat nedá.

Kniha obsahuje kromě mnoha statistických dat i řadu konkrétních příkladů – od str. 29, kde začíná první příklad, jak se rodiče rozhodovali o jménu dítěte, následuje ještě 105 dalších označených číslem v závorkách a právě tyto příklady dodávají knize na zajímavosti pro čtenáře a zcela jedinečné autenticity. Na druhou stranu představují tabulky, grafy a dodatky úctyhodnou sumu přehledně roztríděného studijního materiálu. I poznámkový aparát je dobře zvládnutý, poznámkami pod čarou autorka šetřila, citace z literatury jsou uvedeny v závorkách v textu, což je dobře, netřetí se tím pozornost čtenáře.

Velmi cenným učebním materiálem bude jistě tato kniha pro studenty, protože čtení japonských jmen patří k nejtěžším disciplinám, zápasí s tím i samotní Japonci, obtížné čtení jmen složených ze znaků a naopak správné zapsání jména znaky představuje jeden z důvodů, proč Japonci obvykle vlastní vizitky a jejich podáním se představují. Pak nedojde na zdoluhavé vyptávání, jak se správně jejich jméno píše.

Čtenáře, kteří nejsou japanology, zaujme jistě to, co z evropské praxe pojmenovávání narozených dětí neznáme: japonská rodina si jméno nevybírá z předem daného kánonu, ale sama tvoří a přihlíží přitom k rodinné historii, společenské situaci, k vhodnosti znaků a to nejen co do významu, ale i zvukové podoby, také k počtu tahů. Je možné usoudit, že čím méně se v Japonsku rodí dětí, tím větší péče se věnuje výběru jejich jmen. Možná by za těchto okolností stálo zmínit i některé další sociologické výzkumy (porodnost, rozdíl mezi městským a venkovským obyvatelstvem, případně rozdíl mezi oblastmi Japonska nejvíce na severovýchodě a těmi na jihozápadním konci apod.), ale je jasné, že by tím kniha nabyla na značné objemnosti a vyvstává otázka, zda by podobná podrobná sociologická data nějakým podstatným způsobem přispěla k výzkumu jmen.

Na závěr je třeba konstatovat, že se vzdor velmi odbornému zpracování kniha dobře čte, je psána dobře srozumitelnou angličtinou a jistě zaujme i ty, kteří se studiem japonštiny nezabývají. A těm, kteří se japonštinou případně japonským uměním či uměleckými řemesly zabývají, je nutné popřát, aby se autorka někdy v budoucnosti při případném dalším zkoumání jmen věnovala i exkurzům do dávnější historie, což by bylo neméně zajímavé, protože japonští literáti a umělci nikdy neváhali a přijímali další a další pseudonymy podle toho, který slavný učitel je učil nebo kterému se chtěli podobat, ve které etapě své tvorby se právě nacházeli nebo která jména jim připadala vtipná. Poslední etapou takového hypotetického výzkumu už by byl jen výzkum kaligrafické podoby znaků ve jménech.

Matela, Jiří; Ivona Barešová a Barbora Dohnálková:

Japonská kultura.

Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, 112 s.

ISBN 978-80-244-4469-7.

Hana Kloutvorová

V roce 2015 vydala Univerzita Palackého v Olomouci vysokoškolská skripta *Japonská kultura* od autora a autorek Jiřího Mately, Ivony Barešové a Barbory Dohnálkové – o erudici autorů nelze pochybovat, neboť všichni tři jsou zkušenými japanisty. Skriptata, jejichž cílovými čtenáři by měli být zejména studenti prvních ročníků japonských studií a jejichž obdoba dosud chyběla, přináší ucelený úvod do studia specifických rysů japonské kultury. Skripta jsou rozdělena na devět kapitol, přičemž první tři kapitoly mají spíše teoretický ráz.

První kapitola ve stručnosti přináší teoreticko-metodologická východiska pro zkoumání kultury obecně a věnuje se také historickým náhledům na kulturu. Dále obhazuje přístup celostní filologie (vcelku pochopitelně, neboť autoři sami jsou filology). Druhá kapitola pojednává již přímo o teoriích japonské kultury, význačných konceptech (např. koncept *amae*) a autorech, zejména z japonského prostředí, kteří se výrazně zapsali do dějin zkoumání japonské kultury. Informace o životě jednotlivých myslitelů jsou uvedeny do kontextu jejich děl a kapitola tak, i přes toto teoretické zaměření, působí čtivě a srozumitelně. Za velmi přínosný považuji úvod do problematiky *orientalismu*, na který je částečně navázáno znovu ještě v osmé kapitole, a vysvětlení teorie *nihondžinron* (opět zmíněné i v osmé kapitole), neboť oba koncepty jsou často skloňované v rámci antropologického zkoumání, proto je vhodné, aby se s nimi studenti seznámili již v počátku svého studia.

Třetí kapitola se věnuje pojetí času a prostoru v porovnání mezi japonskou kulturou, židovsko-křesťanským prostředím a antickou řeckou kulturou. Toto zařazení má své opodstatnění, neboť s pojetím prostoru souvisí některé zásadní fenomény japonské kultury a zejména cyklický každodenní čas je pak východiskem pro pátou kapitolu skript.

Následující čtvrtá kapitola se již věnuje několika klíčovým konceptům utvářejícím zejména uspořádání japonské společnosti, jakými jsou například *uchi - soto* (pojetí srovnatelné s in-group a out-group) či vertikální společnost *tate šakai*, a jejich kořenům. Všechny tyto koncepty jsou opět vysvětleny stručně, ale srozumitelně, a ačkoliv se tak na poměrně malém prostoru objeví velké množství termínů, které možná student během první čtyřby nezvládne všechny zpracovat, během pokračujících studií se mnohé tyto japonské výrazy postupně stanou samozřejmou součástí jeho slovní zásoby a tato kapitola tak nabízí jejich ucelený přehled.

V souvislosti s již zmíněným pojetím času v japonské kultuře je pátá kapitola rozdělena na dvanáct měsíců (gregoriánského kalendáře) a zaměřuje se na význačné svátky, obyčeje či sezonní aktivity typické pro daný měsíc a období. Takový popis je v souladu s tím, jak významnou úlohu pro japonské umění a celou kulturu hrálo střídání ročních dob. Kapitola se ale nevěnuje jen svátkům ryze tradičně japonským, ale na příkladu Vánoc či svátku Svatého Valentýna ukazuje typický charakter japonské kultury – otevřenost přejímání elementů z odlišných kultur, ale zároveň schopnost je přetvořit či přizpůsobit.

Šestá kapitola je věnována japonskému jídlu a etiketě stolování, přináší tak čtenáři mnoho nových specifických termínů a ukazuje, že japonská kuchyně není omezena jen na notoricky známé *suši*. Sedmá kapitola se potom zabývá tradičním japonským uměním a nejdůležitějšími koncepty japonské estetiky. Zařazení těchto estetických konceptů (*mono no aware*, *iki* apod.) by mělo studentům napomoci v následném studiu zejména klasické literatury, a je tak více než vítané.

Pro většinu studentů však budou pravděpodobně čtenářsky nejděčnější poslední dvě kapitoly: osmá věnující se stereotypizaci Japonska a jeho obrazu v západní kultuře a devátá, popisující prvky současné populární kultury, jakými jsou japonská kinematografie, *manga*, *anime* či *cosplay*. Je vysoce pravděpodobné, že se s mnohými studenty již setkali například na internetu na různých blozích či díky vlastnímu specifickému zájmu, zde jsou jim však informace podány uceleně a v širším kontextu (a v neposlední řadě čerpají z věrohodných zdrojů).

Mnohá kulturní specifika jsou sice spojena s japonskými náboženskými tradicemi, avšak stručný popis nejvýznačnějších japonských náboženství v těchto skriptech není. Lze ovšem předpokládat, že skripta vychází v sérii dalších učebnic pro japanisty, a popis nejvýznamnějších japonských náboženství lze tedy nalézt jinde, proto jejich absenci zde nelze považovat za opomenutí či chybu.

Jelikož jsou skripta určena pro začínající studenty, je většina japonských pojmů okamžitě vysvětlena. Znakový zápis konkrétního pojmu je pak uveden pouze výjimečně. Celkové typografické zpracování je velmi přehledné. A ačkoliv jsou skripta primárně zaměřena na studenty prvních ročníků japonské filologie, jsou koncipována jako úvodová a nepředpokládají hluboké znalosti o japonském jazyce, kultuře a historii, mohou tak být doporučena i jako podklad či doplňující četba pro studenty či pedagogy dalších oborů, kteří v rámci své specializace či oblasti zájmu hledají výstižný způsob, jak uchopit některá specifika japonské kultury, aniž by sklouzli ke stereotypům či nepřesnostem. Stejně tak mohou v publikaci objevit nové souvislosti či informace i pokročilejší studenti japonské filologie, případně použít odkazový aparát jako zdroje pro své vlastní zkoumání.

