

UNIVERZITA KARLOVA  
Filozofická fakulta  
Ústav asijských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Matyáš Šimice

Cenzura a obscénnost v japonské kinematografii druhé poloviny 20. Století  
Censorship and obscenity in Japanese cinema of the second half of the 20th century

## **Poděkování**

Děkuji svému školiteli Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za cenné připomínky a podporu během vedení této práce. Také bych chtěl poděkovat své rodině za trpělivost, pomoc a podporu.

## **Prohlášení**

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

V Praze dne.....

Podpis:.....

## **Abstrakt:**

Tato práce se zabývá cenzurou v japonské filmové produkci od 50. do 80. let 20. století. Konkrétně problematikou termínu „obscénnost“, který je součástí článku 175 japonského trestního zákoníku. Jak se chápání tohoto termínu vyvíjelo a jaký to mělo dopad na soudní procesy spojené s článkem 175 trestního zákoníku. Cílem práce je objasnit tento termín „obscénnost“ v rámci japonské kinematografie. A to pomocí rozboru dvou nejslavnějších případů cenzury v druhé polovině 20. století. To jsou *Černý sníh* od Takečiho Tecudžiho a *Korida lásky* od Óšimy Nagisy.

## **Klíčová slova:**

kinematografie, cenzura, obscénnost, Óšima Nagisa, Takeči Tecudži

## **Abstract:**

This thesis examines censorship in Japanese film production from the 1950s to the 1980s. Specifically, the issue of the term "obscenity", which is part of Article 175 of the Japanese Penal Code. How the understanding of this term has evolved and what impact it has had on the court processes associated with Article 175 of the Penal Code. This thesis aims to clarify this term "obscenity" within Japanese cinema. This is done by analysing two of the most famous censorship cases in the second half of the 20th century. Those are *Black Snow* by Takechi Tetsuji and *In the Realm of the Senses* by Ōshima Nagisa.

## **Keywords:**

cinematography, censorship, obscenity, Ōshima Nagisa, Takechi Tetsuji

# Obsah

Úvod.....	6
1 Historie cenzury filmové produkce v Japonsku od 50. let.....	9
2 Slavné případy cenzury.....	19
2.1 Černý sníh.....	22
2.1.1 Soudní proces.....	24
2.1.2 Rozbor filmu.....	29
2.2 Korida lásky.....	34
2.2.1 Soudní proces.....	36
2.2.2 Rozbor.....	39
Závěr.....	43
Zdroje.....	46

# Úvod

Pro cenzuru japonské poválečné kinematografie je klíčový termín „obscénnost“, který je přítomný v článku 175 japonského trestního zákoníku. Tento článek, a tudíž i kritérium obscénnosti, sloužil jako hlavní prostředek omezování svobody projevu v médiích v druhé polovině 20. století v Japonsku. Nicméně co ve skutečnosti dělá dílo obscénním v článku 175 vysvětleno není.

Otázka, zda by vláda měla, nebo neměla regulovat či cenzurovat zobrazování sexuality a násilí v médiích, obsahuje dvě základní otázky. První je, zda existuje příčinná souvislost mezi vystavením mediálnímu zobrazování sexuality a násilí a následným chováním ve společnosti. Tato souvislost by byla dostatečným důvodem pro regulaci tohoto obsahu v zájmu zachování společenského řádu a klidu. V podstatě se jedná o otázku, zda vystavení sexuálnímu nebo násilnému chování v médiích podněcuje některé členy veřejnosti k přesvědčení, že se jedná o přijatelné chování. A zda mediální zobrazení sexuality a násilí nějakým způsobem obhajuje nebo svádí k nezákonnému chování, nebo některé členy veřejnosti nabádá se takového chování dopouštět.

Druhou otázkou je, zda může vláda regulovat sexuální a násilný obsah médií, aniž by to bylo v rozporu s ústavními zárukami svobody projevu. V podstatě se jedná o otázku, zda lze daný projev důvodně považovat za projev bezprostředně ohrožující společenský řád. V praxi má státní regulace tendenci pracovat s přísnějšími ústavními omezeními při pokusech o regulaci projevu, zatímco při regulaci okolností, kdy může být regulace projevu oprávněná, se jí přiznává větší volnost.

Právě při regulaci okolností soudní doktrína obvykle připouští určité „oblasti výjimek“ z absolutní ústavní ochrany projevu, například když jsou záměrně vyvolávány občanské nepokoje, může být ohroženo živobytí nebo pověst jednotlivce nebo se má za to, že

projev jen málo přispívá k veřejné diskusi. V každém případě se očekávaně objevují legálně nejasné případy, jako například v oblasti erotiky. Termín „obscénní“ historicky znamenal mnoho věcí, i různé typy chování, ale dnes se v praxi omezuje na témata převážně související se sexem. Konkrétně na ta zobrazení, která jsou považována za záměrně nemístně necudná a svádějící některé členy veřejnosti k nevhodnému chování.

Cenzura v Japonsku v druhé polovině 20. století není nic nového, ani jedinečného pro filmovou produkci. Již v období Edo existovala jak politická, tak náboženská cenzura, a po reformách Meidži, společně se zvýšeným importem zahraničního materiálu, rostl i počet cenzurovaného materiálu. Také roku 1907 byl schválen trestní zákoník, jehož součástí je pro cenzuru klíčový článek 175 o distribuci obscénního materiálu. Po kapitulaci Japonska roku 1945 obsahuje nová ústava článek 21, který zaručuje svobodu projevu, ale vztah právě tohoto článku Ústavy se zmíněným článkem trestního zákoníku činí jádro problematiky cenzury v moderní japonské kinematografii.

Dosavadní rozhodnutí japonských soudů sice konzistentně potvrzují zásadu, že ochrana veřejného blaha prostřednictvím cenzury obscénnosti není porušením záruk svobody projevu, je spíše nedílnou součástí udržení stabilní společnosti, v níž mají tyto záruky podstatný význam, ale jak tato práce odhalí, toto přesvědčení často nesdílí japoští autoři.

Cílem této práce je objasnit význam slova „obscénnost“ v rámci cenzury japonské kinematografie. Otázky, na které se pokusím odpovědět jsou, co japonské soudy považovaly za obscénní a zdali snímky, které byly označeny jako obscénní, splňují kritéria obscénnosti ustanovená soudy. Dále, jak se chápání tohoto výrazu proměňovalo a jaký to mělo dopad na japonskou kinematografii.

Rozebírám dva nejslavnější případy cenzury v japonské kinematografii od 50. do 80. let 20. století. Analýzou soudních procesů spojených s článkem 175 trestního zákoníku, jejichž předměty se staly snímky *Černý sníh* a *Korida lásky*, odhaluji, jak byl termín

„obscénnost“ chápán soudy, ale i jak se jeho význam měnil během doby. Rozborem samotných snímků se pokouším nalézt hlavní faktory, které vedly k jejich označení jako obscénní, a také zdali je jejich obsah splňuje kritéria obscénnosti chápaná soudy. Při analýze filmů se držím zásad a postupů, popsaných v knihách *Film Art: An Introduction* od Davida Bordwella a *Concepts in Film Theory* od J. Dudley Andrewa.

Pro přepis japonských jmen, názvů děl a odborných termínů používám v práci českou transkripci. Japonská jména uvádím v původním, tedy japonském, pořadí (rodové jméno, vlastní jméno).



# 1 Historie cenzury filmové produkce v Japonsku od 50. let

Od konce druhé světové války slouží článek 175 japonského trestního zákoníku z roku 1907 jako hlavní nástroj omezování svobody projevu. Tento článek je znám jako „zákon o obscénnosti“, v japonštině jako *Waisecu mono hanpu tó* (わいせつ物頒布等), neboli zákon o „distribuci obscénních věcí“. Svoboda projevu je v Japonské Ústavě z roku 1947 zaručena článkem 21, který zní:

„Je zaručena svoboda shromažďování a sdružování, jakož i svoboda projevu, tisku a všech ostatních způsobů vyjadřování. Nesmí být zachována žádná cenzura ani porušeno tajemství jakýchkoliv komunikačních prostředků“<sup>1</sup>

Avšak článek 175 byl použit mnohokrát za účelem potlačování tohoto práva svobody projevu. Tento článek zní:

„(1) Osoba, která veřejně šíří nebo vystavuje obscénní předměty, jako jsou dokumenty, kresby nebo záznamová média obsažená v elektronických nebo magnetických záznamech, bude potrestána odnětím svobody až na dva roky, peněžitým trestem až do výše 2 500 000 jenů, nebo odnětím svobody i peněžitým trestem. Totéž platí pro osobu, která šíří obscénní záznamy včetně elektronických nebo magnetických záznamů prostřednictvím telekomunikačního přenosu.

(2) Totéž platí pro osobu, která přechovává předměty uvedené v předchozím odstavci nebo uchovává elektronické nebo magnetické záznamy uvedené v témže odstavci za účelem jejich distribuce za peníze.“<sup>2</sup>

Tento článek se zabývá výhradně distribucí a prodejem obscénního materiálu, ale legislativně nikdy nebylo definováno, co ve skutečnosti znamená obscénní. Leč jistá soudní rozhodnutí ustanovila jakousi vágní představu o tom, jaký typ médií je a není obscénní, užití

<sup>1</sup> [https://www.shugiin.go.jp/internet/itdb\\_annai.nsf/html/statics/shiryo/dl-constitution.htm](https://www.shugiin.go.jp/internet/itdb_annai.nsf/html/statics/shiryo/dl-constitution.htm)

<sup>2</sup> <https://www.japaneselawtranslation.go.jp/ja/laws/view/3581/en>

tohoto článku zůstává kontroverzní a rozmezí jeho aplikace nejasné. To způsobilo mnoho nejednoznačných a nekonzistentních soudních rozhodnutí, které se staly ústředním motivem debat o svobodě projevu v Japonsku.

Nejvyšší soud v roce 1957 stanovil standard pro posuzování obscénnosti jako obscénnost, která bezdůvodně podněcuje nebo vzbuzuje sexuální touhu, nebo uráží běžný smysl pro sexuální skromnost běžných lidí a je v rozporu s řádnými představami o sexuální morálce. Nejvyšší soud rovněž prohlásil, že ochrana svobody projevu poskytovaná článkem 21 Ústavy nevylučuje zákaz obscénnosti. Nicméně v roce 1969 Nejvyšší soud rozhodl, že záruky svobody se mohou vztahovat na předměty umělecké, nebo intelektuální hodnoty, které by jinak byly zakázány zákony o obscénnosti. V roce 1969 a znovu v roce 1971 soud rozhodl, že obscénnost musí být posuzována ve vztahu k celému dílu. Pokud však jde o publikace v cizím jazyce, soud v roce 1970 rozhodl, že je třeba přihlídnout k povaze čtenářů. (Tamai, 1983, str. 255).

V rámci vizuálních médií, jako manga nebo film, byl článek 175 interpretován jako zákaz zobrazování pohlavního ochlupení, genitálií a sexu. A tudíž pro zakrytí těchto aktů a částí lidského těla se během 60. let ustanovilo několik způsobů, jak v postprodukci, tak na filmovém setu. V postprodukci existovaly tři způsoby: digitálně se „zamíchal“ obraz, nebo nežádané věci byly zakryty černými obdélníky, ale nejčastější způsob byl využití *bokaši*, kdy se obraz pouze zamlžel, pomocí bílých obrazců. Nicméně u filmů japonské produkce tyto invazivní zákroky v postprodukci často nebyly potřeba, jelikož už na natáčení se s cenzurováním počítalo, a tak kameře naschvál „překážely“ náhodné předměty, jako například často například láhve, nebo svíčky, které zakrývaly pohlaví herců. Studio Nikkacu navíc používalo *maebari*, lepicí pásky barvy kůže, které se lepily herečkám mezi nohy. (Weisser, 1998, str. 24)

Dnešní chápání termínu obscénnost má kořeny v 50. letech, když Kojama Kjúdžiro a Itó Sei byli obžalováni za publikaci a šíření překladu románu *Milenec lady Chatterleyové* od Anglického spisovatele D.H.Lawrence roku 1950. Žalobce tvrdil, že 12 různých pasáží v tomto románu bylo obscénních a pohoršujících veřejnost, a tudíž jejich distribuce byla nelegální s ohledem na článek 175. Strana obžalovaných se bránila tím, že takto interpretovat zmíněný článek trestního zákoníku je protiústavní, díky článku 21 Ústavy. Případ se roku 1957 dostal až k Nejvyššímu soudu a 13. března téhož roku rozsoudil ve prospěch žalujících. Součástí rozsudku zaznělo, že: „Popis sexuálních aktů, které jsou obsahem 12 pasáží, na které upozornil státní zástupce, je až příliš hrubý, podrobný a realistický“.<sup>3</sup>

Když se během tohoto soudního procesu mělo upřesnit, co je myšleno obscénním, tak se nejvyšší soud obrátil na precedent z roku 1918, znějící: „(obscénní) se vztahuje na písmo, obraz a vše ostatní, co směřuje k podněcování a vzbuzování sexuální touhy nebo k jejímu uspokojování; aby se tedy jednalo o obscénní věc, musí být taková, že v člověku vyvolává pocit studu a odporu“. Dále nejvyšší soud specifikoval: „(obscénní je to), co zbytečně vzbuzuje nebo podněcuje sexuální touhu, poškozují normální pocit studu, který je u běžného člověka přítomen, a je v rozporu s dobrými mravy, které se týkají sexuálních záležitostí.“ (Cather, 2012, str. 14)

Soudním měřítkem měl být jakýsi „dobrý smysl“ obecně působící ve společnosti, převládající představy společnosti, které však nejsou souhrnem chápání jednotlivců a nejsou střední hodnotou takového chápání, ale jsou chápáním kolektivním. (Posner, 1992, str. 370) Rozhodující pro toto určení byl „pocit studu“, který soud považoval za niterný odpor, když se sexuální akty, ze své podstaty soukromé, dostaly na veřejnost. Existenci pocitu studu soud vykreslil jako nedílný aspekt základní univerzální morálky. Morálky, která je prosazována prostřednictvím práva za účelem udržení společenského řádu. To, co je obscénní, má za

---

<sup>3</sup> [https://www.courts.go.jp/app/hanrei\\_en/detail?id=11](https://www.courts.go.jp/app/hanrei_en/detail?id=11)

následek pozastavení rozumného úsudku, neboli přirozeného odporu, a vyvolává neúctu k morálce, konkrétně k sexuální morálce, což ohrožuje společenský řád.

Oba odsouzení, Kojama Kjúdžiro, editor knihy, i Itó Sei, překladatel, museli zaplatit pokutu a další publikace knihy byla zakázána. Tento rozsudek je zásadní pro veškeré soudní procesy týkající se článku 175 a obscénnosti, určující, jak uplatňovat zmíněné články.

Postupně soudy připustily, že umělecká hodnota díla je polehčujícím faktorem pro určení, zda dané dílo je, či není obscénní, a tudíž ospravedlňuje jeho cenzuru (Alexander, 2003, str. 154-155). V letech 1959-1960 vyšel ve dvou svazcích zkrácený překlad díla Markýze de Sade „L'Histoire de Juliette; ou Les Prosperites du Vice“, tento případ je také známý pouze pod zkratkou „případ de Sade“. Tento překlad byl dílem Šibusawy Tacuhika, který byl spolu s redaktorem Išim Kjódžim v roce 1960 obviněn z držení a prodeje obscénní literatury. Tokijský okresní soud 16. října 1962 uznal, že 14 pasáží zmíněného díla je urážlivých a porušuje veřejnou mravnost, překladatel a redaktor však byli zproštěni viny s odůvodněním, že tyto pasáže „jsou příliš brutální a nereálné“ a tudíž „nevzrušují sexuální vášně, a proto nemohou být považovány za obscénní podle článku 175“. (Alexander, 2003, str. 165)

Dne 21. listopadu 1963 však tokijský vrchní soud nesouhlasil s rozhodnutím tokijského okresního soudu a uznal obviněné vinnými. Na což 15. října 1969 Nejvyšší soud toto rozhodnutí potvrdil. Tímto rozhodnutím, jasněji než v případě *Milenec lady Chatterleyové*, bylo konstatováno, že „obscénní části činí obscénním celé dílo“ (Lynch, 1983, str. 88-89), a co je důležitější, při prvním použití článků 12 a 13 Ústavy o normě veřejného blaha omezil akademickou svobodu zaručenou v článku 21. Přestože byli obvinění shledáni vinnými, Nejvyšší soud objasnil, že mohou existovat případy, kdy umělecká a intelektuální kvalita díla může snížit sexuální obscénnost jeho částí natolik, že podle článku 175 trestního

zákoníku nemusí být potrestána, a zároveň může celé dílo být osvobozeno od obvinění z obscénnosti. (Alexander, 2003, str. 165)

Reformy, které měly za cíl zakázat zobrazování obscénnosti a krutosti, již existovaly v Meidži dříve než byl přijat článek 175 japonského trestního zákoníku. Jak vysvětluje Jošimoto, „jediným zájmem vlády bylo omezit negativní dopad frivolní a vulgární zábavy na lid, a pokud možno ji využít jako ideologický nástroj legitimizace státní moci“ (Yoshimoto, 2000, str. 104). Dne 21. dubna 1872 bylo zřízeno *Kjóbušó* (ministerstvo náboženské výchovy), které vydalo směrnici sestávající ze tří předpisů, jejichž cílem bylo kontrolovat beletrii a obecněji populární zábavná média. Ty zněly: (1) má být ztělesněna úcta k bohům a láska k vlasti; (2) mají být objasněny cesty Nebe, Země a Člověka; (3) má být vštěpována poslušnost císaři a jeho vůli (Keene, 1987, str. 21). Brzy byli majitelé a dramaturgové tří divadel kabuki předvoláni na úřad tokijské prefektury a požádáni, aby přepracovali scénáře kabuki tak, aby byly morálně přijatelné pro aristokratické a zahraniční publikum. Vláda Meidži proto zahájila kampaň za vymýcení nežádoucích prvků obscénnosti a krutosti, které se objevovaly v mnoha hrách kabuki. Jak však poznamenává Jošimoto, „kabuki se těšilo obrovské popularitě právě proto, že bylo produktem lidové fantazie, k níž obscénnost a krutost neodmyslitelně patří“ (Yoshimoto, 2000, str. 104-105).

Během druhé světové války a po ní, bylo kabuki opět pod přísnou kontrolou nejprve japonské vlády, a později amerických okupačních sil. Během války japonská vláda potlačovala hry, které narušovaly veřejnou bezpečnost a morálku, jako například díla, která projevovala neúctu k císařské rodině, poškozovala národní prestiž nebo která obsahovala obscénnost, cizoložství, oplzlou sexualitu, krutost a zvrácenosti (Okamoto, 2001, str. 22). Divadelní hry kabuki, které se držely národní politiky s cílem zvýšit morálku a posílit válečné úsilí, byly považovány za příliš prodchnuté feudálními hodnotami, a proto je okupační moc ve snaze nastolit v Japonsku demokracii zakázala. Zatímco poválečná cenzura kabuki trvala asi

dva roky, v případě filmu pokračovala až do konce okupace v roce 1952. Dne 16. listopadu 1945 SCAP (Supreme Commander for Allied Powers) nařídil zákaz 236 filmů natočených v letech 1931-1945 kvůli přílišným feudalistickým, militaristickým nebo nacionalistickým tendencím (Okamoto, 2001, str. 58) . Ačkoli odůvodnění a metody předválečné a poválečné cenzury se od sebe navzájem lišily, jak poznamenal Kaneko Ičiró, slavná hvězda *Šinkokugeki* (Nového národního divadla), předmětem cenzury nadále zůstávala obscénnost. (Okamoto, 2001, str. 50)

První případ cenzury v rámci kinematografie v Japonsku zmiňuje Aaron Gerow ve svém překladu článku od Mamoru Makina *On the Conditions of Film Censorship in Japan before Its Systematization*. Uvádí případ z 21. listopadu 1897 v prefektuře Točigi, kde místní policie zakázala promítání filmu *Butterfly Dance* společnosti Vitascope, propagovaného v Japonsku pod názvem *Beikoku Džojú Furrerudžo kočó no mai* (Motýlí tanec americké herečky Loie Fullerové). Zakázaný měl být z důvodu kažení veřejné morálky. První japonské filmy, který byl zakázán, byly *Šunpunkaku* (Palác jarního vánku) a *Hito no hana* (Květiny člověka) protože pojednávaly o cizoložství. Filmy byly zakázán po své premiéře v kině Asakusa Kinrjúkan v roce 1912. (Mamoru, Gerow, 2001, str. 66)

*Nikutai no Ičiba* (Trh masa) je první film obviněný z obscénnosti. Film *Nikutai no Ičiba*, který režíroval takzvaný „otec japonského erotického filmu“ Kobajaši Satoru, měl premiéru v tokijských kinech 27. února 1962. Jak vysvětluje Domenig, film nevyvolal kontroverzi hned při svém uvedení, jak se uvádí v mnoha pramenech, ale až o více než dva týdny později, kvůli senzačnímu mediálnímu ohlasu, který byl filmu věnován. Tokijská policejní rada 15. března obvinila *Nikutai no Ičiba* z porušení článku 174 trestního zákoníku (Domenig, Roland, 2014, pp. 20-26.). Tento článek zní následovně:

„Osoba, která se dopustí neslušného jednání na veřejnosti, bude potrestána odnětím svobody s prací na dobu nejvýše 6 měsíců, pokutou nejvýše 300 000 jenů, přestupkem odnětím svobody bez práce drobnou pokutou“<sup>4</sup>

Policejní orgány požadovaly vystřížení několika scén zobrazujících sex a násilí v celkové délce 305 metrů, asi 11 minut, než mohl být film znovu uveden do kin. Díky medializaci potíží se zákonem se *Nikutai no Ičiba* dočkal nečekaného úspěchu. Po premiéře v květnu 1962 běžel čtyři měsíce ve městě Nagoja. Z celkových asi 56 minut se dochovalo pouze prvních 20, které jsou uloženy v Národním filmovém centru v Tokiu. Žádná z cenzurovaných scén se nedochovala.

Na druhou stranu prvním japonským filmem, který byl stíhán za obscénnost, byl film *Kuroi juki* (Černý sníh) od režiséra Takeči Tecudžiho v produkci společnosti Nikkacu, který měl premiéru 19. června 1965. Kanceláře společnosti Nikkacu a Takečiho vlastní dům byly prohledány tokijskou městskou policií a všechny kopie filmu byly zabaveny. *Černý sníh* představoval další významný mezník v historii japonské cenzury a článku 175, neboť film byl předtím schválen Eirinem<sup>5</sup>. Díky jasně proti-americkému námětu byl *Černý sníh* filmovými kritiky obviněn z rasismu a ultranacionalismu. Jedna ze sporných scén ukazuje mladou ženu, která běží nahá podél plotu letecké základny v Jokotě. Tato scéna byla natočena v jednom dlouhém pětiminutovém záběru. Takeči na svou obhajobu tvrdil, možná s ohledem na případ de Sade, že dlouhé záběry používá z estetických a uměleckých důvodů.

Takeči dále tvrdil, že montáž detailních záběrů a rychlých střihů, která by pomohla vyhnout se zobrazení ochlupení, neodpovídá údajně tradičnímu modelu japonské estetiky. Případ vzbudil pozornost veřejných médií díky podpoře, kterou režisérovi vyjádřili známí japonští umělci i s odlišnými politickými názory, jako jsou mimo jiné Mišima Juiko, Óšima

---

<sup>4</sup> <https://www.japaneselawtranslation.go.jp/ja/laws/view/3581/en>

<sup>5</sup> Samoregulační cenzorský orgán pro film; podrobné vysvětlení v následující kapitole

Nagisa nebo Abe Kóbó. Ti hájili uměleckou hodnotu filmu i svobodu projevu umělce. Takeči Tecudži byl nakonec 17. září 1967 shledán nevinným.

Přestože *Černý sníh* vyvolal velkou kontroverzi a mediální ohlas, mnozí filmoví kritici stále považují snímek Óšimy Nagisy *Ai no korída* (Korida lásky) za nejrepresentativnější film, který čelil obvinění z obscénnosti podle článku 175. Mezi *Černým sněhem* a *Koridou lásky* však proběhl ještě jeden soudní proces, zabývající se čtyřmi filmy žánru *roman poruno*<sup>6</sup>, které produkovala společnost Nikkacu a které byly v roce 1972 obviněny tokijskou metropolitní policií z obscénnosti, ale v roce 1980 byly shledány nevinnými. V souvislosti s těmito čtyřmi filmy je důležité zmínit dva faktory. Zaprvé, a stejně jako v případě *Černého sněhu*, i tyto čtyři filmy dostaly souhlas Eirinu k uvedení do kin, aniž by byly podrobeny jakékoli cenzuře. Zadruhé je to poprvé, co se členové Eirinu dostali před soud s obviněním z obscénnosti.

20. listopadu 1971 vydala společnost Nikkacu svůj první film žánru *roman poruno* *Dančizuma Hirusagari no džódži* (Žena v domácnosti: odpolední nevěra), kterou režíroval Nišimura Šógoró, společně s *Irogajomi óku hiwa* (Tajné příběhy z hradu) od režiséra Hajašiho Isaa. Nový žánr byl divácky velice populární, ale přivolával také pozornost regulačního orgánu Eirin. (Weisser, 1998, str. 253)

Když v lednu 1972 Nikkacu vydalo *Koi no karjúdo: Rabu hantá* (Lovec lásky), tak provedla Tokijská metropolitní policie razii ve studiích Nikkacu a v kancelářích Eirin a zabavila všechny kopie tří snímků: zmíněného *Lovce lásky*, poté *OL Nikki: Nesuneko no nioi* (Deník úřednice: vůně kočky) a *Džokósei geiša* (Gejša, studentka střední školy). O tři měsíce později byl zabaven i další film *Ai no nukumori* (Teplota lásky), který policie obvinila z obscénnosti. (Sharp, 2008, str. 123)

Celkem devět lidí, včetně tří ředitelů a tří členů Eirinu, bylo souzeno za obscénnost. Ve svém prvním rozsudku z roku 1978 tokijský okresní soud prohlásil, že ačkoli filmy

---

<sup>6</sup> Jedná se o sérii softcore pornografických filmů, které produkovalo filmové studio Nikkacu mezi listopadem 1971 a květnem 1988.



obsahují obscénní prvky, nepovažuje je za obscénní celek. Ve svém druhém rozsudku z července 1980 tokijský okresní soud zopakoval, že i když se ve všech těchto filmech nacházely obscénní prvky, jejich tvůrci neměli v úmyslu porušit zákon.

Nejznámějším případem je však bezpochyby *Korida lásky* od Óšimy Nagisy. K soudu se kupodivu nikdy nedostal samotný film, ale kniha obsahující eseje napsané režisérem, scénář filmu a dvanáct fotografií doprovázejících text. Přestože byla *Korida lásky* natočena tajně v Japonsku s převážně japonským štábem, jedná se o francouzskou produkci. Film byl vytvořen v koprodukcii s Serge Silberman Industries. Filmový materiál byl dovezen z Francie a negativ byl zaslán do francouzské laboratoře k vyvolání a úpravě. (Weisser, 1998, str. 27) Celní správa byla totiž mnohem liberálnější, co se cenzury týče. Režiséři tedy občas vydávaly film za cizí, a tak nemusel projít hledáčkem Eirinu.

Světová premiéra se uskutečnila v sekci Director's fortnight section na filmovém festivalu v Cannes v roce 1976. Dne 26. září téhož roku byl film uveden do komerčních pařížských kin. Mezitím byla v Japonsku vydána výše zmíněná kniha, která byla koncem července, ještě před dovozem filmu do Japonska, obviněna z obscénnosti. Distribuci filmu v Japonsku zpočátku blokovali celníci na mezinárodních letištích a teprve poté, co byla třetina původního filmu cenzurou pozměněna, bylo koncem roku 1976 povoleno jeho uvedení v Japonsku. Dodnes nebyla původní verze *Koridy lásky* v Japonsku nikdy uvedena v kinech ani vydána na videu či DVD. Verze vydaná v roce 2000 pod názvem *Ai no Corrida 2000* byla promítána bez stříhu, s pěti minutami obnovených záběrů, které byly při původním uvedení cenzurovány, ale stále obsahovala četné digitální maskování v mnoha scénách.

Jak již bylo zmíněno výše, kniha obviněná Národní policejní agenturou z obscénnosti obsahovala dvanáct fotografií, které byly považovány za obscénní, protože „zobrazovaly pózy pohlavního styku a sexuálních hrátek mezi mužem a ženou“ (Ōshima, 1992, str. 269), a devět

pasáží, „v nichž je otevřeně popisován pohlavní styk nebo sexuální hrátky“. (Óšima, 1992, str. 273)

Óšima požádal soud, aby mu vysvětlil, na základě jakých filozofických, politických, právních, koncepčních a vizuálních měřítek obvinil snímky z produkce obscénnosti. Óšima rovněž požadoval, aby soud objasnil pojmy „pohlavní styk“ a „sexuální hra“ a případy, kdy „zobrazování póz mužsko-ženského pohlavního styku a sexuální hry“ nelze považovat za obscénní. Stejně tak Óšima požadoval od soudu doporučení, jak moc by měl fotografie upravit, aby nebyly považovány za obscénní. Na svou obhajobu Óšima vysvětlil, že produkční snímky obsažené v knize nejsou jeho autorským dílem, ale dílem profesionálního fotografa. Navíc negativy těchto fotografií nebyly jeho vlastnictvím, ale patřily produkční společnosti Argos Films. Stejně tak Óšima požádal soud, aby mu vysvětlil normy, na jejichž základě považuje devět pasáží scénáře za obscénní. Nejvyšší soud nechal tyto požadavky na vědomí a neobjasnil žádné body týkající se významu pojmu obscénnost. Přesto byl Óšima v roce 1982 zproštěn všech obvinění. Před tímto rozhodnutím soudu bylo v roce 1979 vydavatelství San Iči šobó rovněž shledáno nevinným z vydávání obscénní literatury.

## 2 Slavné případy cenzury

Filmy, které se staly terčem cenzorů v desetiletích následujících po americké okupaci, jsou často podobného charakteru. Jak již bylo zmíněno, jedním z hlavních důvodů cenzury jednotlivých filmů byl nevhodný sexuální obsah. A tak mnohé z těchto filmů byly součástí nově vznikajícího a na popularitě nabírajícího žánru *pinku eiga*. *Pinku eiga*, název odvozený z anglického slova „pink“<sup>7</sup>, byly nízkonákladové filmy se sexuálním obsahem. Natáčely se zpočátku poloprofesionálními štáby i herci, nezávisle na velkých studiích, na 35mm film. Tyto, tzv. „béčkové“ filmy, často netrvalo natočit déle než jediný týden, cena produkce se pohybovala zhruba kolem 3,5 milionů jenů a střídavě se bez přestávek promítaly v porno kinech. (Sharp, 2008, str. 12) Sexuálně explicitní filmy však nebyly jediné v hledáčku cenzorských orgánů. Jak uvidíme, politická explicita byl také faktor při zvažování legality jistých titulů, v některých případech to byly oba tyto faktory najednou.

Na dodržování státního zákazu šíření obscénního materiálu dohlížely tři různé orgány. Nejdříve policie a státní zastupitelství; ty se věnovali především otázkám jurisdikce, cenzurou tištěného materiálu, živých vystoupení, jako například divadelní inscenace, nebo veřejným stížnostem. Dalším filtrem byla celní správa; ta rozhodovala o importu veškerého materiálu z cizích zemí. A nakonec *Eirin*.

*Eirin*, který vznikl v roce 1949 jako *Eiga Rinri Kitei Kanri Inukai* (映画倫理規定管理委員会), neboli „Výbor pro řízení filmové etiky“, byl samoregulační cenzorský orgán pro filmy. Po jeho založení byl filmový průmysl prvním odvětvím, které se začalo samo regulovat. *Eirin*, vytvořený na příkaz okupačních úředníků, v úzké spolupráci s hlavními domácími

---

<sup>7</sup> Tento termín poprvé použil jistý kritik při hodnocení filmu *Nikutai no ičiba*. Japonci, stejně jak Američané, si spojovaly barvu růžové s erotikou, ale v Americe tyto filmy byly nazývané *blue movies*, jelikož měly převážně mužské publikum. (Weisser, 1998, str. 15)

studii a nově založeným Japonským svazem filmových producentů (nyní Japonská asociace filmových producentů, *Nihon Eiga Seisakuša Renmei*, 日本映画製作者連盟, zkráceně *Eiren*), měl zabránit obnovení předválečného státního režimu filmové cenzury a bezprostředně nahradit okupační cenzuru. Zpočátku byl Eirin úzce propojen s velkými studii jak personálně, tak i strukturou financování: v jeho čele stál zakladatel Šóčiku, Ótani Takedžiró, a na nejvyšších manažerských postech působili prezident Daiei, Nagata Masaiči, a bývalý ředitel Šóčiku, Ikeda Jošinobu; byl dotován ročním příspěvkem padesáti tisíc jenů od každého z pěti velkých studií a také poplatkem deset tisíc jenů za každý film. Kontrolní proces probíhal ve dvou fázích, kontrola scénáře (někdy také synopse) a poté dokončeného filmu. Speciální pozornost se věnovala i titulům, reklamě, textům nebo dialogům. Od listopadu 1949 dostávaly schválené filmy pečeť Eirin, nutnou pro bezproblémovou distribuci. (Cather, 2012, str. 79)

Předpisy Eirinu byly úzce spjaty s hollywoodským filmovým kodexem (jinak Haysovým kodexem) z roku 1930, což byl podobně navržený samoregulační systém v USA. V době svého vzniku byl Eirin oslavován jako symbol nástupu skutečné demokracie, poprvé v historii Japonska. Přestože se jednalo o dobrovolnou organizaci řízenou průmyslovým odvětvím, Eirin byl zjevně zamýšlen jako kvazivládní organizace, resp. přinejmenším jako „narázníková zóna“ mezi umělcem a státem, což je ambivalentní status, který v průběhu let vyvolal mnoho kritiky ze všech stran. (Cather, 2012, str. 80)

Pokud film neobdržel pečeť Eirinu, a přesto ho studio uvedlo do distribuce, policie zabavila veškerý filmový materiál a všichni zodpovědní byli perzekuováni. Eirin zároveň dával návrhy na změny v jednotlivých filmech, jako škrty ve scénáři, scény, které by bylo lepší z finální verze vystříhnout, nebo alespoň schovat digitální cenzurou.

Zmíněné cenzorské orgány pracovaly nezávisle na sobě a s jinou agendou. Například celní správa byla často mnohem tolerantnější vůči příběhové lince filmů. Nejspíš díky

jazykovým a kulturním rozdílem, které byly často těžko pochopitelné pro japonské úředníky, a tak, aby film zcela neztratil svůj „umělecký význam“, se z filmu vystříhávaly pouze scény obsahující explicitní sexuální obsah.<sup>8</sup> (Alexander, 2003, str. 165) Na druhou stranu Eirin byl přísnější, zajímalo ho jak zobrazení obscénního a nahého, tak příběhová stránka filmů. V tomto systému, pokud se snímek dostal přes celní správu, automaticky obdržel i pečeť Eirinu.<sup>9</sup> To bylo možné díky tomu, že celní správa, narozdíl od Eirinu, byla ve skutečnosti vládní orgán, tudíž Eirin již neměl důvod vznášet návrhy na úpravy. Nicméně veškerá japonská výroba byla zkoumána mnohem podrobněji a musela projít prověrkou Eirinu.

Japonští filmaři si však byli vědomi přísnosti Eirinu a za účelem se vyhnout této nemilosrdné prohlídce, začali natáčet své filmy v zahraničí, nebo alespoň ve spolupráci se zahraničními studii. Tuto strategii mimo jiné využil i již zmíněný Óšima s jeho snímkem *Korida lásky*. (Weisser, 1998, str. 25)

---

<sup>8</sup> Prvním zahraničním filmem, který prošel celní kontrolou za těchto okolností, byl japonsko-italský snímek Jasuza Masumury *Rajská zahrada* (Eden No Sono, 1981), natočený s italskými herci na Sardinii. V tomto filmu celní úředníci požadovali zamlžení genitálií v jedné sexuální scéně, ale nevyžadovali zamlžení v jiné scéně, v níž byly zobrazeny genitálie, ale nikoli sexuálně. Weisser poznamenává, že prvním importovaným mainstreamovým filmem zobrazujícím pohlavní ochlupení byl *Orlando* od Sally Potterové (1992), který byl do domácí distribuce uveden bez cenzury a maskování v roce 1993. V polovině 90. let v reakci na uvolnění cenzury ze strany celní správy i místní policie upravil Eirin znění svého kritéria z "ochlupení a pohlavní orgány nesmí být odhalovány" na "v zásadě by ochlupení a pohlavní orgány neměly být odhalovány". (Weisser, 1998, str.31-32)

<sup>9</sup> Ale snad i díky tomu se přes liberálnější síto celní správy dostaly do Japonska filmy, který by jinak Eirinem byly ihned zamítnuty. Například v roce 1975 se do veřejné distribuce dostal Pasoliniho film *Salo aneb 120 dnů sodomy* pouze s malým množstvím vystřížených scén. Nicméně, možná kvůli laxnějšímu přístupu celních úředníků, byli japonští diváci překvapení, když se na obrazovce objevily pohlavní orgány a ochlupení zahraničních herců. Tato chyba byla rychle napravena, film ihned zakázán, než byla schválena nová, výrazně prostríhanější verze. (Weisser, 1998, str. 24)

## 2.1 Černý sníh

Černý sníh (*Kuroi yuki*, 黒い雪) je dílo Takeči Tecudžiho, pravým jménem Kawaguči Tecudži, z roku 1965. Tento film se stal středem pozornosti, když kvůli jeho uvedení v kinech, byla řada lidí 25. prosince 1965 předvolána před soud. Mezi nimi byl i režisér Takeči Tecudži a šéf distribuce pro studio Nikkacu, Murakami Satoru. V datum obvinění dotyčný film již neexistoval. Byl pouze třikrát uveden jako předpremiéra v tokijském kině na Šindžuku pro pouhých 2711 diváků. Jeden z těchto diváků však byl nespokojený člen policejního bezpečnostního oddělení, který na film upozornil úřady. Tato původní verze byla zpětně stažena a znovu zkontrolována poté, co ji viděl šéf Eirinu, Takahaši, a prohlásil, že je „prostě příliš příšerný“. Film byl znovu uveden 9. června, po vystřížení dohromady osmi a půl minut z 14 různých scén. Film tedy k soudu musel být Eirinem rekonstruován. (Cather, 2012, str. 85)

Jak je časté u mnoha filmů, které se staly středem slavných soudních procesů, Černý sníh se stal velice slavným, nejen mezi nadšenci pinku filmů. V porovnání s jinými snímky z žánru pinku, nebo filmů v rámci japonské nové vlny, Černý sníh ve skutečnosti nemá velký počet scén obsahujících nuditu. A nazývat ho erotickým z pohledu moderní kinematografie je nesmyslné. Sexuální akty jsou velice evidentně hrané, objevuje se v nich poprsí a pozadí, což v tento rok již nebylo nevídané. Zhruba v 50. minutě filmu sice je na několik minut již zmíněná slavná scéna, kde Šizue běží nahá podél vojenské základny, však i zde je jakýkoliv erotický záměr pochybný. I násilí v tomto snímku se z větší části odehrává mimo obrazovku. Nicméně tento snímek nebyl kontroverzní pouze kvůli své nahotě, film má také velice jasné negativní, agresivní názor na přítomnost amerických vojenských sil v Japonsku. Politická stránka filmu byla značnou součástí soudního procesu.

Soudní proces byl významný i z toho důvodu, že zpochybnil autoritu Eirinu, jako legálního cenzorského orgánu a za stranu obviněných před soudem mluvila řada japonských režisérů, jako například Óšima Nagisa. Kritizována však nebyla pouze role Eirinu, ale i skrytý obsah slova „obscénní“. Zdali zde obvinění z obscénnosti není motivované politickou cenzurou. Nejednalo se totiž pouze o sexuálně explicitní obsah, jako u překladu románu *Milenec lady Chatterleyové*, ale s ním přítomnou politickou kritiku, která se stala ústředním bodem soudního procesu. Zároveň, když se mezi obžalovanými vyskytli úředníci Eirinu, byl napaden celý cenzorský proces, autorita jednotlivých cenzorských orgánů a budoucnost celého cenzorského procesu.

Tento případ nabízí jedinečný pohled na roli Eirinu, díky množství dostupných archivních materiálů, včetně původního scénáře, počátečních námitek Eirinu na úrovni kontroly scénáře, jakož i Takečiho odpovědí a revizí. Proces *Černý snh* ilustruje, do jaké míry mohla existence průmyslové a státní cenzury podmínit výrobu filmu a jeho přijetí v umělecké i právní sféře. Tento proces také osvětluje složitý vztah mezi regulací sexu a politiky ve filmu a také mezi státní cenzurou a cenzurou Eirin. Sporná předprodukční cenzurní jednání mezi Takečim a Eirinem ovlivnila jak samotnou tvorbu filmu, tak jeho soudní spor se státem.

Klíčovým svědkem obžaloby byl šéf Eirinu, Takahaši, který dokumenty předal prokuratuře. Horlivá spolupráce Eirinu s úřady vedla mnohé představitele filmového průmyslu k tomu, že jej pranýřovali jako kvazivládní agenturu: Óšima v nedělníku *Mainiči* napsal: „Bylo by vhodnější říci, že Eirin v současné podobě zdaleka nechrání filmaře, ale naopak je škrtí.“ Nakahira Kó, režisér jednoho z prvních filmů tajózoku, komentoval: „Eirin sám o sobě nemá na filmy žádný pozitivní vliv a nemá sílu zabránit takovým filmům, jako je Takečiho. Nejlepší by bylo jej co nejdříve zrušit.“ Paradoxní selhání Eirinu pramenilo jak z

jeho role cenzora škrťícího filmaře, tak z jeho neschopnosti cenzurovat lidi jako byl Takeči, který na filmový průmysl přitahoval nežádoucí pozornost vlády.

Před soudem mluvil i autor Mišima Jukio a obhajoval *Černý sníh* při soudním procesu nižší instance. Ve své výpovědi dal do kontrastu svou vlastní kontroverzní povídku *Vlastenectví* (Júkoku, 1961), která líčí dvojnásobnou sebevraždu vojáka a jeho ženy (a jejich poslední bouřlivé sexuální setkání) po neúspěšném vojenském převratu v roce 1936, jako povídku o „nejkrásnějších výšinách sexu v určité politické situaci, zatímco Černý sníh byl o ošklivém, pokřiveném sexu v jiném politickém kontextu.“ S tím souhlasili i soudci nižšího soudu v procesu s *Černým sněhem*, kteří rozhodli o zproštění obžalovaných obžaloby z velké části proto, že film „nezobrazoval sex pro potěšení, ale negativně“. (Cather, 2016, str. 105-106)

Takeči Tecudži byl i po tomto soudu nadále kontroverzní osobou japonské kinematografie. Jeho záliba pokoušet hranice přijatelnosti je viditelná v pozdějších snímcích jako *Hakudžicumu* (Snění za bílého dne, 1981) nebo *Oiran* (Kurtizána, 1983), ale vyvrcholila s jeho snímkem *Kója hidžiri* (Svatý muž z hory Kója). Tento film, založený na knize od Izumiho Kjóky, Takeči odmítl jakkoliv cenzurovat. Nepředal ho Eirinu, nevystříhl ani nezamlžil jedinou scénu, a tudíž ho nesměl promítat v Japonsku. Namísto toho se promítal pouze na ostrově Guamu, kam na něj chodily pouze turistické skupiny Japonců. (Sharp, 2008, str. 71-75)

## 2.1.1 Soudní proces

Soudní proces ohledně *Černého sněhu* u nižšího soudu, první instance, trval necelý rok, od konce července 1966 do poloviny července následujícího roku, kdy byli oba obžalovaní shledáni nevinnými. To potvrdil i Nejvyšší soud 17. září 1969. Soud nižší instance rozhodl, že film není obscénní a že obžalovaní se neprovinili, protože film prošel prověrkou Eirinu. Nejvyšší soud naproti tomu posoudil film jako obscénní, ale rozhodl o zproštění obžaloby na



základě schvalovací pečeti Eirinu.<sup>10</sup> Oba rozsudky závisely na pár faktorech: místo politiky a pornografie (konkrétně ve filmu *Černý sníh* a obecněji ve filmovém médiu), rozdíly mezi filmovými a literárními médii, zdali film nabádá mládež k nelegálním činnostem, a především roli Eirinu.

Když Takeči obvinil prokurátora z toho, že se dopouští politické cenzury, prokurátor oponoval, že Takeči využívá odvěkou tradici obcházení cenzury, kdy se pornografie vydává za politiku, nebo, jak řekl, „vypůjčuje si nálepku antiamerikanismu, aby zakryl přítomnou erotiku“. Státní zástupce vyzval soudce, aby filmu odepřeli ústavní ochranu, a argumentoval: „I když musíme respektovat svobodu projevu, posuzujeme-li ji z hlediska veřejného blaha, není v žádném případě bezbřehá. Toto dílo postrádá jakýkoli smysl. Tvrzení, že má umělecké nebo filozofické kvality, není ničím jiným než pouhou výmluvou a podbízí se komerci“. (Aoki, 1969, str. 90)

Žalobce se odvolával na argumenty, které již byly přítomny v soudním procesu o románu *Milenec lady Chatterleyové*, ale případ o *Černém sněhu* byl jednodušší i díky existenci samoregulačního orgánu pro filmy, Eirin. Žalobce poukázal na šest sporných scén a stručně je označil za obscénní tím, že ukázal, jak je každá z nich zřetelně v rozporu s vlastními předpisy Eirinu: Obsah tří scén údajně „podněcoval nízké divácké vášně“: první scéna, v níž nahý černošský voják leží na prostitutce Juri, dále scéna, v níž Džiró líbá prostitutce Eiko prsa, a scéna mezi Džiróem a Šizue v kině. Poté dvě scény porušovaly zákaz „zobrazování explicitních aktů, které jsou založeny na chtíči, sexuální perverzi nebo zvrácené sexuální touze“: sexuální scéna mezi americkým zákazníkem a novou prostitutkou Minako, poté scéna přepadení a znásilnění tety Džiróa. A nakonec scéna, kde Šizue běží nahá podél vojenské základny obsahovala plnou nahotu. Podle státního zástupce byly samotné kontrolní

---

<sup>10</sup> [https://www.courts.go.jp/app/hanrei\\_jp/detail3?id=20832](https://www.courts.go.jp/app/hanrei_jp/detail3?id=20832)

předpisy Eirin „přiměřené, ale musíme říci, že s jejich aplikací byl problém“. (Aoki, 1969, str. 92)

Tím, že se státní zástupce odvolával na předpisy Eirinu, jako na legální vyhrazení obscénnosti, uznal faktickou autoritu Eirinu a zároveň jeho trestní odpovědnost. Obžalovaný také nebyl pouze režisér, ale více než 40 osob. Mezi nimi byli herci, prezident Nikkacu i inspektoři z Eirinu.

Otázka, kterou se soudci zabývali jako první, byla, zda celek filmu jde považovat za abstraktní politickou ideologii, či jde o jednoduchou tělesnou pornografii. Začali tedy porovnávat účinky jeho politických a sexuálních scén. Soudci nižšího soudu shledali, že 3 ze zmíněných 6 scén vyjadřovalo politický a nikoli sexuální záměr. (Jednalo se o první scénu s vojákem a Juri, scéna mezi Minako a americkým zákazníkem a scéna Šizue, jak běží podél základny.) Základní argument byl stejný jako u soudu o *Mileneci lady Chatterleyové*, a to že nelze soudit celek podle jeho částí. Odůvodnili tak například scénu s nahou Šizue, že „nutnost takového zobrazení ve scéně, je relativně snadno pochopitelná v kontextu filmu jako celku“.<sup>11</sup>

Ve verdiktu soudu nižší instance soudci opakovaně uváděli jako polehčující okolnosti politické markanty filmu, jako například zvuky letadel, díky nimž si divák uvědomuje přítomnost americké základny, nebo zvrhlého a sadistického amerického vojáka a celkové téma japonských prostitutek žijících v okolí základny, díky kterému divákovi po zhlédnutí zůstává pocit smutku, nikoli pocit erotický či sexuální. Dospěli tedy k závěru, že film není obscénní, protože nepodněcuje sexuální vzrušení ani sexuální stud, což jsou dvě části tříčlenné definice obscénnosti stanovené v soudu o románu *Milence paní Chatterleyové*.<sup>12</sup>

I Nejvyšší soud, který film celkově označil za obscénní, se shodnul s nižším soudem, že polehčující okolnost mnoha scén byl politický kontext. Protože definice obscénnosti ze soudu o *Milenci paní Chatterleyové* se vztahovala na reakci čtenáře, nebo zde diváka, na

---

<sup>11</sup> [https://www.courts.go.jp/app/hanrei\\_en/detail?id=11](https://www.courts.go.jp/app/hanrei_en/detail?id=11)

<sup>12</sup> [https://www.courts.go.jp/app/hanrei\\_en/detail?id=11](https://www.courts.go.jp/app/hanrei_en/detail?id=11)

sexuální obsah díla. Lze však vysledovat tendenci cenzorů spojovat reakci diváků s reakcí postav, a to pokud si fiktivní postavy sexuální akty neužívaly, nemohl si je užívat ani čtenář, a tudíž nevyvolávaly „sexuální potěšení“. Tudíž symbolické znaky americké přítomnosti, jako zvuky stíhaček, povýšily film na abstraktní politickou ideologii.

Dalším důležitým bodem soudního líčení byl rozdíl mezi filmovým a knižním médiem. To, co zmírňovalo obscénnost filmu, nebyl totiž jen jeho politicky zatížený obsah nebo kontext, ale také jeho forma. Soudci nižší instance naznačili, že samotné filmové médium jako „časové umění“ ze své podstaty vede k filozofické meditaci, nikoli k sexuálnímu uspokojení. Toto tvrzení se opíralo o explicitní rozlišení, které učinili mezi filmovými obrazy a prózou, jakož i mezi diváky a čtenáři.

Podle těchto soudců, protože diváci sledují film jako celek, musí být jeho jednotlivé scény interpretovány jak divákem, tak soudcem v kontextu většího celku. Zdůvodnili to tak, že filmové obrazy jsou promítány na plátno stanovenou rychlostí a každý obraz je nedílnou součástí významu celku. Soudci nižšího soudu se snažili oživit precedens zavedený rozsudkem Nejvyššího soudu v soudu o *Milenci paní Chatterleyové*, který vyzýval k celostnímu hodnocení díla, ale argument, který předložili, také zavedl zásadní rozdíly, které se odvíjely od odlišných způsobů recepce filmu a literatury.<sup>13</sup>

Zatímco obhajoba a mnozí další umělci toto uznání jedinečnosti filmového média vítali, mnozí z právnické obce vyjádřili skepsi, že potřeba komplexního hodnocení se vztahuje pouze na film a další tzv. časové umění. V odvolacím řízení tato tvrzení o jedinečnosti filmu vyvraceli soudci Nejvyššího soudu, kterým vadil tento precedent nižšího soudu, který implicitně připouštěl filmovému médiu větší volnost než literatuře při určování obscénnosti. Ačkoli odvolací soudci souhlasili s tím, že film vyžaduje poněkud aktivnějšího diváka než

---

<sup>13</sup> [https://www.courts.go.jp/app/hanrei\\_en/detail?id=11](https://www.courts.go.jp/app/hanrei_en/detail?id=11)

televize nebo billboardy, odmítli tvrzení, že koupě knihy vyžaduje méně aktivní účast čtenáře než diváka filmu. (Cather, 2012, str. 107)

Aby vyvrátili tvrzení soudu nižší instance, že film je jedinečným „časovým uměním“, argumentovali soudci Nejvyššího soudu tím, že i filmoví diváci mohou opakovaně sledovat izolované sexuální scény tím, že se do kina vrátí vícekrát, zejména v případě filmu, jako je *Černý sníh*, který má „jasné rozdělení mezi sexuálními scénami, které zabírají první dvě třetiny filmu, a tím, co následuje po nich“. (Cather, 2012, str. 108)

Také se řešilo riziko a obava z napodobování filmového obsahu ovlivněnými diváky. Ta byla u filmu jako *Černý sníh* pro soudce obzvlášť znepokojivá, jelikož kombinoval sexuální akty s násilím. Navíc již existoval příklad díla, který se stal symbolem mládežnické revolty, a to *Taijó no kisecu* (Sezóna slunce, 1955) od Išihary Šintaróa, ke kterému se hlásili studenti protestující na konci 50 let. Byla tedy obava, že by film mohl spustit řadu protestů mládeže nespokojené s válkou ve Vietnamu, nebo obnovením Smlouvy o vzájemné bezpečnosti s USA.

Pro budoucnost regulace filmu je důležité, že rozsudky se zabývaly dvěma dalšími ústředními otázkami, které předznamenávaly, do jaké míry se filmu dostane ústavní ochrany: bylo filmové médium legitimním prostředkem pro vyjádření vznešených politických nebo filozofických myšlenek a bylo samotné schválení Eirin dostatečně legitimní? Soudy se zjevně neshodly na tom, zda Takečiho film sám o sobě splňuje podmínky pro legitimní politické vyjádření. Tím, že soudci Nejvyššího soudu zrušili hodnocení soudu nižší instance a namísto toho rozhodli, že film je obscénní, se shodli s prokurátorem, který volal po omezení svobody projevu v případě filmu, jako je *Černý sníh*. Oba soudy se také zásadně neshodly na tom, zda je film obecně schopným nebo hodným vyjadřovacím prostředkem, který si zaslouží ochranu. Odvolací soudci se ve svém rozsudku vyslovili pro zdravou dávku skepse vůči tvrzení soudu nižší instance, že film jako prostředek filozofie a umění je chráněn jako svoboda projevu

podle Ústavy. Namísto toho znovu potvrdili právo státu regulovat všechna média, zejména film.

Pro soudce ve všech poválečných filmových procesech však byla skutečnost, že film byl ve srovnání s literaturou novějším a méně zavedeným médiem, také výhodou, protože soudci měli tendenci přiklonit se k odborným znalostem Eirinu. Jak přiznali soudci nižšího soudu, pochybovali o své vlastní způsobilosti regulovat film a raději se spoléhali na posudky Eirinu, protože „film se jako umělecká forma vyvinul poměrně pozdě a je stále, jak v teorii, tak v praxi, ve fázi pokračujícího vývoje. A lze říci, že kontrolní proces a rozhodnutí Eirinu, které vycházejí z jeho srovnatelně bohatých zkušeností, nabízejí silný standard.“ A tak soudci pověřovali Eirin rolí a odpovědností kvazivládního orgánu, což by jen vybízelo ke kritice ze strany filmového průmyslu. A co je důležitější, čím více pravomocí stát do Eirinu vkládal, tím větší byly jeho šance, že bude shledán trestně odpovědným za schvalování filmů, které porušovaly zákon o obscénnosti. Jak po procesech s *Černým sněhem* poznamenal jeden z právních vědců, Eirin byl nucen udržovat složitou rovnováhu mezi dvěma možnostmi: „buď se musel stát subdodavatelem, či zmocněncem byrokratické cenzury před produkcí, nebo upadnout do role organizace poskytující útočiště filmovému průmyslu, který v honbě za ziskem podporuje komercializaci sexu.“ Z pohledu státních orgánů se zdá, že Eirin se přiklonil na stranu druhé možnosti, neboť pouhé tři roky po rozsudku Nejvyššího soudu v soudu o *Černém sněhu* byl Eirin sám postaven před soud spolu s režiséry a vedoucími pracovníky studia Nikkacu v procesu ohledně filmů roman porno z let 1972-1980. (Cather, 2012, str. 115)

## 2.1.2 Rozbor

Bílý titulok s názvem filmu přejíždí přes statický záběr prostitutky, která leží nahá na zádech. Její nahotu z části zakrývá pouze rozkročená postava černošského amerického vojáka. Jak kamera pomalu přejíždí po jejím obnaženém boku, zvedne ruku nad hlavu a odhalí své

hustě chlupaté podpaždí. To je pouze první záběr filmu *Černý sníh*, ale přítomné symboly nám již napovídají, co se nám film, a jeho autor, snaží sdělit; japonská prostitutka obsluhuje amerického vojáka a záběr končí odhalením chlupatého ženského podpaždí, symbol Takečeho provokace, jelikož se jednalo o ustanovené vyobrazení, které cenzorské orgány zakazovaly. Avšak snímek není kontroverzní pouze svou erotikou.

Hlavní postava tohoto snímku se jmenuje Džiró. Je to syn majitelky nevěstince u letecké základny v Jokotě, přítomné prostitutky mu tedy říkají *bóí*, z anglického “boy”, jelikož majitelce se říká *mama*, nebo *madam*. Džiró je jak morálně, tak sexuálně zvrácený. Ve filmu se scény ponižování prostitutek ze strany amerických vojáků prolínají se scénami krutosti, které páchá Džiró a jeho parta. Některé z těchto krutých činů jsou spáchány na samotných vojácích. Džiró například ubodá černošského vojáka, kterého v první scéně viděl, jak souloží s prostitutkou a v jazzovém klubu nadzvedává sukni mladé Japonce. Nejkrutější a nejbrutálnější činy jsou však spáchány na samotných Japonkách v poněkud bizarních sublimovaných aktech odplaty; Džiró dovolí, aby ho při prvním sexu s jeho panenskou milenkou Šizue nevědomky zastoupil přítel, což vede k možná nejslavnějšímu záběru filmu, kdy Šizue utíká onomu příteli nahá podél letecké základny.

Nejvíce šokující je scéna, kdy Džiró a jeho parta ukradnou jeho tetě 20 000 dolarů, které ona dočasně uchovává pro svého milence, amerického generála, jako součást jeho výplaty nelegálních obchodů na černém trhu. Během loupeže se gang postupně střídá v znásilňování tety, až nakonec Džiró při vyvrcholení jejich incestního styku tetu zastřelí. Na konci filmu je Džiró zatčen a uvězněn vojenskou policií ze základny, a po přiznání je odveden na popravu.

V posledních scénách filmu, kde je Džiró zatčen, bit a popraven, je mírné stylistické vyšínutí v podobě negativu, díky kterému v posledním záběru filmu vidíme z bílé noční

oblohy padat černý sníh. Jinak je film stylisticky velice jednoduchý; strohá série dlouhých záběrů propojených zoomy a zatížených těžkopádnou symbolikou.

Film vznikl v druhé polovině 60. let, období, kdy zhruba polovinu veškeré domácí produkce v Japonsku tvořily erotické *pinku eiga*, ale zároveň období politických nepokojů. Na konci 60. let se pořádají protesty proti obnovení Vzájemné bezpečnostní dohody mezi Japonskem a Spojenými státy a můžeme sledovat obecný růst protiamerické nálady jak mezi umělci, tak běžnými Japonci. To samozřejmě ovlivnilo i filmovou tvorbu těchto let a mnohé ze zmíněných *pinku eiga* obsahovaly otevřenou politickou kritiku, jako například *Kabe no naka no himegoto* (Tajemství ve zdi, 1965) od Wakamacu Kódžiho, nebo *Zoku niku* (Flesh 2, 1968) od Mukai Kana. Podobné disidentské nálady však nikdy nebyly vyjádřeny tak explicitně, jako ve filmu Černý sníh, jehož zvuková stopa neustále připomíná přítomnost amerických vojenských sil hlasitými zvuky stíhaček, které Takeči sám ve svém soudním procesu označil za "americkou invazi".

Takeči se považoval za etnického nacionalistu. Míra ideologické okupace Amerikou je zobrazována často a vždy negativně. Japonská tradiční kultura i ženy existují pouze jako exotická zábava pro okupující Američany. Možná nejjasnější příklad této kritiky je v scéně, kde se prostitutky spolu vypravují do města se podívat na představení kabuki. Juri se jít nechce, ale je napomenuta Eiko, že přeci musí vědět jaká jsou představení kabuki, co totiž bude dělat, až se jí na ně zákazník zeptá? Na což se Juri směje a odpovídá, že přeci řekne pouze "i donto nó" (i don't know). Tato juxtapozice neznalosti a nezájmu o tradiční domovskou kulturu a samozřejmosti importovaných anglických frází je pro Takečiho důležitá.

Erotika ve filmu je zvláštního charakteru, spíše než bychom jako diváci byli nuceni sledovat sex na plátně, je prostředí nevěstince inherentně sexuální a naopak jsme svědky toho,

jak je Džiró neschopný normální sex provozovat. Důkazem je například scéna, ve které zavraždí svou tetu, nebo ve které na svém prvním rande s Šizue v kině vytáhne nabitou ukradenou zbraň a zajíždí Šizue rukou mezi nohy. Džiró si více užívá moc nad ženami a kontrolu nad situacemi než samotné sexuální akty.

Postava, která pro Takečiho symbolizuje znečištění Japonska americkou okupací je prostitutka Jukie, která dočasně nemůže pracovat, protože od amerického klienta dostala herpes. Nemoc, která symbolizuje kontaminaci Japonska západem. To, že máme Jukiein desexualizovaný status, nebo její přerušení práce interpretovat jako návrat do stavu sexuální nevinnosti a kulturní čistoty, je ještě zdůrazněno její náklonností ke všemu japonskému. Nosí s sebou tradiční japonskou panenku, miluje kabuki a tvrdí, že jako mladá dívka chtěla být tradiční japonskou tanečnicí. Když se o svůj tajný dívčí sen pokusí podělit s madam, je její naděje stát se tanečnicí (bujóka 舞踊家) zaměněna za touhu být nemocná (bjóki 病気). Částečně je tato jazyková záměna důsledkem ohlušujícího řevu amerických stíhaček nad hlavou a bolesti v ústech, která je způsobena, jak se dozvídáme, tím, že "olízla něco divného" na přání amerických klientů. Ale stejně tak je pravděpodobné, že nedorozumění vzniká kvůli neschopnosti pochopit takový sen v kontextu poválečného Japonska. Zdá se totiž, jako by madam vůbec neznala povolání tradiční tanečnice, a to do té míry, že se to Jukie pokouší objasnit tím, že to označuje jako "tanec v japonském stylu".

Podobně ve scéně, kdy Minako obsluhuje svého prvního zákazníka, se Takeči vyjádřil, že se jednalo o symbolické zobrazení vztahů Okinawy, japonské vlády a USA. Madam, stejně jako japonská vláda, vědoma si znásilnění Minako, v této alegorii Okinawa, americkým zákazníkem, USA, dělá jakoby nic. Stejně tak postavu Džiróa, která je jednoznačně nesympatická a neobhajitelná, by Takeči nejspíš vysvětloval jako narušenou právě kvůli



přítomnosti Američanů. Tato jednoduchá ideologie může sloužit jako univerzální klíč k rozboru celého filmu, vše špatné je vinou Američanů a vše bez viny a čisté je japonské.

Takečiho vyhraněné politické názory jsou přítomny všude, každá scéna i postava jsou jakousi metaforou pro znečištění Japonska Spojenými státy. Zároveň měl Takeči tendenci pokoušet hranice přijatelnosti od počátku své tvorby. Sexuální obsah filmu se ale jeví spíše jako zastupující, jistá skandální kulisa, na které Takeči chtěl zobrazit své názory a která na jeho vkus byla i dostatečně provokativní.

## 2.2 Korida lásky

Korida lásky (*Ai no korida*, 愛のコリーダ) je snímek z roku 1976 od režiséra Óšima Nagisy. Jedná se o erotický, umělecký snímek, jehož příběh, leč fiktivní, je založen na slavném případě vraždy spáchané prostitutkou Abe Sadou. Soudní proces týkající se cenzury tohoto snímku je nejspíš nejslavnějším případem v Japonsku. Film by v Japonsku neprošel bez cenzury pro domácí promítání, ale obvinění Óšimy z obscénnosti podle článku 175 bylo založeno na knize, která obsahovala fotografie z filmu a scénář. Ačkoli byl Óšima nakonec zproštěn viny, větší a veřejně známější otázkou bylo, zda byla kniha napadena podle článku 175 jako jakýsi zástupce samotného filmu, který v té době nebyl předložen celním orgánům k posouzení a ani nebyl promítán v Japonsku. A přestože samotný film se nikdy nestal předmětem soudního přezkumu, Óšimův požadavek, aby státní zástupci upřesnili, co je a není obscénní, byl důležitý bod pro vývoj a znovuzvážení ustanoveného status quo. Óšima zajisté zamýšlel, aby *Korida lásky* byl erotický, až pornografický film, obzvlášť když vezmeme v potaz, že zobrazené sexuální akty herci doopravdy prováděli. Akty ve filmu zobrazené, jako sadomasochismus, kastrace, nebo znásilnění, jsou samy o sobě obscénní, obzvlášť v kontextu japonské společnosti. Soudní procesy týkající se překladu románu *Milenec lady Chatterleyové* a filmu *Černý sníh* stanovily základ pro to, co japonské soudy považovaly a nepovažovaly za obscénní. Obsah *Koridy lásky* je sexuálně explicitnější, než-li zmíněná díla a zajisté více obscénní i dle normálního diváka. Zároveň tento film vznikl později a ukazuje se jistá tendence být shovívavější vůči erotickému obsahu za posledních deset let.

Óšima se snažil posunout hranice kinematografie, jak formou, tak obsahem, již od konce 50. let. Snímek byl zamýšlen pro zahraniční distribuci a promítání, tudíž ve společnostech, kde jsou hranice přijatelného sexuálního zobrazování mnohem proměnlivější. To, že se film ve skutečnosti stal předmětem omezujících norem japonského zákona o

obscénnosti, bylo neúmyslné. A přestože samotný film nebyl v Japonsku nikdy předmětem soudního řízení, koncem 70. let prošel celním řízením, až po výrazných úpravách.

Óšima ve své sbírce esejů *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima* (1993) píše, že film natočil, protože nabídka francouzsko-japonské koprodukce mu umožnila naprostou svobodu, a tak o *Koridě lásky* tvrdil, že se jedná o první japonský opravdový hardcore film. Ve stejné knize vysvětluje, že odsoudil samotný koncept obscénnosti jako nedefinovatelný a v konečném důsledku nesmyslný, zvláště když, jako v případě jeho vlastního filmu, jsou bezpodmínečně osvobozena tabu a všechny projevy touhy jsou přijímány.

Japonské publikum 70. let mohlo nesestříhanou verzi Óšimova filmu považovat spíše za vulgární a odpornou, než za šokující či znepokojivou. Explicitní scény soulože, ať už dobrovolné, nebo vynucené, mohly být snadno označeny za obscénní jednoduše proto, že takový standard prosazovali vládní úředníci a soudy, Eirin v procesu certifikace filmů, domácí producenti a režiséři při rozhodování o střihu, aby se těmto obrazům vyhnuli.

Obtížnější může být určit, zda by explicitní scény byly považovány za obscénní pouze proto, že jsou příliš explicitní, nebo proto, že jsou explicitní a pornografické. Nad tímto se zamýšlí Stephen Heath v kapitole s názvem *The question Oshima*, v knize *Questions of cinema* (1981): pokud je použitá norma založena pouze na explicitnosti, vzniká otázka, v jakém okamžiku jsou záběry natolik explicitní, že narušují veřejnou slušnost, což je měřítko, které se zjevně mění v průběhu času s postupným přijímáním, nebo obeznámením veřejnosti. Pokud aplikovaný standard vyžaduje součinnost mezi explicitností a základní ideologií - pornografické obrazy jsou ty, které mají podněcovat sexuální zájem - pak publikum hraje aktivnější roli při interpretaci interakce obrazů a slov, roli, která je zmírněna jeho vlastními očekáváním, režisérovou prezentací běžných referenčních rámců a povahou samotného média.

Pokud je publikum spokojeno s tradičním pornografickým referenčním rámcem, s vizuálními obrazy, které odpovídají společenským očekáváním, ne-li konsensuálním normám, pak obrazy samy o sobě nemusí být příliš explicitní, aby vyvolaly pornografický účinek. Pokud konstrukce sexuálních obrazů obsahuje také prvky násilí, jako je tomu v Ošimově filmu, kde je násilí zobrazeno jako konsensuální a posilující sexuální stimulaci, může publikum interpretovat obrazy jinak, možná ne erotickým způsobem. Takto také přemýšleli soudci v případě de Sade. Ve všech těchto případech nás k tomu nenutí ani tak režisérův záměr, ale naše hodnocení míry, do jaké je publikum skutečně sexuálně vzrušeno. Lze tvrdit, že účinná pornografie nemusí být příliš explicitní.

### 2.2.1 Soudní proces

4. června 1976 začalo Saniči Šobó vydávat a prodávat knihu obsahující fotografie z natáčení a první návrh scénáře filmu *Ai no Korida* od Óšimy. Dne 28. července téhož roku však policie udělala razii a 473 knih bylo zabaveno pro podezření z obscénnosti. Po zdlouhavém vyšetřování byli 15. srpna 1977 Takemura Hadžime, prezident společnosti Saniči Šobó, a Óšima, který byl zároveň autorem scénáře, shledáni vinnými z prodeje obscénních dokumentů a kreseb a jejich přechovávání za účelem prodeje. (Gerow, 2000, str. 188)

Následoval soudní proces před Tokijským okresním soudem, který rozhodl 19. října 1979 a oba obžalovaní byli zproštěni viny a kniha nebyla shledána obscénní. Obžaloba se proti logice rozsudku 22. března 1980 odvolala, ale Tokijský nejvyšší soud 8. června 1982 odvolání zamítl. (Macumoto, 1983, str. 23)

Soudní proces tokijského okresního soudu započala strana obžaloby tvrzením, že scénář, který byl stěžejním bodem procesu, je z velké části pouze o intimním sexuálním styku, který je někdy popisován velice detailně. Jako konkrétní příklad byla uvedena scéna z první půlky filmu, kde fiktivní svatba skončí skupinovou orgií. Dohromady žalobce vyjmenoval devět pasáží, které považoval za problematické. Nešlo pouze o obsah těchto scén, ale i o

formu a vizuální kvalitu. Bylo uvedeno základní kritérium pro obscénnost: „vzbuzují v myslích čtenářů obraz?“. Obscénní text vzbuzuje vizualizaci přítomných scén „jak kdyby se odehrávaly před očima čtenářů“. (Učida, 1981, 下 str.324)

Obžaloba považovala za důležité rozlišení mezi prózou a scénářem. Funkcí a záměrem filmového scénáře je totiž přesně popsat vizuální stránku obsahu, tudíž číst scénář je stejné, jako sledovat film. Tento bod byl pro obžalobu důležitý, jelikož zdůrazňovala rozdíl mezi divákem a čtenářem. Divák je přítomnější, znehybněn pohybujícími se obrazy. Vizuální média jsou bezprostřední. Není to tedy tak, že by si čtenář mohl vizualizovat obsah při četbě scénáře, on si ho vizualizovat musí.

Obhajoba souhlasila, že četba je vskutku vizuální. Před soudem tak vypovídal Óšimův konzultant a slavný režisér Suzuki Seidžun. Také ale tvrdil, že scénář byl primárně zamýšlen pro ty, kteří na filmu spolupracovali. (Učida, 上 str. 147)

Další bod, o kterém se jednalo, byla „přítomnost“. Obžaloba tvrdila, že: „Protože je popis scény vyjádřen velmi přímočaře a názorně, působí na čtenáře „přítomně“. V důsledku toho více než detailní popis průměrného románu silně vzrušuje a podněcuje sexuální touhu čtenářů.“ Text tedy údajně nemá pouze vizuální stránku, ale i fyzickou. Tento text je „hýbající se obraz“, neboli *kacudó šašin*. (Učida, 下 str. 324)

Vidíme zde návrat k debatě přítomné již v procesu o *Černém sněhu*: rozdíl filmu a textu. I přes to, že předmět soudního líčení je zde text, jelikož popisuje film a je doprovázen řadou fotografií pořízených při natáčení snímku, nepřímě se soudí samotný snímek.

Přirovnáním scénáře k pohyblivému obrazu, nebo jak sám řekl „filmovému plátnu“, se žalobce snažil přesvědčit soud o vizuálních i kinetických kvalitách scénáře. Vizuální složka zjevně nestačila k tomu, aby soud přesvědčil o obscénnosti díla; zásadní bylo zdání pohybu. To platilo i v případě jeho žaloby proti fotografiím, u nichž předložil stejně, ne-li více nepravděpodobné tvrzení, že nehybné fotografie připomínají pohyblivé obrazy.

Fotografie totiž zobrazují těla v pohybu a to z nich údajně dělalo pohyblivé obrazy. Končetiny jsou zastíženy v pohybu, zároveň si je čtenář vědom faktu, že jsou to fotografie z filmového setu, tudíž si i uvědomuje širší kontext a vizualizuje si celý obraz v hlavě. Jako důkaz předložil dvanáct fotografií z knihy, na kterých byly přímo zobrazeny genitálie a sex.

V rozsudku z 19. října 1979 soudci nižšího soudu odmítli obvinění prokurátora, že pohyblivá slova a obrazy scénáře a fotografií by nic netušícího čtenáře a diváka znehybnily. Při osvobození knihy však také věnovali pečlivou pozornost otázce, zda zejména fotografie, stejně jako kniha jako celek, představují statické nebo kinetické médium, což naznačuje ústřední roli stáze a pohybu v jejich pojetí obscénnosti.

Podle soudců, pokud jsou scénář a fotografie od sebe odděleny, nejedná se o „pohybující se obraz“. Tato kombinace fotek se scénářem to činí jakýmsi kvazi-filmem, ale ne filmem natolik, aby tak byl souzen. Óšima sám vyjádřil před soudem svůj názor na obscénnost a pokusil se poukázat na nejasnost a ambiguitu tohoto termínu. Žalobcům položil několik otevřených otázek, jako: „Co mám z filmu vystříhnout, aby nadále nebyl obscénní?“ Nebo když se jednalo o scénář, který byl od strany 29 do strany 31 osočen za obscénní, tak se ptal na konkrétní slova, symboly či věty, které jsou obscénní, a „jestli i samotné jedno slovo může být obscénní?“. Óšima nejspíš nečekal odpověď, které se mu ani nedostalo, spíš využil mediální popularity soudu, aby poukázal na nelogickou systematickou chybu v zákoníku. (Gerow, 2000, str. 190)

Širší debata o obscénnosti byla založena na tom, zdali jsou věci obscénní samy o sobě, či jestli obscenita vzniká, až při konzumování média. Óšima argumentoval, že co je a není „obscénní“ je proměnlivé a vyžaduje aktivní účast od čtenáře, či diváka. Trval na tom, že musí být zajištěna svoboda pro autora, i diváka. Tak tvrdil i ve svém závěrečném výroku:

„Mělo by být jasné, že to, co si žalobce představuje (jako obscénní), není ve skutečnosti scénář jako takový, ale myšlenkový „stav“ čtenáře. Rád bych tento „stav“ nazval „prokurátorský“.“ (Gerow, 2000, str. 193)

## 2.2.2 Rozbor

*Ai no korída*, stejně jako většina filmů Óšimy, je založeno na skutečných událostech. V roce 1936 byla nalezena mladá žena jménem Abe Sada, jak se prochází ulicemi Tokia, zatímco v ruce svírala uříznutý penis. Zanedlouho se přišlo na to, že penis patří jejímu ženatému milenci, kterému genitálie vzala po tom, co zemřel během styku. Penis poté u sebe několik dní nosila, jako jakýsi důkaz jejich přetrvávající vášně. Sada překvapivě vzbudila značné sympatie mezi Japonci, jako jeden z prvních symbolů ženské sexuality, a byla odsouzena na pouhých šest let. Óšima nejspíš vnímal příběh Sady, jako reprezentující prolomení sexuálních tabu. I v kontextu postupující vlny feminismu v 70. letech, která se promítla i do filmových studií, byla Sada oslavována.

*Ai no korída* fiktivně rekonstruuje vztah mezi Sadou a Kičim od jeho počátku, kdy Sada přišla jako nová zaměstnankyně do Kičiho hostince, až do jeho triumfálního konce. Prakticky veškerý děj filmu zobrazuje, nebo se alespoň přímo týká, sexu a erotiky. Milenci jsou neustále izolováni ve svém vlastním erotickém světě, většinou limitovaným na pouhý jeden pokoj, do kterého občas pouští cizí lidi, jako gejši nebo ostatní zaměstnance hostince, pouze aby dále zvýšili své vlastní potěšení. Jejich společné potěšení je založené na neustálém, až nedosažitelném zvyšování erotické intenzity. Experimentují s voyeurství, souloží na riskantních místech, s různě starými partnery a jejich sex i nabírá prvky sadomasochismu. Nakonec poznají, že smrt je nejen nezbytným vyvrcholením jejich rozkoše, ale také její nedílnou součástí. V kontextu japonské kultury bychom mohli očekávat, že Sada a Kiči spáchají *šindžú* neboli společnou sebevraždu, nicméně postava Sady je v tomto výjimečná, rozhodlá pokračovat v životě sama, jistá si vlastnictvím svého milence. Postava Sady i díky

potěšení, kterého dosahovala ze sexu zobrazeného na plátně, převrátila tradiční genderovou reprezentaci a vyhýbala se privilegiím obvykle připisovaným tzv. „mužskému pohledu“.

Film je natočen vesměs dosti jednoduše, většina záběrů jsou dlouhé statické polocelky, které jsou obecně ve filmové vědě spojovány se záměrem uzemnit zobrazené v realitě. Oproti jiným Óšimovým snímkům, jako *Kóšikei* (Smrt oběšením, 1968), *Tókjó Sensó Sengo Hiwa* (Tajné příběhy po válce v Tokiu, 1970), nebo *Gišiki* (Ceremonie, 1971), jsou filmové techniky a vyprávěcí způsoby v *Ai no korida* primitivnější. To však přidává na uvěřitelnosti obsahu. Uvěřitelnost zobrazených aktů však není důsledkem pouze práce s kamerou a narativních způsobů, jelikož zobrazený pohlavní styk údajně nebyl hraný. Kičiho dobrovolnou smrt předjímá dvojice scén, ve kterých si myslí, že jeho partnerka zemřela, spolu s vyobrazeními nožů a břitev, které předznamenávají vrcholný akt kastrace.

Zjevnou autenticitu milostného vztahu vyvažuje nereálnost Sadiných nenasytých požadavků a Kičiho nenasyté libido. Jistý pocit nadsázky vzbuzují přítomné prvky expresionismu, jako interiérové nasvícení, a dovolují nám metaforicky číst zjevně fantazijní scény, jako například vražda Kičiho ženy Sadou. Výjimkou jinak konzistentního filmového jazyka filmu jsou dvě scény se Sadou, ve kterých vystupují malé děti. První proběhne během první noci Sady bez Kičiho a vyobrazuje Sadu, jak si hraje s nahým chlapcem a dívkou. Druhá je ihned po Kičiho smrti a v ní si s malou holčičkou hrají na schovávanou na opuštěném stadionu Sada s Kičim. Ani jedna ze scén nepřináší žádný přímý psychologický význam, ačkoli jsou obě bohaté na metaforické náznaky; jejich hlavní význam spočívá zřejmě v tom, že jsou interpolacemi, které se od zbytku filmu odlišují svou průzračnou barvou, smyslem pro otevřený prostor a důrazem na konotace, namísto jasného označení, a to vše slouží k vytváření napětí ve filmu.

Nejsilnější výzvu jakémukoli jednostrannému čtení filmu však Óšima představuje v závěrečných momentech, kdy se na zvukové stopě náhle objeví vypravěč, který popisuje



pozdější Sadino zatčení a děj filmu situuje konkrétně do roku 1936. Zmínka o tomto datu je důležitá nejen proto, že samotné vizuální důkazy by mohly děj umístit téměř do jakéhokoli roku restaurace Meidži, ale také proto, že rok 1936 byl v politických dějinách Japonska obzvláště významný. V tomto roce se upevnil růst militarismu: podepsal se Pakt proti Kominterně 25. listopadu a 26. února byl neúspěšný pokus o puč militaristy. Tento časoprostor uvádí do kontextu detaily řad vedlejších scén, jako například scénu ze začátku filmu, kde děti obtěžují tuláka, tak činí, zatímco v rukou svírají vlajku císařské armády. Nebo přítomnost ozbrojených vojenských oddílů, která zakrývá Kičiho výhled, když čeká na Sadu. Přitom žádná z postav jedinkrát nekomentuje společensko-politické dění.

Ať už jsou tyto podněty jakkoli provokativní – a není zřejmě náhoda, že Óšima natočil zdánlivě apolitický film v době, kdy japonští političtí aktivisté upadli do téměř naprosté pasivity, a tak hlavní silou filmu zůstává jeho mimořádně odvážná analýza důsledků skutečné sexuální vášně. Ne náhodou film produkovala jedna z nejdůležitějších postav japonského pinku filmu, Kódži Wakamacu. Sexualita Sady a Kičiho je totiž, leč se na první pohled možná nezdá, velice japonská. Film doprovází tradiční hudba a tradice je vidět i v samotných aktech, například když Sada „snese“ vejce ze své vagíny, což je součástí gejšovské tradice *hanadenša*.

Leč se takto explicitní zobrazení erotiky zdá skandální, historicky má japonská společnost dlouhé dědictví veřejně přijímané erotiky a pornografické reprezentace, která se stala zdánlivě méně přijatelnou až během restaurace Meidži, kdy Japonsko usilovalo o širší kulturní přijetí západními průmyslovými společnostmi. Totéž lze říci o tradiční akceptaci nahoty v některých veřejných kontextech v Japonsku. I když se veřejné zobrazování sexuality může oficiálně řídit nověji přijatými, a možná diskrétnějšími, západními normami, Óšimovo zahrnutí úplné nahoty, i intimních nahých scén, nemusí být v rozporu s normami japonské

společnosti. A Óšimovo zkoumání obsedantních, téměř nihilistických sexuálních vztahů rozhodně není nové, ale spíš převládající téma mnoha produkcí nové vlny 60. let 20. století.

Óšima ve svých filmech ze 60. let měl tendenci řešit politické a společenské problémy, například kritizuje stav levicových hnutí v *Nihon no joru to kiri* (Noc a mlha v Japonsku, 1960), problém xenofobie v Japonsku v *Kóšikei*, nebo třídní nerovnost v *Šindžuku dorobó nikki* (Deník zloděje z Šindžuku, 1969). S tímto vědomím i při sledování *Koridy lásky* by chtěl pozorný divák vyčíst, jaký politický problém či společenský fenomén Óšima představuje v tomto snímku. Nicméně Óšimova tvorba od konce 70. let a v letech 80. s filmy jako *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (Veselé Vánoce, pane Lawrenci, 1983) nebo *Max, Mon Amour* (1986) tyto ideologické stránky obsahuje jistě méně. I v *Koridě lásky* vidíme spíše než kritiku systému, či poukázání na křivý charakter hlavních postav, snahu o prozkoumání a přesvědčivé zobrazení vášně a intimity. Leč prostředí, ve kterém je Óšima nachází, je možná absurdní, na skutečnosti založený příběh v kombinaci s Óšimovou mistrovskou filmařskou technikou i to nejzvrhlejší představuje jako vysoké umění. Snímek, jak kdyby existoval jako perfektní napadení „obscénnosti“, která je zmíněná v japonském trestním zákoníku. Óšima tvrdil, že „obscénní může být pouze to, co je skryto, nic zobrazeného obscénní být nemůže“, a tak tedy v tomto snímku ukazuje vše.

## Závěr

U zmíněných případů cenzury, nebo alespoň snahy o cenzuru, hrálo klíčovou roli, zdali je dané dílo obscénní, či ne. Tato zdánlivě filozofická otázka, co je obscénní, měla ale v Japonsku legální dopad. Proto je často kritizována a tématem mnoha debat jak právních expertů, tak umělců. Co tedy lze vysledovat ze zmíněných případů, rozhodnutí soudů a obsahů děl osočených z obscenity? A co ve skutečnosti znamená „obscénní“ v rámci japonské kinematografie?

Důležitý precedens stanovil případ de Sade a soud týkající se překladu knihy *Milence lady Chatterleyové*. Bylo ustanoveno, že: „(obscénní je to), co zbytečně vzbuzuje nebo podněcuje sexuální touhu, poškozujíc normální pocit studu, který je u běžného člověka přítomen, a je v rozporu s dobrými mravy, které se týkají sexuálních záležitostí.“. Ale i tato definice se zdá nedostačující. Co jsou dobré mravy, které se týkají sexuálních záležitostí, a co je zbytečné podněcování sexuální touhy? To již soudci dále nevysvětlili, navíc dodržení těchto kritérií se zdá být nemožné. Porušování těchto zásad je tradiční nejen v rámci mladých médií, jako film, ale i součástí nejvýznamnějších děl Japonska. Splňuje Gendžiho incestní vztah podmínku dobrých mravů? Nepodněcuje Tanizaki ve svých knihách sexuální touhy? Buď jsou mnohé z nejdůležitějších japonských děl obscénní, nebo je tato definice obscénního nedostačující, či chybná. Překlad *Milence lady Chatterleyové* byl odsouzen jako obscénní, jelikož obsahoval pasáže, které tyto arbitrární podmínky nesplňovaly.

Případ *Černý sníh* byl evidentně složitější i pro soudy, jelikož se na obscénnosti díla neshodly. Jednotlivé scény, které měly sloužit jako důkaz obscénnosti díla, porušují podmínky stanovené precedentem případu de Sade. Přítomné znásilnění, vraždy atd. zajisté nejsou součástí „dobrých mravů“, ale polehčující okolností se stal kontext. Oba soudy se shodly, že na první pohled obscénní scény nelze hodnotit izolovaně, ale je třeba hodnotit dílo jako celek. A *Černý sníh*, jehož pointou je jednoznačně spíš politická provokace a politický

komentář než pouhá erotika, využívá sexu jako motivu, kulisy a nástroje k zobrazení politického přesvědčení autora. Autor byl také zproštěn viny, přestože dílo bylo nakonec shledáno obscénním. Nicméně umělecký záměr a politický kontext hrály roli při souzení snímku.

*Korida lásky* se v Japonsku nikdy nepromítalo ve své úplné, původní podobě, a přesto se dočkalo velké slávy, i díky tomu, že se jedná o možná nejdůležitější případ týkající se článku 175 trestního zákoníku. Předmětem soudního líčení se také nikdy nestal samotný film, ale kniha obsahující scénář filmu a fotografie z natáčení, která ale před soudem reprezentovala tento Óšimův snímek. *Korida lásky* je sexuálně explicitnější i zvrácenější než zmíněný *Černý sníh* a *Milenec Lady Chatterleyové*, ale vydaná kniha nebyla shledána obscénní. Avšak narozdíl od *Černého sněhu*, stěží bychom zde hledali jakoukoliv politickou ideologii, nebo jinou filozoficky polehčující okolnost. Jedná se spíše o upřímnou a čirou erotiku. Co to odlišuje od *pinku* filmů, nebo tradiční pornografie, je umělecký záměr. I když většina celého filmu je dle de Sade precedentu obscénní, omlouvá ho jeho umělecká kvalita.

Od 60. do 80. let tedy proběhla jistá změna v chápání termínu obscénní; od přísného zákazu zobrazování čehokoliv explicitně sexuálního, k povolení zobrazení aktů, i dnes považovaných za zvrácené, v zájmu umělecké exprese.

Uvolňování a růst tolerance od 50. let vůči explicitním obsahům filmů není jedinečné Japonsku, například v 60. letech byl zrušen i slavný Produkční Haysův kodex v Hollywoodu. V Japonsku se ale během 20. let přešlo od nezobrazování i pouhého ženského poprsí, až k souložení na plátně, bez jakékoliv legislativní změny. Tím zvláštnější je i výběr snímků, které se dostaly před soud. Jelikož vedle filmů jako *Černý sníh* i *Korida lásky* existují stovky krátkometrážních filmů, které jsou obsahově podle de Sade precedentu mnohem problematičtější. Existence velice specifických žánrů pornografických filmů jako rape-revenge, nebo nunsplotation dokazuje, jak populární erotické filmy byly a zároveň jak

nereprezentativní pro ně jsou snímky jako *Černý sníh*. Násilí, sex i znásilnění není jedinečné pro, v této práci rozebrané snímky, ale častým a populárním motivem v japonské kinematografii.

Při řešení obscénnosti ve filmu ale nebyla důležitá pouze definice slova „obscénní“, ale i specifika filmového média. Důležitým bodem u soudů o filmech *Černý sníh* i *Korida lásky* byly rozdíly mezi audiovizuálním a psaným médiem. Předpoklady, že kinetická média (film) jsou inherentně více obscénní, než statická média (fotografie) a zároveň, že vizuální média jsou více obscénní než text, byly přítomné jak v argumentaci obžaloby, tak v rozsudku obou případů. Když byl Takeči souzen za jeho *Černý sníh*, tak případ de Sade byl stále relativně aktuální a klíčový pro chápání článku 175 trestního zákoníku. Debata o tom, zdali je film „časové umění“ je sice dobově relevantní, jelikož tehdejší divák nebyl schopný film přetáčet a zastavovat, jak se mu zlíbilo, ale není klíčová pro vysvětlení faktu, že filmy často unikaly odsouzení, zatímco literární díla byla důsledně posuzována jako obscénní.

Paradoxně existence vizuální složky nejspíš pomohla. Spíše než ke zvýšení obscénnosti omezila vizualizaci textu v myslích soudců i potenciálních čtenářů. Naproti tomu v literárních procesech, protože neexistovala žádná vizuální složka a neexistovali žádní skuteční diváci, se soudci shodli s prokurátorem, který vykouznil hypotetického diváka, jenž byl do značné míry apokryfním, naivním divákem raných filmů. Zdá se, že pro japonské poválečné soudy záviselo odsouzení za obscénnost spíše na připodobnění psaných textů k filmu a čtenářů k divákům než na samotném souzeném předmětu.

# Zdroje

ALEXANDER, James R.. *Asia-Pacific Law & Policy Journal*, vol.4 Obscenity, Pornography, and the Law in Japan: Reconsidering Oshima's "In the Realm of the Senses", University of Hawaii, 2003.

ALLISON, Anne. *Permitted And Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship*, Routledge, 2021. ISBN 9780367298098

ANDREW, James Dudley. *Concepts in Film Theory*, Galaxy Books, 1984. ISBN 0195034287

AOKI, Hisaši. 映画"黒い雪"事件--わいせつと芸術の限界(裁判と争点), 1969.

BORDWELL, David. *Film Art: An Introduction*, McGraw Hill, 2008. ISBN 9780073535067

CATHER, Kirsten. *The art of censorship in postwar Japan*, University of Hawaii Press, 2016. ISBN 9780824835873

DOMENIG, Roland. *The Pink Book: The Japanese Eroduction and its Contexts, The Market of Flesh and the Rise of the "Pink Film"*, Kinema Club, 2014.

GEROW, Aaron. ユリイカ/ *Yuriika Vol. 32*, 大島という作家、観客という猥褻『愛のコリーダ』裁判とポルノの政治 Ōshima to iu sakka, kankyaku to iu waisetsu: Ai no koriida saiban to poruno no seiji / Oshima the Author and the Obscene Audience: The In the Realm of the Senses Trial and the Politics of Pornography, Yuriika, 2000.

HEATH, Stephen. *Questions of Cinema, The Question Oshima*. Macmillan Education UK, 1981. ISBN 9780333261231

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press Books, 2000. ISBN 9780822325192

KEENE, Donald. *Dawn to the west: Japanese literature of the modern era*, Columbia University Press, 1998. ISBN 9780231114356

LYNCH, Lawrence W.. *Kodansha Encyclopedia Of Japan Volume 2*, de Sade case, Kodansha, 1983. ISBN 0870116223

MAMORU, Makino. 日本映画検閲史, Pandora Gendai Šokan, 2003, ISBN 476847814

MAMORU, Makino. GEROW, Aaron. *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru* 映画学ノススメ : 牧野守に捧げる, Kinema Club, 2001. ISBN 1552126404

OKAMOTO, Shiro; LEITER, Samuel L.. *The Man Who Saved Kabuki: Faubion Bowers and Theatre Censorship in Occupied Japan*, University of Hawaii Press, 2001. ISBN 0824824415

ŌSHIMA, Nagisa; LAWSON, Dawn. *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima*, The MIT Press, 1993. ISBN 0262650398

POSNER, Richard A.. *Sex and Reason*, Harvard University Press, 1994. ISBN 067480202

SHARP, Jasper. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*, FAB Press, 2008. ISBN 9781903254530

ŠÓECU, Macumoto. 愛のコリーダ 事件控訴審判決 (憲法判例研究 (3) ), Chukyo University, 1983. ISSN 02862654

TAMAI, Kensuke. *Kodansha Encyclopedia Of Japan Volume 1*, Censorship, Kodansha, 1983. ISBN 0870116215

UČIDA, Takehiro. 愛のコリーダ裁判・全記録, Šakai Hjóronša, 1981.

WEISSER, Thomas; WEISSER, Yuko Mihara. *Japanese Cinema Encyclopedia: The Sex Films*, Vital Books, 1998. ISBN 1889288527

## Internetové zdroje

*Japonský trestní zákoník z roku 1907* [online]. [cit. 2.3.2023]. Dostupné z:  
<https://www.japaneselawtranslation.go.jp/ja/laws/view/3581/en>

*Japonská ústava z roku 1947* [online]. [cit. 2.3.2023]. Dostupné z:  
[https://www.shugiin.go.jp/internet/itdb\\_annai.nsf/html/statics/shiryo/dl-constitution.htm](https://www.shugiin.go.jp/internet/itdb_annai.nsf/html/statics/shiryo/dl-constitution.htm)

Kótó saibanšo [Vrchní soud] 17.9.1969 [cit. 3.3.2023]. Dostupné z:  
[https://www.courts.go.jp/app/hanrei\\_jp/detail3?id=20832](https://www.courts.go.jp/app/hanrei_jp/detail3?id=20832)

Saikó saibanšo [Nejvyšší soud] 13.3.1957 [cit. 2.3.2023]. Dostupné z:  
[https://www.courts.go.jp/app/hanrei\\_en/detail?id=11](https://www.courts.go.jp/app/hanrei_en/detail?id=11)