

Kafkovské motivy

v poválečné japonské literatuře

Povídky „Každodennost ve snu“ Šimaa Tošia
a „Jestřáb“ Išikawy Džuna

Anna Cima

Univerzita Karlova

annacima@seznam.cz

KAFKAESQUE MOTIFS IN POST-WAR JAPANESE LITERATURE: SHIMAO TOSHIO'S “EVERYDAY DEATH IN A DREAM” AND ISHIKAWA JUN'S “THE RAPTOR”

After losing the war in 1945, Japan was in ruins — both physical and mental. Although it was gradually rebuilding itself economically since the late 1940s, the lost war, occupation, change of system and the upheaval of values caused mental trauma and identity crisis for many of its inhabitants. Motifs typically associated with Franz Kafka — especially his existentialism, absurdity, avant-garde methods and dream imagery against the background of everyday reality, create an interesting parallel to this situation and seeped into the works of post-war authors. This paper focuses on two post-war authors, Shimao Toshio 島尾敏夫 (1917–1986) and Ishikawa Jun 石川淳 (1899–1987), and examines how “kafkaesque” writing and reality of post-war Japan intertwine in “Everyday Life in a Dream” (Yume no naka de no nichijō 夢の中での日常, 1948) and “The Raptor” (Taka 鷹, 1953).

KLÍČOVÁ SLOVA:

Šimao Tošio — Išikawa Džun — Kafka — poválečná japonská literatura
Shimao Toshio — Ishikawa Jun — Kafka — postwar Japanese literature

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2024.1.4>

KAFKA A POVÁLEČNÉ JAPONSKO

Franz Kafka ve svých textech pojednává o životu v systému, jenž je nepoznatelný a zároveň implicitně přítomný, přičemž existence v něm vyvolává v jedinci hlubinou úzkost. Raně poválečná japonská realita, podobně nepříjemná, děsivá a matoucí, Kafkovu tvorbu v mnohém připomínala, což mohl být důvod, proč se i do děl japonských poválečných spisovatelů propásaly motivy typické pro Kafku, ať už jím byli autoři přímo inspirováni, či je ovlivnilo pouze poválečné prostředí.

Poprvé Kafku do japonštiny přeložil Hadžiro Jukio 羽白幸雄 (1909–1986) v roce 1933.¹ V Hadžirových překladech šlo o několik povídek vydaných v různých menších

1 Japonská jména uvádím v tradičním japonském pořadí, příjmení a křestní jméno.



časopisech.² Prvním knižním překladem se stal *Proces*, který přeložil Motono Kóiči 本野享一 (1909–1993) pod názvem *Šinpan* 審判 a vydalo jej nakladatelství Hakusuiša 白水社. Hlavní vlna Kafkovy recepce však nastala až po válce. Jeho sebrané spisy sice začaly v Japonsku vycházet až v roce 1952 v nakladatelství Šinčóša 新潮社,³ ale Kafka ovlivňoval literární prostor již od konce války, neboť se jeho jméno často objevovalo v mnoha nově založených literárních časopisech, například *Moderní literatuře* (Kindai bungaku 近代文学), která vznikla záhy po válce kolem předních osobností poválečné školy *sengho* 戦後派.⁴ Jednou z nich byl i kritik Hanada Kijoteru 花田清輝 (1909–1974), známý svými texty o avantgardním umění. Hanada Kijoteru zmínil Kafku hned v prvním čísle *Moderní literatury* v eseji „Metamorfóza — Goethe“ (Henkeitan — Géte 変形譚—ゲーテ, 1946) a společně se slavným umělcem Okamotoem Taróem 岡本太郎 (1911–1996) založil Večerní spolek (Joru no kai 夜の会), který sloužil jako platforma pro debaty o umění, na níž se podílelo mnoho osobností spojených s *Moderní literaturou*, jako například spisovatel Noma Hiroši 野間宏 (1915–1991) nebo Hanija Jutaka 埴谷雄高 (1909–1997). Hanija v roce 1977 vzpomínal, že „členové *Moderní literatury* a Večerního spolku se v podstatě překrývali, přičemž se navzájem doplňovali v tom, co druhému spolku chybělo — avantgardě a existencialismu“.⁵

Tendenci číst Kafku v existencialistickém klíči se objevila hned v prvních poválečných textech o něm. V roce 1948 napsal germanista Jamašita Hadžime 山下肇 (1920–2008) text „Představitel existence“ (Džicuzon no romanesuku 実存のロマネスク), následoval ho překladatel Motono Kóiči 本野享一 (* 1934), jenž v témže roce publikoval studii „Neklid a únik: Studie o Franzi Kafkovi“ (Fuan to daššucu — Francu Kafuka ron 不安と脱出-フランツ・カフカ論). Již z názvů obou prací vyplývá, že Jamašita i Motono v Kafkovi nacházejí existencialistické prvky. Germanista Arimura Takahiro 有村隆広 (* 1936) poznamenává, že Jamašitův „způsob čtení musel velmi rezonovat mezi poválečnými intelektuály, kteří zažili chaos po druhé světové válce na vlastní kůži“.⁶ Literární vědec Tačibana Kengo 立花健吾 situaci shrnuje v tom smyslu, že Kafka byl po válce čten v „tísňivém hávu existencialismu, který ve specifických podmínkách poválečného světa nešlo neobléknout“.⁷

Po druhé světové válce bylo Japonsko zničené jak po fyzické, tak psychické stránce, řada měst skončila rozbombardovaných, Hirošima a Nagasaki byly dokonce zcela vymazány z povrchu jadernými útoky. Pod následnou okupací spojeneckými vojsky došlo navíc k systémovému obratu a proměně společenských hodnot prakticky ze dne na den. Prohraná válka, množství válečných obětí či zásobovací krize způsobily obyvatelům duševní trauma a u mnohých vyvolaly krizi identity. Významný poválečný kritik Sasaki Kiiči 佐々木基一 popsal v roce 1986 situaci těsně po válce následujícím způsobem:

2 Arimura 2014, s. 23.

3 V roce 1952 vyšly první tři svazky, další tři až v roce 1976.

4 První číslo vyšlo v lednu roku 1946 a časopis vycházel až do srpna roku 1964. Zakládajícími členy byli Ara Masahito 荒正人 (1913–1979), Hirano Ken 平野謙 (1907–1978), Honda Šúgo (1908–2001), Hanija Jutaka 埴谷雄高 (1909–1997), Jamamuro Šizuka 山室静 (1906–2000), Sasaki Kiiči 佐々木基一 (1914–1993) a Odagiri Hideo 小田切秀雄 (1916–2000).

5 Hanija 1977, s. 82.

6 Arimura 1985, s. 8.

7 Tačibana 1985, s. 97.



[...] generace, která vzešla z velkého konfliktu, jakým byla druhá světová válka, už nedokázala důvěřovat do té doby zcela běžně přijímané morálce, pořádkům a systému, protože se zcela zhroutily všechny autority. Proto neměla ponětí, pro co žít a na co se spolehnout.⁸

Neustále se proměňující realita poválečné každodennosti a sama válečná zkušenost pak samozřejmě existencialistické tendence akcentovaly i mezi autory poválečné školy, jejichž díla mnohdy odráží úděl jedince a společnosti v krajních situacích. O tomto kontextu pojednává například amerikanista a literární vědec Rizawa Jukio 利沢行夫 (1931–2019): „Autoři, kteří psali po válce, pro nás byli autory existencialistickými, třebaže povědomí o tom, co je existencialismus, jsme měli velmi kusé.“⁹

Autoři poválečné školy mnohdy prošli složitým myšlenkovým vývojem, od předválečných marxistických tendencí až po útlak militaristickým režimem, který mnohdy vyústil ve vynucený myšlenkový obrat (tzv. *tenkó* 転向). Mnoho z nich strávilo nějaký čas ve vězení (Hanija nebo Takeda Taidžun 武田泰淳 [1912–1976]), mnozí zažili absurditu války přímo v armádě (Noma Hiroši nebo Umezaki Haruo 梅崎春生 [1915–1965]). Po válce pak společnost balancovala mezi materiálním nedostatkem a myšlenkovou nesvobodou pod okupační správou. Přestože málokdo z těchto autorů uvádí Franze Kafku (nebo Sartra a Camuse) coby literární vzor (hlavním společným jmenovatelem poválečné školy byl Dostojevský), v dílech jako *Temné obrazy* (Kurai e 暗い絵, 1946) Nomy Hirošiho, *Plémě ještěřčí* (Mamuši no sue 蝮のすゑ, 1948)¹⁰ Takedy Taidžuna nebo v *Duších mrtvých* (Širei 死霊, 1946–1997)¹¹ — monumentálním románu inspirovaném *Bratry Karamazovými*, v němž se Hanija Jutaka pokusil vytvořit novou metafyziku —, jsou existencialistické tendence zřejmé.

Příkladem poválečného textu přímo ovlivněného Kafkovým dílem je *Zed'* (Kabe 壁) Abeho Kóbóa 安部公房 (1924–1993). Abe jako začínající spisovatel docházel do zmiňovaného Večerního spolku a velice ho podporovali právě Hanija s Hanedou. První část *Zdi* nazvanou „Zločin pana S. Karmy“ (S. Karuma ši no hanzai S. カルマ氏の犯罪) Abe publikoval v únorovém čísle *Moderní literatury* z roku 1951¹² a v květnu téhož roku vyšla *Zed'* knižně.¹³

„Zločin pana S. Karmy“ je jedním z nejlepších příkladů Kafkova vlivu v japonské literatuře. Vypravěči, mladému obyvateli velkoměsta, nejprve vlastní vizitka

⁸ Sasaki 1986, s. 162.

⁹ Rizawa 1967, s. 18.

¹⁰ Česky vyšlo v souboru *Světélkující mech* v českém překladu Vlasty Winkelhöferové v roce 1980 (Takeda 1980).

¹¹ Román *Duše mrtvých* vycházel časopisecky od roku 1946. Devátá kapitola vyšla časopisecky v časopisu *Gunzō* 群像 v roce 1995. Dílo zůstalo po autorově smrti nedokončené, v roce 1997 vyšly ještě rozepsané zbytky románu, zahrnuté i v sebraných spisech z roku 1998 vydaných nakladatelstvím Kódansa 講談社.

¹² Kromě „Zločinu pana S. Karmy“ soubor *Zed'* obsahuje ještě povídky „Mýval z Babylonské věže“ (Baberu no tó no tanuki バベルの塔の狸) a „Červený kokon“ (Akai maju 赤い繭), který vyšel česky ve stejnojmenném souboru v překladu Vlasty Winkelhöferové v roce 1971 (Abe 1971).

¹³ Ve stejném roce byla oceněna i prestižní Akutagawovou cenou.



ukradne jméno a následně je v zoologické zahradě zadržen muži v zelených oblecích, když se do sebe pokusí „nasát“ (a tedy ukrást) velblouda. Vypravěč se ocitne před soudem, jemuž přihlíží jako svědci lidé, které toho dne potkal. Od soudu se mu podaří utéct s kolegyní Y, o níž však za pár dní zjistí, že je pouhou figurínou, která si v zoologické zahradě povídá s jeho vizitkou. Od mužské figuríny ve výloze dostává lístek na film a přednášku „O kraji světa“, kde na plátně spatří svůj vlastní pokoj, a později ho muži v zelených uniformách zaženou do plátna. Z vypravěče v ich-formě se stává „on“, muž, který ve filmu pozoruje zeď vzniklou z písečných dun. V ní se nakonec otevrou dveře do hospody. Tam sedí kolegyně Y, napůl skutečná a napůl figurína. Z jiných dveří dovnitř vstoupí dvojčlenný „Spolek pro zkoumání vývoje zdi“ tvořený doktorem z nemocnice a urbanistou, který vypadá jako vypravěčův otec, a pokusí se provést na vypravěči pitvu. Vypravěči se však podaří uprchnout. Spolek přeruší svou činnost, členové se rozutečou a vypravěč v er-formě se opuštěný promění v zeď.

Hanija Jutaka napsal o *Zdi* v roce 1978 následující:

Vypravěč je chudák, dohnaný až na samý okraj rozpadu a rozdělení dnešní společnosti. Zatímco jeho vizitka, která způsobila chaos a utekla, se stala jeho chodícím dvojníkem, jemu, bezejmennému, je přiřazen negativní význam. Tlak v jeho vyprázdněných prsou do sebe nasaje fotku pouště, která jako by byla jeho domovem. Vypravěč pak absorbuje další předměty, které s pouští souvisí. Když je donucen uznat, že spáchal zločin, jenom dál utíká na okraj světa. [...] Dvojník ve *Zdi* je vůdce dnešní doby, který vůči hrdinovi pošve jeho vlastní oblečení, zápisník, kravatu, kalhoty a boty. Odboj probíhá formou revoluce, generální stávky a třídního boje. Kvůli podivnému boji s tímto dvojníkem a soudnímu stíhání, které prostupuje celým textem, hrdina *Zdi* naprosto ztratí místo, kde může být v klidu sám sebou.

Abe Kóbo, jehož styl byl kromě Kafky ovlivněn i Rainerem Mariou Rilke, Jeanem-Paulem Sartrem a Lewisem Carrollem, ve *Zdi* zpracoval rozpad identity jedince ve velkoměstě. Nepřítelem se zde stává hrdinův vlastní, každodenní, a přesto se vzpouzející život. Vypravěč se ztrácí v obrovské anonymitě velkoměsta a hledá své místo ve světě. Avšak sám je uvnitř prázdný, ve výsledku dohnaný na samý okraj světa, kde se symbolicky proměňuje v zeď, která jeho samotného od světa odděluje. Je sám sobě překážkou, sám sobě oddělením od vlastního okolí.

Abe Kóbo se postupně stal jednou z vůdčích osobností japonské poválečné literatury a kafkovské motivy jej neopustily ani později, za všechny lze jmenovat slavný román *Písečná žena* (Suna no onna 砂の女) z roku 1962, který vyšel záhy v roce 1965 i česky v překladu Miroslava Nováka. Silné propojování Kafky s existencialismem pokračovalo v Japonsku až do let šedesátých. Například spisovatelka Kurahaši Jumiko 倉橋由美子 (1935–2005) se Kafkou a francouzskými existencialisty otevřeně inspirovala při psaní svého debutu „Partaj“ (Parutai パルタイ, 1960), který vypráví příběh mladé studentky tváří v tvář anonymní Straně, která si klade nároky na její osobnost. V Kurahašině tvorbě jsou odkazy na Kafku patrné i v pozdějších textech, například v románu *Zámek uvnitř zámku* (Širo no naka no širo 城の中の城, 1980).

Tato studie se dále zaměří na dvě povídky z pera poválečných spisovatelů Šimaa Tošia 島尾敏雄 (1917–1986) a Išikawy Džuna 石川淳 (1899–1987). Konkrétně se jedná

o povídky „Každodennost ve snu“ (Jume no naka de no ničidžó 夢の中での日常, 1948) a „Jestřáb“ (Taka 鷹, 1953). Cílem není vystopovat přímé kafkovské vlivy u těchto autorů, ale ukázat na konkrétních příkladech, jak se psaní, které japonští kritici označují za „kafkovské“, vztahovalo k poválečné japonské situaci.



ŠIMAO TOŠIO A FRANZ KAFKA

Po roce 1947 publikoval Šimao několik povídek, „Mrakodrap“ (Matenró 摩天楼, 1947) či „Kamenná socha vyráží vpřed“ (Sekizó aruki dasu 石像歩き出す, 1947), které můžeme označit jako snové či surrealistické. „Každodennost ve snu“ je jednou z nich. Sasaki Kiiči o těchto dílech poznamenal:

Je zde kladen větší důraz na sen než na realitu. Život se tu snoubí se snem a realita se jeví mnohem nereálnější než sen. Tyto dispozice způsobí, že se duše oddělí od těla, vědomí unikne tělu a takto uniklý jedinec může pozorovat ještě jednoho sebe samého, který je vybaven tělem.¹⁴

Šimaoovy snové povídky byly hned srovnávány s Kafkou a postupně se rozhořela diskuse, jak moc Šimaa Kafka ovlivnil. Tačibana se domnívá, že podobnost „Každodennosti ve snu“ s Kafkou není výsledkem přímé inspirace, ale spíše „zajímavé náhody“¹⁵ i proto, že Šimao četl *Proces* až poté, co si vytvořil vlastní „metodu snového psaní“.¹⁶ Literární vědec Kóno Kensuke 紅野謙介 (* 1953) v roce 1988 napsal, že Šimao Tošio, který byl za války členem jednotek *tokkótai*,¹⁷ se nedokázal jednoduše navrátit zpět do běžného života a reality, neboť „člověk, který vybočí z mezí samozřejmosti, jež konstruuje realitu, pocit existence reality ztrácí. Šimaoův surrealismus nebyl pouze revoluční technikou, byl podpírán autentickou zkušeností.“¹⁸

Šimao, který se ke čtení Kafky dostal hned po válce,¹⁹ sám popsal své dojmy v několika textech, mezi jinými v článku „Kafka, kterého jsem četl v překladu“ (Honjaku-bun de jonda Kafuka 翻訳文で読んだカフカ, 1949):

Číst Kafku v překladu není jednoduché. Ale nedokážu zapomenout na jeho metodu. Nejednoznačné chování jeho postav mi přišlo velmi osvěžující. Myslím, že klíčem k pochopení pocitů a chování Josefa K. jsou mé vlastní pocity a chování během snění. I proto jsem *Proces* vnímal jako klíč k pochopení světa.

Horizont Josefa K. je podobně jako ve snu úzký a nepředvídatelný, ale pro mě je ještě symboličtější, než jak se říká. Je mi blízké téma jedince, který se ve snu ocitne pod útokem, stejně jako jedince, který hledá nějaké (jedno jaké)

14 Sasaki 1986, s. 160.

15 Tačibana 1985, s. 92.

16 Tamtéž.

17 Celým názvem Tokubecu kógeki tai 特別攻撃隊 (Speciální útočné oddíly), sebevražedné jednotky japonské armády a námořnictva během druhé světové války.

18 Kóno 1988, s. 47.

19 Šimao 1982, s. 404.



místo. Ve snech je tohle běžná realita, ale i po probuzení mívám pocit, jako kdyby mě svět (společnost) utiskoval.²⁰

Šimao přiznává, že se ho Kafkovo dílo hluboce dotklo, přestože téměř žádné z nich nedočel do konce.²¹ Klíčem k pochopení Kafky se pro Šimaa stal sen, charakteristický rovněž pro Šimaoovu tvorbu jako celek.

Šimaoův zájem o Kafku byl celoživotní, i když nijak systematický. Kromě výše zmíněné eseje se Kafky dotkl ještě v textech „Útěcha Kafkou“ (Kafuka no ijaši カフカの癒し, 1977) nebo „V Praze“ (Puraha ni te プラハにて, 1972). Text „V Praze“ vznikl v rámci Šimaoovy cesty po východní a střední Evropě, v rámci níž navštívil SSSR, Polsko, Rakousko, Jugoslávii a Československo.²² I během tohoto pobytu na Kafku vzpomíná:

V době, kdy jsem dorazil do Prahy, jsem si na Kafku už dlouho nevzpomněl. Ale když mě můj průvodce dovedl až do jisté ulice a začal mi vysvětlovat, že tohle je židovská čtvrť (možná řekl, že to bývala židovská čtvrť), cítil jsem, jako kdyby se uvnitř mě něco sepnulo, a Kafka se mi vybavil.

Vždyť Kafka měl k tomuto městu vztah!

Jak jsem si to vybavil, nepřehledné město plné kopečků se v mé paměti překrylo s jeho stylem a zalil mě pocit blízkosti. V ten moment ve mně skoro vášnivě vzplanula touha obejmut jeho dílo a vstoupit do Prahy skrze něj.²³

Mimořádný zájem vyjádřil Šimao i ohledně Kafkova *Zámku*, o kterém napsal: „Naprosto mě okouzil. Četl jsem ho, úplně jako kdyby prodchl celé moje tělo. Vyděsil jsem se (bál jsem se, aby se ze mě nestal vězeň jeho stylu) a uprostřed čtení jsem knihu zahodil.“²⁴ Podobně intenzivní prožívání zhuštěných momentů konkrétní přítomné situace (jaké lze vidět i v první esejí popisující sen či Šimaoův intenzivní prožitek v Praze) je velmi typické i pro povídku „Každodennost ve snu“.

„KAŽDODENNOST VE SNU“ ŠIMAA TOŠIA

Povídka „Každodennost ve snu“ vyšla poprvé v květnu v roce 1948 v časopise *Sógó-bunka* 綜合文化. Vypravěč na začátku uznává, že ve svých třiceti letech stále ničeho nedosáhl, a rozhodne se etablovat jako spisovatel. Napsal jednu povídku, která se dočkala pozitivního přijetí, a ve vypravěči tak posílila pocit, že skutečně spisovatelem je. Těší se na vydání díla v časopise. Aby načerpal inspiraci, vydá se mezi mladé chuligány. Záhy ho ovšem navštěvuje malomocný přítel z dětství. Vypravěč se snaží maskovat strach z nákazy, ale nakonec ho přítel přistihne při mytí rukou a obviní ho

²⁰ Šimao 1967, s. 347.

²¹ Šimao 1982, s. 404.

²² Cestopis vycházel nepravidelně mezi březnem 1968 a lednem 1974. Pod názvem *Za stíny snů* (Jume no kage wo motomete 夢のかげを求めて) vyšel v roce 1975 knižně v nakladatelství Kawade šobó šinša 河出書房新社.

²³ Tamtéž, s. 408.

²⁴ Tamtéž, s. 407.



z „falešnosti“ (nisemono 偽物). Vypravěč je hluboce otřesen. Plánuje poprosit o radu etablovaného spisovatele, ale nakonec míří do matčina rodného města. Ocítá se v podivném přelévání snových sekvencí.

Události na sebe navazují spíše na úrovni symbolické než kauzální. Není jasné, zda se vypravěči dějí, anebo zda jde o vzpomínky či pouhé vize. Do vzpomínek a vizí vypravěč vstupuje naplno ve své dnešní podobě, ale často interaguje se situacemi, jež se odehrály dávno nebo se ve skutečnosti ani nestaly. Jižní Město, do něhož vypravěč přijíždí, se proměnilo v trosky, ale vypravěč překvapivě nachází matčin nuzný rodný dům, a třebaže oba rodiče nejspíš za války zahynuli, objevuje v domě i je. Matka s sebou přivádí dítě-míšence, vypravěčova polovičního bratra. Otec označuje matku, která vyjadřuje věrnost svému milenci, za prostitutku a chystá se ji udeřit. Vypravěč se matky zastane a schytá od otce ránu bičem. Nakonec utíká, přičemž má pocit, jako kdyby na něho vlastní „já“ volalo, že je falešný. Vypravěč tu noc stráví u ženy, kde nachází svou konečně vytištěnou povídku, jež v něm však paradoxně nevyvolá žádné emoce, jako kdyby mu ani nepatřila. Pouze ho svědí hlava. Ke svědění se postupně přidává i prudká bolest v oblasti břicha. Vypravěč sáhne do svého vnitřku, nahmatá příčinu bolesti a obrátí sám sebe naruby. Tím povídka končí.

NEJISTOTA A ZMATENÍ – ANEB KDO JSEM „JÁ“

Vypravěč na začátku povídky říká: „V poslední době jsem na sebe uvalil omezení, a proto jsem žil v preludu, že po ničem jiném netoužím, jinými slovy se mi podařilo přesvědčit sebe samého, že jsem spisovatel.“²⁵

Oním omezením má vypravěč na mysli, že sám sebe označil za spisovatele. Ale hned dodává, že ještě nepublikoval ani jediné dílo a „jenom dokázal hodně dlouho jedno dílo dokončovat“.²⁶ A i když se mu ho konečně dokončit podaří, dvousetstránkový rukopis, na kterém rok pracoval, „je mimořádně vágní. [...] Byla to jen chabá změt písmen. Ale nakonec jsem těch sto dvacet stránek prodal. Bylo to vůbec možné? Dokonce se mi to zdálo jako jedna velká šaráda. Nic mimořádného.“²⁷

Dílo je na světě, ale spisovatel stále nedokáže uvěřit, že je spisovatel. A to i přesto, že se spisovatelem sám toužil stát a už se za něj veřejně označil. Zde samozřejmě vystává otázka komplikovanosti a mnohvrstevnatosti vztahu mezi vnitřním světem vypravěče a světem vnějším. Kdy se spisovatel stává spisovatelem? Jde o osobní rozhodnutí, publikaci díla jako potvrzujícího artefaktu, nebo snad veřejné přijetí? Anebo kombinaci výše uvedených?

Pozoruhodný je samotný výraz „spisovatel“, který Šimao volí v podobě slova *no-verisuto* ノヴェリスト. Tento výraz, převzatý z angličtiny (*novelist*), není standardní japonské označení, v porovnání například se slovy *sakka* 作家 či *šósecuka* 小説家. Šimao tak u svého vypravěče na první pohled vypichuje a posiluje dvojakost či jakousi nepravost jeho spisovatelství anebo nedůvěru v sebe samého, neboť cizí výraz působí mnohem více jako nálepka či sebe prezentace než pouhé lakonické označení.

25 Šimao 1973, s. 39.

26 Tamtéž s. 39.

27 Tamtéž, s. 95.



Literární vědec Kamei Hideo 亀井秀雄 (1937–2016) podotýká: „Pokud se jedinec chce v naší společnosti někým stát a jako taková osoba se prezentuje, i kdyby mu chyběly dostatečné schopnosti, přinejmenším napůl se mu svět skutečně podaří přesvědčit o pravosti své role.“²⁸ Dále Kamei rozebírá složitost sebenazírání vypravěče následujícím způsobem:

[...] „já“, které se v povídce objevuje, je autorem, a zároveň autorem není. Lépe řečeno, když se jedinec pokouší zmocnit sebe sama jakožto objektu, toto „já“-objekt se s ním samým stoprocentně nepřekrývá, a proto je třeba vnímat ho jako kritiku sebe samého, která se v každém případě nějak manifestuje.²⁹

Vypravěč „Každodennosti ve snu“ se tak stává sebeironickým portrétem samotného autora.

Šimao pomocí svého dvojakého vypravěče vykresluje komplikovaný vztah umělce ke své látce i problematiku sebevyjádření literárním textem. Vypravěč musí uvěřit v pravost svého spisovatelství, tedy že jeho rozhodnutí společnost akceptovala, čehož dosáhne až přijetím díla do časopisu. Nedůvěra v sebe samého se okamžitě obrací v mimořádnou sebedůvěru — vypravěč mezi mladými chuligány získá pocit, že se mu, jako spisovateli, který načerpává inspiraci pro další román, nemůže nic stát, neboť spisovatel je v jeho očích nedotknutelná instituce.

V tomto šílení sebe sama vypravěč v roli spisovatele nahlíží svět kolem sebe optikou fikce jakožto potenciální látku a staví své psaní jako ochrannou zeď mezi sebe a realitu. Vypravěč v nestabilní realitě nachází dočasný pocit bezpečí ve skutečnosti, že sám sebe dokáže ukotvit do konkrétní role.

MINULOST JAKO SEBEPOPŘENÍ

Domnělý pocit bezpečí ale záhy narušuje návštěva přítele z dětství, který vypravěči přináší prezervativy. Nejenomže přítel trpí leprou, která vypravěče fyzicky ohrožuje, přítel vypravěče navíc zesměšní a vyvolá v něm stud okázalým zkoumáním prezervativů, které mu právě přinesl. Intimní touhy vypravěče jsou obnaženy před světem, což vyvolává hanbu a připomíná, že spisovatelova maska není tak pevná, jak se zdá.

Podíval se s podezřením na mé ruce namočené v dezinfekci a potom hlasitě, plačtivě zavyl: „Ty taky! Jsi stejný jako ostatní!“

Rychle ke mně přiskočil.

„Do prdele! Všichni jste stejně falešní! Nakazím tě! Nakazím tě svojí nemocí!“

Použil jsem stůl jako štít a utekl jsem.³⁰

28 Kamei 1973, s. 161.

29 Tamtéž, s. 163

30 Šimao 1973, s. 97.



Útok přítele prudce otřese domněle stabilizovanou pozicí „já“ ve světě. Obvinění z falešnosti vypravěči znovu připomíná nejistotu spisovatelství, ale také vychází z hlubšího traumatu samotného empirického autora. Přestože v „Každodennosti ve snu“ motiv přeživšího vojáka není zmíněný explicitně (pouze motiv přeživšího obyvatele rozbombardované země), často se objevuje v autorově pozdější tvorbě — například v povídkách „Na kraj ostrova“ (Šima no hate 島の果て, 1957) či „Nakonec jsem nevyrazil“ (Šuppacu wa cui ni otozurezu 出発は遂に訪れず, 1964). Pokud dílo čteme jako částečně autobiografické, pak obvinění z falešnosti může odkazovat na přežití služby u sebevražedných jednotek, na rozdíl od mnoha spolubojovníků, kteří své životy obětovali.³¹

Setkání s přítelem rovněž spouští sérii obav a hrůz na hlubinné, až pudové úrovni — strach z nákazy je nejnázne viditelný, ale stejně tak se vypravěč s hrůzou obrací k nebi, kde tuší letadla — připomínka války se do mysli vypravěče vkrádá i kvůli všudypřítomné zkáze. Surreální styl povídky záměrně posiluje všechny obavy a nejistoty jak u vypravěče, tak na straně čtenáře. V prudkých skocích z jednoho prostředí do druhého se nezračí pouze nestálost poválečné reality, ale zároveň dezorientace „já“ ve světě i v sobě samém, neboť realita se třítí spolu s tím, jak se hroutí identita a pocit bezpečí otřeseného spisovatele. Respektive se vypravěčův rozbitý vnitřek odráží v podobě vnějšku, který pozbývá koherentní kontinuitu jak časovou, tak prostorovou. Kóno tento stav popisuje jako setkání „s typem psychického rozštěpení, který navozuje pocit nemožnosti návratu k sobě samému“.³²

Malomocný přítel je přítelem z dětství. Přichází tedy z minulosti a přináší s sebou trauma, které vypravěče uchvátí a stáhne zpět. Otázka „kdo jsem“ se od problematiky spisovatelství (jsem, či nejsem spisovatel?) přesouvá k otázce mnohem širěji založené identity — identity jedince jakožto Japonce a jako syna vlastních rodičů.

Rodiče, o nichž vypravěč neví, zda přežili válku a kde se nacházejí, žádné přímé odpovědi poskytnout nemohou, proto se vypravěč noří do vlastních vzpomínek a fantazií, kde se s nimi střetává. Dějištěm tohoto návratu je rodný dům v „Jižním Městě“:³³

Už jsem byl rozhodnutý zde žít, tak jsem chodil po tatami a nakukoval z pokoje do pokoje, vešel do zahrady za domem a nakoukl přes plot k sousedům. [...] I když dům unikl rozboření, jasně jsem v tom momentu ve slabém světle viděl, že už se do něj nevyhléditelně zažral zub času. Jak tu jen matka mohla vydržet žít?³⁴

V rodném domě hledá vypravěč novou stabilitu, odrazový bod, který by mu pomohl lépe pochopit své „já“. Matka symbolizuje počátek a potenciální ukonejšení, avšak útěchu u ní vypravěč nenachází, neboť matka s sebou přivádí cizí dítě-míšence,

31 Stud z přežití byl jedním z výrazných motivů poválečné japonské literatury. Nacházíme jej například u Mišimy Jukia 三島由紀夫 (1925–1925) v románu *Zpověď masky* (Kamen no kokuha 仮面の告白, 1949; Mišima 2019) či u Óe Kenzaburóa (1935–2023) v románu *Mladík, který se opozdil* (Okurete kita seinen 遅れてきた青年, 1962; Óe 1978) a mnoha dalších.

32 Kóno 1988, s. 46

33 Toto Jižní Město můžeme interpretovat jako Nagasaki, ve kterém Tošio studoval.

34 Šimao 1973, s. 101.



vypravěčova nevlastního bratra. Opět nevíme, zda jde o vizi, či realitu, avšak i sama vize je zneklidňující, neboť narušuje vypravěčovu pozici a vnitřní jistotu nejenom ve světě japonské společnosti, ale i uvnitř úzkého rodinného kruhu, který se náhle jeví složitý, zrádný a nepřístupný. Matka již nepatří pouze jemu a stává se terčem řady složitých afektů (zaprodání, stud, hněv) a zrcadlem poválečných problémů. Matku lze chápat jako japonskou zemi okupovanou cizími silami, která nadále plodí děti, v jejichž DNA již nesmazatelně kolují geny nedávného nepřítele. S tím přichází hněv a pokoření na straně mužů, reprezentovaných otcem vypravěče a vypravěčem samým, kteří jsou tváří v tvář nové situaci bezmocní.³⁵

Otec se rozběsnil. Cítil jsem vlnu jeho emocí. [...] Zvedl bič a pokusil se matku udeřit. V ten moment se ve mně opět zvedl sladký heroismus. Navrhl jsem, aby otec udeřil na místo matky mě. Otec se nejprve k ničemu neměl. V obličejí byl celý bílý. [...] Potom jsem od něj dostal bičem. Bylo to strašlivé. Skoro jsem ztratil vědomí. [...] Když bičování skončilo, byl jsem v obličejí zbitý jako zloděj.³⁶

Otřesený vypravěč se okamžitě chytá stébla — rozhodne se postavit k situaci hrdinsky. Jeho hrdinství je však další z masek, které si vypravěč nasazuje a pomocí nichž se pokouší čelit realitě. Kamei soudí, že „ať se vypravěč pokouší neštěstí reality tohoto světa přijmout jakkoli hrdinsky, pokud s touto realitou bude ve styku z pozice spisovatele, bude jeho postoj v každém případě zavánět falší“.³⁷ Úder přes obličej ale především strhává spisovatelovu masku a poraněná ústa zase symbolizují narušení vyjadřovacích schopností — pro spisovatele nepostradatelných.

Stržená maska opět nechává vypravěče obnaženého v zmatené, roztržité realitě světa. Znovu utíká, přičemž sám sebe (své vnitřní „já“) obviňuje z maškarády. Vypravěč se nadále táže po své autentičnosti — kolísá mezi pocitem, že jakožto spisovatel má situaci pod kontrolou (protože je tvůrcem fikce), a pocitem vlastní falešnosti (kterou mu neustále všichni okolo připomínají). Ocítá se mimo sebe, natolik znejistěný prožitými vizemi, že si není jist ani autorstvím vlastního textu, který objeví v časopise:

Opravdu ji otiskli. I moje jméno tam stálo vytištěné. Ale proč mi časopis neposlali? Copak jsem já neměl nejvyšší právo prohlédnout si ho jako první? Svědila mě hlava. A celý krk mě začal hrozně svědit. Začal jsem si svědivá místa škrábat a drásat. [...]

„Nepamatuju si, že bych to pojmenoval takhle.“³⁸

35 Okupace japonské půdy (ženy) spojeneckými silami (cizincem) se jakožto velké téma v japonské poválečné literatuře objevuje často, nejvýrazněji v románu *Objímající se rodina* (Hójó Kazoku 抱擁家族, 1965) spisovatele Kodžimy Nobua 小島信夫 (1915–2006) či v prvním románu Óeho Kenzaburóa s názvem *Naše doba* (Warera no džidai われらの時代, 1959) a mnoha dalších.

36 Šimao 1973, s. 103.

37 Kamei 1973, s. 164.

38 Šimao 1973, s. 105.



Vytištěná povídka přestává být vlastnictvím autora a vydává se na svou vlastní cestu. Právě příslib otištění povídky na začátku přesvědčil vypravěče o vlastním spisovatelství, její materializace však přinesla přesně opačný účinek. Jelikož je povídka jen další verzí masky či identity vypravěče, která se nestává jeho součástí, ale existuje mimo něj, zůstává vůči textu apatický a nedokáže si ani vybavit, jak ho pojmenoval.

Vnitřní tíha se projevuje svěděním pokožky hlavy — evokující gesto zoufalého škrábání hlavy v situaci, kdy se jedinec ocitá s rozumem v koncích. Zároveň svědění znovu oživuje obavu z nákazy leprou. Nákaza je dynamickou metaforu, neboť podobně jako se nakaženým odlupují kusy kůže, se po celou dobu odlupovaly vrstvy samotného vypravěče a jeho vnitřního „já“ od přítomnosti směrem do minulosti, od reality směrem do vizí a snů. Toto odlupování vede až do samého nitra vypravěče — bolestivého místa v břiše, které se mu podaří nahmatat:

Přepadla mě prudká bolest v břiše. Převracela se ve mně jako kamení v břiše vlka, až jsem nedokázal pořádně chodit. Prudce jsem si do břicha strčil pravou ruku. A zatímco jsem si levačkou drbal hlavu, pokoušel jsem se pravačkou ze všech sil vytáhnout to něco z břicha ven. Pak jsem ucítil, jak mám na samém dně břicha pevně přisáté něco jako jádro. Ze všech sil jsem za to zatáhl. A co se nestalo? Mé tělo se přes toto jádro postupně obrátilo naruby.³⁹

Obrácení naruby interpretují japonští literární vědci nejčastěji ve smyslu, že vypravěč dokázal postihnout vnější realitu subjektivním způsobem, tady, jak píše Kóno, „obrátil ‚celistvost‘, kterou se pokoušela postihnout poválečná literatura, do ‚celistvosti‘ vnitřku“.⁴⁰ Velká, široce pojímaná společenská témata raně poválečné literatury implodují do případu jednotlivce, jehož osobní problémy a rozpoležení myslí se promítají do pokřiveného vidění okolí. Kamei podobně poznamenává, že závěr přináší jistou katarzi, neboť

způsob psaní vypravěče bude stejný jako to, čeho docílila „Každodennost ve snu“. Tedy nebude se snažit vyjádřit vnější realitu jako vnější realitu, ale extrahuje jádro subjektu, který pojímá vyjádřenou realitu na základě svědění a vnímání bolesti, a ty zamění za realitu vnějšku. Přirozeně takové vyjádření nemůže dopadnout jinak než vrstvením obrazů vnucené reality, která na vypravěče útočí, zatímco je veden určitou před-logickou kauzalitou, podobně jako je tomu ve snu.⁴¹

Akt obrácení sebe samého naruby je i paralelou samotného procesu psaní, které představuje vytažení svého nitra na povrch před oči čtenářů, a povídka tak funguje i jako Šimaova relativizace japonského zповědního románu *šišósecu* 私小説 (doslova „já-román“), který se etabloval jako jeden z hlavních prozaických modů japonské moderní

³⁹ Tamtéž, s. 107.

⁴⁰ Kóno 1988, s. 47.

⁴¹ Kamei 1973, s. 166.



literatury.⁴² Podle Kameie je právě obrácení do sebe pro vypravěče osvobozující. Sám vypravěč skutečně přiznává: „Svědění hlavy i bolest břicha ustaly. Jen můj zevnějšek byl zcela hladký a čirý.“⁴³ „Každodennost ve snu“ ovšem čtenáře opouští s otázkou, zda obrácení naruby nezračí jen další „zakuklení“, další z pokusů zapadnout do společnosti, nyní o to ztíženější, že je vypravěč postižen malomocenstvím.

„JESTŘÁB“ IŠIKAWY DŽUNA

Povídka „Jestřáb“ vyšla poprvé v březnovém čísle časopisu *Gunzō* v roce 1953. Literární vědec Mijoši Jukio 三好行雄 (1926–1990) o povídce napsal: „Pokud použijeme všední výrazivo, máme zde zjevně co dočinění s alegorií. Pokud bychom se chtěli vyjádřit přesně, pak se jedná o drama ‚idejí‘.“⁴⁴ Išikawa Džun je obecně v kritickém diskurzu spojovaný s Kafkou méně než Šimao Tošio. Katalyzátorem Išikawových kontaktů s Kafkou byl nejspíš Abe Kóbó.⁴⁵ Pro knižní vydání *Zdi Išikawa* dokonce napsal předmluvu. William J. Tyler pak v doprovodné studii k anglickému překladu „Jestřába“ (vyšel jako „The Raptor“) přímo používá slovní spojení „Kafkaesque labyrinth“, přestože zároveň varuje před zjednodušujícími paralelami, neboť, jak ostatně uvidíme, Išikawa je ve svém absurdním surrealismu zároveň v jiné rovině velmi přesný a konkrétní.⁴⁶ Cesta Išikawy Džuna ke Kafkovi pak vedla spíše přes Camuse, který byl pro poválečnou popularitu Kafky v Japonsku zásadní.⁴⁷

Hlavní postavou Išikawova textu je mladý muž jménem Kunisuke (doslova „služebník země“ 国助), který trpí chudobou, protože ho vyhodili ze zaměstnání ve státní fabrice cigaret. Stal se obětí rudých čistek,⁴⁸ protože naivně věřil, že kvalitní cigarety by měly být dostupné všem. Jednoho dne Kunisukeho v omšelém bistru osloví cizí muž K. a nabídne mu zaměstnání v nelegální továrně na tabák. Kunisuke dostane za úkol roznášet po městě cigarety do vybraných obchodů. Po boku je mu přítom stále malý psík. E., jeden ze zaměstnanců tajné továrny, ubytuje Kunisukeho v podkrovním pokoji a on postupně zjišťuje, že se přimotal k odbojové skupině, která narušuje „dnešní“ systém. Skupina kromě padělání cigaret značky Peace vydává noviny psané tajným jazykem zvaným „zítřejština“ (ašitago 明日語), ve kterých se objevují události

42 Šimao bývá často srovnáván s pozdější generací autorů nazývaných jako „třetí poválečná generace“ (Dai san no šindžin 第三の新人, doslova „třetí generace debutantů“), pro něž bylo charakteristické osobnější psaní oproti univerzálnímu humanismu poválečné školy a jejím snahám o „totální román“ (zentai šósecu 全体小説). Do třetí generace patří autoři jako Jošijuki Džunnosuke 吉行淳之介 (1924–1994), Jasuoka Šótaró 安岡章太郎 (1920–2013), Šóno Džunzō 庄野潤三 (1921–2009) nebo spisovatelka Sono Ajako 曾野綾子 (* 1931).

43 Šimao 1973, s. 106.

44 Mijoši 1954, s. 8.

45 Tyler 1998, s. 224.

46 Tamtéž.

47 Arimura 2014, xxii.

48 Rudé čistky (reddo pádži レッドパージ) byla série protikomunistických čistek na konci čtyřicátých let v okupovaném Japonsku, kdy japonská vláda pod vlivem SCAP (Supreme Commander for the Allied Powers) propustila z vládních pozic a soukromého sektoru, univerzit, novin atp. podporovatele levice, především komunistické strany.



z následujícího dne a jsou čitelné pouze pod měsíčním světlem. Padělané cigarety pozoruhodně chutnají mnohem lépe než „dnešní“ cigarety stejné značky. V továrně spolu s Kunisukem, E. a několika dalšími muži žije také mladá dívka v pumpkách a s bičem, po které všichni muži touží, ale ona je odmítá nebo jim způsobuje bolestivou rozkoš. Kunisuke, který nerozumí vnitřnímu fungování skupiny, se pod vlivem K. začne učit „zítřejštině“, ovšem stále mu uniká mnoho souvislostí. I proto si ve svém pokoji omylem zapálí „dnešní“ cigaretu, která vyprodukuje dusivě černý dým, zasekne stroj na padělané cigarety a odhalí tajnou továrnu policii. Policie skupinu přepadne a mnoho členů skončí ve vězení. Kunisuke utíká, je svědkem zatčení K. a nakonec ho policie dopadne a uvrhne do cely. Zde se dozvídá, že se K. podařilo uprchnout. Po nějaké době se vrhá proti mřížím a podaří se mu probořit ven. Dívka z továrny se proměňuje v jestřába, s jehož pomocí Kunisuke překonává vysokou zeď věznice, a utíká korytem kanálu pryč.

ČLOVĚK LAPENÝ MEZI DNEŠKEM A ZÍTRKEM

Sasaki Kiiči vykládá Kafkův *Proces* ve smyslu, že hrdina není „zadržen obvyklým způsobem, ale spíš svázán neviditelným provazem. [...] ve skutečnosti přesně tohle odpovídá způsobu, jak žijeme v realitě. Žijeme svázání neviditelným provazem. A navíc si nejsme toho sepětí vědomi. Kafka jej ale prohlédl.“⁴⁹

I hrdina „Jestřába“, Kunisuke, žije jako svázaný neviditelnými pouty společnosti, ze které je nakonec napohled bezdůvodně a nespravedlivě vyloučen. Ze dne na den se „služebník země“ Kunisuke ocitá svou zemí zrazen, uvržen do existenční nejistoty a obav o budoucnost. Žije přitom bez práce a schopnosti plánovat budoucnost za horizont zítřka. Stravuje se po levných jídelnách a shání jakoukoli obživu a nocleh. Nakonec získává místo v tajné továrně.

Přestože Kunisukeho v továrně zaměstnají jako poslíčka, systém fungování podniku a identita pracovníků mu zůstávají nejasné. Kunisuke se pokouší v novém systému zorientovat. Postavy kolem něj nemají jména, jsou označované písmeny či jsou zcela bezejmenné. Označení postavy za použití písmene připomíná Kafku — vytváří pocit anonymity, který zkušenost neukotvuje v jednom individuálním subjektu. Navíc udržuje bezejmennost v rámci nelegální skupiny, kde vnitřní tajemství chránilo proti odhalení policií.

Antisystémová továrna funguje na principu padělaní státem vyráběného zboží a všichni zúčastnění jsou nepřátelé „dnešního“ systému. Objevují se zde známé motivy z japonské proletářské literatury⁵⁰ jako tajné schůzky v noci, kódovaný jazyk,

⁴⁹ Sasaki, 1982, s. 102.

⁵⁰ Proletářská literatura měla v Japonsku tradici už od dvacátých let, kdy autoři publikovali postupně v časopisech *Ti, kdo zasévají* (Tane maku hito 種蒔く人), *Literární fronta* (Bungei sensen 文芸戦線) či *Válečná vlajka* (Senki 戦旗), až do let třicátých, kdy byla proletářská literatura represemi prakticky vymýcena. Mezi významné předválečné autory patří Kobajaši Takidži 小林多喜二 (1903–1933), kterého v roce 1933 zatkla a umučila policie. Jeho román *Život pro ty druhé* (Tóseikacuša 党生活者, 1932) vyšel v českém překladu Vlasty Hilské v roce 1963 (Kobajaši 1963).



zatemňování oken, ovšem Išikawa je výrazně zabstraktňuje. Noviny psané tajným jazykem jsou noviny „zítřka“, a „zítřejština“ je viditelná pouze pod měsíčním světlem, tedy pouze v noci. Aktivisté v továrně jsou oproti systému o krok napřed a Kunisuke, který se začne „zítřejštinu“ učit sám, postupně nahlíží, jak bude vypadat budoucnost. I když se začleňuje spíše metodou pokus omyl, protože nikdo v továrně mu nesděluje nic konkrétního, postupně se stává spolupachatelem — zločincem a zrádcem „dnešního“ systému. Zároveň je však svázán světem zítřka, který skrže „zítřejší noviny“ ztrácí tajemství a stává se predeterminovaným.

Zásadní zjištění pro Kunisukeho představuje fakt, že cigarety, které továrna vyrábí, jsou „zítřejší“, chutnější variantou cigaret, které se v Japonsku prodávají už „dnes“. Symbolický je i název cigaret, Peace (Písu ピース), které továrna padělá a jež se v Japonsku začaly prodávat v lednu roku 1946. Na etiketě mají holubici s olivovou ratolestí. Logo navrhl americký grafik Raymond Loewy (1893–1986), přičemž holubice měla symbolizovat mír po druhé světové válce. Ovšem ve světě „dneška“, inspirovaném okupovaným Japonskem, který Kunisuke obývá, jsou mírové cigarety spíše výsměchem. Kromě toho, že nechutnají dobře, jejich povrchní mírová symbolika odkazuje na mír příslibený z pozice okupanta. Podobným způsobem byla pro Japonsko sepsána i pacifistická ústava týmem amerických právních expertů. Ještě v říjnu roku 1945 kritik Kawakami Tecutaró 河上徹太郎 (1902–1980) publikoval v *Tokijských novinách* (Tókjó šinbun 東京新聞) článek s názvem „Svoboda na přiděl“ (Haikjúsareta džijú 配給された自由), ve kterém nově nabytou svobodu přirovnal k jídlu a dalším potřebám distribuovaným Japoncům okupační správou.⁵¹

V „dnešním“ světě tak cigarety Peace představují spíše „cigarety otroků“⁵² (dorei no písu 奴隸のピース),⁵³ jak je označuje dívka z továrny, nekvalitní cigarety okupovaných obyvatel Japonska, kteří přežívají bez vidiny naděje v okupačním systému.⁵⁴

Kunisuke, kterému vztah mezi „dnešními“ a „zítřejšími“ cigaretami dlouho není jasný, způsobí zapálením „dnešní“ cigarety v továrně sabotáž, která vede až k policejnímu zásahu. Podobně jako je dnešní systém ohrožován „zítřejším“, je „zítřejší“ systém uvnitř tajné továrny ohrožován „dneškem“, tedy minulostí.

MALÝ PES A JESTŘÁB

Kunisukeho situace na začátku vyprávění je natolik žalostná, že připomíná potulného psa, kterých bylo v poválečných letech v japonských ulicích mnoho. Záhy k němu skutečně jeden malý pes přilne: „Když se sklonil pod stůl, krčil se tam malý pes. Asi se odněkud zatoulal, srst měl promoklou, i když venku nepršelo. Mrňous

⁵¹ Kawakami 2016, s. 312.

⁵² Taka 1991, s. 139.

⁵³ Slovní hříčku lze též překládat jako „mír otroků“.

⁵⁴ Je pravděpodobné, že se Išikawa při zakomponování cigaret do povídky inspiroval soudobými novinovými titulky, například tím, že „kvalitní cigarety distribuované v rámci přidělového systému jsou vyrobeny načerno a stávají se předmětem různých ilegálních ekonomických aktivit jako krádeží, loupeží, prodeje načerno, prodeje kradeného zboží atd.“. Viz Sugiura 2011, s. 45.



nejasného plemene. Pokoušel se od bot přes kalhoty vyšplhat Kunisukemu do klína.“⁵⁵

Pes se v průběhu povídky objevuje a zase mizí, ovšem oddaně Kunisukeho provází po celou dobu vyprávění. „Jen z jednoho potáhnutí si spálil hrdlo a rozkašlal se. Kunisuke si odplivl. Malý pes, který se mu schovával na prsou pod oblečením, zaštěkal a vyskočil ven. Kouř se proměnil v puch a vyplnil celou místnost.“⁵⁶ „Ruce měl Kunisuke oteklé a krvavé, a loket oděvu natržený — prostě hrůza. I malý pes (co se mu to jen stalo s packou?) kulhal.“⁵⁷ „V ten moment si Kunisuke všiml, že spolu s ním ještě nějaká další věc skáče a je srážena na zem. Vlastní stín? Přelud myslí? ... ne, malý pes.“⁵⁸

Tak jako se v „Každodennosti ve snu“ měnila okolní realita podle rozložení vyprávěčova nitra, je psík průvodcem Kunisukeho pokrivenou realitou a též manifestací jeho vnitřního rozpoložení. Nejenže projevuje mimořádnou, psům nevlastní uvědomělost (například vnímá běh času), spoluprožívá zároveň všechna Kunisukeho trápení. Symbolické rovněž je, že psa Kunisuke často schovává pod oblečením u srdce.

Po incidentu s policií v továrně se Kunisuke dává na útěk, přičemž sleduje, jak jeho kolegy včetně K. zatýká policie, a téměř jim závidí, že už k jejich zatčení došlo. Zde již pozorujeme absolutní obrat hrdiny směrem k budoucnosti. Jeho naděje vržené do budoucnosti jsou až naivní, zaslepené. Nakonec přesně kopíruje cestu K. — sám je uvězněn a nakonec utíká. Postava K. se tak jeví jako Kunisuke „zítřka“. Zítřek pod vidinou svobody představuje pouze nalinkovanou budoucnost v opojném dýmu lepších cigaret a Kunisuke se stává jeho zajatcem. Fakt, že „zítější“ cigarety jsou stále jenom padělkem cigaret původních, však nelze zakrýt, což je problém, který v širším horizontu odráží téma autenticity, jak jsme jej v osobní rovině viděli již u Šimaa.

Bažení po zítřku dožene Kunisukeho za mříže, které ho oddělí od běhu času. Je odstrižen od včerejška (historie) i zítřka, neboť ztrácí budoucnost a ocitá se v jakémsi vzduchoprázdném bezčase.

Vězení však zároveň poskytuje prostor a čas pro nejrůznější uvědomění. Snaha vylomit mříže vlastní silou nefunguje. Mříže však povolí v momentě, kdy Kunisukemu dochází, že podobným způsobem se ven pokouší dostat i všichni ostatní. Podobně jako Sasaki Kiiči vykládal Kafku jako spisovatele, který prohlédl, že jsme v běžných životech svázáni neviditelnými pouty, „Jestřáb“ zobrazuje motiv spoutání na vyšší, symbolické úrovni: přestože jsme vůči omezením bezmocní jako anonymní individua, omezení světa však povolí pod kolektivním uvědoměním a díky jejich odhalení. Nekonečný zápas o svobodu a neutuchající činnost se tak zjevují jakožto univerzální společenská hodnota.

Kunisuke se dostane z cely ven. Na nebi spatřuje psa s dívkou, která bičem zhasne měsíc a promění se v jestřába, jenž Kunisukemu pomůže překonat vězeňskou zeď. Kunisuke se poté rozeběhne kanálem směrem do vlastní budoucnosti. Nepřekračuje kanál na pomyslnou druhou stranu (do budoucna), nýbrž se vydává svobodnou střední cestou — nesvázanou ani bolestivou minulostí (jejíž zmizení symbolizuje

55 Taka 1991, s. 106.

56 Ibidem, s. 136.

57 Ibidem, s. 153.

58 Ibidem, s. 172.



vypaření psíka), ani budoucností, na kterou svítil měsíční svit (nástroj čtení „zítřejších“ novin). Tak jako univerzální společenskou hodnotu představuje aktivní činnost jedince nebo zapojení do hnutí, mír nepřináší holubice na cigaretách Peace, ale jestřáb — dravec, který se o svůj osud musí postarat sám.

ZÁVĚR

V Kafkově díle se hrdinové často ocitají v situacích, kdy se jejich stávající stav a svět kolem náhle převrátí či se ocitnou v systému, který je těžko pochopitelný a vyvolává v nich strach, úzkost a zmatení. I v dílech poválečných japonských autorů, které jsme představili a následně rozebrali, se hrdinové objevují ve světě, kterému nerozumí či přestávají rozumět, pokoušejí se v něm zorientovat a najít sebe sama, proplouvají bizarními, podivnými situacemi a nakonec buď ztrácejí, anebo nacházejí sebe sama v nějaké jiné dimenzi.

Šimao Tošio se v povídce „Každodennost ve snu“ vyjádřil k bolestivé krizi identity jednotlivce, jeho nejisté roli ve společnosti a traumatu minulosti. Išikawa Džun v povídce „Jestřáb“ posunul krizi jednotlivce na úroveň krize společnosti, vyjádřil sdílenou tíseň skupiny, která musí žít v „dnešní“ době plné obav a existenční nejistoty, a pokus vybojovat lepší „zítřek“, hrdinové jsou však lapeni do křeče mezi tíhou minulosti a nejasností (nebo naopak „nalinkovaností“) budoucnosti.

Realita, kterou japonští pováleční spisovatelé ve svých dílech zpracovali, je překvapivě konkrétní — jakkoli je snová. Nejedná se o vágní realitu přítomnou v Kafkově tvorbě (například nikým neviděný zámek skrytý v mlze, nevysvětlitelné obvinění Josefa K.), intenzivně tu cítíme návaznost na situaci v poválečném Japonsku, často dokonce s odkazy na konkrétní události, jako rudé čistky či nálet na Nagasaki, anebo artefakty denní potřeby, jako nekvalitní prezervativy či cigarety konkrétní značky.

Ovšem i když hmatatelně cítíme vztah k aktuálnímu světu, literární realita je pokřivená. Kafkovské psaní se v poválečné japonské próze stává nástrojem pro vyjádření tíživé anebo jiným způsobem bolestné reality aktuálního světa. Pokud Kafka slovy Sasakiho „prohlédl“ skryté mechanismy, které ovlivňují život a vztah ke světu moderního člověka, pak zkušenost s poválečnou realitou pro mnoho japonských spisovatelů přirozeně vyústila v psaní, které bychom mohli označit za „kafkovské“, přestože Kafka na jejich uvažování o literatuře nemusel mít přímý vliv.

LITERATURA:

- | | |
|---|---|
| <p>Abe, Kóbo. <i>Červený kokon</i>. Přel. Vlasta Winkelhöferová. Praha: Odeon 1971.</p> <p>Arimura, Takahiro. „Nihon ni okeru šoki no Kafuka no eikjó: Dai ni dži sekai taisen zengo“. <i>Comparatio</i>, 18, 2014, s. 18–36.</p> <p>Arimura, Takahiro. „Nihon ni okeru Kafuka Džujó“. In Takahiro Arimura — Hiroši</p> | <p>Jagi. <i>Kafuka to Gendai nihon bungaku</i>. Tokio: Dógakuša, 1985, s. 1–25.</p> <p>Hanija, Jutaka. <i>Kagee no džidai</i>. Tokio: Kawade šobó, 1977.</p> <p>Išikawa, Džun. „Taka.“ In týž. <i>Išikawa Džun: Nihon bungaku zenšú</i>. Tokio: Čikuma šobó, 1991, s. 99–178.</p> |
|---|---|

- Jamašita, Hadžime: *Kafuka no sekai: Džicuzon no romanesuku*. Tokio: Hajakawa šobó, 1953, s. 14–33.
- Kamei, Hideo. „Jume no naka de no ničidžó: Han noberisuto no tandžó“. *Kokubungaku: Kaišaku to kjózai no kenkjú*, 18, 1973, č. 13, s. 161–166.
- Kawakami, Tecutaró. „Haikjú saretá ‚džijú““. In *Nihon kindai bungaku hjóron sen*. Ed. Čiba Šundži — Cubouči Júzó. Tokio: Iwanami šoten, 2016, s. 311–316.
- Kobajaši, Takidži. *Život pro ty druhé*. Přel. Vlasta Hilská. Praha: Naše vojsko, 1963.
- Kóno, Kensuke. „Šimao Tošio — Jume no nakade no ničidžó: ‚Wataši‘ to iu jume no džikkendžó“. *Kokubungaku: Kaišaku to kjózai no kenkjú*, 33, 1988, č. 4, s. 44–47.
- Mijoši, Jukio. „Taka‘ wo megutte: Arui wa, Išikawa Džn no seišin no undó ni kansuru nóto“. *Nihonbungaku*, 3, 1954, č. 5, s. 7–13.
- Mišima, Jukio. *Zpověď masky*. Přel. Klára Macúchová. Praha: Rubato, 2019.
- Sasaki, Kiiči. *Tósei hikaku sakka ron*. Tokio: Oridžin šuppan sentá, 1986.
- Óe, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil*. Přel. Vlasta Winkelhöferová. Praha: Odeon, 1978.
- Sugiura, Susumu. „Išikawa Džun ‚Taka‘ šikiron: Futacu no ‚Písu‘ to ‚Taka‘ wo meguru kóšó no kokoromi“. *Tókjódaigaku kokugo to kokubungakukai*, 88, 2011. č. 1, s. 43–58.
- Šimao, Tošio. „Honjaku de jonda Kafuka“. In týž. *Jónenki: Šimao Tošio šokisaku hin šú*. Tokio: Tokuma šoten, 1967, s. 347–348.
- Šimao, Tošio. „Jume no naka de no ničidžó“. In týž. *Gendai bungaku 15: Šimao Tošio*. Tokio: Šin kódanša, 1973, s. 93–106.
- Šimao, Tošio. „Kafuka no ijaši“. In týž. *Šimao Tošio zenšú dai 15 kan*. Tokio: Šóbunwa, 1982, s. 404–413.
- Tačibana, Kengo. „Šimao Tošio no Kafuka džujó“. In Takahiro Arimura — Hiroši Jagi. *Kafuka to Gendai nihon bungaku*. Tokio: Dógakuša, 1985, s. 86–106.
- Takeda, Taidžun. *Světélkující mech*. Přel. Vlasta Winkelhöferová. Praha: Odeon 1980.
- Tyler, William J. „On *The Raptor*“. In Ishikawa, Jun. *The Legend of Gold and Other Stories*. University of Hawai‘i Press, 1998, s. 222–237.