

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Haruki Murakami: Afterdark – naratologická analýza  
Haruki Murakami: Afterdark – narrative analysis

Anežka Klimentová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.  
Studijní program: Specializace v pedagogice (B7507)  
Studijní obor: B ČJ-NJ (7507R037, 7507R041)

Rok odevzdání: 2018

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Haruki Murakami: Afterdark – naratologická analýza potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 19.6. 2018

klíčová slova: fikce, vyprávění, naratologie, analýza, Haruki Murakami

keywords: prosa fiction, narrative, narratology, analysis, Haruki Murakami

## ABSTRAKT

Cílem této práce je naratologická analýza díla, tj. analýza jednotlivých složek příběhu a jejich funkce v literárním textu. V práci vycházíme primárně z publikace *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (Bílek, a další, 2013) kolektivu autorů Petra Bílka, Jiřího Hrabala a Tomáše Kubíčka. V kapitolách se tudíž zabýváme nejen dějovou linií, ale také pojmy *postava, vypravěč, prostor a prostředí a čas*. Naším cílem je tak přiřadit dílo k vysoké, střední či nízké literární rovině, přičemž pro charakterizaci rovin je naším východiskem studie Dagmar Mocné *Šest povídek o starém mládenci. Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami* (Mocná, 2014). Dále se zabýváme problematikou modelového čtenáře, tj. zdali se jedná o dílo určené širšímu publiku, či o úzce vyhraněnou skupinu recipientů. K tomuto účelu vycházíme ze studie Dwighta Macdonalda *Against the American grain* (Macdonald, 1983) a ze studie Jany Vrajobé *Přes middlebrow k midcultu: k historii konstituování termínu midcult* (Vrajobá, 2014). V naší analýze se snažíme zohlednit i specifika japonské kultury, která se volně mísí s prvky kultury západní, jejich projev v narativním textu a jejich význam pro konstrukci koloritu příběhu a předjímání děje. Dochází ke konstrukci stereotypu v oblasti postav a prostoru. Stereotyp hraje zásadní roli pro navázání kontaktu se čtenářem. Domníváme se, že se jedná o dílo roviny vysoké, neboť vyžaduje silnou aktivitu čtenáře prostřednictvím častého střídání dějových linií a hrou s intertextovými odkazy. Dále předpokládáme, že *Afterdark* tedy není určen masovému čtenáři.

## ABSTRACT

The goal of this work is a narratological analysis, i.e., the analysis of each component of the narrative and its function during the literary text. The analysis is primarily based on a publication *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (Bílek, a další, 2013) written by Petr Bílek, Jiří Hrabal and Tomáš Kubíček. The goal is to ordinate the novel to high, middle or low literary grade; the characteristic is based on a study by Dagmar Mocná *Šest povídek o starém mládenci. Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami* (Mocná, 2014). The Thesis also handles with the model reader problematics, i.e., whether is the novel intended for mass audience or for a strictly defined group of readers. For this purpose, a study by Dwight Macdonald *Against the American grain* (Macdonald, 1983) and a work from Jana Vrajobá *Přes middlebrow k midcultu: k historii konstituování termínu midcult* (Vrajobá, 2014) are mentioned. The analysis also strives for considering the specifics of Japanese culture, that are freely combined with the elements of the western culture, how are these elements expressed during the narrative text and what meaning they have for constructing of the background and the anticipation of the story. By describing of the figures and place occurs a stereotype, that plays very important role for building a contact with the reader. The novel demands from the reader a large measure of activity by switching the storylines and playing with intertextual links, therefore orders the author of this thesis the novel to the high literary grade. The author of this thesis assumes, that the novel is not subjected to mass audience.

1. Obsah	
1. Obsah.....	5
1. ÚVODEM .....	1
2. AUTOROVI .....	1
3. AFTERDARK JAKO VÝCHODISKO ANALÝZY .....	1
4. TÉMA.....	2
4.1. PROMĚNA TÉMATU SEBEVRAŽDY V TÉMA SPOLEČENSKÉHO VYDĚDĚNCE.....	3
5. DĚJOVÉ LINIE .....	3
6. AFTERDARK JAKO ZRCADLO JAPONSKÉ POPKULTURY .....	5
6.1. FIVE SPOT AFTERDARK; POCTA CURTISOVI FULLEROVI.....	7
6.2. VYUŽITÍ FILMOVÉ MOTIVIKY .....	8
7. MASSCULT; AFTERDARK JAKO LITERATURA MASOVÉHO PUBLIKA.....	9
7.1. AGAINST THE AMERICAN GRAIN .....	9
7.2. ROVINA VYSOKÁ, STŘEDNÍ A NÍZKÁ.....	10
8. POSTAVY.....	11
8.1. PROMĚNA PROTAGONISTY .....	11
8.2. CHARAKTERISTIKA POSTAV .....	11
8.3. VZTAH MARI A ERI.....	18
8.4. VZTAH MARI S RODIČI .....	19
8.5. VZTAH MARI A TAKAHAŠIHO .....	21
9. VYPRAVĚČ .....	23
9.1. MEZE VYPRAVĚČE .....	24
9.2. SPOLEHLIVOST VYPRAVĚČE.....	26
10. PROSTOR.....	26
10.1. CHARAKTERISTIKA PROSTORU.....	27
10.2. HRANICE PROSTORU .....	29
10.3. PERSPEKTIVA POHLEDU NA PROSTOR .....	30
11. ČAS .....	32
11.1. VZTAH ČASU PŘÍBĚHU A ČASU VYPRÁVĚNÍ. ROZDÍL MEZI ČASEM REÁLNÝM A ČASEM VYPRÁVĚNÍ.....	32
11.2. PARALELISMUS DĚJŮ .....	37
12. ZÁVĚR.....	38

## 1. ÚVODEM

Již několik let se na seznamu autorů nominovaných na Nobelovu cenu za literaturu objevuje jméno japonského spisovatele Haruki Murakamiho. Letošní ročník nakonec ovládl britský spisovatel japonského původu Kazuo Išiguro<sup>1</sup>, pravidelná účast Murakamiho mezi nominovanými spisovateli však vypovídá o jeho spisovatelských kvalitách. Otázka zní, jak se to Murakamimu podařilo? Čím je jeho tvorba tak výjimečná?

## 2. AUTOROVI

Haruki Murakami se narodil v roce 1949 v japonském Kóbe v prefektuře Hjógo na jižním pobřeží ostrova Honšú. v době studentských revolt v šedesátých letech, které se z amerického Seattlu rozšířily až do Japonska, studoval Murakami na univerzitě Waseda v Tokiu divadelní vědu. Studia ukončil roku 1973. V Japonsku je běžné, že absolventi univerzity po dokončení studií nastupují do zaměstnání ve velkých firmách a v nadnárodních korporacích. Murakami se však touto trendu vzpříčil. Místo toho, aby se ucházel o práci v některé ze zavedených firem, otevřel si jazzový bar. V očích tradicionalistické a silně konzervativní japonské společnosti byl důsledkem toho vnímán jako podivínský až potenciálně nebezpečný. V zákulisí baru také vytvořil svůj první román *Poslouchej zpěv větrů*. Román získal v roce 1979 cenu pro mladé autory literárního časopisu *Gunzō*<sup>2</sup> a znamenal začátek Murakamiho spisovatelské kariéry. Následovaly další úspěšné romány, namátkou jmenujme například díla *Kafka na pobřeží*, *Norské dřevo*, *Sputnik*, *má láska* a mnoho dalších.

## 3. AFTERDARK JAKO VÝCHODISKO ANALÝZY

Pro naši analýzu Murakamiho tvorby jsme jako základ zvolili mysteriózní román s detektivními prvky *Afterdark* z roku 2004 (česky vydáno nakladatelstvím Odeon v roce 2007). Za třináct let svého literárního života se dočkal překladu do více než padesáti světových jazyků, včetně češtiny. Český překlad Tomáše Jurkoviče se na českém trhu objevil s pouhým dvouletým zpožděním za japonskou předlohou - 4. listopadu 2007. To je úctyhodná rychlost, uvažíme-li, že například za anglickým překladem, který byl vydán v květnu téhož roku,

---

<sup>1</sup> Původní japonská jména osob, míst apod. uvedená v této práci budou transkribována do českého jazyka podle zásad české fonetické transkripce. Činíme tak z důvodu zachování jednoty s přepisem jmen v českém překladu. Pokud bychom ponechali jména v původním znění, byli bychom nuceni je uvést v jejich znakové podobě, což shledáváme nadbytečným, popřípadě bychom se museli uchýlit k anglickému přepisu (tzv. romandži), který však logicky odporuje českému vydání, navíc by text působil nejednotně.

<sup>2</sup> *Gunzō* je japonský literární měsíčník vycházející již od roku 1946 v nakladatelství Kodanša. Spolu s magazíny *Šinčo*, *Bungakukai*, *Subaru* a *Bungei* tvoří skupinu nejznámějších literárních časopisů v Japonsku. v časopise byly publikovány příspěvky jak od Murakamiho, tak dalších autorů jako Joriko Šono nebo nositele Nobelovy ceny Kenzabura Ōe. *Gunzō* udílí každoročně Cenu *Gunzō* pro mladé autory.

zaostává o pouhý půlrok. Dalo by se tedy s nadsázkou říci, že oproti jiným Murakamiho počinům byl *Afterdark* přeložen do češtiny v podstatě přes noc. Srovnajme rychlost překladatele například s překladem knihy *Norské dřevo*, jednoho z nejznámějších Murakamiho románů, která vyšla v roce 1987 a česky byla vydána až v roce 2002. Rychlost, s jakou bylo dílo přeloženo, do jisté míry svědčí o autorově rostoucí oblíbě u čtenářů po celém světě.

#### 4. TÉMA

Ohlédneme-li se za ostatními Murakamiho romány, nalézáme zde několik opakujících se témat. Jedná se především o vyčlenění jedince z konzervativní společnosti a o téma smrti, respektive sebevraždy. Murakami si klade otázku, do jaké míry jsou naše životy svázány s životy ostatních lidí, a to jak s živými, tak i s mrtvými. Podle Murakamiho nelze nahlížet na svět pouze z pohledu jednotlivce, ale v souvislosti s ostatními lidmi. Všichni jsme propojeni svými myšlenkami a pocity, sny, obavami. Tóru Watanabe v románu *Norské dřevo* je přesvědčen, že smrt je cosi, co probíhá mimo něj až do chvíle, kdy je konfrontován se smrtí svého přítele Kizukiho, který páchá ve velmi mladém věku sebevraždu.

Podobné porušení hranice mezi životem a smrtí se následně objeví i v *Afterdarku*. Jak tenká může tato hranice být lze vidět v následující ukázce, kdy jedna z postav, student práv Takahaši Tecuja popisuje scénu odsouzení muže usvědčeného ze zhářství k trestu smrti. Muž umlátíl starší manžele sekerou, ukradl jejich vkladní knížky a osobní razítka, a aby zničil důkazy, zapálil dům. Případ naprosto byl jasný a trest smrti nikoho nepřekvapil. Přesto na Takahašiho zvláště emočně zapůsobil.

*„„Pak, když bylo po soudu, já sedl na Kasumigaseki na metro, vrátil se domů a začal za stolem pořádat poznámky z procesu, padla na mě najednou strašná beznaděj. Byl to asi takovej pocit, jako by v celým světě naráz kleslo elektrický napětí. Všechno jako by najednou bylo nějak temný a studený. Celej jsem se začal třást, nešlo to zastavit. Dokonce mi i vytryskly slzy, ani jsem nevěděl jak. Nechápal jsem to. A nedovedu to vysvětlit. Proč mě tak rozhodilo, že toho chlapa odsoudili k smrti? Vždyť to byl beznadějněj případ. kterým se nedalo pomoci. Neměl jsem s tím vůbec nic společnýho. Tak co mě na tom všem tak dojímá?““*

(Murakami, 2007 stránky 75-76)

Stejně jako Tóru je i Takahaši konfrontován s hranicí mezi životem a smrtí, mezi ním a svým okolím. Je nucen připustit, že smrt je fakt, který se jej přímo dotýká, i když se jedná (na rozdíl od Tóruova přítele Kizukiho) o smrt úplně cizího člověka, se kterým neměl nic společného. Smrt už není něco, co se stává těm ostatním. Vědomí neustálé přítomnosti smrti, která může zasáhnout kdykoliv a kohokoliv, je důvodem Takahašiho rozrušení.

#### 4.1. PROMĚNA TÉMATU SEBEVRAŽDY V TÉMA SPOLEČENSKÉHO VYDĚDĚNCE

Tématem knihy tentokrát není fenomén sebevraždy nebo sklonů k sebevraždě, Murakami se zde soustředil na jedince nazývané japonsky hikikomori. Jedná se o osoby, které prakticky neopouštějí svůj byt, celé dny tráví surfování na internetu, četbou, sledováním televize, popřípadě jinými aktivitami, které nevyžadují kontakt s vnějším světem. Svou „noru“ opouštějí doopravdy jen velmi vzácně, a to například až pozdě večer, kdy si jen dojdou do nejbližšího obchodu nakoupit. Můžeme říci, že se jedná o formu sociální fobie.

Japonská výkonnostně orientovaná společnost na tyto lidi nahlíží negativně, chápe je jako podiviny nebo jako duševně narušené, potenciálně nebezpečné osoby. Rodinní příslušníci přítomnost hikikomoriho v rodině většinou tají, aby neohrozili reputaci rodiny. V Japonsku se jedná o poměrně častý jev, rozšířený hlavně mezi mladými lidmi z finančně zajištěných rodin. Odhaduje se, že až jedna třetina japonské populace trpí některou ze sociálních poruch, které často doženou postiženého až k sebevraždě. Příčinou problému je hlavně stále rychleji rostoucí japonská ekonomika. Japonsko patří k nejbohatším státům planety a se svými bezmála 127 miliony obyvatel je jedenáctou nejlidnatější zemí na světě. Rozloha Japonska je však „pouhých“ 377 835 km<sup>2</sup>, přičemž většina obyvatelstva se koncentruje na čtyřech hlavních ostrovech<sup>3</sup>. Díky tomu zde panuje vysoká hustota zalidnění a nedostatek životního prostoru. Tyto podmínky pak vedou k duševním a sociálním poruchám.

Silným tématem románu se stává i postupné odcizení dvou blízkých lidí, sester Eri a Mari Asai, a jejich opětovným hledáním cesty k porozumění nejen té druhé, ale i sebe sama. Dvě sestry sice žijí v jednom domě, jak ale dospívají a jejich zájmy a povaha jsou naprosto odlišné, začínají se sobě navzájem odcizovat a propast mezi nimi je stále hlubší. Murakami se snaží odpovědět na otázku, zdali je možné takovou propast ještě překlenout. Staví mezi Eri a Mari bariéru v podobě Erina záhadného spánku. Eri nechává uvězněnou v jakémsi paralelním světě, ze kterého není úniku. Je tedy na Mari, aby zachránila svou sestru. Zároveň je Mari nucena přehodnotit své postoje ke světu a okolním lidem, vůči nimž byla až doposud lhostejná.

#### 5. DĚJOVÉ LINIE

Jak jsme u Murakamiho zvyklí, děj se rozvětčuje na dvě paralelní dějové linie, které spolu velmi úzce souvisí. Čas vyprávění je nám přesně znám, neboť autor na počátku každé kapitoly uvádí přesný časový údaj. Murakami však tentokrát do hlavní role neobsadil samotářského muže středního věku ze střední společenské třídy, nýbrž mladou studentku Mari,

---

<sup>3</sup> zdroj: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Japonsko#Geografie>



v očích japonských zákonů téměř ještě dítě<sup>4</sup>. Dějové linie označíme podle hlavních protagonistek obou příběhů. Linii, která se odehrává v prostředí nočního velkoměsta a rozvíjí spíše detektivně laděnou zápletku, nazveme linie Mari. Druhou linii, jejíž zápletku je spíše mysteriózní a která se částečně odehrává v pokoji Eri Asai a částečně v jakémsi paralelním vesmíru mentálního vězení, nazveme linie Eri.

Linie Mari nás zavádí do současného Tokia čtyři minuty před půlnocí. Setkáváme se s devatenáctiletou studentkou Mari, na kterou se obrátí manažerka hodinového hotelu Alphaville Kaoru s žádostí o pomoc při vyšetřování brutálního útoku na čínskou prostitutku, jehož pachatelem je jiná z postav, správce počítačové sítě stavební firmy jménem Širakawa. Díky znalosti čínštiny se Mari stává jediným člověkem, který je s prostitutkou Guō Dōngli schopen komunikovat a chtě nechtě je zatažena do světa hodinových hotelů, obchodu s lidmi a aktivit čínské mafie. Zároveň však Mari hledá cestu zpět ke své starší sestře Eri, která setrvává ve svém pokoji uvězněná v podivném kómatu. Čirou náhodou se setká s Takahašim Tecujou, jehož přítel kdysi chodil s Eri. Spolu vedou filozofické diskuze o životě a smrti, současné společnosti a o údělu člověka ve světě.

Linie Eri nás zavádí do pokojů starší sestry Mari Asai, Eri. Eri zcela nehybně leží v posteli, zdá se, že ani nedýchá. Pouze podle nepatrných pohybů hrdla můžeme odhadnout, že dívka je naživu. Zatímco linie Mari rozvíjí aspoň náznak děje, u linie Eri nic takového nepozorujeme. Děj je statický, odehrává se na rovině mysteriózních jevů v místnosti v podobě blikající televize. Pozorujeme záhladného muže v masce, sedícího na druhé straně televizoru, jehož totožnost je nám po celou dobu zatajována. Následně se „propadneme“ televizí na druhou stranu a jsme svědky toho, jak se Eri snaží uniknout ze svého myšlenkového vězení. Linie Eri je velmi úzce spjata s postavou Širakawy, autor poukazuje na propisovací tužku s logem Širakawovy firmy, kterou nalezne Eri ve svém mentálním žaláři. Autor nicméně neříká ani slovo o tom, že by se Širakawa a Eri Asai už někdy setkali.

Vedle dvou hlavních dějových linek se zde nachází ještě několik linií vedlejších. Sledujeme zaměstnance stavební firmy Širakawu poté, co zbije čínskou prostitutku a postupně se zcela chladnokrevně zbavuje důkazů. Vypravěč se také chvíli soustředí na trombonistu Takahašiho, se kterým se Mari setkává hned v úvodu knihy a následně celou noc stráví v hudební zkušebně. Rozhovory s Mari ho posléze nutí přehodnotit cíl stát se muzikantem a místo toho se rozhodne pro návrat na právnickou fakultu, kterou před lety opustil.

---

<sup>4</sup> V Japonsku je, na rozdíl od České republiky, hranice plnoletosti devatenáct let.

Dějová linie je tedy v tomto románu spíše oslabená. Výraznou roli však hraje psychologie a vztahy mezi jednotlivými postavami, které jsou mezi sebou propojeny, navzájem se ovlivňují, a to dokonce aniž by se v průběhu vyprávění setkaly. Jako příklad uveďme již zmíněný náznak vztahu mezi Eri a Širakawou, jehož podstata je nám utajena. Autor nikde neuvádí, že by se znali, či snad že by se dokonce osobně setkali. Otázkou tedy zůstává, jaký je vztah mezi začínající modelkou a úředníkem? Výraznou roli hraje již zmíněný vztah odcizení a opětovného sblížení Mari a Eri. Míra jejich odloučení je tak vysoká, že spolu už skoro ani nemluví, Eri prakticky neopouští svůj pokoj, až se nakonec propadne do hlubokého spánku. Ve stavu jakési hibernace setrvává již několik týdnů.

Klíčovou otázkou tedy je, jak si tento spíše psychologicky až mysteriózně laděný román vykládat a do jaké literární roviny jej zařadit. Souběžně s ní vzniká další otázka, a to jakému typu čtenáře je román určen. Pro charakterizaci literárních rovin budeme vycházet ze studie Dagmar Mocné *Šest povídek o starém mládenci. Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami* (Mocná, 2014). Mocná zde na modelu několika Nerudových povídek rozlišuje rovinu nízkou, střední a vysokou. Každou z těchto rovin budeme dále charakterizovat, přičemž se pomocí těchto charakteristik pokusíme přiřadit *Afterdark* ke konkrétní rovině, tj. i k pravděpodobnému recipientovi. Bude čtenář členem úzké nebo širší čtenářské obce? Je román určen západnímu nebo východnímu, tedy japonskému čtenáři? Jakou roli hrají odkazy na západní a východní kulturu? Pokusme se na tyto otázky nalézt odpovědi na základě textové analýzy a kulturní encyklopedie (Eco), k níž je modelový čtenář konstruován.

## 6. AFTERDARK JAKO ZRCADLO JAPONSKÉ POPKULTURY<sup>5</sup>

Od konce éry Tokugawa (1603-1868), známé také jako Edo, a nástupu éry Meidži (1868-1912) pozorujeme v Japonsku ukončení izolacionistické politiky, kdy byly japonské hranice uzavřené téměř všem cizím návštěvníkům. Vojenský nátlak v polovině 19. století donutil japonskou vládu vpustit na své území první zahraniční výpravy. Nedlouho poté byly přístavy otevřeny i cizím loďstvům.

Období Meidži je charakteristické nástupem nové vlny kultury. Dochází k masivnímu přejímání kulturních, technologických a institucionálních vlivů. Z potomků do té doby dominujících samurajů se stali tzv. šizoku. Zánik šógunátu a zrušení vrstvy samurajů znamenalo nejen zánik jistých výsad, jako bylo právo nosit dva meče na veřejnosti, ale i dramatické snížení životního standardu. Samurajové byli náhle odkázáni pouze na vládou poskytnutý důchod, který byl však znatelně nižší než jejich dosavadní příjmy. Mnoho samurajů rapidně zchudlo a

---

<sup>5</sup> Vycházíme zde z publikace *Planeta Nippon* (Křivánková, a další, 2017).

bylo nuceno rozprodat svůj majetek. Formálně byl status šizoku zrušen až po druhé světové válce, fakticky však ale pozbyl významu velmi rychle po zániku šógunátu. A právě západní vlivy fungovaly jako spouštěč ostrého japonského nacionalismu, který se v plné síle projevil během druhé světové války. Přítomnost americké armády na japonském území po konci války, respektive její setrvání, se stala příčinou masových demonstrací v průběhu šedesátých let. Motiv demonstrace byl Murakamim následně použit v románu *Norské dřevo*.

Kulturní výměna však probíhala i opačným směrem. Například japonské populární komiksy manga, které jsou uveřejňovány ve sbornících jako například *Šúkan šónen džanpu*, *Šúkan šónen magadžin*, *Biggu komikku oridžinaru* apod. začínají nacházet své čtenáře i mimo japonské souostroví, a to nejen v Americe, ale postupem času se objeví *manga* i na území Evropy.

Vlivem technického vývoje, a to především vlivem internetu, se zvýšilo povědomí o japonské kultuře a začaly vznikat první skupiny *otaku* (tj. fanoušků japonské kultury) mimo území Japonska. Vznikají první srazy fanoušků (*cony*), kde se setkávají příznivci japonské kultury a umělci, ať už se jedná o kreslíře mangy (profesionální i amatérské), vývojáře počítačových her, spisovatele, umělce, nebo třeba kuchaře a tvůrce ikebany (umění aranžování květin).

Japonsko naopak dodnes přejímá některé vlivy západního světa, jako je například jazz, americká a evropská literatura, kinematografie a sport. Ze Spojených států proniká do Japonska baseball, který se stane jedním z nejsledovanějších a nejoblíbenějších sportů a oblíbeným námětem mang pro chlapce (šónen). Ve výčtu vlivů můžeme dokonce narazit i na českou stopu. V Japonsku je velice populární hudba Antonína Dvořáka idolem malých gymnastů a gymnastek je česká gymnastka Věra Čáslavská a architektem Památníku míru v Hirošimě, který se jako jediný dochoval po výbuchu atomové bomby, byl český architekt Jan Letzel.

Murakami ve své tvorbě kombinuje jak japonské, tak západní elementy, se kterými se setkal během svého pobytu ve Spojených státech amerických. Připomeňme si, že hned poté, co dokončil studia na univerzitě, otevřel si v Tokiu jazzový bar „Peter Cat“, který provozoval spolu se svou manželkou Joko až do roku 1982. K zájmu o jazz ho inspiroval koncert Arta Blackeyho a jeho kapely v lednu 1964 v Kóbe, na kterém vystoupil mimo jiné i trombonista Curtis Fuller, saxofonista Wayne Shorter a klavírista Cedar Walton. Tento koncert, na kterém vystoupily přední osobnosti světové jazzové scény, měl na Murakamiho velký vliv; jazzová hudba je častým motivem jeho románů.

*Afterdark* využívá hry s konotacemi a aluzemi jak na hudbu, tak i na výtvarné umění a film. Autor často pracuje s klišé či stereotypními motivy. Stereotypy se objevují jak na úrovni

jednotlivých motivů (jmenujme například blikající televizi, která se záhadně zapne, aniž by byla zapojená v zásuvce), tak na úrovni prostoru (opuštěná neosobní kancelář) a postav. Zaměříme se nyní na projev a funkci těchto klišé v díle.

### 6.1. FIVE SPOT AFTERDARK; POCTA CURTISOVI FULLEROVI

Čtenářům, kteří se orientují v jazzu, popřípadě jsou obeznámeni s Murakamiho životem a jeho láskou k jazzové hudbě, jistě neunikl drobný vtípek, který Murakami nastražil hned v názvu knihy. Název *Afterdark* je odvozen právě od skladby tohoto amerického trombonisty jménem *Five Spot After Dark*, která poprvé vyšla na albu *Blues-ette* z roku 1959. Hudba Curtise Fullera Murakamiho ovlivnila už v mládí a Murakami mu skládá hold prostřednictvím postavy studenta a trombonisty Tecuji Takahašiho během prvního rozhovoru s Mari Asai v restauraci Denny's.

„„Tak proč sis ale vybral právě tenhle nástroj?“

*Mladík si nalije do kávy smetanu a upije doušek.*

„Když jsem ještě chodil na střední, koupil jsem si náhodou v jednom krámě se starejma gramodeskama jednu jazzovou nahrávku, jmenovalo se to *Blues-ette*. Bylo to pěkně starý LP. Už si přesně nevzpomínám, proč jsem to kupoval. Tehdy jsem ještě jazz moc neposlouchal. Ale na straně A na tý desce každopádně byla skladba, která se jmenovala *Five Spot After Dark*, a ta mě fakt dostala. A v tý právě hrál na trombon Curtis Fuller. Když jsem si to poprvé pustil, připadalo mi, že mi konečně spadly šupiny z očí. Jo, to je vono, to je nástroj pro mě, pomyslel jsem si. Já a trombon. Osudový setkání.““ (Murakami, 2007 str. 18)

Stejně jako pro Takahašiho, i pro Murakamiho bylo setkání s jazzem na koncertě v Kóbe roku 1964 osudovým setkáním. Otázkou zůstává, proč si Murakami zvolil zrovna tuto píseň jako průvodní motiv celého díla. Slovo *spot* lze přeložit jako bod, puntík, či tečka. Název skladby by byl volně přeložen jako *Pět bodů po setmění*. Autor se očividně snažil naznačit to, že po setmění funguje svět podle jiných pravidel, než jak jej známe za denního světla. Teorii by odpovídal i celkový charakter skladby, která zní jako hudba ze starého detektivního seriálu. Slovo *spot* nalezneme i v odborné terminologii osvětlovačů, stejně tak ale jde i o jiný výraz pro lokál. V širším významu je užito i jako fráze *to touch a sore spot*, kterou lze přeložit jako být v úzkých, respektive dotknout se nepříjemného tématu, o kterém nechceme mluvit. Právě od tématu otevírání „bolavých míst“ jednotlivých postav se odvíjí děj *Afterdarku*.

*Spot* si lze tedy vykládat jako místo, které je nějakým způsobem významné, na které se upírá pozornost pozorovatele například prostřednictvím reflektoru, jak je tomu v případě osvětlovací techniky. Příběh se soustředí na několik hlavních postav, které se pohybují v

rozličných prostorech: centrum Tokia, pokoj mladé ženy, hodinový hotel, kancelář počítačové firmy a záhadná místnost umístěná mimo realitu. Pět hlavních prostorů zachycených v pozdních nočních hodinách, po kterých se postavy pohybují, koresponduje s názvem skladby *Five Spot After Dark*. V úvahu přichází i druhý uvedený význam otevírání nepohodlných témat, o kterých obvykle nemluvíme, ale skrze diskuzi s jinými lidmi nalezneme řešení.

Curtis Fuller ovšem není jediný interpret, který je v *Afterdarku* jmenován. V budově skylarku, penzionu, kde Mari přečkává noc, zazní skladba *I can't go for that* od amerického popového dua Hall & Oates. Hudba Dukea Ellingtona nás doprovází v baru, který navštíví Mari v doprovodu ředitelky hodinového hotelu Kaoru. Autor používá konkrétní názvy skladeb a interpretů, a to převážně západních, které si čtenář může lehce dohledat a poslechnout. Konkrétně pojmenovaná hudba pomáhá vytvářet atmosféru místa lépe než hudba nijak blíže neurčená. *Five Spot After Dark* budí ve čtenáři pocit tajemna až nebezpečí, zatímco nevtíravá melodie Hall & Oates podkresluje prostředí restaurace ve skylarku. Murakami se pokouší dodat románu jakýsi soundtrack, což by mohlo indikovat filmové ambice autora.

## 6.2. VYUŽITÍ FILMOVÉ MOTIVIKY

Čtenář se v pokoji Eri Asai stává svědkem podivuhodného úkazu: televizor, který je vypojený ze zásuvky, se náhle sám zapne. I tento hororový prvek využívá již zavedeného klíše televize jako portálu mezi světem živých a světem démonů, které vypozerujeme například v japonském hororu *Kruh* (1998) a později v jeho americkém přepracování z roku 2002. Eri Asai se následně ocitá prázdné místnosti, kde zůstává uvězněna.

*Kruh* však není jediný snímek, na který se Murakami odvolává. Jméno hodinového hotelu, kde dojde k napadení čínské prostitutky a jehož vedoucí Kaoru naléhavě potřebuje Marinu znalost čínštiny, se jmenuje *Alphaville*. Ani toto jméno není zvoleno náhodou; *Alphaville* se nazývá film francouzského režiséra Jean-Luc Godarda z roku 1965. V *Afterdarku* je na film dokonce přímo odkazováno, a to ze strany Mari během cesty do hotelu.

„„*Alphaville* je totiž jeden z filmů, co mám nejradši. Od Jean-Luc Godarda.““

„*O tom jsem teda v životě neslyšela.*“

„*Je to hrozně starej francouzskej film. Ze šedesátejch let.*““ (Murakami, 2007 str. 46)

*Alphaville* je imaginární město v daleké budoucnosti, kde jsou veškeré hluboké emoce přísně zakázány, projevy emocí jsou dokonce trestány. Označení pro hodinový hotel, místo, které lidé navštěvují obvykle pouze za účelem nevázaného sexu, je tedy více než příznačné.

Murakami odkazuje jak na západní, tak japonskou kinematografii. Vzniká tak pestrý kolorit vlivů a motivů, které dodávají příběhu na hloubce.

## 7. MASSCULT; AFTERDARK JAKO LITERATURA MASOVÉHO PUBLIKA

Murakami je jeden z nejpopulárnějších japonských autorů současnosti. Jak toho ale dosáhl? Je to jeho brilantní technikou psaní, schopností upoutat čtenáře, nebo je to vše jen „dobrý marketing“, schopnost uspokojit poptávku na trhu?

### 7.1. AGAINST THE AMERICAN GRAIN

Americký esejista a kritik Dwight Macdonald (1906-1982) ve své eseji z roku 1962 *Against the American grain* rozlišuje dva typy kultury: tradiční, tedy vysokou kulturu (high culture) a kulturu nízkou, kterou označuje jako mass culture, zkráceně masscult, tedy kulturu davu. Uvádí také pojem midcult, který stejně jako masscult reprezentuje pouhou napodobeninu vysoké kultury. Masscult vidí pouze jako jakousi parodii vysoké kultury, která předstírá, že respektuje standardy vysokého umění, zatímco ve skutečnosti jej rozmělnuje a vulgarizuje (Vrajová, 2014).

Jako vzor si Macdonald vybral čtyři texty oceněné Pulitzerovou cenou, mimo jiné například Hemingwayův román *Stařec a moře*. Styl díla označil jako „falešně biblický“, kterým jsou nicméně, podle něj, middlebrows, tedy střední vrstvy, zcela fascinovány.

Macdonald dále rozvíjí otázku, jestli existuje „špatné umění“. Domnívá se, že pouze umění, které je dobré, si uchovává platnost. Masscult je ovšem něco jiného. Podle Macdonalda masscult zcela postrádá schopnost být dobrým uměním, a to do té míry, že jej nelze ani považovat za umění.

*„Masscult is bad in a new way: it doesn't even have the theoretical possibility of being good. Up to the eighteenth century, bad art was of the same nature as good art, produced for the same audience, accepting the same standards. The difference was simply one of individual talent. But masscult is something else. It is not just unsuccessful art. It is non-art. It is even anti-art.“* (Macdonald, 1983)

Do nástupu průmyslové revoluce bylo umění něčím, co bylo přístupné pouze omezené skupině lidí, ať už bylo „dobré“ nebo „špatné“. Dobré i špatné umění přijímalo ty samé standardy stanovené dobovým vkusem a společenskou a náboženskou doktrínou, soustředilo se na stejné publikum. Jediný rozdíl byl v individuálním talentu tvůrce. Dalo by se tedy říci, že divák se musel podřídít umění, přistoupit na pravidla hry, která mu byla diktována dílem. Masscult však činí pravý opak. Na příjemce jsou kladeny pouze minimální nároky, umění samo se přizpůsobí publiku (*„it's totally subjected to the spectator“* (Macdonald, 1983)). v této souvislosti pracuje Macdonald i s pojmem kýč, kde vychází z Greenbargova tvrzení, že kýč usnadňuje interpretační úsilí a poskytuje mu zkratky k potěšení z umění (Vrajová, 2014).

Macdonald k tomu dodává následující: „*it includes the spectator's reaction in the work itself instead of forcing him to make his own responses*“ (Macdonald, 1983).

High culture tedy cílí na individuuum, kterému se snaží poskytnout jedinečný prožitek z díla. Jeho publikem je společenství jednotlivců, které spojují konkrétní zájmy. Každý jednatel má v komunitě své místo a funkci, společně sdílejí ekonomické cíle, tradice, hodnoty a standardy. Oproti tomu masscult je pouze něco průmyslově vyráběného, postrádající emoční stránku, reagující pouze na poptávku na trhu. Jeho publikum je méně individualizované, zájmy jedince ustupují do pozadí.

Přístup k umění změnila již uvedená průmyslová revoluce a stěhování lidí za prací do měst. Individuum se stalo pouhou součástí masy lidí, mířící každý den do práce v továrně. Vzniká zde tedy nová společenská třída, proletariát. Pro tyto osoby však byla vysoká kultura v podstatě nedosažitelná. Zrodil se tedy masscult, umění pro všechny, hlásající sociální rovnost a setření rozdílů mezi společenskými třídami.

Někdo by se v tento moment mohl zeptat: a co je na tom vlastně tak špatného? Měli bychom soudit kvalitu uměleckého díla pouze podle publika, kterému je určeno? Macdonald tvrdí, že masscult nevytváří žádné hodnoty, je určen pouze pro velké množství lidí, kteří nejsou schopni vyjádřit své lidské kvality, nejsou mezi sebou nijak spojeni, společným jim je pouze neosobní abstraktní faktor. Bylo by ovšem nesmyslné popírat existenci masové kultury, nebo jí dokonce bránit. Produktem masové kultury koneckonců je i například populární hudba nebo rock and roll a nelze říci, že by neměly na poli hudby žádné místo.

## 7.2. ROVINA VYSOKÁ, STŘEDNÍ A NÍZKÁ

Dagmar Mocná ve studii *Šest povídek o starém mládenci. Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami* (Mocná, 2014) rozlišuje tři literární roviny: vysokou, střední a nízkou. Styl vysoký se podle Mocné vyznačuje méně detailním prokreslením postav a prostředí (showing), na rozdíl od roviny střední nechává ve vyprávění i bílá místa, která jsou vyplněna čtenářem. Jako příklad uvádí povídku *Starý mládenec*, která vyšla v prvním ročníku časopisu *Obrazy života* v roce 1859.

Rovina střední oproti rovině vysoké se soustředí na psychologii postav, ironii a hru s konotacemi a odvozenými významy. Na rozdíl od vysoké roviny však vyžaduje detailní prokreslení prostředí a myšlení postav. Mocná nabízí jako příklad střední roviny povídku z roku 1864 *Páně Liebeltův špaček*, která byla uveřejněna v časopise *Čech*.

Nízká rovina se projevuje přímočarým humorným stylem bez velké psychologizace a uměleckého přesahu, hlavním účelem díla je tedy především pobavit, a to prostřednictvím

tradičních komických fabulí, jako jsou v případě modelové povídky Páně Kobercovy ženitby nezdařené námluvy. Díla byla určena především měšťanskému čtenářstvu, pro které by byla díla vyšší a střední roviny nesrozumitelná. Páně Kobercova ženitba byla otištěna roku 1863 v časopise *Rodinná kronika*.

Položme si tedy otázku, zdali lze *Afterdark* považovat za produkt masscultu, tedy kulturu pro širokou veřejnost, nebo ho zařadíme spíše do sféry high culture? Otázku se pokusme zodpovědět naratologickou analýzou textu a způsobu, jakým text konstruuje svého modelového čtenáře.

## 8. POSTAVY

### 8.1. PROMĚNA PROTAGONISTY

V *Afterdarku* Murakami svěruje hlavní roli ne muži středních let z dobře zajištěné rodiny, ale devatenáctileté vysokoškolské studentce z Tokia Mari Asai, plaché zakřiknuté dívce, studující čínštinu. Proč se Murakami rozhodl pro změnu hlavního hrdiny? Na jakých základech spočívá charakteristika postav? Odpověď na otázku budeme formulovat pomocí analýzy postav a jejich vzájemných vztahů.

### 8.2. CHARAKTERISTIKA POSTAV

Murakamiho hrdinové pocházejí většinou ze střední společenské třídy. Pokud byste je potkali na ulici, asi byste si jich vůbec nevšimli. Přesto je na nich cosi neobyčejného, cosi, co je odlišuje od ostatních lidí a díky čemuž vystupují z mas. Nesourodé postavy z rozdílných společenských vrstev, různého věku a pohlaví, jsou navzájem propojeny sítí vztahů, dokonce i když se nikdy předtím nesetkaly. Vztahy však hrají pro příběh *Afterdarku* významnou roli.

Jedním z hlavních znaků postav je vnitřní rozpolcenost mezi vlastními pocity a tužbami a požadavky, které na ně klade společnost. Zároveň je naplňuje podvědomá touha poznat sám sebe a svůj úděl ve světě. Každá z postav se potýká s vlastním vnitřním problémem. V případě sester Mari a Eri se jedná o odcizení dvou blízkých lidí, touha umět komunikovat s tou druhou, která však vyznívá jako marná. Student Takahaši Tecuja zápasí s nepříznivými rodinnými vztahy. Úředník Širakawa nedokáže ovládat své agresivní chování a výbuchy vzteku. Kaoru vede hodinový hotel. Zaměstnankyně hotelu Cvrček prchá před svou minulostí. Právě charakteristice postav vztahům mezi postavami budeme dále podrobněji věnovat.

Čtenáři se poprvé setkají s Mari Asai v restauraci Denny's. Sedí zde o samotě s knihou a čte. Vypravěč začíná popis Mari přímou charakteristikou vzhledu a oblečení. Jedná se o šaty obyčejné, jako jsou džíny, parka a čepice, vše značně obnošené. Vypravěč si následně pokládá otázku, čím je Mari tak zvláštní, aby stálo za to si jí všimnout? Nejspíš to nezapříčinil vzhled;



Marino oblečení je zcela všední. I její tvář není ve srovnání s jinými Japonkami nijak výrazněji odlišná. Něco však na Mari je, něco, co vypravěče přitahuje.

Už podle charakteristiky, kterou nám poskytuje vypravěč, můžeme odhalit několik rysů. Mari bude velmi mladá. Nepatří ovšem k dívkám, které by si na svém vzhledu zakládaly. Vše, co má na sobě, je vybledlé a ošoupané. Působí jako osoba, které se obvyklé obtíže jejich vrstevnic jako je oblečení, kosmetika a muži zdají příliš malicherné, než aby jim věnovala pozornost. Cítíme, že má na srdci mnohem víc, než jaké boty si obuje na večírek.

Murakami zde využívá určitého stereotypu o tom, že to podstatné se skrývá pod povrchem; přes zdánlivou obyčejnost či všednost se v lidech skrývá něco zvláštního, co stojí za to být odhaleno. Sledujeme zde čtenářsky velmi oblíbený motiv outsidera – opět stereotypní motiv čtoucí dívky nám slouží jako jednoduchá interpretační zkratka. Díky této zkratce je velmi lehké pocítit k osamělé dívce sympatii.

Její soustředěná četba je přerušena příchodem další z postav, studentem a muzikantem Takahašim Tecujou. Mari mu sice dovolí, aby si přisedl, její konverzace je však spíše nucená.

*„Mladík promluví. „Hele, promiň, jestli se pletu, ale nejsi ty náhodou sestra Asai Eri<sup>6</sup>?“  
Dívka mlčí. Dívá se na něj tak, jako se díváme do kouta zahrady, kde se už trochu moc rozrostlo křoví.*

*„Už jsme se jednou potkali,“ pokračuje kluk. „Ty budeš určitě Juri, že jo? Měly jste se ségrou ve jménech skoro stejný znaky.“*

*Dívka ho se stále stejně ostražitým výrazem stručně opraví. „Mari.““ (Murakami, 2007 str. 8)*

Mari Takahašiho společnost zcela očividně není příjemná. Odpovídá zpočátku pouze velmi stručně. Nejspíš není zvyklá, aby ji na ulici oslovovali úplně cizí lidé. Nicméně když ji Kaoru požádá o pomoc při řešení problému s napadenou prostitutkou, Mari souhlasí.

Mari má velké potíže komunikovat se svým okolím, někdy má potíže slovně formulovat své myšlenky a pocity. Očividně má velmi nízké sebevědomí ohledně svého vzhledu a inteligence. Její pocit méněcennosti pramení pravděpodobně z jednak dětství, kdy jí rodiče doslova řekli: *„Holka, krásy jsi dvakrát nepobrala, tak se aspoň koukej dobře učit.“* (Murakami, 2007 str. 43), a jednak také z neustálého srovnávání se starší Eri. To vše mohlo mít vliv na Marinu malou sebedůvěru.

Mari se obklopuje bariérou mezi ní a okolním světem. Této bariéry využívá hlavně pro to, aby se vyhnula pro ni nepříjemným tématům konverzace, proto často neodpovídá, nebo mění téma. Jako příklad uveďme rozhovor mezi Mari a Kaoru v baru. Mari vypráví Kaoru o svém

---

<sup>6</sup> V Japonsku se při představování uvádí jako první příjmení, až poté křestní jméno. V *Afterdarku* se uvádějí obě varianty, srov. Takahaši Tecuja a Asai Eri.

studiu na čínské škole v Jokohamě a rozhovor se stočí k Eri, rodině a k důvodu, co pohledává Mari sama v centru Tokia. Mari, jak má ve zvyku v nepříjemných situacích, mění téma hovoru.

*„Kaoru pokračuje. „Já ti teda nechci nijak radit, ale upřímně, tahle čtvrť není zrovna místo, kde by měly samotný slušný holky čekat, až přijde ráno. Poflakujou se tu všelijaký lidi. Já sama jsem měla párkrát problémy. Mezi posledním večerním a prvním ranním vlakem to tu v okolí vypadá drobet jinak, než jak jsi zvyklá ze dne.“*

*Mari vezme z pultu svou čepici Boston Red Sox a chvíli si hraje se štítkem. O něčem přitom v duchu přemýšlí. Nakonec tu myšlenku ale zažene pryč.*

*Pak řekne tiše, ale docela jasně: „Pardon, ale nemohly bysme změnit téma?““*  
(Murakami, 2007 str. 45)

Jaký má Mari důvod k ustavičnému uhýbání od nepříjemných témat? Důvod velmi pravděpodobně souvisí s Marinou neschopností komunikace s okolním světem. Když neví, co by měla odpovědět, mlčí. Většinu času tráví o samotě. Domníváme se tudíž, že Mari trpí některou z forem sociální fobie. Její introvertní povaha a jistá neohrabanost v navazování sociálních kontaktů by tomu odpovídaly. S ohledem na předchozí charakteristiku bychom mohli Mari označit i jako hikikomori. I to by mohlo do jisté míry vysvětlit, proč je Mari uprostřed noci venku. Nemusí se setkávat s jinými lidmi ani navazovat konverzace.

Její introvertní jednání lze ovšem vykládat i jako touhu po nezávislosti. Během prvního setkání s Takahašim v restauraci zcela otevřeně vyřkne svůj názor na příkrmování kuřat steroidy. Zdánlivě nevinná poznámka. Přiznejme si ovšem, jak často sdělujeme své názory na veřejnosti, aniž bychom se přitom neschovávali za profilem na sociální síti, a navíc úplně cizím lidem? Mari neváhá veřejně kritizovat společenské problémy, což poukazuje na velkou osobní statečnost a sílu.

Starší sestra Mari, Eri Asai, je Mariným naprostým protikladem. Krásná, společenská a ve společnosti populární dívka, za kterou se každý muž otočí. Miluje módu, kosmetiku a horoskopy. Je až chorobně závislá na dietách, což je ovšem v japonské společnosti naprosto běžné. Zakládá si na svém dobrém vzhledu. Když jeli kdysi s Mari, Takahašim a jejich přítelem do bazénu, nevstoupila dokonce ani jednou do bazénu, aby si nerozmazala make-up. Na první pohled působí jako šťastná sebejistá dívka, kterou nic netrápí.

Pod vší tou hezkou slupkou však Eri neskutečně trpí. Užívá velké množství léků; pravděpodobně se jedná o léky na hubnutí, popřípadě o antidepresiva. Je hnána k tomu, aby vypadala dobře, hrála roli, která jí byla společností přidělena<sup>7</sup>. Tlak veřejnosti, pocit osamělosti

---

<sup>7</sup> V soudobé japonské společnosti je posedlost léky a štíhlou postavou naprosto běžným fenoménem, který je značně přizívován popkulturou, zvláště animovanými seriály (anime) a komiksy (manga).

a prázdnoty způsobí, že Eri oznámí jednoho dne své rodině, že si jde na chvíli zdřímnout do svého pokoje. Z dřímoty se stane spánek, ze kterého se neprobudí. Eri setrvává v kómatu.

Několik měsíců předtím, než upadla do svého spánku, se Eri setkala s Takahašim a světila se mu, že si nemá s kým promluvit. Zdá se, že Takahaši, kamarád jejího přítele a bývalý spolužák ze střední školy, je pro ni v tu chvíli jediný člověk, kterému se může vyzpovídat ze svých trápení. Ví, že její rodiče ji nikdy nepochopí. Pro ostatní je „Paní dokonalá“. A Mari s ní sotva prohodí několik slov. Právě vztah s mladší sestrou je pro Eri, zdá se, klíčový. Eri v rozhovoru s Takahašim vyjádřila přání, že by chtěla Mari lépe rozumět. Hledání nové cesty sester zpět k té druhé je jedním z hlavních témat románu.

Osud obou dívek je spojen s Takahašim Tecujou<sup>8</sup>, mladým mužem, který hraje na trombon v kapele. Vede dlouhé rozhovory s Mari o životě a smrti a o smyslu života, ale také o Eri.

*„(Takahaši) „Hele, co ta tvoje sestra? Abysme se vrátili tam, jde jsme přestali.“*

*„Hm.“*

*„Moc jsem tomu teda nerozuměl, ale mělo to jako znamenat, že se Eri vůbec nebudí, nebo co?“ ptá se Takahaši.*

*Mari k němu vzhledne. „Promiň, ale o tom se takhle za pochodu nechci moc bavit. To je trochu citlivý téma, víš?“*

*„Jasně.“*

*„Bavme se o něčem jiným.“*

*„O čem třeba?“*

*„O čemkoliv. Třeba o tobě,“ řekne Mari.*

*„O mě?“*

*„Přesně tak. O tobě.“*

*Takahaši chvíli přemýšlí.*

*„Na tohle téma mě nenapadá nic veselého.““ (Murakami, 2007 str. 109)*

Mari opět odmítne mluvit. Ovšem ani Takahaši není ochoten hovořit o svém životě a minulosti. Je zajímavé, že během prvního rozhovoru Takahaši neřekne Mari ani své jméno, rovnou si k Mari přisedne a zahájí rozhovor. Důvod, proč odmítá sdělit Mari své jméno charakterizuje následovně: *„Stejně je to jen takový obyčejný jméno. Skoro bych ho někdy sám nejradši zapomněl.“ (Murakami, 2007 str. 14).*

---

<sup>8</sup> Tecuja mimo jiné znamená „probdělá noc“.

Domníváme se, že Takahašiho odpor k vlastnímu jménu a odmítavý postoj k debatám o své minulosti souvisí s jeho neuspořádanými vztahy s rodiči. Takahaši žije s nevlastní matkou a s otcem se prakticky nestýká. Biologická matka zemřela na agresivní formu rakoviny prsu, když bylo Takahašimu sedm. V tu dobu byl jeho otec několik let ve vězení za podvody. Matka ležela v nemocnici a otec byl ve vězení, malý chlapec byl tudíž nucen postarat se o sebe prakticky sám. Ani po otcově návratu z vězení se situace nezlepšila. Takahaši svému otci zazlíval, že ho nechal samotného. Otcovo uvěznění a smrt matky jejich vztah nevratně poznamenalo.

Na první pohled Takahaši působí jako člověk, který si s ničím nedělá moc starosti, bere život s nadhledem až ironií a o budoucnost se příliš nestará. Studuje na vysoké škole práva spíše jen z povinnosti. Jeho osud je ovšem mnohem složitější. Již jsme naznačili, že Takahaši nemá příliš blízké vztahy se svou rodinou. Domníváme se, že se Takahaši povědomě snaží zbavit čehokoliv, co by ho mohlo spojovat s jeho rodinou; zapírá své jméno, vyhýbá se hovorům o své minulosti. Zpřetrhává veškerá pouta, která by ho pojila s rodiči, a to především s otcem. Snad i to je jeden z důvodů, proč nakonec opustil kapelu a začal se více soustředit na studia práv. Nechce, aby si někdo musel projít stejným trápením, jaká zažil sám v dětství. Být synem zločince ho navíc v očích japonské společnosti automaticky stigmatizuje v rámci pravidla „jaký otec, takový syn“. Takahaši dělá vše pro to, aby se zbavil nálepky syna kriminálního.

Takahašiho rodinné vztahy charakterizuje následující dialog mezi ním a Mari:

*„„Ale stejně, i když už byl táta doma, já se pořád nemohl doopravdy uklidnit. Neumím to dobře vysvětlit, prostě se to všechno ve mě úplně neurovnalo. Nemohl jsem se zkrátka zbavit pocitu, že mě všichni nějak šikovně podvedli. Jako že můj pravej táta je navěky v čudu, a aby se na to nepřišlo, poslali ke mě narychlo nějakýho cizího člověka, kterej jako táta jenom vypadá. Chápeš? (...) Můj táta mě přece nikdy nemá nechávat samotnýho, ať se děje co chce. Nikdy mě neměl na tomhle světě nechat jako úplnýho sirotka. Do toho vězení prostě neměl chodit, v žádným případě. Tehdy jsem samozřejmě ještě pořádně nechápal, co to znamená bejt ve vězení. Bylo mi jenom sedm. Věděl jsem, že je to něco jako veliká skříň ve zdi. Tmavá, strašidelná a zlá. Místo, kam se táta nikdy neměl dostat.““ (Murakami, 2007 stránky 110-111)*

To bylo poprvé a naposledy, co byl Takahašiho otec ve vězení. Po návratu z výkonu trestu začal podnikat. Takahaši popisuje tuto dobu jako dobu velmi turbulentní, kdy v jednu chvíli byla rodina bohatá a vmžiku málem neměla na základní životní výdaje. Takahaši zmiňuje tajné noční stěhování. Lze tedy předpokládat, že otcovo podnikání nebylo zcela legální. Domněnku potvrzuje i Takahaši.

Otcovo uvěznění bylo pro vztah otce a syna devastující. Takahaši ztratil v otce jakožto ochránce důvěru. Důvěru, kterou se otci už nikdy nepodaří získat zpět.

Důležitou postavou je i úředník Širakawa, správce počítačové sítě firmy Veritech. Na první pohled vzorný zaměstnanec a manžel. Pracuje tvrdě dlouho do noci. Jeho oblečení je popsáno jako luxusní, i Širakawa sám je popsán jako upravený muž kolem čtyřicítky s pečlivě zastřiženými vlasy a nehty. Očividně nemá nouzi o peníze.

Pod fasádou obyčejného člověka se však skrývá psychopat. Ledově klidný, inteligentní, vypočítavý. Chladnokrevně zbije čínskou prostitutku Guō Dōngli jen proto, že jí začne menstruace. Jeho reakce na agresivní výbuch však není impulzivní. Klidně oběť okrade o oblečení a osobní věci. Důkazů se posléze zbaví. Jeho chování je natolik rafinované, že musí být pečlivě naplánované a Širakawa to nejspíš nedělá poprvé. O jeho charakteru vypovídá i rozhovor s jeho ženou.

*„(...) Jaký to dneska bylo?“*

*Otázka Širakawu zaskočí. Přestane psát a zadívá se na telefon. V koutku oka se mu prohloubí vráska. „Jaký to bylo?“*

*„Myslím to jídlo, co sis dal?“*

*„Jo tohle? Zašel jsem na činu. Jako vždycky. Dobře člověka zasytí.“*

*„Pochutnal sis?“*

*„No... ani moc ne.““ (Murakami, 2007 str. 64)*

Z posledních třech replik čtenáře až zamrazí. Z předchozích událostí víme, že Širakawa je skutečně tím, kdo napadl Guō Dōngli. Sledujeme, jak prohlíží věci, které jí ukradl a balí je do pytle. To, že Širakawa říká, že si činu často dává naznačuje, že Guō Dōngli není první čínská prostitutka, se kterou měl poměr. Navíc o ní mluví způsobem, jako by její existence byla podřadná.

Také v případě Širakawy lze hovořit o určitém stereotypu. Typizací charakteru vytváří Murakami interpretační zkratku, která čtenáři pomáhá orientovat se v příběhu. Postava navenek uhlazeného elegána, uvnitř však zrůdy, která se neštítí ničeho, je častá a velmi oblíbená. Ani Murakami nijak neporušuje předem dané schéma postavy. Určitá schematizace je nejspíš důvodem toho, proč Širakawu jakožto čtenáři vmžiku odsoudíme jako odporné monstrum a vytvoříme si k němu negativní vztah. Čtenář se zde setkává s jasně vymezeným schématem záporné postavy, chceme-li psychopatického násilníka, které již zná ze své čtenářské zkušenosti s podobnými typy postav. Jeho čtenářská zkušenost mu říká, že Širakawa je padouch, kterého je nutno se bát. Vlivem tohoto předjednaného zařazení postavy do kategorie padouchů nemá

Širakawa šanci u čtenáře uspět, protože je automaticky zařazen jako „ten zlý“, který je zde pouze od toho, aby ostatním postavám škodil.

Jaký je ovšem skutečný úkol této postavy? Domníváme se, že úkolem Širakawy není pouze vyvolat strach a pocit opovržení nad jeho chováním, Širakawa se ani nesnaží škodit ostatním postavám. Ve skutečnosti nevstupuje s žádnou z ostatních postav do přímé konfrontace. Ostatní aktéři jsou pouze konfrontováni s následky jeho útoku na Guō Dōngli, ať už v podobě vyšetřování útoku, nebo nálezu mobilního telefonu, který Širakawa prostitutce ukradl a zbavil se ho v nejbližším *konbini*<sup>9</sup>.

Murakami ovšem neusiloval o to, abychom Širakawu nenáviděli. Vykresluje typ emočně plochého člověka jako produktu japonské konzumní společnosti, který však není hoden opovržení. Společnost nutí člověka držet se do úmoru bez ohledu na vnitřní pocity. Víme, že Širakawa je ženatý a z konverzace s jeho ženou je jasné, že svou manželku velmi miluje. Aby však uživil rodinu, pracuje dlouho do noci. Práce úředníka a prostor neosobní kanceláře neposkytuje příliš mnoho prostoru pro city. Širakawa se očividně naučil potlačovat své pocity natolik dokonale, že zapomněl, jak je projevít. Podobně jako Eri Asai, i Širakawa se stal obětí společenského nátlaku.

Vypravěč nám naznačuje, že existuje vztah mezi Širakawou a Eri. Eri najde v místnosti, kam je přenesena tužku s logem firmy, ve které Širakawa pracuje. Připustíme-li, že nejde o falešnou stopu a budeme o tužce uvažovat jako o symbolu nesoucím význam, nabízejí se nám dvě možnosti: a) Eri a Širakawa se už kdysi potkali, aniž by se o tom vypravěč zmínil a b) tajemný muž v masce, který se objeví na obrazovce v Erině pokoji, je Širakawa. Popis vzhledu muže v masce by Širakawovi odpovídal. Pro ztotožnění muže v masce a Širakawy nicméně nemáme žádný pádný důkaz. Za maskou by se mohl ukrývat Širakawa, stejně dobře by však popis odpovídal i polovině japonské mužské populace.

Připusťme, že Širakawa a muž v masce je jedna a táž osoba. Co to ovšem vypovídá o jeho funkci v příběhu? Má maska na obličej symbolizovat jakéhosi Velkého bratra, který nepřetržitě sleduje každý náš krok? Širakawa pracuje jako správce počítačové sítě, má tedy do jisté míry přístup do cizích počítačů, kdyby chtěl. Je možné, že sledoval i Eri? To se z textu nedozvíme. Nevíme ani, jestli se na přenosu Eri nemohl sám podílet.

Postava Širakawy v příběhu vystupuje jako jasný antagonist. Představuje špiona, který může sledovat každý náš pohyb. Informace, které sdílíme na internetu a sociálních sítích, aniž bychom věděli, kdo k nim může mít přístup, jsou snadno dostupné a velmi lehce zneužitelné.

---

<sup>9</sup> obchod s potravinami

Měli bychom se tedy mít na pozoru, s kým na internetu komunikujeme a jaké informace sdílíme. Narážíme na téma odosobnění a ztráty individuality, kterou raději vyměníme za anonymitu.

### 8.3. VZTAH MARI A ERI

Vztah obou sester tvoří nosnou konstrukci celého románu. Obě dívky jsou sice sestry, jsou však naprosto rozdílné. Eri je krásná, jak několikrát uvede Mari, „*jako Sněhurka*“, zatímco Mari je spíše „*pasáčka koz do nepohody*“ (Murakami, 2007 str. 90). Mari si uvědomuje, že mají každá vlastní život, nijak se nesnaží zasahovat do života Eri. Mezi oběma sestrami tím však vzniká propast, která je stále širší. Fungování vztahu mezi Eri a Mari zachycuje ukázka z rozhovoru Mari a Takahašiho v parku, když spolu krmí kočky, a ve kterém Takahaši popisuje své poslední setkání s Eri, kdy se mu Eri svěřila se svými problémy.

*„Mari chvíli převaluje jeho slova v hlavě. „Takže Eri se ti teda začala svěřovat,“ nadhodí pak.*

*„Jo, svěřovala se mi, s dost osobníma věcmi.“*

*„Jako třeba?“ zeptá se Mari.*

*„Jako třeba... no, třeba o rodině, a tak.“*

*„O rodině?“*

*„Třeba,“ přitaká Takahaši.*

*„A mluvila i o mě?“*

*„Jo.“*

*„A co říkala?“*

*Takahaši chvíli uvažuje, co říct. „No třeba... že by si s tebou chtěla víc rozumět.“*

*„Víc rozumět?“*

*„Měla dojem, že si od ní trochu udržuješ odstup. Od jistýho věku.“*

*Mari přikryje kotě dlaní. Cítí, jak hřeje.*

*„Ale lidi si přece můžou rozumět, i když si udržujou určitej přiměřenej odstup, ne?“ zeptá se Mari.*

*„No jasně,“ přitaká Takahaši. „Samozřejmě, že to jde. Jenže co se může jednomu zdát jako přiměřenej odstup, může někdy pro jinýho bejt už trochu velké odstup. Možná.“ (Murakami, 2007 str. 92)*

Eri mluvila o době, kdy bylo Eri asi deset let. Eri se časem začala věnovat modelingu a na mladší sestru neměla čas. Obě dívky se tak postupně vzdálily jedna od druhé. Něco z jejich vztahu však přetrvalo až doposud. I když Mari není schopná ani ochotná mluvit o podstatě Erina

spánku, je však jasné, že i ona si uvědomuje, že něco není v pořádku. Přeje si vědět, jestli o ní Eri mluví a co si o ní myslí. Fakt, že by jí Eri chtěla víc rozumět ji však zaskočí. Mari se domnívala, že je Eri lhostejná a že její sestře záleží pouze na tom, jestli se jí nerozmazala rtěnka. Mari žila v domnění, že je pro svou sestru pouhou přítěží. Nyní však Mari zjistila, že Eri na ni po celou dobu myslela a snažila se ji pochopit, což jí otřásl.

Vraťme se nyní k bodu počátku procesu postupného odcizování obou sester, kde pocítujeme pouto mezi oběma sestrami nejsilněji. V závěru románu Mari vzpomíná na událost, která se odehrála, když byla ještě ve školce a Eri byla ve druhé třídě základní školy. Jely samy ve výtahu, který se náhle zastavil, nejspíš vlivem drobného zemětřesení. V kabině se rozhostila hustá tma. Mari měla takový strach, že se nemohla ani pohnout. Eri ji však objala a snažila se ji uklidnit. Dokonce jí i zpívala. Chlácholila vyděšenou Mari tak dlouho, dokud se výtah opět nerozjel. I když musela být sama strachy bez sebe, Eri se snažila zůstat kvůli Mari silná.

Mari se v tu chvíli, jako gesto naprosté důvěry, schoulí do Eriny náruče. V ten okamžik tvoří jeden celek. Kritická situace umocňuje jejich vztah. Eri akceptuje svou roli ochránkyne a zdroje jistoty, jakési náhrady matky. Uvědomuje si svou povinnost jakožto staršího sourozence. Tento moment představuje poslední vzplanutí ve vztahu mezi sestrami. Od této chvíle se začínají obě dívky odcizovat. Silný pocit vzájemného pouta se už víckrát nevrátil.

Co se stalo po události s výtahem? Proč se najednou obě sestry natolik odcizily, že spolu v podstatě nemluví? Jak jsme již zmínili, Eri se naplno začala věnovat dráze modelky a Mari navštěvovala školu v Jokohamě. Časová vytíženost a lokální vzdálenost je však pouhá polovina problému. Domníváme se, že na vině není pouze rezignace Eri na roli ochránitelky, svůj díl viny nesou i rodiče obou sester. Rodiče vždy měli tendenci podporovat spíše Eri jakožto starší, krásnější a více „normální“. Introvertní Mari studující čínštinu pro ně byla spíše ošklivým káčátkem. Rodičovský dvojitý metr jen prohloubil propast mezi sourozenci.

#### 8.4. VZTAH MARI S RODIČI

Ačkoliv není vztah Mari k jejím rodičům příliš často zmiňován, tvoří součást propletené sítě mezilidských vztahů postav románu a je příčinou zhoršení vztahu mezi Eri a Mari. Zatímco Eri byla, dalo by se říci, protěžována na úkor Mari, Mari byla rodiči odstrkována jako deviantní, která musí být skryta před zraky ostatních. Jedná se o jev v japonské, na výkon orientované společnosti poměrně hojně rozšířený, i v dnešní době.

V předchozí kapitole jsme zmínili, že rodiče uplatňují jakýsi dvojitý metr, co se podpory Mari a Eri týče. Eri je hezká, ráda se schází s přáteli, miluje módu a líčidla. Zkrátka, ničím nevybočovala, z pohledu společnosti byla „přijatelná“. Oproti tomu mladší Mari je uzavřená a



introvertní, nestýká se s lidmi. Mari tráví často noc mimo dům, rodičům vždy řekne, že spí u kamarádky. Její rodiče to příliš neřeší. Vidíme zde očividný nezáměr o to, co jejich dcera dělá, kam jde a s kým je.

Její odtažitost a sklony k asociálnímu chování (hikikomori) automaticky posouvají Mari na nižší úroveň nejen ve srovnání s Eri, ale i v kontextu japonské společnosti obecně. Již jsme zmínili, že hikikomori je v očích Japonců nežádoucí osoba a zdroj hanby rodičů. Mari představuje anomálii, projev slabosti, který je naprosto nepřijatelný. Svou nezávislostí rebeluje proti základním principům japonské společnosti, podkopává tradiční řád, pod který spadá i naprostá poslušnost rodině.

Eri se tedy podle japonské společenské logiky jevila rodičům jako „perspektivnější“, tedy ta, kdo dál ponese rodinnou pochodeň a bude hájit její čest. Oproti tomu Mari byla rodiči vždy spíše tolerována. Co si počít s dítětem, které není hezké, nenavazuje kontakty (rozuměj nedělá byznys, nesnaží se vydělat peníze) a ještě navíc se dobrovolně uzavírá před světem? Od malička je Mari utvrzována svými rodiči v názoru, že není hezká, že je samotářská, tedy nepatřičná. Vlivem toho má Mari velmi nízké sebevědomí a tendenci se neustále shazovat. Jako ukázkou vybíráme rozhovor mezi Kaoru a Mari.

„„To musíš bejt asi dost chytrá, ne?““

„Nijak zvlášť. Jenomže mi rodiče od malička říkali: „Holka, krásy jsi dvakrát nepobrala, tak se aspoň koukej dobře učit.““ (Murakami, 2007 str. 43)

O několik řádek níže hovoří Mari o Eri a srovnává s Eri. Sama sebe popisuje takto: „mrňavá, prsa skoro žádný, vlasy střapatý, pusu mám moc velkou a ještě jsem navíc je naráz astigmatická a krátkozraká“ (Murakami, 2007 str. 43)

Srovnajme vlastní hodnocení Mari s tím, jak nám ji představí vypravěč:

„Šedá parka s kapucí, k tomu džínsy. Žluté tenisky, vybledlé jako od několikanásobného praní. Přes opěradlo vedlejší židle je přehozená baseballová bunda. Ani ta už rozhodně nevypadá na novou. Věk má dívka tak na čerstvou vysokoškolačku. Středoškolačka už to není, i když něco z atmosféry střední školy na ní ještě ulpívá. Vlasy má krátké, černé a rovné. Není skoro vůbec nalíčená a nemá žádné módní doplňky. Útlý, drobný obličej. Na očích brýle s černou obroučkou. Mezi obočím se jí občas udělá přemýšlivá vráska.“ (Murakami, 2007 str. 6)

Na Mari neshledáváme nic ošklivého, nic, nutně zavrženíhodného. Jeví se nám jako obyčejná dívka. Přesto je však svými rodiči neustále utvrzována v myšlence, že je ošklivá a její existence má smysl pouze potud, dokud se dobře učí. Pro nás jakožto příslušníky západní kultury se tento postoj zdá jako naprosto nepochopitelný. Zde si však musíme uvědomit, jak

vypadalo Japonsko ještě před sto lety. Rozhodně to nebyl bohatý moderní stát s úžasnými technologickými vymoženostmi, jakým je dnes. Lidé žili často v chudobě a hladu, nemohli si tím pádem dovolit žít více jak dvě děti. Přežilo pouze to silnější. Cosi z této éry zůstalo v mentalitě Japonců dodnes v podobě orientace na výkon, sílu a potlačování abnormalit.

### 8.5. VZTAH MARI A TAKAHAŠIHO

Vztah mezi Mari a Takahašim má kořeny ještě před jejich setkáním v restauraci Denny's. Takahaši byl kdysi Eriným spolužákem na střední škole. Mari se s Takahašim setkala na společném výletě do bazénu, kterého se účastnila i Eri Takahašiho přítel, který v té době chodil s Eri. Ani Mari ani Takahašiho v tu chvíli nenapadlo, že by se měli ještě někdy setkat. Příliš spolu nemluvili. A přesto sedí u jednoho stolu a hovoří spolu o všem možném. Mari zprvu není ochotná se Takahašimu otevřít. Odpovídá úsečně, pokud vůbec odpoví. Z jejich reakcí je jasné, že jí Takahašiho společnost není znova příjemná. Když Takahaši odchází na zkoušku kapely, reaguje lhostejně.

*„Přichází číšnice, aby jim dolila kávu. Kluk to odmítne. Letmo se podívá na hodinky. „Už je čas. Budu muset jít.“*

*Mari mlčí. Nikdo tě tu přece nedrží, říká výraz v jejím obličejí.*“ (Murakami, 2007 str. 19)

Takahaši očividně jeví zájem se s Mari sblížit, naráží však na bariéru nezúčastněného mlčení. Jak ale jejich hovory během večera pokračují, Mari se začíná Takahašimu stále více otevírat. Jako by se rozhodla, že Takahašimu může věřit. Co ji však přimělo změnit názor? Klíč tkví částečně v Takahašim samotném. Během jednoho rozhovorů s Mari Takahaši poznamená, že se mu lidé často svěřují. Sám Takahaši připouští, že to, co mu lidé říkají, ho příliš nezajímá a že to ani netouží poslouchat. Působí však natolik bezstarostně a sebejistě, že si snadno získá důvěru ostatních. Mari, stejně tak jako Eri, ve svém životě nikdy neměla nikoho, s kým by si mohla otevřeně promluvit o svých potížích. Takahaši tedy hraje roli pomyslné „duté vrby“, které mohou svěřit všechna svá tajemství a trápení.

Takahaši má však také své problémy, se kterými si sám neví rady a se kterými se potřebuje svěřit. Za zdánlivou bezstarostností se ukrývá pocit samoty, životní nezakotvenosti a strachu z budoucnosti. Studuje vysokou školu, hraje v kapele, sám ale ani neví, jestli se chce stát právníkem či profesionálním hudebníkem. Během rozhovorů s Mari však dospěje v definitivnímu rozhodnutí opustit muzikantskou dráhu a začít se více věnovat studiu.

Jaká je příčina této radikální změny postoje? Domníváme se, že vlivem vyprávění o své minulosti a rodině si Takahaši i Mari uvědomili některé okolnosti, kterým do té doby

nepřikládali význam. Mohou si tak částečně ulevit od svých starostí tím, že je sdílejí s jinou osobou. Mari je nucena mluvit o Eri a tím pádem více uvažovat o jejich vztahu. Takahaši vypráví o svých rodičích. Znovu si připomeňme Takahašiho vzpomínky na zážitky ze soudní síně, kde byl svědkem vynesení rozsudku trestu smrti nad žhářem, což na něj mělo zásadní vliv. Takahaši přirovnává soud ke grotesknímu živočichovi, jakési chobotnici, která svou oběť stahuje nenávratně ke dnu. V tomto bodě se Takahaši rozhodl zanechat kapely a soustředit se na studium práv. Díky rozhovoru s Mari se ve své volbě jen utvrdil. Svůj podíl na Takahašiho volbě měly i okolnosti v rodině. Jsme toho názoru, že se opět jedná o Takahašiho snahu vymanit se z vlivu svého otce.

Vraťme se nyní k úvodní otázce: Proč studentka Mari Asai? Proč ne čtyřicátník ze střední společenské třídy? Jedná se o snahu vytvořit kontrast mezi zdánlivě bezbrannou devatenáctiletou slečnou, která se ocitá v centru prostoru, který se jeví jako jednoznačně negativní a nebezpečný. Pokud by byl hlavní postavou muž, kontrast by nebyl tak výrazný. Ženská postava se bude v podobném prostředí pochopitelně chovat jinak než mužská. Bude více ostražitá vůči svému okolí, následkem čehož zvýší pocit napětí u čtenáře.

Velkou část románu tvoří rozbor vztahů mezi jednotlivými postavami, ať už se přímo podílejí na ději či nikoliv. Murakami zdůrazňuje důležitost sdílení bolesti s blízkou osobou, která nám naslouchá, což ovšem je v přímém rozporu s principy japonské individualistické společnosti. Je jasné, že *Afterdark* stojí na základech spíše sociologických a vztahových, které ovlivňují psychiku postav. Jinak řečeno, psychologie postav je motivována spíše vztahy s blízkými a s okolím než charakterovými rysy.

Setkáváme se zde s vysoce schematizovanými postavami; plachá introvertní dívka čtoucí knihu, její sestra extrovertní modelka, nenápadný úředník, v jehož nitru však dřímá duše stvůry, napohled bezstarostný frajírek, který je poznamenán špatnou rodinnou situací etc. Nejedná se však o komické zesměšnění lidských poklesků, ale o konstrukci stereotypu společenského outsidera, který byl vykořeněn z majoritní společnosti. Na první pohled působí jako obyčejní lidé, kteří však disponují specifickými vlastnostmi, které je odlišují od ostatních lidí. Díky jejich zdánlivé všednosti se s postavami dokážeme lépe ztotožnit. Máme dojem, že jsou to lidé jako my, řeší podobné problémy a procházejí si podobným utrpením.

Schematizace postav je dána konotacemi symbolů a čtenářskou zkušeností, nikoliv přímou charakteristikou psychologie jednotlivých postav. Vidíme osamělou dívku, která čte velkou starou knihu. Vypravěč nám nesdělí nic o jejích myšlenkách a pocitech, pouze ji popíše a nechá ji setkat se s jinou postavou, neznámým mladíkem. Čtenáři se okamžitě naskytá široká škála interpretací ohledně věku, společenském postavení, rodinných vztazích atd. až doposud

neznámého děvčete. Domníváme se, že je osamělá, protože o samotě vysedává v noci v restauraci s knihou, zatímco většina jejích vrstevnic již spí doma ve své posteli, navštěvuje diskotéky a bary apod. Náš úsudek však není ani potvrzen, ani vyvrácen.

Psychologie postav ani fikční svět nejsou příliš prokreslené. Myšlenky a pocity lze usuzovat pouze z dialogů mezi postavami a jejich jednáním. Prostory (město, hodinový hotel, pokoj, restaurace, kancelář atd.) jsou pouze načrtnuty a pozornost vypravěče se okamžitě přesouvá k postavám. Popisuje-li vypravěč první setkání s Mari, postupuje následovně: nejprve zběžně popíše restauraci, pak jeho pohled náhle upoutá Mari, sedící u stolu s knihou, a vypravěč ji začne podrobně studovat.

Na základě těchto poznatků tedy můžeme situovat román do literární roviny vysoké. Postavy sice podléhají schematizaci, jejím účelem však není výsměch lidské slabosti, ale ostrá společenská kritika. Psychologie není charakterizována přímo, ale jednáním a hovory protagonistů mezi sebou a také konotacemi, které jsou dány čtenářskou zkušeností.

## 9. VYPRAVĚČ

V následující kapitole se zaměříme na vyprávěcí instanci, tedy jak je obsazena pozice vypravěče. Vypravěč v *Afterdarku* není totožný s některou z postav příběhu, ani se nijak nepodílí na ději. Tento typ vypravěče nazýváme *heterodiegetický* (Doležel, 2014). Vypravěč navíc vypráví ve wir-formě, tedy v první osobě plurálu. Jako ukázkou uvádíme kapitolu, kde se poprvé setkáme s Eri Asai.

*„Stane se z nás pohled, který ji pozoruje z jediného bodu. Možná by ale bylo přesnější říct, že špehuje. Jsme pohled kamery zavěšené ve vzduchu a můžeme se prostorem pokoje libovolně přemísťovat. Teď právě visí kamera přímo nad postelí a zabírá dívčinu spící tvář.“*  
(Murakami, 2007 str. 21)

Vypravěč sám sebe charakterizuje jako kameru, která se může volně pohybovat po prostoru, aniž by byla spatřena. Plurál my má za úkol integrovat do tohoto pohledu i čtenáře, aktivovat jej a nabídnout se mu jako průvodce vyprávěným příběhem. Ostatní postavy na přítomnost vypravěče nijak nereagují. Vypravěč je tzv. akčně pasivní, jeho funkce je pouze interpretační (Doležel, 2014). Soustředí se na popis fikčního světa. Svým charakterem reportéra se dopouští autentifikace motivů a činí z nich fikční fakty. Vypravěčova objektivnost je však pouze zdánlivá; jedna z důležitých rétorických figur, které otevírá, je totiž subjektivizace narativního akt. Subjektivizaci prostoru vypravěčem si představíme v následující kapitole, zabývající se prostorem.

Použitím termínu *kamera*, stylizací replik do podoby filmového scénáře a střídáním vyprávěných dějů vytváří Murakami dojem filmu. Některé promluvy postav postrádají uvozující výraz: „*Kaoru: „Takhle zvětšená je ta fotka dost zrnitá, ale stejně je docela dobře vidět, jak vypadá, ne? “*“ (Murakami, 2007 str. 58). Jedná se tedy o určitou nápodobu scénáře.

### 9.1. MEZE VYPRAVĚČE

Ve výše citované kapitole nám vypravěč říká, že se může volně přesouvat prostorem, aniž by byl upozorován. Dokonce je schopen překonat fyzické bariéry, jako je strop místnosti, televize apod. I on má však své hranice a omezení. Vypravěčovi je omezen přístup k myšlení postav, tj. čtenář nemá žádné informace o vnitřních pohnutkách jednotlivých aktérů. Je tedy, stejně jako čtenář, odkázán čistě na svá vlastní pozorování a dedukce, není vševědoucí. Jediný okamžik, kdy máme možnost nahlédnout do uvažování některé postavy je moment, kdy se Eri probudí v prázdné místnosti kdesi mimo realitu.

*„Konečně se dívka na posteli zvedne a nejistě se rozhlédne kolem sebe. Pěkně velká místnost. A není tu ani noha. Co je tohle vlastně za místo? A co tady dělám já? Pokouší se rozpomenout. Jenomže každá z jejích vzpomínek hned skončí jako příliš krátká nit. Dívce je jasné jen to, že tu nejspíš až do téhle chvíle spala. Jsem přece v posteli. A mám na sobě pyžamo. Je to moje postel a moje pyžamo. To je prostě fakt. Jnomže na tomhle místě rozhodně nemám co dělat. A taky mě všechno brní. To jsem teda musela spát opravdu pěkně dlouho a hluboce. Jenže jak dlouho vlastně doopravdy spala, nemá tušení.“* (Murakami, 2007 str. 84)

Vnitřní promluvy Eri v imaginárním prostoru, vyjádřené nepřímou řečí, jsou jediné, které jsou vypravěči, respektive čtenáři známy. Proč však právě Eri? Proč ne Mari, Takahaši, i Širakawa nebo například Cvrček? Kapitoly věnované Eri jsou zjevnou doménou vypravěče. Eri většinu příběhu spí, zatímco se kolem ní dějí záhadné věci. Ostatní kapitoly jsou více dějové, ale také se zde vyskytuje více rozhovorů mezi ostatními postavami v přímé řeči. Na rozdíl od kapitol o Eri zde není prostor pro promluvy vypravěče.

Vypravěč je kamera, která vše vidí, slyší i cítí. Nedokáže ovšem ovlivnit děj, dokonce to má zapovězeno.

*„(...) platí pro nás úplně stejná pravidla, jako pro regulérní cestovatele časem. Dívat se můžeme, zasahovat ne.“* (Murakami, 2007 str. 23)

Ze začátku je vypravěč skutečně pouze pasivním pozorovatelem, nejeví žádnou potřebu vměšovat se do aktuálního dění, pouze vyjadřuje zneklidnění nad neobvyklými jevy odehrávajícími se v Erině pokoji, jako je například blikající televize, která se náhle zapne, aniž by byla zapojená v zásuvce. Stále opakuje, že mu byla jakousi vyšší mocí odepřena možnost

podílet se na ději. Tváří v tvář nebezpečí, ve kterém se náhle ocitá Eri, se však rozhodne čelit této vyšší moci, která ho odsoudila k pouhému pozorování, a tuto podmínku své existence porušit.

„„Uteč!“ vykřikneme nahlas, ani nevíme jak. Docela zapomeneme, že máme zachovat neutralitu. Eri to samozřejmě nezaslechne. Vycítí však, že jí hrozí nebezpečí a snaží se mu uniknout. Rychle někam odběhne. Nejspíš ke dveřím. Její postava zmizí ze zorného pole kamery.“ (Murakami, 2007 str. 116)

Vypravěč se změní z pasivního pozorovatele na aktivního účastníka děje. Náhle je mu dána schopnost vykřiknout. V podobě jakéhosi neviditelného hlasu shůry dokáže ovlivnit děj. Výkřik sice Eri nezaslechne, přesto se zdá, že na vypravěčovo varování před hrozícím nebezpečím reaguje, jelikož se dá na útěk. Čtenář se může pouze dohadovat, zdali Eri volání skutečně zaslechla, například jako hlas ve své mysli, či jednala zcela instinktivně. Murakami si tu pohrává s oblíbenou figurou postmoderní fikce, kterou je metalepse, tedy prolnutí roviny příběhu a roviny vyprávění.

Vypravěč odmítne svou roli pasivního svědka událostí a sám se zapojí do děje. Vystává zde ovšem otázka, kým byl vypravěč takto omezen? Vypravěč nám jasně říká, že se dívat *může*. Je tudíž jasně zřejmé, že aby se mohl dívat a zprostředkovat nám události *Afterdarku*, potřebuje souhlas někoho dalšího. Ani vypravěč tedy není zcela všemocný. I on se musí podřídit daným podmínkám, které definují jeho pohyb v prostoru. Autor podmínek předpokládá, že je vypravěč bude respektovat. Ovšem ve chvíli, kdy Eri, uvězněná v jiné alternativní realitě, hrozí bezprostřední nebezpečí, vypravěč se neubrání svým sympatiím vůči Eri a zavedený řád ruší. V ten okamžik je pozorovateli náhle upřen další pohled do mysteriózního Erina vězení.

„„Obraz prudce ztratí svůj dosavadní jas, roztřese se a zkříví, pak se zborší. Záře Braunovy trubice postupně slábně. Smrskne se do malého okénka tvaru čtyřúhelníku a nakonec úplně zmizí. Veškeré informace se obrátí v nic, pozice jsou vyklizené, významy rozložené, světy oddělené a zůstane tu jen ticho bez pocitů.“ (Murakami, 2007 str. 116)

Ve chvíli, kdy se vypravěč pokusí varovat Eri před hrozícím nebezpečím, je spojení mezi vězením a pokojem Eri přerušeno. Porušení zákazu zasahovat do děje ze strany vypravěče bylo potrestáno jeho vykázaním z alternativní reality Erina vězení a odepřením informací o dalším osudu mladé dívky. Eri se následně ocitne opět ve svém pokoji, ovšem jak k tomu došlo, to se vypravěč nedozví. Je tak trestán za svou přílišnou horlivost. Tento fakt opět podporuje předchozí tvrzení, že vypravěč není zcela nezávislý. Navíc se zde otevírá paralela s herními fikcemi.

## 9.2. SPOLEHLIVOST VYPRAVĚČE

Nespolehlivostí vyprávění je míněna negace vyprávění spolehlivého. Lze tedy určit, zdali je vypravěč spolehlivý, tj, jedná-li v souladu s normami implikovaného autora, či nikoliv. Spolehlivost vypravěče však nelze shrnout tvrzením, že vypravěč zprostředkovává fikční svět tak, jak ve skutečnosti je.

Budeme-li se držet konvenčního pojetí, budeme k vypravěči přistupovat jako ke spolehlivému, pokud se neprokáže opak. V opačném případě by došlo k porušení základního principu literární komunikace. Existují signály, pomocí kterých lze nespolehlivého vypravěče odhalit (viz. Nünning, 1999). Vypravěčem uváděné informace stojí v kontrastu, jednání vypravěče není v souladu s jeho osobními postoji, výskyt signálů subjektivizace a expresivity apod.

Nespolehlivý vypravěč je ze své podstaty silně personalizovaný. Může být součástí fikčního světa, popřípadě o něm vyprávět, nebo jej nechat nastávat v přítomnosti. Je tedy postavou vyprávění a jako takový je limitovaný fikčním světem. U personálního vypravěče, který není součástí fikčního světa, je jeho nedůvěryhodnost definována omezeností (nikoliv však nemožností) vstupu do tohoto světa. Jedná se například o dětské vypravěče, duševně choré, morálně pokřivené apod., tedy o takové, kde existuje pochybnost o reprodukováných narativních informacích. „*Nespolehlivý vypravěč je tedy takový vypravěč, který se ze své nespolehlivosti nezáměrně a nepřímou postupně sebeusvědčuje*“ (Bílek, a další, 2013 str. 51)

V *Afterdarku* nedochází k personalizaci vypravěče, ani zde nenacházíme žádné indikátory, které by značily nespolehlivého vypravěče. Můžeme konstatovat, že i přes jistou subjektivizaci prostředí jsme neshledali žádný důvod ke ztrátě důvěry ve vypravěče.

Co tedy obsazení pozice vypravěče vypovídá o díle? Autor do role zprostředkovatele příběhu dosadí neosobního vypravěče-reportéra, který, ačkoliv se jeví jako stále přítomný, všudybyl, který vše slyší a vše cítí, podléhá jakémusi vnějšímu zakazu zasahovat do běhu událostí. Čtenář získává dojem, že sedí u televizoru a sleduje film, který přenáší jediná kamera. Využití wir-formy si můžeme vykládat jako snahu o vytvoření kolektivního prožitku děje.

## 10. PROSTOR

Abychom pochopili motivaci a jednání jednotlivých postav románu, musíme si nejdříve uvědomit, v jakém prostředí a v jakém prostoru se pohybují. Zatímco prostředí jsou především sociální vazby a vztahy, prostor je konstrukt, ve kterém se příběh odehrává a který je nejenom kulisou pro jednání postav, ale současně je, tedy toto jednání, může motivovat či dotvářet.

„Prostor je soubor objektů vyprávěného světa, které vytvářejí prostředí, jímž se postava pohybuje nebo ve vztahu k němuž koná. Současně je prostor souborem vztahů mezi těmito elementy, způsob jejich vzájemné konfigurace a struktury (poziční, směrové, objemové či rozsahové). Součástí prostoru jsou nejenom izolované či do podoby prostorové mapy zapojené objekty, ale i symbolické významy, které nesou místa. Prostor je pak jak kombinací primárních významů prostorových objektů (antropologický význam), tak současně jejich kulturních významů (institucionální významy).“ (Kubíček, Šinclová a kol. 2015 str. 13)

Zaměříme se tedy nejprve na prostor. Z čeho se tedy prostor námi analyzovaného románu skládá? Jaký význam mají objekty, ze kterých sestává? Jaké významové konfigurace hrají roli? Pro bližší charakterizaci prostoru budeme vycházet z členění uvedeného v publikaci z roku 2015 *Sémantika narativního prostoru*, jejíž jsou autoři Soňa Šinclová, Tomáš Kubíček a kolektiv.

### 10.1. CHARAKTERISTIKA PROSTORU

Děj *Afterdarku* se odehrává v několika dílčích prostorech, které bychom mohli rozdělit na realistické a nerealistické. Realistické prostory svou strukturou a fungováním připomínají fungování skutečného světa, čtenář může ztotožnit fikční a reálný svět. Na druhou stranu nerealistické fyzikální zákonitosti reálného světa porušují. V případě místnosti, do které je uvržena Eri Asai, začínáme o platnosti těchto zákonitostí pochybovat.

Prostor může být dále hodnocen (postavami či vypravěčem), a to s různou mírou subjektivity.

Lze konstatovat, že existuje množina prvků, ze které autor vybírá objekty, pomocí kterých vytváří konkrétní prostředí pro narativní událost. Tím vznikne prostor, jímž se postavy pohybují, který obývají; ten ovlivňuje významový pohyb textu. Říkáme-li, že Émile Zola se v *Naně* soustředí na prostředí pařížských divadel, máme na mysli konfigurace objektů, které se sdružují v komplexy, které, obohacené o další mimojazykové konotace, dávají dohromady obraz ušmudlaného pařížského kabaretu. Konfigurace prostředí jsou silně závislé na čtenářově zkušenosti s podobným typem konfigurací. Lze přitom využít mimetické zkratky, tedy objekt, prostor pouze naznačit a čtenář si jej konotuje díky vlastní zkušenosti, která je opřena o kulturní encyklopedii.

Každý fikční svět se skládá pouze z omezeného množství prvků. Inventář objektů, ze kterého autor může vybírat, je podřízen charakteru fikčního světa, každý fikční prostor je tedy ze své podstaty nutně neúplný. Fikční svět neimituje svět reálný, nýbrž vytváří vlastní mapy, podřizuje si prostor vlastní potřebě. Je proto třeba mít na paměti, že jakkoliv je prostor vyjádřen



věrohodně, stále se jedná o konkrétní významovou strategii každého jednotlivého autora, stále se tedy jedná o pouhý fikční konstrukt, který lze hodnotit pouze s ohledem na strukturu, tedy výstavbu celku fikčního světa. Vrátime-li se opět k popisu města uvedeného na počátku této kapitoly, narazíme na hodnocení města vypravěčem, které sice má působit objektivně a nestranně, po bližším prozkoumání se však nicméně projeví jako silně subjektivizující, jako nesoucí už předem daný význam. Velkoměsto je vykreslováno jako samostatný organizmus, nad kterým nemáme žádnou reálnou moc. Člověk jako individualita se ztrácí, stává se pouhým kolečkem ve stroji, obklopen uniformní neosobní metropole.

Podobně je tomu i v případě hodinového hotelu Alphaville. Jako ukázkou vybíráme dialog mezi Mari a Kaoru v baru, kam zamíří poté, co Mari Kaoru pomůže vyřešit problém se zbitou Guō Dōngli.

*„... A co to teda vlastně znamená, ten Alfavil?“*

*„Tak se jmenuje jedno imaginární město z blízký budoucnosti. Má být někde v Mléčný dráze.“*

*„Takže je to nějaký sci-fi? Jako Hvězdný války?“*

*„To právě vůbec. Žádný speciální efekty, ani akční scény... no, já to neumím moc dobře vysvětlit, prostě je to takovej intelektuální film. Je černobílej, hodně se v něm mluví, přesně takovej, jaký se promítaj ve filmovejch klubech.“*

*„Co to je – intelektuální film?“*

*„No třeba, když v Alphavillu někdo brečí a tečou mu slzy, tak ho zatknou a veřejně popravěj.“*

*„Ale proč?“*

*„V Alphavillu jsou totiž zakázaný jakýkoli hluboký city. Takže tam není ani žádná láska. Ani rozpory nebo ironie. Všecko se tam řeší centrálně výpočtama.“*

*Ironie?“ zamračí se Kaoru.*

*„Zkrátka že se lidi dokážou dívat na sebe nebo na ty, co k nim patří, objektivně, to znamená i z druhý stránky, a zasmát se tomu, co viděli.“*

*Kaoru o tom chvíli přemýšlí. „Furt nemám dojem, že by mi to bylo jasný. Ale hele, je v tom Alfavilu sex?“*

*„Je.“*

*„Sex bez lásky a bez legrace.“*

*„Jo.“*

*Kaoru se pobaveně zasměje. „Takže to jméno na hodinovej hotel vlastně dokonale sedne.““ (Murakami, 2007 stránky 46-47)*

Kaoru zde naráží na paralelu mezi neosobním městem, kde jsou projevy emocí trestány smrtí, a hodinovým hotelem, kde je objektem zájmu pouze tělesná rozkoš, nikoliv však hlubší city. V obou případech jsou emoce potlačovány, ať už dobrovolně nebo prostřednictvím represe. Celkově tvoří hodinový hotel Alphaville a Tokio neosobní a odcizený prostor oprostěný od jakékoliv individuality.

## 10.2. HRANICE PROSTORU

Mluvíme-li o limitovaném množství prvků prostředí, ze kterých může autor vybírat, aby vytvořil prostor, musíme zmínit meze, kterým prostor podléhá, tj. do jaké míry je prostor otevřený, popřípadě uzavřený. Uzavřený prostor vyžaduje učitě hranice, které jsou více či méně prostupné. Pevné hranice striktně oddělují dílčí prostory. Prostupné hranice mohou nabývat různých podob a mohou představovat rozličné funkce. Jedním z typů možných prostorových hranic jsou hranice, které jsou sice fyzicky neprostupné, vizuálně však ano. Tento druh hranice se projevuje i v případě Afterdarku. Jako příklad si uveďme scénu, která se odehrává v pokoji Eri, kde je přechod mezi světy symbolizován hrající televizí.

*„Obraz v televizi se mezitím stále ještě objevuje a ztrácí, ale míra stability přece jen kousek po kousku roste. Na obrzovce je vidět nějakou místnost. Je poměrně rozlehlá. Vypadá jako kancelář v nějaké úřední budově. Nebo jako učebna. Veliká otvíratelná skleněná okna, strop plný zářivek. Ale nikde žádný nábytek. Vlastně ne, když se podíváme líp, uvidíme uprostřed místnosti židli. Starou dřevěnou židli, s opěradlem, ale bez opěrek pro ruce. Strohou, kancelářskou židli. Na té židli někdo sedí. Obraz se ještě úplně neustálil, takže nerozeznáváme o moc víc než rozmazanou siluetu. V místnosti visí studená atmosféra prostory, do které už drahnou dobu nepáchla ani noha.*

*Televizní kamera (nebo co to vlastně je), která nám teď tohle všechno přenáší, zatím opatrně najíždí směrem k židli. Podle postavy je sedící osoba nejspíš muž. Sedí trochu shrbeně. Dívá se před sebe a zdá se, že o něčem usilovně přemýšlí. Má tmavé oblečení a kožené boty. Do tváře mu nevidíme, ale zdá se, to muž spíš menší a štíhlejší. Věk se zatím nedá odhadnout. Zatímco tak kousek po kousku sbíráme o muži fragmenty informací z rozmazané obrazovky, obraz se občas roztřeše. Šum se přitom vzedme a zesílí. Tyhle poruchy ale nikdy netrývají dlouho a obraz se zase hned vyjasní. A šumivé zvuky se ztiší. Obrazovka se přes neustálé marné pokusy docela jistě začíná stabilizovat.“ (Murakami, 2007 stránky 24-25)*

Zpočátku pouze vizuálně prostupná hranice se záhy stává hranicí propustnou i fyzicky. Stane se tak ve chvíli, kdy se Eri jakousi záhadou ocitne v místnosti za televizorem, a to včetně

postele, ve které leží. Ocitá se v záhadné místnosti, která jako by se nacházela mimo naši všední realitu. Sál je zcela prázdný, okny ven je vidět pouze mračný opar. Tento rys zakládá povahu hybridního světa, v němž dochází ke zpochybnění fyzikálních vlastností světa reálného. Protože tento rys není spolehlivě vysvětlen (jako fantazie, iluze, sen), zůstává v textu přítomen ve své zneklidňující nejasnosti a zakládá hybridnost fikčního světa.

Konstatujme tedy, že v románu *Afterdark* se pohybujeme ne v jednom, ale v několika dílčích prostorech s různou mírou otevřenosti a rozličnou prostoupností hranic. Permeabilita těchto hranic není v průběhu příběhu konstantní, osciluje mezi naprostou fyzickou průchodností a pouze vizuální prostupností. Prostor jako takový však neprodělává žádnou fyzickou změnu. Stále se díváme na to samé Tokio, vidíme stejný pokoj Eri, stejný Alphaville. Dokonce i televize v pokoji Eri zůstává netknutá. Prostor lze tedy označit jako neproměnný. Mění se pouze hranice mezi jednotlivými prostory.

### 10.3. PERSPEKTIVA POHLEDU NA PROSTOR

*„Před očima nám leží město.*

*Pozorujeme ho z nebe, jak noční ptáci letící vysoko na obloze. Z té výšky vypadá město jako jediné obrovské zvíře. Nebo jako superorganismus, sloučený z mnoha organismů menších. Tisíce tepen se táhnou až do nejzazších koutů beztvarého těla, rozvádějí krev, neúnavně vyměňují buňky. Roznášejí nové informace a odnášejí staré. Rozvážejí čerstvé palivo a odvázejí prošlé. Přinášejí nové paradoxy a odnášejí ty dosavadní. Celé tělo bliká, žhne a svíjí se v rytmu toho pulzu. Čas se nachyluje k půlnoci a vrchol aktivity organismu už pominul, ale základní metabolismus nutný k udržení životních funkcí dosud pracuje beze změny. Bzukot, který tělo vydává, stále visí ve vzduchu jako neúnavné basso continuo. Ploché, monotónní, ale nabitě očekáváním.“ (Murakami, 2007 str. 5)*

Město je zde popsáno jako živoucí, nezávislý organismus, který nikdy nespí. Dochází ke synonymizaci se zvířetem. Město je tedy interpretačně předjednáno jako něco apriorně nebezpečného. Vztah mezi tímto superorganismem a lidským jedincem se stává jasně submisivním v neprospěch člověka. Vypravěč nám nejprve nabízí pohled na město jako celek, postupně přechází k jednotlivým ulicím, budovám a dalším detailům v podobě aut, lidí na ulici apod. Popis však vykazuje velkou míru subjektivizace; vypravěč užívá velké množství přirovnání (město vypadá jako jediné obrovské zvíře) a expresivních výrazů (tělo žhne a svíjí se). Vypravěč se od prvních stránek snaží působit jako objektivní zpravodaj, jeho objektivita je však zdánlivá. Ve skutečnosti zde máme co dočinění se silnou subjektivizací prostoru.

Hodnocení prostoru aktéry románu se pohybuje na různé úrovni subjektivity, od objektivizujícího popisu, až po subjektivní vyjádření. Subjektivního hodnocení se dopouští Kaoru ve výše citovaném rozhovoru s Mari v baru. Podívejme se však na úryvek z dialogu Mari a Takahašiho, kde mladík popisuje soudní síň.

*„Takahaši pokračuje. „Takovej soud, to je jako jít do multikina. U vchodu jsou na nástěnce v seznamu jako program vyvěšený časy procesů, co se ten den konaj, ty si jeden vybereš, kterej tě zajímá, a jdeš se tam podívat. Může tam přijít kdo chce. Akorát si s sebou nesmíš brát foťák ani diktafon. Ani žádný jídlo. Nemůžeš tam ani mluvit. Sedadla jsou pěkně úzký, a když tam náhodou usneš, tak tě zřízenci hned napomenou. Na druhou stranu tam po tobě nechtěj ani žádný vstupný, takže si nemůžu na nic stěžovat.“ (Murakami, 2007 str. 73)*

Zatímco Kaoru hodnotí prostor hotelu subjektivně, dalo by se říci, že jej i ironizuje, Takahašiho hodnocení v této pasáži je částečně objektivizující. Takahaši popisuje fungování japonského justičního procesu, vzhled soudní síně a pravidla pro účast u řízení. I on se však dopouští určité ironizace, když přirovná soudní síň k multikinu.

Zcela objektivně je popsán prostor pokoje Eri Asai.

*„Kamera pomalu ustupuje dozadu, dokud se do záběru nedostane celý prostor pokoje. Pak hledá něco, čeho by se mohla zachytit a začíná snímat detaily. Rozhodně se nedá tvrdit, že by byla místnost nějak přezdobená. Není to pokoj, co by nám byl ochotný prozradit cokoli o zájmech a osobnosti svého obyvatele. Pokud se nedíváme opravdu pozorně, není poznat dokonce ani to, že jde o pokoj mladé dívky. Žádné panenky, žádné plyšové hračky, žádné doplňky – nic podobného tu nevidíme. Nevisí tu ani plakáty a dokonce ani kalendář. Naproti oknu starý dřevěný stůl a otáčecí židle. Okenní roleta je spuštěná. Na stole je jen jednoduchá černá lampa a nejnovější model notebooku (momentálně zavřený). Pak ještě hrnek a v něm pár propisovaček a tužek.*

*U zdi stojí jednoduchá dřevěná postel pro jednoho a v ní spí Eri Asai. Sněhobílé, nevzorkované povlečení. Na zdi naproti posteli visí police, na ní malý audiosystém a hromádka obalů od cédéček. Hned vedle telefon a televize s osmnáctipalcovou obrazovkou. Toaletní stolek se zrcadlem. Na něm tyčinka balzámu na rty a malý kulatý kartáč na vlasy. U zdi vestavěná skříňová šatna. Jako téměř jediná dekorace je na polici seřazených pět zarámovaných fotografií, a na všech Eri Asai. Na všech jen ona sama. Ani na jedné z nich není vyfotografovaná s rodinou nebo s kamarády. Jen samé profesionálně vyhlížející snímky, na kterých pózuje jako modelka. Možná jsou to fotografie, co otiskli v nějakém časopise. Malá polička na knížky, ale knih jen pár a všechno to jsou takové, co se používají jako učebnice na vysoké škole. Pak už jen*

*hora velkoformátových módních časopisů. Sotvakdo může o naší spící dívce tvrdit, že je kdovíjaká čtenářka.*“ (Murakami, 2007 str. 22)

Celý prostor pokoje Eri je charakterizován pouze zvenjšku, výjimku tvoří vypravěčovy poznámky o chabé výzdobě místnosti a čtenářské zkušenosti Eri. Pokoj působí chladně, neosobně, spíš jako kancelář s místem pro přespání, než pokoj mladé ženy. Svým charakterem se blíží kanceláři, ve které se poprvé setkáme s Širakawou. Obě místnosti jsou steně uniformní a chladné, temné a bez náznaku osobnosti.

Je zřejmé, že vztah mezi subjektem, resp. subjekty a prostorem je konstruován spíše negativně jako neosobní, naprosto zbavený jakékoliv individuality. Jak Tokio, tak záhadný prostor místnosti Eriina vězení, hotel Alphaville a Eriin pokoj žijí a fungují podle vlastních principů, které vypravěč ani žádná z postav nejsou schopni ovládat.

Při popisu prostoru *Afterdarku* narážíme opět na určitou schematizaci. Autor zasazuje děj díla do japonské metropole, která je pouze zběžně popsána, popis by odpovídal jakémukoliv jinému podobnému velkoměstu. I prostory neosobní kanceláře, dívčího pokoje a opuštěné místnosti jsou prostředí, která již v japonské kultuře dlouho fungují, a to nejen v románech, ale i ve filmech, komiksech *manga* apod. Navzdory vypravěčově snaze přesvědčit čtenáře o své objektivitě je prostor silně subjektivizovaný. S ohledem na schematičnost a bílá místa v popisu prostoru řadíme *Afterdark* opět do roviny vyšší.

## 11. ČAS

### 11.1. VZTAH ČASU PŘÍBĚHU A ČASU VYPRÁVĚNÍ. ROZDÍL MEZI ČASEM REÁLNÝM A ČASEM VYPRÁVĚNÍ

Čas ve vyprávění se nemusí zakládat na realitě, je pouze narativní kategorií, která závisí na strategii autora. Je nutno jej chápat jako souvztažnost mezi událostmi, které následně utvářejí příběh. Jedná se o veličinu značně pružnou. Delší časová období lze komprimovat do jedné věty, prostou formulí *Princ a Zlatovláska spolu žili šťastně až do smrti* lze shrnout dlouhá léta jejich panování a zároveň tok času vyprávění ukončit. Tento model ale funguje i v opačném směru. Vzpomeňme si například na film *V pravé poledne* z roku 1952 s Garym Cooperem v hlavní roli, kdy je doba kolem poledne rozprostřena v 84 minutách. Proto je důležité rozlišit čas vyprávěcí, tedy čas, po který trvá proces vyprávění, a čas vyprávěný, tj. čas, o kterém je vyprávěno. Místo reálného měřeného času hovoříme o jakémsi kvazi-čase, který však pouze napodobuje fyzikální čas, nelze ho tedy považovat za přesný otisk fyzikálního času.

Neobvyklý na *Afterdarku* je přítomný gramatický čas, který používá ve svých promluvách vypravěč. Vraťme se opět k úvodu knihy:

*„Před očima nám leží město.*

„Pozorujeme ho z nebe, jak noční ptáci letící vysoko na obloze. Z té výšky vypadá město jako jediné obrovské zvíře. Nebo jako superorganismus, sloučený z mnoha organismů menších. Tisíce tepen se táhnou až do nejzazších koutů beztvareho těla, rozvádějí krev, neúnavně vyměňují buňky. Roznášejí nové informace a odnášejí staré. Rozvážejí čerstvé palivo a odvázejí prošlé atd...“ (Murakami, 2007 str. 5)

Domníváme se, že se jedná a) o snahu ze strany autora o vytvoření tzv. narativní přítomnosti, tedy „okamžiku v čase fikčního světa, který při čtení čtenář pociťuje jako aktuálně nastávající“ (Bílek, a další, 2013 str. 106), nebo b) intertextový prostředek, kterým se autor snaží napodobit jiný typ textu, například filmový scénář. Prézens čtenáři umožňuje stát se součástí příběhu, poskytuje pocit spoluúčasti na aktuálním dění. A právě na podobné bázi pracuje i film. Díváme-li se na film, všimneme si, že děj postupuje stále stejným směrem kupředu bez větších návratů do minulosti. Nejedná se ovšem o kontinuální událost, divák sleduje jednotlivé obrazy, tj. scény, ze kterých si posléze poskládá příběh.

O časové výstavbě literárního díla lze tedy uvažovat pouze ve spojitosti s časem příběhu. Ukazuje se, že kategorie času je tedy pro popis vyprávění naprosto zásadní. Určuje pořadí jednotlivých událostí, čímž tvoří řetězec událostí. Opět však připomínáme, že má smysl pouze jako kategorie relační, platí tedy pouze s ohledem na konkrétní dílo. Autoři publikace *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (Bílek, a další, 2013) citují Genettovy tři aspekty vztahu mezi časem příběhu a časem vyprávění.

#### a. Aspekt posloupnosti

Aspekt posloupnosti definuje pořadí, v jakém se události odehrály. Rozlišujeme zde tzv. analepsi, tedy popis události, která se odehrála před okamžikem promluvy (s analepsí se dále pojí pojem retrospektivy), a prolepsi, tedy anticipaci následujících událostí.

Co se týče analepse, v *Afterdarku* se nijak výrazněji neprojeví, pouze s výjimkou replik, kdy postavy vzpomínají na svou minulost. Ovšem na rozdíl například od románu *Sophiina volba* Williama Styrona z roku 1979, kdy prostřednictvím Stingových vzpomínek prožíváme minulé události Stingova a Sophiina života, postavy *Afterdarku* o své minulosti pouze hovoří, a to ještě velmi poskrovnu. Cvrček výslovně odmítne mluvit o událostech předtím, než začala pracovat v Alphavillu, Mari odmítá mluvit o Eri, Takahaši nerad mluví o svých rodičích a co se týče Širakawy, nevíme o jeho minulosti zhora nic.

To stejné lze tvrdit i o prolepsi. Předjímání budoucích událostí se odehrává pouze na bázi domněnek a podvědomých tušení.

„V tomhle pokoji se k něčemu schyluje. Zdá se, že k něčemu, co bude mít zásadní význam.“ (Murakami, 2007 str. 25).

Absence analepse a prolepse a využití přítomného času svědčí o snaze vytvořit dojem současného dění a do jisté míry tak napodobit filmové techniky konstrukce pocitu aktuálnosti. Přítomnostní charakter jednání a myšlení postav pak opět posiluje význam vykořeněnosti, nepřislušnosti.

#### b. Aspekt trvání

Aspekt trvání charakterizuje událost podle toho, jak dlouho v rámci fikčního času trvala. V úvahu zde tedy přichází pojem *tempo vyprávění*. Událost se odehraje buď v jednom okamžiku, nebo je trvajícím. Rychlý sled okamžitých událostí je typický hlavně pro dobrodružnou literaturu. Značně urychluje tempo děje a udržuje čtenáře v napětí. Popisné pasáže tempo naopak zpomalují. V 11:57 večer Eri spí ve svém pokoji a zůstane tam až do 3:25 ráno, kdy se ocitne na druhé straně televizoru. Do té doby se v místnosti kromě tajuplně blikající televize a zjevení neznámého muže v masce na obrazovce nic dramatického nestane. Pokud bychom byli méně trpěliví čtenáři, a neakceptovali bychom pomalé tempo vyprávění, knihu bychom odložili a prohlásili za nudnou. Ovšem neuděláme to. Právě díky drobným náznakům abnormality prostoru jako je například blikající televize, která se sama zapíná a ukazuje nám záhadnou mužskou postavu, jsme stále udržováni v ostražitosti, a to až do chvíle, kdy se Eri probouzí v neznámé místnosti. Její probuzení je zásadní zvrát v až do současné chvíle statického děje. Sledujeme Eri, jak vstává z postele a prozkoumává místnost ve které se ocitla, a posléze také, jak se Eri podaří uniknout.

Erin únik je oproti předchozímu statickému, spíše popisnému ději dramatičtější a trvání událostí se zkracuje. Tempo se zrychluje.

„„Uteč!“ vykřikneme nahlas, ani nevíme jak. Docela zapomeneme, že máme zachovat neutralitu. Eri to samozřejmě nezaslechne. Vycítí však, že jí hrozí nebezpečí a snaží se mu uniknout. Rychle někam odběhne. Nejspíš ke dveřím. Její postava zmizí ze zorného pole kamery. Obraz prudce ztratí svůj dosavadní jas, roztrhne se a zkříví, pak se zborší. Záře Braunovy trubice postupně slábne. Smrskne se do malého okénka tvaru čtyřúhelníku a nakonec úplně zmizí. Veškeré informace se obracejí v nic, pozice jsou vyklizené, významy rozložené, světy oddělené a zůstane tu jen ticho bez pocitů.“ (Murakami, 2007 str. 116)

Srovnáme tuto dynamickou scénu se scénou zpočátku románu, kdy se s Eri setkáme poprvé:

*„V pokoji je tma jako v pytli. Naše oči si na ni ale pomalu zvykají. Je tu postel a v posteli spí žena. Krásná mladá žena. Je to Marina sestra Eri. Eri Asai. Nikdo nám to neřekl, ale přesto to víme. Černé vlasy se vlní na polštáři jako záplava temné vody.*

*Stane se z nás pohled, který ji pozoruje z jediného bodu. Možná by bylo ale přesnější říct, že špehuje. Jsme pohled kamery zavěšené ve vzduchu a můžeme se prostorem pokoje libovolně přemísťovat. Ted' právě visí kamera přímo nad postelí a zabírá její tvář...“*  
(Murakami, 2007 str. 21)

Vidíme, že v první ukázce jsou dynamika a rychlý sled událostí vyjádřeny slovy *vykřikneme, rychle odběhne, náhle zmizí, obraz se prudce ztratí* apod. V ukázce druhé však coby pozorovatelé pouze střídáme různé úhly pohledu na spící Eri. Autor používá výrazy jako např. *pomalu, spí, pozoruje* apod., tedy slova pojmenovávající činnosti s delším časovým trváním, která děj zpomalí.

V *Afterdarku* jsou kombinovány dějové pasáže (linie Mari) a popisné mysteriózní pasáže (linie Eri). Střídání dějových částí a popisných pasáží způsobuje, že děj má značnou dynamiku a osciluje mezi klidem a sledem dějových zvrátů. Dějové pasáže obsahují velké množství dialogů, díky čemuž nabere děj rychlý spád. Oproti tomu linie Eri je více popisná, tempo vyprávění se tudíž značně zpomalí.

### c. Aspekt frekvence

Aspekt frekvence nahlíží na událost z hlediska jejího opakování. Sledujeme tedy, zdali se jedinečná událost uskuteční jen jednou nebo se opakuje a kolikrát je o ní vyprávěno. V případě *Afterdarku* se události neopakují, nebo je jejich opakování pouze naznačeno. Náznak opakovanosti lze vyzorovat například u Širakawy, který si po příchodu do lovehotelu bez zaváhání bere klíč od pokoje a mizí ve výtahu. Očividně v Alphavillu není poprvé a čínská prostitutka Guō Dōnglì jistě není první obět jeho amoku. Fakt, že se nejednalo o náhodný útok v afektu dokládá i replika během rozhovoru Širakawy a jeho manželky.

*„Širakawa, pohled upřený do monitoru, zvedne dálkový ovládač a zastaví hudbu, pak zapne linku. Telefon je nastavený tak, aby šlo mluvit i bez zvedání sluchátka.*

*„Jo, jsem tady,“ řekne Širakawa.*

*„Už jsem ti jednou volala, ale nebyls tam, tak jsem si říkala, že možná dneska přijdeš domů dřív,“ řekne žena.*

*„A v kolik hodin jsi volala?“*

*„Něco po jedenáctý. Nechávala jsem ti vzkaz.“*

*Širakawa se podívá na telefon. Opravdu, záznamník červeně bliká.*



„Promiň. Vůbec jsem si toho nevším. Zabral jsem se do práce,“ řekne Širakawa. „Po jedenáctý jsem tu nebyl, šel jsem si dát ven něco k snědku. Pak jsem si ještě dal ve Starbucks jedno macchiato. To jsi ještě teď vzhůru?“

Během hovoru buší Širakawa všemi deseti do klávesnice.

„V půl dvanáctý jsem šla spát, ale zdály se mi moc ošklivé sny, a teď jsem se vzbudila a ty tu pořád ještě nejsi... Jaký to dneska bylo?“

Otázka Širakawu zaskočí. Přestane psát a zadívá se na telefon. V koutku oka se mu prohloubí vráska. „Jaký to bylo?“

„Myslím to jídlo, co sis dal?“

„Jo tohle? **Zašel jsem na čínu. Jako vždycky. Dobře člověka zasytí.**“

„**Pochutnal sis?**“

„**No... ani moc ne.**“

Obrátí se k monitoru a začne **znovu psát.**“ (Murakami, 2007 str. 64) (zvýraznění A.K.)

Z rozhovoru manželského páru vyplývá, že Širakawa opakovaně zůstává v práci dlouho do noci a domů chodí až k ránu. Dále lze vyzorovat jistou recidivu v Širakawově chování: pokud se věci neodehrávají podle jeho představ, začíná se chovat agresivně.

Jako příznak opakování bychom mohli považovat i repliky v rozhovoru Mari a Kaoru ohledně Marina vztahu k rodičům:

„(Mari) *Prostě se mi nechtělo domů*“

„*Problémy s rodičema?*“

Mari zavrtí hlavou. „*To ne. Prostě jsem chtěla být sama mimo domov. Než se rozední.*“

„*To děláš často?*“

Mari mlčí.“ (Murakami, 2007 str. 45)

Tento krátký dialog naznačuje, že Mari tráví poměrně mnoho času mimo domov (rodičům vždy tvrdí, že spí u kamarádky). Opakovaně tedy opouští domov a raději setrvá přes noc ve městě a čte si. Rozhovor mezi Mari a Kaoru končí mlčením. Není to poprvé, co Mari odpoví na otázku mlčením. Vícekrát také mění téma hovoru, pokud se začne příliš týkat její osoby, popřípadě Eri.

Náznak toho, že se některé události nestaly poprvé, ukazuje na povahové rysy některých postav. Co se týče Širakawy, hovoříme hlavně o jeho sklonech k agresi a výbuchům vzteku a ponocování v práci. V případě Mari se jedná hlavně o útěky z domova a odmítavé reakce na nepříjemná témata hovorů. V obou případech se jedná o způsob konstrukce stereotypu jedince vyčleněného ze společnosti. Na pozadí této stereotypičnosti dojde k aktualizaci proměny, tj.

události, která má narativní sílu a slouží jako zápletka s potenciálem změnit zaběhlý řád i vztahy.

## 11.2. PARALELISMUS DĚJŮ

V knize je rozvíjeno hned několik dějových rovin, které se vzájemně prolínají a konstruují simultánnost dějů. Každá kapitola *Afterdarku* je uvozena přesným časovým údajem, kdy se události odehrávají, přičemž úseky jsou řazeny chronologicky za sebou. Na první pohled se zdá, že autor vyjadřuje tok událostí přesně v pořadí, v jakém se staly. Víme tedy, že když se Mari poprvé setká s Takahašim v restauraci Denny's, je přesně 11:56 večer. Zároveň však ale v následující kapitole nahlížíme do pokoje Eri Asai, která je označena časem 11:57 PM. Sledujeme tedy určitou osobu či osoby jednající v určitém okamžiku, na pozadí této události však probíhají další paralelní děje.

Příkladem kolize dějových rovin je okamžik, kdy Širakawa sedí v taxíku a vůz zastaví na semaforu vedle motocyklu. Na první pohled působí vše naprosto všedně. Motocykl Honda řídí Číňan. Je to shodou okolností ten samý muž, který před nějakou dobou vyzvedával z Alhavillu zbitou Guō Dōngli, a momentálně po Širakawovi pátrá. V dalším okamžiku naskočí zelená a obě vozidla se za naprostého klidu rozjíždějí, aniž by si Číňan Širakawy povšiml. Dochází ke střetu linie Mari a linie Širakawy.

Je důležité poukázat v této souvislosti i na specifickou vlastnost vypravěče. Vypravěč je schopen přesouvat se mezi prostory, jeho přesun se však neodehraje pouze na rovině metaforické, ale i na rovině fyzikální. Vypravěč se fyzicky přesouvá z jednoho místa na druhé, a to velmi rychle, je však ovlivněn ubíháním času příběhu. Není schopen zastavit, popřípadě vrátit čas. Podívejme se na dva úryvky, kdy Eri pronikla na druhou stranu televizoru.

*„Náš pohled se vrací do pokoje Eri Asai. Podle toho, co vidíme, je v místnosti všechno tak, jako bylo před chvílí. Jen pokročil čas, jen se o něco prohloubila noc. Jen ještě mnohem víc ztěžklo ticho...“* (Murakami, 2007 str. 68)

*„Pravá postel, kterou, zatímco jsme se nekoukali (byli jsme odsud pryč víc než dvě hodiny) něco přemístilo i s Eri na druhou stranu.“* (Murakami, 2007 str. 69)

Poslední okamžik, kdy sledujeme Eri ještě v jejím pokoji je označen časem 0:37. Do pokoje Eri se vracíme v 3:03. Během oněch více jak tří hodin, kdy vypravěč byl mimo pokoj Eri Asai tedy došlo k přesunu Eriny postele na druhou stranu televizoru. Narážíme zde opět na hranice vypravěče, respektive na jeho schopnost soustředit se pouze na jednu konkrétní scénu v jeden konkrétní čas. Snaha o aktuálnost děje by opět odpovídala nápodobě techniky filmu.

Pokusme se nyní zařadit *Afterdark* do literární roviny. Příběh je vyprávěn chronologicky, události jednotlivých, simultánně probíhajících dějových rovin na sebe navazují. Roviny děje spolu částečně souvisejí, nezřídka kdy spolu i kolidují. Ve vyprávění se nicméně vyskytují bílá místa, kdy čtenář není v kontaktu s aktuálním vyprávěním, a to ve chvíli, kdy vypravěč opustí aktuální prostor a přesouvá se do jiného. Je na čtenáři, aby tato bílá místa vyplnil. Se změnou místa děje se mění i tempo vyprávění, osciluje mezi rychle plynoucími dějovými a dialogickými pasážemi a pasážemi popisnými, které jsou doménou promluv vypravěče. Střídání dějových rovin a tempa vyprávění klade značné nároky na čtenáře a jeho schopnost mít přehled o několika dějových liniích současně. Čtenář navíc musí být schopen odvodit si i fakta, která nejsou zprostředkována vypravěčem. Z tohoto důvodu bychom text mohli zařadit do roviny vyšší.

## 12. ZÁVĚR

V této práci jsme se zaměřili na román *Afterdark* japonského spisovatele Haruki Murakamiho z roku 2007. Pomocí naratologické analýzy jsme se zabývali jednotlivými rovinami příběhu; naše primární východisko pro analýzu byla publikace *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (Bílek, a další, 2013). Analýzou jednotlivých složek příběhu jsme se pokusili odpovědět na otázku, z jakých prvků se příběh skládá, jakou funkci tyto prvky představují a jakou roli hraje vliv svébytné japonské popkultury (Křivánková, a další, 2017).

Dále jsme se zabývali problematikou literárních rovin, jak je ve svém článku *Šest povídek o starém mládenci. Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami* (Mocná, 2014) charakterizuje Dagmar Mocná. Naším cílem bylo určit, zdali zde *Afterdark* označit jako knihu určenou masovému čtenáři, či zdali je kniha určena užšímu okruhu recipientů. Při určení literární roviny a případného recipienta jsme vycházeli ze studie *Přes middlebrow k midcultu: k historii konstituování termínu midcult* Jany Vrajové (Vrajová, 2014) a *Against the american grain* Dwighta Macdonalda (Macdonald, 1983).

V úvodu této práce jsme se zabývali proměnou vypravěče v průřezu Murakamiho tvorbou. Oproti jiným románům zde není akcentováno téma sebevraždy jako východiska z bezvýchodné situace, nýbrž problematika dobrovolné izolace od společnosti a sociálních poruch, jako jsou sociální fobie, hikikomori atd. Stejně jako v *Norském dřevě*, i v *Afterdarku* rezonuje téma hranice mezi životem a smrtí, hranice snu a skutečnosti. Murakami si klade otázku, nakolik je tato hranice prostupná a nakolik může svět mrtvých ovlivňovat svět živých. Podoba tématu rozhraní života a smrti na sebe tentokrát nebere podobu sebevraždy některé

z postav, ale kriminálního odsouzeného k smrti. Smrt je cosi, co nás neustále obklopuje, čtenář získává pocit, že hranice mezi životem a smrtí je o mnoho tenčí, než původně předpokládal.

V *Afterdarku* je dále tematizována otázka odcizení a postupného znovuhledání porozumění dvou známých lidí, v tomto případě sester Eri a Mari Asaiových. Obě si velmi přejí porozumět té druhé, propast, která se mezi nimi otevírá, je však zdánlivě nepřekonatelná. Díky tomu, že je Mari ochotná otevřít se Takahašimu a hovořit o svých problémech, zachrání Eri, uvězněnou v místnosti tuto realitu. Autor nám říká, že je důležité mluvit s ostatními lidmi, sdílet s nimi svá trápení, uzavřít se do sebe nepovažuje za správnou cestu. Téma složitých společenských problémů a komplikovaných mezilidských vztahů vypovídá o literární rovině vysoké. Cílem *Afterdarku* není pobavit či vtipnou formou kritizovat společenské nešvary, jak je tomu u roviny nízké, ale poukázat na problém sociálních poruch, odcizení a narušení vztahů.

Na románu je jasně patrný vliv nejen japonských vlivů, jako je například kaligrafie Mícua Aidy na stěně kanceláře Alphavillu, svou roli zde hrají i odkazy na západní kulturu. Již samotný název knihy odkazuje na jazzovou hudbu. Jazz je v knize dále zmiňován prostřednictvím Takahašiho. Jméno hotelu Alphaville odkazuje na stejnojmenný film Jean-Luc Godarda. Odkazy na umělecká a hudební díla dotvářejí atmosféru příběhu. Co se týče názvu knihy, který je inspirovaný hudbou Curtise Fullera, jedná se o slovní hříčku ze strany autora, zároveň však odkazuje na děj knihy.

Do které literární roviny by tedy bylo možno *Afterdark* zařadit? Z hlediska dějové linie se zde nachází několik linií, probíhajících simultánně vedle sebe. Roviny jsou navzájem propojeny prostřednictvím postav. Ačkoliv je každá linie vyprávěna přesně chronologicky, nelze hovořit o rovině nízké. Děj je příliš roztříštěný, časové linie spolu kolidují a kříží se.

Na rovině postav se zde setkáváme se schematizovanými až typizovanými postavami, které jsou typické pro rovinu nízkou. Účelem schematizace však není vysmívat se lidské hlouposti, jako spíše společenská kritika a nabídka možnosti ztotožnit se s postavou společenského outsidera. Zároveň však postavy postrádají přímou charakteristiku vlastností. Psychologické prokreslení postav je v *Afterdarku* velmi slabé. Vypravěč nám o psychologii postav neříká ani slovo, čtenář si musí veškeré informace odvodit sám. Těžko lze tedy uvažovat i o rovině střední.

Prostor je vykreslen pouze schematicky. V charakteristice prostoru nalézáme řadu bílých míst. Z domu Asaiových vidíme například pouze pokoj Eri, již ne však celý dům. Opět se zde setkáváme se stereotypním prostorem velkoměsta, neosobní kanceláře, hodinového hotelu, prázdné místnosti a fádni fast foodové restaurace. Zároveň dochází k silné subjektivizaci prostoru ze strany vypravěče, který se snaží působit jako neosobní pozorovatel, v této snaze

nicméně selhává, když přirovnává město k „jedinému obrovskému zvířeti“ (Murakami, 2007 str. 5).

Vyprávěcí instance, tj. fokalizátor, je zastoupen neosobním heterodiegetickým wir-formovému vypravěčem, který nemá v Murakamiho díle obdoby. Vypravěč sám sebe charakterizuje jako kameru, která se může libovolně přesouvat prostorem, není jí však umožněno zasahovat do děje. Vypravěč má tedy funkci čistě reportéřskou, i když v závěru knihy tuto restrikcii porušuje.

Vypravěč je omezen také v možnosti fokalizace vyprávění, tedy být na několika místech najednou. Čtenáři je umožněno sledovat v určitý čas pouze jednu konkrétní scénu. Čas ostatních dějových linií běží dál, i když jim vypravěč není zrovna přítomen. Pokud tedy vypravěč opustí pokoj Eri Asai a vrátí se do něj až o tři hodiny později, nemá tušení, co se během onoho času v pokoji odehrálo. I možnost pohledu do vnitřního myšlení postav je silně omezené. Vypravěče tudíž nelze popsat jako vševidoucího.

Netradiční vypravěč by se dal chápat jako experiment ze strany autora, který má navodit dojem kolektivního prožitku děje. Omezení vzhledu do vnitřního myšlení postav, a ovlivňování vypravěče časem díla ukazuje, že se nejedná o dílo roviny nízké. Opět se zde přikláníme k rovině vysoké.

Pokud bychom měli zařadit *Afterdark* do literární roviny, zvolili bychom pravděpodobně rovinu vysokou. Na rovinu nízkou by ukazovala schematizace postav a prostoru, tuto variantu jsme však již odlítli výše. Spolehnout se nelze ani na chronologii děje, který sestává z komplexu simultánně probíhajících dějových linií. Pro to, abychom mohli zařadit *Afterdark* do roviny střední, se zde však nevyskytuje dostatečně silná psychologizace postav a vyplnění bílých míst v prostoru. Nalezli jsme pouze málo relevantních důkazů, které by ukazovaly na rovinu střední. Z těchto důvodů řadíme *Afterdark* jako dílo roviny vysoké.

Dílo si nárokuje určitou kulturní encyklopedii ze strany čtenáře. Předpokládá, že čtenář má aspoň základní přehled o jazzové hudbě a její historii, kinematografii a umění. Předpokládá zkušenost s typem postavy společenského vydědence, vykořeněného z tradiční společnosti, jako je například plachá dívka s knihou, napohled uhlazený, však duševně narušený úředník atd. Zároveň se od čtenáře *Afterdaku* očekává, že je čtenář ochoten upustit od tradičního chronologického pojetí příběhu a vést v patrnosti několik dějových rovin současně, přičemž o událostech v každé z nich má dokonalý přehled. Román je tedy určen čtenářům, kteří mají jisté umělecké znalosti a mají za sebou určitou čtenářskou zkušenost, jsou ochotni přistoupit na hru s konotacemi, asociacemi a intertextovými náznaky, ovládá jakýsi čtenářský „multitasking“, který mu umožňuje sledovat několik rovin současně. To zužuje okruh čtenářů. Rozhodně se

tedy nejedná o knihu, určenou pro „middlebrows“, jak je nazvala Virginia Woolfová (Vraiová, 2014), tedy masového čtenáře. Nejedná se o knihu, která je „*totally subjected to the spectator*“ (Macdonald, 1983), tedy zcela podřízená pozorovateli. Čtenář je vyzýván k aktivitě, hledání významů a skrytých indicií, které mu odkrývají další neočekávané vrstvy příběhu.

## LITERATURA

**Murakami, Haruki.** 2007. *Afterdark*. Odeon. ISBN: 978-80-207-1575-3

**Doležel, Lubomír.** 2014. *Narativní způsoby v české literatuře*. Pistorius & Olšanská.  
ISBN 978-80-87855-13-3

**Bílek, P.; Hrabal, J.; Kubíček, T.** 2013. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*.  
Dauphin. ISBN 978-80-7272-592-2

**Macdonald, Dwight.** 1983. *Against the American grain*. Da Capo Press, Inc.  
ISBN 0-306-80205-9

**Vrajová, Jana.** 2014. *Přes middlebrow k midcultu: k historii konstituování termínu midcult*.  
In: *Bohemica Olomucensia*. Roč. 6, 2014, č. 2, s. 139-146. ISSN 1803- 876X

**Mocná, Dagmar.** 2014. *Šest povídek o starém mládenci. Nerudova próza v rozpětí mezi literárními rovinami*. In: *Bohemica Olomucensia*. Roč. 6, 2014, č. 2, s. 87-125  
ISSN 1803- 876X

**Peterka, Josef.** 2014. *Teorie literatury pro učitele*. Mercury Music & Entertainment, s.r.o.  
ISBN: 978-80-239-9284-7

**Křivánková, Ann.; Tesař, A.; Veselý, K.** 2017. *Planeta Nippon*. Crew, s.r.o.  
ISBN: 978-80-7449-491-8