

Autorka: Vlasta Vinkelhöferová

Sám Jukio Mišima je nazývá „párem“, „párovými dramaty“, a vyjadřuje to japonským numerativem *cui*, používaným pro označení dvou totožných, či k sobě patřících a hodících se předmětů či jedinců. Tímto párem má na mysli svou divadelní hru Markýza de Sade (*Sadó kóšaku fudžin*) z roku 1965 (překlad do češtiny viz *SAD 1/1998*), a hru napsanou o tři roky později, na podzim roku 1968, a provokativně napsanou *Můj přítel Hitler* (*Waga tomo Hittorá*). I japonští nakladatelé toto autorovo chápání obou dramát jako nedílné dvojice ctí a vydávají je společně v jednom svazku.

Hra o Hitlerovi byla publikována hned v prosinci roku 1968 tokijským nakladatelstvím Šinčóša. Titul (který vzhledem k obecné neochotě až neschopnosti japonského jazyka vyjádřit explicitně rozdíl mezi plurálem a singulárem je možno překládat i jako *Náš kamarád*, popř. i *přítel Hitler*) vyvolal v japonské kulturní veřejnosti pobouření, zájem i rozpaky, v neposlední řadě také proto, že byly známy autorovy militaristické a nacionalistické sklony. Mišima však celkem jednoduše vyložil důvody a okolnosti, jež je vedly k napsání tohoto dramatického díla, v článku „Můj kamarád Hitler – Pozadí díla“, uveřejněném 27. prosince 1968 v deníku *Tókjó šimbun*:

Často jsem dotazován: Co má za smysl dnes psát o Hitlerovi? Po pravdě řečeno, kdybych chtěl se vši seriózností napsat knihu o Hitlerovi, nestačil by mi na to ani dvousvazkový román. Protože problém Hitlera se na jedné straně dotýká vlastní podstaty civilizace 20. století, a na druhé straně i nejtemnějších propastí lidství. Touto divadelní hrou o třech dějstvích jsem chtěl vylíčit Röhmův případ z roku 1934 a zajímal mne při tom spíše Röhm než Hitler. V politice platí zákon, že pro upevnění totalitního režimu je v určitém časovém bodě nutné oči lidových mas ošálit iluzí „politiky střední cesty“. Tímto momentem se pro Hitlera stalo léto roku 1934, a proto musel hrubou silou likvidovat krajní pravici i krajní levici. Pokud by tak neučinil, iluze „politiky střední cesty“ by ztratila na přesvědčivosti. Tento zákon platí bez rozdílu pro Západ i Východ, ale například v Japonsku od začátků potlačování levice až do vynesení rozsudků ve věci „incidentu z 26. února“ (pokus důstojnictva o puč v únoru 1936 – pozn. V.W.) to trvalo zhruba deset let. V tom se ale zřetelně odráží náš národní charakter, postrádající plánovitost. Hitler to vyřídil během jedné noci. V tom spočívá hrůznost Hitlerova nelítostného intelektu i jeho politický génus. ...Můj kamarád Hitler se zabývá právě touto jedinou nocí...

„Röhmovým případem“ Mišima míní tzv. „noc dlouhých nožů“ z 30. června 1934, během níž byl Ernst Röhm spolu s dalšími vedoucími představiteli SA na Hitlerův příkaz zavražděn. Hitlerovi na cestě k moci překážely totiž Röhmovy plány na přetvoření SA (zkratka z německého *Sturmabteilung*, neboli „úderné oddíly“, známé též pod přezdívkou „hnědé košile“) v jádro *Reichswehru*, tedy pravidelné říšské armády. Jednotky SA byly založeny již v roce 1921 samotným Hitlerem jako bojůvky k zastrašování politických protivníků, ale jejich

historie byla několikrát přerušena. Teprve od roku 1931, kdy v jejich čele stanul Röhm, se z nich stala opravdu masová organizace a účinný nástroj nacistického teroru. Nicméně jejich požadavky na uskutečnění předtím slibovaných sociálních reforem a Röhmovy ambice vytvořit z nich jádro ozbrojených sil a ovládnout tak Reichswehr narazily nejen na odpor Hitlera a představitelů armády, ale i na odpor vlivných kruhů, zejména z oblastí těžkého a zbrojního průmyslu. Po událostech z „*noci dlouhých nožů*“ (nazývají se též „*Röhmův puč*“) byly úderné oddíly SA odzbrojeny, podřízeny přímo Hitlerovi a přeměněny v organizaci pro předvojenskou výchovu a strážní službu. I nadále však hrály významnou roli v systému nacistického teroru jak ve vlastním Německu, tak později v nacistickým Německem okupovaných zemích, neboť měly pod kontrolou např. výrobní podniky a jejich zaměstnance i uliční bloky a místní obyvatele.

Gregor Strasser, druhá oběť „*noci dlouhých nožů*“ vystupující v Mišimově hře, byl od Hitlerova puče v roce 1923 v nacionálně socialistické straně po několik let pokládán za „*druhého muže*“ hned po Hitlerovi, ale od konce 20. let se dostal s Hitlerem do sporů kvůli svým radikálním a levicově zaměřeným postojům. Nakonec v prosinci 1932 na protest proti Hitlerovu rozhodnutí vstoupit do vlády složil veškeré své funkce a stáhl se do ústraní. V této situaci ho právě zachycuje Mišimova hra. Hitler ho pokládal za sobě nepřátelský a nebezpečný živel a zlikvidoval jej současně s Röhmem. Nedůvěřoval mu totiž tím spíše, že Strasserův mladší bratr Otto (rovněž člen nacistické strany od samého jejího vzniku) se po závažných rozporech s Hitlerem rozhodl dokonce již v roce 1933 emigrovat (do Německa se vrátil až po druhé světové válce v padesátých letech).

Okolnosti vzniku hry *Můj kamarád Hitler* popisuje Mišima v již citovaném článku následovně:

Když jsem napsal *Markýzu de Sade*, vzklíčil ve mně pocit, že bych chtěl napsat dílo, které by s ní tvořilo dvojici. V *Markýze de Sade* vystupují výhradně ženy, je v ní plno rekvizit ve stylu francouzského rokoka a centrem pozornosti je stvořena 18. století, zatímco ve hře *Můj kamarád Hitler* zase vystupují výhradně muži a hra se točí kolem Hitlera, stvořena 20. století. Obě díla se sobě podobají také v tom, že se odehrávají na pozadí francouzské revoluce a revoluce nacionálně socialistické. Tím, že se podobají, by měly dostatečně vyniknout i jejich kontrasty.

Ideálem politického dramatu by pro mne bylo, kdyby byla hra napsána podobně jako Racinův *Britannicus* v elegantním alexandrinu; proto čtyři muži v *Mém kamarádu Hitlerovi* pronášejí nekonečné poetické monology. Jelikož však jde jen o samé muže, nedaří se to tak elegantně jako v případě vznešených žen z 18. století. Místo elegance by stačilo, kdyby z nich číselná mužná krása, ale to je již v rukou herců.

Více než v detailním jevištním vybavení nacházím stále větší zalíbení v jednoduché a prosté výpravě, jaká je v divadle *nó*. Při psaní této hry jsem proto úmyslně pomíjel zmínky o scénické technice. Považoval bych za úspěch, kdyby místo toho bylo raději docíleno pocitu napětí, ale v tom se ani jako autor sám

dobře nevyznám.

Také do programu inscenace divadelní skupiny Romantické divadlo (*Róman gekidžó*) v lednu 1969 píše Mišima obdobně o tom, co jej vedlo k napsání hry, ale vysvětluje podrobněji, co chtěl jednotlivými postavami vyjádřit. Zejména se zmiňuje o postavě Röhma, která jej zřejmě přitahovala nejvíce, ale zatímco o Strasserovi neopomene poznamenat, že byl těžkým pijanem, o Röhmově všeobecně známé homosexualitě se nezmíní. Snad spoléhá na to, že to dostatečně jasně vyplyne z monologů, jež pro Röhma napsal.

Od chvíle, co jsem dopsal *Markýzu de Sade*, jsem uvažoval o napsání díla, které by s ní vytvořilo dvojici. V tomto faktu není skryt žádný větší a hlubší význam, plyne pouze z mé záliby v květnatém stylu a symetrii. Již dříve jsem napsal v oblasti povídkové tvorby podobnou dvojici próz, nazvaných Herec ženských rolí (*Onnagata*) a Hodnostář (*Kiken*), což byly příběhy dvou diametrálně odlišných narcistních typů...

Do Röhma jsem přenesl nejvíce emocí přimaloval jsem mu do povahy japonskou sentimentálnost. Vycítil jsem v Röhmovi jisté styčné body mezi sentimentálně založeným Němcem a Japonci.

Strasser ve skutečnosti silně pil a byl to impozantně mohutný muž, ale kvůli vytvoření protipólu k Röhovi jsem se odvážil jeho povahu podstatně vylepšit; kalkuloval jsem při tom také se skutečností, že v současné japonské veřejnosti je jen málo lidí, kteří by o něm něco věděli.

Pokud jde o Kruppa, učinil jsem z jeho hole symbol monopolního kapitálu a těžkého průmyslu essenské oblasti. To jest – přisoudil jsem symbolický význam onomu momentu, kdy ve třetím dějství hůl upustí. V prvním dějství je Krupp zcela jasně loutkovodíčem a Hitler je loutkou, avšak ve třetím dějství se jejich role obrátí – Hitler se stane vodičem loutek a Krupp loutkou. A hra nadto končí a opona padá, aniž si Krupp tuto změnu situace uvědomuje...

Mnoho různých lidí se mne ptalo: To máš Hitlera tak rád? Ale to, že napíšu divadelní hru o Hitlerovi, ještě neznamená, že ho musím milovat. Já otevřeně připouštím, že mě Hitler jako osoba strašlivě zajímá, ale když mi někdo položí otázku, zda ho mám rád, či nerad, nemohu odpovědět jinak, než že nerad. Hitler byl politický génius, ale nebyl hrdina. Naprost postrádal svěžest a jas, potřebné k tomu, aby se stal hrdinou. Hitler byl ponurý jako samo 20. století.

Mezi vznikem *Markýzy de Sade* a druhou hrou *Můj kamarád Hitler* uplynuly pouhé tři roky, ale ve volbě obou témat se dosti jasně odráží předěl, který se v Mišimově životě odehrál zhruba na konci roku 1966. Tehdy došlo k výraznému posunu ani ne tak v autorových názorech (již

na počátku šedesátých let napsal několik patrioticky, či lépe řečeno nacionalisticky laděných děl), jako spíš v soukromém životě. V Japonsku, jak známo, od konce 19. století existuje dualita životního stylu, to znamená, že vedle tradičních obydlí, oděvů, kuchyně, předmětů denní potřeby a kultury do Japonska rychlým tempem pronikly i životní styl a vzdělanost západní, které se sice staly nedílnou součástí japonského života a civilizace, ale jen paralelně k tradičním japonským protějškům. Japonci tak byli před stoletím obohaceni o možnost volby mezi oběma styly, ať již podle individuálního vkusu, profese, či prostředí, v němž žili. Druhá světová válka sice znamenala státem nařízený a vymáhaný odvrát od všeho západního, ale poválečné období je již zcela ve znamení převládajícího životního stylu západního, třebaže dualita přetrvává ve větší či menší míře nadále u všech vrstev obyvatelstva a ve všech oblastech života a kultury.

Jukio Mišima byl vždy proslulý nejen svým intenzivním zájmem o západní literaturu a kulturu a snahami skloubit literární a divadelní tradice, formy a metody japonské se západními, ale v soukromí i svým ryze prozápadním vkusem a zálibou ve značně snobském „západním“ přepychu a pohodlí. Těžko odhadnout, zda jej více přitahovala konzervativnější Evropa, či výstřednější Amerika, neboť jak nasvědčuje jeho notoricky známý výrok z mladších dob, že jeho ideálem „*sedět na rokokové židli v džínách od Leviho a v havajské košili*“, byl jeho „západní“ vkus poněkud chaotický. Nicméně od roku 1967 až do své okázalé rituální sebevraždy 25. listopadu 1970 se rozhodl svůj přístup k životu změnit, upřednostňovat morální a kulturní tradice domácí a žít nadále sice „západně“, ale dle zásad samurajské střídmosti a vojácké sebekázně, a podrobovat se vojenským cvičením k utužení fyzických i psychických sil. Byl rozhodnut připravit se na boj s politickým nepřítelem, za kterého označoval veřejně komunismus, ale který nepochybně měl v jeho představách podobu mnohotvárnější.

Těsně před svou sebevraždou na konci roku 1970 se totiž pokusil plamenným projevem k přítomným několika stům příslušníků Japonských jednotek sebeobranu tyto vojáky vyburcovat k aktivní obraně vlasti proti poválečné, Američany implantované demokratické ústavě, jež podle Mišimova názoru japonský národ připravila nejen o silnou a řádnou armádu, ale i o bojového ducha. Myšlenkou aktivně bojovat proti tomuto „úpadku“ japonského národa se Mišima začal zabývat pod dojmem ze setkání se skupinou mladých „neonacionalistů“ na konci roku 1966 a rozhodl se jít příkladem a začít sám u sebe. Právě pod vlivem těchto nálad publikoval na Nový rok 1967 článek nazvaný *Víra v Japonsko*, v němž jasně proklamoval svou preferenci pro vše japonské a omlouval se za svůj západní způsob života. Vysvětloval však, že tak alespoň může žít ve „*stylové integritě*“, zatímco většina Japonců žije v „*ošklivém synkretickém japonismu*“. „*Nechce se mi věřit, že Japonsko, které trvá na tomto matoucím stylovém zmatku, je opravdu Japonsko,*“ psal rozhořčeně ve svém článku. „*Stejně tak je neuvěřitelné, že Japonci, kteří vytvořili nó a kabuki s jejich skvělou stylovou integritou, mohli být předky Japonců, kterým se nezdá nic divného na tom, když sedí na židli v kimonu a dívají se na televizi.*“

V roce 1967, kdy Mišima pocítil náhlou potřebu vojenské disciplíny a drilu, mu bylo již dvaadvacet let, ale jeho dobové články a výroky nasvědčují tomu, že tehdy konečně vyplula otevřeně na povrch jeho zřejmě celoživotní, ale dosud skrývaná touha zemřít esteticky

krásnou a hrdinskou smrtí: „A přece jsem stále dost silný a pln energie jako mladík, ve dvačtyřiceti jsem stále ještě dost mladý na to, stát se hrdinou. Saigó Takamori (fanatik z 19. století, který spáchal rituální sebevraždu seppuku – pozn. V.W.) zemřel hrdinskou smrtí v padesáti. *Budu-li jednat hned teď, stále ještě mám čas.*“ Mnoho z Mišimových osobních přátel a známých je přesvědčeno, že vše, co v autorově životě následovalo, byly programově plánované kroky k tomu, aby svůj život mohl zakončit jako hrdina a v duchu nejčistších samurajských tradic.

Mišima skutečně jednal. Na jaře roku 1967 přinutil nepříliš ochotné velitelství Jednotek sebeobrany k tomu, aby byl přijat do vojenského tábora, kde se podrobil tuhému výcviku určenému pro nováčky, tedy muže více než o polovinu mladší, než byl on sám. V jednom z dopisů, který zaslal svým rodičům, píše o kráse vojenského života slovy ne nepodobnými těm, jimiž o armádě v pozdější hře *Můj kamarád Hitler* horuje Röhm. *Lidé říkají, že válečné generaci se stýská dokonce i po vojenském drilu, a já teď vím, co tím mají na mysli. Den začíná v šest budíčkem, nástupem, masáží studenou vodou a během na dvě míle. Vyjídám svůj talíř dočista při každíčkém jídle. A zabalen do vojenské příkrývky na své železné posteli spím tvrdě jako nemluvně. Jsem si jist, že odtrhnout se čas od času od psaní bude dobré jak pro mne, tak pro psaní. Může se to zdát divné, ale jsem ze čtyřiceti procent stavěn na to být vojákem.*“

Zmínka o tom, že vojenský život a otužování těla bude dobré i pro jeho psaní, není náhodná. V pozdějších létech svého života se totiž Mišima uvědoměle snažil změnit svůj literární styl, tj. dosáhnout „*mužného*“ stylu (již samo psaní považoval vždy za činnost poněkud femininní). Literární kritik a historik Makoto Ueda ve své knize *Moderní japonští spisovatelé* o tomto období v Mišimově tvorbě píše:

Nyní měl v oblibě formální styl, styl, který působil dojmem leštěného tvrdého dřeva, chladně se za zimního dne lesknoucího ve vstupní hale samurajského sídla. Snažil se osvojit si tento styl, i když nebyl vůbec módní. Jeho styl nabýval stále více na starobylosti, důstojnosti a obřadnosti, zbaven všech nadbytečných příkras. Začal připomínat svalnatého atleta, který se urputným cvičením zbavil veškerého tuku, úplně stejně jako se takovým mužem stal sám Mišima.

Jestliže došlo ke změně v Mišimově postoji v jeho pozdějších létech, pak spočívala v tom, že se přestal pokoušet napodobovat styly jiných spisovatelů. Již více se nesnažil učinit svůj styl mužným tím, že by napodoboval Stendhala nebo Ógaie (Ógai Mori, 1862-1922, prozaik a dramatik, jeden z pionýrů moderní japonské literatury a vojenský lékař – pozn. V.W.). *Spíše se pokoušel dosáhnout téhož cíle tak, že se sám stal mužem s velice maskulinním tělem. Obnovil svůj prozaický styl tím, že obnovil své tělo. V tomto ohledu sdílel Tanizakiho názor (Džuničiró Tanizaki, 1886-1965, přední japonský autor moderní doby – pozn. V.W.), že styl každého člověka má kořeny v jeho tělesné konstituci. Avšak zatímco Tanizaki věřil, že základní styl člověka je tělesný, a tudíž nemůže být změněn, Mišima měl za to, že základní styl člověka je tělesný, a tudíž **může** být změněn.*¹⁾

Tyto Mišimovy vědomé snahy o změnu stylu se však nápadněji projevovaly v jeho prózách než v tvorbě dramatické. A jak Ueda případně ve svém díle poznamenává, Mišimův maskulinní styl kulminoval během posledních let jeho života v politických eseích, které už byly natolik maskulinní, že se nedaly považovat za díla literární.

Ke konci svého života byl Mišima poháněn myšlenkou, že je třeba bránit vlast a bojoval proti 9. článku poválečné japonské ústavy, který říká, že Japonsko „*nikdy nebude udržovat pozemní, námořní a letecké síly, jakož i jiný válečný potenciál*“. Podle Mišimova názoru se Japonské jednotky sebeobrany, zřízené v roce 1954, nikdy nemohou stát účinnou vojenskou silou pro obranu země, a tak se v roce 1967 začal zabývat plány na vybudování soukromé armády z dobrovolníků, rekrutujících se z řad studentstva a úřednictva. Armáda se měla řídit vlastním řádem a podrobovat se pravidelným vojenským cvičením, aby byla připravena pro budoucí obranu vlasti. Na jaře 1968 Mišima své plány uskutečnil a vybudoval studentskou armádu, která se z počátku nazývala Japonská národní garda, ale později se přejmenoval na Společnost Štít. Měla přibližně sto příslušníků, pro něž Mišima pořídil i efektní zimní a letní uniformy. Nejvěrnější příslušníci a „*velitelé*“ této armády byli pak v listopadu 1970 přítomni a přímo zúčastněni na rituální sebevraždě svého nejvyššího velitele.

V době kdy psal *Mého kamaráda Hitlera*, byl tedy Mišima i v osobním životě ponořen do úvah a problémů týkajících se vojenského života, ideálů „*frontového kamarádství*“, hrdinství a zbabělosti, i vztahu mezi pravidelnou armádou a vojenskou jednotkou, pod oficiální armádu nespádající. Volba námětu pro druhou hru z párových dramát jako by by naprosto přirozeně vyplynula ze všech těchto okolností a souvislostí; ve skutečnosti však zcela určitě byla výsledkem pečlivého pídění se po tématu a následného studia historických materiálů, postupu pro Mišimovu až pedantickou tvůrčí metodu typického. Stálo za ní mnohem více práce a přemýšlení, než autorem proklamovaná přímočará touha napsat pandán, a zároveň i kontrast k *Markýze de Sade*. Podobně jako v *Markýze de Sade* i ve své druhé hře vycházel v základních obrysech z historických událostí, faktů a atmosféry, ale než historická věrnost jej v obou dramatech mnohem více zajímají psychologické a etické problémy. Dramatická dvojčata, která takto vznikla, jsou nepochybně dvouvaječná (jedno femininní, druhé maskulinní), ale zabývají se obdobnými mravními dilematy a temnými stránkami lidských charakterů, zejména necitelnou krutostí, intrikářstvím a proradností, v první hře ospravedlňovanými rodinnými zájmy, ve hře druhé pak zájmem národa a „*politikou střední cesty*“. Výsledkem intrik ve femininní *Markýze de Sade* je „*pouhé*“ dlouholeté věznění v podzemní kobce, avšak ve druhé, maskulinní hře je to již přímo krvavá lázeň z rukou popravčích čet.

Mišima sice říká, že postava Röhma jej zaujala víc než Hitler, ale zároveň přiznává, že Hitler ho strašlivě zajímal. Nebudeme jistě daleko od pravdy, usoudíme-li, že při psaní hry *Můj kamarád Hitler* byl Mišima silně zaujat otázkou konfliktu voják kontra umělec. Řešil jej tehdy sám ve vlastním životě a nitru. Ve hře jej předkládá jednak jako konflikt mezi vojákem Röhmem a „*umělcem*“ Hitlerem, jednak jako vnitřní konflikt a trauma samotného Hitlera. V 1. jednání se Hitler ve vzpomínkách na minulost opakovaně vrací ke svým mladickým tužbám a pokusům stát se výtvarným umělcem či hudebníkem a říká: „*Měl jsem se stát umělcem, mohl jsem si tak mnohem pohodlněji zajistit věhlas*. Jsou to klíčová slova, která ukazují, že

mnohaleté pokusy mladého Hitlera prosadit se jako malíř nepramenily jen z chvilkového a romantického rozmaru, nýbrž že silným hnacím motorem pro něj byla nepotlačitelná touha po slávě, bohatství a obdivu. Tato Hitlerova motivace se později shodou společenských podmínek z oblasti umělecké přenesla do sféry politické a přerodila se celkem plynule do silné vůli po moci a slávě. A když ve 3. dějství, již po popravě Röhma, který jej vždy dráždil zdůrazňováním svého mužného vojáctví, Hitler se zadostiučiněním a vítězoslavně prohlásí „*Ernst byl voják a Adolf se stane umělcem*, nemluví o své kariéře v oblasti výtvarného umění. Má tím na mysli, že dovede k nejvyšším metám a dokonalosti umění dosáhnout moci a využívat ji pro vlastní cíle.

Bylo by omylem domnívat se, že soukromá armáda, vojenská cvičení a práce na *Mém kamarádu Hitlerovi* bylo to jediné, k čemu Mišima v posledním období života soustřeďoval svou pozornost a úsilí. Jukio Mišima, autor tehdy již známý a ceněný po celém západním světě, na konci šedesátých let silně, ale nakonec marně doufal v udělení Nobelovy ceny (kterou v roce 1968 obdržel jiný japonský spisovatel, Jasunari Kawabata), a tak, snad poháněn touhou prokázat své nesporné autorské kvality a talent ještě očividněji, v tutéž dobu dokázal napsat čtyři další divadelní hry a pracovat na rozsáhlé tetralogii *Moře hojnosti* (1966-1970), která se měla stát vrcholem jeho celoživotní literární tvorby. Chladné přijetí tohoto prozaického velkoprojektu, jemuž věnoval většinu svých tvůrčích sil, bývá odbornou kritikou i veřejností rovněž dáváno do spojitosti s Mišimovým rozhodnutím odejít dobrovolně ze života. A učinit tak okázale a heroicky, jak se na pravého „vojáka“, za kterého se v posledních letech života považoval a vydával, sluší a patří. Z tohoto hlediska je hra *Můj kamarád Hitler* nejen originálním pohledem na historické události nám až nepříjemně blízké, ale nepochybně i svého druhu nahlédnutím do autorovy psychiky ve finální fázi jeho života.

¹⁾ Makoto Ueda, *Modern Japanese Writers (And the Nature of Literature)*, Stanford University Press, Stanford, California 1976, s. 254.

Zdroj: doslov Vlasty Vinkelhöferové ke hře *Můj kamarád Hitler*, *Svět a divadlo* 6/1999, s. 187-192.