

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Vojtěch Koutník

*Téma japonské válečné minulosti v krátké  
próze Murakami Harukiho*

*The Theme of Japanese Imperialistic Past in  
Short Stories of Murakami Haruki*

Praha 2010

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

## **Poděkování**

Na úvod práce bych chtěl poděkovat svému vedoucímu práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za celkovou pomoc a morální podporu a svému konzultantu Mgr. Tomáši Jurkovičovi za pohotové odpovědi na mé dotazy. Dále bych chtěl poděkovat personálu knihovny Mezinárodního centra Japan Foundation v Ósace, neboť bez jejich ochotné pomoci bych neobjevil několik klíčových zdrojů, které jsem v práci použil.

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.*

*V Praze dne*

*podpis*

## Anotace

Tato práce se zabývá zobrazením japonské válečné a imperialistické minulosti v díle Murakami Harukiho. Vzhledem k limitovanému rozsahu se práce nezabývá rozsahově delšími díly, ale je zaměřena na rozbor válečných motivů a témat v povídkách *Tonī Takitani* a *Čūgoku yuki no surou bōto*. Práce se snaží odhalit způsoby, jakými je historie v těchto dílech vnímána a jakými je zobrazována, a osvětlením podstaty jednotlivých symbolů odhalit skrytou kritiku a pocit viny vůči ostatním národům, které byly poškozeny japonským imperialismem.

**Klíčova slova:** Murakami Haruki, soudobá literatura, *Tony Takitani*, *Pomalá loď do Číny*, japonský imperialismus

The aim of this study is the depiction of Japanese imperialistic past in the works of Murakami Haruki. Considering the limited space of the study, the focus has not been placed on Murakami's novels but rather on the literary analysis of two short stories: *Tonī Takitani* and *Chūgoku yuki no surou bōto*. The study tries to discover the ways, in which the history is perceived and depicted, and tries to enlighten the nature of symbols in order to reveal the hidden critique and feeling of guilt towards other nations damaged by Japanese imperialism.

**Keywords:** Murakami Haruki, contemporary literature, *Tony Takitani*, *Slow Boat to China*, Japanese imperialism

## Poznámka

Japonská jména jsou uváděna v tradičním pořadí, tj. nejdříve příjmení poté vlastní jméno. Úryvky z povídek *Toní Takitani* a *Čúgoku juki no surou bóto* jsou přeloženy z japonštiny (informace o edici v kapitole Použitá literatura), s občasným přihlédnutím k anglickému překladu Jaye Rubina a Alfreda Birnbauma, za který jsem velmi vděčný. Japonská jména jsou uváděna v české transkripci, čínská jména v transkripci pinyin. Výjimku tvoří známá místní a vlastní jména (Šanghaj, Jang-c'-t'iang, Čankajšek), která jsou uváděna v počeštěné podobě. Jména čínských autorů v seznamu použité literatury jsou uvedena v přepisu jazyku daného pramenu.

## Obsah

1. Úvod.....	7
1.1 Murakami Haruki.....	7
1.2 Murakamiho tvorba – džun vs taišú bungaku.....	10
2. Zobrazení historie v Murakamiho díle.....	13
2.1 Historie a historiografie v postmoderním diskursu.....	13
2.2 Pomalá loď do Číny.....	14
3. Rozbor povídky Tony Takitani.....	19
3.1 Chronologie díla .....	20
3.2 Styl a kompoziční výstavba .....	22
3.3 Rozbor jednotlivých postav.....	24
3.3.1 Takitani Šózaburó.....	25
3.3.2 Šózaburó a Tony – národní charakter dvou různých ér.....	27
3.4 Šanghaj za Šózaburóa .....	30
3.5 Šanghaj jako oáza míru?.....	32
3.6 Vězení, návrat domů a vyobrazení americké okupace.....	34
4. Závěr.....	36
5. Použitá literatura.....	38

## 1. Úvod

V této práci si přiblížíme tvorbu Murakami Harukiho, jednoho z fenoménů soudobé japonské literární scény. Jeho romány byly přeloženy do více než 40 jazyků a jeho největší bestseller *Noruwei no mori* ノルウェイの森 (Norské dřevo) vydaný v roce 1987, kteréhož se prodalo nad 8 miliónů<sup>1</sup> výtisků, z něj učinil národní celebritu. Jeho popularita zůstává vysoká i dnes, v čemž nás utvrzuje například i fakt, že po vydání dlouho očekávaného románu *IQ84* v květnu 2009<sup>2</sup> se jen do září téhož roku prodalo nad 2 milióny výtisků.<sup>3</sup> Anglicky píšící japonská média o něm píší jako o „titánovi poválečné literatury“ a zároveň jej označují za „nejvlivnějšího a nejvíce mezinárodně uznávaného žijícího japonského spisovatele.“<sup>4</sup>

Čím si Murakamiho dílo takovou popularitu zasloužilo, je otázka, kterou se již zabývali mnozí. V Japonsku vzniklo i označení pro typ literatury, zabývající se interpretací či Murakamiho tvorbou obecně – takzvaný *Murakamiron*. V této práci se zaměříme na téma, které sice nebývá považováno za klíčové, ale i tak zaujímá v jeho tvorbě velmi důležité postavení, a to na téma druhé světové války. Práce se bude zabývat především povídkami *Čúgoku juki no surou bóto* 中国行きのスロウ・ボート (Pomalá loď do Číny) a *Toní Takitani* トニー滝谷 (Tony Takitani), jejíž rozbor první části bude pro tuto práci stěžejní. Na výše zmíněných ukázkách si ukážeme jakých metod a prostředků Murakami využívá pro zobrazení role, kterou Japonsko ve druhé světové válce hrálo.

### 1.1 Murakami Haruki

Murakami Haruki se narodil 12. ledna 1949 v Kjótu. Od mládí byl vášnivým čtenářem, obzvláště si oblíbil evropské klasiky jako Stendhala, Tolstého či Dostojevského a později ho okouzila americká „drsná škola“, a to především detektivní romány Raymonda Chandlera. Murakamiho tvorba oplývá přímými i nepřímými odkazy nejen na západní literaturu, ale i kinematografii a hudbu (vážnou, jazzovou, ale i populární jako například Beatles či Bob Dylan). Naopak v japonské literatuře a tradici nenalezl inspiraci téměř žádnou,

---

1 K listopadu 2005, zdroj: Asahi Shinbun.

2 Třetí díl vyšel teprve letos v dubnu 2010.

3 MARTIN, Alex. Murakami: Titan of Postwar Literature. *The Japan Times*. 29.9.2009.

4 Ibid.

k možnému zklamání jeho rodičů, kteří oba vyučovali japonskou literaturu na střední škole. Jak sám uvádí v jednom ze svých esejů:

„Ani jednou během svých formativních let jsem necítil hluboké citové pohnutí při četbě japonského románu.“<sup>5</sup>

Murakami sám uznává, že zájem o japonskou literaturu se u něj objevil až v pozdějším věku. Mezi jeho nejoblíbenější japonské autory patří jak Sóseki a Tanizaki, tak i Akutagawa Rjunosuke, k jehož nově vydané anglické edici sebraných povídek sepsal velmi kvalitní předmluvu.<sup>6</sup> Příčinu jeho odklonu od japonského kánonu v mládí můžeme hledat v zaměření jeho rodičů. Jak sám Murakami při rozhovoru pro *San Francisco Chronicle* uvedl, chtěl jednoduše dělat něco jiného než otec. A proto si tak oblíbil četbu Kafky, Dostojevského a Tolstého.<sup>7</sup>

Existují jisté spekulace, že to byla právě postava Murakamiho otce, která podnítila jeho zájem o japonskou imperialistickou minulost.<sup>8</sup> Jak si již povšiml Jay Rubin, Murakami se ve svých rozhovorech vyhýbá zmínce o žijících lidech, kteří by se mohli cítit jeho komentářem dotčeni, a obzvláště nerad mluví o svém otci. Také v jeho pracích narážíme například na mnoho strýčků, ale málokdy některá z postav zmiňuje svého otce (jedna z výjimek je jeho nejnovější román *1Q84*). Tento blok se alespoň zčásti podařilo překonat Ianu Burumovi, při tvorbě Murakamiho profilu pro magazín *New Yorker*:

„Před válkou, byl Murakamiho otec slibným studentem na Kjótské univerzitě. Poté byl odveden do armády a vyslán bojovat do Číny. Jednou, když byl Murakami ještě dítě, zaslechl svého otce mluvit o nějaké velice šokující zkušenosti z Číny. Nemůže si přesně vybavit, o co šlo, ale vzpomíná, že byl hluboce otřesen.“<sup>9</sup>

Toto odcizení, ke kterému tehdy mezi ním a otcem došlo, mohlo mít za následek jeho bezradnost při představě, jak by se sám postavil do role otce. Murakami je do dneška

---

5 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.15.

6 AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Rashōmon and Seventeen Other Stories*. Přel. a vybr.: Jay Rubin, Předml.: Haruki Murakami. London: Penguin Books, 2006.

7 MARTIN, Alex. Murakami: Titan of Postwar Literature. *The Japan Times*. 29.9.2009.

8 Termín japonský imperialismus je v práci využit pro označení historického období, kdy Japonsko již dosáhlo rovnoprávného postavení se západními mocnostmi a svou zahraniční politiku zaměřilo na zahraniční expanzi. Konec japonského imperialismu přinesla až porážka ve II. světové válce.

9 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.18.



bezdětný. Je také možné, že právě z této studně do podvědomí zatlačených vzpomínek, načerpal Murakami inspiraci ke svému nejděsivějšímu zobrazení války ve svém mistrovském díle *Nedžimakidori kuronikuru* ねじまき鳥クロニクル (Kroniky ptáka na klíček). Toto nepřímo prožité otcovo trauma a z něj vycházející pocit viny nám prostupuje mnoho jeho díly, v rané tvorbě nejvýrazněji v povídce *Čúgoku juki no surou bóto*.

Svůj vysokoškolský diplom získal na univerzitě Waseda v Tokiu. Za obor si zvolil drama, ale přednášky se mu zdály nudné a za celý čas strávený na univerzitě nebyl v divadle prý ani jednou.<sup>10</sup> Spíše než divadlo ho uchvátil film a chtěl se stát scénáristou. Ovšem brzy tuto svou ambici opustil, neboť si uvědomil, že k tomu, aby ze scénáře vznikl hotový produkt, by bylo nutné spolupracovat s mnoha dalšími lidmi, což nesešlo jeho samotářské, individualisticky založené povaze. Ke scénáristice se Murakami částečně vrátil až o mnoho let později například ve své novele *Afterdark* アフターダーク, 2004 (Afterdark), která hojně využívá prostředků scénáristického stylu.

Murakami nastoupil na univerzitu v dubnu 1968, tedy v době, kdy vrcholily studentské demonstrace a aktivity radikálního studentského hnutí, až do takové míry, že přijímací zkoušky v roce 1969 na mnohé univerzity musely být zrušeny a nepokoje paralyzovaly činnost neuvěřitelných 110 univerzit.<sup>11</sup> Studenti zabarikádovaní na svých kampusech byli rozehnáni až policií na podzim téhož roku. Pro Murakamiho tvorbu je tento bod v historii zlomový – rok 1969 jako rok slibů a rok 1970 jako rok nudy.<sup>12</sup> Tyto zkušenosti a deziluzi ze studentského hnutí je možné vyčíst v mnoha jeho románech i povídkách (klíčovou úlohu hraje například v *Noruwei no mori*, ale i v jeho raných dílech jako *Kaze no uta wo kike* 風の歌を聴け (Naslouchej písni větru)).

Na univerzitě se také seznámil se svou budoucí ženou Takahaši Jóko, se kterou si v roce 1974 otevřel jazzový bar Peter Cat (své studium dokončil až o rok později s diplomovou prací na téma *Motivy cesty v americké kinematografii*). Jak Murakami řekl při své přednášce v Berkeley, již jako student v sobě cítil jakousi nejasnou potřebu něco napsat, ale nikdy s ní

---

10 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.20.

11 BEER, Lawrence, W. Japan 1969: "My Homeism" and Political Struggle. *Asian Survey*. Leden 1970, Vol. 10, No.1, s. 43-55.

12 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.24.

nic nedělal. Až o několik let později při sledování baseballového zápasu si uvědomil, že teď nastal ten pravý čas napsat knihu. Tento pocit byl pro Murakamiho doslova jako zjevení. Od té chvíle každý den po zavření klubu hodinu či dvě strávil psaním. Jeho styl, originální ve své jednoduchosti, vznikl právě z tohoto časového presu, kdy na nic jiného, než na jednoduché svižně psané věty, nebyl čas.<sup>13</sup> A tak se zrodilo jeho první dílo *Kaze no uta wo kike*, které vyhrálo cenu pro začínající autory literárního magazínu Gunzó. Rozhodnutí stát se spisovatelem na plný úvazek přišlo až o dva roky později. Od té doby vyprodukoval celou řadu velmi dobře přijatých románů, pár desítek krátkých povídek a cestovních deníků ze života v cizině. Kromě autorské činnosti se Murakami horlivě věnuje i činnosti překladatelské, která zpřístupnila jeho tak oblíbenou americkou literaturu japonské veřejnosti. Jedná se především o dílo F. S. Fitzgeralda, R. Carvera, J. Irvinga, T. O'Briena, T. Capoteho a mnohých dalších. Jeho překlady i romány velmi ovlivnily mladou nastupující generaci autorů – až do té míry, že v roce 1991 dva ze čtyř finalistů na cenu Gunzó byli zcela nepokrytí Murakamiho stylem ovlivnění. Sám editor časopisu Gunzó prý tehdejší situaci komentoval slovy: „Jeden Murakami je až až.“<sup>14</sup>

### 1.2 Murakamiho tvorba – *džun* vs *taišú bungaku*

Se založením Akutagawovy ceny v roce 1935 pro *džunbungaku* 純文学 (čistá literatura<sup>15</sup>) a Naokiho ceny pro *taišú bungaku* 大衆文学 (populární literaturu) se na japonské literární scéně definitivně ustanovilo dichotomní dělení literatury na *džun* a *taišú*. Statutem, vývojem a vzájemným vztahem těchto dvou literárních proudů se mimo jiné zabýval Matthew C. Strecher<sup>16</sup>, z jehož rozboru práce literárního kritika Hirana Kena budu nyní vycházet.

Literatura *džunbungaku* je charakteristická svou vysokou uměleckou hodnotou, realističností a aktuálností námětu a v neposlední řadě výchovným didaktickým rázem („social commitment“). Velký důraz je také kladen na subjektivitu a zaznamenání vlastních

---

13 Ibid. s. 30-31.

14 Ibid s. 75.

15 *Japonsko-český studijní znakový slovník* (D. Labus; J. Sýkora. II. vyd. Praha: Paseka, 2005) uvádí „ušlechtilá“ literatura.

16 STRECHER, Matthew, C. Purely Mass or Massively Pure? The Division between 'Pure' and 'Mass' Literature. *Monumenta Nipponica*. 1996, Vol. 51, No.3, s. 357-374.

pocitů a zkušeností autora. Je tedy přirozené, že za ideální projev *džunbungaku* je považován román v ich-formě (*watakuši šósecu*), který je charakteristický svým většinou autobiografickým, konfesním rázem. Pro vysokou komplexnost a složitost stylu však zůstává tato literatura dostupná pouze velmi úzké vrstvě, některá díla až do té míry, že je kritik Naoki Sandžúgo nazývá *bundan šósecu*, neboli dílo psané výlučně pro členy *bundanu* (literární kruh) a pro běžného smrtelníka nepochopitelné. V pojetí *džunbungaku* je literatura uměním, psaná primárně jako umělecké vyjádření pro uspokojení autora, nikoli pro uspokojení čtenáře, tzv. umění pro umění samotné („art for art's sake“).

Populární literatura neboli *taišú bungaku* je oproti tomu psána velmi jednoduchým stylem, což ji činí dostupnou nejširším masám veřejnosti. Její hlavní specifikum je žánrovost, tedy předvídatelnost vývoje zápletky. Hlavním cílem autora je spíše vysoký počet prodaných výtisků nežli formulace svých myšlenek a zkušeností. Literatura je vnímána jako forma zábavy a ne jako forma umění.

Do jaké z výše uvedených kategorií tedy spadá dílo Murakamiho Harukiho? Na pomoc si vezmeme jeden z dalších Strecherových textů *Beyond Pure Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki* uveřejněného v *The Journal of Japanese studies*:

„Murakami stojí někde mezi extrémně inventivními experimentálními texty Óeho Kenzaburóa a velmi žánrovými, zábavnými leč monotónně uniformními romány Akagawy Džiróa. Částečně lze toto přikládat Murakamiho odmítnutí literatury jakožto „umění“ dnešní doby, což se také odráží v jeho snaze o vyvinutí literárního jazyka přístupného všem. Zatímco Óe svým pompézním stylem odděluje svá díla od těch, která jsou čitelná každému, tak Murakami se spoléhá na jednoduchý a čitelný jazyk. Pokud se v jeho textech vyskytuje nějaká umělecká hodnota, tak pak to není ve stylu, ale v příběhu.“<sup>17</sup>

Murakami se sám odmítá řadit mezi velké spisovatele *džunbungaku*, ani se však proti nim ostře nevymezuje. Jak řekl v rozhovoru s novinářem Kawamotem Saburóem v roce 1985: „Nikdy mě nenapadlo stavět se proti paradigmatům *džunbungaku*, ani k ní vytvářet antitezi. Dokud jsem mohl psát, jak chci a co chci, tak jsem si nedělal starosti o to, zdali již existující

---

17 STRECHER, Matthew, C. *Beyond Pure Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*. *The Journal of Asian Studies*. Květen 1998, Vol. 57, No. 2, s. 354-378.

typy děl budou ve své existenci pokračovat.“

I přesto, že sám Murakami se k žádnému literárnímu směru nehlásí, dá se jeho dílo zařadit k postmodernímu hnutí.<sup>18</sup> Ať již výběrem námětů (např. obchod s informacemi v *Sekai no owari to hádaboirudo wandárandó* 世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド [Konec světa a Hard-boiled wonderland] ), hlavními tématy (kritika konzumní kapitalistické společnosti; stát jako všudypřítomná vše-ovládající entita), tak i experimentální výstavbou svých románů (kopírování žánrového modelu s nečekanými zvraty, přesuny a většinou nejasným závěrem) a artikulovanými pochybnostmi o funkčnosti jazyka jako spolehlivého komunikačního média, kteréžto stojí za neschopností postav vyjádřit sebe sama, což vede k absenci dialogu a těžko definovatelnému pocitu osamělosti, který je typický pro Murakamiho hrdiny.

---

<sup>18</sup> Postmodernismus – shrnující název pro tendence, které se začaly objevovat v umění na konci 60. let, se záměrem překonat avantgardu a modernismus. Jedná se o hnutí velmi rozmanité, mezi jeho hlavní rysy patří zpochybňování doposud uznávaných hodnot, kulturní relativismus, stírání rozdílů mezi realitou a fikcí, rušení odstupu vysokého umění od produktů masové kultury. Jako typičtí postmoderní autoři bývají uváděni Umberto Eco, Kurt Vonnegut či Thomas Pynchon (Karpatský, 1997).

## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

Jak si již povšiml Matthew Strecher, jedno ze specifik historie v Murakamiho románech je takové, že historie politická (neboli „pravá“ historie) je stavěna na stejnou úroveň historie populární.<sup>19</sup> Rok 1963 není pro Murakamiho výjimečný jen jako rok smrti J.F. Kennedyho, ale také jako rok hitu „The Girl from Ipanema“ od Stana Getze; rok 1934 je stejně tak rokem sestavení prvního pinballového hracího automatu jako rokem, kdy se Hitler dostává ve Výmarské republice k moci. Jeden z dalších typických rysů Murakamiho přístupu k historii je mystifikace - stejně tak jako životní příběh neúspěšného spisovatele Dereka Heartfielda v *Kaze no uta wo kike*, tak historie pinballu v *1973-nen no pinbóru* 1973 年のピンボール (Pinball 1973) je zcela fiktivní. Murakami tedy vedle sebe staví nejen historii politickou a populární, ale i historii fiktivní a faktickou. Jak si ukážeme v následující podkapitole je právě toto jeden z typických rysů postmoderní tvorby.

### 2.1 Historie a historiografie v postmoderním diskursu

Hlavní snaha postmodernismu v oblasti historie a historiografie je poukázat na to, že objektivní historie jako taková neexistuje, vždy se jedná o víceméně subjektivní výklady historie sepišované a ovlivněné nejen samotným autorem-historikem, kulturním prostředím a ideologií na jejímž základě vzniká, ale i nedokonalostí samotného média, tedy jazyka. Někteří teoretici zacházejí až tak daleko, že tvrdí, že historie stejně jako literatura je tedy vlastně narativ, čímž staví obě formy na stejnou úroveň. Tyto závěry jasně vychází z postmoderní nedůvěry k funkci jazyka jakožto spolehlivého média a k jeho neschopnosti objektivně zaznamenat skutečnost. Murakamiho historiografická snaha je také veskrze subjektivní, neboť historie, která je nám v jeho románech předkládána, je historie filtrovaná očima protagonistů.

---

<sup>19</sup> STRETCHER, Matthew, C. *Dances with sheep: The Quest for identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Michigan: University of Michigan, 2002. s.160.

## 2.2 Pomalá loď do Číny

„*To nevadí, stačí oprášit a dá se to sníst.* S těmito slovy jsem najednou začal přemýšlet o své existenci jakožto lidské bytosti a o cestě, která leží přede mnou. A také o přirozeném bodu, do kterého tyto myšlenky směřují – o smrti. Přemýšlet o smrti je, alespoň pro mě, něco ohromně neurčitého. A z nějakého důvodu mi smrt vždy připomene Číňany.“ (13)

Nepříjemné téma japonské válečné minulosti Murakami nakouzl hned ve své zcela první povídce *Čúgoku yuki no surou bóto* (titul povídky podle populární písně Franka Loessera z 1948 - On a Slow Boat to China), kterou napsal v roce 1980. I přesto, že se jedná o povídku, kde Murakami běžně s tématy a stylem experimentuje, tak nemůžeme očekávat nějaké brutální naturalistické vyobrazení války, jako například u Óoky Šóheie. Naopak již v této rané povídce můžeme zřetelně vidět typický Murakamiovský přístup k dílu, jako je práce s nevědomím, nespolehlivost a podstata vzpomínky, těžko definovatelný pocit ztráty.

Povídka začíná snahou vypravěče vzpomenout si na prvního Číňana, kterého ve svém životě potkal, a následně jsou nám vyprávěny tři epizody z jeho života spojené právě s Číňany. Jeho nejranější vzpomínka pochází z roku 1959 či 1960, kdy jako student základní školy skládal cvičné testy (*mogi šiken*<sup>20</sup>) na škole pro čínské děti. Zkoušející byl kulhající Číňan ve středních letech. Spíše než toto kulhání, nás zaujme jeho symbolicky významná hůl, o kterou se vši pravděpodobností utřil ve válce, nás zaujme jeho symbolicky významná hůl, o kterou se opírá. Tato hůl z třešňového dřeva je popsána jako levná, hrubě opracovaná, a připomínající hole, které se prodávají v krámku se suvenýry na začátku turistických cest. Je zřejmé, že postava kulhajícího zkoušejícího tu symbolicky znázorňuje újmu, které čínské obyvatelstvo a celkově Čína kvůli Japonsku utřila, a levná hůl, jakožto obecný symbol podpory či pomoci, naznačuje, že japonská pomoc, omluva, či snaha o nápravu nebyla a není dostatečná. Tento skrytý význam ještě podtrhuje to, že hůl je vyrobena z dřeva třešně neboli sakury – japonského národního stromu. I proslov, jenž zkoušející ke třídě pronese před zahájením testu, ve své spodní rovině odkazuje k minulosti, ale zároveň motivuje k jejímu překonání. V tomto proslovu poučuje děti, že pro vzájemné soužití na jakékoliv rovině (sousedské, národní) je nezbytný vzájemný respekt, a proto není správné dělat čínským dětem ve škole nepořádek. Když se čínský zkoušející obrátí na samotného vypravěče, tak se z nějakého neznámého důvodu cítí zahanben a nedokáže odpovědět. Tento velmi nejasný pocit viny, se nám objeví i

---

<sup>20</sup> *Mogi šiken* – test sloužící k určení úrovně znalostí studentů, podobné našim přijímacím zkouškám „na nečisto“.

## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

v dalších epizodách. Naopak motivující je samotný závěr jeho promluvy, kdy zkoušející tím, že vybízí japonské děti, aby vypjali hrud', drželi hlavu vzhůru a byli pyšní, nepřímo poukazuje na nutnost překonání minulosti a viny, kterou cítí, ale sami nenesou.

Druhý Číňan, který vstoupil do vypravěčova života, byla dívka, se kterou ve svých 19 letech pracoval na brigádě v jakémsi knižním skladu. Dívka je nejprve vyobrazena jako robot, ve své práci strojově přesná, důsledně pečlivá, téměř nemluvná. Je to až po dvou týdnech od začátku práce, kdy se poprvé projeví jako lidská bytost. Udělá chybu, která ji i přes svou zanedbatelnost zcela vyvede z míry. Právě tato chyba umožní hlavní postavě s ní navázat kontakt a dozvědět se, že je Číňanka (i když z druhé generace, tedy narozena v Japonsku). V den, kdy brigáda končí, se *boku*<sup>21</sup> osmělí a pozve dívku na diskotéku. Zmínka, že na diskotéce hraje filipínská kapela může být bez hlubšího významu, ale v kontextu povídky, na který jsme zaměřeni, ji lze vnímat také jako zmínku o dalším národu, který byl postižen japonským imperialistickým běsněním, a s jehož příslušníky dnes Japonci přicházejí běžně do styku. Ať tak či tak, oba dva si večer překvapivě dobře užijí, ale když se spolu na nádraží rozloučí, tak ji *boku* omylem posadí na špatný vlak. Když se dívka vrátí zpět na nádraží, *boku* tam na ni čeká a snaží se ji omluvit a vysvětlit, že to neudělal naschvál. Jejich následná konverzace v sobě opět nese hluboký podtext.

„I kdyby ses opravdu jen spletl, nebylo to náhodou proto, že si v hloubi duše chtěl?“ (26)

Nesnaží se podvědomě japonská společnost, stejně tak jako omylem *boku*, poslat čínskou otázku někam pryč, tak daleko od sebe samé, aby se jich už netýkala? Ani v dnešní globalizované době, nebyly všechny historické problémy mezi Čínou a Japonskem překonány, natož na začátku 80. let, kdy byla povídka napsána.

To je v pořádku.“ Nepatrně se usmála. „Tohle stejně není místo, kde bych měla být. Tohle není místo pro mě.“ (27)

Načež *boku* odpovídá.

„Je něco ve mně, co ti nedokážu vysvětlit. Ani já sám sobě někdy nerozumím. Najednou ztratím ponětí o tom, co si myslím a co hledám. Nevím, jaké jsou mé přednosti, ani co bych s nimi měl dělat. Když o těchto věcech příliš přemýšlím, vše najednou začne být děsivé. A když se vyděším, nedokážu myslet na nic, než na sebe. V těchto chvílích se

---

21 *Boku* - po vzoru prací Jaye Rubina, Matthew Strechera a dalších zde užívám pro označení hlavního protagonisty výraz *boku* (osobní zájmeno „já“ v neformální zdvořilosti).

## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

stanu hrozně sobeckým, při čemž ostatní zraňuji, aniž bych to měl v úmyslu. A proto nejsem nikdo, kdo by zasluhoval obdiv.“(27)

V promluvě dívky, se nám skrývá nejistota, kterou musejí prožívat druhé generace přistěhovalců. Tito lidé jaksi cítí, že do této společnosti tak úplně nepatří, ale zároveň místo, do kterého by patřili, neznají. V jejich očích se jakákoliv úmyslná či neúmyslná křivda transformuje v útok na jejich odlišnost. Proto je pro dívku, tak těžké pochopit a přijmout fakt, že to, co jí *boku* provedl, nebyl hloupý žert, ale opravdu jen nepozornost.

Odpověď vypravěče je už problematičtější, a spíše než odpověď, či reakci, na dívčinu promluvu, ji lze vidět jako artikulaci vnitřních pocitů mladého *boku*, pocitů, jež zažívají dospívající po celém světě, pocitů nejistoty a obav z budoucnosti, jejichž samotnou artikulací a jejich sdílením s dívkou, se mu uleví.

Po vzájemném usmíření *boku* slíbí, že dívce zavolá, ale vzápětí nevědomky vyhodí do koše krabičku od sirek, na které měl napsané její číslo. I přes veškerou snahu se s ní již nikdy neseťká. Stejně tak jako vypravěč nemá prostředek, jak se s dívkou spojit, tak japonská společnost ztratila prostředek, jak se s čínskou menšinou spojit. Může za to homogenita japonské společnosti? Strach z odlišného? Historické problémy, pocit ukřivdění na jedné straně a pocit viny na druhé? Na odpověď si musí přijít čtenář sám, neboť Murakami jako obvykle žádnou definitivní odpověď nenabízí.

Ve třetí a poslední epizodě, nyní osmadvacetiletý *boku* potkává svého vrstevníka Číňana, podomního prodejce encyklopedií specializujícího se na čínské zákazníky, kterého by měl znát, ale nedokáže si vzpomenout na jeho jméno, ani ho nikam zařadit. Když mu to vypravěč přizná, tak Číňan odvětí:

„Možná chceš na minulost zapomenout, alespoň podvědomě.“ (30)

A dále pokračuje analýzou podstaty své mimořádné paměti, neboli důvodu, proč si vypravěče pamatuje:

„Pamatuji si každíčký detail z těch starých dní. Opravdu zvláštní. Je spousta věcí, které bych raději zapomněl. Ale čím víc se o to snažím, tím víc věcí se mi vybavuje. Víš jaký to je, když čím víc se snažíš usnout, tím víc jsi vzhůru? Tak tohle je to samý. Sám nevím, proč tomu tak je. Pamatuji si i věci, do kterých bych to nikdy neřekl. Občas jsou mé vzpomínky tak živé, až mi to dělá starosti. Jak jenom mám mít v sobě místo na to, co



## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

přijde, když mám hlavu plnou starých věcí? Je to pěkná otrava.“(31)

Po chvílce (ze strany vypravěče značně nucené) konverzace, se Číňan zvedá a odchází. *Boku* chce něco říct, ale neví co:

Chtěl jsem něco říct. Toho chlapa už nejspíš nikdy v životě nevidím. Chtěl jsem mu říct něco o Číňanech, ale co? Nic mě nenapadlo. A tak jsme se obyčejně rozloučili. Ani teď mě nenapadá nic, co bych mu řekl. (37)

V této epizodě se nám opět skrývá vina a obvinění. Vypravěč se cítí vinen, že si svého druhu nepamatuje, Číňan jej obviňuje, že si naschvál nechce vzpomenout. Jak vina, tak obvinění, ale nejsou přímo směřovány na protagonisty, neboť to, že něčí tvář někomu utkví v paměti, zatímco druhému ne, je přeci běžná věc. Přeneseno na vyšší úroveň, vino je samo Japonsko za úmyslné zapomínání válečných událostí a za nechuť přiznat si svou úlohu agresora ve válečných letech. Ani volba Číňanova povolání není ze strany Murakamiho náhodná. Již od roku 1975 funguje muzeum v Čiranu, které glorifikuje piloty kamikaze, v roce 1982 (2 roky po napsání této povídky) se ministerstvo školství pokusilo prosadit revizi učebnic dějepisu, kdy slovo „invaze“ mělo být nahrazeno slovem „postup“, a v roce 1986 bylo otevřeno notoricky známé muzeum Júšúkan<sup>22</sup> při svatyni Jasukuni.<sup>23</sup> Číňan prodává encyklopedie, symbolizující nezkreslené poznání, jen čínským zákazníkům, neboť jak se zdá, Japonci nemají o přesné informace zájem.

Ve všech třech epizodách se protagonista ocitá tváří v tvář Číňanům, a ve všech třech epizodách pociťuje jakýsi těžko uchopitelný pocit viny. Karl Jaspers by tento pocit nejspíše nazval „vlastním vědomím kolektivní viny“:

„Cítíme cosi jako spoluvinu za jednání příslušníků své rodiny. Tuto spoluvinu nelze objektivovat. Zavrhli bychom totiž jakoukoli odpovědnost za činy svých příbuzných. Ale jsme přece nakloněni – neboť jsme stejné krve – cítit, že se nás to také týká, když se někdo z naší rodiny dopustí bezpráví. A proto jsme i nakloněni – podle situace a druhu činu a podle toho, kdo je bezprávím postižen – věc zase napravit, i když nejsme morálně a právně odpovědni.“<sup>24</sup>

22 JEANS, Roger, B. Victims or Victimizers? Museums, Textbooks, and the War Debate in Contemporary Japan. *The Journal of Military History*. Leden 2005, Vol. 69, No.1, s.149-195.

23 Od devadesátých let s otevřením soukromých muzeí válečné historie v Ósace, Kjótu a rozšířením expozice v muzeích v Hirošimě a v Nagasaki se situace začíná zlepšovat (zdroj: *ibid.*).

24 JASPERS, Karl. *Otázka viny: Příspěvek k německé otázce*. Přel.: Jiří Navrátil. Praha: Mladá fronta, 1991.

*Boku* konfrontován tímto pocitem viny sice cítí potřebu dát věci jaksí „do pořádku“, ale neví jak, nenachází prostředky.

Celá povídka je zakončena vypravěčovou hlubokou duševní kontemplací, kdy přemýšlí o tom co, pro něj Čína znamená. V těchto úvahách je zvýrazněno výše zmíněné postmoderní subjektivní chápání reality, když *boku* uvažuje o Číně, jako o „své Číně, o Číně, jež existuje pouze v jeho mysli.“ I přesto, že o ní přečetl mnoho knih, tak si *boku* nedělá iluze, že by Čínu jako takovou (ať geograficky, historicky či politicky) dokázal objektivně poznat. Je to právě odlišnost jeho obrazu od reality a od představ ostatních, co mu pomáhá v tom udržet si svou individualitu v depresivním šedivém prostředí moderního velkoměsta. V úplném závěru protagonista ve svých úvahách čeká se svým metafyzickým kufrem plným skromné hrdosti (kterou v něm prvně vyvolal právě čínský zkoušející) na stejně metafyzickou pomalou loď do daleké Číny. To, že bude trvat Japonsku a Číně ještě dlouho, nežli budou staré křivdy vyřešeny a minulost překonána, Murakami podtrhl i volbou názvu, který kromě toho, že odkazuje na název populární písně, je také v angličtině idiomatickým spojením označujícím něco velmi pomalého a dlouho trvajícího.

Výše nastíněný rozbor této povídky je samozřejmě jen pokus o jedno z jejích možných vysvětlení. Například dle Celeste Loughmanové, bývalé profesorky univerzity Westfield, Massachusetts, zde Murakami poukazuje na ztrátu spojení s kulturním dědictvím, jehož velkou část spoluutvářeli právě čínské vlivy.<sup>25</sup> Na druhou stranu literární kritik Aoki Tamotsu napsal v roce 1983, že hlavním tématem povídky není Čína a že Číňané zde slouží pouze jako milníky, které vedou protagonistu od šedesátých do osmdesátých let.<sup>26</sup> Profesor Baptistské Univerzity v Hong Kongu Kwai Cheung-lo vnímá čínské postavy zase jako symbolické výplně, které sám protagonista potřebuje k plnému pochopení své maskulinity a „japonskosti“.<sup>27</sup>

---

25 LAI, Amy, Ty. Memory, Hybridity, and Creative Alliance in Haruki Murakami's fiction. *Mosaic (Winnipeg)*. Březen 2007, Vol. 40, No. 1, s. 163-180.

26 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.66.

27 CHEUNG-LO, Kwai. Return to What One Imagines to Be There: Masculinity and Racial Otherness in Haruki Murakami's Writings about China. *Novel: A Forum on Fiction*. 2004, Vol. 37, No. 3, s. 258-276.

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

V povídce Tony Takitani (Toní Takitani トニ滝谷) se nám téma války objevuje snad nejmóvrazněji, a proto bych se teď této povídce rád věnoval podrobněji. Nejdřívě si stručně přibližme její obsah.

Tony Takitani je samotářský, do sebe uzavřený chlapec s neobvyklým jménem, které mu působí spíš potíže, než cokoliv jiného. Jeho otec Takitani Šózaburó je známý trombonista, který strávil válečná léta v Šanghaji bezstarostným životem barového muzikanta. Jeho talent na získávání 'užitečných' přátel a podezřelé konexe takto získané, mu na konci války vysloužily pozornost čínské armády a následné uvěznění. Štěstí Šózaburóa neopustilo a jako jeden z mála vězňů byl nakonec propuštěn na svobodu a poslán zpět do Japonska. Zpět ve své válkou zničené domovině opět využil své osobní kouzlo a navázal přátelství s jedním z majorů americké armády, které mu v různých směrech usnadňovalo život. Rok po návratu se oženil a hned následující rok se mu narodil syn, avšak jeho žena následkem porodu zemřela. Major ve snaze pomoci truchlícímu Šózaburóovi se nabídl jako kmotr jeho právě narozeného dítěte a navrhl pro něj své křestní jméno Tony.

S jeho narozením se na Tonyho přesouvá těžiště příběhu. Tony nemá lehké dětství. Díky svému jménu je ve škole dětmi šikanován jako míšenec, otec jezdí po Japonsku se svoji jazzovou skupinou a o Tonyho se stará chůva. Tony však toto vše snáší s klidem. Rád maluje, obzvláště stroje a mechanismy. Po ukončení školy se bez váhání vydává na uměleckou vysokou školu a následně na dráhu ilustrátora. Jeho kresby jsou detailně přesné, připomínají spíše fotografie nežli výkresy, díky čemuž má Tony vždy plné ruce práce.

Ve svých 37 letech se zamiluje do ženy, nikterak výjimečné po fyzické stránce, ale s téměř nadpřirozeným vkusem pro oblékání. Skvěle si spolu rozumí a již po pár schůzkách ji požádá o ruku. Jejich manželský život je šťastný a spokojený, až do doby než Tonyho začne trápit ohromné množství luxusního oblečení, které jeho žena nakupuje. Když se o tomto Tony zmíní, dá mu za pravdu. Opravdu nepotřebuje tolik oblečení a přislíbí mu, že své nákupy omezí. Po několika dnech strávených v agónii, ne zcela nepodobné abstinenčním příznakům, si vyjede do obchodu s tím, že jeden kabát vrátí. Po cestě zpět je z této události tak rozrušena, že si nevšimne kamionu snažícího se stihnout zelenou, a vyrazí do křižovatky. Srážka s

kamionem je pro ni smrtelná.

Tony ve snaze vyrovnat se se smrtí své ženy si najme asistentku se stejnými mírami a stejnou velikostí bot, jako měla ona. Součástí její práce je nosit šaty a boty jeho zesnulé ženy jako pracovní uniformu. Dívka je zaskočena, ale jelikož se zrovna nachází ve finanční tísní a práce je velmi dobře placená, tak na Tonyho návrh kývne. Když poprvé spatří ohromné množství šatů, které za sebou Tonyho žena zanechala, nemůže si pomoci a rozpláče se. Poté, co se trochu vzpamatuje, si vybere a vezme domů šaty a boty, které bude nosit svůj první pracovní týden. Po jejím odchodu se Tony Takitani zavře v šatníku a přemýšlí o reakci této dívky, kterou není s to pochopit. Po vnitřním zápasu a sebereflexi dojde k uvědomění, že ať udělá cokoli, jeho ženu mu to nevrátí. Zavolá dívce, že její služby nepotřebuje, ale že šaty a boty, které si odnesla, si může ponechat. Zbytek šatníku prodá za zlomek jeho ceny. Na penězích nesejde, jen když si ty šaty někdo odveze, aby je už víckrát nespatriil. Dva roky poté mu umírá otec na rakovinu jater. Jeho jediný odkaz Tonymu byla velká sbírka starých jazzových desek. Avšak po určité době začne Tonyho myšlenka na nahrávky tísnit a ucítí potřebu se jich zbavit. Až poté co ji prodá, „*se ocitne skutečně sám*“ (145). Tak končí celá povídka, Tony zůstává opuštěný a prázdný, stejně jako jeho velký dům, a nic, co by se dalo koupit penězi, tuto jeho prázdnotu nevyplní. Žádné „žil šťastně až do smrti“ bychom stejně od Murakamiho neočekávali.

V této povídce se Murakami dotýká nejen ožehavého tématu druhé světové války, ale zároveň na životu Tonyho Takitaniho poukazuje na vývoj, jímž si japonská společnost od války do 80. let prošla. Od okupace, jejíž shovívavost je ilustrována na sympatickém charakteru amerického majora, přes studentské protesty konce šedesátých let, až po počátek konzumní společnosti koncem sedmdesátých let (trend, který trvá víceméně dodnes), jejíž kritika je dalším velkým tématem nejen této povídky, ale Murakamiho díla obecně.

### **3.1 Chronologie díla**

Povídka Tony Takitani vyšla v roce 1990, jako jediný kus originální prózy, kterou Murakami v tomto roce napsal. Takto na Murakamiho nebývale malá produktivita je kompenzována jeho překladatelskou aktivitou (v tomto roce též vychází jeho překlad kompletního díla Raymonda Carvera a dvě knihy Tima O'Briena – *Co nosili s sebou* a

## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

*Nukleární věk*<sup>28</sup>) a editací jeho prvních sebraných spisů (Murakami Haruki zensakuhin 村上春樹 全作品). Dále ještě dal dohromady a připravil k vydání své cestovní zápisky z cest po Evropě, které spolu s fotografiemi od jeho ženy Jóko vyšly pod názvem *Tói taiko* 遠い太鼓 (Vzdálený buben)<sup>29</sup>

Povídka poprvé vyšla ve zkrácené verzi v červnovém čísle literárního časopisu *Bungei šundžú* 文藝春秋 (1990). Její dlouhá verze se objevila v roce 1991 v Murakamiho sebraných spisech, a s dalším lehkými úpravami vyšla ještě v roce 1996 ve sbírce *Rekišinton no yúrei* レキシントンの幽霊 (Lexingtonův duch). Anglický překlad Jaye Rubina se poprvé objevil v časopise *New Yorker* (15. duben, 2002) a knižně vyšel spolu s dalšími dvaceti třemi povídkami ve sbírce *Blind willow, sleeping woman* (2006).

V celkové chronologii Murakamiho díla je Tony Takitani zařazen mezi *Dansu, Dansu, Dansu* ダンス・ダンス・ダンス (1988) (Tanec, tanec, tanec) a rozsahově kratší novelou *Kokkjó no minami, tajó no niši* 国境の南、太陽の西, (1992) (Na jih od hranic, na západ od slunce). Zatímco napsání *Dansu, Dansu, Dansu* (spolu s překládáním především O'Brienovy *The Nuclear Age*) sloužilo Murakamimu jako terapie na tvůrčí blok, který u něj vznikl jako reakce na nečekanou popularitu po vydání *Noruwei no mori* a z ní vyplívajících nepříjemností, tak *Kokkjó no minami, tajó no niši* vznikalo současně s *Nedžimakidori no kuronikuru*, které je mnohými považováno za jeho vrcholné dílo.<sup>30</sup>

V tomto čtyřletém mezidobí (1988-1992) napsal Murakami kromě Tony Takitaniho osm dalších povídek (pro zkrácení uvádím bez japonského zápisu) – *Nemuri* (Spánek); *TV pípuru no gjakušú* (TV-lidé vrací úder); *Hikóki, arui wa kare wa ika ni šite ši wo jomu jó ni hitorigoto wo itta ka* (Letadlo, aneb jak recitoval sám k sobě); *Warera no džidai no fókuroa: Kódo šihonšugi zenši* (Folklór naší doby: Prehistorie pozdního kapitalismu); *Činmoku* (Ticho); *Midoriiro no kemono* (Zelená nestvůra); *Kóri otoko* (Ledový muž); *Hitogui neko* (Lidožravé kočky).

---

28 *The Nuclear Age* (1996) zatím nebylo přeloženo do češtiny.

29 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.187.

30 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.194.

## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

Povídka *Tonii Takitani* je vskutku výjimečná a nestandardní nejen pro výše nastíněné tvůrčí období, ale i pro Murakamiho tvorbu celkově. Např. velmi neobvyklé je již jen to, že příběh je vyprávěn z pohledu třetí osoby. První román napsaný v er-formě (*Umibe no kafuka* 海辺のカフカ (Kafka na březích)) vychází až o 12 let později v roce 2002 a tento trend provází i další dvě Murakamiho díla, která od té doby vyšla, *Afutádáku* a *1Q84*. Znamená to, že Murakami svou hlavní postavu, která jej provázela tolik let, nadobro opustil? Nebo si svého neobyčejně obyčejného *boku* nechává Murakami v záloze pro nějaký budoucí román? Odpověď na tuto otázku zná nejspíš jen on sám.

### **3.2 Styl a kompoziční výstavba**

Styl, ve kterém je *Toní Takitani* napsán, je jednoduchý a před čtenářem nic neskrývá. Věty jsou krátké a mají jasnou výstavbu. Tato prostota stylu je na jednu stranu kritizovaná japonskými literárními kruhy za přílišnou jednoduchost a neuměleckost, na druhou stranu je to právě tato jednoduchost a čtivost, díky nimž získaly Murakamiho romány tak širokou popularitu.

Hojné užívání přejatých pojmů dodává textu modernosti a přibližuje jej současné mluvené japonštině. Většina těchto pojmů je spojena s jazzem a s módou, tedy s takovými oblastmi, pro které čistě japonská terminologie téměř neexistuje. Kromě těchto pojmů a pojmů, které jsou již v japonském jazyce velmi zažitě (jako např. *taipu*, *šokku*, *bá*, *kurabu*, *rekódo*, *déto*), narazíme i na pojmy, které jsou jaksí na pomezí, čímž myslím, že 'katakanové' slovo je sice uvedeno např. ve výkladovém slovníku *Kódžien*, ale zároveň pro samou věc existuje hojně užívané označení japonské jako třeba *mekanikaru* (*kikaiteki*), *mekanizumu* (*kikai*), *kurasumeito* (*dókjúsei*), *riaru* (*gendžicuteki*), *gáruřurendo* (*kanodžo*). Zároveň si i zde můžeme povšimnout Murakamiho tendence využívat katakanových slov v jejich nezkrácené podobě – *irasutoréšon* namísto častějšího *irasuto*, nebo *kuredžitto kádo* místo běžně používaného *kádo*. Je možné, že tímto se Murakami snaží poukázat na to, že slova, která byla do japonského jazyka doslova asimilována a upravena takovým způsobem, že by ani rodilý mluvčí nepoznal, o jaké slovo původně šlo, jsou vlastně slova cizí, a právě tím, že tato slova uvede v jejich plném znění, tuto 'nejaponskost' zvýrazní.

Nejspíše díky Murakamiho zálibě v americké literatuře a v jejím překládání se v jeho

## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

textech občas vyskytují z angličtiny přejatá slovní spojení. I v povídce *Toní Takitani* se mi podařilo dvě objevit. *Koi ni očiru* neboli „fall in love“ se již v japonštině vcelku zažilo, takže i přesto, že většina idiomatických slovníků mlčí, na něj v textech a na internetu můžeme narazit docela často. Jsem však přesvědčen, že druhé anglicky znějící slovní spojení, které se mi podařilo najít, je vskutku Murakamiho překlad anglického idiomatického spojení, a to „by a hair breadth“ (česky „o vlásek“), v Murakamiho japonské verzi *kami no ke ippon kurai no sukima šika nakatta*. Na druhou stranu je zajímavé, že Murakami v takto moderně jazykově laděném textu využívá tradičních japonských letopočtů dle císařských éř, což se u něj běžně nevidá. Je však nutno podotknout, že tento japonský styl datace byl nejspíše použit k navození atmosféry předválečného a čerstvě poválečného Japonska. Další z anglicismů, který se v překladu vytratí, ale v japonštině bije do očí, je nejaponské pořadí jména hlavního protagonisty, které se nám díky er-formě v textu neustále opakuje. Dle tradičního japonského pořadí by mělo být jméno zapsáno Takitani Tony, ale zde je tomu právě naopak.

Co se týká uměleckosti textu je potřeba říci, že téměř žádnými uměleckými jazykovými prostředky neoplývá. Četnost přirovnání, kterých je v textu nejvíce, je sice vcelku nízká, za to ale každé přirovnání v sobě nese značnou symbolickou i obsahovou informaci. O využití jiných trop se téměř nemá cenu zmiňovat, neboť až na pár výjimek nepřesahují rozsah běžně užívaného jazyka. V textu se objevují dvě přirovnání, kde figurují ptáci. Pták, jako jeden z prominentních symbolů v Murakamiho tvorbě, většinou slouží jako pojítka mezi vědomím a nevědomím či reálným a nereálným. Když o Tonyho budoucí ženě autor píše, že nosila své oblečení s takovou přirozeností a elegancí, že připomínala „ptáčka oděného v neobyčejný vítr, jen s to odlétnout do dalekého světa“ (*tói sekai e to tobitacu tori ga tokubecu na kaze wo mi ni matou jó ni*), tak můžeme vytušit, že se dostáváme na půdu nereálna (což nám následně potvrdí její nereálně neuspokojitelná potřeba nákupů nového oblečení). Druhé 'ptačí' přirovnání se nám objevuje u popisu mladého Šózaburóa, který „kamkoliv [v Šanghaji] přišel, tak přitahoval pozornost jak vrána za sněžného dne“ (*juki no hi no karasu no jó ni medatta*). Zde Murakami využil vránu spíše jako prvek působící kontrastně na pozadí sněhu, aby zvýraznil Šózaburóovu neobyčejně výraznou povahu. Dále se v textu objevují dvě protikladná přirovnání využívající element vody. Nejprve, když Tony uvykne tomu, že není sám a že znovu už nikdy sám nebude, tak se konečně „mohl nechat zaplavit klidným štěstím“ (*odajaka na šiawase no naka ni hitareru jó ni natta*), a v další části povídky za využití

## 2. Zobrazení historie v Murakamiho díle

stejného slovesa (jen v tranzitivní podobě) tvoří Murakami přirovnání zcela opačné. Když si Tony uvědomí, že je opravdu konec, že je jeho žena opravdu mrtvá a že mu ji nic nevrátí, tak „jej podruhé zaplaví tmoucí vlašný vývar samoty“ (*kodoku ga nama-atatakai kurami no cuju no jó ni futatabi kare wo hikašita*). Murakami používá dvou stejně založených přirovnání, aby ilustroval dva zlomové body v Tonyho životě, a sice štěstí nově nabytého stavu a hořký smutek po návratu do stavu předchozího.

Přímé řeči postav jsou do narativu vloženy přímo bez uvozovek, což textu dodává na plynulosti. Tento styl velmi chytře a originálně převedl na filmové plátno režisér Ičikawa Džun, autor filmu *Tony Takitani* (2004) - jedné z mála filmových adaptací, jichž se Murakamiho dílo dočkalo. Vypravěče, který nás provází celým filmem, občas nahradí samotní herci, z jejichž úst pak slyšíme část či dokončení vypravěčova monologu.

Kompozice povídky je jednoduše přímočará. Hlavní osou je příběh Tonyho, do kterého je hned na začátku vložen příběh jeho otce Šózaburóa, který tvoří značnou část povídky. Ve chvíli kdy tato epizoda dospěje k Tonyho narození, ustupuje Šózaburóův život do pozadí a do popředí se dostává již samotný příběh Tonyho, na něhož bude upřeno oko čtenáře po zbytek povídky. Tonyho perspektivu výrazněji opustíme pouze dvakrát. Jednou poté, co Tony požádá svou ženu o omezení nákupů nového oblečení až do chvíle její tragické smrti. Během této doby se autor zaměřuje na pocity Tonyho ženy, na její boj s „drogou“, kterou pro ni představuje nakupování. A po druhé, když si Tonyho nová asistentka prohlíží šatník jeho zesnulé ženy a když si donese z něj vybrané šaty do svého bytu. V této části vnímáme pocity ženy z nižší vrstvy, ženy ve finanční tísní, která nedokáže nalézt vhodnou reakci tváří v tvář tak ohromnému plýtvání, když celá místnost, větší než byt ve kterém žije, je plná drahých luxusních bot, šatů a kabátů.

Samotný závěr povídky ve čtenáři evokuje pocity smutku a prázdnoty. Totální absence naděje v bodě, kdy čtenář „vidí“ Tonyho naposledy, je vskutku depresivní. Žádný „happy end“ pro Tony Takitaniho.

### **3.3 Rozbor jednotlivých postav**

V povídce se objevuje jedna hlavní postava, Tony Takitani, a tři postavy vedlejší – jeho otec Takitani Šózaburó a dvě bezejmenné ženské postavy – Tonyho žena a Tonyho



asistentka. Absence postavy matky se může jevit jako jeden z důvodů Tonyho uzavřenosti a odlišnosti od vrstevníků. Ačkoli tuto možnost je nutno připustit, tak podíváme-li se na Murakamiho dílo jako celek, rodiče Murakamiho postav nejsou téměř nikdy zmiňováni, natož, aby měli efekt na jejich charakter (vyjímkou z tohoto pravidla je až Murakamiho novější tvorba jako třeba *Umibe no kafuka*, či *1Q84*). Spíše než rodiči je tedy Tonyho charakter formován společností, ve které vyrůstal a ve které žije a především jménem, které mu bylo dáno. Dvě vedlejší ženské postavy představující konzumní charakter moderního Japonska jsou sice velice zajímavé, ale již nemají k našemu tématu japonské válečné minulosti co říct, a proto od jejich rozboru upustím. Těžiště následujícího rozboru bude ležet na postavě Šózaburó a vylíčení jeho života v Šanghaji, neboť právě životní osud této postavy se odehrává na pozadí druhé světové války.

### **3.3.1 Takitani Šózaburó**

Kdybychom měli Šózaburóův život charakterizovat jedním slovem, použili bychom nejspíš slovo bezstarostný. Ve svém jednání je spontánní, na nic a nikoho nevázaný, optimisticky smýšlející. Jako hráč na trombón a příležitostný sukničkář se více identifikuje s atmosférou Šanghaje, proslulé svými nočními kluby a nočním životem, než s Tokiem, kde se v první polovině třicátých let začala rozmáhat radikální pravice, zatímco levicové a později i liberální smýšlení začalo být potlačováno.

Šózaburó je přizpůsobivý, rychle si přivykl životu na kontinentu a díky svému podivuhodnému talentu na získávání „užitečných“ přátel si velmi rychle dokázal získat cenné konexe. Na jednu stranu je až flegmaticky emočně vyrovnaný, na druhou stranu je však v citech, jejichž prožívání je u Šózaburó sangvinicky mělké, značně nestálý. Tuto nestálost nám ilustruje i jeho slabost pro ženy všeho druhu, jak ukazuje následující úryvek:

„Spal s více ženami než by dokázal spočítat. Od Japonek, přes Číňanky a bělogvardějské Rusky<sup>31</sup>, s prostitutkami i vdanými ženami, s velmi krásnými dívkami i s méně krásnými dívkami – jednoduše se vyspal s každou, která se mu dostala pod ruku.“(114)

---

31 Bělogvardějci – Rusové bojující v Říjnové revoluci proti Rudé armádě. Po vítězství sovětských vojsk z nich většina emigrovala do zahraničí, mnozí právě do Šanghaje.

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

Šózaburó je veselý a optimistický, což se projevuje i v hudbě, kterou hraje. Na svůj trombón hraje zručně a jeho styl, popisován jako „smooth and sweet“, dokáže dostat lidi vždy do dobré nálady. Avšak stejně jako Tonyho kresby Šózaburóova hudba není uměním. Tony kreslí ilustrace na zakázku a Šózaburó hraje takovou hudbu, kterou lidé zrovna chtějí. Ani jeden z nich není schopen hlubokého citového prožitku, které umění ke svému zrodu potřebuje. Oba dva jsou vevnitř prázdní, kromě své zručnosti nemají do svého uměleckého projevu co vložit, nemají co vyjádřit.

Tyto výše zmíněné charakterové vlastnosti jako neschopnost hlubokého prožitku či stálého citu, bezstarostnost, a jak si později ukážeme absence duševního vývoje, připomíná postavu „zbytečného člověka“<sup>32</sup>, tak jak jej známe z romantické a realistické ruské literatury 19. století. I přesto, že Murakami byl spíše než ruskými romantiky ovlivněn realisty jako Dostojevským či Tolstým, tak si můžeme povšimnout, že Šózaburó má leccos společného se slavnou postavou Puškinova románu Evžen Oněgin. Neboť krom výše uvedených rysů oba prožili jedno hluboké vzplanutí, které je jednou nenaplněné (již vdaná Taťána Oněgina odmítá), a jednou bez dlouhého trvání (Šózaburóova žena umírá hned po porodu, zhruba rok po svatbě). Avšak zdali se v Šózaburóově případě jednalo o opravdovou lásku, je těžké s jistotou říct. Murakami nám zde nabízí dva možné výklady:

„Tony Takitani nevěděl, jak moc otec matku miloval.“ (118)

Toto „jak moc“ (v originále *dorehodo*) si můžeme vyložit buď tak, že o jejich vztahu nic nevěděl (tedy zdali ji miloval či nemiloval), nebo tak, že neměl tušení, jak MOC byl do ní Šózaburó zamilován, neboť s Tonym o matce téměř nemluvil. Avšak porovnáme-li reakci na smrt jeho ženy a smrt rodičů, tak je zřejmé, že i se svou extrémně nízkou emotivností prožívá smrt své ženy daleko silněji.

---

32 „Zbytečný člověk“ je typická postava ruské literatury 19. století. Její hlavní charakteristikou je „vyžívání se v planém snění a žádná vůle k činu. Tato nerozhodnost se projevuje i ve vztahu k ženám, jejichž lásku nedovede přijmout a opětovat. Mezi nejslavnější postavy „zbytečných lidí“ patří kromě Puškinova Oněgina třeba Lermontovův Pečorin či Gončarovův Oblomov (Karpatský, 1997).

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

„(...) (R)odiče zemřeli při velkém tokijském náletu v březnu minulého roku, kdy jeho starý domov lehl popelem. Jeho jediný sourozenec, starší bratr, který bojoval na Barmské frontě, zůstal nezvěstný. A tak Šózaburó Takitani zůstal na světě úplně sám. Necítil však ani smutek ani bolest, ani nebyl v nějak velkém šoku. Samozřejmě se u něj dostavil jakýsi pocit ztráty. Ale ať se přeci člověk vydá jakoukoliv cestou, vždy skončí sám.“ (116-117)

A nyní porovnejme tuto pasáž s následující.

„Šózaburó Takitani sám nevěděl, jak by se měl cítit. Nebyl vůbec obeznámen s takovými emocemi. Cítil, jako kdyby měl najednou hrudník vyplněn jakousi plochou diskovitou věcí. Nedokázal pochopit, co to má být za věc, ani proč tam je. Jednoduše v něm byla a bránila mu o čemkoliv hluboce přemýšlet. A tak uplynul týden, bez toho aniž by Šózaburó Takitani na něco pomyslel. Dokonce zapomněl i na dítě, které nechal v nemocnici.“ (119)

Pro Šózaburóa ústí smrt jeho ženy v nejistotu. Neví, jak se má zachovat, možná ani neví, co k ní na začátku cítil a až teď zpětně si to uvědomuje. Vždy až potom, co člověk něco ztratí, si uvědomí, jak moc to k životu potřeboval. I v tomto ohledu tedy můžeme prohlásit Šózaburóa podobného Oněginovi. V čem se ale tyto dva zásadně liší, je to, že na rozdíl od Oněgina, který tráví svůj život ve věčné nudě, tak se Šózaburó dokáže spokojit s tím, co mu život dal a přijmout to, co mu vzal.

#### **3.3.2 Šózaburó a Tony – národní charakter dvou různých éř**

Na myšlenku, že Tony a Šózaburó de facto slouží jako antropomorfizovaná schránka pro vyjádření národního charakteru předválečného a poválečného Japonska, mě přivedl článek profesora čínské literatury Tokijské univerzity Fudžiiho Šózóa, *Lu Xun and Murakami: A Genealogy of the Ah Q Image in East Asian Literature*. Tato myšlenka mi přijde natolik zajímavá, že jsem si ji dovolil rozvést hlouběji.

Profesor Fudžii se ve svém článku snaží poukázat na společné rysy ve tvorbě Murakami Harukiho a jednoho ze zakladatelů moderní čínské literatury Lu Xuna, a to konkrétně na využití prototypu Lu Xunova hrdiny Ah Q v Murakamiho díle. Neboť to byla právě postava vesničana Ah Q (Ah Q zhengzhuan 阿 Q 正傳, 1921), na jejímž charakteru Lu

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

Xun kritizoval národní charakter tehdejší Číny. Hlavní vlastnost, kterou je tento groteskní charakter obdařen, „je schopnost psychologického vítězství, neboli schopnost přenést (třeba jen myšlenkově) svou porážku a ponížení na někoho slabšího, než je on sám,“ popřípadě tuto slabost učinit vlastní celé společnosti, „což je podle Lu Xuna (a dle profesora Fudžiiho) jedním z hlavních rysů, jimiž rodící se čínský národní stát trpěl.“<sup>33</sup>

[Poté co byl negramotný Ah Q uvězněn a při jednom z výslechu nucen podepsat se kolečkem]

„Když se [Ah Q] potřetí vrátil do své cely, necítil se nikterak naštvaný. Předpokládal, že to, že je někdo z cely vytahován a znovu do ní vhazován a že je nucen kreslit kolečka na papír, se jednou stane osudem každému. Jako skvrnu na svém štítu vnímal pouze to, že nedokázal nakreslit kolečko správně kruhové. Avšak hned se opět uklidnil mysle si pro sebe, „Jen idioti umí nakreslit bezchybný kroužek.“ A s touto myšlenkou také usnul.“<sup>34</sup>

Tuto kritiku společnosti přes charakterovou vlastnost postavy dohnanou ad absurdum adoptoval v některých svých povídkách i Murakami. Fudžii nabízí srovnání s postavou pana Q (náhoda či odkaz na Lu Xuna?) v povídce *Dame ni natta ókoku* 駄目になつた王国 (Zánik jednoho království), a další možné srovnání s povídkou *Toní Takitani* v závěru jen naznačuje, a tak jsem se rozhodl ji trochu rozvést.

Vezmeme-li si na pomoc Reischauerovy a Craigovy *Dějiny Japonska*, tak se o třicátých letech dočteme následující:

„Byla to doba *mobo* a *moga* (zkratka slov *modan bói*, moderní muž, a *modan gáru*, moderní dívka), kteří korzovali po tokijské Ginze či hlavními bulváry Ósaky, doba mladíků, kteří nosili brýle ve stylu Harolda Lloyda, a dívek, které pily alkohol, kouřily a četly literaturu. Byla to léta trvalé, plážových trikotů, sboristek s nahými lýtky, tančiren a kabaretů. Byla to doba, kdy studenti bez zájmu o levicové politické hnutí se oddávali třem „S“ - sportu, filmu (screen) a sexu. Počátkem 30. let se prudce zvýšil obrat firmy Japan Victor a dalších gramofonových společností, které prodaly stovky tisíc tklivých písní inspirovaných prchavostí života, (...) potěšením z jazzu, lihovin a tance, pomíjivostí času a mdlou krásou vrb podél Ginzy.“<sup>35</sup>

---

33 FUJII, Shōzō. Lu Xun and Murakami: A Genealogy of the Ah Q Image in East Asian Literature. Publ. v *Wild Haruki Chase: Reading Murakami Around the World*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008. s.82-98.

34 SÜN, Lu. *The True Story of Ah Q*. Peking: Foreign Language Press, 1953. s. 82.

35 REISCHAUER, Edwin, O.; CRAIG, Albert, M. *Dějiny Japonska*. Přel.: David Labus; Jan Sýkora; Praha:

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

Tuto první mladou generaci, která se již plně sžila s výdobytky západní civilizace, se Murakami snažil vyobrazit právě na postavě Šózaburóa. Jak víme, tak v roce 1935 náš 21 letý protagonista odjíždí do Šanghaje. Nejen jeho věk, ale i otevřený postoj k sexu, a to, že se živí jako jazzový muzikant, z něj činí ideálního zástupce generace *mobo*. Na jeho příběhu se Murakami snaží představit si a vylíčit, jak by mohly ideály této generace přežít válku a zůstat zakonzervovány i v poválečném Japonsku, neboť postava Šózaburóa jako taková neprochází žádným vývojem. Ani po uvěznění v šanghajském žaláři, největší životní krizi kdy uniká smrti pouze o vlasek, tak ani po takto vysoce formativní zkušenosti se Šózaburóův pohled na svět nemění. Po návratu se nedokáže vrátit ani do role manžela ani do role otce a zbytek svého bezstarostného života stráví jako jazzový muzikant.

Na postavě Tonyho je naopak znázorněn charakter poválečného Japonska. Fascinace americkou kulturou a její horlivé přejímání je symbolicky naznačeno hned na jeho jménu - Tony Takitani. Jak píše Ogata Issey, hlavní představitel Tonyho Takitaniho ve stejnojmenném filmu režiséra Ičikawy Džuna:

„Můj první dojem z povídky „Tony Takitani“ byl ten, že má podivný název. Tony zní jako nějaká americká přezdívka, zatímco Takitani je důstojné Japonské příjmení s nádechem vznešenosti.“<sup>36</sup>

Když už Murakami dává svým postavám jména, tak se téměř vždy jedná o jméno neobvyklé, častokrát se skrytým významem.<sup>37</sup> Šózaburó pojmenuje svého syna takto neobvykle na radu amerického majora, se kterým se seznámil. Je možné, že tímto chtěl Murakami symbolicky znázornit poválečné, někdy až násilné, přejímání všeho amerického, či podřízený postoj poraženého Japonska, které je připraveno přijmout vše, co mu bude nadiktováno. Na dospělém Tonym na druhou stranu vidíme snahu znázornit prázdný charakter pozdní kapitalistické společnosti, ke které Japonsko od války dospělo.

„Tony Takitani trávil i volné chvíle prací a bez jakýchkoliv finančně náročných koníčků se ve svých 35 letech stal vcelku bohatým mužem. Na doporučení ostatních si koupil velký dům v Setagaji a do svého vlastnictví získal několik bytů, které pronajímal. O

---

Lidové noviny, 2000, s. 204.

36 OGATA, Issey. The Other Side of Happiness: Acting in Tony Takitani. Publ. v *Wild Haruki Chase: Reading Murakami Around the World*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008. s. 99-105.

37 Jednu z mála výjimek tvoří *Norurwei no mori*, kdy autor pro zachování vysoce realistického stylu dává svým hrdinům jména tak obyčejná jako např. Watanabe Tóru.

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

všechny tyto nepříjemnosti se mu staral jeho účetní.“ (123-124)

I v tak na výdělek orientované době Tonymu peníze žádné životní uspokojení nepřinášejí. Neví, co si s nimi počít, za co je utratit, a až na doporučení ostatních, které můžeme vnímat také trochu jako společenský tlak, si Tony kupuje dům v Setagaji, jedné z luxusních čtvrtí Tokia. V poslední větě výše přeloženého úryvku Murakami dokonce používá slovo *mendó* 面倒 (obtíž, nepříjemnost, starost), což nám jasně naznačuje, jaký vztah Tony k penězům měl. Jediné potěšení a uspokojení, které ve svém životě nalézá, je z práce. I Tonyho kresby jsou vlastně de facto komerčním výrazem své doby. Tony kreslí ilustrace pro různé časopisy, reklamní pamflety. Nejraději kreslí mechanické stroje, tedy výrobky jako automobily nebo fotoaparáty, na jejichž vývozu a domácí spotřebě byla japonská ekonomika závislá. Také rád kreslí všemožnou architekturu, což symbolicky zobrazuje dobu prudkého ekonomického růstu a s ním rozmáhající se moderní výstavbu.

#### **3.4 Šanghaj za Šózaburóa**

Nyní se zaměříme na příběh Tonyho otce a pokusíme se jej zasadit do historického kontextu. Doba, kterou Takitani Šózaburó strávil v Šanghaji, je v textu na první pohled jasně definovaná - do Číny odplul čtyři roky před vypuknutím války v Tichomoří, a zpět do Japonska se vrátil na jaře roku 1946, což, bereme-li za počátek války japonský útok na Pearl Harbour 7. prosince 1941, nám určuje období 1937-1946. Nyní se tedy podívejme na to, jak vypadala Šanghaj v těchto letech, jak byla vnímána okolním světem a jak samotným Šózaburóem.

„(...)Šanghaj, se svými vytříbenými pokušeními, by jeho charakteru skvěle vyhovovala. Už ve chvíli, kdy na palubě lodi plující proti proudu Jang-c'-ťiangy poprvé spatřil elegantní šanghajské bulváry zářící v ranním slunci, jej město zcela okouzlo. Jeho záře se mu zdála být příslibem zářivé budoucnosti. Bylo mu jednadvacet let.“(114)

Murakamiho zobrazení Šanghaje ve výše uvedeném úryvku vystihuje všeobecné světové mínění tehdejší doby. Jak ve své knize *Global Shanghai: 1850 – 2010, A History in Fragments* uvádí profesor Wasserstrom:

„V 30. letech se Šanghaj stala jedním z nejvíce neslavně proslulých měst na světě. Její budovy a ulice se objevily v hollywoodských filmech, ve kterých účinkovaly takové

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

hvězdy jako Marlene Dietrichová nebo Shirley Temple, a pouhá zmínka jejího jména asociovala obrazy exotiky spojené s nebezpečím, dekadencí, kosmopolitismem a vzrušením.<sup>38</sup>

Toto tvrzení potvrzuje i Stella Dong, která ve své knize *Shanghai: Rise and Fall of A Decadent City*, označuje Šanghai 30. let jako „Paříž Orientu“ či jako „město s nejlepším nočním životem na světě.“

V roce 1937, kdy náš hrdina hypoteticky dorazil do Šanghaje, zde byla japonská komunita nejpočetnější cizineckou menšinou (již v roce 1925 byl počet japonských usedlíků v poměru k britským 2:1<sup>39</sup>). Většina z nich žila ve čtvrti známé jako „Malé Tokio“ v distriktu Hongkou, kde se nacházely japonské podniky, obchody, školy, restaurace a čajovny, ve kterých nechyběly ani japonské gejši. Japonská atmosféra této čtvrti, byla pro vlastní obyvatele tak autentická, že se mluvilo o Šanghaji jako o městě v prefektuře Nagasaki (většina usedlíků přišla na kontinent z Kjúšú, ryby a zelenina byly denně dováženy z Nagasaki)<sup>40</sup>. Ostatní cizinci sem téměř nezavítali a stejně tak Japonci, kromě zaměstnanců firem jako Micui či Micubiši, jejichž pobočky se nalézaly v mezinárodním settlementu<sup>41</sup>, Malé Tokio příliš neopouštěli.<sup>42</sup>

Příčinu vzniku takto početné japonské komunity můžeme datovat zpět do roku 1895, (konec čínsko-japonské války), kdy byla podepsána Šimonosecká mírová smlouva<sup>43</sup>, v jejímž šestém článku byly položeny základy nové obchodní smlouvy (Treaty of Commerce and Navigation) modelované na základě nerovnoprávných smluv, jež platily mezi Čínou a evropskými mocnostmi. Čína musela otevřít japonskému obchodu a průmyslu další čtyři přístavy a umožnit zde výstavbu továren a dovoz výrobních strojů a jiné tovární techniky. Není se tedy co divit, že takovéto příznivé podmínky, spolu s poválečným boomem a

---

38 WASSERSTROM, Jeffrey, N.. *Global Shanghai, 1850-2010: A History in Fragments*. Oxon: Routledge, 2009. s. 4.

39 Ibid. s. 65.

40 FOGEL, Joshua, A. Shanghai-Japan: The Japanese Residents Association of Shanghai. *The Journal of Asian Studies*. Listopad 2000, Vol.59, No.4, s. 927-950.

41 International Settlement, překlad termínu je převzat z FAIRBANK, John. *Dějiny Číny*. Přel. Martin Hála; Jana Hollanová; Olga Lomová. Praha: Lidové noviny, 1998.

42 DONG, Stella; *Shanghai: The Rise and Fall of a Decadent City*. New York: HarperCollins, 2000. s. 212.

43 Plné znění Šimonosecké mírové smlouvy (eng): <http://www.taiwandocuments.org/shimonoseki01.htm>.

tehdejší obrazem Šanghaje jako bohatého kosmopolitního centra, lákaly nejednoho podnikavého Japonce, aby hledal své štěstí právě zde. Stejně jako Takitani Šózaburó.

#### **3.5 Šanghaj jako oáza míru?**

Následující úryvek, stejně jako celá Šózaburóova epizoda, na čtenáře působí dojmem, že se Šanghaje válečné běsnění vůbec nedotklo, což, jak si za chvíli ukážeme, není tak úplně pravda.

„A tak celé to válečné pozdvižení, od čínsko-japonské války po útok na Pearl Harbor a svržení dvou atomových pum, prožil v klidu hraním na trombón v šanghajských nočních podnicích. Válka se odehrávala někde jinde, na místě, se kterým neměl nic společného. Šózaburó Takitani byl člověk bez špetky vůle či introspekce vůči historii. Nechtěl nic víc než hrát na svůj trombón, jíst tři slušná jídla denně a mít pár žen po ruce.“(114)

I přesto, že toto vylíčení odpovídá výše uvedenému vnímání Šanghaje jako kosmopolitního centra své doby, tak neodpovídá realitě. Pokud Šózaburó skutečně přijel do Šanghaje 4 roky před začátkem Pacifické války (tedy v prosinci 1937), pak přijíždí do města čerstvě dobytého japonskou armádou. Bitva o Šanghaj vypukla hned na začátku čínsko-japonské války a to v srpnu 1937 a trvala až do konce listopadu samého roku. V průběhu nadcházejících let se japonská správa v Šanghaji dále snažila zlomit čínský odpor zatýkáním a popravami známých čínských patriotů a nacionalistů, a vůli normálního obyvatelstva nalomit zpřístupněním a rozšířením drog, hazardu a prostituce. Je tedy zřejmé, že Šanghaj zažila jak samotné boje, tak tvrdou okupaci japonskými vojsky.

I přesto, že povídka je vyprávěna ve třetí osobě rádoby nezúčastněným pozorovatelem, je celý Šózaburóův příběh popsán v takové realitě, jak ji vnímá Šózaburó sám, a je tedy veskrze subjektivní. To, že „*Válka se odehrávala někde jinde*“ neznamená, že by tomu tak skutečně bylo, ale to, že se válka Šózaburóa nijak znatelně nedotkla. Jak po fyzické, tak jakožto „*člověk bez špetky vůle či introspekce vůči historii*“ i po psychické stránce zůstal válkou nepoznamenán. Takitani Šózaburó se nechal unášet blaženou nevědomostí či nevšímavostí k brutalitám a zločinům, jež japonská okupační vojska páchala na čínském a později i evropském obyvatelstvu. Ve čtenáři je tak evokována představa Šanghaje druhé poloviny třicátých a první poloviny čtyřicátých let jako města, ve kterém stálo za to žít. Tuto



### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

představu podporuje i výběr slovních spojení, jichž Murakami k navození atmosféry města používá, jako „vytříbená pokušení“, „elegantní šanghajské bulváry zářící v ranním slunci“, „noční podniky“, atd. Avšak nic nevytváří tak silnou představu dekadence jako věta „*Netrvalo dlouho a jeho super-sladký trombón a super-aktivní obří penis ho učinily šanghajskou senzací.*“ Tato věta v sobě implikuje existenci bohatého nočního života vyšší třídy (všeobecná představa jazzu jako hudby vyšší třídy) plného nezávazného sexu. Šózaburó se „*vyspal s více ženami než dokázal spočítat*“ a to, že právě toto se stalo tím, co ho učinilo senzací, opět vyvolává představu společnosti, v níž sex není tabuizován a je běžnou součástí hovoru.

První a jediný nejasný náznak přítomnosti japonských vojsk obsažený v úvodu povídky před koncem války se objevuje až v pasáži těsně před Šózaburóovým uvězněním, kde se dozvídáme, že díky svému „*talentu na získávání 'užitečných' přátel*“ byl „*velmi zadobře s vysoce postavenými japonskými armádními důstojníky*“. Žádné dodatečné vysvětlení není v textu poskytnuto a čtenář si musí sám domyslet, či se dopátrat skutečnosti, že Šanghaj byla pod přímou okupací. Na napjatou situaci ve městě nejasně odkazuje i další skupina Šózaburóových „*'užitečných' přátel*“ a sice „*čínští milionáři a vlivné osobnosti všeho druhu, kterým skrz obskurní kanály přitékaly z války obří zisky. Mnoho z nich nosilo pod kabátem pistoli a nikdy nevyšli z budovy bez toho, aniž by se opatrně nerozhlédli na obě strany.*“ Tito čínští milionáři, na které Murakami naráží, mohou být vlastníci kasín, lidé těžící z kriminálních aktivit, které se za japonské správy v Šanghaji rozmáhaly, nebo jiní kolaboranti s japonským režimem, kteří byli umístěni do funkcí v loutkové vládě, jejichž bohatství se skládalo především ze zkonfiskovaného majetku. Jelikož se tito kolaboranti často stávali terčem atentátů organizovaných čínským odbojem, je jejich ostražitost zcela pochopitelná.

Jak tedy vidíme, Murakami popisuje Šózaburóův život na kontinentu jako extrémně svobodný, hédonisticky volnomyšlenkářský, téměř dekadentní. Je možné, že stejně tak jako Murakami nevěnuje jedinou myšlenku osudu obyčejného čínského obyvatelstva, tak ani tehdejší japonská šanghajská komunita se o toto nezajímala. Přeci jen bylo Japonsko s Čínou ve válce, z čehož můžeme usuzovat, že ani vzájemné vztahy místního obyvatelstva a japonské komunity nebyly příznivé. Okázalou ignorací tohoto faktu se Murakami snaží vyobrazit smýšlení tehdejších japonských usedlíků. Nesmíme zapomínat, jak již bylo zmíněno výše, že i přes objektivní vyznění, které nám nabízí er-forma povídky, je celý narativ vystavěn z popisu

pocitů a dějů, jichž se účastní sám Šózaburó. Žádné jiné úhly pohledu v této epizodě nenajdeme.

### **3.6 Vězení, návrat domů a vyobrazení americké okupace**

Po japonské kapitulaci a obsazení Šanghaje Čankajškovým Kuomintangem došlo k masivnímu zatýkání kolaborantů a prosperujících podnikatelů, neboť každý, komu se tehdy vedlo dobře, byl okamžitě podezřelý.<sup>44</sup> Šózaburóův talent se obrátil proti němu a za své pochybné konexe byl uvržen do žaláře. Je to právě v tuto chvíli, v největší životní krizi, kdy se v myšlenkách Šózaburóa objeví nejdůležitější poselství celé jeho epizody.

„Ze samotné smrti neměl strach. Kulka do hlavy a je konec. Jen chvilková bolest. Až doteď jsem žil, tak jak jsem chtěl. Spal jsem se spoustou žen, jedl jsem dobrá jídla a zažil mnoho šťastných chvil. Není nic, čeho bych ve svém životě litoval. Nemám právo si stěžovat na takovou jednoduchou smrt. V téhle válce zemřelo několik miliónů Japonců a mnoho z nich daleko horším způsobem.“(116)

Odhady japonských válečných obětí šplhají až do neuvěřitelné výše 2,7 miliónu (zahrnuto i japonské civilní obyvatelstvo), což činí 3 až 4 procenta tehdejší japonské populace.<sup>45</sup> Je vskutku zajímavé, jak najednou Takitani Šózaburó, „*člověk bez špetky vůle či introspekce vůči historii*“, se dokáže vypořádat s krizovou životní situací porovnáním svého osudu s osudy těch, kteří položili život za jeho vlast. Je to právě absurdita války, která bez rozdílu snižuje cenu lidského života. To, že Šózaburó svůj nespravedlivý osud takto přijímá a nebouří se proti němu, je důsledek přímé konfrontace s tímto faktem. Kdo by dokázal nepropadnout osudové odevzdanosti tváří v tvář tak ohromným obětem v období, kdy smrt byla na denním pořádku?

Nakonec je Šózaburó jedním ze dvou Japonců, kteří jsou z věznice propuštěni a na lodi posláni zpět do Japonska. Když se zesláblý a vyčerpaný konečně vrátí domů, nalezne svou vlast v troskách a stejně jako vojáky vracející se z fronty jej téměř žádná útěcha nečeká (viz. úryvek str.27). Šózaburó se opět začne protloukat životem pomocí toho jediného, co umí – hraním na svůj trombón. Dá dohromady kapelu a začne s ní objíždět americké vojenské

---

44 DONG, Stella. *Shanghai: The Rise and Fall of a Decadent City*. New York: HarperCollins, 2000. s. 283.

45 DOWER, John. *Embracing Defeat: Japan in the Aftermath of World War II*. London: Penguin Books, 2000. s. 45.

### 3. Rozbor povídky Tony Takitani

základny, přičemž se opět díky svému talentu na získávání „užitečných“ přátel spřátelí s bezejmenným americkým majorem, který jakožto milovník jazzu sám hraje na klarinet. Díky majorovi netrpí Šózaburó nedostatkem – jídlo, alkohol i nové jazzové nahrávky mu vše zajišťuje jeho nový přítel. Není divu, že pro Šózaburóa, na rozdíl od většiny běžných Japonců trpících podvýživou a nedostatkem potravin, nebylo poválečné období „*vůbec špatnou dobou.*“

## 4. Závěr

Jak jsme si mohli povšimnout, pojetí historie a válečné viny se v obou rozebíraných povídkách značně liší. V *Čúgoku juki no surou bóto* se setkáváme s konceptem kolektivního vědomí viny vůči Číně a Číňanům, který je však vyjádřen záměrně nejasně a neurčitě, neboť i tento samotný pocit viny jako takový je velmi nejasný a neurčitý. Vypravěč cítí, že něco není v pořádku a i přesto, že jeho snaha je sporadická, tak alespoň upřímně touží po nápravě tohoto stavu. Číňané, které *boku* vídal na střední škole, neměli žádný společný rys, každého z nich *boku* vnímal jako individuální lidskou bytost. Je to právě tato jedinečná odlišnost, která je společná jak Japoncům a Číňanům, tak i všem ostatním národům. Murakamiho poselství rasové harmonie v této povídce je přesně takové. Budeme-li se navzájem vnímat jako jednotlivci a ne jako příslušníci toho či onoho národa nebo jiných sociálních skupin, můžeme dojít vzájemnému pochopení. Když v samotném závěru na protagonistu dopadá plnou silou depresivní šedavý splín Tokia, tak si i on uvědomuje, že toto „*není místo pro něj*“. Stejně tak jako čínská dívka, ani on necítí, že by sem patřil. Urbanizovaná moderní společnost vyvolává pocit vykořeněnosti a existenční prázdnoty v každém bez rozdílu rasy. *Boku*, aby unikl šedi svého každodenního života, utíká do své mysli, do své představivosti, do své Číny, kterou si sám vysnil.

Na druhou stranu v povídce *Toní Takitani* je k historii zaujat zcela jiný přístup. Vyličení válečného období má daleko k jakémukoliv realismu, avšak nemůžeme říct, že by se jednalo o mystifikaci. Stejně jako v *Noruwei no mori*, kde se Murakami nostalgicky ohlíží po období studentských protestů, i zde můžeme zpozorovat nostalgický přístup. Lehkost a bezstarostnost, s jakou Takitani Šózaburó prožívá pro tehdejší Japonsko tak těžké období, působí v konfrontaci s historickými fakty až provokativně. Zatímco lidé ve válce umírali, Šózaburó hrál na svůj trombón a užíval si s šanghajskými kráskami. Zatímco lidé ve válkou zničeném Japonsku hladověli, Šózaburó hrál na svůj trombón, poslouchal nejnovější jazz a pil pivo se svým přítelem americkým majorem. Vždy bez známky jakýchkoliv výčitek. I znakový zápis jeho jména má v sobě jistou symboliku – pro *šo* v Šózaburó nevybral Murakami znaky používané obvykle v tomto jménu jako 正, 昭, 庄, ale znak 省 (*kaerimiru, habuku*), jehož jeden význam je ohlížet se (do minulosti), hodnotit, a druhý význam je vynechat, vypustit. Šózaburó je člověk, jenž se nikdy neohlíží do minulosti, nijak ji nehodnotí, vždy se dívá vpřed. I jeho „*introspekce vůči historii (rekiši ni tai suru seisacu)*“, která mu zcela chybí,

obsahuje tento znak (省察). Šózáburóovo jméno je tím pádem velmi sofistikovaná (my bychom řekli slovní, Japonci 'znaková') hříčka. Jeho charakter je de facto aplikací druhého významu (*habuku*-vypustit) na význam první (*kaerimiru* – ohlížet se do minulosti). Je to právě konfrontace této „historické ignorace“ postavy a autorova nostalgického přístupu, co je pro Šózáburóovu epizodu určující.

Krátké prózy *Čúgoku juki no surou bóto* a *Toní Takitani* zaujímají v Murakamiho díle a především v jeho rané tvorbě výjimečné postavení. Jedná se totiž o jedny z Murakamiho prvních pokusů o vypořádání se s tématem druhé světové války a role, již v ní Japonsko hrálo. Toto téma se sice okrajově objeví v *Hicudži wo meguru bóken*, ale plně jej Murakami rozvede až ve své románové trilogii *Nedžimakidori no kuronikuru*, jejíž první díl vycházel na pokračování v literárním časopise *Šinčó* od října 1992 do srpna následujícího roku, druhý díl byl vydán již bez předchozí serializace v dubnu 1994, a třetí poslední díl v srpnu 1995. Toto dílo bývá označováno jako zlomové pro Murakamiho tvorbu, neboť, jak sám Murakami řekl, je to bod, kde upouští od svého postoje „chladného odstupu“ (cool detachment) a přijímá společenský závazek (commitment), který je od literáta japonskou společností očekáván. Smrt Nakagamiho Kendžiho 中上健次 (1946-1992), jedné z posledních literárních autorit *džunbungaku*, na Murakamiho těžce dolehla. Činnost Nakagamiho a Óeho Murakamimu zaručovala, že si japonská literární scéna udrží svůj řád, díky čemuž mohli mladí autoři jako Murakami v klidu experimentovat, hledat si svůj styl a směr, kterým se jejich tvorba bude vyvíjet. Nejen smrt Nakagamiho, ale i uvědomění si vlastního stárnutí a smrtelnosti, které na Murakamiho přišlo po čtyřicítce, jej vedlo k predefinování svého zaměření a konečně se začal cítit připraven přijmout zodpovědnost, kterou spisovatel vůči své společnosti má.<sup>46</sup> I přesto, že od konce války již uplynulo více jak 60 let, její ozvěny stále zůstávají v podvědomí mnohých. Jak jeho novější tvorba a přijatá spisovatelská zodpovědnost naznačuje, tak můžeme od Murakamiho i v budoucnu očekávat snahu o vypořádání se s těmito pro Japonsko nepříjemnými tématy, jako je právě otázka druhé světové války.

---

46 RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005. s.205,230.

## 5. Použitá literatura

### Zdroje překládaných úryvků

MURAKAMI, Haruki. *Rekišinton no júrei*. Tokio: Bungei šundžú, 1999.

MURAKAMI, Haruki. *Tanpenšú: Murakami zensakuhin: 1979-1989*. Tokio: Kódanša, 1990.

### Knižní zdroje

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Rashōmon and Seventeen Other Stories*. Přel. a vybr.: Jay Rubin. Předml. Haruki Murakami. London: Penguin Books, 2006.

DONG, Stella. *Shanghai: The Rise and Fall of a Decadent City*. New York: HarperCollins, 2000.

DOWER, John. *Embracing Defeat: Japan in the Aftermath of World War II*. London: Penguin Books, 2000.

FAIRBANK, John. *Dějiny Číny*. Přel.: Martin Hála; Jana Hollanová; Olga Lomová. Praha: Lidové noviny, 1998.

JASPERS, Karl. *Otázka viny: Příspěvek k německé otázce*. Přel.: Jiří Navrátil. Praha: Mladá fronta, 1991.

KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1997.

LABUS, David; JAMADA Harumi. *Příručka japonských sloves*. Praha: Karolinum, 2008.

LABUS, David; SÝKORA, Jan. *Japonsko-český studijní znakový slovník*. II.vyd. Praha: Paseka, 2005.

MURAKAMI, Haruki. *Blind Willow, Sleeping Woman*. London: Harvill Secker, 2006.

MURAKAMI, Haruki. *The Elephant Vanishes*. London: Vintage, 2003.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.

PUŠKIN, Alexandr, Sergejevič. *Eugen Oněgin*. Přel.: Josef Hora. Praha: Lidové nakladatelství, 1975

- REISCHAUER, Edwin O.; CRAIG, Albert, M. *Dějiny Japonska*. Přel.: David Labus; Jan Sýkora. Praha: Lidové noviny, 2000.
- RUBIN, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005.
- SEATS, Michael. *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lanham: Lexington books, 2006.
- STRETCHER, Matthew, C. *Dances With Sheep: The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Michigan: University of Michigan, 2002.
- SÜN, Lu. *The True Story of Ah Q*. Peking: Foreign Language Press, 1953.
- SUTER, Rebeca. *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki Between Japan and the United States*. Cambridge (Mass): Harvard university press, 2008.
- WASSERSTROM, Jeffrey, N. *Global Shanghai, 1850-2010: A History in Fragments*. Oxon: Routledge, 2009

### Články

- BEER, Lawrence, W. Japan 1969: "My Homeism" and Political Struggle. *Asian Survey*. Leden 1970, Vol. 10, No.1, s. 43-55.
- FOGEL, Joshua, A. Shanghai-Japan: The Japanese Residents Association of Shanghai. *The Journal of Asian Studies*. Listopad 2000, Vol.59, No.4, s. 927-950.
- FUDŽII, Shōzō. Lu Xun and Murakami: A Genealogy of the Ah Q Image in East Asian Literature. Publ. v *Wild Haruki Chase: Reading Murakami Around the World*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008, s. 82-98.
- CHEUNG-LO, Kwai. Return to What One Imagines to Be There: Masculinity and Racial Otherness in Haruki Murakami's Writings about China. *Novel: A Forum on Fiction*. 2004, Vol. 37, No. 3, s. 258-276.
- JEANS, Roger, B. Victims or Victimizers? Museums, Textbooks, and the War Debate in Contemporary Japan. *The Journal of Military History*. Leden 2005, Vol. 69, No.1, s. 149-195.

## 5. Použitá literatura

LAI, Amy, Ty. Memory, Hybridity, and Creative Alliance in Haruki Murakami's Fiction.

*Mosaic (Winnipeg)*. Březen 2007, Vol. 40, No. 1, s. 163-180.

MARTIN, Alex. Murakami: Titan of Postwar Literature. *The Japan Times*. 29.9.2009.

OGATA, Issey. The Other Side of Happiness: Acting in Tony Takitani. Publ. v *Wild Haruki Chase: Reading Murakami Around the World*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008. s. 99-105.

STRECHER, Matthew, C. Beyond Pure Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki. *The Journal of Asian Studies*. Květen 1998, Vol. 57, No. 2, s.354-378.

STRECHER, Matthew, C. Purely Mass or Massively Pure? The Division between 'Pure' and 'Mass' Literature. *Monumenta Nipponica*. 1996, Vol. 51, No.3, s. 357-374.