

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Bc. Anna Jarchovská

Narativní postupy v japonské detektivní próze 60. až 80. let 20. století

Narrative strategies in Japanese detective prose
from 60s to 80s of the 20th Century

Praha 2016

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

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za cenné připomínky a vedení práce, paní Kurihaře Sačiko M.A., která se mi intenzivně věnovala během roku, kdy práce vznikala a v neposlední řadě Mgr. Igoru Cimovi za trpělivost a podporu během jejího psaní.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 15. 6. 2016

Anna Jarchovská

Klíčová slova (česky): japonská literatura, japonská detektivní próza, naratologie, sociální škola detektivní prózy, šakaiha, nová autentická škola, shin honkakuha, Macumoto Seičó, Šimada Sódži, Ten to sen, Senseidžucu sacudžin džiken

Klíčová slova (anglicky): Japanese literature, Japanese detective fiction, narratology, social school of detective fiction, shakaiha, new authentic school, shin honkakuha, Matsumoto Seichō, Shimada Sōji, Ten to sen, Senseijutu satsujin jiken

Abstrakt (česky): V této práci jsou na základě poznatků moderní naratologie analyzována reprezentativní díla dvou japonských škol poválečné detektivní prózy, tzv. školy *sociální* (šakaiha 社会派), která se etablovala na přelomu padesátých a šedesátých let, a *nové autentické* školy (šin honkakuha 新本格派), jež se objevila na počátku let osmdesátých. Práce se zaměřuje na teoretické uchopení pojmu „detektivní žánr“, přibližuje vývoj detektivního žánru v japonském poválečném prostředí se zaměřením na „autentičnost“ a „neautentičnost“ žánru a přibližuje charakteristické rysy dvou výše zmíněných škol. Následně analyzuje díla *Body a přímka* (Ten to sen 点と線, 1958) Macumota Seičóa 松本清張 (1909-1992) a *Vraždy podle zvěrokruhu* (Senseidžucu sacudžin džiken 占星術殺人事件, 1981) Šimady Sódžiho 島田荘司 (1948 -). Analýzy se soustředí na kompoziční schéma obou děl a na příkladu ukázek přeložených z originálních textů demonstrují přítomnost či absenci narativních prvků typických pro obě školy v obou dílech a rozdílném způsobu jejich využití.

Abstrakt (anglicky): In this thesis, two representative works of two post-war schools of Japanese detective fiction are analysed based on the knowledge of modern narratology. Two mentioned schools are so called *social school* of detective fiction (shakaiha 社会派), which appeared at the beginning of 60ties, and *new authentic* school of detective fiction (šin honkakuha 新本格派), which appeared at the beginning of 80ties. This thesis focuses on a theoretical understanding of the term “detective fiction”, it describes the development of the detective genre in post-war Japan while focusing on the debates on “authentic” and “inauthentic” detective fiction and describes typical features of two previously mentioned schools. The by using a theoretical apparatus suitable for analysing works of very schematic detective genre, two works - *Points and lines* (Ten to sen 点と線, 1958) written by Matsumoto Seichō 松本清張 (1909-1992) and *Tokyo Zodiac Murders* (Senseijutu satsujin jiken 占星術殺人事件, 1981) written by Shimada Sōji 島田荘司 (1948 -) - are analysed. Analyses focus on composition schemes of both works and on the example translated from original works, existence or absence of elements typical for both schools are demonstrated while a different usage of these elements is showed.

Obsah

Úvod	8
Teoretická část práce	10
1. Specifika detektivního žánru a struktura detektivní prózy	10
1.1. Schematičnost detektivního žánru.....	10
1.2. Narativní kompozice a kompoziční schéma detektivního žánru	11
1.3. Otázka opakovaného čtení detektivky.....	16
1.4. Vzory a syžety detektivní prózy	20
2. Problematika detektivního žánru v Japonsku	22
2.2. Otázka „autentičnosti“ a „neautentičnosti“ japonské detektivky.....	23
2.4. Nástin vývoje poválečné japonské detektivky.....	27
2.5. Sociální škola detektivní prózy – <i>šakaiha</i>	30
2.5.1. „Obyčejné“ postavy.....	35
2.5.2. Realistické vyšetřování.....	36
2.5.3. Zapracování motivu cestování.....	37
2.6. Nová autentická škola – <i>šin honkakuha</i>	38
3. Metodologická východiska pro analytickou část práce	42
3.1. Analýza příběhu.....	42
3.2.1. Událost a hypotéza	42
3.2.2. Událost a motiv	46
3.2.3. Postavy a jejich charakterizace	47
Analytická část	50
4. Příběh a téma v <i>Bodech a přímce</i>	50
4.1. Synopse <i>Bodů a přímky</i>	50
4.2. Dvojitá povaha vyšetřování	51
4.3. Presentace postav v <i>Bodech a přímce</i>	53

4.4.	Události v příběhu <i>Bodů a přímký</i>	56
4.5.	Napínavost v <i>Bodech a přímce</i>	61
4.6.	Distribuce tématu v motivech <i>Bodů a přímký</i>	62
5.	Tajemství a participace čtenáře na jeho luštění ve <i>Vraždách podle zvěrokruhu</i>	66
5.1.	Synopse <i>Vražd podle zvěrokruhu</i>	66
5.2.	Čtyřicet let nevyřešený případ	69
5.3.	Narativní bloky <i>Vražd podle zvěrokruhu</i> a představení postav	70
5.4.	Výstavba atmosféry x události logického rozuzlení záhady	73
5.5.	Čtenář a příběh	77
6.	Závěr	80
6.1.	Prvek náhody ve vyšetřování	80
6.2.	Komplikovaná lest	81
6.3.	Napětí	82
6.4.	Zpracování dopisu do díla	83
6.5.	Sociální téma	83
	Seznam použité literatury	85

Úvod

Cílem práce je zjistit, zda a jak se v rámci schematického detektivního žánru liší přístupy *sociální školy* (šakaiha 社会派) a *nové autentické školy* (šin honkakuha 新本格派) k psaní detektivní prózy v rámci japonské detektivky druhé poloviny dvacátého století.

V první části této práce se věnuji teoretickému uchopení detektivního žánru jako takového, zaměřuji se převážně na jeho schematičnost, problematiku narativní kompozice a otázku opakovatelného čtení.

Ve druhé části se zabývám problematikou detektivního žánru v poválečném Japonsku. Definuji stěžejní termíny *tantei šósecu* (探偵小説), *suiiri šósecu* (推理小説) a *misuterí* (ミステリー), zabývám se problematikou poválečné debaty týkající se „autentičnosti“ a „neautentičnosti“ žánru a stručně nastiňuji vývoj žánru po Druhé světové válce. Následně představuji a na úryvcích z vybraných děl demonstрую typické znaky dvou škol detektivní prózy stěžejních pro tuto práci.

V třetí části práce se pokouším vypracovat teoretický aparát nutný pro obě analýzy, který vychází z poznatků současné naratologie a je vhodný pro analýzu děl schematického detektivního žánru tak, aby vyšly najevo jak jeho obecné zákonitosti tak specifické postupy vyprávění přítomné v obou dílech. Definuji mj. roli *klíčové události* a *hypotézy* v narativu detektivního příběhu.

V následující, analytické, části práce analyzuji dvě reprezentativní díla výše zmíněných škol japonské detektivní fikce, *Body a přímka* (Ten to sen 点と線, 1958) Macumota Seičóa 松本清張 (1909 – 1992) a *Vraždy podle zvěrokruhu* (Senseidžucu sacudžin džiken 占星術殺人事件, 1981) Šimady Sódžiho (1948 -). Soustředím se na kompoziční schéma obou děl a na příkladu ukázek přeložených z originálních textů demonstрую přítomnost či absenci typických rysů obou škol. V případě analýzy *Bodů a přímky* se soustředím mj. na vztah tématu a příběhu, v případě *Vražd podle zvěrokruhu* na míru participace čtenáře na intelektuálním „psaní“ příběhu.

V závěru práce přicházím s výsledky srovnání obou analýz a ukazuji, že prvky považované za „typické“ pro díla jedné školy se mohou hojně vykytovat i v dílech jiné školy.

Tato práce teoreticky vychází především z naratologie, inspirativní pro mě byla především publikace *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* od kolektivu autorů

Kubíčka, Hrabala a Bílka, pro nástin historického vývoje jsem využila vynikající publikace *Historie misuterí: Od Kuroiwy Ruikóa po Macumota Seičóa* (Misuterí šósecuši: Kuroiwa Ruikó kara Macumoto Seičó e ミステリー小説史: 黒岩涙香から松本清張へ, 2014) od Hori Keiko 堀啓子 (1970 -), která přehledně shrnuje vývoj detektivního žánru v Japonsku od prvních děl až po Macumota Seičóa. Práce japonských vědců jsou pro mě však spíše omezenou pomůckou, což je dáno velkým omezením v přístupu k sekundární literatuře. Pokud není uvedeno jinak, s většinou japonsky psaných textů pracuji v originále a překlady ukázek či citátů jsou mé vlastní.

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

Teoretická část práce

1. Specifika detektivního žánru a struktura detektivní prózy

1.1. Schematičnost detektivního žánru

Pravděpodobně nejtypičtějším rysem detektivního žánru je jeho schematičnost. To znamená, že musí dodržovat určitá, pro detektivní žánr závazná, pravidla. Pokud dojde k jejich porušení, nastane vystoupení ze žánru a čtenář se bude cítit podveden, neboť očekával, že konkrétní text bude vyprávěn v podobném duchu (bude dodržovat stejnou strukturu) jako ostatní díla tohoto žánru (která už četl). Pokud se ve vyprávění detektivního příběhu objeví prvek vybočující z předem očekávané struktury příběhu, například se nedozvíme, kdo je pachatel či se dozvíme, že pachatelem vraždy na anglickém venkově byli mrtí, bude čtenář rozčarován a žánr zůstane nenaplněn.

To ovšem neznamená, že by detektivní žánr musel vždy nutně stát zcela izolovaně, mimo ostatní žánry. Přestože je svázán souborem pravidel, nemá detektivní román problém půjčovat si od ostatních žánrů, pokud dodržuje předem očekávanou strukturu (Horváth, 2011, str. 16). Jinými slovy, bude-li se detektivka odehrávat na planetě obývané mrtí, nebude nás již tolik překvapovat, bude-li vrahem mrtí. To znamená, že budou-li dodržena pravidla detektivního žánru a zároveň nebude-li porušena očekávatelná struktura konkrétního fikčního světa, může si detektivka půjčovat motivy z jiných žánrů.

Detektivní žánr pracuje se čtenářovou kulturní encyklopedií a čtení detektivky potvrzuje čtenáři jeho kompetenci žánr číst a rozumět mu. Můžeme říct, že se detektivní žánr vyznačuje vysokou mírou literární gramatičnosti a poskytuje čtenáři na abstraktnější úrovni strukturu, jejíž pravidla už ovládá (ibidem, str. 14). Protože se struktura detektivního žánru napříč díly příliš nemění, složky příběhu jsou vůči sobě invariantní, lze detektivní žánr zařadit do tzv. *formulové literatury*, pro jejíž texty (western, horor, detektivka atp.) je přítomnost takovýchto neměnných složek příznačná. V pokusech o obecnou analýzu schématu příběhu detektivky lze proto detektivku pro její kódovanou strukturu přirovnat až k větě, kde závazná návaznost narativních segmentů je podobná syntaktické struktuře větných členů ve větě (Porter, 1981, str. 219).

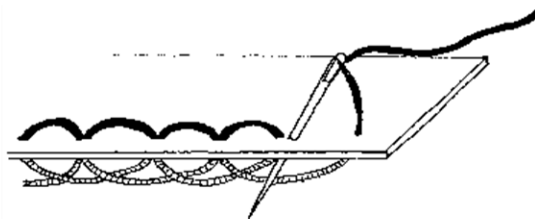
Napříč detektivními romány lze na úrovni narativu a jeho složek vysledovat podobné vzorce, ať se již jedná o kompozici, seskupování narativu do vyšších celků (bloků) či

pravidla řazení událostí v příběhu za sebe v rámci těchto celků. Na několika následujících stránkách se zaměřím na rozbor 1) narativní kompozice detektivního žánru a 2) kompozičního schématu detektivního žánru.

1.2. Narativní kompozice a kompoziční schéma detektivního žánru

V rámci příběhu detektivního žánru se setkáváme se specifickým způsobem vyprávění, které popisuje souběžně proces vyšetřování (odhalování zločinu detektivem) a události páchaní zločinu (které vyšetřování předcházely). Toto osvětlování minulosti, „dvojsměrné odkazování“ jistého motivu v rámci kompoziční struktury detektivky (Horváth, str. 23), tj. neustálé se vracení zpět do minulosti a doplňování informací, posunuje vyprávění vpřed až do bodu, kdy je usvědčen pachatel.

Laicky by se tato struktura dala přirovnat k šití zadním stehem, kdy je pro každý steh dopředu zapotřebí nejprve vpíchnout jehlu dozadu a teprve potom vypíchnout o kus dále ve směru šití.



Ve skutečnosti však tento model není přesný. Pátrání v minulosti nepostupuje od motivu k činu ale spíše obráceně a navíc je často ovlivněno řadou náhodných asociací (které by určitě narušily pravidelnost a směr „šití“). Důležité také je, odkud začíná detektiv záhadu řešit a jaká drobnost či nesrovnalost jej upoutá jako první.

V angličtině se nezdá se setkáváme s označením vyprávění příběhu detektivky jakožto tzv. „*whodunit*“. Kubíček tento termín v knize *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* překládá jako „*Kdo je pachatel?*“ a dodává, že toto vyprávění:

(...) začíná událostí, která je výsledkem řetězu jiných událostí, které budou teprve v průběhu vyprávění rekonstruovány (Kubíček, 2013, str. 34).

Tomáš Horváth pro tento typ vyprávění používá termín „návrtný pohyb vpřed“ (ibidem, str. 23). Stanko Lasić, chorvatský literární vědec ze kterého Horváth ve své studii o narativní kompozici detektivky publikované v díle *Tajomstvo a vražda*

vychází, nazval tento typ kompozice „lineárně-zvratnou“ kompozicí. Ve zmíněné publikaci jej Tomáš Horváth cituje následovně:

Všechny jednotky směřují do budoucnosti - k odhalení tajemství (...), ale zároveň zjišťujeme i paradox: všechny jednotky vedou do minulosti - k počátečnímu bodu, se kterým jsou nerozlučně spjaté. Jejich smysl se pojí s počátečním tajemstvím, a třebaže se od něho vzdalují, přibližují se k jeho vysvětlení (Lasić (1976) v Horváth, 2011, str. 23)

Setkat se můžeme i s popisem narativní kompozice detektivního románu jakožto dvou simultánně vyprávěných příběhů, kdy se příběh vyšetřování „připíná“ na příběh vraždy/zločinu s tím, že příběh vyšetřování bývá často příběhem hlavním (ibidem, str. 26). Cigánek potom tvrdí, že detektivní epika je de facto rozvinutý proces dokazování (Cigánek, 1962, str. 273).

Detektivní příběh má analytickou funkci, je postaven na usuzování a analyzování a hypotézy mohou být prostředkem pro utváření napětí (Horváth, 2011, str. 27).

Hypotézy se tedy, jak uvidíme v analytické části této práce, společně se zásadními událostmi podílí na posunování vyprávění příběhu směrem k jeho ukončení.

Kompozice vyprávění hraje zásadní roli při zařazování příběhu ke konkrétnímu žánru, protože v zásadě odlišuje příběh detektivního typu od příběhu typu kriminálního. Zatímco detektivní příběh postupuje v souladu s výše popsáním zpětným pohybem vpřed (osvětlování tajemství), tedy čtenář spolu s detektivem odhaluje, kdo spáchal zločin (těžiště je v tajemství), příběh kriminální se soustředí na chronologické vyprávění zločinu (těžiště je ve zločinu samotném).

Zaměřím se nyní na kompoziční schéma detektivního románu. Pokud bychom měli kompoziční schéma detektivky shrnout do nejabstraktnější možné podoby, nabízí se Finnertyho zestručnění děje detektivní prózy na *přestupek – řešení – odhalení*. Tyto tři základní segmenty detektivní prózy, pokud jsou dodrženy, umožňují donekonečna variovat události jednotlivých příběhů. Přestože by se mohlo zdát, že bude-li každá detektivka dodržovat tuto kompozici, možnosti žánru se brzy vyčerpají, opak je pravdou. Právě tento jednoduchý rámec, naplnitelný nekonečnou řadou proměnných, umožňuje

napsat pokaždé odlišný příběh, jehož struktura je ovšem čtenáři předem známá (právě pro ni žánr vyhledává).

Lasić uvádí ještě tři nepovinné segmenty kompozičního rozvržení detektivky. Základní kompoziční schéma má pak podle Lasiće podobu:

/skrytá příprava zločinu/ - tajemný čin – vyšetřování - odhalení - /pronásledování/ - /trest/

Segmenty v závorkách mohou být vynechány a příběh omezen pouze na tři základní segmenty, které jsou povinné a jejich pořadí je závazné (Lasić (1976) v *ibidem*, str. 27). Příběh může být komplikován příběhovými vsuvkami, kupříkladu se stává, jak podotýká Horváth, že někdy je první vražda pouze maskovanou přípravou druhé vraždy (Horváth, str. 28). Nicméně každopádně lze souhlasit s tvrzením, že všechny bloky kompozičního schématu detektivky jsou podřadné bloku vyšetřování.

Pro detektivku příznačná, výše rozebíraná narativní kompozice, se odehrává právě ve třech povinných segmentech kompozičního schématu detektivky, tj. začíná vyšetřováním (které přímo navazuje na zločin) a končí odhalením. V největší míře se logicky vyskytuje v bloku vyšetřování. Fáze pronásledování a trestu se většinou netýká, protože se přímo váže na vyšetřování. Vyskytují-li se i po odhalení nějaké analepsy, nemají již (a dokonce ani nesmí mít) na vyšetřování vliv (neboť to bylo již ukončeno.) Pokud by došlo i po odhalení pachatele k vyjevení zásadní skutečnosti, která by výsledek případu ovlivnila (vrahem by byl někdo jiný), došlo by k porušení pravidel žánru (viz. dále). Nové stopy se nesmí vynořit po odhalení zločinu a před odhalením musí být čtenáři dostupné všechny informace, které jsou dostupné detektivovi a které poslouží k rozuzlení příběhu a odhalení zločince. Tato sada zásad bývá často označována jako pravidla „fair play“ se čtenářem, a byla, jak popisují dále, jedním z nejdiskutovanějších témat poválečné detektivky v Japonsku.

Zajímavé je nahlédnout na narativní kompozici detektivního žánru ve spojitosti s problematikou imerze¹. Imerzi definuje Marie-Laure Ryanová v knize *Narativ jako virtuální realita* následovně:

Zatímco prostorová a prostoročasová imerze nás vybízejí, abychom zpomalili tempo četby, znovu si přečetli nějakou pasáž (...), čistě časová imerze nás pobízí k většímu spěchu skrze text až k báječnému stavu retrospektivní vševědoucnosti. Časová imerze je čtenářova touha dozvědět se, co ho čeká na konci vyprávění. (...) (Časová imerze) je jedním z nejoceňovanějších účinků literatury, ovšem je také naratology nejvíce opomíjena, částečně proto, že bývá spojena s populární literaturou (...) (Ryan, 2015 str. 172)

Je tedy evidentní, a Ryanová to sama zdůrazňuje, že detektivního žánru se týká především imerze časová, kdy čtenář touží dozvědět se, co jej čeká na konci příběhu.

Časová imerze je obecně vzato zapojení čtenáře do procesu, při němž postup narativního času vytěžuje pole možných událostí a vybírá jednu linii jako tu skutečnou, přičemž ostatní možnosti jsou na vždy uvrženy do říše virtuálního nebo kontrafaktálního, a tímto výběrem vznikají nové a nové škály virtuálních možností. Plynutí času je pro čtenáře důležité, protože to není pouhé hromadění časových částic, ale proces odhalování (Ryan, 2015, str. 173).

Ryanová se domnívá, že v rámci časové imerze je pro detektivku typická hlavně *napínavost* „*kdo*“², kterou známe jako otázku „*kdo to udělal?*“, protože právě zde je čtenářův zájem o výsledek založen na touze po poznání. Čtenář, podle Ryanové:

(...) netruchlí pro oběť, zločin ho morálně neznepokojuje a emocionálně se téměř neváže na postavy, protože jediné na čem záleží, je intelektuální uspokojení nad vyřešeným problémem (ibidem, str. 176).

Tato premisa zajisté funguje v případě klasické detektivky (v našem případě potom detektivky „autentické“), leč může být diskutabilní například v případě *misuterí*

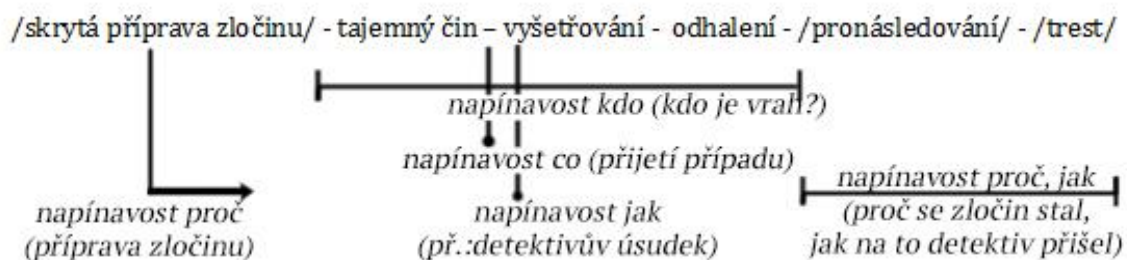
¹ Termínem imerze označujeme pohroužení či ponoření se do četby (viz.: Ryanová, *Narativ jako virtuální realita*, 2015, str. 115)

² Pojmem *napínavost* je rozuměna čtenářova touha dozvědět se více. Při hodnocení přítomnosti *napínavosti* v detektivce využívám Ryanovou zavedené termíny *napínavost kdo, co a proč* (viz.: Ryanová, *Narativ jako virtuální realita*, 2015.)

Macumota Seičóa, které klade důraz na soucítění s hlavní postavou či obětí v souvislosti s nespravedlností ze strany okolní společnosti (ostatně vztah tématu a narativu v dílech Macumota Seičóa je rozebírán níže a je mj. předmětem analýzy *Bodů a přímků*). Každopádně zůstává faktem, že otázka, kdo to udělal, tedy *napínavost kdo*, přetrvává po dobu trvání povinných tří segmentů schématu detektivní prózy od vraždy až do odhalení, tedy po většinu trvání příběhu.

V jednotlivých segmentech schématu detektivní prózy se nicméně objevují i další typy časové imerze, které Ryanová a priori s detektivkou nespojuje. Je to kupříkladu *napínavost proč*, která se, podle mého názoru, dostavuje ihned po ukončení trvání *napínavosti kdo*, tedy těsně po odhalení pachatele. Jelikož osud hrdiny (nebo v našem případě oběti), je nám od začátku znám, náš zájem se nerodí z naděje na lepší výsledek, ale spíš ze zvědavosti, jak bude problém vyřešen (v našem případě proč byl zločin spáchán) (ibidem, str. 175). Souběžně s *napínavostí proč* se dostavuje i *napínavost jak*, které ostatně Ryanová řadí do jedné kategorie, tedy nás zajímá, jak na to detektiv přišel, jaké události a hypotézy jej vedly k rozluštění hádanky, případu. *Napínavost jak* se může dostavit i v krátkých úsecích během vyšetřování, vyjeví-li detektiv čtenáři své myšlenky. Poznává-li kupříkladu detektiv na první pohled zcela magicky, že jedna z postav snídala vajíčka, budeme napnuti až do momentu, než vyjde najevo, že daná postava má zbytky vajíček na košili. Ostatně událost tohoto typu bývá nezřídka použita při prvotních popisech geniálních dedukčních/pozorovacích schopností detektiva a je tedy krátkou hádankou v hádance, kterou skýtá celý příběh. V jiném případě se *napínavost jak* může v příběhu objevit kupříkladu tak, jak se tomu děje v díle *Zločiny v křivém sídle* (Naname jašiki no hanzai 斜め屋敷の犯罪, 1982) Šimady Sódžiho, kde si samy postavy dávají po večeři nejrůznější hádanky. Tento typ *napínavost* se může objevovat i ve fázi přípravy zločinu, kdy podezřelý cosi nějak nastraží a až do momentu vraždy nebo někdy až odhalení netušíme, proč tomu tak bylo.

V neposlední řadě se v detektivce může objevit i *napínavost co*, kdy je v centru pozornosti okamžitě rozřešení binární situace: stane se hrdince dobré, či zlé (ibidem, str. 175), tedy v našem případě otázka, vezme-li detektiv případ či nikoliv. Pokud bychom měli časovou imerzi nějakým způsobem znázornit ve výše popsaném schématu detektivního žánru, výsledné schéma by mohlo vypadat následovně:



Napínavost kdo bývá v narativu detektivky často vyvolávána několikrát se opakujícím očištěním hlavního podezřelého od podezření (např.: pro neprůstřelné alibi), které ve čtenáři vzbuzuje pocit, že tato postava rozhodně zločin spáchat nemohla a které nakonec vede právě k usvědčení této postavy (jak uvidíme v případě *Bodů a přímky*).

Prostorová a prostoročasová imerze nás vybízí, abychom zpomalili tempo četby nebo si znovu přečetli nějakou pasáž (ibidem, str. 172). Tento typ imerze se bude pravděpodobně týkat čtenáře, který přistoupí na hru autora a čtenáře a bude důsledně studovat veškeré události příběhu, aby záhadu vyluštil dříve, než detektiv. Jedná se nicméně o tak specifický způsob čtení, či snad lépe řečeno studia, že jej nelze srovnávat s běžným čtením. Leč nelze opomíjet, že i tento způsob čtení může být pro detektivku příznačný, obzvláště bere-li čtenář vážně výzvy opakující se napříč díly některých autorů, kteří vybízejí čtenáře k vyluštění záhady ještě před odhalením.

Pro doplnění stojí za poznámku, že Kubiček v knize *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* uvádí, že:

Vyprávění tím, že v rámci diskurzivní strategie re-konfiguruje události příběhu, distribuuje významovost jednotlivých událostí. V případě detektivního žánru se tak například zařazením vraždy na samotný začátek zvýznamňuje otázka: „Jak se to stalo?“ a v souvislosti s tím i role postava detektiva (Kubiček, 2013, str. 35)

1.3. Otázka opakovaného čtení detektivky

Teoretikové v rámci detektivního žánru často diskutují problematiku opakovaného čtení detektivky, tj. zdali je možné číst příběhy tohoto žánru opakovaně a se stejným potěšením jako při prvním čtení. Nechuť číst znovu jednu a tu samou detektivku vyplývá ze samotné podstaty detektivního příběhu: po rozuzlení záhady, ke kterému příběh spěje,

román či povídka ztrácí tajemství a zjistí-li čtenář, kdo je pachatel, nemá již chuť číst knihu znovu.

Tomáš Horváth tvrdí, že přestože detektivní romány na úrovni struktury nutně sdílí jisté podobnosti, neznámá to, že by čtenář stále dokola četl jednu a tu samou detektivku (...) pouze čte stejnou strukturu, která je ovšem naplněna pokaždé jiným obsahem (Horváth, 2011, str. 16). Struktura detektivního románu je čtena opakovaně, zatímco konkrétní román si čtenář přečte obvykle pouze jednou.

Otázka opakovaného čtení konkrétní knihy (nejenom detektivky) se vynořuje i v souvislosti s hodnocením kvality napsaného díla či potřebou studovat populární literaturu. Budeme-li kupříkladu předpokládat, že kvalita díla se odvíjí mj. od potřeby čtenáře se ke knize vracet, potom i ta nejpopulárnější a nejvíce oceňovaná díla detektivní prózy jednoznačně nemůžeme označit za kvalitní, neboť tuto premisu nesplňují³. Na tento paradox narazil například John T. Irwin, když ve své studii *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story* poukazoval na potřebu studia detektivní prózy (Saito, 2007. str. 2). Mohlo by se totiž zdát, že příběhy zločinu a jeho vyšetřování vyvolávají sice velký zájem u širšího publika, poskytují však jen málo „témat“ pro akademický rozbor obzvláště je-li téma filtrováno skrze pravidla žánru, který přetváří zločin v hru či skládačku. Irwin se nicméně domnívá, že géniové jako Jorge Louis Borges či Edgar Allan Poe dokázali předložit analytické řešení záhady a zároveň uchovat pocit tajemna, které analýze umožňuje vzkvétat (Irwin, 2006, str. 2).

Paul Finnerty ve svém článku *Why do We Read Detective Fiction* vychází z Barthesovy teorie textů napsaných formou *readerly* a *writerly*⁴ a přichází s teorií, že aby byla detektivní próza úspěšná, musí splňovat pravidla *writerly* hned na třech úrovních, tj. musí přetvořit čtenáře z konzumenta na spolutvůrce textu následovně: 1) text musí být přístupný na literární úrovni a namířen na čtenáře, který musí text snadno číst 2) struktura textu musí být pro čtenáře přístupná a co možná nejkompaktnější 3) text musí

³ Samozřejmě je jasné, že existují výjimky. Například romány Raymonda Chandlera (1888 - 1959) nečteme obvykle primárně s cílem dozvědět se, kdo je vrah (protože v díle často ani není přítomná složitá záhada), ale pro specifický styl, popis postav a okolí.

⁴ Text napsaný formou *writerly* umožňuje čtenáři podílet se na intelektuálním „psaní“ textu, umožňuje mu snadný přístup k příběhu, zatímco text psaný formou *readerly* (klasické texty) tyto vlastnosti nemá a čtenář má v jejich případě přístup k textu ztížený (viz Barthes, 1990, S/Z, str. 4)

dovolit čtenáři „psát“ text na úrovni myšlení; musí mu dovolit vstoupit do zápletky a dát mu šanci vyřešit případ (Finnerty, 2009-2010, str. 80). Zastavíme-li se krátce nad samotnou problematikou čtení textu formou *readerly* a *writerly*, jak je poprvé definoval Barthes, text, který je napsán formou *readerly* neumožňuje čtenáři participovat během čtení plně na „psaní“ textu (Barthes, 1990, str. 4). Naopak text napsaný formou *writerly* umožňuje čtenáři „vpravit se“ do textu a na úrovni uvažování se podílet na jeho „psaní“. Barthes sám se ptá:

Proč má pro nás *writerly* takovou hodnotu? Protože cíl literární práce (literatury jakožto druhu práce) je přetvořit čtenáře z konzumenta na producenta textu (ibidem, str. 4)

Zdálo by se, že detektivní próza obecně velmi snadno přitáhne čtenářovu pozornost, jenomže vtáhnutí do děje, o kterém hovoří Finnerty v návaznosti na Barthes, je zapříčiněno nejenom zajímavou zápletkou, ale i formou, jakou je konkrétní dílo napsané.⁵

Jako jeden z předpokladů zapojení čtenáře do „psaní“ příběhu uvádí Finnerty vyprávění v ich-formě, které rychleji a intenzivněji, než vyprávění z osoby třetí, vtáhne čtenáře do děje, lépe řečeno jej zajímá do myšlenek vypravěče. Na druhou stranu vyprávění v er-formě umístí čtenáře nikoli do samotného děje, ale na jeho pozadí společně s popisy obsaženými v příběhu. (Finnerty, 2009-2010, str. 81). Vyprávění v Ich-formě je příznačné pro Šimadu Sódžiho, reprezentanta *nové autentické školy*, který následuje tradici zobrazování dvojice detektiv-pomocník⁶ v příběhu. Šimada Sódži od prvních momentů vtahuje čtenáře do děje prostřednictvím vypravěče a vtažení čtenáře do děje následně opakovaně podporuje výzvami přímo ke čtenáři, kdy jej nabádá k vyřešení

⁵ Finnerty ve svém článku analyzuje čtyři známé detektivní příběhy a pouze u dvou z nich shledává, že dovolují participovat čtenáři na jejich intelektuálním „psaní“. Těmito dvěma příběhy jsou *Vražda Rogera Ackroyda* (Who killed Rodger Ackroyd?, 1926) Agathy Christie (1890 - 1976) a *Měsíční kámen* (Moonstone, 1868) Wilkieho Collinse (1824 - 1889).

⁶ S dvojicí postav geniální detektiv a jeho pomocník přišel poprvé Edgar Allan Poe (1809-1849 v povídce *Vraždy v ulici Morgue* (The Murders in the Rue Morgue, 1841), pravděpodobně nejslavnější dvojicí tohoto typu však představuje dvojice Sherlock Holmes a Dr. Watson v příbězích Arthura Conana Doylea (1859-1930). Detektivův pomocník (nezřídka zároveň vypravěč) zprostředkovává a vysvětluje čtenáři úvahy geniálního detektiva, čímž mu usnadňuje čtení, a zároveň umožňuje vyniknout svérázné povaze detektivova pátrání.

záhady. Naopak *sociální škola* Macumota Seičóa vypráví příběhy obvykle ze třetí osoby a přestože ohnisko vyprávění (fokalizace) leží na přitažlivých postavách, se kterými se čtenář dobře ztotožní, po této stránce je pronikání čtenáře do děje komplikovanější. Domnívám se ovšem, že nelze říci, že by ich-forma měla takový vliv na zapojení čtenáře do „psaní“ příběhu, protože kupříkladu právě Macumotova díla byla ve své době mimořádně populární nehledě na to, jak „znesnadněné“ měl čtenář pronikání do díla.

Dalším důležitým pravidlem pro pronikání čtenáře do díla podle Finnertyho je, že detektivní text nesmí zobrazovat nic, co by se přímo nevztahovalo k zápletce, protože pokud by byly zobrazeny elementy, které nesouvisí přímo s případem, odvádělo by to čtenářovu pozornost od příběhu (Finnerty, str. 83). Van Dine v eseji z roku 1931, jak ji cituje Horváth, rovněž tvrdí, že:

Když je v detektivním románu hlavním zájmem duševní analýza a překonávání těžkostí, jakákoli interpolace čistě emocionálních nálad produkuje efekt irelevance – pokud, samozřejmě, nejsou členy rovnice a podřazené hlavnímu tématu. Například, v žádném z nejlepších detektivních románech nenajdete lásku (Van Dine (1931) v Horváth, str. 26).

Tato myšlenka je zajímavá hlavně z hlediska *sociální školy* Macumota Seičóa, ve které se objevuje řada nejrůznějších společenských témat a problémů, které se úzce dotýkají postav příběhu. Je otázkou, do jaké míry se může společenské téma zdůrazňovat v rámci detektivního příběhu, aniž by tento zůstal neporušen. Pakliže by téma utlačování ze strany společnosti (okolního fikčního světa) přerostlo četností výskytu v příběhu události vyprávění (postavy by se například opakovaně vyjadřovaly k různým společenským tématům zcela mimo proces vyšetřování), došlo by k narušení žánru a čtenář by se mohl cítit rozptylován, protože by nebyla naplňována struktura, kterou očekává. Tedy pakliže se v díle objevuje téma sociální nespravedlnosti, musí se toto téma objevovat v souladu s příběhem vyšetřování, lépe řečeno mu musí podléhat. Na konkrétních případech demonstřuji tuto problematiku v analytické části této práce.⁷

⁷ Vztahu narativu a tématu jsem se také věnovala v příspěvku *Macumoto Seičó ni okeru naratibu to téma* na Symposiu pořádaném univerzitou Očanomizu džoši daigaku v prosinci 2015, viz: *Očanomizu džoši daigaku: Hikaku nihongaku kjóiku sentá kenkjú nenpó*. Tókjó: Hikaku nihongaku kjóikusentá, 2016, s. 85-92.

1.4. Vzory a syžety detektivní prózy

Vzhledem k tomu, že jedno z rozebíraných děl navazuje na tzv. „autentickou“ detektivní prózu, tj. detektivní prózu psanou v Japonsku po vzoru a ve stylu ortodoxní západní detektivky (viz níže), považuji za důležité stručně se zmínit o prapůvodních zdrojích, na jejichž tradici japonská *autentická* a později *nová autentická škola* navazovaly.⁸ Rovněž znalost určitých postupů a syžetů⁹, které se v těchto žánrův zakládajících dílech objevily, bude užitečná pro analytickou část této práce. V dalších odstavcích tedy stručně shrnuji nejdůležitější informace týkající se děl, která jsou považována za základní kameny detektivního žánru.

Za zakladatele detektivního žánru bývá tradičně považován Edgar Allan Poe (1809-1849), který napsal pět detektivních povídek, které vymezily několik základních dodnes v detektivkách používaných syžetů. Jednalo se o povídky *Vraždy v ulici Morgue* (The Murders in the Rue Morgue, 1841), *Záhadu Marie Rodgetové* (The Mystery of Marie Rogêt, 1843), *Odcizený dopis* (The Purloined Letter, 1844), *Zlatého brouka* (The Gold-Bug, 1843) a povídku *Vrah jsi ty!* (Thou Art the Man, 1844) (Škvorecký, 1988, str. 20).

Pro tuto práci bude obzvláště důležitý syžet záhadného zamčeného pokoje (záhadného činu spáchaného v uzavřené místnosti), která se prvně objevila v povídce *Vraždy v ulici Morgue* a která je oblíbeným syžetem Šimady Sódžiho - byla použita jak v díle *Vraždy podle zvěrokruhu* tak v již zmiňovaných *Zločinech v křivém sídle*.

Poe dále pracoval s motivy neschopné policie, neprávem podezřelým a také jsou v jeho dílech obsažena dvě základní axiomata klasické detektivky: za prvé, že po vyloučení všeho nemožného musí být pravda to, co zbývá, ať je to sebenaprávděpodobnější, a za druhé, že čím fantastičtěji případ vypadá, tím snadněji je řešitelný (Škvorecký, 1988, str. 22). Po Poeovi začala moderně vzdělaná veřejnost žádat od spisovatele dodržování tzv. pravidel „fair play“ (Sayers v Saito, 2007, str. 9). Z řady těchto pravidel, která jsou pro detektivní žánr platná, lze uvést například to, že čtenář nesmí nahlížet do myšlenek pachatele či že se po uzavření případu nesmí objevit nic, co by dodatečně ovlivnilo výsledek případu. Vrahem by dále neměl být vyšetřující detektiv či policista. Všechny indicie nutné pro vyřešení by měly být čtenáři řádně předloženy ještě před uzavřením případu.

⁸ Pro hlubší analýzu historického vývoje světové detektivky viz.: Horvárh, *Tajomstvo a vražda*, 2011.

⁹ Termínem syžet označujeme konkrétní ztvárnění fabule. Termín reflektuje fakt, že o událostech se vypráví v odlišném pořadí, než jak se dějí v „reálném“ čase.

Jedním z Poeových nejdůležitějších příspěvků detektivce bylo i představení dvojice geniálního detektiva a jeho přítele vypravěče, který čtenáři skrze dialog s detektivem přibližuje čtenáři detektivovy úvahy. Spolu s výstředním detektivem má čtenář nezřídka možnost nahlédnout i do obdobně výstředního prostředí, které detektiv obývá.

Osvědčená formule dialogické oscilace mezi geniálním detektivem a jeho mírně omezeným fámulem (...) čtenáře naplňuje uspokojením, že tváří v tvář záhadě je přece jen někdo ještě bezradnější než on sám. Sherlock Holmes a dr. Watson, Hanaud a pan Ricardo, Philo Vance a S. S. Van Dine, Otec Brown a Flambeau, M. Poirot a kapitán Hastings, Nero Wolfe a Archie Goodwin, ti všichni a mnozí jiní nejsou ničím než variantami dvojice Dupin - nejmenovaný vypravěč, v níž ovšem není zas nic jiného než geniálně na hlavu (nebo na nohy, podle míry vaší demokratičnosti) postavený princip kontrastu Dona Quijota a Sancha Panzy (Škvorecký, 1988, str. 21).

Již zde bylo rovněž zmíněno, že autor musí dodržovat tzv. „pravidla fair“ play se čtenářem, kterážto v předválečné japonské detektivce zdaleka nebyla dodržována a o jejich dodržování se zasadili autoři píšící až po válce, například Sakaguči Ango 坂口安吾 (1906 – 1955) (viz dále). Pokud bych tato pravidla měla nějak komplexněji zhodnotit (přesný seznam neexistuje), jednalo by se o: 1) poskytnutí čtenáři všech důležitých indicií před narativním blokem odhalení 2) neprozrazování nových faktů zásadních pro vyšetřování po odhalení a 3) vyřešení případu čistě na základě logické dedukce.

2. Problematika detektivního žánru v Japonsku

Detektivní žánr se v Japonsku objevil na konci devatenáctého století, kdy byly v Japonsku publikovány první překlady¹⁰ západních děl¹¹. Od tohoto momentu se rozvíjí široká debata (nejsilnější v třicátých a padesátých letech) o vztahu japonské detektivky ke klasickému západnímu formátu detektivní prózy, tak jak byl nastíněn v předchozí kapitole. Tato debata hýbala do jisté míry japonskou detektivkou od třicátých až do osmdesátých let dvacátého století a zapojovali se do ní i významní autoři a teoretikové detektivní prózy, mezi jinými Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894 – 1965), Sakaguči Ango a pro tuto práci významný Šimada Sódži, který psal své prvotní díla po vzoru „autentické“ detektivní prózy a později dal vzniknout tzv. *nové autentické školy*.

Na první pohled by se mohlo zdát, že detailnější vhled do problematiky debat o podobě japonské detektivní prózy nemá pro analytickou část této práce většího významu. Základní osu vývoje vnímání a kategorizace tohoto žánru v Japonsku v této práci však uvádím proto, že autoři, jejichž díla zde budu analyzovat, se vyhraňovali oproti předchozím trendům v rámci žánru, což se přirozeně promítlo do jejich děl. Když tedy řekneme, že Šimada Sódži reagoval svými díly na dlouhotrvající monopol tzv. *sociální školy* Macumota Seičóa, je pro porozumění tomu, jakými literárními prostředky to dělal, potřeba chápat širší kontext debat o povaze japonské detektivky.

Na následujících stránkách proto uvádím problematiku teoretického pojetí japonské detektivky, tzv. otázky „autentičnost“ a „neautentičnost“ japonské detektivky, následně stručně shrnuji poválečnou japonskou detektivku, na kterou reagovaly dvě významné školy detektivní prózy, jejichž zástupná díla analyzuji v analytické části této práce.

¹⁰ Významným překladatelem prvních detektivek do japonštiny byl například Kuroiwa Ruikó 黒岩涙香 (1862 – 1920). Nutno poznamenat, že první překlady spíše připomínaly volná převyprávění původních textů.

¹¹ Je ovšem třeba poznamenat, že od období Bakumacu (1853 – 1867) do období Meidži (1868) vycházely v Japonsku například příběhy ze soudního prostředí, nazývané Óoka Seidan 大岡政談, které byly napsány v duchu východní tradice. Hlavní postava těchto příběhů byla inspirována slavným japonským šógunátním úředníkem, soudcem Óokou Tadasukem 大岡忠助 (1677–1752), nicméně příběhy samotné nejsou založeny na reálných událostech. Příběhy jsou povětšinou inspirovány čínskými záznamy soudních líčení sepsaných v roce 1207, Tang-yin bi-shi (japonsky Tóinhidži, 棠陰比事). Autor a rok prvního vydání příběhů Óoka Seidan jsou neznámé.

2.2. Otázka „autentičnosti“ a „neautentičnosti“ japonské detektivky

Teoretické debaty o ideální podobě detektivní prózy v Japonsku lze rozdělit na dvě velká období. Pro tuto práci je stěžejní období druhé, poválečné, ale jelikož debata započala již před válkou ve třicátých letech, je nutné stručně přiblížit i období první, tj. období předválečné.

Předválečné období debat začíná cca v polovině dvacátých let, kdy se v Japonsku dostává ke slovu generace spisovatelů detektivek, kteří již nejsou tolik závislí na prvních překladech západních děl, tvoří svobodněji a do žánru implementují prvky z ostatních žánrů (horor, romance atp.). V této době se poprvé výrazně začíná diskutovat povaha japonské detektivky, konkrétně její tzv. „autentičnost“ (honkaku 本格) či „neautentičnost“ (henkaku 変格).

V předválečných letech byla japonská detektivní próza charakterizována hybriditou jak ve své formě, tak ve svém obsahu. Zařazením různých elementů populárních žánrů (hororu, science fiction atp.) ve jménu nového konceptu tantei (探偵) do detektivní prózy začal žánr konkurovat ostatním žánrům, jakým byly historické příběhy (kódan 講談) či romantické příběhy¹² (cúzoku šósecu 通俗小説) (Saito, 2007, str. 58).

V tomto prostředí se začalo debatovat o nevyjasněné podobě japonské detektivky a jejím vztahu ke klasickým západním vzorům. Přívrženci „autentického“ proudu zdůrazňovali potřebu adaptovat západní formát (klasickou detektivku sherlock-holmesovského typu), zatímco přívrženci „neautentického“ proudu se přikláněli k variantě volnější adaptace ve stylu *ero guro nansensu* エログロナンセンス¹³, který byl populární ve třicátých letech 20. století. Předválečná detektivka bývá obecně označována spíše za období „neautentické“ detektivky (ibidem, str. 18).

¹² Možná že by bylo vhodnější překládat cúzoku šósecu jako populární příběhy, ale v rámci citace ponechávám předklad Saitóové.

¹³ Termín vychází ze slov erotic, grotesque, nonsense; fenomén *ero guro nansensu* se objevil ve dvacátých letech a byl dominantním proudem ve 30. letech dvacátého století,

V tomto kontextu je zajímavé zmínit doslov Ivana Krouského z knihy *Body a přímka*, překladu *Ten to sen* (点と線, 1958), který byl v Československu publikován v roce 1964. Zde se překladatel Krouský vyjadřuje k japonské předválečné detektivce následovně:

Všichni japonští předváleční autoři detektivní literatury byli poplatní cizím vzorům se všemi nedostatky tehdejší tvorby (Krouský v doslovu k Bodům a přímce, 1964, str. 106).

Toto tvrzení se v doslovu objevuje v souvislosti s Macumotovou kritikou předválečné detektivky (viz dále), nicméně se domnívám, že není správné a nelze jej použít ani pro ilustraci Macumotových názorů na „strnulou“ předválečnou detektivku. To, že předválečné období detektivek bylo po straně různorodosti tvorby pestřejší, než Krouský uvádí, a že ne vždy korespondovalo se západními vzory lze ilustrovat na proměně tvorby Edogawy Ranpa¹⁴, pravděpodobně nejznámějšího autora japonské detektivky vůbec, který začal publikovat ve 20. letech 19. století a jeho povídky jsou naplněny směsicí hororu a humoru v duchu *ero guro nansensu*:

Po Ranpově debutu byla většina detektivek v Japonsku posuzována ve světle dobrého zapracování západního formátu do konkrétního díla. V tomto slova smyslu bylo Ranpovo zpracování žánru vnímáno jako „nesprávná“ adaptace žánru (Saito, 2007, str. 15.).

Mezi první významná Ranpova díla patří povídky *Psychologický test* (Šinri šiken 心理試験, 1925), *Červený pokoj* (Akai heja 赤い部屋, 1925) či *Lidská židle* (Ningen isu 人間椅子, 1925). Ve všech těchto dílech se objevuje psychologizující aspekt, na svou dobu neobvyklá, zvrácená sexualita a rovněž humor. Typická je pro tato díla překvapivá pointa v závěru vyprávění. Proto je velmi zavádějící Krouského tvrzení, že:

Význam (Edogawy Ranpa) spočívá jednak v tom, že uvedl do Japonska detektivní román, v němž ovšem zůstal zcela závislý na svých vzorech, jednak v tom, že položil teoretické základy detektivní tvorby (Krouský v doslovu k Bodům a přímce, 1964, str. 106)

¹⁴ Umělecké jméno Edogawa Ranpo vzniklo pojaponštěním jména slavného Edgara Allana Poa.

Zatímco s tezí, že Edogawa Ranpo patřil mezi průkopníky moderní detektivní prózy v Japonsku, se dá souhlasit, teze o závislosti Ranpa na svých vzorech, je diskutabilní, neboť pro zakomponování celé řady pro klasický detektivní román netypických prvků, byl Ranpo ve své době kritizován svými kolegy.¹⁵

Po válce, jejíž vliv na přímou produkci detektivní prózy hlouběji popisují v další podkapitole, se debaty o podobě japonské detektivní prózy obnovily. Tentokrát debata začala více vyzdvihovat sociální status detektivní prózy a točila se kolem otázky, je-li detektivka literatura či pouze zábava na zabití volného času.

Vznikl spor (pozn.: v roce 1960) zda předválečná koncepce čisté literatury je platná dodnes, a jestliže ztratila svůj původní charakter, jaké nové vlastnosti získala. Její původní vlastnosti, podle některých kritiků, měla převzít populární literatura, v našem případě představovaná detektivním románem (Krouský v doslovu k Bodům a přímce, 1960, str. 105).

Poválečné období je obecně vnímáno jako období „autentické“ detektivky. Řada autorů, vč. Edogawy Ranpa či v padesátých letech populárního autora Jokomiza Seišiho 横溝正史 (1902 - 1981) (viz dále) se přiklonila k detektivce klasického západního typu.

V šedesátých letech následoval boom detektivky s prvky ostatních žánrů a termín „honkaku“ se znovu začal diskutovat na začátku 80. let společně se Šimadou Sódžim, který jako jeden z mála odolával masovému vydávání detektivky ve stylu *sociální školy* a psal klasickou detektivku s důrazem na zápletku, komplikovanou záhadu a její naprosto logické vysvětlení.

2.3. Otázka terminologie – *tantei šósecu*, *suiri šósecu*, *misuterí*

Do války se pro japonskou detektivní prózu běžně užíval termín *tantei šósecu* 探偵小説, jehož původ lze vystopovat až do období Meidži k prvním překladům. Po válce došlo k přejmenování žánru termínem *suiri šósecu* 推理小説.

¹⁵ Mimo jiné hned první Ranpovo dílo Dva měďáky (Nisen dóka 二銭銅貨, 1923) pracuje s nespolehlivým vypravěčem. Hned o tři roky později v roce 1926 publikuje Agatha Christie Vraždu Rogera Ackroyda, která se nespolehlivým vypravěčem proslavila.

Termín *suiri šósecu* doslova znamená literatura uvažování a tudíž změna názvu může navádět k chápání změny jakožto proměny od klasické podoby zaměřené na geniálního detektiva k realistické próze intelektuálního uvažování (Saito, 2007, str. 140).

Jedním z důvodů, proč se zavedl termín *suiri šósecu*, bylo odstranění znaku *tei* 偵 ze seznamu běžně užívaných znaků, který vydala japonská vláda v roce 1946. To vedlo k zápisu slova *tantei* kombinací čínského znaku a slabičné abecedy hiragany, tj. v podobě 探てい, které se nelíbilo tehdejší autorům a příznivcům detektivky (ibidem, str. 131). O přejmenování žánru se výrazně zasadil Kigi Takataró 木々高太郎 (1897-1969). Hori uvádí, že Kigi na jednom poradním shromáždění pronesl:

„Termín *suiri šósecu* jsem po válce jako první použil já. Během toho, co jsem se zabíral studií historie, mě jako první oslovilo nakladatelství Ondori s tím, že by rádo vydávalo detektivní prózu a jestli bych nezkompiloval starší příspěvky, neboť je k tomu prý ideální doba. To byl skvělý nápad. Poradil jsem se s pány Ranpem, Óšitou¹⁶ a Mizutaním¹⁷ a jednoho večera jsme se sešli. Tehdy se v detektivní próze objevovaly i romány s vědeckou tematikou (kagaku šósecu 科学小説) a thrillery. I na tyto série jsem myslel a tak jsem pozval i pana Kodžimu Masadžiróa¹⁸. A tehdy jsme se shodli na tom, že všechny tyto názvy spojíme do jednoho a tím bude *suiri šósecu*“ (Kigi v Hori, 2014, str. 221).

Původně chtěl Kigi pravděpodobně zařadit pod tento název všechna díla detektivní prózy nehledě na jejich „autentičnost“ či „neautentičnost“ (ibidem, str. 222). Nicméně přejmenování žánru obnovilo předválečné debaty o podobě žánru.

¹⁶ Óšita Udaru 大下宇陀児 (1896-1966), pravým jménem Kinošita Tacuo 木下龍夫, byl japonský autor detektivní prózy. V roce 1925 debutoval v časopise Šinseinen 新青年 (zaměřeném na detektivní prózu) dílem *Cigareta se zlatým filtrem* (Kinguči no maki tabako 金口の巻煙草, 1925).

¹⁷ Mizutani Džun 水谷準 (1904 - 2001) byl překladatelem a autor detektivní prózy. V roce 1922 debutoval v časopise Šinseinen 新青年 (zaměřeném na detektivní prózu) oceněným dílem *Obdivuhodný rival* (Kótekišu 好敵手, 1922). V roce 1929 se stal šéfredaktorem tohoto časopisu.

¹⁸ Kodžima Masadžiró 小島政二郎 (1894-1994) byl japonským spisovatelem, esejistou a básníkem haiku (俳句).

Kigi i Ranpo se shodovali na tom, že je třeba přejmenovat žánr, lišili se však v představách, jaká díla by měla být z žánru vyřazena. Kigi žádal vyřazení detektivní prózy, která podle něj nebyla „literaturou“, Ranpo vyřazoval detektivní prózu, která nebyla „autentická“ (Saito, 2007, str. 140).

Debata mezi těmito dvěma autory rozdělila ostatní autory detektivní prózy na dva tábory.

Pokud bychom to měli shrnout, Kigi v podstatě říkal, že nehledě na to, jak užasně konkrétní dílo prezentuje záhadu a její logické vyřešení, detektivní próza by byla k ničemu, pokud by nebyla skutečně „literaturou“. Ranpo na druhou stranu říkal, že detektivka by byla nudná, kdyby nedostála standardům žánru, kterými pro něj byli kvalitní záhada a její logické řešení (ibidem, str. 145).

V šedesátých letech se objevila celá řada detektivek, ve kterých se objevovaly prvky jiných žánrů – psychologický thriller, cestování, humor nebo sociální témata (*sociální škola* Macumota Seičóa). Všechny tyto typy detektivní prózy byly zprvu hromadně označovány jako *suirí šósecu*, ale postupem času, protože se jejich zájem přesunul čistě ze záhady zločinu na další aspekty vyprávění, se pro ně postupně vyvinulo označení *misuterí* ミステリー (Saito, 2007, str. 203). Tradiční pojmenování *tantei šósecu* téměř vymizelo a „autentické“ detektivní romány se vydávaly pouze minimálně.

2.4. Nástin vývoje poválečné japonské detektivky

Protože během druhé světové války literatura obecně trpěla, díla podléhala cenzuře a nebyla vydávána, bývá druhá světová válka často uváděna jako výrazný mezník v japonské literární produkci. Detektivní próza během války trpěla stejně, jako ostatní literární žánry, po válce se však ukázalo, že dlouhé období, během kterého nebylo možné díla publikovat (mj. proto, že byly postupně zrušeny všechny časopisy) přispělo k poválečnému boomu tohoto žánru.

Několikaletá nucená pauza vytvořila jednak prostředí pro reflexi dosavadních děl a přístupů ke psaní detektivky a také umožnila autorům dokonale se seznámit s překlady do války přeložených západních děl. Po skončení války detektivka, na rozdíl například od historických románů a dalších žánrů či krásné literatury, netrpěla cenzurou ze strany okupační správy zdaleka tolik, neboť byla v jejích očích vnímána podvědomě jako cosi

původně západního a téměř se nedotýkala tabuizovaných témat, jakým byla válka, černý trh, atomová bomba atp.

Řada autorů detektivní prózy, kteří přežili válku, se s nadšením vrhla na to, co skutečně chtěli psát a tím byla klasická detektivka v západním stylu (Saito, 2007, str. 130).

Ještě během války, kdy byla de facto zrušena všechna periodika, ve kterých šlo detektivní prózu publikovat, se vytvořilo zajímavé podhoubí pro tvorbu poválečnou, neboť autoři a kritici, kteří se zajímali o detektivku, navázali na diskuze předválečné a zapředli široké debaty o ideální podobě detektivní prózy. Autoři, kteří odmítli spolupracovat s režimem a stáhli se do ústraní, se shlukli kolem tehdy již významných literátů, navzájem si půjčovali do té doby napsanou a přeloženou detektivní prózu a bavili se společným předčítáním. Centrální osobností byl v tomto duchu Sakaguči Ango, který později navázal na tradici „autentické“ detektivní prózy a široce prosazoval psaní detektivek podle zásad „fair play“ se čtenářem, čímž napomohl zvýšit kvalitu po válce produkováných detektivek.

Když vzpomínal na válečné časy, Ango dokonce jednou řekl, že měl během války možnost přečíst všechny detektivky, které byly v Japonsku publikované. (...) Během války rovněž vedl čtenářská sezení, během kterých uchazeči nedočítali příběhy do konce a hádali, jaká z postav zločin spáchala. (...) Ango rovněž vzpomínal na to, že ze všech účastníků v tomto obzvláště vynikal Hirano Ken¹⁹ (Kawana, 2008, str. 193).²⁰

Jak jsem již uvedla výše, jedním z nejdiskutovanějších témat bylo dodržování pravidel „fair play“ se čtenářem jakožto základní předpoklad kvalitní a úspěšné detektivní prózy.

Během pokusů o vyluštění záhad v příbězích byli Ango a jeho přátelé zaražení, když zjistili, že do té doby napsaná japonská detektivní próza nevyhovovala

¹⁹ Hirano Ken 平野 謙 (1907 – 1978) byl japonským literárním kritikem, který se zabýval mimo jiné proletářskou literaturou či problematikou zповědního románu (šišósecu 私小説).

²⁰ Po vzoru Angova kroužku se následně zformovala řada dalších uskupení, mezi jinými tzv. *Sobotníci* (Dojó kai 土曜会), *Skupina cyankáli* (Sensai kari gurúpu 青酸カリグループ) či *Kruh deseti* (Džúnin kai 十人会) (Kawana, 2008, str. 193).

požadavkům jejich hry; díla jen zřídka dodržovala pravidla „fair play“ a nenabízela čtenářům a detektivovi v příběhu všechny stopy pro rozluštění záhady (ibidem, str. 194).

Tyto zážitky vedly po válce Anga k publikování *Případu nesériových vražd* (Furenzoku sacudžin džiken 不連続殺人事件, 1950). Tato detektivka vycházela na pokračování, přísně dodržovala pravidla „fair play“ a dokonce obsahovala výzvu čtenářům, aby se pokusili rozluštit záhadu dříve, než bude uveřejněna poslední epizoda.²¹

V poválečné době se rovněž etabloval další z významných autorů japonské detektivky, Jokomizo Seiši. Jokomizo se ve svých dílech zaměřil na problematiku vztahů na vesnici, udržování rodinných tradic a zachování rodinné cti.

Po válce dokázali Japonci díky úspěšné amerikanizaci prosazované Americkou okupační správou poprvé produkovat a přijmout skutečně „autentickou“ detektivní prózu. Celkem přirozeně historie poválečné prózy následovala vývoj tohoto žánru na Západě, přestože zaostávala téměř dvacet let (ibidem, 2006, str. 18).

Jokomizo Seiši byl posledním z poválečných autorů, který zůstal věrný detektivce v její „autentické“ podobě (jak ji chápala tehdejší kritika). Po jejím útlumu (útlum naznačuje i snaha o její pozvednutí „autentické detektivky“ založením literární soutěže o cenu Edogawy Ranpa) nastal boom *misuterí*.

²¹ V soutěži Ango nabídl finanční ocenění těm čtenářům, kteří přijdou na to, kdo spáchal zločin ještě dříve, než bude uveřejněna poslední část. Ango publikoval pět výzev čtenářům, kde je podporoval v úsilí záhadu rozluštit. Ango se rovněž zavázal, že zapečetěnou obálku se jménem vraha předá nakladatelům ještě před publikováním poslední části, aby nemohl na poslední v příběhu cokoli zásadního měnit v neprospěch hádajících čtenářů. Nakonec se po celém Japonsku našli čtyři čtenáři, kteří správně analyzovali indicie a vyřešili případ před uveřejněním odhalení (Kawana, 2008, str. 197).

2.5. Sociální škola detektivní prózy – *šakaiha*

Ke konci padesátých let byla „autentická“ detektivní próza zastíněna novým proudem v rámci detektivního žánru a tím se stala *sociální škola* detektivní prózy, tzv. *šakaiha*²².

Od předválečné detektivní prózy, ve které byly silně přítomné prvky fantazie a bizarnosti, se poválečná detektivní próza zásadně liší. Ve třicátých letech éry Šówa (1955) se společně s nástupem Macumota Seičóa zformovala *sociální škola* detektivní prózy (*šakaiha*), která si získala širokou základnu čtenářstva, neboť realisticky popisovala záhadu a strach na pozadí společnosti. Proto se tento proud rychle stal hlavním proudem zábavy (Suzuki, 2005, str. 131)

Ha v termínu *šakaiha* bývá překládáno jako *škola*, anglicky *school*, nicméně v tomto případě tento termín neoznačuje žádnou organizovanou skupinu autorů, kteří by psali v jednotném stylu. Volně seskupuje autory, kteří ve svých detektivkách rozebírali sociální témata a dávali tak vyniknout nejrůznějším podobám sociální nespravedlnosti, za jakou lze označit například korupci, úplatkářství, sociální exkluzi či nespravedlivé verdikty soudu.

Termín *šakaiha* se objevil v šedesátých letech dvacátého století a bývá nejčastěji spojován s detektivní prózou Macumota Seičóa, který je vnímán jako její zakladatel.²³ Macumoto Seičó, pravým jménem Macumoto Kijoharu, byl v roce 1963 zvolen předsedou svazu spisovatelů detektivní literatury. Během svých nejproduktivnějších let dokázal

²² Krouský používá termínu „sociální proud“, já se však v tomto ohledu držím označení „škola“, protože obdobně překládáme termín *sengoha* 戦後派 jako *poválečná škola* či *buraiha* 無頼派 jako *dekadentní škola*. Je nutné poznamenat, že ne všechny takového školy byly konkrétní organizace. Ani *šakaiha* nebyla žádné organizované uskupení zaštitěné konkrétním programem. Jedná se pouze o volné spojení spisovatelů prostřednictvím podobností v jejich dílech.

²³ *Sociální škola* však nezasáhla pouze literární produkci, ale i produkci filmovou, neboť se řada Macumotových děl byl posléze zfilmována. Kupříkladu režisér Nomura Jošitaró 野村芳太郎 (1919 - 2005) režíroval osm filmů podle Macumotových předloh, mezi jinými i slavný film *Hrad z písku* (Suna no ucuwa 砂の器, 1974). I další režiséři jako Išibaši Kan 石橋冠 (1936 -), který natočil v roce 1958 film *Ten to sen*, či Óba Hideo 大庭秀雄 (1910 - 1979), který ve stejný rok zfilmoval *Stěny z očí* (*Me no kabe* 目の壁), se podíleli na rozšíření sociálních témat do filmového průmyslu.

během jednoho měsíce napsat až přes dva tisíce a několik set stránek.²⁴ V roce 1960 vydával na pokračování tři různé romány najednou – byly jimi *Hrad z písku* (Suna no ucuwa 砂の器, 1961), *Kulovitá divočina* (Kjúkei no kója 球形の荒野, 1962) a *Černá mlha nad Japonskem* (Nihon no Kuroi kiri 日本の黒い霧, 1960) (Hori, 2014, str. 235).

Před Macumotem byla detektivní próza v Japonsku často kritizována, protože nebylo možné číst její díla opakovaně a tak byla označována pouze za krátkodobé zabítí volného času (Saito, 2007, str. 194), nicméně oblíbenost, kterou si získalo *misuterí* psané ve stylu *sociální školy* nabylo po Macumotovi takové oblíbenosti, že zastínily veškerou další detektivní produkci, která se téměř přestala vydávat (ostatně na tento problém narážel ve své argumentaci v 80. letech i Šimada Sódži, viz dále).

Matsumoto Seičó se ke svým slavným dílům detektivní prózy dostal před díla historická *rekišišósecu* 歴史小説 a tzv. *džidaišósecu* 時代小説. Začínal jako novinář, během války byl jako vojenský lékař povolán na frontu. V březnu roku 1951 vydaly noviny Asahi v jarním čísle svého speciálu Macumotovu krátkou povídku *Saigóovy bankovky* (Saigó sacu 西郷札, 1951) a v roce 1955 byla publikována sbírka povídek *Saigóovy bankovky a jiné povídky* (Saigó sacu šú 西郷札集, 1955).²⁵ *Saigóovy bankovky* jsou považovány za Macumotovo první dílo a představovala bod obratu v Macumotově kariéře, neboť získala finanční ocenění týdeníku Asahi (ibidem, str. 235).

Po získání finančního ocenění se Macumoto obrátil na Kigiho Takataróa, který Macumotovi nabídl prostor pro publikování v *Mita bungaku* 三田文学, časopisu pro začínající spisovatele, kde mj. publikovali Tanizaki Jun'ičiró 谷崎潤一郎 (1886-1965)

²⁴ Krouský uvádí, že v roce 1961 publikoval Macumoto 34 knih během jednoho roku a v roce 1962 při statistickém průzkumu vydaných titulů byl dokonce Macumoto čtvrtý v celkovém pořadí japonských spisovatelů, vydal 40 titulů a 17 z toho bylo nových románů (Krouský v doslovu k Bodům a přímce, 1964, str. 107).

²⁵ Název díla odkazuje na slovo *saigó sacu*, kterým se označovaly peněžní poukázky, ve kterých si vypláceli přiděly a provize vojáci během Sacumského povstání (leden 1877 – srpen téhož roku) pod vedením Saigó Takamoriho (1828-1877). Termínem Sacumské povstání je označována vzpoura nespokojených samurajů proti novým pořádkům, která propukla devět let po zahájení éry Meidži v roce 1877. Trvala od ledna do srpna, kdy byly řady revoltujících samurajů poraženy a jejich vůdce Saigó Takamori si vzal život. *Saigósacu* se zabývá osudy lidí, kteří žili v této době, a jejich životy byly poznamenány těmito poukázkami.

či Sono Ajako 曾野綾子 (1931-). Zde následně vyšlo další Seičóovo dílo *Příběh onoho „deníku z Kokury“* (Aru „Kokura nikki“ den 或る「小倉日記」伝, 1953), za které v roce 1952 získal Macumoto Akutagawovu cenu.²⁶

Když Macumoto získal Akutagawovu cenu (...), byl vnímán jako nadějný autor literatury obecně. (...) Macumoto se jako žurnalista a realistický spisovatel dostal k (detektivnímu) žánru pro svůj zájem vnést témata zločinu do svých děl. Jinými slovy jej více zajímal realistický popis rychle se měnícího poválečného Japonska a zločiny způsobené rozdíly soutěžících vrstev společnosti (Saito, 2007, str. 189).

V roce 1958 publikoval Macumoto Seičó svou první detektivku, která se následně stala vlajkovou lodí nového literárního proudu, *sociální školy* detektivní prózy. Jednalo se o přelomové dílo *Body a přímka* (Ten to sen 点と線, 1958)²⁷, které rozebírám v analytické části práce.

Body a přímka vycházely nejprve na pokračování v časopisu *Tabi*, který vydávala *Nadace japonské kanceláře pro cestování*²⁸, a během této doby se příběh nestal žádnou velkou senzací. Mimořádného úspěchu se příběh dočkal další rok, kdy byl vydán jako samostatná kniha, tzv. *tankóbon* 単行本 (Hori, 2014, str. 236).

V té době bylo ještě poměrně ojedinělé, aby autoru *misuterí* vyšla samostatná monografie (ibidem, str. 236), nicméně Seičóovi vyšly najednou monografie hned dvě, jedním byly *Body a přímka* a druhou *Zed' z očí*. Na začátku padesátých let již byla patrná stagnace „autentické“ detektivní prózy (Saito, 2007, str. 190) a tak Macumotův nový přístup k detektivní fikci skrze zapracování sociálních témat na pozadí současného Japonska výrazně pozměnil směr, kterým se detektivní próza začala ubírat na konci padesátých a později v 60. letech.

²⁶ V příběhu *Onoho deníku z Kokury* Macumoto popisuje příběh pátrání po denících Moriho Ógaie, který v Kokuře tři roky sloužil jako armádní lékař. Mori Ógai si během svého působení v Kokuře psal deníky, které se následně ztratily a byly vydány až po nalezení v sebraných spisech Moriho Ógaie z roku 1952. Během let, kdy nebyly k nalezení, po nich pátral Takami Kósaku, jejíž životní příběh Macumoto v *Příběhu onoho „deníku z Kokury“* ztvárnil (Hori, 2014, str. 235).

²⁷ V Československu toto dílo vyšlo v překladu Ivana Krouského v roce 1964.

²⁸ Nihon kócu kóša 日本交通公社

Macumotův přínos leží v první řadě v představení sociální reality žánru, který byl nechvalně proslulý pro nevěrohodné popisy zločinu a zaměnitelné postavy (Saito, 2007, str. 193)

Ostatně ke způsobu ztvárnění postav se vyjádřil sám Macumoto:

Již dříve jsem měl pochyby o tom, zda je správné, že dosavadní detektivky byly založeny jen na triku a překvapení a ostatní věci zůstávaly na povrchu, popis byl chudý a vysvětlení motivu chatrné. Domnívám se, že motiv je ta hlavní věc, ze které vycházejí všechny zločiny. Není zločin bez motivu. Myslím, že motivovaný zločin ukazuje charakter lidí, kteří se dostali do úzkých. Sledovat motiv znamená tedy studovat charakter lidí (...) V moderní detektivce je třeba zdůraznit sociální vztahy. Dosavadní motiv byl založen vždy jen na zájmech jednotlivců, já chci motivu přidat společenský charakter (Macumoto v Krouský, 1964, str. 106).²⁹

Macumoto zcela jednoznačně přidal společenský rozměr svým příběhům, nicméně přidání společenského rozměru individuálně motivovaným zločinům je diskutabilní, protože každý zločin je v první řadě motivován individuálními pohnutkami, které teprve až za druhé mohou nějakým způsobem vyjít z nastavení společnosti. Pokud tedy vražedkyně v románu *Nulové ohnisko* (Zero no šóten ゼロの焦点, 1959) vraždí z obavy, aby se nevyzradila její minulost prostitutky, je v první řadě motivována svým vlastním strachem z prozrazení a strach z reakce ze strany fikčního světa, který obývá, přichází až za druhé (a i toto je její osobní strach). Fikční svět, který umožňuje ostrakizaci takto „pošpiněné“ osoby sice na pozadí příběhu existuje, zločin je nicméně individuální čin konkrétní postavy.

Již bylo nastíněno výše v rámci části zabývající se *napínavostí kdo*, že v rámci *sociální školy* detektivní prózy je dominance tohoto typu napínavosti v jednotlivých dílech diskutabilní, neboť pro přítomnost sociálních témat se příběh silně soustředí i na otázky proč musel být zločin spáchán, a tedy je zde silně přítomná i *napínavost proč*. Zajímavý je v této souvislosti Symonsův popis *sociální školy detektivní prózy* citovaný v publikaci Saitoové:

²⁹ Překlad Ivan Krouský

Byl to (pozn.: přechod od autentické detektivky k *sociální škole*) přechod od *kdo to udělal* (whodunit) k *proč to udělal* (whydunit) (Saito, 2007, str. 18).

Macumoto každopádně přinesl do detektivní prózy do té doby v detektivce pouze sporadicky se objevující prvky, díky kterým dokázal zaujmout mnoho čtenářů. Docílil toho následujícími způsoby: 1) představil „obyčejnou hlavní postavu, se kterou se čtenář dokázal dobře ztotožnit a soucítil s ní 2) zločiny v jeho dílech se odehrávaly na pozadí sociálních problémů 3) popsal realistické vyšetřování se všemi neúspěchy a těžkostmi, se kterými se detektivové či amatérští detektivové³⁰ potýkají 4) zasadil do příběhu atraktivní prvky (například cestování)³¹.

Skrze tyto prvky obsažené ve svých dílech, nabyl po vydání *Bodů a přímků* a *Zdi z očí* Macumoto na popularitě. Macumoto sám chápal úspěch svých děl rovněž jako výsledek společenských změn. V polovině 50. let se totiž v Japonsku objevila masa *sararímanů* a tzv. OL (office ladies), kteří trávili mnoho času ve vlacích, kde si zpříjemňovali jízdu četbou (Hori, 2014, str. 241).

Zkoumání vlivu společenských změn na popularitu děl Macumota Seičóa nicméně není předmětem této práce a proto se v následujících podkapitolách soustředím na výše zmíněné prvky obsažené přímo v Macumotových dílech. Protože jejich znalost bude důležitá pro analýzu *Bodů a přímků*, která následuje po představení *nové autentické školy*, je třeba některé z nich krátce rozvést.

³⁰ Termín amatérský detektiv je problematický. Tradičně označuje detektiva amatéra, někoho, kdo si libuje v záhadách a rozhodne se je luštit. Tato definice platí v této práci například pro detektiva Mitaraie Kijošiho (který se objevuje v díle *Vraždy podle zvěrokruhu* nebo *Zločiny v křivém sídle*). V případě Macumota Seičóa však tímto termínem označuji i osobu zataženou do vyšetřování na vlastní pěst (např.: Teiko v románu *Nulové ohnisko*).

³¹ Toto se později promítlo třeba do díla Nišimury Kjótaróa 西村京太郎 (1930 -) známého svými detektivkami s tematikou vlaků.

2.5.1. „Obyčejné“ postavy

Říká se, že Macumoto dokázal přitáhnout k detektivní próze čtenáře, kteří by dříve pravděpodobně po detektivce nesáhli, protože v rámci své prózy představil uvěřitelné postavy, připomínající čtenáři osoby z běžného života (Hori, 2014, str. 239). Tuto „obyčejnost“ dobře ilustruje níže přeložená ukázka ze začátku románu *Vlajka z mlhy* (Kiri no hata 霧の旗, 1961).

Janagi Tokiko vyšla z hotelu Kanda v deset hodin dopoledne. Chtěla vyrazit dříve, ale protože od kohosi slyšela, že tak známý právník asi nebude brzy ráno v kanceláři, čekala až do desíti. Tokiko přijela až z Kjúšú, aby navštívila právníka, který se jmenoval Ócuka Sanzó. Dvacetiletá Tokiko pracující jako písařka ve firmě, by těžko věděla o tak prvotřídním právníkovi, kdyby do jejího života náhle nevtrhl onen hrozný případ. Jméno Ócuky Sanzóa si zapamatovala až poté, co se o něm dozvěděla z vyprávění celé řady lidí (Kiri no hata, 1961, str. 5).

Na začátku příběhu *Vlajky z mlhy* je čtenáři představena hlavní postava, dvacetiletá Tokiko. Tokiko ve všem připomíná obyčejnou dívku, která žije na dalekém Kjúšú se svým bratrem, učitelem, pracuje jako písařka a v ničem nevyniká nad ostatní. Právě do jejího života poté Macumoto vsazuje nespravedlnost osudu, když je její bratr neprávem obviněn z vraždy lichvářky a známý právník Ócuka Sanzó odmítne Tokiko vyslechnout, protože nemá čas (má schůzku s milenkou). A opět je to osobní rozhodnutí Tokiko, když se začne právníkovi mstít, třebaže se odehrává na pozadí jasné nespravedlnosti a nelidskosti, které se právník vůči ní a jejímu bratrovi dopustil. V tomto díle je mimo jiné zajímavý motiv pravděpodobnosti. (Kdyby právník případ vzal, nemusel by bratr Tokiko zemřít. Nicméně to, že právník případ nechal, neznamená, že je za jeho smrt zodpovědný. Návist Tokiko je vzbuzená tím, že právník případ mohl vzít a její bratr tak mohl žít.)

Výše popsaný model zatažení obyčejné hrdinky do příběhu se objevuje i v dalším Macumotově románu, *Nulové ohnisko*. Zde se čerstvě vdaná Teiko, která sotva okusí manželský život, vydává pátrat po zmizelém manželovi. Je třeba poznamenat, že přestože se obě ženy v těchto románech na začátku jeví slabé a bezmocné (mají běžná zaměstnání, jsou písařkami, ženami v domácnosti, sekretářkami atp.), v průběhu vyprávění zesílí a stanou se z nich ženy hnané touhou po pomstě či vyřešení případu.

Pro Macumotova díla je v souvislosti s obyčejnými postavami typická ještě přítomnost detektiva amatéra, v tomto kontextu postavy, která byla do vyšetřování zatažena osudem nebo která nemá nic společného s policií či zálibě v luštění hádanek.

Skrze prostředí konkrétního fikčního světa je nám v Macumtových dílech přibližován i běžný život, který podporuje věrohodnost a uvěřitelnost postav. Postavy se pohybují ve veřejných prostorách Japonska přelomu 50. a 60. let, které byly dobovému čtenáři dobře známé a snadno představitelné (kavárny, bary, restaurace, nádraží a policejní stanice) a které nezřídka podtrhují osamělost postav (často se objevuje osamocená jízda vlakem, ženy, které pozbyly manžela či bratra, osamoceně pijí čaj samy v hotelových pokojích atp.)

Obyčejnost postav vzbuzuje ve čtenáři porozumění/ soucit, japonsky *kjókan* 共感. Hori o tomto fenoménu referuje následovně v kapitole *Soucíící čtenář* (Kjókan suru dokuša, 共感する読者):

V Macumotových dílech není ojedinělý zdatný zločinec, který uniká přímo před očima detektiva. A tato nešťastná situace, vzbuzuje v čtenáři soucit s vyšetřovatelem.

Není zde žádný hrdina, ani svět nevěrný tomu našemu. Zločince stíhají obyčejní lidé, které potkáme kdekoli. A stejní lidé se také stávají zločinci. Možná bychom se na místě ať jedných, či druhých, chovali stejně (Hori, 2014, str. 240).

2.5.2. Realistické vyšetřování

Je-li v příběhu přítomen detektiv, jako tomu je například v *Bodech a přímce* nebo v povídce *Mrknutí oka* (Me no kirjú 目の気流, 1962), bývá vykreslen jako obyčejný člověk, nikoli jako detektiv „génus“. Sledujeme realistické policejní vyšetřování se všemi problémy, se kterými se běžně policie potýká – alibi podezřelého opakovaně nejde prolomit, chybí důkazy k usvědčení podezřelého, vyšetřování uvízne v mrtvém bodě atp. Na rozdíl od geniálních detektivů „autentické“ detektivní prózy, kteří si dovedou v hlavě mistrně propojit jednotlivé události, v případě řady Macumotových děl vyšetřování klopýtá a nezřídka se opět rozebíhá za pomoci náhody. Proto se nám v *Bodech a přímce* i *Nulovém ohnisku* nezřídka objevuje motiv detektiva hrbícího se nad kávou a pozorujícího okolí, kterého upoutá cosi, co nemá nic společného s případem, a přesto mu to případ pomůže vyřešit.

Vyšetřování de facto lze pomyslně rozdělit na dvě části 1) první část je aktivní vyšetřování (objíždění místa činu, výslech svědků, ověřování alibi atp.) a 2) druhá část je bezcílné bloumání, pití kávy či čaje v kavárně a přemýšlení o případu. Do jisté míry se tyto dva typy vyšetřování v Macumotově detektivní tvorbě opakují.

2.5.3. Zapracování motivu cestování

Motiv cestování se objevuje napříč snad všemi díly Macumota Seičóa. V *Nulovém ohnisku* cestuje Teiko do Kanazawy a později až k moři, aby našla svého manžela, ve *Vlajce z mlhy* a mladá Teiko odjíždí z Kjúšu do Tokia, aby hledala pomoc u známého právníka, v *Bodech a přímce* je na cestování založen dokonce celý vrahův plán, takže aby rozluštil záhadu, musí mladý policista Mihara projet Japonsko od městečka Kašii ve Fukuoce až po Hokkaidó.

Seičo si v mládí často listoval v mapách a jízdních rádech a snil o místech, na kterých nikdy nebyl. Protože si užíval „cestování po papíře“ a byl expertem na jízdní rády, vymyslel záhadu, která se jízdních řádů týkala, a tuto použil v *Bodech a přímce*, když v díle přiřkl velkou roli tehdy skutečně existujícímu rychlíku „Akase“. Tento rychlík již z dnešních jízdních řádů zmizel, ale trik s využitím „náhody čtyřminutové prodlevy na nádraží v Tokiu“ nadchl Macumoto tehdejší čtenářstvo (Hori, 2014, str. 236).

Pro zajímavost níže uvádím citaci z *Bodů a přímky*, kde se manželka podezřelého Jasudy vyznává detektivovi z lásky k jízdním řádům:

Jednoho dne manžel odjel a zapomněl doma jízdní řád. Z nudy jsem si v něm začala listovat. Poněvadž neustále ležím, nemohu se vůbec věnovat cestování. Tím to pro mě bylo zajímavější, mnohem zajímavější než dosavadní romány. (...) V jízdních rádech jsou uvedeny všechny železniční stanice v Japonsku. Četla jsem je jednu po druhé a vybavovala jsem si krajinu kolem nich. Představovala jsem si i místní lokálky. Tocujo, Saigawa, Sakijama, Takaja, Karikawa, Amarume to je vedlejší trať v severovýchodním Japonsku (...) (Body a přímka, 1964, str. 59).³²

³² Překlad Ivan Krouský

Cestování, atraktivní prvek v Macumotově díle, stál na počátku obrovského množství tzv. *toraberu misuterí* トラベルミステリー, *misuterí* odehrávajícího se na cestách, např. děl Nišimury Kjótaróa 西村京太郎 (1930-). Zajímavá prostředí a krajiny, která Macumoto ve svých dílech ztvárňoval, se později stala rovněž zajímavá pro filmové adaptace jeho děl.

2.6. Nová autentická škola – šin honkakuha

Od šedesátých let dominovala japonské detektivní literatuře populární *misuterí*. Detektivky klasického formátu se vydávaly velmi omezeně. V sedmdesátých letech došlo ke zfilmování několika adaptací „autentických“ detektivek Jokomiza Seišiho, nicméně zájem o *autentickou školu* to nějak výrazně neobnovilo. Několik málo autorů se sice pokoušelo o detektivní prózu v „autentickém“ duchu (a mezi nimi byl i Šimada Sódži), nicméně až do osmdesátých let byla autentická detektivka zastíněna *sociální školou* a jí podobnými proudy (Saito, 2007, str. 203).

Termín *nová autentická škola* poprvé použil Šimada Sódži, když jím pojmenoval skupinu mladých autorů, kteří v 80. letech začali psát detektivku klasického typu. V roce 1981 publikoval Šimada Sódži *Vraždy podle zvěrokruhu*, které byly nominovány na Cenu Edogawy Ranpa, nicméně nezměly úspěch. Zvítězila kniha *Sarumaruova fantastická cesta* (Sarumaru genšikó 猿丸幻視行, 1980) od Izawy Motohika 井沢元彦 (1954 -).

Jak Šimada sám později přiznal, *Vraždy podle zvěrokruhu* byly pro porotu příliš „autentické“, obzvláště po tom, co Macumotova *sociální škola* dala autentickému proudu ránu z milosti a zůstala po desetiletí dominantním proudem (Saito, 2007, str. 205).

Ne všechny detektivky, které Šimada napsal, byly tak „autentické“, jako *Vraždy podle zvěrokruhu*.

Aby vyšel vstříc publiku, publikoval Šimada *toraberu misuterí*, se kterým dosáhl značné popularity. Přesto by mělo být poznamenáno, že jeho *toraberu misuterí* jsou mnohem „autentičtější“, než kupříkladu ty od Nišimury Kjótaróa, co se týče pojetí záhady (Saito, 2007, str. 208).

V osmdesátých letech Šimada Sódži zjistil, že na Kjótské univerzitě a Univerzitě Dóšiša existují studentské spolky, které stmelují skupinu mladých spisovatelů s vášní k „autentické“ detektivní próze. Tito autoři dobře znali jeho prvotní „autentická“ díla i

autentická díla starší. Šimada se posléze zasloužil o publikaci jejich děl. Jednalo se například o autora Ajacukiho Jukita 綾辻行人 (1960 -) či Norizukiho Rintaróa 法月綸太郎 (1964 -)(Saito, 2007, str. 21).

Pro podnícení zájmu o díla těchto mladých autorů vynesl Šimada na sluneční světlo dlouho nepoužívaný pojem „autentický“. Tito talentovaní mladí spisovatelé se později stali hlavními členy tzv. „třetí autentické vlny“ nebo toho, co se začalo označovat jako *nová autentická škola* (ibidem, str. 211).

Šimada Sódži intenzivně propagoval tyto mladé autory a rozvířil debatu o podobě a významu autentické detektivky osmdesátých let. V roce 1989 sepsal Šimada *Manifest autentického misuterí* (Honkaku misuterí sengen 本格ミステリー宣言, 1989), manifest autentického *misuterí*, ve kterém se vyjadřuje k podobě autentického *misuterí* a jeho odnožím, které již koncem osmdesátých lety byly patrné. Mimo jiné zde kritizuje soudobý systém publikování knih, který podle něj dává přednost masově produkované detektivce populárních autorů a nedává šanci mladým začínajícím autorům, obzvláště těm, kteří jsou proti proudu *sociální školy*.

Termín „autentický“, který se původně vztahoval k formě, označoval zlatou éru klasických detektivek, ztratil po nárůstu popularity *sociální školy* svůj význam a stal se označením pro díla, která kritici považovali za „literárně kvalitní“ v souvislosti s obsahem, jako to mu bylo v případě *sociální školy* Macumota Seičóa. Jinými slovy v poválečném diskurzu byla „autentičnost“ formy nahrazena „autentičností“ po stránce obsahu. Následně i dobře promyšlená záhada není považovaná za „autentickou“, pokud neobsahuje hlubší poselství a postavy, které se vyvíjí (Saito, str. 215). Šimada lituje tohoto „pádu“ „autentické“ detektivky a navrhuje otočit kurz vývoje, který většina kritiků považovala za přirozený (ibidem, str. 2016).

V Šimadově čistě „autentické“ detektivní próze se objevují všechny prvky autentické detektivky, ale jsou ovšem představeny v novém konceptu. Nebojí se například pracovat s formou dopisu a to ve zcela jiné podobě, než jak tomu činí Macumoto Seičó v *Bodech a přímce* (viz dále). Protože píše autentickou detektivku, klade Šimada samozřejmě důraz na logické vyřešení zprvu mysticky vyhlížejícího případu a navazuje na klasické modely, které jsme viděli už u Edgara Allana Poa, jakým je vražda v zamčeném pokoji, tělo nalezené bez hlavy atp. Nicméně tyto klasické modely dotahuje do extrému (osm žen

rozřezaných na kusy, bizarní dům podobající se bludišti postavený pouze a jedině za účelem vraždy). A stejně důležité, jako zapeklitý případ, je pro Šimadu i tajemné prostředí, do kterého svá díla situuje, proto pracuje s motivem labyrintu, rituálních vražd, zvěrokruhem atp.

Šimada rovněž po vzoru klasických mistrů přichází s vlastní verzí dvojice geniální detektiv a jeho čtenáři podobný, obyčejný přítel. Jsou jimi postavy Mitarai Kijošiho, astrologa a věštce, a Kazumiho Išioky, nadšence do luštění hádanek a záhad.

Jak jsme tomu již viděli v případě Sakagučiho Anga, který po válce ve svých detektivkách vyzdvihoval pravidla „fair play“ se čtenářem, i Šimada Sódži prostřednictvím svých knih komunikuje přímo se čtenářem – v jeho knihách se objevují výzvy čtenáři, aby se pokusil vyluštit záhadu dříve než detektiv, jelikož už k tomu má všechny potřebné indicie. Tuto výzvu ke čtenáři můžeme najít jak ve *Vraždách podle zvěrokruhu*, tak ve *Zločinech v křivém paláci*.

Šimadovy rané detektivní příběhy jsou považovány za vyprávění, která zařazují na začátek textu pasáž, již lze označit jako předmluvu či vstupní slovo (viz Kubíček, 2013, str. 95).

Taková část nepřísluší jednoznačně k příběhu samotnému, ale tím, že mu předchází, může například zesílit efekt skutečnosti, slouží tedy jako prostředek autentifikace či zakládá kritéria hodnocení, respektive hodnotový systém či pravidla legitimizace vyprávěného příběhu, jeho pravdy a pravděpodobnosti (ibidem, str. 95).

Takto vypravěč v Šimadově příbězích na začátku vyprávění poznamenává, že případ se stal před čtyřiceti lety a doposud nebyl vyřešen. To jednak ihned zvýší napětí a za druhé uvěřitelnost příběhu. Problematické potom ovšem je, nedostojí-li trik pachatele jeho předpokládané genialitě. Například pokud je vyřešen příliš snadno, napětí se ukáže jako falešné a čtenář může cítit zklamání.

Šimada přišel s vlastním návrhem na dělení detektivní prózy do dvou kategorií, přičemž využil již existujících termínů, *suiri šósecu* a *misuterí*. Podle něj většina detektivek, obzvláště *sociální škola* spadá do kategorie *suiri šósecu*.

Co Šimada označuje jako „autentické *misuterí*“ je „čisté“ misuterí, které je věrné zásadám fantastické literatury, která je typická dvěma následujícími znaky. Za prve fantastická a velmi atraktivní záhada musí být představená na začátku a měla by určit atmosféru románu. Za druhé, záhada musí být vyřešena logicky tak, aby konec nenabyl podoby čistého hororu, nebo fantastické literatury (Sódži v Saito, 2007, str. 217).

S výše zmíněnou atmosférou pracuje Sódži ve svých dílech důsledně. Pojem atmosféra je obecně velmi vágní a těžko definovatelný, nicméně v kontextu Šimadových děl se jedná o zaujetí čtenáře mystickou, bizarní a často ve své podstatě hororovou povahou zločinu (rozřezání těl osmi dívek a za účelem „sešití“ dokonalé ženy), potažmo zasazení 40 let nevyřešeného příběhu do nostalgické minulosti třicátých let či bizarního, bludišti podobného domu.

V této práci jsem již zmiňovala Finnertyho interpretaci Barthesových myšlenek ohledně čtení textů formou *readerly* a *writerly*. U Šimady bychom mohli říct, že jeho detektivky dosti možná dokonale splňují Finnertyho představu detektivek, které lze číst formou *writerly*. 1) Jsou vyprávěny v ich-formě, která podporuje okamžité zaujetí čtenáře 2) text je přístupný, splňuje veškeré čtenářovy představy o detektivní próze 3) autor skrze text opakovaně komunikuje přímo se čtenářem. V příběhu *Vražd podle zvěrokruhu* je navíc přítomen prolog, který ve čtenáři vytváří dojem, že zločiny popsány v románu, se skutečně před čtyřiceti lety staly a zatím nebyly vyřešeny. To ještě zesiluje záhadnost zápletky a procesu vyšetřování.

3. Metodologická východiska pro analytickou část práce

3.1. Analýza příběhu

Pro analýzy děl v této práci využívám metodu narativní analýzy, proto je nutné uvést na příkladech detektivní prózy některé základní pojmy, se kterými pracuje. V části práce, která se zabývala specifičností detektivního žánru, jsem nastínila pro detektivku typický typ narativní kompozice a možného rozdělení jejího narativu do narativních bloků. Tyto bloky umožňují popsat strukturu detektivního příběhu na vysoce abstraktní úrovni, nicméně abychom byli schopni popsat odlišné narativní postupy, které použili Macumoto Seičō a Šimada Sódži v níže rozebíraných *Bodech a přímce* a *Vraždách podle zvěrokruhu*, je zapotřebí představit přesnější metodu a terminologický aparát, který umožní detailnější analýzu těchto dvou děl.

Níže tedy na ukázkách z vybraných děl japonské detektivní prózy uvádím základní pojmy, se kterými pracuji během analýz.

3.2.1. Událost a hypotéza

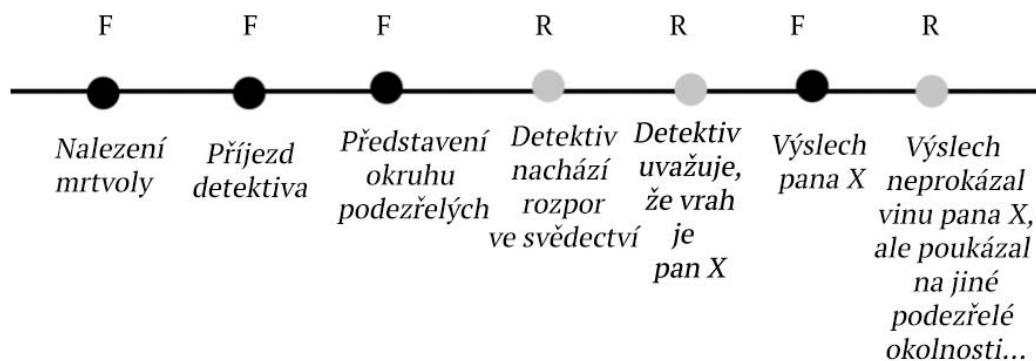
Detektivka je sama o sobě především vyprávěním příběhu vyšetřování. Jak jsem již naznačila na předchozích stránkách, narativ detektivky se dá na vysoce abstraktní úrovni rozdělit (dle různého dělení) na řadu narativních bloků, nicméně největší část příběhu se odehrává na pozadí narativního bloku vyšetřování. Právě během něj nastává onen pro detektivku příznačný typ narativní kompozice, který jsem rozebírala v části 1. 2. této práce.

Vyšetřování nastává v momentě, kdy se v příběhu naplno objeví všechny jednotky, které jej předpokládají. Můžeme je nazvat základními jednotkami vyšetřování. Jedná se v podstatě o 1) události v příběhu, které mají vysoký stupeň relevance, tj. jsou závažné pro vývoj příběhové linie a 2) postavy nutné pro odvíjení příběhu.

Zaměřím se nyní stručně na problematiku událostí v detektivním příběhu.

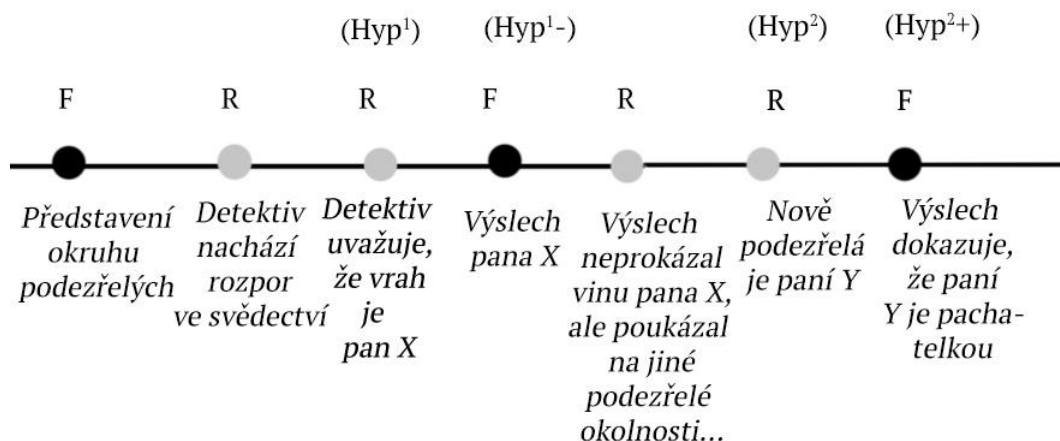
Událost chápu jako nejmenší stavební jednotku příběhu, která v sobě obsahuje potenciální změnu situace. V narativu detektivního příběhu, který neustále odhaluje, co se stalo před zahájením vyšetřování lze rozlišit dva typy události. První jsou události *fyzické*, tj. takové, které se v příběhu „fyzicky“ odehrávají. Takovou událostí je objevení mrtvol, příjezd policisty na místo činu, cesta na Hokkaidó s cílem prověřit alibi, výslech

podezřelého, výslech svědků atp. Vedle těchto událostí potom v příběhu můžeme vysledovat události *reflexivní*, tj. takové, během kterých detektiv či vypravěč přemítá o informacích, které se dozvěděl v předcházejících událostech. Na zjednodušeném schématu začátku vyšetřování bychom mohli seřadit tyto události následovně: (*fyzické* události označují písmenem F a *reflexivní* písmenem R):



Je tedy patrné, že uskupení *fyzických* a *reflexivních* události se v detektivním příběhu (po dobu trvání bloku vyšetřování) střídají (FFF-RR-F-R atp.). Výsledkem *reflexivních* událostí v detektivním příběhu bývají potom *hypotézy*.

Vycházejme z premisy, kterou jsem již uvedla výše, a to sice že detektivní příběh je postaven na usuzování a hypotézy mohou být prostředkem pro utváření napětí (Horváth, 2011, str. 27). Jinými slovy se předpokládá, že se v detektivním příběhu budou objevovat *hypotézy*, které budou následně buďto vyvraceny či potvrzovány a že řetězec těchto hypotéz povede k vyřešení případu tak, jak je tomu vidět na zjednodušeném schématu níže (hypotézu zde označuji zkratkou Hyp s příslušným číslem):



Každá hypotéza je v příběhu buďto potvrzena (Hyp+) anebo vyvrácena (Hyp-), přičemž doba jejího trvání může překlenout řadu kratší dobu trvajících hypotéz. Například hypotéza, že sebevražda milenců v *Bodech a přímce* byla ve skutečnosti vražda, tvá prakticky od začátku bloku vyšetřování do usvědčení pachatele. Označíme-li ji jako Hypotézu s číslem 1, v řetězci hypotéz by byla zobrazena takto:

(Hyp1) (Hyp2)(Hyp2+) (Hyp3)(Hyp3-)(Hyp1+)

Je rovněž patrné, že hypotézy mají tendenci být nastoleny během *reflexivních* událostí a potvrzeny či vyvráceny během událostí *fyzických*. Domnívám se, že hypotézy jsou nakonec součástí událostí v příběhu. Ne nutně se hypotézy v událostech musí objevit, nicméně se domnívám, že samostatně se neobjevují nikdy (tj. hypotézy nejsou stavební jednotkou příběhu, ale jejich významnou součástí).

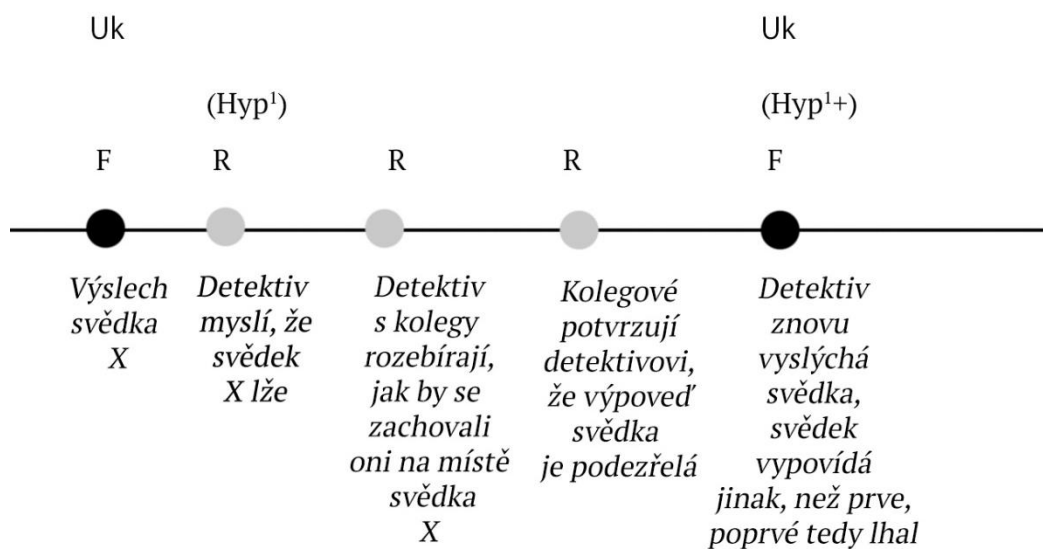
Vhodným příkladem, kdy se hypotéza objeví v události, je následující situace z *Bodů a přímky*: Detektiv Mihara přemýšlí nad kávou v restauraci a pozoruje okolí (*reflexivní událost*). Náhle si všimne mladého muže, který přisedne k dívce, jež na něj již notnou dobu čeká. Tato banální, s vyšetřováním nesouvisející situace mu vnukne myšlenku, která vrhne světlo na alibi podezřelého. Pokud bychom měli zmínit pouze klíčovou událost bez hypotézy, je jí odjezd detektiva Mihary do Kamakury, kde se setkává s ženou podezřelého.

K potvrzení a vyvrácení konkrétních hypotéz je nutné poznamenat, že vyvrácení hypotézy ne vždy musí být negativní a obráceně - její potvrzení ne vždy pozitivní. Bude-li detektiv předpokládat, že vrahem je pan Y (přestože vrahem je paní X), vyvrácení této mylné hypotézy je poměrně pozitivní věc. Naopak bude-li detektiv předpokládat, že vrahem není paní X (přestože ona vrahem je), mylné potvrzení této hypotézy bude věcí značně negativní. Oba tyto příklady se v detektivním příběhu objevují často a nežádka sledujeme, že se detektivovi i opakovaně nedaří usvědčit vraha, tedy jeho hypotézy, že vrahem je paní X jsou opakovaně vyvracovány i přes to, že jsou z podstaty správné.

Výše jsem události rozdělila na *reflexivní* a *fyzické*. Záměrně se zde vyhýbám používání Barthesových termínů *jádrové* a *satelitní* události (viz Kubíček, 2013, str. 47), protože ty předpokládají hierarchicky seřazené události podle míry významu v příběhu a možnosti jejich vypuštění z příběhu aniž by tento doznal změny. V detektivním příběhu je, domnívám se, toto dělení událostí na *jádrové* a *satelitní* nepřesné, protože i celá řada

zdánlivě vypustitelných událostí má v příběhu nezanedbatelnou roli. Události, které nenapomáhají vyšetřování, ale matou detektiva (a čtenáře), mají pro žánr stejný význam jako odhalení zásadních indicií pro vyřešení případu.

Žádná z na první pohled vypustitelných událostí tedy není plně vypustitelná, protože nikdy nevíme, jaká drobnost bude zásadní pro odhalení zločince. Je tedy nesnadné zhodnotit, které události mají pro příběh význam a jelikož obligatorních událostí je v příběhu přítomno pouze několik, označme události, které posunují vyšetřování termínem *klíčové* (Uk):



Ve schématu výše jsem označila jako klíčové události dva výslechy svědka, mezi kterými probíhá několik událostí, které potvrzují hypotézu nastolenou po prvním výslechu. Ani jednu z událostí, které předchází potvrzení hypotézy nelze z příběhu odstranit nebo o ní prohlásit, že „není důležitá“. Nicméně pro základní linii příběhu se můžeme domnívat, že klíčové jsou právě události, které potvrdí původní lživé svědectví a posunou tak vyšetřování dalším směrem. Klíčovost se nevztahuje pouze na události *fyzické*, nýbrž i *reflexivní*. Klíčové události se neobjevují pouze v bloku vyšetřování, ale i v ostatních blocích, jsou-li zásadním způsobem na vyšetřování napojené (příprava vrahova alibi, vysvětlení motivu zločinu atp.).

Je potřeba zmínit, že výběr klíčových událostí se bude vždy do jisté míry odvíjet od konkrétního čtenáře či interpreta. Všichni se asi shodneme na tom, že klíčové pro

vyšetřování je nalezení oběti, ovšem zda je klíčový výslech svědka A nebo svědka B, v tom se interpretace mohou různit.

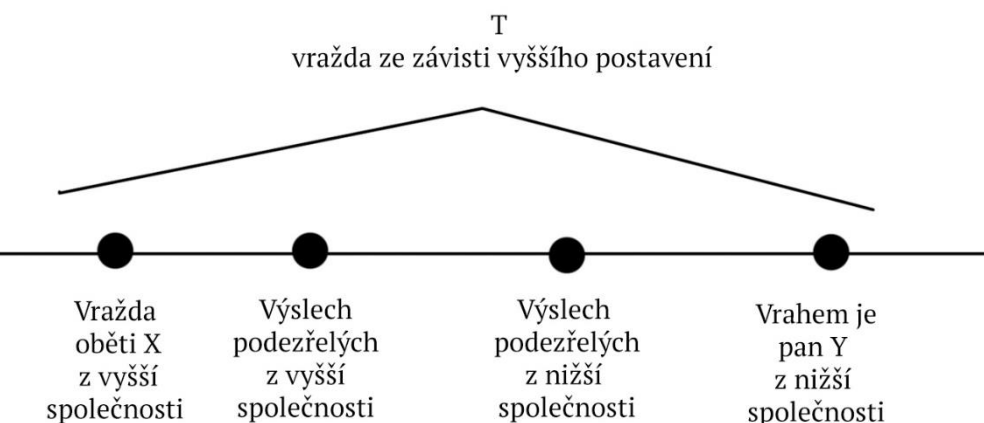
Závěrem lze napsat, že některé události lze označit za žánrově povinné (spáchání trestného činu v detektivce atp.). Kubíček tyto události označuje za tzv. *obligatorní* události (jako příklad uvádí vraždu v detektivním příběhu či osvobození princezny v pohádce) (Kubíček, 2013, str. 46). Při analýze by nemělo být na tyto události zapomínáno. Označme je pro potřeby této práce jako tzv. Ou (Obligatoční události).

3.2.2. Událost a motiv

Jak uvádí Kubíček, řada naratologů považuje termíny událost a motiv za synonymní, což je dáno sledováním logiky ruských formalistů v souvislosti s pojmovým ošetřením motivu (Kubíček, 2013, str. 41). V analýze *Bodů a přímků* pracuji s oběma termíny následujícím způsobem:

Událost pro mě představuje nejmenší stavební jednotku příběhu, která se reálně odehraje v příběhu a implikuje změnu stavu. V detektivním příběhu vymezují dále události obligatorní, klíčové, *fyzické* a *reflexivní* (viz výše).

Na druhou stranu motiv (m) chápu jako nejmenší jednotku tematické složky díla (T). Domnívám se, že motiv lze hledat v události či shluku událostí, tj. situaci v příběhu. Motivy shlukují události se stejným tématem a:



I proto, jak ostatně Kubíček sám poznamenává, není snadné dělit události na satelitní a jádrové, poněvadž pro příběh zdánlivě nedůležité satelitní události mohou nést v rámci motivů v nich obsažených významnou tematickou složku příběhu.

3.2.3. Postavy a jejich charakterizace

Jakým způsobem analyzovat postavy v detektivním románu? V rámci narativu detektivního románu postavy často zastávají konkrétní funkce – podezřelý, detektiv, vrah, svědek, oběť atp. Proto mají nezřídka zvýrazněnou *tematickou dimenzi* – mají v narativním světě nějaký úkol a jejich jednání je vyjádřením konkrétního tématu. Jak poznamenává Kubíček:

Jednoznačný tematický horizont postav je charakteristický i pro populární literaturu, v níž současně dochází k maximálnímu zjednodušení této dimenze a k jejímu zploštění tak, aby postava byla co nejednoznačnější a téma, kterého je nositelem, co nejzřetelnější (Kubíček, 2013, str. 62).

Proto tak snadno identifikujeme detektiva jako postavu kladnou, která navrácí balanc do zločinem poznamenaného fikčního světa, zločince jako postavu zápornou atp. Postavy v detektivním románu bývají navíc často *statické*, tj. se v průběhu vyprávění nemění. Výjimku tvoří pachatel, u něhož naopak dochází v průběhu vyprávění často ke změně. Jelikož se pachatel pokouší maskovat svou pravou identitu, nezřídka v průběhu vyprávění dojde k vyjevení jeho pravé podstaty a tudíž i rapidní proměně jeho charakteru.

V příběhu detektivky je nesmírně důležité, jak se postavy v příběhu představují a jaká je jejich charakterizace, neboť právě tyto skutečnosti mají vliv na dedukce detektiva a mohou být důležitými stopami. To, jak postavy *jednají*, *promlouvají* a jak *vypadají*, stejně tak jako *prostředí*, kde se pohybují, a jejich *sociální zařazení*, to všechno jsou pro detektiva důležité indicie. Postavy v detektivce jsou často popsány několika výraznými detaily, díky kterým nabyde postava své „individuality“ a vryje se do čtenářovy paměti (Horváth, 2011, str. 59). Jako příklad lze uvést představení oběti z románu *Body a přímka*:

Slečně Otoki bylo dvacet šest let, ale měla krásně bílou pleť, takže jí leckdo hádal i o čtyři roky méně. Zákazníky ihned upoutala velkýma, černýma očima.

Když jí někdo oslovil, potěšila jej pohledem plným úsměvu. Asi moc dobře věděla, jak se na zákazníky musí. Měla oválný obličej, drobné rty a bradu a z profilu byla moc krásná (Ten to sen, 2003, str. 7)

Na výše uvedené ukázce je patrné, že velmi důležitý je pro popis postav v detektivce především jejich vnější vzhled, který je snadno zapamatovatelný. Výše popsané postavy jsou čtenáři v příběhu představeny formou *telling* – jsou popsané vypravěčem nebo vyprávěním ze třetí osoby.

Postavy však nezřídka bývají představeny i formou *showing*, tj. na základě jejich chování v konkrétní situaci. Ideálním příkladem je například popis oběti v povídce *Mrknutí oka*. Zde do obyčejného taxíku nasednou milenci z vyšší společnosti. Žena se od počátku prezentuje takto:

(...) Žena stále stála venku a zkoumavě si prohlížela auto. Měla velký, poněkud silný obličej a byla výrazně nalíčená. Úzká, špičatá ramínka měla prověšená dolů.

„Pane řidiči, jiné auto nemáte?“

„Prosím?“

„Nějaké větší...“

Ženin obličej vyzařoval nespokojenost. Muž, který již nasedl do taxíku, si zapálil cigaretu. Modrý dým stoupal z otevřených dveří auta ven. Ženy, které byly dvojici vyprovodit, znuděně postávaly v zástupu opodál.

„Bohužel,“ svěsil hlavu omluvně řidič.

„V naší firmě větší auto nemáme.“

„Ach tak. A někde jinde by větší vůz sehnat nešel?“ vyměňovala si žena pohledy střídavě s Macunagou a střídavě se ženami naproti.

„Zde jsme na venkově, a proto tu nejsou žádná velká auta,“ nuceně se usmál Macunaga.

„Inu tedy, v tom případě se asi nedá nic dělat. A jak asi dlouho se v tomhle povezeme?“

Žena byla viditelně rozladěná.

„Řekl bych tak pět a půl, možná šest hodin. V soutěsce na cestě ještě leží sníh, a proto nemůžeme jet tak rychle, jak bychom si přáli.“

„No, to tedy bude únavné.“

Žena ještě pořád postávala venku. Muž zevnitř auta ji okřikl: „No tak! Nedá se s tím nic dělat, tak to musíme vydržet!“

Až teď to žena vzdala. Neochotně se ohnula a napěchovala se do auta vedle něj.

(Me no kirjú, 2003, str. 10 - 11)

Takto je nám prezentovaná oběť formou *showing*. Na této krátké ukázce je čtenáři představeno vzezření ženy, její společenské postavení i základní povahové vlastnosti. V momentě, kdy se žena podruhé objeví na scéně a chová se zcela způsobně, tak již čtenář ví, s jakou postavou má co dočinění.

V detektivním příběhu, který se soustředí na příběh vyšetřování, nebývá dost prostoru pro hlubší analýzu postav, které ve většině případů mají epizodický charakter (jsou například svědky). Detailnější popisy postav se proto týkají především detektiva a jeho přítele, kteří, pakliže se objevují ve vícero příbězích (v sérii), přenášejí si s sebou charakteristiku z příběhů předcházejících, čímž se u čtenáře doplňují potřebné detailnější informace. Nezřídka v rámci jedné série bývá odkazováno na předcházející příběhy (Mitarai Kijoši je ve *Zločinech v křivém sídle* tím detektivem, který dokázal vyřešit tajemství *Vražd podle zvěrokruhu*)

Analytická část

4. Příběh a téma v *Bodech a přímce*

Před jednotlivými částmi analýzy předkládám v následujících odstavcích nejprve stručnou synopsi *Bodů a přímky*.³³

4.1. Synopse *Bodů a přímky*

Čtenáři je představen obchodník Jasuda (následně podezřelý) a oběť Otoki. Dozvídáme se, že od podzimu minulého roku je projednáván případ zpronevěry na ministerstvu. Jasuda a dvě číšnice spatří Otoki ve vlaku s domnělým milencem (příprava vraždy).

Otoki je nalezena mrtvá s úředníkem Sajamou na břehu zálivu Kašii. Soudní lékař oznamuje, že se otrávil cyanidem. Policie se domnívá, že jde o sebevraždu milenců, pouze starý detektiv Torigai má o tomto závěru pochyby.

Detektiv Torigai na vlastní pěst vyšetřuje neshody v případě (Sajama před sebevraždou čekal v hotelu na telefonát, Otoki pravděpodobně z vlaku po cestě vystoupila).

Do Kašii přijíždí detektiv Mihara. Dozvídáme se, že Sajama byl korunním svědkem v případě zpronevěry. Mihara si uvědomí, že Jasuda a číšnice neviděli Otoki s domnělým milencem ve vlaku náhodou, šlo o dobře promyšlený trik podezřelého Jasudy. O tom se dozvídáme, že má v Kamakuře nemocnou ženu. Jasuda byl v době „sebevraždy“ na služební cestě na Hokkaidu.

Mihara jede na Hokkaidó s cílem osobně ověřit Jasudovo alibi. Mihara ověřuje lodní lístky v Hakodate, lodí jeli Jasuda i Išida. Alibi se nakonec zdá být potvrzeno.

Mihara se domnívá, že Jasuda nastoupil do vlaku směrem na Hokkaidó později než Išida. Připadá v úvahu, že Jasuda nejprve letěl letadlem a až pak přestoupil na vlak.

³³ Při přepisu jmen do češtiny si dovoluji využívat současně používané české transkripce, která se poněkud liší od způsobu, jakým japonská jména v tomto románu překládal Ivan Krouský v roce 1964, kdy vyšly *Body a přímka* v češtině. Změna se týká především jména detektiva Torigaie, které Krouský přepisuje jako Torigaj, či komisaře Kasaie, kterého Krouský uvádí jako Kasaje. Rovněž postavu Otoki neuvádím s pomlčkou (O-toki), jako tomu činí Krouský.

V textu používám pro označení knihy českého překladu *Body a přímka*, pakliže v citacích nevycházím z Krouského překladu, uvádím japonský název originálu *Ten to sen*.

Letadlem letěl proto, že páchal vraždu v Kašii. Ale všichni cestující z letadla jsou prověřeni a nikdo z nich nebyl Jasuda.

Jasudovi přichází dopis od Torigaie. V Kašii se v době „sebevraždy“ vyskytovaly možná dva páry. Otoki, Sajama, Jasuda a neznámá žena. Ve tmě se nemuseli vidět.

Vyřešení případu. Telegram z vlaku na Hokkaidó poslal Išida. Pod jménem Jasuda nastoupil na loď jiný muž (jistý Kitaró Sasaki). Jasuda nakonec doopravdy letěl letadlem (tři úředníci k tomu na žádost Išidy propůjčili svá jména).

Mihara podává vysvětlení Torigaiovi skrze dopis. Případ byl koncepcí Jasudovy ženy, která si krátila čas nad jízdami řády. Išida byl ústřední postavou ve zpronevěře. Sajama, jeho podřízený, se obával, jak bude pokračovat vyšetřování. Išida dal Sajamovi instrukce, aby čekal v hotelu na Jasudu. Sajamovi se ozvala Jasudova žena.

Sajama a Jasudova žena přijeli na nádraží v Kašii a Otoki se Sajamou na Západní nádraží. Jasudova žena otrávil Sajamu whiskey s cyankáli. Jasuda dovedl Otoki na pobřeží a otrávil ji stejným způsobem. Mezi Otoki a Jasudou byl milostný poměr, proto jej následovala do Kašii. Manželé položili těla vedle sebe a vše narafičili tak, aby to vypadalo jako sebevražda.

Jasuda odstranil Sajamu na přání vedoucího oddělení Išidy. Uchránil tak Išidu a další úředníky, aby z toho v budoucnu čerpal benefity (byznys, společenské postavení). Po vraždě odletěl ráno Jasuda na Hokkaidó.

Oba manželé Jasudovi se nakonec zabili v domě v Kamakuře. Proti Išidovi nebyly důkazy a tak přestoupil na jiné oddělení. Mihara vyjadřuje strach, že z něj jednou bude poslanec a běduje nad podřízenými, který se nechají zneužívat. Kitaró Sasaki se stal vedoucím oddělení, po smrti Jasudových s tím nešlo nic udělat.

4.2. Dvojitá povaha vyšetřování

Příběh *Bodů a přímky* se soustředí převážně na podrobný popis vyšetřování „realistického“ zločinu, tj. zločinu, na jehož pozadí stojí korupce a společenské postavení. V narativním bloku přípravy zločinu (viz níže) je nám představen obchodník Jasuda, jehož podezřelé chování od počátku dává vytušit, že bude pravděpodobným pachatelem zločinu. Od momentu, kdy začne být podezříván detektivem Miharou, nabývá příběh kriminálních prvků – tušíme (ale stoprocentně to nevíme), kdo je vrah a sledujeme

klopotou cestu vedoucí k prolomení jeho alibi. Od samého počátku nicméně nevíme, jak byl zločin proveden či že měl Jasuda komplice.

Příběh je pomyslně rozdělen do dvou částí, podle dvou detektivů, kteří vyšetřují dva zdánlivě nesouvisející případy, které se nakonec ukážou být jedním a tím samým. Pozornost je nejprve věnována vyšetřování případu sebevraždy milenců, kterým se na vlastní pěst zabývá detektiv Torigai, později se přesouvá do Tokia, kde detektiv Mihara prošetřuje případy korupce ve vládních kruzích. Teprve po ukončení vyšetřování se dozvídáme, jaká linka protínala oba zdánlivě nesouvisející případy.

Toto rozdělení příběhu na dvě části podle dvou vyšetřování, které se v zásadě příliš neovlivňují³⁴, koresponduje s názvem samotné knihy. „Body“ jsou symbolizovány místy, kde probíhá vyšetřování a způsobu, jakým dokázal pachatel chytře oddělit podstatu zločinu od jeho provedení. Vyšetřování se odehrává v malém městečku Kašii v prefektuře Fukuoka, v hlavním městě Japonska Tokiu, na Hokkaidu a v Kamakuře. Povaha zločinu je závislá na dopravních prostředcích, kterých musí využívat detektiv Mihara při cestách za ověřením alibi podezřelého a řady výpovědí svědků. „Přímka“ v názvu díla symbolizuje vyšetřování, které protíná jednotlivé body. V tomto ohledu jakoby vyšetřování sledovalo neviditelnou trajektorii vyznačenou zločincem, příběh je vyprávěn oním „zpětným pohybem vpřed“, o kterém píše Horváth v *Tajomstvu a vražde* (viz Horváth, 2011, 23).

Rozdělní narativu mezi dva detektivy s sebou ovšem přináší řadu problémů. Lze říci, že příběh je poněkud nesouměrný, neboť obě vyšetřování v něm nejsou zastoupena stejnou měrou. Není rovněž snadné určit, který z detektivů je hlavní postavou. Detektiv Torigai, který se objevuje již ve druhém narativním bloku (bloku zločinu) z příběhu uprostřed vyprávění zmizí a objevuje se mlhavě až formou dopisu, který posílá Miharovi do Tokia v závěru příběhu. Detektiv Mihara se objevuje uprostřed vyprávění a strhává na sebe následně všechnu pozornost, přestože jeho osobní život nám je zprostředkován mnohem méně detailněji, než osobní život Torigaiův.

Dvojitá povaha vyšetřování prezentovaná dvěma detektivy se sjednocuje až na konci příběhu. Toto propojení vyšetřování probíhá formou dopisu od Mihary Torigaiovi. To není nejobvyklejší podoba vysvětlení zločinu a působí tak poněkud nevyváženě k předchozímu příběhu vyprávěného v er-formě. Tohoto jevu si všímá i Saito, když píše:

³⁴ Detektivové se jednou sejdou a potom si jednou vymění dopisy, ve kterých se podporují k další práci a přichází s možnými návrhy řešení

Autor nedokáže zvládnout vyšetřování koherentně. Z pohledu narativu nedokáže naplno věnovat pozornost ani jedné z postav, a následkem toho je tudíž odhalení zločincova plánu jaksi roztržitě prezentováno v podobě dopisu Mihary Torigaiovi (Saito, 2007, str. 196).

Z tohoto důvodu v narativním bloku odhalení není čtenář nikterak překvapen geniálním rozuzlením zápletky, pouze je uspokojen nad tím, že případ byl díky mravenčí práci detektiva nakonec vyřešen.

Zaměříme se nyní na způsob, jakým jsou v rámci příběhu *Bodů a přímky* prezentovány postavy, protože právě postavy ovlivňují podobu narativu *Bodů a přímky* možná nejvíce.

4.3. Prezentace postav v *Bodech a přímce*

Jak již bylo zmíněno výše, není snadné určit, která z hlavních postav příběhu je postavou hlavní. Absence vypravěče Watsonova typu, tudíž i jeho debat s detektivem, znemožňuje snadnější přístup k myšlenkám detektivů, jejichž uvažování je nám následně prezentováno na řadě složitých, s vyšetřováním na první pohled nesouvisejících situací, které poněkud odvádí pozornost od hlavní příběhové linky. Lze samozřejmě namítnout, že právě v těchto situacích Macumoto vnáší do příběhu onu „realističnost každodenního Japonska“, o které byla řeč výše, přesto jsou pasáže často neúměrně obsáhlé v porovnání s pasážemi, které se věnují vyšetřování.

Oběti i podezřelý (o kterém začínáme intenzivně pochybovat až na začátku Miharova vyšetřování), jsou čtenáři představeny formou *telling*. Autor se soustředí hlavně na popis jejich zevnějšku. Popis Otoki jsem uvedla v části práce zabývající se metodou, popis podezřelého Jasudy, který se objevuje hned na začátku příběhu, je následující:

Tacuo Jasudovi bylo tak třicet pět, třicet šest let. Z širokého čela mu vyrůstal přiměřeně velký nos, byl tmavší pleti a měl husté řasy. Téměř to vypadalo, že má oči obmalované tužkou. Jeho zevnějšek působil jednoduše a už od pohledu byste jej tipli na obchodníka. Ženám se líbil. (Ten to sen, 2003, str. 6)

Popis vnitřních vlastností podezřelého se nám v příběhu objevuje až později, kdy je postava již plně podezřívána jak detektivem, tak čtenářem. Zde narážíme na pravou tvář pachatele, nicméně maskovanou přetvářkou laskavosti a pohotovosti. Navíc se blíže dozvídáme i o jeho sociálním postavení, které se ukáže být zásadní pro povahu zločinu:

Mihara si vzpomněl, jak na něj Tacuo Jasuda včera působil. Bylo mu jasné, že je to protřelý člověk. Měl živý, okouzující pohled a bylo jasné, že má obchodní talent. V pracovních záležitostech si byl jistý a dával to ostatním jasně najevo. Mihara cítil, že nebude snadné dostat se Jasudovi na kobytku. Nebylo divu, že se Jasuda bez potíží dostal blízko až k Išidovi, vedoucímu oddělení na ministerstvu. (ibidem, str. 124)

Detektivové jsou naproti tomu představeni čtenáři formou *showing*. První z nich, Torigai Džútaró, během hodnocení příčin smrti naruší věcnou debatu policejního lékaře a policistů citově zabarvenou poznámkou, ve které je již obsaženo prvotní, zatím pouze tušené, podezření. Zároveň se nám prezentuje jako přemýšlivý člověk:

„Zemřeli to ale na chladném místě...“ ozval se zpovzdálí čísi tichý hlas. Téměř jako kdyby šeptal. Policejní lékař zvedl hlavu. V obnošeném baloňáku zde stál zhruba dvačtyřicetiletý pohublý muž.

„No né, Torigai,“ zvolal lékař, když spatřil ošlehanou tvář detektiva, „takhle může uvažovat jedině člověk, který zůstává naživu. Místo, kde jeden zemře, není ani chladné ani teplé. Když to tak vezmeme, limonáda se také nepije pro zahřátí. Navíc těmhle dvěma,“ zasmál se, „muselo pořádně šplouchat na maják. Ti nepřemýšleli normálně. Právě naopak, strhl je vír bláznivého uvažování.“

Jen to drobný policejní doktor dořekl, nepatřičná slova, která navíc zněla, jak vytržená z nějakého románu, rozesmála hlouček policistů opodál.

„Přesto k tomu, abyste se otrávil, musíte mít důvod. I když uvažujete zvráceně, přát si vlastní smrt chce odhodlání,“ řekl Torigai.

(ibidem, str. 27)

Detektivu Torigai je následně věnováno velké množství prostoru, během kterého se seznamujeme s prostředím, ve kterém se pohybuje i jeho rodinným zázemím. Prostor, který je věnován podrobnostem, jež mají z Torigaie vytvořit plastickou postavu podobnou reálně žijícím detektivům, nicméně není obdobně věnován popisu detektiva Mihary, takže přestože Torigaiovo vyšetřování trvá kratší dobu, je lépe vykreslen, než Mihara.

Macumoto věnuje značné množství stránek popisu Torigaie a jeho reálného vyšetřování, až by se dalo říci, že příběh téměř vystupuje ze žánru. (Saito, 2007, str. 197)

Obzvláště velký prostor je věnován popisu rodinného zázemí Torigaie. Domnívám se, že právě zde je kompenzována absence dialogu s vypravěčem Watsonova typu, neboť rodinní příslušníci potvrzují Torigaiovi jeho hypotézy. V úryvku níže si Torigai potvrzuje domněnku, že Otoki vystoupila z vlaku po cestě. Sajamu nedoprovodila do vozu proto, že by neměla hlad, ale proto, že už ve vlaku nebyla:

Torigai Džútaró vyšel z horké koupelny a s tváří ještě horkou zamířil ke stolu. Rád se před večeří napil. Na stole již bylo přichystáno jeho oblíbené sašimi ze sépie a mořského ježka a také sušená treska. Ze všeho toho pobíhání během dne byl pořádně unavený. Sake bylo výtečné.

Žena vyšívala kimono nádhernou červenou bavlnkou. Dcera se bude brzy vdávat, jistě to vyšívá pro ni. Neúnavně zapichovala jehlu do látky.

„Dal bych si tu večeři,“ řekl Torigai, když odložil kalíšek na sake.

„Hned to bude,“ teprve tehdy přestala žena vyšívat a naložila mu jídlo. Ihned se ale vrátila k práci. Zatímco šila, čekala, až manžel dojí.

„Nenapijeme se spolu alespoň čaje?“ zeptal se Torigai.

„Nemám chuť,“ odpověděla a ani přitom nezvedla hlavu. Džútaró jedl a po očku ji pozoroval. Byla pravda, že už nebyla nejmladší. V tomhle věku už si ženy s manželi během večeře nemají chuť dát ani čaj. Žvýkal naloženou zeleninu a upíjel nažloutlý čajový nálev.

Tehdy se vrátila dcera.

(...)

„Hele, Sumiko. Nešla sis po cestě z kina dát s panem Nittou čaj?“

„To jsou mi divné otázky, tatínku. Na čaj si s ním snad ještě zajít můžu, ne?“ zasmála se dcera.

„Ale jistě, jistě,“ pokračoval Torigai, jakoby jej něco napadlo.

„Poslyš, představ si, že má pan Nitta hlad a chce si něco dát. A ty vůbec hlad nemáš a tak si nic dát nechceš.“

„Co to, tatínku, povídáš za divné věci?“

„Jen poslouchej. A kdyby tehdy pan Nitta řekl: ‚Já si jdu něco dát‘, hleděla bys na něj přes výlohu a čekala, až se nají?“

„No...“ zamyslela se dcera, „asi bych šla do jídelny spolu s ním. Čekat venku to by přeci bylo otravné.“

„A kdyby sis nechtěla dát ani čaj?“

„I tehdy bych zůstala s panem Nittou. Kdybych nechtěla jíst, dala bych si kávu a doprovodila jej.“

No jistě, pomyslel si Torigai a pokýval hlavou.

(Ten to sen, 2003, str. 44 - 46)

Podobné události (výše zmíněná událost by se dala označit za událost *reflexivní*), mají přiblížit realnost vyšetřování a uvěřitelnost postav. Na druhou stranu protože se objevují v příběhu pouze ojedinele, působí místy zavádějícím dojmem, že postava, kterou sledujeme, bude postava hlavní.

Detektiv Mihara je nejprve představen krátkým popisem zevnějšku, ale ihned potom detailněji formou promluvy. Následující událost popisuje přebírání případu:

„Rád bych se podíval na místo činu, pokud by vám to nevadilo. Vy, pane komisaři, jste jistě zaneprázdněn, ale mohl by mě doprovodit tady pan Torigai.“

Komisař odevzdaně pokrčil rameny.

Když nastoupili do vlaku, Mihara se k Torigaiovi naklonil a pošeptal mu: „Promiňte, že to říkám, ale ten pan komisař vypadal celkem rozladěně.“

Torigai se zasmál. Kolem očí se mu objevily vrásky.

„Takoví jsou všude. Já si myslím, že vaše odhady jsou zajímavé. Myslím, že pro vás nebude snadné vyjadřovat se před panem komisařem otevřeně, tak jsem si vás vyžádal jako doprovod. Doslova jsem si vás vytáhl ven.“

„Dobře. Promluvíme si, až dorazíme na místo činu.“

(ibidem, str. 83)

Scéna, která popisovala Torigaiovo rodinné zázemí, se v příběhu v Miharově případě neobjevuje. Lze říci, že s Miharou se seznamujeme prostřednictvím jeho úporného vyšetřování, nicméně charakterizaci jeho postavy je paradoxně věnováno méně prostoru než Torigaiovi. Nevyvážené rozvržení příběhu mezi dvě hlavní postavy komentuje i Saito ve své studii:

V autentické detektivní próze by byl Mihara nejspíše hlavní postava a Torigai by stál v podřízenějším postavení, vzhledem k tomu že je typem detektiva, který je často plísněn svým nadřízeným (Saito, 2007, str. 197).

4.4. Události v příběhu *Bodů a přímky*

V části práce zabývající se metodou jsem navrhla několik typů událostí, které jsou typické pro detektivní prózu. Jednalo se o události obligatorní, klíčové, *fyzické* a *reflexivní*.

Pro detailnější vypracování analýzy vztahů různých typů událostí v příběhu je nutné nejprve rozdělit příběh *Bodů a přímký* do několika narativních bloků. Díky tomu bude snadnější sledovat četnost a místo výskytu jednotlivých událostí v příběhu. Vycházím z Lasičova rozdělení narativu detektivky do 6 bloků (tří povinných, tří nepovinných), navrhuji narativ *Bodů a přímký* rozdělit následovně:

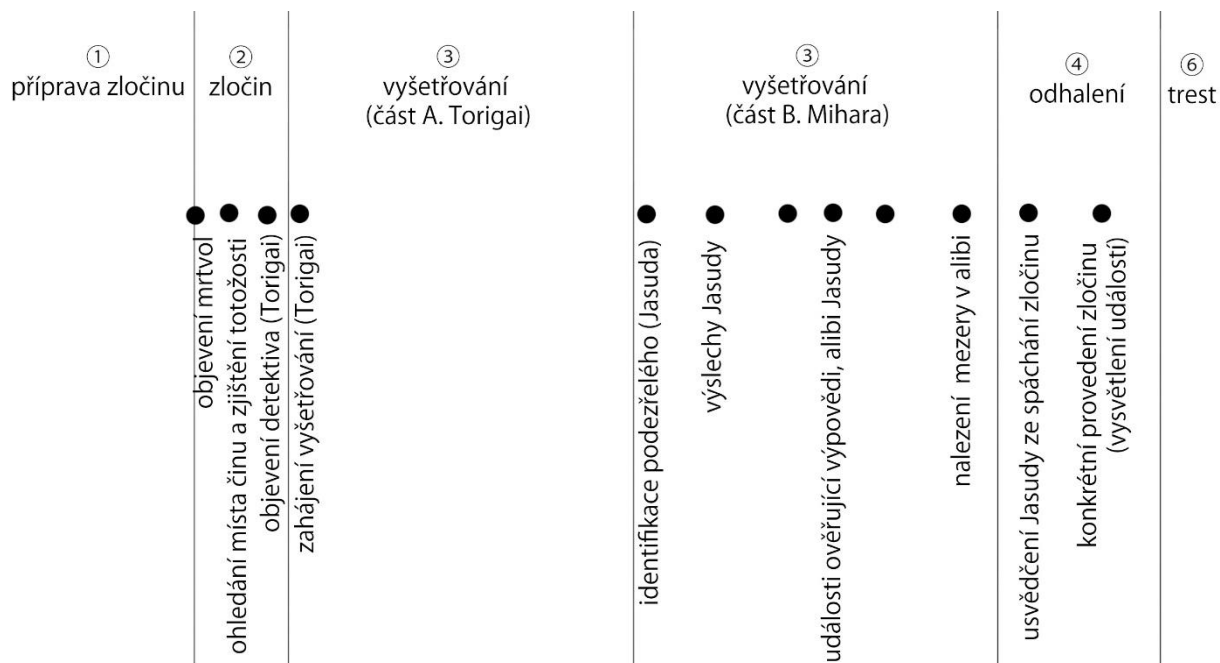
- ① Příprava zločinu (Představení Otoki (oběti) a Jasudy (podezřelého) → zmizení Otoki)
- ② Zločin (nález mrtvol v Kašii → první pochyby Torigaie)
- ③ Vyšetřování (část A: Torigaiovo vyšetřování) (část B: Miharovo vyšetřování)
- ④ Odhalení (Miharův vysvětlující dopis Torigaiovi)
- ⑥ Trest (Miharův dopis Torigaiovi, část popisující následky činů)

Jelikož v příběhu sledujeme vyšetřování dvou detektivů, narativní blok vyšetřování jsem rozdělila na dvě menší části, část A a B. V příběhu rovněž absentuje narativní blok pronásledování a narativní blok trestu je omezen na stručný výčet osudů postav po ukončení vyšetřování.

Nejprve se zaměřím na události, které lze z hlediska žánru označit za obligatorní. Označíme-li nějakou událost jako obligatorní, neznamena to samozřejmě, že by již nedokázala nabýt statusu události klíčové, *fyzické* či *reflexivní*. Za žánrově obligatorní události v narativu *Bodů a přímký* lze uvést následující události:

- objevení mrtvol
- ohledání místa činu a zjištění totožnosti mrtvých
- objevení detektiva Torigaie
- zahájení pátrání (Torigai)
- identifikace podezřelého (Jasuda)
- výsledky Jasudy
- události ověřující výpověď a alibi podezřelého
- nalezení mezery v alibi podezřelého
- usvědčení Jasudy ze spáchání zločinu
- konkrétní provedení zločinu (vysvětlení událostí)

Pokud bych tyto události měla přesněji vymezit z hlediska místa výskytu v narativních blocích, vypadal by graf přibližně následovně:



Zde si lze povšimnout dvou skutečností: 1) výše uvedené obligatorní události neprozrazují detailnější informace o konkrétní struktuře *Bodů a přímky*, jelikož jsou typické pro konkrétní žánr, kterým je v našem případě detektivní próza 2) všechny výše popsané obligatorní události se vyskytují ve třech povinných narativních blocích příběhu. Jako obligatorní událost nelze označit ani přípravu zločinu (v našem případě Jasudou nastražené svědectví dívek z baru) ani objevení detektiva Mihary jakožto druhého detektiva v příběhu. Obě tyto události mají zásadní význam pro výstavbu narativu *Bodů a přímky*, z hlediska žánru jsou však zcela zanedbatelné, neboť jsou typické právě a pouze pro *Body a přímku*.

Zajímavé bude srovnání obligatorních a klíčových událostí *Bodů a přímky*. Zaměřím-li se na klíčové události v narativu, podaří se mi již hlouběji proniknout do struktury konkrétního románu. Za klíčové události v narativu *Bodů a přímky* lze označit události následující (podtržené události jsou události, které jsou rovněž obligatorní):

- Jasudou připravené svědectví (zahlédnutí Otoki ve vlaku s „milencem“)
- objevení mrtvol
- ohledání místa činu a zjištění totožnosti mrtvých
- vyjádření hypotézy, že se jedná o sebevraždu milenců
- příchod detektiva Torigaie
- Torigaiovo podezření (proč muž jedl sám, proč čekal na telefonát v hotelu, proč O toki vystoupila?)
- zahájení pátrání (Torigai)
- výslechy svědků v Kašii
- příchod detektiva Mihary
- Mihara objasňuje vztah Sajamy s korupcí
- odhalení nastraženého svědectví
- identifikace podezřelého (Jasuda)
 - Styky Jasudy na ministerstvu, jeho vztah s vedoucím oddělení Išidou
- výslechy Jasudy
- události ověřující výpověď a alibi podezřelého:
 - Nemocná žena v Kamakuře
 - Jasudova služební cesta na Hokkaidó v době vraždy (neprůstřelné alibi)
 - Prošetřování Alibi ve vlaku
- nalezení mezery v alibi podezřelého
 - Miharovo podezření, že Jasuda letěl letadlem a teprve potom přesedl na vlak
- usvědčení Jasudy ze spáchání zločinu
- Jasuda měl komplice (žena z Kamakury)
- Konkrétní provedení zločinu + motiv – zakrytí korupce
- Oba manželé Jasudovi se zabili, nikdo jiný nepřišel k úhoně

Pokud bych i tyto události měla přesněji vymezit z hlediska místa výskytu v narativních blocích, vypadal by graf přibližně následovně:

① příprava zločinu	<ul style="list-style-type: none"> ● Jasudou připravené svědectví
② zločin	<ul style="list-style-type: none"> ● <u>objevení mrtvol</u> ● ohledání místa činu a zjištění totožnosti ● vyjádření hypotézy, že se jedná o sebevraždu milenců ● <u>objevení detektiva (Torigai)</u> ● Torigaiovo podezření
③ vyšetřování (část A. Torigai)	<ul style="list-style-type: none"> ● <u>zahájení vyšetřování (Torigai)</u> ● <u>výslechy svědků v Kašii</u> ● objevení detektiva Mihary ● Mihara objasňuje vztah ● Sajamy s korupcí ● odhalení nastraženého svědectví ● <u>identifikace podezřelého (Jasuda)</u> ● <u>výslechy Jasudy</u> ● Kamakura ● události ověřující ● <u>Hokkaidó</u> ● <u>Alibi ve vlaku</u>
③ vyšetřování (část B. Mihara)	<ul style="list-style-type: none"> ● <u>nalezení mezery v alibi (letadlo)</u> ● usvědčení Jasudy ze spáchání zločinu ● Jasuda měl komplice (žena) ● konkrétní provedení zločinu
④ odhalení	
⑥ trest	<ul style="list-style-type: none"> ● oba manželé se zabili, ● nikdo jiný neutrpěl škody

Nepodtržené události zde představují klíčové události, podtržené události obligatorní. Lze si povšimnout, že některé události obligatorní nabývají podoby událostí klíčových v konkrétním provedení pro *Body a přímka* (například události ověřující výpovědi Jasudy). Klíčové události se již objevují ve všech narativních blocích příběhu. Je patrné, že od momentu, kdy detektiv Mihara identifikuje Jasudu jako podezřelého, se další vyšetřování soustředí výhradně na prolomení Jasudova alibi v podobě služební cesty na Hokkaidu v době, kdy zemřeli oba „milenci“ v Kašii.

Z tohoto důvodu bývají *Body a přímka* označovány za typ detektivky, která se soustředí na „prolomení alibi“.

Body a přímka jsou v rámci detektivní literatury často označovány za sub-žánr soustředící se na „prolomení alibi“ (Aribai jaburi, アリバイ破り). (...)

Kdybych zde měl o tomto sub žánru krátce vyjádřit, tak zatímco hlavní otázkou detektivky je, kdo je zločinec, v případě detektivky soustředící se na „prolomení alibi“ již od začátku nebo od prostředku příběhu víme, že pachatelem je postava s neprolomitelným alibi. Jinými slovy z pohledu základního principu detektivky, který spočívá v intelektuálním zápolení mezi autorem a čtenářem ohledně otázky „kdo je zločinec“, je detektivka soustředící se na „prolomení alibi“ zvláštností, popisuje jednotlivé krůčky detektivka směřující k prolomení

pancéřové stěny alibi a tím přitahuje zájem čtenáře. Potěšení z textu tedy nevyplývá ze soupeření mezi autorem a čtenářem, ale z napětí, které se týká soupeření mezi detektivem a pachatelem a nečekanosti, která z toho vyplývá (Hirano (1971) v doslovu k *Ten to sen*, 2003, str. 254 a 256).

4.5. Napínavost v *Bodech a přímce*

Z hlediska kulminace napětí je patrně nejzajímavější část příběhu ta, kde se Mihara opakovaně pokouší prolomit Jasudovo alibi. V narativním bloku vyšetřování se vyskytují následovně:

1. Mihara posílá telegram na Hokkaidó s cílem ověřit, byl-li tam Jasuda skutečně na služební cestě v době sebevraždy milenců → telegramy z Hokkaida potvrzují Jasudovo alibi
2. Mihara „kopíruje“ Jasudovu cestu na sever → v hotelu, kde spal Jasuda, se popis hosta v knize shoduje s Jasudou
3. Mihara se setkává s Jasudovým obchodním partnerem na Hokkaidu → obchodní partner a Jasuda se skutečně setkali (partner vyjadřuje pochyby o nutnosti setkání)
4. Mihara ověřuje lístky z lodi, kterou Jasuda jel → nachází zde Jasudovo i Išidovo jméno. Hokkaidský úředník Imamura potvrzuje Jasudovu cestu vlakem (potkali se v kupé)
5. Miharu napadá, že Jasuda nastoupil do vlaku až v Otaru (jinak by se bývali potkali s Imamurou ve vlaku dříve). Mihara uvažuje, že Jasuda letěl do Otaru letadlem → Jasuda v letadle nebyl
6. Mihara uvažuje, odkud Jasuda poslal na Hokkaidó telegram? → ukazuje se, že z vlaku
7. Nakonec Jasuda doopravdy použil letadlo, telegram poslal z vlaku Išida, úředníci propůjčili Jasudovi svá jména pro cestu letadlem

Je patrné, že *napínavost kdo* nemůže během čtení *Bodů a přímky* téměř vůbec vzniknout, neboť od samého počátku, tj. od bloku přípravy zločinu, je čtenáři známý podezřelý, který je pravděpodobně i pachatelem (a toto přesvědčení čtenáře se během čtení utvrzuje). Nevystává tak otázka „*kdo to udělal?*“, tedy se potvrzuje, že při čtení detektivky není *napínavost kdo* vždy hlavním typem napínavosti. V případě *Bodů a*

přímký, a je to patrné z výše vypsané sekvence událostí prolamování zločincova alibi, je hlavním typem napínavosti především *napínavost jak* (potažmo *proč*, viz níže).

Napínavost se stupňuje společně s počtem pokusů, kdy detektiv naráží na neotřesitelnou stěnu zločincova alibi. Ověřování alibi má v *Bodech a přímkce* de facto tři fáze: první fáze má podobu telegramu, tedy se nejedná o fyzické ověřování, přestože se jedná o událost *fyzickou* (telegram je odeslán, telegram přijde zpět). V momentě, kdy první fáze ověřování nepřinese kýžený výsledek, nastává fáze, kdy se detektiv sám vypravuje po stopách podezřelého a kontroluje jeho výpověď na místě, doufaje že objeví nové skutečnosti. V momentě, kde tyto dvě sekvence fyzických událostí nepřináší prolomení alibi, nastává fáze, kdy se již zoufalý detektiv chytá každé nové myšlenky: náhodně jej napadne, že podezřelý cestoval letadlem. I tato hypotéza se zprvu zdá být mylnou, než se objeví nová fakta, která ověří její platnost a *napínavost jak* je ukončena odhalením způsobu, jakým pachatel čin provedl.

4.6. Distribuce tématu v motivech *Bodů a přímký*

Příběh *Bodů a přímký* je příběhem postupného vyšetřování případu. Od začátku příběhu do nalezení mrtvol, tj. v bloku přípravy zločinu, dochází k narušení přirozené rovnováhy fikčního světa (zločinem a jeho přípravou), kterýžto stav je navrácen do normálu prostřednictvím detektivů po celou dobu vyšetřování. Nicméně jelikož vražedné nejsou polapeni (spáchají sebevraždu před jejich dopadením) a ostatní, kdo se podíleli na přípravách zločinu, vyvážnou bez úhony, je diskutabilní, nakolik je v bloku odhalení rovnováha ve fikčním světě obnovena.

Jako určitá forma navrácení rovnováhy do fikčního světa může být chápána sebevražda pachatelů Jasudových na konci příběhu, kteří se v podstatě rozloučí se světem stejným způsobem, jaký naplánovali pro své oběti. Nicméně jejich odchod je dobrovolný a navíc uniknou spravedlivému trestu ze strany společnosti. Tedy je otázka vyrovnání nastavení fikčního světa diskutabilní.

Téma, zločin na pozadí korupce a šplhání po společenském žebříčku (zločinec páchá zločiny za účelem zahlazení stop a získání benefitů v budoucnu), se objevuje prostřednictvím motivů v řadě událostí příběhu. Do jaké míry je však možné, aby detektivní příběh pojal komplexnější téma, aniž by došlo k vystoupení ze žánru?

(...) v detektivní próze musí zůstat pozornost obrácena k hlavní zápletce a jakékoli pod-zápletky a charakterizace musí být relevantní k vyšetřování (Finnerty, 2009-2010 str. 85).

Zůstane-li téma na pozadí příběhu, bude-li motivem k vraždě, a nenaruší-li výrazně narativ, lze se domnívat, že žánr porušen nebude. Domnívám se, že je-li v detektivním příběhu obsaženo nějaké hlubší téma, mělo by se toto téma promítnout do motivů převážně v rámci klíčových událostí příběhu. Předpokládám, že žánr by byl narušen, pakliže by se v příběhu objevovalo příliš mnoho pasáží komentujících (skrže postavy či vypravěče) neutěšený stav společnosti konkrétního fikčního světa, které by se nevztahovaly ke konkrétnímu vyšetřování. Vyplývá z toho, že jakékoli tematizované výpovědi či události by měly mít vztah k vyšetřování. Pojdme se nyní zaměřit na tematizované události v příběhu *Bodů a přímký* a to především z hlediska četnosti jejich výskytu a vztahu ke klíčovým událostem.³⁵ Níže vypisuji události *Bodů a přímký*, ve kterých jsou přítomny motivy společenského problému podle pořadí, jak se objevují v příběhu:

- Obchodník Jasuda má styky na ministerstvu, kde se vyšetřuje případ korupční aféry
- Podrobná prohlídka objeti odhaluje její zaměstnání v konkrétním úřadu.
- Noviny otisknou zprávu, že Sajama byl svědek v případě pronevěry na ministerstvu, měl strach, že se případ rozšíří na nejvyšší úředníky a tak raději spáchal sebevraždu s milenkou.
- Torigai vyjadřuje své podezření ohledně „sebevraždy milenců“ a Mihara spojuje smrt Sajamy s korupční aférou, oznamuje, že Sajamův kolega byl zatčen a domnívá se, že Sajama byl zavražděn, aby neprozradil důležité informace
- Výslech Jasudy, při kterém vyjdou najevo dobré vztahy mezi Jasudou a Išidou vedoucím oddělení na ministerstvu, kde probíhá vyšetřování korupční kauzy. Dozvídáme se, že Jasuda často jednal se Sajamou.

³⁵ Je nutné poznamenat, že obdobně jako výběr klíčových událostí je i výběr tematizovaných událostí do jisté míry otázkou osobního výběru.

- Mihara při svém pátrání objevuje jméno Išidy na lodním lístku spolu se jménem Jasudy, což potvrzuje Jasudovo alibi.
- Išida vypovídá, že viděl Jasudu ve vlaku na Hokkaidó. To opětovně potvrzuje Jasudovo alibi.
- Tři úředníci propůjčili na žádost Išidy svá jména Jasudovi, aby mohl pod cizím jménem letět letadlem
- Telegram na Hokkaidó z vlaku poslal Išida
- Sajama se sešel s Jasudovou ženou protože chtěl hovořit o záležitostech na ministerstvu
- Išida jej odklidil do hotelu, aby si odpočinul a instruoval jej, aby zde čekal na Jasudu (ozvala se Jasudova žena).
- Oba manželé zabili Otoki a Sajamu aby zamezili Sajamovi vypovídat a zařídili se do budoucna výhodné postavení
- Proti Išidovi nebyli nakonec zjištěny důkazy, přestoupil tak pouze na jiné oddělení. Zde detektiv Mihara běduje nad tím, že z Išidy jednou bude poslanec a lituje podřízených, kteří se nechají zneužívat (původní Išidův záměr nebylo Sajamu zavraždit, jen ho dohnat k sebevraždě)
- Sasaki Kitaró, úředník, který kryl Jasudu, se stal po Jasudově smrti vedoucím oddělení

Z výše vypsaneho seznamu událostí, ve kterých je přítomný motiv vraždy motivované společenskými důvody, lze vyčíst několik souvislostí: 1) Tematizované události podporují napětí v části příběhu, kde se detektiv opakovaně pokouší prolomit alibi – alibi je založeno výhradně na výpovědi osob zainteresovaných ve společensky motivované vraždě. 2) nejintenzivněji je téma distribuované v narativním bloku odhalení, kde všechny události souvisí se zlikvidováním korunního svědka korupční aféry na ministerstvu. Jako skutečné zásadní se ukazuje událost, kdy Torigai a Mihara oba vyjádří své podezření ohledně sebevraždy milenců a Mihara začne tuto událost spojovat s aférou na ministerstvu. Jedná se v podstatě o zlomový bod vyšetřování a to jak po stránce příběhu (převzetí příběhu druhým detektivem, prošetřování případu v širším, „závažnějším“ konceptu) tak po stránce způsobu, jakým je příběh vyprávěn (např.: změna fokalizace z Torigaie na Miharu).

Samotná vražda motivovaná vlastním prospěchem a maskováním jiného kriminálního činu (úplatky atp.), je posílena 1) zobrazením vraždy zcela nevinné Otoki, která se ukazuje být milenkou vlastního vraha 2) původním přáním Išidy nikoliv Sajamu zabít, ale dohnat k sebevraždě (aby měl čisté ruce) 3) faktem, že vraždy naplánovala Jasudova žena, která o Otoki věděla (tedy její činy byly navíc hnané žárlivostí a společensky motivovaná vražda byla pro ni pouze zástěrkou pro zabití Otoki) 4) faktem, že nikdo s kompliců nebyl potrestán, naopak si všichni polepšili (kromě manželů Jasudových, kteří ovšem ze světa odešli dobrovolně).

Příběh není zahlcen rozvleklými úvahami postav nad společenským nastavením fikčního světa, krátká úvaha detektiva Mihary se objevuje až na konci příběhu. Jedná se o odstavec, který bychom mohli zařadit do narativního bloku trestu, přestože žádný trest nepřichází. Můžeme toto místo v příběhu chápat jako kritiku daného fikčního světa.

Ani v případě Išidy z ministerstva nebylo nashromážděno dostatečné množství důkazů. Podle očekávání z důvodů korupční aféry opustil svou pozici na oddělení, nicméně byl přesunut jinam, kde získal ještě vyšší funkci, než kterou zastával původně. Takové věci by se neměly dít, ale úřady jsou podivná místa. Kdo ví, kam se Išida v budoucnu propracuje – na ředitele kanceláře, na tajemníka nebo dokonce člena parlamentu. Nejvíce lituji hlavně loajálních podřízených, ze kterých si udělá žebřík. Když si myslí, že si to u šéfa udělají dobré, nechají se využít úplně ke všemu. Honba za povýšením je vážně smutná věc. Abych nezapomněl, pan úředník Sasaki Kitaró, který se pro pana Išidu nechal strhnout ke spolupráci na zločinu, nyní dělá vedoucího oddělení. Po smrti Jasudových jsme s tím nemohli nic udělat a tak jsme to jen trpce sledovali.

Byl to skutečně případ plný pachuti. Když si dnes dám vychlazené pivo a odpočívám, tak vůbec necítím uspokojení, jaké cítívám, když dopadneme zločince a předáme ho soudu (Ten to sen, 2003, str. 252).

5. Tajemství a participace čtenáře na jeho luštění ve *Vraždách podle zvěrokruhu*

Před jednotlivými částmi analýzy předkládám v následujících odstavcích nejprve stručnou synopsi *Vražd podle zvěrokruhu*.³⁶

5.1. Synopse *Vražd podle zvěrokruhu*

Kniha je rozdělena do několika částí. První částí je předmluva, kde vypravěč Išioka Kazumi oznamuje, že případ se kdysi skutečně stal, veškeré informace k němu byly řadu let veřejně dostupné, a přesto se zatím nepodařilo jej vyřešit.

Prolog je napsán formou dopisu – poslední vůle malíře Umezawy Heikičiho, jenž byl následně zavražděn. Dozvídáme se o tom, jak je uspořádán jeho ateliér, jak nejde vydržet s ženami v jeho rodině i o jeho cestě do Paříže, když byl mladý. Zde se zamiloval do jisté Jasue. Dozvídáme se zde i o jeho vztahu k první ženě Tae, se kterou se rozvedl a nyní toho lituje. Následně se dozvídáme o Heikičiho vztahu k astrologii, loutkám a touze stvořit jakousi „nadženu“, Azoth. Tuto „nadženu“ plánuje Heikiči sešít z částí těl svých ženských příbuzných Tokiko, Jukiko, Reiko, Akiko, Nobujo a Tomoko. Dívkám plánuje odebrat části těl, sešít je dohromady a dívky zakopat podle astrologického kódu v různých lokalitách Japonska.

V první části příběhu se seznamujeme s vypravěčem Išiokou Kazumim a astrologem, věštcem a amatérským detektivem Mitaraiem Kijošim. Išioka předkládá Kijošimu informace o čtyřicet let starých vraždách Umezawy Heikičiho a jeho ženských příbuzných. Zločin se stal v roce 1936. Umezawa Heikiči byl nalezen mrtvý ve svém zamčeném ateliéru. Jsme seznámeni s rodinnými příslušníky Heikičiho a je nám popsáno místo zločinu, které nabývá povahy vraždy v uzavřeném pokoji. Muže našla dcera z prvního manželství, Tokiko. V noci sněžilo, pod okny byly nalezeny stopy muže a ženy. Išioka navrhuje možnost záměny Heikičiho za jeho bratra, ale to Mitarai zamítá. Všechny ženy v domě lze podezřívat. Tokiko měla na noc alibi, byla u své matky. Dozvídáme se další

³⁶ V textu používám český překlad názvu, v jako zdroj citací uvádím název v originálu. Z českého překladu nešlo pro účely citací čerpat, neboť kniha nebyla do češtiny přeložena.

detaily případu. Obrazy Heikičiho po jeho smrti stouply na ceně, všechny dívky v domě byly následně zavražděny. Kijoši na místě vyřeší záhadu, jak byl Heikiči zabit, nicméně Išioka mu sdělí, že tuto záhadu již před 40 lety vyřešila policie. Stále zůstává nezodpovězeno, kdo byl vrahem.

Následně se dozvídáme události případu zabití Kazue, nejstarší dcery Heikičiho. Byla zabita ve svém domě v březnu, měsíc po smrti Heikičiho. Byla ubita do hlavy vázou. Krev z vázy však byla smyta. Kazue byla také znásilněna, nicméně až po vraždě. To na první pohled vylučuje, že by zločincem byla žena. Její vražda byla provedena v souladu se závětí Umezawy Heikičho. Nedotčené zůstalo jen třídílné zrcadlo.

Dále se dozvídáme o vraždách ostatních dívek. Po smrti Kazue všechny dívky odjely do chrámu v Niigatě. Masako (manželka Heikičiho) zde zůstala dva dny s rodiči a když se vrátila domů, dívky tam nenašla. Byla zadržena pro vraždu Heikičiho. Zemřela ve vězení, do své smrti tvrdila, že je nevinná. Každá dívka byla zabita v souladu se závětí Heikičiho. Dívky byly otráveny džusem s jedem. Těla dívek byla nalezena na různých místech, zakopaná v různých hloubkách. Kijoši se domnívá, že to záměrem vraha bylo, aby byly dívky objevovány postupně. Kijoši potom pátrá po místě uložení Azoth podle Heikičiho závěti. Najevo vyjde spojitost místa uložení se starověkou princeznou Himiko a odkázáno je i na Macumota Seičóa, konkrétně na jeho knihu *139°C Východní délky* (Tókei 139 dosen, 東経139度線, 1952). Následně Mitarai Kijošiho navštíví mladá žena, která se představí jako Iida a chce pomoci vyřešit jakousi záležitost se svým otcem. Její otec, policista Takegoši Bundžiró, zemřel před měsícem a zanechal za sebou dopis.

V druhé části knihy je „otištěn“ dopis na rozloučenou a vyznání policisty Takegošiho, který byl podivně zatažen do případu vražd Umezawových dívek. Takegoši v dopise popisuje, jak kdysi vypomohl mladé ženě, které se udělalo zle na ulici a dovedl jí domů. Žena jej následně svedla. Žena, ze které se vyklubala Kazue, byla poté zavražděna. Policista následně obdržel podivný dopis od „Tajných agentů císaře“, který jej obviňoval z vraždy Kazue a žádal služby oplátkou za mlčenlivost. Policista podle pokynů rozvezl části těl různých dívek po celém Japonsku.

Následuje série hypotéz Išioky, které se ukážou mylné. Išioka poté porovnává Kijošiho s Holmesem. Bratr Iidy přijde vymáhat zpět dopis Tekgošiho Bundžiróa. Dá Kijošimu lhůtu jednoho týdne na vyřešení případu výměnou za dočasné ponechání dopisu v jeho rukou. Kijoši a Išioka odjíždí do Kjóta.

Ve třetí části příběhu pátrají oba přátelé v Kjótu po Jasukawovi Tamiovi, výrobcí panenek, kterého Heikiči zmínil v závěti, Nicméně zkontaktovat se jim ho nepodaří. Následně se Išioka bez Mitaraiie setkává s Jasukovou dcerou. Ta jej odkáže na muže jménem Jošida, který je rovněž výrobcem panen a také věštcem. Išioka se s ním setkává. Jasuda vypráví o výrobě panen a tom, že Jasukawa věřil, že Umezawa nezemřel. Jasukawa také tvrdil, že Azoth je ukrytá v muzeu v prefektuře Aiči. Išioka se vypravuje do muzea. Zde objevuje loutku, která by mohla být Azoth. Ale samozřejmě je to jen obyčejná plastová manekýna. Setkává se zde s panem Umedou, který jej informuje blíže o Jošidovi. Išioka následně obdrží telefonát od Kijošiho, který se zdá být zraněn či vyčerpán na Cestě filosofů v Kjótu. Išioka se za ním vydává. Kijoši je zničen, tři dny nejedl, uznává, že cesta do Kjóta k ničemu nebyla. Potom, při placení penězi slepenými lepenkou, náhle Kijošiho napadne řešení případu.

Následuje výzva autora čtenáři, aby se pokusil příběh vyřešit sám, neboť již k tomu má všechny indicie.

Ve čtvrté části příběhu se Išioka a Kijoši setkávají s tajemnou ženou Sudó Taeko, která zosnovala a provedla vraždy členů své rodiny. Ještě stále není prozrazeno její pravé jméno.

Následuje další výzva autora čtenáři, aby se pokusil příběh vyřešit sám, včetně návodných otázek k případu.

V páté části příběhu dochází k odhalení vražedkyně před paní Iidou a jejím bratrem. Vražedkyní byla Sudó Taeko (nepravé jméno). Základem plánu byla falešná závěť Heikičiho. Kijoši vysvětluje všechny vraždy, Taeko zabila Heikičiho a nastražila vše tak, aby to vypadalo, že spadl z postele a vytvořila falešné stopy ve sněhu. Místnost zamkla zvenku pomocí provazu. Taeko chtěla, aby vražda Kazue nebyla spojována s ostatními vraždami. Kazue neutíkala, protože Taeko znala. Její dům použila Taeko pro rozřezání a uchování těl ostatních dívek. Následně využila policisty Takegošiho. Ten také rozvezl těla dívek po Japonsku. Poté je na příkladu falsifikování bankovek vysvětlen princip, jak byla rozřezána těla. Vychází najevo, že mrtvých nebylo šest, ale pouze pět. Nikdy nenalezená hlava patřila Tokiko, proto byla i ona vražedkyní. Vraždila z pomsty pro svou matku finančně a psychicky zdevastovanou po rozvodu, aby získala nějaké peníze z dědictví. Ostatní ženy v rodině ji navíc, protože byla z prvního manželství, intenzivně šikanovaly. Její matka lhala a poskytla jí svědectví, že v noci byla u ní.

Následující den po odhalení vychází v novinách článek o vyřešení případu. Sudó Taeko spáchala sebevraždu. Kijoši obdrží dopis na rozloučenou.

Epilogem je dopis od Tokiko. Popisuje vztahy v rodině před vraždami. Také popisuje, jak si vypomáhaly s matkou. Tokiko pracovala v nemocnici, ale tajně, aby se o tom nedozvěděla macecha. Zde si opatřila jedy. Popisuje vraždu otce, i jak se skrývala celou noc v křoví. Popisuje i ostatní vraždy. Po vraždách žila Tokiko v Mandžusku. Matka Tokiko zdědila mnoho peněz, ale všechny je rozdala. Opakovaně se setkávala s Tokiko, ale nikdy ji nepoznala. Rozpoznala ji až těsně před smrtí.

5.2. Čtyřicet let nevyřešený případ

Od počátku je jasné, že struktura *Vražd podle zvěrokruhu* je komplikovanější než struktura *Bodů a přímků*. Zatímco v *Bodech a přímce* neoddělovala detektivy od případu žádná delší časová prodleva, ve *Vraždách podle zvěrokruhu* se detektiv Mitarai Kijoši a jeho pomocník Išioka Kazumi potýkají s případem starým čtyřicet let. To má zásadní význam pro příběh i jeho vyprávění.

Sódži se rozhodl pracovat s motivem desítky let nevyřešeného případu pravděpodobně pro to, že v současnosti by obdobný případ nebylo tak náročné vyřešit, neboť dnešní forenzní věda používá metody, které by vraha odhalily okamžitě, například na základě rozborů DNA. Proto Šimada situuje vraždy do doby, kdy podrobná vědecká analýza nebyla v Japonsku dostupná. Tento postup s sebou přináší řadu pozitiv i problémů.

Čtyřicet let nevyřešený případ, o kterém se navíc dozvídáme, že se jej pokoušelo rozlousknout mnoho amatérských detektivů a vyšly o něm desítky publikací, okamžitě ve čtenáři vyvolává silné napětí. *Napínavost kdo a jak* jsou takto vyvolány téměř okamžitě po přečtení několikařádkového prologu, který ihned dovoluje čtenáři participovat na řešení případu. O to náročnějším úkolem pro autora následně je, vytvořit skutečně neobyčejně komplikovaný zločin, jehož neřešitelnost po dobu čtyřiceti let bude uvěřitelná, a který bude zároveň ve výsledku logicky vyřešitelný.

Aby mohl být zločin skutečně takovou hádankou, je rozdělen do tří zločinů, které na sebe zprvu příliš nenavazují. V průběhu vyprávění tak hledáme spojnicí, mezi těmito třemi zločiny. Je jimi vražda Heikičiho Umezawy, vražda jeho dcery Kazue a nakonec rituální vražda několika žen z Heikičiho bezprostředního okolí.

Z podstaty zločinu, který se odehrál před čtyřiceti lety, vyplývá, že musí být čtenáři i detektivovi vyprávěn retrospektivně. Detektiv se tedy musí spoléhat na vyprávění svého přítele a důkazy, které byly zajištěny před čtyřiceti lety. Žádné nové důkazy týkající se zločinů by neměly vyjít najevo (leč některé nové události vyplývají i v průběhu vyšetřování). *Vraždy podle zvěrokruhu* se tak soustředí spíše než na pečlivé prošetřování případu, na logickou dedukci, zvažování faktů, které jsou známy již čtyřicet let. Vyskytují-li se v příběhu narativní linka prošetřování, potom se týká výhradně detektivova společníka Išioky, který v Kjótu na vlastní pěst ověřuje některé události, které se nakonec ukážou pro vyřešení případu zcela bezvýznamné, protože k jeho vyřešení byly všechny indicie dostupné již na začátku příběhu. Kdybych se v této práci opírala o Barthesovu teorii jádrových a satelitních událostí (viz výše), musela bych celou třetí část příběhu označit za události satelitního charakteru, tedy z příběhu „vypustitelné“. Přestože vztah těchto událostí k finálnímu odhalení je minimální, lze některé z nich označit za klíčové, protože mají vztah k vyšetřování jako takovému.

Nyní rozdělím příběh *Vražd podle zvěrokruhu* do narativních bloků. V případě této knihy to není jednoduchý úkol. Již tak složitý příběh totiž komplikuje způsob, jakým je vyprávěn. Vyprávění v ich-formě je totiž prokládáno dopisy, napsanými více či méně nevěrohodným vypravěčem. Dopisy jsou zároveň důkazným materiálem žádajícím si řádné zhodnocení, promyšlení a vysvětlení.

Příběh je tedy prezentován následovně: 1) Prolog (posílení věrohodnosti příběhu) – předmluva (dopis) – 2) vyprávění v ich-formě (úvod do případu) – 3) dopis (policistova zpověď) – 4) vyprávění v ich-formě – 5) 2x výzva autora čtenářovi – 6) vyprávění v ich-formě – 7) dopis (vraždce detektivovi).

5.3. Narativní bloky *Vražd podle zvěrokruhu* a představení postav

Vraždy podle zvěrokruhu navrhuji rozdělit do narativních bloků následovně:

- ① Příprava zločinu (poslední vůle Heikičiho Umezawy)
- ② Zločin (popis zločinu prostřednictvím Išioky, zpětné převyprávění událostí a vyšetřování v době spáchání zločinu)
- ③ Vyšetřování (deduktivní část, dopis policisty a cesta do Kjóta)
- ④ Odhalení (Mitarai Kijoši odhaluje vraha)
- ⑤ Pronásledování (setkání s vraždce v Kjótu)

⑥ Trest (smrt vražedkyně, dopis detektivovi)

Nejproblematictější z hlediska rozdělení do narativních bloků je vyšetřování. Vzhledem k tomu, že tři zločiny jsou prostřednictvím vypravěče představovány v textu postupně, neexistuje ostrá hranice mezi zahájením vyšetřování. Lze se domnívat, že narativní blok zločinu, který je rovněž zprostředkován vyprávěním Išioky Kazumiho, končí v momentě, kdy skončí *napínavost co*, tedy detektiv přijme případ (začne se o něj intenzivně zajímat). Jelikož větší část vyšetřování má povahu deduktivní, tj. odehrává se čtyřicet let po zločinu, jsou nám i v jeho průběhu odhalovány události související s průběhem vražd. Nicméně zde již detektiv vyvozuje určité závěry, které by nevyvodil, pakliže by se v narativním bloku zločinu nedozvěděl primární informace související s vraždou (zajímavé je, že některé z těchto dedukcí se v závěru ukážou mylné – například prach se do vlasů Heikičiho Umezawy nedostal pádem na podlahu, ale nastražila je tam pachatelka).

Narativní blok vyšetřování lze rozdělit na tři části – část deduktivní, během které jsme stále ještě seznamováni s určitými okolnostmi případu, dále dopis policisty, kde se dozvídáme události, které výrazně napomohou odhalit vraha a nakonec část, kdy detektiv s jeho přítelem odjíždí do Kjóta vypátrat alespoň nějaké podrobnosti, které by pomohly osvětlit zapeklitou hádanku.

Cesta do Kjóta, jak jsem již uvedla výše, se zdá zdánlivě nepodstatnou pro celý příběh. Nedozvíme se zde žádné indicie, které by pomohly vyřešit případ. Přesto zde lze nalézt několik klíčových událostí, které se výrazně dotýkají vyšetřování. Tyto události znovu potvrdí, že případ lze vyřešit pouze za pomoci dedukce, tedy že žádná nová fakta nebudou nalezena a nevrhnout světlo na komplikovaný zločin. Jsou jimi 1) setkání s Jasukovou dcerou 2) setkání s Jošidou, výrobcem panenek 3) Návštěva muzea v Aiči 4) Setkání s panem Umedou. Na konci této části se objevuje klíčová událost prozření detektiva – zcela náhodou (tak, jak tomu bývá paradoxně v příbězích sociální školy) detektiv pochopí mechanismus zločinu a čtyřicet let nevyřešitelná vražda je rázem vyřešena. K jejímu rozluštění bylo zapotřebí vědět právě a pouze tolik, s čím jsme byli seznámeni v narativním bloku zločinu a prvotní fázi vyšetřování.

Poněkud problematické je zařadit do tohoto rozdělení všechny tři dopisy, které jsou nedílnou součástí vyprávění. Poslední vůle Umezawy Heikičiho (fingovaná, jak se později dozvídáme) předchází celému vyprávění. V příběhu se objevuje na místě, kde se obvykle vyskytuje příprava zločinu, proto jsem ji zařadila do tohoto narativního bloku. Dopis

policisty se vynořuje v průběhu vyšetřování, proto se jeví jako nejjednodušší zařadit jej do narativního bloku vyšetřování. Dopis vražedkyně detektivovi lze zahrnout do narativního bloku trestu, přestože se v ní objevují určité informace, které by šlo zahrnout do bloku odhalení. Jedná se však o detaily, které nebylo možné z žádných informací vyvodit v průběhu vyšetřování (například kde se dívka schovávala pro vraždě Heikičiho Umezawy či že jedy si opatřila na tajné brigádě, o které věděla jen její matka). Dopisy ve *Vraždách podle zvěrokruhu* jsou aktivní složkou vyprávění a vyskytují se v nich události klíčové pro vyšetřování.

Zajímavé je představení hlavních postav příběhu. Detektiv je nám představen formou showing, která je následně doplněná i komentářem vypravěče. Níže uvádím scénu, kde Mitarai reaguje na závěť Heikičiho Umezawy:

„Co to jako má bejt, tohleto?“

Mitarai zavřel knihu, hodil ji po mně a potom se opět natáhl na gauč.

„Už sis to přečetl?“

„No, tu část s Umezawou Heikičim.“

„A co na to říkáš?“ zeptal jsem se.

„Nó,“ odpověděl Mitarai, který byl poslední dobou značně otrávený, „bylo to, jako kdyby mě někdo nutil číst zlatý stránky.“ (Senseidžucu sacudžin džiken, 2013, str. 47)

Již z této scény lze mnoho vyčíst o povaze hlavního hrdiny i jeho vztahu k vypravěči. Můžeme z ní vyčíst detektivovu náladovost, samolibost a egocentričnost. Stejně tak ihned chápeme, že vypravěč k detektivovi vzhlíží a zajímá jej jeho názor. Zajímavá je ihned první detektivova věta *Co to jako má bejt, tohleto?* (v originálu Nandai? Kore, 何だい? これ), která zpochybní mysticky vyznívajícím závěť Heikičiho Umezawy a vrátí čtenáře do reality. Zajímavý je potom proces, kdy případ postupně přitahuje detektivovu pozornost, dokud se nerozhodne jej vyřešit. Doplnující popis detektiva nám zprostředkovává vypravěč.

Na jaře roku 1979 se jindy energický Mitarai topil v depresích. Nebyl proto zrovna ve stavu, kdy by se mohl postavit čelem takové záhadě. Mitaraiova nálada se, jak to umělci mívají, týden co týden měnila. Jeden den byl veselý, protože zubní pasta, kterou si bez většího očekávání zakoupil v obchodě, chutnala nad očekávání dobře. Další tři dny byl mrzutý, protože se jeho oblíbená restaurace

ukázala jako „naprosto příšerná“. Nebylo s ním proto snadné vyjít, ale mě už jeho výkyvy nálad nepřekvapovaly. Přestože ho znám již dlouho, v takovém stavu jsem ho ještě neviděl (ibidem, str. 54).

Vypravěč je představen formou showing ve stejné scéně jako detektiv, nicméně z jeho popisu je jasný pouze přátelsky-obdivný vztah k detektivovi, zevrubnější popis sám sebe nám pak vypravěč poskytuje formou *telling*:

Já, Išioka Kazumi, jsem, co si pamatuji, vždycky miloval záhady. Můžeme říci, že jsou mou závislostí. Když si za týden nepřečtu alespoň jednu detektivku, začnou se u mě projevovat abstinční příznaky, malátně se doploužím do knihkupectví a než si to stihnu uvědomit, už stojím u regálu s detektivkami. (ibidem, str. 48)

Interakce mezi detektivem a jeho pomocníkem probíhá obvykle formou dialogu, během kterého vypravěč předkládá detektivovi fakta a ten je následně analyzuje, vyptává se na další podrobnosti atp.. V části vyšetřování, kdy se dvojice ocitne v Kjótu, Mitarai Kijoši na krátký čas zmizí z příběhu a my se pouštíme do pátrání na vlastní pěst pouze s vypravěčem. Pátrání je však marné do doby, než se dvojice opět setká, načež dochází k zásadnímu průlomů ve vyšetřování.

5.4. Výstavba atmosféry x události logického rozuzlení záhady

V části této práce popisující *novou autentickou školu* jsem uvedla, že Šimada Sódži s oblibou pracuje s mystickým až hororovým laděním příběhu, nevyřešitelnou, nadpřirozeně se tvářící záhadou, kterou následně detektiv vyřeší zcela jednoduchým, logickým způsobem. Pojem atmosféra se může zdát poněkud vágní. Můžeme jím označit soubor událostí či faktů, které jsou prezentovány v jednom duchu a mají za cíl vyvolat ve čtenáři konkrétní pocity či představy. Ve *Vraždách podle zvěrokruhu* se jednoznačně jedná o události či fakta související s vytvářením Azoth, nadpřirozené ženy sešité z těl několika dívek.

Atmosféra je vystavěna ruku v ruce s nedůvěryhodným vypravěčem. Hned na začátku příběhu se objevuje dopis plný šílenství, napsaný v ich-formě. To posiluje přesvědčivost dopisu. Dopis začíná slovy:

Tento text píše pouze pro svou vlastní potřebu a neplánuji jej v budoucnu ukázat nikomu dalšímu. Nicméně jak přibývají další a další řádky, je třeba zvážit možnost, že v budoucnu jej přeci jen bude někdo číst. Proto chci, aby bylo jasné, že tento text pokládám za svůj odkaz a poslední vůli (ibidem, str. 9)

A následně text pokračuje:

Posednul mě ďábel.

V mém těle zcela jistě přežívá ještě cosi dalšího, cosi s vlastní vůlí. Mé tělo je pouhá loutka ovládaná tímto stvořením.

Má zlou povahu. Jako zlomyslné dítě. Nejrůznějšími způsoby mě děsí.

V noci se mi zjeví obří škeble, velká téměř jako tele, která se sune po podlaze mého pokoje a zanechává za sebou lepkavý sliz. Nejprve ji zahlédnu pod stolem, potom se šátravě přesune na jeho desku. Nebo za soumraku spatřím tři, čtyři ještěry, jak se skrývají v tmavém prostoru za mřížemi okna. Všechno tohle jsou věci, které mi ukazují tvor, který se ukrývá v mém nitru (ibidem, str. 10).

V podobném duchu se v domnělé závěti Umezawa Heikiči vypisuje ze své posedlosti loutkami, kterou se následně rozhodne převést ve zločin – sešití panny z lidských částí svých příbuzných. Celá závěť je proložena komplikovanými vztahy mezi znameními, podle kterých se Heikiči hodlá řídit při rozřezávání dívek.

Ta žena je lék. Univerzální lék v alchymistickém slova smyslu. Azoth. Proto jí tak budu nazývat. Azoth je vysněná žena, po které jsem více jak třicet let toužil ve spánku. Je mým snem.

Rozdělme lidské tělo na šest částí. Jinými slovy na hlavu, prsa, břicho, zadek a horní a dolní část nohou. V západní astrologii je lidské tělo chápáno jako miniaturní nádoba, do které se promítá vesmír. Šest částí těla má svou planetu, která je ochraňuje a která je ovládá. Hlavu chrání a vládne jí Mars, který je také vládnoucí planetou znamení Berana. (...) (ibidem, str. 13).

Takto je hned v počátcích příběhu nastolena atmosféra, neboť je pravděpodobné, že činy, které budou následovat v příběhu, nebudou normální povahy a nebude se jednat o zločiny, na které jsme zvyklí z ostatních příběhů, tj. zločiny ze žárlivosti či pro peníze (paradoxně přesně o obdobný zločin se ve výsledku jedná).

Nevěrohodný vypravěč je ve výsledku i samotný detektivův pomocník, který pouze podává informace, které o případu načetl či se dozvěděl z druhé ruky, tedy nic z toho, co

řekne, nemůže být považováno za stoprocentně relevantní. Spoléhat se nicméně můžeme na to, že žádnou ze svých výpovědí nepoupravuje a detektiva (potažmo čtenáře) nemystifikuje záměrně.

Mysteriózní povaha zločinu, která mátlá po desítky let vyšetřovatele, se v závěru příběhu ukáže jako zcela nepodstatná – zločin byl proveden jednou z pohřešovaných dívek, Tokiko, která jednotlivé vraždy geniálně naplánovala a obestřela je tajemstvím okolo mystické Azoth. Zajímavé je, že vyluštění záhady proběhne v podstatě náhodou. Předchází mu naprosté vyčerpání detektiva (obdobně jako v *Bodech a přímce*, kde Mihara neustále naráží na neprorazitelnou zed' alibi), kterému roztržená bankovka náhle objasní proces, jakým byly dívky ve skutečnosti rozřezány. Ona náhoda ve vyšetřování, nejčastěji zmiňovaná v souvislosti s „realistickým“ vyšetřováním v detektivkách *sociální školy*, se tak objevuje i ve výrazně *autentickém díle*:

„Je to průhledná lepenka?“ zeptal se Mitarai sám sebe, „neprůhledná. Tak v tom případě je to asi v pořádku.“

„Co je v pořádku?“

„Ale nic...s tisícijenovou bankovkou to stejně nejde. Kdyby to byla deseti tisícová bankovka, tak to už by bylo něco jiného. Pokud by ta byla přelepená průhlednou lepenkou, mohla by být falešná.“

„Proč by byla falešná, kdyby byla přelepená průhlednou lepenkou?“

„No to... v podstatě...je to těžké vysvětlovat. Kdybych měl papír a tužku, bylo by to jednodušší. Každopádně falšování bankovek není ten správný termín. Spíš by se to asi nazvalo zá...mě...na.“

Jako by se neměl k tomu větu doříct. Konec jsem skoro nezachytil. Občas se to stávalo. Obvykle to předznamenávalo depresivní náladu.

No nazdar, řekl jsem si a pohlédl jsem na něj. Výraz v Mitaraiově tváři mě zděsil. Bylo to poprvé, co jsem ho viděl takhle se tvářit.. Svaly měl zatnuté a ve vytřeštěných očích mu naběhly červené žilky. Vyzařovalo z něj šílenství. Ústa měl doširoka otevřená.

Nejprve jsem zpanikařil. Nevěděl jsem, co dělat. Byl jsem čím dál bezradnější. Neschopen reakce jsem pouze čekal, co se stane. A pak se to stalo. Mitarai sevřel ruce v pěsti, naklonil se dopředu a –

„ÁÁÁÁÁÁÁ!!“ začal nahlas řvát.

Skupinka turistů, která nás míjela, se zastavila a otočila naším směrem. I pes opodál zadržel dech a nechápavě se na nás zadíval.

Do tohoto okamžiku jsem o Mitaraiovi napovídal všelicos, nikdy jsem však nezpochybňoval jeho inteligenci, které jsem se nesmírně obdivoval. Ale teď to vypadalo, že se jeho schopnosti řítí do hluboké propasti. Zoufale jsem sledoval, jak jeho mozek umírá, jak postupně šlív.

„Co se stalo? Mitaraii? Prober se!“

Přeci jenom jsem nemohl jen tak stát a zírat.

(...)

„Byl jsem úplně mimo!!“ zabědoval Mitarai. To máš teda pravdu, pomyslel jsem si.

„Taková ztráta času! Hledal jsem brýle a přitom jsem je měl celou dobu na hlavě! Měl jsem od začátku napřít své síly úplně jiným směrem! Ještě že jsem pro tuhle svou slepotu neobvinil někoho nevinného! To jsem tedy měl štěstí!“

„No, to jsi měl opravdu štěstí. Hlavně že jsem byl s tebou! Protože kdyby ne, tak ta skupinka turistů jistě už zavolala do blázince...“

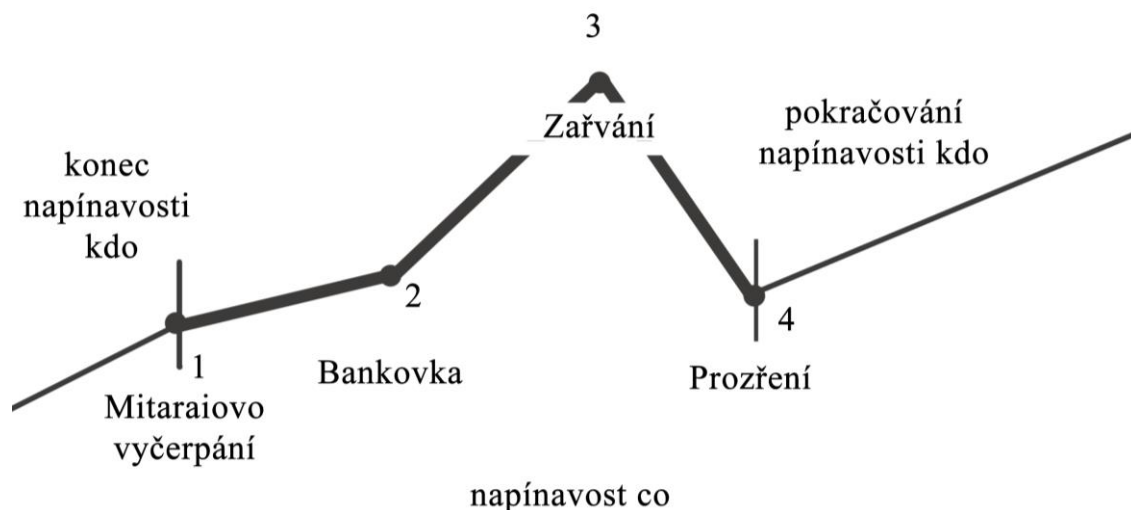
„Jeden malý dílek skládačky, Išioko! Našel jsem ho. Našel jsem ho! Je to jak jsem myslel. Stačilo přiložit jeden malý dílek do skládačky, a vše zapadlo na své místo (ibidem, str. 376 - 380).

Výše uvedená ukázka mapuje detektivovo prozření. Jedná se o absolutní vyvrcholení celého vyšetřování a v podstatě k této události spěje celý příběh. Právě zde totiž detektiv po marném pachtění procitne. Odehrává se zde několik zajímavých procesů:

- 1) Nejprve se dozvídáme o Mitaraiově špatném zdravotním stavu a jeho vyčerpání na hranici kolapsu, které je zapříčiněno neschopností vyřešit případ. V tomto stavu dojde k jakémusi vytracení se napětí – zdrcení přátelé se vzdávají.
- 2) Následně zcela nesouvisející bankovka přelepená páskou uvrhne Mitaraiie do podivného stavu podobnému definitivnímu kolapsu. Čtenář už tuší, že se karta obrací. Příběh dospěl do momentu, kdy se už něco doopravdy stát musí. Ale vypravěč zatím stále nestíhá.
- 3) Následuje Mitaraiovo zařvání, definitivní vyvrcholení narativní části vyšetřování. Posléze detektiv začne kamsi utíkat. Stále ještě je ve hře, že se dočista zbláznil.
- 4) Nakonec se dozvídáme, že případ již vyřešil.

Tato čtveřice bodů je zajímavá i z hlediska napínavosti. V průběhu vyšetřování přirozeně stoupá *napínavost kdo a jak*. V prvním bodě se tato napínavost zastaví. Celá závěrečná scéna vyšetřování se týká výhradně *napínavosti co*. Čtenář se táže, *co se to tady děje?* Odpovědí je, detektiv konečně prozřel. Po klopotném vyšetřování má prozření patřičně

výraznou podobu, hlasitý výkřik na veřejnosti. Pochopení není daleko od zešílení. Po skončení této události se opět navrácí *napínavost kdo*. Znázornit by tato klíčová událost šla následovně (tlustá čára představuje *napínavost co*):



Napínavost kdo je v příběhu protahována až do nejzazšího možného bodu. Po detektivově prozření nastává narativní blok pronásledování, v případě *Vražd podle zvěrokruhu* setkání s vražedkyní, jejíž identitu stále ještě neznáme. Následně si Mitarai pozve svědky a muže, se kterým uzavřel sázku, a vyloží, jak byly vraždy provedeny (s obligátním: zbytek si domyslíte sami). Jméno vražedkyně se však dozvídáme až na samém konci tohoto narativního bloku.

5.5. Čtenář a příběh

Kdybychom měli shrnout, jak může čtenář *Vražd podle zvěrokruhu* participovat na psaní příběhu (jak moc je příběh *writerly*), je v první řadě podstatné zvážit následující:

- 1) Příběh je vyprávěn v ich-formě,
- 2) Na začátku příběhu je přítomna poznámka k pravdivosti příběhu
- 3) V příběhu se střídají různé formy textu, vč. dopisu
- 4) Do textu dvakrát vstupuje autor a vyzývá čtenáře k pokusu o vyluštění hádanky
- 5) Dedukci čtenáři usnadňují mapky a obrázky
- 6) Intenzivní napínavost daná podstatou zápletky (desítky let nevyřešená vražda)

Vyprávění v ich-formě nemusí, jak jsme viděli v případě *Bodů a přímků*, být vždy základním kritériem pro vtažení čtenáře do děje, pouze toto vtažení usnadňuje. Viděli

jsme, že čtenáře stejně tak může vtáhnout do děje soucit s hlavní postavou (jak tomu bylo v *Nulovém ohnisku* či *Vlajce z mlhy*). V případě *Vražd podle zvěrokruhu* je vyprávění v ich-formě podpořeno tím, že vypravěč předkládá detektivovi i čtenáři všechny informace, které zná z doslechu či které o případu načetl. Tedy čtenář není s případem obeznamován pomocí toho, co vidí (příjezd na místo zločinu), ale skrze dialog a úvahy obou vyšetřujících přátel. To je originální a může to pro čtenáře být poutavé. Poznámka k pravdivosti příběhu na začátku rovněž ihned nastartuje zájem o případ.

Text neplyne pouze v jedné vyprávěcí formě, naopak se zde střídají různé formy (dopis) což umožňuje autorovi střídat styl vyprávění. Nahlížení do niterných pocitů policisty, vražedkyně a zabitého Umezawy Heikičiho (jehož závěť se ukáže být falešná) je tak intenzivnější a přístupnější, než kdyby všechny tyto dokumenty byly převyprávěny třetí osobou.

Pravděpodobně nejvýrazněji zapojují čtenáře do textu dvě výzvy autora, které přichází nečekaně ke konci příběhu:

Obávám se, že jsem prozradil příliš mnoho. Zaručuji se za to, že se v této knize vše odehrává podle pravidel fair play a vyzývám čtenáře, aby se pokusil vyřešit záhadu tohoto příběhu.

Seberu odvalu a budu zde citovat známá slova:

„Vyzývám tě, čtenáři, na souboj!

Není třeba to říkat, ale teď máš čtenáři k dispozici všechna potřebná fakta.

Nezapomeň, že klíč k vyřešení hádanky máš doslova před nosem.“

Šimada Sódži (ibidem, str. 387)

Takto vstupuje autor do textu a pokouší se přimět čtenáře k luštění hádanky. Můžeme se domnívat, že v tomto momentě bude čtenář, pakliže se nechá zatáhnout do soutěže, znovu pročitat určité pasáže příběhu a nastane tedy prostorová a časoprostorová imerze, která nás vybízí, abychom zpomalili tempo četby nebo si znovu přečetli nějakou pasáž. Nedá se ovšem předpokládat, že na hru autora přistoupí každý čtenář.

Čtenářovu orientaci v textu a jeho možnost plně se realizovat při samostatném luštění záhady usnadňují mapky a obrázky v textu. V *Bodech a přímce* se sice také vyskytovalo několik grafů³⁷, jejich četnost a propracovanost se nicméně s názornými obrázky ve

³⁷ Z českého překladu Ivana Krouského byly tyto grafy vypuštěny

Vraždách podle zvěrokruhu nedají srovnávat. *Vraždy podle zvěrokruhu* nejsou jedinou detektivkou, ve které by se obrázky vyskytovaly (koneckonců poloha těla na místě činu bývá v detektivkách zobrazována často), jsou však zcela klíčové pro pochopení složitého principu vražd dívek. Čtyřicet let nevyřešená vražda si vyžadovala složitého maskovacího triku, jehož vysvětlení se neobešlo bez názorného vyobrazení.

Pokud shrneme výše vypsání argumenty, vyplývá nám, že zapojení čtenáře do příběhu *Vražd podle zvěrokruhu* je skutečně vysoké, na rozdíl od *Bodů a přímků*, kde hlavně přetržení kontaktu čtenáře s detektivem uprostřed příběhu čtenáře k intelektuálnímu „psaní“ příběhu příliš nevybízí.

6. Závěr

V analytické části této práce jsem se zabývala zástupnými díly dvou odlišných škol japonské detektivní fikce, *sociální školy* a *nové autentické školy*. V analýzách jsem se zabývala narativy obou reprezentativních děl, které jsem zkoumala s využitím poznatků moderní naratologie. V obou analýzách jsem se soustředila na typické rysy obou škol, které jsem uváděla na ukázkách přeložených z originálních textů a následně je hlouběji analyzovala v souladu s teoretickými východisky uvedenými v teoretické části této práce.

Pokud bychom měli stručně shrnout typické znaky obou škol, byl by to v případě *sociální školy* 1) důraz na sociální téma v příběhu 2) popis realistického vyšetřování 3) realistické postavy z běžného života. V případě *nové autentické školy* by se jednalo o 1) respektování tradičního formátu (detektiv a pomocník, záhada zamčeného pokoje, rozřezané tělo) 2) mysticky vyhlížející zločin vyřešený logickou dedukcí 3) aktivní zapojení čtenáře do „psaní“ příběhu.

Analýzy obou děl poukázaly jak na odlišnosti, tak na určité podobnosti v narativech reprezentativních děl těchto škol, přičemž vyšlo najevo, že typické rysy jedné školy nejsou omezeny pouze na konkrétní školu, ale vyskytují se zcela normálně i v dílech školy druhé.

6.1. Prvek náhody ve vyšetřování

Prvek náhody ve vyšetřování bývá tradičně připisován *sociální škole*, která popisuje realistické vyšetřování, kde detektivem bývá obyčejný člověk, často omezený svými schopnostmi (nejedná se o génia, který se objevuje v dílech *nové autentické školy*). V narativním bloku vyšetřování v *Bodech a přímce* jsme si tohoto pro *sociální školu* typického rysu mohli povšimnout v situacích, kdy detektiv Mihara při pití kávy v kavárně dostane náhlý nápad. Prozření na bázi náhodné asociace se tedy objevilo v příběhu opakovaně.

Nicméně zcela obdobné prozření na základě náhody se objevilo i ve *Vraždách podle zvěrokruhu* ve scéně s bankovkou slepenou lepicí páskou. Ve *Vraždách podle zvěrokruhu* se sice náhoda neobjevovala tak často, jako tomu bylo v *Bodech a přímce*, zato k prozření detektiva šlo celé vyšetřování. Detektivovi se rovněž do rukou dostávaly zcela náhodně dříve nikdy nepublikované materiály, které usnadňovaly proces dedukce.

6.2. Komplikovaná lest

V obou dílech se setkáváme s propracovanou lstí zločince. V případě *Bodů a přímků* spočívá tato lest v nastražení alibi objevením čtyřminutové prodlevy mezi příjezdy vlaků na nástupiště. Dobové čtenáře jistě zaujal fakt, že tato prodleva byla vyzorována autorem v skutečném jízdním řádu, podle kterého se řídily vlaky roku 1958 na tokijském nádraží. I tento prvek zajisté přidal na popularitě díla, které bylo čtenáři o to více chápáno jako „realistické“.

Geniální lest *Vražd podle zvěrokruhu* naopak spočívá v promyšleném, v běžném životě velmi obtížně realizovatelném, plánu, jak rozřezat těla několika dívek, aby nebylo poznat, že vražedkyní je právě jedna z obětí. Přestože lest je ve výsledku jednoduchá a snadno znázornitelná, je tak nepravděpodobná, že čtenáře ani na moment nenapadne o ní uvažovat.

Rozdíl ve využití zločincovy lsti v obou dílech spočívá v tom, že zatímco v případě *Bodů a přímků* je tato lest odhalena ve třetině příběhu (zcela náhodným povzdechnutím Torigaie nad pravděpodobným provozem na nádraží v Tokiu) a slouží tedy jako spouštěč vyšetřování detektiva Mihary, v případě *Vražd podle zvěrokruhu* se jedná o stěžejní tajemství celého příběhu, k jehož odhalení spěje vyprávění od počátku až do narativního bloku odhalení.

Lze tedy říci, že v obou typech detektivního příběhu se vyskytuje obdobně zajímavá, komplikovaná lest zločince. Rozdíl je v tom, že zatímco v případě *Bodů a přímků* je lest prohlédnuta poměrně brzy, a tedy se soustředíme na snahu detektiva dokázat svou hypotézu, ve *Vraždách podle zvěrokruhu* je řešení nerozluštitelného rébusu hlavní motivací, proč text dočíst až do konce.

Je ovšem zapotřebí poznamenat, že přestože lest se čtyřminutovou prodlevou v příjezdu vlaků na Tokijském nádraží přítomná v *Bodech a přímků* je asi nejslavnějším trikem Macumotova díla, v knize je přítomný v podstatě ještě jedena finta a to je otázka, jak pachatel uskutečnil svou služební cestu na Hokkaidó, zatímco páchal vraždu na Kjúšú. K vyřešení této hádanky směřuje celé Miharovo vyšetřování (prorážení alibi). Je tedy patrné, že v knize je přítomno více lstí související s dopravními prostředky (čtyřminutový trik, trik se služební cestou na Hokkaidó, trik se dvěma nástupišti v Kašii). Ovšem domnívám se, že tím není narušen fakt, že zatímco ve *Vraždách podle zvěrokruhu* se

vyskytuje pouze jedena hlavní lest, ke které směřuje příběh, (neberu v potaz klasické maskování vraždy Kazue, které je beztak prozrazeno již v půlce knihy dopisem, ani vraždu Heikičiho Umezawy v zamčeném pokoji, která je částečně vyřešena hned na začátku knihy a později je tato verze doopravena při odhalení), v *Bodech a přímce* není pozornost soustředěna pouze na jednu jedinou lest.

6.3. Napětí

V teoretické části této práce jsem argumentovala, že v detektivním díle nemusí být vždy zásadní *napínavost kdo* (přestože většinou tomu tak je). Jak jsme viděli na příkladu analýzy *Bodů a přímky*, existují i případy, kdy je pravděpodobný pachatel známý už od začátku a čtenáře tak zajímá spíše motiv jeho činů.

Zároveň analýzy obou děl prokázaly i přítomnosti jiných typů napínavosti, které jsou v textech distribuovány na konkrétních místech. Pozornost poutá hlavně *napínavost co*, kladoucí si otázku *co se stane?*, a vyžadující okamžité rozřešení binární situace. Na příkladu analýzy *Vražd podle zvěrokruhu* jsem se pokusila předvést, že i tento typ napínavosti může být pro detektivní příběh zásadní a může k němu spět celé vyšetřování, je-li jeho vyvrcholením událost popisující prozření detektiva.

Můžeme si rovněž povšimnout, že v obou příbězích se vyskytoval moment, který bychom mohli nazvat *momentem vyčerpání* a který předcházal prozření detektiva a vyřešení případu. V případě *Bodů a přímky* to byla opakovaná neschopnost Mihary prorazit pachatelovo alibi, která vedla až do úplného vyčerpání detektiva, než jej nakonec napadlo, že podezřelý letěl letadlem. Ve *Vraždách podle zvěrokruhu* jsme mohli pozorovat obdobné vyčerpání detektiva Mitaraiie před tím, než jej náhodou bankovka přelepená páskou přivedla na řešení případu. Toto zpomalení tempa vyprávění a útlum napětí před závěrečnou scénou vyšetřování se zdá být pro oba romány stěžejní a lze tvrdit, že obdobný moment se objevuje i v řadě dalších děl obou škol.³⁸ Zajímavé je rovněž poznamenat, že v případě Mitaraiie se tato pomlka téměř vždy projevuje depresí na hranici s šílenstvím, což koresponduje s hororovým či mystickým vyzněním celého příběhu.

³⁸ Příkladem lze uvést bezmoc hrdinky *Nulového ohniska*, když zjistí, že osoba, kterou podezřívala, nebyla vražedkyní a jako vražedkyně se ukáže zcela někdo jiný. V případě *Zločinů v křivém sídle* je to zase třetí vražda v zavřeném pokoji, po které Mitarai vypadá, že případ již nevyřeší, zatímco později se dozvíme, že tuto třetí vraždu narafičil sám.

6.4. Zapracování dopisu do díla

V obou analyzovaných dílech se vyskytují dopisy. Nicméně zatímco ve *Vraždách podle zvěrokruhu* se tyto dopisy plnohodnotně podílí na vyšetřování (dopis Umezawy Heikičiho je důkazný materiál, dopis policisty doplňuje výsledek, dopis vražedkyně na konci příběhu objasňuje události po spáchání zločinu, na které by detektiv nikdy nepřišel), dopisy v příběhu *Bodů a přímků* mají poněkud jinou funkci. První dopis od Toriagie podporuje Mihararu ve snažení, aby příběh vyřešil. Na příkladu zcela jiného případu Torigai v dopise demonstruje, že ne vše je takové, jaké se to jeví. Závěrečný dopis doplňuje narativní bloky odhalení a trestu. Šlo by namítnout, že dlouhý dopis na závěr příběhu je poněkud v nerovnováze s předchozí minimální přítomností této formy textu v příběhu, ale protože detektiv Mihara nemá mnoho jiných možností, jak výsledky případu Torigaiovi sdělit, přítomnost dopisu nepůsobí nepatřičně. Navíc je tak ukončena spolupráce a komunikace mezi oběma detektivy, bez čehož by příběh nepůsobil plnohodnotně zakončený.

6.5. Sociální téma

V případě *Bodů a přímků* se v různých úsecích příběhu prostřednictvím motivů prezentovalo v událostech téma nespravedlivosti korupce a možnosti jejího extrémního dopadu na společnost. Ukázalo se, že téma musí být podřízeno příběhu a nesmí převyšovat rámec vyšetřování. V případě *Vražd podle zvěrokruhu* žádné téma související s nespravedlivostí společnosti přítomno nebylo, přesto by šlo namítnout, že utrpení, které si zažívala dcera z prvního manželství v rodině macechy a které vedlo k zabití většiny rodinných příslušníků, mělo příčiny v ústrcích ze strany společnosti. Jenomže tento motiv se objevil až v úplném závěru knihy a v předchozích událostech se nevyskytoval vůbec. Navíc by stejně tak šlo namítnout, že Tokiko trpěla ústrky ze strany macechy čistě z osobních důvodů.

Z výše obou analýz vyplývá několik skutečností. Pokud bychom měli zhodnotit obě díla po stránce příběhu i způsobu, jakým je příběh prezentován, dojdeme k zajímavému paradoxu. *Bodů a přímků* jakožto zástupné dílo *sociální školy*, přináší kompaktní příběh vyšetřování vraždy s motivem maskovaného korupčního skandálu, kdy je podezřelý přítomen po celou dobu příběhu, nicméně tento příběh je nám prezentován poměrně komplikovaným způsobem – je rozdělen na dvě části, případ řeší dva různí detektivové,

jejichž popisu je věnována rozdílná míra pozornosti. Na druhou stranu *Vraždy podle zvěrokruhu* vypráví komplikovaný příběh několika vražd motivovaných na první pohled fanatickou touhou alchymisty po stvoření nadpřirozené ženy Azoth. Tento příběh se ovšem odehrává povětšinu času v jednom pokoji (kromě krátké části popisující cestu do Kjóta) a přestože jsou v příběhu přítomny dopisy, jsou v textu srozumitelně rozprostřeny na vhodných místech a mají opodstatněnou funkci při rozvíjení příběhu. Proto příběh působí kompaktnějším dojmem.

Analýzy potvrdily předpoklad, že detektivní žánr je žánr schématický a tudíž se v jednotlivých dílech na úrovni vyšší abstrakce objevují stejné vzorce, příběhy lze rozdělit do obdobných narativních bloků a sled událostí podléhá pravidlům žánru.

Zároveň se ukázalo, že některé typické rysy konkrétní školy detektivní fikce se objevují i v dílech jiné školy. Jmenovitě se to týká prvku náhody, který posiluje realističnost příběhu děl *sociální školy* a komplikovaného triku zločince, který je příznačný pro *novou autentickou školu*. Oba tyto prvky lze do jisté míry nalézt v obou školách. Stejně tak se v příbězích obou zástupných děl stejným způsobem v klíčové scéně pracovalo s *napínavostí co*, která se vedle *napínavosti kdo*, příznačné pro žánr, rovněž ukázala jako důležitá složka vyprávění.

Odlišným způsobem pracují obě analyzovaná díla se zapojením čtenáře do příběhu. *Vraždy pole zvěrokruhu* lze označit za příběh, na jehož intelektuálním „psaní“ se může čtenář podílet aktivněji, dílo je mu přístupnější než *Body a přímka*.

Přestože předmětem analýz byla dvě na první pohled odlišná díla dvou zcela rozdílných škol, které se vůči sobě vzájemně vymezovaly (obzvláště *nová autentická škola* vůči *sociální škole*), v obou dílech byly veškeré prvky narativu podřízeny pravidlům žánru a v širším kontextu japonské poválečné detektivní prózy se jednalo o díla navazující na ideu „fair play“ mezi čtenářem a autorem, která byla ne vždy dodržována v dílech předválečných a jejíž dodržování bylo cílem významných autorů raně poválečné detektivní prózy.

Seznam použité literatury

Literatura v evropských jazycích

BARTHES, Roland, TRANSLATED BY RICHARD MILLER a PREFACE BY RICHARD HOWARD. *S/Z*. Repr. Oxford: Blackwell, 1990. ISBN 0631176071.

CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. Knižnice teorie dětské literatury (SNDK)

FINNERTY, Paul. Why do we read detective stories. *Leading Undergraduate Work in English Studies*. -2009-2010, 2, 80-86. ISSN 2014-6776.

HORVÁTH, Tomáš. *Tajomstvo a vražda: model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava: Veda, 2011. ISBN 978-80-224-1165-3.

IRWIN, John. T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 2006.

KAWANA, Sari. *Murder most modern: detective fiction and Japanese culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří Hrabal a Petr A. Bílek. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

KROUSKÝ, Ivan. *Doslov*. MACUMOTO, Seičó. *Body a přímka*. I. Praha: Mladá Fronta, nakladatelství ČSM, 1964.

SAITO, Satomi. *Culture and Authenticity: The Discursive Space of Japanese Detective Fiction and the Formation of the National Imaginary*. University of Iowa, 2007.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Reprint 2., rozš. vyd. Purley: Rozmluvy, 1988. Rozmluvy. ISBN 0-946352-53-4.

PORTER, Dennis. *The pursuit of crime: art and ideology in detective fiction*. New Haven: Yale University Press, c1981. ISBN 0300027222.

RYAN, Marie-Laure. *Narativ jako virtuální realita: imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Překlad Eva Krásová. Praha: Academia, 2015. Možné světy. ISBN 978-80-200-2507-4.

Literatura v japonštině

HORI, Keiko. *Nihon misuteri šósecuši: Kuroiwa Ruikó kara Macumoto Seičó e*. Tókjó: Čúó Kóron Šinša, 2014. Čúkóšišo, 2285. ISBN 4121022858.

SUZUKI, Sadami. *Nihon bungeiši: hjógen no nagare*. Tókjó: Kawade Šobó Šinša, 2005. ISBN 4309609287.

HIRANO, Ken. *Kaikecu*. In MACUMOTO, Seičó. *Ten to sen*. 2003, 254- 262. Kaihan. Tókjó: Šinčóša, 2003. ISBN 9784101109183

Prameny

MACUMOTO, Seičó. *Body a přímka*. I. Praha: Mladá Fronta, nakladatelství ČSM, 1964.

MACUMOTO, Seičó. *Kiri no hata*. Šinčóša, 2003. ISBN 9784101109206.

MACUMOTO, Seičó. *Me no kirjú*. Tókjó: Šinčóša, 2003. ISBN 4101109397.

MACUMOTO, Seičó. *Ten to sen*. Kaihan. Tókjó: Šinčóša, 2003. ISBN 9784101109183.

MACUMOTO, Seičó. *Zero no šóten*. Kaihan. Tókjó: Šinčóša, 1971. ISBN 9784101109169.

SÓDŽI, Šimada. *Naname jašiki no hanzai*. Tókjó: Kódanša, 1992. ISBN 4061851896.

SÓDŽI, Šimada. *Senseidžucu satsudžin džiken*. Tókjó: Kódanša, 2013. ISBN 9784062775038.