Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Michael W e b e r

Poválečná japonská literatura ve vztahu k dobovým změnám v letech 1945 – 1960

Postwar Japanese literature and historical transition during the years 1945 - 1960

Dizertační práce

vedoucí práce: Prof. Zdenka Švarcová, Dr.

2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Poděkování

Děkuji prof. Zdence Švarcové, Dr. za cenné připomínky a odborné rady, kterými přispěla k vypracování této dizertační práce.

Abstrakt

Předkládaná dizertační práce vychází z předpokladu, že literární tvorba čerpá svou inspiraci mimo jiné ve skutečnosti a že určité literární světy jsou do jisté míry odrazem společnosti a dění v ní. Historické události spojené s koncem 2. světové války a s nimi nastupující rychlé společenské změny na konci čtyřicátých a v průběhu padesátých let 20. století v Japonsku tematicky ovlivnily i soudobou literární tvorbu. Cílem práce je tuto hypotézu potvrdit prostřednictvím analýzy vybraných povídek a románů, které v uváděné době vznikaly, a které současně aktuální atmosféru společnosti určitým způsobem reflektují.

Analýza vybraných děl si všímá především zmínek a odkazů na dobu vzniku próz, změny v chování a životních postojích literárních postav, prototypech japonského obyvatelstva. U některých děl je možné vysledovat přímý vliv doby na tvorbu v samotném tématu, motivech i narativu.

Ve výsledku můžeme ve většině případů sledovat vývoj japonské společnosti od konce prohrané války v Tichomoří až do období začátku hospodářsky prosperující společnosti, tak jak se do literatury více či méně promítá. Korpus analyzovaných děl zahrnuje i dvě literární díla, která měla na aktuální společnost zpětný dopad a dokázala tak svou dobu nejen obohatit, ale i ovlivnit. Původní hypotéza o vlivu doby se tak potvrzuje, a navíc jde v některých případech dokonce o vliv vzájemný: nejen směrem od společnosti k umění, ale i opačně, kdy umělecké dílo má zpětný vliv na společenskou atmosféru.

Klíčová slova:

japonská literatura, poválečná literatura, 40. léta 20. století, 50. léta 20. století, fikční světy

Abstract

The thesis presents an assumption that literature is inspired by reality (besides other factors), and that specific literary worlds may, to a certain extent, reflect the actual state of society. Historical events around the end of WWII and the consequent rapid social changes in Japan during late 1940s and 1950s had an indisputable impact on literary production at the time. The aim of this thesis is to affirm this assumption through an analysis of selected short stories and novels from the time concerned.

The analysis focuses on remarks and on references about the period of time when the prose was written, and also on behavioral and attitude changes of its characters - prototypes of the Japanese society. The direct impact of historical and social transition on literary work may also be traced in the works' themes, motifs and narrative.

We can thus, in many cases, follow the development of the Japanese postwar society from 1945 until the late 1950s, when the country started to prosper economically. The selection of the analysed pieces of literature includes two novels which did not only describe the time of their origination, but also had reverse effect on society. The impact hypothesis is thus confirmed and, what is more, we can see a mutual influence exercised by both, the society and art: The former affects the latter and vice versa, a literary art of work may have a reverse impact on society and social climate.

Key words: Japanese literature, Postwar literature, 1940s, 1950s, Fictional worlds

OBSAH

PŘEDMLUVA **8**

ÚVOD **12**

1. METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA **17**

1.1 OD LITERÁRNÍHO SDĚLENÍ K JEHO INTERPRETACI 17

1.2 MÝTUS A REALITA 18

1.3 LITERÁRNÍ POSTAVY JAKO NOSITELÉ INFORMACÍ 21

1.4 REKONSTRUKCE SVĚTA V LITERATUŘE 22

1.5 PŘÍSTUPNOST FIKČNÍCH SVĚTŮ 24

2. POVÁLEČNÁ ATMOSFÉRA V JAPONSKU **26**

2.1 PATNÁCTÝ SRPEN JAKO SYMBOL I ZLOM 26

2.2 INTERPRETACE NÁRODNÍCH DĚJIN A HISTORICKÁ ORIENTACE 27

3. HISTORICKÝ A SPOLEČENSKÝ KONTEXT POVÁLEČNÝCH ZMĚN **30**

3.1 AMERICKÁ OKUPAČNÍ SPRÁVA 30

3.1.1 Nový vzdělávací systém a další právní úpravy *31*

3.1.2 Svoboda slova *33*

3.1.3 Institut císaře *34*

3.2 SPOLEČNOST 35

3.2.1 Nová střední třída *35*

3.2.2 Generační otázka *38*

3.3 KULTURA 40

3.4 INTELEKTUÁLNÍ KLIMA 42

3.4.1 Intelektuální pozadí doby *42*

3.4.2 Fenomén tenkó *45*

3.4.3 Vývoj postoje k vlastním moderním dějinám *46*

4. GENERAČNÍ A JINÉ MODELY ČLENĚNÍ POVÁLEČNÉ LITERATURY **48**

4.1 GENERAČNÍ MODEL HAŠIKAWY BUNZÓA 48

4.2 SKUPINOVÉ DĚLENÍ PODLE HIJIYA-KIRSCHNEREIT 49

4.3 DALŠÍ MOŽNÁ ČLENĚNÍ 52

5. STAV LITERATURY PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE **54**

5.1 LITERATURA OKUPACE (1945 – 1952) 54

5.1.1 Okupační cenzura *54*

5.1.2 Atomová literatura *57*

5.2 MIJAMOTO JURIKO A LEVICOVÁ TVORBA 61
5.3 AUTOŘI *BURAIHA* 66
5.4 ARA MASAHITO, HIRANO KEN, KOBAJAŠI HIDEO A SPOLEČENSKO-LITERÁRNÍ KRITIKA 69
5.5 NA PRAHU 50. LET 72

6. PROTÍNÁNÍ I: PRŮSEČÍKY HISTORIE, SPOLEČENSKÉ SCÉNY A DOBOVÉ ATMOSFÉRY V LITERATUŘE PRVNÍ POLOVINY 50. LET 81

6.1 MOC A JEJÍ PARADOXY V POVÍDKÁCH KODŽIMY NOBUA 81
6.1.1 Retrospekce války v povídkách Puška (1952) a Hvězdy (1954) 83
6.1.2 Období poválečné okupace v povídkách Americká škola (1954) a Ve vlaku (1948) 88
6.2 NOVÉ PŘÍLEŽITOSTI NOVÉ DOBY V POVÍDKÁCH JASUOKY ŠÓTARÓA 93
6.2.1 Stereotypy postav 94
6.2.2 Americká přítomnost v poválečném Japonsku 98
6.2.3 Další dobové prvky v povídkách Jasuoky Šótaróa z první poloviny 50. let 110
6.3 Literární historiografie a Óokova Paní z Musašina 115
6.3.1 Proměna krajiny 116
6.3.2 Hlas autora vypravěče a jeho práce s postavami 117
6.3.3 Indikátory doby v jednání postav 121
6.3.4 Historický přínos románu Paní z Musašina 125
6.4 TRANSFORMACE REALITY V POVÍDKÁCH ABEHO KÓBÓA 126
6.5 INDIVIDUÁLNÍ A KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ: KAWABATŮV *HLAS HORY* 130
6.5.1 Literární boj proti kulturní amnézii 131
6.5.2 Interpretace z perspektivy jednotlivce 133
6.5.3 Indikátory doby na pozadí děje i v ději samotném 136
6.6 PASIVNÍ PŘIJÍMÁNÍ „VNĚJŠÍHO“ V TANIZAKIHO *KLÍČI* 139
6.6.1 Indikátory doby fiktivních deníkových zápisů 140

7. PROTÍNÁNÍ II: PRŮSEČÍKY HISTORIE, SPOLEČENSKÉ SCÉNY A DOBOVÉ ATMOSFÉRY V LITERATUŘE DRUHÉ POLOVINY 50. LET 144

7.1 ROK 1956 A *TAIJÓZOKU* 144
7.2 KAUZA ZLATÝ PAVILON 148
7.3 OTÁZKA VINY A ODPOVĚDNOSTI ZA VÁLEČNÉ ZLOČINY 151
7.4 KRITIKA VEŘEJNÉHO DĚNÍ V RANÝCH DÍLECH KAIKÓ TAKEŠIHO *PANIKA* (1957) A *OBŘI A HRAČKY* (1957) 154
7.5 ÓE KENZABURÓ A TEMATICKÝ NÁVRAT K DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE 158

ZÁVĚR 161

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 165

Předmluva

Práce si klade za cíl nastínit a prozkoumat míru vlivu historických a společenských událostí na literární tvorbu v poválečném Japonsku. Pozornost je věnována i ojedinělým případům zpětného vlivu literárního díla na společnost. Práce se zabývá obdobím ohraničeným roky 1945 – 1960. Soustředí se zejména na první polovinu 50. let 20. století, pro lepší kontextové zasazení a ukotvení tématu však věnuji v práci prostor také bezprostředně poválečné situaci a poté druhé polovině 50. let, která s delším odstupem od konce druhé světové války vykazuje už zcela jiné charakteristiky, zejména ve společenské atmosféře.

Řazení kapitol dělí předkládanou dizertační práci na část literárně historickou, kde představuji zkoumané období z několika historických a literárních úhlů pohledu, a část literárně kritickou, v níž se věnuji rozboru vybraných prozaických děl z hlediska výše zmiňovaného vzájemného vlivu společnosti a literatury.

Při rozboru vycházím především z literárních textů samotných, s přihlédnutím k dobovým událostem, náhledu literární kritiky a zpětného pohledu literární historie. Navazuji tak jistým způsobem na práce, které se zabývaly především chronologickým přehledem vývoje literatury a sjednocuji tak oba pohledy ve společném historicko-kritickém přístupu. Společensko-historický přehled vývoje japonské literatury od nejstarší literatury do 80. let 20. století vytvořil japonský literární kritik Kató Šúiči[1]. K domácí literatuře měl přirozeně japonský přístup, nicméně do značné míry ovlivněný zájmem a vlastním zkoumáním západní literatury a kultury. Kromě Katóa se poválečné literatuře na domácím poli věnuje několik studií, z nichž vycházím, zejména z knihy *Poválečni autoři a díla* (Sengo bungaku to sakuhin 戦後の作家と作品, 1967) Suzukiho Kiičiho[2], která rokem svého vzniku nabízí dalším vývojem ještě nezatížený pohled, což je její výhodou, na druhé straně však postrádá historický

[1] Kató Šúiči 加藤 周 (1919 – 2008), *Dějiny japonské literatury* (Nihon bungakuši džosecu 日本文学史序説, 1975-79).
[2] Suzuki Kiiči 佐々木基一 (1914 – 1993).

nadhled, jaký nabízejí jiné odborné publikace, ze kterých jsem rovněž čerpal, a které jsou ohlédnutím za vývojem moderní japonské literatury posledních desetiletí s odstupem několika desetiletí. Jedná se o publikace *Třicet let poválečné literatury* (Sengo bungaku no sandžúnen 戦後文学の三十年, 1976) Satóa Šizua[3] a *Padesát let poválečné literatury* (Sengo bungaku no godžúnen 戦後文学の五十年, 1998) Kikuči Šóičiho[4]. Významným zdrojem mi bylo také přehledné souborné dílo edice *Dějiny japonského literárního umění: Výraz a proud* (Nihon bungei ši: hjógen to nagare 日本文芸誌・表現と流れ, 2005) při jejímž vzniku stál v čele editorského týmu Suzuki Sadami[5]. Přínosnou se ukázala, mimo jiné, publikace politologa Itóa Naruhika[6] *Čteme poválečnou literaturu* (Sengo bungaku wo jomu 戦後文学を読む, 1990). Mimo domácí prostředí japonské literární kritiky a literární historie byly užitečné studie zahraničních badatelů, zejména historické zasazení literárních děl v nástinu vývoje japonské literatury Donalda Keena[7], *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (ed. Joshua Mostow), aj. Ačkoliv se v těchto i dalších obdobných studiích, nástinech a literárně vědných esejích setkáme se zmínkami o tom, jak se společenské události odrazily v literárních textech, neměl jsem dosud možnost seznámit se s prací, která by měla stejné cíle nebo téma jako mnou předkládaná dizertační práce. S pohledem, který musí brát v úvahu i historické okolnosti daného období, bylo nutné čerpat i z čistě historických knih a studií, týkajících se poválečného Japonska.

Teoreticky vycházím z premisy, že narativní světy vybraných děl mají svůj předobraz v realitě. Vliv, o kterém se v této souvislosti zmiňuji, je proto přirozeně častěji jednosměrný, a to směrem od reality k fikci, tzn. že skutečné události ovlivnily obraz světa fikčního. Málokdy je tomu naopak, přesto ve

[3] Sató Šizuo 佐藤静夫 (1919 – 2008).
[4] Kikuči Šóiči 菊池章一 (1918 – 2001).
[5] Suzuki Sadami 鈴木貞美 (nar. 1947).
[6] Itó Naruhiko 伊藤成彦 (nar. 1931).
[7] Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1984.

vymezeném zkoumaném období najdeme nejméně dva literární texty[8], které měly dopad na skutečný svět a odrazily se na dění v soudobé společnosti. Při zkoumání fikčních světů vybraných próz jsem nacházel podobné principy, charakteristiky a stavební prvky narativních světů jako např. Gérard Genette ve *Fikci a vyprávění* (2007, česky též), Lubomír Doležel ve své studii *Fikce a možné světy* (2003) a Ruth Ronenová v *Možných světech v teorii literatury* (1994, česky 2006). Více se k této inspiraci vyjadřuji v samostatné Kapitole 1 o metodologických východiscích.

Struktura a členění práce vychází z obecného a směřuje ke konkrétnímu. V úvodu je proto nastíněna situace, ve které se Japonsko a japonská literatura nachází v období, kterému se práce věnuje. Jsou v něm vysvětleny klíčové pojmy, představeny definice, které se k literatuře a společenským změnám v tomto období vážou. Podrobněji jsou jednotlivé etapy zkoumaného období představeny v příslušných dalších kapitolách.

V druhé kapitole popisuji společenskou atmosféru v Japonsku na konci druhé světové války, výchozí body pro další historicko-společenský vývoj Japonska, ovlivněný do značné míry americkou okupací, která ovlivnila i literární produkci, vzhledem k cenzuře nejen tematicky. Konec „prohrané války“ představuje v kontextu moderních japonských dějin a japonského myšlení samostatné velké téma, proto věnuji zvláštní prostor jeho interpretaci, která rovněž představovala určitý výchozí bod dalšího kulturního a intelektuálního vývoje země.

Konkrétním společenským změnám, které přinesl proces demokratizace v souvislosti s přítomností amerických okupačních sil, se věnuje třetí kapitola. Považuji za důležité zmínit alespoň ty kroky a reformy, které se nejcitelněji odrazily na další podobě a fungování japonské poválečné společnosti, protože právě ty jsou pak přímo zmíněné nebo čitelné v literárních dílech, která v daných letech (či s mírným odstupem) vznikala. Na tyto společenské změny pak také odkazuji v dalších kapitolách této práce, zejména při samotné analýze

[8] Jde o prózy *Zapadající slunce* (Šajó 斜陽, 1948) autora Dazaie Osamua a *Sluneční sezóna* (Taijó no kisecu 太陽の季節, 1956) od Išihary Šintaróa.

vybraných próz. V této kapitole přináším také stručný vhled do situace v kultuře a podobu intelektuálního klimatu doby.

Ve čtvrté kapitole pro doplnění přehlednosti představuji modely kategorizace poválečné literatury z hlediska generační příslušnosti autorů, žánrů, a dalších charakteristických rysů, jak se objevuje v japonských i západních pramenech. Protože je systémů členění několik, a stejný autor bývá dle různých atributů řazen i do několika skupin, považoval jsem za přínosné tyto systémy a principy jejich vzniku uvést dříve, než se konkrétním autorům a jejich dílům budu v následujících kapitolách věnovat.

Pátá kapitola už se věnuje literatuře jako takové, zkoumá vývoj literární činnosti od druhé poloviny 40. let do začátku 50. let. Pozornost je věnována tzv. atomové literatuře, která začala vznikat bezprostředně jako reakce na svržení atomových bomb na města Hirošimu a Nagasaki, dále okupační cenzuře, která často posunula vydání aktuálního díla o několik měsíců nebo let, levicové literatuře, která navázala na proletářskou literaturu, násilně ukončenou ve 30. letech, a konečně několika dílům, která na sebe upoutala pozornost hned v době svého vydání.

Padesátá léta, zejména jejich první polovina, přináší řadu próz, které se svým charakterem stávají pro tuto práci nosným materiálem. Těm je věnován prostor v šesté kapitole, která spolu se sedmou spadá do analytické, literárně kritické části této dizertační práce. Zde rozebírám jednotlivá díla, a to nejen z obsahového hlediska kvůli určení společenských problémů, ale všímám si souvislostí a zmínek odkazujících na dobu jejich vzniku.

V sedmé kapitole věnuji pozornost druhé polovině 50. let. Soustředím se zde pouze na několik vybraných děl, která považuji za zásadní, a která mají v souladu s cíli předkládané práce tematicky doplnit mozaiku atmosféry končící dekády a nástupu 60. let. V rozmezí let 1957 – 1959 vstoupilo na literární scénu několik mladých a nadějných autorů, jejichž díla, v mnoha směrech nová, předznamenala další vývoj moderní japonské literatury. Následující desetiletí, jehož symbolickým vyvrcholením je udělení Nobelovy ceny za literaturu Kawabatovi Jasunarimu v roce 1968, je literárními historiky zpětně označováno za nejúspěšnější a nejbohatší období v poválečné literární historii Japonska.

V Závěru provedu shrnutí a vyhodnocení míry vzájemného vlivu historicko-společenských událostí a literární tvorby ve zkoumaném období.

Japonská jména jsou uvedena v japonském pořadí, tedy nejdříve příjmení, a pak jméno, údaj je doplněn znakovým zápisem jména a základními biografickými údaji. Pro přepis japonských slov je použito české transkripce. Kurzívou jsou uváděny názvy knih, případně filmů, a japonské pojmy, s výjimkou termínů v českém jazyce už zavedených. Názvy japonských děl jsou uváděny nejprve v českém překladu titulu kurzívou (pokud bylo dílo přeloženo do češtiny, používám distribuční titul, v ostatních případech jde o můj vlastní překlad názvu), v závorce pak následuje přepis japonského názvu do latinky, kdy je užívána česká transkripce, dále je uveden původní japonský název ve znacích a rok vydání díla v jazyce originálu. Při dalších zmínkách je uváděn pouze titul v češtině, není-li důvod na konkrétním místě uvést opět všechny infomace k titulu, na příklad je-li danému dílu věnována v konkrétní kapitole hlavní pozornost. Kurzívou nejsou zapisována osobní jména.

Citace jsou uváděny přímo v textu (při první citaci zdroje) a s odkazem na poznámku pod čarou (v případě opakované citace). Formát citací odpovídá normě ČSN ISO 690. Citované pasáže, kde jazyk původního textu není čeština, jsou použity z oficiálních českých překladů (jak je v takových případech uvedeno). Pokud není uvedeno jinak, jde o mé vlastní překlady z anglického a japonského jazyka.

Úvod

Téma předkládané práce je úzce spojeno s klíčovým termínem „poválečná literatura“. Tento termín má však v japonské literární historii nejméně dvojí výklad. V prvním případě se jedná o bezprostředně poválečné období a bezprostředně poválečnou tvorbu, v japonštině označovanou termínem *sengo* 戦後, resp. *sengoha* 戦後派[9]. V širším kontextu se jedná o jakoukoli literaturu vzniklou po srpnu 1945. Původním záměrem studie bylo zpracování vývoje japonské literatury v 50. a 60. letech dvacátého století, v průběhu vzniku práce bylo téma zúženo na léta padesátá, typická a pozoruhodná svou šíří témat, námětů i stylů, nástupem velkého počtu nových mladých autorů a mnohem větší provázaností literatury se soudobou společností než tomu bylo v moderní japonské literatuře dosud (až na některé výjimky z přelomu devatenáctého a dvacátého století). Právě odraz soudobých dramatických změn v životě Japonců, tak jak je čitelný v mnoha dílech z padesátých let, je nosným a jednotícím prvkem předkládané dizertační práce. Vybraní autoři a jejich díla, kterým se práce věnuje, netvoří jako celek žádnou skupinu, ať už uměleckou nebo politickou. Zvolená díla jsou do této práce začleněna především díky době, v níž vznikla a nějakým způsobem se v nich odráží. Předpokládá se, že úhel pohledu jejich autorů zachycuje současně také jistou, byť omezenou měrou, intelektuální atmosféru doby.

Po druhé světové válce dochází v Japonsku nejen k politickým a společenským změnám. V souvislosti s nimi se rodí i nový typ občana: moderní Japonec. Postavy zasazené a vykreslené v literatuře poválečných let nejsou plastické, nejsou tendenční, ale působí přirozeným dojmem. Proto se v této práci nechci omezit pouze na odraz společnosti, ale i proměnu postav v japonské literatuře po válce. Jiné postavy žijí své životy v literatuře 30. let, jiné v literatuře o dvacet let mladší. Vývoj a změna je přirozená pro každou dobu,

[9] Označení pomocí sufixu *-ha* 派 implikuje blíže nespecifikovanou a oficiálně nesdruženou skupinu autorů, kteří jsou k danému směru či žánru řazeni na základě většinou jen jednoho atributu, v tomto případě historické příslušnosti k danému období.

mezi desetiletími běžně nacházíme rozdíly snad v každém kulturním odvětví. V této práci bych ale rád ukázal a dokázal, že přelom mezi předválečnou a poválečnou literaturou byl zásadní. Historické změny a jejich politické důsledky jsou neoddiskutovatelné a reálně dané. Na kulturním poli, v oblasti literárního umění a ztvárnění, zůstává tato oblast ještě ne zcela probádána a zmapována. V zásadě jde o rozdílnost sdělení textu nefikčního (historiografie, vědecké podání) a fikčního.

Vzhledem k poválečným ekonomickým podmínkám byla první delší díla publikována po druhé světové válce ve větším množství a nákladu až ke konci 40. let. Bezprostředně po válce nestála přirozeně ve středu zájmu obyvatelstva kultura, ale základní suroviny k přežití.[10] Zejména rok 1948 je japonskými literárními kritiky považován za významný mezník v moderní japonské literatuře. Kromě prózy psané v průběhu války již zavedenými předválečnými autory, která ovšem ve čtyřicátých letech neprošla cenzurou militaristického aparátu, byla publikována nově vzniklá významná díla.

S koncem cenzury americké okupační administrativy, která krátkodobě nahradila předchozí vojenskou cenzuru japonskou, přichází padesátá léta a s nimi celé nové období nově vznikající a publikované literatury. Zpětná vazba na třicátá léta je zřejmá v dílech zavedených autorů, na literární scénu přichází však zejména autoři noví, mladá generace později označovaná právě jako *sengoha*. V první polovině padesátých let tvoří značnou část celkového podílu tvorby literární díla zpracovávající válečnou zkušenost. Mladí autoři vycházejí z vlastní zkušenosti na válečné frontě či na domácích základnách. Tématika válečné zkušenosti doznívá ještě ve druhé polovině šedesátých let.

Až do smrti císaře Šówa (昭和, také Hirohito 裕仁, 1901 – 1989) a konce stejnojmenné historické éry v roce 1989 bylo poválečné období (*sengo* 戦後) děleno na dekády. Pohybujeme se tedy v termínech „první desetiletí po válce“,

[10] Je proto pozoruhodné, že během pouhého jednoho týdne v prosinci 1945 bylo vyprodáno sto tisíc výtisků žurnalistické kompilace mapující necenzurované dějiny dvou desetiletí éry Šówa a v únoru následujícího roku, kdy vyšel druhý díl, bylo prodáno na 800 000 výtisků.

sengo džúnen 戦後十年 (1955), „druhé desetiletí po válce“, *sengo nidžúnen* 戦後二十年 (1965), a tak dále. Uzavření éry Šówa (昭和, 1926 – 1989) je považováno za definitivní konec poválečného období, jakkoli logika napovídá, a skutečné označení *sengo* bez přívlastků potvrzuje, že za poválečné se označují pouze první léta po roce 1945. Rokem 1989 a začátkem nové éry Heisei 平成 (1989 – trvá) se dělení na dekády stává bezpředmětným. Nesmazatelným mezníkem mezi lety 1926 a 1989 se stal rok 1945, který tak období Šówa dělí v podstatě na dvě období v jednom.

V běžném jazykovém úzu odkazuje termín *sengo* na tři možná období. Na prvním místě se tímto označením rozumí samo sebou bezprostředně poválečné období po 15. srpnu 1945, tj. období reforem okupační správy a vzpamatování se z válečných útrap. Druhé možné vymezení *sengo* končí oficiálně rokem 1956, i historikové se shodují, že první polovina 50. let byla specifická prudkým hospodářským vzestupem, který v druhé polovině 50. let už nemohl být spojován s termínem *sengo* chápaném v prvotním a původním významu. Lidé nicméně tento termín pro opis celé druhé poloviny 20. století používali až do 90. let, jako by se stále nemohli odpoutat od klíčového období po roce 1945 a jeho změn, které nastavily podmínky pro další vývoj hospodářství i společnosti pro několik dalších desetiletí. Konec války se stal výchozím bodem, rok 1945 „rokem nula“ a nesmazatelně se vepsal do povědomí národa. Ve světovém kontextu se jedná o určitý fenomén, když si uvědomíme, že „poválečné období“ v jiných zemích končí ve všech směrech definitivně nejpozději na konci 50. let.

Předkládaná práce se soustředí zejména na tvorbu, která vznikla v první polovině 50. let. Velký prostor je zde věnován krátkým prózám s vysokou výpovědní hodnotou, zejména povídkám autorů Jasuoky Šótaróa 安岡章太郎 (1920 – 2013) a Kodžimy Nobua 小島信夫 (1915 – 2006). První roky tohoto desetiletí jsou na povídkovou tvorbu bohaté a samotné povídky jsou věrohodným odrazem tehdejší společnosti. Kromě svého přínosu literárního mají tak i přínos po stránce společensko-historické. Podkapitola je též věnována povídkám Abeho Kóbóa 安部公房 (1924 – 1993), které v některých případech

nacházejí svůj inspirační zdroj v realitě, ale záhy ji opuštějí. Z delších próz je velká pozornost věnována románu *Paní z Musašina* (Musašino fudžin 武蔵野婦人, 1950) autora Óoky Šóheie 大岡昇平 (1909 – 1988), který lze označit za společenský román a jako takový má poměrně vysokou výpovědní hodnotu. Překlenutím roku 1955 vstupuje Japonsko do nové etapy poválečných dějin. Změny se promítají i do literatury, na které je v tomto období patrný také určitý vývoj, nejen v objevování nových témat. Tvorbě druhé poloviny 50. let je v závěru práce věnována celá kapitola, která má poukázat na odlišnost, posun a vývoj jak v japonské literatuře v rámci zkoumaných 50. let, tak na změny a novou atmosféru ve společnosti na prahu už zcela odlišných 60. let. Původním záměrem bylo zpracovat literaturu ve vztahu k dobové atmosféře, společenským událostem a historickému vývoji až do roku 1972, kdy tragickým způsobem opuští svět první japonský literární nobelista, Kawabata Jasunari 川端康成 (1899 – 1972). Zde jsem byl však omezen rozsahem práce, a proto tuto oblast nechávám nezpracovanou a otevřenou pro další možné bádání.

Protože se dá obecně o každé z delších próz z daného období říci, že má svůj specifický význam a své vlastní místo v moderní japonské literatuře, nebylo lehké pro zkoumaný korpus vybrat ta čistě „nejzástupnější“ díla. Ve výběru podrobněji zkoumaných próz jsem tedy postupoval zejména podle kritéria souvztažnosti tématu či vedlejších epizod s aktuálním společenským či historickým děním a pozadím (případně také podle četnosti zmínek souvisejících s dobou vzniku dané prózy). Vzhledem k omezení, danému rozsahem a charakterem dizertační práce se tak jistě pozornost nedostala všem nebo většině literárních děl, která by si ji v tomto směru také zasluhovala. Jedním z vodítek byla i míra referencí literárních historiků a kritiků v odborné literatuře. Analýze jsem podrobil díla kratšího i delšího rozsahu, díla dostupná jak pouze v japonském originále, tak v některých případech i v českém nebo anglickém překladu. Neposledním kritériem výběru byla i dostupnost konkrétních literárních textů.

1. Metodologická východiska

Jak již bylo uvedeno výše, předkládaná práce se zabývá odrazem společensko-historických změn v poválečném Japonsku v japonské literatuře mezi roky 1945 – 1960. Účelem této kapitoly je uvést hlavní literárně-teoretické zdroje, které jsem použil pro výběr metodologických východisek, a koncepty v nich uvedené, zejména se zaměřením na pojetí rekonstrukce času, časoprostoru, světa, osob a událostí ve fikci.

1.1 Od literárního sdělení k jeho interpretaci

Fikční svět je větší či menší měrou odrazem světa skutečného. Autor tak ve fikci reálný svět rekonstruuje a tato rekonstrukce s sebou zpravidla nese jistá omezení. Svět se autorovi nějakým způsobem jeví, nějakým způsobem jej vnímá a svým osobitým způsobem ho pak přenáší do svých představ a následně do své tvorby. Tento přenos může být zkreslen záměrně, když má autor konkrétní cíl ovlivnit své čtenáře nebo je obrátit jistým směrem, nebo zcela nevědomě, kdy se autor domnívá, že svět, do kterého svůj příběh zasazuje, je objektivní kopií světa skutečného, ale výsledné vnímání čtenáře pak nemusí být shodné. Přitom většina autorů si zcela jistě uvědomuje, že každý idnividuální pohled je ve své podstatě subjektivní. „Přijmeme-li autora jako zdroj autority a řízení, předpokládáme tím, že fikční text je jediným zdrojem informace o světě, který je jím konstruován; na strukturu fikčního světa to vkládá specifická omezení.“[11]

Z velké části zde záleží na komunikačním vybavení obou stran, na komunikačních kompetencích dorozumívajících se subjektů[12]. Ty se nejen u každého jednotlivého příjemce liší, ale současně se protínají a do určité míry se sbližují. Karel Hausenblas upozorňuje, že jsou okolnosti, především vázanost

[11] Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006, s. 110. Překlad Miroslav Červenka.
[12] Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova unverzita, 1998, s. 43.

textu na situaci a na kontext, které způsobují, že interpretace smyslu textu „beze zbytku“ není ani možná. Dodává, že stupeň žádoucí interpretace je dán příslušnými komunikačními potřebami.[13]

V zásadě jde o to, „jaký typ logiky uplatňuje čtenář v procesu chápání fikce, a jak mu tato logika umožňuje, aby se o světě, který pro něho fikční světy konstruují, určité věci dozvěděl.“[14] V oblasti uměleckého textu, konkrétně fikce, musíme rovněž brát v úvahu konkrétní komunikační strategie[15] autora vůči příjemci. Záměrem autora totiž nemusí vždy být vůle dorozumět se a dosáhnout pochopení na straně příjemce (čtenáře). Čtenář literárního textu si je této možnosti od samého počátku zpracovávání textu vědom a se strategií autora počítá. Mluvíme pak o tzv. premisách přístupu adresáta (čtenáře) vůči vypravěči (pisateli). Jsou to předpoklady, s nimiž k textu a jeho interpretaci přistupuje[16]. Postoj v přístupu k autorskému textu souvisí úzce zejména s otázkou odhalování autorova „já“ v textu, resp. s odhalováním jeho anti-ega. Souvisí ale také s problematikou postavy, pro niž je text jedinou možnou komunikační cestou k čtenáři jakožto příjemci a interpretovi literárního díla.

1.2 Mýtus a realita

Roland Barthes (1915 – 1980) napsal v letech 1954 – 1956 řadu textů, které v roce 1957 souborně vydal pod názvem *Mytologie*[17]. Tyto samostatné úvahy jsou zamyšlením nad vnímáním reality, která se snaží určitým způsobem existovat a jejíž konstituenti vysílají k příjemci, který realitu také svým určitým (byť každý z nás jiným) způsobem vnímá. Barthes v předmluvě k vydání z roku 1970 uvádí, že byl při psaní těchto textů silně ovlivněn předchozí četbou Saussura a že na základě této četby „nabyl přesvědčení, že když budeme

[13] Hausenblas, Karel. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*. Praha: FF UK, 1997, s. 39.
[14] Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006, s. 109.
[15] Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova unverzita, 1998, s. 95.
[16] Pavelka uvádí např. premisy upřímnosti, důvěry, lži, tolerance, intolerance, aj.
[17] Barthes, R. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957. Zde pracuji s českým překladem v překladu Josefa Fulky: Barthes, R. *Mytologie* (výbor). Praha: Dokořán, 2004.

s těmito ‚kolektivními představami' zacházet jako se znakovými systémy, můžeme doufat, že (…) detailně postihneme onu mystifikaci, jež přeměňuje maloburžoazní kulturu na univerzální přirozenost."[18] V případě poválečné japonské společnosti lze jistě těžko mluvit o „maloburžoazní kultuře". Společnost a kulturu v Japonsku a Francii v 50. letech 20. století nelze dost dobře srovnávat způsobem, který by byl zacílen na nalezení vykrývacích ploch společných rysů. Přesto je přinejmenším sympatické, že Barthesovy úvahy o „mýtech každodenního života ve Francii" vznikaly v době, kterou se zabývá i tato práce.

Barthesova *Mytologie* varuje, že mýtu, tedy jakési mytizaci a stylizaci, se nevyhneme a domnívám se, že zvlášť toto platí pro literární zachycování skutečnosti. Barthes uvádí, že „hlavní hybná síla podívané"[19] je vždy znakové povahy. V literatuře jde v tomto smyslu o typologii postav, archetypy, scenerii. V literatuře poválečné, v povídkách a novelách, kterým se věnuje tato práce, jsou to pak *znaky*, mající úzkou souvztažnost k tématu a námětu literárního díla. Mýtus pak definuje Barthes jako promluvu[20], jako, podle Hausenblase komunikát, kterým může být (a je) také literární text. Při zkoumání odrazu skutečného světa v literatuře, v případě této práce, to znamená určitého výseku dějinného období, je nezbytné mít stále na paměti, že jde právě pouze o jednu z více možných forem odrazu skutečnosti a že výsledné autorovo zpracování v podobě literárního díla není jediným možným univerzálním výsledkem. Stejně tak, jako je nevyhnutelně subjektivní autorovo pojetí reality a jeho svébytný způsob jejího zachycení v literárním díle, nelze popřít ani subjektivitu hodnotitele, který pracuje se znaky, jež se ve výsledném díle nachází[21].

V jiné své studii Barthes uvádí: „Psaní je destrukcí každého hlasu (*voix*) i počátku (*origine*). (…) Nepochybně tomu tak bylo vždy: jakmile je nějaká událost

---

[18] Ibid. Předmluva k vydání z roku 1970, s. 7.
[19] Ibid, esej „Římané na plátně", s. 24.
[20] Ibid, s. 107.
[21] Dosažení interpretace předpokládá určité mezistupně. Karel Hausenblas dělí proces textuální komunikace na tři fáze: (1) produkci komunikátu, (2) přenos materiálního nositele znaků, jež text vytvářejí a (3) recepci, tedy příjem komunikátu. Proces vlastní interpretace je pak proces postupného vytváření smyslu komunikátu v mysli příjemce. Viz Hausenblas, K. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*. Praha: FF UK, 1997, s. 34-36.

(*fait*) vyprávěna ne již za účelem působit přímo na realitu, ale bezpředmětně (*à fins intrasitives*), tedy bez zřetele na jakoukoli jinou funkci, než je samotné provedení symbolu, nastává přerušení (*décrochage*), hlas ztrácí svůj původ, autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní.“[22] Koncept smrti autora odpovídá v prostředí japonské literární vědy analýze s důrazem na dílo bez ohledu na autora, tzv. *sakuhinron* 作品論. Opačným přístupem k *sakuhinron* je pak koncept zvaný *sakkaron* 作家論, který ve veškerém zkoumání literárního díla vychází od osoby jeho autora. První z těchto dvou přístupů se vhodně používá k analýze starých literárních památek nebo u literárních děl, kde je autor neznámý či zůstává v anonymitě. V souladu s Barthesovým konceptem smrti autora je však možné ho aplikovat i na ostatní díla. V případě přístupu *sakkaron* existuje možné nebezpečí spoléhat na autora až příliš. Jiří Pavelka hovoří o premise upřímnosti, na kterou čtenář dokonce spoléhá: „Existují standardizované autorské i čtenářské komunikační strategie. Čtenář vychází obvykle (u časoprostorově určených i nezačleněných textů) z premisy upřímnosti, totiž z přesvědčení, že reálný autor nechce skrýt svou identitu a že ho upřímně a ‚objektivně‘ informuje stejně o skutečnostech světa, v němž žije, jako o skutečnostech, které zahlédl v minulosti anebo v budoucnosti. Předpokládá, že mu tyto skutečnosti chce sdělit i v případě, když ho nějaké okolnosti přiměly skrývat se a vyjadřovat se nepřímo.“[23]

---

[22] Barthes, R. *Smrt autora*, Aluze 10, 2006, č. 3, s. 75, kurzíva v závorkách ponechána.
Esej *Smrt autora* (La morte de l'auteur) byla poprvé publikována v r. 1967 v americkém časopisu Aspen, ve které Roland Barthes ohlásil a vysvětlil zánik autorského subjektu a instituce autorství. Učinil tak poté, co Michel Foucault (1926 – 1984) v knize *Slova a věci* (Les mots et les choses, 1966; česky 2007) formuloval klíčovou roli dějinných epistem jako kulturních kódů stojících nad člověkem a nezávislých od jeho díla. Barthes tvrdí, že text (promluva) není výsostně autorská záležitost, protože je střetem mnohých psaní, z nichž ani jedno není původní, jelikož jsou všechny výsledkem různorodých kulturních zdrojů. Psaní je destrukcí původu a veškeré identity. Autor textu (neboli díla) je produktem moderní, pozitivisticky orientované společnosti, která zplodila prestiž individua a lidské osobnosti. Pro osudy textu je podle něj mnohem důležitější čtenář, jelikož právě jemu je text určen a právě on „udržuje pohromadě všechny stopy, které konstituují napsaný text.“ Z textu tedy nepromlouvá autor nýbrž jazyk čili kód. Autor musel umřít, aby se resuscitovala a naplno rozvinula role čtenáře (diváka, posluchače), který není zatížen historií, biografií a psychologií. Zdroj: http://intermedia.ffa.vutbr.cz/smrt-autora (online přístup dne 14.9.2013).
[23] Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova unverzita, 1998, s. 217.

V případě literárních děl, kterými se zabývá tato práce, není jejich autor z hlediska obsahu sdělení vždy podstatný. Přesto nelze říci, že bych se přikláněl výslovně k jedné či druhé z výše dvou uvedených metod přístupu. Pracuji především s textem samotným a postavě autora věnuji pozornost v případě, kdy je přínosné zmínit jeho osobní vazby na dobové reálie, které v textu zmiňuje.

1.3 Literární postavy jako nositelé informací

Literární postavy k nám promlouvají z textu fikčních světů jako aktéři děje, kteří se na výstavbě fikčního světa podílejí a jsou zároveň jeho konstituenty. Zkoumání literární postavy, stejně jako vývoj zkoumání fikčních světů, navazuje na strukturalistickou literárněvědnou tradici, přitom ale za posledních několik desetiletí prošlo vývojem, během kterého přijalo i další prvky. Narativní světy jsou jako světy označovány bezpochyby proto, že jsou to světy samy o sobě, jsou světy paralelními a světy ve světech. „V podstatě jsou fikční světy zkoumány na pozadí určitého eklektického systému, v němž se snoubí lingvistika, sémantika, logika, psychologie a teorie akce. Tento stav je právě důsledkem jistého obratu v naratologickém zkoumání.“[24]

V této práci nás budou postavy zajímat jako nositelé informací, vypovídající o aktuální době svého světa, pokud se tento jejich svět a jeho aktuální doba nějakým způsobem překrývá se skutečnými historickými či společenskými událostmi či z nich nějakým způsobem vychází (např. autora tyto události inspirovaly). V této souvislosti je nutné si uvědomit nejen omezenou věrohodnost literárních postav, ale i rizika, která mohou vyvstat, pokud se o jejich výpovědi či projevy chceme nějakým způsobem opírat. S tím souvisí i orientace promluvy. Jinak působí svědectví podávané ve třetí osobě, jinak v první osobě. Existují literární teorie, které tvrdí, že čtenář zpravidla

[24] Fořt, Bohumil. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2008. s. 89.

podvědomě považuje za důvěryhodný zdroj vyprávění ve třetí osobě. „Výpověď ve třetí osobě spojujeme tradičně s entitou, kterou nazýváme objektivním vypravěčem, jehož vlastnosti jsou podobně konvenčně založené. (…) Naproti tomu vyprávění v první osobě konvenčně spojujeme s vlastnostmi subjektivními – se subjektivním vyjádřením a popisem toho, co se udává, s možnou nevěrohodností a vyvratitelností.“ [25] Toto pravidlo nelze jednoznačně a spolehlivě aplikovat na všechna díla, kterým je v této práci věnován prostor. V případě povídkové tvorby analyzované v kapitolách 6.1 a 6.2 vede promluvu většinou vypravěč (který je zároveň hlavní postavou) v první gramatické osobě. Subjektivita však textu a sdělovanému obsahu na autenticitě neubírá, dokonce naopak. Zde se tedy budu muset vůči Fořtově tvrzení[26] vymezit. Souhlasit s ním je naopak velmi dobře možné např. v kapitole 6.3, kde je narativ analyzovaného díla diametrálně odlišný od povídek předchozích dvou kapitol.

1.4 Rekonstrukce světa v literatuře

Ruth Ronenová ve své teoretické kapitole o fikční rekonstrukci světa vyjmenovává nejprve omezení, která působí v procesu porozumění fikci. Svůj výčet začíná elementárními pravidly, uvádí na příklad, že fikční svět se od skutečného světa nevyděluje větvením, ale že je s ním vždy paralelní. Nicméně autonomie fikčního světa vzhledem k aktuálnímu světu nevylučuje možné souběžnosti obou systémů. „Fikční výroky se neinterpretují jako poukazy ke způsobům, jakými by aktuální svět mohl být. Fikční výroky konstruují autonomní svět, jenž pouze fakultativně (optionally) a v různém odstupňování může vycházet z aktuálního světa nebo mu zůstat nablízku.“[27] Celkem srozumitelný je bod, který pamatuje na přítomnost autora jako původce fikčního textu a výroků

[25] Ibid, s. 91.
[26] Teorie o subjektivitě a objektivitě v souvislosti s podáním v různých gramatických osobách najdeme i u dalších, např. u Ruth Ronenové (viz Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006), která odkazuje dále na Marie-Laure Ryan (viz Ryan, Marie-Laure. „Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“. In: *Poetics Today* 12, 1991, 3, ss. 553-576).
[27] Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006, s. 110.

o fikčním světě. „Platí konvenční shoda, že ego biografického autora fikčního textu je rozděleno na část aktuální a část fikční.“[28] Autor je také zdrojem a současně středem koherence fikčních světů se světem skutečným. Autor je též zodpovědný za to, jak text předznamená. „Při rekonstrukci fikčního světa čtenář usilující o porozumění se řídí konvencí, podle níž daný svět je charakterizován nejen tím, co obsahuje, ale též specifickými způsoby organizace, které komponentům světa vnucují koherenci a řád.“[29].

Důležitým bodem v otázce fikčních světů je skutečnost, že koherence fikčních světů nezaniká, když se v textu o fikčním světě objeví rozporuplné informace nebo jsou v něm obsaženy a popsány situace, které by ve skutečném světě nemohly s největší pravděpodobností nastat. Rekonstrukci světa tyto prvky nijak negativně neovlivňují. Jak uvádí Ronenová příkladem: „I když můžeme odhalit nedůslednost v popisech očí Emy Bovaryové, neznamená to, že se proto svět románu *Paní Bovaryová* nedá rekonstruovat.“[30]

V případě japonské literatury nás zaujme bod, který Ronenová uvádí jako pátý v pořadí. Jde o neúplnost informací ve fikčních textech, která je však fikci vlastní a proto není nežádoucí ani jinak negativní. Jedná se o přirozenou vlastnost fikčních textů, ne o nedostatek. Rekonstrukce světa v literatuře neznamená pravdivé a objektivní vxlíčení všech okolností a skutečností, fikční světy obsahují „jen to, co se přímo tvrdí nebo implikuje textem.“[31] Toto teoretické tvrzení je samozřejmě obecné a mělo by se vztahovat na veškeré fikční světy ve všech světových literaturách. Mluvíme-li však o neúplnosti, náznakovosti či „mezerovitosti“, jsme japonské literatuře velmi blízko. Do fikčních světů moderní japonské literatury patří nevyřčené stejnou měrou a vahou jako vyřčené, obě složky jsou často vyvážené a nezřídka má nevyřčené pro text a porozumění textu větší důležitost než explicitní sdělení. Dvojnásob zde platí, že „konvence rekonstruování světa mohou dokonce neurčitostem přisoudit literární hodnotu. Neuzavřenost a dvojznačnost mohou být pokládány

[28] Ibid
[29] Ibid, s. 111.
[30] Ibid
[31] Ibid

za přednosti.“[32] V dějinách japonského písemnictví je přitom náznakovost jednou z převažujících charakteristik.

1.5 Přístupnost fikčních světů

Čtenář přistupuje k fikčnímu světu, který mu text zprostředkovává, zatížený vlastními emocemi a zkušenostmi. Ty ovlivňují, jakým způsobem text přijme. Mluvíme tu o možnostech fikčního stavu věcí vzhledem k přijatým verzím reality. Postavení čtenáře vůči fikčnímu světu v sobě nese i to, že ačkoli není čtenář sám součástí fikčního světa, je tímto světem zasažen jako vnímatel fikce. V Óokově[33] románu *Ohně na planinách* (Nobi 野火, 1952) prochází fikční krajinou voják, který čtenáři zprostředkovává válečné hrůzy v podobě téměř obrazových scén, kterých je svědkem. Jako čtenáři vnímáme tyto obrazy i samotný úděl hlavní postavy vojáka s odstupem, který se s naší psychickou reakcí prolíná. Text *Ohňů na planinách* je navíc vysoce estetizovaný, umělecká složka vyrovnává, ne-li převyšuje, složku obsahovou. Postavíme-li vedle sebe *Ohně na planinách* a *Oblast prázdnoty* (Šinkú čitai 真空地帯) autora Nomy Hirošiho[34] ze stejného roku 1952 a porovnáme u obou děl podíl estetiky, zejména v závislosti na působení na čtenáře, bude nejvýše patrné, že *Oblast prázdnoty* využívá jiných prostředků líčení a předávání válečných zkušeností. I v případě textu Nomy Hirošiho však platí, že „svět rekonstruovaný na základě nějakého textu vždycky obsahuje více, než co autor výslovně vyznačil. Fikční svět obsahuje to, co autor explicite tvrdí, tak i to, co je v integrovaných tvrzeních implikováno, a navíc ještě to, co na text vložila různá čtenářova přesvědčení a co se odtud odráží v jeho chápání onoho světa.“[35]

Také platí, že žádné dílo se nevyčerpává světy, jimiž je nasyceno a že fikční světy nejsou možné světy. Přesto se „autonomie fikčního světa snese

[32] Ibid
[33] Óoka Šóhei 大岡昇平 (1909 – 1988)
[34] Noma Hiroši 野間宏 (1915 – 1991)
[35] Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006, s. 113.

s modelováním fikce podle historie.“[36] Toto zjištění je pro metodu zpracování tématu předkládané práce zásadní. Zkoumání a analýza projekce reálné společnosti a historických událostí do literární tvorby vyžaduje tato vymezení a omezení, stejně jako je nezbytně nutné odlišit posloupnost této projekce a uvědomit si mezistupeň komunikačního přenosu, kterým je autor, původce textu. Vnímání odrazu doby autorem samotným je spojnicí – nebo-li právě oním mezistupněm – na jehož konci je projekce skutečnosti v literárním díle (daného autora), ke které pak čtenář přistupuje. Čtenář nepřistupuje k autorovu vnímání skutečnosti, ale k *autorovu* ztvárnění jeho vlastních psycho-emotivních vjemů reality nebo vlastních zážitků, prožitků a zkušeností. Potřeba stanovit logicko-sémantický model specifický pro fikci je také „jediný teoretický způsob, jak zacházet s neshodou mezi intuicí, podle níž fikční světy tvoří kulturně příznakovou třídu, a faktem, že tato příznakovost není vyznačena v textu.“[37] Konečně, jak uzavírá Jiří Pavelka, „čtenář s pomocí těchto, ad hoc sestrojených, odhalovaných, vzájemně propojených a souvisejících dimenzí, kontextů či atributů chápe autorskou a vypravěčskou perspektivu a komunikační strategii, a tedy i základní orientaci, smysl díla. Tyto dimenze, kontexty či atributy mají charakter lan ukotvujících dílo v čtenářově empirii.“[38]

[36] Ibid, s. 114.
[37] Ibid
[38] Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 217.

2. Poválečná atmosféra v Japonsku

2.1 Patnáctý srpen jako symbol i zlom

Jen malý zlomek obecně populárních článků i odborných studií a textů, zpracovávajících poválečnou situaci (a je jedno v jaké oblasti) nezačíná zprávou o císařově rozhlasovém projevu o přijetí podmínek Postupimské deklarace a prohrané válce, vysílaném 15. srpna 1945. Objevuje se také hojně v úvodních odstavcích doslovů překladů poválečných děl a od tohoto data vychází ve svých komentářích i sami spisovatelé. Óe Kenzaburó 大江健三郎 (nar. 1935) zmiňuje své dětské emoce spojené s tímto zlomovým rozhlasovým projevem v množství svých přednášek a esejí a svou zkušenost s ukončením války zpracovává také ve svých raných prózách.

Dazai Osamu 太宰治 (1909 – 1948) svou reakci na prohranou válku popisuje jedním slovem, *hadži* 恥 (stud). Vyjadřuje jím i obecný pocit panující ve společnosti, který se ovšem současně mísil s pocity úlevy, že válka skončila. Stud Japonců za největší prohru v historii jejich země ztrpčovala i lítost za zbytečné oběti na životech.

V případě Japonska není 15. srpen 1945 jen historickým mezníkem, ale svým způsobem se jedná i o předznamenání velkého společenského obratu. Se skutečností prohrané války se Japonci vnitřně vyrovnávali několik let, nicméně navenek byli schopni přijmout tuto skutečnost za hotovou ze dne na den. Po 15. srpnu dochází k neuvěřitelnému obratu postojů i nadějí japonského obyvatelstva v budoucnost, která ještě před několika týdny předjímala jiné cíle a odlišný vývoj.

Rok 1945 se tak v Japonsku stává stejně jako v poválečném Německu „rokem nula“. Japonci se ohlíží zpět a s novým úhlem pohledu zkoumají předválečné roky a snaží se v nich nalézt příčinu historického zlomu, která katastroficky nastavila další směřování vývoje země ve 30. a 40. letech. V Japonsku se, na rozdíl od Evropy, jedná v případě druhé světové války o tzv.

patnáctiletou válku[39]. Ohlížení se zpět do nedávné historie vede však mnohem dál a stále častěji se ve spojení s příčinami druhé světové války hovoří o moderním Japonsku, jeho vzniku a budování už od prvních let období Meidži. Dochází k revizi celé moderní historie země. Setkáváme se s různými interpretacemi moderního období Japonska v duchu tzv. kolektivní paměti[40]. Určité verze náhledu a interpretace přináší oficiální instituce (historičtí badatelé a odborníci, školní výuka), jiný pohled vnáší zpětně do širokých řad veřejnosti média a filmaři, heroický či pietní účel plní muzea a historické památníky. Historie a její podání není neutrální. V poválečném Japonsku převládaly dva výraznější myšlenkové interpretační proudy: první usiloval o vytvoření demokracie a období let ér Medži a Taišó hodnotil poměrně skepticky; druhý, konzervativní proud, se snažil upozornit na ty konkrétní okamžiky moderních dějin, které by mohly být podpůrné při stanovování hospodářských a politických cílů do budoucna a z nichž by se dalo vycházet. Mezi obyvatelstvem se šířila další stanoviska a závěry, zejména s příměsí vlastních zkušeností.[41]

2.2 Interpretace národních dějin a historická orientace

Carol Gluck se v souvislosti s nástupem poválečných změn v Japonsku vyjadřuje v tom smyslu, že národní historie je současně ideologií[42], a má na mysli dějiny, dotvářené představivostí v kontextu národní identity. Japonci stále dotvářeli historii předválečných let s ohledem na současnost, což mělo dopad i na tzv. veřejnou paměť[43]. Jasná čára za minulostí zcela vyhovovala povaze národa, který se od své nedávné historie potřeboval co nejrychleji očistit a vzdát se jí. Některé elementy však nemohly zůstat nezachovány, například postava císaře. Z panovníka se stává symbol, ale úřad a konkrétní osoba zůstávají stejné.

[39] 十五年戦争 (*džúgonen sensó*), zahrnuje události mezi lety 1931 (Mandžuský incident) – 1945 (Postupimská konference a dále ukončení války v Pacifiku).
[40] „collective memory“, viz Gluck, C. „The Past in the Present“ in Gordon, Andrew, ed. *Postwar Japan as History.* New York: Columbia University Press, 1993, s. 65.
[41] Ibid
[42] Ibid, s.64.
[43] „public memory“

V poválečném chaosu se objevuje i chaos hodnotový: co všechno se změní, a co (zdali něco vůbec) zůstane stejné? Tuto otázku si nepřímo pokládají i protagonisté povídek, novel a románů poválečné literatury. Z literárních děl padesátých let, která zpracovávají látku všedního života z druhé poloviny let čtyřicátých, je cítit velká nejistota obyvatelstva. Stejně jako v hudbě a filmech konce 40. let se příběhy zaměřují na osobní život postav obyčejných lidí v nové dějinné éře. Válečná minulost národa je zmiňována jen na okraj. Patnáctým srpnem se život přirozeně nezměnil ze dne na den, ale toto datum je jasně pociťováno a vnímáno jako zásadní zlom i v osobním, soukromém životě obyvatelstva a je mu mnoha jedinci přisuzován značný význam. Je však jisté, a to je také zobrazeno na literárních postavách vsazených do děje poválečné doby, že lidský život je jedním celkem, který má svou kontinuitu, a že vnější prostředí a změny v něm tvoří jen rámec, kde se dané osudy odehrávají.

Patnáctým srpnem 1945 v Japonsku nedošlo v životě běžného obyvatelstva k přeskupení sociálních vrstev, nedošlo ani k zásadní změně v každodenním životě obyčejných lidí. Došlo k mnoha okamžitým a viditelným změnám, např. učitelé přestali žákům opakovat hesla válečné propagandy, stále se ale jednalo o jednotlivé lidské osudy, jejichž příběh se psal dál. William Kelly hodnotí bezprostředně poválečnou situaci v Japonsku tak, že homogenizace institucí i homogenizace ideologií probíhala s ohledem na aktuální podmínky. Jedině pečlivým pozorováním a zkoumáním života jednotlivců, v nichž se zosobňují a přichází k životu společenské síly, můžeme pochopit jak sílu těchto ideologií a institucí, tak jejich proměnnou a nedokonalou manifestaci v sociálním rozvrstvení.[44]

V roce 1950 uskutečnil deník Asahi anketu mezi veřejností ohledně očekávání, která mají obyvatelé Japonska k nadcházejícímu novému roku. V oblasti soukromé sféry bylo zastoupení rozloženo rovnoměrně (okolo 25% v kategorizovaných odpovědích „lépe“, „beze změny“, „hůře“, „nevím“), zatímco vyhlídky v oblasti veřejného života a hospodářského vývoje odpovídaly

[44] Kelly, William W. „Finding a Place in Metropolitan Japan“. In: Gordon, Andrew, ed. *Postwar Japan as History* . New York: Columbia University Press, 1993, s. 210.

optimistickému duchu doby („lépe“ 25%, „beze změny“ 14%, „hůře“ 6%, „nevím“ 39%). Zdálo se, že válka neznamenala v očích Japonců víc než jednu z mnoha dějinných katastrof.[45] Dokonce by se dalo říci, že kapitulace byla vnímána pozitivně, jako šance k obnově a následujícímu ekonomickému růstu, jako nové otevření země Západu a přejímání nových, moderních konceptů z oblasti práva, vzdělávání, aj.

[45] Stoetzel, J. *Without the Chrysanthemum and the Sword, a study of the attitudes of youth in post-war Japan*. New York: Columbia University Press, 1955, s. 86.

3. Historický a společenský kontext poválečných změn

Tato kapitola si klade za cíl přiblížit historický kontext a dobovou atmosféru nastupujících změn v Japonsku po kapitulaci v srpnu 1945. Nejde o chronologický výčet historických událostí, které jsou zde zmíněny, záměrem je nastínit podobu, v jaké Japonsko později vstupuje do 50. let a zaznamenat aktuální řešené problémy ve společnosti, dobové nastupující trendy v kultuře a klima v intelektuálních kruzích.

3.1 Americká okupační správa

Kapitolu nového Japonska po roce 1945 nezačali psát sami Japonci, ale cizí mocnost, která se tak svým způsobem vmísila do dění a dějin moderního suverénního státu. Autory nové ústavy byli Američané, její konečný text musel být složitě překládán z angličtiny do cílového jazyka země, jíž se týkala. V dalších letech Spojené státy zaručily Japonsku mnohé výhody, přímo spojené s tzv. hospodářským zázrakem. Má se zato, že americký tlak byl jedním z hlavních faktorů politické přeměny v poválečném Japonsku. Literární díla, která japonsko-americké vztahy reflektují, spadají však až do pozdějších desetiletí, zejména do 60. let. Pokud nebyly Spojené státy americké brány zrovna jako vzor, posloužily jako světově úspěšný vzorek, s kterým se Japonsko jako země mohlo srovnávat, zejména v oblasti hospodářství. Zřídkakdy se objevilo srovnání japonské ekonomické situace například s evropskými zeměmi. V povědomí Japonců poválečného Japonska Amerika jako pojem byla a je všudypřítomná.

Spojené státy se staly pojmem a jejich ohromující vliv byl pociťován ve všech oblastech: v politice, ekonomice, ve vojenských záležitostech, v šíření informací, ve školství i v populární kultuře. Nikdy předtím ve své historii nebylo Japonsko tak závislé na jedné z cizích mocností a v tolika sférách jako v době poválečné okupace. Kulturní vliv Číny v raných dějinách Japonska ani

„westernizace“ v období Meidži takový dopad na životy obyčejných obyvatel země neměly.

3.1.1 Nový vzdělávací systém a další právní úpravy

V oblasti školství nešlo o změny jako takové, ale o přepracování celého vzdělávacího systému, který byl po válce americkou okupační správou revidován a upraven do nynější stávající podoby, tzv. modelu 6-3-3. Pro kontrolu byly ustanoveny oblastní školské rady, školní osnovy byly zbaveny politického podtextu, byly zavedeny nové instituce, na příklad rodičovská sdružení. Během několika málo let došlo k dalším úpravám a změnám, tentokrát už pod patronátem Ministerstva školství. Byl zpřísněn systém přijímacích zkoušek na střední a vysoké školy. Ze zpětného pohledu nabízelo poválečné školství základní vzdělávání, míru vzdělanosti posuzovalo pouze podle přesných tabulek výsledků uniformních testů, a skutečné vědomosti žáků nehrály ve výsledku žádnou roli. Tuto image má japonské školství dodnes.

Někteří sociologové kladou ve změnách v osobním životě obyvatelstva v poválečných letech a desetiletích velký důraz na přechod od domluvených či zprostředkovaných sňatků k sňatkům z lásky, které vidí jako součást života v moderní době. Nicméně statistiky ukazují, že i několik desetiletí po druhé světové válce předcházelo mnoha ze všech uzavřených manželství seznámení partnerů prostřednictvím třetích osob a setkání *miai* 見合い.

Podobu rodiny ovlivnily od roku 1945 zásadní změny a další vývoj zejména v oblasti práva. Nový občanský zákoník neobsahuje článek o primogenituře, tedy o přednostním dědickém právu prvorozeného a o dědictví majetku v rodových liniích.

Článek 24 nové Ústavy garantoval, že k uzavření manželství už není potřeba souhlasu rodičů či jných blízkých příbuzných, ale že stačí souhlas obou snoubenců. Mladí se mohli poprvé sami rozhodnout ke svatbě, aniž by jim kdo bránil a stejně tak mohli vybraného partnera odmítnout. Manželky nejstarších synů byly zbaveny závazných povinností vůči členům rodiny svého manžela.

Nový trestní zákoník nerozlišoval mezi pohlavími a odstraněn byl článek týkající se provinění se cizoložstvím. Nově už nebylo možné obžalovat ženu z nevěry a muž měl stejný závazek manželské věrnosti jako žena.

Vdovy si mohly nově vzít zpět své svobodné jméno, získaly právo znovu se vdát nebo se odstěhovat se svými dětmi z domu rodiny svého zesnulého muže, aniž by k tomu potřebovaly souhlas pozůstalých. Manželky, které docílily rozvodu, mohly nově vznést požadavek na podíl společného majetku.

Přesto tento vysoký stupeň emancipace, kterou nové legální úpravy ženám přináší, neosvobozoval v praxi ženu od jejího tradičního údělu: úplného podřízení se manželu a tchyni. Mnohé japonské ženy byly s úpravami zákonů okamžitě obeznámeny, ale využití nových právních prostředků záleželo už jen na nich samotných.[46]

V dědickém vypořádání připadala nově polovina majetku ze zákona dětem. S druhou polovinou mohl zůstavitel závěti nakládat podle vlastní vůle (dle čl. 1028). V praxi však byl ještě často veškerý majetek odkázán nejstaršímu synu. V případě nejstarší dcery bylo zcela běžné, že se tato vzdala svého podílu na dědictví ve prospěch mladších bratrů. Nová opatření se často podobným způsobem dostávala do rozporu s tradiční domácí kulturou, protože byla původně zamýšlena tak, aby ji nahradila.[47]

Počet jednogeneračních vícečlenných domácností *kakukazoku* 核家族, který se před válkou pohyboval okolo 55%, se do roku 1955 vzrostl na 60% a je pozoruhodné, že se i v několika dalších desetiletích pohyboval v rozmezí 60-64%, zatímco vícegeneračních domácností *sansedai kazoku* 三世代家族 výrazně ubývalo. Nárůst v jednočlenných domácnostech rapidně stoupl v 70. letech, zajímavé je, že v průběhu 50. a na začátku 60. let bylo těchto

[46] Úpravy občanského zákoníku a další právní revize se také přímo či nepřímo objevují v soudobě vznikající literatuře. Významným příkladem je Óokův román *Paní z Musašina* (Musašino fudžin 武蔵野婦人) z roku 1951, kde se hlavní ženská postava dlouze rozmýšlí, zda postupovat dle tradičního modelu, podle něhož by měl s její nemovitostí disponovat její manžel Akijama, či zda využít nových možností, které poválečné reformy přinesly. Sám Akijama také později naráží na novou realitu, když nabízí zmíněnou nemovitost k prodeji v realitní kanceláři a makléřem je upozorněn, že i k pouhé prohlídce nemovitosti za účelem jejího prodeje potřebuje souhlas manželky.

[47] Stoetzel, J. *Without the Chrysanthemum and the Sword, a study of the attitudes of youth in post-war Japan*. New York: Columbia University Press, 1955, s. 90.

domácností zhruba o polovinu méně než před válkou: předválečné zastoupení 7% se obnovilo až po roce 1965 a v roce 1980 tyto domácnosti představovaly už 16% všech japonských domácností. Lepší zdravotní zázemí a podmínky, spolu s lepší výživou způsobily také rapidní změnu v prodloužení průměrné délky života.

Ministerstvo sociálních věcí vysílalo v roce 1952 do regionů své pracovníky, kteří zde šířili osvětu, která měl za cíl regulovanou porodnost a plánování rodičovství. K této aktivitě vedla prudce stoupající porodnost v poválečných letech a stejně tak i úměra umělých potratů.

3.1.2 Svoboda slova

Jednou ze změn, které s sebou nová doba a „nový začátek“ přinesly, byla též svoboda slova, ač relativní, která ve svých počátcích přinejmenším dovolovala postěžovat si před ostatními lidmi na smutek po příbuzných, ztracených ve válce. Přesto nebylo běžné, aby lidé válku otevřeně kritizovali nebo řekli slovo proti císaři tak, jako tomu bylo později, zejména od 80. let dále.[48]

Spoluautory aktuálního obrazu historie (nejen v poválečném Japonsku) jsou televizní, divadelní, filmová, knižní a další tištěná díla vycházející ve svém ději z historických událostí. Současnost i historii zpracovávají z dostupné látky, tj. ze všech aktuálně oficiálních či populárních pohledů. Účelem těchto artefaktů kultury (někdy i pop-kultury) není zastávat tu či onu verzi historického výkladu, ani se k ní přiklánět z jiných důvodů než účelově efektních (na čtenáře, na diváka, posluchače, atd.)[49]. Každý příběh má svého hrdinu a historické romány, filmy či seriály se soustředí na lidské osudy. Neřeší sociální politiku jako pokrokoví intelektuálové ve svých debatách a prohlášeních, ani se nesoustředí na národní kulturu a tradice jako oficiální linie. Pokud pak jde o rozhlasové a televizní debaty neoficiálních, „pokrokových“ historiků v hlavním vysílacím čase

[48] Cenzura tisku bude zmíněna až v souvislosti s literární tvorbou ve čtvrté kapitole.
[49] Masová populární literatura (*taišú bungaku* 大衆文学) má své počátky už ve 20. letech 20. století. Žánr historické literatury patřil vždy k nejprodávanějším.

veřejnoprávních stanic NHK[50], je jasné, že i tyto musely mít kromě oficiální školní výuky na obyvatelstvo jistý vliv (ne-li větší než „učebnicové“ pojetí dějin 20. století).

Stejným způsobem má nesporný vliv na čtenářovo utváření si obrazu o historii a vývoji společnosti poválečná beletrie jako další součást kultury. Každý děj literárního díla je vsazen do nějaké doby, v níž se odehrává, a v případě poválečné literatury můžeme zaznamenat velké množství děl, které se týkají tehdy nedávné historie. Ačkoli zde mluvíme o svobodě slova, je důležité si uvědomit i prvek okupační cenzury, která také sehrála svou roli (podrobněji se problematice cenzury věnuji v kapitole 5, podkapitola 5.1.1).

3.1.3 Institut císaře

Jedním z ústředních poválečných společenských témat byla role císaře v předválečném Japonsku, během války a role související s jeho funkcí obecně. Ta měla být buď zcela zrušena nebo zachována v jiné podobě. Levicové skupiny intelektuálů stály rozhodně proti zachování císařského úřadu v poválečném Japonsku, na druhé straně se pro jeho zachování ve stávající podobě vyslovovalo více než 80% občanů. Ti ovšem také zastávali ve většině názor, že Hirohito nese určitou míru odpovědnosti za válečné zločiny. Institut císaře jako takový byl zachován pod nálepkou symbolu národa, vazbou na tradiční kulturní hodnoty či byl dokonce označován termínem „demokratický císař“. Z pohledu zvenčí se může zdát nepochopitelné, že se jednalo sice o „nový“ úřad, ale stále o jednu osobu, císaře Hirohita. Nedošlo také k vyhlášení nové éry, roky se dále počítaly od Hirohitova nástupu na trůn v roce 1926.

Je zajímavé, že ve spektru literárních děl poválečného období stěží najdeme román, novelu nebo povídku, v níž by se tato tehdy řešená otázka

[50] NHK (Nippon hósó kjókai 日本放送協会), veřejnoprávní rozhlasová a televizní společnost. Rozhlasové vysílání provozuje od roku 1925. V roce 1950 byl vydán nový, poválečný Zákon o rozhlasovém vysílání (Hósó hó 放送法), který nahradil předválečný Zákon o rozhlasovém a telegrafním vysílání. Televizní vysílání společnost zahájila též v roce 1950.

významným způsobem odrazila. V období zkoumaném v této práci se spisovatelé tomuto tématu buď cíleně vyhýbali, nebo neměli důvodu se o něm zmiňovat.

3.2 Společnost

V letech po skončení druhé světové války se odehrálo mnoho politicko-administrativních změn, které měly na japonskou společnost přímý dopad. Ať už jde o demilitarizaci Japonska nebo demokratizaci císařsko-úřednického státu – o omezení pravomocí císaře, zavedení parlamentární demokracie, zaručení svobod politickým stranám a obchodním svazům a záruku svobody projevu, tyto náhlé změny v politickém systému země nebyly okamžitě doprovázeny odpovídajícími změnami v politickém uvědomění a chování národa. Ve vědomí lidu přetrvával tradiční postoj o nepřekonatelné vzdálenosti mezi obyčejným člověkem a úředním činitelem. Tento postoj zaujímají i postavy v literární tvorbě na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let, jak uvidíme později v rozborech vybraných děl.

3.2.1 Nová střední třída

Za největší změnu ve společenském klimatu v letech po kapitulaci bývá považováno uvolnění v přísné hierarchii, která dříve měla své neodmyslitelné místo ve školách, rodinách, společnostech a dalších organizacích. Neznamená to však, že by se Japonci odklonili od svého tradičního lpění na skupinách. Během války byli Japonci jako národ v propagandě označováni termínem *ičioku* 一億 (doslova „sto milionů“), tedy jako jedna skupina, která žila jedním jediným cílem a k němu směřovala.[51] Japonská společnost zůstala i po válce skupinově orientovaná. V dílech zasazených dějově do konce druhé světové války je síla

[51] Mostow, J. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*. New York: Columbia University Press, 2003, s. 185.

skupiny přirozeně imanentní. Příklady nalezneme v povídkách *Chov* (Šiiku 飼育, 1958) nebo *Rvát výhonky, střílet mláďata* (Memuširi kouči 芽むしり子打ち, 1958) od Óeho Kenzaburóa 大江健三郎 (nar. 1935). Sevřenost vesnické komunity v těchto povídkách může být umocněna vlastními dětskými vzpomínkami a posílena odstupem let, s nímž autor tyto povídky psal, a také vymezením se obyvatel konkrétní vesnice vůči cizímu prvku (cizinec) v případě *Chovu* a vůči jiné skupině (cizí děti) v případě *Rvát výhonky, střílet mláďata*. Tato skutečnost ale nijak neubírá na argumentaci v tom, že Japonci jsou i v současné době tzv. skupinovým národem[52].

„Toto období není charakterizováno homogenizací, ale spíše a mnohem více standardizací, vnucenou konkrétními politickými strategiemi a praktikami a posílenou konkrétními osobními volbami jednotlivých lidí. Rané rozdíly nebyly zcela smazány (jedná se například o rozdíly mezi městem a venkovem, prací na poli a v továrně, v malé firmě a velké společnosti, mladou a starší generací, muži a ženami), ale byly transponovány do nového poválečného spektra rozdílů a nátlaků.“[53] Poválečného spektra společnosti s důrazem na rozdíl i nátlak se týká i téma prózy *Zapadající slunce* (Šajó 斜陽, 1948) autora Dazaie Osamua 太宰治 (1909 – 1948) s hlavními postavami matky a sourozenců šlechtického původu. Podrobněji se tomuto problému věnuji v kapitole 5.5.

Začala se formovat tzv. střední třída, k níž spolu se zvyšující se životní úrovní začala patřit většina obyvatelstva. S tím se vytvořila i jejich svébytná identita, většinová kultura a způsob života, od druhé poloviny 50. let převážně konzumního rázu.

Růst průmyslu a zemědělská stagnace[54], masové opouštění venkova a rapidní urbanizace, prodlužující se délka života, klesající kojenecká úmrtnost, domácnosti o menším počtu členů než dosud, nové možnosti bydlení, přístup k

[52] viz Chie, Nakane. *Japanese Society*. Berkeley: University of California Press, 1970.
[53] Kelly, William W. „Finding a Place in Metropolitan Japan“. In: Gordon, A. ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 192.
[54] V roce 1949 bylo ve sféře zemědělství zaměstnáno 50% pracujících, v roce 1986 pouze 7%. V roce 1950 pracovalo mimo rodinné podniky jen 40% pracujících, dalších 25% vlastnilo samostatné podniky, 33% pracovalo v rodinném podnikání. V roce 1985 tvořili rodinní zaměstnanci pouze 9%, zatímco 76% bylo zaměstnáno ve firmách a jen 15% vedlo své samostatné podniky. Zdroj: Gordon, A. ed. *Postwar Japan as History*, s. 203.

vyššímu vzdělání (jak je vidět např. na životní cestě hlavní postavy románu *Mladík, který se opozdil*[55] Óeho Kenzaburóa), to vše patří k rázu 50. let.

Moderní rozvoj, k němuž patří mimojiné masové veřejné vzdělávání, národní čtenářská obec a národní trh, vytvořil jak ideologický prostor – veřejnou kulturu – tak kulturní aparát veřejnoprávní povahy i soukromá média, která byla od počátku soustředěna v metropoli, ale současně také pronikala do okrajových regionů.[56]

Tradiční nedotknutelná moc tří posvátných císařských regálií (zrcadlo, meč, drahokam) se stala inspirací k vytváření poválečných sloganů, kterými média nabádala ke konzumismu. Druhá polovina 50. let byla ve znamení „tří S“ (senpúki 扇風機, sentakki 洗濯機, suihanki 炊飯器 – větrák, automatická pračka, rýžovar), které už na začátku 60. let vystřídala „tři C“ a na začátku 70. let „tři J“.[57] Podobně se dá konstatovat, že tři statistické poklady země v letech bezprostředně po válce byly hrubý národní produkt, úmrtnost obyvatelstva a hledání identity v sociálních třídách, uvádí Kelly.[58] V průběhu prvních dvaceti let po druhé světové válce, kdy se země zotavovala a nakonec v mnoha standardech předběhla ostatní, se vytvořila masová společnost (taišú šakai 大衆社会) a spolu s ní nová kultura průměrné hodnoty, tzv. masová kultura (taišú bunka 大衆文化), která podle některých odborníků postupně pohltila jak zčásti uměleckou tak i dosavadní podřadnou kulturu a stala se součástí obecného kulturního povědomí.

Odborníci se shodují, že rok 1955 byl v poválečném hospodářství zlomový. Výkonnost ekonomiky se na mnoha úrovních vrátila do předválečného stavu relativního blahobytu, mechanizace přispěla k zjednodušení a navýšení

---

[55] Óe, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil* (Okuretekita seinen 遅れてきた青年, 1961), česky: Praha: Odeon, 1978, překlad Vlasta Winkelhöferová.

[56] Kelly, William W. „Finding a Place in Metropolitan Japan“. In: Gordon, A. ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 193.

[57] Tři C: *ká* カー, *kúrá* クーラー, *kará terebi* カラー・テレビ (z anglického car, cooler a color TV; auto, klimatizace a barevný televizor); tři J: *jūeru*, *jetto*, *jūtaku* /v české transkripci: *džúeru* ジューエル, *džetto* ジェット, *džútaku* 住宅/ (šperky – z angl. jewels, zahraniční dovolená – z angl. jet vacation, vlastní bydlení – japonsky džútaku). McClain, James L. *Japan: A modern history*, s. 590.

[58] Kelly, William W. „Finding a Place in Metropolitan Japan“. In: Gordon, A. ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 195.

objemu práce v zemědělském a průmyslovém sektoru, hospodářství se nacházelo v období expanzivního růstu (tzv. Džinmu boom). Vláda i média oznámila v roce 1956 konec poválečného období.[59] Nicméně Japonsko patřilo i nadále k „chudým“ zemím.[60] Pro běžného občana byla koupě televize, automobilu či zahraniční dovolené nemyslitelná.

3.2.2 Generační otázka

Dalším z poválečných témat byla otázka generační. V literatuře zde zkoumaného období se generační střety v názorech a postojích k nové, poválečné době, vyskytují hojně. Ať už v povídkách Jasuoky Šótaróa, kterým je věnována kapitola 6.2 nebo jak uvidíme v podkapitole 6.5.3 v citované ukázce z Kawabatova *Hlasu hory*. Nejčastěji jde o generační střet mezi postavami otce a syna.

První sledovanou statistickou skupinou poválečného období je velmi významná generace obyvatelstva narozená mezi lety 1926 – 1934, tedy v prvních devíti letech éry Šówa. Mluvíme o tzv. *Šówa hitoketa* 昭和一桁, tedy o generaci, do níž spadají ti, kteří v japonském počítání roku narození mají pouze jednu číslici, tj. Šówa 1 – Šówa 9. Byla to právě tato generace, která interpretovala v 50. letech válku na základě vlastních zkušeností a v dalších desetiletích pojmenovala a prezentovala své poválečné životní zkušenosti jako obecná fakta, vážící se k *sengo* 戦後. Příslušníky této generace spojuje také dětství a dospívání prožité v tzv. *kurai tanima* 暗い谷間, „temném údolí“ japonských dějin, světové krize a následné světové války. Válečná zkušenost a poválečné reformy, které představovaly změny do té doby nevídané, znamenaly v osobních příbězích této generace velké zlomy, které měly dále ovlivnit další generace jejich potomků. V debatách o rozdělení poválečných generací se této „první“ generaci přisuzuje úloha nositele poválečného morálního standardu a

[59] Ibid, s. 204.
[60] Příjem Japonců per capita představoval v roce 1956 pouhou desetinu příjmu průměrného Američana a daleko zaostával i za zeměmi tehdejší Západní Evropy.

závazek odpovědné role dospělé generace na začátku poválečného období. Právě ročníky *Šówa hitoketa* se staly základním kamenem pozdější prosperity, zaměstnanci oddanými svým firmám[61] a matkami oddanými péči a vzdělání svých dětí[62]. Oba případy dobře reprezentují například postavy Kaikó Takešiho 開高健 (1930 – 1989), matka posedlá šíří (spíše než hloubkou) vzdělání svého syna v próze *Císařovy nové šaty* (Hadaka no ósama 裸の王様, 1957) i zmiňovaný stereotyp zaměstnance v továrně na karamely v novele Obři a hračky (Kjodžin to gangu 巨人と玩具, 1957), viz kapitola 7.4.

Za další, navazující generaci se považují ti, co pamatují slávu tokijské olympiády v roce 1964 a netíží je žádné vzpomínky na předcházející roky. Ztotožňují se se studentským hnutím či s nově vyvstalou otázkou zněčišťování životního prostředí. Generace, která dosáhla dospělosti na samém konci éry Šówa si nedokáže vybavit ve vlastních vzpomínkách svět bez walkmanů. Jako největší možnou tragédii, která se může v osobním životě přihodit, je pro ně dopravní nehoda nebo dokonce jen zvýšení nájmu.[63] Podobné generační vzorce nacházíme i v literatuře. Nejmarkantnější rozdíly přirozeně najdeme, srovnáme-li díla první poválečné generace autorů, tzv. *sengoha* 戦後派, a poslední generace nejmladších autorů po roce 2000.

Polemika prvních poválečných dospělých generací se točila okolo odpovědnosti za válku, zvláště mezi ročníky, které ještě pamatovaly období na přelomu ér Meidži a Taišó a těmi, kteří nezažili jinou podobu japonské společnosti než po invazi do Číny. Tuto diskusi rozpoutal v časopise Kindai bungaku v roce 1945 Honda Šúgo[64], když přišel s generačním trojmodelem, který měl ukázat rozdílný přístup k nové době těch, kteří a) pamatují národní snahy z období Medži, demokracii Taišó i militarismus prvních let období Šówa; b) zažili a pamatují demokracii Taišó, následný nacionalismus období Šówa a poválečnou demokracii americké okupace; c) nepoznali nic než nacionalismus

[61] 猛烈社員 *mórecu ša´in* (volně lze přeložit i jako workoholik)
[62] 教育ママ *kjóiku mama*
[63] Carol Gluck, „The Past in the Present“. In: Gordon, Andrew., ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 78.
[64] Honda Šúgo 本多秋五 (1908 – 2001).

Šówa, z něhož se ocitli v amerických poválečných reformách a mají se dál podílet na poválečné demokracii a demokratizaci země.[65] Středem zájmu se pak stala právě poslední z těchto tří skupin, která koresponduje s ročníky *Šówa hitoketa*.

Lid, národ, obyvatelstvo, tzv. obyčejní lidé (další označení v japonštině: 人民、民衆、大衆、常民、庶民、人物、人間、人々), se stal hlavním protagonistou poválečných dějin, jako by se měl namísto vlády zhostit dalšího směřování země. Část odpovědnosti byla převedena v duchu demokracie na lid a ten se od této chvíle mohl zapojovat do veřejných politických aktivit a debat a aktivně se na vedení země podílet.[66] Nicméně obecné chápání demokracie mezi lidem převažovalo v té rovině, že dojde k zvýšení životní úrovně běžného obyvatelstva. Demokracie byla měřena z hlediska osobního, soukromého života (šiseikacu 私生活), z jeho stoupající kvality od poválečných let přes odstartování konzumního boomu šedesátých let dál.

3.3 Kultura

Na konci čtyřicátých a ještě v 50. letech bylo velmi populární pouliční „papírové divadlo“ *kami šibai* 紙芝居 s malovanými obrázky a komentovaným osobitým líčením vypravěče. S příchodem televizorů do japonských domácností tento pouliční folklór postupně vymizel. Televizní vysílání zahájilo NHK v roce 1950, nicméně televizní kultura jako taková má svůj počátek o pět až šest let později, kdy se černobílé televizory rozšířily do většiny domácností střední třídy. V roce 1960 bylo spuštěno barevné televizní vysílání.

Předchůdci moderních knihoven byla knihkupectví zaměřená nejen na prodej, ale i půjčování knih, *kaši honja* 貸し本屋. Vzhledem k dobovému nedostatku papíru i finančních prostředků zaznamenala tato doplňková služba

[65] Kelly, William W. „Finding a Place in Metropolitan Japan“. In: Gordon, A., ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 197.
[66] Nový volební zákon s volebním právem pro ženy byl navržen a schválen už v rámci první vlny reforem v roce 1945, první obecné volby (i pro ženy) se konaly v roce 1947.

velkou popularitu, zejména mezi dětmi, které ji využívaly k četbě knih bez placení přímo na místě.

Po několikaletém přerušení kontaktů se Západem, které válka způsobila, se objevil hlad po informacích o životě v západních zemích světa, zvýšila se poptávka po překladech amerických a evropských autorů i po nových příručkách typu Fukuzawovy *Seijó džidžó*[67] . Odraz tohoto společenského jevu je velmi dobře zachycen v už zmíněné Óokově *Paní z Musašina*, kde postava Akijamy těží z poválečného znovuobjevení Stendhala a žije z autorských honorářů svých překladů a odborných studií napsaných během svých univerzitních let. V 60. letech, kdy japonské hospodářství Západ „dohnalo“ a začalo „předhánět“, zájem o překladovou literaturu a intelektuální dědictví Západu přestal vykazovat stoupající tendence.

V polovině 50. let se v populární kultuře přirozeně objevuje i zpracování aktuálně veřejně probíraného tématu, restaurace Meidži, její průběh a následky. Hrdinové uměleckých či méně uměleckých artefaktů tohoto „Meidži boomu“ nebyli opět ti, kteří za příčinami restaurace Meidži stáli, nebyly to skutečné historické osobnosti, ale opět „obyčejní lidé“, kteří na pozadí velkých dějinných událostí žili svůj život. Významné osobnosti se sice také v některých dílech objevily jako hlavní hrdinové, zajímavé však je, že šlo o postavy, které se skutečné restaurace Meidži nedožily a motivem zpracovaného příběhu byly události před rokem 1868. Až v 70. letech 20. století vycházel ze skutečných událostí a postav okolo reforem Meidži spisovatel historické prózy Šiba Rjótaró 司馬遼太郎 (1923 – 1996). Intelektuální kruhy byly i v dalších desetiletích rozděleny na dva tábory, kdy pokroková intelektuálové na jedné straně shlíželi na Meidži a japonskou cestu k modernizaci skepticky, zatímco na druhé straně konzervativní intelektuálové, ruku v ruce s oficiální historií státu, vytvářeli z Medži téměř až mýtus, který se postupem času stal jedinou oficiální verzí

[67] 『西洋事情』 (*Jak se mají věci na Západě*, 1870). Fukuzawa Jukiči 福澤 諭吉 (1835 – 1901), spisovatel, myslitel, reformátor a pedagog. V roce 1860 jako člen doprovodu oficiální delegace navštívil San Francisco, po návratu působil jako tlumočník. V letech 1861-62 se v této funkci účastnil vládní mise do Evropy, v roce 1867 navštívil USA. Winkelhofferová, V. Slovník japonské literatury. Praha: Libri, 2008, s. 82.

interpretace. Jako takový se také zapsal do povědomí Japonců a objevuje se tak i v literatuře 50. let a zejména dalších desetiletí.

Kultura byla v poválečných diskusích předmětem sporu. Jako jedna z národních charakteristik usilovala o to, být široce zaměřená a otevřená, ukázalo se ale, že je také úzce propojena s tradicí (dentó 伝統). V poválečných intelektuálních debatách bylo toto napětí často zmiňováno jako disputace ohledně alternativní modernosti. „Ke konci 50. let se setkáváme s koncepčním protikladem ‚kritického modernismu' a ‚nacionalistického partikularismu', což lze chápat v pojmech jako ‚westernizace' stojící proti domorodé modernitě, založené na jedinečných kulturních atributech Japonska."[68] Nicméně v 60. letech už byla „japonskost" zakotvena ve zdánlivě tradiční minulosti a argumentace národního dědictví byla stavěna jako protipól k moderním životním podmínkám, v kterých se Japonci v té době nacházeli. Tato 60. léta vyvrcholila také v roce 1968 udělením Nobelovy ceny právě Kawabatovi Jasunarimu 川端康成 (1899 – 1972), jehož tvorba odrážela japonské estetické cítění a tradiční hodnoty.

3.4 Intelektuální klima

3.4.1 Intelektuální pozadí doby

Protože je nemožné přemítat o vlastní válečné zkušenosti z let japonské invaze do Číny a války v Pacifiku, aniž by se jednotlivec či národ snažili pochopit a zorientovat se v „japonském fašismu", objevily se po válce četné pokusy o interpretaci jeho vzniku a vývoje. Šlo jak o odborné analýzy hospodářského

[68] Kelly, William W. „Finding a Place in Metropolitan Japan". In: Gordon, A. ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 194. Viz též Koschmann, J. Victor. *Nihonjinron in Postwar Japanese History* (paper delivered at the 1988 annual meeting, Association for Asian Studies).

pozadí, tak o politologické teorie státu, společensko-psychologická vysvětlení i kritické statě na téma japonské kultury.

Vyčerpávajícím způsobem toto téma zpracoval Marujama Masao 丸山眞男 (1914 – 1996)[69]. Jeho analytické eseje z let 1946 – 1949 vydané souborně ve svazku *Současné politické myšlení a vystupování* (Gendai seidži šisó to kódó 現代政治思想と行動, 1956-1957) ovlivnily také zásadním způsobem myšlení současné mladé generace.[70]

Od podzimu roku 1945 se intelektuálové, osvobození od válečné cenzury, chopili příležitosti analyzovat příčiny války. Vytvářely se skupiny kritizující instituci císaře a snažící se o eliminaci také dalších veškerých přežitků – pro některé občany ještě stále – feudální společnosti. Souhrnně jsou tyto skupiny označovány jako *šinpotekirekišika* 進歩的歴史家 (pokroková historikové). Nešlo o nově vytvořené ideály, ve svém zaměření a činnosti navázaly tyto skupiny intelektuálů na marxistické a levicové intelektuální proudy 20. let, které později předválečný kabinet potlačil. Z jejich pohledu šlo o souvislý, pouze přerušený myšlenkový proud idejí a z poválečné perspektivy se jejich cíl, tedy skutečná moderní doba či „demokratická revoluce“, jevil mnohem dosažitelněji a naplňoval je v prvních dvou poválečných letech optimismem. Tyto skupiny historiků-intelektuálů usilovaly o nové nasměrování japonských dějin prostřednictvím ideologické změny a nového národního uvažování. Předválečné japonské myšlení jako celek vinily ze scestí, na které se Japonsko na své cestě k moderní podobě civilizovaného státu od restaurace Meidži dostalo.[71]

---

[69] Marujama Masao byl přední politolog, teoretik, odborník na dějiny japonského myšlení.

[70] Výpovědi obžalovaných před Tokijským válečným soudem jako by měly dotvrzovat, že odpovědnost za válečné činy a zločiny je v Japonsku kolektivní záležitostí. „Extrémní nacionalismus 30. let 20. století není v kontextu japonských dějin výjimečný, šlo jen o vyvrcholení čehosi, co bylo v japonské společnosti od nepaměti latentně přítomno“, uvádí Kató Šúiči ve svých *Dějinách japonské literatury* (Nihon bungakuši džosecu 日本文学史序説); angl. překlad a vydání: Katō, Shūichi. *A History of Japanese Literature*, Vol. 3: The Modern Years. Tokyo: Kōdansha International, 1983, s. 276. Tato myšlenka provází i Marujamovy eseje.

[71] Ve snaze vypořádat se s minulostí 20. století byla mezi lety 1945 a 1947 veřejně ustanovena tři základní dogmata: 1) Historie může začít nanovo, stejně jako je možné, aby se Japonsko „znovu zrodilo“ či „přerodilo“; 2) Rozdělení rolí ve druhé světové válce je jednoznačné a ujasnění, kdo jsou viníci a kdo oběti, pomůže Japonsku vyrovnat se s vlastní minulostí; 3)

Po celé poválečné období se tito levicoví intelektuálové nesjednotili v jedné skupině, často také vystupovali s odlišnými názory, nicméně význačné postavení, jaké měli v dobových médiích, politických diskusích, společenských hnutích i na akademické půdě, bylo mimořádné. I v následujících desetiletích vyvolával pojem „poválečná historiografie“ levicové asociace o marxistické interpretaci dějin.

Oficiální historiografie však byla doménou konzervativních intelektuálů. Do této kategorie spadali i ti, kdo sdíleli stejné či podobné myšlení o současnosti jako důsledku minulých událostí. Institucionální historie a její zastánci byli přirozeně zaštiťováni institucemi (vládou, úřednictvem v sektoru vzdělávání, aj.). Pokrokové intelektuální frakce volaly po změně, konzervativci hlásali kontinuitu a hledali způsob, jakým nejlépe před očima okolního světa navázat na předválečné období. Často se při tom odvolávali na období Meidži a mnohdy ignorovali přední myšlenkové proudy období Taišó.

Konflikt mezi oběma intelektuálně-historickými proudy je i ve vymezení období, které je označováno termínem *sengo* 戦後 (poválečné období). Zatímco pokrokové skupiny hovořily stále o *sengo*, v oficiálních kruzích už se používal běžně termín *kódoseičó* 高度成長 (rapidní růst). Za koncový mezník poválečného období *sengo* je označován rok 1956. Článek Nakana Jošia[72] *Poválečné období je za námi* (Mohaja sengo de wa nai もはや戦後ではない), který byl publikován v druhém čísle časopisu *Bungei šundžú* v roce 1956, se stal hitem, a název tohoto článku se stal mottem celého roku 1956. Následovaly další triumfy: olympiáda 1960 v Tokiu, Nobelova cena pro Kawabatu Jasunariho za literaturu v roce 1968 a světová výstava Expo 70 v Ósace, což byly všechno příležitosti, jak ukázat světu moderní společnost, „novou civilizaci, budovanou na základech dávných tradic“.[73]

Japonsko sešlo na své cestě k moderní podobě na scestí, ale může se na ni zase vrátit. Viz Gordon, A., ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 68.

[72] Nakano Jošio 中野好夫 (1903 – 1985).

[73] Asahi šinbun, 25.1.1979. In: Gordon, A., ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993, s. 72.

3.4.2 Fenomén tenkó

První měsíce po válce se nesou ve znamení *tenkó* 転向, obrácení od jedné ideologie ke druhé[74]. Stejným japonským termínem byla a jsou označována též nucená obrácení od levicového smýšlení k nacionalismu ve 30. letech 20. století. Tlak na dotyčného mohl být různý, nicméně ti, kteří *tenkó* dříve provedli, nyní, v čerstvě poválečné době, zpytovali svá svědomí a cítili potřebu se obhajovat i veřejně. Odklon a pozdější, poválečný návrat ke komunistickým a socialistickým myšlenkovým proudům se stal v prvních měsících po druhé světové válce v debatách japonských intelektuálů nejfrekventovanějším tématem.

V roce 1946 byl založen časopis Šisó no kagaku 思想の科学 (Věda myšlení), jehož zakladatelem a hlavním přispěvovatelem byl Curumi Šunsuke 鶴見俊輔 (nar. 1922)[75], který ve 30. letech odešel do Spojených států amerických a během války se na znamení vlastenectví vrátil s ostatními repatriovanými Japonci. Roky v zahraničí ho vedly k objektivnímu náhledu na Japonsko, stojící na prahu 50. let. Kromě dalších aktuálních problémů se on i ostatní osoby okolo zmíněného časopisu věnovaly fenoménu politického obrácení *tenkó* s novým, vyrovnaným a pozitivním pohledem.[76]

V první polovině 50. let propagovali pokroková intelektuálové odklon od Západu a namísto toho vytvoření jakéhosi asijského modelu. Doufali přitom v politickou angažovanost v duchu asijského revolučního nacionalismu, o které uvažovali jako o alternativě spojenectví s USA v rámci studené války. V důsledku předchozího japonského imperialismu však nebylo lehké nalézt v Asii pro takové spojenectví partnery.[77] Kromě toho konzervativní interpretace posilovala

---

[74] Jednalo o vynucená prohlášení konkrétních osob v průběhu let 1925 - 1945, že se vzdávají předchozího levicového přesvědčení a budou se nadále řídit přesvědčením opačným.

[75] Známý také jako člen skupiny Beheiren (Betonamu ni heiwa wo šimin rengó ベトナムに平和を市民連合, „Občanské hnutí za mír ve Vietnamu“, 1965 – 74).

[76] Katō, Shūichi. *A History of Japanese Literature*, Vol. 3: The Modern Years. Tokyo: Kōdansha International, 1983, s. 282.

[77] Zklamání přislo po odmítnutí této myšlenky Moskvou a následně Maovou Čínou, čímž levicoví intelektuálové přišli o revoluční model, na němž by mohli stavět, a z kterého vycházet. Někteří z

opačné stanovisko, kdy restaurace Meidži měla sloužit jako vzor pro komplexní změnu i v jiných asijských zemích.

Novou generaci levicově orientovaných autorů spojoval a reprezentoval po válce časopis Kindai bungaku 近代文学 (Moderní literatura, zal. 1946). Ara Masahito 荒正人 (1913 – 1979)[78] a další marxističtí autoři a literární kritikové aktivní mezi lety 1945 – 1960 zdůrazňovali nutnost oddělení levicové literatury od politiky Komunistické strany.[79]

3.4.3 Vývoj postoje k vlastním moderním dějinám

Dlouhý proces obnovy společenského systému, průmyslových technologií a metod vzdělávání v Japonsku podle západních modelů, který začal v období Meidži, znamenal převzetí a asimilaci velkého množství konceptů a pojmů, přeložených ze západních jazyků a současně se ustavila zvyklost používat západní společnost jako referenční v hodnocení japonských dějin a japonské společnosti. Tento proces byl přerušen druhou světovou válkou a lety extrémního nacionalismu, po válce byl obnoven, vybízel ke zvědavosti i k zamyšlení nad povrchností japonského chápání Západu.[80]

V intelektuálních kruzích docházelo k analýze nejen let válečných, ale celého moderního období japonských dějin. Pohled pokrokových intelektuálů na restauraci Meidži byl silně kritický, nejen po válce, ale už ve 20. a 30. letech 20. století. Jejich názor byl takový, že nešlo o revoluci v pravém slova smyslu, používali dokonce termín „nepodařená revoluce“. Vytýkali změnám na přelomu století mnoho chyb: došlo sice k rozvoji průmyslu, ale feudální a jiné tradiční prvky, které s sebou období Meidži neslo dál, byly spíše na škodu celého pokusu o modernizaci země. Mluvilo se o moderním národu, ale občané zůstali stejní,

---

nich se pak uchylovali k vnitřním, původně japonským, modelům, jako bylo např. sociální fungování tokugawských venkovských komunit.

[78] Ara Masahito byl japonský literární vědec a teoretik, v roce 1946 spoluzakladatel časopisu *Kindai bungaku* spolu s Odagiri Hideem a Hirano Kenem.

[79] Katō, Shūichi. *A History of Japanese Literature*, Vol. 3: The Modern Years. Tokyo: Kōdansha International, 1983 s. 289.

[80] Ibid, s. 279.

politika nebyla prováděna s odpovědností a demokracie zůstala jen prázdným pojmem, protože jakákoliv opozice, ať liberální nebo levicově orientovaná, byla vždy okamžitě potlačena. V roce 1956 se vůči tomuto hodnocení moderních dějin Japonska objevily první protichůdné reakce, které byly začátkem celé série pozitivních hodnocení reforem Meidži i důstojného a příkladného překonání válečných útrap národa. Kromě už jmenovaného prohlášení *Poválečné období je za námi* vystoupil Kuwabara Takeo 桑原武夫 (1904 – 1988) jako první se studií[81], v níž velmi pozitivně hodnotil průběh a dopady restaurace Meidži jako první fázi k modernizaci země i národa. Až v roce 1960 vnesli Američané do Japonska nové pojetí a pojem *kindaikaron* 近代化論 (diskuze o modernizaci). Celých následujících dvacet let pokrokoví intelektuálové kritizovali kladné hodnocení Meidži v duchu americké interpretace. Odsuzovali přívlastky „mírumilovný“, „pragmatický“, „revoluce shora“ a myšlenku, že Japonsko je v tomto ohledu vzorem pro ostatní asijské státy. Celý tento názor viděli jako vnucený Japonsku zvenčí a označovali ho termínem „Reischauerova[82] linie“.

Ve stejném duchu dochází po čase k přehodnocování také poválečných reforem. Ve druhé polovině 70. let píše rozhořčený Etó Džun 江藤淳 (1932 – 1999)[83] esej *Co jsme zapomněli a co jsme zapomenout museli*[84], kde ostře kritizuje poválečné reformy jako protizákonný, vnucený a kulturně brutální útok americké okupační správy, které zbavilo Japonsko práv na své vlastní poválečné období, na své vlastní *sengo* 戦後.

---

[81] Kuwabara, Takeo. *Meidži išin to kindaika: gendai Nihon wo umidašita mono*. Tókjó: Šógakkan, 1984.

[82] Edwin O. Reischauer (1910 – 1990), jeden z nejvýznamnějších amerických odborníků na japonskou historii a kulturu. V letech 1961 – 1966 byl velvyslancem USA v Japonsku.

[83] Etó Džun byl japonský literární kritik, aktivní zejména v druhé polovině období Šówa a na začátku období Heisei. V prvních poválečných letech navštěvoval střední školu ve Fudžisawě, v prefektuře Kanagawa, kde se seznámil s Išiharou Šintaróem, budoucím guvernérem Tokia. Po návratu do Tokia absolvoval univerzitu Keió v oboru anglická literatura.

[84] Etó, Džun. *Wasureta koto to wasurerareta koto*. Tókjó: Bungei šundžúša, 1979.

4. Generační a jiné modely členění poválečné literatury

4.1 Generační model Hašikawy Bunzóa

Při klasifikaci poválečné literatury je nejčastěji aplikován tzv. generační model, ke kterému se často odkazuje i v případě zkoumání odrazu historických událostí a následků druhé světové války v poválečné a současné literatuře. V takových případech bývá model čistě literární tvorby rozšířen, aby celistvě prezentoval intelektuální pozadí doby jako takové. Nejčastěji se uvádí nejobecnější generační dělení podle Hašikawy Bunzóa 橋川文三 (1922 – 1983) [85].

Do první skupiny jsou řazeni starší, už před válkou zavedení autoři, patřící ke generaci, která stejně jako před druhou světovou válkou i nadále představuje autoritu. Ve většině případů těchto autorů se zdá, že jejich tvorba nebyla válečnými událostmi nijak zvlášť tematicky ovlivněna.

Do druhé skupiny spadají autoři, kteří během druhé světové války dosáhli vyššího stupně vzdělání, k válce se stavěli kriticky a čekali na její konec jako na „vysvobození“.

Jen o několik let mladší generace třetí skupiny, tzv. *senčúha sedai* 戦中派世代, přistupovala k válce zcela odlišně. Její autoři pohlíželi na válku jako na zcela přirozenou životní realitu, a aniž by si toho byli vědomi, byli svým způsobem nacionalisté. Porážka Japonska, v níž nakonec druhá světová válka vyústila, připravila tuto generační skupinu o všechny její ideály.

Poslední, čtvrtá skupina, už nemá žádnou přímou válečnou zkušenost. Jde o autory a generaci, která se nemusela přeorientovávat a adaptovat na nové, poválečné období, protože se v něm zcela přirozeně nacházela už od samotného konce války nebo do něho vstoupila v průběhu 50. let a soustředila se především ve studentských hnutích.

[85] Hašikawa Bunzó byl japonský poválečný historik, politolog a kritik. Přednášel na politologicko-ekonomické fakultě Univerzity Meidži.

4.2 Skupinové dělení podle Hijiya-Kirschnereit

Hašikawův model odráží širokou veřejností přijímané členění poválečné literatury, zejména co se týká zařazování autorů podle jejich generační sounáležitosti. Zřídka jsou zmiňovány další, marginální modely, které vychází z nedostatků výše uvedeného dělení a u jejichž vzniku stála snaha tyto nedostatky eliminovat. Autorkou jednoho z nich je Irmela Hijiya-Kirschnereit[86], která upozorňuje, že nejčastěji aplikovaný model nepočítá se skupinou přesvědčených a pro-válečně orientovaných autorů, kterou vůbec neuvádí. Upozorňuje také, že označení „generační“ není přesné, protože se napříč jednotlivými skupinami pohybují autoři všech ročníků a nakonec i v Hašikawově modelu můžeme v jedné „generační“ skupině nalézt autory dvou různých generací. Model podle Hijiya-Kirschnereit[87] také používá už obecně zakotvené označení „generace“, zde ale ve smyslu a namísto termínu „skupina“, přičemž současně vychází z důležité skutečnosti, že k válečné problematice se v moderním Japonsku přistupuje individuálně. Model popsaný v následujícím odstavci je podle samotné autorky druhým nejčastěji uváděným schematem poválečné literatury.

V rámci první skupiny nalezneme autory, kteří spolupráci s režimem odmítli, např. Nagai Kafú 永井荷風 (1879 – 1959), Tanizaki Džuničiró 谷崎潤一郎 (1886 – 1965), zbývajícími autory jsou ti, kteří zůstali víceméně neutrální, např. Kawabata Jasunari 川端康成 (1899 – 1972) a ti, kteří menší či větší měrou režim podporovali či s ním přímo kolaborovali, např. Takamura Kótaró 高村光太郎 (1883 – 1956), Masamune Hakučó 正宗白鳥 (1879 – 1962). Řazeni jsou do jedné skupiny, protože se s válkou literárně vyrovnali podobným způsobem, a to únikem k důrazu na estetiku literárního díla a literární prezentací

[86] Irmela Hijiya-Kirschnereit (nar. 1948), německá japanoložka se specializací na komparativní literární vědu, v literární kritice aplikuje sociologický přístup.

[87] Hijiya-Kirschnereit, I. „Post-World War II Literature: the Intellectual Climate in Japan, 1945 – 1985“. In: Schlant, E., Rimmer, T., ed. *Legacies and Ambiguities: Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

idealizovaného obrazu kdysi „čistějšího“ předválečného nebo předmoderního Japonska.[88]

Do druhé skupiny, označené jako „generace aktivistů“, spadají autoři, kteří byli již dostatečně staří na to, aby byli rekrutováni sloužit vlasti. Zde je podle Hijiya-Kirschnereit nezbytné počítat s několika podskupinami. Uvádí tedy

a) tzv. školu romantiků Nihon Róman-ha 日本ローマン派,

b) někdejší marxisty, kteří se po válce svých levicových ideálů zřekli formou *tenkó*,

c) autory, kteří začali psát po válce, ale věkem se generačně pohybují v mezích, že se jí už sami nějakým způsobem aktivně účastnili, ať už dobrovolně nebo nedobrovolně. Jde tedy o skupinu, o které mluvíme v rámci obecně užívaného termínu *sengoha* 戦後派. Válka je u této podskupiny také často látkou, kterou ve svých dílech zpracovávají. Patří sem tedy především Noma Hiroši 野間宏 (1915 – 1991), Takeda Taidžun 武田泰淳 (1912 – 1976), Hanija Jukata 埴谷雄高 (1909 – 1977), Óoka Šóhei 大岡昇平 (1909 – 1988), Umezaki Haruo 梅崎春生 (1915 – 1965), Šimao Tošio 島尾敏雄 (1917 – 1986) a další.

Do třetí skupiny patří o něco mladší autoři, kteří byli během války odkojeni militaristickou ideologií, ale nedosáhli do konce války věku, aby se do ní sami aktivně zapojili. Sám bych tuto skupinu nazval „generací mladíků, kteří se opozdili“ s odkazem na dílo Óeho Kenzaburóa 大江健三郎 (nar. 1935) a název jedné z jeho knih[89]. Řazena je sem tzv. třetí generace autorů, jejichž díla se válka nijak zvláštním způsobem netkla, neboť „prošli válkou jako obyčejní jedinci“. Dále sem Hijiya-Kirschnereit řadí známá jména jako Mišima Jukio 三島由紀夫 (1925 – 1970) či Abe Kóbó 安部公房 (1924 – 1993). Autoři řazení do

[88] Kawabata je v tomto ohledu nejen nejznámějším, ale i nejreprezentativnějším příkladem. Uvedená charakteristika neplatí jen pro jeho tvorbu, ale zapadá i do jeho osobního života. Z jeho osobních záznamů například víme, že ke konci války četl rozsáhlé klasické dílo *Příběh prince Gendžiho* (Gendži monogatari 源氏物語, zač. 11. stol.), které ho naplňovalo silným pocitem harmonie, zatímco když se musel pohybovat na veřejnosti nebo cestovat vlakem s ostatními lidmi, na kterých nešlo dopad válečné reality přehlédnout, pociťoval silné duševní rozladění.

[89] Óe, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil* (Okuretekita seinen 遅れてきた青年, 1961), česky: Praha: Odeon, 1978, překlad Vlasta Winkelhöferová.

této skupiny se tématu války věnují v nejdelším časovém rozpětí a v co nejširším spektru událostí, takže jsou jejich díla často situována až do 50. nebo 60. let.

Do čtvrté skupiny řadí Hijiya-Kirschnereit ty autory, kteří na konci druhé světové války byli ještě dětmi, např. Óe Kenzaburó 大江健三郎 (nar. 1935), Kaikó Takeši 開高健 (1930 – 1989), Kóno Taeko 河野多惠子 (nar. 1926), Kaga Otohiko 加賀乙彦 (nar. 1929), Morimura Seiiči 森村誠一 (nar. 1933) a další. Někteří z nich začali psát na konci 50. let, jiní později, zato s větším zaujetím. Ve svých dílech se zabývají druhou světovou válkou častěji než všechny předchozí, starší generace. Tato skupina se zabývá ještě větším časovým rozpětím, jejich dílo zachycuje dobu od 50. a 60. let přes 80. léta po současnost.

Irmela Hijiya-Kirschnereit uvádí ještě pátou skupinu, kam řadí autory narozené až po druhé světové válce. Z hlediska zpracování války v literatuře tato skupina v celistvém schématu nijak nefiguruje. Autoři, kteří sem spadají, nemají k válce většinou žádný přímý vztah, ani o ni nemají z hlediska námětu zájem. Na příklad v německém kontextu jsou díla této nejmladší generace psána víceméně podle jednoho vzorce, kdy se mladí ptají na válku starší generace (rodičů, prarodičů). V japonském prostředí podobné, ani srovnatelné paradigma nemáme.[90]

Z výše uvedeného schématu vyplývá, že aktuální tvorba (bez ohledu na dobu, do níž je situován děj) autorů prvních čtyř skupin spadá do 50. let. Je jen přirozené, že dané autorské skupiny nemají na vznikající tvorbě v daných letech rovnoměrný a vyvážený podíl a je v tomto ohledu zřejmé, že pro tuto práci, orientovanou především na 50. léta, nebude vhodné vycházet z konkrétní jedné či více skupin. Naopak bude z objektivního hlediska přínosné vybrat jednotlivá díla různých autorů, a to díla typická pro vymezené zkoumané období.

[90] Zmíněný vzorec lze nalézt jen výjimečně a v náznacích, např. v abstraktně zpracovaném díle *Za mořem začíná válka* (Umi no mukó de sensó ga hadžimaru 海の向こうで戦争が始まる, 1977) současného spisovatele Murakamiho Rjú 村上龍 (nar. 1952).

4.3 Další možná členění

Kromě zavedených a osvědčených generačních členění, která se mnohdy překrývají, existují i další vypracovaná schémata, která se však ve výkladech poválečné literatury příliš neujala. Považuji za přínosné je v této kapitole uvést, a to jak pro úplnost, tak proto, že v této práci nevycházím pouze z jednoho generačního členění. Členění autorů v dalších modelech vychází z toho, co mají ti kteří autoři společného s ohledem na různorodé atributy (s výjimkou věku, který naopak předznamenává příslušnost k jedné z generačních skupin, jak jsou popsány výše).

Jeden z modelů dělí autory na skupiny podle převažujících námětů jejich děl. Tyto náměty jsou:

a) válka, a to jak na frontě v zámoří, tak v záloze v Japonsku;

b) občanský život během války v zámoří a na domácí půdě, časově se překrývá s a);

c) konec války, kapitulace a v ní obsažená samotná obsáhlá podskupina týkající se svržených atomových bomb (tzv. atomová literatura *genbaku bungaku* 原爆文学);

d) následky války v každodenním poválečném životě (bída, strádání a další fyzické utrpení) i hodnocení situace a orientace na nové hodnoty; patří sem i generační konflikty, za kterými stojí v pozadí válka, válečné tribunály, aj.

Zcela jiný pohled na poválečnou tvorbu nabízí rozvržení, které zkoumá míru válečné zkušenosti, obsaženou v daných dílech. Válka může být

a) ústřední téma

nebo může figurovat jako

b) druhotný aspekt a stát tak ve vedlejší roli[91].

V posledním případě může být téma války dokonce

[91] V tomto schématu je pak tato skupina nejobsáhlejší.

c) zcela vypuštěno[92]; tato skupina je pozoruhodně silná a přesto ji Japonci v širokém spektru poválečné literatury neberou sami příliš na vědomí. To, že v dílech, která pod tuto skupinu patří, nenajdeme jasné zmínky či náznaky na válečnou či poválečnou dobu, neznamená, že do dané doby tato díla nepatří. Vznikla v určité historické době a v konkrétním historickém kontextu. Kató Šúiči udává jako příklad Dazaiovo *Zapadající slunce*, napsané v těsně poválečném období a vydané v roce 1948.

Další model vychází čistě z žánrového dělení. Nejobsáhlejší skupinu v něm tvoří

a) tzv. čistá literatura *džunbungaku* 純文学;

v těsném závěsu za ní je

b) populární (někdy se uvádí i termín „masová“) literatura bez nároků na umělecké prvky *taišú bungaku* 大衆文学[93];

třetí kategorii tvoří

c) osobní záznamy a poznámky autorů, tedy dochované sbírky osobní korespondence a deníky, které se v pojetí tohoto schématu řadí po bok literatury jako takové.

Poslední skupinu tu tvoří

d) dokumentární zprávy a záznamy, které mohou být místy smyšlené nebo zkreslené.[94]

---

[92] Irmela Hijiya-Kirschnereit používá v kometáři pro tento případ německý termín Ausblendung, „zatemnění“.

[93] Např. Jošida Micuru 吉田満 (1923 – 1979), *Konec námořní bitvy Jamato* (Senkan Jamato no saigo 戦艦大和の最後, 1952) nebo Gomikawa Džunpei 五味川純平 (1916 – 1995), *Podmínky lidství* (Ningen no džóken 人間の条件, 1973), v 6 svazcích.

[94] Např. Morimura Seiiči 森村誠一 (nar. 1933), *Ďáblova hostina* (Akuma no hóšoku 悪魔の飽食, 1982), ve 3 svazcích, obsahující záznamy válečných zločinů, konkrétně záznamy lékařských pokusů na válečných zajatcích a civilistech v Mandžusku, které se nikdy nestaly předmětem soudního líčení.

5. Stav literatury po 2. světové válce

Předchozí kapitoly se věnovaly nastínění historicko-společenské situace v období, které je touto prací vymezeno. V této kapitole se dostáváme k literatuře, k přístupům a postojům v hodnocení bezprostředně poválečných let a k prvním dílům, která v tomto období vznikala, s ohledem na dobová specifika jako byla poválečná cenzura a okamžitý nástup literární produkce v podobě tzv. atomové literatury.

5.1 Literatura okupace (1945 – 1952)

Do období americké okupace spadají všechna díla, která byla napsána či vydána v letech 1945 až 1952, s ohledem na historickou korektnost od 15. srpna, resp. 3. září 1945 do 28. dubna 1952. Ačkoliv se v této kapitole pokusím stručně nastínit charakter okupační literatury s několika příklady, vybraným jednotlivým literárním textům z padesátých let dám více prostoru v dalších kapitolách.

5.1.1 Okupační cenzura

Na literaturu tohoto období měl nejzásadnější dopad zákon o cenzuře, který byl také vydán jako jeden z prvních 3. září 1945. V prvních týdnech po skončení války šlo Američanům v začátcích okupace přirozeně především o kontrolu nad tiskem, rozhlasem a poštovním stykem, umění nepředstavovalo žádnou přímou hrozbu a nestálo tudíž v popředí zájmu, ačkoliv víme, že někteří autoři ztvárnili své srpnové zážitky bezprostředně.[95]

Americké okupační síly se na počátku okupace i celá léta během ní obávaly především destruktivní kritiky, a proto byl zákon o cenzuře v průběhu

[95] Příkladem může být autorka Mijamoto Juriko nebo autoři tzv. „atomové literatury“, z nichž mnozí se publikace svých textů a děl dočkali až v roce 1949, kdy byla cenzura zmírněna.

následujících let dále upravován a i jeho stažení později proběhlo ve dvou fázích. Na druhou stranu byla stažena veškerá dosavadní cenzurní opatření, vydávaná japonskou vládou od druhé poloviny 20. let doposud.[96] To přineslo určité uvolnění a svobodu slova, novinové články a první literární texty mohly otevřít doposud tíživé téma války, ale veřejným tabu se opět stala aktuální témata (svržení dvou atomových bomb a jejich dalekosáhlé následky, americká okupace a její stinné stránky: nedostatek potravin, protekční navazování kontaktů japonských obyvatel s americkými důstojníky a díky nim fungující černé trhy). Předchozí zákazy se ale netýkaly jen politického vývoje Japonska, který vyústil ve válku v Tichomoří, ale i explicitních sexuálních scén, které se nyní mohly do literatury opět vrátit.[97]

Divize okupačních jednotek SCAP (Supreme Commander for the Allied Powers) pod označením CCD (Civil Censorship Detachment) byla pověřena cenzurou veškerých tiskovin (včetně knih) ještě před jejich zveřejněním, a fungovala od září 1945 do září roku 1947. Od října 1947 byla většina knih a časopisů přeřazena do kategorie „postcenzury“, kdy byly kontrolovány až jako publikované.

Jedním z příkladů, kdy kvůli „nežádoucímu“ textu zasáhla v létě 1946 cenzura, je vůbec první Tanizakiho poválečná povídka, *Dopisy paní A* (A fudžin no tegami Ａ婦人の手紙, 1946). Tanizaki fabuli vystavěl podobným způsobem jako u jiných dalších svých děl, kdy předstíral použití skutečných materiálů a dokumentů.[98] Celý příběh, psaný formou dopisů, spočívá v neskrývaném obdivu jisté paní A k pilotovi, s kterým se však nikdy ve skutečnosti ani nesetkala. Ačkoliv jde o neškodný, téměř naivní příběh, cenzura se pravděpodobně obávala skrytého projevu japonského militarismu v období krátce po skončení války. Povolení k publikaci bylo vydáno až v lednu 1950.

---

[96] Veškerá cenzurní opatření byla do roku 1945 přidávána ke kmenovému výnosu přísného Publikačního zákona z roku 1893, který tvořil jádro nekompromisního cenzurního aparátu až do konce druhé světové války.

[97] V roce 1947 napsal Tamura Kódžiró svou *Bránu masa* (Nikutai no mon 肉体の門), která se skutečně dočkala necenzurovaného vydání.

[98] Např. *Pokus o životopis Šunkin* (Šunkinšó 春琴抄, 1933) nebo *Klíč* (Kagi 鍵, 1956).

V březnu 1946 byla v časopise Čúó kóron 中央公論 zveřejněna povídka *Zlatá legenda*[99] (Ógon no densecu 黄金の伝説, 1946) Išikawy Džuna 石川淳 (1899 – 1987), jejíž další publikace ve stejnojmenné sbírce povídek byla ale záhy zakázána kvůli explicitním zmínkám o okupaci a domnělému pohrdání příslušníky americké okupační správy. Hlavní postavou příběhu je zde Japonec, který by si rád nechal opravit své hodinky, které se zastavily během jednoho z náletů, rád by si koupil klobouk, který by mu vyhovoval stejně jako ten, který ztratil během evakuace a rád by našel manželku svého zesnulého přítele, aby jí od něj vyřídil vzkaz. Už v jeho přáních narážíme na citlivé výrazy (nálet, evakuace), skutečným trnem v oku cenzora byl však zřejmě závěr povídky, kdy hlavní postava poznává na černém trhu hledanou vdovu, která vzápětí končí v objetí černého amerického vojáka. Při posuzování povídky ohledně zařazení do sbírky byl Išikawa upozorněn na nevhodnost závěrečné scény a vztahu japonské ženy s americkým vojákem a bylo mu nařízeno povídku přepracovat. Išikawa odmítl a *Zlatá legenda* se načas ocitla na indexu nepublikovatelných textů.[100]

Během okupace se našlo málo autorů, kteří by přímo popisovali válečné boje nebo brutalitu japonských vojáků a důstojníků v okupovaných územích, literatura válečného svědectví nastoupila až v 50. letech s autory Óokou Šóheiem 大岡昇平 (1909 – 1988), Nomou Hirošim 野間宏 (1915 – 1991), Endó Šúsakuem 遠藤周作 (1923 – 1996) a dalšími, a přesto jsou i později krutosti japonské armády zmiňovány jen opatrně a jako vedlejší epizody. Naopak nesmyslnosti války a absurditě vojenské hierarchie je věnováno vždy dost prostoru, někdy i celá kniha.[101] Na místě se zdá být domněnka Sharalyn Orbaugh v souvislosti s probíhajícími soudy s válečnými zločinci, kvůli kterým nebylo na konci 40. let ani v literatuře vhodné psát o krutostech japonské

[99] V. Winkelhofferová používá ve svém Slovníku japonské literatury pracovní překlad „Legenda Aurea“ (viz Winkelhofferová, Vlasta. *Slovník japonské literatury*, Libri, Praha, 2008, s. 117). Do češtiny nebyla povídka přeložena.

[100] Orbaugh, Sharalyn. „Occupation-Period Fiction“. In: Mostow, Joshua S. (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asia Literatures*. N.Y.: Columbia University Press, 2003, s. 187.

[101] Příkladem může být už zmiňovaná Nomova *Oblast prázdnoty*, která se věnuje pouze popisu dní, týdnů a měsíců tak, jak ubíhají během válečných let v kasárnách.

armády, aby nedošlo po zveřejnění skutečných či domnělých svědectví k ovlivnění probíhajících soudních procesů.[102]

5.1.2 Atomová literatura

Tzv. atomová literatura *genbaku bungaku* 原爆文学 je jedním z výjimečných fenoménů japonské literatury. Atomová bomba představuje kvalitativně odlišnou válečnou zkušenost, než jaké jsou tematicky zpracovávány v literatuře, označované širokým termínem „válečná“ nebo „poválečná“.

Atomová literatura je první prózou, která po skončení války vznikala: „Zatímco klasické válečné zkušenosti autorů – bývalých vojáků jsou výsledkem několikaletých zkušeností, jež patří minulosti, zkušenosti autorů – současných obětí atomové bomby jsou výsledkem jednoho okamžiku a časový prostor jejich utrpení se otevírá do nejisté budoucnosti s přízrakem neustálé hrozby smrti. Zlý sen z minulosti se mění ve strach z budoucnosti. Tento časový posun vytváří podstatný rozdíl v přístupu k literárnímu zpracování.“[103]

Jedinečnost této tematiky nejen v japonské, ale i ve světové literatuře spočívá v tom, že zatímco s klasickými válečnými zkušenostmi se setkáváme v mnoha národních literaturách, atomové válečné zkušenosti a na nich založená díla patří jen japonské literatuře. Se stejnou tematikou se v literatuře setkáváme na příklad i v korejské nebo americké literatuře, zde však jde převážně o jedince, kteří z Japonska do daných zemí přesídlili. Nakonec jsou to Japonci, kdo mají výlučné „právo“ psát o prožitku a zejména následcích svržení obou atomových bomb. Upřesněme v úvodu této podkapitoly ještě tu významnou skutečnost, že ne všechna zaznamenaná svědectví tohoto druhu lze svým charakterem zařadit do literatury – a tedy ani do literatury s označením „atomová“. Z hlediska krásné literatury jsou do této kategorie spolu s dalšími

---

[102] Orbaugh, Sharalyn. „Occupation-Period Fiction“. In: Mostow, Joshua S. (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asia Literatures*. N.Y.: Columbia University Press, 2003, s. 188.
[103] Krouský, Ivan. Úvod k překladu výběru *17 japonských povídek Hirošima-Nagasaki*. Praha: Paseka, 1996.

texty dokumentárního charakteru řazena právě také díla, nesoucí kromě své výpovědní hodnoty i hodnotu literární. Téma atomové bomby překračuje hranice literatury, jedná se o jedno z hlavních témat poválečné tvorby divadelní, filmové, hudební a dokonce i kreslířské.[104]

Přesto se tematice atomové bomby v literatuře dostalo odpovídající pozornosti až v 80. letech, kdy byla sestavena a vydána několikasvazková antologie sebraných spisů na toto téma. V posledních letech jsou autoři *genbaku bungaku* znovu objevováni a studováni jak doma tak v zahraničí, a to zejména díky překladům z japonštiny a také díky nově vznikajícím studiím domácích i zahraničních badatelů.[105]

Mezi vůbec prvními povídkami, které po kapitulaci Japonska vznikly, byly *Letní květy* (Nacu no hana 夏の花, publikováno 1947) a *Z ruin* (Haikjo kara 廃虚から, publikováno 1947) autora Hary Tamikiho 原民喜 (1905 – 1951). Českému čtenáři jsou, stejně jako patnáct povídek dalších autorů, přístupné v českém překladu Ivana Krouského (1933 – 2007).[106] Cílem této práce není věnovat se literatuře s válečnou tematikou, tedy ani atomové literatuře, přesto však považuji za nutné poukázat na konkrétním příkladu Harových povídek na její výjimečnost a důležitost.

Povídka *Letní květy* je považována za výchozí bod tohoto žánru japonské literatury. Květy v názvu povídky jsou hlubokou symbolikou, explicitně se vyskytují pouze na začátku vyprávění, kdy hlavní postava (v první osobě jednotného čísla) přináší vprostřed léta na hrob své zesnulé ženy kytici obyčejných polních květů, o nichž ani neví, jak se jmenují: „byly žluté, drobné, docela obyčejné, prostě letní květy“.[107] Zmínka o květinách už se dál v textu nevyskytuje, ani v reminiscenci na šťastné dětství, kde autor označuje oblast Hirošimy jako krajinu míru. Z autorova života však víme, že smrt jeho ženy

---

[104] Zkušenost s atomovou bombou je ztvárněna i v mnoha kreslených seriálech *manga* 漫画. Např. *Bosý Gen* (Hadaši no Gen はだしのゲン) Nakazawy Keidžiho 中沢啓治 (nar. 1939), příběh, který začíná v srpnu 1945 a je situovaný do Hirošimy, vycházel na pokračování v letech 1973 – 1985, a stal se též adaptací filmu a televizního seriálu.
[105] Např. Treat, John Whittier. *Writing Ground Zero*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
[106] *17 japonských povídek Hirošima-Nagasaki*. Praha: Paseka, 1996.
[107] *17 japonských povídek Hirošima-Nagasaki*. Praha: Paseka, 1996, s. 13. Další místa citace ze stejného zdroje uvedena v textu.

Sadae a svržení atomové bomby na Hirošimu spolu tvoří dvě ústřední události Harova osobního i uměleckého života. Text *Letních květů* se dál soutředí výlučně na líčení průběhu dne, kdy byla na Hirošimu svržena atomová bomba. Přes tragické popisy zranění četných obětí, které vypravěč v okolí svého domu a na své cestě městem potkává, začíná příběh až přehnaně komickou větou: „Zachránil jsem se proto, že jsem byl v té chvíli na záchodě“ (s. 13). Díky této tragikomické náhodě není vypravěč vážně zraněn a může pomáhat ostatním. A také je pozorovat. Symboliku polních květů spatřuji především v kontrastu všednosti obyčejného parného léta v úvodu povídky s neobyčejnou událostí, ke které dochází jen dva dny nato. Kontrast je vyjádřen různými narativními prostředky, přičemž květiny (i když jde jen o polní květy) získávají v mysli čtenáře ve změti následujících popisů hrůzných postižení obětí atomové bomby na stále neskonalejší kráse. Mezi kytici polních květů a popisované skutečnosti lze ale klást také rovnítko. Polní tráva rychle uvadá, a stejně tak i lidské tělo podléhá ze zásahu vyšší moci zkáze. V neposlední řadě je zajímavé časové rozvržení povídky. Autor nese květiny na hrob své ženy jedenáct dnů před svátky zemřelých (připadají na 15. srpen, což také zmiňuje). Činí tak s pocitem neblahé předtuchy: „…byl jsem na pochybách, zda do té doby bude mé rodné město ještě stát. byl právě den, kdy vypínali elektrický proud, a já jsem byl na ulici se svými květinami úplně sám“ (s. 13). Dva dny nato je na Hirošimu svržena atomová bomba. A dva dny jsou také doba, která úplně stačí k tomu, aby polní květiny na hrobě uvadly.

Hara Tamiki napsal povídku *Letní květy* ještě v roce 1945, avšak kvůli americké cenzuře tisku, která byla zvláště citlivá na jakékoli zmínky o svržení atomových bomb a jejich následcích, nemohl povídku publikovat, stejné to bylo i s jeho druhou povídkou *Z ruin*. Po uvolnění cenzury povídku *Letní květy* ihned uveřejnil v červnu 1947 v časopise Mita bungaku, následovaly povídky, *Z ruin* (1947) a *Předehra ke zkáze* (Kaimetsu no džokjoku 壊滅の序曲, 1949). Jiné povídky než s tematikou atomového neštěstí a hrozby Hara Tamiki po srpnu 1945 nepsal. „Svět se rozpadl. Tuto skutečnost musím nějakým způsobem sdělit,“ (s. 12) prohlásil již v roce 1945. Poválečný vývoj, především na korejském poloostrově, podlomil Harův psychický stav natolik, že po napsání

poslední povídky s názvem *Vytoužená země* (Šingan no kuni 心願の国, 1950) spáchal v roce 1951 sebevraždu.

Povídka *Z ruin* se v mnohém obsahově překrývá s *Letními květy* (výročí úmrtí vypravěčovy, resp. autorovy ženy, smrtelný stav synovce a jeho nenadálé uzdravení, stejné postavy a stejná místa, zmiňovaná v předchozí povídce), autorský přístup je zde ale jiný. Opět sice píše z pozice vypravěče „já“, tentokrát je líčení popisnější, ale přesto nepřechází v obyčejný záznam událostí. Celý text je prokládán literárními obrazy: „V bratrově dílně zemřely tři studentky. Zřítilo se na ně první patro, zůstaly po nich prý jen kostry s hlavami u sebe, jako by v okamžiku smrti pohlížely společně na nějakou fotografii nebo věc“ (s. 29); „Dříve bylo možné spatřit pohoří Čúgoku jen když jste vystoupili na nějakou budovu, ale teď bylo vidět odevšad. Dokonce i hory na ostrovech ve Vnitřním japonském moři se zdály být na dosah ruky – shlížely na lidi v ruinách tázavě, co se to vlastně stalo“ (s. 39). Opět je zde zmíněna tragikomická skutečnost, že autor se v době výbuchu nacházel na toaletě: „Byl jsem toho rána na záchodě a neviděl ten záblesk, který viděli ostatní“ (s. 30).

Poznámka v popisu krajiny, výjevů a lidí, které za sebou atomový výbuch zanechal, jako by v samotném úvodu povídky předjímala budoucí pohled na tehdy současnou neútěšnou a hrůznou skutečnost: „…na verandě seděl muž s příšerně oteklými tvářemi – podobných tváří jsme už viděli tolik, že jsme z toho byli unaveni“ (s. 26). Podobně se snad budoucí generace dívají na neprožité tragické události dob minulých, kterou znají především z dochovaných záznamů, scén a obrazů, o kterých by také snad mohli říci, že „už viděli tolik, že z toho jsou unaveni“.

Na rozdíl od první Harovy povídky nacházíme v povídce *Z ruin* několik dobových stop. Je zde přímo (i když ne jmenovitě) zmíněn císařův projev z 15. srpna a obavy i nepotvrzené zprávy, které se šířily mezi obyvatelstvem: „Lidé si povídali, že ještě deset tisíc mrtvol nebylo odklizeno a že v noci jsou v rozvalinách vidět duše zemřelých jako bludičky“ (s. 27), nebo: „V Hirošimě musela být stále ve vzduchu nějaká škodlivá substance, poněvadž lidé, kteří se tam vypravili z venkova zdraví, se vraceli domů malátní“ (s. 30); „Pak tu byl ještě příběh o tom, jak na jednom ostrůvku ve Vnitřním japonském moři byli toho

dne všichni muži z vesnice odveleni na odklizovací práce do Hirošimy a jak se všechny ženy v té vesnici staly rázem vdovami. Potom ty ženy zašly za starostou vesnice a žádaly omluvu“ (s. 39). V textu jsou zmiňovány i dobové prognózy do budoucna, které se tehdy objevovaly v tisku: „V novinách psali, že centrum města bude sedmdesát pět let neobyvatelné“ (s. 27). V povídce je také možné najít případ, jak mohli někteří lidé reagovat na konec války a spojovat si ho s dalšími neblahými okolnostmi, na příklad, když se vlivem tajfunu protrhne břeh řeky: „ ‚Takovéhle věci se stávají, když se prohraje válka,‘ naříkala paní domácí“ (s. 33).

Nejvýmluvnější je postava pana Makiho, která se ke konci povídky vynořuje snad právě „z ruin“ jako neotřelý symbol střízlivého optimismu. Pan Maki se pohybuje po městě, dochází na černý trh (který je dalším dobovým příznakem válečné i poválečné literatury) a představuje si v duchu budoucí podobu města, které znovu „z ruin“ povstane. Při jeho toulkách ho zdraví neznámí lidé. V samotném závěru vyplyne, že ke vzájemné výměně pozdravů mezi neznámými lidmi nedocházelo tehdy zřídka, protože lidé v neustále snaze najít své blízké byli zmatení a všechny tváře se jim zdály povědomé.

V některých okamžicích se vypravěč překrývá s autorem: „Viděl jsem jasně všechny cenné věci, i když byly rozházené. I knihy i papíry i psací stůl lehly popelem, ale já jsem měl v duchu pocit vznešené nálady. Chtěl jsem o tom všem napsat se vší energií, kterou jsem v sobě cítil“ (s. 32). Z pozdějších Harových výpovědí víme, že své první dvě povídky napsal téměř bezprostředně po 6. srpnu 1945. Povídka *Z ruin* vznikla v roce 1946, autor ji psal na staré krabici místo stolu. Jak už bylo zmíněno, vydána byla vzhledem k cenzurním opatřením až v roce 1947, kdy došlo ke zmírnění cenzury.

5.2 Mijamoto Juriko a levicová tvorba

V poválečných letech se silněji než v předválečném období prosazovala spisovatelka Mijamoto Juriko 宮本百合子 (1899 – 1951), od roku 1933 manželka za války vězněného levicového literárního kritika Mijamota Kendžiho

宮本顕治 (1908 – 2007), od roku 1958 dlouholetého generálního tajemníka Komunistické strany Japonska. Sató Šizuo 佐藤静夫 (1919 – 2008) věnuje této autorce ve svém obsáhlém přehledu třicetiletého vývoje japonské poválečné literatury *Sengo bungaku no sandžúnen* (戦後文学の三十年, 1976) celou kapitolu a napsal o ní i zvláštní monografii. Zmiňuje ji také v souvislosti s represemi komunistického hnutí ze strany okupačních orgánů v roce 1948 a se záhadným a nikdy neobjasněným zmizením Šimojamy Sadanoriho pět dní po jeho jmenování do funkce generálního ředitele japonských státních drah (Japanese National Railwys, JNR)[108] a nehodami ve stanici Mitaka a dále na trase Tóhoku mezi Macukawou a Kanajagawou. Ke všem třem událostem došlo v krátkém časovém sledu v červenci a srpnu 1949. Příčinou bylo velmi pravděpodobně Šimojamovo hromadné propuštění třiceti tisíc zaměstnanců drah v rámci provádění politiky Dodgeovy linie[109], a proto byly incidenty připisovány odborům a komunistické straně.

Potlačování levicového hnutí na konci 40. let se stalo živnou půdou pro obrození levicově orientované literatury, navazující na proletářskou literaturu *puroretaria bungaku* プロレタリア文学[110] a reflektující novou situaci poválečné doby. Ačkoli je Mijamoto Juriko známá především svými dvěma bezprostředně poválečnými romány, *Rovina Banšú* (Banšú heija 播州平野, 1946) a *Fúčisó* (Fúčisó 風知草, 1946), k aktuálním problémům se až do své náhlé smrti v lednu 1951 vyjadřovala v častých esejích, zejména v měsících následujících po represích a incidentech.

Sebrané spisy Mijamoto Juriko tvoří třicet svazků románů, esejí, dopisů, aj., z nichž celé dva svazky tvoří díla, ve kterých se věnovala ženské otázce.

---

[108] Šimojama Sadanori 下山定則 (nar. 1901) zmizel 5. července 1949 ráno cestou do práce, jeho mrtvé tělo bylo nalezeno následující den po poledni na trati linky Džóban mezi stanicemi Kita Sendžu a Ajase. Policie nevydala žádné veřejné prohlášení k okolnostem šetření Šimojamova zmizení a úmrtí, případ byl záhy uzavřen. Média přinesla několik protichůdných vysvětlení jeho úmrtí, nevyloučila ani sebevraždu.

[109] Ekonomický stabilizační plán, který proběhl v letech 1948-1952 je nazýván *Dodgeova linie* podle amerického diplomata J. M. Dodge.

[110] Japonská proletářská literatura, puroretaria bungaku プロレタリア文学, je souborné označení levicově orientované literatury v Japonsku ve 20. a 30. letech 20. století. Autoři tohoto žánru se soustředili zejména na znázornění nerovných pracovních a životních podmínek nejchudší vrstvy obyvatelstva, továrních dělníků a venkovských rolníků.

Přestože není Mijamoto nijak hojně překládána do cizích jazyků[111], její dílo má svůj nezpochybnitelný význam. Pomineme-li otázku ženské emancipace, mapují díla této autorky také velký úsek moderních japonských dějin. Přesto však (nebo právě proto) byla tato autorka ve své době přehlížena. Ženská otázka a socialistické tendence proletářské literatury způsobily, že se její díla ocitla na okraji pozornosti literárních kritiků hlavního proudu. Kató Šúiči ve svých *Dějinách japonské literatury*[112] argumentuje, že Mijamoto Juriko tím, že byla homosexuální orientace, později rozvedenou ženou a po návštěvě Sovětského svazu komunistkou, dotkla se i ve svém osobním životě problémů, jež společnost ve své době nebyla připravena otevřeně řešit a které tedy nebyly v hlavním zorném poli veřejné pozornosti a tudíž ani předmětem obecného zájmu. Po celou dobu své aktivní literární kariéry nespouštěla tato autorka ze zřetele své hlavní zájmy: otázku svědomí a praxe, ženské štěstí a ženskou tvořivost, a propojení politických otázek s literaturou.[113] Zejména poslední z těchto bodů koresponduje s tématem odrazu společnosti v literatuře a po této stránce nelze tedy osobnost Mijamoto Juriko z této práce vypustit. Jde o autorku, která si zaslouží nový zájem a jejíž dílo by mělo být přezkoumáno z hlediska nového, současného pohledu. Honda Šúgo 本多秋五 (1908 – 2001) dělí její profesionální kariéru na pět klíčových období, přičemž se zde zkoumaným obdobím se částečně kryje poslední, páté, spadající do let 1945 až do její smrti v roce 1951, kdy v jejích dílech začíná prosvítat optimismus, pravděpodobně proto, že mohla konečně psát bez jakýchkoliv omezení.[114] Jezdila po celém Japonsku a přednášela o socialismu a mírovém hnutí. Kromě dvou výše zmíněných děl, ve kterých popsala soudobou poválečnou společenskou situaci a náladu, napsala také v roce 1948 *Dějiny žen* (Džosei no

---

[111] V českém překladu máme pouze úryvek z knihy *Rovina Banšú* (Banšú heija 播州平野, 1946): viz Nový Orient, 5/1954, překlad Miroslav Novák.

[112] Katō, Shūichi. *A History of Japanese Literature*, Vol. 3: The Modern Years. Tokyo: Kōdansha International, 1983.

[113] Lippit, Noriko Mizuta. "Literature and Ideology: The Feminist Autobiography of Miyamoto Yuriko." In: *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*, 46-162. Armonk, New York: M. E. Sharpe, 1980, s. 147.

[114] Sokolsky, Anne. „Miyamoto Yuriko and Socialist Writers". In: Mostow, Joshua S. (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asia Literatures*. N.Y.: Columbia University Press, 2003.

rekiši 女性の歴史) a několik desítek esejí. Angažovala se také jako redaktorka časopisu Hataraku Fudžin 働く婦人 (Pracující žena), který spadal pod nově vzniklou a do roku 1950 činnou organizaci Nihon minšušugi bunka renmei 日本民主主義文化連盟 (Japonský demokratický svaz pro kulturu). V roce 1947 získala Mijamoto Juriko kulturní cenu deníku Mainiči šinbun 毎日新聞.

V *Rovině Banšú* do nejmenších podrobností popisuje Mijamoto Juriko události 15. srpna 1945 a dny následující až do září. Jedná se o jeden z nejobjektivnějších literárních textů, které s přesností popisují konec prohrané války. Konec války zastihne samotnou autorku, která sebe sama ztvárnila v *Rovině Banšú* pod jménem Hiroko, i ostatní postavy ve venkovském prostředí na severovýchodě Japonska v regionu Tóhoku, kam se evakuovaly z města, čelícího častým náletům a ostřelování. V první kapitole je výborně zachycena atmosféra a zmatené reakce japonských obyvatel na císařovo prohlášení o konci války.

Román *Fúčisó* je naopak osobnější, Mijamoto v něm literárně ztvárnila obnovení vztahu a soužití se svým manželem Mijamotem Kendžim (jako literární postava opatřen jménem Júkiči) poté, co byl po dvanácti letech propuštěn z vězení.[115] Autorka se v románu snaží najít rovnováhu mezi svým rodinným stavem – v roli manželky – a společenským posláním – ženskou emancipací. Po dvanácti letech života bez manžela, kdy se autorka přesto angažovala ve společenských aktivitách (byť pod neustálým policejním dohledem), je pro oba manžele znovu těžké a místy bolestné navázat na dobu, kdy došlo k jejich nedobrovolnému odloučení.

V souvislosti se znovuobrozením proletářské literatury je nutné připomenout, že poté, co Komunistická strana Japonska (Nihon kjósan tó 日本共産党, dále KSJ) získala v roce 1945 legitimitu, začala nabývat mezi obyvatelstvem na popularitě. Po propuštění z vězení na příkaz SCAP založili komunističtí předáci legálně KSJ, začali formovat odbory a vytvářet programy,

[115] Mijamoto Kendži byl zatčen pro porušení Zákona na ochranu veřejného pořádku, vydaného v roce 1925. Na základě porušování stejného zákona byla opakovaně zadržována i Mijamoto Juriko. Zákon zakazoval v širším rozsahu účast na společenských a politických aktivitách s protivládním zaměřením. V průběhu druhé světové války byl tento zákon dále doplňován.

které by z jejich pohledu nejlépe Japonsku pomohly překonat jeho militaristickou[116] a totalitní minulost.[117]

Konkrétně v roce 1949 KSJ neočekávaně posílila. Ve volbách získala celých 10%, která odpovídala 35 ministerským postům. Obrat nastal zakrátko, už v roce 1950, kdy Spojené státy parlamentní strategii Komunistické strany ostře zkritizovaly. Stalin se snažil KSJ podnítit k ráznějšímu prosazování levicových požadavků a to byla příležitost pro okupační jednotky SCAP zasáhnout. Došlo k tzv. rudým čistkám a některé z osobností z vedení KSJ skončily v ilegalitě. Po propuknutí korejské války došlo z popudu KSJ k několika sabotážím a teroristickým činům. To paradoxně připravilo stranu o důvěru obyvatelstva, které se dosud k jejímu programovému prohlášení hlásilo. V průběhu 50. let pak KSJ už ve volbách nedosáhla více než tří procent a dvou křesel v parlamentu. Navzdory tomu si udržovala důležité postavení mimo politické kruhy, ve společenských a intelektuálních kruzích, díky podpoře myšlenkového ideálu marxismu-leninismu.

V politicky vypjatých měsících na přelomu let 1949 a 1950 vychází v levicovém periodiku Akahata román na pokračování *Tiché hory* (Šizukanaru jamajama 静かなる山々; knižně pak jako celek vyšel v roce 1952) autora Tokunagy Sunaa 徳永直 (1899 – 1958), který byl vzhledem k aktuálním událostem apolitický, jen se snažil vykreslit životní a pracovní podmínky dělnických vrstev. Podle slov samotného Tokunagy byla jeho tvůrčí síla motivována snahou upozornit na „proces utváření třídního uvědomění každého z dělníků, především na venkově tvrdě pracujících rolníků, kde jde tento proces ruku v ruce s přeměnou v moderního zemědělce na pozadí monopolistického kapitalismu a imperialisticko-fašistické války…“[118]. Děj se odehrává v prefektuře Nagano a název má symbolizovat kontrast tichého horského kraje vůči prudkým sociálním změnám v „hlučném“ politickém prostředí.

---

[116] Není bez zajímavosti, že KSJ se od svých počátků ve 40. letech často vymezovala vůči ostatním stranám v poválečném politickém spektru. Např. už v březnu 1946, kdy se řešila otázka válečné viny a odpovědnosti císaře, se KSJ jako jediná vyslovila pro císařovo odsouzení jako válečného zločince a pro ustavení Japonské lidové republiky.
[117] McClain, James L. *Japan: A modern history*. N.Y.: W. W. Norton & Company, 2002, s. 528.
[118] Sató, Šizuo. *Sengo bungaku no sandžúnen*. Tókjó: Kówadó, s. 83.

Kromě Tokunagy bychom mohli zmínit i další proletářské autory, kteří se více méně snažili upozornit na totéž a ve svých dílech jednostranně vykreslovali urputný boj mas proti nespravedlivě nastavenému společenskému systému, nad kterým bděly americké okupační jednotky. Jde o autory, jako byl např. Eguči Kijoši 江口渙 (1887 – 1975) a jeho dílo *Princezna a kůň* (Hanajome to uma ippiki 花嫁と馬一匹, 1948 - 1949) nebo autorka Macuda Tokiko 松田解子 (1905 – 2004), v počátcích poválečného období taktéž členka skupiny Šin Nihon Bungakkai nebo spisovatelka Nakamoto Takako 中本たか子 (1903 – 1991) – známý je její historický román *Cesta* (Rekitei 歴程, 1948), jehož hlavní hrdinka Tomoe pocházející z chudých poměrů se před druhou světovou válkou i po ní věnuje s nejvyšším nasazením práci pro komunistickou stranu, ve které nachází smysl svého života.

5.3 Autoři *buraiha*

Kromě oživení aktivit levicově orientovaných autorů a intelektuálů se etablují autoři nepoliticky orientované literatury, kteří svými díly rovněž vešli ve známost už před válkou. Bezprostředně po válce se nově prezentuje Dazai Osamu 太宰治 (1909 – 1948) když spolu se Sakagučim Angem 坂口安吾 (1906 – 1955)[119] a dalšími utvoří neformální literární skupinu tzv. dekadentní[120] školy *buraiha* 無頼派. Stejně jako „škola“ sama, i členství v ní bylo neformální a autory definovalo v podstatě jen psaní v daném „buřičském“ žánru[121]. Stálicí tohoto seskupení byl dále kromě Dazaie a Sakagučiho autor Oda Sakunosuke 織

[119] Autor eseje *Darakuron* 堕落論 (O dekadenci) z roku 1946. Ve stejném roce publikoval povídku *Hakuči* 白痴, která vyšla v českém překladu pod názvem *Idiotka* časopisecky ve Světové literatuře 3/1995, překlad Alice Kraemerová.

[120] Jako dekandetní bývají tito autoři označováni díky způsobu svého života a také díky výše zmíněné eseji *Darakuron* z pera Sakaguči Anga. Esej šokoval soudobou společnost, naproti tomu se ale zasloužil o to, že se tehdejší mládež dokázala zorientovat sama v sobě i v současné společenské atmosféře a začala znovu žít. Viz Dorsey, James. “Culture, Nationalism, and Sakaguchi Ango,” Journal of Japanese Studies vol. 27, no. 2 (Summer 2001), s. 347-379.

[121] Tito autoři si označení *buraiha* 無頼派 („buřiči“) nezvolili sami, ale byli tak označeni konzervativní literární kritikou.

田作之助 (1913 – 1947). Kromě uvedených autorů se z žánrového hlediska ke skupině řadí (a se skupinou sympatizovali) také autorka Hirabajaši Taiko 平林たい子 (1905 – 1972) a spisovatelé Išikawa Džun 石川淳 (1899 – 1987), Itó Sei 伊藤整 (1905 – 1969) a Tanaka Hidemicu 田中英光 (1913 – 1949). Díla těchto autorů, většinou stručné, obsahově sevřené povídky, si brala na mušku společnost, ovšem ze zcela jiných úhlů než na příklad výše zmiňovaná levicová literatura. Z ostatních proudů se tento žánr vyděloval svou komikou, až fraškovitostí a zlehčováním. Jak svým životním stylem, tak ve svých dílech šli autoři *buraiha* proti zavedeným společenským konvencím. Další z označení, které se této tvorbě proto dostalo, byl výraz *šingesaku* 新戯作 čili „nové *gesaku*[122]“, protože v něm bylo lze spatřovat návaznost na tento zábavný žánr období Edo[123].

Autoři *buraiha* nebrali vážně ani sami sebe, zatímco autoři, kteří se identifikovali na příklad s dříve aktuální literární skupinou Širakaba[124], byli naopak přesvědčeni o nezpochybnitelné důležitosti veškerého svého konání a chování a levicoví autoři se zase snažili vtěsnat každý lidský čin do parametrů logiky marxistické ideologie. Autoři *buraiha* pocházeli často z dobrých společenských a rodinných poměrů, ale cíleně se stýkali s lidmi na okraji společnosti (opět na rozdíl od levicových autorů ne s dělníky, ale s lidmi, žijícími v podstatě na ulici). Často se sami v určitém období zabývali myšlenkami komunismu, ale po čase toto své směřování opustili.[125] Jejich nechuť k zavedenému společenskému systému a hodnotám, kterými opovrhovali,

---

[122] *gesaku* 戯作, zábavná měšťanská literatura období Edo, aktuální ještě také na počátku období Meidži.

[123] Období Edo (1603 – 1867).

[124] Širakaba-ha 白樺派, vlivná zájmová literární skupina vydávající stejnojmenný časopis v letech 1910 – 1923. Spisovatele sdružené kolem tohoto časopisu spojovala nechuť k naturalismu a obdiv k modernímu západnímu literárnímu umění, které ovlivnilo způsob jejich vyjadřování. Inspirovali se L. N. Tolstým (1828 – 1910), F. M. Dostojevským (1821 – 1881), a dalšími. Ke skupině patřil např. Šiga Naoja 志賀直哉 (1883 – 1971), Mušanokódži Saneacu 武者小路実篤 (1885 – 1976), Arišima Takeo 有島武郎 (1878 – 1923), Satomi Ton 里見弴 (1888 – 1983).

[125] Důvodem odklonu od levicových myšlenek bylo ve většině případů zklamání vystupováním levicových představitelů. Dazai se sám se svým odklonem od marxismu vyrovnal ještě za války v díle *Smutek z loučení* (Sekibecu 惜別, 1945), Išikawa Džun ještě o několik let dříve v novele *Prostý náčrt* (Hakubjó 白描, 1940), která je chápána jako kritika stalinismu.

stejně jako způsob jejich života, přivedl mnohé z nich k sebezničení, ať už k vážným zdravotním problémům nebo přímo k sebevraždě.

Dazai Osamu v tomto svém tvůrčím i životním období označuje sám sebe za libertina a už v roce 1945, velmi krátce po skončení války, jde proti proudu historizujícím románem *Pandořina skříňka* (Pandora no hako パンドラの箱, 1945), jehož děj situuje do 17. století. Cituje ze *Cyrana z Bergeracu* a buřiče nachází i v japonské historii období Edo. Ačkoliv byl Dazai známým autorem ještě v období před druhou světovou válkou, stal se až po ní jedním z nejprodávanějších autorů. Po skončení války napsal ještě před významným románem *Zapadající slunce* (Šajó 斜陽, 1948) o kterém bude řeč později v této kapitole, v roce 1947 *Villonovu ženu* (Vijon no Cuma ヴィヨンの妻)[126] a *Selhání* (Ningen šikaku 人間資格)[127], ve kterých také vykresluje osudy lidí, kteří se vyrovnávají s dobovými změnami, které přinesla americká okupace. V *Selhání* pokládá sobě i čtenáři otázku, jak dál v okupovaném Japonsku jako Japonec žít.

Oda Sakunosuke je Donaldem Keenem považován za méně významného spisovatele, který je znám „spíše pro svůj krátký, chaotický život než pro své literární dílo“[128], přesto bych zde rád zmínil jeho příběh *Znamení doby* (Sesó 世相, 1945), odehrávající se na pozadí prvních měsíců po skončení druhé světové války. I zde se totiž objevují faktické zmínky společné i další soudobé literatuře: kritický nedostatek potravin a jejich obstarávání na černém trhu.

Išikawa Džun byl jediný, který své současníky-dekadenty o několik desetiletí přežil, což je pravděpodobně jedinou charakteristikou, kterou se snad zařazení do skupiny *buraiha* vymyká, díla však psal podobně výsměšným stylem jako Dazai nebo Sakaguči, zejména v období krátce po druhé světové válce.

---

[126] V próze *Villonova žena* (Vijon no Cuma ヴィヨンの妻, přel. Miroslav Novák) je hlavní postavou žena, žijící v tzv. neregistrovaném manželství, které bylo do skončení války legální. Po novelizaci Občanského zákoníku v roce 1947 byla tato forma soužití postavena mimo zákon, čímž ztratila veškerou právní ochranu.

[127] Česky v překladu Z. Švarcové vyšlo knižně pod souborným názvem *Člověk ve stínu* (Praha: Mladá fronta, 1996) spolu s dalšími dvěma prózami: *Cugaru* (Cugaru 津軽, 1944) a *Vzpomínky* (Omoide 思い出, 1933).

[128] Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Columbia University Press. 1984, s. 1025.

V roce 1946 publikoval prózu *Ježíš na spáleništi* (Jakeato no Iesu 焼け跡のイエス, 1946) a v této kapitole již zmíněnou povídku *Zlatá legenda*, která rovněž obsahuje notnou dávku satiry, což ji bezpochyby ke stylu *burai* řadí.

Označení *buraiha* (s příznačným sufixem *ha* 派[129]) sice implikuje literární skupinu, avšak autoři, kteří jsou k ní řazeni, nebyli žádným způsobem seskupeni v pravém smyslu slova[130]. Jde o autorské individuality, příslušnost je čistě žánrová a označení bylo těmto autorům přiděleno literární kritikou *ex post*. Jak uvádí Donald Keene, čas od času bylo několik autorů-buřičů pozváno redakcí podnikavých periodik k diskusi u kulatého stolu (*zadankai* 座談会), avšak výsledné konverzace ale nebyly pro nedostatek koherence mnohdy publikovatelné [131]. Jiné příležitosti k společnému setkávání či dokonce společnému publikování byly spíše sporadické či nulové a označení těchto autorů jako skupiny přišlo zvenčí až na základě hodnocení jejich tvorby, vykazující podobné znaky.

5.4 Ara Masahito, Hirano Ken, Kobajaši Hideo a společensko-literární kritika

Když se těžiště polemik autorů, shromážděných okolo časopisu Kindai bungaku, přesunulo od problému individuality k otázce politiky ve vztahu k literatuře, ozvaly se hlasy kritizující někdejší proletářskou literaturu z přílišné „politizace“. Základním pilířem této kritiky se stala slova kritika Nakano Šigeharua 中野重治 (1902 – 1979)[132], který první souvztažnost mezi literaturou a politikou zmínil, a proti kterému svorně rozvinuli své kritické debaty jiní významní literární kritici,

[129] Jak už bylo uvedeno v Úvodu, označení pomocí sufixu *-ha* 派 implikuje blíže nespecifikovanou a oficiálně nesdruženou skupinu autorů, kteří jsou k danému směru či žánru řazeni na základě většinou jen jednoho atributu.
[130] Nepublikovali ani žádný literární časopis (*dónin zašši* 同人雑誌), který by potvrzoval jejich příslušnost k jedné literární skupině, jak tomu v historii moderní japonské literatury bylo zvykem.
[131] Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1984, s. 1026.
[132] Nakano Šigeharu byl členem Komunistické strany Japonska od roku 1931 do svého zatčení v roce 1934. Okamžitě po válce do strany znovu vstoupil, v roce 1958 byl zvolen do užšího vedení strany, ale v roce 1964 byl kvůli politickým konfliktům vyloučen.

Ara Masahito 荒正人 (1913 – 1979) a Hirano Ken 平野謙 (1907 – 1978). Jejich debata nakonec vyústila v kritiku a odsouzení komunistického hnutí během válečných let. Ara Masahito rovněž, už v prvním a zakládajícím čísle Kindai bungaku 近代文学 (Moderní literatura), volal po odklonu literatury od politiky a politických hnutí a snažil se prosadit literaturu především jako umění. Nakonec však v roce 1947 pod vlivem postupující demokratizace ze strany amerických okupačních jednotek od této ostré kritiky ustupuje a ve své stati *Politické klima* (Seidžiteki fúdo 政治的風土) vyjadřuje myšlenku, že proletářská literatura ve své době odrážela pouze dobové politické klima, čímž má své opodstatnění coby politická literatura, ale že současná doba si žádá dva druhy literatury, protože kromě této politické a politicky motivované literatury existuje ještě také „literatura psaná za účelem niterné revoluce, tj. lidské proměny“[133].

Naproti tomu Hirano Ken proletářskou literaturu pouze kritizoval a přísně ji odsuzoval jako literaturu politickou. Označil ji za prostředek k dosažení efektu ve smyslu rčení „účel světí prostředky“ a zdůrazňoval neobjektivní fakta a pomýlené historické skutečnosti, ze kterých v dějových a myšlenkových konstrukcích vycházela. Kritizoval také nadřazenost politiky nad literárními postupy a prostředky. V jeho nepříznivých kritikách se často objevuje jméno známého proletářského autora Kobajaši Takidžiho 小林多喜二 (1903 – 1933)[134].

Proti kritice Hirano Kena se rozborem konkrétního díla vymezil Mijamoto Kendži 宮本顕治 (1908 – 2007), který chtěl dokázat, že fakta, na nichž se díla proletářské literatury zakládají, jsou hodnověrná a že proletářská literatura jako celek tedy stojí na pevných základech. K rozboru pod názvem *Nová politika a literatura* (Atarašii seidži to bungaku 新しい政治と文学) si zvolil dílo právě Kobajaši Takidžiho, *Život pro ty druhé* (Tóseikacuša 党生活者, 1932)[135].

---

[133] Sató, Šizuo. *Sengo bungaku no sandžúnen*. Tókjó: Kówadó, 1976, s. 78.

[134] Kobajaši Takidži patří mezi významné autory japonské proletářské literatury; jeho díla byla svého času překládána i do češtiny, např. *Loď na kraby* a *Život pro ty druhé*.

[135] Příběh se odehrává v roce 1931 v měsících, kdy vrcholilo pronásledování sympatizantů zakázaného levicového hnutí. Líčí ilegální činnost na přípravě stávky ve zbrojařském závodě. Jde o poslední autorovo dílo, silně autobiografické, v němž se Kobajaši ztotožňuje s hlavní postavou,

Za političnost nebyli ale kritizováni jen autoři proletářské literatury třicátých let. Stejně se nahlíželo na díla oslavující válku, u kterých byla zkreslená fakta ještě průhlednější. Šlo také o velmi čerstvé dějinné události, ke kterým bylo mnohem více umělců i čtenářů z řad veřejnosti citlivější. Nejostřejší kritice čelil v této době (ale i později) Hino Ašihei 火野葦平 (1907 – 1960), jehož trilogie *Obilí a vojáci* (Mugi to heitai 麦と兵隊 1938), *Země a vojáci* (Cuči to heitai 土と兵隊, 1938) a *Květiny a vojáci* (Hana to heitai 花と兵隊, 1939)[136], oslavující boje v zákopech i na frontě, se stala v tomto ohledu nejtypičtějším příkladem zkreslování faktů pro dosažení žádaného účelu.

V červnu roku 1946 publikovala ediční rada časopisu Šin Nihon bungaku 新日本文学 (Nová japonská literatura) manifest, který celý literární svět šokoval. V jistém smyslu šlo o vyhlášení války spisovatelům, kteří nesli vinu za spolupráci na válečném úsilí během válečných let. Odagiri Hideo 小田切秀雄 (1916 – 2000), jehož jménem byl článek otištěn, sestavil seznam obvinění a dokonce uváděl celá jména. Mezi nimi i jméno Kobajašiho Hidea. Mnozí z uvedených spisovatelů se z této rány už nevzpamatovali a přestali psát. Kobajaši se však do světa literatury a literární kritiky vrátil a byl až do své smrti uznávanou autoritou. Jeho rychlý návrat bývá připisován tomu, že poválečná literární komunita si brzy uvědomila, že navzdory mnoha propagandistickým prohlášením, která Kobajaši během války vydal, se ve skutečnosti nijak neprovinil žádným z přečinů, které Odagiri a jeho kolegové na seznamu uváděli. Mezi ty patřila na příklad degradace japonské literatury[137], snaha o zalíbení se autoritám, anonymní udávání nepohodlných kolegů spisovatelů nebo ostatních kritiků a jejich obviňování z komunistických či liberálních idejí, atp.[138]

---

která je pro ideály a víru v jejich vítězství ochotná vzdát se všeho, i svého osobního života. V českém překladu Vlasty Hilské vyšlo v roce 1963 v nakladatelství Naše vojsko.

[136] Českého překladu (pořízeného ovšem z anglického překladu) se tato díla pod názvy *Obilí a vojáci, Květiny a vojáci* a *Moře a vojáci* dočkala velmi brzy, už v roce 1940 (nakladatelství Sfinx, Praha, překlad Vlasta Hilská).

[137] V této souvislosti je v prostředí japonské literární historie a kritiky používán termín *daraku* 堕落.

[138] Dorsey, James. *Critical Aesthetics. Kobayashi Hideo, Modernity, and Wartime Japan*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009, s. 226 – 227.

Kobajaši Hideo 小林秀雄 (1902 – 1983) byl jednou z klíčových postav v dějinách moderní japonské literární kritiky. Jeho interpretační metody a náhledy se vytvářely a formovaly v bouřlivém období kulturní a ideologické krize, která vládla intelektuální atmosféře ve 20. až 40. letech minulého století. Působil v době velkých proměn a v kritice spatřoval prostředek, kterým by šla u uměleckých děl obnovit původní literárnost, vylučující *a priori* interpretaci a budící namísto interpretace respekt. Měl snahu, aby literární díla znovu nabyla vytrácejícího se literárního prožitku. Vedl sáhodlouhou bitvu proti univerzalistickému diskurzu týkající se otázky modernismu tak, jak se objevila ve formě marxistické teorie. Kobajaši byl do značné míry odpovědný za nahrazení tohoto světonázoru literární estetikou (bungaku šugi 文学主義). Tímto přístupem probudil kritické vědomí v řadě dalších myslitelů, kteří ho později následovali.[139] Během druhé světové války si vůči válečnému režimu vykonstruoval složitý komplexní postoj. Prolínání estetiky s ideologií v jeho pojetí vykazovalo jak prvky odboje, tak napomáhání vedoucím autoritám, a to rezignovaným podvolením se autoritě, prosazováním vlastenectví a voláním po tvrdším řízení a kontrole myšlení. V posledních letech války se postupně odmlčel. Lze se domnívat, že jeho mlčení bylo aktem solidarity s těmi, kterým vyjádřil uznání, že „se s válkou vyrovnávali v tichosti“.[140]

5.5 Na prahu 50. let

V pátém roce po skončení války se japonská literatura nacházela v bodě, kdy „se zmítala v prudkém proudu“ dalších dějinných událostí.[141] Jakým problémům a otázkám na sklonku čtyřicátých a na prahu padesátých let tedy japonská literatura čelí? Otázkám hnutí za demokratickou literaturu, smyslu poválečných debat na téma „politika a literatura“, „individualita“, „modernismus“, „národní literatura“, poválečná škola *sengoha* 戦後派, válka v poválečné literatuře

[139] Ibid, s. 223.
[140] Ibid, s. 223.
[141] Sató, Šizuo. *Sengo bungaku no sandžúnen*. Tókjó: Kówadó, 1976, s. 71.

vůbec. Potýká se reakcemi literátů na šetření ve věci Macukawského incidentu[142], reakcemi na protesty proti americkým vojenským základnám, reakcemi na svržení atomových bomb. Všechny tyto otázky se určitými způsoby odrazily v tvorbě autorů na počátku nového desetiletí.

Literatura na konci 40. let a na samém počátku let padesátých reflektuje soudobé společenské dění a politickou situaci. Objevuje se v ní zrod demokracie i poválečná obnova Japonska pod americkou okupací a na scénu také přichází noví pováleční autoři. Představují se různé žánry, které přesto spojuje společné téma ukončené války a jejích důsledků. Toto téma se soudobými díly vine jako červená nit.[143]

Sató Šizuo dokládá začátek nové literatury dílem *Spi klidně, ženo!* (Cuma jo nemure 妻よ眠れ, 1948)[144], které v roce 1948 dopsal Tokunaga Sunao 徳永直 (1899 – 1958)[145] a po kterém od října roku 1949 do dubna 1950 publikoval na pokračování první část svého dalšího románu *Tiché hory* (Šizuka naru jamajama 静かなる山々) v levicově orientovaném periodiku Akahata[146]. Nelevicově orientovaní literární historici však v souvislosti s rokem 1948 a nově se vytvářející literaturou zmiňují Dazaiovo *Zapadající slunce* (Šajó 斜陽, napsáno 1947, publikováno 1948[147]). V obou těchto pohledech jde o spisovatele, kteří byli zavedenými autory už před válkou. Nově jsou ale vnímány jejich konkrétní, výše zmíněná díla.

---

[142] Dne 17.8.1949 vykolejil a havaroval osobní vlak mezi stanicemi Kanajagawa a Macukawa na trati Tóhoku. Tři zaměstnanci dráhy na místě zahynuli. Za příčinu nehody byla označena sabotáž, z které byly následně viněny Komunistická strana Japonska a odbory Japonských drah. Ačkoli bylo několik osob v soudním procesu v roce 1953 souzeno, vinu se jim nepodařilo prokázat a byli později zproštěni obvinění. Příčina nehody se nikdy nevyjasnila a případ byl v roce 1970 odložen jako neuzavřený.

[143] Sató, Šizuo. *Sengo bungaku no sandžúnen*. Tókjó: Kówadó, 1976, s. 82.

[144] Česky Praha: SNKLHU, 1953. Překlad V. Hilská a V. Winkelhöferová.

[145] Tokunaga Sunao, jeden z významných představitelů proletářské literatury (*puroretaria bungaku* プロレタリア文学), se po válce připojuje ke hnutí Šin Nihon Bungakkai (literární společnost, která po válce přímo navazovala na tradice předválečné proletářské literatury) a zakládá Svaz japonských spisovatelů, zůstává uvědomělým komunistou a levicově orientovaným autorem.

[146] Deník Akahata 赤旗 (Rudý prapor) byl a dosud je oficiálním deníkem Komunistické strany Japonska.

[147] Česky Praha: Odeon, 1972. Překlad Vlasta Winkelhöferová.

Kniha *Spi klidně, ženo!* je románová série fiktivních rozhovorů na autobiografickém podkladu. Tokunaga Sunao v nich vykresluje život své ženy Tošio od jejího dětství, kdy sloužila od svých devíti let jako služka v bohatší rodině. V dospělosti prochází několika dělnickými profesemi, až potkává svého budoucího manžela, spisovatele proletářské literatury. Ten v tomto svém textu reflektuje i svůj život a postoj k idejím a ideálům, konfrontuje se i s osobností Kobajašiho Takidžiho, který za svou oddanost ideálu zaplatil životem, zatímco Tokunaga byl v levicových aktivitách ze strachu o rodinu zdrženlivější. Jeho žena umírá na tuberkulózu spojenou s podvýživou a její smrt je v románu symbolem osobní prohrané války obou manželů s kapitalismem.

Ani novela *Zapadající slunce* není tónu proletářské literatury příliš vzdálena. Ve skutečnosti se ale potýká s jiným tématem, ač podstata zásadní otázky zůstává stejná. Společným nepřítelem je nová doba, americká okupace země a důsledky plynoucí z nového, poválečného vývoje.

Dazai Osamu sympatizoval s nižšími vrstvami obyvatelstva[148], ačkoliv sám pocházel z vážené rodiny velkostatkáře a bankéře. Přestože byl jeden čas i zatčen kvůli navazování kontaktů se zakázanou komunistickou stranou, nikdy se nepřipojil k proudu proletářské literatury. Jeho sympatie k levici zřejmě nedozrály v přesvědčení a politika byla mimo rámec jeho zájmů. *Zapadající slunce* je také novela, která se svým vážným společenským tématem z předchozí i další Dazaiovy tvorby vymyká. A není také jeho první poválečnou prózou. Společenský a morální úpadek, vykreslený v *Zapadajícím slunci*, je jiného druhu než „vykořistění“ postav v knihách Tokunagy Sunaa nebo Kobajašiho Takidžiho. Dazai píše o úpadku japonské aristokracie a své myšlenky, které někdy stylově přesahují do žánru ideového manifestu, vkládá do příběhu jedné rodiny[149]. Líčení všedních dnů končí odlišnou osobní volbou dvou sourozenců: bratr volí smrt (celá sedmá kapitola je jeho závětí, adresovanou sestře), sestra jako silnější (nebo konformnější?) jedinec přežívá, čeká dítě a neskrývá optimismus.

[148] Záměrně se zde vyhýbám zideologizovanému termínu „vykořisťované vrstvy“, který se v tomto kontextu používal před rokem 1989.

[149] Kniha popisuje společenskou proměnu v letech po druhé světové válce. Hlavními postavami jsou bratr a sestra (Naodži a Kazuko) a jejich matka, příslušníci aristokracie, která v nové době velkých změn přichází o svá dosavadní práva.

V sedmé kapitole se bratr Naodži vyznává: „Sestro. Je mi líp mrtvému. Nemám to, čemu se říká životaschopnost. Nemám síly škorpit se s lidmi o peníze. Neumím se dokonce ani na nikom přiživovat.“[150] V osmé kapitole jakoby mu jeho sestra odpovídala: „Myslím, že jsem zvítězila. I když porodí Marie dítě, které není dítětem jejího manžela, cítí-li v sobě patřičnou rozzářenou pýchu, stává se z ní a z jejího dítěte Matka boží a Syn boží. Cítím uspokojení nad tím, že jsem byla schopna ignorovat starou morálku a získat pěkné dítě.“[151] Také Dazai Osamu v červnu roku 1948 odchází z tohoto světa vlastní rukou, nelze však s určitostí říci, že by k tomu přispěla poválečná atmosféra ve společnosti a její nové nastavení a směřování. Dazai se o sebevraždu pokoušel už několikrát před válkou a důvody k ní byly vždy spíše niterně osobní než aby šlo o gesto protestu proti společenskému uspořádání nebo politickému vývoji.

Dílo *Zapadající slunce* mělo velký ohlas a zanechalo stopu v podvědomí japonského národa i v jeho jazyce. Brzy se zavedl termín *šajózoku*[152], který identifikoval a spojoval právě mladou generaci aristokratického původu. Mimořádně se vyskytující zpětnou vazbu literatury na společnost dokládá právě tento termín, který pomohl identifikaci konkrétní skupiny tehdejší společnosti a navíc obohatil japonštinu jako jazyk.

Na přelomu let 1949 a 1950 vstupuje japonská poválečná literatura do nové dekády s již výše zmíněným Tokunagovým románem *Tiché hory*, publikovaným tehdy na pokračování. Levicoví literární historikové zmiňují a zdůrazňují právě toto dílo, v daných měsících ale vznikalo paralelně významných literárních textů více. Konkrétně v roce 1949 začal na pokračování vycházet Kawabatův *Hlas hory* (Jama no oto 山の音)[153], který byl dokončen až v roce 1954, proto se mu v této práci budu věnovat na jiném místě později. Mnohem stylisticky propracovanější texty, které jsou naproti tomu společenským tématům o něco vzdálenější než doznívající proletářská literatura, jsou např. *Zpověď masky* Mišimy Jukia, povídka Ibuse Masudžiho *Císařův věrný poručík*

[150] Dazai, Osamu. *Zapadající slunce*. Praha: Odeon, 1972, s. 134. Přel. V. Winkelhöferová.
[151] Ibid, s. 143.
[152] 斜陽族, doslova „třída n. skupina zapadajícího slunce“
[153] Česky v překladu Antonína Límana, Praha: Paseka, 2002.

nebo *Tisíc jeřábů*, opět od Kawabaty Jasunariho, kterým se podrobněji věnuji v následujících odstavcích. Literární scéna na prahu 50. let nebyla tedy jednostranně orientovaná prosocialisticky nebo jinak společensko-kriticky a celá řada autorů se ve svých tehdejších dílech zabývala i jinými otázkami. V takových dílech je pak těžší vysledovat odraz soudobé společnosti a míru vlivu aktuálních událostí na jejich tvorbu, nicméně i v nich jsou tyto prvky přítomné, byť mnohdy jen okrajově.

Nová doba přinesla možnost dopsat díla, která nebylo možné dokončit nebo zveřejnit ve 30. letech, jako tomu bylo v případě *Bludiště* (Meiro 迷路) autorky Nogami Jaeko 野上弥生子 (1885 – 1985). Toto dílo začala autorka psát v roce 1936, kdy jí však „změny v japonské společnosti“[154] znemožnily v psaní pokračovat, a tak se rozhodla dílo dopsat až v roce 1949. Ve třicátých letech Nogami i s manželem odcestovala do Evropy, kde byli svědky občanské války ve Španělsku a do Japonska se vrátili těsně před vypuknutím druhé světové války. V poválečném období Nogami navázala opětné kontakty s Mijamoto Juriko, které také asistovala při založení společnosti Šin Nihon Bungakkai. Od konce 40. let navázala na svou spisovatelskou činnost z 30. let a věnovala se především historické tematice.

Hirocu Kazuo 広津 和郎 (1891 – 1968) v díle *Bláznivá sezóna* (Kurutta kisecu 狂った季節, 1947 – 1949) popsal činnost i uvědomělost vzdělané vrstvy obyvatelstva za války, ale není současně pochyb, že ona „sezóna“ v názvu knihy odkazuje i k nastávajícímu období, které podle všeho nebude jednoduché.[155] V poválečném období pokračoval ve psaní většinou autobiografických děl, v souvislosti se společenským děním je však nutné zmínit především zaujaté literární obhajoby domnělých viníků události v Macukawě v srpnu 1949, které později souborně vyšly pod názvem *Cesta k prameni* (Izumi he no miči 泉への道, 1954) a *Rub a líc macukawského incidentu* (Macukawa džiken no učisoto 松川松川事件のうちそと, 1959) a *Okolnosti macukawského soudu* (Macukawa saiban no mondaiten 松川裁判の問題点, 1959).

---

[154] Sató, Šizuo. *Sengo bungaku no sandžúnen*. Tókjó: Kówadó, 1976, s. 86.
[155] Ibid.

Přihlédneme-li k dílům autorů, kteří jsou z pohledu literárních dějin označováni jako skuteční literární umělci, vystupují v této době do popředí již zmiňovaní Kawabata Jasunari, Mišima Jukio a Ibuse Masudži. Ibuseho povídka *Císařův věrný poručík* (Jóhai taičó 遥拝隊長, 1950)[156] je humornou skicou o dvaatřicetiletém vysloužilém poručíkovi císařské armády, který utrpěl ve službě v Malajsii úraz, při kterém si pochroumal nohu a zároveň se pomátl. Po dočasné hospitalizaci byl ještě před koncem války propuštěn do domácího léčení v rodné vesnici Sasajama. Do skončení války nikdo nepostřehl, že se jedná o duševně nemocného člověka, až po válce začalo být jeho zvláštní vojenské chování nápadné. „Když náhodou potkal skupinu mužů, odcházejících do války, zastavil je, nařídil pohov a pronesl k nim krátký projev. Bylo to napomenutí, které jim mělo dodat ducha odvahy a sebeobětování. Mluvil k nim jako ke svým podřízeným. V té době nikdo nepovažoval jeho slova za směšná.“[157] Jak se povídka odvíjí, dozvídá se čtenář, jak poručík ke svému úrazu přišel. Došlo k němu stejně nesmyslně, jako Ibuse považuje za nesmyslnou válku, která se ve zpětném pohledu dějin jeví jako paradox. V dalším textu povídky vychází najevo, že poručík jevil známky jistého pomatení ještě před úrazem. Pokaždé, když jednotka vyslechla z rádia zprávy o postupujícím vítězství japonské armády, vrhal se sám na zem směrem k východu, aby uctil císaře, nutil k tomu i své podřízené, ke kterým pak přednesl motivační projev. Všechny tyto podrobnosti se dozvídá Jodžú, taktéž voják a rodák z poručíkovy rodné vsi, když se do své domoviny vrací vlakem a část cesty má společnou s bývalým poručíkovým sluhou. Konstrukce povídky tak není ničím výjimečná, postavy, včetně těch vedlejších, mají jasné rysy a povídka od začátku směřuje ke svému závěru, krátce před ním však přichází mírné napětí, zda Jodžú vyslechnutou pravdu o poručíkovi v rodné vsi převypráví či nikoli, povídka je však uzavřena odkazem na báseň o železném řetězu na studni, jehož zvuk i nevzhledné betonové sloupky u domu se staly předmětem chvály starosty vesnice, když před mnoha lety přišel za poručíkovou matkou s návrhem, aby se její syn nechal

[156] Ibuse, Masudži. *Kosatec*, Praha: H & H, 2000. Překlad Ivan Krouský.
[157] Ibuse, Masudži. *Kosatec*, Praha: H & H, 2000, s. 343.

zapsat ke zkouškám na vojenskou školu. Povídka je tak nakonec dějově zacyklena a končí. Kromě postavy císařova poručíka, jako jednoho z důsledků právě prohrané války se nová doba odráží i ve světonázoru postavy Jodžúa. Po návratu do rodné vsi se nechá příbuznými přemluvit k návštěvě místního hřbitova na znamení poděkování předkům za šťastný návrat domů, ačkoli on sám „tvrdil, že na žádné náboženství nevěří. Podle něj byly náhrobky pozůstatky feudálních dob a zároveň symbolem náboženské uniformity a to bylo proti jeho světovému názoru.“[158]

V roce 1949 vychází druhý román Mišimy Jukia (三島由紀夫 1925 – 1970), *Zpověď masky* (Kamen no kokuhaku 假面の告白). Nový román tehdy čtyřiadvacetiletého autora literární kritiku doslova šokoval.[159] Vydání *Zpovědi masky* mělo svůj význam nejen pro mladého autora, který na sebe upoutal žádoucí pozornost, ale i pro poválečnou literární historii. Literární kritik Hanada Kijoteru 花田清輝 (1909 – 1974) se dokonce vyjádřil v tom smyslu, že s příchodem tohoto románu nastalo konečně v japonském literárním prostředí se zpožděním padesáti let 20. století.[160] *Zpověď masky* je zpovědí hlavní postavy, skrývající se před okolním světem za pomyslnou, společensky přijatelnou maskou a současně dílčí zpovědí autora, který za svou hlavní postavou stojí. Obecně se předpokládá, že prostřednictvím osobního stylu žánru *šišósecu* 私小説[161] obdařil autor hlavní postavu románu několika shodnými nebo nápadně podobnými životními údaji a odhalil tak v tomto románě v

[158] Ibid, s. 359.

[159] Šokující nebylo jen otevřené přiznání homosexuální orientace hlavního hrdiny románu, které nemělo v dosavadní japonské literární tradici obdobu, ale také postoj hlavního hrdiny k nedávno skončené válce, který nebyl vůbec odmítavý, jak bylo pro díla poválečné literatury obvyklé.

[160] Hanada Kijoteru, „San Sebastian no kao“, časopis Bungei, leden 1950. Citováno v Lippit, Noriko Mizuta. “Confessions of a Mask: The Art of Self-exposure in Mishima Yukio.” In: *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*, 46-162. Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1980, s. 181.

[161] *Šišósecu* nebo také *watakuši šósecu* 私小説 je japonský literární žánr, který se na začátku 20. století vyvinul z japonského naturalismu (nihon šizenšugi 日本自然主義). Narativ v první osobě je jedním z charakteristických rysů, který nemusí být vždy dodržen. Na rozdíl od japonského naturalismu jsou vlastní autorovy prožitky a zkušenosti podávány ne přímo, ale vždy jsou do určité míry zaobaleny fikcí. Není proto vždy možné vyvozovat jednoznačné závěry o pravdivosti všech okolností, které jsou součástí dějové linie. Za první díla v tomto žánru jsou považována *Porušený příkaz* (Hakai 破戒, 1906) autora Šimazaki Tósona 島崎藤村 (1872 – 1943) a *Futon* (Futon 布団, 1907) spisovatele Tajamy Kataie 田山花袋 (1872 – 1930). V tomto žánru napsal také většinu svých próz Dazai Osamu 太宰治 (1909 – 1948), který čerpal ze svého osobního života větší měrou než obvykle jiní autoři při psaní v tomto žánru.

podstatě svou vlastní homosexuální orientaci. Zprvu byl také román pojímán jako čistě zpovědní dílo s příměsí fikce. Zvlášť když se Mišima Jukio netajil svou otevřenou záští vůči Dazaiovi Osamuovi, kterým pohrdal kvůli jeho otevřenosti ve sdělování osobních problémů čtenářské veřejnosti. Takový postup, kdy autor v honbě za literárním úspěchem těží jen z vlastní zkušenosti, považoval za neschopnost fabulace a nedostatek talentu. Mišima stavěl na vlastní teorii, která striktně oddělovala umění od skutečného života jako zcela odlišnou dimenzi. Později se vyjádřil, že odpor, který cítí k Dazaiovi, vychází ze skutečnosti, že Dazai píše o tom, co se on sám snaží schovat.[162] Noriko Mizuta Lippit dochází ve své studii[163] k závěru, že Mišimova *Zpověď masky* neměla být výzvou společnosti, aby přijala homosexuální orientaci protagonisty (resp. autora), ale odlišnost, kterou Mišima svou hlavní postavu opatřil, měla být pokusem vydělit se zcela od světa všedních dní a donutit tak společnost, aby ho zavrhla. „Román je vyjádřením Mišimova vztahu ke společnosti a ke své době.“[164] Noriko Mizuta Lippit dále uvádí, že ve svých poznámkách ke *Zpovědi masky* Mišima uvedl, že literární zpověď je ve své podstatě nemožná a že jeho záměrem bylo napsat dokonalé fiktivní dílo, které se jako zpověď tváří.

Svůj úvod do historiografie literatury 50. let v obsáhlém přehledu třicetiletého vývoje japonské poválečné literatury *Sengo bungaku no sandžúnen* (戦後文学の三十年, 1976) začíná Sató Šizuo značně subjektivně: „25. června 1950 se Spojené státy zapojily v Koreji do válečné situace a spustily svou agresivní válku. Před očima japonského národa se tak v nejsyrovější podobě ukázalo, co se skrývá za „demokracií“ a reformami americké okupační správy, uplatňovanými vůči Japonsku“.[165] Samozřejmost, s jakou se Japonsko stalo základnou pro americké vojenské operace na korejském poloostrově, vnesla do poválečného optimismu notnou dávku rozčarování. Japonsko, které se v roce

[162] Mišima, Jukio. *Watakuši no henreki džidai*, s. 137. viz Lippit, Noriko Mizuta. “Confessions of a Mask: The Art of Self-exposure in Mishima Yukio.” In: *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*, s. 46-162. Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1980.
[163] Lippit, Noriko Mizuta. “Confessions of a Mask: The Art of Self-exposure in Mishima Yukio.” In: *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*, 46-162. Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1980.
[164] Ibid, s. 186 a dále.
[165] Sató, Šizuo. *Sengo bungaku no sandžúnen*. Tókjó: Kówadó, 1976, s. 68.

1945 otevřelo změnám, obsahujícím v sobě odmítnutí válečné politiky a posun k demokracii, se pouhých pět let nato paradoxně stalo základnou pro nový vojenský konflikt na Dálném východě. Celá situace však měla mnohem složitější pozadí, když si uvědomíme, že koncem roku 1947 dosáhla americká okupace svých vytyčených cílů a mocenská správa si byla vědoma, že další posilování přítomnosti cizích jednotek v japonských městech, tvrdší prosazování cenzury a další direktivy by mohly vést už pouze k zápornému výsledku. Byly to v tomto okamžiku Spojené státy, kdo chtěl okupaci ukončit, ale právem veta disponoval Sovětský svaz a právě ten znemožnil uzavření mírové smlouvy. Okupace se z tohoto důvodu protáhla o dalších pět let. V roce 1948 došlo alespoň k odklonu od reforem směrem k hospodářské politice, v roce 1950, kdy Severní Korea napadla Jižní Koreu, se americký zájem přesunul od okupace Japonska směrem k novému válečnému konfliktu na korejském poloostrově. Ačkoli se Japonsko nedobrovolně ocitlo v roli článku zbrojního a záložního řetězce a pasivně se tak na tomto konfliktu podílelo, z praktického hlediska z něj vyšlo s pozitivní bilancí. Už od léta 1950 byla téměř veškerá rozhodnutí týkající se Japonska ponechána v japonských rukou, a tak když později, v dubnu roku 1952, získalo Japonsko na základě sanfranciské mírové smlouvy ze září roku 1951 opět samostatnost, průměrný občan tuto změnu téměř nezaznamenal. Korejský konflikt měl pro Japonsko také nesporně nezanedbatelný ekonomický přínos.

6. Protínání I: průsečíky historie, společenské scény a dobové atmosféry v literatuře první poloviny 50. let

Prvek společný všem literárním dílům vznikajícím v této době a zasazeným do této doby je moc. Moc, ať už je v tvorbě autorů, jejichž dílo je zde analyzováno, vyjádřena explicitně či implicitně, je nutno chápat jako vždy přítomný motivační faktor. „I když z moci neodvozujeme všechny osobní a společenské nerovnosti, nemůžeme pominout její hluboký vliv na strukturaci světa s více osobami i na podmínky interakce.“[166] Literární díla, která vznikají a jsou publikována v tomto období, zachycují s odstupem válečné zkušenosti, období konce „prohrané války“ (haisen 敗戦), nebo vycházejí z právě probíhající doby okupace (1945 – 1952) či se k ní vrací s odstupem dvou až tří let v letech 1952 – 1955 po skončení okupační cenzury. S ohledem na různé přístupy a uchopení tématu různými autory se nám do rukou dostává svědectví o dané době z různých úhlů pohledu s důrazy na většinou stejné aspekty tehdejší společnosti.

6.1 Moc a její paradoxy v povídkách Kodžimy Nobua

Kodžima Nobuo 小島信夫 (1915 – 2006) patřil k nové, mladé generaci poválečných autorů, kteří do literatury vstoupili krátce po válce, a ačkoliv se sám příslušnosti k jakékoli autorské skupině bránil, je řazen do široké generační skupiny tzv. třetí generace nových autorů, *daisan no šindžin* 第三の新人[167]. Autor sám se o poválečném období vyjadřoval jako o době boje o přežití, která

[166] Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 111.

[167] Tento termín poprvé použil literární kritik Jamamoto Kenkiči 山本健吉 (1907 – 1988) v časopise Bungakukai v roce 1953 k označení autorů, kteří se nově objevili na literární scéně mezi roky 1953 a 1955. Na rozdíl od tzv. první a druhé generace, jejíž autoři psali své romány většinou po vzoru evropských spisovatelů, je pro tuto „třetí generaci“ charakteristický odklon od předválečné tvorby. Namísto toho se soustředí na literární ztvárnění současnosti a každodenního života. Jako zástupci bývají uváděni zejména autoři Jasuoka Šótaró 安岡章太郎 (1920 – 2013), Šóno Džunzó 庄野潤三 (1921 – 2009), Endó Šúsaku 遠藤周作 (1923 – 1996), Jošijuki Džunnosuke 吉行淳之介 (1924 – 1994), Kodžima Nobuo 小島信夫 (1915 – 2006), Agawa Hirojuki 阿川弘之 (nar. 1920) a autorka Sono Ajako 曽野綾子 (nar. 1931).

byla obyčejná, účelová a snad dokonce i určitým způsobem hrdinská, i když onen boj o přežití mohl občas působit pateticky. Stejné poselství nese i jeho povídková tvorba, kterou lze tematicky rozdělit na dvě části: na povídky, jejichž děj je zasazen do období druhé světové války a na povídky, které se odehrávají v letech poválečné okupace. Oběma částem jeho tvorby bude v této kapitole věnován zvláštní prostor prostřednictvím analýzy zástupných povídek. Nejprve se zaměřím na autorovo literární zachycení válečného období, které reprezentují povídky *Puška* (Šódžú 小銃, 1952) a Hvězdy (Hoši 星, 1954). Další podkapitola bude věnována zachycení atmosféry v prvních letech americké okupace v povídkách *Ve vlaku* (Kiša no naka 汽車の中, 1948) a *Americká škola* (Amerikan sukúru アメリカンスクール, 1954). Kodžimova povídka *Americká škola* vyšla poprvé v září 1954 v časopise Bungakukai 文学界 a záhy se za ni autor dočkal udělení Akutagawovy ceny[168]. Kodžima je autorem více než třiceti povídek, románů a kritických esejí. Kromě zde zmíněných povídek zaslouží pozornost také novela *Blízká rodina* (Hójó kazoku 抱擁家族, 1965). Pro datum svého vzniku není do korpusu zkoumaných děl v této práci řazena, tematicky se však vrací k době poválečné okupace Japonska a jako taková nabízí další úhel pohledu na střet východních tradic se západními vlivy na pozadí střetu uvnitř rodiny. Dílo, které je kritikou vnímáno jako metafora poválečné japonské společnosti, získalo vůbec jako první v historii tehdy nově zřízenou Tanizakiho cenu[169].

---

[168] Akutagawova cena (Akutagawa šó 芥川賞). Nejprestižnější literární cena v Japonsku byla zavedena v roce 1935 Kikučim Kanem 菊池寛 (1888 – 1948), vydavatelem časopisu Bungei Šundžú 文芸春秋 na památku spisovatele Akutagawy Rjúnosukeho 芥川龍之介(1892-1927). Je sponzorována Asociací na podporu japonské literatury (Nihon bungaku šinkó kai 日本文学進行会). Udílí se každého půlroku v lednu a v červenci za nejlepší povídku čistě literárního charakteru, publikovanou v novinách nebo časopise. Vítěz obdrží nejen kapesní hodinky a částku jeden milion japonských jenů (JPY), ale získá si i značnou pozornost médií.

[169] Tanizakiho cena (Tanizaki Džuničiró šó 谷崎潤一郎賞). Zavedena v roce 1965 nakladatelstvím Čúó Kóronša 中央公論社 u příležitosti 80 let od jeho vzniku. Ročně je udílena „nejreprezentativnějšímu“ dílu jakéhokoli profesionálního spisovatele, ať próze nebo dramatu. Vítěz obdrží v upomínku medaili a hotovost ve výši jednoho milionu japonských jenů.

Pokud někteří autoři[170] ve své tvorbě při zachycování japonské poválečné společnosti pracují především se satirou, která místy sklouzává k tristní ironii a nadsázce, jsou Kodžimovy fikční světy vystavěny část po části ze střípků reality, která má svůj vzor v aktuálním, přirozeném světě. Projevuje soucit s postavami obyčejných lidí, jejichž skutečné protějšky se staly vzorem nejen ústředních, ale i vedlejších postav povídek, a jejichž význam spočívá v setrvávání na soudobé scéně, do které jsou povídky vsazeny a kterou vykreslují, jako další „rekvizita“ v invetáři doby, o níž autor podává svědectví. Fikční světy Kodžimových povídek jsou poznamenány mocí, „prostředkem, jímž jedna osoba – držitel moci – kontroluje intence a konání jiné osoby – podřízeného. Nastolení moci vnáší do konatelské sestavy nové uspořádání, mění ji v asymetrickou hierarchii“[171]. Jde o období, kdy vznikala díla, jejichž fikční svět vycházel ze světa skutečného, buď tedy odrážel soudobou realitu, v níž autoři žili svůj každodenní život, nebo se vraceli o několik let zpět k realitě války v Pacifiku.

6.1.1 Retrospekce války v povídkách Puška (1952) a Hvězdy (1954)

Obě povídky, *Puška* (Šódžú 小銃) z roku 1952 a o dva roky později publikované *Hvězdy* (Hoši 星, 1954), nevykazují jen podobnosti v tematickém, geografickém a historickém zasazení do válečných let v Číně, ale také mají jisté společné charakteristiky po stránce obsahové. Autor v obou nesporně čerpá z vlastní válečné zkušenosti vojína, vyslaného v roce 1942 do Pekingu a demobilizovaného až v roce 1946. Známá data z Kodžimova životopisu lze v textech jeho povídek vyčíst tam, kde se překrývají s osudy jeho postav. Hlavní postavy obou povídek jsou vojíni, děj autor líčí jejich perspektivou první gramatické osoby. U obou povídek je od prvních řádků povídek popsána silná

[170] Kromě autorů, označovaných souborně termínem *burai* 無頼, o kterých se zmiňuje předchozí kapitola, pracoval se satirou také Kodžimův současník Jasuoka Šótaró 安岡 章太郎 (1920 – 2013), kterému je věnována podkapitola 6.2.
[171] Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 111.

obsese. V případě *Pušky* jde o posedlost zbraní (puška), v případě *Hvězd* jde o posedlost vojenskými hodnostmi (hvězdy jako odznak hodnosti na límci uniforem).

Voják, který tráví své dny na bojišti jen po boku své zbraně, začne ke své pušce promlouvat a ta se v jeho očích mění v živou bytost, která mu nahrazuje ženu. „Když jsem se podíval do ústí hlavně, v němž byla vykreslena šroubovnice mířící kamsi k jasnému nebi, moje mysl se začala toulat. Potom jsem otevřel zásobník a vyčistil jsem ho, jako by to byla ta tajemná dámská partie. Sevřel jsem pažbu a vydlabal jsem hlínu z tenké štěrbiny na západce na pažbě, sám jsem tomuto místu říkal ‚rybí oko'. Vytáhl jsem olej, oddychl jsem si a začal jsem utírat přední část. Nedokážu ani vyjádřit, jak mě to čištění hřálo u srdce. (…) Tak jsem se každý den mnohokrát dotkl všech možných částí své pušky. Přitom jsem si pokaždé vzpomněl na jednu ženu. Dotýkal jsem se jí, abych si vzpomněl. (…) Když jsem zamířil na cíl, rty ženy promluvily. (…) Ta puška se stala mojí ženou. I ona je starší než já. Staré rány, bachratá pažba. Vážně, starší žena. Puška, která září špínou z rukou neznámého muže. Nechtěl jsem tuhle pušku číslo I62377 vyměnit.“ [172] Spojnicí mezi každodenním čištěním zbraně, reprezentujícím v povídce ženský prvek, je vzpomínka na skutečnou ženu, těhotnou manželku přítele hlavní postavy, které se dotýkal před svým odjezdem na frontu. Tato asociace vede dál, když se na scéně objeví skupina čínských zajatců, včetně těhotné ženy. Vojín, kopající na příkaz nadřízeného jámu, na sobě nechá zpozorovat svou touhu. Kodžima pak v jednom obraze nechá tuto touhu splynout s posedlostí zbraní v jeden akt, v jehož středu stojí obě ženy: Číňanka i vojínova puška.

Mechanické zabití těhotné čínské ženy, provedené na rozkaz, se v *Pušce* přetaví ve výčitky svědomí z vraždy člověka a v nenávist k nástroji, který „jej zradil“. „I když jsme trávili své dny v takovém spěchu, že jsme během dne jedli za běhu, zatímco jsme cvičili šerm nebo pochodovali, v noci mě moje zbývající síla, kvůli lásce, kterou jsem cítil k ženám, nutila bát se očí té ženy, jejíž čínské

[172] Kodžima, Nobuo, *Puška*, in *Antologie japonské povídky* (v edičním plánu nakladatelství Karolinum na rok 2014). Překlad Vít Ulman.

jméno jsem ani neznal. Nestal jsem se mazákem, spíš nějakým poločlověkem a ať už jsem se snažil svoji mysl upřít k pušce, moje vášeň byla ta tam."[173] Původní něha ke zbrani a péče o ni je vystřídána demolováním pušky. Dokud byl ještě hlavní hrdina dezorientován „vnější" situací, tj. válečnou dobou a její logikou, soustředil svou mysl a emoce do svého nitra ke vzpomínkám na ženu, kterou v jeho rukou personifikovala konkrétní puška. Střelba na cíl dávala smysl a naplňovala ho uspokojením, ale jakmile zbraň poprvé zamířil na živý cíl, přichází o vlastní logiku i vystavěný „vnitřní" svět.

Protagonista povídky *Hvězdy*, Džódži (George) Sugihara, je původem Japonec, který se ovšem narodil a vyrostl ve Spojených státech.[174] Do armády byl dle svého biografického líčení, které je součástí povídky, povolán při návštěvě svého dědečka v Japonsku. Už tato informace a okolnosti, za jakých do japonské císařské armády narukoval, působí trpce humorným dojmem. Stejně tak je ironií osudu této literární postavy, která měla jistě více reálných předloh, že jedinec, který je *de facto* Američanem, stojí řízením vyšší moci na nepřátelské straně. V povídce nad satirou a ironií převládá tón absurdity, který vychází z popisů nekončící vojenské šikany, a který zahrnuje valnou část první poloviny povídky. Sugihara ve snaze, aby nebyl nejnižším článkem jednotky, šikanuje svého kamaráda stejné šarže Hikidu a cítí uspokojení nad jeho ponížením: „Chtěl jsem, aby zůstal pouhým domácím zvířetem."[175] Když získá další „hvězdičku" na výložce a povýší na svobodníka, dosáhne dalšího zadostiučinění a cítí, že jeho převaha nad obyčejným vojínem je konečně oprávněná. Dlouho si ale svého pocitu nadřízenosti neužívá, protože vojín Hikida je odvelen do jihovýchodní Asie a Sugihara se stává osobním sluhou

[173] Ibid.
[174] Případy, kdy do japonské armády museli narukovat Japonci amerického původu, nebyly vzácné.
[175] Kojima, Nobuo. *Stars.* In: Gessel, Van C., Matsumoto, T., ed., *The Shōwa Anthology*. Tokyo: Kodansha International, 1985, s. 122. Záměrně překládám název japonského titulu *Hoši* jako Hvězdy a ne Hvězdičky (takový titul by v kontextu označení vojenské šarže jistě lépe korespondoval, nicméně se v textu povídky objeví popis noční oblohy a věta: „Už je to dlouho, co jsem zapomněl, že i na nebi jsou hvězdy," (s. 126). Později se objeví asociace také s vánočními ozdobami ve tvaru hvězd. Další místa citace ze stejné povídky uvedena v textu.

velitele Inomy. Ironií osudu je opět na nižší pozici než všichni okolo a vzhlíží k hvězdičkám na límci cizí uniformy.

Sugihara se od počátku skepticky i s humorem hodnostnímu systému japonské armády vysmívá, ale postupně mu i tato hlavní postava povídky propadne, aniž je schopná či ochotna si to uvědomit. Navíc se i pro Sugiharu „hvězdičky“ stávají jediným měřítkem hodnocení člověka a jejich počtem určuje i svou vlastní hodnotu. Přesto jde o vojína (později svobodníka), který má nad ostatními navrch díky své znalosti angličtiny i americké mentality, což jsou přednosti, pro které je využíván (jsou-li potřeba) nebo ponižován (a nucen anglický jazyk dokonce na povel zapomenout). Úsměvný je na příklad seznam vět, které má Sugihara převést do angličtiny, aby se je japonští vojáci naučili a mohli tak aspoň nějakým způsobem komunikovat při prvním styku s americkými vojáky[176]. Později na lodi při repatriaci do Japonska funguje jako tlumočník mezi japonskými a americkými důstojníky. O vojenské odznaky hodností mají i zde zájem všichni, Japonci (v uniformě s odznaky se chtějí ukázat svým rodinám) i Američané (japonské insignie považují za výborné suvenýry). „Tady jsem se naučil, že odznaky hodností považovali za památku na boj, úplně stejně jako se dříve bojovníci zmocňovali hlav a uší nepřátel jako válečné kořisti“ (s. 143). Při cestě do Japonska se na lodi objeví postava v uniformě bez označení hodnosti. Sugiharovi připomíná Hikidu a poprvé si přizná výčitky svědomí. Nepozná, že se jedná o mentálně nemocného vojáka, kterému byla odebrána i hodnost vojína a označením se mu stala červená páska na zadním lemu čepice. Když je na tuto skutečnost upozorněn, pomyslí si: „Jestli to byl blázen, opovrhoval jsem mnohem více těmi, kteří byli považováni za zdravé“ (s. 143).

Hlavní postavy vojáků v obou povídkách zažívají nekontrolovatelné stavy poblouznění a nepříčetnosti. V *Pušce* je jako poslední vzpomínka, kterou si je voják schopen vybavit, a která je následována dalším zabitím (=zastřelením seržanta) a udělením sedmnáctiletého žaláře, absurdně působící jízda na oslovi.

[176] Názvy dnů v týdnu, měsíců v roce, vojenských hodností, zbraní a fráze typu: „To není pravda, nemohu tomu uvěřit. / Kde jste to slyšel? / Není zač. / Ten a ten je vinen. / Vy máte zásoby. My nemáme zásoby. / Nedáte si sake? / Jak budete zacházet s vězni? / Nejsem válečný zločinec.” (vybráno, s. 137)

Ve *Hvězdách* je poručík Sugihara napaden svým nadřízeným, když si nevědomky zanotuje jazzovou melodii. Brání se, ale když mu dojde, že svou obranou napadl nadřízeného vojáka, dostává zkrat a utíká ven, kde bezcílně kráčí ulicemi Pekingu, aniž by cokoli vnímal. „Měl jsem pocit, že jsem z naší planety spadl kdovíkam“ (s. 135).

Obě postavy spojuje také ponížení. Jde o charakteristický rys celé Kodžimovy tvorby, kterému se věnuje i následující část této podkapitoly. Ponížení v *Pušce* je snadno čitelné. Ve *Hvězdách* šikanou ponižovaný vojín ponižuje slabšího Hikidu, ale ve výsledku je to on, kdo je objektem kontinuálního ponižování. Absurdní povýšení v době, kdy se válka chýlila ke konci i v Asii, ho sice vynese o hodnost výš, nicméně jeho nadřízený je povýšen také. „Byli jsme všichni hromadně povýšeni o jednu hodnost. Jako prchající bandité. Když o tom tak přemýšlím, možná byl ten rozkaz vydán ze strachu, aby odznaky ve skladech s uniformami nebyly zkonfiskovány čínskou armádou, kdyby nás Číňané překvapili“ (s. 138). Ponížení je nejen čitelné z kontextu povídek, termín „ponížení“ se v nich výslovně objevuje.

Projevy ponížení jednotlivce, konkrétních postav v Kodžimových povídkách, jsou v širším pohledu symbolem ponížení celé jedné mladé generace (reprezentovaných v povídkách dějově situovaných do průběhu druhé světové války Hikidou, Sugiharou a hlavním hrdinou povídky *Puška*). O ponížení mluví i postava majora Inomy, když se obrací k Sugiharovi: „Dobrá, nebudu tě prosit o pomoc. Byl jsem velice ponížen, svobodníku Sugiharo, Asi bych se měl zabít, co myslíš, Georgi?“ (s. 139) V povídkách z období americké okupace po skončení prohrané války lze pak v osudu postav symbolicky spatřovat ponížení celého japonského národa.

Postava velitele (později majora) Inomy je prototypem vojáka, kterému válka jako stav v podstatě vyhovuje a navíc mu umožňuje získat potřebnou míru respektu (od podřízených nižších hodností), uznání (od japonské společnosti, ač nikdy osobně neformulované) a pocitu důležitosti (bojuje pro císaře) a nenahraditelnosti (má svou hodnostní šarži). „Když se válka blížila ke konci, prohlásil velitel Inoma, že není důvodu, aby vojenské agrese skončily. Určitě měl v úmyslu chopit se iniciativy a dál sám bojovat“ (s. 135). Sugiharovi nabízí, aby

spolu vstoupili do čínské komunistické armády s odůvodněním, že v takovém případě by byli okamžitě oba povýšeni o tři hodnostní stupně. „Pozvání to bylo velmi lákavé“ (s. 135).

Kromě satirické noty je v povídce čitelných několik dalších úrovní sdělení. Konfrontace vojína Sugihary s vojínem Hikidou, který vojínem zůstává i po Sugiharově povýšení na svobodníka, je založena na vzorci společenského vztahu nadřízeného/staršího a podřízeného/mladšího *senpai – kóhai kankei* 先輩後輩関係, který funguje v Japonsku i mimo prostředí viditelných hodností ve všech kolektivech prakticky dodnes.

6.1.2 Období poválečné okupace v povídkách Americká škola (1954) a Ve vlaku (1948)

Literatura, která se vrací k období druhé světové války je jiná, než literatura, která vychází z poválečné reality a situace 50. let. Přesto lze obě tyto námětové a tematické skupiny spojit v kategorii tzv. deontických omezení. „Modality deontického systému určují vzhled fikčních světů především v podobě zakazujících nebo předpisujících norem; tyto normy stanoví, které akce jsou zakázané, povinné nebo dovolené“ [177]. Tímto typem modality se před Lubomírem Doleželem zabýval také Georg von Wright[178]. Oba tyto způsoby chování vystupují v chronologickém sledu povídky *Americká škola* na povrch hned několikrát.

Povídku *Americká škola* (Amerikan sukúru アメリカンスクール, 1954) napsal Kodžima Nobuo až po zrušení cenzury, před kterou by s několika svými obsahovými rovinami a vykreslením poválečné atmosféry v okupovaném poválečném Japonsku jistě neobstála. Její děj situoval Kodžima přibližně do roku

[177] Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 127.
[178] Georg Henrik von Wright (1916 – 2003) byl finsko-švédský filozof, představitel analytické filozofie, profesor na univerzitě v Cambridge. Věnoval se tématu modální logiky a deontické logiky. Zdroj: Wikipedie; http://cs.wikipedia.org/wiki/Georg_Henrik_von_Wright

1948, do období „tří let po válce“, jak je přímo zmíněno hned v druhém odstavci, kdy následky války byly ještě zjevné.

Z povídky je patrné napětí z expozice protikladných prvků. Nejexplicitnějším je rozdělení na japonskou stranu a americkou stranu. V tomto rozdělení se také ostatně odráží dobová atmosféra, která je z povídky cítit od začátku do konce. Japonská i americká strana v *Americké škole* se navzájem pozorují a jsou tedy současně navzájem jedna druhou pozorovány. Míra expozice je vysoká. Na straně Japonců jsou podmínky ztíženy jednak pocitem podřazenosti, jednak snahou jevit se druhé straně co nejlépe (aby míra vnímané podřazenosti byla co nejnižší). Projevy tohoto vědomí lze vysledovat už na začátku povídky, kdy jsou zmíněny instrukce před exkurzí, které v rámci této národnostní skupiny Japonci Japoncům udělují. Instrukce (slušné oblečení adekvátní této výjimečné situaci, atp.) lze chápat též jako součást souboru explicitních omezení, která jsou součástí narativní modality deontického systému, kterým poválečné období okupace v Japonsku jistě je. Současně, jak již bylo řečeno, do konání všech postav se promítá interakce moci. V tomto případě moci „těch, kteří nás pozorují“.

Výsledně je v povídce společensky znevážena celá skupina japonských pedagogů, učitelů angličtiny, kterým je dovoleno zúčastnit se exkurze školy pro děti amerických vojáků a úředníků s dočasným pobytem v Japonsku. Konečným cílem exkurze samotné není jen krátká účast pedagogů na hodinách (paradoxně na hodině výtvarné výchovy, kde nepadne ani slovo anglicky), ale i demonstrace postoje americké správy vůči Japoncům obecně. Skupině japonských učitelů je ze strany pověřeného průvodce, jednoho ze zaměstnanců školy, dostatečně dáváno najevo, že jsou na společenském i ekonomickém žebříčku o několik stupňů níže než Američané, pohybující se po chodbách školy. I čtyřkilometrová cesta po betonové silnici, kterou svátečně oblečení Japonci musí podstoupit, protože na dopravu se zapomnělo, a neustále kolem projíždějící americké džípy, jsou zobrazením nadřazenosti na jedné a potupení na druhé straně. Příběh tak

spadá do kategorie „literatury ponížení“[179], ale je odlehčován začleněním několika vtipných momentů (jednoho z Japonců tlačí sváteční boty) i prvků, které udržují čtenáře v napětí a zvědavosti (jaký zapomenutý předmět denní potřeby si chce od učitele Isy jeho kolegyně zapůjčit?). Ačkoliv se jedná o kolektiv Japonců, navíc se stejným povoláním, není skupina ani v nejmenším homogenní.

Symbolicky se typologická odlišnost japonských postav projevuje už v průběhu cesty k americké škole, kdy se v určitém okamžiku skupina japonských učitelů rozdělí na dvě menší, jdoucí za sebou s odstupem, a to navzdory počáteční snaze působit jako jednotný celek. Projevuje se tu další z více protikladů mezi postavami, který se zdá být na začátku pouze jeden (rozdělení na „nás“ – Japonce a „je“ – Američany). Postupně dojde k odhalení protikladných prototypů postav i v původně homogenní japonské skupině učitelů, protože ne všichni reagují na kontakt s opačnou stranou stejně.

Ze skupiny třiceti postav Japonců se Kodžima autorsky věnuje pouze několika konkrétním. Na japonské straně vystupují do popředí tři postavy: Isa, Jamada a učitelka Mičiko. Tyto postavy formuje jako jisté stereotypy tehdejší doby. Isa je zdrcený nezdarem z předchozích kontaktů a anglické konverzace s americkými vojáky a snaží se zůstat v pozadí, zatímco neustále na sebe strhující pozornost Jamada se naopak snaží Američanům všemožně zavděčit a v angličtině se občas obrací i na své japonské kolegy. Od počátku mluví o svém úmyslu nabídnout ve škole americkým učitelům prezentaci ve formě ukázkové hodiny angličtiny. Přes obavy Isy, že by v takové situaci musel nahlas promluvit anglicky, se tento záměr nakonec nepodaří Jamadovi realizovat. Jamada na sebe upozorňuje už na informativní schůzce všetečnými dotazy a poznámkami. Při návrhu ukázkové hodiny anglického jazyka je umlčen argumentem, že účelem exkurze je pozorování výuky a že nebylo jednoduché exkurzi samotnou vyjednat a zajistit. Běžné denní oblečení účastníků by mohlo vrhnout pochyby na jejich kompetenci vyučovat angličtinu, proto dostávají instrukci vzorně se obléct.

[179] Termín použit v Mostow, J. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*. New York: Columbia University Press, 2003, s. 185.

„Opovrhují námi jako poraženým národem a když nás uvidí v tom našem oblečení, dejte na mě, já to vím, poněvadž jsem tlumočil pánům inspektorům, když byli u nás ve škole, jen se otočí pryč, aby se na nás nemuseli dívat“, doplňuje Jamada, obutý v bezvadném páru kožených bot.[180] Jamada, pravý opak učitele Isy, si svou přehnanou iniciativou a podlézáním druhé, americké straně snaží pomoci k lepší kariéře. To lze podle Rogerse interpretovat jako zosobnění oportunistické a konzervativní politiky v Japonsku během okupace, zvlášť po začátku Studené války.[181]

Jméno postavy Mičiko, jehož zápis uvádí autor v slabičné abecedě *katakaně*[182], indikuje jistou ambivalentnost této postavy. Při zápisu znakovým písmem by „cesta“ (*miči* 道) mohla naznačovat připravenost postavy kráčet v rámci exkurze několik kilometrů pěšky (za tímto účelem si také vzala dvoje boty: jedny společenské, na podpatku, druhé pohodlné pro chůzi) i připravenost a sílu kráčet životem v jakékoli době. Tato postava mírní napětí mezi typovými extrémy postav, ztvárněných Isou a Jamadou. Ač to přímou řečí nedává najevo, její sympatie stojí na straně Isy. Od něj si nakonec půjčí jídelní hůlky, které si zapomněla doma a s ním sdílí tajemství uklouznutí a pádu na zem, když už má v americké škole obuté boty s vysokými podpatky a pro podávané hůlky se natahuje.

Do povídky je pomocí retrospektivy vložena epizoda, popisující předešlou zkušenost s americkými okupanty učitele Isy, který je pravým opakem Jamady. Isa je prototypem učitele, který se bojí promluvit jazykem, který učí, a to jak ve třídě před žáky, tak kdekoli jinde. Má však i tak za sebou významnou zkušenost, když musel být přítomen při prvních poválečných volbách jako tlumočník amerických správních autorit. Isa se tehdy ocitl na americkém džípu, aby s pověřeným černošským úředníkem cestoval po japonském venkově a

---

[180] Kodžima, Nobuo. *Amerikan sukúru*. In: Adači, K. et al. ed., *Gendai Nihon no bungaku*. Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 44, s. 103.
[181] Rogers, Lawrence. „Long belts, thin men: The short stories of Kojima Nobuo“. In: *Japan Quarterly* 1, 1994, s. 83.
[182] Slabičná abeceda *katakana* se používá pro zápis výrazů pocházejících z cizích jazyků a pro zápis cizích jmen. Na ambivalentnost postavy upozorňuje Gordon. Viz Gordon, Jan B., „The literature of allegorical occupations“. In: *Modern Fiction Studies* 2, 2003, s. 345.

informoval ho o průběhu voleb. Ironií osudu se s dotyčným Američanem setkává Isa na exkurzi školy. Nečekané setkání vede k ještě větší Isově uzavřenosti. Humornými epizodami v jinak tragickém líčení událostí z perspektivy japonských postav splňuje Kodžima v *Americké škole* své nároky na satiru, ironii a tragikomiku.

Setkání se samotnou angličtinou, ke které mají jednotlivé postavy různý vztah, vykrystalizuje v Isově vědomí následujícím způsobem: „Naslouchal těm sametovým anglickým hláskům [amerických žáků – pozn.] a nedokázal si vysvětlit strach a hrůzu, kterou v něm tento jazyk vždy vyvolával. Zároveň se v něm šeptem ozval jeho vnitřní hlas. Je bláznivé, aby Japonci mluvili tímto jazykem jako cizinci. Mluví-li jím, dělá to z nich také cizince. A to je skutečná ostuda.“[183] Tíha této myšlenky též reflektuje dobové úvahy o nové, poválečné společnosti, u jejíhož zrodu stála cizí mocnost. V širším kontextu nemusí jít jen o jazyk, jako o nový cizí implantát v organismu japonské totožnosti, ale o všechny zásahy, které byly součástí poválečné demokratizace, chápané jako zásahy „zvenčí“. Povídka je současně vyjádřením reakce na krizi japonské identity, ke které po prohrané válce a s nástupem americké okupace došlo.

Povídkou *Ve vlaku* (Kiša no naka 汽車の中), vstoupil Kodžima Nobuo v roce 1948 na literární scénu ve svých třiatřiceti letech. Jde o povídku, která datem svého vzniku do této kapitoly sice nezapadá, ale která byla publikována až v 50. letech a rovněž výborně vystihuje poválečnou atmosféru doby svého vzniku. Časově je děj zasazen do stejné doby jako v povídce *Americká škola*. Z důvodu okupační cenzury však byla povídka publikována až o několik let později.[184] Děj povídky se odehrává na dlouhé cestě vlakem z venkova do města a ústřední postavou je tu zchudlý učitel Sano, který si veze domů rýži, těžce sehnanou na černém trhu. Cestou si vytrpí řadu ústrků a ponížení a nádavkem ho žena peskuje, že je budižkničemu. V závěru cesty (a povídky) je okraden úskočným spolucestujícím, který se nabídl, že mu pomůže. Sanovým jediným

[183] Kodžima, Nobuo. *Amerikan sukúru*. In: Adači, K. et al. ed., *Gendai Nihon no bungaku*. Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 44, s. 116.
[184] Zmínka o černém trhu a nedostatku potravin byla vážným důvodem neudělení povolení k zveřejnení povídky.

přáním je rozplynout se, zmizet, „stát se neviditelným“.[185] Zdánlivě jednolitá skupina japonského obyvatelstva, vnímaná vždy jako jeden celek, se v povídkách tohoto druhu drobí na jednotlivce, sledující jen své vlastní zájmy.

V povídkách, zasazených do pookupačního období, se setkáváme s ponížením postav, a to jak ze strany okolí nebo anonymního nepřítele (např. právě v povídce *Ve vlaku*, kdy hlavní hrdina zjistí, že byl okraden o rýži, s kterou se do Tokia vracel z venkova), tak ze strany nového společenského pořádku, způsobeného poválečným politickým vývojem a zřízením americké okupační správy. Ponížení je v takovém případě často jen subjektivním pocitem, přetrvávajícím na straně *poraženého národa*. Tímto je *de facto* dána i narativní modalita Kodžimových povídek. Modalita má přímý vliv na konání postav, představuje soubor omezení, která musí osoby jednající v konkrétním světě přijmout.[186]

Rozpor mezi faktuálním a fikčním vyprávěním, jak o něm píše Genette[187], tedy nárokování si příběhu na pravdivost, stojí v takovém případě stranou. Děj je zde podružnou rekvizitou, pouhým prostředkem k dosažení vyjádření emočního náboje a rozpoložení obyvatelstva v dané historické době. Absurdita situací, satira a černý humor v Kodžimových povídkách, situovaných do prostředí a období druhé světové války, vybízí k srovnání s *Hlavou XXII* (Catch-22, 1961) Josepha Hellera (1923 – 1999), jejíž první kapitola navíc vznikla ve stejném roce, kdy byly vydány Kodžimovy *Hvězdy*.

6.2 Nové příležitosti nové doby v povídkách Jasuoky Šótaróa

Poměrně vysokou výpovědní hodnotu s množstvím zmínek dobových reálií mají povídky Jasuoky Šótaróa 安岡章太郎 (1920 – 2013). Objevuje se v nich mnoho konkrétních detailů, které se mohou zdát často méně významné, nebo jsou

[185] Více viz Mostow, J. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*. New York: Columbia University Press, 2003, s. 185.
[186] Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 121.
[187] Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno: AV ČR, Ústav pro českou literaturu, 2007, s. 36 – 39.

zmiňovány dané okolnosti, které s sebou doba nesla, a to často v přímém dopadu na všední život běžných obyvatel, jejichž typy Jasuoka ztvárnil ve svých postavách. Pro jeho cit a schopnost převést všední, okolní realitu pozorným a uměleckým způsobem do formy literárního textu připodobnil tohoto autora v roce 1975 Kató Šúiči k „novodobému Šigovi Naojovi[188] s humorem Ibuse Masudžiho“.[189]

Jasuoka bývá často dáván také do souvislosti s autory Kodžimou Nobuem 小島 信夫 (1915 – 2006) a Šimaem Tošiem[190] 島尾敏雄 (1917 – 1986). V krátkých prózách těchto tří autorů je přímo či v náznacích zobrazeno ponížení japonského lidu, kterým v poválečných okupačních letech musel procházet. V této podkapitole navážu na první část páté kapitoly, která byla věnována Kodžimovi Nobuovi. V povídkách Jasuoky Šótaróa se pomocí stejných kritérií pokusím nalézt a okomentovat dokumentující složky období, v kterém vznikaly nebo ke kterému se svým dějovým a časovým zasazením vracely.

6.2.1 Stereotypy postav

V některých Jasuokových povídkách, zachycujících období poválečné okupace, dochází se satirickým podáním a ironickým vyzněním k ponížení japonských postav od Japonců, namísto očekávaného střetu japonských a amerických postav. Slabí, důvěřiví jedinci jsou okrádáni lstivými a silnějšími nebo se cítí podvedeni společností jako celkem, když se nenaplní jejich životní iluze.

---

[188] Šiga Naoja 志賀直哉 (1883 – 1971). Naprostou většinu jeho díla představují povídky, už za svého života byl považován za klasika moderní japonské literatury a obdivně nazván *šósecu no kamisama* 小説の神様 („bůh povídek, vyprávění“). Umění povídky dovedl v dosavadní japonské literární historii k dokonalosti a jeho stylisticky disciplinované a slovesně vytříbené prózy jsou považovány za vrcholná díla japonského neorealismu. Jasný a úsporný sloh povídek je výsledkem autorovy zásady dosáhnout co největšího uměleckého účinu co nejprostšími prostředky. Viz Winkelhöferová, V. *Slovník japonské literatury*, Libri, Praha, 2008, s. 257.

[189] Katō, Shūichi. *A History of Japanese Literature*, Vol. 3: The Modern Years. Tokyo: Kodansha International, 1983, s. 286.

[190] Šimao Tošio absolvoval Univerzitu Kjúšú, v roce 1944 byl určen k boji v rámci sebevražedných útočných jednotek. Než dostal příkaz, válka skončila. Tato i další válečné zkušenosti inspirovaly jeho bezprostředně poválečnou i pozdější tvorbu. Duševní porucha jeho manželky stála za druhým tematickým okruhem jeho děl, v nichž jsou hlavními postavami šílené nebo psychicky narušené ženy.

V povídkách *Drahocení mazlíčci* (Aigan 愛玩, 1952) a *Tanec s mečem* (Kenbu 剣舞, 1953) se setkáváme se stereotypy postav, jejichž prototypem museli být skuteční lidé, kteří se v okolí autora pohybovali, a jejichž vlastnosti odpozoroval a s nadsázkou použil pro své psaní. Do ruky se nám tak dostávají humorné skeče, které mají zároveň i vypovídající hodnotu o podobě a atmosféře jednoho historického období. Typickým modelem obou těchto povídek je tříčlenná rodina žijící v polorozbořeném domku v blíže nespecifikované lokalitě na začátku 50. let 20. století.

V povídce *Drahocení mazlíčci* propadne otec, hlava rodiny, nadšení a iluzi, že chovem králíků vydělá na prodeji jejich srsti. Celá povídka je podána ironickým líčením dospělého syna, upoutaného na lůžko s tuberkulózou, který otcovy chovatelské snahy skepticky pozoruje. Stavba kotců v ložnici, kontrola stravy a kontrola králičího trusu, všudypřítomné chlupy z králičí srsti poletující ve vzduchu, obětování vlastního soukromí a uskrovňování se na úkor chlupatých tloustnoucích tvorů pobíhajících volně po podlaze, to jsou problémy, s kterými se musí v těsném obydlí potýkat celá rodina. Líčení děje zdobí vtipné poznámky, například když si matka pochvaluje, že nemusí mýt nádobí, když otec nařídil nechávat králíky dojídat „výživné“ zbytky do posledního drobečku a hořké konstatování vypravěče, že otec u večeře po očku sleduje, kolik toho kdo králíkům nechá. Slíbený zisk je však v nedohlednu a králíky nakonec odkoupí zaměstnanec masokombinátu.

Stejně jako v povídce *Drahocenní mazlíčci* je i v *Tanci s mečem* vypravěč dospělým synem rodičů, který však není z důvodu vážné nemoci schopen podílet se na příjmu rodiny a spolu s matkou se snaží motivovat otce ke hledání jakékoli obživy, která by jejich společnou sociální situaci zlepšila. V kratší povídce *Drahocenní mazlíčci* se předmětem otcova podnikání a osudem celé rodiny stanou králíci, povídka *Tanec s mečem* je rozsáhlejší a podnikatelských činností zde postava otce vystřídá hned několik, ovšem se stejně neúspěšným koncem.

Otec se k matce a dospělému synovi vrací po demobilizaci spojené s koncem války. Vystudovaný veterinář[191], absolvent Tokijské univerzity, strávil posledních třicet let v armádě, poslední roky v aktivním nasazení na frontě, domů se v průběhu války v Pacifiku vrátil dočasně několikrát s batohem plným nepotřebných věcí, což je vypravěčem vtipně komentováno (např. rozbitý čínský porcelán při návratu z Číny). S větší vážností je vypravěčem líčen vztah otce a syna po dlouholetém odcizení a neschopnost otce adaptovat se na nové poválečné podmínky. Otec se v očích matky i syna stává hostem ve vlastním domě a tento pocit vnímání jeho osoby časem spíše zesiluje. „Matka a já jsme byli jako hostinští, kteří posuzují hosta podle jeho oblečení a obuvi.“[192]

Otec se nejprve nadchne pro kousek půdy za domem a okrasnou zahradu přemění v záhony, na nichž začne, kromě jiného, pěstovat tabák ze semen, která si dovezl z jihovýchodní Asie. Velké listy tabákovníku brzy zahltí celou zahradu, proces sušení se ukáže být jednodušším, než se čekalo a první domácí cigarety jsou brzy na světě. „Ten puch mě odradil, ale otec bafal se zasněným výrazem ve tváři dál. ‚Chutná dobře,‘ pronesl, a pokračoval, jaký má ve skutečnosti pravý tabák být, že už málem zapomněl sílu skutečného tabáku jako je tento a jak bezpochyby vláda do svých kolkovaných cigaret přidává kdejaké svinstvo. Zdálo se, že ho jeho domácí tabák zcela ohromil“ (s. 105). Po krátké době se hlava rodiny roznemůže a teprve když mu matka vypravěče podsune kolkované cigarety značky Corona[193], upustí od kouření svého vypěstovaného tabáku, který zřejmě tabákem ani nebyl. Dalším podnikatelským pokusem jsou slepice a prodej vajec v okolí (výnos však nepředčil náklady), po kterém následuje společný podnik se sousedem S[194], který navrhuje založit

[191] Autobiografický prvek. Autorův otec byl též armádním veterinářem.
[192] Yasuoka, Shotaro. *The Sword Dance.* In: Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories.* Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s. 102. Další místa citace ze stejné povídky uvedena v textu.
[193] Stejně jako v jiné povídce zmiňované cigarety Šikišima, jde i v tomto případě o značku, která již není dnes na trhu.
[194] I v této povídce jsou hlavní postavy v rámci rodiny označovány výrazy specifikujícími rodinné vazby (otec, matka, strýc) a všechny ostatní postavy jsou označovány jedním písmenem latinky. Kromě souseda S se zde setkáváme s vypravěčovým přítelem K, jeho zaměstnavatelem, plukovníkem C, dozorcem M a dále s dávnými přáteli otce, panem A a panem H, kteří v povídce vystupují jen dle jména a jejichž existence je v samotném závěru dokonce zcela zpochybněna.

výrobnu sojové omáčky a její následnou obchodní distribuci. Výroba sojové omáčky bez sojových bobů, pouze z příměsi glutamanu sodného, soli a karamelové polevy coby barviva, slavila velký úspěch, ovšem konec podniku nastal z velmi hloupého důvodu: „Výrobu jsme zastavili, protože našemu dodavateli došly zásoby karamelové polevy, a tak jsme dál nabízeli sojovou omáčku vyrobenou pouze z glutamanu a soli. Naše první zákaznice, snad nějaká služebná, se na lahvičku bezbarvé, průhledné tekutiny pochybovačně podívala…“ (s. 112).

Díky příteli K sežene vypravěč svému otci nakonec zaměstnání hlídače. Když je jednoho dne otec přistižen, jak pije kávu, kterou mu služebná hlídaného domu uvařila, je na minutu vyhozen. Dozorce M je neoblomný. Děj povídky už po tomto incidentu další otcovy peripetie neřeší a těžiště pozornosti se přesouvá na samotného vypravěče a jeho setkávání s přítelem ze studií, K. Tato postava si zaslouží zvláštní pozornost. Jde o prototyp mladíka, s kterým je spokojený jeho zaměstnavatel, americký plukovník, a po skončení svého služebního pobytu v Japonsku mu nabízí odcestovat s ním do Spojených států. Mladík K nabídku nadšeně přijímá, je jedním z mála, kdo mají takovou možnost. Navíc si v dané době (vypravěč uvádí, že otec získal práci hlídače dva roky po demobilizaci) žije nad poměry svých vrstevníků i ostatních Japonců. „Bylo by mu dobře asi kdekoli. Jako sirotek si musel klestit svou cestu už na základní škole, přesto se ale nikdy netvářil ztrápeně. Zatímco jsme mluvili, cítil jsem, jak na mě přechází něco z jeho vyrovnanosti a pozitivní nálady. Pustil jsem z hlavy nevydařenou snahu zachránit svému otci kůži. Užíval jsem si skvělou večeři a v bílé porcelánové vaně jsem do sebe pak vyklopil coca-colu“ (s. 118). Další den s K vypravěč poobědvá *tempuru* namísto jídla na přídělové lístky. Pro děj povídky podružné reálie jsou opět odrazem doby, do které je příběh situován.

Název povídky je částečně vysvětlen v jejím úvodu, k dovysvětlení se Jasuoka vrací na závěr, jak činí i u mnoha jiných povídek. V okamžiku, kdy se rýže s *tempurou* lahodně rozplyne vypravěči na jazyku, nahrnou se mu do očí slzy štěstí a dojetí. V tom okamžiku se z rozhlasu line ponurá melodie nejmenované německé písně. Ta vypravěči evokuje právě onu dětskou vzpomínku na „tanec s mečem“, zmíněný v názvu a popsaný v úvodu povídky.

Rozbor této povídky si dovolím zakončit citací neotřelého přirovnání: „Jako čůránky, kterým dá dítě volný průchod, napůl nechtěně a napůl proto, že už to nemůže vydržet, mi začaly z očí téct slzy a jedna po druhé stékat do misky s rýží“ (s. 119).

6.2.2 Americká přítomnost v poválečném Japonsku

Prvky americké přítomnosti v souvislosti s poválečnou okupací Japonska se hojně vyskytují především v povídkách *Skleněný střevíček* (Garasu no kucu ガラスの靴, 1951), *Hlídač* (Hausugarudo ハウスガルド, 1953) a *Vyznamenání* (Kunšó 勲章, 1953).

Skleněný střevíček vykazuje rysy své doby už samotným prostředím, v němž se děj povídky odehrává. Americká domácnost vojenského lékaře, podplukovníka Craigowa a jeho ženy v tokijské čtvrti Haradžuku, je kulisou krátkého vztahu a dlouhých rozhovorů postavy mladého Japonce (který je postavou „já“ a vypravěčem zároveň) a dívčí postavy mladičké Ecuko. Mladý Japonec ve dne studuje a v noci pracuje jako noční hlídač ve skladu se zbraněmi a Jasuoka mu s ironií sobě vlastní vkládá do slov i myšlenek sarkastické formulace komentující skutečnost: „Čekání bylo mojí prací. Byl jsem zaměstnán jako noční hlídač v obchodě, kde se prodávaly lovecké pušky“[195]. Pušky si podplukovník nechá jednoho dne doručit do domu, kde se student s mladou Ecuko, která je u amerického páru zaměstnána jako služebná, seznámí. „Bledá, pohublá služebná mi přinesla občerstvení. (…) Připomínala ovci. Evokovala v mých představách bílou ovci, přežvykující papír“ (s. 113). Ecuko mladému muži mimochodem sdělí, že Craigowovi budou trávit následující tři měsíce na cestách a že se jim po tu dobu bude starat o dům. Při odchodu ho stydlivě požádá, ať se ještě někdy zastaví, bude-li chtít. „Tak jsme se sblížili. Přesto mě

[195] Jasuoka, Šótaró. *Garasu no kucu*. In: Adači, K. et al. ed., *Gendai Nihon no bungaku*. Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 45, s. 112. Další místa citace ze stejné povídky uvedena v textu.

tehdy vůbec nenapadlo, že bych se do ní někdy zamiloval. Upřímně řečeno, nebyla nijak atraktivní“ (s. 113).

Další kulturně kontrastní prvky vyplývají na povrch nepřímo. Při další návštěvě má dívka na sobě japonskou *jukatu* se vzorem tenisových raket. Jindy připraví americký dezert podle tajného receptu paní Craigowové. Když se zásoby ve spíži začnou tenčit, pomůže si autor přirovnáním s odkazem na západní pohádkovou tradici: „Prázdné police v domě v Haradžuku mě poháněly jako dny, které jeden za druhým v kalendáři míjely. Po prázdninách nebudeme mít už nic. Jistě, všechno zmizí jako Popelčiny šaty s odbíjející půlnocí“ (s. 120). K této metafoře, která je implicitně předznamenána už v názvu povídky, se autor později ještě vrací, aby ji v kombinaci s vývojem děje završil.

Povídka ale nepostrádá ani japonské reálie. Posezení před umělým krbem, nad kterým visí stylizovaný obraz hory Fudži, oběma připomíná vlakové kupé. Jako dvě děti si usmyslí, že si v tomto vlaku pod krásnou krajinou vyjedou na výlet a Ecuko vyskočí, aby oběma donesla z kuchyně *bentó*. Oba se nemohou shodnout, zda je živočich, označovaný japonsky jako *higuraši* hmyz, jak tvrdí mladík, nebo pták, jak tvrdí Ecuko, ani jeden si není jistý, že ho kdy v životě viděl, jen o něm oba ve svém velkoměstském světě slyšeli. *Higuraši* se nakonec stává symbolem jejich komunikace, která se nenápadně už v tomto okamžiku začíná mezi nimi míjet.

Svou pozornost zaslouží i postava mladíka, který je označován jménem Hanajama, a který je typem moderního muže, který – ač obvykle bez peněz – o sebe dbá, používá nejrůznější pánskou kosmetiku, nosí při sobě zrcátko a chlubí se tím, že jeho spodní prádlo je „Made in USA!“, přičemž se nestydí „stáhnout na místě kalhoty, aby vám to dokázal“ (s. 119). Novodobý dandy se kvůli svým milostným aférám stěhuje z místa na místo a pokaždé, když si najde novou známost, navštíví hlavního hrdinu, aby se zároveň pochlubil a zároveň si na ni také trochu postěžoval. Poté co vypravěč a hlavní postava povídky v jedné osobě postavu Hanajamy s dostatečnou ironií a vtipem uvede, přiznává, že pro něj dotyčný Hanajama představuje odborníka na ženy, a proto se mu se svým vztahem k Ecuko svěří a požádá ho o radu, co dál. Hanajama ho ujistí, že má ve svých snahách navázat s Ecuko vztah rozhodně pokračovat. Mohli bychom

očekávat konflikt zájmů a střet postav v dalším odvíjení děje, ale Jasuoka se tímto směrem neubírá. Postavu Hanajamy používá pouze jako prototyp jednoho druhu mladého poválečného muže, sebevědomého, který se ale také může mýlit, jak se v závěru povídky nakonec ukáže.

Hlavní hrdina si rychle zvykne trávit dny v domě Craigowových spolu s Ecuko. Čas letních prázdnin a doby, po kterou je americký pár pryč, běží ale neúprosně rychle, zásoby ve spíži jsou u konce, mladý hrdina si půjčuje peníze a prodává své učebnice a slovníky, aby cestou k Ecuko nakoupil oběma jídlo. Plná spíž domu v Haradžuku je pro oba symbolem nekončícího léta a času, který spolu mohou trávit. Podle přímé úměry „čím více jídla, tím více společného, bezstarostně stráveného času nám ještě zbývá“ se hlavní hrdina snaží uměle nastavit čas nepřítomnosti podplukovníka Craigowa. Proto je jednoho dne zaskočen, když s náručí plnou nových zásob vystoupá do svahu k podplukovníkovu domu a spatří před ním zaparkované vojenské nákladní auto. Pouze z toho prostého důvodu, aby se s nakoupeným jídlem nemusel v horkém dni vracet, dojde k domu, kde sebevědomě nahlas pozdraví japonskou angličtinou: „Gúdo móningu“ (s. 121). Podobně jako v analogických situacích v jiných povídkách ze stejného období tohoto i dalších autorů není mladíkova snaha korunována úspěchem či alespoň minimální satisfakcí: „Podplukovník se na mě se znechucením podíval a podezřívavě se zamračil. To mě dostalo. Spletl jsem se. Byly dvě hodiny odpoledne“ (s. 121), vybaví si hlavní hrdina hodiny a postavení ručiček na ciferníku na stanici, kde před chvílí vystoupil z vlaku, zastydí se, otočí a utíká pryč.

Mladík se po zbytek horkého letního dne utápí v pocitech studu a sebepohrdání, před očima mu stále tane bílý štítek opatřený číslem příkazu k záboru majetku na (původně japonském) domě Craigowových, a dochází mu, že Ecuko padla do rukou nepřítele a stala se rukojmím. Druhý den ráno však Ecuko přichází. „Zdálo se mi, jako by ke mně promlouvala z úplně jiného světa“ (s. 121). Craigowovi si po vybalení věcí odjeli odpočinout na dva dny do Nikkó. „Překvapilo tě to? Máme další dva dny prázdnin!“ (s. 122) Symbolika skleněných střevíčků v názvu povídky je následně objasněna mladíkovou bleskovou, a zároveň romantickou, úvahou: „Nenacházel jsem slov. Ptala se mě, zda nejsem

překvapen, ale můj údiv neznal mezí. Zrovna když jsem si začínal myslet, že je po všem, bylo to všechno zase zpět. Bylo mi, jako bych našel skleněný střevíc. Ty dva nádherné dny před námi byly jako skleněný střevíček, které na cestě zanechaly všechny předchozí dny prázdnin. Daly mi zpět všechno, co jsem v jednom okamžiku ztratil“ (s. 122). Ecuko svého milého našla až po dlouhém hledání, když s trochou důvtipu zjistila adresu obchodního skladu, kde byl mladík zaměstnán. Lze se jen dohadovat, zda i toto hledání bylo autorovým záměrem v souladu s metaforou o Popelce. Přestože závěr povídky má od modelového šťastného konce pohádek daleko a hlavní hrdina se cítí podveden, přijímá stav věcí tak, jak jsou a v náhledu na sebe i okolní svět mu nechybí příznačná ironie jasuokovských postav.

Lze se oprávněně domnívat, že reakce japonských postav vůči americkým, tak jak jsou popisovány v povídkách sledovaného období, kopírují reálné situace ze skutečného života, tak jak je zakusili nebo odpozorovali v poválečných letech sami autoři. Odvaha přímého kontaktu buď chybí nebo když je (často jde jako v tomto případě o odhodlání vyřknout pečlivě memorovanou anglickou větu), naráží japonské postavy ze strany okupantů na jazykové neporozumění, nepochopení a nedocenění své snahy. Se stejnou reálií se setkáváme i v povídce *Vyznamenání*, kde hlavní postava mladíka vede rozhovory s americkými důstojníky v angličtině s univerzálními, předem připravenými odpověďmi.

Hlavní postava v mužské osobě a v osobě vypravěče zároveň má v povídce *Hlídač*, jak už její název[196] napovídá, stejnojmenné zaměstnání. Opět tu jde o představení dalšího z úhlů pohledu na poválečné okupované Japonsko z pozice postavy, která přichází pracovně do přímého kontaktu s americkou okupační správou. V povídce *Skleněný střevíček* byl hlavní hrdina zaměstnán jako student-brigádník ve skladu zbraní a munice, zde je opět jako student-brigádník zaměstnán pod služebním sektorem okupačních jednotek GHQ. Pracovní náplní jednotlivých studentů je ostraha prázdných domů na různých

[196] Název v originálu vychází přímo z angličtiny a je uváděn katakanou jako přepis pojaponštělé výslovnosti angličtiny.

místech po Tokiu, včetně dohledu nad služebnictvem v obdobích, kdy tyto domy nejsou nikým z Američanů právě obývány. Kromě běžných instrukcí dostávají hlídači i celý seznam zákazů, které Jasuoka Šótaró nechává vyznít s vtipem, zvláště když jmenuje následující dva: „Zakázáno nosit v domě pouze spodní prádlo"; „Zakázáno smažit rybu, aby se pach nešířil po domě."[197] Paradox těchto příkazů pak dle dalšího líčení spočíval především v tom, že kontroly byly sporadické a namátkové, a tak nebylo nezbytně nutné nechávat se jimi omezovat.

Kromě vypravěče v první osobě se v povídce vyskytují postavy další, které jsou konkrétně označeny, byť jen počátečními písmeny, jak bylo už zmíněno také u povídky *Tanec s mečem*. Tuto praxi označování osob si oblíbil už na přelomu devatenáctého a dvacátého století Nacume Sóseki a není v 50. letech tedy ničím novým. Nicméně jde o osvědčený a oblíbený postup v budování identity postavy, kdy přidělení pouhého jednoho písmene v jejím označení může předznamenávat její jisté charakteristiky a současně ji zastírat určitým tajemnem.

Postava s označením M vykonává v kanceláři práci inspektora, přidělujícího studentům objekty k hlídání. Postava S je zmíněna v souvislosti s odchodem ze sektoru po střežení domu, který zčásti vyhořel vinou nedbalého chování ruského nájemníka. Tento dům je následně přidělen k hlídání hlavní postavě, která si stěžuje na to, že ho M nemá v lásce a že objekty k hlídání přiděluje studentům dle svých osobních preferencí a sympatií.

„Stejně jako ostatní zabavené domy, měl i tento bílou dřevěnou cedulku s označením a konfiskačním číslem[198]. Student S odchází s ubezpečením, že tento dům je tím nejlepším objektem, který kdy hlídal a nebýt naléhavých studijních povinností, nikdy by se ho byl nevzdal. Od počátku nachází i hlavní hrdina v objektu příjemné a nerušené útočiště. Svůj pobyt zde přirovnává k pocitům účastníka hry na schovávanou, od pocitu štěstí, jak výbornou má

[197] Yasuoka, Shotaro. *The Medal.* In: Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s. 64. Další místa citace uvedena v textu.
[198] Se stejným zmíněným označením se setkáváme i v případě zabaveného domu v povídce *Skleněný střevíček*.

skrýš, po pocit zklamání a úzkostných obav, že ho nikdo nehledá a ostatní na něj zapomněli. Jak se zdá, zapomněl na něj i inspektor M. Žádná kontrola nepřijíždí, ale hlavní postava neupadá do letargie, stále se má na pozoru, zvláště vždy když slyší motor přijíždějícícho džípu. Ten se ozývá pravidelně večer, když jeden ze sousedů, pan Moskarev, přijíždí domů z práce na ambasádě. Pokaždé když hlavní hrdina odhrne záclonu, aby se přesvědčil, že na džípu neuvidí obávané USA, ale USSR (tyto zkratky Jasuoka v textu využívá jako slovní hříčku), zvyšuje tím podezření pana Moskareva, že student je tajným agentem, pracujícím pro Američany (zvlášť když si pan Moskarev ověří, že spadá služebně pod GHQ). Pan Moskarev je jedinou mužskou postavou, která je v povídce opatřena jménem. Jasuoka k tomu nemusel mít žádný zvláštní důvod, přesto se domnívám, že je to tím, že jde o postavu, která má v ději svou specifickou roli. Absolvent oboru japonská studia na univerzitě v Moskvě, „pro kterého není problém přečíst si *Příběh prince Gendžiho* v originále“ (s. 70), zasáhne později do poklidného života hlídače a jeho prudké jednání s sebou nese další dějové zvraty a důsledky, takže lze jeho výstup bez nadsázky označit za kolizi a vyhrocení děje, předznamenané varovným vzkazem, s kterým Moskarev pošle svého sloužícího. Jde o varování, aby hlídač nepozoroval přes odhrnutou záclonu pana Moskareva pokaždé, když se večer vrací domů.

Ač by se mohlo zdát, že Jasuoka Šótaró v této povídce humorem spíše šetří, není tomu tak. Snad možná, aby nebyl *Hlídač* o autorův humor v tomto smyslu ochuzený, nechává autor v okolí napůl shořelého hlídaného domu bydlet i ruskou rodinu pana K., o které se dozvídáme jen tolik, že jejich malá dcerka potřebuje poměrně často měnit pleny. Přes plot se tak k hlídači ozývají tři ruská slovíčka, jejichž význam si brzy odvodí a která si je jako jediná schopen zapamatovat: *da*, *nět* a *kaka*. Pan K. je další postavou, označenou pouhým písmenem latinky, dalším je pan H., majitel hlídaného domu, který o sobě občas nechává vědět a kterému hlídač odsouhlasí vše, i to, na co má sám opačný názor.

Pobyt v hlídaném objektu zpříjemňuje hlídači japonská služebná z nedaleké italské domácnosti, dívka Čako. Poprvé si tak hlídač nemusí sám vařit – je neustále zásobován italskými pochoutkami, které „vždy zbydou, když se

hosté bez předchozí omluvy nedostaví na recepci“ (s. 68) a také má příjemnou společnost. Ke krizi v ději dojde právě za přítomnosti Čako. Je večer a pan Moskarev se svým džípem vrací z práce, hlídač ztuhne v napětí, zda nejede americká kontrola a Čako odhrne závěs. O chvíli později vtrhne do objektu rozlícený Moskarev a následně se odehraje dramatická scéna, během které se Čako nepozorovaně vytratí a další dny po ní není ani památky. Perspektiva vztahu, který byl při této první návštěvě dívky Čako načrtnutý, s výstupem běsnícího Moskareva ihned končí. Tím se příjemný a poklidný život hlídače v napůl zhořelém domě schyluje ke konci. Utrhává se na všechny okolo, i na majitele, pana H., což se brzy donese inspektorovi M. „A to bylo pravděpodobně to, čeho chtěl docílit…“ (s. 75), končí touto větou povídka.

Z pohledu zkoumání dobových prozaických textů vymezeného období je tato povídka jiná než ostatní především už tím, že jedinými cizinci, kteří v ní vystupují, nejsou Američané, ale setkáváme se i s typy jiných národností, které reprezentují profily dobových osobnostních typů. Mezi osobami, které jednotlivé postavy reprezentují, jsou pouze tři Japonci. Je tu, jako v jiných povídkách, opět přítomné určité napětí mezi cizinci a Japonci (které se nakonec potvrdí v závěrečném výstupu postavy pana Moskareva), více méně ale postavy japonské z vně nastavených podmínek těží (těžko si představit bezstarostný život hlídačů v případě jiné studentské brigády nebo takový přísun jídla, jaký měl hlídač díky postavě Čako, sloužící v rodině italského diplomata). Nesmyslné a často absurdní příkazy, které svým brigádníkům vydávala GHQ, také nepochybně vypovídají reálně o tom, jak Japonci vnímali mnohé vyhlášky a příkazy amerických okupantů. V kontextu srovnání těchto povídek například s Kodžimovou *Americkou školou* bychom měli brát v úvahu, že Kodžima svou povídku napsal až po skončení okupační cenzury, zatímco Jasuoka své povídky *Hlídač* a *Skleněné střevíčky* psal v době, kdy cenzurní předpisy byly stále v platnosti, a vydal je až poté, co byla cenzura zastavena.[199]

[199] Orbaugh, Sharalyn. „Occupation-Period Fiction“. In: Mostow, J. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*. New York: Columbia University Press, 2003, s. 187.

Povídka *Vyznamenání* zpracovává novou etapu v životě mladíka krátce po skončení druhé světové války v Japonsku, vůdčím motivem jsou tu ovšem tabák a cigarety. Pokud mnohé z postav poválečné literatury brouzdí ulicemi zničeného Tokia ve snaze získat pro sebe a své rodiny jakékoli potraviny, hlavní hrdina a zároveň vypravěč v povídce *Vyznamenání* chodí ulicemi s očima upřenýma na chodník a hledá nedopalky cigaret.

S ostatními postavami vypravěčů (vždy mladých mužů) v dalších Jasuokových povídkách sdílí i zde vypravěč několik styčných vlastností a životních okolností. V úvodu se dozvídáme o tom, že pracuje jako uklízeč v budově Daiiči Sógo 第一相互, kde má svůj úřad i Douglas MacArthur. Současně na vysvětlenou dodává, že nedokáže uspokojivě odpovědět na otázku, proč si tuto práci vybral, ale že si vzpomíná na bezprostřední pohnutku, která ho k tomu vedla: „Zoufale jsem potřeboval tabák, i kdybych měl kouřit cigaretové špačky.“[200]

I do této povídky promítne autor autobiografické prvky, ač se v této povídce nevyskytuje postava otce, ani o něm není uvedena žádná zmínka. O vypravěči se namísto toho dozvídáme, že byl 30. června 1945 zproštěn vojenské služby[201]. Proto také mohl necelý měsíc před kapitulací Japonska trávit čas procházkami po Tokiu „s dlouhou dýmkou *kiseru*[202] s kovovými konci“ (s. 122). Ze své krátké zkušenosti v armádě si přinesl dobrý a užitečný zvyk dívat se neustále na zem a hledat, co by se našlo použitelného. Z nedopalků cigaret, které takto po propuštění z vojenské nemocnice po městě nachází, si sesypává tabák do své dýmky. Zázemí nachází u strýce (dům jeho vlastní rodiny podlehl náletům na město), a snad i proto se v této povídce zmínky o rodiném soužití nevyskytují.

Odstavec, v němž vypravěč popisuje scenerii poválečného Tokia, připomíná styl tzv. atomové literatury, o které se zmiňuji v kapitole 5.1.2. „Dobře jsem věděl, že tady na žádné jídlo nenarazím, město bylo skutečně

---

[200] Yasuoka, Shotaro. *The Medal.* In Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s. 102. Další místa citace uvedena v textu.

[201] Jasuoka Šótaró byl v roce 1944 zmobilizován, nakonec byl pro tuberkulózu páteře skutečně propuštěn do domácího léčení.

[202] 煙管 nebo také キセル, z khmérského *khsier*

vylidněné. V nemocnici ve městě K, které bombardováno nebylo, jsem si vždycky představoval, jak kruté představy musí navozovat budovy a ulice, co lehly popelem. Šel jsem z Hončó poblíž Nihonbaši dál na Muromači, Kjóbaši, na Ginzu, ale nespatřil jsem ani živáčka. Některá místa ležela v ruinách, ostatní plamenům unikla, ale všude vládlo mrtvolné ticho. Nikdo mě nepozdravil“ (s. 122).

Povídka je členěna na menší celky, označené čísly. Na začátku druhé části se vypravěč vrací ke konci války: „Válka skončila. Znamenalo to, že jsem navždycky propuštěn z práce,“ (s. 125) a připomíná významný císařův rozhlasový projev z 15. srpna 1945, s kterým se v poválečné literatuře setkáváme i v dalších desítkách próz. Jak jsem zmínil výše, leitmotivem povídky je tabák, a tak v ní významnou historickou událost spojuje autor slovy vypravěče s novou značkou cigaret, která byla první vlaštovkou míru: „Byly to americké cigarety, které mě skutečně přesvědčily, že válka skončila. (…) Přijel jsem do Tokia, kde mi můj přítel K daroval krabičku Lucky Strikes[203]“ (s. 125). „Nevěděl jsem, jak krabičku otevřít, nikdy předtím jsem se s touto značkou nesetkal“ (s. 126). V jiné Jasuokově povídce, *Královy uši* (Ósama no mimi 王様の耳, 1954), jejíž děj se odehrává ještě v předválečných letech, zmiňuje Jasuoka značku cigaret Šikišima. V povídce *Tanec s mečem*, zmiňované výše, se zase vyskytují kolkované cigarety značky Corona. Tabák v jakékoli formě představuje pro postavy v povídkách Jasuoky Šótaróa nezanedbatelnou součást všedního života a jistou formu útěchy. Chuť a vůně tabáku podkresluje atmosféru všedních dní, některé postavy jsou jím posedlé, jako například právě v povídce *Vyznamenání*, a určitou posedlost lze dle množství zmínek a odkazů na tabákový sortiment přisoudit i samotnému autorovi.

Dobovou atmosféru též ilustruje náhodné setkání s korejským mladíkem „jednoho večera na vlakové stanici S“ (s. 127), kde také svou úlohu sehrají cigarety. Vypravěč si napěchuje svou dýmku *kiseru*, ale zjistí, že nemá zápalky. Ohlíží se okolo sebe, zda by se nenašel někdo, kdo by mu připálil, když vtom ho

[203] Se značkou Lucky Strikes se setkáme i ve filmové tvorbě, zachycující poválečné období. Logo značky je důležitým motivem i symbolem ve filmu režiséra Sakamota Džundžiho 阪本順治 (nar. 1957) *Pryč z tohoto světa* (Kono jo no soto e この世の外へ, 2004).

osloví mladý Korejec a nabídne mu z krabičky americké cigarety. Vypravěč nechápe jeho motivaci, chvíli je zmatený, ale nakonec Korejcovu naléhání podlehne, protože neví, jak slušně odmítnout: „Mohl jsem si vymyslet spoustu výmluv, ale nebylo jednoduché vybrat si z těch možností jednu jedinou. Najednou jsem svou nerozhodnost začal vnímat jako projev nacionalismu a sám jsem si začal být odporný. Nechoval jsem se k němu snad tak proto, že šlo o Korejce? Vždyť ty cigarety, co na mě mrkaly z blyštivého balíčku, mě svou bělostí tak dráždily, až jsem od nich odvracel oči. ‚Když mu řekneš ne, bude to znamenat, že se na něj díváš spatra', začalo mi našeptávat moje svědomí. Nahlas jsem nakonec odpověděl: ‚Dobrá, tak jednu.'" (s. 128) Korejský mladík vypravěče pobídne, ať si vezme cigaret víc a vzápětí mu pochválí jeho ovčí přehoz, což si vypravěč vysvětlí jako pokračování předem nedohodnutého výměnného obchodu, ale nakonec se v dobré náladě oba mladíci spolu vtipnému přehozu z ovčí vlny zasmějí a jejich setkání ukončí přijíždějící vlak. Korejec se rychle loučí přátelským poklepáním na rameno a pronese slova „tak strašná, až jsem zbledl: ‚Teď je svět náš. Uděláme ho mnohem lepší, ty a já.' Beze vší pochybnosti, že jsem jeho krajan, zmizel v automatických dveřích vagonu" (s. 128). Jaká větší ironie mohla Japonce v poválečném Tokiu potkat, než že si ho Korejec splete s Korejcem? V kontextu korejsko-japonské konfrontace nejde jen o poválečné období a pouze o národní hrdost. K podobné situaci jistě mohlo ve skutečnosti dojít. Rozhovor, který spolu obě postavy mladíků na nástupišti vedly, se odehrál celý v japonštině. Autor povídky se tímto nekonfliktním nedorozuměním, k jakému mezi postavami došlo, pokusil dotknout problému, který je důsledkem japonské politiky v moderní historii, a který vyvrcholil v průběhu druhé světové války. Téma takzvaných *zainiči Kankokudžin* 在日韓国人(případně *Čósendžin* 朝鮮人, zvlášť mluvíme-li o době bezprostředně poválečné, tedy ještě před rozdělením Koreje), čili Korejců s *dočasným*[204] pobytem v Japonsku, je dodnes citlivé.

[204] „Dočasným", jak implikuje termín *zainiči* 在日 (dosl. „pobývající v Japonsku"). Termín *zainiči Kankokudžin* odkazuje na občany korejského původu, kteří jsou však v Japonsku usazeni natrvalo a často jsou do něj zahrnuti i občané korejského původu, kteří se již v Japonsku narodili. Toto označení může dokonce zahrnovat i potomky několikáté generace (často také smíšené

Na začátku třetí (zároveň poslední) části povídky se dozvídáme, jak se vypravěč dostal ke své práci uklízeče v budově Daiiči Sógo. Z pohledu dobových reálií je zde zajímavá zmíněná hodinová sazba 150 jenů za dvě hodiny noční práce a doporučení známého, který sám pracovat nepotřeboval, protože byl ženatý za kadeřnici.[205]

Mladík je ve své práci spokojen a doslova překypuje energií, která se mu vlévá do žil díky množství nedopalků, které během své práce v budově sídla GHQ nachází. Američtí vojáci mu přezdívají Mickey nebo Joe a on se s nimi pouští do rozhovorů v angličtině s univerzálními, předem připravenými odpověďmi. „Vojáci na noční službě, kteří seděli u telefonu, který mohl zazvonit kdykoli, byli celí dychtiví, aby si s námi trochu popovídali, a my jsme se naopak snažili pořádně a pečlivě kolem nich zametat, protože občas nám dávali úplně nové, celé cigarety“ (s. 130).

Vypravěč se soustředí na desátníka Mitchella, který býval většinou o samotě a v jednom kuse psal dopisy, s úmyslem prodat mu vyznamenání v podobě odznaku po svém otci. Teprve zde, v závěru povídky, se Jasuoka dostává k vysvětlení jejího názvu, jak už je pro něj typické. Odznak zřejmě není žádnou zvláštní cenností, ale mladíka k němu vážou vzpomínky na dětství a dospívání, zejména na událost, kdy otec původní vyznamenání kamsi

---

s původním japonským obyvatelstvem, což v označení není nijak zohledněno), přestože tito mají japonské občanství. Anexí Koreje v roce 1910 se obyvatelé korejského poloostrova stali poddanými japonskému císaři. Další hospodářsko-průmyslový vývoj (který japonská a korejská historie interpretuje odlišným způsobem) způsobil několik imigračních vln Korejců do Japonska. Během druhé světové války byli ke službě do Japonska povoláni další Korejci, mnozí z nich byli nuceni sloužit v otrockých podmínkách na místech nebezpečných životu nebo ohrožujících zdraví. Další imigrační vlna byla zaznamenána po vypuknutí Korejské války v roce 1950. Na konci druhé světové války se v Japonsku nacházelo přes 2 400 000 Korejců, ovšem většina z nich se vrátila do své domoviny a do konce roku 1946 jich oficiálně v Japonsku zůstalo jen 650 000. Kapitulace Japonska znamenala ztrátu všech dobytých území a postavení Korejců (a dalších menšin obyvatelstva z kontinentální Asie) vyžadovalo nový právní status. Formální ztrátu japonské národnosti korejských rezidentů potvrdila až Sanfranciská mírová smlouva z 28.4.1952, v níž se Japonsko vzdalo svého nároku na korejský poloostrov. V průběhu posledních desetiletí doznaly postoje k minoritním skupinám (nejen korejského etnika) pozitivních změn a napětí mezi nimi a většinovou japonskou společností se zmírnilo, nicméně jde stále o ožehavé téma zejména co se týká generalizování a neopatrného či necitlivého používání termínů a označení skupin cizinců.

[205] V jiné povídce Jasuoky Šótaróa, *Rolničky* (Džinguru beru ジングルベル, 1951) autor dvakrát zmiňuje přesnou cenu za kupované zboží (konkrétně 300 jenů za *unadon* v restauraci a opět 300 jenů za velký sáček mandarinek). V povídce *Pokoj v Cukidži* (Cukidži Odawaračó 築地小田原町, 1953) uvádí ceny pronájmů.

nenávratně založil, a tak poslal chlapce do sportovního klubu koupit jiný odznak za patnáct jenů. Desátníka Mitchella však zajímavá „starožitnost“ osloví a začíná s mladíkem vyjednávat o ceně:

„Kolik?“

„V penězích by přišla na 500 jenů.“

„A v cigaretách?“

„Cigarety mi nic neříkají. Vezmu si vaši dýmku a k ní tabák. Je to bryerka, že?“

„Správně. Marocká bryerka. Ale mám jenom dva balíčky tabáku.

Cenu už jsem měl dávno spočtenou, musí mi dát pět balíčků tabáku. Tímhle tempem bych ale klidně mohl získat dvojnásobek.

„Dva balíčky jsou málo.“

Už jsem se natahoval, že si odznak zase vezmu, když vtom desátník natáhl ruku a svými chlupatými prsty černou lakovanou krabičku sevřel.

„Za týden touhle dobou přinesu dalších pět balíčků, platí?“

Souhlasil jsem. Lulka pompézní značky *Maroko* vypadala sice jako levná cetka, ale jméno měla svůdné a mně se jí zachtělo.[206]

Ve výše citovaném úryvku můžeme postřehnout hned tři inspirativní faktory:

1) Japonec (jako součást poražené strany) vyjednává s americkým desátníkem (patřícím k vítězné straně, která v současné době určuje stav a chod věcí v zemi poražených) a podaří se mu získat pro sebe více, než si stanovil; současně je zde Japonec v podřízené pozici (uklízeče) vůči svému zaměstnavateli;

2) tabák jako důležitý artikl a předmět obchodování z ruky do ruky (nejen na černém trhu, ale i v sídle GHQ – samozřejmě pokud vycházíme z toho, že autor čerpal v povídce z podobného reálného základu);

3) ač byl tento obchod sjednán s banálním úmyslem získat kuřivo, má bryerka, navíc s označením „marocká“, pro mladého Japonce lesk exotické přitažlivosti.

Krátce poté, co vypravěč získá od Mitchella zásobu tabáku do dýmky, dojde v celé budově Daiiči Sógo zásoba cigaret, zatímco dodávky sypaného

[206] Yasuoka, Shotaro. *The Medal.* In: Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s. 132.

tabáku neustávají. Japonští zametači zaregistrují výpadek okamžitě, protože v žádném popelníku nenacházejí nedokouřenou cigaretu. Na tuto situaci nejhůře doplatí právě desátník Mitchell, který nyní lituje, že se své dýmky tak lehce zbavil. Přes nenásilnou konverzaci s vypravěčem, kdy jeden vynáší přednosti dýmky (desátník) a druhý vyznamenání (vypravěč), se americkému důstojníkovi nepodaří začít s vypravěčem vyjednávat o směně zpět. Povídku končí Jasuoka jemnou ironií a zmínkou o bezvýznamném lesku odznaku v zásuvce desátníkova pracovního stolu.

6.2.3 Další dobové prvky v povídkách Jasuoky Šótaróa z první poloviny 50. let

V povídce *Potulný pěvec* (Ginjú šidžin 吟遊詩人, 1954) má muž na nový rok sen, ve kterém se ocitne spolu s dalšími muži na pastvinách, kde se pasou krávy. Všichni muži nesou na zádech své malé děti a reptají na své ženy, které pracují jako státní zaměstnankyně v úřadech, zatímco jejich prací je vynést každý den na zádech své děti na pastvu. Jakkoli se může zdát úvod povídky surrealistický a navozovat paralelu s Nacumem Sósekim 夏目漱石 (1867 – 1916) a jeho *Deseti sny* (Jume džúja 夢十夜, 1908), je současně uveden souvětím, které vnímavého a Jasuoky znalého čtenáře připraví na zcela neobvyklý vývoj děje příběhu, bohatého na ironii: „Dojem, který ve mně sen zanechal, byl nepříjemný, až morbidní. Vypovídal zřejmě o tom, co mě čeká a že jsem měl v té době už nakročeno do své současné bezvýchodné situace, do které mě přivedla má vlastní hloupost.“[207] Ústřední postava povídky se svým způsobem amatérsky odvolává na psychoanalýzu snů, na kterou pohlíží s nedůvěrou stejně, jako odsuzuje sebe sama. Muž ve středních letech je srozuměn a smířen s tím, že nezdar je jeho osudem. Přesto ve svém profesním životě již dříve zaznamenal jistý úspěch, když zcela náhodou opatřil melodií veršovanou říkanku, v jejichž

[207] Yasuoka, Shotaro. *The Wandering Minstrel.* In: Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s 8. Další citace z této povídky budou dále uváděna v textu.

skládání si liboval jeho nadřízený, majitel velkoobchodu s textilem a pleteným zbožím o deseti zaměstnancích, pan Sugimoto. Dětinský popěvek se záhy stal „podnikovou hymnou“, která se za nástupu všech zaměstnanců zpívala každé ráno před začátkem pracovní doby, což se stalo důvodem nevraživosti ostatních zaměstnanců vůči našemu muži. Jeho pracovní náplň spočívala v administrativní práci „překladatele“ zahraničních tištěných materiálů. Se smlouvou na dobu určitou, nevalnou jazykovou znalostí a pracovními výsledky, bez kterých by velkoobchod nepřestal existovat, není pozice hlavní postavy jistá. „Celé to bylo pitomé mrhání časem, ale já neodešel, kdepak“ (s. 9). Existenční nejistotu kompenzuje muž navštěvováním domácností okruhu svých známých vždy v čase večeře, a proto také neváhá pragmaticky přijmout nabídku k sňatku, s níž jednoho dne přichází pan Sugimoto. Seznamovací návštěva se odbyde v domě mladé ženy a nechybí ani bohaté pohoštění. Jeden chod střídá druhý a zlá předtucha, která muže od rána jímala, se stává čím dál víc skutečnou. „Nějakým sledem myšlenek připomínala dívčina široká, kulatá tvář obličej jedné z krav, které se zjevily v mém novoročním snu“ (s. 15).

Jasuokova ironie a vyjadřovací prostředky na omezeném prostoru, jaký nabízí rozsah tak krátké povídky, je nepopiratelná i v této méně známé próze z roku 1954. Z dobových reálií je v povídce zaznamenáno tehdy ještě velmi rozšířené setkání *miai* 見合い, součást zprostředkovávání sňatků pomocí třetí osoby, kterou většinou býval společný známý obou stran. Neřešitelná, svízelná situace, do které se muž nakonec dostává, je způsobena nemožností odmítnout, aniž by nějak poznamenal dobrý vztah se svým nadřízeným a neprohřešil se proti společenským konvencím. Zaměstnání hlavní postavy, pozice překladatele bez jazykových znalostí, jen podtrhuje ironii a jistě odkazuje k dobovým případům, kdy taková kombinace nebyla vzácností. Také mužovy obavy, že jeho role v podniku je v podstatě zbytečná, vyznívají z jeho postavy v průběhu celé krátké povídky.

Název povídky *Rolničky* (Džinguru beru ジングルベル, 1951) evokuje nejen vánoční náladu, která má v povídce ovšem daleko od romantické atmosféry vánoc, ale opět také americkou přítomnost v poválečném Japonsku (koleda je spolu s vánoci součástí poválečného amerického vlivu). Píseň

současně udává rytmus, především je ale více či méně jasně čitelnou metaforou pokoření japonského národa americkými okupanty. V metafoře se dokonce objevuje výraz „otroctví“, když melodie k uším hlavní postavy dolehne ve stejný den již poněkolikáté, tentokrát v jazzové verzi: „Ten, kdo ji zpíval, očividně imitoval jakéhosi černošského zpěváka, (…) sotva popadal dech, škrtil se, frázování připomínalo vzlyky a sténání, zcela typické pro člověka, zrozeného do otroctví.“[208] Následně si mladík představuje sáně tažené soby a práskání biče, které nutí zvířata běžet. Rytmus koledy, která se ve vánoční dny line z reproduktorů rozhlasů a amplionů, nutí také mladíka pohybovat se mimovolně do taktu a vzbuzuje v něm značnou nevoli pasivně tuto melodii na každém rohu poslouchat. Dokonce i tep svého srdce vnímá přes roztržený sáček mandarinek, který nese ulicemi Tokia přitisknutý na prsou, v rytmu *Rolniček*.

V povídce *Královy uši* (Ósama no mimi 王様の耳, 1954) se mladí studenti humanitních studií, Tojota a Nakaja, připojí ke skupině starších kolegů, která se staví proti konvenčnímu způsobu života a v které se Tojota Fukumicu stává terčem zdánlivě neškodných vtipů a podvodů. Přes osobní tragédii postavy Tojoty Fukumicua má povídka přesah sociologický, když si uvědomíme souvislost s počátky formování vždy jistým směrem vyhraněných skupin mladé nastupující generace a padesátými lety v kontextu společenských dějin. Išihara Šintaró[209] píše svou knihu *Sluneční sezóna* (Taijó no kisecu 太陽の季節) až v roce 1956, kdy vychází už z konkrétní historické situace. Současně v textu této povídky nacházíme podobnosti s životním stylem současných studentů. Přestože je děj povídky situován prokazatelně před rok 1945, jak vyplývá

[208] Yasuoka, Shotaro. *Jingle Bells.* In: Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s. 82.

[209] Išihara Šintaró 石原慎太郎 (nar. 1932), spisovatel a politik, od roku 1999 guvernér Tokia. V roce 1956 absolvoval univerzitu Hitocubaši v Tokiu, ještě před ukončením studia obdržel za svou povídku *Sluneční sezóna* Akutagawovu cenu a nastartoval tak svou (nejen) literární kariéru. Kniha a krátce nato i film, ke kterému sám napsal scénář a který natočil jeho bratr Júdžiró, se stala výchozím bodem sebevyjadřování a sebeprosazování mládeže v druhé povině 50. let a formování tzv. *zoku* (příslušnosti). Podrobněji v kapitole 7.1.

z úryvku v následujícím odstavci, návaznost na pozdější vývoj skupin *zoku*[210] v padesátých letech nelze zcela vyloučit.

„Nikdo z nás neměl sebemenší ponětí, co si sám se sebou počít. Naši učitelé, plní obav z rozvíjející se světové situace, věnovali hodiny japonské historie nesmyslným aktivitám, kdy jsme museli nahlas předčítat *Mein Kampf*, nebo jiným absurdním mechanickým činnostem, takže škola se pro nás stala jenom místem, kam jsme chodili získávat kredity.“[211]

Název povídky odkazuje opět k evropským kulturním souvislostem a má skutečně evokovat starověkou báji o králi Midásovi: „Kdykoli si vzpomenu na Tojotu, vybaví se mi z jakéhosi důvodu příběh králových uší – však víte, jak se v něm holič přitočí k houštině a zašeptá do ní: ‚Král má oslí uši.‘ Nemohu si pomoci, ale mám pocit, že všude kolem nás musí být takové houštiny a křoví, přímo prosáklé podobnými tajemstvími“ (s. 97).

Ze sledovaných podružných detailů ve vybraných povídkách jsou v této zmíněny cigarety Šikišima s poznámkou, že šlo o značku, „kterou nebylo běžně vidět prodávat“ (s. 96). Jde o cigarety japonské domácí výroby, zmínku o nich najdeme i v prózách jiných, starších autorů, např. Mori Ógaie 森鷗外 (1862 – 1922), Nagaie Kafúa 永井荷風 (1879 – 1959) a dalších. Vzhledem k tomu, že Jasuoka situoval děj této povídky do předválečných let, je pro doplnění mozaiky, kterou tato práce předkládá, jen vedlejší a vzhledem k datu jejího zveřejnění (v roce 1954) ji uvádím zejména pro doplnění spektra Jasuokovy povídkové tvorby v 50. letech.

V povídce *Pokoj v Cukidži* (Cukidži Odawaračó 築地小田原町, 1953) líčí jednadvacetiletý vypravěč v první osobě humorným tónem období několika málo měsíců, kdy se spolu s několika ostatními studenty nechá strhnout vášní pro umění, v tomto konkrétním případě uměleckými teoriemi starého Eda, tak

---

[210] *zoku* 族 (v původním významu kmen, rodina, klan) se v poválečných letech 20. století, zejména od 50. let, začal používat jako sufix připojovaný k označení určitým způsobem vyhraněných skupin mládeže. První takovou skupinou byla *taijózoku* 太陽族 (podle knihy Išihary Šintaróa, viz poznámka výše).

[211] Yasuoka, Shotaro. *The King's Ears.* In: Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s. 89. Další citace ze stejné povídky uvedena v textu.

jak je prezentuje vůdčí postava mladého studentského kolektivu. Komai Kumakiči své kolegy dokáže pro svou věc nadchnout natolik, že se všichni přestěhují. V Tokiu si každý sám vyhledá pronájem v centru města, kde „zvyky a způsoby starého Eda stále přežívají.“[212] Za šestirohožový pokoj platí vypravěč dvacet jenů měsíčně. „Později jsem pochopil, že šlo o zhruba dvojnásobek běžné tržní ceny nájemného, ale v té chvíli jsem byl nadšený, že mi majitel pronájem vůbec nabídl a rychle jsem kývl“ (s. 135). Už při první platbě nájemného se manželka majitele domu zdvořile omlouvá za to, že nájemné činí poměrně vysokou částku. Vysvětluje to tím, že dům byl postaven po začátku války v Číně. Nejen pokoj, v němž v noci vylézají ze zdí štěnice, ale ani samotná čtvrť Cukidži neposkytuje mladému hrdinovi kýžené úniky do minulosti a utápění se v atmosféře dávných časů. Ke slovu v líčení popisů přichází Jasuokův pověstný humor a ironie. Postava vypravěče je opět v mnohém podobná postavám „já“ z jiných Jasuokových povídek. Zde se kvůli vysokému nájemnému dostane do finanční tísně a lže svým rodičům i okolí. Když je nucen zastavit svou studenstkou čapku i uniformu, je jeho nouze dovedena do nadsázky. Pozvolna se tak z textu vytrácí uvolněná atmosféra a bezstarostnost mládí a pomalu se schyluje ke katastrofě. Před samotným závěrem povídky osoba vypravěče konstatuje, že se celé skupině vymklo edské umělecké dobrodružství z rukou, když je srdce Tokia, kam přišli hledat starou krásu, přivítalo jen štěnicemi a rybím zápachem. Sám za sebe dodává, že se stal zločincem a ve svém rozpoložení a zaslepení nebyl schopný si to přiznat. Zpětně vyjadřuje zklamání už od svého nastěhování do Cukidži. Povídka končí vycházkou s Takagim, kdy po koupeli ve veřejných lázních a dobré večeři brouzdají ulicemi a spatří u zdi nad vodním kanálem probleskovat kmitající křídla vážky. Je to první symbol tradičního Japonska, s kterým se po měsících úsilí přiblížit se starému uměleckému duchu setkávají. „Ach, ty staré edské časy! Zastavil jsem se a připadal si jako hlupák. Přesto ale, ta poletující vážka poblikávající poblíž zbořených staletých zdí byla naprosto úžasná“ (s. 146).

---

[212] Yasuoka, Shotaro. *A Room in Tsukiji.* In: Yasuoka S. *The Glass Slipper and Other Stories.* Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008, s. 135. Další místa citace ze stejné povídky uvedena v textu.

Kromě dalšího nahlédnutí do života studentů a studentských skupin v dané době nabízí tato povídka v Jasuokově tvorbě ojedinělé připomenutí odkazu minulosti, s jakým se běžně setkáváme u autorů tradicionalistů, např. u Kawabaty Jasunariho 川端康成 (1899 – 1972), který se po druhé světové válce záměrně při volbě motivů orientoval na japonskou tradici nebo u Tanizakiho Džuničiróa 谷崎潤一郎 (1886 – 1965). Zacházení s tradičními prvky a jejich zapracování v literárních textech je však u Jasuoky Šótaróa přirozeně velmi odlišné.

6.3 Literární historiografie a Óokova Paní z Musašina

Román *Paní z Musašina* (Musašino fudžin 武蔵野婦人, 1950) autora Óoky Šóheie 大岡昇平 (1909 – 1988) se volbou historicko-společenských motivů a dějovým zasazením vymyká z řady ostatních autorových děl, které jsou většinou situovány do období druhé světové války, a to převážně posledního roku jejího trvání. Jejich děj se odehrává na filipínských ostrovech, kam byl v roce 1944 Óoka jako vojín se svou jednotkou poslán po pouhých třech měsících základního vojenského výcviku. Na Filipínách prožil také konec války v americkém zajateckém táboře na ostrově Leyte. Z této krátké, ale intenzivní životní zkušenosti čerpal inspiraci při psaní knih *Zápisky zajatce* (Furjoki 俘虜記, 1948), *Matka Boží v San José* (San Hose no seibo サンホセの聖母, 1950) nebo světově známé prózy *Ohně na planinách* (Nobi 野火, 1952). Ještě na konci 60. let se k tomuto tématu vrátil knihou *Deník z Leyte* (Reite nikki レイテ戦記, 1971).

Při čtení románu *Paní z Musašina* může čtenáře překvapit poměrně značné množství zmínek a odkazů na dobu, kdy se jeho děj odehrává. Období, do kterého je děj zasazen, je v textu přímo zmíněno v poznámce, vypovídající o tom, že dané postavy nacházíme v uváděných životních situacích a podmínkách v červnu třetího roku od konce války.[213] Příběh tohoto románu, označovaného

[213] Óoka Šóhei. *Musašino fudžin*. In: Adači, K. et al. ed., *Gendai Nihon no bungaku*. Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 36, s. 62. Další místa citace uvedena v textu.

jako „psychologický román“, začíná líčením historie jisté venkovské usedlosti a zmiňuje osudy lidí – pěti ústředních postav, které se k ní vážou. Současně je tak vytvářen určitý diagram vztahů mezi jednotlivými postavami románu. Dílo tedy není psáno *a priori* jako historický román, nicméně autorův cíl, zobrazit aspekty určitého dějinného období, je jasně čitelný. Kromě propracované psychologie postav nechává autor v díle odrážet a rezonovat dopad poválečných změn na japonské obyvatelstvo. Z pohledu zkoumání interakce dějin a literatury v japonské tvorbě poválečného období je toto literární dílo jedním z nejbohatších a nejcennějších zdrojů.

6.3.1 Proměna krajiny

Román *Paní z Musašina* začíná představením lokace, oblasti Musašino nedaleko Tokia, která je v románu důležitým topografickým bodem, k němuž se jednotlivé postavy každá jiným způsobem vážou a který mezi nimi vytváří určité pojítko. Usedlost Hake je dědičným lénem titulní postavy Mičiko, která je onou „paní z Musašina“. V současné době je Musašino součástí tzv. velkého Tokia, velkoměstského aglomerátu, který navazuje na původní tokijské městské čtvrtě.[214]

V textu nacházíme hned několik vedlejších zmínek, odkazujících k proměně krajiny. Velkoměsto je popisováno jako stále expandující do všech světových stran, včetně rozrůstání se na západ směrem k lokaci děje románu. Hranice města se posunuje a přináší s sebou davy velkoměsta a novou zástavbu. Když se postava demobilizovaného vojáka Cutomua vrací domů, neujde mu při vystupování z vlaku, že na jedné z posledních zastávek polovina cestujících vystoupí. Jinde tiše konstatuje: „Továrny, školy, letiště, táhnoucí se rezidenční pásmo domů. To je dnešní Musašino“ (s. 159).

[214] Čtvť je označována v geografickém oblastním členění jako *ku* 区, zatímco původní samostatné městské celky jsou dále i jako součást Tokia označovány termínem „město“, *ši* 市. Tzv. velké Tokio nese v japonštině označení *šutoken* 首都圏, v angličtině Greater Tokyo Area. Městský celek Musašino spadá do oblasti Tama (Tama čiiki 多摩地域) v západní části velkého Tokia.

V textu románu najdeme mezi odkazy na soudobé společenské faktory i exkurzy do místní historie regionu Musašino i Tama, v nichž je krajina líčena s velkým citem a důrazem na detail. Óoka se přitom soustředí na její proměnu od 20. let 20. století do období po druhé světové válce.

6.3.2 Hlas autora vypravěče a jeho práce s postavami

V první kapitole, nazvané příznačně „Lidé z Hake“, představuje Óoka všechny důležité postavy, které se v průběhu dějové linie postupně objeví na scéně a budou se na příběhu aktivně podílet. U všech postav autor uvádí i aktuální věk, téměř jako by se jednalo o část scénáře. Jako čtenáři jsme tedy seznámeni s rodinou, která se k usedlosti Hake váže, s jejím historickým zázemím a pozadím, jsou zmíněni i zesnulí členové rodu a zdůrazněny příbuzenské vazby a další vztahy mezi jednotlivými jeho příslušníky.

Připomenutím minulých dob je Tógo, bratr Mijadžiho Šinzaburóa, otce „paní z Musašina“, který se zastřelil „den po porážce císařské armády v roce 1945, čímž se jeho bratr Šinzaburó stal jediným pokračovatelem rodu Mijadži, kdysi zámožného rodu *hatamoto*[215] s ročním přídělem dvou a půl tisíc *koku*[216] rýže“ (s. 54). Ani tato postava už není na scéně v roce 1948 aktivní, jak se dozvídáme dále, ačkoliv „prohlašoval, že bude žít ještě dlouho a pozorovat bedlivě obnovu Japonska, které se konečně díky válečné porážce vrátilo na správnou cestu. Zemřel ale na srdeční infarkt na konci roku 1946“ (s. 61). Z těchto i dalších autorových poznámek je zřejmé, že Óoka záměrně a vědomě vstupuje do textu, nejen jako vypravěč, jehož role se zhostí od první kapitoly, ale snaží se i o to, aby názory, které vkládá do úst svým postavám, byly spojovány s jeho osobou. Nesnaží se autorsky oddělit od svého textu, stát se „neviditelným“ autorem, ale naopak. I v případech, kdy nejde o prosté líčení

[215] *hatamoto* 旗本 („praporečníci“), označení pro jednu ze dvou skupin samurajů, kteří v období Edo (1603 – 1867) byli přímými vazaly tokugawského šógunátu.
[216] *koku* 石 je japonská jednotka objemu. V období Edo (1603 – 1867) byla veškerá obdělávaná půda jednotně zaregistrována podle ročního výnosu rýže, udávaného v *koku*. Jednomu *koku* odpovídá cca 180 litrů.

vypravěče, ale kdy je u postav použita přímá řeč, následuje často komentář, většinou z pozice vypravěče, kterým autor danou výpověď komentuje. Tomuto jevu se budu věnovat níže.

Mičiko, dcera Šinzaburóa Mijadžiho, je vdaná za muže Akijamu. Kromě ní jsou zde další dvě žijící osoby, pokrevně spřízněné s rodem Mijadži, a to její dva bratranci, Óno a Cutomu. Ač se v titulu knihy objevuje Mičiko jako „paní z Musašina“, je mou hypotézou, že hlavní postavou díla je právě její bratranec Cutomu[217]. Jde o Tógoova syna, který narukoval v roce 1943 ještě jako student a byl poslán na frontu do Barmy. Děj románu začíná jeho návratem na usedlost Hake a jeho postava vojáka je zástupným typem určité sociální skupiny konce 40. let v Japonsku.

Postavě čtyřiadvacetiletého Cutomua je věnována celá druhá kapitola. Mladík se po pěti letech vrací na usedlost Hake a Mičiko zjistí, že jí bratrancova přítomnost dlouhé roky chyběla. Cutomu přichází oblečen do vojenské uniformy a nasazuje tak své složité povaze masku válečného veterána, nacházejícího se na prahu nové dějinné éry. Autor zdůrazňuje, že Cutomu dávno ztratil důvěru v lidství a lidské dobro, a že věří jen sám sobě. Jeho postava tak vytváří archetyp vojáka, který se vrací z prohrané války domů do Japonska, kde bude muset znovu najít své místo a zapojit se do společnosti. Je součástí první poválečné generace, která si do nové historické etapy přináší přímou válečnou zkušenost: „Jedna z věcí, kterou se na frontě naučil, byla ta, že člověk musí bez odkladu využít svá práva, ke kterým se dostane“ (s. 67), a tak Cutomu nemá pro nejbližší budoucnost žádné jiné konkrétní plány než žít z dědictví po svém otci tak dlouho, dokud to jen bude možné.

Óoka rozvrhl první kapitoly knihy tak, že každá je věnována hlubší introspekci vždy především jedné z pěti hlavních postav. Ve třetí kapitole, která vyznívá jako Akijamova úvaha o cizoložství, a kterou lze proto vnímat jako přípravnou fázi pro rozvinutí zápletky, autor do textu vstupuje citelněji než jindy. Metoda, kterou Óoka v těchto případech uplatňuje, je taková, že nechává

[217] Zajímavé je pojmenování postav. Manžel je označován svým rodným příjmením Akijama, bratranec Óno rovněž příjmením, zatímco Cutomu je jméno vlastní.

své postavy jednat, mluvit a přemýšlet do okamžiku, kdy do textu vstoupí on sám, vyjádří se k danému tématu (většinou oponuje), a teprve, když se sám vzdálí, zaměří se zase na postavy. Domnívám se, že tímto způsobem vytváří cíleně jakýsi dialog, potřebný k docílený pestřejšího názorového a myšlenkového spektra daného období. Výsledkem je neobvyklá textová koláž, kterou lze vnímat jako debatu autora a vypravěče v jedné osobě se svými postavami.

Ve zmíněné třetí kapitole nemá čtenář pochyb o tom, že postava Akijamy má své motivace k tomu, aby o cizoložství spekuloval. Akijama zahrne toto téma do společenské konverzace, zastává na něj moderní, morálkou nezatížený pohled, současně se hájí tím, že jde o téma, o kterém se diskutuje i v intelektuálních kruzích. Óoka jako autor/vypravěč zastává v této debatě konzervativní stranu. Současně si tím připravuje budoucí možné vztahové provázání postav v další dějové linii. Jakkoliv je v románu *Paní z Musašina* Akijamův zájem o toto téma motivován osobními zájmy, lze se oprávněně domnívat, že se o tématu cizoložství na konci 40. let a v době vzniku knihy mluvilo v souvislosti s novelou Občanského zákoníku a dalšími legálními úpravami, které měly na japonské obyvatelstvo přímý dopad. Autor se ze své pozice vyjadřuje k cizoložství ve společensko-historickém kontextu: „Záměry pokrokových intelektuálů, kteří se snažili odstranit feudální tresty, jež představovaly kruté zacházení pouze s manželkami, byly jistě dobře míněné. Ale zrušení starých pravidel v praxi jen umenšilo zodpovědnost mužských cizoložníků. Svoboda žen, které zůstaly ekonomicky závislé na mužích, tím nevzrostla“ (s. 70).

Po představení složitých vztahů mezi jednotlivými postavami a jejich často se měnících nálad a emocí během následujících kapitol dochází k prudkému zvratu v zápletce. Cutomu si získá srdce Mičiko, její manžel Akijama se zamiluje do Ónovy ženy Tomiko a požaduje po Mičiko souhlas s rozvodem. Také prostřednictvím rozvinutí vztahů mezi postavami a na jejich jednání demonstruje Óoka z pozice autora změny, které do života Japonců poválečná doba přinesla. Postavy tak nejednají programově, jak bychom očekávali u literárních děl, které vznikaly do té doby, to znamená podle jistého

společenského očekávání, ale mají nové možnosti volby, jak se rozhodnout. Ne vždy jsou schopné tyto změny vnímat jako pozitivní. Mičiko cítí, jak se její dosud vyvážený osobní život hroutí, a zvažuje únik od všeho: „Jevilo se jí to tak, že vše by dospělo k smírnému konci, kdyby se zabila. Mičiko cítila, jak je čím dál víc tažena vstříc smrti“ (s. 153). Po návštěvě rodinné hrobky na hřbitově v Tamě si v mysli vybaví otcova slova, kterými se nepřímo kdysi zmiňoval o japonské tradici sebevražd *seppuku*[218]: „Tak jednají vznešení duchem.“ (s. 155). Mičiko se rozhodne spáchat sebevraždu, napíše poslední vůli, v závěti ustanoví dědicem jedné třetiny usedlosti Óna a jedné třetiny Cutomua. Závěť předá Ónovi a vezme si prášky na spaní, které „Akijama získal na konci války, kdy se povídalo, že na blízkém letišti brzy přistanou americká letadla“ (s. 161). Medikament tohoto druhu jako pozůstatek z války je rovněž svědkem doby, do níž je román dějově situován.

Příkladem vypravěčova vstupu do děje je následující pasáž z páté kapitoly, komentující milostné vzplanutí mezi Mičiko a Cutomuem: „Jejich láska se vyvíjela od chvíle, kdy si oba uvědomili, že jsou do sebe zamilovaní. Mohlo by se zdát, že racionální uvědomění si lásky jde proti běžným impulzům náklonnosti, ale uvědomění si sebe sama je překvapivě důležitým prvním krokem k lásce, která je jistým produktem civilizace“ (s. 91). Detailní pozorování lidských emocí a ostrá kritika společenských zvyklostí a konvencí jsou bezesporu ovlivněny Óokovým zalíbením ve francouzských literátech a západní literatuře celkově. To nakonec dokazuje i komentář k Akijamovu záměru svést Tomiko romantickým způsobem, když se své stylizované představy snaží uvést ve skutečnost: „Milenci v zahraničních románech, které četl, se často procházeli po březích jezer. Měl našetřeno něco málo peněz ze svých překladů, které před manželkou zatajil, a přál si ony fiktivní milence napodobit. Vyhlédl si jedno z pěti jezer pod horou Fudži, které bylo snadno dosažitelné vlakem na trase Čúó“ (s. 108). A jinde: „Jde skutečně o jeden z těch zázračných západních vlivů na současné Japonsko, když se počítá s tím, že cizoložství jako hobby zcela vymýtí žárlivost manželů vůči

[218] *seppuku* 切腹, od 12. století institucionalizovaná rituální sebevražda, prováděná rozříznutím dutiny břišní zleva doprava. Pojem *harakiri*, rozšířený na Západě, značí totéž, jde jen o jiné čtení stejných znaků v obráceném pořadí.

možnosti nevěry jejich žen“ (s. 118). Akijama je vykreslen jako tichý a ostýchavý odborník na francouzskou literaturu, který si „jako svou specializaci vybral Stendhala[219], protože sdílel ambice Juliena Sorela“ (s. 57) a stále hledá příležitosti prožívat život stejně jako tento jeho hrdina.

K politickému a společenskému myšlení před a po druhé světové válce se Óoka vyjadřuje často prostřednictvím Cutomuovy mysli: „Komunismus byla první ideologie, o kterou se začal zajímat. Ale když si přečetl populární výklady nadhodnoty vzhledem k historickému materialismu, začal větřit náznaky klamu“ (s. 123). Nebo: „Když si přečetl několik knih, pojednávajících o komunismu, pomyslel si, že odmítnutí ze strany Mičiko vyplývalo z jejího společenského postavení vdané ženy. Protože byl Cutomu ještě mladý, neuvědomoval si, že společenské podmínky se ve vůli jednotlivce nutně neprojevují“ (s. 123).

6.3.3 Indikátory doby v jednání postav

V literárním díle *Paní z Musašina* vystupují zřetelně na pozadí příběhu a jednání postav dobové události, či přesněji, do díla se promítá atmosféra doby, do které je děj zasazen. Změny v náladách japonské společnosti po druhé světové válce během trvající americké okupace, otevřenost novým politicko-společenským otázkám a tématům, revize zákonů a další ukazatele dané doby mají v textu důležitost rovnou postavám a rozvíjenému ději, jakkoli se lze domnívat, že zmiňované tradiční a nové společenské faktory lze v kontextu celého literárního díla vnímat jako vedlejší produkt. Naopak se lze dokonce domnívat, že bylo autorovým záměrem na dané otázky poukázat a zabývat se jimi právě prostřednictvím svých postav. Roli vypravěče-komentátora, kterého v tomto směru obratně využil jako další osobu, zapojující se do textuálního vícevrstevného dialogu, jsou věnovány předchozí odstavce. V této podkapitole

[219] Stendhal (1783 – 1842), vl. jménem Henri Marie Beyle, byl francouzský spisovatel, představitel kritického realismu a romantismu. Hlavní postavou jeho patrně nejznámějšího románu *Červený a černý* (Le Rouge et le noir, 1830) je zde též vzpomínaný Julien Sorel, předpodoba postavy Akijamy v Óokově románu.

uvedu několik konkrétních příkladů, jak se dobové změny projevují v jednání nebo úvahách postav a také dopadu, který na ně mají nebo mohou mít, jak je v díle uvedeno nebo naznačeno.

Rodinné vztahy a běh života na usedlosti v Hake jsou přiblíženy na pěti hlavních postavách a dvou propojených milostných trojúhelnících. Mezi další ukazatele doby patří také proměna podoby tradiční japonské rodiny, nový přístup k manželství, které je vnímáno spíše jako konvence než cokoli jiného. Do děje je začleněno několik amatérských debat na společenská nebo politická témata, kde v argumentaci převažují obraty jako „tak to chodí ve Spojených státech“ nebo „v takových případech to v Americe funguje správně“ (s. 149), a na které navazují další diskuze (např. na již zmiňované téma cizoložství) ve společenském i politickém kontextu.

Roli a postavu Mičiko, „paní z Musašina“, využívá Óoka Šóhei k začlenění a zpracování emocí a myšlenek devětadvacetileté ženy na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jak také uvádí Dennis Washburn v doslovu vydání svého překladu románu do angličtiny, byly upraveny zákony týkající se soukromého vlastnictví, změnilo se právní postavení žen a nová ústava zaručovala ženám nová práva.[220] Óoka Šóhei ve svém díle dokázal popsat společenské přeměny, které se v dané době žen týkaly, prostřednictvím titulní role románu, Mičiko. Mičiko v souvislosti s případným poměrem s Cutomuem sužují starosti týkající se morálky: „Takové nemorální chování nemůže nikdy skončit dobře, ani ve společnosti, která cizoložství už netrestá“ (s. 124). Další její starostí, která si v jistém smyslu s předchozí obavou protiřečí, je představa, že za pět let se na jejím zjevu začnou projevovat známky stárnutí a přestane být pro mladšího muže přitažlivá. Její vnitřní konflikt, zda se oddat svým citům a Cutomuovi či zůstat věrnou manželkou svého muže, vede k dalším myšlenkovým procesům. Desátá kapitola, která je úvahám této postavy věnována, má vzhledem ke svému obsahu překvapivý název, „Manželova práva“.

[220] Washburn, Dennis. *Translator's Postscript*. In: Ōoka, Shōhei. *A Wife in Musashino*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2004.

Když manžel Akijama požaduje rozvod, argumentuje americkou praxí a jako příklad uvádí několikrát rozvedeného Charlieho Chaplina. Dodává, že „od konce války se rozvod stává běžnou záležitostí i v Japonsku“ (s. 149). Mičiko časem podlehne racionálnímu sledu úvah, prezentovaných takto: „Už to bylo dlouho, co ho přestala milovat, na druhou stranu tvořil neodmyslitelnou součást domácnosti v Hake, kterou se snažila uchovat. Ve společnosti měl svou pověst vzdělance a obdařil ji titulem, který k ženě jejího věku náleží – byla vdanou paní. Teď, když byl pryč, si teprve uvědomila, jak moc navykla pohodlí, které jí tento titul přinášel“ (s. 152).

Rozpor mezi předválečným konvenčním přístupem k rodinným závazkům a uvolnění v poválečné době je ilustrován i na postavě Cutomuovy matky, o níž se dozvídáme, že ještě před válkou opustila rodinu a začala žít s mladším mužem. Následky ji nechala společnost tvrdě pocítit. Domnívám se, že dějově nedůležitá zmínka o matce Cutomua slouží k zesílení kontrastu k obdobnému vztahu v nové době, vztahu, jaký následně prožívají Mičiko a Cutomu. Když se tito dva snaží najít řešení svého vztahu, aby byli společností tolerováni, pronese Mičiko: „Slíbíme-li si, že budeme jeden druhého navždy milovat, že nikdy v našem odhodlání nezakolísáme a svůj slib dodržíme, jistě přijde čas, kdy se společenská pravidla změní a my spolu budeme moci žít bez zahanbení“ (s. 136). Těmito slovy mohla Mičiko doufat v další vývoj společenských změn a posuny v uvolnění pravidel, ale mohla jimi také jako postava vdané ženy s jistým postavením oddalovat své konečné rozhodnutí. To není však pro téma této práce podstatné.

Mezi indikátory praktické povahy, které mají na každodenní život postav, resp. poválečného japonského obyvatelstva přímější dopad, a to zejména v existenční rovině, patří zmínky o potravinových přídělech, které jsou v románu zmíněny jen na okraj v souvislosti s postavou služebné, která je pro obyvatele usedlosti vyzvedává. Do této kategorie patří i černý trh. V souvislosti s podnikem bratrance Óna, napojeného na černý trh, se dozvídáme historická fakta o velkých firmách, „které jsou upřednostňovány při rozdělování importovaného velrybího a kokosového oleje. Když byly na zprostředkovatele na černém trhu uvaleny restrikce, situace malých továren, které byly na

machinacích černého trhu závislé, stejně jako i Ónova výrobna, se zhoršila. Ónovo obchodní nadání a jeho vrozená chlapecká odvaha šly ruku v ruce s nevázanými praktikami poválečného hospodářství. Jeho nadání ho nyní zradilo“ (s. 127). Zde jsme svědky také ekonomické proměny poválečného Japonska, s jejím dopadem na malé a střední podnikatele.

Souběžně s Ónovými obchodními nesnázemi má Akijama v úmyslu utéct z Hake s Ónovou ženou Tomiko. Ónovi oznámí, že vyplatí určitou finanční částku Mičiko, jakmile bude zplnomocněn coby správce majetku a bude moci s usedlostí volně nakládat. Óno však svou sestřenici upozorní, že v souladu s občanským zákoníkem, který má být v nejbližší době upraven, připadne nemovitost automaticky jí jako jediné dědičce. Tento bod je explicitním vyjádřením dobových změn a jejich (mnohdy pozitivního) dopadu na životy japonských občanů. Později čteme, že Mičiko „přezkoumala právní shrnutí nového občanského zákoníku a zjistila, že pokud vypracuje poslední vůli, může odkázat dvě třetiny svého nemovitého majetku komukoli bude chtít“ (s. 153). Poté, co Akijama utíká s Tomiko, má snahu naložit s usedlostí jako jediný její vlastník. Má v úmyslu dům prodat za pět set tisíc jenů, ale když se o to v realitní kanceláři pokusí, dozvídá se, že není jednoduché prodávat nemovitost „v době jako je tato“ a že je nutné mít k prodeji také souhlas manželky, čímž je ilustrován další z praktických příkladů života v nové, poválečné době.

Kromě výše uvedených přímých odkazů k počátku 50. let nacházíme v románu i další, méně důležité zmínky. Po Ónově bankrotu rozprodává jeho žena Tomiko všechny v té době cenné věci, aby vyšla s domácím rozpočtem. Zmiňuje, že za jedno prodané kimono koupila deset lístků do loterie (z nichž však žádný nevyhrál). Z této zmínky se lze domnívat, že loterie byla v dané době atraktivní a poměrně běžnou zábavou, mající v sobě i určitou míru naděje, která však bezpochyby převažovala nad mírou pravděpodobnosti výhry.

Óoka v románu věnuje několik míst i popisu soudobých studentů, jako na příklad v následující konfrontaci s postavou bývalého vojáka Cutomua: „Všichni měli stejné společenské postavení. Byli chudí a znudění. Mnoho z nich mělo marxistické ideály (…) a byli přesvědčeni, že válka byla nevyhnutelnou událostí“ (s. 157).

6.3.4 Historický přínos románu Paní z Musašina

Román *Paní z Musašina* stál řadu let stranou jakéhokoli literárního výzkumu a vážné kritické pozornosti. Krátce po jeho vydání někteří kritici literární hodnotu tohoto díla znevažovali, když poukazovali především na podobnosti s díly Stendhala a Radigueta[221], jak se zmiňuje Donald Keene.[222] Na obhajobu autora je nutno uvést, že jakékoli podobné rysy se zmíněnými autory nejsou skryté, naopak jména obou jsou v díle zmíněna a inspirace jejich dílem je cílená a užitý literární styl tedy záměrný. Dennis Washburn v doslovu svého anglického překladu uvádí, že Óokova tendence usilovat o dokonalost jemného jazyka, který je přesný, racionální a bezchybný, bylo podníceno jeho dřívějším zájmem o Stendhalovo dílo.[223] Kromě toho i Stendhal slouží v textu jako jeden z dobových ukazatelů: Akijama žije z tantiémů za své předválečné překlady Stendhalových děl, které jsou znovu vydávány. Lze se důvodně domnívat, že za reedicemi těchto a dalších beletristických děl stojí zájem čtenářů, lačných literatury po válečné vydavatelské odmlce. Přestože někteří kritici román nedocenili, stala se *Paní z Musašina* krátce po vydání bestsellerem a brzy nato se v roce 1951 dočkala filmové adaptace.[224]

Óoka Šóhei psal tento román téměř jako historiografický text. Domnívám se, že dobové reálie zmiňoval ne pouze mimochodem, ale cíleně. Tyto reálie příběh realisticky dokreslují, ač lze místy argumentovat tím, že mohou být stylisticky i čtenářsky rušivé, protože narativ se u těchto pasáží mění. Narativ a styl nemusí však být jediná hodnotící měřítka literárního díla. I přesto najdeme kritiky, kteří dílo cení kladně právě pro jeho svěží a neotřelý styl,

---

[221] Raymond Radiguet (1903 – 1923), francouzský spisovatel. Citát z druhého z jeho dvou románů, které za svůj krátký život stihl napsat, je uveden v záhlaví Óokova románu jako jeho motto: „Vyšly snad už z módy city takového druhu, které dokázaly pohnout srdcem hraběnky d'Orgel?“ (Radiguet, *Ples u hraběte d'Orgel*; Le Bal du Comte d'Orgel, 1924).

[222] Keene, Donald. *Dawn to The West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1984, s. 950.

[223] Washburn, Dennis. *Translator's Postscript* in Ōoka, Shōhei. *A Wife in Musashino*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2004, s. 154.

[224] Režie Mizoguči Kendži 溝口健二 (1898 – 1956).

například Sasaki Kiiči[225]. Je však poněkud zarážející, že všeobecné i obsáhlé přehledy japonské literatury zmiňují román *Paní z Musašina* jen zřídka.[226] Ostatní Óokova díla s převažujícím námětem války v Pacifiku přitahovala vždy větší míru pozornosti, jsou považována za jeho stěžejní tvorbu a dodnes se jimi zabývají mnozí literární vědci i kritici.

Paní z Musašina není jen popisný román líčící poměry a vztahy na venkovské usedlosti v uvedeném historickém období. Postavy románu zosobňují dobové lidské prototypy: mladé muže, kteří se žení z konvenčních důvodů (Akijama) a narážejí na nové společenské poměry. Ačkoli muži přicházejí o některá svá výsadní práva, stále existují ženy, které zastávají tradiční morální hodnoty, přijímají vymezenou společenskou roli (Mičiko) a neumějí nebo se nechtějí postavit zažitým zvyklostem. Na druhé straně jsou tu však i ženy, které nové možnosti vítají, ačkoli si neví rady, jakým způsobem je prakticky využít (Tomiko). Období prvních let po skončení druhé světové války provází ještě další typ japonského občana: demobilizovaného vojáka (Cutomu), který nese tíži čerstvých válečných zkušeností a současně se musí vyrovnávat s rychlými a významnými proměnami, jimiž jeho země a společnost prochází. Předválečný stav věcí, uchovávaný dlouhé měsíce a někdy i roky ve vzpomínkách, tito vojáci po návratu domů nenachází a není jednoduché změnám přivyknout, přijmout je za své, najít své místo v nové společnosti – a přežít.

6.4 Transformace reality v povídkách Abeho Kóbóa

S odkazy na aktuální historickou dobu se setkáváme také v povídkách Abeho Kóbóa 安部 公房 (1924 – 1993), byť jde o menší míru provázanosti s daným obdobím – jak z hlediska vzniku, tak děje povídek. Je to velkým dílem z toho důvodu, že Abeho povídky jsou na prvním místě charakteristické svým

[225] Sasaki, Kiiči. *Sengo no sakka to sakuhin*. Tókjó: Miraiša, 1967, ss. 93 – 111.
[226] V Keenově *Dawn to The West* najdeme jen stručnou poznámku, Kató Šúiči nezmiňuje román vůbec. Naproti tomu ve stručném přehledu dějin japonské a korejské literatury Marcella Muccioliho z roku 1969 je uvedena celá zápletka tohoto románu.

posunutím za hranice reality a iracionality, avšak při zachování konkrétních běžných a všedních prvků, jako jsou předměty denní potřeby, noviny, atp. V jeho povídkách a románech tak dochází k syntéze reálného s ireálným. V takovém prostředí se pak nachází postavy, které zažívají pocity samoty a odcizení a touží po úniku. Lze se domnívat, že Abeho postavy jsou formovány autorovou zkušeností několikaletého pobytu v mandžuském Mukdenu v období pozdního dětství a dospívání, a později na Hokkaidó, než se po skončení války usadil v rodném Tokiu.

Absolvent lékařské fakulty Tokijské univerzity se lékařské praxi nikdy nevěnoval, ihned po skončení studia se plně oddal literární činnosti. Během přerušení studia vlivem válečných událostí ve 40. letech našel Abe čas na důkladnou četbu R. M. Rilkeho, E. A. Poea, F. Nietscheho a M. Heideggera, jejichž dílo a filozofie ho zaujaly ještě před zahájením studia medicíny. Myšlenky těchto autorů zřejmě posílily jeho existencialistické tendence v literární tvorbě. „Abe Kóbó využívá koncepci rozkladu lidské existence, její znovupotvrzení, přeměny ve zvíře, věc, rostlinu či kámen. Používá prostředky úniku a hledání. To vše vyjadřuje ve vztahu k okolním věcem a lidem. Jeho díla překypují aforismy a vtipem, jeho alegorické postupy, bohaté metafory a originální a všeobsáhlá témata jsou ceněna nejen v Japonsku, ale i v cizině.“[227]

V nelehkých letech krátce po skončení války zpracoval Abe v několika svých povídkách téma vykořenění a vydědění, které však není produktem ztráty nebo oddělení od rodné vlasti, ale výsledkem ztráty „existenční domoviny“[228]. Jde o sbírku navzájem propojených povídek v knize *Ukazatel na konci cesty* (Owariši miči no širube ni 終りし道の標べに, 1948), kde japonské zkušenosti prohrané války (haisen 敗戦) dal ontologický rozměr.

V povídce *Kouzelná křída* (Mahó no čóku 魔法のチョーク, 1951) uniká postava chudého malíře Argona z reality uzavřením se ve svém prázdném malém pokoji „v činžovním domě, prohnilém od kuchyňských par a

[227] Suzuki, Sadami. *Nihon bungeiši: hjógen no nagare*, 8. sv: současnost II. Tókjó: Kawade šobó šinša, 2005, s. 115.
[228] Termín *kokjó* 故郷, též *furusato*.

prosakujícího deště, hned vedle záchodu“[229]. Pokoj je prázdný, protože malíř už veškeré zařízení vyměnil za potraviny. Tato realita, spolu s nastupujícím hladem v čase večeře, je vzápětí smísena s nadpřirozeným prvkem v podobě kouzelné křídy, která dokáže předměty jí nakreslené proměnit ve skutečné. K tomu je zapotřebí bezpodmínečné tmy, a tak si malíř opatří dřevo, kterým svůj pokoj obední, aby oknem ani dveřmi nepronikalo do pokoje žádné světlo a mohl účinku křídy užívat i ve dne. Uzavřením se do temného, stísněného prostoru se malíř uzavírá i sám před sebou a před možností postavit se skutečnému světu čelem. Mechanismus kouzelné křídy ho nakonec zničí. Zoufalství z osamocení ho přivede k myšlence nakreslit a zhmotnit si ženu. Ta s ním ale jeho temný svět odmítá sdílet. Nakresleným kladivem rozbije dveře, příliv denního světla ji pohltí a spolu s malířem Argonem a všemi věcmi v pokoji se stávají součástí zdi.

Kromě motivu úniku z nesnadné životní situace, která mohla mít přímou souvislost s nepříznivou hospodářskou situací Japonska v několika prvních letech po skončení války, najdeme v povídce *Kouzelná křída* i přímé dobové reálie. Jsou to zejména noviny, které si Argon jednoho večera koupí: „Na první stránce byl palcový titulek: ‚Incident na 38. rovnoběžce‘. Na druhé straně byla ještě větší fotografie Miss Nippon, japonské královny krásy. A pod ní drobné titulky: ‚Výtržnosti u pracovního úřadu v okrese N.‘, ‚Hromadné propouštění zaměstnanců z továrny U.‘ Argon si upřeně prohlížel polonahou Miss Nippon.“[230]

Tímto údajem autor situoval děj do léta 1950, kdy 25. června vpadly severokorejské jednotky do Jižní Koreje a zahájily válečný konflikt, který do dějin vstoupil pod označením Korejská válka. Další zjevnou indicií je zmínka o Miss Nippon na fotografii v novinách, která stála fiktivní postavě malíře Argona modelem, když ho inspirovala k nakreslení partnerky. Šlo o Jamamoto Fudžiko 山本 富士子 (nar. 1931), která titul Miss Nippon získala vůbec jako první při založení této soutěže v roce 1950.

---

[229] Abe, Kóbó. *Kouzelná křída*. In: Abe, K. *Červený kokon*. Praha: Odeon, 1971, s. 116. Překlad Vlasta Winkelhöferová.
[230] Ibid, s. 125.

Při prvním projevu mechanismu kouzelné křídy malíř nevěřícně ochutnává ze zdi zhmotněné jídlo: „Je to hrozné, ale je to skutečnost. Dá se to jíst. Jablko má chuť jablka (je to reneta). Chleba má chuť chleba (je z americké mouky). Máslo chutná jako máslo (obsah odpovídá nálepce na obalu, není to margarín). Cukr má chuť cukru (sladkou). Hm, vše má pravou chuť.“[231] Jablko, které nakreslí jako první, a dále základní potraviny jako chléb, máslo a cukr, jsou v závorkách opatřeny upřesňujícím opisem, který má v roce 1950 svůj význam. Chléb je z americké mouky a máslo je skutečné, nejde o margarínovou náhražku.

Svými surrealistickými a alegorickými povídkami ve sbírce *Červený kokon* (Akai maju 赤い繭, 1950) a o rok později sbírkou povídek *Zeď – Zločin pana S. Karmy* (Kabe – S. Karuma ši no hanzai 壁—S・カルマ氏の犯罪, 1951), za niž získal Akutagawovu cenu, se stal na soudobé japonské literární scéně známým a uznávaným. Světového věhlasu dosáhl později, v 60. letech, bestselerem *Písečná žena* (Suna no onna 砂の女, 1962), který byl hned v roce 1964 zfilmován v režii Tešigahary Hirošiho 勅使河原宏 (1927 – 2001) a na filmovém festivalu v Cannes získal zvláštní cenu kritiky. V *Písečné ženě* je motiv odloučení od všední reality a domova spolu se snahou uniknout a následným sebepotvrzením jednotlivce v místě, které je mu souzeno, doveden k dokonalému zpracování. Existenciální novela *Písečná žena* je tak úzce propojena s Abeho ranými povídkami z 50. let, jako jsou kromě zmíněného *Červeného kokonu* dále *Dendrocacalia* (Dendorokakarija デンドロカカリヤ, 1949), *Osud básníka* (Šidžin no šógai 詩人の生涯, 1951), *Hladovějící odbory* (Kiga dómei 飢餓同盟, 1954) nebo *Zvěř táhne k domovu* (Kemonotači ha kokjó wo mezasu けものたちは故郷をめざす, 1957). V povídkách *Dendrocacalia* a *Osud básníka* je jako prostředek úniku využit prvek mimovolní metamorfózy. V *Dendrocacalii* se muž promění v rostlinu, v *Osudu básníka* se žena-tkadlena promění v přízi a následně je z ní upleten svetr. V této povídce také dává Abe průchod své inklinaci k levicovému sociálnímu cítění a humanismu, který ho

[231] Ibid, s. 117.

spojuje s Karlem Čapkem, jehož vliv na svou tvorbu, stejně jako Kafkův, Abe Kóbó přiznal.

Na motiv uzavření se mezi čtyřmi stěnami, jak se objevuje v povídce *Kouzelná křída*, navazuje Abe později v 70. letech románem *Krabicový muž* (Hako otoko 箱男, 1973), kde se hlavní hrdina izoluje od okolního světa kartonovou krabicí, kterou obývá a všude s sebou nosí na zádech. Okolní dění a společnost pozoruje s odstupem a sám do věcí nezasahuje, protože běžný způsob života opustil právě proto, že jím opovrhoval.

„Snaha po vzájemnosti je jedním z hlavních témat literatury druhé poloviny 20. století a je také ústřední matérií v literatuře Abeho Kóbóa. Zejména v *Písečné ženě*, kde dokázal vykreslit pocit naprosté sounáležitosti s pískem, od jednotlivých jeho zrnek po ohromnou písečnou dunu z pohledu muže, který je uzavřen v písečné jámě, a který komplexně zkoumá své bezprostřední okolí i celou komunitu. V tomto díle dosáhl Abe Kóbó literatury ‚sociálního existencialismu'. V opakování motivu úniku a vnějších omezení je koncepce snahy o sebepotvrzení jednotlivce ve vyhýbání se kolektivu a kolektivní spolupráci. V tom jsou Abeho díla konsistentní. Dále, v novele *Tvář toho druhého* (Tanin no kao 他人の顔, 1964), se výchozím bodem vztahu k ostatním stává obličej, kterému Abe jako autor věnuje detailní pozornost. Abe v této novele usiluje o vytvoření kompozice jednotlivce, který si uvědomuje, že nedokáže žít jinak než ve vzájemnosti k ostatním lidem. Jako autor je Abe v tomto směru průkopníkem, který značnou měrou ovlivnil současnou literaturu."[232]

6.5 Individuální a kolektivní paměť: Kawabatův *Hlas hory*

Dosud jsem se v této rozsáhlé kapitole věnoval autorům generace, kteří do literatury vstoupili až po druhé světové válce. Ať už dobové reálie a atmosféru

[232] Suzuki, Sadami. *Nihon bungeiši: hjógen no nagare*, 8. sv: současnost II. Tókjó: Kawade šobó šinša, 2005, s. 116.

ve společnosti popisují z pozice autora nebo pohledem svých literárních postav, jedná se o náhled tehdy mladé nastupující generace. V poválečném období se na literární scénu vrátili i zavedení a uznávaní autoři předválečné literární generace, z nichž nejvýznamnější dva jsou bezesporu Kawabata Jasunari 川端康成 (1899 – 1972) a Tanizaki Džuničiró 谷崎潤一郎 (1886 – 1965). Oba tito autoři jsou považováni za tradicionalisty, a jistě také proto jejich literatura, zachycující stejné období jako u již zmiňovaných autorů, nahlíží realitu a dobové změny odlišným pohledem, a to ve značné míře s důrazem na to, co odchází a pomíjí. Oba v průběhu 50. let napsali několik próz, z nichž bych rád zmínil dvě, které se k tématu práce vztahují.

6.5.1 Literární boj proti kulturní amnézii

Druhá světová válka oddělila Japonsko od vlastní minulosti stejně tak důkladně jako vládní opatření, která následovala po restauraci Meidži. Porážka a následná okupace byly citelnou ranou pro japonského národního ducha a násilné odtržení současnosti od minulosti představovalo riziko, které Dennis Washburn nazývá „kulturní amnézií“.[233] Toto slovní spojení v sobě *a priori* nese negativní význam v tom smyslu, že něco, co bylo dobré, je nenávratně ztraceno a zapomenuto, zatímco to mělo být zachováno. To je ale poměrně zavádějící, protože ne vždy tomu tak musí být. Samotný výraz „kulturní amnézie“ svědčí o existenci kulturní paměti. A paměť je možná jedno z klíčových slov poválečné literatury. Vztah paměti k narativu je ústředním tématem v mnoha literárních dílech poválečného období. Reprezentativním z těchto děl je novela *Hlas hory* (Jama no oto 山の音, 1954) autora Kawabaty Jasunariho.

Nepřirozené přerušení návaznosti předválečných a poválečných let, jaké válka zapříčinila, vedla některé autory k tomu, aby se problémem kulturní paměti národa ve svém díle zabývali. Washburn uvádí jako typický autorský

[233] Washburn, Dennis C., *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*. New Haven and London: Yale University Press, 1995. viz Kapitola 14: „A Dizzying Descent into Self: Kawabata and the Problem of Cultural Amnesia“.

příklad právě Kawabatu Jasunariho, ačkoli ihned v úvodu zmiňuje, že uvažovat o něm jako o autorovi, který nenavazuje na svou předchozí tvorbu, znamená stavět se proti obecnému kritickému přijímání jeho tvorby.[234] Nejčastější interpretace Kawabaty se opírá o jeho schopnost přenést skrze text svých románů a povídek čtenářům zlomky obrazu tradičního Japonska. Na tuto schopnost odkazují i důvody k udělení Nobelovy ceny v roce 1968.

Po prvních literárních úspěších se Kawabata na přelomu dvacátých a třicátých let spolu s Jokomicu Riičim 横光 利一 (1898 – 1947) připojil k tzv. škole Nového vnímání[235] Šinkankakuha 新感覚派. Jedním z cílů, které si skupina kladla, bylo napravit tendence proletářských spisovatelů, kteří v literatuře usilovali o socialistickou angažovanost a přebírali jako základ svých estetických principů západní marxistická pojednání na úkor kontinuity vlastní domácí tradice. Kawabata se díky podpoře kulturně vlivných osob, zejména nakladatele literárního časopisu Bungei šundžú 文芸春秋 – Kikuči Kana 菊池寛 (1888 – 1948), stal významnou osobností literárního establishmentu a zdálo se, že si začal pěstovat a udržovat pověst mistra, hájícího tradiční kulturní hodnoty. Za tradici se Kawabata postavil vědomě, a vědomě také udržoval most mezi současností a minulostí.

Podíváme-li se ovšem na Kawabatovu tvorbu před druhou světovou válkou a po ní z hlediska časové návaznosti, zjistíme, že ani tento autor se určitému zlomu neubránil. Washburn nabízí ke srovnání novelu *Sněhová země* (Jukiguni 雪國, 1935-48), jejíž hlavní část vyšla v roce 1937 a právě *Hlas hory*. Prvky citových a estetických dilemat ve *Sněhové zemi* přenáší Kawabata podle Washburna do *Hlasu hory*, kde je dále rozvíjí a přináší i hlubší literární analýzu dopadu nepřirozeného rozdělení předválečného a poválečného období na jednotlivce. Současně poukazuje na širší důsledky společenské a morální.[236]

Postupy, které Kawabata při psaní *Hlasu hory* použil, jsou velmi podobné technikám, dohledatelným ve *Sněhové zemi*. V *Hlasu hory*, který Kawabata psal

[234] Ibid, s. 247.
[235] Do angličtiny překládáno jako Neosensualist School.
[236] Washburn, Dennis C., *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*. New Haven and London: Yale University Press., 1995, s. 255.

také na pokračování, a to mezi lety 1950 – 1954, tyto předchozí postupy rozvinul. Dle komentáře Dennise Washburna je prozaický text *Hlasu hory* místy až přemrštěn a narativ se omezuje pouze na líčení zkušeností, vycházejících z událostí, pozorování, myšlenek a obrazů krajiny, jejichž popisy se objevují zřídka, ale o to více na sebe poutají pozornost, jako by z celkového textu vystupovaly. Narativ zprostředkovává vědomí hlavního protagonisty, starce Ogaty Šinga a ačkoliv je text psán ve třetí osobě, líčení se odvíjí převážně z jeho perspektivy.[237]

6.5.2 Interpretace z perspektivy jednotlivce

Informace, které se postupně čtenář prostřednictvím textu dozvídá, nemají logický sled ani řád. Smysl dávají jen jako celek, prostřednictvím vztahů, které vytváří v plynutí života hlavního protagonisty. *Hlas hory* představuje pochody paměti jednotlivce totožným způsobem, jako je proces paměti celku, například národa.

Z takového pohledu se už kniha nejeví jako nesouvislý sled prozaických útržků textu, a také její otevřený konec se zdá být v tomto světle ospravedlnitelný. Lze pak také pochopit, že směr a způsob, kterým a jak se Šingovo vědomí ubírá, nemá racionální základ a místy je nepředvídatelné. Například v situacích, kdy se vměšuje do záležitostí svých dětí. Jednou se angažuje do té míry, že tím překvapí další z postav, svou manželku Jasuko. Příběh tak vlastně získává tvar neustálou interakcí mezi hlavní postavou, dvaašedesátiletým Šingem, a jeho všedními prožitky, které jsou pro příběh důležitější, než líčení každodenních událostí, kterými se jeho život ubírá. Jeho reakce na dění kolem sebe odpovídají jeho věku. Čtenáře, zvyklého na dějový spád, může vyvést z míry téměř statická dějová koncepce novely.

[237] Jedním z příkladů je pomyslné rozdělení postav do kategorií na základě kritérií Šingových emocí, které čtenář samovolně přejímá a vnímá jako obecné. Na jedné straně stojí Šingova dcera Fusako, jeho žena Jasuko a jeho vnučka Satoko, na opačném pólu jeho snacha Kikuko a jeho zesnulá švagrová.

Citlivá interpretace starého pána ohledně dění kolem sebe odpovídá japonskému vnímání nepatrných detailů, které jsou také pro Kawabatovu tvorbu příznačné. Postava Šinga je tu proto ztvárněna jako reprezentativní prvek japonského citlivého vnímání, které přispívá k jemnosti a vřelosti v mezilidských vztazích a k porozumění smyslu života pozorováním přírody. Onen „hlas hory“ v názvu knihy je jedním ze záhadných přírodních jevů a pozorování růstu rostlin na zahrádce u domu Ogatových je dalším příkladem.

Události v rodině Ogatových, které jsou jediným dějovým prvkem novely, se soustředí na manželskou krizi v životě obou Šingových dětí. Šingova třicetiletá dcera Fusako má před rozvodem a vrací se do rodného domu se dvěma svými dcerami. Šingův syn Šúiči, jehož manželství s Kikuko netrvá ještě ani dva roky, se stýká s jinou ženou, válečnou vdovou Kinu. Kikuko v sobě spojuje tradiční ideál krásy i tradiční výchovu. Kinu, coby válečná vdova, k ní stojí v kontrastu a je jednou z těch, kdo svou existencí připomínají poválečné období.

O paralelních dějových zápletkách týkajících se manželských problémů Fusako a Šúičiho, těhotenství Kikuko a Kinu, Šúičiho milenky, se jako čtenáři dozvídáme pouze prostřednictvím Šingova vědomí. Víme pouze tolik, kolik on a informace vnímáme už přefiltrované jeho pocity. Šingo rozjímá, probírá se svou pamětí a myšlenkami mnohem častěji, než jedná. Šingova manželka Jasuko si opakovaně postěžuje nad tím, že její muž není schopen pružně reagovat na problémy jejich dvou dětí.

Samotná novela začíná okamžikem, kdy se Šingo marně pokouší vybavit si jméno předchozí služebné. Později na jiném místě textu zapomene, jak si uvázat kravatu. Svých výpadků a ztráty paměti si je vědom, což místy komentuje vtipnými poznámkami. Zde je právě na místě symbolická provázanost s termínem „kulturní amnézie“. Postava Šinga je symbolem japonského národa, který v sobě mísí své tradiční hodnoty i narychlo přebírané prvky západní kultury. Je možné, že Kawabatovým záměrem bylo varovat japonskou společnost před dalším zbrklým a nekritickým přejímáním západních prvků v průběhu dalších let.

Na základě svých vzpomínek interpretuje postava Šinga i aktuální citové vjemy a prožitky, sklouzává k nepravděpodobným asociacím a interpretacím reality kolem sebe. Když přemýšlí o potratu Kikuko a dává si dohromady věci, které s ním přímo nesouvisí, ale o kterých si myslí, že jsou symboly a ukazateli vyvíjející se situace, sám dojde k poznání a přesvědčení, že jednotlivé prvky řadí do souvislostí uměle a vědomě. Pro čtenáře se rázem stává politováníhodným starcem. Současně ale jeho nespolehlivost v dosavadním líčení odráží přirozenost lidského vnímání skutečnosti jako obecně důvěryhodnou a spolehlivou, takovou, o které se běžně nepochybuje.

Kawabata si zde pohrává s existencí a funkcemi obsahu pojmů jako jsou kulturní paměť, kulturní amnézie či paměť národa. Potvrzuje psychologickou zkušenost, že cokoliv předaného skrze médium, ať už jde o spisovatele a jeho postavy nebo jednotlivce ve společnosti, je do jisté míry zkreslené nejen pro cílového příjemce (čtenáře, posluchače, atd.), ale postupem času dochází ke zkreslení i uvnitř samotného nositele informace (svědka, pamětníka) a to právě díky mnoha asociacím a smíšením vlastních adekvátních prožitků s nesouvisejícími prožitky a zkušenostmi či s okolními událostmi, symboly, přírodními jevy, aj.

Vrátíme-li se zpět k předválečné *Sněhové zemi*, podobně zřetelné náznaky poukazující na fungování obecné kulturní paměti v ní nenajdeme. *Hlas hory* nese ve srovnání s předválečnými Kawabatovými díly jasné známky doby, ve které byl napsán a působí na čtenáře naléhavěji. Přirovnáním kulturní diskontinuity k diagnóze amnézie lze velmi dobře vyjádřit obsah a podstatu celé této novely vznikající po dobu čtyř let mezi roky 1950 – 1954. Šingovy výpadky paměti jsou na jedné úrovni díla symptomy nenahraditelné kulturní ztráty jeho vlastního národa a jeho snaha o probuzení a vybavování si věcí minulých je pokusem zastavit či alespoň zbrzdit neužitečné plynutí jeho současného života a marný běh času.

6.5.3 Indikátory doby na pozadí děje i v ději samotném

O tom, že je *Hlas hory* situován do let, ve kterých na pokračování vznikal, vypovídají také zmínky o poválečné situaci a atmosféře ve společnosti nebo přímo odkazy na dobovou populární kulturu. Hned zkraje knihy jsou zmíněny poválečné prostitutky: „Udivený Šingo se na ně pokradmu podíval. Byly to poválečné prostitutky. Měly nahá záda, plátěné sandály a docela pěkné postavy. Rybář srovnal nakrájené maso uprostřed dřevěného pultu a začal je plnit do původních ulit. ‚I v Kamakuře těch děvek hodně přibylo,' řekl s odporem."[238]

Ve stejné scéně u stánku s čerstvými rybami Šingův výběr zboží a nákup ilustruje, že bezprostřední poválečné roky nouze jsou minulostí. Stejně jako později na jiném místě nákup nejlepšího čaje *gjokuro*.

Kulturní odkaz patří písni linoucí se z gramofonové desky *Quatorze juillet* od Lys Gauty. Ve skutečnosti patří titul *Quatorze juillet* filmu z roku 1933, ve kterém se zmíněná zpěvačka objevila i jako herečka, píseň se jmenuje *À Paris dans chaque fauborg*. Další kulturní odkaz je zmínka o filmu *Kandžinčó*: „Ten večer Šúiči přijel domů se Šingem. Zavřeli okenice a všichni čtyři se šli podívat na *Kandžinčó*, zfilmovanou hru divadla kabuki[239]" (s. 42). Podle všeho jde o film *Lidé, kteří šlapou tygrovi na ocas* (Tora no o wo fumu otokotači 虎の尾を踏む男達, 1945), režiséra Kurosawy Akiry 黒澤明 (1910 – 1998). Film byl sice natočen v roce 1945, japonské veřejnosti byl ale představen až v roce 1952, po podepsání Sanfranciské mírové smlouvy a ústupu americké cenzury. Důvodem zákazu promítání byly tradiční japonské feudální hodnoty, které film zobrazoval.[240]

Šingova bezmoc coby stárnoucího rodiče vychází z problémů, se kterými se sám v nové době potýká. Ve vnímání dvaašedesátiletého hlavního protagonisty novely je japonská společnost na počátku 50. let zmatená,

---

[238] Kawabata, Jasunari. *Hlas hory*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002, s. 13. Přeložil Antonín Líman. Další místa citace ze stejné novely uvedena v textu.
[239] Hra o útěku Jošicuneho s Benkeiem v přestrojení, v níž je komika postavena na snaze postav přelstít celníky na hranici provincií.
[240] Zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Men_Who_Tread_on_the_Tiger%27s_Tail

prochází procesem radikální přeměny, zatímco válečné jizvy zůstávají ještě nezacelené. Psychické i fyzické újmy, které po sobě válka zanechala, jsou v Kawabatově novele čitelné i citelné, i když se na ně autor nesoustředí jako na hlavní téma příběhu. Přesto lze tyto faktory těžko oddělit od chování všech postav na scéně i od jejich vzájemných vztahů mezi sebou.

V textu je někdy přímá zmínka i uvnitř těchto souvislostí. Fusačino manželství je v troskách proto, že se její manžel stal závislý na lécích, které začal nelegálně prodávat, zatímco předtím byl závislý „pouze“ na alkoholu. Když se Šingo probudí ze sna, ve kterém pociťoval silnou fyzickou touhu po své snaše Kikuko, uvědomí si, že jeho aktivní sexuální život skončil společně s válkou a že i jeho uvažování zůstalo v takovém stavu, v jakém ho zanechala válka v okamžiku, kdy skončila.[241] Díky postavě Šinga tak může Kawabata jako autor navázat na předválečná desetiletí (i staletí) japonské tradice. Jednotlivé fragmenty, které příběh doplňují a svým způsobem tvoří, mají jak osobní, tak obecně kulturní základ. Osobní rovinu tvoří zmínky o Šingových známých a přátelích, které vyvažují tradiční kulturní prvky: maska divadla *nó*, kterou si Šingo zakoupí od vdovy po zemřelém známém Mizutovi, dva tisíce let starý lotos, o kterém se dočítá v novinách, tušové malby a náčiní spojené s čajovým obřadem. Mezi nimi se rýsuje obecně širší kulturní spojnice mezi smrtí a znovuzrozením. Maska divadla *nó* může být míněna i jako symbolická spojnice mezi rovinou snovou a rovinou skutečnosti. V divadelních hrách *nó* jsou sny častou součástí scénáře. A sny jsou v životě hlavní postavy *Hlasu hory* stejně důležité jako realita.

Chaotická společnost začátku 50. let proniká do domácnosti Ogatových a do Šingova vnitřního života také prostřednictvím denního tisku. Zprávy, které se v něm Šingo dočítá, prostupují do jeho snů. Šingovo úsilí porozumět souvislostem mezi jeho sny a děním a událostmi ve společnosti mu pomáhá objektivně nahlížet na svůj vnitřní i skutečný život. Vnitřní a vnější se v narativní struktuře novely mísí i doplňuje.

---

[241] Tsukimura, R. „The Symbolic Significance of the Old Man in The Sound of the Mountain“. In: Tsukimura, R., ed. *Life, Death and Age in Modern Japanese Fiction*. Toronto: University of Toronto-York University, Joint Centre on Modern East Asia, 1978, s. 46.

Poválečné změny v japonské společnosti ovlivnily i podobu a další vývoj japonské rodiny. Šingo je tak na počátku nové doby postaven do nelehké role hlavy rodiny, která se v duchu doby mění. Tradiční konfuciánský model a fungování rodiny se všemi vztahy podřízenosti a závislosti je podemletý s příchodem demokratických a liberálních ideálů zdůrazňujících práva jednotlivce. V *Hlasu hory* se však i v tomto případě prosazuje především mírnost a jemnost než tvrdost autoritativního otce. Šingo objevuje něhu i ve své dceři a nedokáže na ni být dostatečně tvrdý. Přesto se navenek snaží neupustit od své autority hlavy rodiny, například když Fusako opustí manžela, pošle Šingo její tchyni finanční částku jako kompenzaci.[242]

V *Hlasu hory* se také explicitně objevuje společenská proměna a charakteristika nové generace v poválečné společnosti 50. let. V závěru novely se otevírá scéna, kdy je syn před svým otcem vystaven morální kritice. Šúiči, který za války bojoval na frontě, odmítá jakékoli osobní i společenské morální zásady a hodnoty, které jsou součástí kultivované společnosti. Generace, která prožila válku na frontě, má pro životní hodnoty jiná měřítka:

„‚Já ale neberu osud tak romanticky jako ty. Mně hvízdaly nepřátelské kulky kolem uší, a ani jedna mě nezasáhla. Možná jsem v Tichomoří nebo v Číně nechal několik parchantů. Takže setkat se s levobočkem a nevědomky se zas rozejít je proti tomu, když ti kolem uší sviští kulky, spíš legrace. Neohrožuje to tvůj život, a proto to nic neznamená. Mimoto Kinuko nemusí mít zrovna holčičku, a pokud tvrdí, že to dítě není moje, mně to stačí.‘

‚V míru se žije jinak než ve válce.‘

‚Teď už se možná připravuje nová válka, a ta stará nás uvnitř pořád straší jako zlý duch,‘ řekl drsně Šúiči“ (s. 211).

Konec novely je otevřený, přesto se rodinná situace v Šingově okolí stabilizuje, přinejmenším na pohled. Dcera Fusako a syn Šúiči tvrdošíjně odmítají navštívit s rodiči jejich horskou chalupu, a tak klid po bouři je možná jen zdánlivý. Neuzavřený konec, kdy Kikuko přeslechne v řinčení umývaného nádobí starcovo volání o zralých tykvích, je příležitostí pro čtenáře, aby v další

[242] Ibid, s. 48.

případné a návazné fabulaci pokračoval sám, stejně jako to dosud činila postava Šinga.

6.6 Pasivní přijímání „vnějšího“ v Tanizakiho *Klíči*

V románu *Paní z Musašina* autora Óoky Šóheie, kterému jsem se věnoval v podkapitole 6.3, se poválečná společnost projevovala i v dějové linii a v jednání literárních postav. *Klíč* (Kagi 鍵, 1956) autora Tanizakiho Džuničiróa 谷崎潤一郎 (1886 – 1965) vykazuje v tomto ohledu jisté odlišnosti. Především se jedná o formu, která je deníková, a o sevřený, komorní příběh s omezeným počtem postav. Hlavní postavou je stárnoucí muž (jméno není uvedeno), posedlý svěžestí a přitažlivostí své mladší manželky Ikuko. Domácnost s nimi do určitého dne sdílí i jejich dospělá dcera Tošiko, jíž se zpočátku dvoří pan Kimura, který domácnost často navštěvuje. Přestože tato kniha vznikala v první polovině 50. let stejně jako Óokova *Paní z Musašina* nebo Kawabatův *Hlas hory*, v kterém se doba také projevuje v jednání postav, v případě *Klíče* je vystupování manželského páru dobou nezatíženo. V textu je několik zmínek, z nichž se dovídáme, že dcera Tošiko se ráda řídí módními trendy a paní Ikuko si také časem nechá ušít kostým podle západního střihu. Domácnost ovšem funguje tradičně a je i tradičně zařízena. Přesto je téma knihy v jistém smyslu neobvyklé. Autor téma otevřeně předkládá od první stránky knihy, která má formu prvního starcova zápisu do deníku v novém kalendářním roce: „1. ledna. Od letošního roku jsem se rozhodl zapisovat do deníku i věci, o kterých jsem se v něm až dosud rozpakoval zmiňovat. Zatím jsem se snažil nepsat příliš podrobně o svém sexuálním životě či o našich manželských vztazích, neboť jsem se obával, aby se nerozzlobila má žena, která tento můj deník asi tajně čte. Od letoška se toho již bát nebudu.“[243]

[243] Tanizaki, Džuničiró. *Klíč*. Praha: Brána, 2011, s. 5. Přeložila Vlasta Winkelhöferová. Další místa citace ze stejné novely uvedena v textu.

Archetyp stárnoucího muže či starce, který navzdory věku a průvodním zdravotním problémům překypuje vitalitou, neztrácí zájem o sex a dělá si starosti o svou potenci, objevil Tanizaki jako autor už na přelomu 30. let, kdy se stárnoucí muž jako hlavní postava objevuje v novele *Ti, kteří raději kopřivy* (Tade kuu muši 蓼喰ふ蟲, 1929) a později znovu v díle *Matka kapitána Šigemota* (Šóšó šigemoto no haha 少将滋幹の母, 1949). Zatímco v novele z roku 1929 je postava staršího muže použita jako kontrast k postavě jeho mladého zetě, má postava Kunicuneho z knihy *Matka kapitána Šigemota*, napsané o dvacet let později, k postavě staršího manžela z díla *Klíč* už o něco blíž. Na začátku 60. let vydává Tanizaki své poslední dílo, *Deník bláznivého starce* (Fúten ródžin nikki 瘋癲老人日記, 1961), kde se s obdobnou postavou setkáváme už v samotném názvu knihy. Všechny tyto postavy mají společný nejen věk (průměrně šedesát let), ale také to, že doprovází nebo jsou doprovázeny postavami žen typu *femme fatale*.

6.6.1 Indikátory doby fiktivních deníkových zápisů

Styčným bodem mezi díly *Paní z Musašina* a *Klíč* je zmínka Stendhalova díla *Červený a černý*. V případě uvedení v *Klíči* jde o filmové zpracování: „I když je neděle, Kimura-san přišel již v půl desáté ráno s tím, zda se nechci jít podívat na film ‚Červený a černý'" (s. 42), a jinde ještě: „…na film ‚Červený a černý', který promítají v kině Asahi kaikan" (s. 37). Jak jsem psal už v části 6.3.4, byly Stendhalovy předválečné překlady do japonštiny po druhé světové válce v Japonsku znovu vydávány, což svědčilo o jejich popularitě. Zmíněný filmový snímek byl natočen roku 1954 režisérem Claudem Autant-Larou[244]. Je možné, že

[244] Francouzský celovečerní umělecký barevný film byl natočen podle stejnojmenného románu vynikajícího francouzského realistického spisovatele 19. století Stendhala (Henri Beyla). Ústřední postava filmu Julien Sorel je typ mladého muže své doby (román vyšel r. 1830), který pochopil, že cesta k bohatství a moci již nevede vojenskou kariérou jako za Napoleona, ale že spíše závisí na černé kněžské sutaně, než na červené vojenské uniformě. Stendhal vytvořil v Julienovi Sorelovi typ vypočítavého ctižádostivce, který jde záludně a pokrytecky za cílem svého vzestupu na společenském žebříčku, využívaje přitom obratně především přetvářky a milostného poblouznění urozených žen. Filmový přepis Claude Autant-Lary tlumočí rozsáhlý

dílo bylo krátce po druhé světové válce populární i z toho důvodu, že hlavní postava románu a filmu, Julien Sorel, odmítá vojenskou kariéru?

V knize se objevuje ještě jeden odkaz na filmovou tvorbu, a to jméno amerického herce Jamese Stewarta (1908 – 1997), který se objevil v řadě úspěšných předválečných i poválečných snímků. Zejména v 50. letech byl často obsazován režisérem Alfredem Hitchcockem[245]. V Tanizakiho textu je jméno herce zmíněno v deníkovém zápisu manžeky Ikuko, kdy přemýšlí o postoji dcery Tošiko ke své osobě: „Sice hned od samého začátku tvrdí, že Kimura-san se jí nezamlouvá, ale co když pak v jejích představách došlo k jakémusi podivnému propojení mezi matkou, Jamesem Stewartem a Kimurou…“ (s. 40).

Ve svých deníkových záznamech osnuje starý pán plán, jak pořídit fotografie své nahé ženy ve spánku. Nejprve pracuje s klasickým fotoaparátem, brzy si ale půjčí od Kimury fotoaparát Polaroid: „Čočky tohoto fotoaparátu jsou trochu neostré a nedá se u něj ani zaměřovat vzdálenost, takže se musí zaostřovat od oka. Snímky, které pořídil člověk natolik nezkušen jako já, mají proto tendenci být nezaostřené. Poslední dobou se prý již objevily filmy určené pro Polaroid, které mají vynikající citlivost, ale ty se dají v Japonsku sehnat jen s obtížemi. Filmy, které mi přinesl Kimura, jsou již staré, s prošlou záruční lhůtou, a proto se s nimi ani nedá dosáhnout nějakých dobrých výsledků“ (s. 42). V polovině 50. let jde o čerstvý vynález z roku 1947, kdy byl na americký trh uveden první komerční instantní fotoaparát, deset let po založení společnosti Polaroid Corporation[246]. Z Tanizakiho *Klíče* se tedy mimochodem dočítáme i o tehdejších moderních technických možnostech a o dostupnosti amerického zboží v Japonsku. Starému pánovi navíc takový způsob pořizování fotografií bez

---

dějový proud románu v neobyčejně přesné kostře. Zdroj: Česko-Slovenská filmová databáze, internet.

[245] Alfred Hitchcock (1899 – 1980), filmový režisér a producent. V jeho snímcích „Provaz“ (1948), „Okno do dvora“ (1954), „Muž, který věděl příliš mnoho“ (1956) a „Vertigo“ (1958), z nichž první tři spadají do doby vzniku i děje Tanizakiho novely *Klíč*, hrál hlavní role právě herec James Stewart.

[246] Vynález moderního „instantního fotoaparátu“ je připisován americkému vědci Edwinu Landovi. Fotografický přístroj, využívající tzv. instantní film, poskytuje fotografie během několika sekund nebo minut od pořízení snímku. Díky společnosti Polaroid Corporation, která stála za jeho zrodem a jako první uvedla tento typ fotoaparátu na trh, se brzy rozšířilo označení instatního fotoaparátu jejím jménem.

nutnosti dávat film a fotografie vyvolávat klasickou cestou do cizích rukou jistě nesmírně vyhovoval.

Další obchodní značky cizí provenience, které jsou v knize zmíněny, je koňak Courvoisier a lepící páska Scotch. Koňak je starým pánem využíván k dosažení jeho nočních cílů, a tak hraje v textu díla i svou určitou významovou roli. První celofánová lepící páska přišla na svět ve 30. letech 20. století, a to současně v Minnesotě a v Londýně. Od roku 1944 nese obal lepících pásek americké značky Scotch tradiční skotský design. V polovině 50. let pak literární postava manželky Ikuko používá tuto izolepu[247] k přelepení desek svého tajného deníku, aby zjistila, zda si v něm manžel nečte: „A tak po dlouhých úvahách o všem možném jsem se nakonec rozhodla na zkoušku ustřihnout vhodnou délku celofánové lepící pásky značky Scotch (když jsem ji změřila, měla 5 centimetrů a 3 milimetry) a na určitém místě jsem s ní slepila obálku deníku. (To místo je 8 centimetrů a 3 milimetry odshora, zdola 7 centimetrů a 5 milimetrů, ale budu je muset pokaždé trochu změnit a přeměřit.) Při každém čtení deníku se bude muset obálka rozlepit. Odlepit pásku, pak zase ustřihnout novou o stejné délce a znovu ji přilepit přesně na stejné místo obálky není sice teoreticky vyloučené, ale v praxi je to nesmírně pracné a komplikované. To on nedokáže. A kromě toho, když se páska odlepí – a může si člověk při tom dávat sebevětší pozor! – zůstane po ní v onom místě na obálce dost poškozený povrch. Naštěstí je obálka mého deníku ze silného, vysoce kvalitního papíru s křídovým leskem, a tak se po odlepení pásky spolu s ní strhne i kousek povrchu. Budu-li používat tuto metodu, manžel si zcela určitě nemůže v mém deníku číst, aniž by po sobě nezanechal stopy“ (s. 41).

Kdybychom chtěli srovnat Kawabatův *Hlas hory* z roku 1954 a Tanizakiho *Klíč* z roku 1956 z hlediska podílu obsažené tradice, pak je jistě v tomto směru silnější *Hlas hory*. Nicméně při komparaci obou literárních děl z hlediska zastoupení novodobých předmětů denní potřeby a kulturních reálií je *Klíč*,

[247] V japonštině je pro lepící pásku zavedeno katakanové slovo セロテープ (serotépu) z původního anglického Sellotape, původní obchodní britské značky, která uvedla na trh izolepu pod tímto obchodním označením v Londýně v roce 1937. Termín „sellotape“ se postupem času (podobně jako „scotch“ v USA a Kanadě, aj.) ujal jako obecné označení pro lepící pásku ve Velké Británii a dalších zemích a jako slovo cizího původu pronikl i do japonštiny.

zvláště vzhledem ke svému omezenému rozsahu, bohatší. Tradicí zatížený Šingo z *Hlasu hory* a svými sexuálními fantaziemi a praktikami posedlý starý pán z *Klíče* si nejsou příliš podobní. Tradici v *Klíči* představuje spíše choť Ikuko, i ta se jí ovšem časem začne cítit svázaná, jako by tradice, spojená s jejich domácností, byla stejně svazující jako její manželský život. Postupné pořizování si drobných předmětů západní módy jsou její první osvobozující kroky, směřující ke zcela odlišnému, novému životnímu stylu, který v Japonsku začal nabývat své podoby ve druhé polovině 50. let a vyvrcholil v dalších desetiletích.

7. Protínání II: průsečíky historie, společenské scény a dobové atmosféry v literatuře druhé poloviny 50. let

V předchozí kapitole jsem se zabýval vybranými literárními díly z období první poloviny 50. let. Kapitolu jsem ukončil komentářem novely *Klíč* od Tanizakiho Džuničiróa, která byla vydána v roce 1956, nicméně vznikala v průběhu předchozího roku. V roce 1955 byl nastartován rychlý ekonomický růst země a tento rok se také stal prvním poválečným rokem, v němž HNP překročil předválečné hodnoty. V únoru 1956 vyšla v časopise Bungei šundžú 文芸春秋 esej Nakano Jošia 中野好夫 (1903 – 1985) s titulem *Poválečné období je za námi* (Mohaja sengo de wa nai もはや戦後ではない), jehož titul byl použit i jako jedna z formulací v oficiální vládní zprávě a stal se sloganem celého roku 1956.

Od roku 1956 nastal spotřebitelský boom, kdy si většina domácností začala pořizovat řadu nových výrobků na trhu, zejména elektrických spotřebičů. Překonání hospodářské stagnace poválečných let se přirozeně odrazilo nejen na každodenním životě Japonců, ale i na celkové atmosféře ve společnosti a v neposlední řadě i v kultuře.

V této kapitole bych rád nastínil i určité změny a posuny v literární tvorbě, ke kterým ve druhé polovině 50. let došlo na základě hospodářsko-společenského přelomu roku 1956, který je také některými japonskými literárními historiky považován za ukončení prvního období poválečné literatury.

7.1 Rok 1956 a *taijózoku*

V druhé polovině 50. let vstoupil na literární scénu s razancí a několika svými prózami Išihara Šintaró 石原慎太郎 (nar. 1932). Dva měsíce před úspěšným zakončením studia na univerzitě Hitocubaši v Tokiu získal Akutagawovu cenu za

prózu *Sluneční sezóna* (Taijó no kisecu 太陽の季節, 1956)[248]. Důvody a okolnosti, které vedly porotu udělování Akutagawovy ceny k ocenění právě tohoto díla, byly bezesporu zajímavé. Názory byly protichůdné a rozdělily literární kritiku na dva tábory, kdy jedna strana prosazovala v literatuře nový svěží moderní duch, druhá se jakýmkoli neotřelostem v nové tvorbě a nemorálnímu kontextu, který vyčítala Išiharovi především, bránila. Další zajímavostí, kromě rozdílných názorů uznávaných a zavedených kritiků v té době, je skutečnost, že se v současné době o Išiharových dílech a jejich významu v moderní literatuře poválečné doby mnoho literárních historiků nezmiňuje a spíše je tendence je přecházet. Platí to jak o mnoha přehledech moderní japonské literatury, tak i o knižních vydáních literárních dějin, která v mnoha případech slouží jako výchozí texty pro výuku moderní japonské literatury.[249] Tématu významu Išiharových novel se věnuje ve svém příspěvku ve sborníku *Acts of Writing* z roku 2001 Ann Sherif z Oberlin University v Ohiu.[250]

Následující odstavce bych rád věnoval právě Išiharově novele *Sluneční sezóna*, zmínil okolnosti, za jakých získala prestižní ocenění, do té doby udělované pouze dílům tzv. čisté literatury *džunbungaku* 純文学, a nastínil kulturní dopad, jaký měla na celou generaci mladých lidí v druhé polovině 50. let.

Kritická diskuse na téma Išihary Šintaróa a jeho děl, která se rozpoutala u příležitosti udílení Akutagawovy ceny v roce 1956, ukazuje, jak se postoj k literatuře a požadavky na literární dílo v průběhu poválečných děl změnily a posunuly. Už v předcházejícím roce byla novela *Sluneční sezóna*, která poprvé vyšla časopisecky v červenci 1955, odměněna cenou literárních kruhů

[248] Ač je dnes japonskou i zahraniční veřejností vnímán především jako politická osobnost, označuje Išihara Šintaró sám sebe za literáta. Je autorem několika průlomových románů, které se staly v roce 1956 předlohou pro vznik stejnojmenného kultovního snímku *Taijó no kisecu*, zkráceně *Kult slunce* (Taijózoku 太陽), jehož ohlas a význam ovlivnil další kulturní vývoj v 50. letech a odstartoval plné prosazení masové kultury, jak ji známe a označujeme dnes. Dalšími významnými novelami Išihary Šintaróa jsou Bláznivé ovoce (Kurutta kadžicu 狂った果実, 1956) a *Exekuční místnost* (Šokei no heja 処刑の部屋, 1956).

[249] Např. v *Dawn to the West*, objemném přehledu moderní japonské literatury Donalda Keena, nenalezneme o Išiharovi ani zmínku.

[250] Sherif, Ann. „Mass Culture, the Literary Establishment, and Season of the Sun: Ishihara Shintaro's Debut“. In: Copeland, Rebeca, ed. *Acts of Writing*. PAJLS (Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies), vol. 2, summer, 2001, strany 275 – 289.

Bungakukai 文学界 pro začínající autory Bungakukai Šindžinšó 文学界新人賞, v té době ale na sebe velkou pozornost kritiků ještě neupoutala. Členové komise hodnotili dílo pozitivně jako nové a zábavné a uvedli, že i přes některé nedostatky si dílo cenu zaslouží. Nad morální stránkou obsahu díla se v roce 1955 nikdo nepozastavil. Ann Sherif přičítá zvýšený zájem odborné literární veřejnosti knihu recenzovat až poté, co se objevila její filmová verze o rok později.

Dějová linie novely je přímočaře jednoduchá a má romantický podtext: vysokoškolský student Tacuja z bohaté rodiny najde zalíbení v dívce Eiko, začnou se spolu scházet, společně stráví noc na Tacujově jachtě. Jejich vztah se komplikuje dalšími paralelními vztahy obou, figuruje v něm i Tacujův bratr. Eiko otěhotní, Tacuja se od dítěte distancuje, Eiko následně umírá na zdravotní komplikace v důsledku potratu. Děj je dynamický, výjimkou jsou milostné a erotické scény, kde tempo narativu zvolňuje. Kromě vymožeností moderní doby, předznamenávající nástup technické i ekonomické prosperity země, které v novele hrají podstatnou roli (Tacujova jachta nebo nový rychlý vůz, v kterém najde smrt jiný z Eičiných milenců, když za ní pospíchá na schůzku), je to právě rychlost, která bude jedním z hlavních atributů budoucích let i desetiletí. Úspěch novely u široké čtenářské obce lze přičíst právě atraktivnímu ději, v němž se mnozí čtenáři najdou nebo by se v něm rádi našli, a drahým věcem, které se postupně stávají dostupnými více a více Japoncům. V případě knihy *Sluneční sezóna* se tak opět potvrzuje hypotéza vyslovená v úvodu této práce. Aktuální atmosféra doby vzniku se odráží v ději novely i v jednání a povaze postav. Z atmosféry novely i filmu je jasně patrné, že Japonsko překonalo nepříjemné poválečné období, vzpamatovalo se, a má nakročeno k lepší budoucnosti.[251]

[251] Ann Sherif dodává, že v kontextu Studené války a v souvislosti s kritikou stalinských represí v polovině 50. let a s ní nastalého vystřízlivění z komunistických ideálů je to obraz budoucnosti pod vlajkou kapitalismu. Marilyn Ivy dává vznik masové kultury do souvislosti se vznikem kapitalistické průmyslové výroby a dodává, že dominantní postavení nových médií, zejména televize, dodalo dynamice rozvoje masové kultury nový rozměr (viz Ivy, M. „Formations of Mass Culture“. In: Gordon, A., ed. *Postwar Japan as History*. Berkeley: University of California Press, 1993, s. 240).

K popularitě a k popularizaci díla rovněž přispěly mnohé kulturní týdeníky, které se tak na boomu fenoménu *taijózoku* přímo podílely, pokud přímo nestály za jeho vznikem. Přestože se Išiharova novela objevila v několika prestižních literárních periodikách (např. Bungei šundžú, Bungakukai), vytvořily týdeníky (šúkanši 週刊誌) další silnou vazbu mezi původním literárním dílem, následným filmovým zpracováním[252] a masovou kulturou[253].

Pokud jde o vyjádření literárních kritiků k povaze novely *Sluneční sezóna*, Jošida Keniči 吉田健一 (1912 – 1977) trvá na tom, že vytýkaná nemorálnost je nepatřičná hodnotící kategorie, protože se novela primárně otázkou morálky nezabývá. Podle Jošidy by se na novelu mělo pohlížet spíše jako na cynicky vyznívající dílo o soupeřících mladých mužích takového typu, s jakými se často setkáváme v britské nebo americké literatuře.[254]

Podobně i z pohledu Hirana Kena 平野謙 (1907 – 1978) novela vyniká právě díky atraktivnímu prostředí a rekvizitám. Hirano Ken se nechal slyšet, že novela mu samotnému jako čtenáři, který kdysi také býval mladým studentem, otevřela nové obzory a nový pohled na svět.

O rok později už se ale ozývaly i kritické názory, tentokrát z komise, která se sešla k rozhodování o udělení Akutagawovy ceny. Například Sató Haruo 佐藤春夫 (1892 – 1964) se o novele vyjádřil jako o „projevu literárního umění nejnižší úrovně“ a ačkoli našel pro Išiharu slova uznání za to, jak „výstižně dokázal uchopit novou dobu“, zmínil, že předvedený um zachytit aktuální atmosféru a ducha své doby není o nic větší než schopnost, jakou mají novináři a lidé ze zábavního průmyslu.“ Sató uzavírá, že *Sluneční sezóna* není dílo

[252] Hlavní roli ztvárnil navíc bratr autora filmové předlohy, Išihara Júdžiró 石原裕次郎 (1934 – 1987), označovaný jako nejúspěšnější japonský filmový herec v 50. a 60. letech.

[253] Za zmínku stojí i vlasový sestřih „šintarógari“ (シンタロー刈り), populární v roce 1956 právě mezi sympatizanty hesla *taijózoku* v souvislosti se jménem a osobností Išihary Šintaróa. Šlo o sportovní sestřih s nezastřiženou ofinou, která volně a neupraveně spadala do čela.

[254] viz Sherif, Ann. „Mass Culture, the Literary Establishment, and Season of the Sun: Ishihara Shintaro's Debut“. In: PAJLS (Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies), *Acts of Writing*, vol. 2, summer, 2001, s. 279.

napsané skutečným literátem.[255] Naproti tomu Itó Sei 伊藤整 (1905 – 1969) připustil aktivní podíl žurnalistů na vytváření současné kultury.

Išiharovi Šintaróovi se jako autorovi literárního textu nebývale podařilo proniknout do povědomí široké veřejnosti. O dva roky později na sebe upoutal podobnou pozornost Óe Kenzaburó 大江健三郎 (nar. 1935), ač je nutno zmínit, že v jeho případě nebylo mezi kritiky pochyb o umělecké kvalitě díla, ale snad i právě proto byl jeho ohlas omezen na pole beletrie v rámci čisté literatury (džunbungaku 純文学). Přesto Óe společnost šokoval v jistém směru větší měrou než Išihara, a to svým explicitním a expresivním vykreslením sexuality, čímž zůstává znám dodnes.

7.2 Kauza Zlatý pavilon

Zabýváme-li se prolínáním skutečných událostí, které nějakým způsobem ovlivnily literární tvorbu nebo se do ní přímo promítly nebo věcí, které v ní byly zobrazeny *a priori* tak jak jsou, neměla by chybět podkapitola o díle *Zlatý pavilon* (Kinkakudži 金閣寺, 1956) autora Mišimy Jukia 三島由紀夫 (1925 – 1970). K jeho vzniku se inspiroval skutečnou událostí z 2. července 1950, kdy novic zenového kláštera Rokuondži v Kjótu zapálil část chrámového komplexu, národní kulturní památku[256] Zlatý pavilon.

„Prostřednictvím detailního výkresu psychologie svých postav a romantického světa bohatého na vzestupy a pády, jehož osu tvoří ambice a láska, fascinoval Mišima Jukio nové čtenáře, kteří nebyli zcela spokojeni s japonským žánrem *šišósecu* 私小説. Obvykle se také zajímal o společenské

[255] viz „Akutagawašó kettei happjó“, s. 284. In: Sherif, Ann. „Mass Culture, the Literary Establishment, and Season of the Sun: Ishihara Shintaro's Debut“. In: PAJLS (Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies), *Acts of Writing*, vol. 2, summer, 2001, s. 280.

[256] V roce 1994 byl Zlatý pavilon zapsán spolu s dalšími kjótskými památkami na Seznam světového dědictví UNESCO pod společným názvem „Památky starobylého Kjóta“.

události. Skutečné události se staly námětem mnoha jeho děl“[257], komentuje Sadami Mišimovu románovou tvorbu obecně.

V případě *Zlatého pavilonu* vycházel Mišima z konkrétního případu žhářství, spáchaného akolytou kláštera Rokuondži. V knize však nepřináší žádná fakta z vyšetřování ani jiné mediální nebo dokonce bulvární informace, které by byly atraktivní pro široké spektrum veřejnosti. Skutečnou událost využívá pouze jako námět pro beletristické dílo čisté literatury a využívá ji pro svou vlastní analýzu fiktivních okolností, které vyústí ve stejnou událost. Primární je pro Mišimu osoba klášterního novice, jehož portrét si však sestaví sám, byť na základě určitých reálných skutečností. Pro autora však nebylo podstatné dění po spáchání činu, soustředil se na motivace, které pachatele k činu vedly.[258] Dílo končí slovy postavy novice Mizogučiho bezprostředně po zapálení pavilonu a útěku z plamenů: „V druhé kapse jsem nahmatal cigarety. Jednu jsem si zapálil. Připadal jsem si jako člověk odpočívající po dobře vykonané práci. Chtělo se mi žít.“[259] Některé rysy mají obě postavy, skutečný žhář Hajaši a literární postava Mizogučiho, společné. Vada řeči jako těžce překročitelná bariéra mezi jejich vlastním světem a světem ostatních lidí je jednou z nich. Stejně tak i zvláštní chování krátce před spácháním činu. Mišima svědomitě okolnosti případu nastudoval, nechtěl se však omezit na pouhé přepsání faktů. Zajímavou

---

[257] Suzuki, Sadami. *Nihon bungeiši: hjógen no nagare*, 8. sv: současnost II. Tókjó: Kawade šobó šinša, 2005, s. 112.

[258] V červenci 1950 začalo policejní šetření výslechem všech osob pobývajících v klášteře, protože se na místě požáru našla prostěradla a přikrývky, které ukazovaly na žhářství. Bylo zjištěno, že jeden novic chybí a bylo po něm vyhlášeno pátrání. Novic Hajaši Jóken byl nalezen v tomtéž chrámovém komplexu poblíž skalnatého srázu, kde v bolestech umíral po požití jedu a pokusu o spáchání obřadné sebevraždy *seppuku*. Byl zachráněn a následně zatčen pro podezření ze žhářství. V prvních slyšeních uváděl jako své motivy k činu nenávist ke společnosti, nakonec se však ukázalo, že podnětem k činu byly jeho pocity méněcennosti: slabá fyzická konstituce, vada řeči (koktání), matčina očekávání a komplikované emoce. Jako další motiv byl označen zdravotní stav podezřelého, když u něj bylo diagnosticky prokázáno počáteční stádium schizofrenie, rozvíjející se už v době před založením požáru. V době incidentu Hajašiho otec již nežil, matka krátce po obvinění svého syna spáchala sebevraždu skokem z výšky. Hajaši Jóken byl odsouzen na sedm let těžkého žaláře, ale během výkonu trestu onemocněl a byl převezen do nemocnice, kde v roce 1956 zemřel. Budova Zlatého pavilonu byla obnovena a znovu postavena v roce 1955 do současné podoby.

[259] Mišima, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998, s. 259. Přeložila Klára Macúchová. Další místa citace ze stejné povídky uvedena v textu.

skutečností je i rok, kdy byl román publikován. Ve stejném roce totiž umírá skutečný žhář.

Mišima v pozici autora sleduje osu životních událostí skutečného žháře a vytváří z ní časovou osu dějového těžiště svého románu. Ze skutečnosti víme, že Hajaši Jóken navštívil klášter Rokuondži poprvé v roce 1944, o čtyři roky později do něj nastoupil jako novic. Tento odstup není v románu vyjádřen v přesných časových údajích, přesto se v knize objevuje a je jasně zřetelný. I ke konci románu se Mišima nechává vést chronologickou linkou událostí z života skutečného pachatele. V polovině června (1950, jak v knize vyplyne později) přijme Hajaši (alias Mizoguči) od představeného chrámu peníze na úhradu školného, tyto peníze utratí ve čtvrti Gobančó. Další světový vývoj jednání hlavní postavy uspíší: „Dvacátého pátého června vypukla korejská válka. Moje tušení, že se svět rozpadne v trosky, bylo reálné. Musel jsem si pospíšit“ (s. 236). Zde je již jasné, že se jedná o rok 1950 a že se skutečné události a načasování podpálení Zlatého pavilonu časově vykrývají. Přesné časové údaje uvádí Mišima i dále, pravděpodobně se přitom drží svých poznámek pořízených při rozhovoru se skutečným pachatelem. Uvádí na příklad, že „po válce byl do Zlatého pavilonu nainstalován nejnovější typ automatického požárního hlásiče. (…) Večer 29. června na něm starý průvodce objevil nějakou poruchu. (…) Pomyslel jsem si, že je to znamení, povzbuzení, které mi seslalo samo nebe“ (s. 239).

Zlatý pavilon Mišimy Jukia není jediným literárním dílem, kde se téma zničení této památky objevuje. Spisovatel Minakami Cutomu 水上勉 (1919 – 2004) byl touto událostí silně zasažen, zejména proto, že o mnoho let dříve skutečného pachatele osobně poznal v Hajašiho rodném Maizuru[260], kde působil jako učitel v době Hajašiho dětství. Roku 1962 napsal na motivy životního příběhu skutečného pachatele román *Dům večerních mlh ve čtvrti Gobančó* (Gobančójúgiriró 五番町夕霧楼, 1962), který byl záhy zfilmován.[261]

[260] To je další autobiografický rys Hajašiho Jókena, který Mišima přenesl do svého díla.

[261] První filmové adaptace se román dočkal už v roce 1963 v režii Tasaky Tomotaky 田坂具隆 (1902 – 1974). V roce 1980 bylo natočeno jiné zpracování v režii Jamaneho Šigejukiho 山根成之 (1936 – 1991).

Hlavní postavou je v něm prostitutka, která přichází do kjótské zábavní čtvrti Gobančó, aby uživila svou rodinu. Prožívá zde nešťastnou lásku s mladým mnichem, budoucím žhářem.[262] Příběh je vsazen do roku 1950, dlouho předtím, než byl v roce 1958 přijat zákon o prevenci prostituce (Baišun bóši hó, 売春防止法**)**.

V roce 1979 vydal Minakami Cutomu také knihu žánru literatury faktu s názvem *Zlatý pavilon v plamenech* (Kinkakudži endžó 金閣炎上), ve které líčí Hajašiho život od dob školní docházky v Maizuru až po jeho smrt. Jako výchozí materiál využil Minakami především záznamy soudních spisů. Donald Keene k tomuto počinu dodává, že přečtení této faktografické knihy ve čtenářích *Zlatého pavilonu* Mišimy Jukia probudí ještě větší respekt k umu, s jakým Mišima dokázal skutečné události ztvárnit tvůrčím způsobem ve svém románu.[263]

7.3 Otázka viny a odpovědnosti za válečné zločiny

V roce 1957 vyšla novela *Moře a jed* (Umi to dokujaku 海と毒薬) v té době čerstvě známého autora Endóa Šúsakua 遠藤周作 (1923 – 1996), držitele Akutagawovy ceny pro začínající autory čisté literatury z roku 1955.[264] Námětem pro tuto novelu se stala skutečná událost z období krátce před koncem války v Tichomoří, kdy na lékařské fakultě Císařské univerzity na Kjúšú

[262] Čtvrť Gobančó se ve stejném kontextu a dějovém zasazení objevuje i ve *Zlatém pavilonu* Mišimy Jukia. Mizoguči v této čtvrti několikrát před svým plánovaným činem navštíví prostitutku. Tyto návštěvy pro něj mají navíc osobní význam, posilují ho v odhodlání svůj plán skutečně provést: „Den po návštěvě Gobančó jsem učinil pokus. Z dřevěných dveří na severní straně Zlatého pavilonu jsem vytáhl dva hřebíky dlouhé asi šest centimetrů“ (s. 237).

[263] Viz Keene, Donald. *Dawn to The West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1984, s. 1220, pozn. 66.

[264] Akutagawovu cenu obdržel Endó Šúsaku za svou vůbec první prózu, *Bílý člověk* (Široi hito 白い人, 1955), kterou následovala ještě ve stejném roce novela *Žlutý člověk* (Kiiroi hito 黄色い人). Obě díla jsou dějově zasazena do období druhé světové války, první do Evropy, druhé do Japonska, a v obou se Endó snaží najít a nastínit lidský vztah k Bohu za daných okolností na daném místě.

došlo opakovaně[265] k chirurgickým pokusům na amerických zajatcích. Tato událost bývá v Japonsku označována jako incident Aikawa[266] nebo také plným opisem „incident vivisekcí na kjúšúské univerzitě“ (Kjúšú daigaku seitai kaibó džiken 九州大学生体解剖事件). Cílem těchto pokusů bylo zjistit, v jakém stádiu předem promyšlených zákroků nastane smrt zkoumaných objektů. V knize se na 1. chirurgické klinice fakultní nemocnice přímořského města F.[267] provádí pokusy, které se shodují se skutečně provedenými. Literární dílo vyšlo s dvanáctiletým odstupem od událostí, které popisuje a je možné ho definovat jako skupinový psychologický portrét osob, které se na vivisekcích podílely a přímo se jejich provedení účastnily. Nejvíce prostoru dostávají postavy lékařů Sugura a Tody, ostatní účastníci pokusů mají k celé záležitosti spíše nezúčastněný přístup smísený s existenciálním patosem.

V doslovu k českému překladu vyjadřuje Libuše Boháčková (1927 – 1994) myšlenku, že autorovi „nešlo o senzační zveřejnění otřesného zločinu proti lidskosti, nýbrž o jeho mravní implikace. (…) Autor to vyjádřil i zakomponováním jiné rozsáhlé dramatické scény, nezdařené operace na mladé pacientce.“[268] V době vydání novely měl Endó v plánu napsat ještě její druhý díl. Literární kritika novelu hodnotila vysoce, ale smíšené reakce odborné i laické veřejnosti zaskočily autora natolik, že od svého záměru upustil.[269] Bylo mu vyčítáno, že podrobným popisem pokusů dotyčné lékaře poškodil, ačkoliv látku k napsání novely čerpal ze záznamu již skončeného veřejného soudního přelíčení, které proběhlo v Jokohamě, a dostal i několik protestních dopisů.[270]

---

[265] Celkem čtyřikrát, podle dostupných záznamů a výpovědi posledního žijícího svědka v roce 2006, lékaře Tóno Tošia (nar. 1926), toho času studenta lékařské fakulty Císařské univerzity na Kjúšú. Ti, kteří se vivisekcí účastnili přímo, odmítali až do své smrti o případu vypovídat.

[266] Aikawa džiken 相川事件

[267] Odkazuje jednoznačně k městu Fukuoka.

[268] Boháčková, L. „Doslov“. In: Endó, Šúsaku. *Moře a jed*. Praha: Vyšehrad, 1980, s. 151.

[269] Až s dlouhým odstupem dvaceti let vydává Endó v roce 1977 román *Píseň smutku* (Kanašimi no uta 悲しみの歌), který je možné vnímat jako volné pokračování knihy *Moře a jed*. Děj je situován do Tokia a hlavní postavou je zde opět lékař Suguro, který čelí pronásledování investigativního žurnalisty, zajímajícího se o případ vivisekcí.

[270] V roce 1969 napsal režisér Kumai Kei 熊井啓 (1930 – 2007) podle Endóovy knihy *Moře a jed* filmový scénář, ovšem marně se vzhledem k povaze obsahu snažil sehnat sponzory k natočení stejnojmenného filmu. To se mu podařilo až o sedmnáct let později, v roce 1986. Ohlas filmu následoval někdejší ohlas knihy a Kumai za film získal ocenění Stříbrného medvěda na berlínském filmovém festivalu.

Fakultní nemocnice odmítla nést za dané zločiny spáchané na její půdě jako celek zodpovědnost a zcela se ve veřejném prohlášení od svých zaměstnanců, kteří se na vivisekcích podíleli, distancovala.[271]

Období následující po skončení válečného konfliktu nabízí většinou příležitost zhodnotit a sebezhodnotit účast angažovaných subjektů a vyvodit z něj určité stanovisko. Po skončení druhé světové války nebylo Japonsko jedinou mocností se statutem poraženého, s podobnými problémy se s minimálními rozdíly v prvních týdnech a měsících americké okupace nacházelo ve stejné situaci i Německo. Tato práce si neklade za cíl porovnávat historickou podobu poválečné okupace Německa a Japonska a její dopady. Rád bych jen stručně upozornil na skutečnost, že tato srovnání jsou častá, a to nejen na poli historických věd. Jsou k dispozici také srovnávací studie literární[272] a filozoficko-sociologické.

Tuto souvislost zmiňuji proto, že také v otázce vnímání viny za účast ve válce, či přesněji za válečné zločiny, slouží Německo jako vděčný srovnávací materiál k Japonsku. Jistě je na místě uvědomit si již zmiňované rozdílnosti, např. silné (přesněji možná „bezpečné“) geografické ostrovní postavení Japonska vůči jeho za druhé světové války okupovaným sousedním zemím a vnitrozemské poloze Německa s nedávnými protivníky na západě a anektovanými a okupovanými sousedy na jihu a na východě. Ze srovnání podobné poválečné situace obou zemí vychází také Ian Buruma ve své knize o hledání a zkoumání viny *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*[273]. Dochází k závěru absence válečné viny v Japonsku, který je patrný i při letmém přezkoumání literárních děl, vzniklých od roku 1945 do současnosti.

Dodal bych, že v japonském vnímání druhé světové války nejenže chybí pocit viny a studu nad spáchánými válečnými zločiny, ale chybí i ptaní se po jakékoli takové vině a sebezpytování vlastního jednání jakožto národa. Vysvětlením není rozhodně jen odlišnost v národní mentalitě dálněvýchodného

---

[271] Zdroj: TV Asahi, http://www.tv-asahi.co.jp/scoop/update/toppage/060806_010.html

[272] Např. Schlant, Ernestine. Rimer, J. Thomas. *Legacies and Ambiguities: Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ Press, 1991.

[273] Buruma, I. *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1994.

a evropského národa. Primární otázka viny se v případě Japonců neztotožňuje s jejich vnímáním sebe sama jako agresora. Po skončení celého válečného konfliktu, tedy po svržení dvou atomových bomb na japonské území, vnímali Japonci sami sebe jako oběti, a tento postoj a vnímání sebe sama jim v souvislosti s druhou světovou válkou zůstává dodnes. Oběť se přirozeně neptá, zda a komu ublížila. Oběť je vnímána a sama na sebe nahlíží jako na toho, komu bylo ublíženo. V kapitole 5.1.2 jsem se zabýval tzv. atomovou literaturou (genbaku bungaku 原爆文学), kde se setkáváme s autory, kteří se spisovateli stali jen z důvodu silné životní zkušenosti, když se ocitli v danou historickou chvíli na daném místě. Jejich osobní prožitek a vědomí dopadu nastalé katastrofy byly natolik silné, že je přinutily k umělecké tvorbě. Podobně se tato historická zkušenost zakořenila v myslích dalších generací Japonců. Zřejmě proto mezi díly s válečnou tématikou z padesátých let nenajdeme žádné, které by se zabývalo otázkou viny japonských vojáků za násilí spáchané na okupovaných územích. S motivem vlastní viny se nesetkáme ani v literatuře navazujících desetiletí. Novela *Moře a jed* z roku 1957 je vzácnou výjimkou, byť zachycuje jen nepatrný zlomek válečného bezpráví, páchaného na amerických zajatcích (= vojácích) japonskými lékaři v civilní nemocnici (= nevojáky). Tato novela mohla být jakousi „vlajkovou lodí“, nicméně zůstává ve svém tématu izolována, další podobné beletristické pokusy o zpytování národního svědomí ji nenásledovaly.

7.4 Kritika veřejného dění v raných dílech Kaikó Takešiho *Panika* (1957) a *Obři a hračky* (1957)

Rok 1957 přinesl i další literární díla, která se zabývala společensky kontroverzními tématy. Čerstvý nositel Akutagawovy ceny z ledna 1958 za

novelu *Císařovy nové šaty*[274] (Hadaka no ósama 裸の王様, 1957), mladý spisovatel Kaikó Takeši[275] 開高健 (1930 – 1989) publikoval ve stejném roce ještě další dvě novely: *Panika* (Panikku パニック) a *Obři a hračky* (Kjodžin to gangu 巨人と玩具). V obou případech jde o zachycení určité výseče aktuálních společenských problémů s ekonomickými a politickými vazbami. Na literatuře vznikající od roku 1957 je jasně zřetelný další tematický posun. V soudobé poválečné literatuře už není zachycována jen atmosféra doby a její dopady pociťované běžným občanem jako součást v podstatě neovlivnitelného politicko-ekonomického dění. Autoři se začínají zabývat konkrétními kauzami, které jsou v literárních dílech buď ilustrativní (jako v případě Kaikóvy *Paniky*) nebo jsou zcela konkrétní a je na ně odkazováno v náznacích nebo jsou zcela explicitně zmíněny (zejména později, jako v případě kauzy rtuťové otravy v zálivu Minamata[276]).

Námětem novely *Panika* je korupce na úřadech státní správy a příklad bezúspěšného boje jednotlivce proti zavedenému byrokratickému systému. Hlavní postavou je přehlížený zaměstnanec státní správy, Šunsuke, který jediný předvídá hrozbu přemnožení škůdců v důsledku neobvyklého výskytu bambusové trávy *sasa* 笹, která znovu po sto letech vykvétá na loukách. Šunsuke vypracuje detailní zprávu s návrhem spálit planiny pokryté tímto druhem trávy, aby se její semena zničila a zabránilo se tak hrozícímu přemnožení myší. Jeho nadřízení zprávu ignorují a založí. Po zimě vylezou přemnožené myši z děr a vyhladovělé se vrhají na všechno jedlé. Zničí stromy a

[274] Pod tímto názvem je novela přeložena do češtiny, v japonštině doslova „Nahý král“. Vyšla společně s dalšími novelami a povídkami v překladu Ivana Krouského: Kaikó, Ken. *Císařovy nové šaty*. Praha: Svoboda, 1983.

[275] V některých zdrojích, včetně českých, najdeme Kaikóovo vlastní jméno ve čtení Ken.

[276] Kauza Minamata: v důsledku vypouštění toxických odpadů chemické továrny Čisso do moře u rybářské vesnice Minamata v minamatském zálivu došlo k intoxikaci mořských živočichů, které se prostřednictvím výlovů dostali do lokálního potravinářského průmyslu. Vysoce toxická rtuť v lidském organismu způsobuje napadení a ochromení centrální nervové soustavy. Příznaky otravy rtutí se poprvé ve větším počtu objevily v roce 1956 a byly ve spojení s touto kauzou označeny jako minamatská nemoc (Minamata bjó 水俣病). V literatuře se tato kauza objevuje v roce 1961 v detektivním příběhu *Tesáky moře* (Umi no kiba 海の牙) autora Minakamiho Cutomua 水上 勉 (1919 – 2004). Další problémy znečišťování životního protředí se dále objevují např. v díle *Komplex znečištění* (Fukugó osen 複合汚染, 1975) autorky Arijoši Sawako 有吉佐和子 (1931 – 1984).

všechnu zeleň v lese, potom se začínají vrhat do měst a vesnic. Lidé se myší bojí, jsou zaznamenány případy, kdy myši napadnou kojence, hrozí epidemické choroby. Nastává panika. Šunsukeho plán je najednou žádaný a nadřízení ho pověří likvidací myší. Kauza je záhy zneužita politicky, když oponenti místního zastupitelstva obviňují samosprávu ze zanedbání situace. Šunsuke je zván do rozhlasu jako odborník, který katastrofu předvídal, ale byl umlčen. Jeho nadřízení jsou najednou velmi přátelští, ale ukáže se, že jen chtějí Šunsukeho využít k likvidaci myší a pak na něj uvalit vinu za zanedbání prevence. Myši se nakonec zlikvidují samy, když se hladové a vlivem davového šílenství vrhají do nedalekého jezera, kde se utopí.

Přestože hlavní postava může ve shrnutí děje působit až příliš kladně a je jí autorem dopřána i jistá míra osobní satisfakce (např. když se stane veřejně známým jako ten, kdo měl pravdu), nejde o archetyp superhrdiny. Svou práci vykonává důkladně a se smyslem pro povinnost, ale sám přiznává, že je to jen proto, že v opačném případě by se jen nudil. Také nachází zálibu v tom, že má moc o myších rozhodovat. Na konci novely spatří poblíž jezera hubenou a špinavou kočku, která kráčí směrem k městu. Ironie je podtržena, když směrem ke kočce zašeptá: „Máš pravdu, musíme se vrátit k lidské tlupě.“[277]

Aktuální otázky, které vystřídaly témata první poloviny 50. let, jsou již zmíněná korupce, která má v novele podobu protekce při výběrovém řízení na dodavatele hubitelů škůdců a marná snaha řadového zaměstnance uspět s návrhem proti předvídanému přemnožení škůdce. Šunsukeho nadřízený, o kterém je zmíněno, že byl na své současné místo na lesní správě přeřazen po blíže nespecifikovaném skandálu jinde, upřednostní při konkurzu dodavatele lasiček na hubení myší, který je jeho dlouholetým známým. Hysterie, která zavládne mezi obyvatelstvem dané lokality, je také okamžitě zneužita politiky k šíření vlastní propagandy.

Zcela odlišné a méně závažné téma, přesto v druhé polovině 50. let aktuální, má novela *Obři a hračky*. Jde o zachycení konkurečního boje mezi

[277] Kaikó, Ken. *Panika*. In: Kaikó, Ken. *Císařovy nové šaty*. Praha: Svoboda, 1983, s. 296. Přeložil Ivan Krouský.

třemi giganty na trhu s cukrovinkami. Firmy Samson, Herkules, Apollo trpí poklesem prodeje, takže se jejich reklamní oddělení snaží nalákat děti k nákupu pomocí slevových kupónů, dárků v podobě hraček a dokonce i živých domácích mazlíčků. Při přípravě letní výprodejové akce ale zastíní oba konkurenty firma Apollo, která nezaměří svou strategii na děti, ale na jejich rodiče, když nabízí jako hlavní cenu stipendia na univerzitě. Nakonec se ale i přes zdánlivé vítězství položí, když bonbóny Apollo způsobí několika dětem otravu a musí být staženy z trhu. Následná nedůvěra spolu s opadajícím zájmem o tradiční karamely pomalu likviduje i zbylé dvě továrny.

Rysem spojujícím tuto „business novel“ s jejím skutečným předobrazem v době jejího vzniku je až zoufalá snaha a úsilí zvýšit tržby z prodeje karamel, které pro Japonce byly svého času exotickou západní cukrovinkou, na niž po válce nostalgicky vzpomínali, ale která je v druhé polovině 50. let, kdy je poválečné období považováno za definitivně skončené, už ne natolik atraktivním zbožím. Rozšíření sortimentu o nové příchutě nepřináší předpokládáný obrat, a tak firmy v konkurenčním prostředí přistupují jedna po druhé k přidávání bonusových dárků ke svým produktům. Kaikó Takeši sám od roku 1953 pracoval v propagačním oddělení firmy Suntory jako úspěšný reklamní textař a redaktor firemního časopisu Jóšu tengoku 洋酒天国, a tak byl velmi dobře obeznámen s reklamními strategiemi „obrů“ na trhu. Děj je vyprávěný v první gramatické osobě postavou zaměstnance oddělení propagace. Text knihy přináší i popis výrobních technologií, nových strojů a celkově modernizace výroby, popisovány jsou výstavní prostory firem. Jsou zmíněny i generační rozpory mezi zaměstnanci. Starší nadřízení na vedoucích pozicích si neuvědomují přicházející krizi ani přes klesající zisky, mladší zaměstnanci jsou realističtější, ale nemají možnost strategii podniku ovlivnit. V tomto se projevuje i určitá nadčasovost novely.

Reklamní oddělení firmy Samson vede postava pana Aidy, který pro kampaň objeví nepříliš půvabnou dívku Kjóko. Ta si svou přirozeností získá velkou popularitu a stane se tváří reklamy na karamely tohoto výrobce. Kjóko je původně chudá úřednice, Aida ji objeví pro kampaň jako dívku z lidu, tím se nastartuje její kariéra modelky a zpěvačky, která se k Aidovi otočí zády v

momentě, kdy je zoufalý a potřebuje ji.

Vydáním novel *Panika* a *Císařovy nové šaty* se Kaikó Takeši stal spolu s Išiharou Šintaróem 石原慎太郎 a Óem Kenzaburóem 大江健三郎 favoritem své doby. Na rozdíl od Išihary a Óeho, kteří přistupovali k morálním problémům teoreticky, s odstupem od reálného života, zaměřoval se Kaikó ve svých dílech na problémy z pohledu jednotlivce, který je součástí společnosti. Jeho postavy jsou obyčejní lidé: zaměstnanec státní správy (*Panika*), zaměstnanec obchodní společnosti (*Obři a hračky*), učitel výtvarné školy (*Císařovy nové šaty*). Sami jsou zapleteni do společenských problémů a afér, jejich úsilí je korunováno nezdarem. Kaikó vykresluje postavy, které se tímto způsobem proti své vůli pohybují v byrokratických strukturách nebo ve světě komerce a do hloubky se tak zabývá dobovými problémy, překračuje však přitom hranice obvyklého schématu vzájemného tlaku organizace a jednotlivce tím, že klade důraz na životní energii, která z jeho postav vyvěrá. Obrovské množství myší v *Panice* a učitelův smích v *Císařově nových šatech* jsou dobrými zástupnými příklady této životní energie.[278]

7.5 Óe Kenzaburó a tematický návrat k druhé světové válce

Druhá polovina 50. let zaznamenala na literární scéně více nových a mladých talentovaných autorů. Kromě Kaikóa Takešiho vstupuje v roce 1957 svou prvotinou *Pýcha mrtvých* (Šiša no ogori 死者の奢り)[279] ve známost budoucí druhý japonský nositel Nobelovy ceny za literaturu (1994), Óe Kenzaburó 大江健三郎 (nar. 1935). Oba autoři se v tomto roce stali finalisty udílení Akutagawovy ceny : „Samo udělení této ceny se stalo senzací. Nejváženějšími uchazeči byli Ken Kaikó [Kaikó Takeši, pozn.] povídkou *Císařovy nové šaty* a

[278] Suzuki, Sadami. *Nihon bungeiši: hjógen no nagare*, 8. sv: současnost II. Tókjó: Kawade šobó šinša, 2005, s. 124.

[279] Původně povídka nesla název *Podivná práce* (Kimjóna šigoto 奇妙な仕事), Óe ji zveřejnil v novinách Tokijské univerzity, jíž byl v té době studentem. Obsahově ovšem nejde o zcela totožné povídky, v povídce *Pýcha mrtvých* jde o jinou varianci na podobné, společensky kontroverzní téma.

Kenzaburó Óe povídkou *Pýcha mrtvých*. Oba mladí autoři se objevili téměř současně na literární scéně. V sedmičlenné porotě pro udělování Akutagawovy literární ceny byl poměr hlasů čtyři ku třem ve prospěch Kaikóa. Porota se shodla v názoru, že se v roce 1958 po dlouhé době objevily v literatuře dva nové výrazné talenty. V lednu 1958 získal tedy Kaikó 38. cenu udělenou za literární tvorbu v druhé polovině roku 1957. 39. cenu udělenou za tvorbu v první polovině roku 1958 získal v červenci 1958 Kenzaburó Óe za povídku *Chov* (Šiiku 飼育). Tento literární souboj dvou mladých autorů vzbudil velkou pozornost a zároveň ukázal, že nastupuje nová vlna spisovatelů, kteří vnášejí do literatury nový kritický pohled na společnost, stávají se mluvčími své generace, přičemž živě reagují na současnost.“[280]

Konec 50. let bývá při dělení Óeho tvorby označován jako jeho první tvůrčí období. Ve zmiňované povídce *Chov* a v dalších, např. *Rvát výhonky, střílet mláďata* (Memuširi kouči 芽むしり児打ち, 1958) nebo *Náhlá ztráta řeči* (Fui no a 不意之啞, 1958), stejně tak i v rozsáhlé novele *Mladík, který se opozdil* (Okurete kita seinen 遅れてきた青年, 1961), která vychází až na začátku 60. let, se Óe vrací ke svým dětským zážitkům z období druhé světové války, zejména jejího konce, který prožíval jako desetiletý chlapec v horské vesnici na ostrově Šikoku. Na konci 50. let, jejichž druhá polovina se v literatuře nese většinou v duchu moderních a aktuálních motivů, jde o tematický návrat k již uzavřené kapitole druhé světové války. Válečné prožitky však zpracovává Óe nově, nahlíženy jsou vnímavým dětským pohledem a líčeny emotivním nábojem, který svědčí o tom, že se autoru v době před více než deseti lety vryly hluboce do paměti. Přes dětskou optiku v nich autor nešetří realistickými popisy násilí a sexu, kterými se snaží čtenáře probudit k uvědomělejšímu vnímání svých textů. Stejný prostředek pak používá i ve své pozdější tvorbě.

Ve výše zmíněných prózách, jejichž děj je zasazen do období druhé světové války, nacházíme kromě popisů vlastních prožitků i několik sociologicky důležitých paradigmat. Je to na příklad kontrast vnitřního (*uči* 内) a vnějšího (*soto* 外), prvek cizího (americký černošský pilot v *Chovu*) ve vlastním (japonská

[280] Krouský, Ivan. „Doslov“. In: Óe, Kenzaburó. *Chov*. Praha: H&H, 1999, s. 306.

horská vesnice uzavřená v horách a také v symbolické rovině), národnostní problematika v Japonsku (korejský chlapec v povídce *Rvát výhonky, střílet mláďata*). aj. Ačkoli jde tedy o jistý návrat k už uzavřené historické kapitole, jsou některé prvky v Óeho rané tvorbě (nejen) v době jejího vzniku na konci 50. let aktuální.

Óe Kenzaburó není v posledních desetiletích vnímán pouze jako literát. Od 70. let se vyjadřuje ke společenskému a politickému dění v Japonsku ve svých četných esejích a přednáškách pro veřejnost. Angažuje se také v hnutí proti nukleárnímu zbrojení s odvoláním na japonskou zkušenost s atomovými bombami v Hirošimě a Nagasaki na konci druhé světové války.

Z nových témat, jak se objevují v japonské poválečné literatuře ke konci 50. let, je patrná radikální změna, kterou Japonsko v posledních deseti letech prošlo. Vývoj země začal postupovat rychlým tempem dopředu, spolu s tím došlo také ke změně v náladách ve společnosti, změnila se životní úroveň obyvatelstva a lidé začali mít jiné zájmy, ale také se jejich pozornost obrátila na nové problémy. Válka se svými důsledky byla na konci 50. let už opravdu definitivně pryč a Japonsko mělo nakročeno k hospodářskému zázraku, který následně vyvrcholil v 60. letech. Šedesátá léta jsou současně v historii moderní a současné japonské literatury vrcholem literární tvorby. Jde o přinejmenším zvláštní synchronní překrytí literatury s dějinným vývojem, které nemám odvahu označit za náhodné a ani tuto hypotézu zcela vyloučit. Nesporným faktem je, že v 60. letech vznikl velký počet vysoce ceněných děl především díky tomu, že na japonské literární scéně působili jak předváleční autoři, označovaní v té době jako „staří mistři“ (např. Kawabata Jasunari a Tanizaki Džuničiró) spolu s první poválečnou generací autorů, kteří také byli stále ještě literárně aktivní (např. Óoka Šóhei) a novými autory, kteří se objevili na konci 50. let jako byl Kaikó Takeši, Óe Kenzaburó, Kurahaši Jumiko 倉橋由美子 (1935 – 2005)[281] a další.

[281] Kurahaši debutovala v roce 1960 povídkou *Partaj* (Parutai パルタイ), která je satirou na levicové cítění a politické postoje studentů tehdejší doby, a díky které byla ve stejném roce nominována na Akutagawovu cenu.

Závěr

Předložená dizertační práce vychází z předpokladu, že literární tvorba je často ovlivněna dobou svého vzniku a jako taková nevyhnutelně odráží přinejmenším ducha dané doby. Záměr autora literárního díla může v sobě zahrnovat i snahu o výpovědní hodnotu týkající se specifik období, o kterém píše. V této práci jsem svůj zájem v tomto ohledu zaměřil na literaturu vznikající v poválečném období, které je svou charakteristikou v dějinách moderní japonské literatury výjimečné. Jde o období konce čtyřicátých a začátku padesátých let, která s sebou nesou mnoho zásadních historických změn, jež se projevily na podobě a dalším vývoji japonské společnosti. Posun v tomto vývoji je patrný i v literární tvorbě, viditelný je zejména podrobíme-li analýze i následnou tvorbu, tedy literární díla vzniklá a publikovaná v druhé polovině 50. let, jak jsem učinil v kapitole 7, případně s dalším navazujícím desetiletím.

Přes představení metodologických východisek v kapitole 1 jsem považoval za důležité přednést úvod do problematiky v podobě popisu období, jímž se tato práce zabývá. Historicko-společenským reáliím zkoumané doby jsou věnovány kapitola 2 a kapitola 3, v krátké kapitole 4 uvádím přehled modelů členění poválečné japonské literatury.

Další kapitoly se již zcela věnují situaci v literatuře. Jde o tři rozsáhlé úseky, které se věnují literární tvorbě na konci 40. let v kapitole 5, dále v první polovině 50. let v kapitole 6 a druhé polovině 50. let v poslední kapitole. Stěžejní je především kapitola šestá, která se soustředí zejména na povídkovou tvorbu Jasuoky Šótaróa a na román *Paní z Musašina* autora Óoky Šóheie. Tyto prózy se ukázaly pro potvrzení hlavní hypotézy této dizertační práce velmi přínosné, proto je jim věnován dostatečný prostor.

Jak vyplývá z páté kapitoly, literatura v druhé polovině 40. let a na samém počátku 50. let plně reflektuje soudobé společenské dění a politickou situaci. Objevuje se v ní zrod demokracie i poválečná obnova Japonska pod americkou okupací a na scénu také přichází noví pováleční autoři. Představují se různé žánry, které přesto spojuje společné téma ukončené války a jejích

důsledků. Především je tvorba tohoto období ovlivněna okupační cenzurou. Tematicky se vyděluje celý jeden žánr tzv. atomové literatury, který patří k japonským literárním specifikům. Společenská témata se v literární tvorbě tohoto období ještě příliš neprojevují, ale jsou předmětem intelektuálních diskusí, jejichž součástí je i nově vznikající literatura.

Kapitola 6 a kapitola 7 jsou členěny jednotným způsobem a stejnou metodou byla vybrána díla, která jsou v nich podrobně analyzována, především z hlediska tématu této práce. Jde o úzký výběr povídek, novel a románů, která v daných letech vznikla, a v nichž se odraz soudobé společnosti prokazatelně objevuje. Jsou to díla, která ze společensko-historické situace v dané době přímo vychází nebo obsahují náznaky, zmínky, odkazy a souvislosti se skutečnými dobovými událostmi. Z hlediska takového širokého kritéria by bylo jistě možné zařadit do analyzovaného korpusu děl i další prózy, nicméně by bylo v takovém případě nutné zúžit záběr zkoumaného období a jednotlivým textům se věnovat méně podrobně. Kritéria výběru konkrétních literárních textů zdůvodňuji v Úvodu. Ve výsledku jsem vybral ty texty, které považuji za dostatečně reprezentativní a u kterých jsem se domníval, že naplní předpoklad vytčený v úvodu této práce.

Kapitolu 6 otevírám analýzou povídkové tvorby Kodžimy Nobua a Jasuoky Šótaróa. V literární tvorbě obou těchto autorů je možné vnímat jistý vnější tlak, daný historickými okolnostmi v podobě americké okupace. Tento i další důsledky války jsou vnímány negativně. Posun k pozitivnímu nahlížení nové reality je jasně čitelný v románu *Paní z Musašina*, který sice vznikl o dva, resp. více let dříve než analyzované povídky výše zmíněných autorů, přesto mnohé právní úpravy i společenské změny kvitují postavy v tomto románu kladně. Z pohledu zkoumání interakce dějin a literatury v japonské tvorbě poválečného období je toto literární dílo jedním z nejbohatších a nejcennějších zdrojů. Šestou kapitolu uzavírám zamyšlením nad kulturní amnézií, analýzou Kawabatova *Hlasu hory*, a rozborem Tanizakiho *Klíče*, který vnímám jako přechodné dílo v rámci jedné dekády a jako náznak zlomu definitivního konce poválečného období. To je v Japonsku považováno za skončené rokem 1955, kdy byl zaznamenán ekonomický růst, který poprvé od konce války překonal

předválečný stav. Sloganem následujícího roku se pak stalo památné heslo: „Poválečné období je za námi“. Hospodářsko-společenský přelomu roku 1956 je také některými japonskými literárními historiky považován za ukončení prvního období poválečné literatury.

V druhé polovině 50. let nastupují na japonskou literární scénu i zcela noví autoři, kteří se prostřednictvím literatury vyjadřují k aktuálním problémům (např. Kaikó Ken a Išihara Šintaró) nebo se autobiograficky vrací k válečným zkušenostem, které sami zažili ještě jako děti nebo dospívající (např. Óe Kenzaburó), v roce 1956 vychází *Zlatý pavilon* Mišimy Jukia, který je skutečnou událostí celonárodního významu přímo inspirován a který proto nešlo z práce tématu odrazu historicko-společenského dění v literatuře vypustit.

V literatuře druhé poloviny 50. let je dále možné zaznamenat technický pokrok a dostupnost moderních předmětů denní potřeby. Zlom konce poválečného období přesně v polovině 50. let lze tedy jasně vnímat i v prózách vznikající v konkrétních letech a jde o rozdíly velmi výrazné (vezměme v úvahu na příklad snahu postav v povídkách Jasuoky Šótaróa uživit se jakýmkoli možným způsobem a volbu fotoaparátu v Tanizakiho *Klíči* z roku 1956 pro dosažení co nejkvalitnějších snímků nahé manželky). Na literatuře vznikající od roku 1957 je jasně zřetelný další tematický posun.

V práci jsem se mínil zabývat projevy aktuální společenské atmosféry, historického dění a dalších vlivů veřejného života v literárních dílech vznikajících ve vymezeném historickém období. Očekával jsem tedy pouze vliv jednosměrný, tzn. vliv reality na fikci. Při výběru děl k analýze jsem však našel i dva literární texty, které měly oba podobným způsobem zpětný vliv na kulturní vývoj společnosti v době svého vydání. Jde o *Zapadající slunce* autora Dazaie Osamua, kterému se věnuji v podkapitole 5.5 a o novelu *Sluneční sezóna* autora Išihary Šintaróa, jejíž analýza je provedena v podkapitole 7.1. Nejenže se i v případě těchto dvou literárních děl potvrzuje hypotéza vyslovená v úvodu této práce, tedy že se aktuální atmosféra doby vzniku odráží v ději literárního díla i v jednání a povaze jeho postav, ale došlo zde i ke zpětné vazbě a vlivu na životní styl části mladé generace a obohacení slovníku japonského jazyka o dva nové sociologické termíny.

Hypotéza o tom, že se v dílech japonské literatury poválečného období odráží vliv aktuálního dění a že lze dle prvků, které se v literárních textech objevují přímo či náznakem, tuto dobu zpětně z literárních světů určitým způsobem rekonstruovat, se při analýze vybraných děl potvrdila. Míra projevu historického období, v kterém se děj pohybuje, je přirozeně u každého díla odlišná, nicméně o zkoumaném období let 1945 – 1960 více než jindy platí, že reálné prvky skutečnosti nachází svou cestu do světa fikce. Na počátku zde vymezeného historického období, na konci 40. let, převládá v literárních dílech odraz atmosféry doby, dopad druhé světové války a jejích následků. V prózách napsaných v první polovině 50. let se už setkáváme s konkrétními zmínkami, které se k životu v daných letech vztahují. Ještě větší kontrast pak tvoří tvorba druhé poloviny 50. let. Srovnáme-li období let 1945 – 1960 s předválečnou tvorbou, je v případě poválečné literatury velmi zřetelná vyšší míra prostupu současného veřejného života do literární tvorby, než tomu bylo dosud. Lze tedy konstatovat, že cíl práce potvrdit tuto domněnku byl naplněn.

Seznam použité literatury

Abe, Kóbó. *Červený kokon*. Praha: Odeon, 1971. (přel. Winkelhöferová, Vlasta)

Adači, Keniči. et al., ed. *Gendai Nihon no bungaku. Óoka Šóhei šú*. Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 36.

Adači, Keniči. et al., ed. *Gendai Nihon no bungaku. Kodžima Nobuo šú*. Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 44.

Adači, Keniči. et al., ed. *Gendai Nihon no bungaku. Jasuoka Šótaró šú*. *Endó Šúsaku šú.* Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 45.

Adači, Keniči. et al., ed. *Gendai Nihon no bungaku. Abe Kóbó šú. Óe Kenzaburó šú.* Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 47.

Adači, Keniči. et al., ed. *Gendai Nihon no bungaku. Kaikó Ken šú*. *Išihara Šintaró šú.* Tókjó: Gakušú kenkjúša, 1978, sv. 48.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

Barthes, R. *Mytologie* (výbor). Praha: Dokořána, 2004.

Barthes, Roland. *Smrt autora*, Aluze 10, 2006, č. 3.

Buruma, Ian. *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1994.

Chie, Nakane. *Japanese Society*. Berkeley: University of California Press, 1970.

Copeland, Rebecca, ed. *Acts of Writing*. Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies. Vol. 2 (summer 2001), PAJLS, ISSN 1531-5533.

Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.

Dazai, Osamu. *Zapadající slunce*. Praha: Odeon, 1972. (přel. Winkelhöferová, V.)

Dazai, Osamu. *Šajó*. Tókjó: Šinčó bunko, Šinčóša, 1950. Dostupné také z: http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/1565_8559.html

Dazai, Osamu. *Člověk ve stínu*. Praha: Mladá fronta, 1996. (přel. Švarcová, Z.)

Dazai, Osamu. *Pandora no hako*. Tókjó: Kahoku šinpó, 1945. Dostupné také z: http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/1566_8578.html

Dazai, Osamu. *Vijon no Cuma*. Tókjó: Šinčó bunko, Šinčóša, 1950. Dostupné také z: http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/2253_14908.html

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

Dorsey, James. *Critical Aesthetics. Kobayashi Hideo, Modernity, and Wartime Japan*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

Dorsey, James. "Culture, Nationalism, and Sakaguchi Ango," Journal of Japanese Studies vol. 27, no. 2 (Summer 2001).

Endó, Šúsaku. *Moře a jed*. Praha: Vyšehrad, 1980. (přel. Boháčková, Libuše)

Fořt, Bohumil. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2008.

Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.

Gessel, Van C., Matsumoto, Tomone, ed., *The Shōwa Anthology*. Tokyo: Kodansha International, 1985.

Gordon, Andrew, ed. *Postwar Japan as History*. New York: Columbia University Press, 1993.

Gordon, Jan B., „The literature of allegorical occupations". In: *Modern Fiction Studies* 2, 2003.

Hasegawa, Izumi. *Bungaku no kjokó to džicuzon*. Tókjó: Šibundó, 1978.

Hausenblas, Karel. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*. Praha: FF UK, 1997.

Hibbet, Howard. *Contemporary Japanese Literature*: *An Anthology of Fiction, Film, and Other Writings Since 1945.* New York: Knopf, 1977.

Hino, Ašihei. *Válka a vojáci*. Praha: Sfinx, 1939. (přel. Procházka, Vladimír)

Hino, Ašihei. *Květiny a vojáci*. Praha: Sfinx, 1940. (přel. Průšková-Novotná, V.)

Hino, Ašihei. *Mugi to heitai.* Tókjó: Kaizóša (Šinčó bunko), 1938.

Hino, Ašihei. *Cuči to heitai*. Tókjó: Kaizóša (Šinčó bunko), 1938.

Hino, Ašihei. *Hana to heitai*. Tókjó: Kaizóša (Šinčó bunko), 1939.

Ibuse, Masudži. *Císařův věrný poručík*. In: Ibuse, M. *Kosatec.* Praha: H&H, 2000. (přel. Krouský, Ivan)

Ibuse Masudži. *Jóhai taičó. Hondžicu kjúšin*. Tókjó: Šinčó bunko, 1955.

Itó Naruhiko. *Sengo bungaku wo jomu*. Tókjó: Ronsóša, 1990.

Jasuoka, Šótaró. *Umibe no kókei*. Tókjó: Šinčó bunko, 1965.

Kaikó, Ken. *Císařovy nové šaty*. Praha: Svoboda, 1973. (přel. Krouský, Ivan)

Katō, Shūichi. *A History of Japanese Literature*, *Vol. 3: The Modern Years*. Tokyo: Kōdansha International, 1983.

Kató Šúiči. *Nihon bungakuši džosecu.* Tókjó: Čikuma šobó, 1975.

Kawabata, Jasunari. *Hlas hory*. Praha: Paseka, 2002. (přel. Líman, Antonín)

Kawabata, Jasunari. *Jama no oto*. Tókjó: Šinčóbunko, 1957.

Kawabata, *Senbazuru*. Tókjó: Čikuma šobó, 1952.

Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1984.

Kikuči Šóiči. *Sengo bungaku no godžúnen*. Tókjó: Musašino šobó, 1998.

Kobajaši, Takidži. *Život pro ty druhé*. Praha: Naše vojsko, 1963. (přel. Hilská, V.)

Kobajaši, Takidži. *Tóseikacuša*. Tókjó: Šin Nihon bunko, Šin Nihon šuppanša, 1974. Dostupné z: http://www.aozora.gr.jp/cards/000156/files/833_28260.html

Kodžima Nobuo, *Puška.* In Jurkovič, Tomáš; Weber, Michael. *Antologie japonské povídky* (pracovní název; v edičním plánu nakladatelství Karolinum na rok 2014).

Kuwabara, Takeo. *Meidži išin to kindaika: gendai Nihon wo umidašita mono*. Tókjó: Šógakkan, 1984.

Líman, Antonín. *Krajiny japonské duše*. Praha: Mladá fronta, 2000.

Líman, Antonín. *Paměť století: Ibuse Masudži*. Praha: Academia, 2004.

Lippit, Noriko Mizuta. *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*. Armonk, New York: M. E. Sharpe, , 1980.

Macubara, Šiniči et al., ed. *Sengo Nihon bungaku ši*. *Gendai no bungaku bekkan*. Tókjó: Kódanša, 1978.

Masao, Miyoshi. *Accomplices of Silence*. *The Modern Japanese Novel*. Berkeley: University of California Press, 1976.

McClain, James L. *Japan: A Modern history*. New York: W. W. Norton&Company, 2002.

Mijamoto, Juriko. *Banšú heija*. Tókjó: Kawade šobó, 1947.

Mijamoto, Juriko. *Fúčisó*. Tókjó, Bungei šundžú šinša, 1947.

Mišima, Jukio. *Zlatý pavilon*. Praha: Brody, 1998.

Mišima, Jukio. *Kinkakudži*. Tókjó: Šinčó bunko, 1956.

Mišima, Jukio. *Kamen no kokuhaku*. Tókjó: Šinčóša, 1958.

Mostow, J. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*. New York: Columbia University Press, 2003.

Muccioli, Marcello. *La letteratura giapponese, la letteratura coreana*. Firenze e Milano: Sansoni editore, 1969.

Noma, Hiroši. *Oblast prázdnoty*. Praha: Naše vojsko, 1963. (přel. Havlík, Zdeněk)

Noma, Hiroši. *Šinkú čitai*. Tókjó, Kawade šobó, 1952.

Novák, Miroslav. Winkelhöferová, Vlasta. *Japonská literatura II*. Praha: SPN, 1977.

Óe, Kenzaburó. *Chov*. Praha: H&H, 1999. (přel. Krouský, Ivan)

Óe, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil*. Praha: Odeon, 1978.
(přel. Winkelhöferová, Vlasta)

Óe, Kenzaburó. *Šiiku*. Tókjó: Šinčó bunko, 1957.

Óe, Kenzaburó. *Memuširi kouči*. Tókjó: Šinčó bunko, 1958.

Óe, Kenzaburó. *Okuretekita seinen*. Tókjó: Šinčóša, 1962.

Ōoka, Shōhei. *A Wife in Musashino*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2004.

Óoka Šóhei. *Ohně na planinách*. Praha: Vyšehrad, 2007. (přel. Winkelhöfer, J., Winkelhöferová, V.)

Óoka, Šóhei. *Nobi*. Tókjó, Šinčó bunko, 1952.

Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.

Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.

Reischauer, Edwin O., Craig, Albert M. *Dějiny Japonska*. Praha: NLN, 2000.

Reischauer, Edwin O., Craig, Albert M. *Japan*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1987.

Rogers, Lawrence. „Long belts, thin men: The short stories of Kojima Nobuo“. In: *Japan Quarterly* 1, 1994.

Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.

Ryan, Marie-Laure. „Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“. In *Poetics Today* 12, 1991.

Sasaki, Kiiči. *Sengo no sakka to sakuhin*. Tókjó: Miraiša, 1967.

Sató, Šizuo. *Sengo bungaku no sandžúnen*. Tókjó: Kówadó, 1976.

Schlant, Ernestine., Rimer, J. Thomas. *Legacies and Ambiguities: Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

Scholes, Robert., Kellog, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002.

Senuma, Šigeki. *Gendai nihon bungaku no džóken*. Tókjó: Kawade šobó šinša, 1960.

Stoetzel, J. *Without the Chrysanthemum and the Sword, a study of the attitudes of youth in post-war Japan*. New York: Columbia University Press, 1955.

Suzuki Kiiči. *Sengo bungaku to sakuhin*. Tókjó, Miraiša, 1967.

Suzuki Sadami. *Nihon bungei ši: hjógen to nagare*. Tókjó: Kawade Šóbo šinša, 2005.

Tanizaki, Džuničiró. *Klíč*. Praha: Brána, 2011. (přel. Winkelhöferová, Vlasta)

Tanizaki, Džuničiró. *Deník bláznivého starce*. Praha: Mladá fronta, 1998. (přel. Líman, Antonín)

Tanizaki, Džuničiró. *Kagi*. *Fúten ródžin nikki*. Tókjó: Šinčó bunko, 1968.

Tokunaga, Sunao. *Cuma jo nemure*. Tókjó: Čikuma šobó, 1952.

Tokunaga, Sunao. *Spi klidně, ženo!* Praha: SNKLHU, 1953. (přel. Hilská, Vlasta; Vojáčková, Vlasta)

Tokunaga, Sunao. *Šizukanaru jamajama*. Tókjó: Sódžuša, 1952.

Tsukimura, R., ed. *Life, Death and Age in Modern Japanese Fiction.* Toronto: University of Toronto-York University, Joint Centre on Modern East Asia, 1978.

Ueda, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1967.

Washburn, Dennis C., *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

Washburn, Dennis. *Translator's Postscript*. In: Ōoka, Shōhei. *A Wife in Musashino*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2004.

Winkelhofferová, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008.

Yasuoka, Shotaro. *The Glass Slipper and Other Stories*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2008.

17 japonských povídek Hirošima-Nagasaki. Praha: Paseka, 1996. (přel. Krouský, Ivan)

Internetové zdroje:

Aozora bunko: http://www.aozora.gr.jp/

Nidžúseiki rjaku nenpjó:
http://www001.upp.so-net.ne.jp/fukushi/year/20c.html

Japan Institute of Constitutional Law (JICL):
http://www.jicl.jp/now/jiji/index.html

Česko-Slovenská filmová databáze: www.csfd.cz

Zpravodajství TV Asahi:
http://www.tv-asahi.co.jp/scoop/update/toppage/060806_010.html
(online přístup dne 12.9.2013)

http://intermedia.ffa.vutbr.cz/smrt-autora (online přístup dne 14.9.2013)