

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálného Východu

Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Specializace: Japonská literatura

Tomáš Jurkovič

**Hledání hrdiny - izanagiovský mýtus jako
interpretační klíč k postavám protagonistů Haruki
Murakamiho**

**Search for the Hero - The Izanagi Myth Theme as a
Key to the Interpretation of Protagonists in Haruki
Murakami's Novels**

Disertační práce

Vedoucí práce – Prof. Zdenka Švarcová, Dr.

2017

Prohlášení:

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

.....

Poděkování

Chtěl bych zde poděkovat své školitelce, paní profesorce Zdence Švarcové, za laskavé a vytrvalé vedení této práce, věnované dílu autora, jehož jsem „objevil“ zejména její zásluhou. Nemenší dík patří mým učitelům a kolegům kolegům za všechny podnětné diskuse, rady a podporu, a pak především mé rodině za chápavou a obětavou trpělivost, mnohdy vpravdě nadlidskou.

Abstrakt

Tématem práce je v díle Haruki Murakamiho velmi frekventovaný motiv protagonisty, zachraňujícího svou ženu z jiného světa. Jde o variantu orfického mýtu, již na základě nápadné podobnosti s mýtem o bohu Izanagim a bohyni Izanami, známým už z nejstarší japonské kroniky Kodžiki, nazýváme *motivem izanagiovského mýtu*. Funkci, kterou má tento motiv v Murakamiho literárním díle, pak zkoumáme v kontextu Murakamiho románů jakožto těžišti tvorby autora. Vzhledem k mnohdy záměrně matoucímu stylu Murakamiho vyprávění vycházíme při tomto zkoumání z pohledu naratologa Seymoura Chatmana na *příběh* jakožto *sled událostí*, které jsou při vyprávění vypravěčem komponovány do narativního *diskursu*. Provádíme tedy nejprve převod Murakamiho románových vyprávění na příběhové osnovy chronologickým seřazením maximálního možného množství časově zařaditelných dat, která lze z textu přímo vyčíst či odvodit. Následně se ptáme, jakým způsobem je v něm uvedený motiv obsažen. Pro značný objem dat, který taková metoda přináší, jsme se zde detailně zaměřili především na prvních šest Murakamiho románů, v jejichž příbězích jsme sledovali vývoj autorovy práce s izanagiovským motivem od jeho prapočátků až do chvíle, kdy dosahuje vrcholné formy. Výsledky tohoto tázání poté zasazujeme do kontextu celkem třinácti románových děl a shrnujeme do formulace funkce motivu v Murakamiho románových příbězích jakožto ukazatele úrovně citové zralosti protagonistů v dějinném kontextu Japonska doby deziluzí z prudkého hospodářského růstu po roce 1970, do níž

přesahuje nereflektovaná válečná minulost. Tuto formulaci pak uplatňujeme jako možný interpretační klíč, který, jak se domníváme, může napomoci ke čtení a vnímání Murakamiho díla v o něco hlubších a přesnějších souvislostech, než se tomu mnohdy děje jak u běžných čtenářů, tak i ve studiích, zahraničních i japonských, zpracovávaných na odbornější bázi.

Klíčová slova: Haruki Murakami, narativní diskurs, hloubková struktura příběhu, Izanagiovský mýtus, reflexe válečné viny v Japonsku

Abstract

This thesis deals with a motive, very frequent in the novels of Haruki Murakami: a male protagonist trying to save his spouse, who has disappeared in a “different world”. This can be of course interpreted as an orphic myth variation. However, the version used by Murakami resembles the story of Izanagi and Izanami deities in the Kojiki, ancient Japanese chronicle, more than the Greek orphic myth. Therefore, the motive is treated like a specific “Izanagi myth” variation here in the thesis, and the examination of its function is focused on the novels, the most important segment of Murakami’s work. Murakami intentionally uses a very complicated form of narration in the novels. Therefore, to examine the exact function of Izanagi myth motive in the novel stories, a method of abstraction of these stories from their narrative discourses is used, based on the theories of Seymour Chatman. According to these theories, *stories* are strictly chronological sequences of events, while *narrative discourses* are more specific forms of these sequences, processed by the narrators.

To abstract “exact” stories from Murakami’s novels’ specific discourses, we concentrate on all time-related data in their texts and

use them to reconstruct the minute chronological orders of events – the stories of the novels. After that, we discuss the function of the Izanagi myth motives in the stories. Application of such a method on novels generates off course a large amount of data, therefore we deliberately concentrated here on first six Murakami's novels, from the authors debut exactly to the moment when Izanagi motive reaches its best form. After that, we discuss the result in the context of the rest of all thirteen Murakami's novels, and conclude, that the motive serves in the stories as an indicator of the degree of emotional maturity of the protagonists in the historical context of Japanese society after 1970, in which the protagonists feel frustrated both from the failure of the student protests in 1969, and from the shadows of oppressed war guilt memories from the past. This definition of the Izanagi motive as an *indicator of maturity of protagonists* we consider a possible key both to read and understand Murakami's work of fiction in deeper connotations than it has recently been usual not only among common readers, but sometimes also even in works of international (and also Japanese) literary criticism.

Key Words: Haruki Murakami, Narrative Discourse, Deep Structure, Izanagi myth, Memory of War in Japan

OBSAH

1. Úvod.....	8
1.1 Izanagiovský motiv jako příběhový vzorec.....	8
1.2 Romány jako hlavní médium izanagiovského motivu.....	11
1.3 Zkoumání příběhu jako hlavní pracovní metoda.....	14
1.4. Nástin strukturování této práce.....	17
1.5. Seznam zkratk, užívaných pro názvy románů.....	18
1.6. Poznámka k transkripci a k autorství překladů.....	19
2. Kaze no uta wo kike: Tvůrčí východiska Harukiho Murakamiho.....	20
3. Pinball, 1973: Hledání <i>východu</i>.....	76
4. Hicudži wo meguru bóken: První účtování s historií.....	92
5. Sekai no owari to hádoboירו wandárandu: Zbytečným člověkem ve světě růstu.....	107

6. Noruei no mori: Nahlédnutí do studně.....	130
7. Dansu, dansu, dansu: Nalezení <i>východu</i>.....	152
8. Závěr: Mýtus, příběh, diskurs.....	176
8.1. Chronologie vývoje izanagiovského motivu v Murakamiho románech a její shrnutí.....	176
8.2. Příběh jako princip: Kontext Murakamiho románových příběhů s izanagiovskými motivy.....	185
8.3. Diskurs jako klam: Význačné rysy narativního diskursu Murakamiho románů.....	190
8.4. Závěrem: Příčiny a důsledky jako klíč k Murakamiho příběhům a jejich protagonistům.....	195
Bibliografie.....	196
Primární prameny.....	196
Sekundární prameny v japonštině.....	197
Sekundární prameny v ostatních jazycích.....	199
Internetové zdroje.....	204

NOTICE

„Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.“

Mark Twain, The Adventures of Huckleberry Finn

1. Úvod

1.1 Izanagiovský motiv jako příběhový vzorec

*Jestli si mne chceš odvést domů, nedívej se!*¹ zní klíčová věta, již ve vrcholné scéně románu, známého v češtině pod titulem *Kronika*

1 V originále 私を連れて帰りたいのなら、見ないで！NDK, díl II, str. 471

ptáčka na klíček,² říká Kumiko, manželka protagonisty a vypravěče románu Tórua Okady, který sestoupil do podivného temného prostoru, ležícího ve světě mimo běžnou realitu, aby svou ženu, která mu v tomto světě zmizela, zachránil a odvedl domů. Tóru, který už už vytahuje z kapsy svítilnu, naštěstí na poslední chvíli uposlechne, nerozsvítí a nepodívá se, čímž záchranu své ženy úspěšně završí a skutečně ji z temného prostoru vyvede. Tím zároveň v kontextu Murakamiho díla dojde své nejvýraznější a čtenářsky patrně nejpůsobivější podoby značně frekventovaný motiv, převoditelný do vzorce *Muž zachraňuje ženu, jež mu zmizela v jiném světě*.

Mezi takové zachránce patří například vypravěč románu *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*³ který oživuje v jiném světě skrytém ve vlastní mysli svou přítelkyni tím, že nachází její vzpomínky, Kafka Tamura, který v *Kafkovi na pobřeží*⁴ vchází do podobného města uprostřed lesů, aby tam našel ženu, kterou celý svůj dosavadní život hledal, či Tóru Watanabe, protagonista *Norského dřeva*,⁵ jenž navštěvuje *jiný svět* sanatoria v odlehlých horách, aby se odtud pokusil zachránit a odvést svou milovanou Naoko.

Jaký však má tento frekventovaný motiv a vzorec v příbězích, obsažených v Murakamiho (nejrůznějšími motivy a vzorci leckdy až přesycených) literárních dílech, vlastně smysl? Jakou má v těchto dílech funkci, jakým způsobem příběhy rozvíjí a proč se k němu autor tak často vrací?

Odpověď, o kterou se zde pokusíme, vychází právě z předpokladu, že jde o příběhový vzorec, jenž jeho autor, Haruki Murakami, vsazuje do širšího rámce své tvorby. Budeme se zde proto zabývat sledováním

2 ねじ巻き鳥クロニクル (Nedžimakidori kuronikuru, první vydání 1994 a 1995, dále jen NDK); viz též seznam užívaných zkratk na konci tohoto úvodu.

3 世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド (*Sekai no owari to hādoboirudo wandārando*, první vydání 1985, dále jen SOHW)

4 海辺のカフカ (*Umibe no Kafuka*, 2002, dále jen UK)

5 ノルウェイの森 (*Noruwei no mori*, 1987, dále NM)

tohoto vzorce v dalších Murakamiho příbězích a jeho fungováním v těchto příbězích.

Nejprve ovšem věnujme pozornost tomu, co lze říci o příběhovém vzorci, jež nás zde zajímá, už jen na základě toho, že se jeho čtenářsky nejpůsobivější verze v NDK objevuje právě v kontextu a s prvky obsahu, které jsme naznačili výše.

Skutečnost, že Tóru Okada sestupuje do temného prostoru mimo běžný svět, aby zde zachránil svou ženu, bezpečně zařazuje celý motiv mezi varianty příběhu, známého v západní tradici jako mýtus o Orfeovi a Eurydiké. Přímou zmínkou o zákazu *rozsvítit světlo* však Murakami motiv obohacuje ještě o specificky japonský kontext, propojuje jej s nejstaršími vrstvami japonského písemnictví a vykračuje s ním mimo rámec běžného orfického mýtu.

Orfeovi v řecké verzi příběhu je vládcem podsvětí Hádem řečeno, že se nesmí po celé cestě podsvětními temnotami *ohlédnout*, dokud nebudou na zemi v plném slunečním světle⁶. Protagonista Murakamiho verze si však vyslechne něco jiného. Dostává výslovný zákaz jakéhokoli pohledu, udělí mu jej přímo jeho žena a porušení⁷ zákazu se děje rozsvícením světla. Všemi těmito rysy se Murakamiho varianta motivu *Muž zachraňuje ženu v jiném světě* shoduje s variantou, obsaženou v jiném, podstatně starším příběhu, zaznamenaném již v nejstarší dochované památce japonské prózy, kronice Kodžiki, oficiálně datované rokem 712⁸.

Zde je motiv záchrany zasazen do příběhu mytologické dvojice

6 Verze v podání Rudolfa Mertlíka. In: Mertlík, Rudolf: *Starověké báje a pověsti*, Svoboda, Praha 1989, str 309.

7 V NDK ve formě odvráceného rizika.

8 Kodžiki (古事記), doslova *Záznamy o dávných věcech*, kronika japonských mýtů od stvoření země božstvy po vládu nejstarších císařů. Jak uvádí její český překladatel Karel Fiala, jde o autentické dílo, jehož původ je patrně ještě staršího data než je rok oficiální datace. Viz Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012, str. 20-24.

božstev, boha Izanagiho a bohyně Izanami⁹, stvořitelů japonských ostrovů a rodičů mnoha dalších božstev s nimi spojenými. Izanami nakonec během plození těchto božstev umírá při porodu boha ohně a mizí Izanagimu do podsvětní říše, zvané Jomi. Izanagi se ji vydá zachránit, ale bohyně se o svém návratu nejprve musí poradit s bohy podsvětní říše a klade Izanagimu na srdce: *Než to vyřídím, nesmíte mne vidět.*¹⁰ Izanagimu je však čekání příliš dlouhé a tak nakonec neuposlechne a posvítí si. Pohledem na mrtvou Izanami, jejíž tělo se již nalézá v zajetí podsvětních sil rozkladu, je však tak zděšen, že se pokusí uprchnout pryč. Izanami, rozlíčená, že jí Izanagi *dal poznat její hanbu* a tedy ji ponížil, vyšle *ohyzdne babice* (své podsvětní pomocnice) a také reprezentanty právě oněch sil rozkladu, které mají v moci její tělo, aby Izanagiho polapili. Izanagimu se s vypětím všech sil podaří uprchnout zpět do vnějšího světa, dochází ale k nevratné změně. Mezi ním a Izanami dojde k neusmiřitelnému konfliktu, po němž Izanagi nadále vládne *světu živých* a Izanami zůstává už navždy vládkyní *světa mrtvých*,. Oba tyto světy Izanagi nakonec oddělí navěky od sebe tím, že spojenci mezi nimi zatarasí neprostupným balvanem.

Murakami tedy v jedné z nejpůsobivějších variant svého opakovaného motivu *muž zachraňuje ženu v jiném světě* použil prvky, odkazující na jeden z nejdůležitějších a v japonském kontextu dobře známých příběhů z japonské mytologie (v němž je navíc oproti řecké verzi žena nikoli pasivní poddanou vládce podsvětí, který ji milostivě propouští jako Hádés Eurydiké, ale rovnocennou partnerkou ostatních podsvětních božstev¹¹ a později dokonce jejich vládkyní). Tento odkaz

9 Jak dokládá na dvou příkladech Fiala, jsou jména božstev patrně odvozena od dodnes užívaného slovesa 誘う (*izanau*) s významem *vábít*. Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012, str. 43.

10 Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012, str. 55. V originále 我を見てまいそ. Viz *Kodžiki*, Tókjó:Iwanami šoten, 2007, str 26.

11 Jak uvádí Karel Fiala, drží Izanami v podsvětní říši vzájemnost s

na japonský kontext, vnášející do hry jiné konotace než jaké známe z řecké verze, považujeme za natolik důležitý, že je nám také dostatečným důvodem k tomu, abychom zde v dalším textu pro uvedený motiv užívali výhradně termín *motiv izanagiovského mýtu* či *izanagaiovský motiv*, namísto abychom mluvili o nabízejícím se motivu *orfickém*. A rovněž k tomu, abychom při zkoumání funkce tohoto motivu v Murakamiho literárním díle vycházeli nikoli z příběhu, jehož protagonistou je pěvec Orfeus, ale výhradně z příběhu v té podobě, v níž ji prožívají jeho starojaponští hrdinové, božstva Izanagi a Izanami.

1.2 Romány jako hlavní médium izanagiovského motivu

Význam, který izanagiovský motiv v Murakamiho literární tvorbě má, je patrný i ze skutečnosti, že se opakovaně objevuje právě v románech, tedy v útvaru, který sám autor otevřeně prohlašuje za pilíř své tvorby. V knize úvah, věnovaných vlastnímu literárnímu dílu,¹² vyjadřuje přesvědčení, že pro něj romány znamenají hlavní vyjadřovací prostředek, který mu jako jediný skýtá dostatek prostoru k plnému vyjádření autorského záměru. Na samém konci svého zamyšlení uvádí v textu doslovně:

そう考えると、僕に取っては長編小説こそが生命線であり、短編小説は極言すれば、長編小説を書くための大事な練習場であり、有効なステップであるといってしまうのではないかと思います。

Takové úvahy mne vedou nakonec k závěru, že pro mne romány jejími obyvateli vzniklá tím, že s nimi zde Izanami pojedla. Viz Fiala, Karel. Kodžiki, kronika dávného Japonska, Praha: Ex Oriente, 2012, str. 55

12 Murakami Haruki. *Šokugjó tošite no sakka* (職業としての小説家, *Spisovatel jako povolání*), Tókjó: Switch Press 2015, str. 135-137

představují záležitost životního významu, zatímco povídky a novely nepředstavují, extrémně vyjádřeno, více než „pouhé“, jakkoli významné, cvičiště pro nácvik psaní románů. „Pouhý“ důležitý předstupeň k nim.

Krom potvrzení důležitosti izanagiovského motivu tím, že dostává v nejrozličnějších obměnách prostor v literárním útvaru, který má pro svého autora tak velký význam, je zde pro nás ovšem Murakamiho vyjádření přínosné především tím, do jaké souvislosti spolu uvádí jeho romány a povídky. Potvrzuje vlastně, že se při zkoumání funkce izanagiovského motivu v autorově značně obsáhlém literárním díle¹³ můžeme zaměřit na jeho románovou část mimo jiné i jako na prostředí, v němž autor opakovaným prvkům izanagiovského motivu dává nejpropracovanější a zároveň nejreprezentativnější finální podobu. Pokud na druhou stranu povídky představují pro autora „pouhé místo nácviku“, představují i motivy, které se v nich objevují, de facto teprve pouhé skicy motivů románových, navíc zcela oproštěné od dalších významů, jakých (při případném dalším použití v románech) zákonitě mohou nabývat zasazením do širšího kontextu. Dobrým příkladem, jak takový Murakamiho „nácvik“ může také vypadat v praxi a potvrzením, že lze v autorova uvedená slova mít důvěru, je povídka Hotaru¹⁴ (螢 , *Světluška*), poprvé knižně publikovaná v roce 1984, jejíž text byl posléze zahrnut do textu románu NM téměř beze změny, pouze doplněný o další okolnosti.

Naše pozornost se tedy při zkoumání funkce motivu izanagiovského příběhu v Murakamiho díle soustředí výhradně na útvar románový¹⁵ a

13 14 románů o celkem cca 10000 stranách (průměrně 700 stran každý), 7 povídkových sbírek dohromady o cca 1400 stranách celkem). Četné další eseje a sbírky a literaturu faktu zde opomíjíme.

14 In: Haruki, Murakami. *Hotaru, Naja wo jaku, Sono ta no tanpen*, Tókyó: Šinčóša, 1996, první vydání v roce 1984.

15 V případě Murakamiho děl, o nichž zde hovoříme jako o románech, se (mimo faktu, že jsou tímto názvem žánru zcela spontánně označovány i ve v České republice vydávaných překladových verzích)

budeme tento motiv uvažovat čistě v kontextu *románových příběhů*. Budeme-li též v souladu s autorovým výrokem vnímat romány jako těžiště Murakamiho tvorby a jako díla, jejichž napsání předchází nácvik ve formě psaní povídek, lze následně dovodit, že můžeme Murakamiho romány (a tím i jejich příběhy) logicky také považovat za vyvrcholení autorovy tvorby vždy za určitý časový úsek, které se dostavuje po předchozím nácviku. A považovat je tedy za jisté *ukazatele autorova vývoje* a ptát se, jaký vývoj doznal také izanagiovský motiv ve srovnání s verzí v předchozím románu.

Budeme se zde tedy ptát, jakými proměnami a jakým vývojem prochází izanagiovský motiv v *chronologii* Murakamiho románového díla a jeho příběhů, v jednotlivých románech po sobě jdoucích. Tuto chronologii zahájíme románem KUK, Murakamiho autorským i románovým debutem, u něž se pokusíme vysledovat kořeny a počátek izanagiovského motivu. Vzhledem k tomu, že Murakamiho literární dráha ještě patrně zdaleka není uzavřena,¹⁶ zaměřujeme zde pozornost při zkoumání vývoje izanagiovského motivu v kontextu románových příběhů pochopitelně pouze na romány (v celkovém počtu 13), které nám v danou dobu byly dostupné pro provádění rozborů.

1.3 Zkoumání příběhu jako hlavní pracovní metoda

opíráme především o skutečnost, že jsou v Japonsku všechna (včetně nejkratších KUK a PB, čítajících okolo 150-160 stran) označována výrazem 長編小説 (*čóhen šósecu*, doslova *dlouhé beletristické dílo*), jenž se termínem *román* běžně překládá.

¹⁶Nejnovějším (březen 2017) zatím publikovaným dílem je tisícistránkový a v pořadí čtrnáctý román 騎士団長殺し (*Kišidančógoroši*, *Komturova smrt*), Šinčóša, Tokio, 25.2.2017

Pokud jde samotný pojem *příběh*, s nímž zde pracujeme, chápeme jej tu v tom smyslu, v jakém s ním obvykle zachází většina naratologů, vycházejících z přístupu, jež Seymour Chatman nazývá přístupem „dualistickým a strukturalistickým, vycházejícím z aristotelovské tradice“¹⁷.

Jeho představitelé (mimo samotného Chatmana například Shlomith Rimmon-Kenanová, Roland Barthes či Daniela Hodrová) o příběhu vždy uvažují spolu s *vyprávěním* (narativním diskursem) jakožto o dvou neoddělitelně propojených složkách *příběh-diskurs* (popř. *story/ histoire/ fabule X discourse/ récit/ syžet*) jež dohromady vytvářejí narativ. Jako základní definice takového pohledu na příběh se zde přidržujeme formulací Tomáše Kubíčka, které znějí: „Jestliže je vyprávění způsob organizace, pak příběh je to, co je vyprávěno“¹⁸ a „Příběh je tedy abstrakce či konstrukce, kterou získáme z textu vyprávění, použijeme-li základní rámec příčiny a důsledku“¹⁹.

Pro přímou práci s příběhy, obsaženými v Murakamiho románech, se držíme zejména pohledu, obsaženého v druhém z Kubíčkových výroků, který neobyčejně přesně postihuje podstatu problému, s jakým se nevyhnutelně potýkají nejen všichni odborní interpreti Murakamiho díla, ale rovněž i jejich laičtí kolegové z řad Murakamiho čtenářů.

U Murakamiho románových textů totiž plně platí postulát, který v souvislosti s narativními texty formuluje Chatman: *číst* je něco jiného než *přečíst*²⁰.

Typický murakamiovský narativní diskurs se vyznačuje mimořádnou barvitostí a košatostí, při níž autor pracuje se symboly a znaky, nabízejícími mnohdy velmi široké možnosti výkladu. Řadí v textu

17 Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 9.

18 Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří, Bílek, Petr A. *Naratologie (Strukturální analýza vyprávění)*, Praha – Podlesí: Dauphin, 2013, str. 33

19 Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří, Bílek, Petr A. *Naratologie (Strukturální analýza vyprávění)*, Praha – Podlesí: Dauphin, 2013, str. 36

20 Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 41

obrazy, připomínající výjevy ze sna – jsou to obrazy současně velmi vizuálně ucelené a interpretačně mnohovýznamné. Můžeme zcela jasně popsat, co vidíme, nejsme už ovšem s to jasně vyslovit, co tento výjev znamená. Způsob, jakým Murakami vypráví své příběhy, je vždy velice košatý, se spoustou čtenářských „lákadel“ v podobě silných a působivých prvků, jejichž prostřednictvím se nám otevírají stále další, další a další interpretační možnosti. Dílo je čtenářsky bohaté na informace podobným způsobem, jako bychom nečetli knihu, ale brouzdali na internetu, a právě tak s námi také pracuje: zahrnuje nás novými a novými příležitostmi, jejichž význam nejsme v danou chvíli s to dobře posoudit. Murakami nás tímto zahrčováním připravuje o pohled z širší perspektivy a čtenář, který se mu „chytil do pastí“, může zhusta shledat, že jej dílo nakonec „podvedlo“, to jest: skončilo, aniž by došlo k jasnějšímu rozuzlení a aniž by čtenář věděl, co se v příběhu vlastně stalo a oč se vlastně jednalo. Zážitek z četby, který mu zůstává, je však zpravidla sám o sobě natolik intenzivní a síla vstřebaných obrazů natolik působivá, že čtenáři uvedený „podvod“ nakonec ani nemusí příliš vadit. Může číst právě proto, aby byl sveden a podveden, pro zážitek, který mu to způsobí, a neptat se, jaké dílo vlastně čte²¹.

Způsob, jakým Murakami vypráví, tedy svou formou ve zvýšené míře „klame“ a zastírá to, co je vlastně vyprávěno. Záměrně znehledňuje perspektivu pohledu a znesnadňuje porozumění obsahu příběhu, který je vyprávěn. V podstatě jde o postup obvykle užívaný autory detektivních románů.

Možné inspiraci v detektivních románech by nasvědčoval také fakt, že Murakamiho klamavá a matoucí vyprávění při bližším pohledu

21 Může si dokonce vytvořit na tento zážitek návyk a hodnotit už jen to, zda mu jej autor je stále schopen poskytovat. Zde, jak se domníváme, leží také jeden z možných důvodů, proč Murakami jako japonský autor – a jak uvidíme, autor příběhů, které se vždy ptají po samé podstatě moderní japonské identity – dosáhl celosvětové čtenářské popularity.

zpravidla neústí do prázdna, ale do příběhu s dějem, jenž je v zásadě rekonstruovatelný. Od klasických detektivek se v tom ohledu Murakamiho románové texty v podstatě liší pouze tím, že na jejich konci nepříjde žádný detektiv a neprozradí čtenáři řešení.

Abychom tedy získali z Murakamiho románů příběhy, v jejichž kontextu chceme zkoumat izanagiovský motiv, je třeba použít Kubíčkův *základní rámec příčiny a důsledku* a tyto příběhy nejprve *vyabstrahovat*. Držíme se zde přitom Chatmanem uváděného pohledu na vyprávění, kdy je v narativním textu nejprve rozlišováno mezi *příběhem* a *diskursem* a v příběhu pak mezi *událostmi*, které se dělí na *jednání* a na *dění*, a mezi *existenty*, pod které spadají jednak *postavy* a jednak *prostředí*²². Seřazením *událostí* do chronologické řady, takzvané *osnovy*, lze pak v podstatě i to nejspletitější vyprávění nakonec vždy shrnout v příběhu, představovaném řetězcem událostí (jednání a dění), na nichž jsou účastny existenty (postavy a prvky prostředí). Události zapojené do podobného řetězce, pak nejsou nikdy nahodilé, ale naopak spolu souvisejí a předpokládají se. Čist příběh pak znamená převážně odkrývat osnovu tohoto příběhu, to jest odhalovat pořadí, v němž po sobě jeho události následují a přicházejí tak na zákonitosti výstavby příběhu, což je následně provázáno rapidním poklesem interpretačních možností, mnohdy až téměř k singularitě.

Z toho následně vyplývá, že pokud přetransformujeme záměrně matoucí a košatý murakamiovský diskurs do podoby chronologicky řazeného řetězce jednání a dění, uspořádáme tak zároveň i autorovo sdělení do podoby, kdy výrazně stoupne naše porozumění jeho obsahu. Je jistě pravda, že současní autoři mnohdy záměrně volí postupy, jimiž co nejvíce narušují i vazby v chronologickém řetězci příběhu, domníváme se ale, že v Murakamiho případě je podobné riziko až překvapivě nízké a řetězec událostí příběhu si uchovává nečekanou logickou návaznost. Mnohdy je pro vývoj příběhu zcela

22 Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 18

zásadní, přesto však nemusí být na první pohled postřehnutelná a vychází najevo až při seřazení příběhu do osnovy. Klíč k hlubšímu porozumění jeho příběhům se pak skrývá v pochopení Murakamiho práce s časovou osou a chronologií. To jsou prostředky, jimiž se vyjadřuje mnohdy nejednoznačněji.

1.4. Nástin strukturování této práce

Pro značný objem dat, který metoda transformace diskursu do chronologických osnov zákonitě generuje v případě aplikace na mnohasetstránkové romány, jsme se zde nakonec rozhodli sáhnout k výběru a rozhodli se zde detailní uplatnění metody přímo demonstrovat pouze na prvních šesti z aktuálně²³ celkem čtrnácti Murakamiho románů, v jejichž příbězích jsme sledovali vývoj autorovy práce s izanagiovským motivem od jeho prapočátků až do chvíle, kdy již v podstatě dosahuje veškerých náležitostí, patrných ve scéně z NDK.

Každému ze zmíněných prvních šesti románů zde věnujeme po samostatné kapitole, v níž provádíme abstrakci příběhové osnovy románu a důležitá místa této osnovy podrobněji komentujeme. Následně provádíme jednak shrnutí takto abstrahovaného příběhu, jednak i v něm obsaženého izanagiovského motivu. První z těchto kapitol, věnovanou Murakamiho románovému debutu, zároveň využíváme k podrobnějšímu nástinu historických souvislostí, do nichž Murakami zasazuje své příběhy.

V následném závěru pak nejprve shrnujeme abstrahované izanagiovské motivy prvních šesti románů a doplňujeme je o chronologický přehled izanagiovských motivů ostatních Murakamiho románů, spolu se stručným popisem forem, v kterých se v

23 Březen 2017

románových příbězích objevují. Poté provádíme finální shrnutí izanagiovského motivu a jeho protagonisty v celkovém kontextu Murakamiho románové tvorby a formulujeme poznatky, které nám aplikace zvolené metody rozboru odhalila jednak o konstrukci murakamiovského románového příběhu, jednak o typických rysech narativního diskursu těchto příběhů. Tyto poznatky pak následně ještě stručně konfrontujeme se stávající kritickou recepcí Murakamiho díla.

1.5. Seznam zkratk, užívaných pro názvy románů.

Murakamiho romány v textu práce z praktických důvodů označujeme zkratkami jejich japonských názvů²⁴. V textu tyto zkratky podle potřeby doplňujeme letopočty, označujícími vždy datum prvního vydání. Pro označování románů užíváme následující systém:

KUK pro: Murakami, Haruki: *Kaze no uta wo kike*, Kódanša, Tokio 1997, název zde česky překládáme jako Poslouchej, co zpívá vítr.

PB pro: Murakami, Haruki: *1973 nen no pinbóru*, Kódanša, Tokio 1983, v češtině se držíme verze Pinball, 1973.

HMB pro: Murakami, Haruki: *Hicudži wo meguru bóken*, Kódanša, Tokio 1998, v češtině se držíme zavedeného názvu Hon na ovci.

SOHW pro: Murakami, Haruki: *Sekai no owari to hádaboirudo wandárandó*, Šinčóša, Tokio 2006, v češtině se držíme zavedeného názvu

24 Inspirovali jsme se obdobným systémem zkratk, jehož užívá Michael Seats, badatel věnující se rozborům mimetické funkce Murakamiho textů. Viz Seats, Michael. *Murakami Haruki, The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Plymouth: Lexington Books, 2006.

NM pro: Murakami, Haruki: *Noruwei no mori*, Kódanša, Tokio 1991, v češtině se držíme zavedeného názvu *Norské dřevo*.

DDD pro: Murakami, Haruki: *Dansu, dansu, dansu*, Kódanša, Tokio 2004, v češtině se držíme zavedeného názvu ze slovenského *Tancuj, tancuj, tancuj*.

KMTN pro: Murakami, Haruki: *Kokkjó no minami, taijó no niši*, Kódanša, Tokio 2001, v češtině se držíme zavedeného názvu *Na jih od hranic, na západ od slunce*.

NDK pro: Murakami, Haruki: *Nedžimakidori kuronikuru*, Šinčóša, Tokio 1999, v češtině se držíme zavedeného názvu *Kronika ptáčka na klíček*.

SNK pro: Murakami, Haruki: *Supútoniku no koibito*, Kódanša, Tokio 2001, v češtině se držíme zavedeného názvu *Sputnik, má láska*.

UK pro: Murakami, Haruki: *Umibe no Kafuka*, Šinčóša, Tokio 2005, v češtině se držíme zavedeného názvu *Kafka na pobřeží*.

A pro: Murakami, Haruki: *Afutádáku*, Kódanša, Tokio 2008, v češtině se držíme zavedeného názvu *Afterdark*.

1Q84 pro: Murakami, Haruki: *1Q84*, Šinčóša, Tokio 2009 a 2010, v češtině se držíme zavedeného názvu *1Q84*.

SMTc pro: Murakami, Haruki: *Šikisai wo motanai Tazaki Cukuru to kare no džunrei no toši*, Bungei šundžú, Tokio 2013, v češtině se držíme zavedeného názvu *Bezbarvý Cukuru Tazaki a jeho léta*

putování.

1.6. Poznámka k transkripci a k autorství překladů

Při transkripci japonských slov do českého jazyka se důsledně držíme českého přepisu. Píšeme tedy například *Cukuru Tazaki* či *Kobajaši*, nikoli *Tsukuru Tazaki* a *Kobayashi*. Japonská jména uvádíme v českém, nikoli japonském standartním pořadí. Píšeme tedy *Haruki Murakami*, nikoli *Murakami Haruki*. Na druhou stranu se však důsledně vyhýbáme přechylování ženských příjmení a píšeme tedy zásadně *Reiko Išida*, *Midori Kobajaši*, *Šimamoto* a *Aomame*, a nikoli *Reiko Išidová*, *Midori Kobajašiová*, *Šimamotová* či *Aomameová*.

Není-li výslovně uvedeno jinak, jsou všechny překlady použité v textu dílem autora této práce.

2. Kaze no uta wo kike: Tvůrčí východiska Harukiho Murakamiho

Murakamiho literární prvotina *Kaze no uta wo kike* (*Poslouchej, co zpívá vítr*, dále jen KUK²⁵) (1979) působí na první pohled jako triviální vyprávění, v němž se toho příliš neděje. Vypravěč, anonymní mladík, který je v celém románě označován pouze jako 僕²⁶ (*boku*) „já“, přijíždí

25 Tento román zde rozebíráme nejprve samostatně, při analýze jeho příběhu je ovšem třeba mít neustále na paměti, že má ještě tři další pokračování (PB, HMB, DDD), v nichž se protagonisté KUK vyskytují znovu a jejich příběhy se tak doplňují o další prvky a teprve v těchto navazujících dílech plně završují – viz další kapitoly této práce. KUK tedy představuje pouze naprostý začátek příběhu, ovšem začátek velmi solidní, z jehož směřování pak už jeho autor neustoupí ani o krok.

26 Zdaleka nejčastější Murakamiho označení vypravěčů v jeho románech i povídkách. Jedno z mnoha japonských zájmen pro první osobu jednotného čísla, vyhrazené pro muže a pro situaci, kdy mluvčí hovoří k sobě rovným, nebo (což ale není případ Murakamiho románů)

v roce 1970 na prázdniny do rodného maloměsta, stráví tam necelé tři týdny ve společnosti pár starých známých, (barmana Džeje a kamaráda zvaného Myšák), pokusí se (neúspěšně) navázat známost s dívkou, s kterou se náhodně setká v baru a poté odjíždí zpět do Tokia, kde studuje vysokou školu. To vše je proloženo vypravěčovými úvahami nad psaním literatury, o které se už dlouhou dobu neúspěšně pokouší, vzpomínkami jednak na vlastní předchozí nevydařené vztahy, jednak na jakousi sci-fi knihu neznámého amerického spisovatele, a konečně letnými exkursy do minulosti jak vlastní rodiny, tak i rodiny svého nejbližšího kamaráda. Vyprávění je uzavřeno vypravěčovým konstatováním (zasazeným do doby o 8 let později), že je teď ženatý a žije v Tokiu a jeho kamarád Myšák že se stal spisovatelem a píše.

Co se však stane, když začneme zkoumat, jaký je přesně příběh, který je v tomto vyprávění obsažen a pokusíme se aplikovat Chatmanovu teorii a seřadit události, zmíněné v románu, chronologicky?

Vůbec nejdříve ze všeho zjistíme, že nám autor v textu poskytuje velké množství různých časových údajů, které umožňují vytvořit pevný časový kontext, do něhož je celé vyprávění o událostech jednoho léta neobyčejně precizně zasazeno. Časové údaje, poskytované autorem, jsou jednak přímé zmínky („to a to se stalo tehdy a tehdy“, „to a to se stalo v roce, kdy došlo k té a té historické události“), jednak jsou to údaje, které jsou od těchto přímých dat odvozeny („za pět let poté se pak stalo to a to“), anebo se dají jednoznačně logicky vydedukovat či dovodit z kontextu („ve druhém ročníku na vyšší střední škole se mi stalo následující“, „dnes máme to a to datum a mně je tolik a tolik let“). Pokud chronologicky seřadíme veškerá data, která nám autor ve vyprávění poskytl (autor je ve valné většině případů uvádí s přesností na konkrétní roky, v malém společensky níže postaveným lidem.

množství případů i na konkrétní dny), získáme přes padesát různých časových údajů, které pokrývají dobu sedmi desetiletí od roku 1909 do roku 1978 a mezi nimiž se vlastní románové „triviální vyprávění, v němž se nic neděje“ téměř ztrácí jako pouhá jediná položka datovaná 8.-26.8. 1970.

Pokud pak tato data začneme třídit a pořádat podle souvislostí, zjistíme, že jdou tématicky rozdělit celkem do tří hlavních celků. První (1909 – červen 1938) se týká života a díla spisovatele jménem デレク・ハートフィールド (Derek Heartfield), amerického autora laciných sci-fi románů (9 letopočtů), druhý ((1929) 1941 – 1953) zahrnuje epizody ze života generace rodičů protagonisty a Myšáka (6 letopočtů) a teprve třetí okruh dat (1947 – 1978, cca 35 letopočtů) se týká života lidí z protagonistova okruhu a protagonisty samotného. Tento třetí okruh pak ještě můžeme rozdělit na tři oddíly, kdy cca 30 letopočtů souvisí s událostmi předcházejícími ději, přímo popisovanému v diskursu románu, pod jeden jediný letopočet (8.-26.8. 1970) zvládá autor zahrnout vlastní románový děj a čtyři zbylé letopočty se týkají událostí, které následovaly po tomto ději.

Už nyní tedy můžeme autora „přistihnout při lži“, pokud nám v kapitole číslo 2 (která je nejkratší z celé knihy a obsahuje pouhou jedinou větu), tvrdí následující:

この話は1970年の8月8日に始まり、18日後、つまり同じ年の8月26日に終わる。

(Tento příběh začíná 8 srpna 1970 a končí o osmnáct dní později, 26 srpna téhož roku.) (KUK str. 13)

„Tento příběh“ pochopitelně vůbec nezačíná a nekončí v době,

kteou vymezují oba zmíněné srpnové dny. To by jeho autor sotva budoval tak rozsáhlou síť dat, porůznu ukrytých v románovém diskursu. „Tento příběh“ je naopak přímým důsledkem mnoha událostí, které mu na časové ose předcházejí hluboko do minulosti a zároveň je také příčinou některých událostí, které následují po něm. Murakami tedy vlastně už „pouhou“ prací s diskursem nastoluje přesný kontext, v němž je příběh pevně zasazen a zároveň také mimochodem ustanovuje paradigma *příčiny a následku*, které je pro poetiku jeho příběhů klíčové: každá událost má své příčiny, které jí předcházejí a následky, které vyvolává. Každá událost v přítomnosti je výslednicí událostí minulých a má přímý vliv na to, jaká bude budoucnost. Události, ke kterým došlo při prázdninové návštěvě vypravěče v rodném městě, tedy nejsou jen pouhým „triviálním vyprávěním“, ale představují výslednici toho, co jim předcházelo; jakýsi úběžník, do něhož se perspektiva celého románu sbíhá. Jsou bezprostředním *vyvrcholením minulosti* a výše uvedený citát nemá v podstatě jinou funkci, než aby je v této roli potvrdil. Minulost byla taková a taková, budoucnost bude vypadat tak a tak a my nyní věnujme zvláštní pozornost jednomu konkrétnímu úseku, přesně danému historickému okamžiku, který nám v tomto celkovém kontextu autor speciálně označil.

Podívejme se nyní postupně na každý ze tří uvedených hlavních letopočtových okruhů zvlášť. V této obsáhlé kapitole je pro přehlednost označujeme římskými číslicemi I-III, pododdíly třetího okruhu pak označujeme jako IIIa, IIIb, IIIc.

I.

První okruh letopočtů je, jak už jsme uvedli, spjatý se spisovatelem

Derekem Heartfieldem (1909 – 1938), kterého vypravěč označuje za svůj velký literární vzor. Říká výslovně, že se od něj naučil o psaní „téměř vše“²⁷. Rozvoj informačních technologií už dnes definitivně umožnil poznat²⁸, co dřívejším generacím laických čtenářů v době před nástupem internetu snad ještě mohlo zůstat utajeno: Derek Heartfield je Murakamiho autorský konstrukt, čistě fiktivní postava a ve skutečnosti žádný spisovatel toho jména nikdy neexistoval²⁹. Jde tedy v každém případě o postavu, která je sice smyšlená, zároveň si však autor dává značnou práci³⁰, abychom ji jako čtenáři pokud možno považovali za reálnou (nebo aby ji za reálnou považovali tehdejší japonští čtenáři, o nichž se patrně v roce vydání románu dalo s velikou pravděpodobností předpokládat, že se v amerických spisovatelích šestákových románů budou orientovat jen velmi špatně).

O tom, proč Murakami takovou postavu uvádí na scénu, si nejsnáze utvoříme přesnější představu, když přezkoumáme funkci, kterou tato postava v příběhu naplňuje.

Co nám tedy Murakami o fiktivním spisovateli Dereku Heartfieldovi vlastně sděluje? Podívejme se nejprve pro zajímavost na všech devět letopočtů, které se k této postavě v textu vztahují. Murakami je umístil na samotný začátek časové osy příběhu. Právě Derekem

27 KUK strana 9

28 Jediná podstatná informace, která je na internetu o Dereku Heartfieldovi k dispozici, se nachází na adrese

<https://ja.wikipedia.org/wiki/デレク・ハートフィールド>, v anglickém jazyce pak na adrese

https://en.wikipedia.org/wiki/Hear_the_Wind_Sing Oba odkazy se vztahují k románu KUK.

29 Výmluvný je už fakt, že v roce 1987 se v prvním anglickém překladu románu od Alfreda Birnbauma setkáváme s přepisem původního japonského デレク・ハートフィールド jako „Derek Heartfield“, zatímco novější překlad Teda Goossena, vydaný v roce 2015, používá verzi „Derek Hartfield“.

30 Román je dokonce (v japonském knižním vydání) opatřen autorovým dovětkem, pod nímž je podepsán sám Haruki Murakami. V dovětku popisuje mj., jak *osobně navštívil* Heartfieldův hrob.

Heartfieldem tedy v příběhu vlastně všechno začíná.

Data, která jsou nám k němu známa, jsou následující:

1909 *Narození Dereka Heartfielda v Ohio*

1930 *Derek Heartfield začíná svůj „marný spisovatelský boj“*

1931 *Derek Heartfield píše rychlostí 70 tisíc slov měsíčně.*

1932 *Derek Heartfield píše rychlostí 100 tisíc slov měsíčně.*

1930-1938 *Derek Heartfield vydává povídkovou sbírku **Studně Marsu** (o Martěanech – větrných bytostech žijících mimo čas, a o bezvýchodnosti pokusů se poučit ze zkušeností). Rovněž také vydává svůj nejúspěšnější, 42 dílný cyklus **Dobrodruh Word**.*

1936 *Derek Heartfield vydává dílo **Co je špatného na tom, cítit se dobře?** kde se zamýšlí nad psáním. To je prý záležitostí udržování odstupu.*

1937 *Derek Heartfield vydává svou nejserióznější práci, **Jeden a půl oběhu okolo duhy**.*

1938 *Derek Heartfield píše tempem 150 tisíc slov za měsíc. Umírá mu matka, na niž je fixován.*

1938 červen *Derek Heartfield skáče z vrcholku Empire State Buildingu s deštníkem v ruce a portrétem Hitlera pod paždí. Je pohřben v rodném městě v Ohio.*

Letopočty tedy v kostce zahrnují Heartfieldův život a dílo:, kdy a kde

se narodil, od kdy píše, že se postupně vypracovává co do tempa psaní, o třech jeho nejdůležitějších dílech, o tom, že spáchal sebevraždu a o jejích důvodech. Z těchto dat také vyplývá, že se tento fiktivní spisovatel dožil necelých třiceti let, čili *zhruba stejně tolika, kolik je vypravěči v době, kdy píše své vyprávění*.

Informace, které o Heartfieldovi máme, jsou v románě distribuovány celkem na třech místech formou přímých sdělení vypravěče, po kterých v samém závěru knihy ještě následuje krátký dovětek samotného autora románu, Harukiho Murakamiho. Derek Heartfield je nejprve v krátkosti zmíněn na samém začátku knihy v kapitole 1 jako autor, který vypravěče velice ovlivnil, poté je mu přibližně ve dvou třetinách textu věnována jedna celá kapitola 32, kde je popsáno jeho významné dílo *Studně Marsu* a nakonec o něm ještě pojednává i celá závěrečná kapitola 40, v níž jsou zmíněna jeho životopisná data. Po této kapitole ještě následuje zmíněný dovětek, v němž Murakami už mluví pod vlastním jménem a popisuje své čtenářské setkání s tímto spisovatelem a následně i svou cestu do USA za účelem návštěvy Heartfieldova hrobu.

Projděme si nyní všechny tři „heartfieldovské“ kapitoly o něco podrobněji.

První z nich se ještě Heartfielda přímo netýká. Jejím hlavním tématem je vypravěčův úvodní komentář k vlastnímu vyprávění a hovoří se v ní převážně o tom, jak se vypravěč propracovával ke psaní. Vzhledem k tomu, že se v případě KUK jedná i o první z početné řady Murakamiho literárních prací vůbec, lze tento komentář chápat i jako autorský úvod do vlastní tvorby jako takové. A to tím spíše, že je zde ústy vypravěče vyznáváno, že byla jeho cesta ke psaní velice náročná a dlouhá a vedena závažným cílem – touhou po uzdravení sebe sama.

Vypravěč (a s ním de facto i Murakami) zde tedy už na samém

začátku představuje své psaní jako terapii: jako velice vážně míněný pokus *vyléčit a zachránit sebe samotného*³¹. Prozrazuje také konkrétně, že se o sepsání toho, co mu leží na srdci (to jest událostí z léta 1970) pokoušel³² marně už 8 let, která strávil nasloucháním příběhům jiných lidí. Což je mimochodem stejně dlouhá doba jako ta, po kterou tvořil svá díla fiktivní Heartfield a tato již druhá podobnost mezi Heartfieldem a vypravěčem dává už v tuto chvíli tušit, že se patrně jedná o vypravěčovo alter ego.

Vzápětí už vypravěč Heartfielda zmiňuje coby spisovatele, od něhož se o psaní „naučil nejvíc“ a hodnotí jej poněkud ambivalentně jako autora, který na jednu stranu promarnil svůj talent, nedopracoval se ke kvalitnějším textům a nebyl nikdy schopen svou tvorbu adresně zacílit, zároveň však byl vzácným druhem spisovatele, který dokázal *bojovat slovy, jako by to byly zbraně, podobně jako to dovedli jeho současníci Fitzgerald a Hemingway*.³³ A také s velkou bezprostředností vyprávět.

Velmi zajímavé je také krátce poté následující sdělení, že byl Heartfield spisovatelem, pro nějž je román především *informačním médiem*. Tedy prostředkem, jak čtenáře o něčem důležitém vyrozumět. Je zde tedy proklamováno psaní jako autorský *boj slovy* vedený *poskytováním informací* čtenářům. Derek Heartfield, který je nám představen jako vypravěčův nejdůležitější učitel, je tak zároveň, vzhledem ke své fiktivnosti, rovněž zosobněným vypravěčovým (a také Murakamiho) autorským vyznáním: *Abych zachránil sám sebe, musím „bojovat slovy“ a mou metodou je zprostředkování informací*. V celkovém kontextu Murakamiho románové tvorby je přinejmenším

31 KUK, strana 8

32 Dlouhodobá marná snaha o sepsání toho, co vypravěči leží na srdci, korunovaná nakonec úspěchem, se jako vypravěčská retrospektivní strategie objeví v Murakamiho díle i později, například v Norském dřevu (1987), které (jak ještě uvidíme) svou příběhovou strukturou z KUK v podstatě celé vychází.

33 KUK, strana 9

pozoruhodné, že toto prohlášení autor učinil už v první kapitole svého prvního románu. Jak totiž ještě uvidíme, zůstane mu věrný i v celém svém dalším (nejen) románovém díle, které po KUK bude následovat.

Vypravěč pak konečně ještě zmíní, že se k Heartfieldovým knihám dostal jako čtrnáctiletý, když mu jeden výtisk věnoval jeden z jeho tří strýců, a dále navazuje vyprávěním o své rodině a o dalších těžkostech, s kterými se potýkal a potýká při psaní.

Druhá z „heartfieldovských“ kapitol, číslo 32, je již uvedenému fiktivnímu spisovateli věnována celá a představuje skutečné těžiště „jeho“ části příběhu. Mimo několika dalších dat o Heartfieldově životě totiž přináší i vůbec první motiv „jiného světa“, s kterým se v Murakamiho tvorbě setkáváme. Je obsažen v popisu děje vědeckofantastické knihy jménem *Studně Marsu*, jediného Heartfieldova díla, s nímž se v KUK blíže seznámíme.

Vypravěč, jehož prostřednictvím se o *Studních Marsu* dozvídáme, knihu nejprve zhodnotí jako pro Heartfielda netypickou práci, předcházející pozdější Bradburyho Marťanské kronice, poté popaměti líčí hlavní dějovou linku. Jde o příběh mladíka, pozemšťana, který sestoupí do jedné z mnoha a mnoha bezedných studní, které se nacházejí na povrchu Marsu.

Pod záminkou líčení děje knihy fiktivního spisovatele sci-fi zde vlastně Murakami do jinak vcelku všedního děje románu začleňuje vůbec první ze svých *obrazových podobenství*, která jsou pro jeho tvorbu zcela typická.

Jak se v příběhu dočteme dále, studně zřejmě před deseti tisíci let vykopali Marťané, všechny ovšem tak, aby se dokonale vyhýbaly pramenům vody. Nikdo z jejich pozemských objevitelů neví, proč tyto studny Marťané hloubili. Konstrukce studní dává tušit vysokou úroveň marťanské civilizace, kromě těchto studní už ovšem po Marťanech na povrchu Marsu není ani stopy a nenajdou se žádné jiné hmotné

památky.

Je nám řečeno, že tyto studně tvoří jednak svislé šachty, jednak vodorovné chodby, tak hluboké a dlouhé, že ti, kdo do nich sestoupí, musí zpátky, protože jim dříve či později přestává stačit lano a ti, kdo si lano nevezmou, se už z průzkumu nevracejí vůbec. Poté se dozvídáme, že jednoho dne sestoupí do jedné ze studní mladík, který tráví svůj čas bezcílným touláním po vesmíru. Takový způsob života jej už však začíná unavovat a mladík proto nakonec sestoupí do marťanské studně s úmyslem skoncovat se životem někde, kde ho nikdo nenajde.

Čím však sestupuje níž, tím lépe a veseleji se cítí. Zaplaví ho zvláštní energie a asi tak kilometr pod zemí vejde nakonec do jedné z postranních chodeb a nazdařbůh se jí dá vést. Neví, jak dlouho jde, protože se mu zastavily hodinky. Nevnímá čas, necítí hlad ani žízeň, vnímá jen tu tajuplnou energii. Nakonec tunelem přijde pod další studnu. Vyleze nahoru a stane opět na povrchu Marsu, zjistí ale, že je slunce, ačkoliv stojí vysoko na obloze, zbarvené do oranžova, jako by zapadalo.

Krátce nato zaslechne, jak k němu v jeho vlastních myšlenkách promlouvá vítr a z rozhovoru s ním pochopí, že se právě setkal s jedním z Marťanů. Větrných bytostí, které své studně hloubí podél časových smyček a pak se jimi potulují časem, od zrození vesmíru po jeho zánik. Proto také neznají život ani smrt. Vítr – Marťan mladíkovi prozradí, že během jeho cesty studní uplynulo cca 1,5 miliardy let a slunce je oranžové proto, že začalo vyhasínat. Mladík poté položí větru otázku, co se tedy za nekonečnou dobu, kterou má k dispozici, dokázal naučit. Odpovědí je mu jen tichý smích větru – a mladík následně páchá sebevraždu tím, že se zastřelí.

Motiv studny a sestupu do podzemí se později v Murakamiho tvorbě objeví ještě vícekrát a to vždy velmi výrazným způsobem (PB, SOHW, NM, NDK), ani v této své vůbec první podobě si však s dalšími verzemi

co do působivosti rozhodně nijak nezádá. Zde v KUK nabývá studna významu průchodu do jiného času, koridoru vedoucího z minulosti do nejvzdálenější budoucnosti, kde dojde k osudovému poznání, že se vlastně vůbec nic nezměnilo. Celý příběh, který o studni pojednává, je tedy následně možné číst jako *parabolu o cestě za poznáním*³⁴. Protagonista *Studní Marsu* dojde shodou okolností až téměř na sám konec historie, nakonec ale ke své škodě shledá, že ani sebevětší množství času, které je k dispozici, nemusí ještě vůbec být zárukou, že se snad lidé z něčeho poučí. Motiv osudového setkání s mimo čas stojícími marťanskými „větrnými bytostmi“, uskutečněného na samém konci cesty za poznáním měl pro Murakamiho evidentně tak zásadní důležitost, že jej nakonec použil i v samotném názvu svého románu. Titul *Kaze no uta wo kike*, česky *Poslouchej, co zpívá vítr*, znamená právě takovéto memento; příkaz k naslouchání varovným hlasům „větru“ historie vanoucího napříč časem. Jaký význam má pak toto memento v ději románu, bude patrné, až se pustíme do rozboru částí příběhu, které na jeho časové ose následují po „heartfieldovských“ letopočtech – do části spjaté s životem generace rodičů vypravěče a do části spojené přímo s vypravěčovou generací.

-

Třetí „heartfieldovská“ kapitola číslo 40, kterou celý román končí, nám o Dereku Heartfieldovi přináší hlavně informace biografického rázu, plus nejrůznější další, poměrně banální údaje (co měl Derek Heartfield rád a co ne, že vlastnil rozsáhlou sbírku střelných zbraní atd.) a k tomu i provokativní sdělení, že některá díla tohoto spisovatele prý byla dokonce přeložena do japonštiny. Nejvlastnějším smyslem kapitoly ovšem evidentně je, že se z ní dozvídáme většinu toho, co nám Murakami v románu sdělí o Heartfieldově životě a díle a co jsme si už uvedli výše při popisu první ze tří částí časové osy. A až

34 Parabolu s obdobným vyzněním Murakami znovu použije například o čtvrtstoletí později v románu *Afterdark* (2004) v motivu příběhu o cestě tří bratrů z Havaje za poznáním.

zde, na samém konci vyprávění, se také dozvíme datum Heartfieldova narození, které nám umožní výpočtem zjistit, že se tento autor dožil devětadvaceti let. Což je podstatný údaj, protože pouze o kapitulu dříve se nachází také informace o vypravěčově datu narození a údaj o tom, že je mu rovněž devětadvacet let, který, jak můžeme zjistit srovnáním ostatních dat, jež máme k dispozici, se vztahuje právě na ten okamžik v jeho životě, kdy se sám po překonání autorské tvůrčí krize dává do sepisování svých vyprávění³⁵. Jde o už druhý časový údaj v pořadí, který se u Dereka Heartfielda a vypravěče přesně shoduje a naznačuje tak mezi těmito dvěma postavami možnou souvislost, například tu, že by Derek Heartfield mohl být už zmíněným vypravěčovým alter egem, popřípadě jedním z několika takových alter eg³⁶.

Konečně zcela posledním místem, kde je Heartfieldovo jméno v románě zmíněno, je dovětek, datovaný do května 1979, v němž se Murakami (tentokrát pod svým vlastním jménem³⁷) ještě na samém konci vkládá do hry a přináší doslova na poslední chvíli ještě další (a opět prokazatelně nepravdivou) verzi Heartfieldovského příběhu. Tvrdí, že na Heartfieldovy knihy narazil v roce 1967 v rodném Kóbe v antikvariátu a že byl následně Heartfieldem velmi ovlivněn, dokonce natolik, že by se, nečíst Heartfielda, jako spisovatel ubíral zcela jinou

35 KUK str 7, 8 a 148

36 Další podobné spojnice jsou v textu naznačeny mezi vypravěčem a jeho kamarádem z rodného města a rovněž vypravěčem a Harukim Murakamim samotným (ti všichni totiž v KUK mají vždy něco společného se psaním a spisovatelskými ambicemi). Podrobněji viz další oddíly této kapitoly.

37 Činí tak ovšem pouze v japonském originále románu. V anglickém Birnbaumově překladu (1987) je závěrečný dovětek sice uveden, Murakamiho podpis je ovšem vynechán a anglofonní čtenář je tak ponechán v domněnku, že jde o promluvu dosavadního vypravěče. V Goossenově překladu (2015) je už dovětek vypuštěn zcela a jediné, co se z jeho textu dochovalo, je datace „květen 1979“, umístěná za konec závěrečné kapitoly 40.

cestou, než se nakonec vydal³⁸. V závěru dovětku pak Murakami popisuje, jak se mu na základě informace, obsažené v dopise od předního a jediného (a rovněž fiktivního) heartfieldovského badatele jménem Thomas McClure podařilo nalézt Heartfieldův hrob, když se speciálně za tímto účelem vypravil do USA do Ohia. Na hřbitově, kde si pak prý nakonec „lehl na záda do trávy a se zavřenýma očima poslouchal skřivany, zpívající na květnovém nebi“, se v něm nakonec zrodil úmysl napsat *Poslouchej, co zpívá vítr*³⁹. Zcela na samém konci dovětku pak ještě Murakami uvádí bibliografické údaje fiktivní McClureovy monografie, věnované životu a dílu Dereka Heartfielda, jako údajného zdroje, ze kterého čerpal Heartfieldovy životopisné údaje.

Murakami tedy vyvíjí skutečně nemalé úsilí, aby přinejmenším v méně kritických čtenářích vzbudil dojem, že mají v Heartfieldově případě co dělat s reálně existujícím spisovatelem. Nabízí se otázka, proč něco takového dělá?

Kijoto Imai⁴⁰ v hesle, věnovaném KUK v *Encyklopedii děl Harukiho Murakamiho* uvádí v této souvislosti jednak názor amerikanisty a filmového kritika Jošikiho Hatanaky, který (na základě podobnosti životopisů) za předobraz Dereka Heartfielda považuje Roberta Erwina Howarda, autora slavných příběhů o Barbaru Conanovi, jednak i názor literárního kritika Hisaiho Cubakiho, který (na základě popisu díla) soudí, že Murakami psal postavu Dereka Heartfielda podle Howarda Phillipse Lovecrafta, autora sci-fi a hororové literatury. I jen povšechné

38 KUK str. 153

39 KUK str. 153

40 Kijoto Imai (今井清人) je murakamiovský badatel, přispěvatel do japonských kritických sborníků řady *Murakami Haruki Studies* a *Murakami Haruki Study Books*, vydávaných nakladatelstvím Wakakusashobo a zároveň také autor hesla, věnovaného románu *Poslouchej, co zpívá vítr* v *Encyklopedii děl Harukiho Murakamiho* (村上春樹作品研究事典) a jeden z editorů této encyklopedie. Působí na Nagojské univerzitě.

pročtení běžně přístupných informací o obou zmíněných amerických autorech⁴¹ nás dokáže přesvědčit, že na obou uvedených názorech je mnoho pravdy a Derek Heartfield by docela dobře mohl být kombinací Lovecrafta a Howarda, proč to ale Murakami otevřeně nepřizná a nepíše místo o Heartfieldovi o Lovecraftovi a Howardovi zároveň? Zvláště pokud neváhá na jiném místě v textu uvádět i jména reálně existujících autorů jako jsou Fitzgerald a Hemingway? Mohl by přece docela dobře napsat, že v mládí sehnal v antikvariátě díla Lovecrafta a Howarda a že ho zásadně inspirovala v tvorbě a v tomto duchu pak bez problémů pokračovat v celém románě.

Murakami se ale vydává jinou, mnohem komplikovanější cestou a cíleně se svým literárním vzorem v knize pracuje jako s fiktivní románovou postavou, které se zároveň snaží dodat zdání věrohodnosti. Žádný spisovatel Derek Heartfield ve skutečnosti nikdy neexistoval, my však jako čtenáři máme věřit v jeho existenci. Je to, jak se domníváme, patrně proto, že ani Lovecraft ani Howard nenapsal dílo, které Murakami v KUK „cituje“ pod názvem *Studně Marsu* a které představuje hlavní *raison d'être*, který postava Dereka Heartfielda v románě má. Tu část příběhu, v níž na časové ose románu figuruje Derek Heartfield, tedy nejspíše můžeme shrnout do následujících hlavních bodů.

1. *Spisovatel Derek Heartfield vytvoří rozsáhlé literární dílo.*

2. *Heartfieldovo dílo se dostane do Japonska, kde se dostane do rukou pozdějšímu vypravěči románu **Poslouchej, co zpívá vítr**. (Tento vypravěč má rysy, které umožňují interpretovat postavu Dereka Heartfielda jako jeho alter ego).*

3. *Heartfieldovo dílo zásadním způsobem inspiroje vypravěče k*

41 https://en.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft a https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_E._Howard

sepsání knihy **Poslouchej, co zpívá vítr** a pomůže mu překonat tvůrčí krizi.

4. Součástí Heartfieldova díla je kniha **Studně Marsu**, která má pro vypravěče románu natolik velkou důležitost, že ji jako jedinou z Heartfieldových knih obšírně cituje ve svém vlastním vyprávění.

5. Haruki Murakami se v autorském dovětku přiznává, že jej Heartfieldovo dílo zásadním způsobem inspirovalo k napsání **Poslouchej, co zpívá vítr** a velmi ho ovlivnilo v literární tvorbě. Svou knihu nazývá podle klíčového výjevu z knihy *Studně Marsu*. (Vzhledem k tomu, že víme, že je Heartfield ryze fiktivní postavou, znamená to, že se zde vlastně Murakami ztotožňuje se svým vypravěčem.)

Neboli, ještě stručněji: Na samém začátku příběhu románu *Poslouchej, co zpívá vítr*, stojí postava fiktivního spisovatele Dereka Heartfielda, který sepíše dílo, které pomůže vypravěči románu překonat tvůrčí krizi a pustit se do literárního boje za své uzdravení. Zásadní součástí tohoto díla je pak kniha *Studně Marsu*.

A ještě stručněji: Derek Heartfield je postava, jejímž úkolem je přinést do děje románu příběh o větrných bytostech na Marsu, který sehraje důležitou roli v přerodu vypravěče ve spisovatele, který chce „bojovat a uzdravit se“. *Derek Heartfield napíše příběh, který inspiruje vypravěče k angažovanému jednání.* Případně, pokud bychom zkusili vše převést do „reálného“ světa: Haruki Murakami vyznává, že jej stará americká sci-fi a hororová literatura přes veškerou svou „pokleslost“ inspirovala k tomu, aby nemlčel a zkusil sepsat příběh, který mu už mnoho let leží na srdci.

II.

Postupme nyní po časové ose příběhu o krok vpřed a zaměříme se na část, která (s jedinou výjimkou) následuje po Heartfieldově sebevraždě roku 1938 a týká se generace rodičů protagonistů románu – rodičů vypravěče a rodičů jeho kamaráda z rodného města, zvaného Myšák. K dispozici máme následující data.

1929 (cca) narození Džeje, Číňana, který se později stane provozovatelem baru, ve kterém na prázdninách v rodném městě bude chodit popíjet vypravěč příběhu.

1941 (?) Myšákův původně nemajetný otec si těsně před vypuknutím války kupuje chemickou továrnu, v níž začíná vyrábět pochybnou, zcela nefunkční mast proti hmyzu, kterou pak se ziskem dodává japonské armádě, válčící v tropických oblastech.

1945 září. Myšákův otec začíná svou mast proti hmyzu prodávat jako doplněk výživy. Složení masti se nemění.

1945 4.9. Dva dny po konci války umírá druhý vypravěčův strýček v Šanghaji šlápnutím na minu, kterou sám položil

1950-1953 Korejská válka, nad rodným městem létají americká letadla a v přístavu zde kotví americké lodě.

1953 27.7. končí Korejská válka. Myšákův otec začíná doplněk výživy prodávat pro změnu jako čisticí prostředek pro domácnost. Složení produktu se opět nemění.

Pouhých šest letopočtů, ale ukrývají se za nimi rodinná dramata.

Zde se už, v příkrém rozporu k předchozímu konstruování osobnosti neexistujícího spisovatele, dostávají ke slovu odkazy, vztahující se k událostem z historicky skutečné druhé světové války, které na časové ose přímo předcházejí, a to nikoli náhodou, vlastnímu románovému příběhu. Vypravěč, o němž již víme, že se díky čtenářskému setkání s Derekem Heartfieldem odhodlal „bojovat o vlastní záchranu tím, že bude „zprostředkovávat informace literární formou“, začíná svůj příběh doopravdy vyprávět teprve tím, že zprostředkovává informace o válečné minulosti Japonska, a to konkrétně popisem toho, co dělala za války generace, z které bezprostředně vzešel. Právě v počínání této generace totiž autor románu spatřuje přinejmenším jednu z příčin neblahého stavu, ze kterého se vypravěč KUK hodlá *zachraňovat*.

Jak on, tak jeho kamarád Myšák rozhodně nemohou tvrdit, že by se jich japonská válečná historie netýkala. Oba ji takříkajíc „mají v rodině“. Vypravěčův strýc (jsou mu v textu věnovány všeho všudy dvě věty, a to velice krátké) se, jak nezbytně vyplývá z logiky věci, války musel přímo zúčastnit jako voják, neboť nikdo jiný než vojáci nepochybně miny na čínském území pokládat nemohl. Tuto činnost, pokládání min, nedělal patrně z vlastní vůle, jako mnohem spíš na rozkaz svých velitelů, přesto ale neuniknul následkům, které mu v budoucnu přinesla, a to symbolicky až po ukončení války, ve chvíli, kdy by se zdálo, že už je po všem a válečné události mohou být zapomenuty. V pouhých dvou větách je tedy možno odkrýt sice krátký, ale zato dramatický příběh s jasným prvkem odsouzení špatného jednání v podobě motivu trestu, který jeho protagonista za své počínání sklízí na samém konci, přestože „pouze“ plnil rozkazy.⁴²

42 Mohlo by se zdát, že zde přikládáme přílišný význam pouhému marginálnímu detailu děje, u Murakamiho (jak ostatně ještě uvidíme v příbězích samotných protagonistů KUK) se ovšem klíčové informace skutečně velmi často skrývají v „pouhých“ detailech (které je nutno skládat do celkového kontextu), ne-li rovnou tzv. „mezi řádky“. Čím důležitější záležitost, tím více „mimořádně“ je zmíněna, chtělo by se až říci. Tematika přesahu válečných událostí do života následujících generací se navíc (jak také ještě uvidíme) objevuje – rozvedená do

Rodina vypravěčova kamaráda Myšáka je zatížena ještě mnohem hůře. Myšákův otec, v textu popisovaný jako velice bohatý člověk, který svému synovi může dopřát naprosto cokoli, přišel ke svému bohatství morálně závadným způsobem coby několikanásobný válečný spekulant a jeho syn se s tímto stavem věci bude vyrovnávat ještě ve dvou následujících románech⁴³. Že ho taková situace zřejmě velmi trápí, je patrné už jen z toho, že se jeho postava v KUK poprvé objeví na scéně v momentě, kdy na samém začátku knihy ve třetí kapitole hlasitě nadává u piva na „bohaté lidi, kteří nemusí přemýšlet“⁴⁴.

Do téhož okruhu příběhu spadá ještě postava Džeje. Přezdívá se tak čínskému barmanovi, v jehož podniku se vypravěč a Myšák scházejí na pivo. O Dzejovi se toho v KUK příliš nedozvíme (více informací nám o něm Murakami poskytne až v následujících románech, PB a HMB), pouze to, že je původem Číňan, provozuje ve vypravěčově rodném městě bar, ve své rodné zemi už velice dlouho nebyl a rád by se tam ještě podíval.

Džej hraje v této části příběhu roli *pohledu protistrany*, roli mlčenlivého, živého mementa uvedených událostí. Viz charakteristickou, opět velmi krátkou dialogovou scénu z konce románu, kdy se v kapitole 38 vypravěč s Džejem loučí před odjezdem do Tokia a Džej nadnese svůj úmysl podívat se ještě někdy do Číny (první replika patří vypravěči, druhá Džejovi).

「僕の叔父さんは中国で死んだんだ。」

「そう 色んな人間が死んだものね⁴⁵。(中略)

rozsáhlejší formy – i v mnoha dalších dílech: HMB, NDK a v některých povídkách, jako například *Tony Takitani*, nebo *Pomalá loď do Číny*.

43 PB a HMB, v nichž vystupují titíž hlavní aktéři jako v KUK. HMB vrcholí scénou, v níž Myšák vyhrává nad pokušením být takový, jako byl jeho otec: vítězí nad touhou po moci, symbolizovanou postavou tajemné „ovce“.

44 KUK, str 13.

45 KUK str 146.

(„Můj strýček v Číně zahynul.“

„Jo jo... Zahynuly spousty různých lidí. [...])

Navenek okrajová informace o vypravěčově strýci je tu po první letmé zmínce v první kapitole opět jakoby mimochodem zopakována téměř na samém konci románu (což ukazuje, že ve skutečnosti nejde o triviální detail ale o fakt, který si vypravěč *velice dobře pamatuje* – a se kterým tedy Murakami cíleně pracuje). Džej, zástupce těch, kteří dobu, ve které zmíněné události v Číně probíhaly, viděli nepochybně z poněkud odlišného úhlu pohledu než vypravěčův strýček a s ním i japonská armáda, říká jen, velice nenápadně, beze stopy nenávisti a dokonce s jemnou ironií, že „zahynuly *spousty různých lidí*“ a je ponecháno už pouze na čtenářově představivosti, jací to asi byli lidé a v jakém vztahu případně byli nebo nebyli k Džejovi, který svůj život, co ho jen vypravěč zná, tráví provozováním baru v přímořském městě v Japonsku.

Válečná minulost Japonska je téma, které se v Murakamiho literární tvorbě, jak románové, tak povídkové, dá vysledovat vcelku bez obtíží. Nikdo je patrně nepřehlédne u románu, jako je například NDK (*Kronika ptáčka na klíček*), lze je snadno odhalit i v HMB (*Hon na Ovci*). Je ovšem hodno pozornosti, že se toto téma objevuje už zde v KUK coby v *prvním Murakamiho literárním díle vůbec*⁴⁶ a že je už zde zpracováno s přístupem, který se v pozdějších románech a povídkách v zásadě nezmění a který je pro Murakamiho typický. Murakami se jím otevřeně staví proti obvyklému japonskému přístupu k této dějinné

46 I vůbec nejpozornější z nemnoha autorů (včetně japonských), kteří přistupují k Murakamiho dílu systematicky jako k organickému celku, Jay Rubin, přisuzuje ve své obšírné monografii *Haruki Murakami and the Music of Words* (str 18) prvenství povídky *Pomalá loď do Číny* (中国行きのスロースペース) vydané roku 1980 a dále uvádí jako příklady obvyklé romány HMB a NDK.

kapitole a na Japonsko za druhé světové války vždy zásadně pohlíží jakožto *na agresora, nikoli jako na oběť*. Vypravěčův strýček se v Číně neocitl jen tak „na výletě“, ale pokládal tam miny. Myšákův otec založil na válce svůj obchodní úspěch a velice zbohatl. Prvnímu z nich se jeho počínání stalo osudným, druhý si vysloužil přinejmenším ve vlastní rodině kritiku a opovržení.

Nejde zdaleka o tak samozřejmý úhel pohledu, jak by se mohlo zdát čtenářům z euroamerického kulturního okruhu, kde dřívější válečný agresor, nacistické Německo, prošel důkladnou očistou, a kde jsou k dispozici práce jako je Jaspersova *Otázka viny*. Obvyklý japonský „lidový“ pohled na válečné události precizně shrnuje například Ludvík Armbruster⁴⁷ v knize rozhovorů nazvané *Tokijské květy*:

*„Dnes Rusové občas hrozí, že zavřou své ropovody. Tenkrát ropovod nebyl, ale Američané řekli Japoncům, že pokud s expanzí nepřestanou, přestanou jim dodávat ropu. A bez energie Japonci nemohli nejen vést válku, ale ani přežít. Platí japonské přísloví **kjúso neko wo kamu**, když kočka zažene krysu do kouta, krysa se obrátí a na kočku zaútočí. To udělali Japonci, když napadli Spojené státy. Moji kolegové, japonští filosofové, mi věrohodně říkali, že šli do války pro své děti a vnuky, aby mohli přežít. Japonský stát nikdy nebyl zločinecký v tom smyslu jako Hitlerovo Německo. Tam můžeme, minimálně od doby, kdy začali administrativně vraždit Židy, tvrdit, že to zločinecký stát byl a v katolické morálce dodáme, že říšští občané ho nebyli povinni poslouchat. Ale Japonsko? Jistě, vpadlo do Mandžurie, chovalo se strašně, ale dělalo tam to, co se naučilo od Evropanů. A ztroskotalo.“*

A dále podotýká:

47 Prof. PhDr. Ludvík Armbruster, katolický kněz a jezuita, mezi lety 1961 a 1999 působící v Tokiu v kněžském semináři a v Centrální knihovně na soukromé jezuitské Univerzitě Sofia.

„Japonci se za těmi (atomovými) bombami schovávají, jako by celá jejich vina na všech zvěstvech, která ve válce provedli, byla tímto vymazána. [...] A dodávají: Co je nějaký masakr v Nankingu proti tomu, co si dovolili Američané?“

Na podobné skrývání se a předstírání, že je minulost vymazána, pak v zásadě narazíme i tehdy, pokud nás bude zajímat, jakým způsobem jsou válečné události reflektovány v díle japonských myslitelů. Je nevděčným a namáhavým úkolem pokoušet se v Japonsku dopátrat práce či knihy, která by snesla být i jen dílčí srovnání s Jaspersovou *Otázkou viny*. Proč ale? Je to proto, že, jak se zdá plynout z díla badatelů a znalců, zabývajících se japonskou společností a etikou, je japonské tradiční pojetí nejen viny a etiky⁴⁸, ale i celého času a prostoru⁴⁹ natolik odlišné od západního, že je pak válečná reflexe v tradičním modu myšlení bezmála nemožná a Jaspersův přístup postrádá v Japonsku smyslu? Musí si skutečně japonští myslitelé z nouze vypomáhat cizími koncepty?

Po pročtení dalších doplňujících materiálů, zejména studie Iana Burumy *The Wages of Guilt*, zabývajících se nejrůznějšími aspekty německého a japonského přístupu k vlastní válečné minulosti, se ale naštěstí situace začne jevit o něco jasněji. Jak Buruma přesvědčivě ukazuje, není vůbec hlavním problémem japonské reflexe odlišná japonská myšlenková tradice, ale současná celková japonská politicko-společenská atmosféra, jejíž kořeny sahají do doby právě po skončení druhé světové války. Japonská válečná reflexe vůbec

48 Podrobněji k tématu viz Lebra, Takie Sugiyama. *Japanese Patterns of Behavior*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1976, , a Imamichi Tomonobu, Ethics, East and West, in The Kodansha Encyclopedia of Japan, s. 232

49 Viz např. Kató, Šúiči. *Nihonbunka ni okeru džikan to kúkan*, Iwanami Šoten, Tokio, 2007, str. 1, a Armbruster, Ludvík. *Tokijské květy*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2011 str. 37

„netroskotá“ na úskalích odlišného myšlení v tom smyslu, že by Japonci neznali to, čemu říkáme výčitky svědomí a pocity viny, nebo že by žili v jiném pojetí času v neustálé přítomnosti, kde „zítra povane zítřejší vítr, jiný než dnes“, a „včerejšek už dávno odplaval po vodě“⁵⁰. Buruma dochází k závěru, že japonská reflexe války troskotá na své politické nepohodlnosti pro systém, který v Japonsku po prohrané válce vzniknul se zásadním přispěním USA. Císař, jemuž, jakožto nejvyššímu symbolu Japonska za války podléhali v podstatě všichni Japonci, a jehož jménem se veškeré válečné japonské akce odehrávaly, byl z politických důvodů zproštěn USA jakékoli odpovědnosti (Karl Jaspers by tu zřejmě mluvil o vině vítězů) a ponechán na svém místě, spolu se silným omezením vlivu japonské levice. To položilo základy současné situace, kdy si japonskou tradici v podstatě uzurpují pro sebe političtí konzervativci, kteří v jakýchkoli pokusech o reflektování války (učebnice dějepisu či veřejná vystoupení pamětníků pro Japonsko nelichotivých válečných událostí jako nankingský masakr atd) vidí právě ohrožení japonských tradic jakožto základu národní identity, reprezentovaného císařem. Jádrem sporu tu přitom vůbec není, zda se události jako nankingský masakr staly nebo nestaly, jelikož „celé Japonsko zná pravdu, ale nesmí ji otevřeně říct“⁵¹, pouze se o nich jakožto nelichotivých nemluví, aby bylo zachováno dekorum, a Japonsko mohlo nadále oficiálně utužovat obraz sebe sama jako asijské oběti svržení atomové bomby bílými agresory, a jako zapřísáhlé pacifistického státu, který se zřekl pro věčné časy válčení. Znalci japonských kulturních tradic by mohli namítat, že je to právě takové formální dekorum („tvář“), na jehož vnitřním obsahu nezáleží, ale jež je nutno zachovat, které je jedním ze základních principů japonského chování. Ian Buruma tu mluví spíše o

50 Kató, Šúiči. *Nihonbunka ni okeru džikan to kúkan*, Tókjó: Iwanami Šoten, 2007, str. 1

51 Buruma, Ian. *The Wages of Guilt*, London, Sydney, Glenfield, Bergvele: Vintage, 1995, str. 252

nedospělosti, o útěku Japonska před vlastní minulostí, svědčícím o vývojovém ustrnutí japonské společnosti ve 40. letech 20. století, kdy byl slibný náběh k širší válečné reflexi, v níž velká část japonské společnosti doufala, nakonec z politických důvodů uměle zastaven. Od té doby tedy vládne napětí mezi snahami oficiálních, konzervativních kruhů zachovat dekorum japonské identity, reprezentované císařem (tedy v podstatě revidovat historii) a menšinovými snahami oponentů (především na marxismu stavějící levice, pacifisté, buddhisté, křesťané⁵² ale, jak ukazuje Buruma, i osoby „bez příslušnosti“, „pouze“ odhodlané z nejrůznějších důvodů nerezignovat na pravdu, již se dopátraly v pozadí onoho „zachovávaného japonského dekora“. Murakamiho texty pak, co se zmínek o válečných událostech týká, řadí svého autora vždy spolehlivě na onu menšinovou a opoziční stranu pomyslné barikády.

III.

Teprve na výše uvedeném historickém základě se pak začíná odvíjet třetí část románového příběhu, která už náleží výhradně vypravěči a Myšákovi. To, co zažívají, je, jak už jsme uvedli výše, postaveno do přímé návaznosti na tu část příběhu, která se týká generace jejich rodičů. Proberme si teď popořadě a pro každou postavu (vypravěče a Myšáka) zvlášť, jakým vývojem prochází v této třetí části a soustředme se přitom na její jednotlivé dílčí podcelky, o nichž už byla řeč výše (předehra k létu 1970 – IIIa, vlastní události léta 1970 – IIIb, a dohra, následující po létu 1970 – IIIc). Zda jde o popis příběhu protagonisty nebo Myšáka, odlišujeme v případě potřeby připojením iniciály (IIIa/M, IIIa/P).

52 Tedy v podstatě vesměs stoupenci v Japonsku „nepůvodních učení“.

Shrnutím přesně datovatelných událostí, které jsou v textu přiřazeny k osobě *vypravěče* (jejich řetězec začíná vypravěčovým narozením 24.12.1948) lze sestavit následující souhrn jeho hlavních životních událostí.

O svých nejbližších rodinných příslušnících se v celém vyprávění zmiňuje pouze s krajní stručností. Dozvídáme se, že měl, krom obou rodičů, jimž každý večer, kdy je doma, čistí povinně boty, i „babičku, která jej vedla k optimismu“. Dále tři strýčky (mimo už zmíněného strýce, co zahynul v Šanghaji, ještě druhého, který zemřel na rakovinu a předtím mu ještě o letních prázdninách 1963 stačil věnovat výtisk knihy Dereka Heartfielda, a konečně ještě i třetího, který mu zůstal, je iluzionistou a objíždí s estrádními programy lázně po celém Japonsku) a nadto ještě i staršího bratra, který v roce 1968 beze slova vysvětlení emigroval do Ameriky.

Ani o vypravěčově dětství se nedozvídáme o mnoho více než pouhé útržky navenek triviálních informací. Z dostupných informací lze zjistit, že býval velice tiché dítě, které téměř nepromluví slova (což se jako zázrakem změnilo po jeho čtrnáctých narozeninách na sklonku roku 1962), že měl v roce 1963 své první rande a že si v létě téhož roku léčil „kožní nemoc v rozkroku“ (což byl zároveň okamžik, kdy mu jeho strýc věnoval knihu Dereka Heartfielda).

To hlavní a nejdůležitější, co se o etapě vypravěčova života před rokem 1970 můžeme v textu románu dozvědět, jsou sdělení o jeho vysokoškolském studiu. Zmiňuje za prvé, že studuje biologii (a dělá přitom pokusy s kočkami, kterých už během svého výzkumu zabil celých 36⁵³, což je fakt, za který se stydí a například před svou nadějnou známostí jej zcela zatají), za druhé nám poskytuje informaci,

53 Scéna nelítostného zabíjení koček skalpelem se, ztvárněná s drastickou popisností, objeví o více než dvacet let později v UK (2002)

že se během vysokoškolského studia (od dubna 1967) aktivně zúčastnil protestních demonstrací a studentských stávek a přišel přitom o zub, který mu vyrazil nějaký policista. Za třetí se konečně dozvíme, že v letech 1966 až 1969 zažil celkem tři nevydařené vztahy ke třem různým dívkám, na něž pak během prázdnin 1970 vzpomíná.

Uvedme si zde nejprve alespoň nezbytné minimum potřebných informací k tomu, abychom mohli lépe pochopit první z klíčových událostí této fáze vypravěčova života: jeho účast na studentských protestech koncem šedesátých let.

O této kapitole svého života nás vypravěč informuje opět jen velice kuse – vzhledem k datu vydání románu roku 1979 mohl jeho autor jistě při psaní ještě předpokládat, že jeho tehdejší, vesměs japonští čtenáři budou mít o těchto událostech široké povědomí a patrně také nemalé vlastní přímé zkušenosti. Čtenářům nejaponským však nemusí být ze stručné zmínky vůbec jasné, co pro studenty, kteří se koncem šedesátých let do bouřlivých protestů na japonských univerzitách aktivně zapojili, jejich účast znamenala a proti čemu konkrétně protestovali. Nelze plně pochopit, natož pak docenit charakter myšlenkového světa protagonistů Murakamiho prvotiny (o jeho dalších románech ani nemluvě), pokud si nepřiblížíme události, kterými v šedesátých letech prošli nejen oni, ale především sám jejich autor, Haruki Murakami⁵⁴.

Velice výstižné shrnutí a výklad událostí, odehrávajících se mezi studenty japonských univerzit na přelomu šedesátých a

54 Narozen 12. 1. 1949 a v roce 1969, kdy bouře vyvrcholily, tedy čerstvě dvacetiletý (čímž zároveň podle japonského zákona plnoletý) a tudíž přesně ve věku, v jakém podle Ogumy byla většina účastníků studentských bouří. Ty ostatně během svých studií na univerzitě Waseda (duben 1968 – březen 1975) sám zažil, jak dokládá například Jay Rubin. Viz Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage 2005, str 23.

sedmdesátých let minulého století přináší japonský sociolog Eidži Oguma⁵⁵ ve svém obsáhlém článku⁵⁶, věnovanému tomuto období japonských dějin. Ogumův výčet událostí a následné hodnocení celého období jsou natolik podnětné a ilustrativní nejen pro rozbor příběhu KUK, ale i pro pochopení jednání protagonistů celého dalšího Murakamiho románového komplexu, že bude nejlépe, když si zde uvedeme obsah článku alespoň v hlavních bodech.

Prvopočátky celé záležitosti vidí Oguma v událostech roku 1960, kdy došlo k neúspěšným studentským protestům proti ratifikaci bilaterální Japonsko-americké bezpečnostní smlouvy⁵⁷. V čele těchto protestů stáli radikálové vystoupivší z Komunistické strany Japonska, kterým se podařilo dostat pod svou kontrolu tzv. Zengakuren⁵⁸, krajně levicovou japonskou studentskou organizaci. Ta se po neúspěchu protestů z roku 1960 rozštěpila na dílčí, navzájem znesvářené frakce, takzvané *sekty*. Popularita levicových hnutí i stran ve společnosti nadále klesala, mimo jiné i v důsledku japonského hospodářského růstu a pod vlivem událostí diskreditujících v očích veřejnosti marxismus (potlačení maďarského povstání v roce 1956 a pošlapávání lidských práv v SSSR).

Frakce Zengakurenu ovšem pokračovaly v pořádání protestních akcí i nadále, až se nakonec jejich aktivity staly inspirací pro frustrované

55 Eidži Oguma (小熊英二), sociolog, autor studií o poválečných společenských a politických dějinách Japonska. Profesor univerzity Keiō.

56 Oguma Eiji, "Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil", *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 11, No. 1, March 23, 2015.

57 Uzavřena 8. 9. 1952, v den podpisu mírové smlouvy USA s Japonskem. Zaručila Japonsku bezpečnost pod patronátem USA, za níž se Japonsko zavázalo zřídit vlastní ozbrojené síly a umístit na svém území americké základny. Právě tyto závazky se poté staly terčem silné kritiky japonské veřejnosti. Smlouva je od roku 1960 každých 10 let opětovně ratifikována.

58 全学連、全日本学生自治会総連合, „Celojaponský svaz studentských samospráv“.

studenty ze silné poválečné generace, kteří hromadně přicházeli na univerzity do velkoměst z venkova. Tam se ocitali ve společnosti jim podobných, zejména mladých pracujících, které do městského prostředí houfně naháněla postupující urbanizace, jdoucí ruku v ruce s prudkým ekonomickým růstem. Japonská společnost jako celek bohatla a ve velkých městech se díky tomu vytvářel svět konzumu a přepychu, na který ovšem studenti a dělníci z venkova, vychovaní ke skromnosti, nebyli zvyklí a nepovažovali ho za správný. Bohatství, přinášené ekonomickým růstem, se tak paradoxně stávalo významným zdrojem stresu.

Studenti navíc trpěli i dalším zdrojem frustrace, jímž se jim stalo samotné studium na vysokých školách. Studium na univerzitě obnášelo (kromě nutnosti platit stále se zvyšující školné) v první řadě nutnost projít příslovečným „peklem“ vyčerpávajících přijímacích zkoušek. Po těch pak i v případě přijetí následovalo o to větší zklamání, když se ukázalo, že doba, kdy byly v Japonsku vysoké školy „baštami pravdy a poznání“ je dávno pryč a že nyní univerzity fungují především jako masové „pěstírny pro roboty do továren“, těsně propojené se sférou byznysu (dobový výraz mluvil o *akademicko-industriálním komplexu*).

Do tohoto ovzduší pak jako příslovečná jiskra do sudu střelného prachu padly barevné filmové záběry, které odvysílala japonská televize v celostátním přímém přenosu z demonstrace jedné ze sekt Zengakurenu na letišti Haneda. Tam při protestech proti odletu tehdejšího japonského předsedy vlády Eisaku Satóa do Jižního Vietnamu přemohla skupinka studentských aktivistů, vyzbrojených stavařskými helmami a dřevěnými tesařskými latěmi policejní jednotky, které ji měly rozehnat. Jeden ze studentů byl při demonstraci zabit a frakce Zengakurenu zaznamenaly masivní vlnu zájmu o členství, především z řad mladých studentů a dělníků, kteří se v roce 1960 ještě nemohli zúčastnit protestů proti Bezpečnostní

smlouvě. 21. října 1968 pak v rámci takzvaného Mezinárodního protiválečného dne došlo k proslulé rozsáhlé demonstraci, při níž davы sympatizantů frakcí Zengakurenu zdemolovaly stanici Šindžuku, jeden z největších nádražních komplexů v Tokiu.

Několik měsíců před těmito událostmi, v červnu 1968, začaly zároveň na dvou největších japonských vysokých školách, Tokijské univerzitě a Univerzitě Nihon, vznikat studentské výbory zvané Zenkjótó⁵⁹

Tyto výbory neměly (přínejmenším zpočátku) žádnou spojitost s krajně levicovými frakcemi Zengakurenu, naopak proklamovaly svou otevřenost komukoli, kdo se k nim bude chtít připojit, bez ohledu na politická přesvědčení. Jednalo se jim výhradně o nápravu situace na univerzitách, na nichž se, vyzbrojeni rovněž stavařskými helmami a latěmi, zabarikádovali, aby tak daly najevo, že jde o „svobodné zóny“⁶⁰, kam nemá přístup policie. Hnutí Zenkjótó se rozšířilo na stovky dalších univerzit a řádově vyšší počet středních škol a ze začátku si dokonce získalo přízeň médií coby hnutí, které vzdoruje policii v boji za osobní a akademické svobody.

Masové rozšíření a popularita v médiích ovšem k Zenkjótó přilákaly právě i pozornost Zengakurenu, který se Zenkjótó následně pokoušel angažovat k celonárodnímu boji za širší společné cíle. Šlo například o protesty proti válce ve Vietnamu a bezpečnostní smlouvě s USA (vůči těm ale vládla všeobecná averze v celé tehdejší japonské společnosti) a rovněž i proti konzervativní japonské vládě – nebo dokonce i o podněcování k marxistickému převratu. Tyto pokusy Zengakurenu o infiltraci nesly částečně ovoce a vnášely tak do dění na zabarikádovaných univerzitách rozkol, kdy někteří studenti politickou radikalizaci uvítali a jiní byli naopak znechuceni manipulací hnutí, které považovali za své, ze strany Zengakurenu.

59 全共闘、全学共同闘争会議, „Výbory společného boje studentů“.

60 Zmínky o nich Murakami uvádí například v úvodní kapitole PB (str. 5-8)

Celkové počty účastníků hnutí (včetně jeho pasivních podporovatelů) se na základě statistických dat – ani přímo na univerzitách, které byly jeho epicentry – neodhadují výše než na dvacet procent celkového počtu studentů. Zbylých 80% se buď hnutí nezúčastnilo, nebo bylo vyloženě proti němu. Ve výsledku to pak znamená, že se do hnutí (aktivně nebo jeho podporou) zapojilo maximálně 300 000 lidí, necelá 4% z tehdejší populace okolo dvaceti let věku (a tedy těsně před nebo po oficiálním dosažení dospělosti, jak ji definuje japonské právo).

Rok 1969 znamenal pro studentské hnutí definitivní konec. Vláda zavedla drakonickou novou legislativu, tzv. „Zákon o správě univerzit“, který nově umožňoval policii zakročit v univerzitních kampusech s mnohem větší razancí. Policie rovněž zavedla účinnější metody boje se studenty vyzbrojenými stavařskými helmami a latěmi. Koncem roku 1969 už byly na většině univerzit barikády násilím strženy a pouliční demonstrace, svolávané frakcemi Zengakurenu, téměř zcela rozehnány.

Samotné frakce Zengakurenu a nejradikálnější ze studentů i v této chvíli ještě upínali naděje k nadcházejícímu roku 1970⁶¹ (v němž na den 19.5. připadlo nové ratifikování Bezpečnostní smlouvy s USA na dalších deset let, což automaticky znamenalo nutnost alespoň formálního projednání celé záležitosti japonskou vládou a tedy i příležitost k demonstracím), rozehnutí studentského hnutí policií koncem roku 1969 však pro podobné plány znamenalo čáru přes rozpočet. Rovněž i pochopení veřejnosti pro studenty rapidně pokleslo, jednak díky tomu, že se prudce zvyšovala životní úroveň, jednak také proto, že si studentské hnutí po obsazení kampusů nedokázalo stanovit konkrétní cíle a vytvořit jakoukoli nosnou vizi do budoucnosti. O nevyhraněnosti hnutí svědčí i fakt, že mezi jeho

61 Murakami tyto události okrajově zmiňuje v NM (díl I, kapitola 4, str. 107).

účastníky nabyly značné popularity⁶² i spisovatel Jukio Mišima⁶³, proslulý svými pravicovými názory a stojící tedy na zcela opačné straně než hnutí Zenkjótó.

Myšlenkově se hnutí omezilo na hlásání „asketického moralismu“ a „sebezapření“ – tedy v podstatě na deklaraci vnitřního vzdoru proti stávajícímu univerzitnímu systému. Tento „asketický moralismus“ a „sebezapření“ v sobě přitom současně skrývaly i jistý vnitřní rozpor. Členové Zenkjótó se rekrutovali z řad studentů, jimž se podařilo úspěšně vykonat přijímací zkoušky na prestižní univerzity, které jim po absolvování zaručovaly slibnou kariéru, tito studenti se však po přijetí na univerzity a následně prožitím zklamání rozhodli, že nebudou usilovat o „zisk a slávu“, nepodřídí se zdejšímu „režimu pěstíren pro poslušné zaměstnance firem“ a nebudou tak „přisluhovat konzumní společnosti“, ale že budou naopak na univerzitách svým odstupem „kultivovat sebe sama“, aby si mohli sebe sama lépe vážit.

Odpor studentů ke „konzumní společnosti“ a „akademicko – industriálnímu komplexu“ rovněž vedl ke kritice probíhající války ve Vietnamu, ze které Japonsko profitovalo, podobně jako už dříve z amerických vojenských operací v Koreji, jakkoli byly nyní zisky menší. Došlo zde snad vůbec poprvé k tomu, že obyvatelé Japonska otevřeně nahlíželi na svůj stát jakožto na agresora a dospěli tak nově i k obecnější reflexi války ve své nedávné historii.

Naprostý závěr historie studentských bouří pak nastal v době po roce 1970 (kdy byla Bezpečnostní smlouva v květnu bez problémů

62 Jak Oguma v článku dokládá přiloženou fotografií, došlo dokonce k tomu, že byl Mišima v květnu 1969 pozván přednášet členům hnutí Zenkjótó na obsazené Tokijské univerzitě. Oguma vysvětluje Mišimovu oblibu tím, že se spisovatel, zastánce ultratradičních předválečných japonských hodnot, se studenty shodoval v antipatiích k jevům, které přinášela sílící modernizace a hospodářský růst.

63 Murakami jej v té souvislosti zmiňuje v samém závěru první kapitoly románu HMB (díl I, kapitola 1, str. 18), nazvané příznačně „25.11.1970“ (datum Mišimovy smrti) a popisující deziluzi z krachu hnutí Zenkjótó.

ratifikována a většina studentů se vrátila do stavu politické apatie). Nejradikálnější a nejvytrvalejší extrémisté vytvořili takzvanou Frakci Rudé armády, která, vystavená neustálému tlaku stále lépe vyzbrojené policie, začala obhajovat nutnost ozbrojené revoluce. Tu ovšem nebylo v Japonsku za stávající situace možné uskutečnit a proto ve Frakci Rudé armády došlo k rozkolu, kdy někteří členové unikli do zahraničí (část uneseným letadlem do Severní Koreje, část se na Středním Východě přidala k palestinským bojůvkám), a zbytek se v Japonsku spojil s dalšími ozbrojenými frakcemi a utvořil takzvanou Spojenou Rudou armádu. V únoru 1972 nakonec došlo k finálnímu střetu s policií v prefektuře Nagano, kdy ve skupině Spojené Rudé armády, která se v horách nejprve skrývala před policejním pronásledováním, došlo po sporech o vedení ke krvavé vnitřní čistce⁶⁴, po níž bylo 8 členů hnutí zadrženo policií a zbylých pět obsadilo 19.2. pod horou Asama poblíž Karuizawy místní horskou chatu, v níž se zabarikádovali a manželku jejího správce vzali jako rukojmí. Chata byla následně obležena policií, která po několikadenním vyčkávání nakonec na objekt obsazený povstalci 25.2. zaútočila a po vleklých a náročných bojích jej za použití vodních děl a demoličních strojů dobyla, vystavena palbě ze střelných zbraní. O obléhání horské chaty Asama se průběžně informovalo v médiích a závěr bojů dokonce nepřetržitě vysílala japonská televize NHK v přímém přenosu, což také znamenalo definitivní konec jakýchkoli sympatií, které snad ještě mohla veřejnost, jakož i ještě zbylí aktivisté chovat k pozůstatkům studentského hnutí a radikální levici vůbec.

Jediným pozitivním odkazem, který podle Ogumy celé hnutí nakonec přežil, bylo to, že se díky němu do japonské veřejné debaty dostala

64 Tato událost je Murakamim zmiňována (v pokřivené verzi románového paralelního světa mediálních dezinformací jako *přestřelka u jezera Motosu*) v 1Q84 (díl I, kapitola 9, str.191-192), kde ji Murakami dává do souvislosti s následným vznikem náboženské sekty, hrající v příběhu jednu z hlavních úloh.

témata jako problémy kvality životního prostředí a otázky rovnoprávnosti žen a národnostních menšin. Reformy univerzitního systému, zpočátku studenty požadované, se nekonalý žádné. Většina někdejších protestujících studentů se po absolvování univerzitního studia bez odporu zařadila právě mezi „poslušné zaměstnance firem“ – mimo jiné i proto, že poptávka po pracovních silách byla tak velká, že firmy neváhaly zaměstnávat ani někdejší aktivisty. Na rozdíl například od Německa, kde stála podobná hnutí mimo jiné u zrodu německé strany zelených, nezanechaly po sobě japonské protestní bouře prakticky žádné výraznější stopy. Protesty vyzněly naprázdno a systém, proti němuž se protestující vymezovali, je nakonec plně pohltit.

Sám Haruki Murakami k době studentských bouří a jejímu odkazu uvádí následující osobní svědectví:

„Když jsem se dostal na univerzitu Waseda a vydal se do Tokia, psal se zrovna konec šedesátých let, vrcholily studentské bouře a vysoké školy byly dlouhou dobu uzavřené. Nejprve kvůli stávkujícím studentům, později proto, že je nechalo zavřít univerzitní vedení. A díky tomu (dá-li se to vůbec tak říct), že se téměř neučilo, vedl jsem jen hodně lajdácký studentský život.

*Nikdy mě neužili na to, abych vstupoval do nějakých skupin a něco tam podnikal s ostatními a tak jsem se ani nepřipojil k žádné názorové frakci, studentské hnutí jsem ale v zásadě podporoval a sám za sebe pro něj také dělal všechno, co bylo v mých individuálních silách. Názorové rozdíly mezi jednotlivými frakcemi se ale prohlubovaly a ve chvíli, kdy tyto takzvané **vnitřní rozbroje** začaly zcela nepokrytě přinášet lidské oběti (dokonce i přímo v naší třídě na literární fakultě byl zavražděn jeden z apolitických studentů), jsem, tak jako většina studentů, ztratil o zmíněném hnutí veškeré iluze.*

*Něco s ním bylo špatně a v nepořádku. Scházela mu zdravá představivost. Měl jsem takový dojem. A pak, když konečně ty prudké bouře ustaly, zůstala po nich ve mně jen hořká pachuť beznaděje. Ať mělo hnutí sebesprávnější slogany a přinášelo sebekrásnější poselství, šlo pouze o prázdná slova, pokud duševní síla, která za nimi stála, nebyla silou morální. Přesně to jsem tehdy poznal na vlastní kůži a dodnes si to nedám vymluvit. Ano, slovo má sílu. Ta síla ale musí být **správnou**, anebo alespoň **spravedlivou** silou. Slova si nesmí začít žít vlastním životem.“⁶⁵*

Murakami, zcela jasně jeden z někdejších 20% *nelhostejných studentů* a necelých 4% *nelhostejné populace*, jak o nich mluví Oguma, tedy shrnuje vlastní pocity ze studentského hnutí jako hořké poznání. Hořké, protože založené na dvojnásobném zklamání. Nejprve na zklamání ze situace v Tokiu a na vysokých školách – proč by jinak hnutí „v zásadě podporoval a dělal pro něj vše, co bylo v jeho silách“? – a za druhé, na zklamání z toho, že studentské pokusy o nápravu situace nakonec fatálně selhaly kvůli nedostatku vnitřní invence.

Snad každý z účastníků hnutí, který bral svou účast na něm poctivě, patrně tehdy stanul před podobným rozčarováním – a s ním i před nutností bilancovat a ptát se sám sebe, co dál⁶⁶. O Murakamim je známo, že nakonec, na rozdíl od jiných dřívějších aktivistů, „nenechal slova žít si svým vlastním životem“ a nepopřel své dosavadní přesvědčení tím, že by se nechal snadno zaměstnat u některé z velkých japonských firem, ale zkusil se postavit na vlastní nohy.

„Jelikož se mi hnusilo jít si hledat práci do nějaké firmy (vysvětlovat, proč se mi to hnusilo, by taktéž bylo nadlouho (sic!) a proto to opět s

65 職業としての小説家 (Spisovatel jako povolání), kapitola 2, str 36 a 37

66 Viz též: Derichs Claudia, *Japan. „1968“ – History of a Decade, 1968: Memories and Legacies of a Global Revolt*, Washington DC: German Historical Institute, Bulletin Supplement 6, 2009,

*dovolením vynechám), rozhodl jsem se otevřít si vlastní podnik.“*⁶⁷

A byla to patrně také tato věrnost vlastnímu přesvědčení, jenž jej nakonec přivedla ke psaní, ve kterém debutoval právě románem KUK, popisujícím jedno navenek nudné léto roku 1970, v němž se v rodném městě sejdou na prázdninách dva kamarádi, kteří se v Tokiu předchozího roku zúčastnili demonstrací. Sám autor popisuje počátky své spisovatelské dráhy značně anekdoticky a uvádí, patrně naschvál, čtenáře na falešnou stopu historkou, že úmysl psát dostal „zničehonic“, když se v dubnu 1978 šel podívat na baseballový zápas⁶⁸, pokud si ale dáme dohromady časová data, týkající se historie studentských bouří s údaji té části příběhu KUK, která se týká Dereka Heartfielda, připomeneme si, že se zde vypravěč zmiňuje, že se o sepsání událostí z léta 1970 pokouší „marně a s námahou už celých 8 let, strávených nasloucháním jiných lidí“. A také, že pro něj psaní představuje terapii, kterou jsme shrnuli v následující větě: *Abych zachránil sám sebe, musím „bojovat slovy“ a mou metodou je zprostředkování informací.*

Murakami tedy odmítá připustit, aby si „slova začala žít vlastním životem“, a jeho vypravěč jimi hodlá „bojovat o záchranu sebe sama“. Oba se tak rozhodují na základě toho, co prožili během doby studentských bouří koncem šedesátých let, které pro ně znamenaly zlomový a určující prožitek.

Sám vypravěč se přitom o tomto prožitku zmiňuje v textu jen velmi kuse, odtažitě a téměř s nechutí. Až ve třetině knihy, v kapitole 12, se

67 Murakami, Haruki. *Šokugjó tošite no sakka*, Tókjó: Switch Press, 2015, kapitola 2, str 32

68 Murakami, Haruki. *Šokugjó tošite no sakka*, Tókjó: Switch Press, 2015 kapitola 2, str 41

z dialogu, který vede po telefonu s hlasatelem rádia⁶⁹, odkud mu zavolají kvůli možnosti vyhrát tričko, můžeme vůbec dozvědět, že je vypravěči 21 let, studuje na vysoké škole biologii a z těchto údajů si (na základě znalosti systému japonských vysokých škol vyvodit), že je zrovna v posledním ročníku studia. V kapitole 19 se vypravěč letmo zmíní⁷⁰, že byl poblíž nádraží Šindžuku v době, kdy se tam konala „největší demonstrace“ a v kapitole 22 pak na pár řádcích⁷¹ vypráví přítelkyni, že se zúčastnil demonstrací a stávek a dodává, že mu přitom policista vyrazil zub. Dívka se jej ptá, jestli vůči tomu policistovi cítí pomstychtivost, což vypravěč popře a poté, co se dívka následně zeptá, zda tedy jeho vyražený zub měl nějaký smysl, vypravěč popře i to, čímž je téma smeteno ze stolu jak v rozhovoru, tak i ve vypravěčově vyprávění samotném. Jako by pro něj celé téma ani nebylo zvlášť důležité. Anebo, jako by se ostýchal používat slova, která se nakonec mohou ukázat *prázdnými*. Mnohem větší pozornost a prostor věnuje popisu svých tehdejších vztahů, jakožto záležitostí, které prázdné *nejsou* a ve kterých se může jako člověk projevit s větší opravdovostí než na demonstracích, z nichž mu nakonec zbyla jen hořká pachuť. Podívejme se na ně nyní blíže.

1) Vypravěč se v roce 1966 seznamuje na vyšší střední škole se spolužačkou. Oběma je sedmnáct let. Jejich vztah je velmi „tělesný“ a oba se zároveň domnívají, že jeden druhého „velice milují“. Několik měsíců poté, co v březnu 1967 středoškolská studia završí a vypravěč odchází studovat do Tokia na univerzitu biologii, se oba rozcházejí ze zcela triviálního důvodu a už se pak víckrát nesetkají. Vypravěč na dotyčnou občas vzpomíná za noci, kdy nemůže spát.

2) S druhou dívkou se vypravěč seznamuje za „nejbouřlivější

69 KUK str. 58

70 KUK str. 73

71 KUK str. 88

demonstrace na Šindžuku“.⁷² Dívka patří mezi hippies, nemá kam jít a nemá žádné peníze. Uvažuje, že by se nechala zatknout policií, aby o ni bylo aspoň nějak postaráno. Vypravěč ji raději přemluví, ať jde bydlet k němu. Dívka s ním týden žije, během té doby ale nepromluví skoro ani slovo a nic mu o sobě neprozradí. Pak jednoho dne zmizí beze stopy a nechá po sobě pouze vzkaz, naznačující, že jí je vypravěč nesnesitelně protivný.

3) V roce 1969 se vypravěč v univerzitní knihovně seznamuje se svou třetí dívkou, studentkou francouzštiny. Dívka během vztahu pronese nelichotivý komentář o tom, že vypravěč spatřuje smysl své existence pouze ve svém pohlavním orgánu. Také vypravěči prorocky sdělí, že se na univerzitě ocitl výhradně proto, aby mu mohlo být dáno znamení shůry. V říjnu 1969 se mezi ní a vypravěčem odehraje rozhovor, kdy se jej dívka zeptá, zda si ji chce vzít, zda ji má rád a na další záležitosti ohledně vývoje jejich vztahu. Vypravěč jí na vše odpoví kladně, dívka jej ale vzápětí označí za lháře. Vypravěči celá scéna utkví pevně v paměti (čímž autor dává najevo, že je velmi významná) a když si ji pak po delším čase opět vybaví, přiznává sám sobě, že tehdy opravdu lhal, ovšem „jen v jedné jediné věci“. V půli března 1970 pak spáchá třetí vypravěčova přítelkyně sebevraždu – oběsí se v houští poblíž univerzitního tenisového kurtu. Její tělo najdou po čtrnácti dnech, počátkem dubna, kdy začíná nový školní rok.

Celková bilance jeho tří vztahů tedy pro vypravěče vyznívá vysloveně nelichotivě. První zachází na nedostatek skutečného vzájemného pochopení, končí vypravěčovým odchodem z rodného

⁷² V textu nedatováno, soudě ale podle celkového časového kontextu se s největší pravděpodobností jedná o Ogumou zmiňovanou masovou demonstraci 21.10.1968, konanou v takzvaný Mezinárodní protiválečný den.

města do Tokia a zanechá ve vypravěči výčitky svědomí. Druhý následně ukazuje vypravěče jako „protivného člověka“, od kterého po pouhém týdnu uteče i dívka, která nemá, kam by jinam šla. Třetí vztah dokonce končí tragédií – dívka v jeho průběhu označí vypravěče za sobce, který bere ohledy jen na vlastní potěšení a on jí pak v zásadní chvíli vztahu zalže, po čemž následuje dívčina sebevražda. V textu není přímo vysvětleno, jaká je mezi jeho lží a sebevraždou dívky přesně souvislost a v čem přesně zalhal, jsou to nicméně dvě události, postavené Murakamim na časové ose příběhu v *chronologické posloupnosti*.

Z časového údaje, který je uveden, (polovina března), dále vyplývá, že dívka sebevraždu vykonala v době univerzitních jarních prázdnin (které v Japonsku spadají na dobu od konce února do začátku dubna) a tedy v době, kdy vypravěč byl mimo Tokio doma v rodném městě (v závěru kapitoly 28 se krátce zmiňuje, že do rodného města jezdí vždy o jarních a letních prázdninách). Sled událostí je tedy zřejmě tento: *vypravěčova lež – dívčina sebevražda ve vypravěčově nepřítomnosti – vypravěčův příjezd do Tokia a zjištění, že je dívka pryč – objevení mrtvé dívky v křoví*. Naprosto jisté v každém případě je, že i tento třetí dosavadní vypravěčův vztah už je ve chvíli, kdy je vypravěč doma na letních prázdninách roku 1970, nenávratně u konce (dívka už není naživu). Zbývají pouze dvě možné varianty sledu událostí: Vztah vypravěče a dívky skončil *už před* dívčinou sebevraždou (rozešli se a nato se dívka zabila), anebo se nerozešli a vztah skončil *až* dívčinou sebevraždou. To znamená, že vypravěč mohl prožít příběh jen ve variantě: *zalhal jsem dívce – rozešli jsme se – dívka se zabila*, anebo ve verzi: *zalhal jsem dívce – nerozešli jsme se – dívka se zabila*, kdy na samém začátku stojí vždy vypravěčova lež a na samém konci pak vždy dívčina smrt. V rámci informací, které jsou k dispozici, tedy volíme pouze mezi otázkou, zda jeho lež vedla k dívčině sebevraždě přímo, anebo s mezistupněm rozchodu. Povšimněme si také, že v

textu románu informaci o vypravěčově lži, které se dopustil vůči přítelkyni, dostaneme až jako poslední z celé sekvence⁷³, v kapitole, která začíná slovy:

„Tu a tam lžu. Naposledy jsem lhal loni. Lhaní se mi hrozně protiví. Lhaní a mlčení jde bez debaty označit za dva největší hříchy lidské společnosti“⁷⁴

Tohle přiznání vypravěč vysloví v roce 1970, o letních prázdninách (ve chvíli, kdy už je jeho přítelkyně přes čtyři měsíce po smrti) a nato popíše už zmíněnou situaci, kdy dívka zalhal. Z jeho výpovědi je zároveň patrné, že nad událostí pociťuje lítost a tedy sám zřejmě svou lež do souvislosti se smrtí dívky staví. Vypravěč nadto na všechny tři své vztahy vzpomíná ve chvíli, kdy se na prázdninách v rodném městě v roce 1970 čerstvě seznámil a nový vztah začíná vypadat nadějně – má tedy pádný důvod k zamyšlení sám nad sebou. Výmluvné rovněž je, že vypravěč v té souvislosti navíc uvede, že dva týdny po dívčině smrti (což časově odpovídá době, kdy je objeveno dívčino tělo) četl Micheletovu⁷⁵ *Čarodějnice*, kde mu utkvěla pasáž o inkvizitorovi, jehož spravedlnost je tak věhlasná, že se ti, které má soudit, raději sami zbavují života⁷⁶.

Události, které ve vypravěčově životě předcházejí létu 1970, v sobě tedy skrývají hned dvojí trauma – rozčarování ze studentského hnutí, které zašlo na vlastní nedostatky, a rozčarování ze sebe samého, jakožto ze člověka, který selhal ve chvíli, kdy bylo potřeba rozhodného

73 KUK kapitola 34, str.129

74 KUK, kapitola 34, str. 126-127

75 Jules Michelet, 1798 – 1874, francouzský historik. Zmíněná *Čarodějnice (La Sorcière)* je jeho esej, představující romantizující pohled na ženy, obviňované z čarodějnictví, jako na představitelky revolty proti středověkému myšlení.

76 KUK, kap. 21, str. 82.

kroku. Kazuo Kuroko⁷⁷ interpretuje ve své systematické studii⁷⁸, věnované Murakamiho dílům, román KUK jakožto první z takzvaných *příběhů o ztrátě* (喪失の物語), to ovšem není pro situaci vypravěče KUK nejvýstižnější výraz. Jde sice o ztrátu, ovšem o takovou, u které vypravěč cítí, že na ní má podíl svým jednáním. Výraz „pocit ztráty, o které vypravěč tuší, že ji zavinil vlastním jednáním“ se ovšem nemusíme nijak bát označit přiléhavějším termínem „výčitky svědomí“ a tedy, obecněji řečeno, mluvit se vší určitostí o pocitu *viny*.

IIIa/M

Co se naproti tomu dozvídáme o životě vypravěčova kamaráda Myšáka před letními prázdninami 1970? Je toho až překvapivě málo. Kromě informací o jeho rodinném zázemí (a krátkém sdělení, že se chtěl stát pilotem, ale neměl na to dostatečně dobrý zrak) pouze to, že se s vypravěčem seznámili poté, co v roce 1967 oba ve stejný rok začali studovat vysokou školu. Stane se tak v jejich rodném městě, kde si shodou okolností vyjedou, patrně po popíjení strávené noci, za úsvitu na projíždku Myšákovým autem, havarují a udělají v městském parku škody, které pak po tři léta, do roku 1970, splácejí. Událost je sblíží, Myšák se vypravěči představí pod svou přezdívkou a od té doby se scházejí každé letní a jarní prázdniny, kdy je vypravěč ve městě, v Džejově baru anebo u Myšáka v garáži a popíjejí.

Druhá informace, kterou z té doby o Myšákovi máme, je ta, že někdy mezi lety 1967 a 1968 jel se svou přítelkyní do Nary, kde se byli podívat na dávnou hrobku⁷⁹, přičemž se v textu výslovně říká, že

77 (黒古一夫), 1945, literární kritik a vysokoškolský pedagog na Univerzitě Cukuba.

78 Murakami Haruki, *“Sóšicu” no monogatari kara, “Tenkó” no monogatari e*, Tókjó: Bensei šuppan, 2007

79 tzv *kofun* (古墳), mohylové hroby, stavěné v Japonsku od konce 3.

šlo o hrobku dávného císaře. Myšák, o němž již víme, že si těžce bere k srdci svou rodinnou minulost a neprávem nabyté bohatství svého otce, je už ve chvíli, kdy o zážitku z Nary vypráví, rozhodnutý, že se (jako již třetí z postav, uvedených v knize) bude věnovat psaní, a to naplno, jako skutečný spisovatel, a vzpomínku na návštěvu mohyly hodnotí v tomto směru jako jeden z klíčových, formujících zážitků. Kriticky se zmiňuje, jak jej pohled na mohylu zdrtil zcela naddimenzovanými rozměry té stavby, (která mu připomínala spíš horu, než hrob hodný toho jména) a jak se následně rozhodl, že chce psát nikoli pro takovéto mohyly, ale pro „žáby, které plavou v jejich vodních příkopech, cikády v letní trávě a pavouky, kteří si staví sítě na plotech, postavených okolo“.⁸⁰ Smysl uvedené metafor, ve které Myšák upřednostňuje jako příjemce svého díla bezvýznamné, pomíjivé tvory před staletí přetrvávající architektonickou manifestací organizované státní moci, jistě není třeba dlouze vysvětlovat, významné konotace⁸¹ s sebou navíc přináší výslovná zmínka, že šlo o hrobku císařskou. Povšimněme si také, že do tohoto kontextu drobných a bezvýznamných tvorů, jako jsou žáby, pavouci a cikády, také výtečně zapadá Myšákova přezdívka⁸².

Třetím a posledním známým údajem o Myšákově osobě v době před

do konce 7. století našeho letopočtu nejvýznamějším jedincům. Největší z nich, připisované nejvlivnějším vládcům, mají typicky půdorys tvaru klíčové dírky, jsou obehnány vodním příkopem a dosahují délky 200 – 475 metrů. Jak uvádějí Boháčková a Winkelhöferová, četné rysy těchto mohyl naznačují spojitost s kontinentem, patrně s Čínou nebo Koreou. Viz: Boháčková, Libuše, Winkelhöferová, Vlasta. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama, 1987, str. 37-39

80 KUK, kap. 31, str. 115

81 Například ve světle toho, co říká už zmíněný Ian Buruma o japonském revizionismu. Buruma, Ian. *The Wages of Guilt*, London, Sydney, Glenfield, Bergvlei: Vintage, 1995, str. 252

82 V originále co do mluvnického rodu nepříznačové 鼠 (Nezumi) což, doslovně přeloženo, znamená myš (drobnou a šedivou, implikující bezvýznamnost, nejde tedy o vyloženě „odpudivý“ myší druh jako například krysa nebo potkan).

létem 1970 je informace, kterou sděluje vypravěči v rozhovoru při prázdninovém setkání. Týká se toho, že Myšák zanechal studia na vysoké škole, protože se tam „tak dlouho snažil nemyslet na sebe víc než na jiné lidi, až byl nakonec zbit policií“⁸³. Což je samozřejmě údaj, který je třeba číst tak, že Myšák, stejně jako vypravěč, považoval studentské hnutí za správné, tento svůj názor vyjádřil tím, že hnutí podporoval minimálně účastí na demonstracích a stávkách, a byl za to nakonec vystaven policejnímu násilí. Následně se rozhodl k tak radikálnímu kroku, jako je úplné zanechání studia (sám vypravěč, jak víme, na vysoké škole zůstal). Taková je výchozí situace, se kterou postava Myšáka vstupuje do hlavní části románového příběhu, letních prázdnin roku 1970.

IIIb

Jak vyplývá z letopočtů, které nám autor poskytuje v textu, narodili se jak vypravěč, tak Myšák krátce po druhé světové válce (vypravěč 24.12.1948, Myšák přibližně v září 1947) a v době letních prázdnin 1970 je tak prvnímu 21, druhému 22 let. Dozvídáme se, že v roce 1967, kdy se seznámili, začali oba současně studovat vysokou školu, což z roku 1970 dělá, alespoň pro vypravěče, čtvrtý a tedy s velkou pravděpodobností i závěrečný ročník studia⁸⁴ a letní prázdniny, během nichž se setkávají, jsou patrně jeho vůbec posledními. Myšák, jak už víme, školy z vlastního rozhodnutí zanechal po nepříjemných zážitcích s policií, vypravěč zaujal rezignovaný přístup, na „normalizované“ univerzitě nakonec zůstal a připravuje se své studium završit.

83 KUK, kap. 31, str. 113

84 Stránka <https://ja.wikipedia.org/wiki/修業年限> uvádí základní délku studia na japonské vysoké škole jako 4 roky a v dalších Murakamiho románech (NM, KMTN) se většinou pracuje právě s tímto údajem. Viz například úvodní věta kapitoly 5 KMTN: 大学での四年間について語るべきことはあまりない。(„O čtyřech letech strávených na vysoké škole skoro nemám co říct.“)

Oba se tedy potkávají v rodném městě ve chvíli, kdy mají už po nějakou dobu každý za sebou svou vlastní odpověď na otázku „a co teď?“ která se před nimi vynořila s koncem studentského hnutí. Navenek ovšem vše probíhá jako každé léto: vypravěč a Myšák se scházejí v Džejově baru, kde popíjejí pivo a debatují.

I jejich úvodní setkání⁸⁵ (odehraje se ještě předtím, než Myšák vypravěči popíše svůj zážitek u císařské mohyly v Naře) proběhne v obvyklém duchu: Myšák u piva nadává na bohaté lidi (což prý dělává každé léto) jako na společenské parazity, ze kterých je mu špatně a když mu vypravěč opáčí, že je sám z bohaté rodiny, dojde mezi nimi (opět jako každé léto) k menší hádce. Myšák tvrdí, že to přece není jeho vina, vypravěč mu oponuje, že to jeho vina je. Navenek tedy vše probíhá tak, jako každé léto.

Už vzápětí se ale začne ukazovat, že se oproti dřívějšku něco přece jen změnilo: Myšák se na základě svých nedávných prožitků na univerzitě vůbec poprvé začne ptát na příčiny své antipatie k bohaté části japonské společnosti a dochází k závěru, že ji nemá rád proto, že tito lidé nemusí o ničem zvlášť přemýšlet a o nic se zvlášť starat – žijí si zkrátka uzavřeni ve svých slonovinových věžích. To je také počátek převratného vývoje, kterým během následujících několika dnů, jejichž popisu je převážně věnovaný románový diskurs, Myšák projde. Po úvodní debatě o boháčích dojde k hovoru o čtení, při němž je Myšák přímo osudově inspirován vypravěčem a jeho zálibou v knihách. Začne sám, dosud knihami naprosto nezasažený, zničehonic s velkým zájmem číst a po zkušenostech, které mu jeho nová záliba přinese, se velmi záhy, ještě před vypravěčovým návratem do Tokia, rozhodne, že by něco takového dokázal také, a vzápětí začne i sám psát. Zážitky z doby studentských bouří a vypravěčův příklad tedy Myšáka inspirují k tomu, že zanechává studia, začíná vážně přemýšlet o světě okolo sebe a své úvahy pak zpracovávat literární formou.

85 KUK kapitola 3, str. 13 – 17

Džejův bar tedy v příběhu KUK funguje jako styčný bod⁸⁶, jako prostor, ve kterém se setkávají lidé a myšlenky, aby pak mohlo vzniknout něco nového. Důležité, proměňující setkání zde nemine ani vypravěče. Kterým směrem se bude vyvíjet jeho příběh, naznačuje už nenápadná scéna, kdy během debaty s Myšákem vyjde najevo, že vypravěč právě čte *Citovou výchovu*. Vzhledem k ději tohoto Flaubertova románu, věnovaného popisu deziluze z vývoje francouzské společnosti po revolučním roce 1848 by se zdálo, že se vypravěč četbě věnuje čistě na základě vlastních zkušeností s neúspěchem studentského hnutí, zmínka o *Citové výchově* však odkazuje ještě i jiným směrem: k jeho třetí přítelkyni, studentce francouzštiny, která spáchala sebevraždu. Od koho jiného by totiž vypravěč, sám student přírodovědného oboru, měl svůj zájem o francouzskou literaturu? I název Flaubertova románu je v daném kontextu, kdy vypravěče v souvislosti se sebevraždou dívky trápí výčitky, sdostatek výmluvný. Nehledě na to, že v dalším textu KUK najdeme až překvapivě mnoho odkazů⁸⁷ právě na francouzskou kulturu, které kolem sebe vypravěč buď bezmála na každém kroku nachází, anebo prozrazuje, že je důvěrně zná, jako by si tím chtěl svou tragicky zahynulou přítelkyni stále připomínat.

Vlastní vypravěčova „citová výchova“ začne v románu ve chvíli, kdy mu prostor Džejova baru zprostředkuje setkání s tajemstvím zahalenou postavou neznámé dívky bez malíčku na levé ruce. Tu vypravěč jednoho dne, kdy je v baru sám bez Myšáka, objeví ležet

86 Podobný styčný bod najdeme i v dalších Murakamiho románech, kde tvoří významný prvek, velmi důležitý pro rozvoj děje: v PB se setkáme s motivem telefonního rozvaděče, v DDD s postavou Ovčího mužíka, který vypravěče jako pomyslný spojovatel v ústředně „přepojuje“ na lidi, které má vypravěč potkat, aby prošel vývojem, který je pro něj nezbytný.

87 Například oblečení značky Lacoste v kapitole 33, francouzské námořníky v Džejově baru v kapitole 10, nebo zmínky o románu Romaina Rollanda *Jan Kryštof* v kapitole 32.

(přiotrávenou alkoholem a s lehčím zraněním na hlavě) na podlaze na toaletách. Nikdo, ani sám Džej, ji v baru nezná a situace je nakonec vyřešena tak, že dívce vypravěč a Džej ošetří zranění a vypravěč ji poté zaveze svým autem⁸⁸ k ní domů. Když se ukáže, že dívka bydlí sama, zůstane u ní přes noc a dává na ni pozor – má svou zkušenost s tím, jak jeden z jeho přátel na otravu alkoholem zahynul.

Druhý den ráno jej dívka podezřívá, že ji ve spánku zneužil a nedá se přesvědčit ani vypravěčovým zapřísaháním se. Nálada je pod bodem mrazu. Vypravěč ji zaveze autem do práce, dívka mu za svezení vnutí peníze, aby se mu nemusela cítit zavázána. Zhola nic nenasvědčuje tomu, že by se ještě někdy měli setkat, vzájemná setkávání „lidí a myšlenek“, která v příběhu zprostředkovává Džejův bar, nejsou ovšem tak náhodná, jak by se snad zdálo. Ukazuje se, že se události daly do pohybu razantněji, než by se kdo nadál, a vypravěče začínají dohánět důsledky jeho jednání v minulosti. Večer obdrží telefonát ze sobotního vysílání, (které zrovna z čiré nudy poslouchá), v němž se dozví, že mu prý „jistá dívka“ chce nechat zahrát písničku *California Girls* a pokud vypravěč uhodne, o koho jde, pošlou mu z rádia tričko. Vypravěč si vzpomene, že si před pěti lety přesně tuto nahrávku vypůjčil na gramofonové desce od spolužačky ze střední školy a že desku dosud nevrátil. Vypravěč slíbí přes moderátora dívce, že jí desku vrátí. Jméno spolužačky, které moderátorovi uvede, přesně souhlasí a z rádia mu za tři dny přijde poštou tričko.

Když si vypravěč tričko oblékne, jde se v něm projít do přístavu, kde vzápětí objeví malý obchod gramodeskami. Vejde dovnitř, aby koupil spolužačce desku, kterou jí dluží a několik dalších navíc jako omluvu za to, že ji nechal čekat. V prodejně zjistí, že zde jako prodavačka

88 Jak vyjde najevo v kapitole 9, str. 43, vlastní vypravěč sice auto, ovšem z druhé ruky – tento údaj nám naznačuje vypravěčovo společenské zařazení do rodiny, která zdaleka není tak dobře situována, jako Myšáková.

pracuje dívka bez malíčku, kterou potkal v Džejově baru. Pokusí se ji pozvat na oběd, ale je odmítnut.

Tři další dny pak vypravěč pátrá po spolužačce ze střední školy, které chce vrátit gramodesku. Jeho pátrání ale vyznívá zcela naprázdno. Zjistí pouze, že spolužačka letos v březnu zanechala studia na univerzitě a z ubytovny, kde bydlela, se odstěhovala neznámo kam. Vypravěč poté věnuje gramodesky Myšákovi s měsíčním předstihem k narozeninám.

Poté, co podnikne tento pokus o vypátrání spolužačky, obdrží další telefonát: tentokrát volá dívka bez malíčku, která ho do té chvíle odmítala. Říká, že na něj sehnala číslo v Džejově baru, omlouvá se, že na vypravěče nebyla zrovna milá a dává si s ním sraz v Džejově baru ještě téhož večera.

Během schůzky v Džejově baru se pak vypravěč dozvídá, že dívka pochází z rozvrácené rodiny. Otec jí zemřel, její matka a sestra (dvojče, od kterého se liší pouze chybějícím malíčkem), žijí pryč „kdesi daleko“.

Následujícího dne mu dívka volá znovu a zve jej na oběd. Během oběda se odehraje rozhovor, v němž dívka vypravěče, (mimo jiné i po vyslechnutí historky o tom, že se vypravěč nechce pomstít policistovi, který mu vyrazil zub a raději chce na vše zapomenout) ohodnotí jako nepodnikavého nekňubu, který se příliš nechává vláčet okolnostmi. Stěžejní část rozhovoru zní následovně:

彼女は下唇を軽く噛んだ。

「何故いつも訊ねられるまで何も言わないの？」

「さあね、癖なんだよ。いつも肝心なことだけ言い忘れる」

「忠告していいかしら？」

「どうぞ」

「なおさないと損するわよ」

Začala si trochu kousat dolní ret.

„Proč vždycky mluvíš až teprve, když se tě někdo⁸⁹ na něco zeptá?“

„No jo, to už je holt můj zlovyk. Vždycky zapomenu říct to nejdůležitější.“

„Můžu ti dát jednu radu?“

„Posluž si.“

„Měl bys s tím něco udělat, jinak se ti to vymstí.“⁹⁰

Nakonec dívka bere vypravěče za ruku a říká, že teď pojede na týden *na výlet* a po návratu že mu zavolá.

Po uplynutí týdne se dívka bez malíčku vrací z *výletu*. Zavolá vypravěči a dávají si sraz v místním sídle YWCA, přičemž vyjde najevo, že tam dívka bez malíčku chodí na *francouzskou konverzaci*. Za týden, co se neviděli, jako by zestárla o tři roky. Když se jí vypravěč ptá, jak se měla na výletě, sdělí mu, že mu lhala a na žádném výletě nebyla. Vypravěč následně vzpomíná, jak sám zalhal své přítelkyni.

Dívka mu chce vysvětlit, proč zalhala, ale vypravěč to odmítne. Nemá to podle něj smysl. Dívka se jej ptá, kdy se vrací do Tokia. Vypravěč říká, že příští týden a dívka se bojí, že se bude cítit sama. O samotě prý totiž slýchá hlasy, které jí říkají ošklivé věci. Dívka se nakonec rozpláče a vypravěč ji utěšuje.

Vypravěč jde nakonec s dívkou domů a nocuje u ní. K ničemu ale mezi nimi nedojde. Dívka mu vysvětluje, že právě prodělala interrupci. Tvář toho, s kým otěhotněla, si už vůbec nevybavuje. Vypravěč se pokusí vybavit si tvář své třetí přítelkyně, ale také se mu to nedaří.

89 V kontextu rozhovoru má dívka samozřejmě na mysli sebe samotnou, větu lze ovšem, vzhledem k tomu, že její přesný smysl určuje díky nepřítomnosti zájmen a díky samo o sobě neurčitému 訊ねられる, *být tázán*, právě až kontext, číst i v obecném smyslu, který je zde navíc velmi důležitý: Proč nikdy nic neřekneš aktivně, sám od sebe, jako první?

90 KUK, kap. 22, str. 89.

Utěšuje dívku, a když usínají, volá dívka ze spaní matku. To je naposledy, co se s ní vypravěč v příběhu vidí.

Vypravěč následně poslouchá obvyklé sobotní hudební vysílání v rádiu a z dopisu od posluchačky, který moderátor čte do éteru, se dozví, že dívka, které chtěl vrátit gramodesky, nejspíš odešla z univerzity, aby se mohla starat o sestru, která leží doma s chorobou páteře bez vyhlídek na uzdravení. Sestra, upoutaná s nemocnými zády na lůžku, píše v dopise, že i z této situace se člověk může něco naučit a ona že to rozhodně chce aspoň zkusit. Vypravěč se rozloučí s Džejem a odjíždí autobusem do Tokia. Když pak přijede do rodného města během zimních prázdnin, zjišťuje, že dívka bez malíčku zmizela neznámo kam.

Shrnout, jaké *propojení* tedy Džejův bar přinesl vypravěči, je poměrně jednoduché. *Náhoda* jej zde dá dohromady s dívkou, která navenek vzbuzuje nadějnou možnost nového vztahu „číslo čtyři“. To se ale nestane. Dívka nejprve prohlédne vypravěčovy povahové slabiny, upozorní ho na ně a varuje ho, že by se měl změnit. Poté na týden *odjede*, a když se zase objeví, vyjde najevo, že má za sebou traumatizující zážitky (neúspěšný vztah a interrupci), které ji patrně také nakonec dovedou k tomu, že vypravěči zmizí beze stopy. Vztah tedy (opět) nadobro ztroskotá a vypravěči po něm navíc zůstane vědomí jakési osudové spojitosti se vztahem číslo tři, naznačené dalšími francouzskými motivy (které odhalí tentýž den, co zprávu o interrupci): konverzací, na kterou dívka chodí a tričkem Lacoste, které má na sobě.

Dívka-dvojče bez malíčku tedy nepřinese vypravěči štěstí: přichází do jeho života spíše jako upozornění, že jeho vina na vztahu číslo tři ještě není vůbec smazána, a také jako varování, že pokud se nezmění a něco se sebou neudělá, nakonec se mu to vymstí.

K úplnému shrnutí této části románového příběhu je ještě potřeba interpretovat velmi zajímavou pasáž, která je do něj vložena. Dozvídáme se, že dobu, po níž je dívka *na výletě*, je nakonec vypravěč přinucen trávit v téměř úplné osamělosti, poněvadž se během zmíněného týdne dívčiny nepřítomnosti začne znenadání chovat zvláštně Myšák. Má jakési potíže v blíže neurčeném vztahu.

Zvláštní Myšákovo chování začíná ve stejný den, kdy se v baru poprvé ukáže dívka bez malíčku. Vypravěč, zklamaný z toho, že Myšák dlouho nejde a on musí v baru vysedávat sám, zkusí Myšákovi nakonec zatelefonovat. Telefon ale zvedne jakási neznámá žena. Vypravěč přitom zná členy Myšákovy domácnosti a ví, že Myšák zvedá telefony vždycky sám. Omluví se, že jde o omyl a zavěsí.

Večer toho dne, kdy vypravěč o pár dní později poobědvá u dívky bez malíčku, jej Myšák, (který je nezvykle vážně naladěný a místo piva pije tvrdý alkohol), v baru požádá, jestli by se místo něj s *někým* nesešel. Má jít o nějakou *ženu* a vypravěč si k té příležitosti má vzít sako a kravatu.

Vypravěči se z blíže neurčeného důvodu vybaví vzpomínky na přítelkyni, která spáchala sebevraždu, a téže noci má zlověstný sen. Když druhého dne zajede, v saku a s kravatou, do Džejova baru pro Myšáka, říká mu Myšák, že se už s nikým scházet nemusí, protože celá záležitost už údajně „nadobro skončila“. Poté je Myšák celý týden v depresi a neukazuje se, a tato doba se kryje s dobou, po kterou je pryč dívka bez malíčku.

Vypravěč zapřede o Myšákovi hovor s barmanem Džejem a vyjde najevo, že Džej patrně ví, co se stalo, ale vypravěči to neřekne. Naznačuje, že si teď Myšák patrně myslí, že ho všichni opustili. Na tu dívku, kvůli které se trápí, jistě brzy zapomene. Džej se diví, že Myšák vypravěči skutečně nic neřekl a doporučuje, aby s Myšákem promluvil.

Vypravěč následně s Myšákem opravdu promluví, ale Myšák mu nic

neřekne, protože je mu to „trapné“, a všechno vyzní do ztracena. Jediné, co vypravěči sdělí, je, že se pokouší psát, zatím neúspěšně. Od té chvíle už se Myšák v příběhu z léta 1970 osobně neobjevuje. Vypravěč následně přemýšlí o Dereku Heartfieldovi a jeho *Studnách Marsu* a zanedlouho pak dostane telefonát od dívky bez malíčku, že se vrátila z *výletu*.

Murakami zde tedy prací s časovou shodou dvou různých událostí příběhu *naznačuje* (a právě jen naznačuje, ale nikde výslovně nepotvrzuje a nekonkretizuje) možnou souvislost mezi nimi. Oba jejich aktéři, Myšák a dívka bez prstu, zažívají v časově shodnou dobu vlastně velmi podobné potíže. On s jakousi ženou, o které nechce před vypravěčem mluvit, dívka (už vzhledem k povaze toho, co podstupuje za zákrok) s jakýmsi mužem, jehož tvář si, jak říká vypravěči, už „ani nevybaví“. Tato časová shoda dějů působí velmi provokativně a staví čtenáře před až detektivní otázku, *co se vlastně přesně stalo a kdo to udělal*.

Výklad této části příběhu románu skýtá tatáž úskalí, jako když jsme výše hledali přesnou souvislost mezi vypravěčovou lží a následnou sebevraždou jeho třetí dívky. Murakami zde používá velice působivý vyprávěcí prostředek: odmlku. Ve chvíli, kdy je v textu zmínka o skutečně velmi závažné události (sebevražda třetí vypravěčovy přítelkyně a interrupce, kterou prodělá dívka, s kterou se seznámil na prázdninách), jako by autor doslova vymazal z textu veškeré konkrétní informace, které se těchto událostí týkají, a zmíní jen průvodní kontext. O to křiklavěji a provokativněji pak působí výsledné *díry*, vytržená a začerněná místa příběhu, která mnohdy kritiku mohou svádět i k vyložení krkolomným kombinacím. Jako by autor skutečně předkládal čtenářům detektivku, ve které poskytne čtenářům indicie případu, ale v závěru nenechá přijít žádného Sherlocka Holmese, ani Hercula Poirota, aby tyto indicie shrnul a prezentoval pak čtenářům

verbální vysvětlení situace. Vysvětlení si máme najít sami na základě vlastní úvahy – nutnost uvažovat o věcech samostatně ostatně autor zdůrazňuje už ve zmíněném dialogu vypravěče a Myšáka o boháčích, kteří přemýšlet nemusí.

Literární kritik Norihiro Kató, zabývající se systematickými rozbory Murakamiho románů, se v kapitole, věnované KUK ve své studii⁹¹ pokouší na základě nesrovnalostí v některých časových údajích⁹² vysvětlit uvedené „prázdné místo“ románu, propojující vypravěče, dívku bez malíčku a Myšáka, nepokrytě „duchařskou“ hypotézou, ve které operuje dokonce s možností, že Myšák *zemřel*, dívka bez malíčku se zjevuje jako jeho duch a celé vyprávění tak údajně osciluje mezi světem živých a mrtvých⁹³. Je to hypotéza, která není zcela bez zajímavosti, zvláště pokud nás u Murakamiho zajímá právě i tematika jiných světů, nicméně, pokud čteme KUK pozorně, všimneme si, že autor v závěrečné části výslovně uvádí, že Myšák je v roce 1978 spisovatelem, je mu 30 a posílá vypravěči každý rok k vánocům své romány. Nadto se s postavou Myšáka setkáváme ještě i v následujících dvou románech (PB, HMB), přičemž prokazatelně a autorem přiznaně zahyne až v tom třetím, HMB, což je informace, která se ještě potvrdí ve čtvrtém a závěrečném díle, DDD, které ještě můžeme do celé série zařadit.

Odbočme nyní a podotkněme, že Murakami s podobnými prázdnými

91 Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki Ieró pédži*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004, str 8-30

92 V zásadě jde o to, že do termínu 8.-26.8. 1970, uvedeného Murakamim jako dobu trvání příběhu, se reálně nemohou vejít události, které popisuje, pokud mají odpovídat počty dnů a dny v týdnu. Z toho Kató vyvozuje, že – v případě, že nejde o Murakamiho nedbalost, což zcela nevylučuje – v románu existuje jakýsi „jiný svět mimo čas a prostor“ do nějž postava Myšáka *zmizí*. Detailní rozbory časových údajů v dalších Murakamiho románech ovšem odhalují i případy, kdy podobné chyby žádnou příběhotvornou hodnotu prokazatelně nemají.

93 Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki Ieró pédži*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004, str. 12 a 13

místy pracuje cíleně a často⁹⁴, že však je zároveň ke čtenářům „laskavý“ natolik, že jim ve své další románové tvorbě na různých místech víceméně poskytuje skryté návody, jak podobné pasáže textu mají „luštit“. Uvedme si zde pro zajímavost tři nejvýraznější příklady. První se nalézá zkraje románu NDK (*Kronika ptáčka na klíček*), ve scéně, kdy se hlavní hrdina Tóru Okada setká s věštkyní, od které by se rád něco dozvěděl o pravé povaze komplikované situace, v níž se podle ní nachází.

「もう少し具体的な情報はないのですか？」

(中略) ものごとの本質というものは、一般論でしか語れない場合がきわめて多いのです。(中略) 具体的なものごとは、たしかに人目を引くでしょう。しかしそれらの大方は瑣末な事象に過ぎないのです。それらは、言わば unnecessary 寄り道のようなものです。遠くを見ようとつとめればつとめるほど、ものごとはどんどん一般化していくのです。」⁹⁵

„Neměla byste pro mne i nějaké konkrétnější informace?“

„O pravé podstatě věcí [...] velice často nejde mluvit jinak, než právě zcela obecně. [...] Jistě, člověka obvykle zaujme právě něco konkrétního. Ve většině takových případů se ale ukáže, že šlo jen o nepodstatný detail. O, takříkajíc, zcela zbytečnou odbočku. Čím z většího odstupu se budeme na věci dívat, tím obecnější obraz uvidíme.“

Druhý z příkladů, pasáž velmi podobného charakteru, se nachází na samém začátku NM (*Norského dřeva*), ve scéně, kdy hlavní hrdina líčí, jak nebyl velice dlouho schopen své zážitky sepsat, protože mu unikala podstata celého příběhu a jak tuto podstatu nakonec našel

94 Typicky právě u svých *ženských postav*: Šimamoto v KMTN, Naoko v PB a NM nebo Širo v SMTC jsou všechno postavy, o nichž nechává autor mnoho podstatných informací příběhu zcela nevyřčených a čtenáři nezbyvá, než uvažovat nad náznaky obsaženými v kontextu.

95 NDK díl 1, kapitola 3, strana 87.

teprve tehdy, když dokázal celou záležitost nahlédnout z odstupu a zapomenout vše, co nebylo důležité.

あまりにも克明な地図が、克明に過ぎて時として役に立たないと同じことだ。
(中略)そして直子に関する記憶が僕の中で薄らいでいけばいくほど、僕はより深く彼女を理解することができるようになったと思う。⁹⁶

Bylo to stejné, jako chtít se vydat na cestu s mapou, která je tak přehnaně podrobná, až je k nepotřebě. Myslím, že právě teď, když mé vzpomínky na Naoko blednou čím dál víc, ji konečně začínám lépe chápat.

Třetím a nejnavodnějším příkladem je pak scéna, v níž se ve třetí knize 1Q84 pouští postava jménem Ušikawa do pátrání po hlavní hrdince Aomame, přičemž se ocitne v podobné situaci, jako čtenáři „zamlčených“ pasáží v Murakamiho románech. Další informace už prostě nejsou k dispozici a z této navenek bezvýchodné situace je potřeba hledat východisko logickou úvahou a dedukcí. Kapitola, v níž se scéna odehrává, nese příznačný název Occamova břitva.

その程度の智識は簡単に得られた。しかしそこから一步突っ込んで、(中略)突然堅い壁に突き当たる。先に進むための道筋はすべて閉ざされている。壁は高く、扉には幾重にも鍵がかけられている。(中略)砂糖壺に潜り込もうとする蟻のようにあっさりとつまみ出される⁹⁷。

Informace tohoto typu se daly získat snadno. Jakmile se však pokusil postoupit i jen o krůček dál, [...] octl se najednou před neprostupnou zdí. Cesty, po nichž by se dalo pokračovat dál, byly do jedné zablokované. Zeď byla vysoká a vrata zamčená na několik zámků. [...] (Ušikawa byl) odmrštěn jako mravenec, který se pokouší

96 ND, kapitola 1, str. 20.

97 1Q84, díl 3, kapitola 4, str. 74 a 75.

vlézt do cukřenky.

仮定してみようと牛河は思った。ここはひとつ高名な「オッカムの剃刀」の法則に従って、なるだけシンプルに仮説をつみ上げてみよう。無用な要因はとりあえず排除し、論理のラインを一本にしぼって物事を眺めてみよう。⁹⁸

*Dejme se tedy **cestou předpokladů**, řekl si Ušikawa. Pojdme se řídit slavným pravidlem Occamovy břitvy a shrňme si tu nyní co možná nejjednodušší hypotézy. Odstraňme prozatím veškeré zbytné faktory, omezme logickou linii na jednu jedinou a z tohoto úhlu se pak podívejme na situaci.*

Co se tedy stane, pokud se takto poskytnutými skrytými radami autora budeme řídit i jako čtenáři, zabývající se rozbořem principů výstavby Murakamiho příběhů a zkusíme tyto autorovy úvahy aplikovat i na epizodu z děje románu KUK, popsanou pouze v náznacích? Pokud se na ni podíváme „z odstupu, oproštění od všech zbytných faktorů a v jedné jediné logické linii co možná nejjednodušší hypotézy“? Jaká je nejjednodušší hypotéza, která se k interpretaci prázdného, přesnými informacemi nepodloženého místa v příběhu KUK nabízí na základě toho, co víme z kontextu?

Vzhledem k tomu, že si v případě Myšáka a dívky bez prstu odpovídají jak časové údaje (dívka je týden nepřítomna a Myšák je tentýž týden v depresi), tak v zásadě i charakter⁹⁹ situace, a že je navíc možnost spojitosti mezi oběma postavami tak nápadná, že ji jako základ své interpretace příběhu použil i Kató, bude patrně nejjednodušší možná hypotéza, která se nabízí, znít, že dívka bez

98 1Q84, díl 3, kapitola 4, str. 84.

99 U obou postav lze problém, jak už jsme uvedli, označit jako komplikaci v partnerském vztahu – Myšák má problém s „nějakou ženou“ a dívka s „mužem, jehož tvář si už vůbec nepamatuje“. U obou, dívky i Myšáka, je navíc problém tak závažný, že je přivádí až k nadměrnému pití alkoholu.

prstu otěhotněla přímo s Myšákem osobně. Uplatněním takové hypotézy se totiž vyhneme nutnosti uvažovat statisticky méně pravděpodobnou možnost, že se ve vypravěčově okolí vyskytly hned dva různé případy lidí, kteří mají závažný vztahový problém, jehož vývoj si v obou případech časově přesně odpovídá.

Budeme-li naproti tomu předpokládat, že vztahový problém Myšáka je zároveň i vztahovým problémem dívky bez malíčku, budeme moci rekonstruovat příběh všech tří aktérů, Myšáka, dívky a vypravěče, zhruba následujícím způsobem:

1) Dívka bez malíčku se dozví, že otěhotněla a opije se ze zoufalství v Džejově baru, kde se setkává s vypravěčem. Myšák o jejich setkání neví a proto neví ani, že se vypravěč s dívkou seznámil. Myšák není ten večer ani u sebe doma, kde telefon zdvihne neznámá žena (která by například mohla patřit do rodiny dívky bez malíčku a přišla se s Myšákem sejit ve věci řešení situace).

2) Myšák se o pár dní později o celé záležitosti dozví a v den, kdy je dívka bez malíčku už rozhodnuta podstoupit interrupci (což dá v rozhovoru vypravěči najevo zmínkou, že bude týden „na výletě“) se opíjí v Džejově baru. Následně požádá vypravěče, jestli by mu nešel dělat prostředníka při jednání s dívčinou rodinou. Vypravěč neví, oč se přesně jedná, ale souhlasí, že kamarádovi pomůže.

3) Následujícího dne říká Myšák vypravěči, který se jej dostaví vyzvednout v obleku s kravatou do Džejova baru, „že už z té záležitosti sešlo“ – jeho pokus napravit situaci už v tuto chvíli nemá vyhlídky na úspěch. Je také možné, že už se dozvěděl, že se vypravěč a dívka znají.

4) Džej, který patrně zná pravdu (ze svého baru zná všechny aktéry

příběhu – Myšáka, vypravěče i dívku bez malíčku a od Myšáka patrně také o všem slyšel), ale nechce mluvit za Myšáka, poradí vypravěči, ať s Myšákem promluví sám. Ten to skutečně udělá, ale Myšákovi je celá situace „trapná“ a proto mlčí – patrně nechce vypravěči říkat, že dívku, kterou vypravěč zná a uchází se o ni, přivedl do jiného stavu právě on, vypravěčův kamarád.

5) Vypravěč se setkává s dívkou, stráví s ní noc a dozvídá se, že má dívka za sebou interrupci. Poté, co se spolu po této noci rozloučí, už se vypravěč během pobytu v rodném městě s Myšákem ani s dívkou víckrát nesetká (patrně proto, že je vývojem situace šokován a rozčarován). O týden později se v baru rozloučí s Džejem a odjíždí do Tokia.

Taková je tedy možná rekonstrukce „prázdného místa“ v románu – příběh, který se *mohl* odehrát v rámci informací, které bezpečně víme. Nejdůležitější funkcí této naznačené epizody je bezesporu to, že by, pokud by byla skutečně pravdivá, uvedla všechny tři postavy (Myšáka, dívky bez malíčku a vypravěče) i události, ke kterým mezi nimi dochází, do vzájemné souvislosti, a tím by dodal celkovému románovému příběhu na dalším rozměru. Naznačovalo by se tím vlastně, že pokud vypravěčův pokus o nový vztah troskotá, je to mimo jiné i proto, že na tom má přímý podíl jeho nejbližší kamarád Myšák, který by tím (vzhledem k opakovaným „francouzským motivům“ poukazujícím v textu na osudovou spojitost dívky bez malíčku s dívkou číslo 3) byl postaven do pozice „spoluvykonavatele osudového trestu“, dopadajícím v příběhu na postavu vypravěče. Všechny tři postavy jsou v této *možné verzi* příběhu navzájem propojeny ve značně nepříjemné životní situaci, ukryté pod zdánlivě banálním povrchem vyprávění.

Shrňme a uzavřeme tedy tuto část příběhu pro použití v dalším

rozboru do formulace, že zde autor, Haruki Murakami *naznačuje přímou spojitost* příběhů všech tří aktérů. Nejdůležitější pro celkovou interpretaci příběhu totiž nakonec nemusí být ani tak otázka, jestli se daná spojitost *nezvratně prokáže*, jako spíš skutečnost, že vypravěč příběhu, (který je zároveň i hlavní postavou, jelikož žádný z dalších aktérů už nedostává ve vyprávění tolik prostoru jako on) sám pro sebe takovou souvislost *nemůže nezvratně vyloučit* a ona tak zůstává ve hře jako jeden z faktorů, podstatně určujících jeho vlastní vnímání situace. Vypravěč zkrátka nemůže úplně odsunout stranou fakt, že mu okolnosti naznačují souvislost mezi dívkou číslo tři, vůči níž cítí vinu, dívkou čtyři, se kterou mu následně zkrachuje vztah hned v začátcích a mezi svým kamarádem Myšákem, který se zdá být v pozadí celé věci a který v té souvislosti odmítá vypravěči odpovědět na přímý dotaz. Tato nemožnost nezvratně vyloučit podobné souvislosti se pak následně stává další živnou půdou pro vypravěčovy pocity viny, které jej nutí k zamyšlení nad sebou samým a vlastním jednáním.

IIIc

Pro oba přátele, jak vypravěče, tak i Myšáka, je období po událostech z léta 1970 dobou, kdy se své dosavadní zkušenosti snaží převést do literární formy. Myšák snad poměrně úspěšně, neboť se dozvídáme, že vypravěči každoročně posílá zároveň k narozeninám a k vánocům rukopisy svých románů. Vypravěč, jak už víme z pasáží věnovaných Dereku Heartfieldovi, se naopak o psaní pokouší marně po celých 8 let a dařit se mu to začne až roku 1978, přičemž pro něj pokusy psát i nadále představují „zoufalý boj o vlastní záchranu, která může přijít za pár let či desetiletí, pokud všechno dobře půjde“¹⁰⁰.

Víme také, že se vypravěč mezitím oženil a žije s manželkou v Tokiu. Nevrátil se tedy do rodného města a zůstal přímo v centru světa

100 KUK, str. 8

„prudkého hospodářského růstu“, proti kterému jako student protestoval. Z informace, že i nadále bojuje psaním o svou záchranu, můžeme zároveň vyčíst, že ačkoli nakonec po přinejmenším čtyřech neúspěšných vztazích dokázal navázat vztah nový a nakonec se i oženit, neznamená to, že by měl už vyhráno. Pokud teď poněkud předběhneme událostem, prozradíme, že v dalších románech čeká i tento jeho nový vztah krize, která pomine teprve tehdy, až se hrdina naučí uskutečňovat v praxi, co mu doporučovala dívka bez malíčku: aktivně jednat a nečekat, co mu řeknou ostatní a především odčiňovat svou vinu. Jeho boj o záchranu sebe sama, o svou charakterovou proměnu, tedy zatím není vybojován, vypravěč jej teprve započal (a bude v něm pokračovat po celkem tři další romány¹⁰¹).

Podobně na tom (pokud opět předběhneme) bude ostatně i Myšák – ani jemu autor „neodpustí“ nevydařený vztah a nechá jeho následky doznívat i v dalších románech, až se nakonec stanou jednou z příčin Myšákova konce.

Příběh léta 1970 je tedy pro vypravěče nakonec uzavřen s tím, že sice od uvedených událostí uběhlo už celých 8 let, pořád ještě ale nic není skutečně vyřešeno.

Jak je tedy patrné, vytvářejí při chronologickém seřazení události románu posloupnost, která vypadá následovně:

1) Nejprve se na scéně objevuje generace rodinných příslušníků protagonistů (rodiče nebo jejich sourozenci), zatížená událostmi druhé světové války, a to nikoli v roli pouhé oběti, ale naopak zcela jasně v roli viníka.

2) Po této generaci přichází další, reprezentovaná vypravěčem a Myšákem, která vzápětí čerstvě po formálním dosažení dospělosti selhává jak při studentských bouřích, tak ve svých vztazích a cítí se zatížena vinou.

101 PB, HMB, DDD

3) *Tato generace se pak věnuje sebezpytování. Nahlédne nutnost svého ozdravení a pokouší se svou situaci vyřešit tím, že se ponoří do psaní, které chápe jako pokus o nápravu.*

Murakamiho prvotinu *Poslouchej, co zpívá vítr* tedy lze bez potíží zařadit do žánru bildungsrománu a její příběh vyjádřit schématem *Protagonisté procházejí zkouškou, v níž neuspějí*. Diskurs románu se soustředí především na popis životní situace protagonistů v době čerstvě poté, kdy došlo k jejich selhání jak při střetu s historickou situací, tak v osobních vztazích. Hlavní prostor pak v tomto popisu dostává vykreslení pokusů protagonistů o nové vztahy, v nichž hledají ze své situace východisko. Stav světa kolem sebe už změnit nemohou, pokoušejí se tedy vnést změnu alespoň do svého osobního života, zjišťují ale, že budou patrně muset projít hlubší proměnou, než sami předpokládali.

Moment tohoto poznání je v románu vsazen do dílčího příběhu, který (během léta 1970) prožívá vypravěč. Ten nejprve fatálně ublíží jedné dívce tím, že se v kritickou chvíli správně nevysloví, načež se v jeho životě objeví jiná dívka, která jej při pokusu o sblížení varuje, že by měl být v řeči aktivnější, sdělí mu, že má sama problém týkající se mateřství a že spolu intimně nemohou nic mít, a nakonec beze stopy zmizí.

Postup, kdy jedna postava příběhu zmizí, aby se poté objevila druhá, u níž tušíme, nebo dokonce víme, že je s tou první spojená, je ovšem postupem, uplatňovaným v japonské slovesné kultuře už po velmi dlouhou dobu v mnohaleté tradici divadla *nó*, kde se jej s úspěchem používá k dosažení dramatického ztvárnění karmických souvislostí příčiny a následku v duchu buddhistického světonázoru. Hlavní herec, *šite*, ztvární v polovině představení nejprve jednu z obou propojených postav, poté je vystřídán hercem vedlejší role *aikjógen*,

který „zabaví“ diváky během doby, po kterou se *šite* v zákulisní šatně se zrcadly převléká a doslova transformuje do druhé ze spojených postav, a konečně pak *šite* vystoupí opět na jeviště coby druhá, proměněná postava (která si může dokonce zachovat některé prvky vzhledu postavy předchozí). Účinek podobného postupu na diváky (kteří samozřejmě o všem vědí) je mocný a využívá se se značným efektem mimo jiné ve hrách, v nichž vystupují duchové a přízraky. Obě odlišné poloviny *šiteho* výstupu se označují jako *maedžite* a *nočidžite*, což bychom mohli přeložit jako předchozí a pozdější *šite*, nebo také *šite* ve své *úvodní* a *pozdější* podobě.

Postava dívky bez malíčku se v příběhu objevuje v situaci, která nástupu *nočidžiteho* na jeviště divadla nó věrně odpovídá. Sama o sobě dokonce dívka mluví jako o *dvojčeti*, což je údaj, který čtenáři a vypravěči implikuje představu, že někde musí existovat ještě jedna taková, jako je ona. O tomto dvojčeti se ale zároveň nedozvíme nic víc, než mnohoznačnou informaci, že žije „kdesi daleko“. Jediná postava, kterou je s dívkou bez malíčku možno spárovat, je tak postava vypravěčovy třetí přítelkyně, která tragicky zahynula a tato spojitost je ještě podtržena střípky odkazů na francouzskou kulturu a francouzštinu, rozesetých v textu, které mezi dívkou bez malíčku a vypravěčovou třetí známostí tvoří spojnici.

Katóova „spiritistická“ hypotéza tedy nakonec v zásadě míří správným směrem. Dívka bez malíčku skutečně v příběhu funguje jako „duch“. Nikoli ovšem duch Myšákův, ale duch tragicky zahynulé dívky, která přichází vypravěče „strašit“ z „onoho světa“ podobně, jako to dělají i četné jiné ženské postavy v japonské literární a dramatické tradici. Zpravidla takové, jimž bylo v mužském světě ukřivděno a které nemají jiné zastání, než právě jen *zjevovat se viníkům* a připomínat jim, že nebudou mít klid, dokud svou vinu nějak neodčiní – jako to například připomíná svým škůdcům i patrně nejslavnější z podobných ženských zjevení, proslulá Oiwa v *Podivném*

příběhu z Jocuji, uváděném od první čtvrtiny devatenáctého století na jevištích divadla *kabuki*.

Dívka bez malíčku je tedy postavou, která v konečném důsledku žádá po vypravěči, aby podstoupil morální nápravu. Se zkrachovalým studentským hnutím a nadcházející dobou, v níž se ve světě okolo protagonistů vše řídí prudkým hospodářským růstem, vypravěč už sotva něco smysluplného udělá, může se ale ještě pokusit změnit své vlastní jednání. Taková je výchozí situace, kterou KUK ve svém závěru ustanovuje pro další Murakamiho románová díla, která budou následovat po něm. Imperativ z názvu románu, *poslouchej, co zpívá vítr*, je tedy imperativem morálně akcentovaným, který bychom mohli vyjádřit i jako *naslouchej hlasu svého svědomí a pouč se*.

Už pro Murakamiho prvotinu tedy platí, co autor o dvě dekády později vyjádří jako svůj autorský záměr v rozhovoru s Howardem Frenchem pro New York Times,¹⁰² v němž výslovně uvádí:

"What I write are stories in which the hero is looking for the right way in this world of chaos."

(„Píšu příběhy, v nichž hrdinové hledají správnou cestu chaosem tohoto světa.“)

V Murakamiho prvním románu ovšem hrdinové stojí teprve na samém začátku hledání cesty, řízené „správným, nebo alespoň spravedlivým jednáním“¹⁰³, které podle spisovatelových slov tolik scházelo celému studentskému hnutí. Murakami opouští protagonisty KUK ve chvíli, kdy teprve dostali impuls k pochopení, že bude nutné *správnou cestu* hledat. Zanechává je svému osudu v momentě, kdy v

102 French, Howard. „*Seeing a Clash of Social Networks, a Japanese Writer Analyzes Terrorists and Their Victims.*“ In *New York Times*, October 15, 2001

103 Murakami, Haruki. *Šokugjó tošite no sakka*, Tókjó: Switch Press, 2015 kapitola 2, str 36 a 37

rámcí pátrání po této cestě teprve podnikli první krůčky. Jejich další postup touto cestou pak bude mapovat ve své následující románové tvorbě.

Nyní se již můžeme pokusit určit, zda a jak se v příběhu KUK projevují nebo neprojevují prvky izanagiovského mýtu. V nejstručnější formě lze příběh, v tomto mýtu obsažený, shrnout ve formulaci: **Muž** se vydává zachránit **ženu** do **jiného světa**. Mýtus tedy primárně předpokládá jednak existenci mužského protagonisty a jeho ženské partnerky, jednak i existenci jiného světa, ve kterém žena na počátku zmizí a muž se jí následně vydá odvést zpět do světa, který je jejich obvyklým světem a domovem.

Navenek by se zdálo, že takový příběh v Murakamiho prvotině nenalezneme. Alespoň ne v jeho úplné podobě, ačkoli je patrné, že už jsou zde k dispozici všechny tři prvky, které jej určují. Mužský protagonista, jeho partnerka, která mu zmizí v jiném světě a jiný svět, který ji pohltí. Jiný svět je zde shodou okolností – na rozdíl od mnoha dalších Murakamiho románů¹⁰⁴ dokonce otevřeně přítomen ve formě zcela totožné s formou, která se objevuje už v Kodžiki, a to jakožto svět smrti. Vypravěč románu přijde o přítelkyni, která se mu zabije. Tím ovšem shoda s příběhem uvedeným v Kodžiki zdánlivě končí a dále se věci vyvíjejí jinak. Vypravěč se sám od sebe k žádnému zachraňování nemá a situace vrcholí tím, že se mu ze *světa mrtvých* dostane upomínky, která jej má z této letargie vytrhnout. Nebo-li, převedeno do kontextu verze z Kodžiki, jde o podobnou situaci, jako by se bůh Izanagi tak dlouho neměl k záchraně své ženy z říše Jomi, až by si bohyně Izanami nakonec řekla, že už je toho čekání příliš a poslala k němu posly s tím, že je čas, aby se za ní už konečně vydal.

Pokud však budeme uvažovat *celou* verzi izanagiovského mýtu, jak

104 Například SOHW, NTK, UK, A, 1Q84, SMTC, v nichž se jedná například o světy v podzemí Tokia, světy v mysli protagonistů, paralelní světy či světy, konstruované informačními médii.

je zaznamenána v Kodžiki, situace se rázem promění. Z událostí, které nastanou poté, co Izanagi v podsvětí poruší zákaz rozsvícení světla a poté se odtud dá na útěk, je patrné, že mýtická Izanami skutečně *vysílá za Izanamim posly*. Jsou jimi její *ohyzdné babice* a reprezentanti sil rozkladu, které mají v moci její tělo v podsvětní říši mrtvých, odkud se Izanami snaží ze všech sil uprchnout.

To je přesně situace vypravěče KUK. Také jeho, v podobě dívky bez malíčku, symbolicky stíhají *ohyzdné babice* výčitek, vysílané za ním z „podsvětní říše“ smrti, v níž jeho vinou navěky uvízla jeho třetí přítelkyně. Jeho situaci můžeme tedy brát za původnímu mýtu zcela analogickou. V originální verzi příběhu v Kodžiki totiž vystává nesmiřitelný rozpor mezi Izanagim a Izanami právě a především proto, že netrpělivý Izanagi porušil podmínky Izanami (která jej miluje a oceňuje jeho snahu ji vyvést ven) a teprve tímto svým skutkem ji vlastně v podsvětní říši nadobro uvěznil.

Vidíme tedy, že je v románě KUK příběhový vzorec mýtu o cestě Izanagiho do podsvětí bez obtíží rozpoznatelný, pokud jej uvažujeme v jeho plném rozsahu.

3. Pinball, 1973: Hledání východu

V pořadí druhý z Murakamiho románů, *Pinball, 1973* (1980, dále jen PB), svým dějem už na první pohled navazuje na *Poslouchej, co zpívá vítr*, a bližší pohled na časové údaje obsažené v jeho diskursu a následně seřazené do chronologického sledu, nám tento první dojem plně potvrdí. Hlavní protagonisté příběhu jsou totiž, jako v KUK: Anonymní vypravěč, označovaný opět jako 僕, „já“, jeho kamarád z rodného města zvaný Myšák a čínský barman Džej. Také časové údaje, dostupné v diskursu románu, mají přímou návaznost na ty, které jsou k dispozici v textu KUK, odpovídají jim a nejsou s nimi v

rozporu. To je důležitý údaj, který naznačuje, že autor románu PB s časovými daty cíleně pracoval a negeneroval je náhodně. PB je opravdu, přes veškeré vnější odlišnosti, román „o těch samých protagonistech“ jako byl román předcházející. Při studiu příběhu PB to pak pro nás znamená, že můžeme informace, obsažené v chronologických sledech událostí obou románů, spojovat do jednoho celku a brát při studiu příběhu PB do úvahy i ty informace, které lze vyčíst v textu KUK. Je pochopitelně bez problémů možné číst PB jako příběh zcela samostatný a na KUK nezávislý, pro účely zkoumání Murakamiho práce s románovými příběhy by však bylo jeho podobné vytržení z celkového kontextu jednoznačně ochuzující a proto také nevhodné. Jak ostatně bude patrné, Murakami navíc v PB na KUK, a to zřejmě už i jen díky těsnému sledu, v němž byla obě díla vydána¹⁰⁵, v některých aspektech dokonce přímo *staví* způsobem, jenž čtenáře, kteří už KUK znají, vysloveně zvýhodňuje a umožňuje jim lépe pochopit mnohdy i zcela zásadní souvislosti¹⁰⁶.

Podobně jako tomu bylo už u KUK, začíná i příběh PB nejprve velmi dlouhou expozicí, „předehrou“ (1902 – září 1973), předcházející relativně krátkému vlastnímu příběhu (září – listopad 1973), po němž pak následuje velice stručný exkurs do „současnosti“ okolo roku 1980, kdy vypravěč své vyprávění píše. Tato datace dává, na základě informací z KUK, možnost zařadit vznik odvyprávění PB časově do doby přibližně dva roky od chvíle, kdy se v roce 1978 odehrálo odvyprávění příběhu KUK, které, jak víme z předchozí kapitoly, znamenalo pro vypravěče první vykročení na cestu k možné záchraně sebe sama. Čas, potřebný k této záchraně, vypravěč v KUK odhadoval na „pár až několik desítek let“ a my tedy v PB vlastně dostáváme možnost sledovat, jaký po dvou letech udělal nebo neudělal na této své cestě pokrok.

105 KUK 1979, PB 1980.

106 Za všechny uvedme například identitu jedné z klíčových postav PB, Naoko.

Události přede hry¹⁰⁷ lze tentokrát, spíše než do chronologicky navazujících celků, vyskytujících se v KUK, roztrdit do celků tématických, koexistujících vedle sebe na jedné časové rovině, zhruba odpovídající době od narození protagonistů dále. Tyto tematické celky se už nesoustředí výhradně na protagonisty, ale jsou z hlavní části věnovány dvěma dalším důležitým aktérům příběhu PB (dívce jménem Naoko, s níž se vypravěč seznámí, a americkému kuličkovému hracímu automatu pinball, na němž si vypravěč vyvine závislost). Takový postup je jen logický: minulost protagonistů a jejich rodinných kořenů už podrobně pokrývají informace, obsažené v příběhu KUK a není třeba tedy vše líčit znovu. Přede hra PB je proto vystavěna z událostí, skládajících dohromady obraz z rodinné historie dívky Naoko a obraz cesty, jakou se americký hrací automat dostal do Japonska a jaké tam byly jeho další osudy. Teprve následně je věnována pozornost i postavám vypravěče a Myšáka a jsou nám poskytnuty jednak dílčí doplňující informace o jejich životě od vstupu na univerzitu po léto 1970, jednak se dozvídáme, co dělal každý z nich po tři další roky od srpna 1970 do září 1973, kdy „oficiálně“ začíná hlavní románový příběh. Ani část přede hry, věnovaná vypravěči a Myšákovi, se ovšem nesoustředí výhradně na ně, ale spíše je věnována popisu úlohy, kterou v této etapě jejich životů sehrály Naoko a zmíněný hrací automat.

O Naoko je nám sděleno, že je téhož věku jako vypravěč a že je dcerou univerzitního pedagoga, odborníka na francouzskou literaturu, který v roce 1955 odchází ze svého akademického postu, aby se věnoval překladům různých obskurně laděných textů. V roce 1961 se pak Naoko i s rodinou stěhuje do čerstvě zakoupené venkovské vily v idylicky krásné odlehlé oblasti. Vilu za korejské války (1950-1953) sám postavil jejich rodinný známý malíř, který o deset let později umírá.

107 V přísném smyslu sem je jako určité „předznamenání“ potřeba zahrnout skutečně i veškeré události příběhu KUK, které mají vliv na vývoj děje PB.

Poblíž vily si začnou budovat domy další lidé podobného zaměření a vzniklá osada se pak v době kolem olympiády v Tokiu (1964) stane jádrem prudké a nemilosrdné urbanizace, která celé místo změní v nudné a šedivé předměstí. Celý popis destrukce původního idylického života v Naočině bydlišti poté vrcholí rokem 1966, kdy vlak přejede místního vyhlášeného studnaře, předního odborníka ve svém oboru. Následně zchátrá studnařův dům, jeho synové se odstěhují a hloubením studní se už nikdo nezabývá, což má za následek, že se stává vzácností i kvalitní pitná voda.

Jsme zde tedy konfrontováni s obrazem negativního dopadu prudkého hospodářského rozvoje Japonska na podobu domova generace protagonistů románu (popis destrukce města Naočina dětství je provázen zmínkou o vyhnání tradiční rybářské komunity z dosavadního působiště v přístavu v rodném městě vypravěče), na jejichž životy tak začíná působit jev, proti kterému později budou neúspěšně protestovat jako studenti. Naoko posléze z domovského města odchází (v témže roce jako vypravěč) na univerzitu, kde se pak oba seznamují.

Hrací automat pinball, který později zásadně ovlivní život vypravěče, je v příběhu představen jako vedlejší produkt válečného zbrojení. Jsme seznámeni s jeho historií od prvních prototypů, vyvinutých ještě před druhou světovou válkou v roce 1934, po další verze, na kterých pracuje patrně fiktivní firma Gilbert, jejímž původním dodávaným výrobkem jsou bombardovací zařízení pro letadla. I v případě PB se tedy ukazuje, že se počátek časové osy příběhu bezprostředně dotýká událostí druhé světové války. A ačkoli jsou nám zde tyto válečné události oproti KUK představovány jaksí z druhé strany, jakožto záležitost spojená s ryze americkou firmou, mají i zde přímou návaznost na válečnou historii japonskou – letecká bombardovací zařízení, vyvíjená za druhé světové války americkými firmami, našla prostor k uplatnění i na území Japonska¹⁰⁸ v době

108 Vedle atomového bombardování v srpnu 1945 také kobercové

krátce před jeho kapitulací.

Pinball je tedy v příběhu produktem, na nějž se jeho výrobce, firma Gilbert, po konci druhé světové války přeorientoval poté, co ztratil odbytiště pro zbrojní výrobky, a tedy vlastně představuje přímého následníka těchto produktů. Firma Gilbert do Japonska nejprve svými výrobky svrhne bomby, poté tam dodává svůj nově vyvinutý hrací automat. Prototyp, o který v příběhu PB jde, se nazývá Kosmická loď¹⁰⁹ a dozvídáme se, že se jej do Japonska dostaly přesně tři kusy. Pro příběh PB jsou důležité dva. První se ocitne ve vypravěčově rodném městě v Džejově baru, druhý v herně v tokijské čtvrti Šindžuku, kam vypravěč dochází.

O vypravěči a Myšákovi se v „předehře“ opětovně dozvídáme, že roku 1967 vstupují na univerzitu. Rok 1969 pak přináší události klíčové pro další rozvoj zápletky. V první řadě jde o rok, kdy se do Japonska dostávají zmíněné tři pinballové automaty, navíc se dovídáme, že se vypravěč toho roku zamiloval do dívky jménem Naoko (a při té příležitosti dostáváme informaci, že na jaře téhož roku vykládala Naoko v jídelně univerzity o svém domovském městě). Dále jsme také zpraveni o tom, že se vypravěč toho roku zúčastnil stávky na zabarikádované univerzitě (a zažil i její následné rozeznání stávkovou policií) a že si přitom od svých spoluobojovníků vypočetl mnoho příběhů o „jiných planetách“ – což je, jak je z kontextu patrné, obrazný přírůbek¹¹⁰ pro jejich rodná města a domovské kraje, jímž autor

nálety na Tokio v březnu téhož roku.

109 V originále *スペースシップ*, z anglického *spaceship*.

110 Jde zde o jeden z vůbec prvních příkladů uplatnění podobného principu, který později bude Murakami využívat v hojně míře. S použitím působivého metaforického přírůstku jsme se setkali už v KUK v motivu studní na Marsu, tam však byl tento přírůbek „izolován“ od ostatního textu včleněním do vyprávění o knize s touto tematikou, již vypravěč četl. Motiv „jiných planet“ je ale v PB včleněn do textu přímo, bez podobného izolování. Je tím uplatněna zvláštní metonymie, kdy je v textu přímo zaměněno *symbolizující* za *symbolizované*. Autor tedy neřekne: Vnitřní světy mých přátel z univerzity jsou pro mne jako cizí planety, ale rovnou popisuje, jak mu spolužáci z univerzity v Tokiu,

zároveň vytváří spojitost, rozšiřující možnosti interpretace jak motivu pinballového automatu, nesoucího název Kosmická loď, tak konečně i motivu studní na Marsu, uplatněného v KUK¹¹¹.

S patrným časovým odstupem jsou zde také znovu zmíněny události roku 1970. Myšák na jaře odchází z univerzity, z důvodů, které už (kromě otevřených projevů antipatií) blíže nespecifikuje, z KUK ale víme, že je důvodem jeho zklamání z neúspěchu studentského hnutí. Odchází také z domova, nikoli ale od své válečnou minulostí zatížené rodiny – začíná bydlet sám v luxusním bytě nad městem, který dříve jeho otec používal jako pracovnu. Vypravěč mezitím pobývá jako student v Tokiu a zažívá drobnou příhodu s dívkou, které, jakožto své sousedce v domě kde bydlí a kde je jediný telefon nedaleko jeho bytu, chodí hlásit, že má hovor. Dívka pak má poslední hovor v neděli na začátku března. Dozví se v něm, že musí zanechat školy a následující den, v pondělí, se nadobro odstěhuje.

Letní prázdniny 1970, které tvořily hlavní část diskursu předchozího románu KUK, jsou zmíněny i v PB, ovšem jen v té souvislosti, že se vypravěč a Myšák setkávají v Džejově baru v rodném městě, kde se kromě pití piva věnují hře na pinballovém automatu. Myšák uhraje svůj osobní rekord a nechá se vyfotografovat na památku.

Podstatnou informací, umožňující rekonstruovat, k čemu zásadnímu v této etapě příběhu v životě vypravěče ve skutečnosti došlo, je však zmínka, že během následující zimy (na přelomu let 1970 a 1971)

Japonci, vykládali o životě na svých domovských planetách, jaké tam mají problémy s odlišnou gravitací, atd. To napomáhá vytvořit zvláštní napětí mezi podobnými motivy a „všedním“ zbytkem textu. Jde o tentýž princip, jaký uplatňuje Franz Kafka v *Proměně*, kde bez jakéhokoli úvodu či vysvětlení popisuje Řehoře Samsu ve všem všudy jako škodlivý, obtížný hmyz. Murakami tento postup ve svém románovém díle později bude používat velmi frekventovaně, například (sic) právě v *Kafkově na pobřeží*, jakožto působivý prostředek pro sdělení zvlášť důležitých skutečností formou, která jim dá výrazně vyniknout a zároveň pobízí čtenáře k zamyšlení.

111 Na tyto „kosmické motivy“ ostatně Murakami naváže ještě v budoucnu a rozvede je v románu SK.

„vkročil vypravěč naplno do světa pinballu“. Objevil v malé herně v zábavní čtvrti v tokijském obvodu Šindžuku tentýž typ pinballového stroje, jaký si v roce 1969 pořídil do svého baru Džej a „naučil se na něm mistrovsky hrát“, což je ovšem pouhý eufemismus pro to, že se na hře stal psychicky závislým. Ze zmínek v textu je patrné¹¹², že tato doba trvala půl roku a že se jednalo o aktivitu, jejímž smyslem bylo přehlušit dotírající výčitky svědomí. Dokládá to následující pasáž, která je natolik pozoruhodná, že si ji uveďme blíže.

Není to tvoje vina, řekla ona. A důrazně zavrtěla hlavou. Ty za nic nemůžeš, dělal jsi, co jsi jen mohl.

Ne, řekl jsem já. [...] Ne, ani zdání. Neudělal jsem vůbec nic. Nehnul jsem ani prstem. A přitom jsem mohl něco udělat, kdybych jen býval chtěl.

Lidské možnosti jsou jen omezené, řekla ona.

Možná, řekl jsem já. To ale nemění nic na tom, že stejně vůbec nic neskončilo. [...]

Naopak, skončilo úplně všechno, řekla ona. Všecko je nadobro pryč^{x113}.

Citovaný úryvek je záznamem rozhovoru, který vede (patrně v duchu, ale pasáž je Murakamim podána opět tak neurčitě, že pro toto „v duchu“ nemáme jiné důkazy než metodu Occamovy břitvy) při hře vypravěč přímo s pinballovým automatem. Čtenáře okamžitě doslova udeří do očí, že je zde pinballový hrací stroj označován jako „ona“ (s dalším možným významem „moje přítelkyně“)¹¹⁴. Naznačuje se tedy,

112 PB kap. 15, str. 113

113 PB kap. 15, str. 115, podtržení linkou jsou obsažena v původním textu.

114 V originále 彼女, což je výraz, který jednak znamená mluvnickou třetí osobu jednotného čísla ženského rodu (ona), jednak se také používá ve významu *přítelkyně* (jakožto známost). Striktně vzato je proto možno v úryvku číst veškerá spojení, která zde citujeme ve tvaru „řekla ona“ i jako „řekla má přítelkyně“.

že vypravěč pociťuje výčitky svědomí vůči nějaké dívce, nebo snad také dokonce přímo vůči své přítelkyni.

O koho jde, přiznává vypravěč naplno až teprve těsně před zahájením hlavního románového příběhu, v pasáži odehrávající se v květnu 1973, v níž se ponoří do těchto úvah:

Všechno je to už pryč, zapomeň, opakoval jsem si znovu a znovu ve vlaku na zpáteční cestě. Proto ses sem přece taky vypravil, nebo ne? Ale nedokázal jsem zapomenout. Ani na to, že jsem Naoko miloval, ani na to, že teď už není mezi živými. Nakonec tedy neskončilo vůbec nic¹¹⁵.

Osobou, vůči níž vypravěč pociťuje výčitky, je tedy Naoko, jeho přítelkyně z doby univerzitních studií. Jádrem románového příběhu vypravěče a Naoko je pak níže uvedená posloupnost událostí:

1. Vypravěč se v roce 1969 zamiluje do Naoko.
2. Naoko zemře.
3. Vypravěč na přelomu let 1970 a 1971 propadá závislosti na herním automatu pinball, přičemž se hrou snaží přehlušit výčitky svědomí.
4. Výčitky svědomí trápí vypravěče ještě i v květnu 1973.

Naočina smrt není v románě přímo datována, na základě zmínky, že už je *všechno nadobro pryč*, uvedené v dialogu vypravěče s pinballovým strojem, ji však lze, vzhledem k okolnosti, že už má rovněž v tu dobu vypravěč i výčitky svědomí, časově zařadit nejpozději na začátek zimy 1970, kdy vypravěč „naplno vkročil do světa pinballu“.

Časové údaje i další informace, týkající se Naoko, se nápadně podobají časovým údajům a informacím, které v KUK souvisely s

vypravěčovou anonymní *dívkou číslo tři*¹¹⁶ a jejich bližším vzájemným srovnáním lze záhy zjistit, že mezi nimi skutečně není rozporu. Naoko je tedy pouze nové jméno, které v PB dostává už známá postava vypravěčovy v pořadí třetí přítelkyně v životě a PB je proto románem, v němž se vypravěč ani po třech letech, uplynulých mezitím od její tragické smrti, se situací nevyrovnal a stále za ni pocituje vinu. Pinballový hrací stroj, podle něhož je celý román nazván, pak pro vypravěče představuje, podobně jako tomu bylo v KUK u dívky číslo 4, ambivalentní *bytosť*, v jejíž přítomnosti by vypravěč rád na svou vinu zapomněl, která mu ji však stále nevyhnutelně připomíná.

Tuto základní výchozí situaci románového příběhu PB pak autor románu ještě dovrší poskytnutím sdělení, že vypravěčův „vstup do světa pinballu“ vzal náhlý konec, když byla v únoru 1971 herna na Šindžuku náhle stržena a hrací stroj *Kosmická loď* zmizel neznámo kam. Na místě, kde herna stávala, je už v březnu téhož roku postavena obchodním řetězcem kavárna ve stylu amerických dálničních odpočívadel, unifikovaný podnik s celonočním provozem, v němž o herně, která na jeho místě byla ještě před měsícem, nikdo nic neví. Pinballové *memento* vypravěčovy minulosti, jakkoli zatížené a bolavé, je tak z jeho života náhle a násilně odstraněno vývojem, který s sebou nese postidealistická doba prudkého ekonomického růstu.

Z KUK víme, že v létě roku 1970 byl vypravěč v posledním ročníku vysoké školy. Vzhledem k tomu, že japonský akademický rok trvá vždy od počátku dubna do konce března, kryje se doba, kterou vypravěč tráví v herně u pinballového stroje téměř přesně s dobou závěru jeho studií. Nedožíváme se, zda a jak je vypravěč nakonec završil, víme však, že v Tokiu zůstal a autor nám následně sděluje, že si příštího jara, 1972, otevřeli s kamarádem díky půjčce od kamarádova otce v tiché čtvrti na tokijské Šibuji překladatelskou firmu. Ačkoli tedy

116 Vypravěč se s ní seznamuje v roce 1969 na univerzitě, dívka studuje francouzštinu, stává se jeho přítelkyní a umírá v polovině března 1970.

vypravěč v KUK na rozdíl od Myšáka „konformisticky“ zůstal na vysoké škole, ovládané *akademicko-průmyslovým komplexem*, nyní se karta obrací a on se staví na vlastní nohy tak, že na tomto komplexu není závislý (nejde pracovat do žádné z velkých firem, jako většina absolventů). To tvoří kontrast k situaci Myšáka, který sice z univerzity odešel, ale zůstává v rodném městě, vázaný na svou rodinu a její válečným spekulantstvím zatíženou minulost.

Rok 1972 také znamená konec obou dalších pinballových strojů typu Kosmická loď, které se vyskytovaly na japonském území. Džej dává svůj sešrotovat pro opotřebení a zbývající je zničen, když na Šibuji, ve stejné čtvrti kde sídlí vypravěčova firma, vyhoří herna, v níž se pinball nacházel.

Těsně před zakončením této obsáhlé „předehry“ a započítím „vlastního příběhu“ se ještě dozvídáme, že vypravěč, který do té chvíle žil sám, začal bydlet se zvláštními dívkami-dvojčaty (vedle nichž se ve svém bytě jednoho nedělního rána probudil) a starat se o ně, a také že se po letech odhodlal navštívit město, v němž strávila dětství Naoko a kde žil fenomenální studnař, který dokázal téměř všude odkrýt prameny životodárné vody. Cesta do tohoto města pak vypravěče, jak již víme, utvrdí v poznání, že ještě nemá tuto část své minulosti za sebou a přiměje ho k náhledu, že se ocitl v situaci, ze které bude muset najít východ, aby se mu nestala pastí. Zmínka o studnaři (náležícím do životního prostoru a tedy i části příběhu vypravěčovy přítelkyně Naoko) který s nástupem unifikovaného nového světa zahynul a lidé začínají trpět nouzí o dobrou vodu, zároveň uvádí do murakamiovského románového diskursu asociační spojení *ztráta milované ženy – zánik pramenů životadárné vody – nutnost nápravy*, které bude hrát důležitou roli v dalších románech¹¹⁷

117 Například ND, kde Naoko (jiná Naoko než v PB) přirovná svou situaci k vyschlé studni do níž hrozí pád, KMTN, kde se objeví postava jménem Izumi (Studánka) které vypravěč ublíží a poté za to nese vinu, a především pak opravdu v NDK, kde hraje studna klíčovou roli při vypravěčově hledání zmizelé manželky. Motiv studny je ostatně

a vyvrcholí v NDK.

Na takto položených základech se potom začíná odvíjet samotný hlavní příběh románu. Ten je rozdělen na dvě poloviny. Jedna je věnována vypravěči, druhá jeho kamarádovi Myšákovi.

Myšákova polovina příběhu je podána velmi přímočaře. Zatímco vypravěč už nějakou dobu žije v Tokiu, zdržuje se Myšák stále v rodném městě v bytě, který patří jeho rodině. I nadále píše. Na podzim roku 1973 zažije fatální zamilování do dívky (od níž si koupí psací stroj), která mu připadá vnitřně velmi naivní. Nedokáže s ní vydržet a nakonec ji bez rozloučení opustí. Zpřetrhá vazby jak s ní, tak i s Džejem, vlastní rodinou a s rodným městem a následně odtud odjíždí pryč do jiného, malého a neznámého města, kde se chce, na rozdíl od dosavadního života v luxusu, živit vlastní prací.

Ta část příběhu, která je věnována vypravěči, je naopak vyprávěna velmi komplikovanou formou. Je vlastně popisem cesty, na niž se vypravěč vydává, aby našel ztracený pinball typu Kosmická loď, jenž, jak se dozvídáme, jako by jej „neustále odněkud volal“¹¹⁸. Postavy tajemných dvojčat, která se v jeho životě znenadání objeví, pak hrají roli průvodkyň na této cestě. Dvojčata jsou napohled zcela totožná a vypravěč je schopen je navzájem rozlišit pouze podle svetrů, které jsou očíslované ciframi 208 a 209.¹¹⁹

Vypravěčova cesta za ztraceným pinballem (jakožto reprezentantem vypravěčovy vlastní paměti a minulosti) je duchovní poutí plnou symbolických, rituálních aktů (které pro svou bizarnost leckdy navenek nemají daleko k dadaistickým happeningům) a kafkovských ožvlýchlých metonymií.

naznačen už v KUK, jen zde ještě není s ženskými postavami nijak výrazněji propojen.

118 PB, kapitola 17, str. 120

119 Není zřejmé, na základě čeho Murakami zvolil právě tato čísla, v další tvorbě s nimi však dále cíleně pracuje. Dokladem je román NDK, v němž se nejdůležitější scény odehrají v místnosti tajemného hotelu, která má právě číslo 208.

Začíná ve chvíli, kdy do vypravěčova bytu přijde znenadání zaměstnanec telefonní ústředny s tím, že je potřeba vyměnit vypravěčův telefonní rozvaděč, který už přestává dobře plnit svou funkci. Výměna proběhne a starý rozvaděč je vymontován.

Poté se ujímají slova dvojčata a trvají na tom, že je starý rozvaděč nutno pohřbít. V neděli jedou společně do hor za Tokiem a tam rozvaděč pohřbívají do vodní nádrže. V tu samou dobu začíná sekretářka z překladatelské firmy podnikat pokusy o sblížení s vypravěčem.

Volání pinballu, které vypravěč v duchu slýchá, pokračuje s neutuchající intenzitou a vypravěč začíná po stroji pátrat. Při obcházení heren zjistí, že tento typ pinballu se už nevyrábí, podaří se mu však sehnat kontakt na nadšence pro tento typ hracích strojů, profesí vysokoškolského akademika hispanistu. Spojí se s ním a sdělí mu svůj požadavek. Hispanista stroj zná. Sděluje vypravěči, že se jedná o takzvaný prokletý stroj, který byl sice tak kvalitní, že uchvátil každého hráče jako droga, jehož vývoj byl ovšem tak náročný, že na něm jeho výrobce zkrachoval. Po prvních třech kusech už proto nebyly do Japonska dodány žádné další. Stroj ze zrušené herny mohl prý koupit za drahé peníze nějaký nadšenec a hispanista slibuje, že se pokusí o pátrání, nalezení pinballu ale není příliš pravděpodobné.

Za nějakou dobu hispanista volá, že se stroj našel. Scházejí se s vypravěčem a jedou taxíkem na předměstí Tokia, kde má v hale někdejší drůbežárny sběratel, který nyní stroj vlastní, pinball uložen spolu se zbytkem své sbírky, čítající 78 kusů.

Vypravěčova cesta vrcholí. Vstupuje zcela sám (hispanista to tak prý majiteli slíbil) do skladiště a ocitá se v mrazivém a tichém, smrt implikujícím prostoru, kde jsou seřazeny automaty. Nachází centrální vypínač strojů a zapíná jej. Staré pinbally se rozsvěcejí a s nimi jako by ožívala minulost. Vypravěč přistupuje ke Kosmické lodi a hovoří s ní, jako by mluvil se svou dávnou přítelkyní. Kosmická loď mu opět

odpovídá, jako by opravdu byla jeho přítelkyní. Říká mu, že je velmi ráda, že se vypravěč ukázal. Odehraje se následující dialog, který si ocitujme celý:

A co holky?

Nebudeš mi to věřit, ale jsem teď dokonce s dvojčaty. Vaří mi vynikající kávu.

Nepřestávala se usmívat a chvilku hleděla do prázdna. To je zvláštní. Skoro jako by se to všechno pomalu ani nestalo.

Ale stalo. Jen to pak zase všechno zmizelo, víš?

Trápí tě to?

Ne, zavrtěl jsem hlavou. Co se zrodilo z nicoty, to se do ní zase vrátilo a to je všechno¹²⁰.

Po tomto dialogu vyzve Kosmická loď vypravěče, aby se opět vrátil do svého obvyklého světa. Oba se loučí, s vědomím, že se už patrně nikdy neuvidí, poté vypravěč vypíná stroje, zhasíná světlo a odchází, aniž by se jedinkrát ohlédl.

Vypravěč se následně vrací domů, promrzlý na kost a dvojčata se o něj v tomto jeho stavu postarají. Ukládají ho do postele a zapínají topení, aby se zahřál.

Po této příhodě přestane vypravěč volání pinballu nadobro slyšet. Jednoho dne, když mu dvojčata čistí uši, kýchne a uši se mu ucpou. Slyšet začne zase až tehdy, když mu je pročistí ušní lékařka.

Poté od vypravěče dvojčata zase odchází. Děje se tak opět v neděli, stejně jako když se u vypravěče obě objevila. Loučí se s ním a vrací se „tam, odkud přišla“.

Dvojčata, která se nečekaně objeví ve vypravěčově životě, tedy ve skutečnosti nejsou „reálné“ postavy skutečných lidí. Jsou to oživé kafkovské symboly, vlastně přízraky, které se objevují ve vypravěčově životě, aby daly jeho událostem žádoucí směr. Jsou to postavy –
120 PB, kap. 22, str. 158

usměrňovatelé, zcela shodného typu, jaký Murakami použije o dvaadvacet let později v UK (2002), kde budou v podobě obživlých reklamních ikon Johnie Walkera a plukovníka Sanderse¹²¹ dohlížet na to, aby protagonista příběhu, patnáctiletý mladík Kafka Tamura, prošel právě tou cestou, která je pro jeho další vývoj nezbytná.¹²²

To, co prožívá vypravěč PB, tedy není žádný každodenní „příběh“, jaké běžně zažívají obyčejní lidé. Je to velice pečlivě vedený a vysoce stylizovaný *rituál*, odehrávající se mimo reálný svět, v románu reprezentovaný například vypravěčovou překladatelskou firmou. Odehrává se kdesi ve vnitřním světě hrdiny, do nějž je nám umožněno nahlížet přes „ireálné“ příběhové prvky. Základní osnova rituálu je následující:

1. Příchod dvojčat (neděle).
2. Vypravěčova cesta do Naočina rodného města, zjištění že ještě „nic neskončilo“ a poznání nutnosti najít východ.
3. Nečekaný příchod „pracovníka telekomunikací“ a výměna telefonního rozvaděče.
4. Pohřeb starého nepotřebného rozvaděče z popudu dvojčat.
5. Volání Kosmické lodi a vypravěčova cesta za jejím nalezením.
6. Vypravěčovo setkání s nalezenou Kosmickou lodí a nazření, že „co bylo, vrátilo se zase do nicoty“.
7. Konec volání Kosmické lodi a vyčištění uší vypravěče.
8. Odchod dvojčat (neděle).

Zobecněme nyní vše výše uvedené na základní významy a zjistíme,

121 Maskot firmy KFC.

122 Tématu rolí postav Johnie Walkera a plukovníka Sanderse v ději UK jsme se podrobně věnovali v příspěvku: Jurkovič, Tomáš. „*Johnnie Walker and Colonel Sanders – an interpretation on the role of those iconic images in Haruki Murakami's novel, Kafka on the shore*“, in *Hikaku nihongaku kjóiku kenkjú sentá kenkjúnenpjó dai 8 gó*, Tókjo: Očanomizudžošidaigaku Hikaku nihongaku kjóiku kenkjú sentá, 2008

že účelem rituálu, kterým vypravěč prochází, je umožnit *komunikaci*. Vypravěč shledává, že je v situaci, které chybí východisko, odkud nevede cesta ven. Vzápětí přichází *deus ex machina* v podobě pracovníka firmy, jejíž prací je doslova umožňovat lidem vzájemné hovory a vymění vadnou součást systému, kvůli níž zatím komunikace vázla. Staré a závadné je poté pohřbeno a vypravěč, který zaslechl, že je volán, se vydává hledat původce volání. Nachází jej a promluví si s ním. Tím utiší volající hlas a následně ještě prodělá očistu vlastního tělesného „komunikačního systému“. Jde vlastně o jednu velkou „telefonní metaforu“¹²³, která zní: Mezilidská komunikace je jako telefonní vedení. V tom smyslu, že pokud je k dispozici dobrá vůle a znalost příslušných postupů, lze obnovit i zdánlivě nefunkční spojení a dovolat se.

Původcem volání zde samozřejmě není nikdo jiný, než vypravěčova třetí přítelkyně jménem Naoko, na jejíž smrti cítí vypravěč podíl. Rituál, k němuž je vypravěč v příběhu povolán, vyvrcholí tím, že se vypravěč ve scéně, která přes všechny vnějškové odlišnosti připomíná popisy tradičních japonských obřadů *kučijose*¹²⁴ (při nichž jsou šamankami vyvolávány z onoho světa duše zesnulých), setkává s jejím duchem, přičemž jako médium slouží hrací automat. Tento navenek vrcholně profánní předmět, typický zástupce konzumního světa, obklopujícího vypravěče, se zde paradoxně stává

123 Murakami i tento postup rozvine v dalších románech. S motivem velmi podobné „telefonní metaforu“ obsáhle pracuje například v DDD (1988), NTK (1994 a 1995), částečně také v SK (1999).

124 口寄せ, doslova *vyvolávání*, náboženská obřadní aktivita, při níž je kněžkou *miko* zprostředkována komunikace s duchem zesnulého nebo nepřítomného živého člověka. Popis průběhu například Líman, Antonín, *Mezi nebem a zemí*, Academia, Praha 2001, str 74 a 75. Líman při zmínce o účastnících sugestivního obřadu mimo jiné uvádí, že „člověk, který má na svědomí nějaký skutečný či domnělý těžký hřích a dělá si výčitky, že se o své blízké dost nepostaral, se katalytickým vlivem děsivé scenérie dostává do rozjitřeného, až hysterického stavu vně svého každodenního já.“ (ibid) Takový popis odpovídá i situaci vypravěče PB.

zprostředkovatelem hluboce sakrálního zážitku. Jay Rubin nahlíží ve své studii v kapitole věnované PB na podobné scény jako na doklad odlidštění světa protagonistů a například pasáž s pohřbem rozvaděče komentuje jako „*an absurd ritual for a meaningless object, this funeral reveals the ‚illusion‘ of thinking that a human life has any more meaning than that of a switch-panel*”¹²⁵, rituály, které podstupuje vypravěč PB, však v celkovém kontextu *nejdou* absurdní. Jsou to naopak metaforické kroky na cestě k záchraně, cosi, co musí být podniknuto v zájmu nápravy situace, přičemž je lhostejné, že jsou k tomu zrovna po ruce pouze všední předměty, jaké nabízí moderní každodennost. Starý telefonní rozvaděč není *bezvýznamným předmětem*, ale naopak symbolem nefunkční součásti komunikačního systému, která musí být odstraněna a pohřbena, aby mohla být obnovena komunikace. Protagonista se nemůže hnout z místa, dokud neproběhne vše, co se *má stát*¹²⁶. Že je médiem ke komunikaci se zemřelou Naoko zrovna hrací automat, tuto komunikaci a její význam v nejmenším nedevaluje, spíše to dokládá, že po stránce komunikace s *jiným světem* funguje svět Murakamiho protagonistů velmi tradičně. To jest stejně, jako fungoval například svět lidí období Edo (1603-1868), z něž máme dochováno mnoho obrazových materiálů s tehdy velmi oblíbenou strašidelnou tematikou, z nichž je patrné, že pro tehdejšího člověka byla v tomto ohledu zcela běžná představa, že se strašidly a varovnými přízraky mohou stát i obživlé předměty každodenní potřeby¹²⁷. Něco podobného se děje i Murakamiho

125 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005, str 53-54.

126 Vrcholným příkladem podobného rituálu, který musí proběhnout, aby mohl být smazán dluh z minulosti, je povídka パン屋再襲撃 (*Panja saišúgeki*, česky *Druhý útok na pekárnu*, Murakami, Haruki. *Panja saišúgeki*, Tókjó: Bungei šundžú, 2003)

127 Za všechny například uvedme přízrak nešťastné Oiwy, jež se tradičně proměňuje například ve starý papírový lampion. Promluva Naoko prostřednictvím herního automatu je zcela shodným narativním postupem.

protagonistům. Rituály, které konají, jsou dokladem toho, že přes veškerou vnější modernizaci zůstává jejich svět světem tradičně duchovně založeným, v němž lze správným jednáním napravit svou situaci a který má prostředky k tomu, aby protagonisty k tomuto správnému jednání pobídl.

Pokud bychom si měli celý příběh románu PB shrnout do co nejjednodušší dějové linky, shledáme, že má nakonec pravdu vypravěč, který na samém konci úvodní části románu tvrdí: „*Tohle je kniha o pinballu*“¹²⁸. Pinballový automat se skutečně táhne celým příběhem od začátku až do konce. Sledujeme, jak se na jeho výrobu pokouší přeorientovat firma, která původně začínala jako výrobce válečných zařízení. Od této své minulosti se však nakonec přes veškerou snahu odstříhnout nedokáže a jen na krok od úspěchu ji stihne krach. Tři stroje, které se dostanou do Japonska, jsou považovány za „prokleté“. Na jednom z nich si v Džejově baru zahrají vypravěč s Myšákem, druhý shoří při požáru a třetí se stane vypravěči pobídkou i prostředkem pro cestu do vlastního svědomí, po jejímž absolvování už, jak se zdá, dochází určitého klidu (tato část příběhu bude ale ještě rozvedena v HMB).

Hra na „prokletém“ pinballu tedy oběma protagonistům, vypravěči i Myšákovi, přinesla ve výsledku významný posun. Myšák se s konečnou platností rozhoduje osamostatnit se od své rodiny, vypravěč se – po prvním zastřeném varování v KUK – dopracoval první otevřené konfrontace se svou osobní minulostí.

Pokusíme-li se nyní PB uvažovat z hlediska izanagiovského motivu, jak jsme jej abstrahovali v bezprostředně předcházejícím KUK, vidíme, že v PB dochází v jeho ztvárnění k určitému vývoji. Román KUK přivedl svého protagonistu právě do fáze, kdy jej na útěku z *podsvětní říše* (od viny za smrt Naoko) pronásledují *ohyzdné babice* výčitek svědomí, alegoricky ztvárněné v postavě dívky bez malíčku, která mu zvěstuje, že v jeho životě není všechno v pořádku právě proto, že utíká od toho, 128 PB, str. 28.

co zavinil. V PB vypravěč ve svém hledání *východu* přece jen o trochu postoupí. Vyslyší volání *ohyždých babic* pinballového stroje, a vstoupí s jejich pomocí do prostoru, symbolizujícího jiný svět mrtvých, v němž se odváží smířlivé konfrontace se ženou, která mu do toho světa zmizela. Poté se zase může vrátit zpět do svého světa, babicemi už nepronásledován. Murakami zde naznačuje, kudy se bude ubírat jeho další řešení otázek, obsažených v izanagiovském motivu. Svého Izanagiho bude od této chvíle stavět do situací, v nichž se je třeba pronásledujícím babicím postavit čelem a získat je na svou stranu tak, aby se z nich staly naopak jeho průvodkyně na cestě k záchraně Izanami, uvízlé v podsvětní říši.

4. Hicudži wo meguru bóken: První účtování s historií

HMB (*Hon na ovcí*, 1982), v pořadí třetí Murakamiho román (a zároveň také třetí pokračování příběhu vypravěče a Myšáka, protagonistů KUK a PB) představuje v Murakamiho díle prostor, v němž autor v plné šíři zpracovává téma, které už stručně uvedl v KUK: přímou návaznost doby a světa, v nichž se odehrává život protagonistů, na militaristickou minulost Japonska. KUK a PB doposud „účtovaly“ s minulostí vypravěčovy osoby a naznačovaly nutnost jeho vnitřní proměny, v HMB se však zpytující pozornost autora obrací od individuální historie protagonistů ke světu, který je obklopuje. Poté, co jeho protagonisté vykročili v předchozím románu PB každý na svou osobní cestu k nápravě, začíná je autor naplno konfrontovat s širším historickým kontextem a mapovat kořeny světa japonského „prudkého ekonomického růstu“, který zvítězil nad studentským hnutím, jehož se účastnili koncem šedesátých let.

Časová osa datovatelných událostí je v HMB značně obsáhlá¹²⁹ a

129 V této souvislosti je ovšem třeba vzít v úvahu i skutečnost, že je HMB prvním románem, který Murakami napsal poté, co se psaní začal

položky na ní zařazené se z převážné části týkají hlavní „postavy“ románu, magické *ovce* – oživlého symbolu dějin japonského kolonialismu. Tato ovce představuje středobod, v němž je celý příběh ukotven podobně, jako byl v předchozím PB ukotven v objektu pinballového hracího automatu. Časovou osu příběhu lze rozdělit na tři hlavní úseky, z nichž první je věnován historii japonských koloniálních výbojů v Asii a příchodu *ovce* do Japonska, druhý (v návaznosti na KUK a PB) popisuje události z osobního života vypravěče, a konečně třetí se věnuje popisu cesty na Hokkaidó (do historicky prvního Japonskem kolonizovaného území), k níž je vypravěč donucen nejmenovanou vlivnou politickou organizací pod záminkou vypátrání *ovce*, kterou organizace údajně nutně potřebuje ke svému přežití. Příběh se tedy opět, jako už v případě KUK a PB, dělí podle schématu: *První přípravná fáze, mapující historické pozadí událostí – druhá přípravná fáze, věnovaná osobní historii protagonistů – třetí fáze, představující „samotný příběh“, zažívaný protagonisty.* Události, které se v příběhu dějí protagonistům, tedy vlastně představují cosi, co přes jejich osobní minulost organicky vyrůstá z „velké historie“ a je do ní neoddělitelně začleněno.

Ovce je v románovém textu popsána coby démon, který je schopen vstupovat (s jejich předchozím souhlasem) do lidí skrze jejich sny během spánku a pak je využívat pro vytváření svého vlastního mocenského systému, přičemž jimi nejprve manipuluje nabídkou podílu na této moci, poté už pouze prostřednictvím závislosti, kterou si na ni záhy vyvinou.

První z příběhových úseků pak začíná údajem, jímž autor vysvětluje původ této *ovce*. Autor románu jím rozehrává složitou hru spekulativních konotací a odkazů, jíž jako by se jednak snažil dát *ovci*

věnovat na plný úvazek a nikoli jen vedle svého tehdejšího zaměstnání. Oproti KUK (155 stran v kapesním vydání) a PB (175 stran v kapesním vydání) má už HMB rozsah více než trojnásobný (245 a 231 stran ve dvoudílném kapesním vydání).

ráz historické autenticity, jednak zároveň odvést pozornost čtenáře stranou a dát *ovci* zdánlivě nejaponské, kontinentální kořeny. Dozvídáme se, že v jakémsi blíže neurčeném spise, vydaném za dynastie Jüan (1271-1368) se údajně píše, že v sobě ovcí (jejíž následný popis přesně odpovídá románové), měl samotný Čingischán (1162-1227). Druhý další údaj, který se k ovcí v příběhu váže, je pak až datum červenec 1935, kdy ovcí „vyruší z *mnohasetletého* spánku“¹³⁰ v náhodně objevené jeskyni na mandžusko-mongolských¹³¹ hranicích postava japonského vládního odborníka na zemědělství, který v dané oblasti zkoumá možnosti chovu ovcí na dodávky vlny pro válečné uniformy. Tímto řazením se vytváří možnost vnímání spojitosti mezi oběma událostmi následně jako: *Čingischán je hostitelem zmíněné ovce – ovce mnoho set let spí v jeskyni na mandžusko-mongolských hranicích – ovcí v roce 1935 v rámci válečných příprav objeví japonský úředník* a na základě této spojitosti si může čtenář i představovat, že patrně ovce spala dlouhá staletí v jeskyni poté, co Čingischán zemřel, popřípadě že úředník mohl dokonce náhodou padnout i na místo Čingischánova posledního odpočinku.¹³² Výchozí článek řetězce čtenářsky možných variant, pro které nám tu takto Murakami svým fabulováním otevírá prostor, tedy představuje postava mongolského vládce Čingischána. Právě díky této postavě se však dokonce japonským čtenářům zároveň nabízí i možnost popření kontinentálního původu ovce (která, jak už jsme zmínili, symbolizuje japonské koloniální výboje) a naopak potvrzení její příslušnosti do japonské kulturní sféry.

130 HMB, kapitola 7 část 3

131 Zcela shodný region bude hrát zásadní úlohu také v příběhu NDK (1994, 1995).

132 Přesná poloha Čingischánova hrobu byla, údajně na vlastní žádost dotyčného, utajena a za pravděpodobnou lokalitu se považuje mj. region, s Čingischánem spojovaný, poblíž řeky Onon a hory Burkhan Khaldun v severovýchodním Mongolsku, relativně nedaleko od území, označovaného Murakamim jako „mandžusko-mongolské hranice“.

Jak dokládá například Rubin¹³³, předcházelo napsání HMB autorovo důkladné studium tématu. Rubin výslovně zmiňuje pouze Murakamiho studijní cestu na Hokkaidó a bádání, týkající se tematiky chovu ovcí (v Japonsku zcela nepůvodních zvířat), z narážek v textu HMB, zmiňujícího i data z dějin kolonizace Hokkaida a japonských kontinentálních výbojů, je ovšem zřejmé, že Murakamiho přípravy ke psaní zahrnovaly rovněž i důkladné studium písemných historických pramenů.

Nepřehlédnutelnou a ve své době populární postavou, spjatou s novodobými dějinami Hokkaida přelomu devatenáctého a dvacátého století, jimž je v HMB věnován značný počet dat¹³⁴ je pak v japonských pramenech také Zen'ičiró Ojabe, autor předválečného bestselleru *Čingischán byl Jošicune*¹³⁵. Touto svou knihou, v níž stavěl jednak na starších japonských legendách¹³⁶, jednak na mytologii¹³⁷ národa Ainu, u kterého působil jako evangelický pastor, jednak také na vlastním pátrání, podniknutém přímo na území někdejšího Mandžuska a v Mongolsku, se mu „podařilo“ masově rozšířit do obecného povědomí dodnes populární (a vědecky zcela nepodloženou) spekulaci, kterou naznačuje v titulu své práce. V té tvrdil, že historický Čingischán není vlastně nikdo jiný, než známý japonský hrdina a válečník Minamoto no Jošicune (1159-1189), podle historicky hodnověrných pramenů zavražděný (přinucený spáchat sebevraždu) v mocenském soupeření svým starším bratrem. Jošicunemu se údajně (podle legend, kolujících

133 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005, str. 78.

134 Cca tři desítky různých letopočtů a zmínek.

135 (成吉思汗八源義經也) Kniha vyšla roku 1924. Viz <https://ja.wikipedia.org/wiki/義経%3Dジンギスカン説>

136 K Ojabemu se dostaly oklikami ze záznamů z díla Philippa Franze von Siebolda (1796-1866) věnovaného Japonsku. V japonštině jsou nazývány 大陸渡船説 čili doslova „Zvěsti (či Teorie) o přeplavení se na pevninu“.

137 Tvrdil, že legendy o ainském božstvu Ainu Rakkuru (též Oina Kamui či Okikurumi) jsou vlastně dokladem o působení Jošicuneho na Hokkaidu.

na severu Japonska) podařilo uniknout z nebezpečí a přes Ainy obývaná území severního Honšú a Hokkaida se přeplavit na pevninu na území historického Mandžuska a Mongolska, kde vstoupil ve známost jako obávaný mongolský vojevůdce.

Díky Ojabemu kdysi v Japonsku do lidového povědomí všeobecně rozšířené (a Murakamim ve zmínce o Čingischánovi vlastně v daném kontextu nepřímě a letmo připomenuté) „jošicuenovské“ fámě o původu Čingischána jako Japonce, který se dostal na asijský kontinent, lze tedy kořeny fiktivní románové *ovce*, symbolizující dobyvačné výboje a posedlost mocí, vrátit zase bezpečně zpátky na japonskou domácí půdu. A tím také v zásadě umožnit čtení zmíněné příběhové sekvence *rovněž* i v následujícím duchu¹³⁸: *Čingischán (jenž je, jak „všichni vědí“, vlastně Jošicune, uprchlý z Japonska před bratrem na kontinent) je hostitelem zmíněné ovce, která zemře spolu s ním a k životu ji probudí až elitní japonský zaměstnanec ministerstva při své práci na přípravách ozbrojeného konfliktu.*

Na tento v každém případě výrazně symbolický začátek pak na časové ose příběhu navazují letopočty¹³⁹, týkající se kolonizace fiktivní osady Džúnitaki¹⁴⁰ na Hokkaidu, hrající v místopise příběhu důležitou roli. Osada je popsána jako obec, založená zchudlými rolníky, kteří na Hokkaido z rodné vsi na severu Honšú *utekli* před věřiteli, usídlili se proto záměrně v největší pustině jakou našli a podařilo se jim zde přežít pouze za pomoci místního domorodce z národa Ainu. Kolonizace Hokkaida je zde tedy podávána jako činnost prováděná nejchudšími a

138 Stojí za zmínku, že toto naznačené možné čtení zároveň v Jošicuneho trase útěku, zahrnující i Hokkaido a Mandžusko, mimochodem předznamenává i všechna místa, na nichž se později bude odehrávat v příběhu zmiňovaná koloniální expanze – a postupuje po nich přesně stejným směrem jako tato expanze.

139 Vypravěč je všechny cituje z „knihy o historii města Džúnitaki“, kterou údajně čte během své pátrací cesty po Hokkaidu.

140 V originále 十二灌町, doslova „Městys u dvanácti peřejí“. Popis cesty do této obce, uvedený v románu, odpovídá poloze chátrající osady Niupu (仁宇布) v nejsevernější části Hokkaida.

nejbezvýznamnějšími členy tehdejší japonské společnosti v marné snaze, že si polepší. Jakýs takýs rozkvět jejich osady nastane teprve ve chvíli, kdy se ukáže, že se jejich obec hodí k chovu ovcí, který představuje strategické odvětví, protože je ovčí vlna surovinou k výrobě uniforem, nezbytně nutných pro válčení na kontinentu. Daní za to jsou ovšem také odvody obyvatel obce a smrt mnoha z nich v Rusko-japonské válce¹⁴¹.

Část příběhu, která následuje poté, je věnována osudům dvou osob, reprezentujících další japonskou vojenskou expanzi. Jedním z těchto lidí je už zmíněný vládní úředník, syn z elitní rodiny, který během svého působení v Mandžusku *probudí ze sna ovci* a přiveze ji s sebou do Japonska, kde ho však ovce opustí a on je následně zcela zapomenut. Druhým je rodák z Džúnitaki, který se stane dalším hostitelem *ovce* a pak pod jejím vedením působí za války na území Číny. Tam nashromáždí značné jmění, vrátí se s ním do Japonska a bez úhony (ačkoli je zpočátku klasifikován jako válečný zločinec třídy A a vězněn ve věznici Sugamo) přečká konec války i americkou okupaci a tokijský proces s válečnými zločinci výměnou za své informační síť v Číně. Za hmotné prostředky z Číny pak skoupí jednak klíčové pozice v konzervativních politických frakcích, jednak klíčová místa reklamního odvětví, a zajistí si tak nadále zásadní vliv na chod japonské politiky¹⁴².

141 Postup rolníků, kolonizujících Hokkaidó, jako by byl v mnoha ohledech přímo parodickou dekonstrukcí už zmíněné „jošicuneovské legendy“. Rolníci se na Hokkaidó dostávají během útěku z „civilizované“ části Japonska, žijí tu spolu s domorodci a nakonec se jeden jejich potomek dostane do Koreje a Mandžuska, kde se z něj stane válečný zločinec.

142 Tato životopisná data (pobyt za války v Mandžusku, zde spáchané válečné zločiny třídy A, pobyt ve vězení Sugamo, vyhnutí se odsouzení z důvodů zásadního významu pro zahraniční politiku USA i následná klíčová role prvního muže japonské politiky se zcela shodují s údaji známými o někdejším japonském premiéru Nobusuke Kišim (1896-1987), jenž v úsilí o dobré vztahy s USA mimo jiné vyvolal enormní demonstrace japonské veřejnosti svým podpisem japonsko-americké bezpečnostní smlouvy v roce 1960. Tyto demonstrace se mj.

Na tento historický rámec příběhu pak navazuje část, věnovaná líčení osudů vypravěče a Myšáka. Informace, které autor v této části příběhové chronologické osy zprostředkovává čtenářům, jsou, podobně jako tomu bylo v PB, v plném rozsahu srozumitelné pouze pokud je zasadíme do celkového kontextu dat, už známých z předchozích dílů, KUK a PB.

O vypravěči se dozvídáme, že měl za studentských let, konkrétně na podzim v roce 1970, ještě další známost, a to opět nešťastnou. Vyloučit, že jde o další známost a ne například o další zmínku o Naoko lze prakticky pouze jen porovnáním údajů z HMB s tím, co už víme z KUK a PB. Tímto srovnáním je také možné určit, že šlo o vztah v jeho životě pátý v pořadí¹⁴³. V tomto pátém vztahu jde o dívku, kterou vypravěč zná z předchozího roku, kdy vrcholily studentské protesty, a opět se s ní setká v roce, kdy už jsou protesty dávno rozehnány a on sám má za sebou sebevraždu své přítelkyně a setkání s dívkou, které schází malíček. Tato „dívka číslo 5“ konstatuje, že má vypravěč nějaký problém¹⁴⁴ a jejich vztah se bolestně završí¹⁴⁵ symbolicky v den v

staly inspirací pro studentské protesty konce šedesátých let.

143 Jako čtvrtý vztah zde počítáme setkání s dívkou bez malíčku v KUK.

144 Prakticky pouze jen porovnáním časových dat z KUK, PB a HMB můžeme dešifrovat, že nejde o pouhou nezávaznou repliku, ale o záměrný odkaz na to, že se ještě vypravěč nevzpamatoval ze smrti Naoko (PB, KUK) a neúspěšného pokusu o vztah s dívkou bez malíčku (KUK).

145 Že jde o popis konce vztahu, lze určit podle časového údaje z PB, kde vypravěč v zimě toho roku naplno propadne hře na pinballu.

textu zmíněné¹⁴⁶ veřejné sebevraždy Jukia Mišimy.¹⁴⁷

Povšimněme si zde především, že vypravěč vlastně při podávání svého příběhu ve všech dosavadních třech románech postupuje zcela v duchu japonské tradiční společenské etikety, v níž je nezdvořilé příliš upozorňovat na svou osobu a komunikace je zprostředkována ritualizovanými *náznaky*¹⁴⁸, mnohdy i nonverbálními, které si partner v hovoru musí umět vyložit v jejich pravém smyslu¹⁴⁹ a zareagovat na ně, pokud nechce být označován za ignoranta¹⁵⁰. Podobně i Murakamiho já-vypravěč vysloví sice v románech mnoho a mnoho slov, povětšinou kousavých komentářů k situaci, v níž se právě nachází, tato slova však neslouží k opravdové komunikaci s posluchačem-čtenářem. Vypravěč jimi pouze „mlží“ a předstírá a to skutečně podstatné, co má na mysli, pouze probleskne tu a tam ven

146 Do vyprávění je zasazena v podobě zmínky o tom, že si vypravěč s přítelkyní 25.11. 1970 (den Mišimovy smrti) dávají v úvodní kapitole, označené tímto datem, v univerzitní kavárně oběd, přičemž se na obrazovce zdejší televize úderem druhé hodiny odpolení začne opakovaně objevovat Jukio Mišima. Televize má ovšem poškozené ovládání hlasitosti a Mišimův předsmrtný projev (v němž Mišima, jak uvádí například Klára Macúchová v doslovu k českému vydání *Zlatého pavilónu*, mimo jiné „vyjadřoval znechucení nad ‚zemí, která ztratila vlastní duši““) není téměř slyšet a vypravěče ani jeho přítelkyni stejně příliš nezajímá (HMB, kapitola 1)

147 Ta v příběhu HMB v kontextu toho, co je známo o Mišimově oblibě u členů hnutí Zenkjótó, vlastně představuje definitivní tečku za dobou studentských bouří a jejími ideály.

148 Za všechny například známá „falešná pozvání“, kdy se například japonský hostitel v době blížící se večere zeptá své návštěvy, zda si nechce dát večeři s nimi, což si ovšem *skutečně* slušně vychovaný návštěvník musí vyložit jako jemné a zdvořilé vybídnutí k odchodu domů.

149 Je po něm přímo vyžadováno takzvané *kikubari*, bdělá pozornost k drobným známkám, které prozrazují skutečné citové hnutí partnera. Tyto drobné známky mistrně popisuje například Rjúnosuke Akutagawa ve známé povídce *Kapesník*.

150 Pro podobné situace má japonština příznačný výraz *kúki wo jomenai hito*, tedy člověk, který neumí „přečíst celkovou atmosféru“ a na náznaky správně zareagovat. V této situaci se běžně ocitají v Japonsku cizinci.

jako zdánlivě nedůležitý detail.

Po výše uvedeném úsporném a náznakovém vylíčení dalšího z vypravěčových neúspěšných vztahů následuje časový skok do roku 1972, který je opětovně zmíněn v souvislosti se založením vypravěčovy překladatelské firmy, a rovněž do roku 1973, kdy je znovu připomenut odchod vypravěčova kamaráda Myšáka z rodného města poté, co se rozhodl utéct před vážným vztahem s dívkou, kterou považuje za „naivní“, odejít pryč a žít se poprvé v životě vlastní prací.

Následně se pak dozvídáme, že se vypravěč roku 1974 oženil. Bere si dívku, která s nimi pracovala¹⁵¹ v překladatelské firmě a začínají spolu žít v jeho tokijském bytě. Vypravěčova firma také, v roce 1975, rozšiřuje svůj záběr a kromě překládání se nyní věnuje i reklamním aktivitám (čímž se dostává do sféry vlivu *ovcí* posedlého rodáka z Džúnitaki, nikdy neodsouzeného válečného zločince). Tato část příběhu je pak nakonec uzavřena tím, že se s vypravěčem o 4 roky později rozvádí manželka. Přesto, že jej má ráda, cítí stále jasněji, že manželství s ním nikam nevede. Současně s proběhlým rozvodem dostává vypravěč také zprávu o tom, že jeho v pořadí pátá přítelkyně zemřela při autonehodě. Toto završení jedné z etap příběhu i vypravěčova osobního života nám v předchozím kontextu dává tušit, že i přes náznaky zlepšení zmíněné v PB ještě východisko ze své situace rozhodně nenalezl a že tedy patrně změnu přinese až třetí, finální část příběhu HMB.

Tato třetí a finální část pracuje opět se systémem složitých symbolů a odkazů, naznačujícími její význam a závažnost. Jsme do ni uvedeni letopočty 1977 a 1978, kdy se vypravěči „po letech, kdy o sobě nedal vědět,“ ozývá v dopisech ze severu Japonska Myšák. Těmito dopisy také začíná řetězec událostí, které vypravěče přinutí, aby se vydal na cestu, jejímž účelem má být, alespoň navenek, vypátrání samotné

151 Jde o tutéž osobu, o které v PB uváděl, že je u nich sekretářkou a že mu dělá návrhy, které on odmítá.

ovce.

Murakami totiž nechává Myšáka na jeho útěku z rodného města a z dosahu rodiny rovněž vykročit trasou „jošicuneovské fámy“ a doputovat až na Hokkaidó, a to právě do městyse Džúnitaki¹⁵² kde jeho rodina vlastní ve velmi odlehlých horách rekreační chatu, v níž měl shodou okolností dříve své soukromé sídlo tentýž vládní úředník, který na mandžusko-mongolských hranicích probudil *ovcí* a dopravil ji do Japonska. Zde se, v rodinné chatě, kterou z nostalgie navštíví, také nakonec setkává přímo s *ovcí*, která mezitím údajně stačila opustit svého stárnoucího hostitele, někdejšího válečného zločince, a začala si pro své plány hledat někoho mladšího a energičtějšího.

Aby se zachránil od *ovce*, která do něj mezitím také vstoupila, vymýšlí Myšák plán, jak za cenu vlastní oběti zničit *ovcí* i organizaci s ní spojenou. Nejprve předhazuje návnadu organizaci, kterou vybudoval předchozí hostitel *ovce* a která nevyhnutelně potřebuje *ovcí* zpět v podobě nového následníka. Myšák posílá vypravěči fotografii okolí chaty (na níž je ve stádě běžných *ovcí* vyfotografována i zmíněná *ovce*) a žádá jej, aby snímek zveřejnil někde, kde bude lidem na očích. Počítá totiž s tím, že se nejdůležitější zbylý zástupce organizace následně pustí po stopách fotografie až do jeho úkrytu a chystá se jej zde zničit připravenou náloží.

Poté, co fotografie vyjde tiskem v reklamním letáku, vydaném vypravěčovou firmou, zástupce organizace skutečně začne jednat. Nevydává se ale za Myšákem sám, kontaktuje vypravěčovu firmu a pod hrozbou ekonomického zničení přinutí vypravěče, aby se podvolil jeho rozkazům. Potřebuje, aby se za Myšákem vydal vypravěč, setkal se s ním a jakožto jeho dávný kamarád jej přiměl, aby se (po psychickém šoku, prodělaném poté, co se po svém „nakažení“ *ovcí* stal novým kandidátem na vedení organizace) přestal schovávat v

152 Připomeňme, že jde také o rodiště zmíněného neodsouzeného válečného zločince. Vše podstatné v příběhu se tedy koncentruje do symbolického prostoru fiktivního hokkaidského městečka.

chatě a chopil se své úlohy.

Aby byl vypravěč ve své úloze autentický, není mu sdělen pravý cíl cesty – je mu pouze řečeno, že má vypátrat ovci z fotografie (jediné, co je jasné, je, že je snímek pořízen na Hokkaidu) a dostane k dispozici omezený čas a velice štědré finanční prostředky. Vypravěč proto hodlá celou záležitost i přes veškeré hrozby odmítnout, mezitím se ovšem po rozvodu seznámí s novou přítelkyní (která je zároveň fotomodelkou, korektorkou v tiskárně a luxusní prostitutkou a disponuje zázračnou intuicí) a ta jej přesvědčí, aby se na Hokkaido vydali.

Vypravěč a jeho nová přítelkyně se tedy na cestu skutečně vydají a díky dívčině intuici nakonec naleznou – přes kontakt s někdejšími vládními úředníkem, probudivším ve třicátých letech *ovci* – cestu až ke krajině z fotografie a s ní i k chatě Myšákovy rodiny.

Cestou se během pátrání také pokoušejí kontaktovat Myšáka inzerátem v novinách. Myšák jim neodpoví, z jejich inzerátu se však dozví, že jsou mu na stopě na Hokkaidu a domyslí si, že byl vypravěč organizací vyslán, aby po něm pátral.

Myšák však mezitím přistoupí k radikálnímu kroku a ovci, která jej „infikovala“, likviduje tím, že sám páchá sebevraždu. Jeho tělo pohřbí *ovčí mužík*, místní rodák, který se údajně skrývá v okolních lesích v ovčím převleku už po tři desetiletí od dob druhé světové války, kdy se tak začal vyhýbat riziku odvodu na frontu. Postavu ovčího mužíka pak po Myšákově sebevraždě využije Myšákův duch i k tomu, aby v chatě umístil nálož, určenou k likvidaci zástupce organizace, s nímž má už Myšák dokonce v chatě smlouvenou schůzku, na níž se má oficiálně ujmout vedení. Schůzka se má odehrát v den, kdy vyprší lhůta, daná vypravěči organizací k pátrání.

Nato se do chaty konečně dostávají vypravěč a dívka. Vypravěč už ví, že jej organizace patrně podvedla a zamlčela mu leccos důležitého, k dalšímu pátrání mu však schází vodítka a Myšáka v chatě nenalézá.

Rozhoduje se na něj počkat. Z únavy ale krátce po příchodu usne. Během jeho spánku přichází do chaty ovčí mužík, který posílá dívku z chaty pryč. Na dívku a její intuici beztak celá chata působí silně skličujícím dojmem a proto v ní vypravěče zanechává jeho osudu a zatímco vypravěč odpočívá a spí, skutečně od něj uteče zpátky do civilizace.

Vypravěč zůstává po mnoho dalších dní sám v chatě (v níž jako by se čas zastavil v *polovině šedesátých let*) a vyčkává. Pobyt v chatě chápe jako příležitost k osamělému očišťování – začíná běhat a přestává kouřit. Ze stop nalezených v chatě také poznává, že Myšák musel vědět o jeho chystaném příchodu. Zatímco se lhůta, kterou dal vypravěči zástupce organizace na splnění úkolu, chýlí ke konci a zbývá už jen jediný den, přichází na scénu znovu ovčí mužík. Vypravěč si povšimne v chování ovčího mužíka četných charakteristických Myšákových gest a pochopí, že má před sebou patrně Myšákova ducha, vtěleného do jiné osoby¹⁵³. Jelikož vypravěč stále ještě neví, že jeho úkol vypátrat *ovcí* je jen zástěrka a je nervózní z blížícího se termínu a ostatně také i z celé absurdní situace, začne jednat a podaří se mu Myšákova ducha vyprovokovat ke komunikaci. Ten se mu následně v noci zjevuje ve své pravé podobě (pouze jako hlas v naprosté tmě, pohlédnout na něj vypravěč nesmí¹⁵⁴).

Dají si spolu pivo jako za starých časů v Džejově baru a Myšák přitom vypravěči sdělí, co se mu přihodilo s *ovcí* a co následně udělal. Žádá pak vypravěče, aby příštího dne zrána aktivoval v hodinách v hale skrytou časovanou nálož, a co nejrychleji pak z chaty odešel.

153 Jde tu opět o princip, zhusta využívaný ve hrách nó: duch zemřelého se zjeví (například) poutníkovi v podobě jiného člověka, velmi často místního usedlíka.

154 Tento prvek *zákazu pohledu*, jenž je nám už známý z klíčové scény v NDK a z ve vrcholné části izanagiovského mýtu v kronice Kodžiki, zařazuje chatu vlastně bezpečně do kategorie prostoru *jiného světa*.

Nato se Myšákův duch s vypravěčem navěky loučí a odchází.

Vypravěč druhého dne zrána udělá, co po něm Myšák žádal. Po aktivaci nálože odchází z horské chaty dolů do civilizace. Cestou se několik kilometrů od chaty potkává v zatáčce, neprůjezdné vlivem počasí pro auta, se zástupcem organizace, který neví o Myšákových úmyslech ani o tom, co Myšák udělal a míří na schůzku s ním, z níž jej plánuje odvézt do Tokia do jejich hlavního sídla. Dozvídáme se přitom, že někdejší válečný zločinec mezitím zemřel a měl v Tokiu pohřeb. Zástupce považuje vypravěčův úkol za splněný a je s jeho postupem velice spokojen.

Vypravěč od zástupce dostává za splnění úkolu šek s patrně velice vysokou částkou, vkládá jej ale do kapsy, aniž by na něj i jen pohlédl. Zástupcův šofér následně odváží vypravěče na vlak do civilizace, zatímco zástupce samotný vyráží pěšky do horské chaty na schůzku.

Vypravěč nastupuje dole pod horami do vlaku, který vyjíždí v pravé poledne směrem na jih. Když opouštějí Džúnitaki, ozvou se z hor dvě silné detonace, naznačující, že byl Myšákův plán úspěšně dotažen do konce a jak ovce, tak i zbytek její organizace, byly konečně nadobro zničeny.

Vypravěč poté přes Sapporo odlétá do Tokia a z Tokia pak ještě do svého a Myšákova rodného města. Ví už, že jej jeho přítelkyně opustila definitivně a že je tedy nyní, po rozvodu a ztrátě kamaráda, zcela sám. V rodném městě navštěvuje Džejův bar, který se mezitím přestěhoval a prodělal přestavbu na luxusnější podnik. Vypravěč neříká Džejovi, co se stalo s Myšákem, pouze mu, aniž by na šek opět i jen pohlédl, předává odměnu, kterou dostal od zástupce organizace. Částka je dost vysoká na to, aby bohatě pokryla Džejovy náklady, které měl s přesunem a rekonstrukcí baru a vypravěč ji Džejovi celou věnuje. Nato odchází z baru a jde k pobřeží, na němž se kdysi s Myšákem spřátelili. Vlivem rozsáhlé činnosti developerů, za níž stojí i nyní už zničená *ovčí* organizace, toho z někdejší volné pláže už zbývá

jen velmi málo, prakticky jen pár desítek metrů, zbytek byl zavezen a zastavěn. Vypravěč se zde na poslední zbytky volného prostoru posadí a v závěrečné scéně příběhu i celého románu svého ztraceného kamaráda oplakává¹⁵⁵.

Pokud si tedy celý příběh v co největší krátkosti shrneme, vidíme, že vychází z historického pozadí japonské koloniální expanze, jejíž představitelé, symbolizovaní člověkem posedlým *ovcí*, se s koncem druhé světové války vrací zpátky do Japonska, kde se jim podaří dosáhnout skrytého zásadního vlivu na fungování celé společnosti. *Ovcí organizace* však následně pomalu ale jistě ztrácí svého stárnoucího vůdce a hrozí jí zánik. Ráda by proto předala následnictví generaci účastníků studentských bouří, reprezentované zde mimo vypravěče především Myšákem. Myšák, o němž už z PB víme, že po studentských bouřích odešel z univerzity, rozhodl se stát spisovatelem a nyní je na útěku od vlivu své rodiny a pokouší se postavit na vlastní nohy, je do vlivu *ovce* zapleten ve chvíli, kdy se z nostalgie vrátí dočasně pobýt na chatu náležící jeho otci a octne se tak v kontaktu přesně s tím, před čím utíkal. Je znovu zapleten do toho, před čím chtěl utéct. V rozhovoru, který vede s vypravěčem ve scéně setkání s chatě už jako duch, posléze tvrdí, že celou dobu na svém útěku „prchal od vlastní slabosti“, události příběhu však naznačují, že ve chvíli, kdy se osudově zapletl s *ovcí*, začal postupovat velmi promyšleně, rozhodně a rázně.¹⁵⁶ Poté, co vyjde najevo, že se jeho cesta začíná nebezpečně blížit dráze neblahé jošicuneovské legendy (z civilizovaných krajů Japonska přes Hokkaidó a Džúnitaki k „dobývání světa“) neváhá dokonce obětovat i sebe samotného. A

155 Přímo je popsáno pouze to, že si sedá na pláž a „dvě hodiny pláče jako ještě nikdy“, srovnáním kontextů HMB a KUK je ale jisté, že jde o pozůstatky stejné pláže, kde se s Myšákem v KUK spřátelili, čímž je vypravěčův pláč propojen do souvislosti s postavou Myšáka.

156 I postava Myšáka tedy v příběhu svými slovy *předstírá* a popisuje sebe samu jako slabého člověka, přičemž mimo jiné z KUK a PB víme, že když po konci studentských bouří Myšák odmítl dál docházet do školy, vypravěč na univerzitě konformisticky zůstal.

když zjistí, že byl po jeho stopě poslán jeho kamarád, zapojí jej chladnokrevně do hry jako dvojitého agenta, s jehož pomocí organizaci nakonec zničí. Představitelem nerozhodné slabosti je v příběhu paradoxně spíše vypravěč – od konce studentských bouří se neustále potácí ve světě, který přišel po nich a lidsky přešlapuje na místě – svědectvím o tom je rozvod, k němuž ho přiměje manželka s tím, že jí život s ním nic nedává.

Myšák se tedy v celkovém příběhu, který začíná v KUK, pokračuje v PB a plně vyvrcholí právě v HMB, pohybuje po následné linii:

1. *Zklamání z výsledku studentských bouří.*
2. *Odchod ze „zkažené“ univerzity.*
3. *Nespokojenost s vlastní, válečnou vinou zatíženou rodinou.*
4. *Částečný odchod od své rodiny do rodinného bytu.*
5. *Plný odchod od rodiny a pokusy žít se vlastní prací a spisovatelstvím na severu Japonska.*
6. *Příchod na Hokkaidó a podlehnutí momentální nostalgii vzpomínek na čas strávený zde se svou rodinou.*
7. *Návštěva rodinné chaty a tím i nepochybný nový kontakt se svou rodinou.*
8. *Setkání s pokušením v podobě možností, jaké by měl v **ovčí organizaci**.*
9. *Nátlak, jenž na něj **organizace** činí zapojením vypravěče do hry.*
10. *Následná Myšákova sebevražda v bezvýchodné situaci.*
11. ***Organizace** dostává v důsledku Myšákova jednání fatální zásah na citlivém místě.*

Přes veškerou složitou a matoucí *ovčí* symboliku a přes veškerou přídavnou špionážně-detektivně-spiritistickou *veteš*, již je doslova zamořen celý diskurs, tedy nakonec příběh hlavní, třetí části HMB spěje k odhalení *druhé* zásadní a skryté metafory, na níž je román

vystavěn. První, očividnější metaforou románu je rovnice *ovce = japonská koloniální expanze a touha po moci*. V jejím pozadí se ale skrývá ještě metafora druhá, neméně závažná. Je vyjádřena rovnicí *ovčí organizace = vlastní rodina*, ke které neodvratně míří sled hlavních událostí Myšákova příběhu, shrnutý výše v jedenácti bodech. Která „tajemná organizace“ by totiž zničehonic stála o to, aby se v ní někdo tak bezvýznamný jako Myšák ujímal slova a vlivu, než právě jeho vlastní rodina? A kdo jiný by vůbec mohl stát o to, aby se Myšák stal jeho následníkem, a způsobit tím Myšákovi natolik vážné dilema volby, než jeho otec, válečný spekulant?

Příběh, jímž prochází v HMB jakožto vyvrcholení KUK a PB vypravěč, je tedy především příběhem cesty za poznáním, kterou lze shrnout v následujících hlavních bodech:

1. *Vypravěč prochází dobou studentských bouří, prožívá je však apaticky, pod vlivem smrti své přítelkyně, za níž si klade vinu.*
2. *Vypravěč po skončení studentských bouří činí pokus o postavení se na vlastní nohy, nezávisle na velkých průmyslových firmách a konfrontuje se s duchem své zesnulé přítelkyně v určitém smíření.*
3. *Vypravěčova firma se rozvíjí a vypravěč se ožení.*
4. *Vypravěčova firma rozšiřuje svou působnost na reklamní aktivity a dostává se tím do područí **ovčí organizace** i světa prudkého hospodářského růstu a velkých průmyslových firem.*
5. *Vypravěč se lidsky potácí na místě a jeho život nikam nevede.*
6. *Vypravěč se rozvádí.*
7. *Vypravěč je přinucen jít přemlouvat Myšáka k tomu, aby se ujal vedení **organizace**.*
8. *Vypravěč zjišťuje, že Myšák raději spáchal sebevraždu.*

Vypravěč tedy v příběhu putuje za poznáním, že jakékoli zaplétání se s *ovčí organizací*, jakékoli ustupování z vytýčené cesty k

nezávislosti (ať už na velkých firmách či na minulostí zatížené rodině), je vždycky zhoubné. Jemu samotnému štěstí nepřineslo, jeho kamaráda dokonce stálo život. Vypravěč ovšem dostane ještě novou šanci v příběhu čtvrtého románu DDD (*Tancuj, tancuj, tancuj*), jímž se celá série završí.

Podíváme-li se nyní, jaké jsou prvky izanagiovského mýtu v příběhu HMB, zjistíme, že zde oproti předchozím románům KUK a PB dochází k výrazné změně. Prvky se vyskytují opět všechny – vypravěč, jeho ženský protějšek i jiný svět (smrt), neobvyklé a nečekané je ale jejich propojení a následné vyústění. Na samotném začátku třetí části příběhu sice zmizí ve světě smrti vypravěčova „přítelkyně číslo 5“ (jenž je v románu spjatá s dobou bouří na přelomu let 1969 a 1970) a vypravěč je pak doslova přinucen vydat se na cestu, která jej nakonec právě do prostoru smrti (reprezentovaného chatou nad Džúnitaki) zavede, vypravěč se v něm však nesetkává se svou ztracenou přítelkyní, ale naopak s postavou dávného kamaráda Myšáka, kterého svět smrti mezitím pohltil jako další oběť.

Dosavadní motivy izanagiovského mýtu v předchozích románech KUK a PB jsme mohli vcelku bez problémů interpretovat v rámci roviny osobní historie protagonisty a prvky jiného světa, s nimiž jsme přitom měli co dělat, se všeměs týkaly jeho provinění ve vztahu k přítelkyni jménem Naoko. HMB tuto kategorii radikálně překračuje. Duchové, ohyzdných babic, kteří se zde zjevují vypravěči a za nimiž je nucen se vydat do *světa mrtvých*, přicházejí z hlubších a dávnějších příběhových vrstev, než dosavadní dívka bez malíčku a pinballový hrací automat v KUK a PB. Jako by se tím, že vypravěč odkryl a reflektoval vinu v osobních vrstvách svého příběhu, pro něj teprve otevřela cesta k podobně nezbytné reflexi a nápravě i na úrovni, která se týká dávnější a nebezpečnější minulosti. Jak ale v tom ohledu ukazuje další z Murakamiho autorských vypravěčských náznaků, jeho vypravěč, sám příbuzný vojáka co pokládal v Šanghaji miny, patrně

tento aspekt svého příběhu pochopil víc než dobře. Peníze, které mu věnovala za jeho služby *ovčí organizace*, zbohatlá loupením svého zakladatele na pevninské Číně, vrací na jediné místo, kam v příběhu historicky správně patří. Do rukou čínského barmana Džeje. Jay Rubin si správně všímá, že tak vypravěč činí, „jako by platil válečné reparační“¹⁵⁷.

5. Sekai no owari to hādoboirudo wandárandō: Zbytečným člověkem ve světě růstu

Ve svém v pořadí čtvrtém románu SOHW (*Konec světa a Hard-boiled Wonderland*, 1985) Murakami v zásadě opustil okruh příběhů dosavadního vypravěče a jeho kamaráda Myšáka¹⁵⁸ a uvedl do hry vypravěče *přínejmenším navenek odlišného*. Opatrné termíny v *zásadě a přínejmenším navenek* jsou zde namístě proto, že bedlivý pohled na letopočty životopisných dat, která se v SOHW s osobou vypravěče pojí a jejich porovnání s daty v předchozích románech nám odhalí překvapivý počet nápadných shod. Podobnosti jsou tak četné, že pokud by Murakami po SOHW nenapsal už žádné další romány, mohli bychom SOHW zřejmě i považovat za román, který navazuje na předchozí tři a uzavírá jejich děj. Proti takové interpretaci mluví naopak fakt, že veškeré letopočty, které se časové roviny vypravěče v SOHW týkají, autor zároveň pečlivě skrývá a musíme je pracně rekonstruovat z nepřímých zmínek v textu,¹⁵⁹ a za druhé skutečnost,

157 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005, str. 94.

158 Postavě vypravěče se ještě bude věnovat v roce 1988 v DDD (*Tancuj, tancuj, tancuj*).

159 V KUK, PB a HMB lze téměř vše datovat bez potíží, protože autor vždy uvede v textu přínejmenším jedno označení roku, z něž se dá vycházet. V SOHW takové vodítko schází. Autor vynechává opěrné letopočty, (pokud už zmíní konkrétní letopočet, pak vždy bez údajů, podle kterých bychom jej mohli zasadit do souvislostí) a uvádí pouze,

že se anonymní vypravěč SOHW označuje jinou japonskou formou zájmena pro „já“, formálněji laděným tvarem 私 (*wataši*). A především pak proti ní mluví fakt, že Murakami čtení SOHW jakožto čtvrtého dílu série sám vyloučil napsáním pokračování, DDD, které na trilogii KUK – PB – HMB navazuje zcela otevřeně a do detailů.

Časová rovina vypravěče SOHW je přesněji datovatelná zejména díky zmínkám o hudebních skladbách, které vypravěč poslouchal v mládí, dále kombinaci zmínek o jeho vysokoškolském studiu a událostech souvisejících se studentským hnutím, a v neposlední řadě také díky zmínkám, v nichž se propojují konkrétní dny v týdnu s přesným datem dne a měsíce. Z toho všeho lze ve výsledku různými výpočty a logickými úvahami určit, že je vypravěč narozen, obdobně jako v předchozích románech, roku 1948, a že se nejdůležitější část vypravěčova příběhu odehrává mezi čtvrtkem 29.9. a pondělím 3.10. 1983. A tedy následuje pět let po ději HMB.

Utříděním časových dat, zmíněných v románu, je románový příběh SOHW opět možno rozdělit za prvé na dlouhou historickou předehru, za druhé na následující vylíčení událostí ze života vypravěče, předcházejících hlavnímu příběhu, a za třetí na hlavní románový příběh jako takový¹⁶⁰. Zmíněná historická předehra i zde prokazuje

jaký je měsíc, kolikátého a jaký den v týdnu. Tato neurčitá data pak v kombinaci s vědeckofantastickými prvky děje následně vytvářejí (klamný) dojem zasazení do blízké budoucnosti.

160 Vzhledem ke známé velmi specifické formě románového diskursu, kdy je celý román rozdělen na sudé a liché kapitoly, z nichž liché popisují dění, které vypravěč zažívá na úrovni svého *vědomí* a sudé ty, které zažívá ve svém *podvědomí* (kdy pro své já teprve používá doposud v románech obvyklého výrazu 僕), stojíme při sestavování chronologie celého příběhu alespoň zpočátku před otázkou, *které z obou já máme považovat za výchozí pro sestavování časové osy*. Ve skutečnosti není však situace až tak komplikovaná: vypravěčovo podvědomí je součástí vypravěčova já a vypravěč je součástí světa okolo sebe. Murakami navíc poskytuje ve vyprávění vodítka, jimiž lze podstatné události, odehrávající se v podvědomí vypravěče a mající vliv na celkový příběh, datovat v kontextu časových událostí popisujících dění v reálném světě, čehož se zde také přidržujeme.

vysokou míru fiktivnosti.

Jak je zřejmé, pracoval v předchozích románech Murakami při tvorbě historického kontextu vždy s výraznými prvky fikce. V KUK předkládal čtenářům data ze života fiktivního spisovatele Heartfielda, v PB fabuloval s fiktivní firmou stavějící pinballové stroje, v HMB dokonce s legendou o přízraku zákeřné *ovce*. Byl zde přitom patrný vývoj, kdy tyto fiktivní prvky poukazovaly v jednotlivých románech stále zřetelněji na válečnou minulost Japonska (odkazy na bombardéry v PB a význam symbolu *ovce* v HMB). V SOHW jako by se autor vracel zase zpět na začátek ke KUK, kdy v datech o postavě Dereka Heartfielda poukazyval na americkou sci-fi literaturu začátku dvacátého století a její vliv na své dílo. Úvodní část časové osy SOHW totiž rovněž odkazuje nikoli na historické události, ale (jakkoliv se tak děje značnou oklikou) opět k literatuře, a to konkrétně k ruské literatuře 19. století a jejímu motivu tzv. „zbytečného člověka“.

Časová osa příběhu HMB začínala zmínkou o alegorické ovci, kterou v sobě měl údajně Čingischán. Příběh SOHW začíná podobnou mystifikační zmínkou (v diskursu situovanou do textu fiktivní odborné knihy, kterou studuje vypravěč a která ještě bude zmíněna dále) o geologickém útvaru, plošině, obehnané hradbou vysokých hor a situované na západní Ukrajinu. Na té na sklonku první světové války objeví kapitán ruského vojska lebku pravěkého jednorožce, vyhynulého tvora představujícího slepou vývojovou uličku, který se pro svou bezbrannost dokázal udržet při životě právě jen díky ochraně horské hradby, obklopující plošinu. Lebka je následně převezena do Petrohradu, kde se nadlouho ztratí ve víru politických událostí, ve třicátých letech se znovu objeví, zavdává podnět k výzkumu místa nálezů a poté, po sepsání vědecké zprávy, je nakonec označena za podvrh a zničena během druhé světové války.

Do příběhu je tím uveden alegorický motiv bezbranného, k ničemu neužitečného živočicha, který je pro svět objeven až jako vyhynulý,

jeho existence je situována na území Ruska a příběh jeho nálezů a objevů je spojen s Petrohradem.

Interpretace tohoto motivu z úvodní části časové osy příběhu je ovšem oproti předchozím románům v SOHW ztížena tím, že daný motiv na to, co označuje, tedy na téma „zbytečného člověka“, známé z ruské literatury, *neodkazuje sám o sobě, ale až na základě propojení s prvky, které se objevují v pozdějších částech příběhu*. Zatímco například metafora *ovce* v HMB byla rozklíčovatelná i jen čistě na základě dat, která s ní souvisela v její části časové osy příběhu, metafora *jednorožců* už takto snadno rozluštitelná není. Je interpretovatelná *teprve* na základě toho, co se dozvíme o osobním životě vypravěče, a hlavně a především toho, co se dozvíme o fungování vnitřního světa jeho podvědomí.

Vypravěč SOHW totiž v románu funguje podobně jako vyhynulí ruští jednorožci a pokouší se o přežívání (s pozoruhodným výsledkem) podobně jako tito zvláštní tvorové tak, že se uzavře do hradeb, které si vybudoval ve své mysli. Okolnostmi vnějšího světa se příliš nezabývá, bez přemýšlení vydělává peníze a ve volném čase čítává klasiky 19. století, mezi nimiž výslovně uvádí Dostojevského a především Turgeněva a jeho román *Rudin*. Popisy vypravěčova osobního života, v němž se po rozvodu potácí od ničeho k ničemu pak ve spojitosti s předchozími odkazy na dobu konce carského Ruska (a ostatně i na konec světa jednorožců, tvorů, které vývoj¹⁶¹ odsoudil k zániku) pak čím dál jasněji evokují v mysli čtenáře životní postoj hrdiny známého Gončarovova románu. Kruh takto budovaných asociací se nakonec uzavře ve chvíli, kdy si uvědomíme, že přesně do téže kategorie literárních hrdinů jako naznačovaný, ale otvěřeně nepřiznaný Oblomov, spadají i hrdinové děl Dostojevského (na nějž v 161 V SOHW je, ústy postavy geniálního vědce, mimochodem dosti často zmiňován výraz *evoluce*, *vývoj*, nebo také *pokrok* (v originále 進化(*šinka*) který se dostane i do názvu románové kapitoly číslo 5: 計算、進化、性欲 (*Keisan, šinka, seijoku*) česky jako *Výpočty, evoluce, sexuální touhy*).

SOHW také odkazuje zmínka o Petrohradu) a především že tam náleží i přímo zmiňovaný *Rudin*, o kterém vypravěč v patnácté kapitole SOHW prozrazuje, že jej dvakrát přečetl. Všichni uvedení protagonisté ruských románů patří do kategorie tzv „zbytečných lidí“, kteří se v ruské literatuře objevili za vlády cara Mikuláše I. Pavloviče (1796-1855) v dusné atmosféře¹⁶² po porážce povstání děkabristů v roce 1825. Protagonistu SOHW, který se v textu pochlubí, že pamatuje incident v chatě Asama¹⁶³ a jehož vysokoškolská studia spadají do doby studentských bouří, můžeme pokládat za jejich japonskou analogii, situovanou do doby „dusna“ po porážce hnutí zenkjótó.

Jednorožec, který je uveden v první příběhové části na scénu, je tedy symbolem poražených a „zbytečných“ hrdinů a hradby, za nimiž přežívá, jsou symboly ulit, v nichž se tito hrdinové sice dočasně zachraňují, které je ale nakonec o to jistěji dusí.

O životě samotného vypravěče se, jak už bylo uvedeno, dozvídáme údaje, které vykazují nápadné shody s tím, co je nám už známo o životě vypravěče předchozích tří románů. Shoduje se doba narození, shoduje se tedy i doba jeho vysokoškolského studia. Shodná je navíc také doba, kdy uzavře sňatek, doba, po kterou pak s manželkou žijí v jeho bytě, fakt, že jsou bezdětní, doba, kdy od vypravěče manželka odchází i doba, kdy vypravěč přestane kouřit. Doba, kdy vypravěč SOHW po rozvodu zahájí novou etapu svého života, rovněž časově dobře navazuje¹⁶⁴ na závěr příběhu předcházející trilogie, jak je

162 Lacová, Eva. „Zbytečný člověk“ v ruské literatuře 19. století. Magisterská diplomová práce, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2012, vedoucí práce doc. PhDr. Josef Dohnal, CSc str 11-13.

163 Který, jak už bylo uvedeno v kapitole věnované KUK, znamenal podle Eidžiho Ogumy definitivní dohru studentských bouří.

164 Vypravěčovo pátrání po *ovci* v HMB se uzavře 21.10. 1978 s tím, že víme, že vypravěč zanechal práce ve své překladatelské firmě.

Data z SOHW pak ukazují, že vypravěč románu začal přibližně v březnu 1979 pracovat v novém zaměstnání, aniž by bylo uvedeno, co dělal do té doby.

popsán v HMB. Zmínili jsme již, že Murakami pečlivým odstraněním dat, jimiž by bylo možné životní události protagonisty snadno časově zařadit, a rovněž i volbou odlišného japonského tvaru pro „já“ vyloučil možnost snadného přiřazení SOHW k předchozím třem románům a jako „oficiální“ pokračování trilogie stanovil román DDD. Shoda životopisných dat spolu s faktem, že v příběhu SOHW nejsou známa *jakákoli* jiná podstatná data z vypravěčovy minulosti před jeho rozvodem, než ona shodná s daty z předchozích románů, pak v kontextu celé Murakamiho románové tvorby umožňují, abychom SOHW četli jako skrytou a nepřiznanou autorovu alternativu dalšího možného vývoje protagonisty předchozích tří románů. Jako možnost, co by se také mohlo stát s vypravěčem, pokud by zůstal v zajetí metafory za zdmi uzavřeného jednorožce a nepřešel, jak naznačuje název (a potvrzuje i děj) oficiálního čtvrtého pokračování série, DDD, k tanci jakožto metafoře pohybu kupředu a nesetrvávání na místě.

Po události rozvodu, která v každém případě v SOHW tvoří poslední položku shodnou s příběhem HMB, udělá vypravěč důležitou životní změnu a najde si nové zaměstnání. Rozhodne se začít pracovat u velké, perspektivní firmy, zvané příznačně Systém¹⁶⁵ která nabízí movitým zákazníkům z řad jiných firem kódování jejich důležitých dat jakožto ochranu před zcizením. Vypravěč zde má plnit funkci velice štědře placeného externího pracovníka, speciálně vycvičeného v provádění kódování.

Vypravěč toto nabízené lákavé místo přijme s vidinou, že se tak finančně zajistí a bude nezávislý. Jinými slovy, provede krok, který na celé čáře popírá ideály, pro něž se koncem šedesátých let konaly v Japonsku studentské stávky: dobrovolně se zapojí do soukolí toho, co se při těchto stávkách odsuzovalo jako „akademicko-průmyslový

165 V originále 組織 (*sošiki*), doslova *organizace*, s autorem uváděným alternativním čtením znaků jako システム (*šisutemu*), z anglického *system*.

komplex“.¹⁶⁶ To se mu následně nevyplatí a v konečném důsledku to z něj udělá tvora, který podobně jako metaforičtí ruští jednorožci zůstává navěky uzavřený v neprostupných zdech.

Vývoj, který vyústí ve finální *uzavření vypravěče do zdí*, se v příběhu odehraje způsobem, který obsahuje výrazné prvky sci-fi literatury. V románu popisovaný svět Japonska, v němž vypravěč reálně žije, už jistou dobu funguje jakožto *informační společnost*, v níž následně přežívá ten, kdo je lépe informován. To zákonitě vede ke stavu, o němž Murakami v SOHW mluví v kapitole 13 přímo jako o *informační válce*. V té proti sobě stojí na jedné straně už zmíněná „dobrá“, na stát navázaná firma zvaná Systém, která ochraňuje právoplatné držitele informací. Opak k tomuto Systému tvoří „špatná“, nezákonně fungující organizace přezdívaná Továrna¹⁶⁷, která data krade a prodává na černý trh. Zaměstnanci Systému se nazývají Kalkulátoři¹⁶⁸, lidé, kteří pracují pro Továrnu, jsou označováni jako Kódmani.¹⁶⁹

Systém se v době, kdy u něj vypravěč začíná pracovat, nachází ve zmíněné *informační válce* v kritické situaci. Jakékoli vyvinuté systémy k ochraně informací mu vždy rozluští pracovníci Továrny. Probíhají tak neustálé závody mezi Systémem a Továrnou. Systém se proto rozhoduje vyvinout metodu kódování dat, postavenou na zcela nových principech, jednoduchou a nerozluštitelnou. Angažuje proto jako vedoucího týmu, pověřeného vývojem kódu, osobu velice schopného vědce, v textu označovaného pouze jako *starý pán*, v

166 Viz opět Oguma Eiji. *"Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil"*, *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 11, No. 1, March 23, 2015

167 V originále 工場 (*kódžó*), doslova *továrna*, s autorem uváděným alternativním čtením znaků jako ファクトリー (*fakutorí*), z anglického *factory*.

168 V originále 計算士 (*keisanši*), doslova *osoby, kvalifikované pro výpočty/kalkulace*.

169 V originále 記号士 (*kigóši*), doslova *osoby, kvalifikované pro práci se symboly/značkami*.

originále 老人 (*ródžin*).

Většina podstatných informací o tomto vědci je nám v textu zprostředkována výhradně ústy postavy jeho vnučky. Ta o něm mluví jako o člověku, který je „vždycky a ve všem nejlepší“. O jeho minulosti se mimo dílčí, ale podstatné informace, že před druhou světovou válkou pracoval ve filmové střižně, dozvídáme, že býval původně velmi zdatným burzovním makléřem, který po zajištění své existence obchodem s akcemi přisedlal na vědeckou dráhu. Z popisu jeho makléřské kariéry nadále vyplývá, že jeho profesionální obchodování akcemi obnášelo jak činnost, vyžadující vysokou míru odborných schopností (zpracovávání informací a analýzu trhů), tak také aktivity, vyžadující překročení morálních zábran (daňové úniky, posílání peněz do zahraničních bank). Takto získané peníze pak investuje do vlastního vědeckého bádání, udělá, jak je popisováno, řadu geniálních objevů a posléze se vypracuje na předního odborníka v oboru výzkumu lidského vědomí. Díky svému finančnímu zajištění nemá zapotřebí věnovat se obvyklým akademickým činnostem a publikování a práci pro Systém přijme pouze proto, že se mu tím nabízí možnost práce ve špičkově zařízených laboratořích této firmy a rovněž i možnost využití jejích databází.

Pro Systém začne pracovat jako výzkumník ve firemní centrální laboratoři, kde je jmenován hlavním vedoucím.

Na tomto postu také vyvíjí šifrovací metodu, zvanou v románu *shuffling*¹⁷⁰, založenou na zakódování dat tím, že se nechají projít lidským podvědomím. Z toho vědec údajně dokáže vydělit jádrovou část vzpomínek, z nichž sestává osobnost dotyčného, v mysli dotyčného ukotvit přesnou podobu, kterou tato část měla v určitém

170 V originále シャフリング, anglická verze slova je poprvé známa z překladu Alfreda Birnbauma. Pravděpodobně jde o narážku na způsob přehrávání skladeb na audionosiči tzv „napřeskáčku“ (shuffle play), umožněný s nástupem kompaktních disků, vyvinutých ve společném projektu firmami Sony a Philips a představených japonské veřejnosti v roce 1982.

konkrétním okamžiku a tuto podobu pak zcela oddělit od zbytku vědomí dotyčného, přičemž je mezi nimi ponechána možnost propojení. Kódování pak, jak se alespoň uvádí v SOHW v kapitole 25, kde o všem vypráví postava samotného vědce, probíhá na principu dokonalého oddělení jádra lidského vědomí od jeho povrchných vrstev a uzavření tohoto jádra do takzvané „černé skříňky“¹⁷¹, mezi níž a běžnými vrstvami vědomí je pak umožněna komunikace pouze při šifrování dat. Murakami zde vlastně v popise této nové metody šifrování propojuje prvky, známé z oboru psychologie s principy fungování kvantového počítače¹⁷² a konstruuje tak ve výsledku literární motiv existence člověka, ze kterého vyrobili supervýkonný šifrovací stroj. Tento motiv existence člověka-stroje je ostatně ještě posílen zmínkou, že je při *shufflingu* vnitřní „černá skříňka“ kalkulátorova podvědomí aktivována vždy pomocí elektronického přepínače, operativně implantovaného do mozku, a že navíc vědec pro Systém pořídil u každého kalkulátora i záložní nahrávku obsahu černé skříňky – vizualizovaný a metodou filmového střihu upravený obsah kalkulátorova vědomí.

Aby tedy vypravěč mohl být kalkulátorem, musel nejprve (vedle absolvování ročního výcviku a složení zkoušek potřebných k provádění jednodušších forem šifrování, které také Systém nabízí svým klientům a které jeho kalkulátoři provádějí na vědomé úrovni) se svým

171 Termín z anglického black box, používaný v kybernetice k označení systémů, jejichž přesné fungování neznáme a znát nepotřebujeme.

172 Základní myšlenku kvantových počítačů, jimž se přinejmenším teoreticky slibuje velká budoucnost například právě v oboru *prolamování kódů*, formuloval v roce 1982 fyzik Richard Feynman (1918-1988, jeden z účastníků vývoje atomové bomby). Mechanismus těchto počítačů funguje na principu specifického chování čipu za nízkých teplot a především v *dokonalé izolovaném prostředí*, kdy vzniká situace, kdy nelze přesně říci, co se na čipu přesně děje, to jest, který ze dvou možných stavů na něm probíhá a za jistých podmínek lze dokonce považovat za probíhající oba tyto stavy současně. Jev byl již v roce 1935 ilustrován na známém paradoxu tzv. Schrödingerovy kočky.

předchozím souhlasem podstoupit operativní zákrok. O tomto zákroku se dozví pouze to, že mu při něm vědci v laboratoři abstrahují ústřední část jeho vědomí a tu mu pak znovu zpětně implantují, je mu ale zamlčeno, že mu při ní bude do hlavy implantován elektronický přepínač. Murakami zde tedy opět nabízí podobenství: *cenou za dobré příjmy u firem je proměna člověka v mechanismus provedená invazivním zákrokem na jeho vědomí*. Podobenství, které můžeme dále redukovat na ještě stručnější metaforu: *Firmy jsou továrny na poslušné lidské stroje*. Vypravěč ostatně po provedení zákroku navíc zjistí, že se mu následně „za hradbou jeho vlastního vědomí“ ocitla i část jeho paměti a že tak byl zbaven vzpomínek¹⁷³ na celá dlouhá léta svého života.

Vědec se ovšem přece jen projeví jako bytost schopná určité sebereflexe. Po dokončení vývoje *shufflingu* si uvědomí zneužitelnost projektu, na němž se v laboratořích Systému podílel a rozhodne se, že ze svého zdejšího postu raději odejde. Dojde k závěru, že celý Systém i Továrna mohou ve skutečnosti být dost možná ovládané jediným majitelem a tedy sloužit jako nástroj k obohacení, jehož vlastník si následně může za služby v oboru ochrany dat diktovat jakoukoli cenu, aniž by mu v tom bylo možno zabránit. Vědec se obává, že by jeho další služba ve firemní laboratoři dala Systému příliš velké možnosti k manipulaci s lidmi a podává výpověď.

Svolení k odchodu však od Systému nedostane hned, protože je pro takový krok potřeba provést nezbytná zabezpečení. Systém žádá po vědci, aby na postu vedoucího laboratoří zůstal ještě tři měsíce a náhradou za to užíval firemní laboratoře i databáze k libovolnému vlastnímu bádání.

Vědec přijímá, přemíra volného času mu ovšem vnukne nápad, aby s kalkulátory, kteří podstoupili shufflingovou operaci, podnikl svůj vlastní experiment a nastavil každému na přepínač v mozku ještě další, třetí obvod, na který nahrál už zmíněnou, do filmového příběhu

173 SOHW kapitola 23, str 50 druhého dílu.

sestříhanou záložní verzi jádra vědomí dotyčného. To, čeho se „obával“ ze strany systému, manipulace s lidmi, nakonec provádí dobrovolně sám. Chce vidět, jak bude v pokusných osobách fungovat vědomí, jemuž dal řád někdo jiný. Jednou z těchto pokusných osob je pak i vypravěč SOHW. Jeho původní představa, že se díky skvělému platu, který mu Systém poskytuje, stane nezávislým, se tedy ukazuje jako dvojnásob mylná. Stává se jednak *robotem* pracujícím pro Systém, jednak i předmětem cynických vědeckých experimentů.

Po uplynutí tří měsíců vědec ze své pozice u Systému skutečně odchází. Svým odchodem se ovšem pro svou přílišnou informovanost stává společným nepřítelem jak Systému, tak i Továrně, a proto si pro jistotu staví tajnou laboratoř v podzemí Tokia.

Tokijské podzemí představuje v příběhu SOHW další velmi specifickou metaforu. Je doslova zhmotněnou odvrácenou stranou světa na povrchu, jakýmsi nazřením pravé podstaty reality, ve které vypravěč románu žije a z níž vnímá jen příjemné stránky, dané jeho finančním zázemím. Prostor, který se v SOHW otevírá pod Tokiem, je tvořen labyrintem chodeb a jeskyní plných nejrůznějších nástrah a pastí a nadto i obývaných i takzvanými pokoutníky¹⁷⁴, nebezpečnými, odpornými a inteligentními tvory, kteří se dorozumívají ultrazvukovými signály, údajně přežijí i jaderný výbuch a vidí ve tmě. Murakami o nich uvádí, že člověka napadají pouze tehdy, pokud se ocitne příliš blízko jejich chodeb. Jsou prý velmi nedůvěřiví a s lidmi nechtějí sami nic mít. Japonská vláda je raději nechává na pokoji – zničit je nedokáže a navíc se jejich hlavní sídlo prý nalézá přímo pod císařským palácem. Pokud by se s nimi dokázala spojit, bylo by to pro ni ale velká výhoda – pokoutníci totiž jsou tvorové, kteří prý přežijí úplně všechno.

174 V originále やみくろ (*jamikuro*), Murakamiho autorský neologismus, implikující japonské čtení znaků slova 暗黒 (*ankoku*), temnota. Tedy co do významu slova jacísi tvorové, představující ztělesnění vší temnoty.

Nacházíme zde tedy vlastně opět velmi ostrou, do alegorie zahalenou Murakamiho kritiku japonského zřízení. Tokio, hlavní město a sídlo japonské vlády, je popisováno jako místo, které je pod svým navenek moderním povrchem doslova prolezlé temnými a nebezpečnými labyrinty, které obývají tvorové představující zosobněnou temnotu samotnou a v největším množství jsou koncentrováni v prostorách přímo pod císařským palácem¹⁷⁵ – podobný obraz jistě opět nepotřebuje příliš obsáhlá vysvětlení.

Další vývoj situace však vnese do záležitostí kolem vědcem vyvinuté metody šifrování *černými skříňkami lidského vědomí* velké komplikace. Ukáže se, že lidé, jimž byl do mozku implantován elektronický přepínač, navíc s možností nastavení přepojení na filmově sestříhanou verzi jádra svého vědomí, nejsou s to podobný zákrok dlouhodobě vydržet.

V rozmezí 12-15 měsíců od operace, umožňující vykonávat *shuffling* (a od vědcova dodatečného zákroku s implantací do příběhů editovaných jader vědomí) umírá 25 z 26 kalkulátorů, kteří se zákroku podrobili a naživu zůstává jen jediný – vypravěč, a to díky svým speciálním osobnostním kvalitám. O tom, že je jediný přeživší, ovšem neví. Systém před ním tuto informaci pečlivě tají. Doposud tak úspěšný a perspektivní *shuffling* je nakonec, po vědcových několika údajných marných přímluvách, oficiálně zakázán.

Vypravěč tedy začíná pro všechny zúčastněné strany představovat klíč k jakémukoli dalšímu pokračování *shufflingu*. Klíč, který má potenciál rozhodnout průběh celé informační války mezi Systémem a Továrnou. Jako takový začíná také být Systémem i Továrnou tajně, aniž by o tom věděl, sledován.

Vědec si následně při hledání důvodu vypravěčova přežití znovu

175 V kapitole, věnované KUK jsme již uváděli náhled Iana Burumy (*Wages of Guilt*) na roli instituce císaře na japonskou reflexi událostí druhé světové války. Viz opět Buruma, Ian. *The Wages of Guilt*, London, Sydney, Glenfield, Bergveit: Vintage, 1995, str. 52.

prohlíží vizualizace černých skříněk všech šestadvaceti kalkulátorů, účastnících se shufflingového projektu a všímá si, že vypravěčova vizualizace je nejucelenější, bez lapsů a dává smysl. Je dokonalá. Vypravěč je zkrátka výjimečně silná osobnost s pevným vnitřním řádem a velmi silnou ochrannou citovou vrstvou.

Je nepochybné, že bude nyní Systém vypravěče velmi podrobně a velmi nepříjemně zkoumat. Vědec, jak alespoň sám tvrdí, chce vypravěči nějak pomoci. Napadne jej, že si ověří svou hypotézu a nalezením jednoznačné a prokazatelné odpovědi ušetří vypravěče „mnoha nemilých záležitostí“ během nadcházejícího zkoumání z rukou Systému či kódmanů. Vymyslí tedy, že vypravěče přepne na třetí okruh (do vědomí editovaného do filmové, příběhové formy), bude sledovat odchylky, změří vypravěčovu reakci na ně a udělá si konkrétnější představu o tom, co se vypravěči vlastně skrývá ve vědomí.

Povolá tedy pod záminkou šifrování dat vypravěče na falešnou pracovní schůzku do své tajné laboratoře, mezitím ovšem dojde k další zásadní komplikaci. Představitelé Továrny čerstvě navázali úspěšný kontakt a spolupráci s pokoutníky a hodlají této spolupráce patřičně využít. Od pokoutníků mají zprávy, že se vědec pustil do pokusu na vypravěči a Továrna se chystá zmocnit výsledků, aby pro sebe mohla odhalit tajemství shufflovací metody.

Vypravěč mezitím přichází (ve čtvrtek 29. 9. 1983) na pracovní schůzku do vědcovy tajné podzemní laboratoře. Tam pro vědce (vidí se s ním v tu chvíli poprvé v životě) navenek¹⁷⁶ plní pracovní úkol, ve

176 Jde o první událost v příběhu, při níž je postavu vědce možno usvědčit z otevřené lži vypravěči a tento prvek prokázané lži pak zpětně znevěrohodňuje další vědcovy promluvy. Murakami nám už také poskytl informaci o tom, že je vědec člověkem, který se dopouštěl například daňových úniků. Vědcovým dalším tvrzením v textu pak už následně můžeme a nemusíme věřit. Murakami zde tedy opět pracuje s metodou neukončeného popisu, při níž nám poskytne právě tolik informací, abychom si dokázali položit relevantní otázky, na něž si pak ovšem musíme hledat v textu odpovědi sami.

skutečnosti jsou mu podle vědcova plánu o třech bodech zadávána do podvědomí data k měření.

Vypravěč pak na místě provede běžné kalkulátorské šifrování dat jejich převodem z jedné hemisféry do druhé, což se v románě nazývá *praní*¹⁷⁷. Dokončením tohoto praní dat je proveden první bod vědcova plánu: zadání dat do podvědomí. Vědec pak žádá vypravěče ještě o to, aby doma s daty provedl i *shuffling*. Ten už je v tu chvíli přibližně dva měsíce oficiálně zakázaný, vědec ovšem přesvědčí vypravěče tím, že mu předloží navenek pravé písemné povolení se všemi potřebnými podpisy a razítky¹⁷⁸. Vypravěč odchází a na odchodu od vědce jako dárek dostává repliku lebky jednorožce, kterou (jak se dozvíme později) vědec zhotovil podle jednoho z obrazových motivů, nalezeném v obsahu černé skříňky se záznamem vypravěčova filmově sestříhaného podvědomí, a která má proto patrně hrát roli při zamýšleném měření reakcí vypravěčova vědomí na odchylky mezi jeho kognitivními systémy. Vědec zde vystavuje vypravěčovo vnímání situaci, kdy jedna lebka jednorožce existuje jako obraz ve vypravěčově podvědomí a druhou takovou lebku vypravěč skutečně vidí na vlastní oči¹⁷⁹.

Motiv fiktivních ruských jednorožců tedy v příběhu funguje jako Murakamim uměle vytvořený archetyp, který má vypravěč jako obraz uložen ve svém podvědomí. Aby jej v příběhovém kontextu bylo možno vnímat jako skutečný archetyp, pra-vzor, vytváří pro něj

177 V originále označováno termínem 洗い出し (*araidaši*, proprání, vymytí) k čemuž je Murakamim ještě uvedeno čtení ブレイン・ウォッシュ (brain wash (!))

178 Opět další příklad rafinovaného vyprávěcího postupu, kdy napohled nezpochybnitelný doklad pravosti slouží ve skutečnosti k naprosté diskreditaci, protože není podložen skutečně poctivým jednáním – viz opět Murakamiho citát o tom, že slova musí být vždy podložena správnými, nebo aspoň spravedlivými činy, uvedený zde v kapitole 1, věnované KUK.

179 Tento rozpor současně působí jako narativní prvek i na čtenáře, neboť ti už jsou při čtení pasáže s darovanou lebkou s motivem lebky jednorožce obeznámeni ze sudých kapitol.

Murakami ještě i celé umělé historické pozadí (zasahující skutečně až do pravěkých dob), o němž jsme se zde už zmínili v pasáži věnované úvodní, historické fázi příběhu SOHW, a které autor ještě v jeho domnělé historicitě utvrdí, když vyprávění o něm vtiskne formu citace z odborné knihy.

Když totiž vypravěč doma s úžasem rozbalí darovanou lebku, kterou pro něj vědec vytvořil tak dokonale, že ve všem vypadá jako pravá, začne si shánět informace o jednorožcích. Jeho první cesta (dojde k ní v pátek 30. 9. 1983) vede do nedaleké knihovny, kde si mimo jiné udělá vážnou známost¹⁸⁰ s místní knihovnicí. Ta mu opatří studijní literaturu, z které se dozví už zmíněné údaje o ruském nález lebek. Tím následně dostává v SOHW archetyp jednorožce ve vypravěčově mysli navenek solidní, až do prehistorie sahající kořeny. Jde ovšem o stejný podvod, jakým bylo už zmíněné vědcem předložené písemné povolení k provedení shufflingu. Knihy, které románový vypravěč k tématu jednorožců prostuduje, jsou celkem dvě a Murakami je obě uvádí v samém závěru románu jak své citační zdroje. První knihou je skutečně existující *Fantastická zoologie* Jorge Luise Borgese, mnohem zajímavější je ale odkaz druhý. Je uváděn jako バートランド・クーパー著 牧村拓訳、『動物たちの考古学』三友館書房, čili v překladu „Archeologie zvířat, napsal Bertrand Cooper, přeložil Hiraku Makimura, vydalo nakladatelství San'jūkan“. Bertranda Coopera a *Archaeology of Animals*, jak titul rekonstruuje v anglickém překladu Alfred Birnbaum, ovšem při důkladném pátrání stihne tentýž osud, jako už dříve Dereka Heartfielda z KUK. Zmínky o nich jsou opět dohledatelné výhradně v souvislosti s Murakamiho románem. Bez obtíží dohledatelný je zato Hiraku Makimura, jméno obecně známé jako anagram samotného autora,¹⁸¹ jímž se Murakami k autorství fiktivního spisu vlastně

180 Jde o událost, která v diskursu představuje další zrcadlení světa vypravěčova podvědomí ve světě vědomí, protože i scéna seznámení vypravěče s knihovnicí má svůj předobraz v předcházejících sudých kapitolách románu.

181 Hiraku Makimura se objevuje jako postava v románu DDD, o

otevřeně hlásí sám.

Zajímavá je rovněž zmínka o nakladateli, neboť ani San'júkan není ve skutečnosti žádným vydavatelstvím, nýbrž odkazem na biograf téhož jména, který skutečně existoval v letech 1907-1944 v tokijské zábavní čtvrti Asakusa. Uvedením tohoto odkazu se v textu vytváří prostor pro rezonanci s motivem filmového záznamu, do kterého bylo vědcem zpracováno vypravěčovo podvědomí. Tato *rezonance motivů* je pak ještě potvrzena už dříve uvedenou zmínkou, že vědec pracoval před válkou ve filmové střižně – přesně tímto směrem ukazuje i citace názvu biografu, protože provozovatelem San'júkanu byl jeden z pozdějších zakladatelů nejstaršího japonského filmového studia Nikkacu (1912).

Do vyprávění SOHW je tím vlastně vkládán další z řady odkazů na médium filmu a na jeho schopnost ovlivňovat lidské vědomí i podvědomí tím, že do nich ukládá obrazy, které se pak interaktivně střetávají s okolní realitou. Touto juxtapozicí obrazů se pak vytvářejí vědcem zmiňované „odchytky“, způsobující napětí, přenášené i do myslí čtenářů SOHW tím, jak čtou o těchto motivech *jak* v textu sudých, „podvědomých“, *tak také i* v textu lichých, „vědomých“ kapitol. Mysl čtenáře pak ve snaze propojit to, co je běžnou logikou nepropojitelné, začíná vlastně pracovat podobně jako čip kvantového počítače, nucený nastavenými podmínkami k tomu, aby na něm nastal stav, který obsáhne *obě* protikladné varianty zároveň.

Takováto juxtapozice a bipolarita je v SOHW ostatně vůdčím principem výstavby jak diskursu, děleného do kapitol, stavících proti sobě vypravěčovo vědomí a nevědomí, tak i příběhu za tímto diskursem, vystavěného na kontrastu lákavého povrchu a odpudivého nitra celého světa, v němž se odehrává. Pod ulicemi Tokia, životního němž jsme již uváděli, že představuje „oficiální“ pokračování příběhu předchozí trilogie KUK, PB a HMB, zatímco SOHW je možno chápat jako pokračování alternativní. Makimura, který v příběhu DDD figuruje v roli neúspěšného spisovatele, tak vlastně představuje důležité přímé pojitko mezi romány SOHW a DDD.

prostředí protagonisty, slibujícího veškeré pohodlí moderního světa, leží labyrint¹⁸² plný nebezpečné temnoty.

Po schůzce s knihovnicí a studiu materiálů o jednorozčích se vypravěč SOHW pustí téhož večera (pátek 30. 9. 1983) do práce na dalším bodu vědcovy falešné pracovní zakázky a provede zakázané šifrování dat metodou *shufflingu*. Tento krok ovšem, v kombinaci s daty, která do vypravěčova podvědomí byla potají zadána, když provedl šifrování ve vědcově laboratoři, způsobí, že se jádro jeho podvědomí propojí nikoli pouze s vypravěčovým vědomím, jak je při *shufflingu* obvyklé, ale navíc i přepne na třetí okruh, který do vypravěčova mozku nainstaloval vědec dříve a který obsahuje obsah vypravěčova vlastního podvědomí, sestříhaný do podoby filmového příběhu. Tento třetí okruh nadto (jakožto dodatečně přidané zařízení) není (na rozdíl od běžného *shufflingového* propojování) vybaven automatickým vypínáním a nastává proto situace, kdy bude vědec muset napojení vypravěčovy mysli na třetí okruh odpojit později sám (novým programovacím zásahem v podobě dalšího zadání dat k šifrování), aby dlouhé propojení se třetím okruhem nezpůsobilo poškození implantovaného elektronického přepínače ve vypravěčově mozku. Vypravěč se navíc provedením zakázaného *shufflingu* (byť na základě vědcova zdánlivě pravého povolení) dopustil otevřeného porušení pravidel, jimiž je v Systému vázán a hrozí mu za to další velmi přísný postih.

Následně dochází k další fatální komplikaci. Zástupci Továrny,

182 Murakami později v románu UK (*Kafka na pobřeží*, 2002) nabídne možnost čtení motivu labyrintu jakožto prostoru, inspirovaného tvarem zvířecích střev (UK, díl II, strana 271). V tomto kontextu je pak možno číst zmínky o Tokiu v SOHW jakožto metaforický obraz *těla* japonské společnosti, které má navenek přitažlivý povrch, ale odpudivé nitro. V této tělesné metaforice pak zajde Murakami ještě dále v NDK (Kronika ptáčka na klíček), kde se dokonce pustí do obrazného (a velmi drastického) násilného strhávání této klamně přitažlivé pokožky současného Japonska.

spřažení s pokoutníky, ničí vědcovu podzemní laboratoř a odnášejí všechny důležité materiály, týkající se vypravěče a shufflingu. Odnášejí dokonce i vizualizace černých skříněk. Vědec se do vyplundrované laboratoře ještě jednou vrací, aby se přesvědčil, poté prchá do hlubin labyrintu v podzemí Tokia, kde se paradoxně nachází místo, skýtající naprosté bezpečí: oltář pokoutnické svatyně, kam se žádný z obyvatel podzemního světa neodvážá ani vkročit.

Ztrátou laboratoře rovněž vědec přestává být schopen provádět na vypravěči jakákoli další měření, jimiž by ho mohl ušetřit zkoumání ze strany Systému. Zároveň už pro něj také není ani možné vypravěče přepnout z okruhu číslo 3 zpátky do normálního stavu. Vypravěč je tedy tímto okamžikem odsouzen k tomu, že energie, vyvíjená odchylkami mezi jednotlivými okruhy vědomí uloženými ve vypravěčově mozku, proto za nějaký čas (do několika dnů) nevyhnutelně přepne vypravěčovo vědomí kompletně do okruhu číslo 3, který vědec uměle editoval do formy příběhu. Vypravěčovo vědomí zůstane do tohoto příběhu trvale uzavřené. Vypravěč bude žít ve filmové verzi obsahu svého podvědomí, jemuž dal vědec pracovní název, který také tvoří polovinu názvu celého románu: Konec světa.

Nastává sobota 1. 10. 1983 a do vypravěčova bytu přicházejí po zničení vědcovy laboratoře rovněž zástupci Továrny, aby na osobu vypravěče upoutali ještě víc pozornosti Systému. Zdemolují přitom vypravěčův byt a vypravěče poraní na břicho. Poté, co se vypravěč nechá lékařsky ošetřit a je mu nařízen naprostý klid, začíná mít zvláštní halucinace, které mu připomínají vzpomínky na jakýsi kdysi viděný film a naznačují tak, že už vypravěčovo podvědomí začíná být nahrazováno okruhem číslo 3.

V tuto chvíli se také do hry výrazně vkládá postava vědcovy vnučky, která zatím v příběhu figurovala pouze jako osoba, asistující vypravěči při návštěvě vědcovy podzemní tajné laboratoře.

Vědcova vnučka zná detailně okolnosti celé situace a mohla by

nechat vypravěče prožít poslední dny, aniž by se dozvěděl, co ho čeká. Rozhoduje se ale jinak. Zatelefonuje, aby pod falešnou záminkou přemluvila vypravěče k cestě do podzemního dědečkova úkrytu. Chce, aby se vypravěč s dědečkem sešel a pochopil přesně, jak se věci mají. Jí samotné by vysvětlení situace patrně nevěřil. Dívka vyzvedne vypravěče v jeho zdemolovaném bytě a přiměje ho, aby se s ní navzdory svému zranění vydal do hlubin tokijského podzemí, sešel se s vědcem a pokusil se mu dokonce vše odpustit.

Vypravěč a vědcova vnučka sestupují do labyrintu pod Tokiem úderem půlnoci ze soboty na neděli 2. 10. 1983. Po nebezpečné cestě dosahují zhruba v půl páté ráno svatyně pokoutníků, v níž se ukrývá vědec. Ten vypravěči sděluje, co se stalo a že vypravěč bude od příštího dne, pondělí 3. 10. přibližně ve 12:00 uzavřen ve svém vědomí.

Jak dále vědec složitě argumentuje, dosáhne tím vypravěč svým způsobem nesmrtelnosti, kdy mu bude připadat, že žije ve věčnosti svého vnitřního světa. Jedinou zbývající alternativou je pro něj spáchat okamžitě sebevraždu. Vypravěč se dále dozvídá, že svět, který má v jádře svého vědomí, vypadá „jako město. Městem protéká řeka a kolem jsou vysoké, nepřekročitelné hradby z cihel. Ti, co obývají město, z něj nikdy nemohou vyjít ven. To dokážou jen jednorožci, jejichž tisícihlavé stádo ve městě žije. Ti do sebe nasávají lidská já, ega obyvatel města, a vynášejí je ven, aby tato ega obyvatele netísnila (stopy těchto já se nicméně střádají jednorožcům v lebkách, které se pak ve městě specifickým způsobem „zneškodňují“). Proto ve městě nemá nikdo žádné ego ani svoje já. Vypravěč prý ve svém podvědomí v takovém městě žije a prolutím svého vědomí se třetím okruhem se v něm má navěky ocitnout i vědomě.

Po tomto sdělení se vypravěč v doprovodu vědcovy vnučky rozhoduje, že svůj osud přijme a vydává se v dívčině doprovodu neméně náročnou cestou zpět do venkovního světa. Zpět na povrchu

zemském zjistí, že už to s jeho zraněním není tak zlé a začíná se připravovat na svůj důstojný odchod. Dává se do pořádku a jde na večeri s knihovnicí, u které následně zůstane přes noc. Poté přichází vrcholný okamžik románového příběhu. Vypravěči se udělá zničehonic smutno a začne si zpívat píseň Danny Boy, která je údajně jeho oblíbená už od dětství. Hudba způsobí téměř zázračnou aktivaci vnitřního „kvantového počítače“ vypravěčovy mysli a způsobí, že se svět vypravěčova vědomí i svět vypravěčova podvědomí v pravou chvíli harmonicky prolínou, což vede k vyřešení neradostné situace, v níž se vypravěč ve svém vnitřním světě doposud nacházel.

Ta vlastně obrazně vyjadřuje stav, do něhož bylo vypravěčovo jádro vědomí uvedeno přeměnou v „kvantový počítač“, uzavřený systém, izolovaný od svého okolí. Vypravěčovo *já* ve městě doposud pobývalo jako nově příchozí, který se zde u brány musí vzdát svého vlastního stínu/paměti a s ním i vzpomínek na dřívější život, a než se může stát plnoprávným občanem zdejší společnosti, musí svůj stín/paměť nechat dokonale zahynout. Odměnou mu za to má být následný život ve věčném a dokonalém míru města, zároveň se ztrátou stínu/paměti ovšem také odsuzuje k tomu, že bude ve městě nadále přežívat pouze jako neúplná osobnost bez radosti, lásky a dalších projevů plnohodnotného duševního života. Vypravěč je ve městě postaven před velké dilema, jestli má raději následovat rady svého pomalu umírajícího stínu/paměti a pokusit se s ním uniknout do světa venku jedinou možnou riskantní cestou (přes podzemí, jímž z města odtéká řeka), anebo raději ve městě zůstat, dočkat se svého klidu a žít zde věčně s místní sympatickou knihovnicí, přičemž je jasné, že se od ní nedočká skutečné lásky, protože byla také připravena o svůj stín/vzpomínky.

Tato situace nakonec dochází vyřešení právě momentem, kdy si vypravěč ve světě svého vědomí zazpívá oblíbenou píseň. Silně citově zabarvená vzpomínka na ni totiž vede k tomu, že si ji (po předchozí

řadě marných pokusů) vybaví i vypravěčovo já ve vnitřním světě jeho podvědomí. Díky tomu se zde vypravěči nakonec také podaří najít sebe sama a poté zachránit i chybějící části dívčiny osobnosti a tím dívku doslova *oživit*. Vypravěč se zde nakonec rozhoduje, že k „emigraci“ mimo město dopomůže pouze svému stínu a sám že zůstane s dívkou ve světě v hradbách, v okrajové části, kde žijí místní „disidenti“, kteří nebyli svého stínu/paměti zbaveni natolik, aby se mohli stát plnohodnotnými členy zdejší společnosti.

Toto prolnutí obou světů díky hudbě je v diskursu vyjádřeno společným motivem světélkování lebek jednorozců. Ve vnitřním světě vyvolá hudba světélkování lebek, obsahující nastrádané části *já* dívky knihovnice (která, na rozdíl od jiných obyvatel města, má v sobě ukrytou vzpomínku na hudbu, již kdysi slyšela), ve vnějším světě vyvolá po ránu posledního vypravěčova dne, v pondělí 3. 10. 1983, obdobné rozsvícení lebky, kterou vypravěč obdržel jako dar od vědce. V obou případech je to protagonisty pocítováno jako radostná událost.

Vypravěč se následně ve vnějším světě rozloučí s knihovnicí, které řekne pouze, že nadlouho odchází. Na samém konci románového příběhu, krátce předtím, než má dojít k přechodu vypravěčova vědomí na třetí okruh, si vypravěč ještě po telefonu promluví s vědcovou vnučkou. Ta mezi tím úspěšně vyvedla svého dědečka z podzemí a pomohla mu uniknout před pronásledovateli. Vědec uniká všem obtížím a odjíždí do Finska, kde si zařizuje novou laboratoř. Dívka zůstává v Tokiu bydlet v bytě po vypravěči. Nabízí vypravěči, že by ho poté, co se jeho vědomí propadne celé na třetí okruh, mohla celého odborně zmrazit až do doby, kdy se jejímu dědečkovi případně podaří najít řešení celé situace.

Vypravěč tedy v příběhu projde následující cestou:

1. *Univerzitní studium a studentské hnutí.*
2. *Léta nevydařeného života ve světě prudkého ekonomického*

rozvoje.

3. *Přijetí zaměstnání u firmy s vidinou dobrého zabezpečení.*
4. *Proměna vypravěče v šifrovací stroj operačním zásahem ze strany firmy.*
5. *Přežití operace díky výjimečné síle osobnosti, udržující velmi přísný vnitřní řád a izolující se od okolního světa ulitou.*
6. *Nežádoucí pozornost ze strany firmy, která vypravěče zamýšlí podrobit experimentům.*
7. *Vědcův pokus o vypravěčovu záchranu před firmou.*
8. *Nezdar vědcova pokusu a následné odsouzení vypravěče k nezvratnému prolnutí vlastního vědomí s filmově sestříhanou verzí vlastního podvědomí.*
9. *Vypravěčova cesta do podzemí Tokia za poznáním svého dalšího osudu.*
10. *Vypravěčovo smíření se situací a cesta z podzemí ven do obvyklého světa.*
11. *Vypravěčovo rozloučení se světem, které zahrnuje i zpěv s blahodárnými účinky.*
12. *Vypravěčovo vyřešení dilematu ve vlastním podvědomí a přeměna tohoto podvědomí ve snesitelné místo.*

Vypravěči SOHW se tedy nakonec v příběhu podaří, aby svou napohled na obou frontách zcela bezvýhodnou situaci, do níž se ve světě (následujícím po studentských bouřích) dostal vlastním chybným rozhodnutím, vyřešil patrně jediným možným způsobem. Povede se mu doslova na poslední chvíli *vnitřně proměnit* sebe samotného ozdravným vlivem hudby a jeho proměna má následně vliv, jakkoli navenek nepatrný, i na dění ve *vnějším světě* kolem vypravěče (kde se nečekaně a vlastně přímo zázračně rozzáří lebka jednorožce). Díky tomuto úspěchu se také nakonec osud, který vypravěče na konci románu čeká, jeví spíš jako šťastnější řešení dané situace – vnější svět je totiž pro něj už v podstatě neobyvatelný. Pro

Systém a Továrnu představuje už jen pouhý materiál pro pokusy, navíc je svým porušením zákazu shufflovat a následným setkáním se zástupci Továrny také zapleten do probíhajících nevybíravých bojů o moc mezi Systémem a Továrnou. Ve vnitřním světě, navíc podrobeném násilným úpravám metodami, jako je filmový střih, však vypravěč dokázal *přepsat, doplnit a proměnit svůj vlastní příběh* a změnit svůj zdánlivě pevně daný osud „zbytečného člověka“, a to navzdory všem nepříznivým okolnostem. Pobyť ve *věčnosti* vnitřního světa, jemuž vypravěč nakonec dokázal vtisknout svou osobnost a oživit jej, není za daných okolností opravdu nejhorším vyústěním jeho osudu.

Podíváme-li se nakonec, zda a jak se v kontextu příběhu SOHW projevují prvky izanagiovského mýtu v souvislostech, jež jsme doposud uvažovali, shledáme, že jsou zde, tak jako celá řada ostatních motivů, k nalezení rovnou dvojmo, jak v příběhu, který vypravěč zažívá ve vnějším, „reálném“ světě, tak i v jeho světě vnitřním. Jako by i v tomto ohledu pracoval Murakami se svou narativní metodou *kvantového počítače*, uplatňovanou v celém románu, a stavěl čtenáře před otázku výběru ze dvou stejně pravděpodobných možností.

V části příběhu, věnované vnějšímu světu, nechává svého protagonistu (jehož životopis, jak známo, vykazuje shody s životopisem protagonisty HMB, včetně rozvodu) aby se seznámil s knihovnicí místní knihovny a zahájil slibně se rozvíjející nový vztah. Tento vývoj je však náhle přerušen – vyhledá jej jiná žena (vnučka geniálního vědce) a přiměje jej, aby se vydal do *jiného světa* (reprezentujícího zde temnou odvrácenou stranu vypravěčovy životní reality) kde mu dělá průvodkyni na cestě za poznáním a pravdou.

Vypravěč na této cestě jednak přichází k lepšímu pochopení světa, ve kterém žije, jednak se navíc dozvídá, že už delší dobu žije v klamu, neboť jej systém, kterému se dal do služeb, už od začátku hrubě

zneužívá, a že vinou toho také jeho život, jak jej zná, záhy celý skončí. Což také znamená, že ho chyba, kterou udělal (vzdání se své nezávislosti), připravila i o možnost nového vztahu a že bude muset knihovnici (mladá vdově, která si od známosti s ním zřejmě dost slibuje) opustit a pravděpodobně jí tím ublížit. Jiný svět zde tedy představuje *místo poznání*, kam je vypravěč povolán jít, aby nahlédl pravdu o světě i o sobě samém. Svět není, čím se zdá být a on udělal fatální chybu, když se v něm vzdal své svobody. Následkem toho mu také uniká možnost naplnit slibný nový vztah s knihovnicí, od níž musí nakonec odejít ještě dříve, než mezi nimi mohlo vůbec něco doopravdy začít. Motiv jiného světa zde tedy má shodnou funkci, jako už v předchozích třech románech – zprostředkovává hrdinovi zásadní informaci o tom, že je v jeho životě něco v nepořádku, že je něčím vinen. V SOHW má pouze protagonistova chyba a provinění mnohem větší závažnost. Dobrovolné odmítnutí svobody je zde pojato jako krok, který už nelze napravit.

Vypravěč se tedy vydává do jiného světa, odkud si přinese poznání a vrací se zpět. Ženu, která jej na jeho cestě provází, vědci vnučku, ovšem nelze chápat jako součást izanagiovského schématu „jiný svět – žena – muž“. Není totiž vypravěčovou partnerkou, je pouze *ohyždnou babicí*, jeho průvodkyní v jiném světě, a to navíc průvodkyní, která jej k cestě přemluví pouze lstí a vede jej na ní proti jeho vůli. Jiný svět v SOHW je jiným světem *bez ženy*, určeným pouze vypravěči osobně, protože jediná osoba, kterou lze v textu považovat za vypravěčovu partnerku, knihovnice, stojí zcela mimo tento jiný svět a vypravěčovou cestou do jiného světa se mění z původní nadějně známosti bezmála v symbol promarněných životních šancí. Vypravěč tedy vstoupí do jiného světa, ale je zde konfrontován jen sám se sebou. Postava ženy zůstala po celou dobu ve vnějším světě. Můžeme tedy vyslovit shrnutí, že v kontextu izanagiovského mýtu představuje SOHW variantu, kdy díky své osudové chybě zahyne a do země

mrtvých se musí vydat pouze sám Izanagi, který tím zanechává Izanami samotnou ve venkovním světě. Dochází tak vlastně k prohození rolí obou hlavních protagonistů mýtu.

Zajímavější vývoj izanagiovského motivu pak nabízí část příběhu, která se odehrává ve vnitřním *jiném světě* vypravěčova podvědomí. Zde už totiž vypravěč dokáže jednat v podstatě zcela v souladu s rolí Izanagiho v „oficiální“ verzi mýtu a dokonce být v určitém ohledu ještě úspěšnější. Svou partnerku, s níž se v tomto světě setkává, se mu totiž přinejmenším v jistém ohledu povede oživit a zachránit, i když ne přímo vyvést ven. Jde tedy o podobnou situaci, jako by Izanagi vešel do světa země Jömmü, kam mu odešla Izanami, tam se s ní sešel a dokázal ji oživit, zůstali by však nadále oba v říši Jömmü a do světa živých už by se nikdy nevrátili.

Pokud tedy vše shrneme: Ve vnějším světě dochází k prohození rolí Izanagiho a Izanami, ve vnitřním světě je Izanagi pohlcen světem Izanami a nevychází už odtud ven. Ani tato varianta izanagiovského motivu tedy není zcela uspokojivým řešením. Významný vývoj však představuje fakt, že zde Murakami dospěl do situace, kdy protagonista-Izanagi začal vůbec poprvé aktivně jednat a alespoň dílčím způsobem se mu povedlo představitelku Izanami skutečně zachránit.

6. Noruei no mori: Nahlédnutí do studně

Ve svém celkově pátém románu, NM (*Norské dřevo*, 1987), se už Haruki Murakami dokázal oddělit od úvodní trilogie otevřeně a s plnou platností. Vypravěč, který o sobě mluví opět v první osobě, už není anonymní, ale má jméno, Tóru Watanabe, a jména mají i ostatní postavy románu. To je významný rozdíl, protože Murakamiho protagonisté doposud zachovávali anonymitu téměř stoprocentní, s

jedinou výjimkou postavy vypravěčovy přítelkyně Naoko (PB). Oddělení od předcházejících příběhů je zdůrazněno také odlišným datem narození vypravěče, které je posunuto téměř o rok a spadá na listopad 1949 (výpočtem z dalších časových údajů lze dokonce stanovit konkrétní den 2. 11).

Na druhou stranu ovšem Murakami zachoval v NM prvek, jímž na svou úvodní trilogii vědomě poukazuje. Je jím zachování jména Naoko (直子) a stěžejní role, kterou má dívka toho jména mezi ženskými protagonistkami románu, přičemž je rovněž zachována i klíčová část zápletky (Naoko spáchá sebevraždu, jakkoli se tak stane za zcela jiných okolností, než v příběhu PB). NM tedy už za přímé pokračování úvodní románové série považovat v žádném případě nemůžeme, společné prvky mezi touto sérií a NM nicméně navozují čtenářský dojem *vzájemného zrcadlení dvou paralelních světů*, s nímž už Murakami jakožto s vyprávěcím postupem úspěšně pracoval v SOHW.¹⁸³

Podstatnou změnu doznává v NM autorova práce s časovými rovinami příběhu. Románu téměř chybí jakýkoli odkaz na starší časová období (výjimkou je triviální zmínka o událostech z doby velkého zemětřesení v Tokiu roku 1923) a nejstarší vrstvu dat (1931-1949) tvoří zmínky o narozeních postav románu, až na jednu výjimku z hlediska interpretace příběhu téměř zcela zanedbatelné¹⁸⁴. Příběh jako by začínal nikoli popisem historického pozadí událostí, ale rovnou popisem událostí ze života hlavních postav (1952 – květen 1967), po

183 Možnosti skýtané motivem paralelního světa nakonec autor dotáhne do extrémní podoby v 1Q84 (2009 a 2010), jehož děj se dokonce odehrává celý v paralelním světě, který zcela ztratí svůj reálný předobraz.

184 Jediný příznakovější odkaz mezi nimi je údaj odvoditelný z informace o věku Naočině starší sestry, dokládající, že se sestra narodila za války, v roce 1943 nebo 1944, a doprovázený v textu dalším sdělením, že Naoko pochází z dobře zajištěné rodiny, což je údaj, který v celkovém kontextu rezonuje s tím, co známe o rodině postavy Myšáka (KUK-HMB).

nichž už následuje hlavní příběhová část (od května 1967 do října 1970), doplněná ještě stručně nastíněnou závěrečnou etapou příběhu (říjen 1970 – 1.11. 1987), v níž se dozvídáme důležité údaje o dalších osudech některých postav.

Murakamiho práce s diskursem však zároveň nabízí zajímavou možnost vnímat časové roviny románu ještě jinak, než bylo zmíněno, a číst tak vlastně jako „historickou předehru“ celou část, věnovanou hlavním událostem románu. Román je uveden podobně, jako už například KUK: zmínkou o tom, že se vypravěč své příhody velice dlouho pokoušel sepsat, až se mu to konečně podařilo. V KUK však zůstalo pouze u této nepodstatné zmínky, navíc doplněné vypravěčovou úvahou o tom, že jde jen o první krůček na jeho cestě k záchraně, která může trvat ještě i desítky let. NM naproti tomu je uvedeno pasáží, která už nemá charakter pouhého úvodního komentáře, ale může být považována téměř za samostatnou povídku. Protagonista si po téměř dvaceti letech, v roce 1987, díky vyslechnuté melodii¹⁸⁵ vzpomene na zážitky, které ho trápily za studijních let¹⁸⁶ a díky získanému odstupu konečně se zpožděním pochopí, v jaké situaci se tehdy vlastně nacházel. Právě události hlavní části děje románu (a s nimi doba na přelomu šedesátých a sedmdesátých let) jsou zde tedy vlastně onou scházející „historickou částí“ příběhu. Bez jejich znalosti bychom nikdy nemohli s protagonistou prožít kratičký, ale velmi důležitý „skutečný hlavní děj“, v němž konečně nahlédneme, co tehdy, koncem šedesátých let, vypravěče přesně trápilo, a co to tedy tenkrát vlastně bylo za dobu.

Úvodem k hlavní části děje je v příběhu popis událostí, které se odehrály v Kóbe, vypravěčově rodném městě¹⁸⁷ ještě předtím, než z něj v dubnu 1968 odešel do Tokia na univerzitu. Vypravěč, původem z

185 Viz i hudební zápletka SOHW.

186 Jejich popis se v románu zároveň výmluvně kryje s popisem událostí studentského hnutí konce šedesátých let.

187 A rovněž městě Murakamiho dětství a dospívání.

rodiny středních vrstev, má jako šestnáctiletý na střední škole jediné dva kamarády, s nimiž se stýká. Svého vrstevníka Kizukiho (syna velmi dobře situovaného zubaře) a jeho přítelkyni Naoko¹⁸⁸ (rovněž ze zámožné rodiny). Schází se společně ve třech a všichni dohromady si velice dobře rozumějí – vždy spolu vedou velmi vydařené debaty¹⁸⁹. Mimo jejich trojčlenný kolektiv je však už situace horší. Tóru s Kizukim si navzájem rozumějí dobře, pokud se ale Tóru ocitne s Naoko bez Kizukiho, nemají si spolu co říct. Kizuki si o samotě s Naoko příliš nevěří a on i Naoko Tórua nezbytně potřebují jakožto člověka, který je pojí se světem, protože žádného dalšího kamaráda už nemají – jejich společenský původ je vyděluje od ostatních. Kizuki a Naoko se navzájem znají a přátelí už od útlého dětství a prakticky si vystačí pouze mezi sebou.

Kizuki a Naoko mají navíc s postupem času i problém v intimní sféře – nemohou se spolu milovat, protože Naoko nikdy nedosahuje sebemenšího vzrušení.

Naočina rodina je také nadto zatížena sklony k sebevraždám – skončil tak svůj život jak mladší bratr Naočina otce (což rodiče před Naoko tají), tak také, v sedmnácti letech, Naočina starší sestra (a patrně jediný člověk, o kterém se Naoko při hovorech o své rodině zmiňuje s láskou a obdivem). Naoko tuto sestru popisuje jako osobu, která Naoko vždy vyslechla, nikdy nebyla rozzlobená nebo špatně naladěná, „pouze“ však bývala každé dva či tři měsíce pár dní skleslá a zavírala se ve svém pokoji, přičemž se nikomu nesvěřovala a nikoho neprosila o pomoc¹⁹⁰.

188 U obou postav se dozvídáme pouze jejich osobní jména, příjmení nám zůstávají utajena.

189 Tentýž motiv (pouze) navenek ideálního kolektivu přátel v rodném městě, interpretovatelný tedy také jako obraz destruktivní neupřímnosti v proklamované přátelských vztazích Murakami uplatní například ještě v SMTC.

190 NM kapitola 6, díl I, strana 264-265 – opět další příklad ničivého skrývání vnitřních problémů pod pečlivě udržované společenské masky.

Tento stav, kdy je Tóru (aniž by to sám chápal) vlastně Kizukimu jedinou možností¹⁹¹, jak nalézat alespoň dočasné úniky ze své kritické situace, vyvrcholí v momentě, kdy Kizuki, k velkému překvapení svého okolí, spáchá nakonec v květnu 1967 ještě před dosažením plnoletosti sebevraždu – dobrovolně se udusí výfukovými plyny svého vlastního auta¹⁹².

Tóru je událostí hluboce otřesen a zoufale se snaží najít pevnou půdu pod nohama. S Naoko už si nemají co říct. V listopadu 1967 je mu 18 let, nachází si přítelkyni a začíná s ní intimně žít, východisko pro jeho zoufalou snahu o nalezení sebe sama mu to však nedává žádné. Po absolvování střední školy se rozhoduje odejít do Tokia na vysokou školu a tam začít nový život někde, kde nebude nikoho znát. To také v dubnu 1968 udělá i přesto, že tím zničí svůj nový vztah a přítelkyni tím ublíží. V Tokiu se snaží na vše (na svůj rozchod i na Kizukiho smrt) zapomenout, ale přichází na to, že je to nemožné.

Život na univerzitě v hlavním městě (rodiče mu mohou dopřát jak soukromou školu, tak bydlení na koleji a peníze na další výdaje si vydělává sám) mu přinese setkání s postavami, které ho od té chvíle budou vnitřně formovat. Nejprve je to jeho nesnesitelně pedantský, byť jinak neškodný spolubydlící¹⁹³ z pokoje, od kterého se Tóru postupně učí disciplíně a pořádkumilovnosti.

Zhruba po měsíci a půl života na univerzitě se pak Tóru v květnu 1968 Tokiu *naprostou náhodou* nesetká s nikým jiným než s Naoko, která sem také odjela studovat, aby unikla před rodným městem. Začnou se spolu scházet a postupně se, jak Tóruovi alespoň připadá,

191 NM kapitola 2, díl I, strana 44.

192 V originále je popsáno pouze jako N360 (NM kapitola 2, díl I, strana 46 a 47), což je model malého osobního vozu firmy Honda, dodávaný na trh od března 1967 do roku 1970 a v květnu 1967 tedy představující nejnovější model sezóny.

193 Je zmiňován pouze pod přezdívkou 特攻隊 (*Tokkótaí*) označující jednotky, známé v západním kulturním okruhu pod názvem *kamikaze*. Přezdívka vychází z jeho stylu odívání do černé barvy, který dělá na okolí (zcela klamný) dojem, že jde o radikálního pravičáka.

sblíží. Tato situace trvá nakonec téměř rok, problémy, které si s sebou nese Naoko, se tím však neřeší. Naoko dokonce začíná velmi záhy (červenec 1968) potají uvažovat, že z univerzity odejde. Jejich schůzky jsou ze strany Naoko plné *čehosi nevyřčeného* a v Tóruovi v konečném důsledku vyvolávají jen zmatek.

Druhou postavou, s níž se za tohoto stavu věcí Tóru v Tokiu nově seznámí a v říjnu 1968 i spřátelí, je o dva roky starší student, jehož příjmení zní Nagasawa.¹⁹⁴ Pochází z bohaté rodiny, studuje práva na prestižní Tokijské univerzitě a Tórua postupně zasvětí do tajů tokijského nočního života. Když se Tóru cítí osamělý, bere ho s sebou na své proslulé noční lovy žen¹⁹⁵, kdy si po tokijských barech a restauracích nacházejí známosti na jednu noc, které pak Nagasawa láme svým kouzlem osobnosti. Tóru si Nagasawu získá svou snahou o udržení vnitřní integrity, zájmem o četbu klasické literatury a především tím, že se Nagasawovi, na rozdíl od ostatních, v nejmenším nesnaží zalichotit a je schopen kritizovat i stinné stránky Nagasawova charakteru – v první řadě fakt, že Nagasawa bere svět okolo sebe čistě jako příležitost vyzkoušet si (a to i bez ohledu na okolí) své vlastní schopnosti¹⁹⁶, a své lovy známostí na jednu noc provozuje i přesto, že už má stálou přítelkyni jménem Hacumi¹⁹⁷, která jeho

194 Ten je v textu zmiňován pouze tímto příjmením a v originálním znění mu Tóru jakožto staršímu kolegovi z univerzity v hovoru vždy zdvořile vyká. Funguje mezi nimi obvyklý model chování japonských studentů, vždy rozlišující podřízené (mladší) a nadřízené (starší) studenty. Tóru Nagasawovi projevuje úctu v řeči, Nagasawa si bere Tórua pod patronaci, pomáhá mu a při společných pitkách apod. platívá útratu.

195 Popisy těchto aktivit, které ve vypravěči v důsledku vyvolávají vždy pouze rozčarování, jsou výborným dokladem jevu, jenž popisuje v článku, zmiňovaném zde v kapitole o KUK, Eidži Oguma, když mluví o frustraci a šoku, který mladým lidem z venkova a malých měst působil pobyt ve velkoměstském konzumním prostředí.

196 Jeho postava tím vykazuje mnohé shodné rysy s postavou geniálním talentem obdařeného vědce z SOHW.

197 Zmiňována pouze tímto osobním jménem (nikoli příjmením) a tím

chováním trpí a dává to jasně najevo. Nagasawa se ovšem nehodlá v ničem omezovat a dává Hacumi pro změnu najevo to, že od něj může odejít, pokud se jí jeho chování nelíbí. Hacumi má ale Nagasawu opravdově ráda a podobného kroku proto není schopna.

Tóruova téměř roční podivná „známost“ s Naoko vyvrcholí v polovině dubna 1969, krátce po začátku nového školního roku. Naoko má dvacáté narozeniny, jimiž dosahuje plnoletosti, po které, jak otevřeně přiznává, vůbec nijak netouží. Toho večera také Tórua svede (cítí přitom vůbec poprvé v životě touhu a zažívá vzrušení) a Tóru se s překvapením dozvídá, že spolu Naoko s Kizukim nikdy nespali. Jeho přímý dotaz na toto téma ale v Naoko vyvolá prudké psychické reakce. Ty vyústí v její propad do světa duševní choroby. Naoko se Tóruovi přestane hlásit a o pár dní později opustí svůj tokijský byt a odjíždí domů do rodného města. Tóru při pokusu o přímou návštěvu zjistí, že se Naoko odstěhovala, nedozví se však kam. Píše jí dopis domů do Kóbe, nedostává však žádnou odpověď. Tóru cítí, že se do Naoko zamiloval, což spolu s absencí zpráv od ní působí, že se začíná (opět od smrti Kizukiho a s ještě větší intenzitou) cítit vnitřně zcela prázdný.

Krátce nato, v květnu 1969, propuká na univerzitě stávka studentského hnutí. Vypravěč se hnutí navenek vůbec neúčastní a čas získaný tím, že byly kvůli stávce zrušeny přednášky, využívá jako příležitost k výdělečným brigádám. V mezičase vytrvale píše Naoko a v napětí z čekání na odpověď se hádá se svým spolubydlícím, pije alkohol a chodí s Nagasawou lovit známosti na jednu noc.

Začátkem července posílá Naoko konečně Tóruovi odpověď na jeho dopis. Píše, že přerušila studium a že ji čeká pobyt v sanatoriu v horách nad Kjótem. Až bude možné, aby se zase viděli, dá Tóruovi vědět písemně.

také vlastně zařazená mezi okruh těch, jimž se Tóru cítí blízký (Kizuki, Naoko)

O nadcházejících letních prázdninách (20.7.-1.9.) nechává univerzita povolat zásahovou jednotku, strhnout barikády a pozatýkat stávkující. Vypravěč odjíždí trávit prázdniny putováním po Japonsku s batohem na zádech. Po návratu zjistí, že jeho spolubydlící odešel z koleje¹⁹⁸, a především že na univerzitě se zase vyučuje jako obvykle a někdejší despotičtí vůdci stávek z řad studentů se tváří, že se vůbec nic nestalo, neboť se obávají, aby nebyli vyloučeni ze studia.

Na protest proti tak markantní názorové nekonzistenci pak Tóru dává bývalým „vůdcům hnutí“ odpověď svou vlastní soukromou „stávkou“, kdy se nějaký čas na přednáškách schválně nehlásí při zjišťování prezence a tímto svým jednáním upoutá pozornost spolužačky jménem Midori Kobajaši¹⁹⁹.

Studentské hnutí na univerzitě mezitím zažívá své finální dozvuky (pokusy o přerušování přednášek) a vypravěč se mezitím začíná častěji vídat s Midori. Události spojené s hnutím si pro sebe shrnuje do formulace, že se požadavkům hnutí nedá nic vytknout, forma, kterou se ale hnutí pokouší uvést tyto požadavky do praxe, prozrazuje fatální nedostatek tvůrčí představivosti.

Počátkem října 1969 dojde k tomu, že si Tóru a Nagasawa (poté, co spolu v září vedli konfrontační debatu o svých životních hodnotách) po čase opět vyjdou na své noční lovy. Nečekaně se jim ale vůbec nedaří, protože Nagasawova obvyklá taktika zcela výjimečně selže. Nagasawa pak odchází přespat k Hacumi, Tóru tráví noc v nočním kině

198 Jde o již třetí postavu v dosud rozebíraných dílech (postava vypravěčovy bývalé spolužačky v KUK a postava jeho tokijské sousedky v PB) student

199 Jedna z celkem tří postav, které mají v NM jak jméno, tak i příjmení. První je sám vypravěč (Tóru Watanabe) druhá Midori a třetí je Naočina spolubydlící ze sanatoria (Reiko Išida). Zbylé postavy hodné toho označení mají buď jen osobní jména (Kizuki, Naoko a Hacumi), nebo pouze příjmení či přezdítku (Nagasawa a Tóruův spolubydlící z kolejního pokoje). Stojí za pozornost, že všechny postavy, které mají pouze osobní jméno, v příběhu zemřou. Pomocné a čistě jednorázově se objevující postavy jsou striktně anonymní („dívka z baru“, „vrátný v sanatoriu“ atd.)

a pak čeká v kavárně s celonočním provozem na první ranní spoj na kolej. Následně Tóru „přetrumfne“ svého učitele Nagasawu. Aniž by o to zvláště usiloval, seznámí se v kavárně s dvojicí dívek, které si k němu přisednou. Protože ho o to dívky požádají, jde se pak s nimi Tóru ještě napít. Při té příležitosti s jednou z nich probere vztahový problém, který ji trápí, poradí jí, co by měla udělat a nakonec to dopadne tak, že spolu skončí v hotelu zrovna tak, jako při lovech s Nagasawou. Celá situace je ale podstatně odlišná v tom směru, že Tóru tentokrát dívky nesváděl, „nemluvil do nich“ a nepokoušel se je zneužít, ale naopak pozorně naslouchal a přispěl k řešení problému jedné z nich (a jeho závěrečný pobyt v hotelu s touto dívkou je zcela organickou součástí tohoto *řešení*). A jak vyjde najevo při pečlivém prozkoumání celkového románového kontextu, Tóruovy noční tokijské výlety se touto epizodou zcela uzavírají a nenásledují po nich už žádné další. Tato událost je pak vztahem těsné časové následnosti propojena s jinou významnou událostí: Po návratu na kolej nachází Tóru ve schránce druhý dopis od Naoko.

Naoko píše, že se už nachází v sanatoriu v horách nad Kjótem a že za ní Tóru může po předchozím zavolání přijet. Tóru do sanatoria volá a Naoko o pár dní později, 6. a 7. října 1969 navštěvuje.

Sanatorium, ležící v odlehlých horách na sever od Kjóta, představuje svět sám pro sebe, k němuž jsou pacienti připoutáni pravidlem, určujícím, že zde všichni pobývají dobrovolně a kdo jednou odejde, už se nemůže víckrát vrátit. Naoko zde absolvuje jednak pracovní terapii, jednak terapeutická sezení.

Tóru se v sanatoriu setkává jednak s Naoko, jednak také s Reiko Išidou, Naočinou spolubydlící, ženou ve věku 38 let, která už je téměř vyléčená, pouze už jí nic nepojí ke světu venku (ze kterého má naopak obavy a přestože v něm má bývalou rodinu a dítě, nechce se k nim vracet) a proto zůstává v sanatoriu, kde je i zaměstnaná jako učitelka hry na hudební nástroje.

Tóru zjišťuje, že je Naočin stav vážnější, než čekal, a že se Naoko vlastně vnitřně potácí mezi dobře známým světem mrtvých (reprezentovaným její starší sestrou a Kizukim) a zcela neznámým světem živých, se kterým ji spojuje vlastně pouze Tóru. Dozví se také o tom, že chvíle, kdy jej Naoko o svých dvacetinách svedla, byla jediným okamžikem v jejím životě, kdy byla doopravdy vzrušená a s Kizukim se jí to nikdy nepodařilo.

Poté mezi Naoko a Tóruem dojde k pozoruhodné situaci: Naoko se Tórua nejprve ptá, jestli o ni stojí a jestli je schopen vydržet na ni čekat, než se Naoko dá do pořádku. Tóru prohlásí, že čekat vydrží a je za své prohlášení od Naoko odměněn formou náhražkového sexu²⁰⁰, vzápětí poté mu však Naoko dává otevřené varování: říká mu o své starší sestře, popisuje mu svůj vnitřní stav metaforou *vyschlé studně* (!) hroící při pádu dovnitř nebezpečím zdoluhavé smrti a otevřeně jej vyzývá, aby se na ni (na Naoko) nevázal a nekazil si kvůli ní život. Když Tóru nabízí, že rád s Naoko zůstane, aby jí pád do studně nehrozil, odmítne jej Naoko, že něco takového nepřichází v úvahu. Nakonec jej žádá, aby na ni nikdy nezapomněl a Tóru jí to slibuje.

Právě tento slib, daný Naoko, spolu se vzpomínkou na náhražkový sex²⁰¹, který mu poskytla, pak zapůsobí jako mechanismus, který doslova uzamkne Tóruovu mysl na dalších téměř dvacet let a znemožní mu vidět, co Naoko *nechce* aby viděl. Tóru je Naoko

200 V sanatoriu platí pravidlo, že se Tóru nesmí ocitnout s Naoko o samotě, Reiko jim ale umožní toto pravidlo obejít.

201 Vše se odehraje během výletu do hor nad sanatoriem, na který Reiko Tórua a Naoko vezme a pak jim dá volnost, když si jde sama poslechnout (v sanatoriu rovněž zakázané) rádio do bufetu u místní pastviny. Naoko a Tóru se pak jdou projít po pláni poblíž opuštěné vesnice (symbolu tehdejšího prudkého vylidňování venkova). Právě tato pláň se pak vryje Tóruovi nesmazatelně do paměti, a to výhradně díky intenzitě prožitku s Naoko, který mu začne reprezentovat. Pokusí-li se vybavit si po letech Naoko, vybaví si vždy pouze „scenérii pláně“, čili vzpomínku na vzrušující prožitek. Tato „kletba“ je pak zrušena až o osmnáct let později, kdy se mu díky vyslechnuté hudební skladbě podaří konečně proniknout za vzrušující vzpomínku a pochopit, co mu Naoko svým vyprávěním o *vyschlé studni* vlastně sdělovala.

manipulován. Nejprve je otestován, zda je jeho zamilovanost opravdu tak intenzivní, jak se zdá, a když se ukáže, že ano, dostane vzápětí (navenek zcela nelogické) důrazné varování, aby se na ni neupínal a raději se poohlédl po jiném vztahu. Naoko jako by k Tóruovi chovala dva zcela protikladné city: jako by ho zároveň velice potřebovala a přitom až téměř nesnášela. Varuje Tórua, aby se na ni nepoutal, jinak promarní život.

Setkání a hovor s Reiko se nesou ve zcela jiném duchu. Reiko mu předně dává dvě rady k Naočině situaci: Nemá prý se ji snažit zachraňovat, ale spíš jí pomáhat, aby se uzdravila sama. Tím pomůže i sám sobě. A také prý nesmí na vyřešení spěchat, i když náprava může trvat velmi dlouho a je jen nejistá.

Reiko dále vede Tórua k tomu, aby se za dané situace zamyslel i sám nad sebou. Má Naoko opravdu tolik rád, že na ni vydrží čekat? Tóru přiznává, že si v ohledu lásky k druhým lidem není sám sebou vůbec jistý. Vykládá Reiko o svém prvním vztahu a rozchodu, i o večírcích podnikaných s Nagasawou. Reiko mu tyto aktivity nevymlouvá, pouze mu v tom směru doporučí, aby si dobře rozmyslel, jestli jsou podobné akce jako ty s Nagasawou skutečně tím, co odpovídá jeho založení a aby si hleděl vážit sám sebe a nekřivil si zbytečně charakter. Tóru slibuje, že to zváží. Na adresu otázky po hloubce svého citu k Naoko odpovídá, že si není jistý, ale že v tom směru přinejmenším zkusí udělat všechno, co je v jeho silách, už jen proto, aby lépe poznal sebe samotného a zjistil, co od sebe může očekávat. Reiko mu také vypravuje o svých traumatech, která ji sem dostala a svěruje mu, že má od té doby strach z venkovního světa.

Tóru se poté navrací do Tokia a připadá si zde, jako by se právě vrátil z jiného světa.

V Tokiu dojde k jeho dalšímu sblížení s Midori. Ta Tórua rovněž začíná nenápadně testovat: vezme jej s sebou bez varování do nemocnice, kde se stará o svého umírajícího tatínka²⁰². Tóru v její

202 Je popsán jako tokijský starousedlík, majitel drobného

zkoušce obstojí – necouvne a na chvíli dokonce Midori v péči o tatínka úspěšně vystřídá. Těší se dokonce na další návštěvu, Midorin tatínek ale příští týden umírá. Midori zařizuje pohřeb a nějakou dobu se neozývá.

Během této doby se Tóru znovu konfrontuje s Nagasawou. Ten právě úspěšně složil zkoušky ministerstva zahraničních věcí a chystá se na dráhu kariérního diplomata. Čeká jej nejprve studium v Japonsku, poté jej vyšlou do zahraničí. Což opět bere jako hru, v níž se nenechá ničím a nikým omezovat. Bude se stěhovat a nabízí Tóruovi, že mu přenechá cokoli ze zařízení svého pokoje, který je vybaven i v té době tak luxurním zbožím jako televize a lednička²⁰³. Rovněž Tórua zve na oslavnou večeři ve třech: Nagasawa, Hacumi a Tóru. Tóru přijímá, ptá se ovšem Nagasawy, co bude s Hacumi, až Nagasawa odjede do ciziny. Nagasawova odpověď zní, že má v tom ohledu Hacumi naprostou volnost jednání. On se nehodlá nijak omezovat a především se také nehodlá ženit. Dává přednost rozvoji²⁰⁴ svých schopností. Tóru se netají s tím, že takové jednání odsuzuje a v duchu, jako by si tříbil, kam vlastně patří on sám, srovnává Nagasawu s Midoriným tatínkem.

V podobném duchu se nese i celá oslavná večeře. Na té přijde řeč na ožehavé téma Nagasawových lovů i na Tóruův vztah k Naoko. Večer nakonec nezadržitelně dospěje k hádce Nagasawy a Hacumi, předtím se ale odehraje zajímavý moment. Jak Hacumi tak Nagasawa

knihkupectví v doposud nemodernizované tokijské čtvrti, z jehož příjmů vychovává své dvě dcery. Jeho smrt v románu reprezentuje zánik světa starého Tokia a odchod generace, která zažila velké zemětřesení 1923 i druhou světovou válku (o těchto událostech postava Midorina tatínka pak po celý život příznačně mlčí či sděluje naschvál pouze triviální detaily). Midori a její rodina představují v NM svět, který je Tóruovi nejbližší a který je i jeho světem, na rozdíl od nepřístupného a nepochopitelného světa horních vrstev, kam patří Kizuki, Naoko, Nagasawa a Hacumi.

203 Spolu s elektrickou pračkou jde o dobové symboly blahobytu, které se od poloviny padesátých let stávaly cílem spoření domácností.

204 Nagasawovu postavu tak můžeme číst jako přímo ztělesnění ducha doby prudkého hospodářského růstu.

vysloví po uvážení Tóruovy situace (nezávisle na sobě a každý svými slovy) názor, že Tóru Naoko doopravdy nemiluje. Hacumi (jakožto žena) argumentuje otázkou: Nemyslíš, že kdybys ji měl doopravdy rád, vydržel bys to a nechodil lovit známosti na jednu noc?²⁰⁵ Nagasawa (jakožto muž) na Tóruovu adresu poznamená, že se Tóru možná tváří laskavě, ale ve skutečnosti není opravdové lásky vůbec schopen. Jen na to ještě nepřišel²⁰⁶. A dodává větu, která přímo prorocky vystihuje Tóruův problém s Naoko: Lidi lze pochopit teprve tehdy, když k tomu nastane správná doba. Nikoli na základě toho, že si to zrovna usilovně přejeme²⁰⁷.

Nagasawa a Hacumi se pohádají a Hacumi demonstrativně odmítá Nagasawův doprovod domů. Místo toho otevřeně žádá o totéž Tórua. Nagasawa odchází, přičemž později vyjde najevo, že trávil zbylou část večera svou obvyklou svůdcovskou zábavou. Tóru doprovází Hacumi domů, kde se jej Hacumi ptá, co si myslí o jejím vztahu s Nagasawou. Tóru jí otevřeně radí, ať se s ním rozejde, Hacumi však přiznává, že je na Nagasawovi závislá: „miluje“ jej natolik, že není takového kroku schopna. Tóru v Hacumině přítomnosti cítí rozechvění, které není s to přesně pojmenovat a které se v jeho mysli ukládá jako další *uzamykací mechanismus* – obdobně jako vzpomínku na zážitek s Naoko mu bude schopen porozumět až po letech. Tóru se o pár dní později setkává s Nagasawou, který se mu sklesle omlouvá, své chování však změnit nedokáže.

Sbližování mezi Tóruem a Midori pokračuje i nadále. A to přesto, že oba vědí, že má Midori přítele. Tóru tuto skutečnost bere v patrnosti a také se podle toho chová, impulsy ale vždy vycházejí od Midori, která začíná cítit, že je se svým přítelem²⁰⁸ nespokojená. Midori začíná

205 NM, díl II, kapitola 8, str. 112

206 NM, díl II, kapitola 8, str. 113

207 NM, díl II, kapitola 8, str. 116

208 Je popsán jako úzkoprsý člověk, se kterým se Midori (rodiče ji přes její odpor nechali studovat prestižní dívčí střední školu) seznámila přes okruh svých spolužaček z nejlepších rodin.

Tóruovi plně důvěřovat ve chvíli, kdy vyhoví jejímu přání a doprovází ji na jejím vysněném flámu po nočním Tokiu (Nagasawa mu přitom osobně zařídí, aby mohl opustit na noc kolej).

V listopadu 1969 má Tóru dvacáté narozeniny (jimiž oficiálně dosahuje dospělosti) a dostává poštou rolák, který mu upletly Naoko a Reiko. Z Naočiných předchozích dopisů je ale jasné, že na tom Naoko ale není příliš dobře. S prodlužující se tmou a ochlazováním ji začíná připadat, jako by na ni ze tmy mluvili mrtví: Kizuki a Naočina sestra. Z Tóruových dopisů ví Naoko také o Midori a odepisuje mu, že ho podle všeho má Midori asi ráda²⁰⁹.

Obě tyto informace, o Kizukim a sestře i o dojmu, který má Naoko z Midori, jsou uvedeny v posloupnosti v jednom z Naočiných dopisů, aniž by byly dále rozvedeny. Výmluvná však je už jejich vzájemná následnost. Přes dodatečné doplnění výčtem několika dalších v dopise uvedených banálních faktů dávají dohromady směrodatné jádro výpovědi: Naoko slyší, jak ji volají hlasy mrtvých a (narážkou na Midori) opět naznačuje Tóruovi, že má dozajista šance ke štěstí i jinde a na ni samotnou by se neměl vázat.

Tóru se nadále odpoutává od Nagasawy a rozhoduje se vydat cestou doporučení Reiko a Hacumi. Veškerá další Nagasawova pozvání k nočním tahům už pod různými záminkami odmítá.

V prosinci 1969 se u Naoko objevuje první příznak počínající krize – přestává jí jít psaní dopisů. Na Tóruův dopis s dotazem, zda by nemohl přijet o zimních prázdninách, odpovídá souhlasně prostřednictvím Reiko.

Tóru přijíždí na druhou návštěvu sanatoria a pobývá opět dva dny. Reiko je s Naoko opět nechává proti předpisům samotné a Naoko mu přitom opět poskytne náhražkový sex. Tóru si přitom zvláště ověří, že sama Naoko není ani trochu vzrušená. Tóru Naoko dále sděluje, že hodlá od nového akademického roku (tedy od dubna 1970) odejít z koleje a najít si bydlení. Hodlá dostat svému rozhodnutí udělat ve 209 NM, díl II, kapitola 9, str. 159 a 160.

vztahu k Naoko všechno, co bude v jeho silách, a proto jí navrhuje, aby začala bydlet s ním.

Naoko mu odpoví nahlas vyslovenými obavami nad tím, zda bude Tóruovi stačit vztah, kde se Naoko nedokáže vzrušit. Na závěr se Naoko více rozpovídá o Kizukim. Tóru odjíždí a slibuje, že přijede zase v březnu.

Od té chvíle se Naočin stav začíná prudce horšit. Tóru však žije v zajetí představ, že musí za každou cenu udělat pro Naoko maximum a že se celá situace zlepší v momentě, kdy se mu podaří dodat Naoko odvahu.

V roce 1970 se Tóru skutečně odstěhuje z koleje. Přestěhování mu obstará Nagasawa. Poté se spolu loučí. Tóru mu radí, ať si více váží Hacumi, Nagasawa odpovídá, že by bylo nejlépe, kdyby mu ji Tóru přebíral. Na závěr prorokuje, že se s Tóruem ještě někdy v budoucnu setkají a dává Tóruovi do života radu, aby se nikdy a za žádných okolností nelitoval, chce-li být člověkem, který má úroveň.

V březnu z návštěvy u Naoko sejde – Tóru stráví celé prázdniny čekáním na dopis s pozváním od Naoko, který nakonec nepřijde. Nejede nakonec nikam, ani do Kóbe k rodičům. Tóru ve snaze dostat svému rozhodnutí udělat pro Naoko, co se dá, upíná své naděje ke společnému bydlení, počátkem dubna 1970 však přichází od Reiko zpráva, že se Naočin stav prudce zhoršil. Má noční můry a slyší hlasy, které jí říkají stále horší věci. Účast Tórua na terapeutických sezeních, kterou doporučují jak lékaři, tak Reiko, Naoko odmítá s tím, že chce Tórua vidět „zdravá a čistá“.

Tóruovy sny o snadném uzdravení Naoko jsou tímto okamžikem zcela rozmetány. Odmítá ale uznat svou porážku a rozhoduje se, že zmobilizuje všechny své síly pro Naočinu záchranu a ze započaté cesty neustoupí. Toto své rozhodnutí, spolu s ujištěním, že na ni nemůže zapomenout a je jí nadále naprosto věrný, sděluje Naoko dopisem.

Tóruovy vztahy s Midori se ještě zintenzivňují. Projevuje se to sporem, pramenícím z Midoriny nervozity. Začíná mít Tórua čím dál raději. Svěří se s tím svému dosavadnímu příteli a ten jí dá ultimátum. Budťo on, nebo Tóru. Midori se okamžitě s přítelem rozchází, Tóruovi však nic neříká a pod triviální záminkou se s ním pohádá a přestane scházet.

V polovině května píše Reiko, že se stav Naoko zhoršil do té míry, že musela být hospitalizována v nemocnici v Ósace. Tóru uvolňuje psychické vypětí neustálým psaním dopisů Naoko, Reiko i Midori. Volné chvíle tráví vzpomínkami na zážitky s Naoko.

O měsíc později se v červnu usmiřují s Midori. Ta Tóruovi nastíní celou situaci a sdělí mu, že se rozešla s přítelem. Tóru je také upřímný a přizná, jak komplikovaná je situace mezi ním a Naoko. Přizná rovněž, že si není jistý, jestli jde ze strany Naoko vůbec o lásku, on však k ní cítí zodpovědnost a nehodlá ji zradit.

Midori jej chápe a je ochotná počkat na jeho rozhodnutí, upozorňuje jej ale, aby ji už nenechal čekat dlouho, a aby v případě, že se rozhodne pro ni, šlo o rozhodnutí stoprocentní. Poté Midori Tórua uspokojí podobně, jako to zatím prováděla Naoko. Tóru si po tomto zážitku následně uvědomí a přizná, že Midori zcela nepochybně miluje, a to už delší dobu. Tím se ovšem ocitá (veden původně nejlepšími úmysly být čestný, pomáhat Naoko a žít tak, aby nikoho neranil) v dilematu, z něž nenachází východisko. Píše proto Reiko a se vším se jí svěří.

Reiko Tóruovi výslovně doporučí, aby o celé situaci neřekl nic Naoko, které by taková informace mohla přitížit, i když se, jak se zdá, její stav začíná zlepšit. Reiko zná Tórua i Naoko a je jí už v tuto chvíli (byť s politováním) jasné, že jejich vztah nemá budoucnost. Doporučí Tóruovi, aby nepromarnil svou šanci na štěstí s Midori a hleděl se „vrhnout do života jako do řeky“.

Následně celý příběh vygraduje. Poté, co se zdá, že se Naoko

začíná uzdravovat, je v srpnu 1970 rozhodnuto, že si ji ještě nějaký čas nechají v nemocnici v Ósace. Reiko má 24.8. telefonát od Naočiny matky, z něžž se dozví, že si Naoko chce přijet pro své věci do sanatoria a rozloučit se, poněvadž se s Reiko nějaký čas neuvidí.

O den později Naoko přijíždí do sanatoria pro své věci s tím, že ještě zůstane přes noc. Naoko vypadá natolik vyrovnaně a zdravě, že to Reiko zcela uklidní. Pak dojde k pozoruhodnému vývoji událostí.

Naoko se nejprve svěřuje Reiko, že by chtěla, aby ze sanatoria obě společně odešly a někde pak spolu žily. Na Reičin dotaz, co by na to řekl Tóru, opáčí Naoko se vší rozhodností, že to s ním „už nějak zařídí“. Poté Naoko třídí své věci a nepotřebné pálí na dvoře v plechovém sudu. Deník, dopisy a podobně. Spálí i všechny dopisy od Tórua, které doposud opatrovala jako oko v hlavě. Překvapené Reiko říká, že hodlá od této chvíle ve všem začít úplně znovu.

Večer u vína pak Naoko udělá, co ještě nikdy neudělala. Mluví zcela otevřeně o sexu a popíše Reiko svůj zážitek s Tóruem. Hodnotí jej jako nádherný, nicméně jako zážitek, který si už nikdy nehodlá zopakovat, protože nechce, aby ji ještě někdy kdokoli *narušoval*.

Nato se Naoko rozvzlyká a chce, aby ji Reiko objala. Je přitom úplně propocená, do té míry, že má zcela mokré i veškeré spodní prádlo. Reiko ji obejmě a Naoko usíná.

Následujícího dne, ve středu 26.8.1970 odchází Naoko do lesů poblíž léčebny a páchá sebevraždu oběšením. Zanechá dopis na rozloučenou, v němž stojí pouze, aby všechny její šaty dali Reiko.

Tóru se následně, k velké nelibosti Naočiny rodiny, účastní koncem srpna v Kóbe pohřbu. Poté si vybírá z banky peníze, zabalí si batoh a bezcílně cestuje po Japonsku. Putuje z místa na místo, aby unikl tíživým vzpomínkám na Naoko. Ty jsou nesnesitelně živé, což platí především pro vzpomínky, týkající se sexu.

Tóru se těchto vzpomínek, které mu brání vrátit se do Tokia a ozvat se Midori, zbaví teprve po měsíci toulání, a to ve chvíli, kdy se cestou

po pobřeží Japonského moře setkává s místním mladým rybářem, který si všímá Tóruova smutku. Na rybářův dotaz po příčině se Tóru (aniž by věděl, jak jej to napadlo) troufale vymluví, že ztratil matku, čímž se zaplete do propletence vlastních lží (který přeruší jeho dosavadní tak usilovné snahy o výhradně slušné a čestné chování). Rybář totiž řekne, že sám zažil přesně totéž. Velice Tórua lituje. Přináší alkohol, suši²¹⁰ a pět tisíc jenů²¹¹, které Tóruovi doslova vnutí, aby si koupil potraviny, protože vypadá hrozně sešle. Tóru se s rybářem opije tolik, až je mu z toho špatně.

Touto událostí (představující vlastně razantní vystoupení ze zajetých kolejí vlastní mysli) se Tóruovi vybaví vzpomínka na první lásku, kterou zanechal doma v Kóbe. K nevolnosti z přemíry alkoholu se přidá ještě pocit prudkých výčitek svědomí vůči dívce, které Tóru ublížil. Tóru zažívá pocit intenzivního zhnusení nad sebou samým. Téměř okamžitě odjíždí opět zpátky do Tokia a vrací se do normálního života.

V Tokiu dostává Tóru dopis od Reiko s prosbou, aby jí zatelefonoval do sanatoria. Tóru to udělá a dozvídá se, že Reiko s konečnou platností opouští sanatorium a odjíždí k dávnému známému do Asahikawy na Hokkaidó, aby tam pracovala v hudební škole. Impulsem v tomto rozhodnutí (jímž se Reiko definitivně vydává do světa zdravých lidí) jí byli Naoko a Tóru.

Reiko přijíždí do Tokia a nocuje u Tórua, kde pořádají svou vlastní tryznu za zemřelou Naoko. Reiko klade Tóruovi na srdce, aby se

210 Které představuje přepychový pokrm, určený zvláště ve společenské vrstvě, jakou jsou rybáři v zapadlých venkovských končinách, výhradně pro slavnostní příležitosti a vzácné hosty.

211 Při tehdejší pevně daném kursu 350 jenů za americký dolar představovala částka ekvivalent přibližně 14 dolarů. Že se na poměry roku 1970 jednalo o částku značně vysokou, si lze dovodit z informace z kapitoly 8, kde Tóru v rozhovoru s Hacumi říká, že si v menze při svých výdělcích z brigád občas dá „dražší oběd za 120 jenů“, ale spolustolující pak na něj zahlízejí. Za částku, kterou mu ze soucitu věnoval rybář, mohl tedy Tóru pokrýt při každodenním stravování obědy na více než měsíc.

Naočinou smrtí netrápil, protože jí pravděpodobně nebyl nikdy schopen zabránit. Ať si za událost nedává vinu a neničí tím to, co získal: Vztah s Midori, náležící do světa živých. Poté se Tóru s Reiko (na její žádost) pomilují. Druhý den ráno, v pátek 9. 10. vyprovodí Tóru Reiko na vlak a zavolá Midori, aby jí řekl, že se už nezvratně rozhodl pro ni.

Po této hlavní části ještě příběh obsahuje několik dějů, které spadají do doby po říjnu 1970.

V dubnu 1971 odjíždí Nagasawa služebně do Německa. O dva roky později, v roce 1973 se jeho přítelkyně Hacumi vdává za jiného muže a o další dva roky poté, v roce 1975, páchá sebevraždu podřezáním břitvou. Nagasawa o tom informuje Tórua dopisem a dodává, že Hacumina smrt velice zasáhla i jeho samotného. Tóru dopis trhá a jednou provždy s Nagasawou ukončuje dosavadní korespondenci.

Někdy okolo roku 1981 či 1982 jede Tóru pracovně do Nového Mexika, dělat interview²¹² s jistým malířem. Při pohledu na místní nádherný západ slunce Tóru po letech poznává, čím ho uchvacovala Hacumi: tím, že ztělesňovala touhu po mládí, které se nemůže vrátit.

Závěrečná událost celého příběhu se odehraje v listopadu 1987. Tóru už poněkolikáté přilétá do Hamburku²¹³. V letadle se po přistání ozve do reproduktorů úprava písně Norwegian Wood, která bývala Naočinou oblíbenou a Tóruovi se po letech vybaví zafixovaná vzpomínka na zážitek s Naoko na pláni nad sanatoriem. Tato situace je tak silným impulsem, že Tóru, který se své zážitky pokouší už

212 Tato informace, spolu s faktem, že Tóru na univerzitě studoval literární obor, napovídá, že se patrně stal buď žurnalistou, nebo nezávislým spisovatelem. Pro druhou variantu svědčí jednak obdobný motiv pracovní cesty do USA, použitý v DDD, kdy podobnou cestu vykoná protagonista, který je spisovatelem na volné noze, jednak i Tóruem v úvodu přímo zmíněné rozhodnutí své zážitky sepsat, aby jim porozuměl.

213 Hypoteticky je možné, aby se právě zde setkal s Nagasawou, který mu při loučení v roce 1970 prorokoval, že se do deseti dvaceti let ještě někdy někde uvidí.

dlouhou dobu marně sepsat, najednou ví, odkud má začít psát. Pochopí náhle, že když jej Naoko žádala, aby na ni nikdy nezapomněl (a spojila tuto prosbu ještě i s náhražkovou formou sexu), bylo to proto, že věděla, že jakmile tato vzpomínka vybledne, uvědomí si Tóru s konečnou platností, že jej Naoko ve skutečnosti *nikdy neměla ráda*²¹⁴. Tóruovi celý rok 1969 začne zpětně připadat jako jedna nekonečná černá bažina.

Co to však znamená „neměla nikdy ráda“? V textu doslova stojí 直子は僕のことを愛してさえいなかった (*Naoko wa boku no koto wo aišite sae inakatta*), tedy přeloženo slovo od slova: *Naoko mne ani trochu nemilovala*, kdy ono *ani trochu* musíme chápat jako „ani trochu za celou dobu vztahu, ani jednou jedinkrát“ a tedy vlastně de facto *nikdy*. Další použitý tvar, 僕のことを (*boku no koto wo*), přeložitelný jako *mne*, přičemž výraz こと (*koto*), jehož je zde použito ve smyslu označení předmětu Naočiny pozornosti, teoreticky umožňuje danou větu číst i s větším důrazem na zájmeno já, označující vypravěče. Tedy: *Mne*, Tórua Watanabeho, Naoko ani trochu nemilovala (přestože se našli jiní lidé, kteří měli to štěstí).

Pokud ovšem Naoko milovala někoho jiného než Tórua, pak koho vlastně? I jen čistě podle významu slov věty se nabízí hned několik variant. Použité sloveso 愛する (*ai suru*) pak znamená milovat jak ve smyslu zamilovat se do někoho eroticky, tak také milovat v tom smyslu, v jakém milujeme například členy své rodiny. Tedy, pokud se vrátíme zpět k uvedené větě: Byli zde jiní, které Naoko milovala láskou, která zahrnuje jak objekty erotických tužeb, tak například rodinné příslušníky.

Naočini rodinní příslušníci, zmínění v románu, zahrnují matku, otce a starší sestru. Silnou citovou vazbu má Naoko především na svou sestru, která však záhy spáchá sebevraždu a její tělo objeví právě Naoko.

Pokud jde o druhý význam slovesa *ai suru*, milovat ve smyslu

214 NM, díl I, kapitola 1, str. 21.

zamilovat se do někoho eroticky, je v příběhu Naočiným partnerem, a to dlouholetým, už od dětství, Kizuki. O tom je ale nejprve výslovně zmiňováno, že si ve vztahu s Naoko nikdy příliš nevěřil a později vyjde najevo zásadní fakt, že spolu s Naoko nemohli vůbec spát, protože to Naoko jednoduše *nevzrušovalo*.

Druhým Naočiným partnerem v životě je Tóru. Ten nejprve uspěje a Naoko se mu vzrušit podaří, později však dopadne jako už zmíněný Kizuki a jediné jeho další vzpomínky tohoto směru na Naoko reflektují už pouze tytéž *zkušenosti náhražkového sexu*, jaké s Naoko výhradně zažíval i jeho mrtvý kamarád.

V příběhu ovšem najdeme ještě i jiné zmínky o Naočiných citech. Jsou obsaženy v popisech toho, co Naoko dělá v době velice krátce před smrtí, kdy už je se vším smířená a nemusí už nadále nic předstírat. Tedy znovu:

1. *Svěřuje se Reiko, že by chtěla ze sanatoria odejít a společně s ní žít.*
2. *Tvrdí, že s Tóruem to už v tom ohledu „nějak zařídí“.*
3. *Spálí všechny dopisy od Tórua*
4. *Vůbec poprvé mluví o sexu a popíše Reiko do detailu zážitek s Tóruem, výslovně ale zmíní, že po jakémkoli dalším takovém milování, kdy bude „narušována“, netouží.*
5. *Nato se nechá od Reiko obejmout a následuje náznaková zmínka o prádle.*
6. *Naoko odkazuje Reiko všechno své oblečení*

Výslovně to v příběhu nikde uvedeno není, ale posloupnost jeho událostí je taková, že směřuje k nezanedbatelné možnosti, která zní: Naoko nemilovala Tórua a nemilovala patrně ani Kizukiho, z popisu jejího chování je však dosti pravděpodobné, že mohla milovat Reiko a tedy mít homosexuální orientaci. V takovém případě bychom pak její

příběh mohli číst i jako příběh dívky z bohaté rodiny z menšího města, která se tak usilovně snaží být „normální“ až tím začne ničit život sobě i jiným (Kizuki a Tóru) a nakonec sama dospěje k sebevraždě. Že Murakami podobný výklad příběhu NM nikde výslovně nepotvrdil, dělá román jen tím lepším. Jakákoli přímá zmínka by z NM rázem udělala prvoplánově angažované dílo. Pokud se však motiv Naočiny jiné sexuální orientace uplatňuje pouze jako naznačená ale nevyslovená a logicky velmi pravděpodobná alternativa, která se po celou dobu doslova „vznáší mezi řádky“, působí ve výsledku o to silněji. Právě ona nevyslovenost, dodržovaná v celém textu, přestože „to“ už ke konci Naočina příběhu číší bezmála z každého řádku, nejlépe ilustruje, o jaké tabu²¹⁵ se ve společnosti na menších japonských městech muselo koncem šedesátých let dvacátého století jednat, a že vlastně toto téma stihl zcela stejný osud, jaký podle už zmíněného Iana Burumy postihl reflexi válečné viny v Japonsku. Všichni o tom vědí, ale nahlas se to nikdo vyslovit neodváží²¹⁶. Pokud budeme číst příběh Naoko výše uvedeným způsobem jako příběh o jiné orientaci, tajené za každou cenu, přestože pravda začíná nakonec zúčastněné doslova bít do očí, můžeme jej chápat i jako alegorii toho, že pravda, tajená za každou cenu, nikoho neudělá šťastným a v konečném důsledku může přinášet i zkázu. A ovšem také alegorii toho, že, jak dokládá postava Tórua, mohou být i ty nejlepší a nejvytrvalejší úmysly *zachraňovat* zcela kontraproduktivní, pokud se nezakládají na poznání a pochopení *skutečné* podstaty problému.

Shrňme si nyní, jaký příběh se tedy vlastně v NM odehraje, pokud

215 Ještě například v roce 2004 vydaný obrazový slovník všeobecně užívaných japonských gest uvádí k označení pojmu „homosexuál“ gesto zcela obecně srozumitelné jako *náznak šeptandy za zády dotyčného*. Viz Hamiru Aki. *70 Japanese Gestures*, Tókjó: IBC Publishing, 2004

216 Buruma, Ian. *The Wages of Guilt*, London, Sydney, Glenfield, Bergvele: Vintage, 1995, str. 252

budeme uvažovat výše uvedenou variantu příběhu Naoko.

- 1. Naoko zažije traumatický zážitek, když se jí zabije sestra.*
- 2. Naoko trauma se přeneslo do jejího vztahu s Kizukim.*
- 3. Kizuki páchá sebevraždu.*
- 4. Kizukiho sebevraždou je zasažen jeho nejlepší kamarád Tóru Watanabe.*
- 5. Tóru si najde známost a hledá zapomnění ve vztahu, nepodaří se mu to ale a dívka tím v důsledku pouze ublíží.*
- 6. Tóru se pokouší uniknout situaci odchodem do Tokia.*
- 7. Naoko se pokouší o totéž.*
- 8. Tóru a Naoko se v Tokiu setkávají a pokoušejí se o vztah, který je ale zatížen nedořešenou minulostí a nepřiznanou pravdou a oběma jim ublíží. Naoko se o tento vztah pokouší patrně proto, že se cítí velice sama a Tóru se pro změnu pokouší zapomenout na dívku, jíž ublížil v Kóbe.*
- 9. Mezi Tóruem a Naoko dojde k pohlavnímu styku, který Naoko fatálně otřese.*
- 10. Naoko se ocitá v sanatoriu a Tóru si umiňuje, že ji zachrání.*
- 11. Tóru se díky projevené integritě svých zásad seznamuje s Midori*
- 12. Tóru se setkává s Nagasawou a Hacumi a pohled na krizi jejich vztahu, krachujícího vinou Nagasawova sobectví, mu názorně naznačuje, v čem sám udělal chybu. Obdobně, jako Nagasawův odchod z Tokia do Německa ublíží Hacumi, ublížil i Tóruův odchod z Kóbe do Tokia jeho přítelkyni.*
- 13. Nagasawa, Hacumi i sama Naoko zhodnotí Tóruovy pokusy o záchranu Naoko jako falešné předstírání lásky.*
- 14. Záchrana Naoko vážne, oproti tomu se ale slibně rozvíjí seznámení s Midori.*
- 15. Stav Naoko se horší, Tóru se ale dále drží svého přání Naoko zachránit za každou cenu*

16. *Tóru zjišťuje, že doopravdy miluje Midori, která o něj má nepředstíraný zájem.*
17. *Naoko páchá sebevraždu a teprve těsně před smrtí si dovolí být naprosto upřímná.*
18. *Tóru na Naoko nemůže zapomenout a vzpomínky na ni jej mučí.*
19. *Tóru se začíná zbavovat vzpomínek na Naoko ve chvíli, kdy sám sebe přistihne u lhaní druhým lidem, zhnusí se sám sobě a cítí upřímnou lítost vůči přítelkyni, které ublížil.*
20. *Tóru se vrací do Tokia.*
21. *Reiko Išida, Naočina spolubydlící a částečně i terapeutka ze sanatoria, která vývoj vztahu Naoko a Tórua zná, se po Naočině smrti dopracuje k odvaze odejít ze sanatoria do normálního světa.*
22. *Společně s Tóruem uspořádají Naoko symbolický pohřeb a udělají za ním tečku sexuálním aktem, který představuje symbolické „odčinění“ aktu mezi Tóruem a Naoko.*
23. *Tóru je zbaven vzpomínek na Naoko a rozhoduje se pro Midori.*
24. *Tóruovi teprve po letech spadnou z očí šupiny a uvědomí si, v čem se ve vztahu s Naoko klamal.*

Tóru Watanabe tedy v NM nepopíratelně dospívá a zraje. Postava Naoko pak v příběhu tohoto Tóruova zrání a dospívání figuruje v podobném postavení, v jakém byla vůči protagonistovi KUK postava dívky bez malíčku. Ta se na scéně objevila poté, co protagonista ublížil své dřívější přítelkyni. Dívka bez malíčku mu vyslovila varování a poté, co se už už zdálo, že jejich vztah má nějakou naději, najednou zmizela neznámo kam.

Také Naoko hraje v NM podobnou úlohu, byť v podstatně propracovanější formě. I ona se v Tóruově životě objeví v roli „varovného přízraku“ poté, co Tóru ublíží své přítelkyni a následně by nejraději na celou záležitost zapomněl. Tóru utíká z Kóbe, Kóbe jej ale v podobě Naoko dostihuje a zasáhne Tórua nečekanou intenzitou.

Vysvobození od „přízraku“ přichází až ve chvíli, kdy se Tóru konečně sám sobě zhnusí a začne plně litovat toho, co způsobil.

Prvky izanagiovského mýtu jsou v příběhu NM obsaženy ve formě, která se patrně ze všech Murakamiho románů nejvíce blíží původní verzi z kroniky Kodžiki. Tóru, podobně jako Izanagi, ztrácí svou vytouženou Naoko poté, co mu zmizí v jiném světě sanatoria v opuštěných horách nad Kjótem. Tóru se, taktéž podobně jako Izanagi, do tohoto jiného světa aktivně vydává a dělá co může, aby odtud Naoko vyvedl, ani jeho usilovná snaha však není korunována úsilím. Izanagi neuspěl, protože pohlédl na skutečnou podobu své ženy v říši mrtvých, Tóru paradoxně neuspěje *právě proto*, že na „skutečnou podobu“ Naoko (a koneckonců i na svou vlastní) za celou dobu vůbec nepohlédne. Vyústění je ovšem v obou případech podobné. Izanagi vychází ze světa mrtvých zpět mezi živé a od vzpomínky na hrůzné zážitky se odděluje očistným obřadem, Tóru se symbolicky odděluje od vzpomínek na Naoko a události v sanatoriu osvobozujícím „obřadem“ s Reiko.

Vývoj, jež doznává motiv izanagiovského motivu v NM oproti předchozím románům je patrný i v tom, že se zde mužský protagonista o záchranu své ženské partnerky pokouší sám od sebe a aktivně, protože sám chce, a to nejen ve svém „vnitřním světě“ jako to prováděl protagonista SOHW. Izanagiovský mýtus, jak jej známe z Kodžiki, tedy dochází v NM svého naplnění a nadále se jeho vývoj bude v románech ubírat novým a inovativním směrem.

7. Dansu, dansu, dansu: Nalezení *východu*.

Šestým románem své tvůrčí kariéry, DDD (*Tancuj, tancuj, tancuj*, 1988), se Haruki Murakami konečně definitivně rozloučil se světem protagonistů své dosavadní trilogie KUK, PB a HMB. V ní nechal svého vypravěče projít několika neúspěšnými a výčitkami zatíženými vztahy

a nakonec poměrně úspěšně založit vcelku prosperující překladatelskou firmu a uzavřít sňatek; ve chvíli, kdy se jeho překladatelská firma zaplete se světem reklamy, začíná vypravěčův život přešlapovat na místě, jeho manželství končí krachem a o mnoho lepší to není ani s následnou novou známostí. Tu vypravěč ztrácí během své nedobrovolné cesty na Hokkaidó, na které zároveň zjistí, že zahynul jeho kamarád Myšák.

Příběh DDD na tuto situaci otevřeně a plynule navazuje a zabývá se osudy, které potkaly vypravěče poté, co se po konfrontaci se stíny japonské minulosti ocitl zcela sám ve světě, který jsme zde již mnohokrát označili Ogumovým termínem *svět prudkého ekonomického růstu*.

Právě plynulá návaznost na děj předchozí trilogie je také důvodem, proč je v příběhu DDD podstatným způsobem redukována část, ustanovující celkový historický kontext románu. Vypravěč na počátku svého vyprávění výslovně potvrdí kontinuitu DDD s předchozím dějem a tedy nastolí situaci, kdy máme jako historický kontext brát vše, co v tom ohledu bylo obsaženo ve třech románech, které DDD předcházejí. Jediné časově datované údaje z doby před započítím hlavní části příběhu (jako první datum je zmíněn leden 1979) se proto (logicky) všechny týkají postav, které se v DDD oproti předchozím románům objevují nově a je pro ně proto potřeba vytvořit dílčí kontexty, jimiž bude individuální jednání těchto postav zasazeno do celkového rámce.

Nejdůležitější z těchto údajů jsou celkem tři a shodně odkazují ke klíčovému událostem bouřlivé japonské historie přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Je mezi nimi uvedena za prvé demonstrace proti ratifikaci japonské bezpečnostní smlouvy s USA dne 15. 6. 1960²¹⁷, při

217 Šlo vlastně o několikadenní sérii masových protestů, které v důsledku vedly k demisi předsedy vlády Nobusuke Kišiho (1896-1987), osobnosti, která se stala zřejmou inspirací pro postavu „ovcí posedlé“ šedé eminence japonské politiky v HMB.

níž zahynula studentka Tokijské univerzity Mičiko Kanba²¹⁸, za druhé válka ve Vietnamu²¹⁹ a za třetí pak už dříve mnohokrát zmiňované studentské stávky hnutí Zenkjótó na japonských univerzitách.

Hlavní část děje DDD se pak odehrává v období mezi koncem roku 1978 (kdy končí děj HMB) a červnem 1983 (jímž se zároveň uzavře i příběh DDD a celé čtyřdílné románové série).

Vypravěč v ní nejprve potřebuje dobrý půlrok, aby se vzpamatoval z traumatu, které mu způsobila smrt kamaráda Myšáka a její průvodní okolnosti. Není už spoluvlastníkem firmy a nejprve se nevěnuje žádné práci a jen vysedává doma. Nakonec se mu tuto etapou podaří projít a s pomocí starých osobních konexí se stává spisovatelem na volné noze. Přistupuje k tomu velmi poctivě (je to pro něj věcí principu), což mu vynese dobrou pověst a velkou vytíženost. Živí se především psaním článků do časopisů pro ženy a tuto svou práci nazývá „literárním odklizením sněhu“. Neodmítá vůbec žádné nabídky a nemá proto nouzi o práci ani o peníze. V této činnosti se dokonale zapracuje a po čtyřech letech, začátkem roku 1983, už cítí, že je z něj téměř profesionál.

Během této doby má i několik známostí, jednu dokonce vážnější. Ani ta mu však nevydrží a koncem února 1983 se s ním rozejde. Vypravěč si přitom naplno uvědomí, že jde o opakovanou situaci a že s ním není něco v pořádku. Lidé, kteří s ním jsou, necítí, že by je měl rád.

V téže době začne vypravěč mít zvláštní sny o malém hotelu U delfína v Sapporu, který navštívili s tehdejší přítelkyní během cesty na Hokkaidó v HMB. Tento hotel na jejich cestě plnil funkci spojovacího prostoru, v němž se jim podařilo najít informace, zásadně důležité pro dosažení cíle. Vypravěč si ze svých snů pamatuje, že ho z toho hotelu

218Mičiko Kanba (樺 美智子) 1937-1960, studentská levicová aktivistka, členka japonské komunistické strany a dcera sociologa Tošia Kanby (樺 俊雄) 1904-1980.

219 Jak jsme již zmínili v kapitole věnované KUK, stal se ekonomický profit, který Japonsko mělo z této války, předmětem silných protestů japonské veřejnosti.

kdosi volá a budí jej ze spánku. Uvědomuje si, že tím *kýmsi* je právě jeho tehdejší přítelkyně, s níž v hotelu bydleli. Ve snu pro něho tato přítelkyně pláče a vypravěč stále silněji cítí, že se bude do zmíněného hotelu muset vypravit. A to i přesto, že to bude znamenat další jitření vzpomínek na vše, co už na Hokkaidu ztratil.

Týden nato se vypravěči naskytne služební cesta na Hokkaidó. Po skončení práce si v hotelu u Delfína rezervuje pokoj a je ohromen: malý nanicovatý hotýlek se změnil v kolosální grandhotel Dolphin a celá čtvrť kolem něj je přestavěna k nepoznání²²⁰. Uvnitř je vypravěč konfrontován jednak s hyperluxusním neosobním prostředím, jednak s nepříjemným zjištěním, že o starém hotelu se tu zřejmě nic nedozví. Na jeho dotazy po hotelu, co tu byl dříve, mu všichni zaměstnanci s vyplašenými výrazy říkají do očí, že *o ničem nevědí*²²¹.

Vypravěč se jde večer napít do hotelového baru s hlavou plnou otázek. V baru se setká s asi třináctiletou dívkou, dcerou jedné z excentrických návštěvnic hotelu, která ji tu odložila. Vypravěč přitom pocítí dojem jakéhosi předurčení.

Druhý den vypravěče tajně osloví jedna z recepčních, které se včera také vyptával na starý hotel U delfína. Ráda by věděla, co o něm vypravěč ví a dává si s ním schůzku téhož dne večer. Vypravěč se s ní schází (podle předpisů, které dívka musí jako zaměstnankyně dodržovat) daleko od hotelu v malém baru. Dívka mu vykládá, že je celý jejich hotel, navenek tak přepychový a nablýskaný, ve

220 Jde o výstižný a trefný popis změn, které s sebou v Japonsku nesl a dodnes nese tehdejší ekonomický růst. Murakami podobné popisy už uplatnil například v HMB ve scénách, kde líčí překotnou a nezadržitelnou likvidaci původního mořského pobřeží umělým zavážením oceánu. Podrobněji k tématu například Kerr, Alex. *Dogs and Demons*, Penguin Group 2001, kapitola I: The Land: The Construction State.

221 Jde tedy zároveň nejen o pouhý popis dobových změn v japonské městské krajině, ale opět o další z Murakamiho čtených motivů kamuflování minulosti. Luxusní Hotel Dolphin vlastně v románu tvoří alegorii celé japonské společnosti doby prudkého růstu.

skutečnosti divný a strašidelný²²². Se vznikem hotelu je prý spojeno mnoho korupce a násilných odkupů pozemků. Psalo prý se o tom v jednom týdeníku. Dívka mu také říká, že měla v hotelu podivný zážitek. Výtah se s ní jednoho dne zastavil ve zvláštním, zcela tmavém a mrazivě chladném patře mimo obvyklé prostory. Vedení patrně ví, že se tu podobné věci odehrávají, ale nemluví se o tom, aby se zákazníci nevyděsili. Promluva o tomto zážitku vypravěče a recepční sblíží. Poté se zdá, že by dívka byla ráda, aby s ní vypravěč strávil noc, tomu by to vůči dívce ale nepřipadalo jako fér jednání a proto ji odmítá. Dívka se zdá být takovým vývojem situace trochu dotčena.

Dalšího dne studuje vypravěč v knihovně článek o pozadí stavby hotelu. Dozvídá se, že za celou věcí stojí i velké finanční podvody a rozkrádání. Vypravěč volá svému bývalému kolegovi z firmy a prosí jej, aby mu přes své kontakty v hotelových sítích zjistil více. Dozvídá se, že bývalý majitel hotelu bojoval proti prodeji své nemovitosti do poslední chvíle. Nakonec prý souhlasil, ale jedině s tou podmínkou, že nový hotel musí nést původní název. V tom mu bylo vyhověno.

Vypravěč se následně pokouší dostat výtahem do tajemného patra, ale není úspěšný. Podaří se mu to až zcela nečekaně cestou z baru, kde byl večer pít. Výtah zastaví v temné mrazivé chodbě, která po chvíli zahýbá směrem vpravo. Když se ji vypravěč vydá dál prozkoumat, nalezne místnost, kde na něj čeká postava ovčího mužíka, známá už z HMB. Vedou pak spolu dialog, z něž se vypravěč dozví, že se ocitl v uzlu, který vše navzájem propojuje a který si ponechal jméno starého hotelu, aby se sem vypravěč mohl vrátit. Vypravěč se ovčímu mužíkovi svěřuje, že mu vadí, že to nikam nedotáhl a nikoho nemiluje, protože to pravděpodobně ani nedokáže. Na vypravěčův dotaz ohledně dívky, která jej odsud volala, říká pak ovčí mužík, že v tom ohledu udělá, co bude v jeho silách a pokusí se

222 I celý motiv hotelu je tedy možno považovat za další Murakamiho alegorii japonské společnosti.

vypravěči poskytnout to správné spojení²²³. Vypravěč mu v tom ale bude muset pomoci: Musí se dát do tance a tancovat, jak nejlépe dokáže, dokud bude hrát hudba²²⁴. Rozhýbat se tam, kde zkostnatěl. Pak je tu ještě naděje na záchranu. Vinou toho, že vypravěč nevěděl, co vlastně chce, nastal *chaos ve spojeních* a tuto nežádoucí situaci je potřeba řešit.

Nato vyzývá ovčí mužík vypravěče k odchodu, aby ve zdejší zimě celý nezamrzl, a vypravěč odchází, rozhodnutý vzít si radu o tancování k srdci. Výtah jej pak odveze zpět do běžného prostředí hotelu Dolphin.

Následujícího dne se ukáže, že je ovčí mužík ve své temné trhlíně ve virtuální realitě běžného hotelu Dolphin spojovatelem více než zdatným. Vypravěče zavede shoda náhod (napije se příliš koly a jediné dostupné záchody jsou v kině) na promítání filmu, v němž hraje jeho dávný spolužák ze střední školy, příjmením Gotanda. Film se jmenuje *Neopětovaná láska* a je velice špatný, přestože je Gotanda znamenitý herec, obsahuje však scénu, která vypravěči vyrazí dech. Gotanda v ní leží v posteli s dívkou, která vypravěče volala ve snu do hotelu U delfína.

Tím se také spouští řetězec událostí, které se stávají milníky na vypravěčově románové cestě za nápravou situace a přinášejí mu setkání s lidmi, kteří mu na této cestě mohou pomoci²²⁵. Svou novou

223 Celé další vypravěčovo počínání je pak následně provázeno frekventovaným výskytem symbolů telefonů, telefonních čísel a telefonování. Norihiro Kató v *Murakami Haruki Jeró pędzi* v tom ohledu upozorňuje na zřejmou paralelu mezi motivem telefonního rozvaděče v PB a ovčím mužíkem v DDD.

224 Krom toho, že jde o vcelku srozumitelnou alegorii, se rovněž jedná o odkaz na text písně od Beach Boys, *Dance, Dance, Dance*, vydanou na singlu roku 1964, již také Murakami zvolil za název celého románu.

225 Navenek jde vlastně o klasické pohádkové dějové schéma, kdy protagonista putuje za vyřešením svého problému, cestou se potkává s postavami, jimž pomůže řešit jejich problematiku a právě v důsledku toho pak uspěje i ve vyřešení svého vlastního úkolu.

známou z recepce zanechává v Sapporu s tím, že s ní nadále bude v telefonickém kontaktu a vydává se do Tokia, kde hodlá nejdříve ze všeho kontaktovat Gotandu prostřednictvím jeho herecké agentury. Necestuje ovšem sám – ukáže se, že je potřeba, aby s ním do Tokia odletěla i Juki, třináctiletá dívka, s níž se už setkal v baru. Je dcerou slavné, ale výstřední fotografky Ame, která ji sem s sebou vzala a pak na ni zapomněla a odlétla pracovat do Káthmándú.

Vypravěč se Juki ujme a do Tokia ji doprovodí a vezme na večeři, zároveň spolu také poslouchají hudbu a povídají si, přičemž jí vypravěč nepředstíraně naslouchá a věnuje jí tak pozornost, již se dívce v její vlastní rodině od matky ani od otce, kteří na ni nemají čas, zoufale nedostává. Jakmile se vypravěč dozví, kdo je Jukina matka, dovodí si, že dívčiným otcem musí být známý spisovatel Hiraku Makimura²²⁶, proslulý tím, že po sňatku s Ame ztratil všechn svůj dosavadní talent. Vyjde také najevo, že Juki má jasnovidné schopnosti a ví, že se vypravěč v sapporském hotelu setkal s *chlapíkem v ovčím kožiše*. Juki od té chvíle stává vypravěčovou průvodkyní na jeho další cestě, na níž mu v klíčových chvílích vydatně pomáhá svými schopnostmi a vypravěč jí oplácí tím, že jí i nadále pozorně naslouchá.

Nato se vypravěč dalšího dne pustí do pátrání po Gotandovi. Podaří se mu sehnat číslo Gotandovy agentury a poté i Gotandy samotného. Nedovolá se mu, ale Gotanda se mu ozve sám. Velice rád se s vypravěčem sejde, pozve ho k sobě na whisky a tímto setkáním je zahájeno jejich románové přátelství. To se odehraje v rámci několika důležitých setkání, při nichž se vypravěč dozvídá další a další podrobnosti z Gotanova života (dozví se například, že byl Gotanda během studentských bouří vůdcem stávek na své univerzitě) a získává informace, které jej nakonec přivedou na konečnou stopu dívky, po níž pátrá.

Hned zkraje se také ukazuje, že cesta k dívce nevyhnutelně vede

226 Anagram Murakamiho vlastního jména, tentýž už byl použit v SOHW k označení autora překladu fiktivního spisu Archeologie zvířat.

přes elitní eskortní servis, jehož je Gotanda stálým zákazníkem. Vypravěč totiž zjišťuje, že i Gotanda je, podobně jako on, rozvedený. Zatímco ale vypravěčův rozvod proběhl poměrně snadno a může si dovolit nezávazné známosti, pro Gotandu coby slavného herce prý podobné jednání nepřichází v úvahu. Rozvod, za nímž stála manželina rodina, jej ekonomicky zničil, i když si se ženou i nadále velmi rozumějí. Gotanda je na jednu stranu nucen žít uprostřed luxusu (odepsatelného z daní), který mu zajišťuje agentura, pro niž je Gotanda zdrojem zisků a nutí ho proto chovat se vždy reprezentativně, manželčina rodina jej však obrala o všechny příjmy a on jí musí posílat vše, co vydělá. Svou ženu ke všemu nepřestal upřímně milovat a nejraději by s ní žil i nadále, čímž se ocitá ve značně stresující situaci, kterou řeší svým členstvím v elitním soukromém klubu (i tyto náklady jsou pro agenturu *odepsatelné z daní*).

Vypravěč se ptá na dívku z filmu a Gotanda říká, že má dívka přezdívku Kiki a že se s ní seznámil poté, co mu ji poslali právě jako společníci z eskortního servisu. Do filmu ji doporučil on, pracovala na externí smlouvu a nemá už na ni spojení, protože Kiki nepatří k žádné herecké agentuře a po natočení prý, přes nesporný talent, asi před měsícem zmizela a už se neukázala. Nevyzvedla si prý ani výplatu.

Nakonec Gotanda navrhne, že by možná o Kiki mohla vědět některá z dívek, co pracují v eskortní službě a rovnou pro sebe a vypravěče dvě zavolá. Dívky se představí přezdívkami Mami a May. Vypravěč díky Gotandovi stráví noc s May a představuje to pro něj nahlédnutí do světa, o jehož existenci neměl předtím ani tušení²²⁷, ze zážitku však ohledně Kiki vytěží pouze informaci, že Kiki přibližně před měsícem zmizela neznámo kam. Dává May svůj kontakt pro případ, že

227 Jak upozorňuje Norihiro Kató, Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki Ieró pédži*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004, str 154.

, má postava Gotandy mnohé společné prvky s postavou Nagasawy z NM. Toto Gotandovo přizvání vypravěče k noční zábavě je skutečně obdobou motivu účasti Tórua v Nagasawových lovech na ženy v NM.

by se o Kiki něco dozvěděla.

O několik dní později, počátkem dubna, zvoní u vypravěče policisté v civilu. Vychází najevo, že May byla kýmisi se vší možnou brutalitou uškrncena v luxusním hotelu v Akasace a v její kabelce byla nalezena vypravěčova vizitka. Vypravěč ovšem nemůže policii nic sdělit, protože pokud by uvedl Gotandovo jméno, Gotandu, kterého drží v šachu jak manželka tak jeho herecká agentura, by tím zničil. Proto zapírá, i když si je vědom, že se dopouští lži. Policie ví, že on sám vrahem není, poznala ovšem zároveň, že vypravěč o případu něco vědět musí. Proto se jej pokouší zlomit několikaenním koloběhem neustálých opakovaných výsledků a sepisování výpovědí. Nakonec se však o všem dozví Juki, která zařídí záchranu. Informuje svého otce a ten sežene dobrého právníka, který přiměje policii, aby vypravěče propustila.

Vypravěč se setkává s Jukiným otcem, Makimurou a děkuje mu. Makimura jej ubezpečuje, že to udělal rád. Ani on nemá policii v lásce poté, co se zúčastnil demonstrace v červnu 1960. Makimura mu nadále sděluje, že Juki odmítá chodit do školy a pokouší se vypravěče přesvědčit, jestli by se prý nechtěl za peníze starat o Juki sám. Vypravěč ale odmítá se slovy, že Juki potřebuje především rodičovskou lásku. Rád se bude s Juki scházet, pokud ona bude chtít, ale odmítá za to být placen.

Poté se vypravěč schází podruhé s Gotandou a říká mu vše, co ví o vraždě May. A také, že bude třeba o všem pomlčet před policií, protože by to jinak znamenalo Gotandův konec. Gotandu tato informace jednak velmi rozruší, jednak o to více sblíží s vypravěčem, který se projevil jako jeho jediný opravdový kamarád.

Makimura následně přichází s novou nabídkou stran Juki. Nechtěl by ji vypravěč alespoň doprovodit při cestě za matkou, která momentálně pobývá na Havaji? Tuto nabídku vypravěč přijímá a ocitá se tím na pár týdnů mimo Japonsko. Během pobytu bydlí s Juki v

hotelu, kde jim Makimura každému zaplatil pokoj, protože Ame se o svou dceru nedokáže postarat ani v tomto ohledu. Vypravěč se na Havaji setkává s Ame a jejím přítelem, básníkem jménem Dick North, který přišel ve Vietnamu o levou ruku, následně studoval v Japonsku, kde se naučil řeč a nyní se zabývá klasickou japonskou poezií. Ame²²⁸ pro něj představuje tak mocnou uměleckou inspiraci, že kvůli ní opustil i svou vlastní japonskou rodinu, kterou má v Tokiu. Ve společnosti Ame však mimo umělecké inspirace nachází už jen máloco dalšího – Ame je na něm plně závislá a Dick, přestože má jen jednu ruku, fakticky funguje jako její sluha, kuchař a komorník (což je dále v textu zdůrazněno i tím, že v jejím bytě bydlí v bývalém pokoji pro služebnou).

V hotelu, kde jsou vypravěč a Juki ubytováni, se pak vypravěči znovu přihlásí svět, s nímž se seznámil prostřednictvím Gotandy. Ukazuje se, že mu Makimura z Japonska objednal, patrně jako pojistku aby si nic nedovolil vůči Juki, placenou společnici, která se představí jako June a již vypravěč na první pohled odhadne na dívku z *jihovýchodní Asie, Thajska, Filipín nebo Vietnamu*.²²⁹ June se vypravěči

228 Podobnou postavu bezohledného umělce, který ničí život své rodině, uplatní Murakami nadále v ještě vyhraněnější formě v podobě sochaře Kóičiho Tamury v románu UK (*Kafka na pobřeží*, 2002)

229 Všechny tyto země představovaly za druhé světové války Japonskem okupovaná území, na nichž byly místní ženy a dívky nuceny k sexuálnímu otroctví pro japonské vojáky. Tato praxe se označovala eufemistickým termínem 慰安婦 či 従軍慰安婦 (*ianfu*, *džúgun ianfu*, doslova *společnice pro povražení (vojska)*). Jak na základě zdrojů: O'Herne, Jan Ruff (February 15, 2007), [Statement of Jan Ruff O'Herne AO, Subcommittee on Asia, Pacific and the Global Environment](#), Committee on Foreign Affairs, U.S. House of Representatives, archived from [the original](#) on February 28, 2007, retrieved March 23, 2007, a dále: de Brouwer, Anne-Marie (2005) [2005], [Supranational Criminal Prosecution of Sexual Violence](#), Intersentia, p. 8, [ISBN 90-5095-533-9](#), uvádí článek na https://en.wikipedia.org/wiki/Comfort_women, „každé tři ze čtyř žen k podobné prostituci nucených ji nepřežily, ty které přežily, pak ve většině případů zůstaly neplodné následkem zranění a chorob. Bití a týrání bylo údajně na denním pořádku“.

přes jeho počáteční odpor doslova vnutí – vše už je přece zapláceno – a vypravěč nakonec usoudí, že se toho „pro obyčejný sexuální akt přece tolik nestane“²³⁰. June nakonec odchází s tím, že přijde ještě dvakrát, protože jí pan Makimura zaplatil celkem za tři čísla.

Třináctiletá Juki, disponující jasnozřivými schopnostmi, ovšem druhého dne okamžitě pozná, že měl vypravěč na pokoji ženu a když se dozví, že vypravěč přijal sexuální placenou službu, kterou navíc objednal její otec, velice se na vypravěče rozzlobí a vyčíní mu. Vypravěč si její kritiku vezme k srdci a June při příštích příležitostech odmítne s tím, že předstírá, že má silný kašel. June mu alespoň napíše na dveře pokoje své telefonní číslo s tím, ať se jí kdykoli ozve.

Za tuto sebereflexi a změnu přístupu je vypravěč následně odměněn – Murakami mu svou obvyklou metodou *deus ex machina*²³¹ zprostředkuje setkání přímo s hledanou Kiki samotnou. Zahlédne ji při projíždce s Juki z auta na večerní ulici Honolulu. Vypravěč zastaví auto, vydá se za Kiki a ta ho zavede do prázdné kancelářské budovy, v níž se v podkroví ukrývá temný prostor. V něm vypravěč najde posedávat celkem šest lidských koster, z níž jedné chybí levá ruka. Kiki zde vypravěči zmizí, přestože se z podkroví už nikam jinam nedá jít. Nalézá po ní jen papírový lístek, na němž je napsáno telefonní číslo. Vypravěč se vrací do auta a ze svého zážitku je v šoku. Neví, co vlastně viděl. Juki to díky svým schopnostem pozná a ví, co vypravěč zahlédl, raději mu to však zamlčí²³². Doma v hotelu vypravěče napadne porovnat číslo z papírového lístku od Kiki s číslem, které mu napsala na dveře June a zjistí, že jsou obě *shodná*. Zkouší na číslo

230 DDD, díl II, kapitola 29, str. 109.

231 Princip zmiňovaný například v NM, kde jej postava Tórua (v sedmé kapitole při hovoru s Midoriným tatínkem) cituje ve zjevné narážce na vlastní dilema (Naoko X Midori) jako příklad řešení neřešitelných situací v antických dramatech.

232 Toto provokativní uplatnění *nedovysvětleného náznaku* je vlastně indikátorem, že celá scéna má přes vnější nedořčenost a nevysvětlenost svůj skrytý smysl, který se čtenář může následně pokusit odhalit.

zatelefonovat, ale nedostane spojení.

Další věcí, která se změnila, je vztah Ame a Juki. Ame tvrdí, že si díky vypravěči začala s Juki konečně rozumět. Juki tedy zůstává ještě nějakou dobu s Ame a Dickem Northem a vypravěč odlétá z Havaje domů sám.

Po příletu z novin zjistí, že už policie zná souvislost vraždy May s luxusními eskortními kluby. Vypravěč nahlíží, že je ve světě, v němž žije, možné téměř vše, včetně morálně odpudivých praktik, *proměnit ve zboží a výhodně zpeněžit*. Vypravěč cítí, že touží po setkání s recepční, kterou zná z nového hotelu Dolphin v Sapporu, zároveň však také ví, že ještě není zdaleka u konce se svým „záchranným tancem“, do nějž se pustil na radu ovčího mužíka.

Vypravěč se poté již potřetí schází s Gotandou. Gotanda přijede k vypravěči domů svým autem a když vidí, že vypravěč žije proti němu v naprosté svobodě obyčejného života, zatouží si této svobody dopřát alespoň tím, že si dočasně půjčí vypravěčovo auto, za nějž mu nechá k užívání své Maserati, o němž významně poznamená, že pokud bude vůz vypravěči překážen, může jej bez obav *poslat do moře*.

Hovor se stáčí k fungování eskortního klubu, jehož je Gotanda členem. Nehrozí Gotandovi nebezpečí, když teď ve věci intenzivně pátrá policie? Gotanda však říká, že klub má *vazby na nejvyšší politické kruhy* a ty budou celou záležitost krýt.

Gotanda dále říká, že po své někdejší ženě tak touží, že se s ní začal potají scházet v hotelích. Manželka mu velmi schází. Gotanda shledává, že má v životě vše, po čem zatouží, ale je mu zcela odepřeno to, co by chtěl doopravdy. Zmiňuje, že v něm narůstá agresivita a zášť vůči všem, kdo se na něm finančně přiživují a už hodně opilý zmiňuje v té souvislosti své dilema, jestli je lepší užít dlouhotrvající škrcení, nebo baseballovou pálku²³³. Vypravěč se jej ptá po June a Gotanda mu slíbí, že zkusí, zda o ní není možné něco zjistit

233 Motiv baseballové pálky, užitý v podobné situaci jako zbraně proti nepříteli bude naplno využit v NDK.

přes klub, kterého je členem. Druhého dne vypravěči potvrzuje, že dívky lze prostřednictvím klubu objednávat i v zahraničí, o June mu však prý řekli, že u nich údajně přestala pracovat²³⁴ dlouho před datem, kdy se s ní na Havaji viděl vypravěč.

Juki se mezitím vrací z Havaje a chce jet s vypravěčem na projíždku. Vypravěčovo Subaru má však půjčené Gotanda a tak chtě nechtě jedou Gotandovým Maserati. Juki se ale v autě udělá velmi nevolno a zapřisahuje vypravěče, ať si vyžádá své Subaru. V tomhle voze se Juki cítí, „jako by klesala v *olověném kontejneru*²³⁵ hluboko do moře“.

Juki otevřeně přiznává vypravěči, jak je ráda, že se jí věnuje. Je jí ale hloupé, že ho zdržuje od práce. Navrhne, ať si vypravěč od jejích rodičů bere peníze, ale ten to na celé čáře odmítne. Nechce, aby si jej Juki vydržovala, jako si její matka vydržuje Dicka Northa. Přátelství se nedá kupovat, ani *dávat do nákladů*. Mimoto jsou pro něj schůzky s Juki potřebné. Ví, že se v hotelu Dolphin nepotkali náhodu a on hodlá počkat, aby se dozvěděl, jaký to mělo smysl.

O tři dny později srazí na ulici auto Dicka Northa, který je na místě mrtev. Pohřeb zařizuje Dickova japonská manželka a Ame ani Juki na něj nejdou. Vypravěč odnáší Dickovy věci od Ame jeho manželce a přemýšlí o významu celé události v kontextu setkání s Kiki a kostlivci, které zažil v Honolulu. Kdo je na řadě další? V mezičase také

234 Tím se naznačuje, že postavu June nelze brát za *běžnou* postavu a implikuje, že patrně nezbyvá, než ji přiřadit k ostatním *neběžným postavám*, ke Kiki, mezi ostatní *duchy* a *kostlivce* a tím ji i číst jako o to důraznější odkaz na praxi někdejších vojenských *společnic pro povyražení*.

235 V originále je použit termín 鉛の箱 (*namari no hako*, doslova „olověná bedna“) což je výraz, označující krom doslovného významu i olověné kontejnery, užívané k nejrůznějším technickým účelům, obnášejícím manipulaci s nebezpečnými radioaktivními látkami. Celkový kontext naznačuje, že by mohlo jít o odkaz na titul detektivního románu z roku 1965, jehož autorem je Širó Kunimicu (邦光 史郎, 1922-1996). Ústřední zápletkou románu je tajná manipulace ředitele jaderné elektrárny s jaderným odpadem, skrývaným v olověných kontejnerech.

několikrát telefonuje do Sappora své známé z recepce, o níž již ví, že se jmenuje Jumijoši a od které dostal dokonce soukromé číslo. Jumijoši jej ráda slyší, ale naznačuje, ať ji už nenechává příliš dlouho čekat.

Vypravěč cítí, že cesta, na niž se vydal na základě snu o Kiki, jej zatím přivedla ke Gotandovi a čeká, co bude následovat. Svěřuje se s tím také samotnému Gotandovi při jejich dalším setkání. Gotanda naznačí, že Kiki možná někdo zabil a vypravěč má pojednou pocit, jako by někde poblíž začal pojednou být přítomen *neviditelný ovčí mužík*²³⁶.

Krátce nato se vypravěč vydá do obchodního domu, specializovaného na nářadí a předměty denní potřeby, a potká se tam s jedním z policistů, kteří ho vyšetřovali v souvislosti s vraždou May. Policie už ví, že May byla z velice dobré rodiny místostarosty Kumamota a promyšlenou taktikou se jí podařilo zjistit i to, pro jakou síť pracovala. Dále se ovšem nedostali protože si k zásahu proti této síti museli nejprve vyžádat povolení a vyšší místa mezitím klub stačila varovat. Vypravěči je policisty líto a rád by pomohl vypátrat vraha May, nechce se ale postavit proti Gotandovi a proto mu nezbyvá, než tvrdit, že nic neví. Policista jej mírně upozorní, že je momentálně jediným člověkem, který teď může pomoci případ vyřešit a že svým mlčením v podstatě pomáhá pouze Mayinu vrahovi. Na svůj závěrečný dotaz, cože to vlastně vypravěč šel koupit do obchodního domu, se od vypravěče dozvídá, že prý *pájku*²³⁷.

236 Který doposud vypravěče úspěšně spojoval s klíčovými postavami a zde mu poskytuje výrazný a intenzivní náznak.

237 Tato zmínka v příběhu působí navenek zcela nepatříčně, poněvadž z celé dosavadní románové série není vůbec známo, že by se vypravěč někdy zabýval kutilstvím. Jediné, k čemu se motiv pájky v textu může vztahovat, je předchozí zmínka jasnovidné Juki, že si v Gotandově autě připadá jako v olověném kontejneru, klesajícím do moře. Gotandovo auto tedy představuje *olověný kontejner s nebezpečným obsahem* a vypravěč, jehož odpověď policistovi je pravděpodobně míněna obrazně, zmínkou o pájce vlastně naznačuje svůj úmysl tento *kontejner* neotevírat, ale naopak neprodyšně zaletovat a neprozradit policii ani slovo – čímž má na případu, jak

Následuje klíčové setkání s Juki, s kterou se vypravěč i nadále pravidelně vídá. Jednoho dne si spolu vyjdou do kina a Juki se poté, co se dozví, že v něm hraje Gotanda, rozhodne pro film *Neopětovaná láska*.

Jakmile promítnou scénu, v níž hraje Gotanda a Kiki, vše zapadne do sebe. Juki má vidění, ze kterého je jí fyzicky nevolno. Sdělí vypravěči, že Gotanda ženu, se kterou hrál ve filmu, uškrtil, naložil do svého Maserati a někam odvezl. Z jakéhosi důvodu to údajně *neudělal ze zlé vůle*, vidění, které Juki měla, spíš vypadalo jako nějaký vykonávaný obřad.

Úloha Juki je tím u konce a vypravěč cítí, že už nemůže udělat nic jiného, než se Gotandy přímo zeptat. Není však schopen to udělat, protože by to znamenalo ztrátu jediného kamaráda. Mine několik dní těžkého rozhodování, při nichž vypravěč navíc uvažuje nad výjevem se šesti kostlivci z podkrovní místnosti v Honolulu. Z jeho známých jsou zatím mrtvi Myšák, Kiki, May a Dick North. Zbývají tedy ještě dva lidé²³⁸. Vypravěč cítí, že poté, co „dotancoval“ až do této fáze, zbývá ještě, aby celou situaci urovnal, napravil a završil. Nehodlá ale udělat první krok ke ztrátě přátelství s Gotandou.

Gotanda se nakonec vypravěči ozve sám. Při setkání a přímém dotazu na zabití Kiki, který vypravěč vysloví, ani sám neví jak, řekne Gotanda nejprve, že to *zřejmě opravdu udělal*. Nic si v tom ohledu nevybavuje úplně jasně. Má své vzpomínky, ale nemá k dispozici žádný věcný důkaz o jejich pravdivosti. Od nepaměti však mívá sebedestruktivní sklony, které jsou projevem stresu z prudkého rozporu mezi jeho pravým já a hereckou maskou, kterou si nasazuje od dětství. Propast mezi nimi je hluboká a temná a sklony k sebedestrukci jsou vlastně pokusy masku zničit a rehabilitovat své policista správně poznamenává, také svůj podíl viny.

238 Už zmíněný nevysvětlitelný rozpor mezi dobou práce pro eskortní agenturu a dobou návštěvy u vypravěče, a rovněž podobnost pracovní přezdívky s přezdívkou May, již si v žertu všímá i sám vypravěč, poukazují směrem k June.

pravé já. Vražda Kiki se prý odehrála v jakémsi *světě tmy*. Kiki jej tam zavedla a požádala jej, ať ji uškrtní. Když to Gotanda prováděl, měl dojem, že rdousí svůj vlastní stín.

Poté, co se z něj stal profesionální herec, se propast v Gotandovi ještě prohloubila a jeho destruktivní skutky jsou čím dál hroživější. Nikdy se při nich nedokáže ovládnout a vždy jako by se odehrávaly v *jiném světě* mimo Gotandu samotného. Na večer, kdy byla zavražděna May, má prý každopádně alibi.

Vypravěč namítá, že je patrně Gotanda přepracovaný a vše si moc bere. Co kdyby si vzal volno a jeli na Havaj? Gotanda nakonec překvapivě souhlasí. Poté žádá vypravěče, zda by mu nedošel pro pivo a když se vypravěč vrací, je pryč jak Gotanda, tak jeho Maserati z parkoviště.

Příštího dne je Gotanda nalezen mrtev. Jeho auto vyloví z tokijského zálivu.

Vypravěč je otřesen do hloubi duše, zároveň je tím však také osvobozen od nutnosti nadále lhát. Jde proto hned na policii a tam odčiní, co oběma svým někdejšími vyšetřovateli dluží. Sdělí jim, že byl minulý večer s Gotandou a že byl Gotanda unavený a přepracovaný. Tím vlastně oběma policistům konečně říká pravdu a smiřuje se s nimi, protože v souvislosti s tím, co už vědí, si nyní nemohou neodvodit souvislost mezi elitním klubem, Gotandou, May a vypravěčovou vizitkou v Mayině kabelce a pochopit, co vypravěč po celou dobu tajil. Že je to policistům jasné, je patrné i z toho, že vypravěče nechávají ihned po podpisu stručného protokolu odejít²³⁹ a děkují mu za informace.

Poté se vypravěč s konečnou platností rozloučí s Juki. Při posledním setkání mu Juki sdělí, že se mezitím rozhodla znovu pustit do studia,

239 Když díky svým zkušenostem cítili, že jim vypravěč lže, použili proti němu při výslechu metodu, která je v celkovém kontextu příběhu, opět se týkajícího revizí japonské historie, velmi symbolická: Nutili jej donekonečna a do úplného zhnusení *hlasitě opakovat a mnohokrát opisovat vlastní lživou verzi událostí*.

jemuž se do té chvíle vyhýbala. A to prý díky Gotandovi. Zapůsobila na ni scéna z *Neopětované lásky*, v níž v roli učitele vysvětluje studentům látku. Vypravěče rozloučení s Juki bolí, ale uvědomuje si, že je to vlastně pokrok – dříve podobnou bolest z loučení pocítit nedokázal.

Vypravěč má následně sen, v němž se mu zdá o Kiki a jenž je velmi symbolickým uzavřením pátrání, k němuž jej povolala. Sen začíná tím, že se vypravěč *úspěšně* Kiki dovolá na číslo, které mu dala v Honolulu. Poté, co kdosi zvedne sluchátko, se vypravěč ocitne opět v Honolulu v někdejší *místnosti smrti*. Nyní je ale poledne a svítí slunce, takže do místnosti pronikají sloupy světla a dělí ji na úseky *světla a tepla a zimy a tmy*.²⁴⁰ Vypravěč si sedá si na pohovku se sluchátkem v ruce a šňůra od sluchátka se klikatí po podlaze a mizí ve tmě²⁴¹. Nábytek v místnosti je tentýž, kostlivci, kteří tu byli minule, jsou ale všichni pryč²⁴². Sedí zde pouze Kiki. Říká vypravěči, že kostlivci i celá místnost představují pouze *jeho samotného*²⁴³, obdobně jako v hotelu Dolphin v Sapporu, kde sídlí pro změnu ovčí mužík. Ta místa patří vypravěči a pláč se v nich ozývá pro něho. Nepláče a nevolá ho ovšem Kiki. Vypravěč pláče a volá *sám na sebe*. Kiki je jen jeho odraz a stín. Odraz, kterým vypravěč volá sám na sebe a řídí jím své kroky. Vypravěči se vybaví Gotandova slova o tom, že když rdousil Kiki, připadalo mu, že rdousí svůj vlastní stín a že si představoval, že pokud se zbaví stínu a zabije ji, získá konečně trochu svobody²⁴⁴.

240 Doklad toho, že do tmy vypravěčova vnitřního prostoru pronikl i velký podíl světla. Vypravěč se „projasnil“ a jeho „tancování“ bylo úspěšné.

241 Motiv telefonu zde zvláště výrazně slouží jako symbol komunikace s podvědomím, „vlastní duší“ což je postup, který Murakami účinně zopakuje například v NDK.

242 Další patrný symbol vypravěčova projasnění a osvobození od přízraků.

243 Motiv bude hrát velkou roli ještě v NDK a bude zmíněn i v KMTN v podobě „místnosti v srdci“ vyhrazené vypravěčově lásce Šimamoto.

244 Podobnou svobodu ovšem v kontextu Murakamiho románové poetiky nelze získat zabitím či skrýváním stínu. Gotanda se nemohl

Na dotaz, jaký je tedy důvod všeho pláče a volání, adresovaného vypravěči Kiki neodpoví. Namísto toho vstane, jde k vypravěči, dotýká se mu rukou úst a poté uší (a naznačuje tak, aby sám mluvil a sám naslouchal). Na vysvětlenou pak dodává, že všechny vypravěčovy odrazy a stíny *pláčou nad tím, nad čím on sám plakat nedokáže*²⁴⁵. Vypravěč se poté ptá Kiki, jestli je mrtvá a dozvídá se, že ačkoli si Gotanda právě tohle myslel, myslel si to pouze proto, že její smrt svým způsobem potřeboval, jinak by navěky uvízl na jednom místě. Kiki ovšem vypravěče ujišťuje, že není mrtvá, jen zmizela a přestěhovala se do jiného světa, jako by nastoupila do vlaku, jedoucího po paralelní koleji. Prostě zmizela²⁴⁶.

Takovému vysvětlení vypravěč neporozumí, Kiki jej však ujistí, že nejde o nic složitého. Vybídne jej, aby se díval a vchází přímo do zdi. Kikin hlas pak vypravěče vybídne, aby udělal totéž a vypravěč uposlechne. Bere do rukou telefon a vykročí ke stěně. Jde a najednou je za zdí. Vchází zpět do svého pokoje, sedá si na postel. Bylo to opravdu snadné, říká. Dává si k uchu sluchátko, ale spojení je už přerušeno. Nejspíš to byl celé jen sen.

Hlas, burcující vypravěče, tedy nakonec vypravěčovo nitro opouští a vypravěč se ze svých snů, z prostoru v němž je *omezen sebou samým*, vrací opět do reálného světa.

V samotném závěru děje nakonec vypravěč po vyřešení svého úkolu v Tokiu letí znovu do Sappora, kde se setkává s Jumijoši a konečně mohou zahájit svůj vztah, tentokrát už bez jakýchkoli pochybností.

osvobodit tím, že s vnitřním stínem bojoval a snažil se jej zničit. Jak naznačuje i tato vypravěčova snová pasáž, mohl to udělat pouze prosvětlením, vpuštěním světla. Viz i scéna v SOHW, v níž vypravěč také nalezne východisko ze své situace pouze tím, že se mu podaří hudbou rozsvítit a tím i nalézt ztracenou paměť a osobnost dívky knihovnice i sebe samotného a světlem této nalezené paměti pak prozářit i reálný svět.

245 A představují tak vlastně vypravěčovo *svědomí*.

246 Tento motiv bude hlouběji rozpracován v SK u postavy Fialky. Zde jde o jeho první „zkusmé“ použití v Murakamiho románech.

Vypravěč cítí, že vše zapadá do sebe správným způsobem. Rozhoduje se, že přestane se svou dosavadní prací „odklížeče literárního sněhu“ a že se pokusí psát něco svého. A také, že se odstěhuje z Tokia a přesídlí k Jumijoši do Sappora.

Příběh románu je finálně završen popisem posledního vypravěčova snu. V něm jako by se znovu ocitl, a to *společně s Jumijoši*, ve známé temné a mrazivé chodbě skryté kdesi v novém hotelu Dolphin. Jdou společně do místnosti, kde sídlil ovčí mužík, nacházejí ji však prázdnou. Ovčí mužík zmizel.

Najednou ale začíná mizet i Jumijoši, a to ve stěně místnosti, podobně jako v předchozím snu Kiki. S vypravěčem se však mezitím udála významná proměna. Jumijoši už nenechá jen tak lhostejně zmizet a odejít. Důrazně ji varuje, že už pak nebude mít, jak se vrátit zpátky a on přece tancoval proto, aby se spolu ocitli oba na *této* straně. A nakonec se vrhne za Jumijoši přímo do zdi, aby ji zachránil, protože ji *miluje*.

Při průchodu touto snovou zdí pak vypravěč absolvuje v metafyzické zkratce bleskurychlou cestu časem a evolucí, končící prožitkem vlastní smrti, po níž se octne zpět – nahý, jako by se znovu narodil – v pokoji hotelu Dolphin vedle Jumijoši. V sedm hodin ráno pak do pokoje začíná oknem svítit slunce.

Osudy protagonisty DDD a zároveň celé tetralogie KUK – PB – HMB a DDD se tedy uzavřou tím, že se protagonista ve světě prudkého hospodářského růstu, následujícího po krachu studentských bouří, po třinácti letech od prázdnin roku 1970 konečně dopracoval vítězství. Na začátku románu se ovčímu mužíkovi v temném a mrazivém prostoru svého jiného/vnitřního světa v *hotelu Dolphin* svěruje, že se mu nic nedaří a že mu schází láska, na konci románu se pak bez váhání vrhá do stěny a mimo hranice sebe samotného za Jumijoši, protože ji *miluje* – a následně se s ní pak ocitá ve světě, do nějž oba

patří a kde po noci začíná symbolicky právě svítat. To je nepopiratelný pokrok. Jeho průběh můžeme vyjádřit posloupností: *absence lásky – tanec podle rady ovčího mužíka a „rozhybání zkostnatělých míst“ – přítomnost lásky.*

Náprava tedy přišla tím, že vypravěč přestal ve svém životě přešlapovat na místě a začal se jím *protancovávat*, jak nejlépe dovede. Tanec je metaforou vypravěčova života a románový příběh lze shrnout tak, že se vypravěč *dopracuje schopnosti lásky tím, že aktivně žije, jak nejlépe je schopen.*

Ovčí mužík slibuje vypravěči, že když bude tancovat dobře, pokusí se mu pomáhat *poskytováním správného spojení* a tento slib se vzápětí projeví tím, že je vypravěč přiveden na stopu Kiki a s ní i Gotandovi, a zároveň je také kontaktován s Juki. *Správné spojení* tedy znamená setkávání s lidmi, a to konkrétně s těmi, od nichž vede cesta dále po stopě ztracené Kiki. Pokud si jejich sekvenci zrekonstruujeme úplně celou, zjistíme, že je následující:

1. *Vypravěč stagnuje a není schopen lásky*
2. *Vypravěči se zjeví ve snu Kiki a volá jej do hotelu U delfína/Dolphin*
3. *V hotelu Dolphin řekne recepční Jumijoši vypravěči o skrytém temném prostoru. Vypravěč odmítne s Jumijoši navázat jednorázový vztah, v němž by byla v nevýhodě.*
4. *Vypravěč v temném prostoru potkává ovčího mužíka*
5. *Ovčí mužík propojí vypravěče s Juki a přivede jej na stopu Gotandy*
6. *Vypravěč se setká s Gotandou*
7. *Gotanda vypravěče seznámí s May*
8. *May na vypravěčovu stopu přivede policii*
9. *Díky výslechu na policii se vypravěč setkává s Jukiným otcem Makimurou*
10. *Makimura umožní vypravěči cestu na Havaj*
11. *Na Havaji se vypravěč setká s Jukinou matkou Ame, Dickem*

Northem a s June

- 12. Juki ostře odsoudí vypravěče za to, že neodmítl June a vypravěč uzná svou vinu.*
- 13. Vypravěč se setká s Kiki v tajemné prostoroře domu v Honolulu.*
- 14. Kiki vypravěči předá telefonní číslo*
- 15. Telefonní číslo poukazuje na elitní pánský klub, jehož členy jsou Makimura a Gotanda a zaměstnankyněmi May, Kiki a June*
- 16. Juki odhalí, že je Gotanda vrahem Kiki*
- 17. Vypravěč se s Gotandou konfrontuje a Gotanda páchá sebevraždu.*
- 18. Vypravěč se loučí s Juki*
- 19. Vypravěči se zdá o setkání s Kiki v prosvětlené místnosti, v jejíž zdi nakonec Kiki zmizí*
- 20. Vypravěč se vrací k Jumijoši, s níž navazuje vztah, kde jsou si rovni.*

Z bodů 16 a 17 logicky vyplývá, že před celou sekvencí patří ještě nevyhnutelně bod 0. *Gotanda zabíjí Kiki*, a smysl vypravěčova úvodního snu o ní se tedy mění z původního neutrálního „záhadného“ volání dotyčné, na morálně silně zatížené: *zavražděná Kiki prosí vypravěče o zastání*. A tuto větu je možno zobecnit ještě více,²⁴⁷ vezmeme-li v úvahu Kikinu profesi prostitutky, a přečíst ji také jako temný „inzerát“, adresovaný vypravěči: *Zavražděná prostitutka prosí o objasnění svého případu*. Snová Kiki je duch z minulosti, který vypravěče volá, aby mohli oba dojít klidu a vypravěčova cesta za osobním štěstím a láskou vede do cíle výhradně přes *objasnění a potrestání Kikiny vraždy*. Aby vypravěč mohl být šťastný, musí objasnit vraždu prostitutky (a vzhledem k tomu, že nakonec přestane zamlčovat policii informace, které mohou napomoci k vypátrání vraha May, můžeme použít i množné číslo: *vraždy prostitutek*).

247 Viz opět citát z NDK o významu zobecňování pro pochopení širších souvislostí, uvedený zde v kapitole věnované KUK.

Vypravěč je tedy povolán k tomu, aby se stal detektivem a hledal pachatele vražd prostitutek. Tohoto pachatele také nalézá a konfrontuje. Je jím Gotanda, jeho bývalý spolužák a velice talentovaný herec, jehož temné nitro se vypravěči s každým jejich dalším setkáním otevírá víc a víc. Gotanda je vykreslen jako člověk, který žije v neřešitelném rozporu: je nucen hrát a zakrývat temnotu v sobě nasazovanou tísnivou usměvavou maskou dokonalosti. Profesionálním hercem se ostatně, jak sám říká, stal poté, co zkrachovalo studentské hnutí zenkjótó, v jehož čele stál na univerzitě, již studoval. Na rozdíl od vypravěče, který začal žít/tancovat, Gotanda nežije, on *hraje s nasazenou maskou* a toto hraní v něm rozdmýchává skrytou potlačovanou agresi, která se následně dere na povrch tak prudce, že si Gotanda ani neuvědomuje, že jde opravdu o jeho vlastní jednání.

Zavražděné prostitutky tedy prosí o objasnění svého případu a pátrání ukazuje, že vrahem je herec dvou tváří, který navenek patří k hvězdám (a dokonce vůdčím osobnostem) společnosti v níž žije, ve skutečnosti je však jejím naprostým otrokem, frustrovaným nevolníkem bez špetky svobody. Jak se však tento člověk ke své oběti (či obětem) dostal? Zcela prostě: dodala mu je na objednávku instituce, vytvořená právě za účelem *povyražení* podobných frustrovaných mužů a fungující s posvěcením nejvyšších politických kruhů. Sofistikovaný eskortní servis, fungující na požádání dokonce i na *nejaponských územích* a schopný dodávat svým zákazníkům usměvavá děvčata třeba až z exotických Filipín, která své klienty horlivě ujišťují, že je jejich *práce* velmi baví a ponoukají je, ať jen se v ničem neostýchají.

Frustrovaní nevolníci beze špetky svobody, děvčata z Vietnamu, Filipín a Thajska a systém, který je nevolníkům ochotně dodává s *posvěcením z nejvyšších pater japonské politiky* představují vlastně *dílky mozaiky*, jež autor porůznu rozesel v příběhu a jenž, poskládány zpětně dohromady, dávají vystoupit na světlo obrazu, který

nepříjemně připomíná moderní verzi systému, jímž na dobytých asijských územích řešila za druhé světové války japonská armáda *frustraci nevolníků* ve vlastních řadách.

Nejhorším *nebezpečným vrahem* v celém případě tedy nakonec vlastně ani není frustrovaný Gotanda (na němž v tom ohledu neshledává plnou vinu ani jinak velmi kritická Juki, která je po odhalení pravdy zhnusena z *vraždy* k níž došlo, nikoli ze samotného Gotandy). Stigma hlavního viníka v tomto Murakamiho románovém příběhu padá na samotný systém společnosti doby prudkého růstu ekonomiky, následující po porážce studentského idealismu. Systém, nahlédnutý vypravěčem jako *svět, v němž se dá zpeněžit všechno včetně morálně odpudivých praktik*. Právě v jeho rámci se vše odehrává za bezmocného přihlížení policie, jejímuž zákroku zabraňují zásahy odkudsi shora. Zůstává Murakamiho mistrovským kamuflážním tahem, že oba vyšetřující policisty v diskursu vylíčil z pohledu protagonisty, jemuž se z osobních důvodů jeví jako krajně nesympatičtí (a je rád, že jej z jejich rukou nakonec zachrání Makimurou *štědře zaplacený právník*), přičemž je role, kterou právě tito policisté v příběhu hrají, naopak kladnou rolí nefalšovaných zastánců spravedlnosti.

Systém *světa peněz* ostatně deformuje nejen nevolníky jako je Gotanda, anebo jeho manželka, vláčená svými hamižnými rodiči. Svě o něm ví mimo jiné i trpící Juki, jejíž nefunkční rodina *světu peněz* podlehla do té míry, že si pokouší koupit pro svou zanedbávanou dceru i samotného vypravěče. Tomu se nakonec podaří *protančit* svým pátráním k úspěšnému cíli právě proto, že se nepoddá a nedá se koupit (a nechat tím ze sebe udělat obdobu placených společníků), ale věnuje se jako patrně jediný Juki z opravdového zájmu a tím jí i dokáže pomoci.

Na oplátku pak pomůže i Juki jemu, když mu svým jasnovidným pohledem – obdobou zraku nezkaženého dítěte z Andersenových

Císařových nových šatů – umožní kromě identity vraha odhalit také, co je a není správné a upozornit ho, jako ve scéně na Havaji po odchodu June, že jsou věci, za něž by se měl nefalšovaně stydět.

Temný a mrazivý prostor, v němž se vypravěči zjevují ovčí mužík i Kiki jako *součástí jeho samotného*, a v němž se, jak příběh postupuje kupředu, zjevuje stále více světla, tak vlastně představuje alegorii vnitřního prostoru vypravěčova podvědomí, v němž pak Kiki a ovčí mužík promlouvají jako hlas svědomí, volajícího po nápravě. Po nápravě zločinu, který sice spáchal „někdo jiný“, herec Gotanda, ale který stejně staví před těžké dilema i samotného vypravěče. Otázka, před níž je postaven, opět oklikou zavádí naši pozornost i k problematice japonské reflexe událostí druhé světové války a tématu nucené prostituce na obsazených územích, neboť vyjadřuje totéž morální dilema, které musí vůči těmto událostem řešit i dnešní japonská společnost. Toto dilema zní: Má vypravěč (poté, co byl díky „spojovatelským schopnostem“ ovčího mužíka přiveden k poznání, že profesionální úsměvy a vstřícná ujištění *společnic k povyražení* jsou toutéž maskou jako ta Gotandova, pláštěm skrývajícím smrt uškrcením v luxusních hotelových pokojích) právo mlčet nad evidentním těžkým zločinem, když je pachatelem osoba, kterou má rád a která je mu blízká?

Co se tedy díky postavě ovčího mužíka a pohádkové zápletky typu „protagonista na své cestě světem pomáhá ostatním a ti pak pomáhají na oplátku jemu dojít štěstí“, mohlo zpočátku jevit jako až idylický příběh, je ve skutečnosti příběhem o cestě ke kruté morální volbě nad účtováním s minulostí, jemuž se nadále nelze vyhýbat.

Murakamiho protagonista váhá a couvá, jak jen může, ale nakonec mu otázka již musí položit Gotandovi, vylétne z úst zcela automaticky, neboť už podvědomě vytušil, že donekonečna mlčet nesmí. Následná chvíle pravdy je krutá. Je ovšem správným krokem. Důkazem je nejprve úleva, patrná ve vypravěčově snu o Kiki, kdy z temného

prostoru ve vypravěči samém zmizí dosavadní děsivé lidské kostry a proniká do něj jas²⁴⁸ a posléze také už sám fakt, že vypravěčův alegorický *tanec* skončil úspěchem a dosažením dříve zcela scházející *schopnosti lásky*.

Vypravěčovo vítězství je tedy završením symbolické cesty, na niž se vydal v KUK a která jej vedla od konfrontace s osobní vinou za nevydařené vztahy a smrt přítelkyně číslo tři (KUK a PB) přes konfrontaci s následky válečné viny předchozí generace (HMB) až ke konfrontaci s destruktivními modely myšlení *světa peněz a ekonomického růstu po krachu studentských bouří*, přinášejícími návrat stejných problémů, jaké se oficiálními místy zamlčují v japonských novodobých dějinách (DDD). Svého štěstí tedy protagonista celé tetralogie dojde teprve ve chvíli, kdy úspěšně prošel všemi třemi fázemi *viny* a ode všech se očistil. Stojí za pozornost, že jde o vůbec první v kontextu Murakamiho románů, kde je podobného vítězství dosaženo v takto otevřeně potvrzené formě a to i v reálném, nikoli pouze ve vnitřním světě protagonisty²⁴⁹.

Podívejme se nyní ještě, jakou formu na sebe v tomto celkovém kontextu bere případný izanagiovský mýtus. Jeho prvky (muž, žena, jiný svět) zde nalezneme všechny, jsou ovšem zajímavě členěny. Rozeberme si blíže, jakým způsobem zde autor pracuje především s motivem ženské postavy a jiného světa. Jak je totiž patrné, navenek máme v tomto ohledu hned dvě možnosti. Na jedné straně stojí Kiki a její podkrovní místnost v Honolulu, na druhé Jumijoši a skrytá chodba v hotelu Dolphin, která je v příběhu spojena s její postavou. Podívejme se, v jaké posloupnosti a jakých souvislostech se tyto motivy v příběhu objevují.

248 Motiv, který silně asociuje Jaspersovu myšlenku o projasňování, nutně spojeném s očistou od viny (Jaspers, Karl. *Otázka viny, – příspěvek k německé otázce*, Praha: Academia Praha: 2009, str.115.)

249 Jako tomu bylo například v SOHW.

1. *Vypravěč má sen²⁵⁰, v němž jej volá Kiki z jiného prostoru v hotelu u Delfína²⁵¹, který je popsán jako dlouhá a úzká spojnice mezi samotným počátkem a koncem času.*
2. *Jumijoši se v rekonstruovaném hotelu Dolphin ocitne náhodou v dlouhé, temné a mrazivé chodbě a dostane se jí až ke dveřím jakési místnosti. Dále se ale neodváží a uteče. Díky tomuto zážitku se sblíží s vypravěčem, který se vypravil hledat Kiki, a poskytne mu stopu pro pátrání. Vypravěč poté odmítne zůstat na noc u Jumijoši.*
3. *Vypravěči se podaří do temné chodby proniknout a v místnosti za dveřmi se setkává nikoli s Kiki, ale s ovčím mužíkem, který mu slíbí poskytnout spojení pro další cestu.*
4. *Vypravěč se v půli pátrání setká s Kiki v tajemném prostoru kancelářské budovy v Honolulu plném kostlivců a dostane zde stopu pro další pátrání.*
5. *Vypravěč má po úspěšném završení celého případu sen o Kiki. Místnost je mnohem světlejší a kostlivci zmizeli. Kiki sděluje vypravěči, že obě místnosti i ona sama a ovčí mužík jsou jen součástí jeho samého. Poté nadobro mizí ve stěně a vybízí vypravěče, ať to zkusí také. Vypravěč projde stěnou a probudí se ve své posteli.*
6. *Vypravěč se setkává znovu s Jumijoši a tentokrát spolu už noc stráví, v pokoji hotelu Dolphin, kde se vypravěč ubytoval. V noci se vypravěči zdá živý sen v němž jdou temnou chodbou časové spojnice hotelu Dolphin oba a nacházejí místnost ovčího mužíka prázdnou. Poté Jumijoši začne vypravěči také mizet ve stěně. Vypravěč si uvědomí, že ji nesmí nechat odejít, protože ji miluje*

250 Stane se tak hned v první kapitole a prvním odstavci DDD, závěrečná scéna číslo 6 nastane naopak v samém závěru poslední kapitoly.

251 Představujícího, jak již víme, alegorii Japonska doby prudkého ekonomického růstu. Jeho *skrytá temná chodba*, lomící se směrem vpravo, je pro změnu alegorií japonských dějin.

a bez váhání se vrhne za ní do stěny. Časová spojnice hotelu Dolphin jej vyvrhne do reálného světa pokoje²⁵², kde na něj čeká Jumijoši.

Bod 5 naznačuje, že stran jiného světa zde vlastně žádný rozpor neexistuje a chodbu v hotelu Dolphin i kancelářskou budovu v Honolulu můžeme uvažovat jako dva aspekty téhož jediného jiného světa. Tento jiný svět tedy vypravěče nejprve zavolá ve snu (1), poté jej svede dohromady s Jumijoši (2), instruuje jej, jak se vydat na cestu (3), na této cestě jej vede (4) a úspěšný konec této cesty mu naznačí (5). A úplně na samý závěr jej po této očištné pouti ještě i podrobí finální *zkoušce* (6), v níž protagonista obstojí.

Jiný svět tedy vypravěči, který se zrovna nachází v životní krizi, poskytne možnost vybojovat si Jumijoši vyřešením úkolu, který mu tentýž jiný svět ukládá. Jde tu o schéma, v němž Murakami rozvíjí izanagiovský příběh (k němuž se propracovával v prvních románech a k jehož téměř dokonalé verzi dospěl v NM) už zcela mimo intence původního mytologického příběhu. Murakamiho protagonista se zde (po prvním náznaku v SOHW) vlastně nadobro *vymanil* z klasického izanagiovského archetypu a předkládá nové řešení: Izanagiho, který se do *jiného světa* bohyně Izanami nehrne s netrpělivostí dobyvatele a neporušuje svévolně zdejší tabu,²⁵³ ale který jinému světu naslouchá, nechá se jím vést, prochází zkouškami, které mu tento svět ukládá a po tomto předchozím očištění²⁵⁴ se mu svou ženu v

252 Tuto scénu, v níž se probudí nahý, můžeme v celkovém kontextu považovat za alegorii jeho znovuzrození po průchodu temnými stíny japonské minulosti.

253 Rozsvítil zde, jak víme, světlo přes Izanamin výslovný zákaz. Je charakteristické, že například v NDK (který, pokud jde o izanagiovský mýtus, v zásadě už „pouze“ dovádí k dokonalosti principy, k nimž Murakami dospěl v DDD) je v klíčových „izanagiovských pasážích“ protagonista Tóru Okada, svou manželkou instruován zcela stejně jako Izanagi. Je mu zakázáno rozsvítit světlo, pokud si ji chce odvést. Zákaz na rozdíl od mýtického Izanagiho dodrží a svou ženu si vybojuje zpět.

254 Mytologický Izanagi se očišťuje až *poté*, co se *znečistil ve světě*

konečné zkoušce úspěšně podaří získat. Murakami zde tedy vedle své původní varianty příběhu, pohybující se po linii *Izanagi neuspěje – přicházejí ohyzné babice – Izanagi komunikuje s Izanami a očišťuje se*, dokázal postavit také variantu *Izanagi po očištění svou ženu opravdu získává*. Lze tvrdit, že žádný z románů následujících po DDD (1988) se už od těchto dvou schémat přinejmenším do konce února 2017²⁵⁵ výrazněji neodchyluje.

8. Závěr: Mýtus, příběh, diskurs

8.1. Chronologie vývoje izanagiovského motivu v Murakamiho románech a její shrnutí

Abstrahovány z románových příběhů, jimiž jsme se zde doposud zabývali, a seřazeny chronologicky tedy vypadají vzorce, jež zde nazýváme izanagiovskými motivy, takto:

1) *Muž 1 ve vnějším světě zaviní smrt ženy a snaží se na ni zapomenout, žena mu ale jeho vinu připomene z jiného světa svým přízrakem. (KUK)*

2) *Žena se Muži 1, viníkovi připomíná z jiného světa tak dlouho, až za ní muž do jiného světa vykoná pouť, usmíří se spolu a muž vyjde zpět do vnějšího světa. (PB)*

3) *Muž 1 si ve vnějším světě najde jinou ženu a bere si ji za manželku, manželka od něj ale odchází. Do mužova života vchází průvodkyně, s své ženy.*

255 25. 2. 2017 vychází zatím nejnovější z Murakamiho románů 騎士団長殺し (*Kišidančógoroši, Komturova smrt*), Šinčóša, Tokio, 25.2.2017, 507s. + 541s.)

níž je muž nucen vydat se do jiného světa, kde se konfrontuje s duchem mrtvého kamaráda a s ním i s přízrakem válečné viny celé japonské společnosti, kterou napomůže alespoň symbolicky odčinit. (HMB)

4) Muž 2, od něhož ve vnějším světě odešla žena, se snaží spokojeně žít ve vnějším světě a na nic jiného nemyslet, pro muže ale vyšle svou zástupkyni jiný svět. Ta muže přivede přímo do středu jiného světa, kde jej konfrontuje s krutou odvrácenou stranou společnosti, v níž muž žije a dá mu nahlédnout osudovou chybu, kterou udělal. Muž dochází záchranu pouze tím, že zachrání ženu alespoň v jiném světě ukrytém ve své mysli. (SOHW)

5) Muž 3 ublíží ženě a v jeho životě se objevuje nová žena, spjatá s jiným světem, v němž muži zmizí. Muž o novou ženu nechce přijít a vydává se za ní do jiného světa, nedovede ji však zachránit, žena v jiném světě zůstává a muž ji ztrácí nadobro. V jeho životě se mezitím objevuje i další žena, spjatá s vnějším světem. Muže však vážou mučivé vzpomínky na ženu, která zmizela v jiném světě. Vysvobozen je až ve chvíli, kdy projeví lítost vůči ženě, které ublížil na začátku. (NM)

6) Muž 1 poznává, že není schopen lásky. Dostává vzkaz z jiného světa od své někdejší průvodkyně a vydává se ji tam hledat. Cestou tam se v jeho životě objevuje nová žena. Muž úspěšně dostojí prosbě průvodkyně, která po něm žádá, aby se konfrontoval s odvrácenou stranou společnosti, v níž žije. Muž necouvne ani před nejtěžším krokem této konfrontace, který je ovšem nezbytný k nápravě, a jeho vztah s novou ženou poté dochází naplnění. Muž je na závěr vystaven v jiném světě zkoušce, při níž je třeba, aby novou ženu bez váhání zachránil poté, co mu v tomto jiném světě začne mizet. Muž v této

zkoušce obstojí a schopnost lásky se mu vrací. (DDD)

Podívejme se nyní v maximální možné stručnosti, jak vypadá vývoj izanagiovského motivu v dalších Murakamiho románech:

KMTN, 1992

Hadžime v dětství poznává tajemnou dívku Šimamoto. Nechá ji ze svého života odejít pro nedostatek zkušeností. Nemůže na ni zapomenout a podvědomě ji hledá. Proto si také není jistý ve vztahu s novou přítelkyní Izumi které nakonec ublíží. Po mnoha peripetiích se mu podaří oženit, poté se ale v jeho životě opět objevuje tajemná Šimamoto jako připomínka jeho dřívější viny. Vábí Hadžimeho do svého jiného světa a když se pro ni Hadžime rozhodne opustit vlastní rodinu, Šimamoto zmizí. Hadžimeho trápí mučivé vzpomínky, které pominou teprve ve chvíli, kdy se setká s Izumi a provede omluvné gesto. Poté se Hadžime vrací ke své rodině.

Tedy:

7) Muž nepochopí ženu, spjatou s jiným světem, která má o něj zájem, a nechá ji odejít. Snaží se na ni násilně zapomenout v jiném vztahu a následkem toho ublíží další ženě. Nakonec se mu podaří uzavřít sňatek, ale v tu chvíli se z jiného světa vrací žena, kterou nechal odejít a připomíná mu jeho vinu až téměř do krajnosti. Muž je vysvobozen ve chvíli, kdy vykoná omluvu dívce, které ublížil.

NDK, 1994 a 1995

Tóru Okadovi zmizí žena v jiném světě, v němž je ovládána svým bratrem, pravicovým populistou a přímým následníkem svých předků, kteří se aktivně podíleli na přípravách japonské válečné agrese v Číně

za druhé světové války. Tóru potkává postavy několika různých průvodkyň, které mu ukážou cestu do jiného světa, v němž je jeho žena vězněna. Potkává zároveň také postavy veteránů z druhé světové války, kteří mu ukážou cestu k souvislostem mezi jeho švagrem a válečnými událostmi a přivedou ho k pochopení že před švagrem, jenž mu vzal ženu, a který hrozí uchvátit japonskou politiku, nemůže dále couvat. Tóruovi se podaří navázat v jiném světě kontakt se svou ženou, přesvědčit ji o pevnosti svých úmyslů a pomocí baseballové pálky, kterou mu žena vtiskne do rukou, tam ve finálním střetu v naprosté tmě přemoci svého nepřítele. Jeho švagr poté v reálném světě zkolabuje a umírá a Tóruovi se podaří svou ženu vysvobodit.

Tedy:

8) Žena, ve vleku stínů z válečné minulosti, které zatěžují její rodinu, opouští svého muže. Muž se setkává s ženskými průvodkyněmi, jimiž je doveden do jiného světa, v němž je mu se ženou zprostředkován kontakt, a rovněž s mužskými průvodci, kteří mu dodají sílu ji vysvobodit tím, že se v jiném světě stínům z válečné minulosti postaví v přímé konfrontaci.

SK, 1999

Vypravěč, učitel základní školy, miluje dívku zvanou Fialka, která ztratila matku, přichází ale japanizovaná Korejka²⁵⁶ jménem Mju, již negativní zážitky připravily o část osobnosti, a Fialka se do ní zamiluje. Vypravěč, pro nějž je Fialka nedosažitelná, udržuje poměr s matkou jednoho ze svých žáků. Mju zaměstná Fialku jako svou sekretářku a odjedou společně na služební cestu, na níž se během návštěvy Řecku Fialka pokusí vyjít Mju svůj cit, Mju ji však nedokáže

256 Máme tu tedy co dělat hned se dvěma zástupkyněmi menšin: Korejské národnostní menšiny v Japonsku a lesbické menšiny.

lásku opětovat. Fialka krátce poté beze stopy mizí v jiném světě. Vypravěč letí do Řecka pomoci Fialku hledat. Pátrání je marné a vypravěč se vrací domů. Doma je konfrontován s tím, že jeho žák, syn ženy, s níž má vypravěč poměr, začal krást v obchodech. Vypravěč poměr ukončuje a následně dostává telefonát od Fialky, že se vrátila.

Tedy:

9) Muž miluje nedostupnou ženu a její nedostupnost řeší životem ve lži, (poměrem) jehož následky se přenáší do další generace (ubližují mužovu žákovi). Nedostupná žena nakonec mizí v jiném světě a muž se ji odtamtud pokouší zachránit, není však úspěšný. Po návratu z cesty do jiného světa muž svůj poměr přeruší a nedostupná žena se mu zase ozve.

UK, 2002

Kafka Tamura, syn umělce, ovládaného démony minulosti, žije bez matky a zatížen oidipovskou kletbou, kterou na něj uvalil otec. Aby jí unikl, rozhoduje se v den svých patnáctých narozenin utéci z domova co nejdál dokáže. Čím dále ale utíká, tím více se jeho kletba kdesi na pomezí snu a skutečnosti zdá vyplňovat. Kafka na své pouti potkává řadu průvodců, kteří mu pomáhají, aby se svými démony bojoval. Vstupuje s jejich pomocí do jiného světa tajemného města smrti, kde se setkává se svou matkou a na její žádost zase vychází ven do života. Poté mu průvodci pomáhají úspěšně sprovodit ze světa otcovy démony minulosti a Kafka dokončuje svou pouť.

Tedy:

10) Muž-chlapec utíká od svých kleteb, které se tím více naplňují. Za pomoci průvodců se v jiném světě smrti setkává s ženou-matkou a na její žádost vychází zpět do venkovního světa. Poté za pomoci svých průvodců sprovazuje ze světa stíny minulosti a je vysvobozen.

A, 2004

Eri Asai je ve spánku vězněna v jiném světě vizuálních médií. Její sestra Mari, dívka, která vychodila čínskou základní školu a umí výborně jazyk, proto nemůže spát a vysedává v noční restauraci. Tam potkává čirou náhodou známého, který její schopnosti nasměruje tam, kde jsou zrovna potřeba. V nedalekém hodinovém hotelu japonský zákazník zbil čínskou prostitutku (popisovanou jako „dívku z bývalého Mandžuska“), se kterou se ale není nikdo v hotelu schopen domluvit. Mari se do hotelu vydá, přetlumočí, co je potřeba a napomůže tak nápravě a spravedlnosti. Vedoucí hotelu může kontaktovat čínskou organizaci, která má dívku na starosti, a předat jí fotografii pachatele, pořízenou ze záznamu bezpečnostní kamery. Mari, která pomohla udělat správnou věc, se pak podaří svou sestru probudit a tím ji vysvobodit z jiného světa.

Tedy:

11) Dívka se na popud muže-chlapce vydává do světa na okraji společnosti, ve kterém pomůže řešit situaci jiné dívky. Po návratu ven se jí podaří vysvobodit svou sestru, doposud vězněnou v jiném světě.

1Q84, 2009 a 2010

Aomame, protagonistka, která se vždy řídí v jednání tím, co je podle ní správné a nehledí přitom ani na zákony, ani na vlastní možný neprospěch, se z běžného roku 1984 ocitne v paralelním jiném světě pozměňované a přepisované historie. V tomto jiném světě hledá svého někdejšího spolužáka Tenga, jediného člověka, kterého má doopravdy ráda. Díky nekompromisnosti svých zásad má nakonec

šťěstí a podaří se jí Tenga najít a vyjít s ním z jiného světa společně ven.

Tedy:

12) Žena hledá muže v jiném světě, nalézá jej a úspěšně vyvádí ven.

KMTN, 2013

Cukuru Tazaki je na střední škole členem party dvou dívek a dvou chlapců, která je navenek ideálním společenstvím. Cítí se v ní pro své odlišné jméno trochu méněcenný, ve skutečnosti však, aniž by to tušil, vytváří v partě žárlivé dusno mezi oběma dívkami. Za této situace partu opouští a odjíždí do Tokia studovat. Zanechává po sobě tolik netušeného napětí, že mu pak jedna z dívek poté, co je neznámým pachatelem znásilněna, dává v hysterickém záchvatu za celou věc vinu a způsobí, že je Cukuru vyloučen z party, aniž by mu cokoli řekli. Znásilněná dívka začíná žít sama a nakonec je zavražděna neznámým pachatelem. Cukuru se nejprve rozhoduje na vše zapomenout, děje se tak však za cenu, že není schopen lásky. Teprve po čase potkává ženu jménem Sara, do které se zamiluje, ta však poznává, že s ním není všechno v pořádku a přiměje ho situaci řešit. Připraví mu všechno potřebné, aby mohl jít a s bývalými členy party se setkat. Cukuru putuje a nakonec, při závěrečném setkání s druhou s obou dívkami, žijícími ve Finsku, odkrývá svou vlastní vinu na věci. Poté se vrací do Japonska a oproti dřívějšímu je změněný. Začíná na svém vztahu se Sarou aktivně pracovat.

Tedy:

13) Muž z nevědomosti ublíží ženě a událost vyústí v ženinu smrt, která pak na muži bez jeho vědomí leží jako vina. Muž potkává novou ženu, která jej odmítá a jako jeho průvodkyně jej vyšle na cestu do

jiného světa, v němž se muž se svou vinou konfrontuje a vrací se vysvobozen.

Vidíme tedy, že Murakamiho práce si Izanagiovskými motivy prochází následujícím vývojem:

Příběhy 1) a 2) se odehrávají čistě v individuální sféře mužského protagonisty a představují variantu modelu *Izanagiho selhání – příchod ohyzdných babic – Izanagiho očištění* (nadále jen *Selhání – očištění*).

Příběh 3) představuje variantu téhož modelu *Selhání – očištění* s kolektivním přesahem (mužský protagonista se do podsvětí vydává už nikoli sám za sebe, ale *za celou svou společnost*). Do hry zde rovněž vstupuje prvek mezigeneračního přenosu *Selhání*, kdy očistu provádí další generace namísto generace, která selhala.

Příběh 4) uvádí vedle varianty *Selhání – očištění* do hry už také variantu *Izanagimu se podaří očistit a získává Izanami* (nadále jen *Očištění – získání Izanami*). V příběhu 4) také opět nalezneme prvek kolektivního přesahu, a to ve formě negativní k příběhu 3). V příběhu 3) se mužský protagonista vydával na cestu k očistě za celou svou společnost, příběh 4) naopak ukazuje krizi protagonisty, který se rozhodl společnost okolo sebe ignorovat a uzavřít se do sebe.

Příběh 5) je klasickou variantou vzorce *Selhání – očištění* a probíhá opět čistě v individuální sféře mužského protagonisty. Vstupuje zde poprvé do hry tematika jiného světa, jako světa menšin (lesbické konotace).

Příběh 6) je naopak typickou ukázkou vzorce *Očištění – získání*

Izanami. Probíhá v individuální sféře mužského protagonisty.

Pro příběh 7) opět platí, že je variantou vzorce *Selhání – očištění* a probíhá čistě v individuální sféře mužského protagonisty.

Příběh 8) je variantou vzorce *Očištění – získání Izanami*. Probíhá v přímém propojení osobní sféry mužského protagonisty se sférou celé společnosti a opět obsahuje prvky mezigeneračního přenosu.

Příběh 9) pracuje s variantou *Selhání – očištění*. Setkáváme se zde s prvky mezigeneračního přenosu *Selhání* a jiný svět je zde reprezentován světem japonských menšin.

Příběh 10) pracuje s variantou *Selhání – očištění*, kterou opět, jako v příběhu 3) provádí generace (zde novátorsky reprezentovaná dítětem), následující po generaci, jenž selhala.

Příběh 11) pracuje s variantou vzorce *Očištění – získání Izanami* v mezigeneračním kontextu, podobně jako příběh 8), ovšem variantou výrazně obměněnou tím, že se s ním zde poprvé setkáváme ve formě, kdy ženská protagonistka zachraňuje svou sestru. Jiný svět je zde představován jednak opět jako svět japonských menšin, jednak nově jako svět japonských médií.

Příběh 12) představuje variantu *Očištění – získání Izanami*, zcela ovšem prohazuje dosavadní role. Ženská protagonistka se zde vydává aktivně na cestu k získání zcela netečného protagonisty. Jiný svět je představován jako jiný svět *pozměňované a retušované historie*.

Příběh 13) se vrací zpět k témuž schématu, které se nalézají v příbězích 1) a 2), zasazuje jej však do světa nové generace. Jiný svět

je zde reprezentován cestou do zahraničí (Finsko).

V celkovém množství šesti zkoumaných a sedmi stručně charakterizovaných Murakamiho románových příběhů lze tedy nalézt motivy izanagiovského mýtu ve stu procent případů. Více než třetina z nich (příběhy 4, 6, 8, 11 a 12) pak obsahuje vzorec *Očištění – získání Izanami*. Murakamiho verze lze ve všech třinácti případech považovat za svébytné zpracování původního izanagiovského příběhu v duchu hypotetické otázky: Co by se stalo, kdyby Izanagi zděšeně neutíkal a neuzavíral cestu do jiného světa balvanem, ale naopak lépe naslouchal tomu, co mu jeho vlastní žena Izanami říká? Murakamiho protagonisté se touto cestou nakonec vydávají vždy, s tím výsledkem, že jsou očištěni a osvobozeni, a v některých případech dokonce dosahují toho, o čem Izanagi usiloval a co se mu nezdařilo: mohou si svou ženu odvést zase ven. V tom smyslu je příběh Tórua Okady v NDK, který právě mezi takové případy spadá a v němž Murakami dosáhl při práci s izanagiovským motivem mimořádné umělecké působivosti, skutečně svého druhu vyvrcholením autorovy tvorby.

Murakamiho protagonisté tedy rámeček původního izanagiovského mýtu v každém případě překračují a osvobozují se od něj a nabízejí tím k chování původního Izanagiho svou vlastní novou alternativu. Murakamiho originální verzi izanagiovského příběhu, k níž jsme se v našich rozborech v této práci dopracovali, můžeme v jejím konečném *přečtení* ve smyslu, v jakém mluví o rozdílu mezi čtením a přečtením Chatman, shrnout jako: *Protagonista opouští model chování, daný v původním izanagiovském mýtu, a dochází k vysvobození a leckdy i štěstí.*

Izanagiovský mýtus v kronice *Kodžiki* je mýtem státotvorným, zasazeným do úvodu k následující historii panování prvních japonských vládců (ve valné většině mužů) jako jeden z příběhů o stvoření Japonska a ustanovení nevratných poměrů v jeho světě,

řádu, který poté v Japonsku panuje. Pro Murakamiho jakožto zastánce hodnot, ohrožených nástupem světa prudkého hospodářského růstu po studentských bouřích konce šedesátých let je proto v jistém smyslu příznačné, že ačkoli jsou v jeho příbězích prvky izanagiovského mýtu přítomny vždy, nepřistupuje nikdy jako autor k tomu, aby se podřídil znění oficiální verze a podporoval tento *řád*, ale naopak tento mýtus v jeho oficiální podobě vlastně neustále podrývá a nabourává s urputností, která je až nápadná.

8.2. Příběh jako princip: Kontext Murakamiho románových příběhů s izanagiovskými motivy

Zamysleme se nyní nad izanagiovskými motivy v kontextu příběhů, v nichž jsou obsaženy. Co můžeme, po provedení jejich rozpisu do chronologických osnov a následných pokusech o co nejpresnější přečtení těchto osnov, prohlásit o samotných příbězích? Poznatky lze shrnout v následujících bodech.

1. Murakamiho příběhy jsou ryze japonskými příběhy v *japonském historickém kontextu*.
2. Japonský historický kontext Murakamiho příběhů tvoří posloupnost: *Válečná agrese – doba krachu ideálů studentských bouří – období rozvinutého kapitalismu*.
3. Murakamiho protagonisté žijí a zažívají své příběhy právě v *období rozvinutého kapitalismu*.
4. Aby v tomto období přežili, musí *správně jednat*.
5. Indikátorem jejich způsobilosti v oblasti správného jednání jsou jejich *vztahy s ostatními*.
6. Ústřední momenty těchto vztahů jsou zachyceny v příběhových vzorcích, zde souhrnně označovaných jako *izanagiovské motivy*.

Příběhy Murakamiho románových textů nejsou, navzdory autorově celosvětové popularitě a kritikou občas zmiňované *nejaponskosti*²⁵⁷, nijak „nejaponské“. Jsou to naopak neoddělitelně japonské příběhy, zasazené do zcela konkrétního japonského historického kontextu. Ani jejich protagonisté pak nejsou střiženi podle jakéhokoliv cizího vzoru, ale jsou naopak hrdiny do tohoto kontextu pevně vrostlími. Murakami je tedy celosvětově hojně čten přesto – nebo snad právě proto – že je cíleně a vyhraněně „japonský“, zcela v duchu myšlenky, kterou na podobné téma vyslovil v českém kontextu například Karel Čapek ve svých úvahách o českosti a světovosti z roku 1936, které shrnuje následně: „Čím angličtější, čím ruštější, čím severtější je dílo, tím hlubší a jasnější je jeho nárok na světovost: v tom je veliká paradoxie toho, čemu se říká světovost“.²⁵⁸

Příběhy Murakamiho románů si vždy uchovávají výraznou návaznost na události japonské historie. Téměř pokaždé se tak děje ve schématu: válečná agrese – krach ideálů doby studentských bouří – nástup „společnosti rozvinutého kapitalismu“²⁵⁹, přičemž do doby „rozvinutého kapitalismu“ je vždy zasazena hlavní příběhová část.

Eidži Oguma zhodnotil ve své studii²⁶⁰ o japonských studentských protestech konce šedesátých let celé období studentského hnutí jako „svého druhu ‚revoluční reakci‘, založenou na starosvětských obecných morálních hodnotách“, jenž se, sdílené mladou generací studentů, která se hromadně stěhuje do velkoměst z venkova,

257 Viz například titul doslovu k českému vydání NM: Macúchová, Klára. *Nejaponský román japonského autora*, in: Murakami, Haruki. *Norské dřevo*, Praha: Odeon, 2002.

258 Čapek, Karel. *Poznámky o tvorbě*, Praha: Československý spisovatel, 1960.

259 V originále 高度資本主義社会, Murakamiho vlastní termín pro tuto dobu, použitý např. v DDD. Viz: DDD, díl I, kapitola 3, str. 39.

260 Oguma Eiji. „Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil“, *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 11, No. 1, March 23, 2015

dostávaly do čím dál příkřejšího rozporu s prudkým hospodářským růstem země.

To je definice bez potíží aplikovatelná na protagonisty celé řady Murakamiho románů, počínaje hned prvním z nich. Jejich příběhy jsou neustálým hledáním odpovědi na otázku „A co teď²⁶¹?“, kterou si po krachu studentských bouří museli nevyhnutelně položit všichni, kdo tou dobou aktivně prošli.

Murakami proti tomuto zdánlivě neměnnému *stavu věcí* „velké“ historie a oficiální politiky, navenek zcela determinujícímu dobu, která následovala po krachu studentského hnutí, staví starosvětský *morální řád* ideálů někdejšího účastníka studentských bouří. Murakamiho hrdinové nežijí ve světě bez pravidel, ale právě ve světě řádu, kde platí, že chyby, které se staly v minulosti, je třeba odčinit, jinak se v lepším případě nelze hnout z místa (KUK, NM), v horším se to může stát i osudným (SOHW). Chyby také zároveň vždy lze odčinit, a to morálně dobrým jednáním, nadřazeným nad osobní prospěch (DDD a SOHW). To jsou mantinely, v nichž hrdinové hledají svou „správnou cestu“, jak jsme ji zde zmiňovali v kapitole věnované KUK. Tato „správná cesta“ se také v konečném důsledku jediná ukazuje jako podstatná, zatímco postmoderní svět kapitalismu kolem se naopak rozpadá v pouhou nepodstatnou iluzi. (1Q84). To je Murakamiho odpověď *světu prudkého růstu*.

Prubířským kamenem, na němž je *správné jednání* protagonistů zkoušeno, jsou v příbězích jejich vztahy s ostatními lidmi a nejvýznačnějším reprezentantem těchto vztahů je vždy právě komponent, který jsme zde zkoumali jako izanagiovský motiv. Izanagiovské motivy fungují vždy v rámci příběhů, v nichž hrdinové hledají správnou cestu a fungují tam jako indikátory pokroku

261 Viz: Derichs Claudia, *Japan. „1968“ – History of a Decade, 1968: Memories and Legacies of a Global Revolt*, Washington DC: German Historical Institute, Bulletin Supplement 6, 2009

protagonistů. Jako ústřední pasáže, na nichž se poměřuje úspěch nebo neúspěch protagonistů. Označují vyvrcholení morálního vývoje protagonisty v románu a vyprávění o cestě k tomuto vyvrcholení je mapováním protagonistova morálního a lidského zrání v rodinném nebo citovém životě. V tom smyslu fungují Murakamiho romány jako bildungsromány.

Zbraní, kterou má Murakamiho protagonista proti domnělé neotřesitelnosti dějinného *stavu věcí* je tak vlastně nakonec právě možnost morálního vývoje. Murakamiho protagonisté mohou měnit sami sebe ve svých mezilidských vztazích. Ty pro ně představují zásadní spojnici s okolním světem a právě jejich prostřednictvím na tento svět pak mohou působit nakonec i intenzivněji, než by kdy sami čekali. Na počátku, jak naznačuje například i příběh DDD, se mohou potácet v mrazivých a temných chodbách hotelů vlastního nitra a ponurých skladišť s kostlivci, svým jednáním však do nich mohou také vnášet světlo. A tím, že se takto v jaspersovském smyslu slova sami *prosvětlí*, prosvětlují zároveň i „temnotu historie“ ve světě okolo sebe.

Motivy jiného světa slouží tedy v příbězích zejména jako metaforický obraz hrdinova nitra a především stavu tohoto nitra. Jsou to místa zasvěcení, jak o nich píše například Daniela Hodrová²⁶², do nichž hrdina putuje a odkud pak zasvěcen zase vychází ven.

V samém centru práce celosvětově známého a mnohdy mylně „nejaponsky“ onálepkovaného autora tak vposledku nacházíme přístupy a stanoviska v zásadě vlastní buddhismu. Co jiného je totiž princip, uplatňovaný v Murakamiho příbězích, že akce protagonistů nesou ekvivalentní následky, podle povahy akcí buď špatné nebo dobré, a že protagonisté mohou – a také to dělají – pojmát svou pouť románovými příběhy jako možnost svou situaci zlepšit tím, že napraví především sebe samotné, svých špatných akcí se vzdají a soustředí se pouze na dobré?

Mluvit v Murakamiho literární tvorbě o „obratu“ až od některého
262 Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*, Jinočany: H&H, 1993

konkrétního díla a snažit se ji, jak to dělá již zmiňovaný Kazuo Kuroko²⁶³ postihnout v přesně daném historickém okamžiku jako protiklad k předcházejícím románům, kdy autor „pouze“ lamentuje nad ztrátami ideálů studentského hnutí, nemá proto příliš význam – tento „obrat“ je v Murakamiho textech ve skutečnosti přítomen s nekompromisní urputností už od samého začátku a od prvního díla jeho tvorby.

Ptáme-li se tedy nakonec zpětně, jaký *vzor* protagonisty Murakami ve svém románovém díle nabízí, může odpověď znít, že jde o protagonistu, který z někdejšího zklamaného studenta, potácejícího se v osobní vině z nevydařeného vztahu, prodělá vývoj přes reflexi viny v japonské minulosti i viny ukryté v zákulisí moderní japonské společnosti, nezůstává vůči nim lhostejným a je nakonec postaven do bodu, kdy se musí stát „rytířem bez bázně a hany“, který se postaví vůči těmto vinám do nemilosrdné konfrontace a dá se s nimi do otevřeného boje. Klíčovým momentem jeho *správné cesty* je přitom fakt, že aby uspěl, musí vždy důkladně naslouchat, co mu říkají jeho ženské protějšky a tím pádem se neustále distancovat od původního vzoru hrdiny suveréna, daného izanagiovským mýtem.

Poté, co se mu ve zmíněné scéně v NDK podaří přemoci stíny historické viny, se pak v podstatě stáhne z pomyslného jeviště a nechá na něj nastoupit mladší generaci protagonistů. Murakamiho protagonista je tedy vposledku protagonistou, kterého charakterizuje za první *pěstování schopnosti naslouchat*, za druhé *vývoj, v němž směřuje k tomu, aby se dokázal postavit za dobrou věc*, a za třetí konečně i včasný odchod ze scény a uvolnění místa dalším – dětem, ženám a příslušníkům menšin.

263 Kuroko, Kazuo. *Sóšicu no monogatari kara tenkó no monogatari e*, Tókjó: Bensei šuppan, 2007

8.3. Diskurs jako klam: Význačné rysy narativního diskursu Murakamiho románů.

Zpětně můžeme bezesporu říci, že se pro nás Chatmanova metoda rozlišování mezi *čtením* a *přečtením* při aplikaci na korpus Murakamiho románových příběhů, vyabstrahovaných do chronologických osnov, ukázala být zcela funkční. Nabídla totiž možnost skutečně důkladného náhledu za matoucí Murakamiho narativní diskurs a zároveň také pomohla odhalit některé jeho typické postupy.

Podstatným vedlejším produktem jejího uplatnění, zaměřeného primárně na abstrakci izanagovských motivů, se pak nečekaně ukázala možnost náhledu na Murakamiho dílo v širších a mnohdy neotřelých souvislostech, které mohou napomoci upřesnit stávající pohledy a názory na toto dílo. Ukázalo se v zásadě, že nemá příliš smysl nahlížet jednotlivá Murakamiho díla mimo rámec jejich celkového kontextu, neboť výsledné čtení může být, a také bývá, nepřesné, byť většinou pro běžného čtenáře zábavné a dostačující. Taková z kontextu vytržená díla jsou pak, v souladu s Chatmanovým náhledem, čtena ale ne přečtena. Což paradoxně platí i pro čtenáře z podstaty věci nejerudovanějších a nejdůkladnějších, literární kritiky a badatele. Ani kritika, která se otevřeně snaží o komplexnější přístup k Murakamiho dílu (v Japonsku Norihiro Kató a Kazuo Kuroko, v USA Jay Rubin) se mnohdy neubrání mylným interpretacím textů, zaviněných právě a především nesystematickým přístupem. Také oni čtou, ale nepřečtou.

O románech Haruki Murakamiho už toho bylo v Japonsku i ve světě napsáno skutečně velmi mnoho. Typickým rysem valné části takových prací ovšem bývá, že se bez zřetele k celkovému kontextu zaměří na určitý aspekt Murakamiho díla, interpretují jej *per se* a následně vysloví závěr, k němuž lze nacházet i pádné protiargumenty. Tak může

následně mluvit například kritik Minato Kawamura ve své analytické studii, jejíž název lze přeložit do češtiny jako *Jak číst Haruki Murakamiho* (sic!) o tom, že je pro něj Murakamiho literatura pouhou *změť symbolů*, které je možno nerušeně donekonečna trávit, a nikoli literaturou, nýbrž jen *nezá vaznou hrou s jazykem*,²⁶⁴ ačkoli lze dovodit, že v sobě mají Murakamiho díla silný a zcela závazný kritický náboj vůči japonské společnosti. A tak se může následně ve svých rozborech domnívat například Philip Gabriel, americký překladatel Murakamiho díla, že se Murakami poprvé pustil do zkoumání temných stránek japonské historie z doby druhé světové války v NDK²⁶⁵, ačkoli je patrné, že tak autor učinil již mnohem dříve v HMB a první kritickou sondu do této tematiky podnikl již ve své literární prvotině KUK.

Interpretace Murakamiho románů zkrátka nelze stavět na detailech, vytržených z kontextu, a to z toho důvodu, že u Murakamiho obvykle podobné detaily bývají do celkového kontextu velice pečlivě vsazeny a teprve v jeho rámci nabývají konečný smysl. Jde tu o podobný problém, jako bychom se pokoušeli hodnotit shlédnutý film výhradně na základě obrazu, který nám v něm nejvýrazněji utkvěl. Filmový příměr zde nevolíme náhodou. Jay Rubin, další z Murakamiho amerických překladatelů, mluvívá o jeho textech jako o „hudbě slov“.²⁶⁶ Vzhledem k Murakamiho důkladné obeznámenosti s filmovými postupy a dokonce i někdejšímu úmyslu stát se scénáristou²⁶⁷ které sám Rubin zmiňuje, by však bylo možná vhodnější mluvit ne o hudbě, ale o *filmech* slov. Filmových románech, k nimž autor „předtáčí materiál“ ve svých povídkách a takto vzniklé obrazy pak komponuje do celkového příběhu.

264 Minato, Kawamura. *Murakami Haruki wo dó jomu ka*, Tókyó:Sakuhinša, 2006, str. 228.

265 Gabriel, Philip. *Spirit Matters*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006, str. 89.

266 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005

267 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005, str 21.

O mnoho lepší není situace ani v případech, kdy se kritika či badatelé pokoušejí o systematictější výklad. Představiteli takového přístupu jsou zejména Kazuo Kuoroko, Jay Rubin a Norihiro Kató. Jejich práce ovšem z pohledu Chatmanova rozlišování mezi čtením a přečtením poukazují na dva zásadní nedostatky, jichž se lze v tom ohledu dopustit. Prvním, ne až tak závažným, je *nedostatečná systematicčnost* čtení, která u Murakamiho nutně vede k ulpívání na povrchu narativního diskursu a tedy zákonitě k situaci, kdy byla zkoumaná díla spíše *čtena než přečtena*. Problémem tohoto přístupu je především to, že je nepřesný.

Tak se může domnívat i patrně nejserióznější japonský Murakamiho kritik, jemuž jinak nelze upřít snahu o solidní přístup a pochopení problému, Kazuo Kuroko, že se Murakami Haruki v svých prvních dílech nejprve pouze utápí ve vzpomínkách na minulost a o japonskou společnost začíná jevit zájem až od románu KMTN, a hodnotit v tom smyslu například román DDD jako dílo, v němž se ti, kteří přežili, musí bolestně vyrovnávat s okolní realitou,²⁶⁸ ačkoli je při bližším pohledu do příběhu DDD zřejmé, že přes jistou oprávněnost Kurokova náhledu jde naopak *především* o drsnou kritiku stavu společnosti, která funguje jako jeden velký obchod s prostitucí.

Na nesystematické čtení v mnoha ohledech doplácí i Rubinova již zmiňovaná studie *Haruki Murakami and the Music of Words*, v níž se mu následně například v případě PB evidentně nedaří proniknout do hloubkové struktury textu a jak už jsme uváděli, čte například scénu s telefonním rozvaděčem jako „*an absurd ritual for a meaningless object, this funeral reveals the ‚illusion‘ of thinking that a human life has any more meaning than that of a switch-panel*”²⁶⁹, přičemž zde ve skutečnosti jde o Murakamiho symbol pro zdůraznění významu

268 Kuroko, Kazuo. *Sóšicu no monogatari kara tenkó no monogatari e*, Tókjó: Bensei šuppan, 2007, str. 180.

269 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005, str 53-54.

komunikace mezi lidmi.

Druhým, podstatně závažnějším a nebezpečnějším lapsem, jehož se při systematictější interpretaci Murakamiho textů dopouští Norihiro Kató, je nedůslednost, spojená na druhou stranu paradoxně s precizní pečlivostí. Problémem tohoto přístupu je především to, že je v mnoha ohledech zavádějící.

Kató ve své dvoudílné studii *Murakami Haruki: Jeró pédži*²⁷⁰ (Murakamiho zlaté stránky) za pomoci týmu rešeršérů pouští do velmi systematického sestavování časových os příběhů. Výsledné časové osy a diagramy souvislostí, jichž je studie následně plná, však zároveň činí dojem, jako by zcela opomíjely skutečnost, že mají tyto příběhy vždy v sobě odkazy na historické události. A to události velice přesně datované a logicky tak navazující na rovněž časově velice přesnou dataci událostí vlastního příběhu, které se tak stávají přímým důsledkem historie, jenž v románech svými temnými stíny každou chvíli „nečekaně“ zasahuje protagonistům do života. O tomto aspektu Murakamiho románů se však (na rozdíl například od Rubinovy *Music of the Words*) z *Jeró pédži* mnoho nedozvíme. Výsledným dojmem z *Jeró pédži* je tak obraz, kdy se uprostřed precizně odhalovaných souvislostí mezi nejrůznějšími aspekty komunikace postav či prvky struktury příběhu nakonec v textu studie otevírá nápadné bílé místo a oblast významného mlčení.

Zahraniční návštěvníci Tokia, prostoru v němž se odehrávají alespoň zčásti příběhy všech prvních třinácti Murakamiho románů, občas přirovnávají svou první zkušenost s krajinou tohoto velkoměsta s dojmem po požití drogy. Volí přitom výrazy jako „Walking through Tokyo seems like a big acid trip,”²⁷¹ či „Tokyo was what I'd imagine an

270 Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki: Jeró pédži*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004 a Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki: Jeró pédži 2*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004

271

https://www.reddit.com/r/videos/comments/3xp2y4/a_short_video_of_my_trip_to_japan_330/

acid trip to be like. Weird, fun and very addictive.”²⁷² Popis prostředí, které je v Murakamiho románech reprezentantem světa *rozvinutého kapitalismu*, se vlastně obdivuhodně dobře prolíná s charakteristikami, jež bychom mohli vyslovit k Murakamiho narativnímu diskursu. Ten se tak vlastně stává jednou velkou metaforou světa²⁷³, v němž Murakamiho protagonisté žijí. Murakamiho narativy svou stavbou a funkcí přímo reprezentují svět Tokia a svět prudkého hospodářského růstu. Jevům, postavám a jejich výpovědím se v něm mnohdy vůbec nedá věřit a musíme pátrat, co se skrývá v jejich pozadí. Murakamiho vyprávění si hraje s čtenáři na detektivní román, na jehož konci není přímo prozrazeno řešení, pouze poskytnuty veškeré indicie, poukazující k pachateli. Vzhledem k tomu, že je „pachatelem“ zhusta právě nedořešená vina z minulosti, je vlastně Murakamiho narativní diskurs, určený primárně japonským čtenářům, až téměř podvratný. Jako by je neustále vybízel, aby zkusili sami pátrat a jakožto cíl, k němuž se výsledně dopátrají, jim poskytuje temné a zamlčované kapitoly z japonských dějin.

K dalšímu z typických prvků tohoto Murakamiho zastíracího diskursu pak patří vydatná metaforičnost, již texty opravdu doslova „žijí“. Metaforické obrazy a kafkovské metonymie tak neustále napadají povrchní logičnost textu a narušují ji v podobě nejrůznějších navenek *absurdních prvků*, které se ovšem při bližším čtení ukážou být alegoriemi skrytých obžalob (herní automat jako volání výčitek svědomí, ovce jako symbol válečné viny, jednorožec jako alegorie fatálního nezájmu o své okolí, telefonní rozvaděč jako symbol významu udržování komunikace).

272 <http://www.girlgonevagabond.com/10-days-japan-itinerary-first-timers/>

273 K velmi podobným závěrům o mimetické funkci Murakamiho narativního diskursu, dochází, byť ze zcela odlišných východisek, například Michael Seats ve své studii *Murakami Haruki, The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*.

A konečně zmiňme i mozaikový princip, uplatněný například v DDD, kdy autor pracuje s nenápadnými prvky, zdánlivě nahodile rozesetými v textu, které pak v duchu poetiky *double image* vytvářejí dohromady zcela jiný obraz příběhu, než by se na první pohled zdálo

Twainovo motto o hrozbě stíháním, vypovězením a zastřelením²⁷⁴ všem, kdo by pokoušeli nahlížet hlouběji pod povrch narativního diskursu, které jsme původně zvolili pro záhlaví této práce z důvodů odlehčení jako vtipnou narážku pro hlubší zkoumání Murakamiho narativních textů, tak nakonec (neboť je ve skutečnosti samo narážkou na tehdejší jižanský otrokářský systém, proti němuž jsou *Dobrodružství Huckleberryho Finna* namířena) nevyznívá, aplikováno na Murakamiho narativy, až tolik jako vtipný bonmot, jako spíš varování, že se čtenář nebezpečně přibližuje katóovským bílým místům obecné interpretace, oblasti, nad kterou kritiky významně mlčí. Dodejme ještě, že Murakamiho odpovědí tomuto mlčení pak může být obdobná poetika záměrně prázdných míst v příbězích (například v příběhu Naoko v NM), které pak působí jako křik ticha, upozorňující na problém.

8.4. Závěrem: Příčiny a důsledky jako klíč k Murakamiho příběhům a jejich protagonistům

Rámec příčiny a důsledku, jehož jsme zde v duchu Kubíčkovy definice²⁷⁵ užívali k oddělení příběhů Murakamiovských textů od jejich diskursu metodou abstrahování, se nakonec ukazuje být kategorií, v

274 Držíme se zde překladu Františka Gela. In: Twain, Mark. *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1956, str. 5.

275 Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří, Bílek, Petr A. *Naratologie (Strukturální analýza vyprávění)*, Praha – Podlesí: Dauphin, 2013, str. 36

níž se naratologický pojem prolíná a plně shoduje s logikou výstavby, kterou se řídí Murakamiho příběhy. Ty, jak jsme viděli, stojí právě na principu příčiny a důsledku, konceptu původně buddhistickém, který však obecně zdomácněl v japonském slovníku. Výraz pro něj zní *inga* (因果) a elektronická verze japonsko-anglického slovníku vydavatelství Kenkjúša jeho smysl vykládá v hlavních významech následně: Příčina a následek, odplata za předchozí činy, karma a zasloužený osud.

Bibliografie

Primární prameny

Murakami, Haruki. *Afutádáku*, Tókjó: Kódanša, 2008

Murakami, Haruki. *Dansu, dansu, dansu*, Tókjó: Kódanša, 2004

Murakami, Haruki. *Hicudži wo meguru bóken*, Tókjó: Kódanša 1998,

Murakami, Haruki. *1Q84*, Tókjó: Šinčóša 2010

Murakami, Haruki. *Kaze no uta wo kike*, Tókjó: Kódanša, 1997

Murakami, Haruki. *Kokkjó no minami, taijó no niši*, Tókjó: Kódanša 2001

Murakami, Haruki. *Nedžimakidori kuronikuru*, Tókjó: Šinčóša 1999

Murakami, Haruki. *Noruwei no mori*, Tókjó: Kódanša, 1991

Murakami, Haruki. *Sekai no owari to hádoboírudo wandárandó*, Tókjó: Šinčóša, 2006

Murakami, Haruki. *Supútoniku no koibito*, Tókjó: Kódanša, 2001

Murakami, Haruki. *Šikisai wo motanai Tazaki Cukuru to kare no džunrei no toši*, Tókjó: Bungei šundžú, 2013

Murakami, Haruki. *Umibe no Kafuka*, Tókjó: Šinčóša, 2005

Murakami, Haruki. *1973 nen no pinbóru*, Tókjó: Kódanša, 1983

Sekundární prameny v japonštině

Abe, Kazue. *Jókaigaku njúmon*, Tókjó: Juzankaku, 2004

Hirano, Džun. *Zero no rakuen: Murakami Haruki to bukkjó*, Tókjó: Rakkóša, 2008

Kabat, Adam. *Jókaisóši kuzušidži njúmon*, Tókjó: Hakušobó, 2001

Kató, Norihiro: „Murakami Haruki no sekai“,

Kató, Norihiro. “Sekai no hazure no kaze” , in *Murakami Haruki ronšú* 2, Murakami Haruki Study Books 2, Tókjó: Wakakusa šobó, 2006

Kató, Norihiro. *Kanósei tošite no sengo ikó*, Tókjó: Iwanami šoten, 1999

Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki Ieró pédži*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004

Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki Ieró pédži Part 2*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004

Kató, Norihiro. *Tekusuto kara tóku hanarete*, Tókjó: Kódanša, 1999

Kató, Šúiči. *Nihonbunka ni okeru džikan to kúkan*, Tókjó: Iwanami Šoten, 2007

Kawamoto, Saburó. „Umibe no Kafuka“, in *Murakami Haruki ronšúsei*, Murakami Haruki Study Books 3, Tókjó: Wakakusa šobó, 2006

Kawamura, Minato. *Murakami Haruki wo dó jomu ka*, Tókjó: Sakuhinša, 2006

Kodžiki, Tókjó:Iwanami šoten, 2007

Kókecu, Acuši. *Watašitači no sensó sekinin*, Tókjó: Gaifúša, 2009.

Komacu, Kazuhiko. *Nihondžin no ikaikan*, Tókjó: Serika šobó, 2006

Kuroko, Kazuo. *Murakami Haruki, “Sóšicu” no monogatari kara, “Tenkó” no monogatari e*, Tókjó: Bensei šuppan, 2007

Murakami, Haruki. *Hotaru, Naja wo jaku, Sono ta no tanpen*, Tókjó: Šinčóša, 1996

Murakami, Haruki. *Šokugjó tošite no sakka*, Tókjó: Switch Press, 2015

Murakami, Haruki, Itoi, Šigesato. *Jume de aimašó*, Tókjó: Kódanša, 2007

Murakami, Haruki. *Panja saišúgeki*, Tókjó: Bungei šundžú, 2003

Murakami Haruki Kenkjúkai (ed.). *Murakami Haruki sakuhin kenkjú džiten*, Tókjó: Kanae šobó, 2007

Nakamata, Akio. Bungaku: *Posuto Murakami no Nihon bungaku*, Tókjó: Asahi šuppanša, 2002

Sanjútei Enčó. *Botandóró*, Tókjó: Iwanami šoten, 2007

Sanjútei Enčó. *Šinkei kasanegafuči*, Tókjó: Iwanami šoten, 2006

Suzuki, K., Hajaši, K., Nomura, K.(ed.) *Onna no kaiigaku*, Tókjó: Šójóšobó, 2007

Takahaši, Tošio. *Horá šósecu de meguru "gendaibungakuron"*, Tókjó, Takaradžimaša šinšo, 2007

Sekundární prameny v ostatních jazycích

Armbruster, Ludvík. *Tokijské květy*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2011

Armstrongová, Karen. *Krátká historie mýtu*, Praha: Argo, 2006

Bethe, Monica, Emmert, Richard. *Aoinoue*, Tókjó: National Noh Theatre, 1997

Boháčková, Libuše, Winkelhöferová, Vlasta. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama, 1987

Buruma, Ian. *The Wages of Guilt*, London, Sydney, Glenfield, Bergvlei: Vintage, 1995

Čapek, Karel. *Poznámky o tvorbě*, Praha: Československý spisovatel, 1960

Derichs Claudia, *Japan. „1968“ – History of a Decade, 1968: Memories and Legacies of a Global Revolt*, Washington DC: German Historical Institute, Bulletin Supplement 6, 2009

(dostupné online na

https://www.ghi-dc.org/fileadmin/user_upload/GHI_Washington/Publications/Supplements/Supplement_6/bus6_089.pdf) [přístupné 23.2.2017]

Eco, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*, Praha: Argo 2013

Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH, 2009

Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*, Praha: OIKOYMENH, 2006

Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012

French, Howard. „*Seeing a Clash of Social Networks, a Japanese Writer Analyzes Terrorists and Their Victims.*“ In *New York Times*, October 15, 2001, (dostupné online na

<http://www.nytimes.com/2001/10/15/arts/seeing-clash-social-networks-japanese-writer-analyzes-terrorists-their-victims.html>

[přístupné 23.2.2017]

Frye, Northrop. *Anatomie kritiky*, Brno: Host, 2003

Gabriel, Philip. *Spirit Matters – The Transcendent in Modern Japanese Literature*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006

Gončarov, Ivan Alexandrovič. *Oblomov*, Praha: SNKLU, 1963

Hamiru Aquí. *70 Japanese Gestures*, Tókjó: IBC Publishing, 2004

Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*, Praha: KLP, 1994

Hodrová, Daniela. *...na okraji chaosu*, Praha: Torst, 2001

Hodrová, Daniela. *Poetika míst*, Praha: Nakladatelství H&H, 1997

Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*, Jinočany: Nakladatelství H&H, 1993

Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008

Imamichi, Tomonobu, Ethics, East and West, in The Kodansha Encyclopedia of Japan

Jaspers, Karl. *Otázka viny – příspěvek k německé otázce*, Praha: Academia, 2009.

Jurkovič, Tomáš. „*Johnnie Walker and Colonel Sanders – an interpretation on the role of those iconic images in Haruki Murakami's novel, Kafka on the shore*“, in *Hikaku nihongaku kjóiku kenkjú sentá kenkjúnenpjó dai 8 gó*, Tókjó: Očanomizudžošidaigaku Hikaku nihongaku kjóiku kenkjú sentá, 2008

Kalvodová, Dana, Novák, Miroslav. *Vítr v piniích*, Praha: Odeon, 1975

Kerr, Alex. *Dogs and Demons*, Penguin Group 2001

Koschmann, J. Victor, The Debate on Subjectivity in Postwar Japan: Foundations of Modernism as Political Critique, *Pacific Affairs*, 54, 1981-1982, č. 4, s. 609-631, Pacific Affairs, University of British Columbia, <http://www.jstor.org/stable/275788>

Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří, Bílek, Petr A.: *Naratologie (Strukturální analýza vyprávění)*, Dauphin, Praha – Podlesí 2013

Labus, David. *Japonsko*, Praha: Libri 2009

Lacová, Eva. „Zbytečný člověk“ v ruské literatuře 19. století. Magisterská diplomová práce, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2012, vedoucí práce doc. PhDr. Josef Dohnal, CSc

Lakoff, George – Johnson, Mark. *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host, 2002

Lebra, Takie Sugiyama. *Japanese Patterns of Behavior*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1976,

Lexikon východní moudrosti – Buddhismus, Hinduismus, Taoismus, Zen, Olomouc: Votobia/Victoria Publishing Praha, 1996

Líman, Antonín, *Mezi nebem a zemí*, Praha: Academia, 2001

Macúchová, Klára. *Nejaponský román japonského autora*, in: Murakami, Haruki. *Norské dřevo*, Praha: Odeon, 2002.

Mertlík, Rudolf. *Starověké báje a pověsti*, Praha: Svoboda, 1989

Mikyong Kim, Schwartz, Barry (ed.) *Northeast Asia's Difficult Past – Essays in Collective Memory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010

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

Murakami, Haruki. *Hon na ovce*, Bratislava: Slovart, 2004

Murakami, Haruki. *Kronika ptáčka na klíček*, Praha: Odeon, 2014

Murakami, Haruki. *Tancuj, Tancuj, Tancuj*, Bratislava: Slovart, 2006

Murakami, Haruki. *Wind/Pinball*, Vintage, Harvill press, 2015, překlad Ted Goossen

Oguma Eiji. "Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil", *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 13, Issue 11, No. 1, March 23, 2015. (přístupné online na <http://apjif.org/2015/13/11/Oguma-Eiji/4300.html>)

Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumění*, Brno: Masarykova Univerzita, 1998.

Propp, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany: Nakladatelství H&H, 2008

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

Rimon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001

Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005

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

Seats, Michael. *Murakami Haruki – The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Plymouth: Lexington Books, 2006

Sutter, Rebeca. *The Japanization of Modernity*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Asia Center, 2008

Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*, Praha: Triáda, 2000

Twain, Mark. *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1992

Twain, Mark. *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1956

Vasiljevová, Zdeňka. *Dějiny Japonska*, Praha: Svoboda, 1986

Japanese Studies Annual Bulletin Vol.8 (March 2012), Ochanomizu University, Tokio.

2002 *Znak, struktura, vyprávění* (Brno:Host)

Internetové zdroje

https://www.reddit.com/r/videos/comments/3xp2y4/a_short_video_of_my_trip_to_japan_330/ [přístupné 20.3.2017]

<http://www.girlgonevagabond.com/10-days-japan-itinerary-first-timers/> [přístupné 20.3.2017]

https://en.wikipedia.org/wiki/Asama-Sansō_incident
[přístupné 20.3.2017]

https://en.wikipedia.org/wiki/Hear_the_Wind_Sing
[přístupné 20.3.2017]

https://en.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft
[přístupné 20.3.2017]

https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_E._Howard
[přístupné 20.3.2017]

<https://ja.wikipedia.org/wiki/義経%3Dジンギスカン説>
[přístupné 20.3.2017]

https://en.wikipedia.org/wiki/Comfort_women
[přístupné 20.3.2017]

