

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav asijských studií

Bakalářská práce

Anna Fuchsová

Funkce postav v současné japonské ženské literatuře

The functions of characters in contemporary Japanese woman's literature

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, Ph.D

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D a Mgr. Marcelu Koníčkoví za cenné rady, připomínky a komentáře při psaní této práce a za všestrannou podporu Bc. Patriku Novotnému a také rodičům a přátelům za celkovou podporu při studiu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 3. srpna 2021

Jméno a příjmení

Abstrakt

Cílem práce je analyzovat postavy z děl *Vetešnictví pana Nakana* od Kawakami Hiromi, *Za sklem* od Sajaky Muraty a *Emisar* od Tawady Jóko především na základě textu, ze kterého vychází. Při analýze dojde k využití veškerých narativních prvků, které text obsahuje. Následně se práce věnuje porovnání postav a jejich funkcí v textu. Analýze jsou podrobeny veškeré postavy, které se v dílech vyskytují, s hlavním zaměřením na výraznější z nich.

Klíčová slova: Literární postava, analýza postav, literární teorie, teorie vyprávění, Kawakami Hiromi, Sajaka Murata, Tawada Jóko, *Vetešnictví pana Nakana*, *Za sklem*, *Emisar*

The aim of the thesis is to analyze the fiction characters in books *The Nakano thrift shop* from Kawakami Hiromi, *Convenience Store Woman* from Sayaka Murata and *The Last Children of Tokyo* from Tawada Yoko. The characters are examined mainly based on their presentation in the text. To analyze fiction characters, all the narrative elements contained in the text will be used. Subsequently, the thesis is devoted to a comparison of the characters and their functions in the text. All the characters are analyzed, with the focus on the more prominent ones.

Keywords: Literary character, character analysis, theory of literature, theory of narration, Kawakami Hiromi, Sajaka Murata, Tawada Jóko, *The Nakano thrift shop*, *Convenience Store Woman*, *The Last Children of Tokyo*

Obsah

1	Úvod	6
1.1	<i>Tři současné japonské spisovatelky: Kawakami Hiromi, Murata Sajaka a Tawada Jóko.....</i>	<i>7</i>
2	Literární postava	11
2.1	<i>Rekonstrukce literární postavy.....</i>	<i>12</i>
3	Vetešnictví pana Nakana	15
3.1	<i>Nakano Haruo.....</i>	<i>15</i>
3.2	<i>Kirjú Takeo</i>	<i>17</i>
3.3	<i>Nakano Masajo.....</i>	<i>19</i>
3.4	<i>Suganuma Hitomi</i>	<i>20</i>
3.5	<i>Ostatní postavy</i>	<i>23</i>
4	Za sklem	24
4.1	<i>Furukura Keiko</i>	<i>24</i>
4.2	<i>Širaha</i>	<i>27</i>
4.3	<i>Ostatní postavy</i>	<i>28</i>
5	Emisar	30
5.1	<i>Joširó</i>	<i>30</i>
5.2	<i>Mumei (Bezejmenný)</i>	<i>33</i>
5.3	<i>Marika.....</i>	<i>36</i>
5.4	<i>Ostatní postavy</i>	<i>38</i>
6	Porovnání	41
7	Závěr	44
8	Seznam použité literatury:	46

1 Úvod

V této práci se věnuji rozboru a porovnání funkcí postav z děl tří moderních japonských spisovatelek. Konkrétně se jedná o novelu *Vetešnictví pana Nakana* od Kawakami Hiromi, krátký román *Za sklem* od Sajaky Muraty a novelu *Emisar* od Tawady Jóko. Vybrané spisovatelky nejenom obohacují současnou literární scénu, ale jistým dílem přispívají svou prací i k budoucímu vývoji japonské literatury.

K rozkvětu ženské literatury jako takové došlo v Japonsku v 50.-60. letech 20. století. Náměty děl se na začátku 50. let nejčastěji soustředily na situace, ve kterých se sami autorky nacházely. Přirozeně se týkaly hlavně života po válce, který k nim byl velice krutý. V dílech nejčastěji popisovaly postavy, které hledaly obživu pro sebe a děti a jejich touhu za jakoukoli cenu vybudovat nový domov. V těchto dílech většinou vystupují velice slabé mužské postavy. Od 2. poloviny 50. let už se dá hovořit o zavedené ženské literatuře. Novými náměty se staly brutální sexuální scény a problematické společenské a politické struktury. Nově se začaly objevovat i fantastické prvky a náměty z japonské mytologie. Jednou z prvních autorek, která obdržela Akutagawovu cenu, byla v roce 1963 Kóno Taeko za povídku *Kani 蟹* (Krabi). Díky své tvorbě získala velké uznání z řad renomovaných japonských spisovatelů. V 70.-80. letech přetrvávají náměty týkající se sexuálních aktivit a přístupů k nim. Dále se rozvíjí témata rodinných vztahů a společenských rolí. Protagonistkami jsou často ženy s nemanželským dítětem. Všechny tři autorky, které jsem zvolila, se narodily do doby, ve které se již podařilo japonským spisovatelkám získat velké uznání. Jejich tvorba se soustředí na podobná témata, kterým se věnovaly již jejich předchůdkyně. Nicméně s novou generací přichází i nové vize, které autorky v dílech realizují.

Práce se soustředí na téma literární postavy, které je na poli literárního diskurzu značně opomíjené a stále neuzavřené. Práce si klade za cíl v rámci příslušných narativních struktur rekonstruovat jednotlivé postavy ze zmíněných děl a za pomoci ostatních narativních elementů porovnat hlavní rozdíly ve funkci mezi nimi. V teoretické části práce reflektují odlišné přístupy k existenci postav v narativu a metody, kterými jsou rekonstruovány z textu. V druhé části postavy podle těchto metod rekonstruuji a výsledné konstrukty mezi sebou porovnávám.

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

1.1 Tři současné japonské spisovatelky: Kawakami Hiromi, Murata Sajaka a Tawada Jóko

V této práci se věnuji rozboru postav z děl tří současných japonských autorek. První z nich **Kawakami Hiromi** 川上弘美, narozena 1. dubna 1958 v městské části Takaido v Tokiu. Před tím, než prorazila na literární scéně, se věnovala výuce biologie. Dnes patří k nejvydávanějším představitelkám současné japonské prózy. Za svou povídku *Hebi o fumu* 蛇を踏む (Šlápnout na hada, 1996), získala dvě nejprestižnější japonská literární ocenění – Akutagawovu cenu udělovanou novým spisovatelům shledaných za autory tvořící tzv. „čistou“¹ literaturu ale také Naokiho cenu, která byla naopak založena jako cena udělovaná dílům určeným nejširší veřejnosti. Stala se tak první japonskou spisovatelkou, která získala obě tato prestižní ocenění. Jejím prvním bestsellerem se stala novela *Sensei no kaban* 先生の鞆 (Aktovka pana učitele², 2001), za kterou získala Cenu Tanizakiho Džuničiróa.

V řadě jejích děl se opakuje fantaskní téma proměny člověka ve zvíře a obráceně, týká se to například již zmíněné povídky *Šlápnout na hada*, ve které se had změnil v ženu, stejně tak v novele *Rjúgú* 龍宮 (Dračí palác, 2002), kde se dokonce odehrává proměna muže v chobotnici z obrazu slavného japonského malíře Kacušky Hokusaije. Kawakami sama se vyjádřila k tomu, že by si přála ve svých dílech zachytit okamžik, kdy je možné vidět jiné světy. (Ebisawa 2019)

Tato práce se však soustředí na druhou část její tvorby, ve které fantastické prvky nahrazuje svět podobný tomu našemu, který je přeplněný rozmanitými lidskými interakcemi s jemnými vnitřními pocity a emocemi jednotlivých postav. Do této části spadá jak výše zmíněná novela *Sensei no kaban*, tak i mnou analyzovaná novela *Furudógu Nakano sóten* 古道具中野商店 (Vetešnictví pana Nakana, 2005). Sice není jedním

¹ Literatura se v Japonsku dělí na *džun bungaku* 純文学 (čistá literatura) a *taišú bungaku* 大衆文学 (populární literatura).

² Do češtiny je dílo přeložené jako Podivné počasí v Tokiu (Argo, 2019).

z oceněných děl, ale pro účely mé práce dochází i zde k vyobrazení postav autorce vlastním specifickým stylem. Jedná se o dílo, ve kterém se stávají vztahy mezi více postavami ústředním motivem děje, kterému nedominují události.

Podobným prvkem ve všech jejích dílech se stává téma lidské sexuality, ke kterému se postupně vyjádří i všechny výrazné postavy v díle *Furudógu Nakano šóten*. Kawakami od mládí navštěvovala dívčí školu, která omezila kontakt s opačným pohlavím. Na škole byla navíc šikanovaná, tudíž si vždy raději hrála s kluky podobného věku, v pubertě už se s nimi však tolik nestýkala. (Adžioka 2014, s. 25-27) Specifický vývoj vnímání opačného pohlaví mohl ovlivnit i tvorbu mužských literárních postav.

Druhou autorkou je **Murata Sajaka** 村田沙耶香, narozena 14. srpna 1979 ve městě Inzai v prefektuře Čiba. Murata patří k nové generaci japonských spisovatelek tedy generaci, která se relativně nedávno objevila na japonské literární scéně. Také se o ní často mluví jako o vycházející hvězdě japonské ženské literatury, o čemž svědčí i fakt, že ji v roce 2016 označil časopis *Vogue Japan* za Ženu roku.

Ve svých dílech se často věnuje otázkám identity člověka, zejména mladých žen, a pátrání po vlastním místě v dnešní společnosti. Hned za svou první knihu *Džunjú* 授乳 (Kojení, 2005) získala literární cenu Gunzó pro začínající autory. K dalším jejím literárním ocenění patří i cena Noma bungei, udělovaná mladým spisovatelům, Cena Mišimy Jukia a prestižní Akutagawova cena za román *Konbini ningen* コンビニ人間 (Za sklem, 2016).

Dílo zachycuje část osobních zkušeností autorky, která podobně jako hlavní hrdinka neměla od ukončení školy stálé zaměstnání a vydělávala si příležitostnými brigádami v *konbini*. Nejenže se tak její postavy podobají skutečným lidem, jsou ještě hodnoceny a kritizovány v měřítku ke dnešní japonské společnosti. Román tak obsahuje určitou míru satiry týkající se protagonistky, která se svým vnímáním okolního světa rozhodně vymyká běžným konvencím. Společným prvkem jejích děl je boj proti „normálnosti“, kterou se lidi navzájem zraňují. Postavy se stávají karikaturami, které svými projevy vyvolávají zároveň opovržení i sympatie čtenářů. (Itakura 2020)

Třetí a poslední autorkou je **Tawada Jóko** 多和田葉子, narozena 23. března 1960 ve čtvrti Nakano v Tokiu. Tawada se řadí mezi nejvýraznější a nejvšestrannější současné japonské autorky. O její všestrannost svědčí i to, že píše nejen v japonštině, ale i v němčině, které se začala věnovat na vysoké škole. V roce 1982 se přestěhovala do Německa, kde žije i v současné době.

Díla v rodném jazyce začala publikovat od začátku 90. let. První z nich byla sbírka povídek *Sannin kankei* 三人関係 (Vztah tří lidí, 1991) a hned ve stejném roce získala za povídku *Kakato wo ušinakute* かかを失なくて (Bez podpatků, 1991) literární cenu Gunzó, cenu pro nové autory, stejnou jako později získala i Murata Sajaka. O dva roky později jí byla udělena prestižní Akutagawova cena za prózu *Inu mukoiri* 犬婿入り (Ženich byl pes, 1933) a následovala řada dalších japonských i německých literárních ocenění, jako například i Cena Tanizakiho Džuničiróa.

Ve své tvorbě se Tawada často pohybuje mezi snem a realitou a hranice mezi těmito světy je většinou velmi nejasná. Hraje si jak s motivy, tak s jazykem samotným. Její postavy se často ocitají na samé hranici mezi námi poznaným světem a světem stvořeným Tawadou Jóko. Tak je tomu například i ve sci-fi dystopické novele *Kentóši* 献灯使 (Emisar, 2014), ve které představuje obraz budoucnosti Japonska zdecimovaného lidskou katastrofou a uzavřeného od okolního světa.

Společným prvkem velké části jejích děl je téma – vztah prostoru a mobility, subjektivní vnímání, odlišnosti jazyka a přístup k vlastnímu pohlaví. V dílech dále dekonstruuje zavedená paradigmatata o národu, kultuře a identitě jedince. Běžné činnosti postav přerušuje snovými vizemi, čímž hlavně brání naplnění čtenářových očekávání. (Brandt 2005, s. 1)

Vybrané tři autorky a jejich díla se na první pohled odlišují specifickým stylem i výběrem témat. Kawakami se ve svém díle *Furudógu Nakano šóten* zaměřuje na téma běžných mezilidských vztahů. Využívá jednoduchých vět k popisu do jisté míry běžného života v Japonsku, který zkrášluje jemným humorem a ironií. Murata se v díle *Konbini ningen* uchyluje ke kritičtějšímu pohledu na současnou společnost. Prostřednictvím hlavní hrdinky demonstruje neobvyklý přístup k potřebám dnešní společnosti. Využívá k tomu prostých, ale úderných vět a na rozdíl od Kawakami se nebojí podrobněji popsat i temnější stránku povahy jednotlivých postav. Tawada naopak v díle *Kentoši* vykresluje život v dystopické budoucnosti, kde jsou běžné lidské stereotypy nahrazeny potřebami nového světa, ve kterém se postavy ocitají. Volí k tomu hru se slovy, motivy i styly a čerpá i ze své znalosti německého jazyka a reálií.

Všechny tři spojuje však víc, než je na první pohled znát. Společná je jim nejen doba, ve které tvoří, ale i dosažená ocenění a možno dodat i podobné literární vzory. Jedním z těchto vzorů by mohl být také hlavně na západě oblíbený spisovatel Murakami Haruki, jehož tvorba má podobné rysy jako tvorba každé z autorek. Těmito rysy mám na mysli v případě Kawakami fantastické prvky objevující se v některých jejích dílech a volba krátkých a jednoduchých vět. V případě Muraty se jedná o přístup společensky odloučených postav k jejich možnostem během příběhu a v případě Tawady opět fantastické prvky dominující v jejích dílech.

2 Literární postava

Literární postava, která je centrem pozornosti v této práci, je na poli literární teorie značně problematické téma nejen co se týče její definice, rekonstrukce z textu, její funkce v textu, ale i významu existence postavy samotné. V literární historii a kritice se navíc toto téma vyskytuje skromněji, jeho výklady se značně rozcházejí a stále se nejedná o uzavřenou kapitolu v literárním diskurzu.

Přejděme tedy hned na začátku ke dvěma oblastem naratologického zkoumání spojených s pojetím existence literární postavy, které si do jisté míry vzájemně brání v její souhrnné definici. Prvním stanoviskem je „sémiotické“ tvrzení, že postava existuje jen jako součást textu, ve kterém vystupuje. Nedá se samostatně vyjmout z kontextu bez závislosti na událostech, ve kterých vystupuje a bývá jim podřízená. (Rimmon-Kenanová 2001, s. 39) V případě tohoto stanoviska se při rozboru díla užívá nástrojů lingvistiky, sémiotiky a logiky. (Fořt 2008, s. 57) Druhým zcela opačným „mimetickým“ stanoviskem je, že se naopak jedná o subjekt nezávislý na kontextu a událostech, ve kterých vystupuje. Teorie na tomto založené mají sklon zacházet s postavami jako s živými lidmi a jako živým lidem je jim domyšlená podvědomá motivace, dokonce je jim často konstruována minulost a budoucnost. V tomto případě vzniklé postavy přesahují hranice určené textem. (Rimmon-Kenanová 2001, s. 39) Pro zkoumání postav je v tomto ohledu užíváno poznatků z psychologie, filozofie a estetiky. (Fořt 2008, s. 57)

V případě „mimetické“ analýzy dochází ke zjednodušení teorie postavy přenosem již hotových teorií z jiných oborů. V narativní fikci tak nedochází k dostatečnému zohlednění odlišností fikčních postav od reálných lidí. Jedním z důvodů, proč je „mimetická“ analýza kritizována je nedostatečné zohlednění vzniklé problematiky. V opačném případě se u „sémiotické“ analýzy nevyhneme velice puristickému přístupu, kdy je naopak narušena svébytnost postavy jejím osekáním na pouhé segmenty uzavřeného textu. Postavy jsou textualizovány a stávají se nanejvýš vzorci opakování, motivy, jež jsou stále rekontextualizovány v dalších motivech. (Rimmon-Kenanová 2001, s. 39-40)

Otázkou je, zda lze vidět postavy zároveň jako autonomní bytosti i jako funkce textu? (Tamtéž, s. 41) Možné skloubení obou zmíněných přístupů nám nabízí nový způsob, jak uceleně definovat literární postavu. K takové definici, kdy je zohledněno sémiotické i mimetické stanovisko, se uchyluje například James Phelan (*1951):

Termín 'literární postava' sugeruje, alespoň těm, kdo jsou součástí soudobé západní kultury, jedince stvořeného ze slov textově identifikovatelného prostřednictvím odkazovacího výrazu, vymyšleného autorem s určitým záměrem, jímž je například určitý dopad nebo efekt či vyjádření určitého sdělení („sdělení“ v širokém sémiotickém smyslu). Taková slovně vytvořená entita může také vytvářet obraz možného člověka či člověku se podobajícího individua s nonverbálními vlastnostmi a vztahy. (Phelan, 1989)

Z této definice vyplývá, že pro rekonstrukci literární postavy je nutné vnímat její meze, které jsou primárně implikované spolu s dalšími narativními elementy v původním textu. Nicméně nelze postavy jen tak jednoduše zredukovat do užitých slov. Literární postavy mohou dosahovat určité autonomie, tj. oddělitelnost od původního textu. Například na ně může být odkazováno skrze jiné texty nebo média, dokonce mohou projít procesem kulturalizace a dostat se do povědomí určité společnosti. (Margolin 1990) Pro plné pochopení literární postavy tak dochází k rozdělení její působnosti na dílo, ve kterém autor postavu konstruuje, na recepci ze strany čtenáře, který postavu z textu rekonstruuje, a na konstrukce vytvořené kontextuálními omezeními a očekáváními, které jsou založeny jak na světu konkrétního narativu, tak vzhledem ke kontextu literární konvence. (Fořt 2008, s. 66)

V současnosti lze podrobněji rozlišovat teoretické modely literární postavy na škále od textuality k reprezentaci na již vypracovaných, ucelených teoretických rámcích. Ani jeden z těchto modelů však samostatně nedokáže plně vykreslit veškerý potenciál, kterého literární postava může prostřednictvím daného textu nabývat. Z toho důvodu je dobré vnímat je souhrnně jako kognitivní nástroje, jakési pomůcky, které jsou k dispozici pro zkoumání literárních postav. (Margolin 1990)

2.1 Rekonstrukce literární postavy

Prvotně je důležité pojmut literární postavu jako paradigma textové lingvistiky v níž se za pomoci vyprávění vytváří složitá struktura odkazujících výrazů, které na sebe vzájemně působí. Pozornost je v tomto případě zaměřena na povahu postavy vykreslenou v textu třemi možnými odkazujícími výrazy, kterými jsou vlastní jména, zájmena a popis. (Tamtéž) Povahu zde lze vnímat vypůjčeným termínem z Aristotelovy *Poetiky* jako složeninu charakteristických osobních vlastností neboli rysů. Nejvhodnější definice rysu je podle S. Chatmana od amerického psychologa J. P. Guilforda a zní následovně:

Jakýkoli rozlišitelný, relativně stálý způsob, jímž se jeden jednatel liší od druhého. (Chatman, 2008, s. 126-127)

Také se v souvislosti s rysy setkáváme s termínem „zvyk“, který Chatman rozlišuje od „rysu“ tím, že rys je systémem vzájemně souvisejících zvyků, kdy schopnost přiřazení souvislostí je čistě empirická. (Tamtéž, s. 128)

K popisu postavy nám slouží její charakteristika obecně rozdělená na definici přímou a nepřímou. Přímá definice slouží k přímému pojmenování jednotlivých vlastností neboli rysů postavy v textu pomocí adjektiv, abstraktních podstatných jmen či jiných druhů podstatného jména nebo se jedná o část promluvy samotné. (Rimmon-Kenanová 2001, s. 66-67) Tyto rysy jsou autorem v textu explicitně popsány, tudíž zde není prostor vyloženě pro čtenářovu fantazii. Nicméně zde lze odlišovat váhu jednotlivých promlouvajících, kteří postavu v textu mohou popisovat. Jedná se o dva póly – „subjektivní“, probíhající v rámci popisu postavy ostatními postavami a „objektivní“, který nám většinou poskytuje vypravěč. V obou případech se míra validity může dále odvíjet od typu vypravěče nebo promluvy. Obecně však platí pravidlo, že veškerá definice si zakládá na staticčnosti a platí pro postavu „tady a teď.“ (Fořt 2008, s. 65)

Naopak u nepřímé definice nedochází k přímému pojmenování rysů v textu. V tomto případě je hlavně na čtenářovi, aby si bez přímého zásahu autora ze skládanky narativních elementů doplňujících postavu sám vyvodil vlastnosti, které postava reprezentuje. (Rimmon-Kenanová 2001, s. 68)

Povahový rys může být implikován jednorázovým činem nebo obvyklou činností. V případě jednorázových činů se vytváří dynamický aspekt postavy, který hraje svou roli v krizovém bodu narativu. Obvyklá činnost naopak vykresluje neměnný, statický aspekt postavy, který se skládá z jejích zvyků. Jednorázový čin sice neodráží konstantní vlastnosti, ale jeho dopad je v narativu výraznější než běžné chování postavy. Činy se dají dále rozdělit na akt uskutečněný, neuskutečněný a zamýšlený. Jinými slovy, co postava opravdu vykonala, co měla udělat, ale neudělala a neuskutečněný plán nebo záměr. (Tamtéž)

Dále se jedná o řeč (též promluvu) postavy, která může proběhnout v konverzaci nebo jen jako tichý proud myšlenek. Svým obsahem i formou nám může o postavě prozradit její povahové rysy. Čím odlišnější je styl řeči postav od stylu vypravěče, tím je

pro danou postavu charakterističtější. Může nám o postavě prozradit její původ, bydliště, společenskou vrstvu, povolání nebo i individuální vlastnosti, například intelekt. (Tamtéž, s. 70)

Vodítkem k dalším povahovým rysům může být i vzhled postavy. Některé části vzhledu postavy zůstávají v celém příběhu neměnné, některé, jako třeba oblečení, se mohou měnit častěji. (Tamtéž, s. 72) Obvykle je vzhled vyjádřený popisem zprostředkovaným vypravěčem nebo ostatními postavami. Vyděluje určitou postavu vůči ostatním entitám jejího okolí a jasně ji identifikuje. Je však třeba zdůraznit, že v případě kódování a dekódování vzhledu nedochází k projevu jen předem daných literárních konvencí, ale i mimoliterárních, obecně uměleckých, společenských či kulturních. Vzhled se dále může měnit i na základě vztahů postav samých k sobě nebo k ostatním postavám a tyto proměny nám dozajisté mohou prozradit další rysy postav. (Fořt 2008, s. 66-67)

Posledním z možných zásahů do rysů postavy může být i fyzické okolí, ve kterém se postava nachází. Může se jednat o místo i blízké postavy. (Rimmon-Kenanová 2001, s. 73)

Vlastní jména postav nám pak slouží jako souhrn rysů či skupiny rysů ke konkrétní postavě a stávají se její neoddělitelnou součástí. K postavám se lze odkazovat nejen skrze jména vlastní, ale i skrze osobní zájmena, přívlastky, demonstrativa nebo členy určité, které postavy dotvářejí. (Chatman 2008, s. 137)

Celkový příběh vzniká tvorbou malých příběhů promítaných na zkušenosti s ostatními narativy, na kterých se svým dílem podílí veškeré nám známé literární postavy. Díky zpětnému pohledu na spojitost mezi jednotlivými rysy můžeme postavy zpětně vystavět v rámci daného narativu. (Turner 2005, s. 27) V každém díle nám jednotlivé rysy v narativu formují nově vzniklé entity nazývané literární postava. V následující části se pokusím rekonstruovat primárně výraznější postavy na základě textu, ve kterém se objevují. Ke zjištění charakteru a následně i funkce, kterou ve vyprávění zastávají, zohledním odlišné rysy jednotlivých postav v rámci celého narativu.

3 Vetešnictví pana Nakana

V novele *Vetešnictví pana Nakana* jsou dominantním prvkem promluvy postav, konkrétně dialogy s protagonistkou. Čtyři nejvýraznější postavy, jejichž životní etapa je v díle vyobrazena, jsou představeny hned v úvodní části knihy. Hlavní hrdinkou je dívka jménem Hitomi, z jejíž perspektivy je na děj nahlíženo. Příběh je vyprávěn subjektivně z jejího úhlu pohledu, který je soustředěn podle jejích zájmů a týká se událostí odehrávajících se chronologicky v jejím životě. Popsaný způsob vyprávění odpovídá tomu, že Hitomi není vševědoucím vypravěčem. Do určité míry tak novela připomíná deník, ve kterém se však ostatní postavy vyjadřují přímou řečí a jednotlivé zápisy pozbývají datace. Hitomi promluvy od ostatních nesoudí, ale nabízí se zvažovat jejich validitu. Zbývajícimi třemi hlavními postavami jsou pan Nakano, jeho sestra Masajo a Takeo. Dílo je rozděleno do čtrnácti kapitol, ve kterých dále v každé vystupuje minimálně jedna postava, která je čtenáři prostřednictvím Hitomi podrobněji popsána a další, které se objeví jen jednou nebo dvakrát. Samotné názvy kapitol obsahují předmět, který slouží jako pojítka s dějem odehrávajícím se v nich. O postavách samotných tyto předměty přímo nic nevyprávějí, nicméně většinu z nich lze přiřadit k postavám a jejich činům.

Děj se odehrává primárně ve vetešnictví, které vede pan Nakano (v knize je dále představen celým jménem jako Nakano Haruo). Do vetešnictví pravidelně dochází jeho zaměstnanci Hitomi (celým jménem Suganuma Hitomi), Takeo (celým jménem Kirjú Takeo) a čas od času tam vypomáhá i Nakanova sestra slečna Masajo (celým jménem Nakano Masajo). Se všemi postavami se čtenář seznamuje a poznává je stejným způsobem jako hlavní hrdinka Hitomi ve svém životě. Čtyři zmíněné postavy, zná Hitomi díky společnému zaměstnání už od začátku.

3.1 Nakano Haruo

První zmínka v knize je o panu Nakanovi, kterého Hitomi přímo definuje následovně:

Majitel byl hubený, měl vousy a na hlavě pletenou čepici. Působil poněkud zvláštním dojmem. Tak jsem poznala pana Nakana. (Kawakami, 2018, s. 7)

Hitomi zde zmiňuje pravděpodobně jen ty fyzické rysy, které ji při prvním setkání zaujaly. Následně je shrnuje do subjektivního dojmu, který ale ničím neobjasní. Při dalším popisu se nepřímo zmíní i o jeho povaze:

Pan Nakano mi připadal jako člověk, který mluví nesmysly, ale když jsem viděla, jak obchod překvapivě vzkvétá, říkala jsem si, jestli tomu tak není právě díky té jeho bezhlavé lehkovážnosti. (Kawakami, 2018, s. 8-9)

Opět velice stručná poznámka, ale i přes její příkrost z ní lze vyčíst obdiv ohledně vedení obchodu. Pan Nakano je v knize nepřímo popsán i svou sestrou, která o něm v souvislosti s jeho starostmi o její milostný život řekla následující:

„Haruo nechce píchnout do vosího hnízda, proto sám nepřišel. Tak kolik vám dal? Pět tisíc? Bývá dost lakomý,“ [...] „Haruo si myslí, že všechno musí být, jak on si pískne,“ řekla. (Kawakami, 2018, s. 37)

Zmíněná promluva spíš vykresluje postoj jeho sestry vůči jeho starostem o záležitosti, které se ho přímo netýkají a do kterých ze své pozice nemá právo mluvit. Nicméně je zde jeho lehkovážnost vystřídaná starostlivostí, jakkoli oprávněnou. Nehledě na to, jaké si dělal starosti ohledně sestry, však vlastní život nijak nehodnotí, přestože měl sám tři ženy, a s každou z nich měl potomka. O nich v knize ale nikdy otevřeně nemluvil. K tomu ještě udržoval poměr s milenkou, o čemž se prvně zmínil Takeo, který dále dodal:

„Náš šéf je záhadný. Možná proto se tak líbí ženám.“ (Kawakami, 2018, s. 14)

Z čehož spíš opět vyplývá lehkovážnost, o které mluvila Hitomi. Nakano sám ve svých promluvách často zcela upřímně vyzvídá informace o hlavní hrdince nebo mluví o svém milostném životě, který se ale netýká jeho manželství. Poprvé se o milence zmíní v kapitole *nůž na dopisy*. Vypráví v ní Hitomi o tom, jak mu ženy říkají, že dokáže šikovně naplánovat vchod do hodinového hotelu. Bohužel když tam jednou s milenkou šel, ona u vchodu zakopla a pak mu to vyčetla, což pan Nakano shrnuje následovně:

„Obvykle si dávám na čas a snažím se, abych ženskou přivedl alespoň dvakrát k orgasmu. A denně si měním spodní prádlo.“ [...] „A pak mi ta ženská řekne, že to všechno prý není roztomilé! Při orgasmu přitom mlčí jako ryba. Ani nesténá, ani nevzdychá. Většina lidí přece při tom alespoň potichu nějaké zvuky vydává, ne? Nedokážu té ženské přijít na kloub.“ (Kawakami, 2018, s. 69)

Záhadnost je tak v kontrastu s upřímností, která se týká otevřeného popisu jeho milostného života. Ve stejné kapitole se ale panu Nakanovi stala kvůli jeho lehkovážnosti nepříjemná událost, ve které vystupoval právě nůž na dopisy. Pan Nakano se kvůli zvláštní stížnosti ohledně ostrosti zmíněného předmětu od jedné zákaznice vydal přímo za ní. Poté, co nůž podle neobvyklých pokynů naostřil, jím byl tou ženou bodnut do boku. Skončil kvůli tomu nakonec v nemocnici.

O postavě, která čin provedla, ani o jejích motivech není v knize dále žádná zmínka, kromě toho, že byla dotyčná pravděpodobně ve vazbě. Co se týká děje, ani v něm už riskantní čin nehrál roli. Jedná se o jednorázový čin, který Nakano přímo neuskutečnil. Dalo by se však usuzovat, že ať je to událost jakkoli dramatická, slouží jako potvrzení Nakanova charakteru, který zahrnoval rys lehkovážnosti. Nakano se k události blíže nevyjadřuje a Hitomi se o tom bavit nechtěla. Jak sama psala, nebyla zvyklá o takových věcech mluvit.

3.2 Kirjú Takeo

Další postavou je Takeo. První přímý popis, který se ho týká, je o detailu na jeho pravé ruce a tím je chybějící poslední článek malíčku. O ten přišel na vyšší střední škole kvůli spolužákovi, který mu ho při šikaně přirazil do železných dveří. Hitomi vypráví, jak k tomu došlo a dodává:

Říkával Takeovi, že se mu chce při pohledu na něho zvracet. Takeo ze školy odešel půl roku před jejím ukončením, protože od toho incidentu s železnými dveřmi měl pocit, že jeho život je ve vážném nebezpečí. (Kawakami, 2018, s. 12)

Hitomi se ho dál ptá, jestli se zlobil na spolužáka, který mu úraz způsobil a který se podle všeho dostal na prestižní školu a měl před sebou slibnou budoucnost. Takeo odpovídá:

„A co by se změnilo, kdybych se zlobil?“ [...] „To ty nemůžeš pochopit, Hitomi,“ odpověděl. „Ty máš ráda knížky, jsi všestranný člověk, ale já jsem jen jednoduchý kluk.“ (Tamtéž)

K tomu, co tím myslí se přesně nevyjádří a ani Hitomi se dál neptá. V porovnání s otevřeností pana Nakana, který je Takeem označen za záhadného, je sám Takeo velice tajemná postava. Nakano o něm v dopise napíše, že se zdá být lhostejný k ženám a že mu postoj k nim závidí. Sám Takeo je spíš nemluvný, ani když je třeba opilý, tak toho moc nenamluví. Ve vztahu, který se v díle vyvíjí mezi Hitomi a Takeem tak vznikala řada otázek, které se v díle buď časem nějakým způsobem zodpověděly nebo byly postavami nepřímou komentovány. I když se spolu v opilosti políbí, působí Takeo na Hitomi nervózně. Z jejích myšlenek se však zdá, že o kontakt s ním stojí. Následně spolu mají schůzku, při které Takeo Hitomi vezme za ruku, což Hitomi popisuje následovně:

Když jsme vyšli z restaurace, řekla jsem: „Tohle bylo jako opravdové rande.“ Takeo se zamračil. „Opravdové rande?“ zeptal se. [...] Takeo mě za chůze vzal za ruku. Šli jsme a drželi se za ruce. Museli jsme působit dost nemotorně. (Kawakami, 2018, s. 49)

Vztah, který se mezi nimi formuje, popisuje převážně Hitomi. Ohledně předchozích vztahů se Takeo zmíní jen o bývalé přítelkyni, která ho nutila pít ocet. Prý někde zaslechla, že ocet pomáhá proti poruchám erekce. Takeo Hitomi danou situaci vysvětlí slovy:

„Víš, sex, to není zrovna moje silná stránka. Promiň.“ [...] „To ale není můj problém, já prostě jen nemám o sex moc zájem.“ [...] „Nedokážu to dobře vysvětlit. Nakonec se mi to začalo protivit,“ řekl jen a zase se odmlčel. (Kawakami, 2018, s. 58-59)

Tím možná zodpověděl, čeho se obával ve vztahu s Hitomi. K sexuálnímu styku nakonec mezi ním a Hitomi dojde, ale od té chvíle se začnou navzájem vzdalovat. Společné dialogy mezi nimi začnou ubývat a s tím i další přísun informací o Takeovi, přestože se pravidelně dál potkávají v práci. Kapitola, ve které se odloučí se jmenuje *šicí stroj*. Šicí stroj třímala v rukou popová hvězda Seiko Matsudová na plakátu, který Takeo přinesl do obchodu pana Nakana k prodeji. Ve stejné kapitole se Hitomi zlobila na Takea, který ji namaloval nahou a obrázek vystavil v obchodě. Z náhlého popuzení řekla Takeovi,

že už se nikdy nevidí. Takeo ji později odvětí, že se zlobí, a aby už mu nikdy nevolala, ani neposílala žádné zprávy. Krátce na to mezi nimi proběhne dialog, kdy Takeo Hitomi řekne:

„Myslím, že pořád ještě nedokážu lidem důvěřovat,“ vyhrkl Takeo. „Tohle...,“ řekl a zamával malíčkem pravé ruky. „Tohle za to může.“ [...] „Já mám z lidí strach,“ řekl pomalu Takeo. (Kawakami, 2018, s. 160)

Takeo se nakonec Hitomi svěřil se svým strachem, který si od onoho incidentu se spolužákem nese v sobě a který mu zřejmě brání v navázání plnohodnotného vztahu.

3.3 Nakano Masajo

Třetí postavou je slečna Masajo, starší sestra pana Nakana. Hitomi ji popisuje jako asi pětapadesátiletou umělkyni. Její promluvy se většinou týkají vztahů. Poprvé se s Hitomi horlivě baví o muži, se kterým se vídá. Vždy, když obsluhuje v obchodě zákazníky, se toho hodně prodá. Sama o sobě prohlásí:

„Myslím, že v sobě musím mít něco, co lidi uklidňuje,“ říkala. (Kawakami, 2018, s. 52)

Hitomi se jí jednou zřejmě v souvislosti s Takeem zeptá, jak se bavit s opačným pohlavím uvolněně a Masajo jí odpoví, že když se s ním vyspí, napětí mezi nimi se trochu uvolní. Když ale v nemocnici Nakano začne mluvit o erekci, Masajo reaguje pohoršeně. Ve chvíli, kdy se vztah mezi Hitomi a Takeem začne zhoršovat, už Hitomi nijak konkrétně neporadí. S přítelem (jménem Marujama) slečny Masajo se Hitomi jednou setkala osobně, ale moc toho nenamluvil, tudíž ani nepotvrdil, ani nevyvrátil žádné informace. Nicméně v kapitole *jablka*, se od slečny Masajo Hitomi dozví, že její přítel utekl. Hned poté následuje popis slečny Masajo:

Nebyla to obvyklá slečna Masajo. Nevyzařovala z ní žádná vitalita. (Kawakami, 2018, s. 188)

Následně se slečna Masajo tři dny neobjeví v obchodě, z toho důvodu se za ní Hitomi vydá. Slečna Masajo ale při návštěvě vypadala v pořádku. Nicméně zarazí Hitomi se zvláštními dotazy:

„Povězte mi Hitomi, myslíte si, že sexuální touha je důležitá?“ [...] „Bez sexuální touhy je to nuda, nemyslíte?“ [...] „Vy musíte mít, Hitomi, ještě určité plno sexuální touhy. Jak já vám závidím!“ (Kawakami, 2018, s. 196-197)

Zde je vidět určitá paralela mezi Hitomi a Masajo, které jsou věkově odlišné, ale jako postavy mají podobné zkušenosti. Na rozdíl od Masajo se však Hitomi ani jednou neuchýlila k předávání jakýchkoli rad ohledně vztahů. Důvodem mohl být její mladý věk nebo přesvědčení, že neumí rady moc dávat, ani je přijímat. Přímé pohnutky slečny Masajo se čtenář, stejně jako Hitomi, nikdy nedoví. Hitomi však ještě zpětně zavzpomíná na další Masajino vyprávění:

„Víte, domnívala jsem se, že jsem s Marujamou kvůli sexuální touze. Ano, Hitomi, muži i ženy mají sexuální touhy, a aby je naplnili, do někoho se zamilují. Může se tomu říkat různě, třeba láska nebo vášeň, ale stručně řečeno, ať je to zabaleno do jakkoli krásného papíru, je to právě sexuální touha, co žene lidi do lásky ze všeho nejvíc. O tom jsem byla vždycky přesvědčena.“ [...] „Ale víte, možná to s Marujamou ani nebyla sexuální touha,“ pokračovala slečna Masajo. (Kawakami, 2018, s. 201-202)

Poté se Hitomi od Masajo dozví, že od té chvíle, co Marujama odešel, se cítila velice osamělá. Od začátku nepocítovala žádnou sexuální touhu, jen zažívala neustálý pocit osamělosti. Hitomi přemýšlela, na čem tedy stála láska mezi Masajo a Marajumou. Její myšlenky ale nemají žádný závěr. Jednoho dne se Marujama vrátil a Masajo Hitomi řekla, že si myslela, že utekl, protože ho milovala. Název kapitoly koresponduje s jablky, která Masajo nabídne Hitomi, když jí sdělí, že dostala z lásky strach. Nabízená jablka jsou kyselá, ale jak Hitomi, tak Masajo je s chutí sní. Těžko říct, jestli jsou zde zmíněná jablka symbolem kyselé lásky, do které je třeba se zakousnout. Nicméně Masajiny myšlenky, o kterých v rozhovoru mluví, Hitomi do určité míry ovlivní. Důkazem jsou právě úvahy, které se v Hitomiině mysli hned po rozhovoru stočí k Takeovi.

3.4 Suganuma Hitomi

Hitomi zde rozebírám jako poslední z toho důvodu, že se její charakter odráží ve všech třech zmíněných postavách, které ji velkým dílem ovlivňují. Ke vzhledu Hitomi se nepřímou vyjádří Takeo po tom, co ji uviděl nahou, slovy:

„Ach, to tvoje nahé tělo. Hitomi!“ [...] „Připadá mi nádherné.“ (Kawakami, 2018, s. 120)

Jiný detailnější popis však začátek knihy postrádá. Nabízí se otázka, jakou funkci nese absence popisu vnějšího vzhledu protagonistky. Z určitého hlediska se může jednat o způsob, jak by se vícero čtenářek mohlo lépe vcítit do hlavní postavy. Druhý důvod by se mohl týkat větší přirozenosti postav, kvůli které se Hitomi v roli vypravěče nemá potřebu podrobně popisovat. Popisy ostatních postav se však vždy týkají nějakých opravdu specifických detailů³. Z toho lze usoudit, že Hitomi ostatní nepozoruje zevrubně, ale jako množství jednotlivých charakteristických rysů, ze kterých je následně skládá dohromady. Sama se často ptá na názor nebo naslouchá vyprávění ostatních, čímž si ujasňuje své vlastní možnosti.

Z části ovlivněna rozhovory s panem Nakanem a jeho sestrou začne přemýšlet o Takeovi. Hitomiina nerozhodnost ve vztahu k Takeovi se několikrát promění. Ze začátku si přizná, že si sexuální styk s Takeem nedokáže představit. Hitomi je ale první, kdo iniciuje polibek s Takeem, až ho její impulzivita překvapí. Následně se začnou scházet, ale Hitomi je z toho nesvá, což podtrhují její slova o tom, že je jejich schůzka „jako opravdové rande.“ Následně se zeptala Masajo na radu ohledně toho, jak by měli mladý muž a dívka trávit společný čas spolu. Masajo ji poradila, aby to zkusili skrze sexuální styk. Hitomi o tom přemýšlí, ale Takeo se jí svěřil ohledně jeho bývalé přítelkyně a ohledně jejich praktik s octem. Poprvé tak k ničemu nedojde. Podruhé k sexuálnímu styku dojde, ale jejich vztahu to nepomůže a postupně se začnou vzájemně vzdalovat. Hitomiiny úvahy se mezitím nesčetněkrát promění. V jednu chvíli si je jistá, že ho miluje v jiný okamžik opět tápe. V kapitole s názvem *šaty* začne Takeovi pravidelně každý den volat. On na její hovor však nikdy neodpoví. Hitomi vždy připisuje jeho nezájem pracovní zaneprázdněnosti. Jednou však v duchu přemýšlí:

„Nenávidím mobily!“ pomyslela jsem si. Kdo k čertu vynalezl něco tak nepohodlného? Pro lásku – ať už je bez problémů, nebo ne – neexistuje větší zlo než mobil. Je to už možné jím zastihnout kohokoli skoro všude a za všech okolností. Odkdy jsem já

³ Viz kapitoly s názvy ostatních postav

vlastně do Takea zamilovaná? A o čem se chci ujistit, že mu pořád volám? (Kawakami, 2018, s. 147)

Po hádce začne intenzivněji přemýšlet o vztahu mezi nimi, přes který se i se svými obavami nedokáže přenést. Masajo si všimne, že Hitomi pohubla, a připíše to její nešťastné lásce. Na Masajinu smršť otázek odpovídá Hitomi negativně a dokonce popře, že by Takea stále milovala. Ke konci rozhovoru se však Hitomi rozpláče. Masajo se Hitomi svěří, že vždy vinu sváděla na toho druhého, aniž by měla oprávněný důvod. Přestala až když jí bylo padesát let. Důvodem bylo, že ten druhý mohl přeci kdykoli umřít. Od té doby Hitomi začne přemýšlet stejným způsobem i o Takeovi. Nakonec je Masajo pošle oba společně do banky a při snaze o navázání hovoru po dlouhé době Takeo začne Hitomi trochu odpovídat. Na otázky týkající se jejich vztahu však zarytě mlčí. Hitomi rozvine svou původní myšlenku:

Najednou mi došlo, že jsem Takea nakonec přece jen milovala, i když jsem nevěděla proč. Od chvíle, kdy mi přestal brát telefon, jsem se o citech snažila nepřemýšlet. Ale milovala jsem ho jako blázen. Láska je bláznivá. (Kawakami, 2018, s. 159)

Z úryvku vyplývá jako by se Hitomi snažila sama sebe přesvědčit o lásce, které vlastně plně nerozumí. Pohnutky, které ji k ní vedly jsou schované v rozhovorech o jejích pojetích, které vedla s ostatními postavami. Ty se však setkávají v průběhu příběhu jak se zdary, tak s nezdary a tím pádem i Hitomi sama se zřejmě ocitá na podobné cestě.

Hitomi se Takeovi vyzná ze svých citů, ale Takeo vyznání nijak neokomentuje. Následně řekne, že má z lidí strach. Hitomi rozhovor připomene její vlastní strach z lidí z vlastního okolí a hlavně strach, který chová sama vůči sobě. Vnímá však rozdíl mezi jejím strachem a tím, o kterém jí řekl Takeo. Nakonec se jí udělá nevolno z pomyšlení, jak odlišné jsou asi jeho a její myšlenky. S Takeem během rozhovoru zmoknou, proto si ve vetešnictví koupí v názvu kapitoly zmíněné šaty. Během toho si však pomyslí:

„Už mu nikdy nezavolám. Jestli to takhle mezi námi úplně skončilo, nevádí.“ pomyslela jsem si. Bylo mi však jasné, že tohle si dlouho myslet nebudu. Určitě mu zítra znovu zatelefonuji. [...] Při pomyšlení, že bych takhle měla strávit celý zbytek života, chvílemi v nejistotě, chvílemi ve strachu, chvílemi úplně ztracená, přepadla mě taková

deprese, [...] Přesto jsem Takea milovala. ,Poznala jsem lásku, ale stejně se cítím jako v prázdném světě, ' pomyslela jsem si unaveně. (Kawakami, 2018, s. 162-163)

Hitomi zklamaně připustí, že světy naplněné problémy se vztahy jsou prázdné a jejich prázdnotě konečně trochu víc porozumí. Vztah mezi Takeem a Hitomi se dál už neposune. Po tom, co pan Nakano zavře svůj obchod, se spolu po dvou letech úplnou náhodou setkají v novém podniku, kde oba pracují. Mezi tím už se z nich ale stanou úplně jiní lidé. Při znovuotevření nového obchodu pana Nakana se navzájem omluví za své dřívější chování. Hitomi znova pocítí své dřívější city a tím kniha končí.

Mezi čtveřicí těchto postav vznikne jakési pouto, které je podobné rodinnému a obchod Nakano se stane zastřešujícím prvkem, který ho pomohl vytvořit.

3.5 Ostatní postavy

V knize dále vystupuje okolo 25 vedlejších postav. Dají se rozdělit na postavy, které vystoupí jen jednou a ty, které vystoupí opakovaně. Pro oba typy ale platí, že se v každé kapitole objeví minimálně jeden z nich. Z většiny se jedná o zákazníky Nakanova vetešnictví nebo osoby blízké jedné ze čtyř postav, které jsem analyzovala výše.

Roli, kterou v textu mají, je dočasné rozptýlení výraznějších postav od běžných úvah. Dějová linka se díky nim stáčí k menším uzavřeným příběhům, čemuž odpovídá i rozdělení textu do daných kapitol. Díky ostatním postavám také prostředí fikčního obchodu vyvolává dojem reálného vetešnictví, ve kterém se podobně pohybují zákazníci všeho druhu.

Dalšími postavami jsou slavné herečky nebo zpěvačky z našeho světa, které byly v díle zmíněny pod svým celým jménem. Jejich přítomnost znamenala další propojení světa fikčních postav se světem reálných lidí. Postavy v knize je zmínily během vzájemných dialogů. Mezi tyto postavy patří herečka Jumi Kaoru z historického dramatu *Mitto Kómon*, kterou zmínil Takeo v souvislosti s tím, že se mu líbila. Druhou z nich je herečka a zpěvačka Macuda Seiko, jejíž reklamní poutač v životní velikosti přinesl Takeo do obchodu pana Nakana k prodeji.

4 Za sklem

V románu *Za sklem* je dominantní rozdíl mezi protagonistkou a vedlejšími postavami. Rozdíl je vyjádřen odlišným vnímáním okolního světa skrze činy a monology nebo dialogy postav. Protagonistkou je dívka jménem Furukura Keiko, z jejíž perspektivy je příběh vyprávěn. Podobně jako ve *Vetešnictví pana Nakana* je i ona vypravěčem, který není vševědoucí. Stejným způsobem se tak dozvídáme i o ostatních postavách, které se ještě projevují nezávisle na Keiko ve svých promluvách. Keiko činy a promluvy ostatních nechápe a se stejným nepochopením vnímají i ostatní postavy ji. Postavy se tak dají rozdělit na ty, které z nějakého důvodu nezapadají do společnosti a na ty, které požadují, aby ostatní zapadaly. V případě Keiko se jedná o první skupinu. Někteří se ji snaží změnit jemnými gesty, někteří na čas rezignují a někdo ji nevybíravým způsobem otevřeně kritizuje. Mezi postavami, které nezapadají do obrazu společnosti není sama, nicméně je v knize jediná, kterou její odlišnost vyloženě netrápí.

Děj se odehrává v *konbini*, japonském minimarketu s nepřetržitou otevírací dobou, který nabízí zboží denní potřeby i potraviny, a dokonce i některé služby.

4.1 Furukura Keiko

V tomto díle jsou hlavním prvkem narativu činy protagonistky, tudíž ji zde rekonstruují jako první. Vyprávění začíná v *konbini*, kde Keiko pracuje. Děj je chronologický, nicméně na začátku je uvedena pasáž, kdy se Keiko vrací ke svému dětství. Už od školky měla jasné vidění světa, který byl však pro ostatní zcela nepochopitelný. První její výrazně odlišný čin proběhl už v mateřské školce. Při pohledu na mrtvého ptáčka se rozhodla ho odnést matce s nápadem, že by si ho večer s rodinou uvařili a snědli. Reakce ostatních byly úplně odlišné. Děti podobného věku při pohledu na mrtvolku ptáčka začaly brečet a její matka ji obratem navrhla ho společně pohřbít. Keiko si však nevšimla ani jedné z reakcí okolí a vůbec nechápala, že byl její návrh přijat s takovým zděšením. Druhý čin, který ji vyčlenil z kolektivu, se odehrál na základní škole. Její spolužáci se začali prát a ona se rozhodla zasáhnout. V ten moment přemýšlela, jak by je co nejrychleji zastavila a napadlo ji praštit je lopatou po hlavě. Všichni byli opět zděšeni, ale Keiko tomu vůbec nerozuměla:

„Vždyť ale všichni říkali, že je musíme zastavit. Já si jen myslela, že když to udělám takhle, Jamazaki a Aoki toho hned nechají.“ Vysvětlovala jsem trpělivě a nechápala, proč se učitelé zlobí. (Murata, 2019, s. 14)

Její chování ji vyčleňovalo ze společnosti, což by jí samotné nevadilo, ale kvůli rodičům se začala snažit „dát se do pořádku.“ Jediným činem, který by odpovídal společenským konvencím, bylo, že v prvním ročníku na vysoké škole začala dělat brigádu právě v *konbini*. Prostředí japonského minimarketu ji doslova pohltilo a stalo se hlavní náplní jejího života:

Občas si na kalkulačce zkouším počítat, kolik hodin už uplynulo od onoho dne. [...] Zrovna nedávno, 1. května, oslavil devatenácté výročí od otevření a od té doby uplynulo už 157 800 hodin. Je mi šestatřicet a coby zaměstnanec jsem vlastně stejně stará jako náš obchod – osmnáct let. (Murata, 2019, s. 22)

Věk je jeden z mála přímých popisů hlavní postavy. Keiko vnímá své narození odlišně od svého „zrození“ jako zaměstnance *konbini*. Vnímá svůj život skrze všední činnosti týkající se chodu obchodu, které má plně zautomatizované. Je s prací, kterou vykonává, plně spokojená, i když už dávno vyrostla z věku, který je k takovému druhu činnosti určen. Díky své obratnosti i co se týká vystupování mezi lidmi, zažívá v obchodě pocit sebevědomí.

Její charakter se dá rozdělit na dvě stránky. První je upřímné a opravdové já, které se liší od ostatních. Druhou stránkou je maska, kterou pomalu vědomě přejímá ze svého okolí. Často ji formují ostatní postavy, se kterými je v každodenním kontaktu. Sama vnímá, že ostatní dělají podobnou věc. V duchu si říká:

Myslím, že takovouto vzájemnou nákazou si nadále udržujeme své lidství. (Murata, 2019, s. 26)

Nicméně způsob, jakým vědomě přejímá rysy ostatních postav – tajným sledováním a napodobováním, vymýšlením strategií, aby se nezjistilo, že ve skutečnosti jen kopíruje cizí identitu – znovu připomíná, že skutečná povaha Keiko je úplně jiná než povaha „normálních“ lidí. V tajném pozorování je tak obratná, že si toho ani dotyčné

postavy nevšimnou. Popis její strategie je tedy mířen na jediný další možný subjekt a tím je čtenář. Je tím vytvořen prostor, ve kterém mohl čtenář sám rozhodnout o tom, jestli jsou její činy oprávněné. Keiko je vždy ve svých činnostech velice praktická, což však ostatní postavy nevnímají pozitivně, protože se to zcela liší od běžných způsobů. Její motivace však není nijak mimo běžné konvence. Snaží se vždy rychle vyřešit situaci, bohužel ne vždy tou nejlepší cestou. Nejen každá postava, ale i čtenář se tak ocitá v roli kritika, který může hodnotit rozhodnutí a kroky, které Keiko udělá.

Jednoho dne se Keiko náhodou setkala s bývalou spolužačkou a staly se z nich přítelkyně. Začaly se scházet a postupně Keiko seznámila i se svými kamarádkami a také s jejich manželi. Zřejmě, když dojde k vyčerpání obecných témat, začnou postupem času Keiko zpovídat z jejího osobního života. Díky své sestře se Keiko naučila fráze, které říkala, aby si ostatní nemysleli, že je nějakým způsobem zvláštní. Nicméně ne vždy díky nim dokáže ostatní přesvědčit, obzvlášť když se její situace dlouho nijak nemění. V době, kdy byla malá, padala vina za její chování na rodiče. Teď když je dospělá nese celou tíhu očekávání společnosti sama:

„Když už si ale o mně jednou pomyslí, že jsem nějaká divná, protože o sobě si všichni myslí, že jsou normální, tak to pak vztáhnou úplně na všechno, co?“ [...] Všichni jsou přesvědčení, že u těch divných případů mají plné právo zasahovat jim do života, jen aby našli příčinu jejich jinakosti. (Murata, 2019, s. 45)

Z jejích slov doléhá jak na ni, tak na čtenáře frustrace ze situace, která se ostatním těžko vysvětluje, protože je tak neobvyklá. Keiko není hloupá a nikomu svým chováním neubližuje. Jen chce dělat to, co ji nejvíc těší. Nicméně společnost, ve které se nachází, její důvody netoleruje:

Normální svět nestrpí odlišnosti a cizí prvky tiše likviduje. A každý, kdo do něj nezapadá, je srovnáný do latě. Aha, tak proto se musím dát do pořádku. Pokud se nedám do pořádku, normální lidi mě vyloučí ze svého středu. Mám dojem, že jsem konečně pochopila, proč se moje rodina tak úporně snažila, abych se dala do pořádku. (Murata, 2019, s. 60)

Zmíněnou úvahou si Keiko vysvětluje chování své rodiny a přijme díky ní fakt, že pokud se nějakým způsobem nezmění bude společností ostrakizovaná do konce života. Keiko je jako protagonistka velice rozporuplná postava. Její přístup je převážně racionální a mnohem přijatelnější než od zbylých postav, které se ze společnosti nějakým způsobem vyčleňují. Společnost je však ke všem cizím prvkům nehledě na jejich formu velice nepřátelská.

4.2 Širaha

Postavou, která ovlivní Keiko a potažmo děj, je Širaha, nový zaměstnanec *konbini*, kde Keiko pracuje. K přímému popisu jeho zevnějšku dojde hned když se poprvé objeví v obchodě:

Na vyzvání vedoucího se dveře tiše otevřely a dovnitř vstoupil se svěšenou hlavou pohublý, dobře přes sto osmdesát centimetrů vysoký muž, který připomínal drátěný věšák. Vypadal, jako kdyby byl opravdu upletený z drátu, a na nose měl brýle s drátěnými obroučkami, které zdánlivě ovinovaly jeho obličej. Na sobě měl bílou košili a černé kalhoty, jak to vyžadovaly firemní předpisy, ale byl tak hubený, že mu košile vůbec neseseděla, a zatímco ruce mu čouhaly z krátkých rukávů, kolem břicha se látka nepřírozeně krabatila. (Murata, 2019, s. 37-38)

Popis jeho zevnějšku sám o sobě implikuje určitou deviaci. Širaha se odlišuje jak svým vzhledem, tak monology, které jsou primárně negativní. Na své kolegy je nepřijemný a svou práci vykonává ledabyle. Po tom, co se začne blíže zajímat o jednu ze zákaznic je nakonec z práce propuštěn. Širaha poté skončí téměř na ulici, jeho sociální status klesne na úroveň bezdomovce. I ze své pozice však vnímá Keiko jako postavu nehodnou existence a celý svět jako nefunkční. Na rozdíl od Keiko je se svým životem nespokojený a dává svou nespokojenost hlasitě najevo. Keiko se s ním náhodou setká před *konbini* poté, co ho vyhodí z práce. Z náhlého popudu, aby je spolu neviděli zákazníci, ho pozve na čaj. Širaha pak začne horlivě popisovat v jaké je situaci:

„Tehle svět nestrpí žádný cizí prvky. Já se s tím potýkám na každém kroku,“ [...] „Jak vyčníváš z řady, je zle. Proč pořád jen brigádníčím, i když mi už táhne na čtyřicet? Proč jsem nikdy s nikým nechodil? S naprostou samozřejmostí se mě všichni furt ptají, jestli jsem měl nějaké sexuální zkušenosti, [...] Nikomu jsem nikdy nic neprovedl, a přesto

všichni tak samozřejmě znásilňují moji osobnost, a to jen proto, že patřím k menšině.“
(Murata, 2019, s. 64)

Z jeho slov se zdá, že si je vlastně v něčem s Keiko podobný, nicméně jeho negativita a přístup k práci se diametrálně odlišují od pracovité a skromné Keiko. Vypadalo to, že je společnost rozdělena na ty, kteří se chovají podle společenských konvencí a ty ostatní. Skutečností je, že se mezi sebou odlišují i ti, kteří společenské konvence nedodržují, a to z velké části svým přístupem.

Potom, co se Širaha trochu uklidní, se hned pustí do kritiky Keiko. Ta po celou dobu jeho vyprávění tiše přemýšlí o tom, že to měl vlastně docela těžké. Nicméně stejnou kritiku, kterou mu ostatní výrazně znepríjemňovali život, se nebojí sám použít na ni. Jeho slova ji však vůbec nijak neranila a bez většího otálení se nakonec Širaha zeptala, jestli by si ji nechtěl vzít. Keiko vnímá, že formálním sňatkem by udělala ústupek proti svým přesvědčením, ale konečně by se vyhnula komentářům od ostatních. Širaha je tím poněkud zaskočen, ale nakonec se ještě téhož dne ke Keiko nastěhuje.

Keiko o sobě okamžitě rozhlásí, že s někým chodí a na čas od všech ustanou veškeré nepříjemné poznámky ohledně jejího života. Vypadá to, že si za jejími slovy každý domyslel svůj vlastní příběh, se kterým se spokojil. Se Širahou se domluvili, že ho Keiko bude živit a on ji nechá o něm vyprávět, co uzná za vhodné. Bohužel se jednoho dne prořekne v práci, že začala bydlet právě se Širahou a všichni najednou začnou s velkou intenzitou řešit jejich vztah. Keičina sestra je navštíví a hned zjistí, že jedná jen na oko, a začne Keiko zahrnovat řadou výčitek, které v sobě do té doby dlouho dusila. Dokonce jednoho dne přijede Širahova švagrová, aby od něj získala nesplacený dluh. Keiko se s ní osobně vůbec nezná. Jen kvůli tomu, že začala žít se Širahou ji však jeho švagrová začne okamžitě kritizovat, urážet a hodnotit její život. Ze všeho toho ruchu okolo a přemlouvání ze strany Širahy se nakonec Keiko rozhodne změnit zaměstnání. Její přirozenost ji však zastaví a těsně před prvním pracovním pohovorem si změnu zaměstnání rozmyslí.

4.3 Ostatní postavy

V knize dále vystupuje asi 6 typů postav. Těmi jsou spolužáci, učitelé, rodina, zaměstnanci a zákazníci *konbini*, Keičina kamarádka a její kamarádi a Širahovi známí. Z toho velká část postav zde vystupuje jako skupina reprezentující „správnou společnost“ s cílem změnit Keiko podle vlastních měřítek.

Už od začátku je motivací Keičiny rodiny strach, že Keiko neobstojí ve společnosti. Keiko má mladší sestru, která je považovaná za „normální dítě“ a v dětství Keičino chování nijak nesoudí. Nicméně jako dospělá si začne uvědomovat, že je Keiko jiná. Dále se do role „správné“ společnosti řadí Keičini učitelé a ostatní spolužáci, kteří ji odsoudí, když se rozhodne praštit kluky, co se prali, lopatou. Učitelé viní velkým dílem její rodiče, snaží se vysvětlit její zvláštní chování problémy v rodině, ke kterým však nedochází. Spolužáci se s ní přestanou bavit, když se kvůli zmíněným událostem Keiko rozhodne raději mlčet.

V *konbini*, kde pracuje, se naučí částečně přejímat chování ostatních. Než se zmíní o Širahovi, ji všichni, zřejmě i díky její pracovitosti, vnímají jako součást obchodu, a to i přes její odlišnosti. Nicméně při zmínce o něm už nedokáže zabránit, aby od ní ostatní nezačali zvědavě vyzvídat podrobnosti ohledně jejich vztahu včetně vedoucího, který kvůli své zvědavosti dokonce přestane v obchodě plnit své pracovní povinnosti.

Širahova švagrová má hlavní motivaci dostat ze Širahy peníze, které jim dluží. Její pohrdání jím se okamžitě přenesse i na Keiko, které dokonce zakáže, aby měla v budoucnu děti. Mezi Keičinými známými jsou lidé, kteří se částečně přizpůsobili tím, že už naplnili jeden z předpokladů společnosti, mezi které patřilo – mít dobrou práci nebo se vdát/ oženit a mít děti.

5 Emisar

Novela *Emisar* má na rozdíl od dvou předchozích děl vševědouceho vypravěče, kterým není ani jedna postava v textu. Tím se otevírá nový přístup ke konstrukci postav, ale zároveň dochází i k určitému odstupu vůči jejich prožitkům. Díky vševědoucemu vypravěči se objektivně dozvídáme o všech postavách především prostřednictvím rozsáhlých popisů. Jednotlivé promluvy v rámci přímé řeči slouží v tomto případě spíše jako způsob interakce mezi postavami, než že by je výrazně definovaly. Nicméně i skrze ně se stále mohou projevat charakteristické rysy. Odstup je vytvořen tím, že ani jedna postava není v díle centrálním prvkem. Tudíž je pozornost čtenáře rozdělena mezi jednotlivé postavy podle toho, jak velký úsek jim je v textu věnován.

Výraznější postavou je Mumei, u kterého dílo mimo jiné začíná i končí. Dále v díle vystupuje jeho pradědeček Joširó, jehož činy a promluvy se hlavním dílem podílejí na formování narativu. Dále se jedná o postavy, které jsou nějakým způsobem spojeny s životy Joširóa a Mumeie nebo do nich v průběhu děje vstupují.

Děj se odehrává v budoucnosti, ve které je Japonsko zdecimované lidskou katastrofou a uzavřené od okolního světa. Z důvodu vykreslení odlišností nového světa dochází v díle častěji k popisům jeho fungování. Zde se soustředím hlavně na souvislosti, které se podílejí na definici jednotlivých postav.

První odlišností je, že jsou zde staří lidé vykreslení jako nesmrtelní, silní a odolní vůči podmínkám okolního světa. Na rozdíl od nich má generace pravnoučat slabší a křehčí tělo, které neslouží tak, jak má. Podmínky, ve kterých žijí, jim k lepšímu zdraví také nepřispívají, spíš naopak. Jedinou nadějí, kterou mají na přežití, jsou dospělí, kteří by se o ně starali.

Druhou odlišností je, že jsou nové generace nebyvale optimistické oproti starším generacím, které se přes výrazně lepší zdraví projevují velice sebelítostné. Mezigenerační rozpory vytvářejí v díle vzájemná nedorozumění a nepochopení.

Třetí odlišností jsou nově zavedená pravidla ve společnosti, která jsou od postav vyžadována. Počínaje nemožností vycestovat, až po slova, která se smí a nesmí používat.

5.1 Joširó

Joširó je vypravěčem vybrán k tomu, aby v díle skrze své myšlenky, úvahy a pocity upřesnil čtenáři fungování fikčního světa. Joširó je Mumeiův pradědeček, nicméně i přesto, že mu je více než sto let a má hluboké vrásky, oplývá dobrým zdravím a fyzickou silou.

Každé ráno chodí běhat s vypůjčeným psem a ze všech sil se stará o svého pravnuka Mumeie.

Joširóův charakter je nejlépe popsán prostřednictvím jeho přístupu k činnostem. V případě ranního běhání si není jistý, jak rychlý dokáže být. Z toho důvodu si vždycky půjčuje k běhu jiného psa. Vybírá si je podle plemen a každé z nich ho nějakým způsobem rozhněvá. Jorkšírský teriér je moc rychlý, jezevčík moc líný, německý ovčák moc dobře vycvičený a svou dokonalostí nakonec Joširóa také znechutí. Ideálního psa zkrátka nenajde.

V díle často popisuje rozdíly mezi tím, jaký býval v mládí a jaký je v současné chvíli. V mládí byl hrdý na svoji pohotovost a dobrý vkus. Ve stáří se tím už nepyšní:

A třebaže výběr obuvi pro něj byla stále důležitá záležitost, dávno už boty nepoužíval jako prostředek pro dotvoření svého já. (Tawada, 2019, s. 13)

Své „já“ nově nachází právě v pocitu, který má ohledně svých bot. Ve vyšším věku se to týká volné obuvi, kvůli které je kůže na nártách vystavovaná nepohodlí. Zmíněný pocit nepohodlí Joširó vnímá jako stěžejní prvek své osobnosti. Právě díky němu v sobě objeví touhu začít každé ráno běhat. Prvky, které formují Joširóův charakter, se tedy týkají i jeho vztahu k věcem a potažmo k lidem.

Nejdůležitějším člověkem je v Joširóově životě jeho pravnuček Mumei, který je jako všechny ostatní děti jeho generace fyzicky velmi slabý a nemocný. Joširó se o něho stará láskyplně, ale přísně. Přísný je s výchovou a láskyplný je v rámci všemožné péče, kterou ho zahrnuje. Nicméně ho Mumeiův stav velice trápí:

Byl z toho fakt zoufalý, že se nezmohl na víc než chodit po místnosti sem a tam jako bez duše. Jeho rozdrásané srdce trochu uklidňovalo jen vědomí, že mléčné zuby musejí vypadat, aby je nahradily ty trvalé. (Tawada, 2019, s. 21)

Opravdu se snažil, ale nedokázal zabránit přívalům zoufalství, které ho pravidelně přepadávaly, a často měl o Mumeie takový strach, že se o něj pokoušely mdloby. (Tawada, 2019, s. 23)

Všem dětem vypadávají mléčné zuby, nicméně ve světě, kde jsou děti vykreslovány jako ta nejslabší a nejzranitelnější stvoření se i tato událost jeví jako velice závažná. Joširó se bojí o Mumeiovu budoucnost, nicméně k tomu přistupuje následovně:

Joširó se rozhodně před každodenními problémy neuzavíral, stavěl se k nim otevřeně, ale frustrovalo ho, že na ně nedokáže najít odpověď, a nebyl toho schopen ani v knihách. (Tawada, 2019, s. 22)

Joširó je povoláním spisovatel, čemuž přispívá jeho cit pro jazyk. Zde se výrazně projevil právě autorčin bilingvismus. Ve světě, ve kterém se Joširó nachází je zakázáno používat cizí slova. Z toho důvodu jsou názvy německých měst překládány do japonštiny, což Joširó vnímá jako nestydatost. On sám totiž cizí slova zná a stále používá, nicméně je s nimi opatrný. K porušování nově zavedených pravidel se Joširó vyjadřuje následovně:

Sedět ve vězení, to samo o sobě nebylo nic, čeho by se Joširó nějak zvlášť bál, ale představa, jak by asi žil Mumei, kdyby zůstal sám, ho děsila natolik, že nehodlal podstupovat ani to nejmenší riziko. (Tawada, 2019, s. 31-32)

Joširóův přístup k činům, které by mohly negativně postihnout i Mumeie, znova podtrhuje důležitost vztahu, který s pravnukem má. Snaží se žít současností, protože nemůže předvídat, jaký osud Mumeie čeká. Dále se pokouší obstarat Mumeiovi s ohledem na jeho zdravotní stav takovou potravu, která by se mu dobře konzumovala a dílem přispívala ke zlepšení jeho zdraví. Mezi potravinami, které Mumeiovi dává, je i pomeranč. Pomerančová šťáva sice způsobuje Mumeiovi lehké zdravotní obtíže, Joširó však při pohledu na její konzistenci a barvu zažívá pocit určitého štěstí, které by si ve svém životě tolik přál. Stálé pocity úzkosti a nekončící starosti jsou totiž význačným rysem Joširóovy generace.

V knize je vyřčena pochybnost o tom, jestli je Mumei opravdu Joširóův pravnuk. Mumeiův otec si totiž svým otcovstvím není jistý. Joširó trápí možná absence pokrevní příbuznosti, ale nakonec se smíří i s tím, že by mohl být potenciálně Mumeiův pěstoun. Má však stále své nepříjemné myšlenky:

Joširóa rozčilovalo všechno, na co jen pohlédl, štvaly ho dokonce i nevinné telegrafní sloupy, připadalo mu, že narušují krajinu nesmyslnými svislými čarami, schválně ho tím provokují a připomínají mu obrovskou chybu, již se kdysi dopustil. Jeho paměť se ji marně snažila vytěsnit, selhání, které všechny dostalo do vězení, mu zevnitř trhalo hrud'. Telegrafní sloupy jsou mříže, které mu každé ráno připomínají, že nemůže přejít na druhou stranu do země věčných poustevníků. Jak by to bylo krásné, kdyby mohl přenechat vnuka na starost své dceři, pravnuka svěřit vnukovi a odletět na protější stranu téhle oblohy, zasníl se, ale nebyla v tom naděje, byl to hněv. Aby mu neprasklo srdce vzteky, otevřel pusou dokořán a vyřvával ze sebe smích, co mu plíce stačily, ale ani to jeho mysl nerozjasnilo. (Tawada, 2019, s. 122)

„Jsem já to ale vážně vztekloun,“ říkal si. „A jak mluvím sprostě! Nemít ve svém životě Mumeie, celé moje bytí by smrdělo jako prohnílé ovoce.“ (Tawada, 2019, s. 123)

Navzdory faktu, že má vnuka velice rád a vztahu s ním si váží, jeho pravé já není sto zcela přijmout situaci, ve které se nachází a viní ze vzniklých situací hlavně sám sebe. Nachází se na pomezí mezi vztekem a zoufalstvím a často bojuje sám se sebou, protože není zcela schopný přijmout svou roli.

5.2 Mumei (Bezejmenný)

Mumei v díle reprezentuje dítě, odpovídá tomu jeho vzhled, potažmo i uvažování, které je z části ovlivněné prvky fikčního světa:

Připomínal trochu malé ptáče, snad pro tu nepoměrně velkou hlavu posazenou na dlouhém tenkém krku. Skrz naskrz propocené vlásky, jemné jako hedvábné vlákno, se mu lepily na kůži. (Tawada, 2019, s. 11)

Mumei se vždycky strachoval, aby se uprostřed hluboké noci jeho obleky zničehonic nesebraly a neutekly mu potměšile ven. [...] Proto se Joširó pokaždé, než šel spát, ujistil, že je Mumeiovo oblečení bezpečně zavřené v šuplíku. (Tawada, 2019, s. 14)

Mumei má podobně jako většina reálných dětí velkou fantazii a je velice zvědavý. S křehkým tělem a chatrným zdravím mu je veškerý okolní svět velice nepřátelský. I když si uvědomuje svá fyzická omezení, nikdy o světě kolem sebe nepřestane přemýšlet a snít. Vytváří si své vlastní obrazy, kterými se v představách obklopuje. Ke svým fantaziím často využívá i zcela obyčejné předměty:

Jakožto nábytek mu sice byly stoly a židle k nepotřebě, nicméně představovaly pro něj instalaci, která v něm podněcovala fantazie o dávno minulých časech nebo o vzdálených zemích, které pravděpodobně nebude moci nikdy navštívit. (Tawada, 2019, s. 17)

Mumeiovo zdraví je jeho hlavním rysem. Jeho chrup je křehký. Rychle mu vypadávají zuby. Dásně mu krvácí a krev se mu lepí v puse. Mumei totiž podobně jako většina dětí jeho generace neumí dobře zpracovávat vápník. Kromě špatného zdraví je však obdařen velmi bohatou slovní zásobou. Z části tomu možná přispívá i to, že je jeho opatrovník spisovatelem s citem pro jazyk a znalostmi různých cizích slov. Mezi Mumeiovo talenty by se dala zařadit schopnost rozpoznat, o čem lidé přemýšlí:

Mumei měl schopnost rozpoznat, o čem lidé přemýšlejí. A ne že by to jen zhruba odhadoval, on dokázal cizí myšlenky vyčíst zcela přesně, jako by je měl napsané v knize přímo před očima, až to Joširóovi nahánělo hrůzu. (Tawada, 2019, s. 17)

Mumei přesně poznal, kdy Joširóa pohltil příliv úzkostí, snažil se ho povzbudit a nacházel stále nové způsoby, jak starého muže utěšit. (Tawada, 2019, s. 24)

Mumei je hodné dítě a přijímá své každodenní nesnáze velice hrdinně. Do určité míry vypadá, jako by žádnou bolest necítil. Lékaře má rád a nevádí mu k nim chodit na pravidelné prohlídky. Vždycky jim pokládá řadu otázek, které ho v tu chvíli zajímají. Ke své zdravotní situaci přistupuje následovně:

Nezdálo se, že by Mumei trpěl, spíš při tom vypadal zvláště klidný. Čekal prostě, až atak kašle sám pomine, podobně jako moře bez odporu očekává konec bouře. (Tawada, 2019, s. 36)

Zdálo se, že Mumei nechápe význam slova trpět. Pokud ho něco dráždilo ke kašli, jednoduše kašlal, a když se mu jídlo vrátilo zpátky do jícnu, zkrátka zvracel. Jistěže musel mít bolesti, ale on je snášel s naprostou samozřejmostí, bez příměsi Joširóovi tak dobře známých nářků typu „Proč zrovna já musím tak trpět?“ (Tawada, 2019, s. 36)

Mumei vůbec necítí lítost sám nad sebou na rozdíl od Joširóa. Sebelítost má pro Joširóovu generaci dvě stránky. První je negativní, smutná a zničující. Druhá je

hořkosladká, kdy vás okolí všemožně opečovává a hýčká, abyste se cítili lépe. Sebelítost se dá zneužívat tak, aby člověku přinesla určitou potěchu. Nicméně Mumei ji vůbec nijak nepocítuje, přestože k ní má řadu důvodů, jako například neustále zvýšenou teplotu. Dokonce vždycky myslí hlavně na to, aby se Joširó cítil lépe. Nechce ho v ničem šidit.

Mumei je velice prozíravý, má v sobě nový druh moudrosti, jakou Joširó dosud neviděl u jiného dítěte. Díky tomu je vybrán na zvláštní misi. Na misi se totiž nehodí děti, které jsou chytré, ale využívají svou inteligenci jen pro sebe. Dále děti, které nemají dostatečné jazykové nadání včetně těch, které jsou svým jazykovým nadáním příliš pohlčené. Za nevhodné kandidáty jsou považovány i děti, které jsou příliš lítostivé, dominantní, nekolektivní nebo moc závislé na ostatních. Dokonce ani děti, které nejsou odvážné nebo emocionálně stabilní. Mumei je shledán jako jediný kandidát, který by se na nebezpečnou misi hodil.

Mezitím však Mumeiovi zbělají vlasy, které teď mají stejnou barvu jako Joširóovy. Dále se spřátelí se sousedkou a její dcerou Suiren, která je podobného věku jako on a také bojuje se špatným zdravím. Bohužel se jednoho dne odstěhují. Mumei je z toho smutný, ale:

Jako by mu po ní v hrudi zůstala díra. Jenomže on dokázal rozevřít ruku, doširoka roztáhnout prsty a zklamání, které mu spalovalo dlaň, vypustit. Anebo možná uměl snáz přijmout existenci té nesrozumitelné pavoučí sítě jménem situace, která se kolem nich omotávala. (Tawada, 2019, s. 122)

Mumei na rozdíl od Joširóa přijímá situaci vždy se vším všudy bez jediné stížnosti nebo obavy. V okamžik, kdy mu ve škole učitel ukazuje mapu světa omdlí a probere se v budoucnosti:

Mumei věděl, že je mu patnáct. Jasně si také pamatoval, jak ještě jako žák základní školy ve třídě omdlel, když se díval na mapu světa. Pravděpodobně v ten moment přeskočil čas a odletěl do budoucnosti. Zní to zvláště, ale teď se cítí dobře. Jeho současná přítomnost mu sedí, cítí se ve své kůži spokojený, neplandá na něm jako příliš velký kabát. (Tawada, 2019, s. 116)

V tuhle chvíli dochází k prolínání snových vizí s realitou, což je typický rys Tawadiny tvorby. Patnáctiletý Mumei je upoutaný na invalidní vozík. Je závislý na přístrojích, které za něj mluví nebo dýchají, ale stále neztrácí svůj optimismus. V tu dobu také odsouhlasí, že se stane emisarem. Jeho mise měla začít v Indii, kde by byly využity údaje o jeho zdravotním stavu ke zlepšení zdraví všech lidí na světě. Mumeiovi by úspěšnost mise mohla dokonce prodloužit život.

Po tom, co se probudí v budoucnosti, se začne odvíjet spirála snových vizí, kdy se znovu setká se Suiren, která je také upoutána na invalidní vozík. Ve snech se mu vyjevují různé obrazy od těch reálných, kterými je třeba Suiren, až po ty snové, které mění formu a tvar. Domnívám se, že ve svých vizích Mumei nakonec zemřel. Nasvědčují tomu pasáže:

„Půjdeš se mnou, jestli budu muset přejít na druhou stranu moře?“ zeptala se. [...] „Samozřejmě, že půjdu s tebou...“ [...] Ať si Suiren myslí, že je připravený vzdát se vlastního života jen pro ni. [...] (Tawada, 2019, s. 125)

[...] zezadu za hlavou se po něm natahovala temnota s navlečenými rukavicemi, aby se pevně zmocnila jeho mozku, a Mumei upadl do hlubin černočerného průlivu. (Tawada, 2019, s. 126)

Pokud však byl jako emisar jedinou možnou spásou lidstva, mohla by jeho smrt znamenat, že lidstvo přišlo o svou poslední naději. Mumeiovu povahu zde vnímám jako reprezentaci lidských vlastností, které přináší naději do budoucna. V kontrastu jeho křehké fyzické tělo působí jako odkaz k tomu, že je třeba o zmíněné vlastnosti dobře pečovat. Mumei však hlavně reprezentuje dítě, které se dožívá patnácti let. Z toho důvodu si myslím, že čas, kdy je třeba nejvíce pečovat o uvedené vlastnosti, nastává v době lidského dospívání. Poté dochází k „upadnutí do černočerného průlivu“, kterým může být myšlen i konec jedné etapy dospívání, po jejímž ukončení se člověk ještě zcela nenachází v etapě následující, a tak se zatím nechává unášet proudem.

5.3 Marika

Marika je manželka Joširóa a pravděpodobně prababička Mumeie. S Joširóem se seznámí na častých demonstracích. Brzy si spolu pořídí dítě a pak se hned vezmou. Maričin vysoký hlas, však začne Joširóovi rychle vadit. V manželství jsou určitým způsobem samotářští. Marika se moc nezdržuje doma, raději se schází se svým dítětem v kavárně s ostatními maminkami a Joširó je věčně zavřený ve své pracovně a píše:

Joširó byl přesvědčený, že by se jeho manželka dusila, kdyby s ním musela trávit celé dny od rána do večera pod jednou střechou. Proto možná vymýšlela všemožné důvody, proč nebyť doma, a co nejvíc času trávila s kočárkem venku. (Tawada, 2019, s. 64)

Manželství tak působí obzvláště odloučeně. Každý žije ve svém vlastním světě. Marika se nevyjadřuje k Joširóovým knihám a on k jejím akcím.

Když dosáhne jejich dcera dospělosti, tak se obě ve stejnou dobu s Marikou od Joširóa odstěhují. Marika své rozhodnutí odůvodní tím, že chce být kvůli práci sama. Pravým důvodem je však pravděpodobně událost z doby, kdy se ještě starala o dceru. Při společném hraní se jí přihodí zvláštní věc. Stěnami domu se najednou začnou plazit cévy, které vycházejí z jejího i dceřina těla. Začne si uvědomovat tvrdou realitu historie domu, který byl plný krve společných předků:

Marika chtěla zpřetrhat veškeré svazky s předky potřísněnými krví, kteří s ní sdíleli své tajné rodinné rozkoše. „Mou pravou rodinu tvoří lidé, s nimiž mě v kavárně svedla dohromady náhoda,“ říkala si. „Mí potomci jsou nezávislé děti, které se mnou žijí v ústavu.“ (Tawada, 2019, s. 83)

Právě rodinné vazby jsou pravým důvodem jejího odstěhování a odloučení od Joširóa. Zpočátku pracuje v chráněném zařízení pro děti, které utekly z domova. Později vybuduje v horách vlastní ústav pro děti, o které se neměl kdo starat. Nazve ho Dětská rodinná akademie a stane se jeho ředitelkou. Její život tak naplňuje hlavně péče o nevlastní děti. Nakonec se společně s Joširóem zcela odloučí, bez hádek a bez rozvodu. Po narození pravnuka Mumeie, se Marika jeho péče neujme. Místo toho dále pomáhá s výchovou dětí ve svém dětském ústavu. Jednoho dne se však rozhodne je navštívit. Návštěvu si společně užijí a mají na ni hezké vzpomínky. Marika se poté s Joširóem a Mumeiem velice nerada loučí, její lásku je však třeba dělit rovným dílem mezi všechny děti v ústavu, takže se nemůže na své příbuzné tolik upínat, i kdyby chtěla.

Marika je jedním ze členů projektu, který vybírá vhodné kandidáty na Emisara. Díky ní se ostatní z projektu dozvědí o Mumeiovi. Sama si tím však není jistá:

„Proč jen jsem nedržela jazyk za zuby?“ vyčítala si Marika. „Nebýt mě, výběrová komise by se o Mumeiově existenci nikdy nedozvěděla a já bych se o něj nemusela bát. Při jeho kondici nikdo netuší, jak dlouho může žít, a vystavovat ho zbytečným rizikům rozhodně není nutné.“ Nechtěla na Mumeie naložit takový úkol, vyslat ho na nebezpečnou misi jí bylo proti mysli. Přála si, aby žil nadále klidným všedním životem pod ochranou Joširóa, dokud se neprobojuje až do hořkého konce. (Tawada, 2019, s. 82)

Její pocity vůči Mumeiovi jsou podobně jako ty Joširóovy určitým způsobem rozděleny mezi lásku, strach a povinnosti. Na Joširóa Marika také často myslí. Vzpomíná na milování, na své tělo, když byla mladá. Stále si uchovává mladistvý vzhled, ale cítí se jinak. Její tělo už není stejné:

Když se cizí ruka poprvé dotkla jejího pozadí, samotnou ji překvapilo, do jaké dálky má tělo vzadu vyboulené. Mívala tam příjemný chládek, zatímco teď měla celý zadek horký a navíc pánovitý, dával jí dokonce různé příkazy. [...] Svého času se o mužích pod pantoflem říkávalo, že „leží pod zadkem manželky“, a Marika ležela pod svým vlastním zadkem. (Tawada, 2019, s. 87)

Nezávislost si sama zvolila, nikdo ji nenutil, rozhodla se odejít od rodiny a žít podle svých představ. Po výchově dcery se chtěla začít starat o děti, které neměly kam jít a svůj sen plně realizovala.

5.4 Ostatní postavy

Ostatní postavy se dají rozdělit na Joširóovu rodinu, která je v díle podrobněji popsána. Dále na lidi, které Joširó s Mumeiem během svého života potkají. Jedná se o různě důvěrné vztahy s lidmi z okolí. Joširóova rodina se kromě Mariky a vnuka Mumeie skládá z dcery Amany a jejího syna, kterého pojmenovala Tomo.

Amana byla vzdorovité dítě, které se dožadovalo odpovědí na všechno. Vždycky když něco chtěla a Joširó jí to zakázal, vznikla z toho slovní přestřelka, kterou musel Joširó ukončit svou rodičovskou autoritou:

Rolí dcery je pustit ze řetězu všechny své touhy, úkolem otce učinit jim přítrž. (Tawada, 2019, s. 40)

Čím je Amana straší, tím je vzdorovitější a Joširóovi vrací všechna jeho ostrá slova i s úroky. Jošró na ni nevzpomínal ve zlém, ale její hloupost mu přišla frustrující.

Amana ráda trávila čas venku, bylo jí tam lépe než doma. Venkovního světa se nebála. V osmnácti odjela z Tokia na sever Kjúšú studovat obor bezpesticidové zemědělství na jedné prestižní univerzitě. Chtěla žít na jihu Japonska a do Tokia už se nikdy nevrátila.

Po šedesátce se Amana odstěhuje i s manželem na Okinawu, kde pracují v pomerančovém sadu. Šedesát let je i pro její generaci stále nízký věk, ve kterém se ještě mohou pyšnit silným tělem. Na Okinawě bylo stále dost ovoce a lidem se tam zřejmě obecně dařilo lépe než na Honšú.

Její syn Tomo je ještě větší samorost než Amana. Jako malý natropil velkou spoušť všude kam přišel a co mohl, to zničil. Joširóovi působil velkou úzkost. Škola ho velice nudila. Nebyl studijní typ, tak mu Joširó věnoval vkladní knížku s financemi na studium všeobecného učiliště. On však s vybranými penězi při nejbližší události utekl. Díky shodě náhod však asi měsíc poté začaly velké banky jedna po druhé krachovat. Ukázalo se, že výběr prostředků byla neobvykle správná volba.

Po tom, co se Amana s manželem odstěhují na Okinawu, začne Tomo Joširóovi působit další trápení. Nemá v životě jasný směr jako měla například Amana, která se chtěla odstěhovat na jih. Potloukal se po nocích, vyhodili ho ze školy a po čase se přestal vracet domů. Joširó zde polemizuje nad tím, jestli snad neexistuje nějaký „gen nezávislosti“, který by sdíleli jak Marika, tak Amana i Tomo.

Jednoho dne se Tomo ukáže doma s překrásnou dívkou s oznámením, že se budou brát. Poté se jim narodí syn Mumei. Nicméně Tomo zanechá manželku i novorozeně v Joširóových rukou a odjede. Mumeiova matka několik málo dní po porodu zemře a Joširóovi nezbude nic jiného než se o svého pravnuka postarat vlastními silami. Na pohřeb se Tomo nedostaví, a když se konečně ukáže v porodnici, na jediné, na co se zmůže, je pláč. Joširó ho toho dne pozval ven a společně se hodně nasmáli. Díky setkání si Joširó uchoval jedny z mála hezkých vzpomínek na něj. Poté Tomo pobývá nějaký čas v zařízení pro léčbu těžkých závislostí, pravděpodobně v souvislosti s hazardem. Brzy však z léčebny uteče z důvodů nespočtu nesmyslných pravidel a tamějšího vzduchu, ve kterém se prý vznáší pach krve. Nakonec má úspěch v továrně na hračky, která fungovala jako

jedna velká sázková kancelář se zavedeným systémem – prohraješ, je z tebe sluha, vyhraješ, je z tebe despota – která mu díky svému uspořádání vyhovovala.

Mezi ostatní postavy patří německá dívka Hildegarda, na kterou Joširó vzpomíná. Představoval si, jak asi v současné době žije nebo jestli má také vnoučata. Rád by ji znova navštívil, ale nemohl, protože bylo Japonsko vůči světu uzavřené.

S Mumeiem se seznámí s řadou lidí, kteří jim nějakým způsobem ovlivní život. Tím je například pekař, který Joširóovi doporučí muže, který prodává nože, nebo majitelka papírnictví, se kterou Joširó vede hovor o Amaně. Dále třeba doktor Zázvor, který jeden čas vykládal, že děti mají rády zázvor, ale moc dlouho jeho podnikání netrvalo. V porodnici se Joširó setkal se sestřičkami, které se staraly o Mumeie. Ke konci knihy se ještě objeví nové postavy Mumeiových spolužáků, kteří s ním chodí do školy a sousedka Nemotová a dívka Suiren, na které od společného setkání Joširó a Mumei stále mysleli.

Poslední postavou je pan učitel Jonatani, který v poslední části knihy nahradí funkci Joširóa. Skrze jeho vnímání popíše další aspekty fikčního světa. Jako učitel pocítí jednoho rána návaly zimy a hned na to vedra. Ve světě, ve kterém se nacházejí, mohli muži začít trpět menopauzálními poruchami, kterými běžně trpí ženy. Zde se opět objevuje jeden z rysů Tawadiny tvorby, který se týká vnímání pohlaví. Následně Jonatani ukazuje dětem mapu světa, jeho cílem je naučit děti vyjadřovat se co možná nejkultivovaněji. Má za úkol vybrat jedno z dětí pro funkci emisara. Jonatani to vnímá jako velký závazek, ale zatím i pro něj přichází v úvahu jedině Mumei. Nicméně Mumei při výkladu u mapy omdlí a jeho vědomí se přeneso do světa snových vizí. Ve svých vizích Mumei nakonec uvidí právě dva obličej, jedním z nich je Joširó a druhým učitel Jonatani, ve kterých zřejmě spatřoval své vzory.

6 Porovnání

V každém z děl, které jsem rozebrala vystupuje řada postav. Liší se na základě činností, promluv, vnějšího vzhledu a prostředí, ve kterém se nachází.

V případě prvních dvou děl, *Vetešnictví pana Nakana* a *Za sklem* se jedná o prostředí velice podobné reálnému světu. Pozornost je však soustředěna hlavně na vykreslení odlišných situací, ve kterých se postavy nacházejí.

V případě *Vetešnictví pana Nakana* se prostředí omezuje hlavně na samotné vetešnictví, ve kterém se postavy projevují. Mezi jeho zaměstnanci začne vznikat pouto, které nakonec překoná i ukončení chodu obchodu. Postavy se hledají, nalézají a ztrácejí v prostředí, které je jim určitým způsobem nápomocné. Přes všechny odlišnosti postav se pro ně stane vetešnictví místem, kde mohou hovořit o svých starostech, trápeních, ale i radostech a úspěších. Díky otevřeným rozhovorům se všichni i přes určité nesnáze pomalu sbližují. Výsledný dojem působí jako život v reálném světě, ve kterém lidé přichází a zase odchází a vzájemně se mezitím ovlivňují.

V románě *Za sklem* často dochází k popisu chodu *konbini*, ve kterém protagonistka pracuje. *Konbini* má ale úplně odlišnou atmosféru než vetešnictví. Postavy jsou zde svázané pravidly, které určuje společnost. Každá z postav nemůže být ničím jiným než odrazem těchto pravidel. Pravidla jsou nejen v obchodu samotném, jsou i v okolním světě, v rodině, v nepsaném manuálu správného chování. Nelze jim utéct nebo se před nimi někde schovat. Lze si jen vybrat způsob, jak k nim přistupovat.

U posledního díla je představeno zcela odlišné prostředí. Dochází ke konstrukci světa v budoucnosti. Formuje se dystopický scénář, ve kterém jsou postavy stvořeny jako jeho součástí. Prostor v *Emisarovi* je nepředvídatelné, má tendence ironicky narážet na realie nám známého světa. Některé jeho postavy mají zkušenost s proměnami a vývojem prostředí kolem nich a jsou mnohem víc obezřetné a kritické. Nelze tak jednoduše opomenout jeho přítomnost, která velkým dílem ovlivňuje definice postav.

Vzhled se odvíjí z části od prostředí, ve kterém se postavy nachází, z části podle funkce postav v ději. Funkce může být důvodem vzhledu nebo naopak vzhled může formovat funkci jednotlivých postav. Dalším faktorem ovlivňujícím vzhled jsou i činy postav.

V díle *Vetešnictví pana Nakana* se nenachází podrobný popis vzhledu ani jedné z postav. Dochází k popisu různých detailů, na které upozorní vypravěčka. Tyto detaily spíše pomáhají formovat funkci postav. Příkladem je Takeo, kterému chybějící článek malíčku stále připomíná, aby byl opatrný s prohlubováním vztahů s ostatními postavami. Detaily vzhledu tímto způsobem pomáhají dotvářet rysy postav.

V případě díla *Za sklem* se vzhled postav jasně odvíjí od vztahu postav k pravidlům prostředí. Vzhled zaměstnanců určují pravidla obchodu. Vzhled Keičiných známých určuje společnost, do které chtějí patřit. Širahův vzhled je součástí jeho negativního přístupu ke společnosti. Vzhled se do jisté míry odvíjí i od činů, které daná postava udělá. Širaha je kvůli přestupku vyhozen z práce. Kvůli nedostatku financí o svůj vzhled téměř nepečuje. Jinými slovy svým činem poruší pravidla společnosti, ve které je práce důležitým faktorem k přijetí, a následky se projeví i na jeho zevnějšku.

V *Emisarovi* se vzhled postav odvíjí od prvků, které nový svět obsahuje. Každá generace má své specifické rysy, které se týkají vzhledu. Mumeiova generace má slabé nemocné tělo, zatímco Joširóova generace má naopak silné odolné tělo. Specifické rysy se pak odvíjí od role, kterou postavy představují. Mumei reprezentuje dítě, tak je malý atd.

Dialogy mezi postavami se v případě děl *Vetešnictví pana Nakana* a *Za sklem* více podílejí na konstrukci rysů všech postav. U vypravěče v roli protagonistky dochází k popisu jednotlivých rysů založených výhradně na zkušenostech a vnímání hlavní postavy. Dalo by se říct, že popisy ostatních postav, odehrávající se v mysli protagonistky, určitou mírou definují hlavně její rysy. Ostatní postavy mají jedinou možnost, jak se v díle projevit alespoň z části nezávisle na protagonistce, skrze své promluvy v přímé řeči. Je na místě vždy porovnávat vnitřní úvahy protagonistky s informacemi z konverzace s ostatními postavami.

V případě *Emisara* je vypravěč vševědoucí, a tudíž lze postavy definovat nezávisle na jejich promluvách. Díky promluvám však dochází k propojení postav a v rámci nich k popisu vzájemných vztahů. Kupříkladu Joširó Mumeie ve společné konverzaci stále vychovává poznámkami o tom, co a jak má dělat.

Posledním definujícím prvkem jsou činy. V každém díle se postavy ocitají před rozhodnutím, které ovlivní děj podle toho, které daná postava zvolí. V některých případech

má postava na výběr jen ze dvou možností, jindy se jedná o škálu možností. Způsob, jakým se rozhodly dané situace řešit, většinou potvrzoval nebo vyvracel již zmíněné rysy postav.

Mezi dynamické činy bych zařadila rozhodnutí Hitomi a Takea, že spolu budou mít sexuální styk. V případě Keiko a Širahy to bylo nastěhování se k sobě. V případě Joširóa to byl okamžik, kdy se rozhodl vychovat Mumeie vlastními silami. Každá z postav svými činy posouvala děj, díky kterému přicházely nové situace a nová rozhodnutí, která bylo třeba provést.

7 Závěr

Cílem této práce bylo v rámci příslušných narativních struktur rekonstruovat jednotlivé postavy z děl *Vetešnictví pana Nakana* od Kawakami Hiromi, *Za sklem* od Sajaky Muraty a *Emisar* od Tawady Jóko a následně je porovnat. Svou funkci postavy zastávaly v textu, ze kterého také vznikaly. Autorkami byl v textu vytvořen aparát odkazovacích výrazů, který postavy dotvářel a podrobněji definoval. Funkce postav odpovídala záměru, kvůli kterému v textu vznikaly. Záměrem mohlo být ovlivnění vývoje a směřování děje nebo efekt, díky kterému nabývaly určité reálné formy či role v rámci čtenáři známých nebo v knize popsaných světů. Posledním záměrem mohlo být vyjádření určitého sdělení, které bylo čtenáři prostřednictvím postav a jejich interakce předáno.

„Podle mého názoru je možno tvořit literární postavy až po prostudování mnoha lidských typů, podobně jako můžeme hovořit cizím jazykem, až ho důkladně zvládneme.“
(Dumas ml., 1974, s. 7)

Proces rekonstrukce postav byl silně spojen s „reálným“ světem, ze kterého autorky při tvorbě čerpaly. K nejobektivnější rekonstrukci postav bylo třeba nejen propojit narativní elementy, které daný text ohledně postav obsahoval, ale i vnímat reprezentace jednotlivých postav v rámci nám známého světa. Hlavní rozdíly mezi postavami se projeví v rámci rysů rozdělených do čtyř oblastí, kterými byly činnost, promluva, vnější vzhled a prostředí.

V novele *Vetešnictví pana Nakana* byly dominantním prvkem dialogy mezi postavami. Díky konverzacím zaměřeným na běžná lidská témata postavy více připomínaly „reálné“ lidi. Uskutečněné i zamýšlené neuskutečněné rozhovory mezi postavami velkým dílem ovlivňovaly vývoj vzájemných vztahů. Vztahy se v promluvách upřesňovaly a dále prohlubovaly, podle obsahu jednotlivých sdělení. Méně výrazné postavy svým výstupem pomáhaly dotvářet prostředí reálného vetešnictví, ve kterém se střídali zákazníci a prodejci použitého zboží a různí další lidé. Promluvy mezi výraznějšími postavami pak obsáhleji reflektovaly život a vztahy zaměstnanců. Vzájemnou interakcí docházelo k vývoji událostí, které posouvaly děj. Postavy události řešily uskutečněnými i neuskutečněnými činy. Činy postav v reakci na obsah promluv přibližovaly rysy jednotlivých postav. Zpětné vysvětlení zvolených reakcí samotnými postavami bylo

sdělením, které vykreslovalo autorčinu vizi postav. Řada reakcí zůstávala postavami nezodpovězena, což na rozdíl od těch zodpovězených reakcí vytvářelo v postavách napětí.

V románu *Za sklem* se nejvýrazněji projeví neobvyklé činy protagonistky, které ji vyčleňovaly z většinové společnosti. O jejích činech se ostatní postavy vyjadřovaly ve svých promluvách, kterými se převážně snažily dosáhnout změny její povahy. Kritickým přístupem ostatních postav k rozhodnutím, které v díle protagonistka učinila, se formoval i vývoj jejích dalších rozhodnutí potažmo činů. Ostatní postavy se stavily do role „správné“ společnosti, která nesnesla chování vymykající se běžným konvencím. Svými názory v promluvách k protagonistce ovlivňovaly skrze její rozhodnutí vývoj děje. Neustálý apel vyústil k rozhodnutí podvolit se jedné ze společenských zvyklostí. Ve výsledku se však tato snaha setkala s ještě větším pohoršením. Dílo se skrze činy protagonistky snažilo sdělit čtenáři důležitost přístupu k vlastním potřebám, které zkrátka nemusejí vždy odpovídat těm většinovým, ale neměly by být prosazovány na úkor ostatních.

V novele *Emisar* se rysy postav nejvíce odvíjely od prostředí, které představoval vykonstruovaný fikční svět v budoucnosti. Děj se přesunul do pozadí a do popředí se dostaly popisy budoucího světa. Nové prostředí ovlivňovalo vzhled i promluvy postav, které se dílem podílely na jeho formování. K formování světa docházelo i prostřednictvím zkušeností, které měly některé postavy se změnami a vývojem tohoto světa vůči světu v minulosti, který víc připomínal „realitu.“ Hlavní funkcí postav bylo vymezit se k novým zvyklostem, které ironicky narážely na zvyklosti „reálného“ světa.

Literární postavy v analyzovaných dílech často naznačovaly určité autobiografické prvky, které se týkaly nejen životů autorek, ale i japonské společnosti. Zasazení společných rysů všech tří knih do současné japonské kultury přesahuje rozsah a cíle této práce, avšak domnívám se, že by mělo v budoucnu význam studovat díla daných autorek nejen z pohledu literárního, ale i sociálního. Jedním z faktorů je i popularita zmíněných autorek v kontrastu s tíživými tématy týkajícími se sociálních norem, které postavy v dílech nejčastěji reflektují.

8 Seznam použité literatury:

Prameny

KAWAKAMI, Hiromi. *Vetešnictví pana Nakana*. Přeložil Jan LEVORA. Praha: Argo, 2018. ISBN 978-80-257-2389-0.

MURATA, Sayaka. *Za sklem*. Přeložil Jan SÝKORA. Praha: Kniha Zlin, 2019. Fleet. ISBN 978-80-7473-746-6.

TAWADA, Yōko. *Emisar*. Přeložila Klára MACÚCHOVÁ. Praha: Dybbuk, 2019. ISBN 978-80-7438-212-3.

Knižní zdroje

DUMAS ml., Alexandre. *Dáma s kaméliemi*. Praha: Odeon, 1974. ISBN 01-020-74.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

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

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-004-x.

TURNER, Mark. *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*. Brno: Host, 2005. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-130-5.

Online zdroje

ADŽIOKA, Jasuko. Interview. *Kawakami Hiromi* [online]. LIBRA Vol.14 No.9 2014/9 [Cit. 2021-30-07] Dostupné z: https://www.toben.or.jp/message/libra/pdf/2014_09/p24-28.pdf

BRANDT, Bettina, and Yoko Tawada. "Ein Wort, Ein Ort, or How Words Create Places: Interview with Yoko Tawada" [online]. *Women in German Yearbook*, vol. 21, 2005, pp. 1–15. [Cit. 2021-30-07] Dostupné z JSTOR: www.jstor.org/stable/20688244.

ITAKURA, Kimie. „Konbini ningen“ de kaigai demo čjúmoku Murata Sayaka: „Mahó šjódzó“ ni henšin dekinai watašitači ga ikinuku tame ni [online]. ©2020 [Cit. 2021-30-07] Dostupné z: <https://www.nippon.com/ja/japan-topics/e00175/#>

MARGOLIN, Uri. *CO, KDY a JAK: K otázce postavy v literárním vyprávění* [online]. *Style* 24, 1990, s. 453–468. Přeložil Petr JAROSLAV. [Cit. 2021-06-07]. ISSN 1214-7915 Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/408>

EBISAWA, Rui. *Sakka no Kawakami Hiromi-san „Čigau sekai mieru šunkan kakitai“* [online]. ©2019 [Cit. 2021-30-07] Dostupné z: <https://www.sankei.com/article/20190520-7HZKOV3LGFO4ZLVKQYTJ77B7NQ/>