Jukio Mišima
Jarní sníh

Moře hojnosti
Kniha první

Jukio Mišima

Jarní sníh

Přeložil Igor Cima

JAPANFOUNDATION 国際交流基金

This book was published with the support of the Japan Foundation.

N A D A C E

Tato kniha se těší podpoře Nadace Český literární fond.

HARU NO YUKI
Copyright © The Heirs of Yukio Mishima, 1969
All rights reserved
© Rubato, 2025
Translation © Igor Cima, 2025
ISBN 978-80-88641-16-2

I.

Když jednou ve škole přišel hovor na rusko-japonskou válku, zeptal se Kijoaki Macugae svého nejbližšího přítele, Šigekuniho Hondy, jestli si válečnou dobu dobře pamatuje, avšak Šigekuniho paměť byla, až na matnou vzpomínku, jak jej rodiče vyvedli před branku, aby se podíval na lampionový průvod, mlhavá. Kijoaki si pomyslel, že by si ta léta mohli vybavovat o něco jasněji, neboť válka skončila, když jim oběma bylo jedenáct let. Ostatní spolužáci, kteří o válečné době naoko zasvěceně hovořili, vlastní vzpomínky, ať skutečné, či nikoliv, jen přibarvovali tím, co slyšeli od dospělých.

Z rodiny Macugae ve válce padli dva Kijoakiho strýcové. Babička dodnes dostávala podporu pro pozůstalé, ze které však nic neutrácela a vše odkládala na domácí oltář.

Možná proto Kijoakiho v albu válečných fotografií z rusko-japonské války, které rodina Macugae vlastnila, nejvíce dojímala fotografie pojmenovaná *Uctění památky padlých u Telissu*, pořízená dvacátého šestého června třicátého sedmého roku éry Meidži, tedy roku 1904.

Fotografie vytištěná sépiovým inkoustem se od ostatních různorodých válečných snímků v albu značně lišila. Kompozicí až pozoruhodně připomínala obraz, neboť postavy několika tisíc vojáků na ní vyobrazených působily dojmem, že je do prostoru rozmístila ruka malíře, přičemž veškerý efekt fotografie byl koncentrován především do vysokého náhrobku z prostého nelakovaného dřeva umístěného ve středu.

Na pozadí výjevu se nejasně rýsovalo nízké pohoří, které po levé straně z rozlehlého úpatí postupně stoupalo do výšky a po straně pravé se společně s roztroušeným stromovím, za nímž prosvítalo žluté nebe, ztrácelo v prašném horizontu.

V popředí se v pěkných rozestupech tyčilo šest vysokých stromů kývajících se ve větru. Kijoaki nedokázal určit, o jaké stromy jde, ale působily majestátně a listoví ve vrcholcích jejich korun hrdinsky vzdorovalo větru.

Pláň rozléhající se do dáli vydávala jemnou záři a její povrch v popředí pokrývala ušlapaná tráva.

Přímo uprostřed výjevu se skvěl náhrobek ze světlého dřeva a oltář zakrytý bílým plátnem třepotajícím se ve větru, na němž byly položené květiny.

Kolem dokola pak samí vojáci, několik tisíc vojáků. Ti v popředí stáli všichni zády k objektivu, na čepicích měli připevněné kusy bílého plátna, přes záda kožené pásy, a nestáli úhledně v řadě, nýbrž roztroušeně, ve skupinkách, se svěšenými hlavami. Potemnělé obličeje několika vojáků v levém rohu byly zachycené z profilu, podobně

jako je běžné na renesančních obrazech. V pozadí na levé straně tvořil nespočet vojáků, které v davu nešlo odlišit jednoho od druhého, půlkruh, který se mezi stromy táhl dál do dáli.

Vojáky v popředí i v pozadí ozařovalo pochmurně matné světlo, v němž se leskly jejich kamaše, vysoké boty a také skloněné šíje a křivky ramen. Celý výjev prostupoval nevýslovný smutek.

Srdce všech vojáků se jako na jedné vlně obracela k malému oltáři, květinám a náhrobku ve středu fotografie. I z těch nejvzdálenějších koutů pláně směřovala ke středu jedna těžká nevyslovitelná myšlenka, která utahovala obrovský kruh, těžký jako ocel...

Samotné stáří fotografie, stejně jako její sépiový odstín vyzařovaly auru nekonečného smutku.

Kijoakimu bylo již osmnáct let.

Na podobně temné a chmurné myšlenky, kterým propadala jeho citlivá duše, neměla domácnost, do níž se narodil a kde byl vychován, vůbec žádný vliv.

V rozlehlém sídle rodiny Macugae, které se nacházelo na vyvýšenině v městské části Šibuja, bychom marně hledali Kijoakiho spřízněnou duši. Nejspíš by ani nevyrostl v mladíka s podobnými dispozicemi, kdyby jej otec, markýz samurajského původu, ze studu z nízkého postavení, v němž se rod Macugae ještě během období konce šógunátu nacházel, neposlal jako malého na výchovu do dvořanské rodiny.

Sídlo markýze Macugaeho zabíralo rozsáhlý pozemek na okraji Šibuji. Na ploše padesáti hektarů se zde tísnilo mnoho stavení.

Hlavní dům byl postaven v japonském stylu, avšak v rohu zahrady stála rovněž majestátní budova ve stylu západním, navržená jistým anglickým architektem, díky níž se sídlo rodu Macugae zařadilo vedle rezidence maršála Ójamy mezi domy, kam mohli lidé vstupovat, aniž by se museli zouvat, a tradovalo se, že takové jsou v Japonsku všeho všudy jen čtyři.

Zahradě dominovalo jezírko, za nímž se tyčil kopec s javory. Po jezírku se dalo plavit v loďkách, v jeho středu se skvěl ostrůvek, u břehů kvetly stulíky a na hladině plavaly brasenie, které bylo možné sbírat na vaření. Přijímací hala hlavní budovy byla situovaná čelem k jezírku a výhled na něj byl též z místnosti v budově v západním stylu, kde se konaly hostiny.

Břeh jezírka i ostrůvek lemovalo na dvě stě zahradních luceren, na ostrůvku samotném pak stáli tři jeřábi odlití ze železa, jeden z nich se sklopenou hlavou, zbylí dva s hlavou zvednutou k nebi.

Z vrcholku javorového kopce stékala kaskáda deroucí se svahem až pod kamenný most, kde se ve stínu červených kamenů z ostrova Sado vlévala do jezírka a omývala kořeny puškvorců, které v sezoně krásně kvetly. V jezírku šlo lovit kapry a karasy. S markýzovým svolením zahradu dvakrát do roka v rámci výletu navštěvovaly i základní školy.

Kijoaki se v dětství bál želv kožnatek, kterými ho strašilo služebnictvo. Stovku želv vypustili do jejich nového domova v jezírku, když je Kijoakiho nemocný dědeček obdržel darem na posilněnou, a služebnictvo Kijoakiho strašilo povídačkami o tom, jak kožnatka, která se jednou přisaje na prst, už nikdy nepustí.

Součástí sídla bylo rovněž několik čajových domků a velká hala s kulečníkem.

Za hlavní budovou rostl cypřišový háj, který vysázel dědeček a kolem nějž se rovněž dařilo smldinci. Mezi stromy se klikatila jedna úzká cestička směrem k zadní brance a druhá stoupala k nízkému kopečku, kde za širokým trávníkem stála rodinná svatyně. Svatyně byla zasvěcená dědečkovi a dvěma padlým strýcům. Vše ve svatyni, od kamenných schodů a luceren až po kamennou bránu *torii*, vyhlíželo podle předpisů, jen pod schodištěm stály po obou stranách namísto tradičních kamenných lvíčků usazené dělové koule z rusko-japonské války, natřené na bílo.

Kousek pod hlavní svatyní se nacházela rovněž malá svatyňka zasvěcená božstvu Inari, před níž se tyčila nádherná pergola porostlá vistáriemi.

Na konci května se zde při příležitosti výročí dědečkovy smrti scházela celá rodina a ženy pod vistáriemi v plném květu nacházely úkryt před paprsky slunce. Na jejich bílé tváře, nalíčené pečlivěji než obvykle, pak dopadal fialový stín květů připomínající elegantní stín smrti.

Ženy...

V sídle jich žilo vskutku mnoho.

Vévodila jim samozřejmě babička, která však pobývala odděleně v domku vzdáleném od hlavní budovy, kde se o ni staralo osm služebných. Kijoakiho matka měla ve zvyku ráno, když se ustrojila, chodit babičku v doprovodu dvou služebných za každého počasí navštěvovat, aby se zeptala, jak se jí daří.

Tchyně si matku pokaždé prohlédla od hlavy až k patě.

„Tenhle účes na tobě nevypadá moc dobře. Já bych si nechala udělat něco modernějšího. To by ti slušelo mnohem víc," řekla a v láskyplném pohledu se jí zračil úsměv.

Když matka přišla druhý den s modernějším účesem, řekla jí babička:

„Cudžiko, ty máš v sobě takovou staromódní krásu, tyhle moderní výstřelky ti moc nesluší. Já bych si rozhodně nechala udělat nějaký tradičnější účes."

To byl, alespoň co Kijoaki věděl, důvod, proč se na matčině hlavě střídal jeden účes za druhým.

Kadeřník byl i se všemi učni u rodiny Macugae jako doma a staral se nejen o markýzu, ale také o účesy více než čtyřiceti služebných, přičemž o mužské vlasy projevil zájem pouze jednou, a to když si Kijoaki v prvním ročníku na prestižní akademii Gakušúin během banketu na oslavu nového roku oblékl slavnostní úbor, jenž si na sebe chlapci brali při příležitosti nošení císařské vlečky.

„Ve škole vám možná přikazují nosit vlasy na krátko, ale takový účes se k podobnému dvorskému šatu vůbec nehodí."

„Jenže když si je nechám narůst, vyhubují mi."

„Nu dobrá. Nechte mě tedy, mladý pane, abych vám účes alespoň trochu upravil. Stejně máte většinu času na hlavách čapky. Ale když si ji pak sundáte, budete vypadat mnohem mužněji než ostatní mladí pánové."

Třináctiletý Kijoaki měl hlavu ostříhanou skoro do hola, až působila modře. Zuby hřebenu mu působily bolest, vlasový olej se vpíjel do kůže a navzdory kadeřníkovu nezpochybnitelnému mistrovství se na hlavě v zrcadle žádná změna neodrazila.

I tak Kijoakiho na banketu všichni zahrnovali chválou, jak nevídanou oplývá krásou.

Jednoho dne poctil jejich sídlo svou návštěvou dokonce samotný císař Meidži, na jehož počest se v zahradě konal slavnostní zápas sumó, kvůli němuž kolem velkých jinanů natáhli závěsy. Jeho císařská Výsost pak zápas sledovala z balkonu budovy v západním stylu. Kijoakimu u císaře povolili audienci, během níž jej jeho císařská Výsost dokonce pohladila po hlavě, a třináctiletý Kijoaki si pomyslel, přestože mezi onou audiencí a novoročním nošením vlečky uběhly již čtyři roky, že si císař možná stále pamatuje jeho obličej, a tuto myšlenku svěřil i kadeřníkovi.

„Ach ano, mladého pána vlastně jeho Výsost pohladila po hlavě."

Kadeřník se na rohožích odsunul a se vší vážností směrem ke Kijoakiho temeni, v němž stále přebývalo cosi dětského, tlesknul obřadně rukama, jako kdyby se modlil ve svatyni.

Úbor nosiče vlečky sestával z tmavě modrých sametových kalhot pod kolena a kabátu, který měl po obou stranách prsou ve svislé řadě po čtyřech bílých bambulích, přičemž stejné nadýchané bílé bambule byly připevněné i na obou rukávech a na kalhotách. U pasu měl nosič vlečky připevněný meč a na bílých ponožkách černé lakýrky na knoflík. Široký límec z bílé krajky byl vepředu opatřen vázankou z bílého hedvábí a velký klobouk s opeřenou krempou v napoleonském stylu visel nosičům na zádech připevněný na hedvábných tkaničkách. Z urozených rodin bylo vybráno pouhých dvacet chlapců s nejlepšími výsledky, kterým se třetí den nového roku dostalo pocty nosit ve dvou vlečku princezny a ve čtyřech se střídat u vlečky císařovny.

Kijoaki nesl jednou vlečku císařovny a jednou vlečku princezny Kasugy.

Když nesl vlečku císařovny, prošli vznosně chodbou, kterou císařské služebnictvo provonělo pižmem, až do místnosti, kde se konala audience, a před začátkem hostiny pak vyčkával za císařovnou.

Císařovna, přestože již dosáhla požehnaného věku, neboť překročila šedesátý rok života, zůstávala velmi elegantní a moudrou ženou, jíž nikdo nebyl roven. Vše na třicetileté princezně Kasuze, její krása, temperament i postoj, zase připomínalo hrdě rozkvetlou květinu.

Kijoaki si zpětně více než neokázalou vlečku císařovny vybavoval vlečku princezny, ušitou z velké bílé kožešiny poseté černými tečkami a ozdobenou nespočtem perel. Vlečky císařovny se chopily čtyři páry rukou, princezniny

dva, a mladí ochránci v čele s Kijoakim nesli bez nejmenších potíží vlečky přesně odměřeným krokem, neboť celou situaci opakovaně nacvičovali.

Princezniny lesklé vlasy byly černé jako uhel a její vysoký účes vzadu postupně přecházel ve skvostně bílou šíji a lesklá ramena vykukující z večerních šatů. Její chůze vlečkou nijak neotřásala, neboť šla vzpřímeně a pevným krokem, avšak v Kijoakiho očích se zářivě bílá vlečka připomínající rozevřený vějíř vzdouvala a zase klesala, podobně jako se zasněžený vrcholek hory vynořuje a zase mizí v bílých oblacích, a v tu chvíli tak poprvé v životě objevil elegantní jádro ženské krásy, z něhož se mu zatočila hlava.

Francouzský parfém princezny Kasugy, kterým byla navoněná až po vlečku, přebíjel obstarožní vůni pižma. Kijoaki uprostřed chodby lehce zavrávoral a silně, byť jen na malý moment, za vlečku zatáhnul. Princezna nepozorovaně pootočila hlavu a vyslala směrem k chlapci, který na chvíli ztratil rovnováhu, drobné, laskavé pousmání, aby mu dala najevo, že jej ani v nejmenším nekárá.

Otočila se však jen tolik, aby to nebylo nápadné. I nadále přitom mířila vzpřímeně vpřed a chvilkovou stopu úsměvu tak mohl spatřit jen na její lehce pootočené tváři. Na líčko jí ze spánku spadl jemný pramínek vlasů a v koutcích mandlových očí zasvítil jako plápolající plamínek záblesk úsměvu. Avšak její vznešený, krásně tvarovaný nos zůstal bez pohnutí, jako kdyby se nic nedělo... Obličej princezny v úhlu, který ani nešlo nazvat profilem, prozářil na chvilku duhový záblesk, viditelný pouze tehdy, když se ve

správném náklonu podíváme na vybroušený povrch diamantu.

Jakmile markýz Macugae během banketu na vlastní oči spatřil svého syna, oblečeného do okázalého formálního slavnostního úboru, pocítil radost, jako když se dlouhé roky vysněné přání konečně stane skutečností. Tato radost dokázala beze zbytku utišit pocit falše usazený hluboko v jeho srdci; pocit, kterého se nedokázal zbavit, třebaže se vypracoval tak vysoko, že mohl ve vlastním sídle hostit samotného císaře. Markýz ve svém synovi spatřoval dokonalé spojení dvorské šlechty a nové honorace, konečný svazek mezi císařským dvorem a samurajskou vrstvou.

Pochvalné poznámky, jimiž účastníci banketu Kijoakiho zahrnovali, markýze zprvu těšily. Radost se však postupně proměnila v neklid. Třináctiletý Kijoaki byl až příliš krásný. Jeho krása vyčnívala i při nezaujatém srovnání s ostatními chlapci pověřenými nošením vlečky. Bílé tváře vzrušením lehce zbarvené do ruda, krásné obočí, oči, stále dětsky strnulé a sledující vše s vážností, lemované dlouhými řasami, jejichž lesklá čerň přímo zářila.

Pod vlivem lichotivých poznámek si markýz poprvé uvědomil, jak moc hezký jeho syn je a jak pomíjivou krásu vyzařuje. V jeho srdci vyklíčil neklid, který nakonec, jelikož byl založením optimista, zapudil jako chvilkovou nepříjemnost spojenou s touto konkrétní příležitostí.

Stejný neklid vyklíčil v mladíkovi jménem Iinuma, který se do sídla přistěhoval ve svých sedmnácti letech, rok před ceremoniálem nošení císařské vlečky.

Iinuma nastoupil na pozici Kijoakiho pomocníka a doučovatele na doporučení střední školy v jeho rodné Kagošimě. Do rodiny Macugae přišel s pověstí vynikajícího studenta a atleta. V Iinumově domovině byl markýzův otec uctíván jako neoblomné božstvo, o němž se doma a ve škole mnohé tradovalo, a jehož stín tudíž zahaloval i Iinumovy představy o životě v markýzově sídle. Naivního mladíka pak hluboce ranilo, když do sídla osobně dorazil a spatřil samý přepych a luxus, pravý opak toho, co si představoval.

To vše ještě dokázal přehlížet, ovšem nad Kijoakim, který mu byl svěřen do péče, oči přivírat nedokázal. Iinumovi nebyla po chuti Kijoakiho krása a křehkost, nelíbilo se mu, jak Kijoaki vnímá svět, jak přemýšlí a jakým způsobem se zajímá o věci kolem sebe. Přístup markýze a markýzy ke vzdělání Iinumu také nepřestával překvapovat.

Kdybych se snad někdy sám stal markýzem, svoje dítě takhle vychovávat rozhodně nebudu. Jak to markýz zachází s dědictvím svých předků?

Markýz vzdával svému otci patřičnou úctu pouze během obřadů na jeho počest a jinak se o něm skoro nezmiňoval. Iinuma by si přál, aby na něj markýz v oněch ojedinělých chvílích vzpomínal s větší laskavostí a citem, ovšem i toto přání vzalo během prvního roku, co v sídle strávil, za své.

Toho večera, co Kijoaki splnil svou povinnost nosiče vlečky, uspořádali markýz a markýza po návratu domů oslavu v rodinném kruhu. Když pak přišel čas jít spát, byl to právě Iinuma, kdo pomohl třináctiletému chlapci s tvá-

řemi zarudlými od alkoholu, kterého mu pro zábavu dali napít, dojít do ložnice.

Chlapec se zachumlal do hedvábných přikrývek, svěřil svou hlavu polštáři a vydechl horký vzduch. Kůží mezi krátkými vlasy a kolem zarudlých uší, tak tenkou, až byl vidět křehký skleněný mechanismus uvnitř, prosvítaly pulzující modré žilky. Rty chlapce i přes přítmí v pokoji rudě zářily a jeho oddechování znělo jako utrápená píseň hocha, jenž o utrpení nemá sebemenší ponětí, jen jej pro zábavu napodobuje.

Dlouhé řasy a tenká oční víčka připomínala rychle se pohybujícího, měkkého vodního živočicha... Iinuma pochopil, že v Kijoakiho obličeji nemůže očekávat odstíny oddanosti ani hlubokých emocí chlapce, pyšného, že byl toho dne poctěn výkonem důležité povinnosti.

Kijoaki znovu otevřel oči a zadíval se do stropu. V Iinumovi ten plovoucí pohled vyvolával bytostný odpor, avšak neměl jinou možnost než důvěřovat svému smyslu pro loajalitu. Kijoakimu bylo nejspíš horko, neboť se pokusil složit své nahé, hladké růžové paže za hlavu. Iinuma ho přikryl až po bradu a řekl: „Nastydnete. Měl byste už jít spát."

„Poslyš, Iinumo. Já jsem dneska pokazil jednu věc. Když mi slíbíš, že to neřekneš otci ani matce, prozradím ti co."

„Co jste pokazil?"

„Když jsem dneska nesl princezninu vlečku, trochu jsem zavrávoral. Princezna se usmála a nechala to být."

Iinuma vůči těm lehkovážným slovům, vůči nulovému pocitu zodpovědnosti, vůči vzrušení, které se zračilo v Kijoakiho vlhkých očích, pocítil nenávist.

Moře hojnosti aneb Poslední dílo Mišimy Jukia

Mišimu Jukia,* romanopisce několikrát nominovaného na Nobelovu cenu, dramatika, příležitostného modela a herce, pravděpodobně první skutečnou spisovatelskou „celebritu“ v Japonsku, ale také významného kritika a politického aktivistu nejspíš není potřeba českému čtenáři příliš dlouze představovat, proto nejprve shrnu biografická fakta, jež jsou relevantní pro první díl tetralogie – jeho dětství a mládí, jeho romantizující a milostná díla a následně texty, které se mládím zabývají. V doslovech k dalším částem pak obrázek Mišimova díla a života bude doplněn. Prozatím se tedy nebudu hlouběji zabývat ani Mišimovými politickými myšlenkami, ani vztahem k císaři, nehodlám ani interpretovat jeho sebevraždu, neboť bych tak v tomto bodě musel činit neúplně.

Mišima Jukio (vlastním jménem Hiraoka Kimitake) se narodil jako nejstarší ze tří dětí 14. ledna 1925 v Tokiu. Vyrůstal v komplikovaných poměrech, především kvůli složitému

* V tomto doslovu uvádím japonská jména v původním pořadí, tedy nejprve jméno rodové a pak jméno vlastní.

vztahu mezi svou babičkou a zbytkem rodiny. Babička Nacuko, žena původem ze samurajské rodiny, si malého chlapce uzurpovala sama pro sebe, kontrolovala jeho vycházky a často se dostávala ohledně výchovy mladého Mišimy do konfliktu jak s otcem Azusou, tak hlavně s matkou Šizue, jež mohla svého malého syna vídat mnohdy pouze během kojení. Matka s babičkou však měly zásadní vliv na estetickou výchovu budoucího spisovatele. Zatímco babička mu předala lásku k divadlu a prostřednictvím sebraných spisů Izumiho Kjóky (1873–1939)* také náklonnost k fantastice, matka mu kupovala všemožné pohádkové knihy, od Andersena po bratry Grimmy, a také časopisy pro mládež, které malý Mišima nadšeně četl. S ostatními chlapci se příliš nevídal a většinu času trávil tradičně dívčími hrami nebo zavřený v babiččině temném pokoji.

Tato výchova způsobila, že mladý Mišima ve škole nezažíval zrovna šťastné chvíle. V roce 1931, tedy v šesti letech, nastoupil na základní školu akademie Gakušúin (do té, kterou v románu navštěvuje Kijoaki s Hondou). Od spolužáků si vysloužil různé nelichotivé přezdívky, nevynikal ve sportech, často se stával terčem šikany. Šikanován byl mimo jiné i proto, že na elitní školu, kam vždy docházely děti z aristokratických rodin (mimo jiné i z císařské rodiny), nastoupil z rodiny, jejíž oficiální původ byl prostý. Pro nástup do školy tak potřeboval i garanta. Budoucího spisovatele od nepříjemností ve škole nezachránil ani sloh. Přestože v něm měl vyni-

* Česky například *Mnich z hory Kója* (2007, překlad Jan Levora) nebo *Zvěsti z temné věže* (2022, překlad Petr Holý).

kat, přinejmenším na základní škole mu nepřinášel žádnou úlevu, protože vyspělost jeho textů na učitele často působila podezřele, a tak si za ně nevysloužil mnoho chvály. Na základní škole nicméně začal s prvními literárními pokusy. Jako dítě psal zejména poezii, své sešity často doprovázel různými ilustracemi a zdobným písmem.

Na střední škole začal psát také povídky. Jeden z prvních dochovaných literárních počinů napsal Mišima v třinácti letech, nese název *Šťovík aneb Vzpomínky mladého Akihika* (Sunpó arui wa osanaki Akihiko no omoide) a vyšel ve školním literárním časopise vydávaném studentskou samosprávou v březnu roku 1938. Za jeho skutečný literární počátek je možno označit povídku *Les v plném květu* (Hanazakari no mori), která vycházela na pokračování mezi zářím a prosincem roku 1941, tedy v době, kdy bylo Mišimovi šestnáct let, v časopise *Literatura a kultura* (Bungei to bunka). V tomto poetickém textu bez dramatičtějšího děje se vypravěč oddává představám a úvahám o svých předcích napříč dějinami, kteří jsou s ním spojení jako řeka tekoucí minulostí. Zároveň jde o první dílo, které publikoval pod pseudonymem Mišima Jukio, aby jako student prestižní akademie Gakušúin nepřitahoval nežádoucí pozornost, ale i proto, že otec vůči jeho literárnímu snažení neměl na rozdíl od matky sebemenší pochopení. Pseudonym, který si zvolil na popud jednoho z členů redakce časopisu, literárního vědce Šimizua Fumia (1903–1998), vznikl, když Kimitake projížděl městem Mišima a z okna vagónu viděl horu Fudži.

Velký vliv na formování Mišimovy osobnosti měla válka, a to navzdory tomu, že do ní pro svoji churavost nebyl po-

volán. Kritik Okuno Takeo (1926–1997) píše ve své knize *Legenda o Mišimu Jukiovi* (Mišima Jukio no densecu, 1992), že jejich generace vyrůstala v neustálé přítomnosti války, armády a smrti. Počátek dvacátého století se v Japonsku vůbec nesl ve znamení válek. Na konci století devatenáctého to byla první čínsko-japonská válka (1894–1895), následovaná rusko-japonskou válkou (1904–1905), po ní přišla první světová válka (1914–1918) a za Mišimova mládí pak došlo k mukdenskému incidentu (1931), který Japonsku posloužil jako záminka pro invazi do Mandžuska, v roce 1937 pak propukla druhá čínsko-japonská válka, během níž také Japonsko zaútočilo na Pearl Harbor v roce 1941 a zahájilo tím válku v Pacifiku, která trvala až do 15. srpna 1945. Mezitím došlo v roce 1936 také k tzv. incidentu 26. února, kdy se skupina mladých důstojníků pokusila o puč v japonské armádě. Tento incident měl na Mišimu celoživotní vliv. Během třicátých let se podobných bouřlivých událostí odehrálo mnoho, a Mišima tak skutečně vyrůstal ve stínu války a nepokojů, přičemž armáda byla během této doby všudypřítomným a výrazným prvkem. Netřeba dodávat, že na něj měla vliv i všeobecná vlastenecká výchova, zejména k úctě k císaři, a během druhé světové války také všudypřítomná destrukce a očekávání smrti.

Na sklonku války a krátce po ní napsal několik děl, v nichž se objevují motivy, které později rezonují s *Mořem hojnosti* či přímo s *Jarním sněhem*. Patří mezi ně povídky *Středověk* (Čúsei, 1946) nebo *Cigarety* (Tabako, 1946), v nichž se objevuje inspirace historií, silný lyrický aspekt a romantismus, respektive autobiografické motivy z Mišimových školních

let. Mezi těmito texty vyniká povídka *Příběh z mysu* (Misaki nite no monogatari, 1946), v níž se opět setkáváme se silnými romantickými a lyrickými prvky a hlavním hrdinou, který inklinuje ke snění. V téže době publikuje také povídku *Princ Karu a princezna Sotoori* (Karunomiko to Sotoorihime, 1947), k jejímuž napsání Mišimovi posloužila jako inspirace legenda o princezně Sotoori ze staré japonské kroniky *Kodžiki* (712). Kromě inspirace starou japonskou literaturou se zde objevují motivy zakázané lásky, která prolamuje tabu, ale také krása, jež z této nemožnosti pramení. Zde je paralela s *Jarním sněhem* opět nasnadě.

Mišima nakonec vystudoval právnickou fakultu (na jejíž přijímací zkoušky se v románu připravuje Honda) Císařské tokijské univerzity a po studiích nastoupil na místo státního úředníka, avšak práce po několika měsících zanechal, aby se naplno věnoval literární činnosti. V roce 1948 se zapojuje do literárního dění a stává se členem okruhu časopisu *Moderní literatura* (Kindai bungaku), jenž byl jedním z pilířů obnoveného literárního provozu. Do okruhu tohoto časopisu patřili významní spisovatelé a kritici tzv. poválečné školy *sengoha*, jako jsou Hanija Jutaka (1909–1997), Hirano Ken (1907–1978) nebo do češtiny přeložení spisovatelé Noma Hiroši (1915–1991),* Umezaki Haruo (1915–1965)** nebo Takeda Taidžun (1912–1976).†

* Česky *Oblast prázdnoty* (1963, překlad Zdeněk Havlík).
** Česky *Konec dne* (1963, překlad Vlasta Winkelhöferová) nebo *Bláznivý drak* (1982, překlad Zdenka Švarcová a Jan Winkelhöfer).
† Česky *Světélkující mech* (1980, překlad Vlasta Winkelhöferová).

Mišima občas bývá řazen mezi tzv. druhou poválečnou školu *sengoha*, kam patří Abe Kóbó (1924–1993),* Óoka Šóhei (1909–1988),** Šimao Tošio (1917–1986), Hotta Jošie (1918–1998) nebo Inoue Micuharu (1926–1992). Zatímco Abe Kóbó a Inoue Micuharu byli po válce členy levicově orientovaných kruhů, Óoka Šóhei zasvětil svůj život protiválečnému psaní na základě svých zážitků z Filipín a Šimao Tošio psal povídky se surrealistickým nádechem a rovněž texty, jež čerpají z jeho zkušenosti člena speciálních útočných jednotek *Tokkótai* (známé jako jednotky Kamikaze), jehož nasazení zabránil konec války. Je zjevné, že do této již tak nesourodé skupiny Mišima příliš nezapadá, a ještě méně zapadá do první poválečné generace, jejíž ideály se s jeho vnímáním světa často výrazně rozcházejí.

Pozoruhodné je, že v době, kdy se Mišima zapojuje do literárního dění, spáchal sebevraždu známý spisovatel Dazai Osamu (1909–1948),† vůči němuž Mišima dával najevo svou nevoli, mimo jiné kvůli ublíženeckému psaní a „slabošské sebevraždě". Oba autoři se stihli po válce setkat na jedné akci, kde se spolu dostali do konfliktu, protože Mišima Dazaiovi řekl, že jeho díla nemá rád. Ovšem jak Dazai, tak Mišima, po-

* Česky *Písečná žena* (1965, překlad Miroslav Novák), *Červený kokon* (1971, překlad Vlasta Winkelhöferová) nebo *Tvář toho druhého* (1981, překlad Vlasta Winkelhöferová).

** Česky *Ohně na planinách* (1976, překlad Jan Winkelhöfer a Vlasta Winkelhöferová).

† Česky *Zapadající slunce* (1972, překlad Vlasta Winkelhöferová) nebo *Člověk ve stínu* (1996, překlad Zdenka Švarcová).

dobně jako další velikán japonské literatury a Mišimův přítel Kawabata Jasunari (1899–1972),* sdíleli nedůvěru vůči poválečnému uspořádání země, která prakticky ze dne na den provedla povrchní myšlenkový obrat. Mišima těžce nesl, když se po válce císař zřekl svého božského původu a prohlásil se za člověka. Od té doby choval vůči císaři jakožto konkrétní osobě, tedy císaři Hirohitovi (1901–1989), jehož posmrtné jméno zní císař Šówa, zášť, která samozřejmě nepadala na samotnou instituci císaře, již vnímal jako transcendentální kontinuum a jejímž podporovatelem zůstal do konce života. Mišima a jeho vrstevníci zažili jinou válku než jejich starší kolegové, kterým její konec přinesl úlevu. Mišimova generace válku prožila především ve vidině „krásné smrti“ za císaře, v obětování se, což byl hodnotový aspekt jejich života, který po válce najednou zmizel a nahradila jej uměle nainstalovaná demokracie (zpočátku pod okupací a cenzurou USA, posléze pod jejich přetrvávajícím vlivem), reprezentovaná především ústavou z roku 1947, která obsahuje devátý článek, v němž se Japonsko zřeklo války a který je dodnes zdrojem bouřlivých debat. Zrušení článku a obnovení armády v tradičním slova smyslu (tedy ne pouhých „jednotek sebeobrany“) bylo jedním z velkých témat Mišimova poválečného aktivismu a jedním z bodů, jehož se dotkl i během svého posledního projevu před sebevraždou. Situaci své generace popsal v eseji *Zbraň těžce nemocného* (Džúšóša no kjóki) z roku 1948.

* Česky *Tanečnice z Izu a jiné prózy* (1988, překlad Vlasta Winkelhöferová, Vlasta Hilská, Miroslav Novák) nebo *Hlas hory* (2002, překlad Antonín Líman).

Již předtím Mišima publikoval své první delší dílo – novelu *Bandité* (Tózoku, 1947), v níž zpracoval téma dvou mladých lidí, jež odmítli jejich partneři, a tak mezi sebou vytvořili sebevražedný pakt. Jedním z ústředních inspiračních zdrojů pro mladého Mišimu byl v této době francouzský spisovatel Raymond Radiguet (1903–1923), známý svými díly *Ďábel v těle* (1923) a *Ples u hraběte D'Orgel* (1924). Dílo však nebylo přijato příliš pozitivně, stejně jako mnoho jeho jiných raných pokusů. Hlavním bodem, na nějž kritici poukazovali, byla umělost celého vyprávění a zjevná nezkušenost autora, který takto mladý musel celý příběh vykonstruovat. Mišima však zmiňovanou umělost či vykonstruovanost nikdy nevnímal jako něco negativního. Přestože lyrismus a romantismus svých raných pokusů opustil, nebo spíše transformoval, jeho dílo se těchto aspektů nikdy nezbavilo. Mišimu koneckonců plochý realismus nikdy nezajímal, a to ani v životě, ani v psaní.

Prvního skutečného uznání se tak Mišimovi dostalo až s publikací románu *Zpověď masky* (Kamen no kokuhaku)* v červenci roku 1949. Román koncipovaný jako zpověď mladíka, který se vyrovnává se svou homosexualitou a učí se zvládat život ve společnosti, v níž by nebyl akceptován, je protkán velmi specifickou obrazotvorností a mnoho aspektů tohoto díla natáhlo nitě viditelné napříč celým autorovým dílem. Přestože se hojně debatovalo o tom, do jaké míry je dílo autobiografické, samotný Mišima tvrdil, že v díle

* Česky *Zpověď masky* (2018, překlad Klára Macúchová).

„napsal úplnou pravdu“ a že jde o jeho „první zpovědní román“. Na druhou stranu dodával, že nejde o pouhý zpovědní román (tzv. *watakuši šósecu* či *šišósecu*, doslova ich-román), jenž v moderní japonské literatuře vykrystalizoval v jednu z tradičních forem, kdy autor odhaluje svůj osobní život, ale pokus o analytické sebepsaní, o nahlížení na sebe jako na objekt. Poprvé použít sebe samého jako námět literárního textu bylo pro Mišimu cosi jako „sebevražda naruby“. Cítil – možná pod vlivem kritiky, že „nemá žádnou podstatu“, které byl do té doby vystaven –, že musí napsat něco autentického, aby se mohl osvobodit a pokračovat ve spisovatelské dráze. Dílo se setkalo s velkým ohlasem u čtenářů i literární kritiky a často je považováno za Mišimův skutečný vstup na literární scénu, přičemž kritik a člen poválečné školy *sengoha* Honda Šúgo (1908–2001) o něm ve své knize *Narativní dějiny poválečné literatury* (Monogatari sengo bungaku ši, 1960–1965) napsal, že šlo o „první nezpochybnitelný důkaz jeho talentu“. K tématu homosexuality se vrací ještě v dlouhém románu *Zakázané barvy* (Kindžiki, 1951–1953),* v němž sepsal příběh stárnoucího spisovatele, jenž manipuluje mladým homosexuálem, aby se pomstil ženám, jež ho v životě zklamaly. O tomto románu Mišima prohlásil, že by jím chtěl „uzavřít projekt, o nějž se snažil od svých dvaceti let“. Jedná se tak o jeden z vrcholů Mišimovy tvorby, a jak uvidíme později, přibližně v této době se v jeho poznámkách poprvé objevují koncepty pro rozsáhlý román, kterým nakonec bude *Moře hojnosti*.

* Česky *Zakázané barvy* (2025, překlad Jan Levora).

Mezitím Mišima vyjíždí poprvé do ciziny, ještě za okupace a se skromnými prostředky, nicméně navštíví i Řecko, jehož antická kultura pro něj byla vždy inspirací, obzvláště pak idea rovnováhy mezi krásnou duší a krásným tělem. Po návratu píše román *Příboj* (Šiosai, 1954),* jenž je inspirován Longovým příběhem *Dafnis a Chloé* z druhého století a popisuje čistou lásku dvou mladých lidí na ostrově nezkaženém moderní civilizací, kde lidé žijí prostě. V tomto díle dále prohlubuje svou estetickou vizi. Z textu se stává bestseller a potvrzuje Mišimovu pozici na literární scéně.

V téže době vychází i další text inspirovaný starou japonskou literaturou a zároveň obsahující silný buddhistický prvek. Jde o povídku *Opat chrámu Šiga a jeho láska* (Šigadera šónin no koi),** která vyšla v říjnu roku 1954 v časopise *Literární letopisy* (Bungei šundžú). Jako zdroj tentokrát posloužil příběh obsažený v rozsáhlém válečném eposu *Kronika velkého míru* (Taiheiki) z druhé poloviny 14. století. Místo buddhismu sekty Hossó se zde objevuje motiv sekty Čisté země (Džódo šinšú). Vypráví o mnichovi, který se zamiluje do dvorní dámy. Opět je zde přítomen motiv nemožné lásky.

Mišimovo pravděpodobně nejznámější a nejčtenější dílo, alespoň v Japonsku, je *Zlatý pavilon* (Kinkakudži),† který vycházel na pokračování od ledna do října 1956 v časopise *Nové vlny* (Šinčó). Příběh inspirovaný skutečným aktem žhářství v chrámu Rokuondži v Kjótu z roku 1950 opět ob-

* Slovensky *Príboj* (1988, překlad Karol Kuťka).

** Česky vyšlo v roce 1967 v překladu Ivana Krouského.

† Česky *Zlatý pavilon* (1998, překlad Klára Macúchová).

sahuje buddhistické motivy, tentokrát zenové, stejně jako konfrontaci s absolutní krásou. Román byl jednou z katarzí první dekády Mišimova spisovatelského života, neboť práce na *Zlatém pavilonu* pro něj byla příležitostí k „sebeobnově“. Aktivně studuje dílo spisovatele Moriho Ógaie (1862–1922),* jehož „průzračný intelektuální styl“ mu učaroval, a pokusil se sám o proměnu z „citového k intelektuálnímu“, od „osobního k univerzálnímu“. Jinými slovy se pokusil definitivně osvobodit od svého mladického lyrismu a romantismu. Během psaní románu se také začal plně oddávat bodybuildingu, aby překonal všechny své fyzické komplexy z mládí. Opouštění lyrického či poetického (emocionálního) vnímání světa se objevuje i v jiných jeho dílech, jako například v povídce *Chlapec, co píše básně* (Ši wo kaku šónen), která poprvé vychází v srpnu roku 1954 v časopise *Svět literatury* (Bungakukai). V této povídce je ústřední postava (jejíž předlohou je sám Mišima za studií v akademii Gakušúin) vržena do situace, v níž si pro svůj narcismus neuvědomuje, že je falešným básníkem.

Ve výčtu by bylo možno samozřejmě pokračovat, ovšem tento náhled je pro provázání Mišimova předchozího díla s *Jarním sněhem* už dostatečně ilustrativní. Mišima po napsání *Zlatého pavilonu* skutečně vyrazil jiným směrem: napsal dlouhý román *Dům Kjóko* (Kjóko no ie, 1958), kde sledoval vyprahlost doby prostřednictvím čtyř postav – malíře Nacua, boxera Šunkičiho, salarymana Seiičiróa a herce

* Česky *Vita sexualis* (1996, překlad Dita Horáková).

Osamua, známé povídky dotýkající se motivu císaře *Láska k vlasti* (Júkoku, 1961) nebo *Hlas padlých hrdinů* (Eirei no koe, 1966) či podivuhodný, s vědeckofantastickým žánrem hraničící román *Krásná hvězda* (Ucukušii hoši, 1962) o rodině, jež je přesvědčena o svém mimozemském původu. Avšak od šedesátých let už s vidinou smrti aktivně plánuje rozsáhlé románové dílo, které se mělo stát jeho posledním uměleckým gestem. *Jarní sníh* (Haru no juki) vycházel mezi zářím 1965 a lednem 1967, *Splašení koně* (Honba) mezi únorem 1967 a srpnem 1968, *Chrám úsvitu* (Akacuki no tera) od září 1968 do dubna 1970 a od července 1970 po krátké přestávce také *Pět znamení úpadku anděla* (Tennin gosui), a to až do ledna 1971, kdy už byl autor po smrti.

Moře hojnosti
Mišimovo poslední umělecké gesto

Zde se podíváme blíže na genezi románového cyklu, kterým Mišima uzavřel své dílo a také svůj život. Půjde o pohled fragmentární a neúplný, neboť mnoho jeho aspektů nelze dostatečně prozkoumat bez vyzrazení děje dalších dílů či konceptů, které se pojí k celkové kompozici a myšlenkovému základu. K těm se dostaneme postupně s tím, jak budou čtenáři pokračovat stále hlouběji do světa Mišimovy pozoruhodné tetralogie.

Idea *Moře hojnosti* se v Mišimových poznámkách k jiným dílům objevuje dávno před jeho realizací. Spisovatel si už

dlouho představoval rozsáhlý román, který se stane jeho „životním dílem“. Mišima v textu *O Moři hojnosti*, který uveřejnil ve večerním vydání novin *Mainiči* 26. února 1969, popisuje, jak v poznámkách z roku 1950, tedy v době, kdy psal román *Modrá doba* (Ao no džidai), „znovuobjevil“ klíčová slova jako „spirálovitá délka, věčný návrat, dlouhý cyklus *samsáry*, antihistoričnost románu, příběh o převtělování“, a dodává, že tyto poznámky dokazují, jak hluboko v něm tyto motivy byly zakořeněné. Skutečně dávají tušit, že nápad zrál v Mišimovi velmi dlouho. Kritici a badatelé často zmiňují i jeho raná díla jako *Les v plném květu*, kde motiv předchozích životů hraje významnou roli. Název *Moře hojnosti* se dokonce objevuje už v souvislosti se sbírkou poezie, kterou chtěl Mišima vydat v roce 1946, kdy mu bylo jednadvacet let. V dopise příteli napsal, že „moře bez vody na vyprahlém povrchu měsíce“ má „symbolizovat zářnou iluzi života a skutečnou podstatu smrti“, přičemž uvažoval, že by sbírku rozdělil do tří částí, z nichž první by měla zahrnovat básně milostné, což podivuhodně odpovídá i konceptu románové tetralogie, kdy první díl *Jarní sníh* je skutečně reprezentantem milostného románu. Sbírka však nakonec světlo světa nespatřila.

Jelikož Mišima koncipoval *Moře hojnosti* jako své „životní dílo“, není překvapivé, že v něm kulminují zásadní motivy provázející celé autorovo dílo, které do svého opus magnum vědomě zakomponoval. Symbolický je i den jeho sebevraždy, tedy 25. listopadu, neboť jde o den, kdy před více než dvěma dekádami začal psát svůj zásadní román *Zpověď*

masky, který byl jeho „sebevraždou naruby“ a analytickým odhalením vlastního života. Mišima tak uzavřel kruh mezi svým spisovatelským narozením a koncem, neboť poslední díl tetralogie odeslal nakladateli krátce předtím, než odjel do sídla jednotek sebeobrany na Ičigaji v Tokiu, přednesl tam před nastoupeným mužstvem projev a pak spáchal rituální sebevraždu. Přestože rukopis dopsal již před nějakou dobou, na jeho poslední list napsal *Moře hojnosti – konec, 25. 11. 1970*. Všechny tyto detaily jen dále prozrazují, s jak silným konceptuálním uvědoměním Mišima přistupoval ke svému dílu, k životu a smrti.

Konkrétněji se konceptem rozsáhlého posledního románu začal zaobírat někdy od roku 1960 a práci na prvním díle, *Jarním sněhu,* zahájil v roce 1965. *Moře hojnosti* definoval jako pokus o dílo, které vykročí ze stínu tradic dlouhého románu devatenáctého století, a celý cyklus označil za „román jako interpretaci světa“. O svém díle se vyjádřil následujícím způsobem:

Jsem mučen otázkou, jak lze napsat rozsáhlý román, který by v sobě neobsahoval žádnou filozofii, jež je vzhledem k době ústřední.

V textu *O Moři hojnosti* pak dále napsal:

Otrávily mě historické romány, které se snaží následovat čas a zachycovat jej chronologicky. Chtěl jsem vytvořit něco, kde bude místy čas přeskakovat, kde konkrétní čas vytvoří konkrétní příběh, avšak zároveň vznikne celkově jeden velký kruh. Chtěl jsem napsat „román jako interpretaci světa“, o němž jsem uvažoval od okamžiku, kdy jsem

se stal spisovatelem. A naštěstí jsem se narodil jako Japonec a měl jsem po ruce myšlení samsáry neboli cyklu smrti a znovuzrození.

Konceptuální rovinu románu, tedy onu „filozofii“, a také vnitřní logickou strukturu, která by mu umožnila jeho vizi časové kompozice, mu pak nabídly předmoderní zdroje, konkrétně buddhistické myšlení *vidžňánavády* (japonsky *juišikiron*), jež se hojně objevuje v *Jarním sněhu*, a pak klasická japonská literatura z období Heian (794–1185), která jako důležitý prvek struktury příběhu často využívá sny, konkrétně *Příběh středního rady Hamamacua* (Hamamacu čúnagon monogatari), kde vedle snů hraje obzvláště významnou roli i koncept reinkarnace.

Buddhistické myšlení Mišimovi nabídlo koncept času a návaznosti, který nebyl závislý na historické metodičnosti, a poskytlo mu mnohem větší metaforický a symbolický potenciál než obvyklé vyprávění lidských příběhů na pozadí velkých dějin. Buddhistickému myšlení věnoval v přípravách na psaní poměrně velkou péči, konkrétně pak studiu *vidžňánavády*, u jejíhož počátku stojí indický mnich Asanga, který žil ve čtvrtém století. *Vidžňánaváda* je známá svou komplexností a Mišima během rozhovoru se spisovatelem Takedou Taidžunem, příslušníkem poválečné školy, který byl rovněž buddhistickým mnichem (sekty Čisté země), přiznává, že mu ze začátku svět složitých buddhistických konceptů a termínů činil problémy. Studiu tak věnoval skoro tři roky. Přesto, jak upozorňuje mnoho kritiků, je jeho vnímání této filozofie specifické

(z pohledu odborníka možná i nepřesné), což jen nasvědčuje tomu, že pro něj bylo zajímavé především jako bohatý zdroj umělecké metafory.

Umělecký potenciál buddhistického myšlení se pak jistě nejvíce zúročil v jeho snaze o překonání tradiční románové logiky, na což poukazuje například ve výše uvedené citaci o své koncepci času. Zároveň díky němu mohl vytvořit specifickou konstrukci fikční reality, která se odráží především v interakcích hledisek jednotlivých postav, k čemuž se ještě vrátíme. Jak jsem již zmínil, druhým významným zdrojem, který Mišimovi pomohl vytvořit románový prostor, odlišný od představ o moderním románu, byla japonská klasická literatura.

Jak je jasné z poznámky, kterou je opatřen text prvního dílu na konci, *Příběh středního rady Hamamacua* z poloviny 11. století byl jednou ze zásadních Mišimových inspirací pro *Moře hojnosti*. S tímto textem se poprvé setkal během přednášek na akademii Gakušúin, které vedl Macuo Satoši (1907–1997). Jde o dílo klasické japonské literatury v žánru *monogatari* neboli příběhů s básněmi, jehož nejznámějším zástupcem je *Příběh prince Gendžiho* (Gendži monogatari), jenž se dostal i k českým čtenářům.* *Příběh středního rady Hamamacua* je samozřejmě *Příběhem prince Gendžiho* inspirován, avšak v jeho stínu trochu zapadá, k čemuž přispěl i fakt, že šlo dlouho o dílo zapomenuté. Jeho autorkou je nejspíš dcera Sugawary no Takasu-

* Česky *Příběh prince Gendžiho* (2002–2008, překlad Karel Fiala).

eho (1008–někdy po 1059), známá především jako autorka literárního *Deníku ze Sarašiny* (Sarašina nikki). Příběh se nedochoval celý, chybí u něj první kapitola, jejíž obsah známe především z komentářů, jako jsou *Bezejmenné sešity* (Mumjó zóši), což je sbírka kritických komentářů k různým *monogatari* ze začátku 13. století. *Příběh středního rady Hamamacua* vypráví příběh titulního středního rady, jenž ještě jako dítě ztratí otce. Hrdina se zamiluje do dívky jménem Taišó no kimi, která je dcerou muže, za nějž se jeho ovdovělá matka znovu provdala. Střední rada se ve snu později dozví, že se jeho otec převtělil do čínského prince, a vydává se na cestu do Číny, aby se s otcem sešel. Než však odjede, počne s Taišó no kimi dítě, čímž překazí vdavky, které pro ni plánoval její otec, a Taišó no kimi se tak místo toho se stává buddhistickou mniškou. Divoký příběh pak pokračuje dál, ovšem i z těchto počátečních událostí je jasný jeho vliv především na *Jarní sníh* (střední rada jako Kijoaki, Taišó no kimi jako Satoko a podobně). Motiv snů hraje zásadní roli v mnoha heianských příbězích, včetně slavného *Gendžiho*, avšak jak podotýká v úvodu ke svému překladu do angličtiny* Thomas H. Rohlich, *Příběh středního rady Hamamacua* mezi nimi vyniká obzvláštním důrazem na sny v kombinaci s motivy reinkarnace. Mišimovi tak pro ideu jeho románového cyklu nabídl ideální inspiraci. Muramacu Takeši (1929–1994)

* Překlad vyšel jako *A Tale of Eleventh Century Japan: Hamamatsu Chūnagon Monogatari* v roce 1983.

ve své knize *Svět Mišimy Jukia* (Mišima Jukio no sekai, 1990) odhaduje, že i původní název tetralogie, tedy *Měsíční hostina* (Cuki no utage), pochází právě z *Příběhu středního rady Hamamacua*, kde je scéna hostiny s pozorováním měsíce.

S *Příběhem středního rady Hamamacua* se Mišima opětovně setkal v roce 1964, kdy text vyšel knižně v novém vydání s poznámkovým aparátem, jenž rovněž vytvořil jeho bývalý učitel z akademie Gakušúin Macuo Satoši. Mišima k tomuto novému vydání napsal krátký esej s názvem *Život a sny*, v němž o heianském příběhu píše následující:

Celý příběh je protkaný úvahami, že pokud sny předcházejí realitu, pak to, co nazýváme realitou, je neurčité a nejasné, a pokud neexistuje neměnná a trvalá realita, pak je reinkarnace její přirozenější alternativou.

Dále:

Je jisté, že autorce musela realita připadat neskutečně plytká. (...) A pokud dokážeme souznít s podobným, na pohled absurdním příběhem, pak jen zjišťujeme, že sami s takzvaně nehybnou realitou nedokážeme být spokojeni.

Podle Muramacua Takešiho to byl právě *Příběh středního rady Hamamacua*, který Mišimovi nabídnul odpověď na jeho otázku, jak napsat rozsáhlý román bez ústřední ideologie. Jestliže Mišima v poválečném Japonsku spatřoval „plytkou“ realitu, které sám vůbec nevěřil, pak mu právě svět heianského příběhu, jehož realita je tvořena sny a reinkarnací, nabídla příhodný vzor, podle nějž mohl svoje životní dílo modelovat. Tetralogii také

začal psát v době, kdy publikoval svůj slavný esej *Slunce a ocel* (Taijó to tecu), který poprvé vyšel v listopadu roku 1965 v časopise *Kritika* (Hihjó), a Muramacu Takeši vypíchnul jejich současnost zejména v souvislosti s pasáží, kdy Mišima píše, že v sobě poslední dobou „začal pociťovat kumulaci různých věcí, které jdou jen těžko vyjádřit pomocí objektivního žánru, jakým je román“. Mišima tedy práci na románu, kterým chtěl překonat tradiční představy o něm, zahájil zhruba ve stejné době, kdy se vyznával z pocitu, že v sobě má mnohé, co objektivní žánr jako román vyjádřit nemůže.

Dílo bylo plánováno jako pentalogie, ale během psaní Mišima své plány mnohokrát změnil. Všechny tyto plány a změny můžeme vyčíst z jeho poznámek k projektu, které zaplnily celých dvacet tři zápisníků. Když se podíváme na chronologii časopiseckého vydávání tetralogie, všimneme si, že zatímco první tři díly napsal stabilním tempem, mezi třetím a čtvrtým dílem je pár měsíců přestávky. Během psaní druhé půlky tetralogie se již Mišima zaobíral myšlenkami na svůj skon, a dokonce během psaní třetí knihy zvažoval, že celý projekt ponechá nedokončený. Nakonec však v psaní pokračoval, avšak byl to právě čtvrtý díl, který mezi různými plány a konečným výsledkem prošel největší proměnou.

Mišima Jukio tedy projekt dokončil a zanechal světu pozoruhodné dílo, které pro významovou vrstevnatost a množství záhad nejspíš nelze uchopit v jeho celku, což mu zaručuje životnost i dnes, více než padesát let po autorově smrti.

První díl Mišimova závěrečného románového cyklu byl v době, kdy ještě nenesl název *Moře hojnosti*, zásadně odlišný od románu, který nyní čeští čtenáři drží v ruce. V původním pětidílném rozvržení byl první díl zamýšlen jako „příběh génia, který zemřel mladý“ a inspirací mu měla být rodina spisovatele Akutagawy Rjúnosukeho (1892–1927), známého i z českých překladů,* který spáchal sebevraždu v pětatřiceti letech.

Z tohoto konceptu však nakonec sešlo a Mišima se rozhodl příběh zasadit do prostředí aristokracie na přelomu období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926). Sám pak útvar románu popsal jako „milostný román ve stylu heianských příběhů“, čímž odkazoval na *Příběh středního rady Hamamacua*. Muramacu Takeši vzpomíná, že v jednom telefonickém rozhovoru Mišima ohlašoval zasazení prvního dílu přímo do období Meidži. Podle Muramacua pak měl být první díl modelován podle první, ztracené kapitoly *Příběhu středního rady Hamamacua*, přičemž na jejich podobnosti jsme již stručně poukázali. V detailech se příběhy samozřejmě liší, ovšem inspirace je na první pohled zřejmá.

* Česky *Rašómon a jiné povídky* (2005, překlad Vlasta Hilská), *Tělo ženy a jiné povídky* (2005, překlad Jan Levora) nebo *Život jednoho blázna* (2025, překlad Jan Levora).

Mišima byl autor velmi metodický, známý svými extenzivními rešeršemi. Jeho zápisníky, které jsou k vidění v různých literárních muzeích po celém Japonsku, jsou plné detailních nákresů, schémat zápletek a vztahů mezi postavami. Jeho rešerše jsou v *Jarním sněhu* patrné na mnoha specifických detailech (konkrétní výrobci jednotlivých předmětů, vzory na oblečení, vybavení interiérů), stejně jako na skutečných předobrazech některých míst a postav.

Co se dobových inspirací týče, najdeme v Mišimových poznámkách záznam, v němž je naznačen základní konflikt příběhu, jímž měl být „poměr člena rodiny Saigó s nastávající princeznou během konce období Meidži". Rod Saigó byl samurajským rodem, z něhož vzešel Saigó Takamori (1828–1877), významná postava japonských dějin, který nejprve pomáhal svrhnout šógunát a posléze vedl samurajské povstání proti nové vládě na začátku období Meidži. Pro *Jarní sníh* je pak zásadní postava jeho bratra, Saigóa Cugumičiho, jenž posloužil jako inspirace pro markýze Macugaeho a jeho rodinu, která stejně jako rod Saigó pochází z Kagošimy. Jeho sídlo stálo do konce šedesátých let skutečně na Šibuji; dnes je na jeho pozemku park, přičemž sídlo samotné bylo přesunuto do skanzenu *Meidžimura* poblíž Nagoji, kde jej lze navštívit dodnes. Naproti tomu rod Ajakura byl inspirován starým dvorským rodem Iwakura. Jestli k poměru, na nějž Mišima naráží ve své poznámce, skutečně došlo, nebo jde o autorův výtvor, není jasné. Inspirace těmito dvěma rody byla nakonec spíše povrchní, nicméně se v ní na symbolické rovině odráží ústřední kon-

flikt mezi novou společenskou elitou a starobylou elegancí, kterým moderní Japonsko procházelo.

Svůj předobraz v knize má i císařský chrám Geššúdži, který je inspirován chrámem Enšódži, jenž se dodnes nachází v bývalém hlavním městě Nara, avšak jakožto císařský chrám není běžně přístupný veřejnosti. Chrám však nepatří sektě Hossó, ale sektě Rinzai. Skutečná budova nesloužila za vzor pouze hlavnímu sídlu rodu Macugae, ale i jejich letnímu sídlu v Kamakuře, pro jehož předobraz Mišima využil letní sídlo, které si v Kamakuře postavil armádní generál Maeda Tošinari (1885–1942), tehdejší hlava bývalého samurajského rodu Maeda. V dnešní době se v budově nachází kamakurské muzeum literatury.

Mišima pro začátek své tetralogie zvolil dobu konce období Meidži a začátku období Taišó, krátké doby, pro niž byla příznačná vláda politických stran, která je v dějinách označována termínem „demokracie Taišó". Toto zasazení jistě není náhodné, a to hned z několika důvodů. Období Meidži bylo dobou velkých změn, kdy se Japonsko transformovalo v moderní mocnost a o překot přebíralo západní technologie, myšlení i instituce. Císař zůstával symbolickým garantem moci a jednotícím prvkem nového konceptu národního společenství, přičemž hlavní politickou moc drželi zejména bývalí samurajové z knížectví Sacuma a Čóšú, zkráceně aliance Saččó, zmiňované i v románu. Dobu Meidži charakterizovaly slogany jako „japonská duše – západní technologie" či „bohatý stát – silná armáda" a přinesla s sebou mnoho paradoxů a hodnotových rozporů. Nadšené

přejímání střídaly vlny nacionalismu. Kontrast mezi novou společenskou elitou vzešlou z lokálního samurajstva, která si udělovala tituly po západním vzoru, a starou dvorskou aristokracií je v románu vyjádřen prostřednictvím rodů Macugae a Ajakura.

Období Meidži skončilo smrtí císaře a spolu s ním symbolicky odešel i budovatelský étos. Konec jedné éry pak završila sebevražda generála Nogiho Maresukeho (1849–1912), ředitele akademie Gakušúin, který se rozhodl císaře doprovodit ve smrti poté, co na bojišti během sacumského povstání (vedeného proti nové vládě Saigóem Takamorim v roce 1877) ztratil císařský prapor, a především také kvůli pocitu zodpovědnosti za obrovské množství vojáků, kteří pod jeho velením padli během obléhání přístavu Port Arthur za rusko-japonské války mezi 1. srpnem 1904 a 2. lednem 1905. Symbolické odcházení jedné doby a nástupu doby nové zachytil Nacume Sóseki (1867–1916) ve svém románu *Kokoro* (1914), známého i českým čtenářům,* jenž byl Nogiho sebevraždou inspirován.

Mišima možná zvolil tuto dobu proto, že v ní spatřoval paralely se svou současností. Začátek období demokracie Taišó konvenuje s poválečnou demokracií „vnucenou“ Spojenými státy, které Mišima „ani trochu nevěřil“ a která v něm vzbuzovala dojem „plytké“ reality, již spatřoval i v *Příběhu středního rady Hamamacua*. Navíc i románový svět *Jarního sněhu* stojí ve stínu jednoho vojenského

* Česky *Kokoro* (2020, překlad Michael Weber).

konfliktu – rusko-japonské války, během níž Japonsko dokázalo porazit jednu z velmocí, jejichž „dohnání a předehnání“ si dalo za cíl.

Jak ve svém textu *Základy konceptu Moře hojnosti* (Hódžó no umi kósó no kihon, 2019) podotýká kritik Macumoto Tóru (1933) a jak jsme již každopádně viděli v Mišimově vyjádření o románu a historii, *Jarní sníh* není snahou napsat historický román, který by věrně zachycoval události doby či svět soudobé aristokracie. Stačí si vzpomenout na jednu z mnoha pasáží románu, které odkazují na jeho vnitřní koncept, a sice na Hondův monolog o dějinách, který se k podobným pokusům o zobecňování staví spíše negativně. Proud dějin, kdy se jedna doba přelévá do druhé, tato, jak by řekl Honda, „hranice“ je spíše součástí symbolické a metaforické roviny celého projektu.

Zde se nabízí ještě jedna paralela mezi *Mořem hojnosti* a *Zpovědí masky*, a sice paralela autobiografická. Podle Muramacua Takešiho totiž Mišima prohlásil, že *Jarní sníh* je vlastně „jeho zpovědním románem“. Samozřejmě tím neměl na mysli, že by se snad románem vypsal ze svých skutečných zážitků, avšak pokud si vzpomeneme na Mišimovy literární začátky, tak jistě zužitkoval dobu, kterou strávil v akademii Gakušúin. V postavě Kijoakiho, který má sklony ke snění, pak kulminují všichni jeho mladí hrdinové, kteří předcházeli „sebeobnově“ během psaní *Zlatého pavilonu*, jejž charakterizuje podobná dispozice. V neposlední řadě jsme pak viděli, že ani buddhistické myšlení jako konceptuální a myšlenkový základ pro román není něčím, co by

Mišima objevil až s *Mořem hojnosti*. Postava Hondy, který je racionalizujícím prvkem v nejasné realitě románu a protipólem beztvarého Kijoakiho a jeho snů, je zosobněním Mišimova analytického myšlení, které vyvažovalo jeho romantickou lyričnost.

Mišima se stejně jako mladíci v jeho románu octl na hranici mezi dobou slavných válek a dobou, kterou Honda nazval „válkou emocí". Vyrůstal v době militarismu, kdy hlavním cílem byla krásná smrt, obzvláště za všudypřítomné propagandy zdůrazňující oběť a heroismus. Avšak s příchodem poválečného světa se tato výchova rozpadla v prach.

Opusťme nyní autobiografickou linii a podívejme se krátce na kompozici románu. Svět *Jarního sněhu* je koncipován v duchu *vidžňánavády* jako střed nesourodých perspektiv, které si navzájem odporují. Ústřední je samozřejmě dvojice Kijoaki (emoce) a Honda (racio). Zatímco jeden z nich je součástí proměnlivé a nestálé reality, ten druhý se ji snaží stále uchopit a kategorizovat, avšak v konfrontaci se zasněným Kijoakim, se siamskými princi, kteří žijí v jiném světě než on, s buddhistickým myšlením a v neposlední řadě s vlastní necitlivostí vůči těmto věcem je Honda neustále nucen svůj rigidní pohled na svět přehodnocovat.

Kombinace odlišných perspektiv v *Jarním sněhu* samozřejmě není ničím novým: románová polyfoničnost je dávno pojmenovaný, a zvláště od devatenáctého století hojně využívaný koncept, což platí ještě více pro 60. léta dvacátého století, kdy se literární svět různými pokusy o relativizaci

románové formy samotné jenom hemžil. Mišimův fikční svět však odlišuje právě radikální hyperbola, kterou přináší zakomponování *vidžňánavády* do jeho struktury, neboť tak nabízí čtení, které subjektivní vidění postavy činí absolutním, kdy se svět samotný materializuje pouze v každém konkrétním vědomí, a nejde tak o mnohost pohledů, ale přímo mnohost světů. Díky ní je realita vykreslená v *Jarním sněhu* o to více nestálá a nespolehlivá. Tento koncept není nutno dovádět do radikálních důsledků, neboť stále platí, že skoro každá situace či hnutí mysli v románu je podkresleno intrikou či lží, ať už jde o situaci kolem Kijoakiho dopisů, či o žádost, kterou hrabě Ajakura vyslovil před Tadešinou a jež se táhne celým románem, avšak odhalena je až v závěrečných pasážích. Jednou z velmi evokativních scén, která zdařile ilustruje komplikovanou síť perspektiv a klamu, je scéna, kdy hraběnka se Satoko jedou v rikšách směrem ke chrámu Geššúdži a hraběnka s uspokojením pohlíží na dceru, jež se „zaujatě rozhlíží po okolí", přičemž se ji ještě snaží povzbudit, aby se dívala pozorně, neboť jako členka císařské rodiny nebude moci svobodně cestovat. Při zpětném čtení je však jasné, že Satoko se během cesty loučí s vnějším světem, který se rozhodla opustit.

Především je tu však vztah mezi Kijoakim a Satoko, kteří svým poměrem podvracejí „státní záležitosti", čímž Mišima nenápadně prolamuje tzv. chryzantémové tabu, tedy tabu ohledně kritiky císařské rodiny, které má své kořeny v šedesátých letech. Na jeho počátku stojí povídka *Příběh elegantního snu* (Fúrjú mutan) z roku 1960, kterou napsal spi-

sovatel Fukazawa Šičiró (1914–1987) a která způsobila velký poprask v japonských nacionalistických kruzích. Groteskní povídka popisuje sen, který se zdá vypravěči a v němž rozvášněný dav vtrhne do císařského paláce a ve skoro karnevalové atmosféře setne hlavy členům císařské rodiny. Po vydání povídky vnikl mladý nacionalista do domu ředitele nakladatelství Šimanaky Hódžiho (1923–1997), zabil nožem služku a poranil jeho manželku. Fukazawa se pak musel nějakou dobu skrývat, než se mohl vrátit k psaní. Povídka od té doby nikdy nevyšla znovu tiskem, nenajdeme ji ani v souborném vydání Fukuzawova díla a dnes je dostupná pouze elektronicky.

Mišima povídku četl ještě před vydáním a navrhoval, aby byla vydána společně s jeho dílem *Láska k vlasti*, neboť vycítil bouři, kterou vydání může způsobit. Jeho návrhu nebylo vyhověno, a dokonce se rozšířila pověra, že Mišima nakladatelství k vydání povídky dotlačil, a výhružky se naopak nahrnuly na něj. Od tohoto incidentu nicméně byla jakákoliv kritika císaře a jeho rodiny tabu. Mišima samotný však zůstal kritický vůči fyzické osobě císaře Hirohita, a to i v dílech, jako je zmiňovaná povídka *Hlas padlých hrdinů*. Dalo by se říci, že v *Jarním sněhu* je toto tabu prolamováno mnohem jemněji a se skrytou ironií, neboť se odehrává v tajnosti, čímž vzniká jen další vrstva falše a klamu, který skutečnost kalí a znejišťuje.

Jak už bylo řečeno, *Jarní sníh* má viditelný vztah nejen k Mišimově mládí, ale i k obrazu mládí, který vytvořil ve svých dílech. V povídce *Chlapec, který píše básně* nebo v ro-

mánech jako *Zpověď masky* komponuje Mišima situace, kdy se postava uzavírá do svého vlastního světa představ, který se často v konfrontaci s vnějším světem rozbíjí a odhaluje postavu v ironické situaci. Také *Jarní sníh* je příběhem o mládí a podobných scén, zejména z pohledu Kijoakiho, zde najdeme mnoho, avšak můžeme si všimnout, že mladík žijící výlučně pro své emoce většinou jen jeden sebeklam nahrazuje dalším. Subjektivní svět postavy Kijoakiho se tak netříští o objektivní nadřazenou realitu, ale o další a další klamy. Kritička Tanaka Mijoko (1936–2023) ve své knize *Mišima Jukio: Silueta božstva* (Mišima Jukio: Kami no kagebóši, 2006) například poukazuje na to, jak se v Kijoakiho postavě Mišima dopouští převrácení tradiční organizace zápletky milostného románu, který je často založený na překonávání překážek, avšak Kijoakiho láska se vyznačuje tím, že si neustále překážky vytváří sám a bez nich nemůže jeho láska ani začít. Je to právě nemožnost, kterou jsme mohli spatřit i v jiných Mišimových dílech o lásce, která obnažuje její nejkrásnější podobu. Podobně charakterizuje jeho tělesné probuzení také Sató Hideaki (1955), když si ve své knize *Mišima Jukio: puzení k tragédii* (Mišima Jukio: Higeki e no jokudó, 2020) všímá, že Kijoaki zpočátku nejeví o fyzickou lásku žádný zájem (i „suchar“ Honda působí oproti němu v tomto smyslu fyzičtěji, když zahořekuje nad množstvím žen v sídle rodu Macugae) a tento zájem, tato vášeň se v něm probudí až v momentě, kdy se stane „nemožnou“; od té doby začne po Satoko skutečně toužit. Je to ono prolamování tabu a neustálé popí-

rání stálé reality, které aktéry románu vzrušuje a přivádí je k činům, zatímco pozorovatele, v tomto případě Hondu, jen dále a dále mate. Muramacu Takeši vše shrnuje poukazem na to, že *Jarní sníh* je kulminací Mišimova psaní o lásce, a tak jej lze zároveň označit za román bilanční.

Mnohost subjektivních perspektiv, komplikovaná síť lží a intrik, to vše vytváří nestálou realitu, v níž je hlavní dynamikou příběhu fatálnost činu, který získává svou nejčistší esenci v nevyhnutelné konečnosti a neschopnosti vytvořit něco trvalého. Efektu iluzornosti reality pak Mišima dociluje i pomocí práce se světlem, odrazem a stínem, které celistvý obraz světa tříští jako kaleidoskop. Je to i onen napadaný sníh, který pokryje svět nestálou vrstvou proměny a vytváří tak prostor pro to, aby se odehrálo něco výjimečného, jako např. projížďka Satoko a Kijoakiho ve sněhu. Oproti tomu stojí naopak skoro vesmírná perspektiva nekonečné oblohy s kupícími se oblaky, všeobjímající tma, kde zanikají všechny tvary, nebo moře. Vzpomeňme na Hondu, který sedí na pláži v Kamakuře a pozoruje rozlehlé moře před sebou:

Při pohledu na konečky vln si uvědomoval, že v tento moment smutně vyprchává jedna nekonečně dlouhá snaha. Právě tady končí, tady se rozpadá v nicotu obrovská plocha moří a oceánů, která omývá celý svět – jedno neuvěřitelně rozlehlé schéma.

Honda během pozorování moře vnímá mikročástečky světa, od zrnek písku přes naplavené mušle po samotné kapky vody, a vnímá také obrovský celek moře, v němž se

vše spojuje v jeden velký proud, jeden velký krystal, který objímá celou planetu v „jedno neuvěřitelně rozhlehlé schéma“. Dějiny, čas, svět, ve kterém žijeme, je tam podoben neustále plynoucímu „základnímu vědomí“, v němž skutečné jsou možná jen činy tváří v tvář „absolutní nemožnosti“, které rychle zahoří a samy se vyruší, než jsou zobecněny do zapomnění. Zdánlivě nekonečné a obrovité se nakonec drolí v nicotu, avšak vědomí tohoto vyprchání a zániku je „tak uklidňující a laskavé“!

Jarní sníh je do značné míry románem, který vystavuje své postavy různým hraničním situacím, tváří v tvář nemožnosti či vědomí konce, a obnažuje tak jejich skutečnou podstatu, zatímco podstatu světa nechává skrytou. Síla Mišimova románu tkví mimo jiné i v tom, jak dokáže i v těch nejmenších detailech evokovat skoro až kosmickou perspektivu (vzpomeňme na Kijoakiho, když pozoruje brouka na okně), perspektivu času dějin a existence, která může být uklidňující, ale i hrozivá. A činí tak mnohdy efektivněji než pouhým kontrastem mezi jednotlivcem a velkými dějinami. Je to právě nejasnost a mnohost výkladů, které čtenáře na Mišimově díle provokují dodnes.

Igor Cima

Jukio Mišima
Jarní sníh

Moře hojnosti
Kniha první

Z japonského originálu 春の雪 (Haru no Yuki)
vydaného nakladatelstvím 株式会社新潮社 (Shinchōsha)
roku 1969 přeložil Igor Cima
Odborná redakce Martin Tirala
Jazyková korektura Linda Zachystalová
Obálka a grafická úprava OFICINA
Sazba JT
Vydalo nakladatelství RUBATO v Praze roku 2025
Vytiskla TISKÁRNA PROTISK, s. r. o., České Budějovice
První vydání
ISBN 978-80-88641-16-2

RUBATO
Sarajevská 8
120 00 Praha 2
www.rubato.cz
studio@rubato.cz