

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav asijských studií

# **Bakalářská práce**

Filip Nešpor

**Hlavní motivy v prozaickém díle Rjú Murakamiho**

Major Themes in Ryu Murakami's Prosaic Work

Praha 2020

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, Ph.D.

### **Poděkování:**

V první řadě mé poděkování náleží mé rodině a přátelům, kteří mě po celou dobu studia podporovali. Můj velký vděk patří i mé přítelkyni Minori, za její pomoc a trpělivost nejen při shánění japonsky psaných zdrojů, použitých v této práci. Dále bych rád poděkoval Elišce Novákové, za její podporu, důkladné pročtení a komentáře. Na závěr chci poděkovat i Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D., za rady, doporučení a vedení této práce.

**Prohlášení:**

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

V Praze, dne 14.5.2020

Filip Nešpor

### **Klíčová slova (česky)**

*Murakami Rjú; moderní japonská literatura; moderní japonská společnost; autobiografické prvky; motivy*

### **Abstrakt (česky)**

*Tato bakalářská práce se zabývá japonským autorem Murakami Rjúem a hlavními motivy v jeho díle. Jako reprezentativní díla slouží čtyři novely, tzn. Nekonečná, téměř průzračná modř; Piercing; V polévce miso a Šedesát devět. Pracuji s předpokladem, že pro autorovu tvorbu jsou klíčové tři motivy (násilí, sex a život mezi americkými základnami) a chtěl bych v této práci dokázat, že autor těchto motivů užívá, aby poukázal na problémy v japonské společnosti a částečně i k její kritice. Záměrem první části je představit autora a vybraná díla, druhá část se již věnuje vybraným motivům a jejich analýze. Z hlediska metodologie se opírám o teorii fikčních světů.*

**Klíčová slova (anglicky):**

*Murakami Ryu; modern Japanese literature; modern Japanese society; autobiography; motives*

**Abstract (in English):**

*This bachelor's thesis deals with the subject of the Japanese author Murakami Ryu and the major themes in his works. I have chosen four of his novels as representative works, i.e. *Almost Transparent Blue*; *Piercing*; *In the Miso Soup* and *Sixty Nine*. I work on the assumption that there are three key motives in author's work (violence, sex and life near American military bases) and I would like to prove that the author uses these motives to highlight the problems in the Japanese society and to criticize it to some extent. The aim of the first part is to present the author and chosen works, the second part is devoted to the chosen motives and their analysis. As far as methodology is concerned, it is based on the fictional worlds theory.*

## Obsah

<b>1</b>	<b>ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>AUTOR.....</b>	<b>10</b>
<b>3</b>	<b>VYBRANÁ DÍLA .....</b>	<b>11</b>
3.1	NEKONEČNÁ, TÉMĚŘ PRŮZRAČNÁ MODŘ.....	11
3.2	ŠEDESÁT DEVĚT.....	13
3.3	PIERCING.....	15
3.4	V POLÉVCE MISO.....	18
<b>4</b>	<b>HLAVNÍ MOTIVY .....</b>	<b>20</b>
4.1	OBRAZ NÁSILÍ.....	21
4.2	„AUTOBIOGRAFIE MEZI ZÁKLADNAMI“ .....	26
4.3	SEXUÁLNÍ MOTIVY .....	31
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>37</b>
<b>6</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>39</b>
<b>7</b>	<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>42</b>

# 1 Úvod

Japonská literatura je součástí světové literatury, a i když by se na první pohled mohlo zdát, že existuje rovnítka mezi japonskou literaturou a Murakami Harukim, který se stal v posledních letech nejznámějším japonsky píšícím autorem v zahraničí, není tomu tak. Překladů do světových jazyků se dostává v hojné míře jak moderní, tak i klasické japonské literatury, díky čemuž jsem se mohl setkat s dílem Murakamiho jmenovce – Murakami Rjúem, současným autorem tvořícím již přes čtyři dekády, věnujícím se jak próze, tak i esejistické a filmové tvorbě.

Ve své práci se věnuji hlavním motivům japonského spisovatele Murakami Rjúa. Z autorova repertoáru témat, která se pravidelně objevují v jeho díle jsem si vybral zobrazení násilí, sexuální tematiky a autorův život mezi americkými základnami, které vnímám jako klíčové v autorově tvorbě. Cílem mé práce by mělo být vysledovat, jak autor s výše uvedenými motivy pracuje a jaký, na základě teorie o fikčních světech, Murakamiho fikční svět je. Domnívám se, že autorovým záměrem není šokovat do značné míry tabuizovanými tématy, ale spíše poukázat na problémy současné japonské společnosti a částečně i její kritika.

Mezi širokou škálou textů, které Murakami dosud napsal se věnuji jeho čtyřem prozaistickým textům, které konfrontuji především s jeho esejí a jinými texty na pomezí odborného a uměleckého stylu. Ze čtyř textů jsem si zvolil dva, kde se objevuje autorovo alter ego tzn. novely *Nekonečná, téměř průzračná modř* (zde jako stejnojmenná postava Rjú) a *Šedesát devět* (zde vypráví skrze protagonistu jménem Jazaki Kensuke). Ve zbylých dvou dílech, *Piercing* a *V polévce miso*, se domnívám, že autorovo alter ego tak přímo, jako v prvních dvou novelách nevystupuje, nicméně i tam se promítá autorova imaginace na základě reálných zkušeností a událostí.

Pokud jde o metodologii, opírám se především o dílo *Heterocosmica: Fikce a možné světy* od Lubomíra Doležela.<sup>1</sup> Doležal se ve svém díle vymezuje proti široce přijímané doktríně mimeze, teorie fikce, která tvrdí, že fikce jsou napodobeninou nebo zobrazením aktuálního světa, skutečného života, tzn. přeměňuje fikční osoby v živé lidi či imaginární prostředí ve skutečná místa. Sám ale předkládá alternativu – myšlenku celistvého fikčního světa, kterou zakládá na teorii opírající se o termín možného světa. „*Na možný svět literární klade požadavek ontologické homogenity, která je nezbytná pro jeho*

---

<sup>1</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003

možnou zaplněnost fikčními entitami a zároveň postuluje i jeho neúplnost, která plyne z toho, že je generován konečným textem – jako základní pojem teorie narace pak nebere v potaz příběh, ale narativní svět, stvořený narativním textem (Fořt 1999: 222-3).“

Sám Doležel dává jako příklad Hamleta ze Shakespearovy hry, který není člověk, ale individualizovaná možná osoba obývající alternativní svět, tzn. Shakespearův fikční svět a dodává: „Fikční jednotliviny jako neaktualizované možnosti jsou ontologicky odlišné od skutečných osob, událostí, míst. (...) Mimetická sémantika naproti tomu zastírá rozdíl mezi skutečnými a fikčními entitami zejména v případě, kdy sdílejí totéž vlastní jméno. Je však zcela zřejmé, že fikční osoby se nemohou potkat, nemohou vejít v interakci, nemohou komunikovat se skutečnými lidmi (Doležel 2003: 30).“ Důležité je i zmínit to, že množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá, tzn. díla fikce vytvářejí světy, ve kterých literatura není odkázána jen na napodobování skutečného světa. Pokud chceme vstoupit do fikčního světa, je to možné pouze skrze sémiotické kanály, tzn. skutečná osoba, autor, čtenář musejí překročit hranici skutečného a možného světa, ale protože mají oba světy odlišnou ontologickou podstatu, je fyzický vstup nemožný. Při tvorbě fikčního světa autor čerpá ze světa aktuálního mnoha způsoby, např. fakta, kulturní reálie či historické události, ale tento materiál, pocházející z aktuálního světa prochází na hranici světů podstatnou proměnou. Jak by se doposud mohlo zdát, že je jistým způsobem přetřata vazba mezi fikcí a skutečností, není tomu úplně tak, neboť zde probíhá oboustranná výměna – konstrukce fikčních světů, básnická představivost čerpající ve skutečnosti v jednom směru a v druhém, jak chápeme skutečnost ovlivnění fikčními výtvoři. Je pouze nezbytné trvat na tvrzení, že je zásadní rozdíl mezi skutečným a fikčním světem (ibid.: 10-34).

Primárními zdroji mi jsou výše uvedená čtyři díla a četné autorovy eseje, shromážděné především ve sbírce *Murakami Rjú bungakuteki essei šú*<sup>2</sup> a *Sabišii kuni no sacudžin*.<sup>3</sup> Pokud jde o sekundární zdroje, využívám četných internetových zdrojů a článků, z monografií ale především z knih *Óe and beyond: fiction in contemporary Japan*<sup>4</sup> od S.Snydera a P. Gabriela, dále *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*<sup>5</sup> od

---

<sup>2</sup> MURAKAMI, Rjú. *Murakami Ryú bungakuteki essei šú*. Tokio: Single Cut, 2006.

<sup>3</sup> MURAKAMI, Rjú. *Sabišii kuni no sacudžin*. Tokio: Single Cut, 2010.

<sup>4</sup> SNYDER, Stephen; GABRIEL Philip. *Óe and beyond: fiction in contemporary Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999

<sup>5</sup> McLELLAND, Mark; MACKIE, Vera. *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*, New York: Routledge, 2015



M. McLellanda a V. Mackie a v poslední řadě *Think global, fear local: sex, violence, and anxiety in contemporary Japan* od D. Lehenyho.<sup>6</sup>

Japonská jména jsou kromě samotného názvu této práce uvedena v originálním pořadí, tzn. „příjmení-jméno“. Dále budu při přepisu japonských názvů využívat české transkripce. Veškeré uvedené citace přeložené z angličtiny nebo japonštiny jsou vlastní překlady, pokud není uvedeno jinak.

---

<sup>6</sup> LEHENY, David. *Think Global, Fear Local: Sex, Violence and Anxiety in Contemporary Japan*. New York: Cornell University Press, 2006.

## 2 Autor

Murakami Rjú (村上龍), vlastním jménem Murakami Rjúnosuke (村上龍之介) je japonský prozaik, esejista, filmový scénárista a režisér. Narodil se 19. února 1952 ve městě Sasebo (prefektura Nagasaki, Kjúšú), v jehož bezprostřední blízkosti se nacházela (a dodnes nachází) americká základna. Již od středoškolských studií inklinoval k subkultuře hippies, založil vlastní rockovou skupinu, zapojil se i do protestního hnutí proti přítomnosti vojenské základny. Po ukončení střední školy začal navštěvovat Vysokou školu výtvarných umění Musašino v Tokiu, ale studií zanechal, aby se mohl plně věnovat literární tvorbě (Winkelhöferová 2008: 206).

Murakami debutoval v roce 1976 novelou *Nekonečná, téměř průzračná modř* (Kagiranaku tómei ni čikai burú, 限りなく透明に近いブルー), jejíž děj situoval do malého městečka v blízkosti americké základny. Hlavním námětem je revoltující japonská mládež, promiskuita, drogová závislost či sebevražda, reflektující deziluzi mladé generace. Próza, ve které se Murakami promlouvá za soudobou mladou generaci, sklídila jak záporné reakce, tak i veliký zájem a stala se bestsellerem a autor za ni dostal Akutagawovu cenu.<sup>7</sup> Toto dílo můžeme považovat za dekadentní, ale i za počátek nového stylu v japonské literatuře, stírající rozdíl mezi literaturou uměleckou a populární. Další autorovy prózy (některé byly i zfilmovány, většinou autorem v roli scénáristy i režiséra) vyvolaly rovněž široký ohlas čtenářské veřejnosti. Můžeme zde zmínit například dílo *V polévce miso* (1977, In za miso súpú, インザ・ミソスープ), vyprávění mladíka Kendžiho, který provádí cizince, kteří přijeli do Tokia za sexuální turistikou či *Děti z nádražních skříněk* (1980, Koinrokká beibízu, コインロッカーベイビーズ), příběh dvou nemluvnat odložených do nádražní skříněk na zavazadla. Kromě debutového díla můžeme nalézt autobiografické prvky i v románu *Šedesát devět* (1987, Šikusuti nain, シクスティナイン), ve kterém se autor s nostalgií a humorem ohlíží na rok 1969 a skrze sedmnáctiletého mladíka čtenáři přibližuje své dojmy ze studentských let a rodného města.

Častým námětem autora bývá osamělost, prázdnota, násilí, perverze, sex či vykořeněnost a ztráta iluzí soudobé konzumní společnosti, neopomenutelná je též snaha o otevřené, téměř až syrové líčení reality za což si vysloužil i označení „*enfant terrible*“ japonské literatury.<sup>8</sup> V autorově díle je značný i vliv západní kultury, což se odráží i v častém užívání anglických názvů svých knih, zapsaných japonskou slabičnou abecedou *katakana*. Dosud byly Janem Levorou přeloženy čtyři Murakamiho prózy: *V polévce miso* (2008); *Čáry* (2009); *Nekonečná, téměř průzračná modř* (2011) a *Piercing* (2012).

<sup>7</sup> 芥川龍之介賞 (Akutagawa Rjúnosuke šó) – od roku 1935 dvakrát ročně udělovaná prestižní literární cena za prózu; založena na paměť stejnojmenného autora

<sup>8</sup> <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18629/murakami-rju>, přístup 1.1.2020

## 3 Vybraná díla

### 3.1 *Nekonečná, téměř průzračná modř*

„Ten druhý Murakami“, jak se Rjú Murakamimu občas přezdívá, aby nedošlo k záměně s o něco známějším Haruki Murakamimu, debutoval v roce 1976 novelou *Nekonečná, téměř průzračná modř*. Za toto dílo obdržel téhož roku jak literární cenu časopisu Gunzó pro začínající autory<sup>9</sup>, tak i prestižní Akutagawovu cenu. I přes takovou podporu byla japonská literární kritika poměrně rozdělena – jedna strana oceňovala autorův nový literární styl, který stíral rozdíly mezi literaturou uměleckou a literaturou populární. Na druhé straně byla novela označována za dekadentní s prvky pornografie. Faktem ale zůstává, že nehledě na kritiku se kniha stala bestsellerem (s prodejem více než dvou milionů výtisků) a byla rovněž i zfilmována – sám Murakami se ujal scénáře i režie (Murakami 2011).

Děj novely je situován do japonského městečka sousedícího s americkou základnou. Hlavní postavou a vypravěčem v ich formě je mladík Rjú, autorovo alter ego, který nepřítomně popisuje dění kolem sebe – od brouka, zřejmě švába, který leze v kuchyni po špinavých talířích, po scény, kdy dochází k sexuálním orgiím mezi místní omladinou a černochoy ze základny. Rjú sám o sobě, ale i ostatních toho řekne jen velmi málo, autor využívá filmové techniky – pouze kamerou ukazuje jednotlivé scény a výsledný dojem nechává na divákovi, tj. čtenáři. Kromě vypravěče Rjúa se v knize objevuje i jeho přítelkyně Lilly, která pracuje v místním baru, a skupinka Rjúových přátel, složená z Japonců, ale i černochoů ze základny. Velká část novely je věnována jejich večerům plným sexu a drog, které ale vždy nakonec skončí a přichází tvrdé vystřízlivění – abstinenční příznaky, agrese, hádky, násilí či střet s policií. Události jsou bez jakékoliv datace, jedná se spíše o sousled různých obrazů a scén, než o souvislý děj, ten je až druhořadý. Autor čtenáře nešetří, explicitně zobrazuje události tak, jak je hlavní postava vidí a vnímá – sexuální scény, násilí, předávkování drogami, kromě toho i celkově ponurou atmosféru, točící se kolem skupiny, především prázdnotu a deziluzi, bez jakýchkoliv vyhlídek do budoucna.

Pokud jde o název, tak autor jím odkazuje na dvě scény, které se v knize objevují. Na samotném názvu není nic podivuhodného, kromě slovíčka „burú“, pocházejícího z anglického „blue“, tj. modrá. Ačkoliv má japonština vlastní slovní zásobu na vyjádření barev, mnoho autorů, Murakamiho nevyjímaje, často využívá cizích slov zapsaných slabičnou abecedou katakana, aby upoutali pozornost jednak písmem, ale i stylisticky. Název odkazuje na dvě nadcházející scény:

Jednoho dne Rjú pozoruje z balkonu déšť, mezitím co Lilly spí. Jakmile se probudí, povídají si o svých představách, konkrétněji, „*co všechno se kolem nich vznáší*“. Oba

<sup>9</sup> 群像新入文学賞 (gunzō šindžin bungakušó) – literární cena, udělována každoročně od roku 1958 literárním časopisem Gunzó, nakladatelství Kódanša, ve dvou kategoriích – próza a literární kritika

posilnění tabletkou mezkalinu<sup>10</sup> rozpuštěnou v mléce, Rjú rozvádí své představy o paláci a městě, ve kterých je spousta různorodých lidí a budov a jaké by to bylo, kdyby někdo natočil film o tom, co se mu honí hlavou. Lilly, která si všímá účinků drogy vyzývá Rjú, aby se v dešti jeli projet. Po bezcílné projížďce nakonec zastavují u trafostanice a rajčatového pole, kde pod vlivem drogy se prostředí a okolnosti náhle začínají měnit – od interiéru auta, který se rozpouští, po pole s rajčaty, které vypadají jako granáty; od ohlušujícího větru po úplné ticho. Scéna náhle končí u budovy školy, kde se Rjú vrhá do bazénu, *do vody, připomínající téměř průhledné želé*. V mžiku se oba objevují zpátky v autě, Lilly strachy bez sebe, kde jsou a kam jedou a že by mohli umřít. Po nárazu do ostnatého drátu a vniknutí na vojenskou základnu pociťuje Lilly za rachotu letadel bázeň a opakovaně křičí na Rjú, aby ji zabil a:

*„V tu chvíli se jedna strana nebe rozjasnila.*

*Od modrobílého záblesku bylo na okamžik všechno průzračné. Lillyino tělo, moje ruce, vojenská základna, hory i obloha. A pak jsem uviděl jedinou čáru, která tu průzračnost protínala. Byla to nepravidelná bílá křivka, jakou jsem v životě neviděl. Vlnila se, stoupala a klesala, opisovala nádherné oblouky (ibid.: 70).“*

Podruhé se scéna objevuje opět když je Rjú s Lilly. Nic nechápající Lilly si všimne, že se Rjú celý klepe a blouzní – vybaví se mu americký vojenský doktor a nahá Japonka, se kterými se kdysi setkal, dále vidí obrovského černého ptáka, létajícího za oknem, který pobořil celé město a krouží kolem. Když Rjú mrští sklenicí o zeď, blouzní o černém ptákovi a křičí, že ho zabije, Lilly se začne domnívat, že Rjú zešilel a prchá pryč. Poté se k Rjúovi blíží černý pták a Rjú si zabodne střep do ruky. Následně i Rjú, zbrcen krví, vyběhne z Lillyina bytu a při průchodu stavenišťem upadne do houští, kde ho náhle napadne nahlédnout do střípku skla, který si vložil do kapsy, směrem k nebi a spatří:

*„Bílou klikatou čáru, jaká se na okamžik objeví po zahřmění. Jemnou křivku, připomínající zvlněný mlhavý horizont moře nebo něžný obrys bílé ženské paže. Tahle bílá křivka mě pořád pronásleduje, sám nevím, jak dlouho. Skleněný střep se stopami krve, jakoby zbarvený vzduchem svítání, vypadal téměř průzračně.*

*Nekonečná, téměř průzračná modř. Zvedl jsem se a cestou domů jsem přemýšlel o tom, že bych se tomu vypouklému hladkému kousku skla chtěl podobat a odrážet tyhle jemné bílé křivky. Chtěl bych lidem ukázat, jak se ve mně ty nádherné křivky odrážejí (ibid.: 126).“*

Autor, v obou, poněkud vyhrocených scénách, zhmotňuje naráz dva zcela odlišné světy – jednak zabití a smrt, spojené s křikem a strachem, na druhé straně pozastavení filmové kamery a dostavující se silný pocit klidu, harmonie a jakési vyrovnanosti při

---

<sup>10</sup> Psychoaktivní látka ze skupiny alkaloidů navozující halucinace, populární především v 50. a 60. letech 20. století; tato látka je obsažena v kaktusu *peyotl*, původem z Mexika

pohledu na dosud nevídanou krásu.

Novela je založena na skutečných zážitcích autora, vystupujícím zde pod vlastním jménem, i když ne tak úplně. Autorovo jméno, Rjúnosuke, zkráceně Rjú, je zapisováno znakem s významem drak. Rjú, vystupující v novele se zapisován jen foneticky, tzn. katakanou, bez příslušného významu, což trochu zamlžuje otázku, do jaké míry se autor s hlavní postavou ztotožňuje. Závěrečné řádky, nazvané *Dopis pro Lilly – doslov*, ale prozrazují, jak se věci mají dostatečně:

*„Když se začalo mluvit o vydání téhle knížky, (...) pořád jsem myslel na to, že pokud tahle knížka opravdu vyjde, moc bych si přál, aby přední stranu zdobil Tvůj portrét. (...)*

*Lilly, kde jsi teď? Asi před čtyřmi roky jsem k Tobě zkusil zajít, ale nebyla jsi doma. Jestli si koupíš tuhle knížku, prosím Tě, ozvi se mi. Dostal jsem dopis od Augusty, vrátila se zpátky do Louisiany. Prý pracuje jako řidička taxíku. Psala, že Tě mám pozdravovat. Možná sis vzala toho mišence, malíře. Ale i kdybys byla vdaná, mně to nevadí. Stejně bych se s Tebou chtěl ještě jednou vidět. Alespoň jedinkrát. Chci si s tebou ještě jednou zazpívat Que sera sera. A nemysli si, že jsem se změnil, když jsem napsal tuhle knížku. Jsem úplně stejný, jako tehdy.“*

*Rjú (ibid.: 128)*

Po těchto řádcích je jasné, že autor mluví o sobě a dopis – doslov věnuje skutečné osobě a že události v knize vyobrazené se zakládají na skutečnosti. Slovy „*vydání téhle knížky*“, odkazující k samotnému titulu *Nekonečná*, téměř průzračná modř a „*Lilly, kde jsi?*“ dojem reálnosti ještě prohlubuje. V prvním japonském vydání z roku 1976 je samotná Lilly, která údajně dělala i modelku, dokonce vyobrazena na obálce (viz. Příloha).

### **3.2 Šedesát devět**

Dalším dílem, kterému se v této práci chci věnovat je novela s názvem „69“ či „*sixty nine*“, vydána v roce 1987 a do češtiny dosud nepřeložena. Podobně jako u svých předchozích, ale i následujících knih, autor záměrně používá anglických názvů, v tomto případě naprosto doslova, nevyužívá ani japonské slabičné abecedy *katakana*, kniha je nazvána číslovkou a její pojaponštěné čtení „*šikusutinain*“ je naznačeno pouze v tiráži.

Román, odehrávající se v létě roku 1969, popisuje soudobé události zapadlého městečka Sasebo na západě Kjúšú, nacházejícího se poblíž americké vojenské základny. Hlavní postavou je sedmnáctiletý mladík Jazaki Kensuke, autorovo alter ego, zajímaví se výhradně, stejně jako jeho nejlepší kamarádi Iwase a Adama, o zahraniční hudbu (Rolling Stones, Jimi Hendrix či Janis Joplin), literaturu (Arthur Rimbaud), film či jak udělat dojem na studentky z místní dívčí školy. Aby Ken (přezdívka Kensukeho) a jeho partička konečně u dívek uspěli, rozhodnou se zabarikádovat školu po vzoru studentských

demonstrací z roku 1968, které se odehrávaly nejen v Japonsku, ale po celém světě. Jak se dá očekávat, celá akce končí fiaskem a potrestáním všech zúčastněných domácím vězením, ale to nikomu nevadí, především ne Kenovi – upoutá pozornost místní krásky Kazuko, přezdívané „Lady Jane“. Kenova parta se ale navzdory pohoršení místních nevzdává, a ještě téhož roku, opět po vzoru jiných částí Japonska, chce uspořádat vlastní festival, kde se mají soustředit místní rockové kapely či hrát divadlo, do kterého Ken chtěl přemluvit Lady Jane, aby onu, Kenem vymyšlenou divadelní hru ztvárnila s ním a měla na sobě negligé. Festival, příznačně nazvaný „Slavnosti ranního stání“<sup>11</sup> má velký úspěch a onen vzrušující „rok 69“ končí pro Kena dalším zdarem – Lady Jane se stane jeho přítelkyní.

Celý příběh tímto ale nekončí, neboť se dozvídáme, že je zpětně vyprávěn dvaatřicetiletým Kenem, jenž sám sebe prezentuje jako již poměrně známého a zavedeného, byť kontroverzního spisovatele, který se začal věnovat psaní před devíti lety (což poměrně odpovídá Murakamiho tehdejšímu věku a napsání *Modře*) a který nostalgicky vzpomíná na svůj sedmnáctý rok života, plný nadšení a různých zážitků. Pomyslným rokem „69“ jeho vyprávění nekončí, stručně přibližuje i události poté – konec přátelství s Adamou i Iwasem a hořký rozchod s Lady Jane, která si našla staršího přítele.

Tento román lze označit za tzv. „klíčový román“ (termín, pocházející z francouzského *roman à clef*).<sup>12</sup> Tento termín označuje dílo, které se jeví jako literární fikce, avšak obsahuje narážky na skutečné události a osoby, které vystupují záměrně pod zaměněnými názvy. Takovýto román je založen na efektu, že čtenář rozpozná veřejně známé osobnosti pod maskou fiktivních postav. Účelem takového literárního postupu je často vyličení vlastních autorových zážitků, se snahou uchránit identitu ostatních aktérů. Mezi příklady takového díla patří například „*Farma zvířat*“ od George Orwella, „*Na cestě*“ od Jacka Kerouaca či v českém prostředí „*Zbabělci*“ Josefa Škvoreckého.

„*Arthur Rimbaud*

*Devatenáct set šedesát devět – rok, kdy byly pozastaveny přijímací zkoušky na Tokijskou univerzitu. Beatles přišli s The White Album, Yellow Submarine a Abbey Road, Rolling Stones vydali svůj nejlepší single „Honky Tonk Women“ a lidé, označováni jako hippies, nosili dlouhé vlasy a volali po lásce a míru. V Paříži odstoupil De Gaulle. Válka ve Vietnamu pokračovala. Středoškolačky nepoužívaly tampony, ale vložky. Takový byl rok 1969, kdy jsem šel na střední z druháku do třetíáku. Jednalo se o přípravku na vysokou v malém městě s americkou základnou na západním pobřeží Kjúšú (Murakami 2013: 7).“*

Těmito slovy začíná autor své vyprávění o roce 1969. V první osobě, již od prvních řádků a skrze vypravěče Kena nostalgicky přibližuje a shrnuje, co pro něho tento rok znamenal a kolem čeho se točil. V první řadě je to západní kultura. Ken si libuje ve čtení

<sup>11</sup> 朝立ち際 (asadačisai) – složenina obsahuje znak *sai* (slavnost, festival) a slovo *asadači* (složené ze slov označující ráno a stání), což je zde chápáno jako narážka na ranní erekci

<sup>12</sup> <https://www.biblio.com/blog/2011/06/literary-definition-roman-a-clef/>, přístup 3.1.2020

francouzských autorů (zde například Rimbauda), či později v „koukání“ na francouzské filmy (ohání se především filmy progresivních francouzských režisérů 50. a 60. let, tzv. *La Nouvelle Vague*, Nová vlna), ale ne tolik z vlastního zájmu, ale spíše aby mohl dělat na své kamarády dojem, kolik toho zná a oni ne. Autor sám sebe pasuje do role rádoby intelektuála, který spíše než že by něco věděl či přečetl, tak pouze předstírá znalosti tím, že vždy někde zaslechne francouzský název knihy či filmu a snaží se vyvolat dojem, že o tom dost ví a hází do pléna všelijaké rozumy, aby se mohl „vytáhnout“ před kamarády a z nich dělat hlupáky, kteří mu vše uvěří. Kromě francouzské kultury má Ken, tentokrát již mnohem hlubší a nefalšovaný zájem o Anglii a Ameriku, především o hudbu, proto je autorův rok 1969 snahou o pořádání festivalu, kde by se taková hudba hrála.

V druhé řadě se příběh z roku 1969 neobejde bez celosvětových politicko-sociálních změn. Ken zde zmiňuje hnutí hippies, které se od počátku 60. let začalo šířit ze San Francisca do zbytku USA a dalších západních zemí, jakožto protest proti společenskému uspořádání, které volalo po míru, lásce, přátelství a svobodě. S tím souvisí i odpor vůči násilí a válkám, v té době především k Válce ve Vietnamu (1954-1975). Japonská, především levicově orientovaná veřejnost protestovala například proti americkým základnám v zemi, např. v roce 1968 v Murakamiho rodném Sasebu, když měla do zdejšího přístavu připlout americká letadlová loď USS Enterprise.<sup>13</sup> Stejně jako je rok 1968 ve znamení studentských bouří a protestů po celém světě, tak se urputné nepokoje a boje nevyhnuly ani Japonsku, velmi intenzivně především na Tokijské univerzitě, které trvaly ještě následující rok.

Třetím a možná nejdůležitějším tématem jsou pro Kena dívky, kolem kterých se točí veškerý jeho život a snažení. Důkazem toho nám může být, že dává k hlavním událostem roku 1969, kromě vydání největších hitů Beatles a Rolling Stones, odstoupení De Gaulla z pozice prezidenta Francie, Vietnamské války a událostem na Tokijské univerzitě jednu informaci – že středoškolačky nepoužívají tampony, ale vložky. Aby upoutal pozornost dívek, tak po vzoru zabarikádovaných univerzit po celém Japonsku se i on rozhodne zabarikádovat a zpusťit svou střední školu - oproti studentům z univerzit ale bez ideálů, ale pouze za vlastním prospěchem.

### 3.3 Piercing

Třetím dílem, kterému se chci věnovat, je psychologický thriller vydaný v japonštině roku 1994, v češtině v roce 2012, a další knihou, která nás tentokrát zavede, slovy českého překladatele Jana Levory, do „tokijského pekla“. Hlavní postavou je tentokrát téměř třicetiletý mladík Masajuki Kawašima, živící se jako grafický designér.

---

<sup>13</sup> <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/11/19/arts/1968-year-japan-truly-raised-voice/#.XfTM1uhKjIU>, přístup 17.1.2020

Jedné temné noci se probouzí a zamíří rovnou k postýlce své čtyřměsíční dcerky Rie, kterou má silné nutkání zabít, což by ale nebylo poprvé – již kdysi dávno pobodal svoji partnerku, striptérku, se kterou žil poté, co byl propuštěn z ústavu pro problematické děti. Ačkoliv má hrdina stabilní práci i rodinné prostředí s milující ženou, která mu pomohla se přenést přes jeho dřívější psychické potíže a zapomenout, náhle se jeho staré rány opět otevírají. Tentokrát se ale jeho manželka Júko probouzí a nevědomky utne proud jeho myšlenek. Netrvá to ale dlouho, strach, že by mohl ublížit dcerce se vrací s o to větší intenzitou a Kawašima si uvědomí, že musí jednat – poté, co se dočetl v novinách o vraždě prostitutky přichází s řešením – pod skrytou identitou se ubytovat v centru Tokia v hotelu pod záminkou studijní cesty a zavraždit prostitutku, jako jakousi náhradu, aby se zbavil nutkání zabít vlastní dcerku. Má i konkrétní představu, jaká dívka z SM klubu má být – musí být Japonka s bílou pletí. Nejde mu jen o zabití, zapisuje si celý plán do zápisníku, důležitou roli zde hraje i jeden rituální akt, tj. přeříznout ženě Achillovy šlachy, aby slyšel prásknutí, jako když se vystřelí z pistole. Netuší ale, že oběť, kterou si zvolil, trpí depresi a má sklony k sebepoškození, čímž začíná mezi oba schizofreniky k absurdní hře na život a smrt, aniž by bylo zřejmé, kdo je ona pomyslná kočka a kdo myš.<sup>14</sup> Celým příběhem nás provází nezaujatý vypravěč, který s ledovým klidem čtenáři odkrývá nejen to, co se skutečně děje, ale přibližuje i duševní rozpoložení hlavních postav a jejich vnitřní monology.

Murakami pojmenoval tuto prózu „piaššingu“, což je pojaponštěná verze slova piercing, označující módní doplněk. Stejně jako v knize Nekonečná, téměř průzračná modř odkazuje název ke dvěma klíčovými scénám, nejinak je to i v případě Piercingu. Poprvé:

*„Podívala se dolů na tričko, kde na jednom prsu měla výčnělek, jenž nevypadal jako bradavka. Byl to piercing, který si sama udělala před jednadmdesáti dny. Když si bradavku propíchla a když pak jehlu vytahovala, bolelo to, ale jinak celý zákrok zvládla bez problémů. Ještě nějakou dobu to pobolívalo (...). Čiaki byla na sebe ohromně pyšná. (...) Je trochu děsivé, ale zároveň nádherné, když si člověk sám dokáže zvolit, jakou bolest chce podstoupit (Murakami 2012: 46).“*

Jedná se o scénu, kdy se po dávce hypnotik probouzí z šedesátihodinového spánku Čiaki Sandová, prostitutka, která se zanedlouho setká s Kawašimou. Poslechne si hlasovou

---

<sup>14</sup> <http://www.iliteratura.cz/Clanek/21145/murakami-rju-piercing>, přístup 12.1.2020



zprávu, kde ji manažer z agentury informuje o novém zákazníkovi na dnešní večer, přemýšlí o svých zákaznících, jak se ji změnila osobnost nebo jaké je to spát s muži, kteří o ni vlastně ani nestojí, když si všimne svého piercingu – symbol bolesti, kterou si ale způsobovala sama a dobrovolně na jedné straně, na druhé něco, na co mohla být pyšná a dle jejích dalších slov „*to jediné, čemu dokázala uvěřit*“. Piercing, z lékařské nerez oceli, o velikosti 14 G, tzn. o vnitřním průměru 12,7 milimetru, ale nedělá dobrý dojem na její zákazníky – domnívají se, že je divná, či v nich vzbuzuje strach jako tetování u jakuzy. I přes to plánuje, že bude mít i druhý piercing, ale čeká na vhodný okamžik, na chvíli, kdy bude mít opět odvahu „*zvolit si vlastní bolest*“.

Podruhé se motiv piercingu vrací na samotném konci, kdy Kawašima sváže Čiaki ruce a dá jí do pusy roubík a chystá se ji bodnout do břicha sekáčkem, ale postupným účinkem halcionu<sup>15</sup>, který mu předtím dala do jídla, ztrácí vědomí. Čiaki si uvědomí, co se stalo, projde si Kawašimovy poznámky a peněženku a dojde jí, co je on vlastně za člověka. Přesto necítí strach a:

*„Právě, když přemýšlela, co se stane, až se dosud spící muž konečně probudí, rozhodla se propíchnout si piercingem i druhou bradavku. (...) Čiaki věřila, že člověka posílí, když se sám rozhodne pro něco bolestivého, přijme tu bolest a ještě mu po ní zůstane na těle něco hezkého (ibid.: 122).“*

V tu chvíli, kdy je připravena si propíchnout bradavku ji Kawašima sleduje a dochází i jemu, že se mu nejen nepodařilo ženu zabít, ale že ona již ví o jeho postranních úmyslech z jeho poznámek. Oba se pohledem střetnou, ale již k žádnému napětí nedochází:

*„Co děláš?“ zeptal se Kawašima.*

*„Piercing,“ odpověděla Čiaki s pohledem upřeným na bradavku (ibid.: 124).*

---

<sup>15</sup> Hypnotikum, patřící ke skupině benzodiazepinů; způsobuje rychlé usnutí nepřerušovaným spánkem, působí i na úzkost. Zdroj: <https://www.prevcentrum.cz/informace-o-drogach/benzodiazepiny/>, přístup 2.3.2020

### 3.4 V polévce miso

V roce 1998 přichází Murakami, „enfant terrible“ japonské literatury s dalším psychologickým thrillerem, kterému se dostalo překladu v roce 2008.

Stejně, jako i předchozí próza se odehrává děj v Tokiu, ale trochu jiném, než jaké bylo v *Piercingu*. Pokud nás Haruki Murakami zavedl „ve čtyři minuty po půlnoci“ ve svém *Afterdarku* do poklidně spícího velkoměsta, v jehož pozadí se odehrávají drobné příběhy obyčejných Japonců, tak Rjú Murakami opět ukazuje i temnou stránku Tokia. Murakami zahajuje svůj postmoderní román slovy „jmenuju se Kendži“ – představením mladíka, vypravěče v ich-formě, který se zrovna poprvé setkává se svým zákazníkem, Američanem Frankem. Kendži si vydělává na svou vysněnou cestu do Spojených států jako průvodce, ale ne jako ledajaký, nýbrž provází zahraniční turisty po vykřičených čtvrtích na Šindzuku a v Kabukičó, tzn. kabaretech, masážních salonech či SM klubech. Tentokrát, pár dní před Novým rokem, se mu ozývá Frank, odulý, čímsi podivný zákazník z New Yorku lačníci po poznání nočního života v Tokiu. Kendžiho podezření vyvolává nejen Frankův zjev – na první pohled umělá kůže a její chlad, jako kdyby se člověk dotýkal železa, ale i jeho všudypřítomné lhaní, protiřečení si a návaly hněvu a agrese. Příznačné je i jméno hlavního hrdiny, Franka, znamenající „upřímý“, „přímý“, tedy naprostý opak toho, jaký se jako člověk jeví. Postupně dochází ke zjištění, že Frank není jen obyčejným zákazníkem se zájmem o sexuální uspokojení, ale účel jeho cesty do Japonska je jiný. V zábavní čtvrti dojde krátce před setkáním Kendžiho a Franka k hrůzné vraždě dívky, nabízející se jako společnice a podezření, že za tím vším stojí právě prazvláštní americký turista roste. Kendžiho nejhrůznější představa, že by Frank mohl stát za vraždou oné středoškolačky a pak i upálením bezdomovce, o kterém se dozví ze zpráv se vyplní druhého dne večer, kdy Frank přímo před očima Kendžiho zhyponotizuje a poté zavraždí v nočním klubu několik osob. Po tomto masakru Frank Kendžimu zaplatí za své služby a loučí se s ním se slovy, že je volný. Frank se ale loučí pouze naoko, celou dobu zpovzdálí sleduje úžasem oněmělého Kendžiho, který se snaží vybavit si, co se právě odehrálo a co by měl udělat. Než se ale ráčí k čemukoliv odhodlat, opět vedle něho stojí Frank a zavádí Kendžiho do uzounké uličky, kde stojí zřícenina domu, Frankovo dočasné obydlí. Zde se čtenář dozvídá o jeho dětství – jak se jako dítě neustále ztrácel v městečku, kde vyrůstal; jak si pořezal zápěstí či jak podřízil labuť, zavraždil dva lidi a skončil

v blázinci. Kniha končí, když Kendži doprovodí Franka k mostu, kam si chtěl jít poslechnout sto osm novoročních úderů zvonu, které by ho osvobodily od všech nízkých pudů, tzv. *bonnó*. Kendži je propuštěn a odchází s dárkem – obálkou, ve které leží labutí pířko.

Název opět vychází z angličtiny tzn. *In the Miso Soup*, ale vlivem japonské fonetiky dochází k vzniku patvaru *In za miso sůpu*. Název odkazuje na poslední scénu, kdy dochází k loučení a Frank Kendžimu říká, že s ním chtěl zajít na polévku miso, která mu přišla zajímavá svým zápachem a podivnou barvou, ale přesto na něho působila luxusním dojmem. Když mu Kendži odvětí, že si ji může dát v sebemenší restauraci či v kombini, Frank reaguje slovy:

*„Ne, už ji ochutnat nepotřebuji, protože já sám se teď nacházím přímo v ní. V polévce, kterou jsem viděl v tom coloradském suši baru, byly zamíchány nedefinovatelné kousky čehosi, snad kousky zeleniny, které mi tehdy připadaly jako malé odpadky, a já jsem teď, stejně jako ty malé kousky zeleniny, zamíchán do velké polévky miso, takže jsem spokojený (Murakami 2008: 194-5).“*

Čímž reaguje na okolní svět, v jakém se nachází – lidé, které zabil v o-miai klubu představují, jak Kendži po vraždě přemítal, cosi jako lidský odpad, jeho nevyjímaje. Frank se tím odkazuje na lidi, kteří nemají vůli, chovající se jak loutky a pouze zabíjejí čas něčím, čím vlastně ani nechtějí, představují pro něho zbytečné lidi. Na vypravěče působili lidé v klubu, jako by ani neměli v těle krev a maso, ale byli napěchováni pilinami nebo vinylem jako plyšová zvířátka a nepřemýšleli, co by v životě chtěli dělat, nebo co by se pro ně hodilo. *Nepřipadali mu jako skuteční lidé (ibid.: 140-1).*

## 4 Hlavní motivy

Murakami v roce 1999, při příležitosti vydání *Nekonečné, téměř průzračně modří* v čínštině se téměř po čtvrtstoletí ohlíží zpět na dobu, kdy mu jako čtyřicetiletému mladíkovi vyšla tato jeho debutová a dnes již poměrně zavedená novela. Polovinu sedmdesátých let charakterizuje jako dobu, kdy se Japonsko přeneslo přes Nixonův šok nebo první ropnou krizi a zároveň jako začátek konce růstu japonské ekonomiky, dospění japonské společnosti a pomalý konec procesu „modernizace“.<sup>16</sup>

Když mu vyšla jeho prvotina, tak byl z důvodu, že se v knize objevuje narkomanství a sexuální promiskuita často osočován, že to *není* literatura. Murakami pouze oponuje, že nebyl poplatný době a modernizace (a v tomto procesu žijící lidé se svými sváry a těžkostmi; rodinné vazby či boj mezi jedincem a státem) se mu nestala tématem, tzn. nepsal takzvanou *literaturu modernizace*, jak ji sám označuje (Murakami 2006: 11). Místo toho se zaměřil na to, co Japonsko jako takové ztratilo za cenu naplnění vizí modernizace. Pro autora je touto ztrátou *cíl*, smysl, kam by lidé měli směřovat. Tento *pocit ztráty* se mu stal i impulsem sepsat své první dílo. Klíčem k další interpretaci jsou i Murakamiho další slova, že všechny motivy v jeho pozdějším díle už jsou v jeho prvotině (ibid.).

Dalším důležitým klíčem je uvědomění si, jací jsou hrdinové v Murakamiho prózách. Ať pohlédneme na Rjúa z *Nekonečné, téměř průzračně modře*, který se účastní divokých večírků, které mu jsou jinak cizí, Kena z *Šedesát devítky*, který se rozhodne zabarikádovat se na střední škole nebo Kendžiho z díla *V polévce miso*, který provází turisty po nevěstincích, či Kawašimu z *Piercingu*, zjistíme, že v Murakamiho tvůrčím světě všechny postavy touží po úniku z *reálného světa*, tzn. světa všednosti, rutiny a nudy do *extrémního světa*, tzn. světa nebezpečí a násilí. Nezajímavý reálný svět se jim stává hrozbou, před kterou je nutno prchnout do druhého světa, který jim nabízí onu vytouženou změnu v podobě vyhrocených situací (Snyder 1999: 201). Tento rys je viditelný již v *Modři*, když jednoho dne Rjú nepřítomně sleduje déšť a s Lilly se rozhodnou, že si vyjedou do města a pod vlivem drog skončí na vojenské základně, což by byl extrém sám o sobě, který je umocněn Rjúovou vidinou – na nebi se tyčící krásná nepravidelná křivka, nádhera, jakou doposavad neviděl. Návrat do tvrdé reality příštího rána je zřejmý:

---

<sup>16</sup> Murakami používá termínu modernizace v závorkách: 「近代化」 (kindaika); tento proces vnímá v delším časovém horizontu, než bývá běžně udáván (především období Meidži, 1868-1912)

„(...) *Náhle se otevřely vstupní dveře. Stáli v nich tři policisté v tlustých uniformách páchnoucích potem, s bílými šňůrkami na ramenou. Leknutím jsem rozsypal cukr na podlahu (Murakami 2011: 72).*“

Snyder nalézá dva extrémy, které se objevují v Murakamiho světě a jsou pro něho typické, v první řadě je to sex, ale ve smyslu něčeho zlovolného, zlovolného, co se vymyká zaběhnutým společenským normám, což je dobře viditelné ve všech ukázkových dílech kromě knihy *Šedesát devět*, kde se sex a erotické motivy objevují, ale ne tak realisticky, spíše jen jako něco, co protagonisté neznají a chtějí ze zvědavosti zažít. *Modř*, která obsahuje celou řadu sexuálních scén – od sexuálních orgií, homosexuální až po násilím vynucený sex, což slouží jako jakýsi muštr, který je použit i v dalších dílech – SM hrátky v *Piercingu* a prostituce či peep-show v *Polévce miso*. Druhým extrémem je Murakamiho zájem, téměř až posedlost zobrazovat zlo, fantazie činit bolest a dopouštět se násilí na svých postavách (Snyder 1999: 201).

Kromě motivu násilí bych se v následujících řádcích rád věnoval i dvěma dalším motivům, které prostupují autorovým dílem. Nejprve je to obraz autora a jeho okolí (tzn. v „zajetí“ amerických základen), který se objevuje v jeho prvotině a *Šedesát devítce* a dále pak i jak autor pracuje se sexuálními motivy.

#### **4.1 Obraz násilí**

Když byla v roce 1976 vydána *Nekonečná, téměř průzračná modř*, tak se setkala s jak pozitivním ohlasem, tak i se silnou kritikou. Jedním z důvodů kritiky bylo množství násilných scén, které se objevují napříč celou knihou, viz níže uvedené tři scény:

„*Ken pobodal svého bratra, teda myslím, že to byl jeho bratr, ale ten to přežil. A před chvílí přišel do baru (Murakami 2011: 6).*“

„*Najednou se Reiko hlasitě rozplakala. Začala se kousat do prstů a trhat si vlasy. Jak s ní černoši otáčeli, slzy ji nestékali po tvářích, ale rozlétaly se jí kolem hlavy (ibid.: 37).*“

„*Když sebou muž od ochranky začal škubat a přitom dupat do podlahy, Jošijama ho udeřil loktem do břicha. (...) Otočil se ke sténajícímu, třesoucímu se muži a vlepil mu*

*tak silnou facku, až se mu naklonila na stranu a vypadalo to, že mu ji snad utrhl. (...) A zlomil muži levou ruku. Ozvalo se suché zapraskání, jako když se přelomí klacek (ibid.: 82).*

V novele se čtenář setkává se všemi možnými druhy násilí, ať již jde o pobodání, sexuální násilí, nebo bití. V případě pobodání není známé, z jakého důvodu k incidentu došlo, ale v dalších dvou incidentů je zřejmé, že jde o násilí úmyslné, činěné pro potěchu. Odehrávající se zde násilí je nejen v rámci rodiny (mezi bratry), je zde vykresleno i mezi přáteli, známými (Reiko a černoši ze základny), poté i mezi zdrogovanými účastníky koncertu (Jošijama a míšenec) a členem ochranky. Hlavní postava Rjú toto vše zdánlivě netečně snímá jako filmová kamera. Risa Wataja<sup>17</sup>, autorka komentáře k Murakamiho novele tvrdí, že to, co vzbudilo možná nejvíce emocí mezi širokou veřejností byl dojem, že „*takový je způsob života nastupující mladé generace*“ (Murakami 2009: 160). Pokud se podíváme dál, tak zjistíme, že je to dáno spíše tím, jak Rjú pohlíží na věci – aniž by jednal, tak nazírá na okolní události jako kdyby šlo o něco *běžného*, co ani nepotřebuje komentář. Rjú sice syrově a věcně podává, co se děje, to ale neznamená, že se s okolím ztotožňuje, nebo dokonce že jej považuje za *normální*. Toto lze vyzorovat po druhé scéně na večírku, kde se kolem Rjúa odehrávají sexuální orgie, a on zcela nepřítomně, aniž by dívkám, na kterých je konáno násilí pomohl, „*pořád přemýšlí, kde to vlastně je*“ (Murakami 2011: 38). Jeho zájem, o to, co se to *vlastně* kolem něho děje a že okolnosti nebere s tak lehkou samozřejmostí je viditelné i ve scéně, kdy Jošijama a míšenec mlátí chlápka z ostrahy. Rjú se nemá k odchodu a nevěřicně zírání na místo činu, na brutálně zmláceného muže, jak se plazí v přítmí záchodků. V ten okamžik už jsou ale oba výtržníci venku, jen na do scény zabraného Rjúa houknou „*no tak, Rjú, jdeme!*“. Tato Rjúova ztracenost, snaha porozumět věcem kolem sebe a pozorovat je nezůstává bez odezvy. Jednoho dne, se jeho přítelkyně Lilly probouzí a baví se o jeho posedlosti pozorovat věci kolem sebe, až Lilly vybuchne a spustí:

*„(...) Neměl bys o věcech přemýšlet a dívat se na ně tak, jako by ses nacházel přímo uvnitř každý z nich. (...) Pořád se za každou cenu snažíš něco vidět a vypadáš přitom, jako by sis dělal poznámky. Jsi jako vědec, kterej provádí nějaký výzkum. Nebo*

---

<sup>17</sup> Wataja Risa (綿矢りさ, \*1984) je japonská prozaička, držitelka Akutagawovy ceny a autorka novel *Install* (インストール, Insutóru) či *K nakopnutí* (蹴りたい背中, Keritai senaka)

*jako malý dítě. (...) Když se upřeně zadíváš cizímu člověku do očí, zblázníš se dřív, než si to stihneš uvědomit (ibid.: 58).“*

Rjú nejedná, jen pozoruje, pro Lilly je jeho jednání naprosto nepochopitelné, dětinské. Wataja tvrdí, že Rjú vstupuje ve svých devatenácti letech na scénu jakožto nic netušící ani neplnoletý mladík, který chce na vlastní oči poznat temnou stránku života, a tak se stává součástí tohoto světa plného násilí (Murakami 2009: 162). Na první pohled může mít i čtenář dojem, Rjúovy *neúčasti*, protože o věcech otevřeně nemluví, ale je očividné, že v něm vřou a trpí jimi. Rjúovu mimořádnou vnímavost můžeme postřehnout i v jeho pozorování na první pohled nevýznamných detailů, v tomto případě hmyzu – celá novela je jimi protkána:

*„Z místa, kde jsem seděl, bylo vidět do kuchyně. Nějaký černý brouk, zřejmě šváb, tam lezl po talířích (...). Šváb na talíři zabořil hlavu do zbytku kečupu (ibid.: 10).“*

Právě jeho smysl pro pozorování se stává i jemu osudovým – jednoho dne si všimne, že za oknem létá velký černý pták, obrovský a černý jako noc. Je obrovský natolik, že Rjú vidí pouze černou díru do jeho otevřeného zobáku a uvědomuje si, že dopadne jako můra, kterou on sám krátce předtím zabil – ta Rjúa před smrtí také jistě neviděla celého. Rjúa jímá hrůza, že ho onen pták zabije, pokud on nezabije jeho, a proto v okamžiku, kdy se k němu pták blíží, si zabodne střep do ruky. Tímto násilným činem dosahuje katarze a opět vidí nekonečnou, téměř průzračnou modř a náhle se ocitá v nemocnici.

Pokud se podíváme na násilí spáchané v *Piercingu*, zjistíme, že pramení úplně z jiných příčin, než tomu bylo u *Modři*. V *Piercingu* se Kawašima probouzí zbrocený potem a nutkáním zabít své dítě sekáčkem na led. Hlavní hrdina již od dětství šírá *pavor nocturnus*, tedy noční děs, kvůli kterému se Kawašima od dětství pravidelně probouzí s ohromným strachem, pláčem a křikem a lidé v okolí mu připadají jako přízraky.

*„Myslím, že vím, co způsobilo ty moje noční děsy. Když mi byly čtyři roky, táta umřel a máma mě začala bít. Málem ze mě vymlátila duši (Murakami 2012: 12).“*

Toto domácí násilí pramení z jediného důvodu, „protože jsem jí připomínal toho budižkničemu.“ Kawašima ale toto matčino zdůvodnění následně zpochybňuje, podle fotek mu přijde, že spíš otcí byl podobný jeho bratr. Od otcovy smrti zažil četná bití, ale i pálení vlasů či nehtů, byl zamykán a držen doma ve tmě, protože je *zlobivé dítě*. Ačkoliv byl pak převezen do domova pro zneužívané děti, tak přesto se s násilím setkával i nadále:

„(...) Jmenoval se Taku-čan. Miloval toho králíčka nade vše (...). Jednou ale, přímo před očima Kawašimy, chytil toho králíčka najednou za ještě nedorostlé uši a bez jakéhokoliv důvodu s ním mrštil o betonovou podlahu (ibid.: 18).“

Kawašima se traumatu z domova i zařízení pro zneužívané děti již nikdy zcela neoprostil a mělo vliv i na jeho pozdější vztahy. V sedmnácti letech se seznámil s téměř čtyřicetiletou ženou, prostitutkou, se kterou téměř dva roky žil. Žena trpěla hysterickými záchvaty, při kterých na něho křičela a bila ho, on se ale k ní upnul a rozhodl se, že ji neopustí. Z dětství zafixovaného vzorce „zlost rovná se trest“ se hlavní hrdina nezbavuje ani nadále:

„, Zasloužím si trest,‘ říkal si Kawašima v duchu., Zlobí se na mě, ale bit mě nebude, proto se musím potrestat já sám. Když to neudělám, odejde pryč (ibid.: 20).“

Poté co se rozhodl vložit ruku do hrnce s vroucí vodou a žena na ruku pokrytou puchýři nezareagovala, nabyl přesvědčení, že žena odejde, že již o něho nemá zájem. V ten okamžik se u něho spustil nával vjemů spojených se zápachem spálených vlasů a nehtů a sekáčkem na led ženu pobodal.

„Hrot neslyšně zajížděl do jejího ochablého bílého břicha (...). Pokaždé, když sekáček vytáhl, z malého kulatého otvoru začala vytékat hustá, temně červená krev. (...) Kawašima věřil, že sekáček na led tam pod vanou pořád leží, a věděl, že jednou se do toho bytu vrátí, aby se přesvědčil (ibid.: 20).“

Po této scéně je již zřejmé, že Kawašima nejen, že prožíval násilí jako dítě, ať již jako oběť násilí, nebo pozorovatel, ale že sám ho *páchá*. Od doby, co pobodal Kawašima svoji přítelkyni, prostitutku, využívá Murakami motivu *řetězení násilí*, které započalo pravděpodobně ještě dříve, než byl Kawašima bit a které pokračovalo i poté, co se



Kawašima probouzí na konci knihy v bytě své Čiaki. Toto řetězení násilí je dobře viditelné, když Kawašima prozře a uvědomí si, že aby se zbavil strachu, že zabije své vlastní dítě, tak bude muset probodnout sekáčkem na led někoho jiného. Věří, že jedině touto rituální vraždou se dokáže oprostít od svého nutkání *bodnout*. Aby řetězec nebyl přerušen, tak sám Kawašima se usnese, že objednat si na pokoj prostitutku z jihovýchodní Asie a zabít ji by bylo příliš snadné, protože by po ní nikdo nepátral, proto má požadavek, že žena musí být *prostitutka* z Japonska, aby křičela hrůzou *japonsky*; musí mít *bílou kůži* a přeřízne ji *achillovku*. Když se táže sám sebe, proč tohle všechno, vynořily se mu vzpomínky na matku.

V tuto chvíli se opět otevírá brána do onoho *extrémního světa*, kdy hrdinovi již nestačí pouze bodnout, ale také má potřebu oné ženě přeříznout achillovku, aby viděl, jak se v ten okamžik bude prostitutka tvářit a trpět. Již při tom pomyšlení se mu rozbušilo srdce vzrušením. Od tohoto rozhodnutí se Kawašima ubytovává v hotelu a sepisuje svůj plán – v explicitních detailech rozvíjí jednotlivé kroky, jak ke zločinu dojde, čímž se čtenář setkává s autorovým tvůrčím procesem ve fikčním světě (Snyder 1999: 206). A právě tento *fiktivní zločin* v zápisnicích se stává hnacím motorem celého příběhu, neboť skrze něj Kawašima i Čiaki vstupují do onoho *extrémního světa* – Kawašima, který netuší, jestli si Čiaki přečetla v jeho nepřítomnosti zápisník, tudíž ji musí nehledě na plán zabít a Čiaki, která nemá téměř až do poslední chvíle potuchy, na co se Kawašima chystá, ale svými sebevražednými sklony, labilitou a sebepoškozováním pokaždé nevědomky Kawašimovi zhatí plány.

Murakami se v tomto díle snaží poukázat na dvě věci. První je týrání dětí. Než se Murakami pustil do psaní Piercingu, tak znal tuto problematiku jen letmo, ale aby poznal problém hlouběji, začal navštěvovat v Ósace zdravotní zařízení, kde se tímto problémem zabývají a on se takto mohl obeznámit s vědeckým přístupem a léčbou týraním postižených lidí. Murakami se tímto pasuje do role člověka, který bude vypovídat za tyto lidi, kteří to sami nedokážou a v médiích jim ani není věnován žádný prostor, což je jeho vlastními slovy, prací spisovatele (Murakami 1997: 164). Druhým fenoménem, na který se Murakami snaží poukázat, je otázka „*normálnosti*“. Kawašima, na první pohled obyčejný zaměstnanec firmy a otec čtyřměsíčního dítěte trpí, aniž by to kdokoliv tušil, duševní poruchou, čímž se dotýká otázky, nakolik je až nesnesitelně normativní japonská společnost, „*normální*“ (Snyder 1999: 208). Murakami se snažil své postavy a jejich úděl

vykreslit tak, že se jedná o obyčejné, nijak zajímavé lidi, kteří trpí něčím, co se může stát komukoliv. O to je děsivější, že Kawašima své tvrdě vybojované volno využívá k tomu, aby se anonymně ubytoval v centru města a ubodal prostitutku. Navíc dovednosti, které mu zajistily dobré místo a úspěšnou kariéru, tzn. dobrá představitost, kreativita a smysl pro detail jsou nyní jeho klíčem k úspěšnému dokončení plánu, *vraždy*. Celé knize dodávají na reálnosti Murakamiho poslední slova, kterými *Piercing* komentuje, tj. poděkování dívce, se kterou dělal rozhovory a která mu byla inspirací při výběru hlavní postavy, *Čiaki*. Na závěr dodává, že už se nesmí sebepoškozovat nožem (Murakami 1997: 165).

#### 4.2 „Autobiografie mezi základnami“

Domnívám se, že jedním z klíčových motivů v Murakamiho díle je vylíčení atmosféry v místě, kde žil a která se svojí atmosférou značně lišila od jiných měst tím, že byla v obklopení americké základny, potažmo kultury. Autor se častým odkazem na skutečně existující místa či události v *Nekonečné, téměř průzračné modři* a *Šedesát devítce* hlásí k jisté míře autobiografie, čímž dodává svým knihám na reálnosti.

Murakami se narodil v roce 1952 v Sasebu. V letech 1967-70 navštěvoval Severní vyšší střední školu, která se rovněž objevuje v jeho knize *Šedesát devět*, kde ji v roli sedmnáctiletého studenta třetího ročníku popisuje následovně:

„*Moje škola, Severní střední, se ve městě pyšnila výborným poměrem studentů, kteří pokračovali dále ve studiu. (...) Být studentem na Severní střední znamenalo, mít přítelkyni v anglickém divadelním kroužku, jednu holku z dívčí školy Džunwa v uniformě jako lásku, druhou, v civilu, jako milenku, pak také to, že vám holky ze školy Jamate ukážou své jizvy, nebo že necháte holky ze škol Kóka a Asahi, aby vám sháněly peníze (Murakami 2013: 13).*“

Vypravěč Ken čtenáře seznamuje, co je ve městě za střední školy, dvě prefekturní přípravné školy – Střední a Jižní vyšší střední škola, prefekturní průmyslová škola, obchodní škola, tři soukromé dívčí školy a jedna soukromá všeobecná škola. Ken je neopomine okomentovat tak, jak je onehdy jako student vnímal, tzn. všeobecnou školu Asahi popisuje jako hnízdo nejhloupějších studentů, svoji školu jako výbornou, Jižní střední školu v těsném závěsu, průmyslovou školu charakterizuje silný basketbalový tým,

ale nejdůležitější jsou tři dívčí školy, Džunwa, Jamate a Kóka – první s největším počtem krasavic, druhá jako rejdiště dívek libujících si v autoerotice a třetí jako místo, kam chodí takové dívky, které snad ani nestojí za řeč. Jak již bylo naznačeno, viz úvodní povídání k *Šedesát devítce*, Ken se vyžívá ve zveličování a předstírání znalce, aby k němu jeho kamarádi vzhlíželi a uznávali ho, což mu vychází do doby, než mu na jeho chorobné lhaní přijdou. Murakami často využívá i metody *sebeopřetí*, kdy v roli vypravěče často sám popře, co právě řekl a nejinak je tomu i v jeho chvástání se, jak je obletován dívkami, neboť dále říká, že *bez ohledu na svůj status [studenta Severní střední] nejdou věci tak jak by měly, a proto si na takové příležitosti šetří svých 150 jenů (ibid.: 13).*

*„Stejně jako téměř všechny domy ve městě, i ten náš stál na svahu kopce. Úzká rovinka patřila pouze americké základně, nebo hrstce obchodníků, kteří na spolupráci s ní vydělávali (ibid.: 76).“*

Murakami v této části odkazuje na svůj domov na kopci, opět v blízkosti Američanů. Rjúovi rodiče byli učitelé, proto neměli nárok bydlet na rovince. Zmínka o jeho bydlišti se objevuje i dále, když se k Rjúovi, který má za zabarikádování školy domácí vězení, blíží učitel Macunaga, aby se ho zeptal, jak se mu daří:

*„Na autobusovou zastávku je vidět z mého pokoje. Člověk musí projít úzkou cestou do kopce a pak nekonečnou řadu schodů (ibid.: 129).“*

Vhledem k poloze a popisu v knize a zjištění bydliště autora otce, Murakami Šin'ičiróa, se nejspíše jedná o obytnou část Saseba, Jadakečó, ve které stojí stejnojmenná zastávka a kopec nahoru, kde dříve Murakamiho rodina žila.<sup>18</sup> Pokud jde o americkou přítomnost ve městě, zmínek o ní je mnoho, počínaje četnými a poměrně hlučnými přelety stíhacích letounů, tzv. *Phantomů*, drobnými potyčkami mezi místními a vojáky, pak zde jsou i narážky na *Enterprise*. USS Enterprise je americká letadlová loď s jaderným pohonem, která v roce 1968 zamířila i na základnu do Saseba. Při této události došlo k masivním demonstracím v parku Macuura v Sasebu nebo i před americkou základnou, do které se rozvášněný dav snažil dostat. Při této události, vyjadřující především nesouhlas s válkou ve

---

<sup>18</sup> <http://www.tokyo-kurenaidan.com/ryu-fussa1.htm>, přístup 14.3.2020

Vietnamu a obavami, že by letadlová loď mohla mít na palubě atomové zbraně došlo ke zranění cca 500 osob.<sup>19</sup>

*„Sasebský most byl hlavním místem bojem proti Enterprise. Na protější straně se rozléhá americká základna. (...) Moc netuším, jestli je zabarikádování se politická akce, ale co vím určitě, tak to je to, že je to zábava. Vždyť tenkrát s Enterprise to taky tak bylo (Murakami 2013: 145).“*

Ken se ke kauze s letadlovou lodí, která se odehrála o rok dříve vrací, když plánuje s Adamou zabarikádování školy. Pro Adamu a ostatní účastníky je plán vnímán jako vzpoura proti establishmentu, kterých se v roce 1968 odehrávalo mnoho, přestože sami moc dobře nevědí, jak konkrétně a proti čemu se vymezit. Pro Kena ale toto není vůbec podstatné, jde mu jen o pobavení, a tak vnímá i to, co se dělo kolem USS Enterprise. Sám dále říká, že *„sice protéklo trochu krve, ale to se stává i při jiných událostech“*. Navíc dodává, že by stačila jedna stíhačka, která by přehlušila veškeré skandování, čímž naznačuje absurditu celé akce, která k ničemu nevedla a kterou vnímá spíš jako rozmar lidí, stejně jako vlastní plán zabarikádovat se na škole.

Murakami odchází jakožto osmnáctiletý mladík z Kjúšú v dubnu roku 1970 do Tokia, aby se věnoval studiu umění na umělecké škole *Bigakkó* (Kanda, Džinbóčó)<sup>20</sup>, o dva roky později i na Vysoké škole výtvarných umění Musašino. V době prvního příjezdu do Tokia pobývá krátkodobě v tokijské čtvrti Niši Ogikubo, ale v říjnu téhož roku se stěhuje do západní části tokijské aglomerace, do městečka Fussa, v jehož blízkosti se nacházela a dodnes nachází vojenská základna, atmosféra města se tedy nejspíše příliš nelišila od rodného Saseba.<sup>21</sup> Na autobiografické prvky můžeme narazit již při otevření první stránky *Nekonečné, téměř průzračné modři*, ve kterém autor zahajuje vypravování ze svého bytu, navyklý na četné přelety letadel:

*„To nebyl zvuk letadla, ale bzukot křídel mušky poletující kdesi za mým uchem. Byla menší než moucha, na okamžik mi zakroužila před očima a pak zmizela v temném koutě místnosti (Murakami 2011: 5).“*

<sup>19</sup> <https://www.upi.com/Archives/1983/03/21/7000-Japanese-protestors-greet-Enterprise/3124417070800/>, přístup 17.3.2020

<sup>20</sup> <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%BE%8E%E5%AD%A6%E6%A0%A1>, přístup 18.3.2020

<sup>21</sup> <http://www.tokyo-kurenaidan.com/ryu-fussa1.htm>, přístup 24.3.2020

Murakami odhaluje v následující pasáži, že se doopravdy jedná o městečko Fussa a své ztotožnění s obsahem, když si jednoho dne vyjde se svojí kamarádkou z Okinawy Reiko a jdou kolem místní nemocnice směrem k nádraží (ono nádraží se nachází dodnes ob dvě ulice od nemocnice; linka Óme, stanice Fussa) a kráčejí za poraněným mužem:

*„Muž s berlí se posadil na lavičku na zastávce autobusu a začal si prohlížet jízdní řád. Na ceduli stálo, že zastávka se jmenuje „Všeobecná nemocnice Fussa“ (ibid.: 17).“*

Tato nemocnice ve Fusse nejspíše figuruje i v závěrečné, poněkud dramatické scéně u Lilly doma, tzn. Rjúa popadá panika, že se k němu oknem blíží ohromný pták, který ho chce zabít a Rjú ve strachu z neznámého rozbije sklenici se slovy, že musí toho ptáka zabít, protože pokud tak neučiní, tak zabije on jeho, a zabodne si střep do třesoucí se ruky a objevuje se u místní nemocnice:

*„Obláčné nebe ovinulo mne i spící budovu nemocnice jako měkká bílá deka. (...) U hlavního vchodu a na chodbách nemocnice svítila jen nouzová červená světla, zbytek budovy se nořil do tmy, aby osvětlení nerušilo pacienty (ibid.: 5).“*

Všeobecná nemocnice Fussa je dodnes fungující institucí, dokonce i budova samotná s onou autobusovou zastávkou zůstaly nezměněny, přesně tak jak jsou vyobrazeny v knize.<sup>22</sup> V současné době se mluví o nemocnici v souvislosti s četnými úmrtími (mluví se až o dvaceti obětech) v posledních letech kvůli údajně nevhodnému lékařskému postupu.<sup>23</sup> Zajímavostí je, že ve stejnojmenném filmu jako je kniha samotná, a který režíroval sám Murakami, se objevuje jiná nemocnice, Nemocnice Taisei (ve Fusse).<sup>24</sup>

V další části knihy se Rjú se se svojí partičkou vydává na koncert skupiny Bar Kays do parku Hibija. Všichni opojeni tabletkou nibrolu se dostávají buď přes plot, nebo legální cestou na místo konání a za ohromného rachotu kytar Rjúa oslovuje mladík, který u fontány prodává různorodé předměty a dávají se do řeči:

---

<sup>22</sup> <http://www.tokyo-kurenaidan.com/ryu-fussal.htm>, přístup 29.3.2020

<sup>23</sup> <https://www.japantimes.co.jp/news/2019/03/08/national/tokyo-hospital-probed-149-cases-halting-dialysis-treatment-death-patient/#.XiG4SchKjIU>, přístup 30.3.2020

<sup>24</sup> <http://fussa.underhead.jp/?eid=892159>, přístup 31.3.2020

„, Ty ted' bydlíš někde u vojenský základny v Jokotě, že jo? Jaký to tam je? Dobrý?‘  
,Jo, docela dobrý. Je tam hodně černochoů, a kde jsou černoši, tam je vždycky sranda.  
Kouří trávu, chlastají vodku, a když jsou namol, hrajou božsky na saxofon. Fakt paráda!‘  
(Murakami 2011: 77)“

Letecká vojenská základna Jokota se nachází v těsné blízkosti Fussy. Operují na ni v současné době společně Letectvo Spojených států amerických a Japonské vzdušné jednotky sebeobrany. Základna funguje od roku 1940, kdy ji využívala Japonská císařská armáda.<sup>25</sup> Od září roku 1945, kdy na místo dorazily americké jednotky, začala být základna využívána Američany; značná část původního personálu byla zachována, Japonci zde nadále pracovali např. jako sanitáři. Rokem 1964 se mění účel základny, již není primárně určena pro bombardéry, ale pro stíhačky, čímž se stala důležitým hráčem v již dávno probíhající Vietnamské válce.<sup>26</sup> Tento stav pokračoval až do roku 1971, kdy došlo ke zlomu, jednak z důvodu klesající vůle USA účastnit se v tomto konfliktu, jednak i z důvodu nadměrného hluku tryskáčů, na který si místní obyvatelstvo stěžovalo. Během rostoucího významu základny se zvyšoval počet zaměstnanců základny a s tím i potřeba odpovídající infrastruktury i mimo základnu. I při nesouhlas majitelů pozemků vyrostla podél základny zástavba, především rezidenční čtvrti pro americký personál. Tyto čtvrti byly nazývány vzletnými názvy, např. Japamer (Japanese-American) Heights, Fussa Heights či American Village.<sup>27</sup> Tyto čtvrti, typicky plné přizemních domů se zahrádkou postupně téměř vymizely, když skončila válka ve Vietnamu a personál na základně se snížil a do oblasti se začalo stěhovat japonské obyvatelstvo.

Jeden z takových domů je i vyobrazen ve chvíli, kdy Rjú s cigaretou v ruce sleduje deštivý den – černocho, který se vyhýbá loužím, jako basketbalista, dvě malé školačky, které upoutaly jeho pozornost svými červenými gumáky a nakonec i:

„Na druhé straně ulice za Lillyiným autem stál malý černý dům. Nátěr už na některých místech oprýskal a na zdi někdo napsal oranžovou barvou „U-37“ (Murakami 2011: 45).“

<sup>25</sup> <https://www.yokota.af.mil/News/Article-Display/Article/774059/yokota-history-part-1-yokota-during-wwii/>, přístup 10.4.2020

<sup>26</sup> <https://www.yokota.af.mil/News/Article-Display/Article/774048/yokota-history-part-5-yokota-and-the-vietnam-war-1964-71/>, přístup 11.4.2020

<sup>27</sup> <http://www.tokyo-kurenidan.com/ryu-fussa1.htm>, přístup 17.4.2020

Pokud jde o nápis U-37, tak ten označuje s největší pravděpodobností německou ponorku, nasazenou mezi lety 1938-1945, která je se svými padesáti třemi zásahy považována za jednu z nejúspěšnějších německých ponorek Druhé světové války.<sup>28</sup> Tento malý černý dům je typově jedním z domků, kam chodil Ryū se svými japonskými kamarády se bavit s černochoy – noci plných alkoholu, sexu a drog. Jedno z nejznámějších míst, kam se pravděpodobně chodil Murakami bavit byla místní legendární nálevna Boron tei (ボロン亭), z které dnes, po dnech největší slávy, zbývá jen jedna pomalovaná zeď.<sup>29</sup>

### 4.3 Sexuální motivy

Jak uvádí ve svém eseji Snyder (viz kapitola 4), pro Murakamiho je zobrazení sexu určitým únikem z komfortní zóny a relativně jednotvárného života jeho postav. Nepracuje ale s tímto motivem v jistých morálních hranicích, ale stává se mu námětem, kde neexistují žádná omezení a Murakami ho zobrazuje v extrémních formách, ať již to je *Nekonečná, téměř průzračná modř* (skupinový sex, znásilnění...), *V polévce miso* (prostituce, *endžo kósai*), či *Piercing* (sodomasochismus). V následujících řádcích se budu věnovat této tematice v prvních dvou výše zmíněných dílech.

Abychom pochopili, co se kolem roku 1971 (když autorovi bylo zhruba 19 let) dělo okolo Murakamiho, v době, kdy žil ve městečku Fussa, je třeba se podívat na historický kontext, jak vypadaly a jak byly řešeny sexuální otázky spojeneckých vojáků během japonské okupace a poté i na amerických základnách a v jejich blízkosti.

Jednou z prvních věcí, kterou japonská vláda učinila po své porážce bylo zřízení tzv. Asociace pro rekreaci a zábavu (Recreation and Amusement Association, RAR), která měla okupační armádě poskytovat sexuální služby a tím chránit ostatní ženy před sexuálním násilím. Tyto služby se neomezovaly jen na veřejné domy, ale například i na tančírny. Tato asociace, zaměstnávající okolo padesáti tisíc žen byla krátce posvém založení zrušena (fungovala od září 1945 do března 1946), kvůli šíření pohlavních nemocí a tlaku ze strany veřejnosti ve spojeneckých zemích. Spolu s touto asociací byla na nátlak Vrchního velení spojeneckých sil (SCAP) zrušena i povolená prostituce, neboť údajně nebyla v souladu s „ideály demokracie a svobodou jedince (McLelland a Mackie 2015:

<sup>28</sup> [https://uboot.net/ops/successful\\_boats.htm](https://uboot.net/ops/successful_boats.htm), přístup 20.4.2020

<sup>29</sup> <http://www.tokyo-kurenidan.com/ryu-fussa1.htm>, přístup 27.4.2020

63)“. Roku 1956 vešel v platnost Zákon o prevenci prostituce,<sup>30</sup> který do jisté míry prostituci kriminalizoval, ale i přes zákazy a regulace sexuální byznys vzkvétal, především ve vymezených zábavních čtvrtích.

Americké základny nemůžeme považovat jen jako vojenský potenciál, ale po celou svoji existenci přitahovaly i zábavní průmysl, zahrnující bary, kabarety a nevěstince, nabízející sexuální služby. Počátkem padesátých let se během Války ve Vietnamu se Japonsko stalo destinací, kam oficiálně jezdili američtí vojáci na „odpočinek a rekreaci“. Japonky, které pracovaly v barech, tančárnách či jiných podnicích hojně navštěvovaných Američany byly stigmatizovány (často i demonizovány v tisku) a přezdívalo se jim „panpan girl“ (パンパンガール) (Sakamoto 2010).

*„Ken pobodal svého bratra, teda myslím, že to byl jeho bratr, ale ten to přežil.*

*A před chvílí přišel do baru (Murakami 2011: 6).“*

*„Večer se zastavím u tebe v baru. Chci Moko a Kei říct, že pořádám ten večírek (ibid.: 18).“*

*„Prodám bar a pak sem přijedu koupit si nějakou pořádnou bourák. Slyšíš, Rjú? A taky heroin. A bude ze mě Jacksonova holka. Ani Saburó by nebyl k zahzení (ibid.: 108).“*

Jak je vidět z výše uvedených řádků, i v *Modři* se objevují dvě *panpan girl*, které se živily jako barmanky v barech u základny. V prvním případě jde o Lilly, Rjúovu přítelkyni, která se příliš s partou Rjúa nestýkala, ale užívala drog, v druhé a třetí ukázce se jedná o bar Reiko. Z ukázek je zřejmé, že v těchto barech bylo poměrně běžné, že se mezi postavami odehrává násilí, že se v barech po zavírací době pořádaly bouřlivé večírky za účinku drog a že postavy, obrazně řečeno, příliš neřeší, s kým budou.

Styk mezi místními lidmi a vojáky ze základny nebyl omezen jen na heterosexuální vztahy, ale i homosexuální, především v Tokiu, kde vznikaly pro takové návštěvníky bary a američtí vojáci měli na nově vznikající gay scénu zásadní vliv. Ačkoliv policie věděla, kde se tyto milostné aféry odehrávají, neměla příslušné oprávnění tento „problém“ potírat, protože v zákonech a trestním zákoníku žádná nařízení či omezení týkajícího se

---

<sup>30</sup> 売春防止法; anglicky Prostitution Prevention Law; zákon platný od 24. května 1956



homosexuálního styku nebyla zmíněna, a proto tato situace byla čas od času řešena ještě za dob okupace SCAPem, který z těchto aktivit podezřelý personál demonstrativně propouštěl (McLelland a Mackie 2015: 64). I v *Modři* se setkáváme s motivy homosexuálního sexu, Rjú poodhaluje čtenáři své homosexuální sklony bez jakýchkoliv zábran či příkras, skoro by se dalo říct jako zcela obyčejnou věc; zde konkrétně s jedním z vojáků z vojenské základny při dalším večírku se svojí partou a černochoy ze základny:

*„Chtěl jsem spolykat všechna ta mastná, lesklá těla černochoů, aby se ve mně svíjela jako hadi (Murakami 2011: 35).“*

*„Začal jsem se dávat, takže jsem kousl Jacksona trochu do penisu (ibid.: 54).“*

Vrchní velení spojeneckých sil se pokoušelo zredukovat kontakt mezi jednotkami a místními, ale úplně to nedařilo už jen z důvodu, že mnoho Japonců pracovalo na základnách ať již v manuálních, nebo úřednických pracích. Dalším odkazem těchto let bylo i mnoho rasově smíšených dětí, které zůstávaly nejčastěji u svých japonských matek, nebo skončily v sirotčincích, či byly adoptovány do zahraničí (McLelland a Mackie 2015: 63). Jeden z takových případů se objevuje i v Rjúově okolí, jde o míšence černochoa a Japonce, muže jménem Saburó, který se v knize vyskytuje vesměs jen na erotických večírcích, aniž by povětšinou cokoliv říkal, či byl do větší hloubky jako postava vykreslen:

*„Když zjistila, že největší [přirození] ze všech má míšenec Saburó, napůl Japonec, vytáhla z láhve od vermutu umělou krásenku a zapíchla mu ji jako odměnu do močové trubice (Murakami 2011: 35).“*

Po skončení spojenecké okupace v roce 1952 zůstalo v Japonsku mnoho základen v rámci Americko-japonské bezpečnostní smlouvy a situace, pokud jde o sexuální průmysl v jejich blízkosti, zůstala situace téměř beze změny až do dnešních dnů s tím, že se občas vynoří nějaký případ sexuálního zneužití.

Murakami je často velmi kritický k poměrům ve své zemi a nemá zábrany explicitně na tyto nedostatky odkazovat či přesněji řečeno, nastavovat zrcadlo společnosti v celé její nahotě. V *Modři*, nevyjadřuje kritiku vysloveně, ale událostmi zde vyobrazenými upozorňuje na některé patologické jevy ve společnosti, např. chování

zaměstnanců amerických základů, narkomanství, nihilismus a celkovou deziluzi mladé generace. V *Piercingu* to je například domácí násilí a zneužívání, sexuální průmysl, či psychická onemocnění, plynoucí z patologického prostředí. Nejkritičtěji a poměrně přímočaře se vyjadřuje Murakami ve svém vyprávění o Kendžimu a Frankovi.

Vyprávění knížky *V polévce miso*, začíná vraždou školačky, o které se Kendži dozvídá z novin. Nejedná se o obyčejnou vraždu, dívka byla pohozena na skládce odpadků v Kabukičó, ruce a hlava odříznuty od těla. Dokonce se nejedná ani o obyčejnou školačku, byla součástí skupinky studentek, které si přivydělávají sexem.

„*Té mrtvé holky bylo člověku samozřejmě líto, ale snad tenhle případ aspoň pomůže středoškolačkám pochopit, jaké hrůzy se můžou skrývat za libivými slovy endžo kósai, tedy placené schůzky (Murakami 2008: 8).*“

*Endžo kósai* je japonské označení především pro dětskou prostituci, při které starší muž platí či dává luxusní dárky mnohem mladší ženě za její společnost či sexuální služby.<sup>31</sup> Leheny, autor monografie zabývající se sexualitou v Japonsku na konci dvacátého století tvrdí, že za tímto fenoménem stojí především rozvoj komunikačních technologií, jejich dostupnost a lákavost rychle vydělaných peněz. Tento fenomén dosahuje vrcholu na konci devadesátých let, kdy podle výzkumu až deset procent japonských školaček mělo s *endžo kósai* nějakou zkušenost (Leheny 2006: 70). Spolu s tím dochází k proměně módního stylu mnoha středoškolaček a vzniká styl, tzv. *kogal*, japonsky *kogjaru*.<sup>32</sup> Jedná se o označení japonských středoškolaček, které si barví vlasy, nosí školní uniformu se zkrácenou sukní, shrnuté ponožky (tzv. loose socks) a četné luxusní módní doplňky, které mají demonstrovat jejich materiální a sociální status, tzv. okázalá spotřeba, svým charakterem blížící se hédonismu (Leheny 2006: 74).<sup>33</sup> Rovněž je pro ně typická mluva, obsahující mnoho anglických výrazů, časté navštěvování foto koutků či karaoke barů a sexuální otevřenost (i když ta není nutným předpokladem, druhým extrémem jsou asexuální kogjaru) (Miller 2004: 241).

<sup>31</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Enjo\\_k%C5%8Dsai](https://en.wikipedia.org/wiki/Enjo_k%C5%8Dsai), přístup 28.4.2020

<sup>32</sup> Složenina japonského 高校生 (kókósei, středoškolák/středoškolačka) a anglického girl (dívka, holka)

<sup>33</sup> Leheny, David. Think Global, Fear Local: Sex, Violence and Anxiety in Contemporary Japan. New York: Cornell University Press, 2006, str. 74

*„Z pohledu cizinců se zdá hodně věci u nás v Japonsku nenormálních a většinu z nich jim nedokážu vysvětlit. Japonsko patří mezi nejbohatší státy na světě, tak proč musíte tolik pracovat, až umíráte na přepracování, tedy karóši? V chudých asijských zemích by se to dalo pochopit, ale proč v tak bohaté zemi, jako je Japonsko, si středoškolačky vydělávají prostitucí? (Murakami 2008: 44-45)“*

Fenomén *endžo kósaí* se stal na konci druhého tisíciletí široce diskutovaným tématem a stejně jako kdykoliv jindy, i zde byly dvě strany s protichůdnými názory. Na jedné straně televizní komentátoři či novináři, kteří kriticky dávali fenomén *endžo kósaí* za vinu rodině a školám, že jsou ledabylé a nedohlíží na tyto „hloupé“ dívky, na druhé straně stáli lidé, kteří tyto dívky bránily, že se jedná o jejich záležitost a jsou pouze příkladem toho, jaký bude v budoucnu v Japonsku hodnotový systém. Murakami ale přichází s názorem, že tento fenomén pouze něco symbolizuje, tj. že tyto dívky, které spatřují hodnotu pouze v penězích a luxusním zboží jen následují to, jaké hodnoty jsou v *současném Japonsku* (Murakami 2010: 18). Dodává, že takovéto uvažování o materiálních věcech je spíše v rozvojových zemích, protože v již rozvinutých zemích, které jsou již samy o sobě bohaté není touha po vlastnění ještě více peněz a módních výrobků vnímáno jako hodnota, kterou by lidé považovali za následováníhodnou, a proto tomuto paradoxu, kdy na jedné straně Japonsko dosáhlo modernizace, ale na druhé straně smýšlení lidí se nezměnilo, nerozumí (Murakami 2006: 444).

*„Přijela do Japonska pracovat, aby mohla pro svou šestnáctičlennou rodinu pronajmout malý byt, a nemohla se vrátit, dokud na to nenašetří potřebné peníze (Murakami 2008: 152).“*

Murakami často ve své kritice využívá extrémních kontrastů, aby na konkrétní problémy poukázal. V opozici k mladým dívkám, které se prodávají či nabízejí svoji společnost za peníze či věci z rozmaru stojí prostitutka z Peru, která v Japonsku musela trpět svůj úděl a prodává to jediné, co má na prodej, aby se postarala o svoji rodinu, která na ni v rodné zemi čeká. Murakami ji připodobňuje svou nuzností k malé prodavačce sirek z Andersonovy pohádky, neboť na sobě neměla ani kabát, ani šálu. Ženy z Číny a Latinské Ameriky, které si takto, za obrovské částky, na které se skládají i příbuzní, jezdí do Japonska vydělat Murakami lituje a zamýšlí se dál, proč i japonské dívky toto dělají:

*„Japonské prostitutky skoro všechny prodávají své tělo ne proto, aby si vydělaly peníze, ale aby unikly samotě. (...) A ještě zvrhlejší je to, že nikdo tento stav za opravdu nenormální ani nepovažuje, takže kdykoliv například dospělí mluví o endžo kósai, tedy placených schůzkách, zaručeně dávají vinu někomu jinému než sobě (Murakami 2008: 155).“*

Murakami zde naráží na fakt, že pro japonské prostitutky není životně nutné, aby si takto vydělaly peníze, ty jsou spíš z rozmaru, upozorňuje ale, co za tím vším stojí – samota. Murakami se v jednom ze svých esejů zamýšlí, co za tímto stavem vězí. Poté, co došlo k naplnění vizí modernizace a národních cílů, tak mělo dojít oznámení přesunutí zájmu k osobním cílům a změně hodnot ve společnosti, k čemuž ale již nedošlo (Murakami 2006: 444). Z těchto důvodů už není „kam směřovat a pro co žít“ neboť lidé nemají své osobní hodnoty a cíle po ztrátě těch národních. Dle Murakamiho tkví problém japonské společnosti v tom, že nemá žádné hodnoty, vytyčené pro období po modernizaci (ibid.: 448).

## 5 Závěr

Cílem této práce bylo zanalyzovat Murakamiho fikční svět ve čtyřech prózách s důrazem na tři motivy, které se objevují skrze autorovo dílo a kterými, dle mé hypotézy, upozorňuje na problémy v japonské společnosti.

Ve své prvotině, kromě jiných motivů, se setkáváme s násilím v různých formách podaných „filmovou kamerou“ hlavní postavy, Rjúa. Jak naznačuje Snyder, Rjú, jako mladík neznalý světa vchází do „extrémního světa“ násilí a sexu, který mu není blízký a nerozumí mu, přesto ale je mu bližší než všední život. To samé platí i o Kawašimovi z *Piercingu*, obyčejném zaměstnanci firmy, který má náhle nutkání zabít, ale nejde jen o čin, ale spíše o jeho extrémní formu (přeříznutí Achillových šlach atd.), což je i případ Čiaki, dívky, která byla jako dítě zneužívána a nese si své trauma ve formě sebepoškozování dál. Těmito motivy Murakami chce jednak upozornit na uniformitu v japonské společnosti, kdy jedinec potřebuje onen vstup do „extrémního světa“, který mu sice nabídne onu potřebnou změnu a chvilkové vypětí, ale ihned posléze přichází návrat do zpět s tvrdými důsledky. V případě Čiaki autor varuje před patologickým rodinným prostředím, které se může ze vnějšku jevit jako harmonicky a jako funkční jednotka, ale to, co se odehrává za zdmi domova může být pravý opak a jsou to právě děti, které si nesou, aniž by okolí cokoliv tušilo, svá traumata po celý život a pak předávají opět dál (Murakamiho motiv řetězení násilí).

Murakami se věnuje i poměrně komplikovaným vztahům mezi Japonskem a Spojenými státy. Ve svém částečně vzpomínkovém díle *Šedesát devět* je k americké přítomnosti v Japonsku shovívavý, vidí především pozitiva – americkou kulturu v okolí základen a její oživení, pro Kensukeho až příliš fádni, japonské kultury. Naprostý opak je ale viditelný u zbylých tří novel, ve kterých se setkáváme s Američany ze základen, kteří si s sebou přinášejí americký způsob života a okolní městečka nabývají amerického rázu, ale kromě toho autor upozorňuje na násilí, život podřízený provozu základen (přelet letadel...) a nezřízený sexuální život vojenského personálu. Tento motiv se objevuje i v díle *V polévce miso*, kde se objevuje Frank, znázorňující obyčejného Američana, člověk dle jména „upřímný“, ale ulhaný, který se v Japonsku objevil jen kvůli sexuálnímu průmyslu. Frank je zde zobrazen, jako postava, která si z Japonska vezme jen to, co chce, a ještě po sobě zanechá mrtvé, na druhé straně Murakami kritizuje i japonskou úslušnost a

neschopnost adekvátní reakce. Velkým problémem, kterému je věnován prostor je i téma prostituce, jak ta u základěn, tak i ta ve velkých městech a částech jakými jsou například Kabukičó a Šindžuku v Tokiu. Nejextrémnější formou je zde tzv. *endžo kósai*, která je v Murakamiho díle dána do kontrastu s ženami z nejchudších částí světa, které odjíždějí do rozvinutých zemí jako je Japonsko a musejí se žít prostitutí, aby uživilí své rodiny ve svých rodných zemích. Na druhé straně, *endžo kósai* Murakami přibližuje jako patologické chování způsobené prázdnotou, rozmarem (touhou po materiálních, především značkových věcech) a pocitem osamělosti, který padl na japonskou společnost po naplnění cílů „modernizace“ a která nemá další vytyčený cíl, kam by měla směřovat.

## 6 Seznam použité literatury

### Prameny a odborná literatura:

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

FOŘT, Bohumil. *Různé možnější a možné různější světy*. Aluze. Časopis pro literaturu, filosofii a jiné. Olomouc: UP Olomouc, 1999, roč. 3, č. 2.

LEHENY, David. *Think Global, Fear Local: Sex, Violence and Anxiety in Contemporary Japan*. New York: Cornell University Press, 2006.

MILLER, Laura. *Those Naughty Teenage Girls: Japanese Kogals, Slang, and Media Assessments*. In: *Journal of Linguistic Anthropology*. New Jersey: Wiley, 2004.

MURAKAMI, Rjú. *69 (šikušiti nain)*. Tokio: Šúeiša, 2013.

MURAKAMI, Rjú. *Kagirinaku tómei ni čikai burú*. Tokio: Kódanša, 2009.

MURAKAMI, Rjú. *Murakami Ryú bungakuteki essei šú*. Tokio: Single Cut, 2006.

MURAKAMI, Rjú. *Nekonečná, téměř průzračná modř*, přeložil Jan Levora. Praha: Argo, 2011.

MURAKAMI, Rjú. *Piaššingu*. Tokio: Gentóša bunko, 1997.

MURAKAMI, Rjú. *Piercing*, přeložil Jan Levora. Praha: Argo, 2012.

MURAKAMI, Rjú. *Sabišii kuni no sacudžin*. Tokio: Single Cut, 2010.

MURAKAMI, Rjú. *V polévce miso*, přeložil Jan Levora. Praha: Argo, 2008.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*, Olomouc: Rubico, 2006.

McLELLAND, Mark; MACKIE, Vera. *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*, New York: Routledge, 2015

SAKAMOTO, Rumi. Pan-pan Girls: Humiliating Liberation in Postwar Japanese Literature In: KOIKARI, Mire. *PORTAL: Journal of Multidisciplinary International Studies*. Sydney: UTSePress, 2010

SNYDER, Stephen; GABRIEL Philip. *Óe and beyond: fiction in contemporary Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Argo, 2008.

#### **Další elektronické zdroje:**

1968: The year Japan really raised its voice. In: thejapantimes. [online]. Dostupné z: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/11/19/arts/1968-year-japan-truly-raised-voice/#.XfTM1uhKjIU>

7,000 Japanese protesters greet Enterprise. In: UPI. [online]. Dostupné z: <https://www.upi.com/Archives/1983/03/21/7000-Japanese-protestors-greet-Enterprise/3124417070800/>

Benzodiazepiny. In: prevcentrum. [online]. Dostupné z: <https://www.prevcentrum.cz/informace-o-drogach/benzodiazepiny/>

Bigakkó. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, Dostupné z: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%BE%8E%E5%AD%A6%E6%A0%A1>

Literary Definition: Roman a clef. In: Biblio. [online]. Dostupné z: <https://www.biblio.com/blog/2011/06/literary-definition-roman-a-clef/>

Kagirinaku amerika ni čekai fussa. In: fussa.underhead. [online]. Dostupné z: <http://fussa.underhead.jp/?eid=892159>

Klíčový román. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Kl%C3%ADov%C4%8Dov%C3%BD\\_rom%C3%A1n](https://cs.wikipedia.org/wiki/Kl%C3%ADov%C4%8Dov%C3%BD_rom%C3%A1n)

Murakami Rjú. In: iLiteratura. [online]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18629/murakami-rju>



Murakami Rjú, Piercing. In: iLiteratura. [online]. Dostupné z:  
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/21145/murakami-rju-piercing>

Murakami Rjú wo aruku. In: tokyo-kureidan. [online]. Dostupné z:  
<http://www.tokyo-kureidan.com/ryu-fussal.htm>

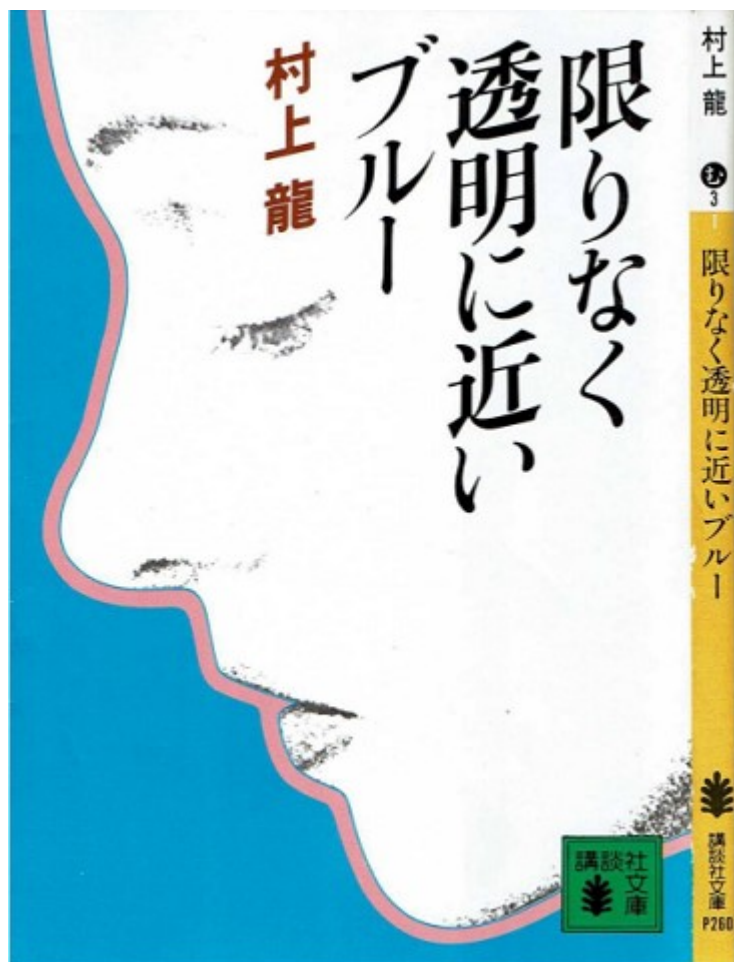
The Todai Riots: 1968-69. In: thejapantimes. [online]. Dostupné z:  
<https://features.japantimes.co.jp/student-riots/>

Tokyo hospital probed over alleged suggestions, one fatal, that kidney patients halt dialysis. In: thejapantimes. [online]. Dostupné z:  
<https://www.japantimes.co.jp/news/2019/03/08/national/tokyo-hospital-probed-149-cases-halting-dialysis-treatment-death-patient/#.XiG4SchKjIU>

Yokota History Part 1: Yokota During WWII. In: Yokota Air Base. [online]. Dostupné z:  
<https://www.yokota.af.mil/News/Article-Display/Article/774059/yokota-history-part-1-yokota-during-wwii/>

## 7 Přílohy

Obr. 1



MURAKAMI, Rjú. *Kagirinaku tómei ni čikai burú*. [1. vydání] Tokio: Kódanša, 1976.