

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav Dálného východu
Katedra japanologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

s titulem:

Místo děje klášter – srovnávací studie dvou povídek moderní
japonské literatury.

Jiří Káský

Obor studia: jednooborová japanologie

Vedoucí práce: Doc. Zdenka Švarcová, Dr.

Praha 2007

Na tuto práci se vztahuje autorský zákon. Její využití je možné jen pro osobní potřeby. Další šíření je nutno konzultovat s autorem nebo vedením ústavu či katedry.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na Katedře japanologie napsal samostatně s využitím uvedené literatury.

V Praze, 5.1. 2007

.....

podpis

Za trpělivé vedení a odbornou pomoc při psaní této diplomové práce ze srdce děkuji

paní profesorce Doc. Zdence Švarcové, Dr.

Obsah

ÚVOD	5
1 JUMIKO KURAHÁŠI: KLÁŠTER	11
1.1 JUMIKO KURAHÁŠI, JEJÍ DÍLO A OHLAS NA JEJÍ TVORBU	11
1.2 POVÍDKA KLÁŠTER (KJOSACU)	14
1.2.1 CHARAKTERISTICKÉ RYSY	14
1.2.2 FORMA VYPRÁVĚNÍ A ŽÁNŘ	15
1.2.3 METODA VÝSTAVBY DÍLA	17
1.2.4 SNOVOST A SVÍTIVOST	19
1.2.5 ŽIVLY	24
1.2.6 ČAS A PROSTORY V DÍLE	28
1.2.7 ROZBOR POSTAV	32
1.2.7.1 Postava s tajemstvím a její proměna v díle	32
1.2.7.2 Ostatní mužské postavy	37
1.2.8 ÚVAHA NAD DETERMINISTICKÝM CHARAKTEREM POSTAV	41
1.2.9 VÝZNAMOVÉ ROVINY DÍLA A CELKOVÝ SMYSL DÍLA	44
1.2.9.1 Osud ženy v milostném trojúhelníku	44
1.2.9.2 Přístup autorky k mužským hrdinům příběhu	46
2 CUTOMU MINAKAMI: CHRÁM DIVOKÝCH HUSÍ	48
2.1 CUTOMU MINAKAMI A JEHO ŽIVOT	48
2.2 POVÍDKA CHRÁM DIVOKÝCH HUSÍ	49
2.2.1 CHARAKTERISTICKÉ RYSY	49
2.2.2 FORMA A ŽÁNŘ VYPRÁVĚNÍ	50
2.2.3 METODA VÝSTAVBY DÍLA	53
2.2.4 ČAS A PROSTOR V DÍLE	56
2.2.5 SVĚTLO, MLHA A STÍN	60
2.2.6 ŽIVLY A DALŠÍ SYMBOLY	62
2.2.7 ROZBOR POSTAV	65
2.2.7.1 Hlavní postava novice Džinena	65
2.2.7.2 Opat Džikai	69
2.2.7.3 Nevěstka Satoko	71
2.2.8 VÝZNAMY A SMYSL DÍLA	73
2.2.8.1 Zachycení osudů podivínského hrdiny s autobiografickými prvky	74

2.2.8.2	Rovina kritická č. 1 – kněží	75
2.2.8.3	Rovina kritická č. 2 – vojenská výchova na školách	76
2.2.8.4	Rovina kritická č. 3 – kritika náboženské instituce	77
ZÁVĚR		78
PRAMENY		82
LITERATURA		82
PŘÍLOHY		84
PŘÍLOHA Č.1: PŘEKLAD POVÍDKY KLÁŠTER		84

Úvod

Předmětem rozboru této diplomové práce jsou dvě povídky dvou moderních japonských autorů druhé poloviny dvacátého století. Oba spisovatelé, jak Jumiko Kurahašiová, tak Cutomu Minakami patřili ve své době k výrazným postavám domácí japonské tvorby a nejen, že zaujali odbornou kritiku, ale našli si i řadu oddaných čtenářů. Nicméně však nelze říci, že by patřili ke světově proslulým představitelům literární tvorby Země vycházejícího slunce.

Obě zkoumané povídky vznikly na začátku šedesátých let dvacátého století a obě zapadají spíše do počátků literární tvorby svých autorů. V případě Jumiko Kurahašiové se skutečně jedná o příklad velmi rané tvorby; spisovatelce v době vydání v roce 1961 nebylo ještě ani 27 let. Naopak Cutomu Minakami byl v povědomí čtenářstva již od roku 1947, kdy se jeho prvotina stala bestsellerem. O téměř patnáct let později získává za povídku Chrám divokých husí první větší literární ocenění, avšak jedná se o jeho teprve čtvrtou publikaci, neboť mezi roky 1947 a 1959 se umělecky odmlčel. Obě zkoumaná díla jsou tedy pro jejich autory do jisté míry čerstvým tvůrčím projevem. Autoři se v nich při hledání svého vlastního literárního stylu pomyslně vydávají na pro ně novou cestu.

Povídky, jimiž se zabývám, nepřesahují svým rozsahem formát novely. Povídka Klášter Jumiko Kurahašiové je spíše kratší povídkou zabírající v českém překladu 17 stran. Minakamiho dílo Chrám divokých husí je rozsahu většího. V překladu vynikající české překladatelky a japanistky Vlasty Winkelhöferové dosahuje plných 84 stran a měla by být spíše nazývána novelou. Přesto, hovořím-li o obou dílech současně, používám většinou označení povídka, i když tak činím s vědomím, že si situaci poněkud zjednodušuji. Dále uplatním termín novela několikrát také v souvislosti s důležitým rozlišením mezi detektivním příběhem (v angličtině detective story) a kriminální novelou (crime novel) tak, jak tento rozdíl popisuje Julian Symons ve své knize „Bloody Murder, From the Detective Story to the Crime Novel“. Toto rozlišení je užitečné při snaze o žánrové zařazení Minakamiho povídky Chrám divokých husí.

Zmínkou o detektivní povaze jedné z povídek se dostáváme k hlavním kritériím výběru

zkoumaných děl, a sice, že se obě povídky vyznačují specifickým toposem japonského buddhistického kláštera či chrámu, na jehož území je umístěna zápleтка, v níž jde jednomu z hlavních hrdinů doslova o život. Konkrétně řečeno v povídce Klášter se jedná o sebevraždu, k níž je hrdina svým okolím fakticky donucen. V Minakamiho novele se pak již přímo jedná o úkladnou vraždu opata novicem. Hlavním problémem, který v práci řeším, je pro mne spojení takovéto násilné smrti s posvátným chrámovým prostorem, který je k zápleťce zároveň v určitém hodnotovém protikladu. Již z tohoto je patrné jisté napětí, které obě povídky implicitně obsahují.

Zamýšlím se rovněž nad způsobem uchopení ztvárněného literárního prostoru, nad jeho celkovým vyzněním a také nad jeho dalšími rolemi v daném příběhu. Zajímavý je vztah mezi toposem a ostatními složkami literárního díla, či vliv prostředí na vývoj postav a jejich vzájemné vztahy. V obou povídkách je totiž dle mého soudu prostor buddhistického chrámu zásadní charakteristikou díla. Zamyslím se i nad výsledným účinkem textu na čtenáře.

Jak jsme si již řekli, odehrávají se obě povídky ve zcela specifickém a pro japonskou moderní literaturu poměrně ojedinělém prostředí japonského kláštera, jež navíc za běžných okolností nemá každý možnost osobně zažít. V naší i v japonské společnosti zcela jistě existují i klišé a zkrslené představy o charakteru tohoto místa a způsobu života, jež se k němu váže. S respektem ke specifičnosti autorského pojetí se pokusím o zpracování tohoto náboženského prostoru primárně jen na základě předložených literárních textů, neboť se domnívám, že v obou povídkách je to právě prostředí, které významně ovlivňuje konstrukci problematických vztahů postav a konec konců i „katastrofu“ v závěru.

Při rozboru a srovnání bude důležitou roli hrát též struktura, forma vyprávění a literární významy obsažené v díle. K literárním dílům kriticky přistupuji v intencích metody tzv. „sakuhi ron“ (interpretace díla jako takového na základě rozboru jeho textu), která stojí v protikladu k metodě tzv. „sakka ron“ (interpretace díla a jeho vysvětlení na základě rozboru života autora). Cenným literárně-teoretickým základem mi na prvním místě byly práce vědců z Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Kolektiv autorů pod vedením Dr. Daniely Hodrové vydal rozsahem unikátní

publikaci „Na cestě ke smyslu – poetika literárního díla 20. století“, která souhrnně mapuje literární dění a kritické přístupy k němu nejen v průběhu 20. století. Z práce Daniely Hodrové jsem čerpal i přímo, a sice z její knihy „Místa s tajemstvím“, kde se autorka zabývá různými literárními prostory a také rozbořem hlavní postavy, coby postavy s tajemstvím. V kapitole věnované povídce Klášter jsem se tomuto tématu věnoval důkladněji i s využitím mých dřívějších prací, které se z velké části právě o výzkum Daniely Hodrové opíraly.

Svémi pracemi mě oslovili také další literární teoretici jako Miroslav Červenka, Jiří Pavelka nebo Jiří Homoláč, kteří mi umožnili objevit různé další aspekty slovesnosti obecně. Dále pro mne z hlediska přístupu k japonské literatuře a možnosti nahlédnutí do japonského estetického a kulturního cítění byly neocenitelnou pomocí úvahy profesora Antonína Límana. Profesor Líman je velkým znalcem Japonska a japonské literatury zejména. Svým neobyčejně bystrým a vnímavým pohledem dokáže odhalit skryté významy a souvislosti, jež by nejaponskému pozorovateli zůstaly skryty, a zároveň dokáže díky své erudici v západní kultuře přesáhnout hranice Japonska způsobem, jakým to dokáže jen velmi málo japonských badatelů.

Protože se obě povídky odehrávají na sakrálním území buddhistického chrámu a kláštera, je důležité mít i určité povědomí o tak specifických oblastech, jakými jsou japonské náboženské představy a tradice. K orientačnímu vhledu do této problematiky mi dobře posloužila kniha Earharta Byrona v českém překladu znalce a praktika japonského buddhismu Robina Heřmana.

Z japonských zdrojů čerpám především informace o autorech, jejich životě a tvorbě a okolnostech vzniku konkrétních povídek. Samozřejmě si jsem vědom rizika deformace pohledu na významovou autonomii povídky, ke které může dojít, zahrneme-li informace o autorovi příliš hluboko do našich úvah o díle. Nicméně v případě Cutomu Minakamiho, tyto informace byly poměrně dosti zajímavé a nešlo k nim nepřihlédnout. Na druhou stranu se rozbořem ukázalo, že Minakami dokázal od počátečního autobiografického ladění příběhu odstoupit a projevit tak svůj umělecký nadhled a schopnost toto pro něho jistě silné téma literárně zvládnout. U Kurahaši Jumiko jsem volil obšírnější představení autorky z důvodu její neznámosti nejen ve světě, ale také v dnešním Japonsku. Dalším

důvodem byla i skutečnost, že autorčina tvorba se vyznačuje velkou mírou symboličnosti a náznakovosti, která skýtá prostor pro nejrůznější úvahy a vysvětlení. Autorka sama se stala předmětem mnoha učených sporů a diskuzí, jež se snažily tyto skryté významy dešifrovat právě skrze přesnou znalost jejích životních osudů. Pro mě však byly v tomto ohledu velkou pomocí zejména vyjádření Jumiko Kurahašiové samotné, která všechny tyto úvahy odmítla a pevně si stála za tím, že její literatura je záležitostí zejména jejího vnitřního světa, který opravdu zasluhuje přívlastek bohatý. Ona vůbec otázka porozumění vnitřnímu světu Japonců je věcí natolik komplikovanou, že na ní hledá odpověď velká řada obsáhlých studií. A právě v souvislosti s hledáním významových rovin povídky Klášter J. Kurahašiové okrajově zmíním několik specifických rysů japonské společnosti, k nimž se vyjadřují přední sociologové a filozofové v Japonsku i ve světě, a jež jsou dle mého názoru relevantní.

Z anglicky psané literatury bych uvedl zejména již výše zmíněnou knihu neobyčejně literárně plodného britského autora detektivek Juliana Symonse, který se díky své obrovské sečtělosti i značným praktickým zkušenostem s tímto žánrem proslavil i teoretickými úvahami nad světovou detektivní tvorbou, přičemž své stěžejní názory a postřehy shrnul v knize *Bloody murder*.

Zajímavým podnětem k zamyšlení nad autorským uchopením projevů postav a jejich vztahů v literárním díle mi byla kniha amerického filozofa Johna Searlea s názvem *Mysl (Mind)*. Pasáž z této knihy věnovanou problematice svobodné vůle jsem aplikoval na postavy povídky Klášter. V dané podkapitole se snažím zodpovědět otázku morální zodpovědnosti aktérů fiktivního příběhu za sebevraždu hrdiny K a otázku hrdinčina uvědomění si nátlaku prostředí na svou osobu.

Jak jsem již naznačil, práce se kromě úvodu a závěru dělí na dvě hlavní části. První kapitola je věnována Jumiko Kurahašiové a rozboru její povídky Klášter. Druhá kapitola se zaměřuje na Minakamiho povídku Chrám divokých husí. V obou kapitolách bude třeba obecně – z hlediska literární teorie – charakterizovat funkci a způsoby literárního ztvárnění „místa děje“. Japonský buddhistický klášter jako specifický topos v japonské moderní literatuře. Způsob reprezentace kláštera v obou dílech a prolnutí příběhů se dvěma literárními konstrukty kláštera v popředí i v pozadí dějů.

Obě hlavní kapitoly se člení na několik podkapitol, v nichž se snažím prozkoumat jednotlivé aspekty obou povídek. Přestože jsem již uvedl, že moje práce nemá literární dílo vysvětlovat prostřednictvím popisu autorova života, rozhodl jsem se první podkapitolu věnovat jejich stručnému představení. V kapitole o Jumiko Kurahašiové se také zamýšlím nad mírou vědomé i nevědomé intertextovosti v její tvorbě či přítomnosti aluzí na díla jejích velkých literárních vzorů. Osobě spisovatele Cutomu Minakamiho věnuji pozornost o trochu menší, nejen proto, že je jako autor známější, ale také proto, že jeho stručnou biografii lze nalézt v doslovu českého vydání knihy Chrám divokých husí z pera V. Winkelhöferové.

Další podkapitoly se věnují přímo povídkám samotným. Přičemž rozbor začínám přehledem charakteristických rysů povídek, mezi které shodně patří již zmíněný specifický topos a násilná smrt hlavní postavy příběhu. K tomu se pojí i popis formy vyprávění a stanovení jeho žánru. Obě povídky se vyznačují řadou zvláštností, například z hlediska výstavby a stylu vyprávění, jejichž posouzení je pro závěrečné zhodnocení důležitým výchozím prvkem. K formě povídky se úzce váže i další podtéma rozboru a tím je u obou děl metoda výstavby, především potom jeho samotné zahájení. Jak vysvětlují později, samo čtenářovo vykročení do povídky má neobyčejnou důležitost pro jeho cestu dílem.

Na celkovém čtenářském dojmu z textu má velký podíl autorovo uchopení prostoru a času v díle. Čas a prostor jsou nejenom dvěma neoddělitelnými složkami každého literárního útvaru, ale i základními kategoriemi našeho vnímání světa. Časo-prostor příběhu bude předmětem rozboru u obou povídek, neboť jeho pojetí oběma autory je zdánlivě podobné a přesto velmi odlišné. Obě povídky nastolují zřejmé napětí mezi časem popisované události a časem vyprávění. V případě povídky Klášter je to proto, že vypravěčka je samou aktérkou líčeného příběhu, a především proto, že i fiktivní adresát-oslovovaný čtenář je účastníkem většiny popisovaných událostí. Jedná se tedy o velmi neobvyklou konstrukci díla memoárového typu. Naproti tomu Minakami pojal své dílo klasicky jako fikční narativ v podání nadosobního vypravěče, který má však poměrně častou tendenci přecházet do zřejmé subjektivity. Z příběhu tišíme souvislost mezi příběhem a skutečným životem autora.

Po výše zmíněných rozborech základních aspektů slovesného projevu přichází na řadu úvahy

nad méně zjevnými zvláštnostmi textu, jako jsou přítomnost a role symbolů, míra světlosti nebo naopak ztemnělosti líčeného prostoru. Poměrně zajímavým a přiznám, že i překvapivě nosným tématem bylo zmapování přítomnosti přírodních živlů a pokus o vysvětlení jejich významů především v díle Jumiko Kurahašiové.

Poslední větší oblastí analýzy díla je rozbor hlavních postav a charakteristika jejich vykreslení resp. nevykreslení vypravěčem. S pomocí filozofických úvah J. Searlea se zamyslím i nad mírou determinismu v chování postav povídky Klášter. V případě Cutomu Minakamiho zhodnotím míru autobiografičnosti hlavní postavy v novele Chrám divokých husí. Rovněž i kritika, kterou lze z popisů nemorálního chování představeného buddhistického chrámu zřetelně vyčíst, je v této pasáži stručně zmíněna. Závěrečná úvaha nad možným smyslem díla a jeho významovými rovinami však dostává prostor v poslední podkapitole obou hlavních kapitol.

Co do rozsahu, zabírá část věnovaná povídce Klášter Jumiko Kurahašiové více stran než část věnovaná Cutomu Minakamimu. Je to proto, že v první kapitole bylo nutné vysvětlit některé teoretické kategorie a úvahy, jež byly následně okamžitě uplatněny při rozboru. U úvah o novele Chrám divokých husí v druhé kapitole již teoretického úvodu nebylo třeba, a tak je tedy tato část diplomové práce o několik stran kratší přesto, že se týká textově rozsáhlejšího díla.

Samotný závěr celé diplomové práce je již jen jakýmsi stručným shrnutím a úvahou o tom, v čem se obě povídky liší či co mají společného, a jak jsou tyto odlišnosti pro jejich autory či dané období jejich literární tvorby charakteristické. Půjde tedy o konečné srovnání dvou zkoumaných děl z hlediska způsobu dosažení větší či menší, zjevné či skryté estetické působivosti, dramatičnosti podání, náznakovosti obrazů, realističnosti popisů, oslovení čtenáře a vyznění díla.

1 Jumiko Kurahaši: Klášter

1.1 Jumiko Kurahaši, její dílo a ohlas na její tvorbu

Předmětem rozboru této a následujících podkapitol bude povídka Klášter od Jumiko Kurahašiové. Tato rozsahem nevelká povídka představuje literární začátky¹ autorky, kterou slovníky moderní japonské literatury označují za čelní představitelku proudu japonské ženské literatury druhé poloviny 20. století a zároveň za průkopnici poválečné experimentální beletrie v této ostrovní zemi. Kurahaši povídku napsala nedlouho po zveřejnění jiné své povídky nazvané „Partaj“, která přinesla tehdy čerstvé absolventce oboru Francouzská literatura na univerzitě Meidži v Tokiu raketový start nejen co do čtenářské popularity, ale i co do zájmu odborné kritiky². Bohužel zájemci o japonskou moderní literaturu u nás nemají příliš příležitostí dostat se k dílu této japonské spisovatelky, neboť doposud nic nebylo přeloženo přímo do češtiny, a zbývají tak pouze anglické překlady. V době, kdy vyšla povídka Klášter v angličtině³, jednalo se o již i v zahraničí dobře známou spisovatelku tak zvaného proudu ženské literatury (nihon džórijú bungaku). Povídka Klášter, která však v Japonsku nezbudila takový zájem v době svého uvedení a vlastně ani nikdy později, vyšla poté už jen ve sbírce literárních děl Jumiko Kurahašiové. A kdyby nedošlo k jejímu zařazení do anglické antologie japonské literatury druhé poloviny 20. století, tak by za hranice své země nepronikla. Nicméně právě skutečnost, že toto skromné dílo bylo přeloženo do angličtiny, způsobila, že mimo Japonsko je vnímáno, jako svým způsobem významný exemplář japonské moderní literatury, který pronikl do povědomí znalců i odborné veřejnosti.

Kurahaši byla v době, kdy se vrhla na dráhu spisovatelky, již značně sečtělá nejen v domácí literatuře, ale i v literatuře světové, zejména pak francouzské a také v díle Franze Kafky. Ze všech diskuzí o charakteru její experimentální tvorby nakonec vyplynul jeden základní společný jmenovatel, a tím je velká míra fantazie autorky spolu s programovou, ale velmi volnou intertextovostí, projevující

¹ Poprvé vyšla v literárním časopise Šinčó v červenci roku 1961.

² V únoru roku 1961 obdržela za tuto povídku cenu „Women's Literature Prize“.

³ V roce 1985 vyšla pod názvem Monastery v anglickém překladu ve sbírce The Showa Anthology.

se zpočátku především řadou aluzí či až parodováním například díla Franze Kafky⁴. Sama přiznává, že se snažila literární techniky svých vzorů, z domácí scény například Jasunariho Kawabaty, imitovat, avšak nikdy nešlo o pouhé opisování. Kurahaši si daný prvek literárního stylu vždy uzpůsobila k obrazu svému a použila jej osobitým či nezvyklým způsobem⁵.

V případě povídky Klášter je cizí literatura spíše volnou inspirací, přestože označení jednoho z hlavních hrdinů písmenem K vyvolává podezření, že jde o odkaz na Franze Kafku. Dle jejích vlastních slov, jimiž povídku okomentovala v autorských poznámkách, bylo pro ni Goethovo Utrpení mladého Werthera inspirující z hlediska způsobu povídky, zatímco v případě oblasti atmosféry příběhu jí ovlivnila novela „Na argolském zámku“ od Juliána Gracka. Avšak s trochou humoru hned sebekriticky dodává, že by možná bylo bývalo lepší se vůbec nepokoušet přiblížit těmto velikánům světové literatury, a jen celou povídku jednoduše opsat.⁶

Otázkou zůstává, nakolik autorku ovlivnila její sečtělost a erudice v oblasti literatury podvědomě, či jakou roli sehrála její osobní životní zkušenost. Určení vztahu reality autorčina života a fabule díla je v tomto případě poměrně složitou otázkou. U mnoha jejích povídek z té doby se o tom vedly vášnivé diskuze, vyplývající z v Japonsku zažitého vnímání autora, jako vypravěče odhalujícího peripetie vlastního života až na samou hranici snesitelnosti naturalisticky vylíčené reality. Velmi osobní tón výpovědi a forma memoárů spolu se sklonem čtenáře automaticky vnímat hrdinku coby projekci autorky nás může svádět k tomu, hledat v zápletkách autobiografické prvky, to však není v případě Jumiko Kurahašiové příliš spolehlivým přístupem.

V odborných kruzích bylo v souvislosti s tvorbou Jumiko Kurahašiové od samého začátku velmi rušno, vedly se ostré diskuze o kvalitě jejích povídek, o jejich smyslu a dokonce přínosu pro japonskou literaturu. Autorka v průběhu svého aktivního literárního života, se musela nejednou vyrovnávat s nepochopením svých prací a pokoušet se vysvětlit mužské části japonské odborné

⁴ Tak se Kurahaši vyjádřila o své povídce Hebi (had), která připomíná Kafkovu Proměnu.

⁵ Ve své pozdější tvorbě převzala od Kawabaty prvek podtitulků, jež však použila jen jako zprostředkovatele nálady roční doby.

⁶ Poznámky k povídce se nacházejí na konci Sbírký beletristických prací Jumiko Kurahaši strana 252

literární kritiky, že to, jak svá díla píše, a jak v nich popisuje realitu je jejím legitimním a nezadatelným právem na umělecké ztvárnění světa tak, jak jej vnímá právě ona. Nutno dodat, že za její názory a tvorbu se také řada literárních kritiků a kritiček postavila a obhajovala je. Vlivný literární kritik Ken Hirano ji dokonce po vydání prvotiny Partaj přirovnal ke Kenzaburóovi Óemu. V jednom ze svých esejů Kurahaši přiznává, že její tvorba je pokusem o nápodobu cizích stylů s využitím osobní zkušenosti.⁷ Ve svých literárních dílech umně kombinuje téma ženy v japonské společnosti s osobitým stylem a prvky sociální a společenské kritiky. Výsledkem je osobité uchopení problému ženy a ženství na pozadí často bizarních a fantastických světů. Kurahaši si mimo jiné vydobyla jméno právě skrze surreálné příběhy, jež, jak sama vysvětluje, bez zjevného cíle či záměru ubíhají svou vlastní cestou přesně podle logiky snu⁸. Zcela rezignuje na vše reálné a zavádí pojem anti-realita jako protest proti naturalistickému stylu první poloviny 20. století, který stavěl na pokud možno co nejosobnější a „nejpravdivější“ realistické výpovědi autora o svých pohnutkách, činech, vztazích, myšlenkách, atd.⁹

Osu jejího literárního snažení tvoří popis a analýza mezilidských vztahů včetně vztahů sexuálních spolu s uchopením problému ženy a ženství. Její tvorbu z té doby charakterizuje popis vztahu pohlaví opačných i stejných a zároveň odlišné vidění reality na straně jedné mužem a na straně druhé ženou. Lví podíl na tom zcela určitě mělo období jejího dospívání. Tehdy se totiž Kurahaši dostalo nejen vynikajícího vzdělání¹⁰, ale stala se i náruživou čtenářkou. Mimoto byla nadána i citlivostí a literárním talentem, který se, jak se většina kritiků shodla, nejvíce projevoval právě v barvitých popisech bizarních osudů postav zasazených do ještě bizarnějších prostředí. Ani v povídce Klášter nezůstala autorka své pověsti nic dlužna a vložila do ní několik popisných pasáží, které do toposu přísného a striktními pravidly svázaného mužského kláštera příliš nezapadají. V tomto případě to ale opět není nic, co by nás mělo překvapit. Věci a místa, která ve svých příbězích popisuje,

⁷ “Wataši no naka no kare e” str. 290

⁸ “Wataši no naka no kare e” str. 292

⁹ Styl watakuši-šósecu. Podrobněji o tomto literárním stylu 20.st. viz Novák, „Japonská Literatura II“

¹⁰ Patřila k první generaci, která navštěvovala smíšené střední školy, což bylo výsledkem reformy japonského školství po 2.světové válce.

tak rozhodně nejsou taková, jaká bychom je mohli najít ve skutečnosti, ale spíše taková, jaká se ze skutečného světa i *smyšleného světa* literatury, kterou přečetla, vzájemným prolínáním ve vnitřním světě autorky transformují do světa jí vytvořeného příběhu.

Pro rané tvůrčí období Jumiko Kurahašiové je charakteristické přirozené a živelné nasávání nejrůznějších impulzů a jejich promíchání a přetavení v úplně jiný celek nejen z hlediska formy, ale zejména obsahu. Právě proto je dopátrání se původu konkrétních aluzí či metafor značně komplikované.

1.2 Povídka Klášter (Kjosacu)

1.2.1 Charakteristické rysy

Povídka Klášter se vyznačuje relativně malým rozsahem a je v ní několik zajímavých charakteristických rysů, které se poměrně výrazně projevují. Tato povídka je, stejně jako řada dalších z počátku autorčiny tvorby, minimalistická co se počtu postav a dějové linie týká. Neobjevují se zde žádné nevysvětlitelné či nadpřirozené děje či bytosti. Míra dramatičnosti konfliktu, který autorka rozehraje mezi aktéry, rovněž nedosahuje tak docela míry, které dosáhly některé její další povídky, či povídky ostatních japonských autorů té doby¹¹. Rovněž zde nenajdeme žádné explicitní popisy skandálního sexuálního chování¹². Dalo by se říci, že povídka je značně cudná, přestože se jedná o zachycení dramatického milostného vztahu třech mladých lidí. Tento milostný trojúhelník je zde navíc zkomplikován přítomností postavy otce hrdinky, který se nad tímto trojúhelníkem vznáší a ovlivňuje jej. Otec s pozadí zasahuje do děje ve prospěch postavy snoubence-manžela a stává se jeho spojencem proti vlastní dceři. Zbývající třetí vrchol tohoto trojúhelníku tvoří neznámý příchozí označený jen písmenem „K“. Z pohledu hrdinky se tedy jedná o situaci ženy proti třem mužům, navíc se silným

¹¹ Například *Kinkakudži* od Jukia Mišimy, či u Kurahaši její povídky ze sbírky překladů *The Woman with the Flying Head and Other Stories*, jež ohromují čtenáře fantastickými zápletkami a absurdními představami.

¹² Kurai tabi je povídka, která je postavená na otevřených popisech skutečných či vysněných sexuálních aktů muže a ženy, dvou hlavních hrdinů povídky.

prvkem konfliktu dvou pohlaví, konkrétně mladé ženy se světem tří mužských postav¹³. Všichni aktéři konfliktu v podstatě sledují pouze své cíle, které jdou proti cílům ostatních (s výjimkou spojení otce hrdinky a jejího snoubence-manžela). Proto lze, přes fakt, že v konfliktu jsou zapleteny čtyři postavy, hovořit o neobvyklém milostném trojúhelníku. Otec v povídce rozhodně neposkytuje hrdince žádnou oporu, snad jen materiální zabezpečení, jež však hrdinka ve své zповědi nijak blíže nespecifikuje.

V této souvislosti je obzvláště nepřehlédnutelným rysem povídky skutečnost, že autorka umístila příběh do velmi neobvyklého prostředí japonského mužského buddhistického kláštera, který, zejména pak jeho některé prostory, rovněž dokázala ztvárnit velmi osobitým způsobem. Nutno říci, že celý prostor působí především svojí uzavřeností a odděleností od vnějšího světa. Velký význam tohoto prostředí a celého toposu je zřejmý už ze skutečnosti, že povídka se v originále jmenuje Kjosacu¹⁴, tedy rozlehlý klášter. Zajímavostí je, že toto slovo samo o sobě je velmi málo frekventované, respektive v současné japonštině zcela nepoužívané. Naštěstí jazyk díla není z nejobtížnějších a není na překážku porozumění sdělovaného. Občas si autorka sice zahrává s čtenářem a zkouší jeho znalost archaických znaků a znakových složenin, nicméně to, co je na této povídce obtížné, se nachází jinde. Povídka klade zvýšené nároky na čtenářovu obrazotvornost, již Kurahaši excelentně provokuje, když volně, často zcela nečekaně přechází z popisu do popisu, přitom však u žádného nezůstává příliš dlouho, přičemž zároveň říká to, co potřebuje, aby čtenář věděl nebo tušil. Čtenáře rovněž zaujme i bohatost popisu vnitřního světa hrdinky vystavěného na protikladných vyjádřeních a niterných zповědích. Až na pár bezstarostně hravých míst lze říci, že žádný z popisů nepostrádá napětí a z každé stránky na nás dýchá předzvěst katastrofy, jež jako by kolem hrdinky a především kolem tajemného cizince K, krouží a čtenář jen napjatě čeká, kdy se něco stane.

1.2.2 Forma vyprávění a žánr

¹³ Přestože se jedná o mužský klášter, jsou v Japonsku buddhistické sekty, které umožňují svým členům sňatky a přítomnost rodiny na území kláštera..

¹⁴ To, proč Kurahaši zvolila právě tento termín, vysvětluje ve svých komentářích tak, že se jí zkrátka líbilo. Dále uvádí, že implikovat volbou právě tohoto slova rozměr kláštera nebylo jejím cílem.

Povídka Klášter je napsána jako autorské vyprávění v *ich*-formě, kde se hlavní postava povídky jeví jako spolehlivý autorský vypravěč, jenž se snaží věrně popsat co se mu stalo. Pro způsob vyprávění formou fabulované zповědi je příznačné popsání prožitků, jež převažuje nad pouhým vyprávěním toho, co se stalo nebo děje. Zajímavostí je též skutečnost, že my jako čtenáři máme přirozenou tendenci hrdinčino oslovení fiktivního čtenáře-snoubence vnímat jako oslovení skutečného čtenáře ze strany autorky povídky. Přesto, že to místy působí strojeně, je to jistým oživením vyprávění a vtahuje nás to více do děje. Nabízí se tak úvaha, zda se nejedná skrytý apel ke skutečnému čtenáři na pozadí promluvy hrdinky k fiktivnímu adresátu promluvy. Touto otázkou se blíže zabývám v podkapitole o smyslu díla. Přes občasné popisy v *er*-formě týkající se toho, co dělá hrdina K, lze povídku celkově charakterizovat jako zповědní vyprávění v *ich*-formě, jak jsem již uvedl výše.

Nepříliš pestré vypravěčské spektrum se v této povídce projevuje popisem holé fabule a poměrně přímočarým podáním příběhu, jež není výrazně tvarově ani syžetově zvrstven. Autorka podává zprávu či zповěď, oslovuje čtenáře přímým oslovením „*vy musíte...*“ a na závěr přináší rozuzlení. Hlavní postava na mnoha místech správně předpovídá budoucí tragédii, avšak také je na pochybách („*Vy už to asi víte..*“)¹⁵ jako řadový svědek dění, který je unesený city, zoufalý i ironický. Patrná je tak její vnitřní perspektiva s limitovaným hlediskem. Dominantní je převaha „autorského vyprávění“ hrdinky nad řečí postav, která se v přímé podobě nevyskytuje, vše je podáno nepřímou: „řekl“ nebo „řekl jste“. Reflexivnost a popisy pocitů převládají nad akcí. Z hlediska vypravěče není patrný odstup od příběhu, především konflikt s fiktivní postavou čtenáře je prožíván velmi emotivně, nechybí ani ironický komentář a častá oslovení „*Vy*“.

Na rozdíl od fiktivního deníku Utrpení mladého Werthera, není povídka orámována předmluvou ani dovětkem prolamujícím subjektivní pohled hlavní postavy. Subjektivita vyprávění navozuje jistou míru sympatií s vypravěčkou. Čtenář se tu stává jakoby posluchačem a intimním společníkem, má sklon identifikovat se se světem zповídajícího, přistupovat na jeho vnímání,

¹⁵ Citace opatřené kurzívou se vztahují k příloze práce a zpravidla jsou doplněny číslem strany přílohy.

vysvětlování, pohnutky k činům, hodnotící perspektivu.¹⁶ Míra autentické konfese je více než sporná, míra sugesce je však vysoká, stejně jako míra subjektivizace, s níž je nahlížen představovaný svět.

Paradox *Ich*-formy spočívá v názoru, že autor často vkládá postavám do úst svá stanoviska a názory. Podle W.C. Bootha použití 1. či 3. osoby však nic podstatného vlastně neříká. Důležitá je spolehlivost či nespolehlivost vypravěče, nebo odlišení „já“ jako protagonisty a „já“ jako svědka (Norman Friedman). V tomto případě se jedná o „vypravěče s tělem“ (Franz K. Stanzel)¹⁷ V závěru se vypravěč opět jako přímý svědek tragédie intenzivněji vynořuje a celou povídku zakončuje řadou popisů vlastního nitra a závěrečné atmosféry kláštera.

1.2.3 Metoda výstavby díla

Důležitým vodítkem při analýze výstavby díla je pro mě způsob, jakým autorka uvede čtenáře do děje. Je to nejen počátek vykreslení povahových typů postav, ale rovněž výchozí bod pro načrtnutí jejich vzájemných vztahů v příběhu. Až na tomto základě potom dochází k dalšímu dokreslování či vývoji vztahů v syžetu. Úvodní odstavec spolu se zakončením jsou momenty ohraničujícími prostor příběhu. Už samotná první věta potažmo první strana povídky je důležitým začátkem čtenářovy cesty dílem. Proto se v následující pasáži zaměřím na úvodní odstavec povídky.¹⁸

Hned první věta významně určuje tři stěžejní protagonisty zápletky a dokonce naznačuje mnoho z jejich vzájemných vztahů. Zmínka o ranní procházce vypravěčky se svým otcem po dlážděné stezce, navozuje dojem vyrovnanosti a poklidu, avšak tato harmonie je narušena ne-li přímo zbořena „*neočekávaným příchodem K.*“ V tomto místě má text na minimálním prostoru velký dynamický náboj a dokáže vzbudit u čtenáře několik základních otázek: „Kdo je K?“, „Kde se příběh odehrává?“, „Kdo jsou vypravěčka a její otec?“ Autorka ponechá otázky nezodpovězené a v další větě ještě zvýší

¹⁶ Na cestě ke smyslu, strana 674.

¹⁷ Celý odstavec je napsán na základě kapitoly „Zpovědní“ vyprávění v *ich*-formě“ in „Na cestě ke smyslu“, strana 670 až 684.

¹⁸ Kurzívou psané citace v následující pasáži, jsou vzaty z úvodní části povídky Klášter v mém autorském překladu, viz příloha.

napětí a prokreslí tuto úvodní klíčovou scénu. Vypadá to, jako kdybychom zahlédli nějaký obraz, který nás zaujme, a následně si ho přiblížili, aby nám neunikl ani ten nejmenší detail. Autorka scénu převypráví ještě jednou a s ještě větší obrazností. Dozvídáme se, že dvojice se nachází na kamenité cestičce klikatě se vinoucí svahem, atmosféru zklidnění navozuje obraz „*záře stále ještě ospalého ranního slunce*“. Zvolna sestupují po svahu, což rovněž navozuje pocit relaxace a klidu, když v tom po stezce „*vybíhá s jakousi nepochopitelnou lehkostí a podivnou horlivostí*“ neznámý cizinec. Vybíhat svah s lehkostí není sice zcela nemožné, avšak já v této větě cítím opět určité napětí vyplývající z protikladu lehkosti a zároveň předpokládané námahy při výstupu vzhůru. Je rovněž odhadnutelné o jaký druh zápletky v povídce půjde, sexuální podtón je zřejmý ze slov o „*nenucené a opojné fyzické přitažlivosti K*“ a o jeho „*přirozené schopnosti vnikat do snů*“. Dále se nám dostává definitivního ujištění, že neznámá osoba K bude skutečně důležitou postavou v následujícím ději, přesto že ani jedna z výše zmíněných otázek nebyla ještě přímo zodpovězena. Přenos informace mezi autorkou a čtenářem se odehrává spíše v rovině náznaků a tušení. Ani v následující větě vypravěčka nezmírní čtenářovu zvědavost, právě naopak. Přichází popis jakoby z jiného světa, ze světa vnitřní představivosti hrdinky, jež se vyznává z prvního niterného dojmu, který na ni K, poutník z „*nějaké jiné planety*“, učinil. Život hrdinky, který je možná podobný oné křivolaké kamenité stezce lhostejné a ospalé, je znenadání uvržen v chaos a doslova převrácen naruby cizincem z neznáma – postavou odjinud (Hodrová).

Následně přichází na řadu představení K, avšak aby nedošlo k úplnému vytracení oparu tajemna rozprostírajícího se kolem jeho osoby, vypravěčka celou pasáž o badateli K zrelativizuje a čtenář se opět nemá příliš čeho zachytit. Nejen že popis K je opravdu značně neurčitý, ale navíc i sama hrdinka zpochybňuje jeho pravdivost. Do této nevyvrácené a nebo možná ještě posílené nejistoty, přichází Kurahaši s dalším zpřesněním vzájemných vztahů této trojice. Vztah otce a K posouvá do roviny vyloženého antagonizmu po té, co otce nechá rozpoznat vznikající sexuální napětí mezi jeho dcerou a cizincem. Na druhé straně mezi hrdinku a K dále přilévá smyslnost a vzrušení. Protiklad těchto dvou vztahů nachází své obrazné vyjádření ve formulaci „*na znamení vřelého přijetí si mnou*

podaná ruka potřásla s tou jeho mrazivě se chvějící vzrušením.“ Nutno zde dodat, že k odhalení místa děje v úvodní pasáži již také došlo, dozvídáme se, že se jedná o buddhistický klášter H, jehož je otec hrdinky hlavním představeným, v němž bude K nějakou dobu pobývat. Poslední věta úvodní kapitoly definitivně určí rozvržení zápletky, tím, že se v ní objeví i čtvrtá hlavní postava. Poněkud nezvykle je jí snoubenec – imaginární adresát textu. Čtenář-postava, jemuž je celý příběh coby zpověď vystavěná jako memoáry vyprávěn, a který je zároveň snoubencem hrdinky, je tím, kdo je více než kdokoliv jiný zasažen rýsujícím se vztahem mezi hrdinkou a neznámým cizincem K. Snoubenec však není osamocen, na jeho straně stojí otec hrdinky, který celou situaci „*bystrým zrakem zkušeného starce*“ rozpozná a z povzdálí se chystá ovlivňovat osudy postav příběhu. Alespoň takový je výsledný dojem z postavy otce, který jinak setrvává v příšeří kláštera coby zákulisní manipulátor uskutečňující své záměry především skrze postavu snoubence své dcery.

Oslovení čtenáře-postavy, které z povídky vystupuje a minimálně zpočátku působí i na čtenáře skutečného, je dosti netradičním literárním postupem. Jedná se vskutku o pozoruhodný způsob, jakým se Jumiko Kurahaši přímo a bezprostředně pokusila vtáhnout čtenáře do děje. Zároveň s tím rozehrála celý příběh na velice malém prostoru, bez rozvláčných popisů odvádějících pozornost od toho důležitého, soustřeďujíc se na vylíčení vzájemných konfliktů postav a vytvoření atmosféry napjatého očekávání s příděchem tajemna. Tento úsporný až schématický způsob vykreslení kotvících bodů syžetu nápadně připomíná slova Umberta Eca v knize „*Skeptikové a těšitelé*“, kde Eco analyzuje způsob uvedení čtenáře do příběhu komiksového žánru. Tam je rovněž na první straně s použitím několika statických obrázků vyřčeno vše podstatné pro vytvoření napětí a získání zájmu čtenáře.

1.2.4 Snovost a svítivost

Zajímavou vlastností díla je určitá snovost vyprávění a celková rozostřenost pohledu a popisů. Hrdinka se často nachází ve stavu rozespalosti, prožitku viděného jako by ze sna, či dokonce

nastupující halucinace.¹⁹ V literatuře sen často ztělesňuje jiný svět hrdiny, další nereálný svět v rámci smyšleného literárního světa.²⁰ Pro hrdinu může znamenat i paralelní život, či jeho představu, přičemž vědomé snění a setrvání ve vysněné představě, lze chápat jako vědomé, chtěné prožívání snové radosti či reflexe. Není bez zajímavosti, že hrdinka hned od počátku vidí K jako osobu se schopností vnikat do (jejích) snů. Sen je tedy světem nejen jiným, ale i světem „jiného“²¹, postavy z vnějšího, jiného světa, než v kterém se hrdinka pohybuje.

Tyto charakteristiky snu vstupují do literatury z oblastí, jako jsou psychoanalýza nebo filozofie, kde je otázka snu možná jednou z největších otázek 20. století. Pro Freuda byl sen, zjednodušeně řečeno, projevem přání, libida i pudu smrti.²² Zároveň však je pro každého snícího jeho sen skutečným světem. Znamená to tedy, že v tomto svém světě, který si člověk vysní, a který je jeho vytouženou představou, je skutečně sám sebou, více sám sebou než v reálném světě? Je sen skrytý osobní poselství?

Rovněž v případě literárního hrdiny, který svádí k dojmu, že nese autobiografické prvky, je na místě otázka, jakou roli hraje sen v povídce Klášter. Častý přechod mezi sněním a skutečností skýtá prostor k odhalování pravých tužeb postavy. Zároveň může sen sehrát roli výmluvy, protože umožňuje vzdát se zodpovědnosti za jeho obsah. Proto je zde velký rozdíl mezi snem a sněním. Pohyb obrazivosti destruuje a pohřbívá snový obraz, jenž se vyznačuje státností. Noční snění stojí v přímém protikladu ke snění s otevřenými očima, poddávajícímu se všem smyslům.

Přechod mezi snem a skutečností má často grafickou podobu vertikálního posunu, ať už se člověk do snu propadá, či se v něm vznáší. Naopak snění bývá spíše spojeno s houpavým pohybem. V případě hlavní postavy (vypravěčky povídky Klášter) vědomé či polovědomé snění, kde nejsou tak patrné projevy vertikality, spíše umožňuje posun v čase po pomyslné horizontální ose, jako v pasáži, kde se ve snění hrdinka rozpomíná na milostné okamžiky prožité s cizincem K v předchozích dnech.

¹⁹ Povídka Klášter příloha strana 3.

²⁰ Úvahy o snění a svítivosti jsou založeny na teoriích uvedených v kapitole „Zavřené oči. Poetika snu“ in „Na cestě ke smyslu“.

²¹ Termín, který používá D.Hodrová při své analýze postavy s tajemstvím, viz níže v kapitole o postavě K.

²² Na cestě ke smyslu, strana 597

Rovněž je možné si v povídce Klášter všimnout těsného spojení oparu, stínu, tmavého či mlžného prostoru s popisem nastupujícího snu či snění. V evropské literatuře se dále kromě tohoto objevuje, coby přechodová fáze do snu i černý otvor nebo brána do snové říše. Scéna s pádem do tmavého otvoru ve skále a následný popis průchodu černým tunelem podzemní řeky, se nápadně kryje se scénáři snu jako vertikálního sestupu do podzemí, vody a tunelu. Podzemí je zvláštní prostor s proměnlivým osvětlením, postavy a předměty září jakoby ze sebe. Podzemí je typicky snovým prostorem, zároveň přechodovým prostorem do podsvětí, kam mytologické výklady umisťují nevědomí. Voda a tunel rovněž nabízí zajímavé spojení s mýtem o podsvětí a převozníku Charonovi. Podle C.G. Junga je dokonce archetypem znovuzrození.²³ To ihned po útěku z podzemí potvrzují slova hrdinky, když říká: „*A úplně na závěr s tím, jak se budu zotavovat, se má brána bude uzavírat a já se tak proměním zpět v tu původní dceru kláštera.*“ (příloha, strana 6)

Avšak hrdinka v tento moment nijak nepoukazuje na snovost scény, naopak vše se pro ni zdá být až bolestně živé. Po této zlomové konfliktní části ustupuje snovost na nějakou dobu poněkud do pozadí. Následují popisy jednotlivých konfliktů a epizod zažívaných hrdinkou. Velký návrat snového popisu přichází se závěrečnou scénou sebevraždy K, kdy hrdinka vidí vše ve snu, v jakési „*hrůzostrašné extázi*“, kde se představa smrti K či snad přímo její transcendentální vidina mísí s reflexí posledního milostného prožitku mezi oběma tajnými milenci. Opět zde narážíme na řadu podobností s evropskými koncepty vážícími se k tématu snu, kdy intuice a instinkt jsou rovněž častým obohacím literárního motivu přechodu mezi sněním a realitou.

Závěr povídky, který sice není zachycen jako snová scéna, však názorně představuje jiný velký prvek snovosti, a tím je časový rozvrh událostí. U Kurahaši stejně jako v evropské literatuře nabírá časovost při snění podobu střídání spěchu s mrtvolným zpomalením, tzv. dojem proměnlivosti. Toto se v závěru povídky Klášter velmi výrazně objevuje také navíc obohacené o barvitý popis posledního vydechnutí K.

Vyvstává tak otázka, zda je celý tento příběh vůbec něco více než jen literární sen, který,

²³ Na cestě ke smyslu, strana 595.

slovy hrdinky ze závěrečné scény pohřbu K, mizí ve večerní mlze „za vzdáleným, zvlněným obzorem tvořeným bezútešným kamením a prašným šedým pískem.“ (příloha, strana 17)

Se snovostí se úzce pojí přítomnost světla a jasů oslepující záře slunce. Je až s podivem, jak často je nástup snovosti u autorky doprovázen zvýšenou aktivitou slunce, tohoto elementárního zdroje světla. S jasnem a září paprsků se setkáme jak hned ve větách úvodních („záře ospalého ranního slunce“), tak ve větě poslední („rudé slunce v záchvěvu poslední agónie“). Jako by se děj odehrával mezi slunce východem a slunce západem. V textu ale nalezneme i další pasáže, odehrávající se brzy po ránu, nebo naopak po západu slunce. Světlo je samo o sobě fantastický fenomén, jehož symbolika a metafora prostupuje dějinami celé lidské společnosti a kultury. Kurahaši sluneční svit dokonce zhmotňuje slovy: „nespočet šípů slunečních paprsků“ proniká skrze chladivé koruny stromů. Takto silný akcent není dle mého soudu vůbec náhodný v zemi, jež sama sebe nazývá „Zemí vycházejícího slunce“²⁴, a v které je bohyně slunce Amaterasu nejuctívanějším šintoistickým božstvem jakožto božská pramáti.²⁵

Těžko se od tohoto kulturního vlivu mohla mladá spisovatelka zcela oprostít a tak sluneční svit hraje v příběhu velkou úlohu a je to též patrné z řady opakujících se zmínek o „poledním žáru“, „hrozbě slunce“, „prudkém slunci“ či dokonce personifikovaného obrazu léta dopíjejícího „pohárek slunka“.

Jakožto doklad velkého významu svítivosti v textu Kurahaši Jumiko uvedu úryvek, v němž se svítivost prolíná se zhuštěným odhalením podstaty vztahu mezi vypravěčkou a hrdinou K.

„Prameny byly teprve jen poblíž, když K zalit poledním až pohádkovým světlem stál strnule a bledý jako duše zemřelých. Můj příchod jako vždy způsobil, že K postupně jakoby zprůsvitněl a polil ho pot. Na pozdrav mi pevně sevřel ruku svojí horkou dlaní, která se zdála vládnout infračervenými paprsky, a – toto, pro K bolestné, pro mě esoterický rituál připomínající každodenní setkávání, je pro

²⁴ Výkl. slovník Kódžien: Japonsko zapsáno znaky se čte Nihon či Nippon, což doslovně znamená slunce + počátek / výchozí bod.

²⁵ Náboženství Japonska, Earhart, strana 177.

mě obtížné dále Vám vysvětlovat – ve stínu mechem porostlého balvanu jsme se svlékli.“ (příloha, strana 4)

Setkáváme se však také s bohatými popisy nejrůznějších jiných druhů světelných paprsků a světla. Například namodralé paprsky chaoticky se mihotající prostorem podzemního jezera v jeskyni, do níž hrdinka s K spadnou, přičemž hladina se třpytí jako lesklý povrch kovu.²⁶

V podzemí panuje jakási prozářená tma, někde je dokonce šero, a pokud čtenář narazí na zmínku o světle pronikajícím sem z okolního světa, pak je to světlo, které hrdiny oslepí tím, jak je prudce oslní. Neskutečný svět plný bizarních kontrastů je zhuštěn do věty: *„Vše zde zahalovaly mrazivé paprsky podsvětí.“* (příloha, strana 5)

Třpyt a blyštění nalezneme i tam, kde bychom je nečekali. V okamžiku, kdy dojde k setkání obou soku na poli lásky, narazí K *„neohrabaně čelem do skleněné zdi formality“* a zasype *„jejími blyštivými střepy zem.“* (příloha, strana 7)

Dokonce sama hrdinka začíná „zářit“, když je *„opojena svým oslnivým výsadním postavením“*, neboť mezi ní a K *„začíná vznikat nepopsatelný, barvitý vztah založený na sympatiích.“* Není divu, že je později dokonce přímo *„zalita slunečními paprsky“* (s.13). Postupně září celý klášter: *„Slunce nechává zlatavě třpytit shluk dřevěných chrámových staveb a prach zvířený turisty, přitom dodržuje svojí denní pouť zanechávajíc po sobě na podzimní obloze stopu v podobě poněkud melancholicky žluté křivky.“* (příloha, strana 9)

Jak se však blíží závěrečná tragedie dojde k oslabení *svítivosti*, ba dokonce k jejímu úplnému zhasnutí: *„černá ruka noci se snesla na klášter a z pramenů a říček se začala zvedat popelavě šedá mlha.“* (příloha, strana 15)

²⁶ Spojení světla a zejména jednotlivých jeho složek s krystalem se samo nabízí a obsahuje magické či spirituální konotace.

1.2.5 Živly

V asijské kosmologii se objevuje pět základních živlů, z kterých je stvořen svět.²⁷ A v uměleckém díle, respektive prostoru jeho imaginace tomu nemůže být jinak. Do hry však v podstatě mohou vstoupit jen čtyři z nich, a totiž ty hmatatelné, materiální, jako je voda, oheň, vítr a země. Prezence těchto živlů v umění však není omezena jen na Asii. Je přirozené, že jednotlivé živly, protože jsou přítomny všude po světě, našly své ztvárnění a symboliku i v evropské literatuře. Podíváme-li se na archetypální významy jednotlivých živlů v evropském dramatu, nemůžeme přehlédnout protikladný vztah dvou z nich, a sice vody a ohně. Zbývající dva živly, zemi a zejména vzduch-vítr nyní odsunu, neboť sami o sobě nemají takový dramatický náboj. Typicky u větru se má zato, že se musí vyskytovat v přítomnosti vody či ohně, aby vůbec nějaký získal.²⁸ (546)

Nejčastěji se vyskytující představa vody je coby živlu životadárného, ale i ničivého, někdy i tragického v případě tzv. „Charonova komplexu“. (548) Jindy je voda symbolem dálek, touhy po volnosti či návratu milovaného. Metaforická síla vody je obrovská. Bachelard usouvztažnil vodní živel se smrtí, sebevraždou a také s dramatickou tragédií, zejména reprezentovanou „Oféliiným komplexem“ (548). Rovněž proto bývá v evropském dramatu voda vnímána jako pasivní ženský živel, ne náhodou je sebevražda utopením výsostně ženskou smrtí. Zároveň je voda symbolem bloudění a hledání svého osudu, plodí však také přeludy a halucinace (560). Voda zároveň očišťuje a dovoluje závěrečné smíření.

Velmi důležité informace k tomuto tématu nám ve svém pojednání o vodě v japonské kulturní tradici zprostředkovává i Antonín Líman v knize „Mezi nebem a zemí“. Líman soudí, že není jiné kultury, která by si vody vážila víc než tradiční kultura japonská. Příčinu vidí v dlouhé tradici pěstování rýže a především ve vlhkém prostředí japonských ostrovů. A opravdu řek a říček všech

²⁷ Jedná se o oheň, vodu, vítr, zemi a na pátém místě prázdnotu, která je však někdy nahrazována kovem či dřevem.

²⁸ Úvahy o živlech v umění se opírají o kapitolu „Živly jako archetypální typ dramatu“ in „Na cestě ke smyslu“. Strana 546-572. Číslovky v závorkách za jednotlivými úvahami zde odkazují na konkrétní stránku textu.

možných velikostí je v této zemi hornaté zemi opravdu bezpočet. Archetypální tekutost vody je i součástí mýtu o vzniku Japonska samotného.²⁹ Koloběh vody určuje ráz krajiny a řeka sama symbolizuje její duchovní proudění a rytmus celé japonské kultury je určen prouděním vody, což lze živě pocítit na zvuku „bambusové vodní klapačky“, jež se nachází v zahradě téměř každého chrámu či svatyně. Voda je v Japonsku posvátnou a očistnou substancí, v níž přebývají rozličná vodní božstva. I A. Líman v souvislosti se symbolikou vody v Japonském významovém okruhu odkazuje na Bachelarda a jeho studii „Voda a sny“, když říká: „Voda se odedávna spojuje se spodními proudy lidského vědomí, s plynutím snů a s ženským či lunárním principem vlhkosti.“³⁰

Živel ohně je v přímém protikladu k vodě a často s ní svádí v životě reálném i imaginárním nelítostný souboj. Oheň má ze všech živelů nejbezprostřednější vztah k pohybu v prostoru tak, jak je symbolizován představou ptáka Ohniváka či ohnivého kohouta. Dále je opět Bechelardem symbol ohně přiřazen sexualitě, nevyčerpatelně přitažlivý tanec plamenů přirovnán k pohybům lidského těla při tanci. Oheň je v evropské tradici spojován s afektem a sexualitou, zejména mužskou. „Oheň míří a ukazuje vzhůru... má podobu kruhu, elipsy či spíš spirály, tohoto nejduchovnějšího a zároveň nejstětějšího kinetického znaku.“ (559) Zároveň se s ohněm pojí třpyt zlata, nezapomeňme, že pták Ohnivák zlatě září, a že podle alchymistů je oheň vyšší inkarnací zlata (558).

Prostor bouře, dojde-li ke spojení vody s bleskem coby původcem ohně, je největším možným dramatem³¹, které se v přírodě mezi živly odehrává. K přírodní dialektice vody a ohně se často přidává ještě silný vítr. Zajímavé je i příšeří ve spojení s klidnou hladinou vody, na níž mohou plout hořící svíčky. V této povídce se však archetyp bouře nevyskytuje.

Země, jež je jediným statickým prvkem, dává výše zmíněným dramatickým asociacím nehybný základ, jistou pevnou půdu pod nohama. Tuto nezastupitelnou úlohu nelze opomenout, neboť právě díky ní, zcela zřetelně vyzní charakteristiky zbývajících tří živelů. Z vyvýšených míst země lze, do jisté míry bezpečně, pozorovat řádění vody nebo ohně.

²⁹ Ostrovy Japonska údajně vznikly odkápnutím z oštěpu bohů-stvořitelů. (A. Líman)

³⁰ A. Líman, *Mezi nebem a zemí*, strana 36

³¹ Nina Vangeli, *Na cestě ke smyslu*, strana 560

Výčet živlů by se zdál kompletní, avšak není zde přeci jen ještě onen magický pátý živel nějakým způsobem zapojen? Podle Niny Vangeli³², není pátým elementem dramatického prostoru éter, či v asijské kosmologii bychom řekli „prázdnota“, nýbrž krev. Na jedné straně je krev, tento tělesný živel, spjata s vodou svojí prvotní tekutostí, na straně druhé bývá v barevné symbolice často ztotožňována s ohněm, kde spolu s ním je hašena-smívána vodou.

V povídce Jumiko Kurahašiové jsou živly na území kláštera taktéž přítomny a hrají zde významnou dramatickou úlohu. Hned první z výše uvedeného obecného přehledu, živel vody se pozoruhodně kryje s evropskou symbolikou. Nejenže, dvojice milenců prchá před ničujícím horkem do stinných a zároveň přirozenou vegetační vlhkostí překypujících částí kláštera, ale to co hrdinu K a posléze i hrdinku nejvíce láká, jsou právě prameny drobných potůčků, malé vodopády a jezírka nacházející se na území kláštera. Také k největšímu zvratu v syžetu dochází při prozkoumávání tajemného podzemního toku, ústícího do mrtvolně klidného a tichého podzemního jezera. Hrdina se snaží rozbít pasivní nehybnost vodní hladiny, roztříštit ji na nespočet kousků, avšak jeho snaha je marná. Výše uvedené „evropské“ vysvětlení symboliky vody zde nachází až zarážející shodu s pojetím současné japonské spisovatelky ve chvíli, kdy v jedné fázi vyprávění je celá jeskyně temným prostorem podsvětí. Hrdinka nechává své tělo plynout po hladině s vlasy volně rozpuštěnými, tak jako si to představíme u utonulé Ofélie. Tento popis následuje bezprostředně po pokusu K vyzývavě a silně hrdinku obejmout. Avšak její pasivní role splývá s klidným plynutím chladné vodní masy vstříc neznámé budoucnosti, vstříc otvoru kudy vstupují paprsky vnějšího světa. Avšak v tomto případě to není hrdinka, kdo se jako Ofélie tragicky odevzdá svému osudu a zahyne tragickou smrtí, bude to „klášterní cizinec“ K. Ale to až mnohem později.

Rovněž dramatický souboj mezi vodním živlem a ohněm, zde našel své místo. Scéna plná vody a temnoty se jako voda vodopádu tříští o pustou kamennou masu zaplavenou jasnou oslepující září slunce. Slunce a jeho zlatavou září řadím k ohňovému živlu. To spolu se scenerií pusté země-živlem, jež se zde zcela v souladu s mojí úvahou výše stává jakýmsi zvětšovacím sklem sluneční

³² Autorka kapitoly „Příležitosti dramatického prostoru“, jejíž součástí je i pojednání o živlech v umění.

opozice k vodě, vyleká hrdinku natolik, že uteče z tohoto cizího nebo cizincova světa do toho svého starého světa, prostoru, kde se země přiklání vodě a tvoří bezpečné, tradiční a neměnné, vlhké, stinné prostředí buddhistického kláštera.

Nicméně prostředí kláštera dozná změny. Na scéně se objeví mnich-snoubenec hrdinky a dochází k formování bizarního milostného trojúhelníku, v němž badatel K nabývá na významu. Spolu s tím se u Kurahaši proměňuje i popis kláštera. Svit slunce začíná potlačovat vodní povahu kláštera, prameny na povrchu se vytratily a zůstal jen nepatrný pramínek vody v temné podzemní jeskyni. Klášter se stává prostorem ohně a pozice K sílí, což je hrdinkou podvědomě vnímáno jako blížící se zkáza a zatracení.

Vrcholem moci ohně nad živlem vody je „ohnivá scéna“, jak nazývám popis náboženského obřadu ohně konaného na samotné půdě kláštera, kdy divoké plameny šlehají vysoko do oblak a vzduchem poletují ohnivé jiskry, dopadající na hrdinku stojící opodál zdánlivě bezpečně skrytou pod galerií.

Následující úryvek jako by vyšel z pera Gastona Bachelarda, který napsal: “Představa člověka chrlícího při tanci oheň je nejoblíbenější představou nevědomí.“ (559)

„Jedenáct pochodní vydávajících záři a plameny ve tvaru kuželu přímo nad mojí hlavou tancovalo vzduchem jako běsnící rej nadpřirozených sil vytvářejíce tak divoký ohnivý kruh. Ten kreslil křivky bez konce a zběsile spaloval temně černou oblohu. Otevřela jsem ústa a chrlíc ven celé své vědomí jsem hltala jiskry vyletující z ohně.“ (Příloha, strana 14)

V této mysticky-transcendentální chvíli podléhá hrdinka opět vyzývavě drsné sexualitě hrdiny K, a dochází mezi nimi k výměně „jedovatých tekutin“.

To je však začátek, ale i konec všeho. Klášter se opět proměňuje, když se „z pramenů a říček začne zvedat popelavě šedá mlha“ – mlha, coby vodní živel transformovaný a promíšený s živlem větru, se ohni vyrovná, ba jej i předčí ve snadnosti ovládnutí prostoru.

Poté již ke slovu přichází jen živel pátý, tedy krev, prolitá hrdinou v okamžik jeho zoufalé sebevraždy mečem vypadajícím jako křišťálový kus ledu – tedy do zemité podoby transformovaným

živlem vody. Krev žhnoucí rudými plameny provází transcendentální scénu smrti hrdiny K tak, jak rezonuje ve snové představě hrdinky. Celá pasáž v sobě zároveň nese stopy přítomnosti hlasitého neviditelná, japonské představy duše odcházející na onen svět, a obloukem se tak prvek krve vrací k pátému prvku kosmologickému, totiž neuchopitelné, ale živé prázdnotě, magické éterické prapodstatě všeho. Krev prolita na území kláštera, na území sakrálním, musí být očištěna a tělo pečlivě omyto, ve znamení symbolického vítězství vody.

Závěr je vykreslen v úžasné, pro japonskou poetiku a kosmologii charakteristické zklidňující rovnováze a harmonii všech živlů, v níž nalézá svou odezvu i cituprostá pohřební scéna. Objevují se živel země, jež vše zasype, pohřbí a klášter promění v zmrzlý, jako kosti bílý les; „*stíny protažené od slunce*“, „*jež v záchvěvu poslední agónie zbarvovalo večerní mlhu do krvava*“. Před zraky nám zůstane průvod, který se jako „*přerušovaný proužek řeky*“ brzy ztratí za „*vzdáleným, zvlněným obzorem tvořeným bezútešným kamením a prašným šedým pískem*“. (vše ze strany 14 přílohy)

1.2.6 Čas a prostory v díle

Z časového hlediska se povídka odehrává v rozmezí necelého jednoho roku, což je na tak malý rozsah poměrně dlouhá doba. Fabule totiž není reprezentována nějakým rozsáhlejším popisem či zachycením složité vnitřní proměny hrdinky, ale spíše jen epizodou v jejím životě. Dílo je jakousi sondou do nelehké životní situace hrdinky. Hrdinka čtenáři popisuje jen určité výseky z daného období a zcela přeskakuje popis všedních událostí, jež se toho co chce říci bezprostředně netýkají. Formou intimní zповědi uvádí čtenáře-postavu do dějů a prožitku, jichž nebyl a nebo nemohl být účastníkem. Hrdinka se nevyhýbá ani veskrze nadčasovým niterným sebeanalýzám, či popisů uskutečněných událostí se silným subjektivním hlediskem. Nejde tedy o kontinuální popis, ale spíš o stručný deníkový zápis důležitých momentů jistého časového období. Text má čtenáři anonymnímu i čtenáři-postavě osvětlit motivace a vysvětlit, možná i ospravedlnit, některé aspekty jednání hrdinky. Časově je vyprávění jednotné, nese se celé v duchu kontinuálně prožívané a následně zaznamenané

zkušenosti, čemuž odpovídají popisy formou tzv. „zpřítomňování“³³. Časová kontinuita příběhu je však zachována a ve vyprávění panuje řád. Text není členěn do kapitol, jednotlivé odstavce ztělesňují ucelené vyprávěcí akty. Návrat k dějům, jež se odehrály v minulosti před příchodem K do kláštera, se nekoná. Povídka se nám jeví, jakoby šlo o postupně, v nepravidelných intervalech dopisováním dalších a dalších pasáží, tvořenou retrospektivní zповěď deníkového charakteru, spíše než o zповědní dopis. S tím souvisí i vypuštění některých úseků, jež si čtenář musí domyslet, jedná se zejména o popisy setkání milenců, ke kterým se hrdinka zpětně vrací a komentuje je. Je to názorným příkladem toho, že i nevyřčené je součástí díla a podílí se na jeho výsledném účinku. Kde je to nutné, je opakována situace, o níž sice fiktivní adresát jakoby musí vědět, neboť se jí účastnil, avšak skutečný anonymní čtenář by postrádal potřebné indicie. Způsob jakým se to děje však pouhá sdělení překračuje a doplňuje je opět o popis vnitřního světa hrdinky. Ve vyprávění nedochází k překročení časového rámce vyprávěného příběhu, vše se odehrává převážně kontinuálně s několika retrospektivními návraty do nedávné minulosti.

Pokud jsme řekli, že z hlediska časovosti, povídka příliš nevybočuje a neskýtá nám žádná překvapení, pak co se týká prostorové konfigurace, musím konstatovat, že zde je situace jiná. Prvním nezvyklým prvkem je umístění příběhu dívky do prostoru mužského buddhistického kláštera, tedy do výsostně mužského prostředí navíc v rámci tradičně patriarchální japonské společnosti. Jak si však hned ukážeme, je klášter představený jako čistě imaginární prostor prezentující se opět jen v určitém výseku.

Prostředí kláštera není nijak konkretizováno, ani jménem ani dalšími identifikujícími znaky. Nevíme v jaké části Japonska se může nacházet, ani k jaké denominaci patří. Popis vnitřku kláštera je rovněž neúplný a pro komplexnější představu zcela nedostačující. K toposu kláštera navíc přistupují různá výlučná prostředí, která se rozhodně nezdají být něčím omezena, tedy ani skutečností, že se nacházejí na území kláštera. Například podzemní prostor přímo pod klášterní zahradou může být

³³ Zpřítomňování přechází do literatury z hovorové řeči, kde rovněž vypravěč při popisu volně přechází z minulého času do času přítomného či budoucího.

jakékoliv místo na Zemi i mimo ni. Prostředí je omezeno jen zdánlivě, neboť kdekoliv se může nacházet tajný či skrytý přechod do jiného světa.³⁴ Klášter sám stojí mimo svítící vyprahlý vnější strašidelný svět, ale také mimo černou jeskyni a celé mysteriózní podzemní *podsvětí*. Je to uzavřený izolovaný systém se svými pravidly, z kterého jakoby nebylo úniku. Pro ženskou hrdinku je tak tato skutečnost ještě více akcentována a dovedena až téměř k absolutní hranici realizovatelnosti v „běžném“ světě tak, jak jej čtenář zná. Na otázku důvodu výběru tohoto prostředí nám neodpoví zkoumání života autorky ve smyslu, zda se jedná o nějakou její přímou zkušenost, či adaptaci již dříve zpracovaného tématu či prostředí, nic takového zde neplatí. Domnívám se, že volba prostředí plní několik účelů, jedním je poměrně snadné oddělení od vlivů vnějšího světa, jež by mohly oslabit silný náboj příběhu, a zároveň by vedly k složitějším popisům, většímu počtu postav a jejich vzájemných interakcí. Dále, vezmeme-li do úvahy to, že povídka je napsána pro japonského čtenáře a nebo ještě vyhraněněji řečeno, mám za to, že je napsána pro japonského muže, k čemuž odkazuje již zmíněný fakt adresování výpovědí syžetovému snoubenci a později manželovi, nebylo by dostatečně zajímavé umístit příběh do „obyčejné“ japonské reality, nýbrž bylo potřeba jít dál a prostředí příběhu konstituovat jako svým způsobem uzavřené čistě mužské prostředí, v němž se ocitá zcela osamocená mladá dívka. Hrdinka sice má možnost úniku, avšak v klíčovém momentě ani nikdy později se k němu neodhodlá.

Za zdůraznění zde stojí fakt, že v povídce není přítomna matka ani žádná jiná ženská postava, jen na straně 12 nalezneme krátkou zmínku o přítomnosti již dále nespecifikovaných kamarádek hrdinky. Nikde však není ani náznak toho, že by s nimi hrdinka jakkoliv svoji situaci konzultovala, či v nich jinak nacházela oporu, naopak dojem z příběhu je takový, že hrdinka je na své problémy zcela sama a bez jakéhokoli pochopení svým okolím, dokonce z textu vyplývá, že ono pochopení hledá u čtenáře-postavy alias fiktivního aktéra fabule.

V příběhu nenacházíme žádné centrální místo kláštera, vše se naopak zdá být decentralizováno, jen volně spolu navzájem spojeno úzkými cestičkami. Izolovanost prostorů, kde se

³⁴ Scéna s prohlídkou zahrady nese jednoznačný rukopis autorky jako tvůrce fantaskních prostředí.

odehrávají jednotlivé epizody, může rovněž odkazovat i na faktickou izolovanost všech aktérů. Není dokonce vůbec zřejmé, zda hrdinka přebývá před a po svatbě ve stejné budově. Jednoduše hrdinka nepovažuje ani v nejmenším za potřebné klášterní prostory popsat, s výjimkou prostorů, jež, jak jsme si již řekli, se z představy kláštera vymykají. Tyto popisy jsou naopak velmi živé a barvitě, intenzivně se prolínají s vnitřní náladou hrdinky, a navzájem na sebe působí. Hrdinka jejich vlivu podléhá, stejně jako je sama spolu s milencem K objevuje či znovuobjevuje.

Setkání snoubence s K je také umístěno mimo centrální prostor, kamsi do neurčitého volného prostoru *poblíž prostřední brány*. (příloha, 7)

Všechny postavy se zdají být tímto prostorem polapeny a bez ohledu na vlastní vůli odsouzeny zde setrvat. Prostor kláštera je rovněž prostorem jejich vlastní existence a seberealizace. Téma prostoru zde tak přesahuje pouhé umístění příběhu. „Fabule, svět postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky“ (Hodrová, 318).

Zdá se, že celý prostor si žije jakoby sám o sobě. Ani otec hrdinky a představený kláštera se nezdá mít vše zcela pod kontrolou. Ostatně lze říci, že žádný z protagonistů příběhu vzniklou situaci nezvládl, a tedy jistá míra selhání leží na bedrech každého z nich. Hrdina K je klášterem a posléze i jeho zřejmě jedinou obyvatelkou natolik nepatřičně přitahován, že jediným východiskem je jeho smrt. Otec hrdinky se vůči záhadného toposu kláštera může jevit jen jako jakýsi služebník tohoto tajemně posvátného prostoru, v závěru dbající o jeho rituální očistu. Pro hrdinku je klášter se všemi jeho pavilonky, chrámy, ochozy i chýšemi - neopomene zmínit ani moderně zařízenou ložnici - jejím osobním královstvím veskrze světské povahy a nehodlá se jej vzdát. Také i díky K znovu a znovu okouzleně vnímá především pozemské krásy místa, jeho atmosféru, barevnost a různorodost. Názorným příkladem popisu plného dynamického napětí založeného na silném kontrastu je spojení chladu a svěží vůně lesa se spalujícím žářem slunce podobajícího se „*rozpálené starodávné pánvi*“. Kurahaši si při popisech vypomáhá také připodobněním věcí či jevů ke geometrickým útvarům, zejména ke kuželu a kruhu. Kužel se objevuje jak při popisu krápníků v podzemní jeskyni, tak při

popisu tvaru plamenů při obřadu ohně, dále také při líčení smrtelné scény, kdy dokonce i krev prýští z proříznutého hrdla K tvoří karmínově rudou tříšť tohoto tvaru. Domnívám se, že z výše uvedeného vyplývá, že celý prostor díla je tak ve svém výsledku výsostně osobitým meta-reálným světem autorky málo podobným místu reálnému.

1.2.7 Rozbor postav

1.2.7.1 Postava s tajemstvím a její proměna v díle

Pojem „místo s tajemstvím“ (Hodrová, 1994) se nemusí nutně vztahovat k určitému konkrétnímu prostoru, ale může zároveň odkazovat i k určitému pojetí literární postavy. Přestože literární dílo chápeme jako síť vztahů a souvislostí, kde vše souvisí se vším a významy některých znaků se prolínají i se navzájem spoludotvářejí, podrobím v následujícím textu detailnějšímu prozkoumání pouze postavu K a položím si otázku, zda je možné ji charakterizovat jako „postavu-místo s tajemstvím“ (Hodrová, 1994).

Za výjimečně důležitý a nezbytný pro rozvíjení syžetu považuje Hodrová (1994) protiklad podobnosti a jinakosti. „Proti postavám (kolektivu` postav), jejichž vztah je založen na podobnosti či identitě, stojí postava s tajemstvím jako vtělení *jinakosti*. Tento druh postavy vystupuje v dílech jako postava hlavní i vedlejší, pozitivní i negativní, často ambivalentní.“³⁵

Charakter postavy dokresluje i způsob přístupu autora k této postavě v textu. Zaměřím se nyní na odstup tvůrce od hrdiny. Tuto distanci bych viděl mimo jiné v pojmenování hrdiny. Jednou ze základních vlastností postavy-bytosti je jméno, které tuto bytost identifikuje, určitým způsobem definuje a přibližuje čtenáři, stručně řečeno pojmenovaná bytost už není čtenáři tak cizí. Domnívám se, že Kurahaši Jumiko jednu ze stěžejních postav povídky, postavu příchozího, jenž přináší do řádu kláštera a především do řádu hrdinčina života (i milostného) chaos, pojmenovala pouhým

³⁵ Citace definice ze strany 118 v práci „Místa s tajemstvím“ (Hodrová, 1994).

písmenem „K“³⁶ právě z důvodu odstupů. Mimo jiné je to jeden z možných, i když nikoliv nezbytných a jediných, znaků postavy s tajemstvím. V této povídce se nám však situace poněkud komplikuje, neboť jedním písmenem³⁷ jsou pojmenovány i oba kláštery, se kterými zápletková příběhu souvisí. Úplná identita K, který přichází odkudsi z vnějšku kláštera, krátkou dobu pobude a zase mizí umíraje násilnou sebevražednou smrtí, zůstává navždy skryta. Celá postava K je zastřena nejistými, relativizovanými informacemi³⁸ a celkovou nekonkrétností, která je ztělesněna jednopísmenným označením. Tak jako syžet po celou dobu povídky nedospěje k odkrytí pravé identity K, tak není zcela odhalen ani smysl jeho příchodu do kláštera. V tomto případě jde o jednu z trojice hlavních postav příběhu, v souvislosti s kterou je neznámo téměř všudypřítomné. Mimo jiné je právě „*přitažlivost neznámého původu*“ (příloha, 1) jedním z činitelů v složitě procesu budování jeho vztahu s hlavní hrdinkou. Přestože toto samo o sobě působí značně tajuplně a napínavě, pro tvrzení, že tento hrdina je typickým představitelem archetypu postavy s tajemstvím, lze nalézt ještě několik dalších důkazů.

Ve svých pracích uvádí Hodrová jako jeden ze společných jmenovatelů tajemstvím opředených prostorů to, že se čtenář při kontaktu s takovým místem nemůže zbavit dojmu určité snovosti, určitého tajemného světla prostupujícího daným místem, předmětem či postavou³⁹. Značný počet zmínek o K je skutečně takovýmto vyzářováním poznamenán.

K je doslova hnán touhou prozkoumat každé i to nejvzdálenější místo na území kláštera „úplně jako ten, kdo plánuje nějaký nezměrný zločin a hledá pro něj vhodné místo.“ (příloha, 8) Příroda a vzdálenější okolí chrámů vůbec se stává jeho útočištěm, je jeho světem, světem kam na chvíli proniká i hrdinka „*skrze oči vypůjčené od K*“, ale který, jak posléze zjišťuje, není světem jejím. Tato „divočina“ zůstává pouze doménou K. Je to svět *jiný* přesně tak, jak je pro postavu *jiného* typické. K je od samého počátku uchvácen přírodou kláštera, jeho parky, lesíky a hájky, a také prameny,

³⁶ Stejně se jmenuje hlavní mužská postava i v jiných povídkách J. Kurahašiové. Nejedná se o intertextový odkaz na F. Kafku a jeho hrdiny, ale nejspíše o zkratku za japonské zájmeno Kare znamenající „On“.

³⁷ Jedná se o písmena H a Q viz text povídky v příloze na stranách 1, 15, 16 a 7.

³⁸ Příloha str. 1: „*Podle jeho vlastního vysvětlení, které však nelze nijak ověřit, je K badatelem v oblasti umění, který čerstvě nastoupil na jistou vzdělávací instituci. K tomu nad vší pochybnost básník – pochybnost kvůli rozporuplnosti a vágnosti obecné představy tohoto pojmenování jako takového.*”

³⁹ Tuto skutečnost považuji za další argument podporující tezi, že postava K hraje v povídce roli postavy s tajemstvím.

potůčky a zastrčenými zákoutími. I vztah K s hrdinkou nese rysy přírodního svazku, vztahu podobného tomu, který si mezi sebou vytvoří „dvě opylující se rostliny“. „Přírodnost“ je jedním z důležitých aspektů K coby postavy s tajemstvím. Také motiv přírodnosti je v západní literatuře často svázán s postavou s tajemstvím a dochází tak rovněž k určitému prolnutí postavy a místa s tajemstvím tak, jak o tom na mnoha místech hovoří D. Hodrová (1994). Nemůže nás potom překvapit, že inklinace „postavy s tajemstvím“ k *divočině*, která je vlastně také prostorem s tajemstvím, je jedním ze znaků postavy jiného.⁴⁰ Zde se vyhraňuje „typická významová opozice, v jejímž rámci se svoboda chápe jako jednota s přírodou (a kosmem).“ (Hodrová, 1994) V této souvislosti stojí za zmínku, že z pohledu tradičního japonského náboženského kultu šintó, který do značné hloubky dodnes přežívá v srdcích Japonců, a který je rovněž do značné míry sžitý s japonskými formami buddhismu, je příroda jeden velký chrám, v kterém přebývají různá božstva a v dávných dobách se nejspíše všechny posvátné obřady odehrávaly v přírodě. Dodnes je za posvátný považován vodopád, významná hora či jiné význačné a třeba i poutní místo v přírodě.⁴¹ Proto je téma přírodnosti, pro nejaponského čtenáře dnes už nepřilíživě konkrétní a vesměs profánní, v japonském kulturním a zkušenostním kontextu úzce spjato s něčím posvátným. Na tomto místě se na aspekt přírodnosti podíváme ve vztahu k postavě s tajemstvím. K je fascinován přírodou symbolizující nespoutanost, svobodu a volnost. Zároveň se jedná o protiklad k určenosti a formálnosti, zde možná trochu paradoxně ztělesněné prostředím kláštera. Ale v kontextu Japonského kulturního okruhu je buddhistický klášter s jeho pečlivě udržovanou tradicí náboženských obřadů a komplikovanou architekturou silně institucionalizovaným prostorem, v němž probíhají rutinní ceremonie formálního charakteru.

Zajímavé je též, jak se mění přístup hrdinky samotné ke K v průběhu děje. Hrdinka od samého počátku zjišťuje, že její snoubenec je postavou konkrétní a hmatatelnou zatímco K je *jiný* jaksi neuchopitelný. Existence K je neexistencí, určitou „jsoucí negací bytí“, ale zároveň je něčím, co

⁴⁰ Tato charakteristika je zvláště patrná v příbězích, kdy se postava tuláka či podivína upíná k přírodě jako k opozici vůči měšťáctví, městu a celkově vůči společnosti a její kultuře.

⁴¹ Náboženství Japonska. H. Byron Earhart, 1998, strana 76

hrdinku přitahuje, co ji „vtahuje do K.“ Je to snad jeho „podivná horlivost“ nebo „nenucená a opojná fyzická přitažlivost, jež jakoby byla plná přirozené schopnosti vnikat do snů?“ (příloha, 1) Jeho zdánlivě nehmotnou podstatu silně navozuje řada popisů nálad hrdinky. Například na straně druhé hrdinka vzpomíná na rozkošné prožitky setkání v zahradě, přičemž je popisuje jako „čistě niterné intimnosti a objetí“...„protože i doteky rukou nebyly nic jiného, než nevyhnutelné uzavření elektrického obvodu.“ (příloha, 3) Chybí jakýkoliv konkrétní popis K, jakoby se v představě či prožitku hrdinky jednalo jen o zhmotnění něčeho nehmotného: „o věrný náčrt těla K se nelze ani jen pokusit.“ Z mnoha pasáží vystupuje dojem, že K je pro hrdinku částečně mimo říši živých (anebo prostor její existence) : „K zalit poledním až pohádkovým světlem stál strnule a bledý jako duše zemřelých.“ (příloha, 4)

K dobrodružným procházkám vyrazí oba milenci jako dva hřebci vstříc neznámu. Společně padají do díry ve skále, což se překrývá s fenoménem „sestupu do divočiny“ u Hodrové. Kurahaši připisuje hrdinovi K určitou animálnost, když se „jako ryba“ vrhá vpřed a mizí pod hladinou podzemního jezera, či když se „jeho bílé tělo pudově jako bílý ještěr“ dere vstříc prudkému slunci a světu z kamení. V této scéně sestupu resp. pádu do podzemní jeskyně dochází k jedné ze zlomových proměn K. Zpočátku je jím hrdinka fascinována, nyní však prchá a uvědomuje si, že jsou hranice, za které se nesmí odvážit jít. Skončila by jako K, vyděděna mimo strukturu, do které se narodila. Zde ustupuje fascinace jeho divokostí a nespoutaností a z K se stává samotář, avšak nevzdává se své jinakosti a to je pro charakteristiku jeho postavy zásadní. Autorka se zde silně držela svého plánu a K neztrácí to jediné, co jej definuje, tj. svojí odlišnost od okolí a svou tvrdohlavou vyzývavost, nespoutanost „divocha“ hledajícího v životě možná nějaký ráj světský, a řízením osudu se ocitá na území sakrálním.

Z badatele K se stává „tulák bez vlastních kořenů.“ Postava K se zdá být odhalena a zatracena, stává se z ní jen pouhý cestovatel, který se objeví a zase zmizí. Jako chycen do pasti⁴² při

⁴² Představa pasti se v povídce objevuje vícekrát. Dobře vystihuje postoj hrdinky i K k jejich situaci, kterou vidí jako vlastními silami neřešitelnou, což je jím omluvou pro faktické osobní selhání.

setkání s třetí postavou příběhu, snoubencem hrdinky, kdy se stává neohrabaným sekundantem, který, zdá se, nemá šanci vážněji promluvit do naplánovaného sňatku mezi hrdinkou a mnichem. Autorka vztah v klasickém milostném trojúhelníku komplikuje, když oba muže umísťuje jakoby do pozice satelitů obíhajících kolem hrdinky. K zde opět nabývá tajemných rozměrů. Podivné vyhýbavé a uzavřené chování K, který neustále den za dnem prochází klášter, přitahuje opět pozornost hrdinky. I to málo, co jsme o něm doposud věděli, se po jeho odchodu ze svého vědeckého místa a rozhodnutí zůstat v klášteře, rozplývá se slovy vypravěčky: *„Takže teď není ničím. Nedokážu říci, z jakého světa to K vtrhnul do našeho, a ani jaký konec čeká tohoto bizarně dětinského vetřelce...“* Zmínka o bizarně dětinském vetřelci, zde působí poněkud zvláště, v kontrastu s výrokem o zločinci uskutečňujícím *„úmysl uloupit, jak jen to jde, svýma do široka rozevřenýma vše-pohlucujícíma očima toto velkolepé království.“* (příloha, 8) Na tomto místě dochází k rozdvojení popisu K. Na jedné straně se přítomnost K v klášteře stává pro hrdinku nepatrnou, na straně druhé, je snoubenec hrdinky nabádán, aby přijal a vyrovnal se s faktem, že mezi K a ní *„začíná vznikat nepopsatelný, barvitý vztah založený na sympatiích.“* (příloha, 9)

Autorka nechává K nakrátko odejít ze scény. Nevíme kam, nevíme proč, víme jen, že velmi neochotně, neboť se rozhodl v klášteře zůstat. *„Jistě se sem vrátí, jako poutník chycený do osidel osudu, přivolaný prokletým zvonem odměřujícím čas člověka.“* (příloha, 10) A K se opravdu vrací, kruh se uzavírá: *„Polapila ho snad past vášně?“* (příloha, 11)

Téma smrti, tedy přesněji smrti vlastní rukou a tragického osudu K je zde autorkou stále znovu ožíváno. Než však hrdina zakončí svoji pozemskou pout', projde řadou změn, které stojí za rozbor a porovnání s charakteristikami postavy s tajemstvím jakožto typem literární postavy. Stručně shrnuto, K je na jedné straně mužem vysněným ve fantaziích hrdinky, na druhé straně je tulákem bez vlastních kořenů. Někdy jej hrdinka také vnímá jako svého mladšího bratra (příloha 4-5), aby vzápětí sklouzla k rozhořčení nad jeho pudovostí a nespoutaností, kterou doposud v pravidly sešněrovaném klášteře nepoznala. Nazývá ho *„falešným umělcem“* jehož chování často vzbuzuje odpor, hlavně jeho

vyzývavost a uboze falešné přátelství vůči jejímu manželovi⁴³. K vnáší chaos všude, kde se objeví a na závěr je s ním zacházeno jako s hříšným cizákem. Na tomto místě nás už nepřekvapí, že mezi postavy s tajemstvím patří podle Hodrové (1994) i postavy *loupežníků, dobrodruhů, pokušitelů a poutníků*. Všechny tyto ingredience v sobě K totiž má. Nikoliv naráz, ale postupně se v očích hrdinky přesouvá z jedné této role do druhé.

V povídce se objevuje i označení K jako „*poutníka z hvězd*“, což s až zarážející přesností zapadá do konceptu postavy s tajemstvím, jak ji Hodrová charakterizuje v souvislosti s „*figurkou poutníka, poutníka světem i vesmírem, jenž v reflexi či snu směřuje k světům jiným*.“ Našli bychom i ozvěny charakteristik postavy s tajemstvím coby postavy revoltujícího intelektuála, uprchlíka a *narušitele*, která je v povídce taktéž přítomna už od první věty, kde je popsán nečekaný a rušivý příchod K na scénu. Zároveň je K svůdce. Autorka to potvrzuje faktem, že pouhý záblesk v jeho očích způsobí, že hrdinka ztratí hlavu. Prošli jsme přerodem K z návštěvníka k poutníkovi a od narušitele v úvodu k vyvrheli v závěru. Mezitím však K přibral ještě další charakteristiky. Coby „*falešný druh*“ se K proměňuje v „*ženicha ve smutečném šatu*.“ Závažnost celé situace připomene výrok hrdinky, že tato hra je pro K smrtelná. Když K dostává od hrdinky dopis, že jeho návštěvy musí na neurčito či spíše natrvalo přestat, je zdrcen. Půda pro rozuzlení milostného trojúhelníku rozchodem milenců se zdá být připravena. K dostává poslední pokus, jenž však skončí bez větší odezvy.

Hrdina s tajemstvím uzavírá svoji pouť a jeho tvář se naposledy a definitivně proměňuje, tentokrát v „*masku smrti bez života a bez ducha*.“ Snovost a metafyzická atmosféra přechází v naturalistický popis unikání posledních zbytků vzduchu z plic skrz díru v krku a divoké představy hrdinky, jak líbá jeho zjizvené tělo. Tak končí K jako „*hříšný outsider*“, který zemřel násilnou smrtí vlastní rukou.

1.2.7.2 Ostatní mužské postavy

Na zvláštnost uchopení postavy snoubence hrdinky jsme v předchozích kapitolách již

⁴³ Ze snoubence hrdinky se v průběhu příběhu stane manžel. Popis svatebního obřadu však chybí.

několikrát narazili, přesto této otázce budeme věnovat ještě pár řádků s ohledem na jejich literární vykreslení. Postava mnicha – hrdinčina snoubence a pozdějšího manžela má v příběhu svojí nezastupitelnou úlohu a to nejen jako literární protějšek K. Postava mnicha je rovněž hodnotovým protikladem k postavě K. Mnich, později manžel hrdinky, má své pevné místo vysoko v hierarchii kláštera, je někým, na koho se představený kláštera a zároveň otec hrdinky plně spoléhá jako na svého zástupce a nástupce, zatímco K je od počátku nezvaný host a je mu to dáno, na japonské poměry důrazně, najevo hned při jeho příchodu do kláštera. Tyto dvě postavy spolu tvoří neoddělitelnou dvojici rovněž z pohledu charakteristiky postavy s tajemstvím. *Postava jiného* potřebuje svůj protiklad, aby plně vyzněla její jinakost, jinými slovy v příběhu musí být rovněž zastoupena určitá *normálnost* vymezující pojem *jinakosti* a tím definující, kam patří *postava s tajemstvím*. (Hodrová, 1994)

Pozoruhodným rysem povídky je fakt, že postava mnicha je stylizována do role adresáta promluvy hrdinky, zkratkou nadneseně řečeno „vrahem je čtenář.“⁴⁴ (I když, jak si za chvíli dokážeme, svůj podíl viny na sebevraždě K mají vlastně všichni účastníci příběhu.) Avšak vykreslení čtenáře-postavy je jen velmi okrajové, respektive se mnich objevuje vždy jako zdvořile oslovovaný avšak nikoliv nutně bezprostřední účastník dějů, jež se odehrávají částečně v hrdinčině nitru a částečně mezi ní a K. O postavě snoubence si můžeme udělat obrázek jen z výroků hrdinky, které jsem do češtiny přeložil v druhé osobě množného čísla. Ve výsledku v tomto pojetí vidím pro spisovatelku velkou komplikaci při konstruování dané postavy, která je tak de facto těžko literárně uchopitelná. Nejzřetelnějším sdělením tak zůstává skutečnost, že hrdinka používá vůči čtenáři-postavě zdvořilý avšak poněkud neosobní styl oslovení *anata*⁴⁵.

Čtenář-postava je pro nás skutečné čtenáře poněkud těžko čitelná. Veškerý přísun informací o této postavě je limitován faktem, že pro hrdinku je složité popisovat postavě čtenáře jeho vlastní postavu. Cestou ven z tohoto hrozícího paradoxu bylo pro Kurahaši striktní zachování subjektivity vypravěčky, která nám povahu a podrobnosti o čtenáři-postavě po troškách dávkuje po celý příběh.

⁴⁴ Daniela Hodrová, *Postava s tajemstvím*, 1994

⁴⁵ *Anata* se nejčastěji překládá jako *Vy*, neboť je v japonštině vnímáno jako formální oslovení 2.osoby j.číslo vyjadřující odstup.

Samozřejmě při tom Kurahaši neopouští schéma příběhu a veškeré informace, jak jsme si již řekli, přicházejí od hrdinky a skrze její subjektivní optiku. Hned v úvodu, se to projevuje tím, že samotné jméno čtenáře-postavy nám zůstane skryto, neboť je pro hrdinku „zetlelé“ a přivádí ji před druhými do rozpaků. Dokonce i fyzická podoba je pro ni těžko vybavitelná, avšak zároveň je on stále mnohem jistějším bytím než K. Je totiž součástí jejího dědictví kláštera, kterého se nehodlá vzdát. Při jeho konfrontaci s K si hrdinka jasně uvědomuje převahu svého úspěšného snoubence (=čtenáře-postavy) nad bezvýznamným K. Nejjasněji to vyjádří jedna z promluv hrdinky: „*Vy, můj snoubenče, s Vašimi visícími buclatými lalůčky stylizovanými ve stylu Buddhových soch, mnichu, který máte předpoklady uskutečnit pronikající jednotu ducha a ega a po sňatku se stát nástupcem mého otce a představeným tohoto, z celého klášterního komplexu nejvýznamnějšího, chrámu Q⁴⁶... To víte pouze Vy, protože to Vy jste vždy mimořádně laskavým pozorovatelem chápajícím řád spleťtých zákonů karmy.*“ (příloha, strana 7 a 8)

Nicméně zároveň lze z textu vytušit snoubencovo nepochopení pro trvajících vztah nebo spíše jen flirt hrdinky s K. „*Výsledkem porady s mým otcem bylo, že jste se rozhodl uspišit konání našeho svatebního obřadu o pět měsíců.*“ (příloha, strana 10)

Autorka skrze slova hrdinky vyjevuje také lidský rozměr budoucího představeného tohoto velkého kláštera. Snoubenec přes všechnu svojí moc nedokáže přimět hrdinku, aby se poslušně přisvojila roli laskavé a věrné snoubenky. Otázkou je míra věrohodnosti výroku hrdinky, že si ona ze strany adresáta zřetelně uvědomuje citovou náklonnost a také ji navenek vyžaduje. Zdá se, že v reálném životě časté a v umění mnohokrát zpracované téma se zřetelně hlásí o slovo i v japonské moderní experimentální próze; dobře rozumíme frustrující situaci zhrzeného milence i pocitům dívky, která musí potlačit volání svého srdce a podvolit se dohodnutému sňatku. Toto je zřejmě pasáž, která se nás jako čtenáře má nejintenzivněji dotknout, přestože je celá situace vylíčena jen v náznacích. Domnívám se, že následné upozadění postavy mnicha a zmnožení popisů vnitřního světa hrdinky v

⁴⁶ Zde se objevuje písmeno Q jako označení nejvýznamnějšího chrámu z celého klášterního komplexu H. Kde se v japonském názvu vzalo písmeno Q je však záhadou. Nicméně snoubenec se po plánovaném sňatku stane představeným této jedné z částí kláštera, zbytek patrně zůstane nadále ve správě otce hrdinky.

textu, je mnohem pravděpodobněji určeno čtenáři muži než čtenářce ženě. Dokonce si dovolím tvrdit, že tento způsob uchopení postavy snoubence-manžela má svůj jasný účel, a sice pokus o opravdu přímé a intenzivní oslovení čtenáře muže s cílem poučit jej o spletitosti a rozpolcenosti⁴⁷ ženského vnitřního světa, možná i podat vysvětlení a požádat o pochopení a soucit.

Závěr povídky se již celý nese v maximálním zproblematizování vztahů mezi trojicí aktérů tohoto milostného trojúhelníku, kde manžel hrdinky zaujme nemilosrdný a tak trochu i cynický postoj ke K, a je chladně nevšímavý k náznakům, že K spáchá sebevraždu. Nakonec mnich a manžel hrdinky v jednom, jako důkaz své konečné převahy v „souboji“, nařídí hrdince, aby poslovi pro K předala dýku, která se také stane nástrojem jeho sebevraždy. V tomto bodě definitivně řeší situaci již očekávaná katastrofa, přičemž manžel hrdinky je popisován jakoby sám sebe stavěl do pozice pouhého pasivního pozorovatele⁴⁸ tak, jak je ocitováno výše.

Nesmíme však ještě opomenout jednu důležitou mužskou postavu příběhu, a sice otce hrdinky a nejvyššího představeného zbytku chrámového komplexu. Zůstává sice po celou dobu skryt v pozadí, přesto je zřejmé, že on je ten, který mnohé ovlivňuje a celý konflikt vlastně, možná nevědomky, vyvolal. Nejen že je tím, kdo svojí dceru přislíbil schopnému mnichovi ze svého okruhu (zřejmě aby dál zachoval kontinuitu vlivu na běh kláštera), ale je to také on, kdo přijme cestovatele K do kláštera coby zřejmě laického studenta. Otázka zda postava otce nesleduje v příběhu nějaký skrytý záměr, například umožnit dceři lekci života, či sám sobě připravit výzvu v podobě konfliktu s K, je jen těžko jednoznačně zodpověditelná. Nelze vyloučit možnost, že pro otce hrdinky je celá situace příležitostí utkat se s K o osud nejen své dcery ale i celého kláštera. Nicméně, z toho mála co víme lze s určitostí říci jen, že se otec hrdinky vyznačuje chladným pragmatismem, ale i bystrostí a sklonem k dominanci. Postava je však hrdinkou téměř zcela ignorována a bez komentáře naznačujícího citové zaujetí. Silné citové pouto, jež obvykle existuje mezi dcerou a jejím otcem, lze v náznaku vytušit jen

⁴⁷ „S brýlemi jste mezi všemi těmi mnichy, kteří se sešli v klášteře, vypadal ještě více jako svěží a pohledný mnich.“ (příloha, 13)

⁴⁸ Osobně tak vnímám i moment, kdy tato postava vyhoví požadavku K na zaslání dýky o níž jistě tuší, že se stane nástrojem sebevraždy K. Dýky se však nedotkne, nařídí její předání hrdince, která se rovněž zachová mírně řečeno konformně.

z úvodní věty povídky. Otec tak pro nás zůstává spíše jen něčím jako „deus ex machina“ někde na pozadí rozlehlého kláštera.

1.2.8 Úvaha nad deterministickým charakterem postav

Determinismus či indeterminismus postav jako projev tvůrčí vůle autora je předmětem této kapitoly. Je totiž zajímavé, jak autorka nechává své hrdiny na jedné straně přicházet s vlastní svobodnou aktivitou, na druhé straně je naopak nechává na pospas okolnostem, aby jednaly pod nátlakem ryze deterministicky.

Otázka zní, je tedy v této povídce postava hlavní hrdinky napsána tak, že se chová samostatně a rozhoduje o svém osudu, nebo je ve vleku událostí, psychických tlaků či dokonce je, ať už přímo či nepřímo, nucena svým okolím k určitému chování? Na tuto otázku zřejmě nebude existovat jednoznačná odpověď bezzbytku vystihující charakter postavy, nicméně se můžeme pokusit alespoň zjistit, zda je v převaze spíše jedna či druhá kategorie. Případně jestli pravdě není nejbližší tzv. teorie kompatibility, tedy vzájemného doplňování se obou pohledu.

Začněme nejprve výčtem situací v povídce, kde se hrdinka rozhoduje zcela samostatně, jakoby bez vnějšího ovlivnění svého rozhodnutí. Vzato z tohoto pohledu, je v úvodní scéně role hlavní hrdinky jen pasivní a kapitola sama spíše popisuje situaci, ke které nenadále dochází v tomto klášteře. Druhá kapitola je již bohatší, dozvídáme se, že hrdinka pocituje výčitky z toho, že se má stát průvodkyní cizince po klášterním areálu. O několik řádků dále se s ním však již vědomě pouští do vzrušující hry na honěnou, odhazuje obuv a vydává se vstříc chladivému zákoutí zahrady nechávajíc za sebou jeho varovná slova. Kapitola končí scénou jejich vzájemného sblížení. Nicméně únik z odpovědnosti za svobodný projev vůle, nebo alespoň pokus o něj, by mohla znamenat slova „*a to se již déle nešlo udržet a nevyužít svůdnou moc konečků prstů až po okraj naplněných palčivým ostychem.*“

Následuje retrospektivně zpovědní pasáž, jež se celá odehrává na pomezí snění a reality, ve

stavu charakteristickém pro „*nastupující halucinaci*“, kdy již osamocená hrdinka „*s živou rozkoší znovuprožívá*“ předchozí momenty. Stanovení míry uvědomování si takového snění je rovněž problematické, nicméně, jistým vodítkem se mi zdá být ona snovost celé scény, neboť právě sen a fantazie, nám umožňují prožívat věci, které nám jinak v realitě nejsou umožněny nebo dovoleny. Připsal bych tedy tuto scénu k prvkům projevu svobodné vůle v povídce obsaženým. Z úvodní kapitoly víme, že hrdinka je již zasnoubena a milostné vzplanutí, je tedy něco nevhodného, nicméně došlo k němu a dokonce o něm hrdinka nadále *vědomě* sní. Vědomě přejímá cizincův pohled na klášter a tím se s ním sbližuje. „*Navzdory nelítostnému horku odpoledního slunce, vyrazila jsem k oněm pramenům hluboko v lese, abych se zúčastnila záměru, jež mi K před několika dny opatrně vyjevil.*“ (4) Tato věta je dalším projevem svobodného rozhodnutí hrdinky, autorka závěrečným rozvitím dává zřetelně najevo, že hrdinka nebyla nikterak nucena a K na ni nevyvíjel nátlak, naopak svojí opatrností nechával hrdince prostor odmítnout jeho návrh. Dále následuje popis, jak společně postupují odlehlým koutem klášterní zahrady, jako dva „*spiklenci*.“ O čemž svědčí následující formulace: „*následně jsem sama nechala svou nahotu sklouznout do otvoru ve skále studenější než hadí kůže.*“ (obojí, příloha strana 4)

Klíčová scéna příběhu, v níž dojde ke krystalizaci vztahu je rovněž spíše indeterministická „...*vydala jsem se plavat vstříc otvoru kudy vstupovaly paprsky vnějšího světa.*“ Hrdinka zaujímá k okolnímu světu, tedy světu vně kláštera a naprostému opaku jí důvěrně známého *prostoru* zcela zřetelné stanovisko: „*ten bizarní svět z pusté kamenné masy zcela určitě nebyl světem mým.*“ Zde se ovšem hlásí o slovo hlubší zamyšlení nad determinismem a indeterminismem ve vztahu k našemu bytí. Jedná se opravdu o složitý filozofický problém, který lze zjednodušeně shrnout do otázky „zda člověk skutečně chce, to co chce.“

V literárním textu jde o to, jestli reakce hrdinky je nějak podmíněna či nikoliv. Příkladem takového psychologického podmínění, mohou být v reálném světě například předsudky, psychické bloky či podvědomá rozhodnutí, u nichž si ani neuvědomujeme, že vstupují do našeho vědomého rozhodovacího procesu z nevědomí či podvědomí. Typickým příkladem jsou reklamy, společenská

zvyklost či sugesce, autosugesce až hypnóza. Abych nějak vyvázl z této problematiky, budu se, jak jsem již uvedl výše, řídit pouze tím co mi o hrdince vyjeví spisovatelka. Imaginární svět ze slov totiž není světem reálným, ale jen jeho určitou reflexí, kterou se nám snaží autor o jeho a zároveň možná i o našem světě něco sdělit. Aby měla jeho snaha předpoklad úspěchu, musí nám dát v díle k dispozici všechny informace nezbytné pro pochopení sdělovaného. O příběhu, postavách a všech souvislostech zkrátka víme právě jen to, co nám autor řekne. Proto si dovolím držet se doslovně formulací v textu a jen na jejich základě posuzovat jednání hrdinky. Jak ale rozumět následující zlomové větě?

„Avšak ve chvíli, kdy se jeho bílé tělo pudově jako nějaký ještěr dralo vstříc prudkému slunci a světu z kamení, vstříc této pro mě zakázané zóně, jsem se v bolestném bezvědomí, zběsile jako šílenec, v řadě bezmyšlenkovitých úhybů, vracela do černé jeskyně a dál na území kláštera.“⁴⁹

Pro takové chování byla vnější příčinou právě výzva K k opuštění důvěrně známého světa, k němuž má hrdinka silnou vazbu. Avšak právě uvědomění si této závislosti a nebo možná výhodnosti setrvání, jak se dočítáme v následujícím odstavci, považuji opět za projev svobodného rozhodnutí hrdinky.

Tento moment je klíčovým momentem popisu vztahu mezi hrdinkou a K, zde totiž dochází k jeho faktickému přerušení ze strany hrdinky. Autorka nechává hrdinku rozehrát hru na milence, ale zároveň ji nechává hru ukončit v okamžiku, kdy hrozí, že nad situací ztratí kontrolu nebo alespoň zdání kontroly.

Po takovéto demonstraci aktivity ze strany hrdinky-ženy, jíž je obecně v dálnovýchodní kosmologii přiřazena pasivní úloha Jang, není překvapující, že hrdinka přenáší břemeno vlastní nemoci a zodpovědnost za její vyléčení na adresáta textu-snoubence: *„Teď jsem nemocná. Ale jistě chápete, že ty dny do Vašeho blížícího se návratu ze mě tu nemoc budou strhávat. A úplně na závěr s tím, jak se budu zotavovat, se má brána bude uzavírat a já se tak proměním zpět v tu původní dceru kláštera.“* (obojí, příloha, 6) Původní si zde v souladu s tradičním japonským náboženským pohledem

⁴⁹ Bolestné nevědomí [hicúna šiššin] a řada bezmyšlenkovitých úhybů [mubóna toššin no renzoku]. Strana 6 přílohy.

vysvětluji jako čistou, neposkvrněnou, tak jako je čistý stav malého dítěte, nezatíženého ještě lidskou přetvářkou.⁵⁰

Úvahy, jež jsou zde hrdince přisouzeny, neskrývají silný pragmatismus; je zcela nemyslitelné, aby se „*zřekla dědictví světských statků tohoto království a to i včetně svého snoubence*“. Domnívám se, že toto lze považovat za jednoznačné vyjádření postoje a rozhodnutí nepokračovat ve vztahu a podřídit se dříve stanovenému scénáři.

„*Budiž...Jsem kvůli Vám spokojená,*“ tato věta zní jako osobní rozhodnutí ke spokojenosti.

„*Dnes jsem vyšla zapálit oběť jako jeptiška, která musí sdílet soukromí se sochami,...protože to je tajná dohoda mezi mnou a Vámi kvůli tomuto obrovskému klášteru.*“

Projev svobodné vůle hrdinky nacházím i v jejích vyjádřeních ke vztahu s K, která oscilují mezi dvěma krajními polohami, a sice odmítání a touha po vlastnění K. Další stránky povídky se zaměřují na popis těchto pocitů hrdinky a její konfrontaci s realitou. Posledním pokusem o řešení situace je předání psaní, v němž hrdinka žádá o přerušování vzájemných setkání a vlastně tím K předává oznámení rozchodu. O pozadí tohoto kroku je rovněž těžké něco určitého napsat, buď se jedná o spontánní akt hrdinky, nebo o svým způsobem *vynucené* jednání. Tlak okolí je spíše tušený než nějak hmatatelný a v japonském prostředí je nepochybně silně cítit. Autorka jej sice výslovně nezmiňuje, ale osobně se domnívám, že japonský čtenář jej tam zřetelně vnímá, nebo alespoň v reálném světě by jej pociťoval.

1.2.9 Významové roviny díla a celkový smysl díla

1.2.9.1 Osud ženy v milostném trojúhelníku

Jak tedy povídku chápat a jak si vysvětlit její smysl? Myslím, že prvním, co se nabízí, je zaměřit se na osud ženy v milostném trojúhelníku. Svádí k tomu řada věcí, jako je forma vyprávění s náznaky identifikace autorky s hrdinkou a dále i zápletky fabule. V zásadě se zde kromě vzájemných

⁵⁰ Japonské náboženství, Kazuo Ósumi, in Nihondžin no kokoro, 1992

vztahů nic jiného neřeší. Při čtení se noříme do vnitřního světa hrdinky, jejich dilemat a rozpolcenosti. Autorka neopomene nastínit ani morální rozměr vnitřního konfliktu hrdinky, když ji nechá uvědomit si těžké výčitky po prvním setkání s K. Avšak i přesto hrdinka ve vztahu dál pokračuje jakoby ve vzrušující hře. Použité výrazy překypují vitalitou a zároveň je text prosycen popisy pocitů dvojice, která mezi chrámovými budovami, lesíky a potůčky dovádí, jako malé děti. Bezstarostná hravost se zde mísí s pokušením. Přes „varovná slova K znějící neblahou předtuchou“ pokračuje dívka v běhu. Krása přírody, běh času vířící v jejich duších je přivede až ke dvěma pramenům a okamžiku, kdy již více nedokáží odolávat okouzující pasti tohoto místa, a v závěru jejich ruce skončí ve vzájemném oddaném spojení.

Nepochybně se zde Kurahaši zabývá tématem ženy a jejího údělu, což by samo o sobě nebylo nic nového. Avšak děje se tak ve výlučném prostředí, jež je autoritativně kontrolováno a řízeno muži. Kurahaši v době, kdy vstoupila do literatury, zastihla japonskou společnost ve fázi uvědomování si gender otázky a myslím, že nemohla zůstat k tomuto tématu netečná. Jak sama řekla, snažila se ve většině svých prací psát jakoby z pozice bytosti na pomezí mladé ženy a muže. Sama dokonce odhalila psychologické pozadí své tvorby jako touhu stát se mužem.⁵¹ Výsledkem však je, pro mnohé jedinečné, podání ženy a ženskosti, jež je zároveň přístupné i čtenáři-muži.⁵² Není tedy divu, že nacházíme shodu s touto snahou i v samotné formě povídky. Fiktivní memoáry hrdinky psané snoubenci-manželovi zároveň otevřeně implikují skutečnost, že jde o sdělení autorky osobě čtenáře. Domnívám se, že zde splývají dvě roviny. Jednou je rovina obsahu povídky, kde postava snoubence a pozdějšího manžela je adresátem a tudíž vyfabulovaným čtenářem zpovědi hrdinky, a druhou je rovina, kdy opravdový čtenář je objektem zájmu autorky.

Literární dílo a jeho smysl se vždy konkretizuje až při čtení a teprve tehdy dílo opět ožívá ke svému plnému životu a záměru autora. Čtenář vtažen do děje skutečností, že je hrdinkou přímo oslovován, je coby adresát a zároveň aktér příběhu svým způsobem nucen zaujmout k problémům

⁵¹ Kurahaši, Wataši no naka no kare e, Dokuyaku to šite bungaku 299.

⁵² Literární kritik Takeo Okuno vysoce hodnotil její schopnost literárně zachytit ženskost a ženskou nevázanost.

hrdinky jakýsi postoj. Autorka se zkrátka snaží čtenáře účinně oslovit a pomyslně jej dostat tam, kam potřebuje. To jest, dle mého soudu, zpřístupnit čtenář-muži úděl ženy a přivést jej k zamyšlení nad jejími vnitřními potřebami. Povídka tak zřejmě slouží coby hořká výčitka, a zároveň i hozená rukavice.

1.2.9.2 Přístup autorky k mužským hrdinům příběhu

Další zajímavý rozměr díla můžeme spatřit v přístupu k mužským hrdinům. Otázkou zůstává, proč jsou všechny tyto postavy tak slabě vykresleny a zda v povídce vůbec vystopujeme snahu po nějakém jejich detailnějším literárním ztvárnění. Domnívám se, že povídka rozhodně nemůže vystupovat jako příklad výjimečného literárního popisu muže, jako je tomu v opačném případě například u Kawabaty nebo Tanizakiho a jejich obrazu ženy. Kurahaši se zdá jakoby na tuto ambici v této povídce přímo rezignovala. Postava K je jen slabě načrtnuta a zahalena závojem tajemna a dohadů, zastávajíc roli svědce a antihrdiny. Postava snoubence je naproti tomu zajímavá jen svým chladným a zcela necitlivým chováním, se kterým se jako čtenáři můžeme jen těžko identifikovat. Podobně lze okomentovat i hrdinčina otce, který též není primárním objektem literárního zájmu autorky.

Co je tedy záměrem spisovatelky v této povídce? Napovědět nám může vyjádření Kurahaši vysvětlující její tvorbu do roku 1966, kdy říká, že začala psát nikoliv proto, že by chtěla něco sdělit o sobě, ale proto, že chtěla psát beletrii jako by byla někým jiným, nebo napodobujíc styl někoho jiného. Myslím, že nebude přehnané, když prohlásím, že tato povídka mohla sloužit jako zkouška a ověření jiných literárních postupů a forem vyprávění.

Na posledním místě se pokusím o spekulaci na téma, proč povídka dopadla tak, jak dopadla a jaký podíl na tragédii K nese postava vypravěčky; proč je povídka zapsána jako vysvětlující niterná zpověď? Otázka totiž zní, dohnala hrdinka K k sebevraždě? Myslím že odpověď zní ano i ne. Ano proto, že hrdinka byla více než spoluviníkem na vzniku vztahu mezi ní a K. Byla to ona, kdo v určité

momenty převzala iniciativu, a zároveň se ale i od K ve zlomový moment odvrátila. Přesto nadále pokračovala ve vztahu a snění o K jako o objektu své sexuální touhy. Po celou dobu udržovala K v nejistotě až do náhlého ukončení vztahu, což bylo přímou příčinou jeho fatálního rozhodnutí. Nevyvinula ani žádnou iniciativu na jeho záchranu v okamžiku, kdy již bylo zcela jasné k čemu K směřuje, naopak poslechla příkaz svého muže a osobně předala dýku poslovi s pouze teatrálním vyjádřením nesouhlasu *ex post*.

A co je tedy důvodem mého pochybování v odpovědi na výše položenou otázku? Je to specifikum japonské společnosti, která staví na vyšší příčku prospěch kolektivu před blahem jedince. Člověk je zde veden k tomu, aby potlačil osobní pohodlí a upřednostnil společenskou stabilitu a klid. Přestože se nám to může jevit kruté, daná osoba nepocituje žádné výčitky ze situace, kdy musí v zájmu celku vystoupit i proti blízkému jedinci. Tento koncept se nazývá „Wa wo mamoru“⁵³ a je v japonské společnosti hluboce zakořeněn dodnes. Domnívám se, že to, jak se hrdinka zachovala, lze považovat za příklad fungování tohoto konceptu v praxi. Jednoduše obětovala K a své osobní touhy tomu, aby byla zachována stabilita a harmonické soužití v rámci kláštera tedy společenství, do kterého se rozhodla, že bude patřit, a že se jej nevzdá. Proto bychom jen stěží hledali v závěru povídky jakoukoliv lítost či výčitky, vše se pro hrdinku zkrátka rozhodlo tak zvaně z *vůle vyšší moci*, ať už je to vůle kolektivu, či pana manžela.

⁵³ V překladu to znamená princip zachování harmonie v daném společenství.

2 Cutomu Minakami: Chrám divokých husí

2.1 Cutomu Minakami a jeho život

Cutomu Minakami (8 březen 1919 – 8 září 2004), někdy též zapisovaný jako Mizukami, se narodil ve Wakase v prefektuře Fukui severně od prastarého kulturního centra Kjóta. Proslavil se jako čínorodý autor příběhů a povídek inspirovaných lidovými vyprávěními, avšak neváhal pro námět sáhnout i do svého na zážitky bohatého života. Věnoval se také dramatické tvorbě a některá jeho díla se dočkala filmového zpracování. Jeho velkým životním tématem je psychologický rozbor člověka v tíživé situaci, kterou nahlíží bystrým pohledem plným porozumění. On sám byl hluboce poznamenán přímým setkáním s chudobou, v které žila jeho rodina. Rovněž se na formování jeho života podílela osobitá japonská forma zen-buddhismu. Jako malý chlapec ve věku devíti let byl dán svoji rodinou do dormitáře zenového kláštera Zuišun-in v Kjótu. Důvody byly prozaické, rodina byla velmi chudá a jistě jí přišla vhod možnost odlehčit si o jeden hladový krk. Zkušenost to byla pro chlapce jistě velmi těžká, neboť ji doprovázely úteký a opětovné vstupy do jiných noviciátů. V roce 1936 však klášterní život opouští nadobro. Tato strastná životní etapa měla velký dopad jak na jeho život osobní, tak také na jeho literární tvorbu. Následující složité období hledání sebe sama strávil střídáním různých zaměstnání a též prvními pokusy s psaním povídek. Krátce na to započal studium literatury na Univerzitě Ricumeikan, avšak musel je záhy přerušit z finančních a zdravotních důvodů. Minakamiho literární úsilí tak zprvu nebylo úspěšné a jeho povídky nezaznamenaly valný úspěch. Až koncem války se seznámil se spisovatelem Uno Kódžim, pod jehož vedením posléze napsal svoji první úspěšnou autobiografickou povídku „Píseň pánvičky“ (furaipan no uta), která se brzy po vydání roku 1948 stala bestsellerem a pomyslně odstartovala jeho literární kariéru. Následovala nicméně několikaletá tvůrčí odmlka, kterou až v roce 1959 ukončilo psaní upozorňující na složité eticko-sociální problémy doby. Literárně velmi aktivní Minakami poté oslovuje čtenáře svojí psychologicko-detektivní tvorbou. Největšího věhlasu však dosáhl pozdější historickou a životopisnou prózou, například díly „Život Una Kódžiho“ (1971–72) a „Ikkjú“ (1975).

Na následujících stránkách se budu zabývat povídkou z autorova plodného literárního období, kdy opouštěl detektivní žánr a vracel se ke zkušenostem vlastního života, čímž rovněž oslovil řadu čtenářů i odbornou kritiku. Povídka „Chrám divokých husí“, která nepochybně čerpá z Minakamiho životní zkušenosti dlouhého pobytu v zen-buddhistickém klášteře, přinesla svému autorovi Naokiho literární cenu. K tématu se vrátil v dalších třech povídkách majících shodně v názvu slovní spojení „divoké husy“. V nich autor mapuje další osudy hlavní postavy úvodní novely novice Džinena.

Tolik tedy k osobě Cutomu Minakamiho, autora velmi dbajícího na esteticky vytříbené podání lidského údělu a neštěstí prostřednictvím lyrického literárního stylu.

2.2 Povídka Chrám divokých husí

2.2.1 Charakteristické rysy

Podobně jako u povídky Jumiko Kurahaši Klášter, jež byla předmětem rozboru v první kapitole této práce, je hlavním důvodem mého zájmu o povídku Chrám divokých husí skutečnost, že i její příběh je zasazen do prostředí japonského buddhistického kláštera. Tentokrát se jedná o velmi realisticky uchopený prostor fiktivního chrámu Kohóan umístěného při úpatí hory Kinugasa na severozápadním předměstí Kjóta. Název povídky odkazuje na vzácnou uměleckou zástěnu s malbou znázorňující hejno divokých husí, výjimečnou a slavnou natolik, že chrám dostal podle ni svou přezdívku. Samo specifické umístění příběhu do kláštera však není dostačující jako nutná podmínka pro zařazení do této práce. Druhým a nutno říci ještě pozoruhodnějším rysem povídky je fakt, že na posvátném chrámovém prostoru dojde ke zločinu. V tomto případě k úkladné a dobře naplánované vraždě představeného chrámu, která je však čtenáři odhalena až v samotném závěru.

Nicméně, jak podrobněji rozvedu v následující podkapitole, povídka se liší od klasického detektivního žánru v tom, že vypravěč spolu se čtenářem neluští záhadu vraždy, ale naopak vypravěč čtenáři představuje jednotlivé postavy a jejich osudy a vykresluje jejich vzájemné komplikované a konfliktní vztahy. Minakami použil tento žánr tak, aby literárně vyjádřil pocity melancholie a

osamocení malého chlapce. K popisu samotné vraždy dochází až v závěru povídky. Poslední kapitola do detailu vysvětluje a odhaluje katastrofu, k níž fabule od počátku neodvratně spěla. Dalším důležitým aspektem, který odlišuje tuto povídku od detektivních příběhů je skutečnost, že zločin, i přes snahu Rady sekty a představených spřízněných chrámů objasnit záhadné zmizení opata, zůstane oficiálně neodhalen a viník nepotrestán. Pouze nevěstka Satoko, jež je jednou z postav pobývajících v chrámu vycítí z náznaků opatova a novicova chování, že za zmizením představeného chrámu možná není jeho domnělý odchod na meditační pouť. Satoko se však již dále neodvažuje domýšlet a zlá tušení raději hned v zárodku zavrhne. Příběh je velmi čtivý a plný realistických až naturalistických popisů doplněných o psychologické úvahy. Čtenáře jistě upoutají také velmi výrazné obrazy, jež autor mistrně vnucuje čtenářově obrazotvornosti, zejména zmíním vykreslení chrámové zahrady s výraznými symbolickými prvky v podobě jezírka a jeho posvátných kaprů z hladu zabíjených novicem, pahýlu mohutného stromu či zlověstného luňáka rovněž lovcího v chrámových vodách. Napětí mezi dvěma hlavními postavami se kontinuálně udržuje napříč celým příběhem ať již přímo vylíčením jejich vzájemných konfliktů, nebo prostřednictvím scén, jež v sobě nesou silný dramatický náboj a předzvěst tragédie.

Dva významné motivy povídky z pohledu charakteristiky hlavní postavy, tedy drobný a nevzhledný hrdina ponižovaný svým okolím a touha po mateřské lásce, se natolik osvědčily, že jich autor využil i v dalších svých dílech.

2.2.2 Forma a žánr vyprávění

Předmětem literárního zobrazování v povídce Chrám divokých husí jsou osudy bytostí a věcí, vůči nimž se spisovatel projevuje jako pozorovatel, který s hravou lehkostí a fantazií spřádá napínavou zápletku povídky zachovávaje si přitom nutný odstup. Vzniká tak dílo zajímavé pojetím i strukturou, zejména jakoby neukončeností v závěru. Typická je dějovost a časté popisy jak postav a jejich minulosti, tak jejich chování a uvažování. Do paměti čtenáře se nesmazatelně zapíše čtivá líčení

prostředí nejen chrámového, ale i specifické atmosféry kjótského předměstí. Dílo se vyznačuje silným sociálním podtónem a stylem vyprávění navazuje na bohatou tradici japonského lidového vypravěčství.

Již jsem výše v textu zmínil, že Minakami čerpal z osobních velmi intenzivních a hluboko vrytých zkušeností, nicméně přesto si zachoval odstup a vypravěče příběhu pojal jako netělesného, se snahou o objektivně neosobní sdělení. Zpočátku jen občasné signály subjektivní sémantiky narušující tuto snahu působí přirozeně a vypravěč si dál zachovává jistou míru nenápadnosti. Nicméně zcela bez osobní sémantické perspektivy se při líčení příběhu neobešel, zejména tehdy, když dochází na popis uměleckých předmětů, krásy chrámové zahrady a dokonce i pohnutých osudů postav příběhu, zejména postavy Džinena, tedy hrdiny se silnými autobiografickými rysy. Minakami také často utváří promluvy vypravěče v téměř až „rétorické er-formě“, o níž Lubomír Doležel píše, že tato „vyprávěčská promluva nejen konstruuje fiktivní svět, ale také jej komentuje, hodnotí a soudí.“ Žánrově se tedy jedná o realistické, ale subjektivizované vyprávění ve 3. osobě se zápletkou v podobě narůstajícího napětí a konfliktu mezi třemi hlavními postavami, která ústí až v záhadné zmizení jedné z nich. Kapitola, která záhadu vysvětluje, se zpočátku nese ve velmi objektivním duchu, celá scéna vylíčení vraždy se obejde bez jediné přímé řeči, či úvahy. Vypravěč se zde snaží o přiblížení k ideálu objektivní výpovědi, v níž působí jen popisované události. Výsledek je velmi výrazný zejména proto, že pasáž následuje bezprostředně po kapitole sedmé, v níž je řada uvozených přímých řečí i neuvozených úvah snažících se dopátrat vysvětlení opatova zmizení. Spolu s blížícím se závěrem však subjektivizace opět narůstá až k několika vyjádřením, jež bych neváhal označit za skrytě životní zpovědi samotného autora promítnuté do smyšleného příběhu o promyšlené a chladnokrevně provedené vraždě.

Na tomto místě bych rád zmínil zajímavou knihu Juliana Symonse „Bloody murder“, která se zabývá rozborem detektivních příběhů a povídek s kriminální zápletkou. Přestože srovnání a definice jsou cíleny na západní literaturu především na tu anglicky psanou z období mezi zlatým věkem detektivky konce 19. století až po druhou polovinu století dvacátého, lze jejich hlavní

myšlenky vztáhnout i na povídku Cutomu Minakamiho. Na rozdíl od detektivky, kde čtenář spolu s vypravěčem či vyprávějším detektivem sleduje odkrývání indicií a okolností trestného činu až po jeho úplné odhalení, dochází v případě tzv. „crime novel“ ke stupňování napětí doprovázenému psychologickými rozbory otázky původu daného napětí. Nejčastěji se jedná o problém typu: „Proč chce postava A zabít postavu B? Byla postava B opravdu zabita postavou A, a pokud ano, tak co se s A dělo dále?“ Symons upozorňuje, že v povídkách tohoto typu často nevystupuje žádný detektiv, naopak ústřední postavou je většinou někdo, kdo je sám v celém konfliktu přímo zapleten. Nejpozoruhodnější je však, dle mého, tvrzení, že způsob provedení zločinu je často jednoduchý a přímočarý, naproti tomu v detektivkách se jedná o mnohdy složité a důmyslné až záhadné metody, jež dobře charakterizuje koncept tzv. „záhady zamčeného pokoje“. Čtenář se rovněž musí obejít bez stop v „detektivkovém“ slova smyslu. Charaktery postav jsou líčeny kontinuálně a nezřídka i bezprostředně po zločinu, což je důležitým prvkem pro výsledný efekt příběhu. Úvaha nad prostředím rovněž jako by byla šita na míru povídce Chrám divokých husí, cituji: „prostředí je svojí atmosférou a typem důležité a často integrální součástí zločinné zápletky, například tlak spojený s určitým způsobem života přímo vede ke spáchání zločinu.“ Sociální rozměr sice může nabývat nejrůznějších podob, ale často se vyznačuje přítomností kritiky jistých aspektů práva, spravedlnosti nebo způsobu fungování společnosti. Z pohledu čtenáře takovýchto příběhů je často velmi živým a dlouho v paměti přetrvávajícím otiskem atmosféra povídky a některé konkrétní momenty a situace.

V souladu s výše uvedenou Symonsovou definicí a distinkcí mezi ryzí detektivkou a tzv. kriminální novelou považuji Minakamiho povídku za psychologický příběh s kriminální zápletkou. Zároveň se jedná o do jisté míry kritiku morálky zen-buddhistických mistrů ukázanou na příkladu představeného chrámu a jeho nenasatného sexuálního chování. V povídce rovněž nalezneme prvky kritiky celé tehdejší společnosti, v níž sílil nacionalismus a přípravy na zapojení se do druhé světové války. Náročnému přípravnému vojenskému výcviku, který pronikl i do školních osnov, se musí podřídit i fyzicky slabý chrámový novic Džinen. Vypravěč předkládá čtenáři různé informace, ověřené i neověřené, o chlapcově pohnutém osudu a nesnadném životě. Čtenář se místy nemůže ubránit

pocitům soucitu s opuštěným a vysmívaným novicem. K tomuto pohledu nás v díle vybízí zejména postava Satoko, jež oplývá přirozenou citovostí a vyvažuje tak bezcitnou uzavřenost mužských obyvatel chrámu. Citově zabarvené výpovědi se odehrávají zejména prostřednictvím jejích promluv nebo úvah.

Příběh je celkově vyprávěn realisticky s uceleným kompozičním přístupem a s patrným odstupem od zobrazovaného. Odhaluje nám tak zákonitosti společenské a v závislosti na tom i kulturní. Vypravěče nemáme důvod vnímat jako nespolehlivého, naopak v závěru nám zcela odhalí všechny okolnosti, které doprovázely zmizení představeného. Jediné co nám jako čtenářům této povídky zůstane skryto je osud novice, jež je za opatovo zmizení zodpovědný.

2.2.3 Metoda výstavby díla

Způsob, jakým autor uvádí své čtenáře do světa, který ze slov vytvořil, je pro mě důležitým objektem zájmu, jak jsem ostatně již uvedl v souvislosti s povídkou Klášter. Nejprve zaměřím svojí pozornost na fakt, že Minakami ve své povídce „Chrást divokých husí“ začíná příběh důkladným představením umírající postavy malíře Nangaku Kišimota. Hned první věta se snaží o vysokou míru pomyslné autenticity a věrohodnosti fabulovaného vyprávění prostřednictvím přesné datace malířova úmrtí. Vypravěč dále čtenáři přibližuje místo, kde se tak stalo a čím bylo toto přirozené úmrtí doprovázeno. Okrajově se zmíní i o událostech, jež úmrtí předcházely. Pozoruhodné na této pasáži je, že malíř již přímo do dalšího vývoje příběhu přímo nezasáhne, a jde tedy z tohoto hlediska spíše o vedlejší postavu. Přestože by zprvu mohlo být překvapující, proč je osobě malíře věnována taková pozornost, po přečtení celé povídky je jeho výsadní místo v úvodu pochopitelné. Nejen, že on je autorem obrazu, který dal fiktivnímu klášteru a tudíž i povídce své jméno, ale také je on tím, kdo nasměruje aktéry příběhu směrem, který se jednomu z nich, malířovu dobrému příteli opatovi Džikaiovi, stane osudným. Tato rovina syžetu plně vyplyne až v závěru novely, ještě jednou se k této otázce vrátím v podkapitole zabývající se postavami a významovými rovinami díla. Z tohoto pohledu

je malíř Kišimoto tím prvotním manipulátorem, stojícím v pozadí, a proto mu zřejmě náleží výsadní místo v samotném počátku povídky.

Scéna Kišimotových posledních okamžiků na smrtelném loži rovněž vrhne na příběh poněkud depresivní atmosféru, v které jsou nám představeny další postavy. Kromě opata Džikaie je to ještě novic Džinen a umělcova nevěstka Satoko, o níž se má opat po smrti jejího ochránce Kišimota postarat. Zbývající stránky první kapitoly dokončují popis vztahu mezi malířem a Satoko a také naznačují milostné napětí mezi Satoko a opatem. Tato povídka je dělena na kapitoly, je jich celkem osm, avšak některé kapitoly se dále ještě dělí na menší autonomní celky. Například v případě první kapitoly poskočí její druhá část v čase o sedm dní do okamžiku, kdy Satoko přichází na návštěvu k hrobu zesnulého Nangaku Kišimota, a následně v souladu s jeho posledním přáním zůstává v chrámu natrvalo. Krátce po jejím příchodu následuje opatem Džikaiem pečlivě připravené a provedené svedení Satoko, jehož jediným narušením je záhadný stín, který Satoko zahlédne za posuvnou stěnou. Vystrašená žena nabude podezření, že šlo o „stín novice s velkou lebkou“ (strana 19).

Poslední věta první kapitoly je příkladem autorova literárního umu, který spočívá v napínání čtenáře příslibem odpovědi na danou otázku v pozdějších kapitolách: „Ale co to bylo, ten stín, který před chvílí zahlédla? Dozvěděla se to až po dlouhé době.“ (strana 19) Autor tento řečnický trik v povídce často opakuje a zároveň s tím vytváří dojem důležitosti momentu s náznakem tajemství.

Tajemno a jaksi zšeřele ponurá atmosféra vůbec je pro tuto povídku příznačná. Bude nás provázet až do samotného závěru, kde i přes vysvětlení a odhalení všech doposud skrytých okolností událostí, jež se v klášteře odehrají, končí dílo pro hlavního hrdinu poměrně otevřeným způsobem. To umožnilo Minakamimu pokračovat v popisu jeho osudů i v dalších povídkách na tuto navazujících.

V závěru poslední kapitoly Minakami dokazuje, že umí postihnout jemné detaily psychologického vývoje hlavního hrdiny i dalších postav, a jeho realistický popis narušeného nitra postavy je věrohodný a oslovující. Způsob vyprávění jde dále než jen k popisu událostí, překračuje objektivního vypravěče a pouští se do úvah a odhalení vnitřních pohnutek hrdinů až k odhalení jejich milostných vztahů, z nichž nejdůležitější je skrytý vztah mezi opatem Džikaiem a Satoko, ostře

sledovaný novicem Džinenem. Vypravěč v roli průvodce chlapcovou myslí, nás v závěru přivádí ke zjištění, že v pozadí celé tragické události, byl tzv. „milostní trojúhelník“, coby klasický námět dramatických povídek, jež nezřídka končí tragicky.

Od popisů postav příběhu přejde Minakami s příznačnou lehkostí k popisu chrámu a jeho zahrady a takto započne druhou kapitolu povídky. Prostředí a jeho postupné důkladné popisy tvoří důležitou část díla. Podrobněji se prostředí povídky budu věnovat později, nyní jen zopakují, že zvolené prostředí dráždící čtenářovu představivost se nedílně podílí na osudu a formování povahy postav, rovněž tak nelze opomenout jeho klíčovou úlohu při přenášení jednotlivých nálad na čtenáře. Jako čtenáři tak daleko lépe vnímáme charakterové nuance hlavních postav, zejména novice Džinena a Satoko. Opat chrámu zůstává, coby spíše záporná postava, poněkud méně do hloubky vykreslený a s rostoucím věkem „se stává prchlivým a zlostným“. (strana 29)

Autorova práce s pocity postav je rovněž významnou metodou, jíž využívá při konstruování díla, zejména ve smyslu předjímání čtenářova pohledu na novice. Dociluje tak velmi intenzivního dojmu celkové atmosféry příběhu, kterou lze označit za až stísněnému. K tomuto dojmu přispívá autor zejména častým užíváním takovýchto popisů: „V tom okamžiku tam zahlédla mihnout se jakýsi stín. Ztuhla úlekem“ (strana 17); nebo: „Ten netečný chlad, který z Džinena čísel, to bylo právě ono, co na něm Satoko od samého začátku vadilo.“ Chlapec je tak trochu postavou, která si zachovává určitou tajemnost, zpočátku vyvolává odpor, ale postupem času si získává i čtenářovy sympatie. O jeho pohnuté minulosti se od vypravěče dozvídáme postupně už od druhé kapitoly a sledovat psychologický vývoj této postavy nepřestaneme až po závěrečnou větu.

Minakamiho metoda vykreslení postav stylem vypravěčova subjektivizovaného vyprávění, kterou v povídce Chrám divokých husí používá, je více popisná a v tomto ohledu zřetelně odlišná od zkratkovité až schématické, útržkovité zpovědní ich-formy v povídce Klášter Jumiko Kurahaši. Celková výstavba díla Chrám divokých husí se tedy vyznačuje častým použitím bohatých a rozsáhlých dialogů a zevrubných popisů, či již zmíněných subjektivizovaných úvah vypravěče, u nichž je někdy těžké rozlišit, zda to již nejsou úvahy některého s hrdinů. Novela Chrám divokých husí je též více

čtivá a spolu s prvky postupného odhalování tajemství a opětovného nastolování nových otázek a záhad, dokáže čtenáře zaujmout a přimět jej k soustředěnému sledování syžetu až do konce, neboť stále čekáme, kdy a kde se předzvěst katastrofy a stupňované napětí naplní. Větší bohatosti popisů odpovídá i několikanásobně větší rozsah této de facto novely v porovnání s povídkou Klášter Jumiko Kurahašiové.

Za zmínku stojí, že mnohé kapitoly začínají přesným časovým údajem, jako například kapitola šestá: „Osmého listopadu se kolem Kohóanu odehrála řada událostí.“ Kalendářní rok je rovněž hned v první větě a čím blíže ke konci povídky se dostáváme, resp. od okamžiku její celkové proměny v ryze fiktivní „crime novel“ v páté kapitole, tím četnost přesných časových údajů narůstá.

2.2.4 Čas a prostor v díle

Povídka Cutomu Minakamiho nás přivádí do japonského předměstského prostředí třicátých let dvacátého století. Autor pojímá Kjóto té doby velmi realisticky a neopomíjí ani fakt, že celé Japonsko se v té době nacházelo v horečných přípravách na válku. Časově je příběh vymezen neobyčejně přesně, je zasazen do období přesně třinácti měsíců resp. patnácti měsíců započítáme-li i závěrečnou zmínku o příchodu nového opata do uprázdněného chrámu. Začátek příběhu je hned první větou stanoven na rok 1933. Není to však ani zdaleka jediná datace v tomto díle. Postupně se dozvídáme, že příběh začíná na podzim roku 1933, přesně řečeno 19 října. Více než rok poté, konkrétně 7. 11. je zabit opat Džikai, přičemž po uplynutí sedmnácti dní od jeho zmizení, je vydána oficiální zpráva k celé události. Dvojitý pohřeb se uskuteční 9. 11. a dospívající novic Džinen prchá z chrámu Kohóan 20. 11. Někdy koncem prosince téhož roku odchází z chrámu Satoko, a další měsíc na to přichází do chrámu nový opat.

Děj se povětšinou odehrává v zenovém buddhistickém klášteře nazvaném Kohóan situovaném při úpatí hory Kinugasa na severozápadním předměstí Kjóta. Mimoto se v novele objevuje i popis dalších, tak zvaně spřízněných klášterů a chrámů, jež se však podobají jeden druhému jako

vejce vejci. Všem dominuje klidné a více či méně zšeřelé prostředí, spolu s chrámovou zahradou a omšelými budovami za plotem nebo hliněnou zdí. Odlišuje je tedy výrazněji jen umístění v toposu města, který je rovněž věrně ale jen schématicky popsán.

Podle Zdeňka Hrbaty má chronotop maloměsta, kam počítám i v Chrámu divokých husí vylíčené předměstí Kjóta, v jedné z jeho variant podobu idylického literárního prostoru. Místa, kde jsou cyklicky opakující se události a vlekoucí se, nevzrušený běh života „příznakem jistot, opor, pravidelností sousedských vazeb, pevné důvěry v to, co je známé a bezprostřední a co se jako takové zakládá na uklidňující opakovatelnosti.“ Domnívám se, že toto pojetí prostředí díla je projevem přirozené potřeby člověka obrátit se ke kladnému „geniu loci“ v době překotné změny, době kdy nové živelně nahrazuje a bourá to staré, k čemuž koncem šedesátých let 20. století v době, kdy Minakami tuto povídku psal, v Japonsku docházelo a vlastně dochází dodnes. Na druhou stranu zde autor konstruuje dramatickou zápletku, která má daleko k idyle, čímž nepochybně vyvolává zvýšený zájem čtenáře.

Způsob autorova literárního přístupu a uspořádání fabulovaného prostoru je pozoruhodný svojí proměnlivostí. V první kapitole nám vypravěč podává pouze atomizované popisy: na straně jedné je to domek, v němž umírá Nangaku Kišimoto, a na straně druhé vnitřní prostory a okolí buddhistického chrámu. Postupně však dochází k náznakovému propojování jednotlivých míst, jimž však stále jako střed všeho dění dominuje prostor chrámu a jeho zahrady. Vylíčená část města se postupně stává celistvější, a vytváří dojem, že příběh se neodehrává ve zcela oddělených prostorech, ale že každé popisované místo je uvedeno do souvislosti s celkem, kterým je severozápadní okraj starobylého města Kjóta.

Vypravěč v popisech často zachází do značných geografických detailů, i když je jeho pohyb prostředím města dosti rychlý, neboť ve zkratce odkazuje na existující objekty a orientační body, jež jsou japonskému čtenáři, pokud ne přímo důvěrně známé, tak jistě povědomé. Vypravěč většinou uvádí popisy míst s odkazem na severojižní hlavní cestu Sembondóri, k níž objekty orientuje po ose východ-západ. Nejen že si ušetří námahu s detailním popisem města, ale rovněž tak navozuje dojem

velké autenticity vyprávění.

Nicméně, při pozorném čtení nás v druhé polovině páté kapitoly něco zarazí. Je to neobvykle podrobný popis chlapcovy cesty z chrámu na zádušní pobožnosti v rodině jednoho z věřících. Již dříve se totiž podrobný popis cesty z chrámu v textu vyskytl. Dále nás zarazí, že tentokrát cesta vede kolem jiných svatyní než dřívější popis směřující k téže hlavní ulici. Porovnejme krátce obě místa v textu. První se nachází v kapitole druhé, kdy vypravěč popisuje Džinenovu cestu do školy. V tomto popisu vyjde po horské stezce a hned je u místa zvaného Kuramaguči, od něhož jde pak dál už po ulici Sembondóri k chrámu Daitokudži. Ulice Sembondóri tedy musí být v těsné blízkosti Džinenova chrámu. V druhém popisu však musí nejprve projít lesíkem vzadu za chrámem Tódži-in, který je nyní v těsné blízkosti chlapcova chrámu. Pohledem do mapy Kjóta však zjistíme, že Tódži-in je velmi vzdálen ulici Sembondóri. I kdyby chlapec z chrámu vyšel jiným východem, nemohla by cesta být o tolik delší než v prvním popisu a vést kolem chrámu Tódži-in. Z výše uvedeného je myslím dostatečně zřejmé, že se nemůže jednat o jedno a totéž místo.

Další záhadou je umístění čtvrti jménem Kuramaguči, která v současných mapách sice není v daném části města k nalezení, avšak na základě jejího popisu se lze domnívat, že se jedná o místo na sever směrem ven do hor cestou po ulici Sembondóri (v souladu s popisem ve druhé kapitole). V těch místech se také nachází chrám jménem Genkóan, zmíněný na zcela jiném místě povídky. Ve zpočátku věrném zasazení děje do existujících reálií města Kjóta nastává zmatek.

Jak si tyto nesrovnalosti v jinak velmi přesné topografii města vysvětlit?

Myslím, že se lze domnívat, že autor neměl na mysli nebo nechtěl uvést jeden konkrétní klášter, byť by zcela odpovídal doložené autorově osobní zkušenosti z dětství. Spíše chtěl vytvořit prostor fiktivní a symbolický, reprezentovaný právě uzavřeným chrámovým prostředím navíc v podání zenové sekty Rinzai, jež je známa obzvláště přísnými pravidly pro své učedníky. Tento přístup k literárnímu prostředí díla zcela zapadá do výše uvedené teorie Juliana Symonse, který říká, že v novelách s kriminální zápletkou je prostředí integrální součástí zločinu, přesněji řečeno, že psychický tlak, jež je typický pro dané prostředí či způsob života v něm přímo vede k popisovanému zločinu.

V prostředí povídky, konkrétně v souvislosti s prostorem chrámu, nás zaujme časté zdůrazňování přítomnosti toposu hory. Antonín Líman ve svých úvahách o japonské literatuře často hovoří o „posvátné hoře“. Hora či větší kopec coby metafyzický střed bytí prochází celými nábožensko-kulturně-estetickými dějinami japonského národa, přičemž je zpravidla symbolem místa, kde dochází k rozjímání a k očištění od hříchů „starého já“, po němž je možné navázat intimní kontakt s dušemi předků.

Ve zkoumané novele však hora nemá explicitní transcendentální význam. Domnívám se, že se jedná spíše jen o pro starobylé Kjóto přirozený doplněk obrazu města a o do značné míry charakteristickou kulisu posvátného chrámového prostředí. Avšak samozřejmě kulisu s velkým duchovním a poetickým významem. Důkazem, že i Minakami si tohoto byl velice dobře vědom je pasáž na straně 59, kde se Satoko obdivuje „kráse této hory“. Častěji je však v této novele hora opěvována v souvislosti s rudou barvou podzimně zbarvených listů horských javoru, jimiž je porostlá. Tento obraz spolu s až romantizujícím popisem chrámové zahrady má na japonského čtenáře jistě značný estetický účinek.

Ještě se však na okamžik vraťme k oné změně v umístění chrámového prostoru v mapě města, a zasadme ji do souvislosti s vývojem fabule. K prostorové proměně díla dochází v klíčový okamžik příběhu, kterým je scéna svedení Džinena zjihlou Satoko. Nutno říci, že důvodem pro její náhlé citové pohnutí je překvapivé odhalení chlapcovy pohnuté minulosti. Zároveň se v závěrečné vysvětlující kapitole dozvídáme, že Džinen se právě v tuto dobu definitivně rozhoduje k násilnému odstranění představeného chrámu. Z hlediska časového úseku, v němž se povídka odehrává, se tak stane něco málo přes rok po začátku děje. Vyprávění v tuto chvíli dostává razantní spád. Chlapcovo vědomé rozhodnutí opata zabít je zřejmé z této pasáže na 56 stránce českého vydání: „jako by se náhle rozhodl, (Džinen) pravil: ‚Pan opat říká, že by se chtěl vypravit na náboženskou pouť, prohloubit svá studia.‘“ Náboženská pouť totiž novicovi poslouží jako stavební kámen pozdějšího vysvětlení opatova zmizení.

Z pohledu fabule, zde dochází i k zajímavé změně v povaze povídky. Povídka, jež původně začíná jako více méně biografická vzpomínka na období autorova pobytu v zenovém klášteře, se poměrně zřetelně mění v čistou fikci, jež s životem autora nemá žádnou spojitost. Nárůst míry fikce se odráží také v odklonu od faktografických popisů kláštera a především jeho umístění. Rovněž se v textu častěji objevuje zmínka o mlze, ranním oparu, či snění některé z postav. Toto vše jsou dle mého soudu signály naznačující, že se autor vzdaluje oporám existujícím v realitě a více se noří do svých představ.

Vypravěč se stává ještě více subjektivizovaným, což chce autor patrně vyvážit častějším přesným datováním událostí, jež mají vyprávění zvěrohodnit a také zvýšit jeho zdání autenticity. Názorným příkladem budiž tato věta ze strany 51: „Mezitím co se listí v zahradě i na horských javorech barvilo nádherně doruda, nadešel dvacátý říjen, první výročí Nangakuovy smrti.“

2.2.5 Světlo, mlha a stín

Jestliže jsem při rozboru povídky Jumiko Kurahašiové v první části této práce dospěl k závěru, že povídka Klášter se vyznačuje výraznou světlostí a přítomností slunečního svitu, při čtení novely Chrám divokých husí si nelze nevšimnout častého užívání adjektiv přímo či nepřímo navozujících představu stíněného příšeří. V první větě je to například představa vnitřního pokoje „přízemního domu obehnaného černým“ plotem a „krčícího se v koutě okrsku chrámu Tódó-in ve čtvrti Marutamači“. Smutečnou atmosféru posledních hodin Kišimotova života dotváří návštěva opata Džikaie v černém plášti přes smuteční kněžský šat. Celá scéna je v očích jednoho z umělcových žáků „neblahým znamením“, navíc když i „novic vypadá tak ponuře“. Již z úvodních odstavců povídky tedy čtenář vycítí jakési těžké až dusné ovzduší příběhu, v němž je přítomnost smrti hmatatelná od první věty.

Když povídku čteme pozorně a hledáme náznaky, v jakou denní dobu se vlastně jednotlivé scény odehrávají, zjistíme, že tak docela neplatí, že se vše odehrává pouze navečer nebo v noci. Přesto je úvaha o příšeří opodstatněná. V textu totiž často zcela chybí ona „svítivost textu“ popsaná v

kapitole 1.2.4. Minakami zkrátka s přítomností světla jakéhokoliv druhu velmi šetří, a tudíž i obrazy, jež text naší představivosti nutí, jakoukoliv informaci o intenzitě a charakteru osvětlení přirozeně postrádají. Vše se tak propadá do šera a ve spojení se stísnující depresivností působí děj povídky tak, jako když se jeho převážná část odehrává v setmělém prostředí. Tento dojem je kromě absence světla též vyvolán častým užíváním popisů jako například: „Obloha byla toho dne zamračená a foukal vítr.“ (strana 14) Velmi intenzivně působí přirovnání, jimiž autor přibližuje klášter a jeho zahradu představě čtenáře: „Víte, na vrcholku toho dubu je obrovská vykotlaná díra. Černá dutina jako velký hrnec.“ Tyto momenty mají moc se velmi hluboko vrýt do paměti a přenést onu často až strašidelnou atmosféru i na následující řádky, či dokonce odstavce tak, jak je to mu například v případě předchozí citace ze strany šedesát.

Na druhou stranu pokud se někde objeví zmínka o paprscích, například „měsíční světlo“ pronikající do temného chlapcova pokoje, využije jej Minakami k důmyslné hře stínu a situaci tak ještě více ztjemní.

Zároveň se k atmosféře přítomnosti a pochmurnosti přidává i umělecky oblíbený fenomén mlhy: „Hora Kinugasa, hustě porostlá mladými sosnami byla zahalená do mlžného oparu, který na jejím vrcholku seděl jako bílá čepice“ (strana 14), a „divoké husy namalované Nangakuem, jako by se daly v mlžném oparu do pohybu.“ (strana 16) Mlha coby prostředek zvyšující „dramatický účín krajiny“ má v díle japonského autora nezastupitelné místo: „A nad tímto svahem se snášel lehký mlžný opar.“ (Strana 59)

Většina syžetových situací se odehrává uvnitř stinného kláštera navíc v pozdní nebo velmi brzkou hodinu. „Bylo to v pozdní večer sedmého listopadu,...poslepu nahmatal na policiče zavírací kapesní nůž a bambusovou dýku.“ (strana 85) Pokud je přeci jen zmíněn polední časový údaj, není doprovázen informací o intenzitě slunečního svitu, ale jedná se jen o časové ukotvení sdělení („Jenže nadešlo pravé poledne a po Džikaiovi stále ještě nebylo ani vidu ani slechu.“ -strana 61). Nicméně, i přesto tu a tam probleskuje záře, nikoliv jen sluneční ale i přírodní: „barevně zářila i nádhera javorů zrudlých do podzimních odstínů.“ (strana 14)

Závěr odstavce, kdy Džinen dokončí důmyslné ukrytí mrtvého těla opata do rakve k tělu zesnulého pana Kumu, končí téměř idylickou scénou rozednění: „V tu dobu již nad vrcholky mladých sosen v lese na hoře Kinugasa začalo svítat.“ (strana 90)

Při zamyšlení nad smyslem takovéto povahy textu bych se klonil k tomu, že autor nechce přílišnou světlostí a jasností vylíčených obrazů překrýt temnotu Džinenova nitra, náladu tajemna a z toho plynoucí předzvěst blížící se tragedie, kterou tak pečlivě jemnými náznaky buduje.

2.2.6 Živly a další symboly

Povídka Chrám divokých husí není přímo vystavěna na dramatickém souboji živlů, přesto se i zde našlo místo pro jejich symbolickou a dramaticky nezastupitelnou úlohu. Aby tato podkapitola nebyla příliš stručná, zmíním se o dalších symbolických prvcích, jež mají v daném kulturním okruhu jistě neméně bohaté konotace.

Tentokrát je tím živlem, který nás zaujme na prvním místě, vítr – zlověstný a přinášející tmavé mraky, jež zahalují (bílou) oblohu. Vítr zde zcela jistě hraje roli dramatického činitele, podobně jako je tomu ve starých černobílých japonských filmech. Vítr naznačuje blízkost dramatického zlomu a zároveň symbolizuje i jeho neodvratnost. Záhadná a provokující uzavřenost novice dráždí opatovu milostnici Satoko do té míry, že mezi nimi dojde k milostnému aktu: „A tu se Džinen vši silou vzepřel a Satoko povalil. Venku za dveřmi z dřevěného mřížoví se zvedl vítr a šelest listí na stromech v zahradě zesílil.“ (Strana 51)

Větru a tomu, co přináší, se nelze vzepřít, stejně jako se nelze vzepřít přicházející smrti. Následující citace je z pasáže, kdy Džinen uvidí umírajícího pana Heisaburóa Kumu jednoho z kolaturníků chrámu a počne osnovat svůj vražedný plán. „(pan Kuma) vydával chrčivé zvuky, jako by jeho hrdlem vanul silný vítr, a vzápětí hned zase přerývaně dlouze vzdychal.“ (strana 56) Na závěr pohřbu obou mrtvých těl, tedy těla zesnulého Heisaburóa Kumu i zavražděného opata Džikaie „vítr vonící houbami, který vanul z horského úbočí, čeřil polévku na podnose do drobných vlnek.“

Řádění živlů je v podání Cutomu Minakamiho velmi umírněné a odehrává se spíše jen v náznacích. Prostor bouře či jen její blíže nerozvedený nástup dostává své místo v příběhu právě a jen v okamžik opatovy vraždy: „Venku byl bouřlivý nečas. Přes zamřížované okénko bylo vidět temně šedé nebe.“ (strana 86) Na popisu intenzity bouře se navíc podílí vlastně jen jeden z živlů a tím je opět vítr. Tento oblíbený dramaturgický prvek filmařů se patrně zalíbil i Minakamimu, žádná z dramatických scén novely se bez něj neobejde a tím spíše ne klíčová scéna zločinu: „Vítr vanoucí z hor několikrát rozhoupal otevřené dveře skladiště a bouchl jimi“ , „Nebylo slyšet nic, jen silný svist fičícího větru“ , „Vítr pořád sílil.“ (strana 85, 86 a 87)

Přítomnost živlu vody je až zarážejícím způsobem omezena a významněji se realizuje jen ve scénérii s těžištěm ve chrámovém jezírku a jeho přítocích naplňujících zahradu nejen vláhou ale i „šumotem vody“. Voda jako by byla pro luňáka i pro chlapce cizím živlem poskytujícím akorát životní prostor jejich bezbranným obětem – chrámovým kaprům. Džinen z ostrůvku uprostřed jezírka pouze nehybně pozoruje hladinu a život, který se odehrává pod ní. Připomíná tak velkého luňáka kroužícího nad hladinou a vlastně nad celým chrámem při hledání kořisti. Osud opata je zde jakoby přirovnán k osudu kaprů, kteří se nic zlého netuše prohánjí v chrámovém jezírku, avšak z ničeho nic se nad ně snese chytrý dravec a uchvátí je.

Nejen ostrůvek a hora za chrámem, ale vlastně vše nehybné a neměnné (starý dub v zahradě) jako by jen přihlíželo peripetiím lidského života, nezaujatě a nezúčastněně. Stejně tak archetyp země, která nakonec pohltí všechny tvory a přijme je do své říše, nesehrává v tomto příběhu příliš aktivní roli. Jen v závěru naplní svou tradiční úlohu a pohltí i poslední důkaz vraždy, a tím je samotné opatovo mrtvé tělo, jež je spolu s nebožtíkem panem Kumou v jedné rakvi, položeno do hrobu na území chrámu a zasypáno: „Po několika minutách ji (rakev) zakryla černá zem.“ (strana 90)

V sedmé a zároveň předposlední kapitole se setkáváme s dalším výrazným symbolem a tím je oheň, respektive pálení odpadků po pohřbu. Odstavec končí symbolickým, ale zřetelným sdělením: „Oheň, který rozdělal Džinen, byl už vyhaslý. Kohóan se chystal strávit další noc bez svého pána.“ (strana 81) O jednu stranu dříve je popis, kdy se plameny rozhoří tak prudce, že vrhají „červené

odlesky až na papírové výplně zasouvacích oken.“ Tato scéna v představě člověka znalého materiálu, z něhož je typický buddhistický chrám postaven, musí nutně vyvolat intenzivní pocit nebezpečí spojeného s požárem a celkovým zničením všeho. Jak píše Zdeněk Hrbata „v požárech a ve zříceninách se hroutí tajemství, osudy, svět a s nimi i jisté mentální obrazy a struktury. Oheň, který očišťuje, tentokrát však očistí pouze místo činu od důkazů. Novicem pečlivě udržovaný a hlídáný oheň spálí vše. Oheň sice stráví všechny stopy a známky chlapcova činu, avšak současně sehraje i druhou, symbolickou úlohu. Když Džinen pozoruje plápolající oheň, honí se mu hlavou vzpomínky, které postupně přerostou v neúprosně spalující výčitky svědomí. Nemůže dále v chrámu zůstat. Jeho mysl nenalézá klid: „Zdálo se mu, že divoké husy mávají křídly a hýbají se. A při každém zaplápolání plamene svíčky zakřičely.“ (strana 89)

Pokud budeme souhlasit s Ninou Vangeli a započítáme také krev mezi esteticky působící živly v literárním díle, tak je nezbytné se po její přítomnosti v povídce rovněž podívat. Krev se samozřejmě při vraždě opata chlapcem hned nadvakrát probodnutého objeví. Věta: „Vytryskla krev“ má zřejmě, spíše než iniciovat nějaké bohaté představy, odkazovat k samotnému faktu zabití člověka. Stejně tak líčení následného úklidu zakrvavené části chrámové zahrady novicem je jen nevyhnutelnou konsekvencí jeho činu. Avšak jinde se v povídce přece jen objevuje věta, která se nabízí ke stručnému rozboru. Na straně 44 nalézáme pozoruhodný obraz působící zvláštní směsicí přirovnání: „Z jeho (kaprova) probodného hřbetu se řinula červená krev, která se za ním táhla v tenkých pramíncích, připomínajících vlněnou přízi vznášející se na vodní hladině.“ Krev se objevuje nikoliv aby zdramatizovala svůj souboj s ohněm – ten krev prohrává, když jsou nakonec všechny zakrvavené předměty Džinenem pečlivě zpopelněny –, ale spíše aby naznačila kam až může novic zajít.

Džinenovo chování se též vzdáleně podobá chování zlověstného luňáka. Chlapec stejně jako chrámový dravec loví v jezírku posvátné kapry a pod hlavní síní chrámu zanechává jejich ohlodané kostřičky. Pro japonského čtenáře je pojídání kapra jistě něčím těžko představitelným, nejen pro jeho podřadnou chuť ve srovnání s rybami mořskými, ale především pro jeho symbolický význam v

japonské lidové mytologii. Kapr reprezentuje dlouhověkost a jeho vlající papírová napodobenina je vztyčována při svátku chlapců. Kapr jako symbol udatnosti. I jako živý tvor požívá kapr v Japonsku značné úcty.

Luňák číhající na kořist je pro Džinena tvorem, který přitahuje jeho pozornost, je vzorem trpělivosti, ale též symbolem kruté chladnokrevnosti a chytrosti. Chlapec vypozeruje, že luňák neustále pátravě zírající do zahrady vysypané bílými oblázky s děsivým klidem loví hady, myši, ale i bezbranné chrámové kapry, aby si je polomrtvé odnesl do svého temného úkrytu ve vrcholku uschlého dubu. „Jsou to náramně šikovní ptáci!“ (strana 20)

Ještě jednomu živočichu se v novele Chrám divokých husí dostalo důležité úlohy. Jsou to divoké husy ztvárněné na zástěnách v chrámu. Jejich autorem je v úvodu povídky zesnulý malíř Kišimoto. Husy mají symbolizovat harmonické soužití všech bytostí a idylickou rodinu, zejména detailně vykreslený výjev, kdy matka husa pečuje o své ochmýřené mládě. Obrazy hus symbolizují v tomto díle ryze pozitivní duchovní a uměleckou hodnotu. Husy ožívají v přítomnosti chrámu za mihotání plamenu svíček a mystického kouře kadidel. Tato živoucí přítomnost dobra a také opravdové mateřské lásky je pro novice nakonec tak nesnesitelná, že ji musí poničit a utéci před její naléhavou výčitkou. „Ty divoké husy byly jako živé“ (strana 13)

2.2.7 Rozbor postav

2.2.7.1 Hlavní postava novice Džinena

Minakami se při konstruování hlavní postavy nezuživého a odstrkovaného chrámového novice nechal inspirovat svojí vlastní minulostí, jak jsem již uvedl výše. Postava třináctiletého chlapce je zprvu popisován jen zvnějšku. Dominuje popis jeho vzrůstu a také neobvykle veliké hlavy, která je navíc hruškovitě protáhlá. Řada popisů jako například: „Tomu se říká mít hlavu jako štandlík“ nebo „Děti ze vsi si z něj utahovaly a říkaly, že má hlavu jako bitevní loď“ (obojí strana 49) vytváří skutečně bizarní představu chlapcova vzhledu. Výraznou pozornost vyvolává Džinenovo čelo, které je

„vypouklé a oči hluboko zapadlé.“ (strana 11) Popis jeho výrazného pohledu zároveň slouží autorovi jako jeden z postupně se množících prostředků jak naznačit novicovu povahu: „jeho hluboko posazené oči si bystře prohlížely Satoko.“ (strana 16)

„Při prvním setkání působil Džinen na Satoko podivně nesympaticky, ale když si na to dítě s velikou hlavou zvykla, začal jí připadat docela milý.“ (strana 17) Postupem času odhaluje vypravěč i chlapcovy hlubší charakterové vlastnosti, ale stále jen prostřednictvím jeho očí nebo pohledu: „...na dně Džinenových očí jako by se zrcadlila bolest a smutek.“ (strana 22) Oči zde pozoruhodně vystupují jako okno nebo spíše malé okénko do chlapcova nitra. Jeho povaha je totiž mnohem komplikovanější než zprvu náznakové popisy prozrazují. Záblesky v chlapcových očích, jež jsou jedním z mála popisů záblesků v povídce, vlastně upozorňují čtenáře na důležitý moment, který by neměl ujít jeho pozornosti. Oči jsou také to, co chlapce sblížuje s luňákem lovícím v zahradě „v jeho hluboko zapadlých očích se mihl stejně ostrý záblesk jako v očích luňáka.“ (strana 28) Nejen chlapcovy, ale také „luňákovy oči rejdlily s pronikavým leskem sem a tam.“ (strana 20)

Džinen se „v Kohóanu opravdu cítil nesmírně osamělý.“ Tato věta na straně 22 zřetelně odkrývá chlapcova skrytá trápení a směřuje příběh k psychologicko-sociální analýze opuštěného dospívajícího zenového novice. Bezprostředně po této důležité vypravěčově reflexi, přichází důkladný popis chlapcova příbytku v chrámu a také přehled jeho namáhavých denních činností („vyčerpaně se svalil do přikrývky“ strana 32), při kterých opravdu není čas na odpočinek nebo dětskou zábavu. Obtížnost jeho života v klášteře barvitě popisují pasáže o jeho zafialovělých zápěstích nesoucích „ještě od zimy stopy omrzlin“ (strana 32). Sám pokoj, kde novic přebývá, připomíná temnou a nepřívětivou věžeňskou celu, to však nebývá v zenových klášteřích nic neobvyklého. „Okno (Džinenova) pokojíku bylo malé, s dřevěným mřížovým, a bylo tak vysoko, že k němu Džinen ani nedosáhl. Slunce sem během dne svítalo jen tři hodiny. Okno bylo sice obrácené na východ, ale bylo tmavé, protože je zastíňoval široký okap střechy od hlavní chrámové síně.“ (Strana 22) Z psychologického hlediska je to kromě komplexu z ošklivého zjevu nepochybně také prostředí, co chlapce nutí ke stále větší odtážitosti a uzavřenosti před světem i nejbližším okolím.

Postava novice se v průběhu novely vyvíjí a čtenář se o tom dozvídá buď přímo od vypravěče nebo od ostatních postav příběhu, například od opata Mokudóa z chlapcovy rodné vesnice: „Džinen během tvrdého výcviku dospěl“ a „nabyl i klidu a vyrovnanosti.“ (strana 46) Džinen dospívá až tak daleko, že proto aby byl schopen vydržet namáhavou práci v chrámu a také nesmlouvavý vojenský výcvik na střední škole, musí se uchýlit k zabíjení chrámových kaprů, jež poté konzumuje. Satoko jej přistihla a „chtěla Džinena pokárat, ale rozmyslela si to. Z toho chlapce jde strach. Člověk u něho vůbec neví, čeho je schopen.“ (strana 44)

Jako čtenáři tak neustále kolísáme mezi soucitem a obavami naplněným neklidem z chlapcova chování a nevyzpytatelných pohledů. Tuto „schizofrenii“ vnímání postavy novice autor promítá do úvah Satoko, která rovněž chlapce chvíli lituje a chvíli se jej bojí. Džikai naopak na chlapci oceňuje jeho chytrost a bystrost a prostřednictvím spartansky přísné výchovy se z chlapce snaží vychovat mnicha se slibnou budoucností. Nikde v povídce nenajdeme sebemenší opatův pokus o vcítění se do chlapcova údělu, či projev porozumění. Džikaiova reakce, když se dozví, že chlapec se vyhýbá povinnému vojenskému výcviku ve škole je dostatečně výmluvná: „Džinen chodí bez dovolení za školu?... Ten mamlas!“ (strana 39).

Pro ostatní postavy příběhu je chlapec těžko akceptovatelný, bývalá vdova po malíři Kišimotovi a jeho nejlepší žák se shodnou: „To je ale divný novic!“, „Ten si tam ale drží divného novice.“ (strana 53)

Pro chlapce to ovšem není nikterak překvapivá reakce, „přece se jmenuje Sutejoši, „odhozený Joši“, Džinen je „nalezenec“ (strana 48) Navíc trpěl kvůli své nedostatečně vyvinuté postavě, která ještě zvýrazňovala naopak neúměrně velikou hlavu. Od vypravěče se dozvídáme o chlapcově komplexu méněcennosti plynoucím právě z jeho malého vzrůstu.

„Džinen je v Kohóanu osamělý“, jak nám vypravěč opět opakuje na straně 44. Krátce po té, kdy jej Satoko v náhlém návalu soucitu svede, vyústí všechny za čtyři roky pobytu v chrámu v něm nashromážděné negativní pocity v odhodlání opata násilně odstranit. Od tohoto okamžiku, jde vše již ráz na ráz. Džinen za peníze od opata Mokudóa zakoupí nůž a při návštěvě u nemocného pana Kumy

se dopustí „přípravné“ lži, která mu později pomůže vysvětlit opatovo zmizení. Tato chlapcova lest ze strany 56 se opakuje i na straně 62, a především před radou kněží na straně 79, kdy chlapec beze strachu a klidně odpovídá na otázky opata „prošetřujícího“ celou událost. Pro čtenáře to zřejmě ještě není dostatečným signálem, avšak po dočtení příběhu do konce vyjde najevo, že chlapec v tuto chvíli již jedná s chladnokrevnou vypočítavostí. Následující věta ze strany 67 to jasně dokumentuje: „Dívala se (Satoko) za ním (Džinenem), jak s dokonalým klidem kráčí k hlavní síni.“

Nicméně ještě než vypravěč vysvětlí celou záhadu, naznačí znejistěnému čtenáři následujícím úryvkem ze strany 65, že s chlapcovou výpovědí a chováním není vše zcela v pořádku: „Seššú se zatvářil trochu podezřívavě. Džinenův obličej byl totiž až nepřírozně napjatý a bledý jako stěna. Seššú dobře věděl, že nepříjemný pohled tohoto chlapce je zaviněn příliš hluboko zapadlými očima a nezvykle vystouplým čelem, ale dnes jako by jeho oči svítily trochu jinak než jindy.“ Když je novic zavolán opatem Seššúem při pálení odpadků po pohřbu, mimo jiné tajně pálí i Džikaiovy věci, nedokáže skrýt úlek: „Džinen...upustil bambusovou tyč, kterou držel v ruce. Zřejmě se tak lekl. Roztržitě se ohlédl k Seššúovi.“ (strana 78)

Mimo právě zmíněné dlouhodobé charakterové proměny postavy, jež zapadají do širších souvislostí fabule, lze v díle nalézt i pasáže, kdy popis prostředí slouží jako prostředek či kulisa pro vyjádření proměny dané postavy jakoby domněle a mimochodem. Minakami například naznačí vývoj chlapeckého hrdiny takto: „Na pozadí omšelých sloupů obytné budovy chrámu vypadal až nepříjemně dospěle.“

Skutečností je, že postava novice Džinena opravdu dospěla, avšak také se psychologicky více vyšinula mimo hranice normálnosti. I po vraždě Džinen dál vnitřně bojuje s důsledky svého narušeného dětství a citového strádání. To lze zřetelně vysledovat z výroků v závěrečné kapitole, kde chlapec ničí obraz matky husy a utíká z chrámu. Ještě i zde podotknu, že tak je splněna jedna z charakteristik žánru tzv. „crime novel“, jak jen definuje J. Symons, totiž že vývoj hrdiny pokračuje i po spáchání zločinu.

V závěrečné kapitole vypravěč odhaluje a komentuje vnitřní úvahy Džinena, jeho znechucení

chrámem a nestoudným životem jeho představeného každou noc i jeho pocity žárlivosti na něj kvůli Satoko. „Moc dobře je viděl.“ Dozvídáme se, jak jej zachvátila „prudká přímočará nenávisť“ k opatovi za to, že jej budil taháním za konopný provaz přivázaný k ruce, tak nemilosrdně, až do ní dostával křeč. K tomu se přidala potupa při vojenském výcviku, kdy musel držet krok s ostatními, přestože jim nemohl stačit. Autor na základě tohoto psychického tlaku vybuduje bizarní postavu zakomplexovaného chlapce a spolu s mistrně podanými realistickými popisy atmosféry spíše zápletku, jejímž ústředním motivem je chlapcova snaha pomstít se a uskutečnit tzv. „dokonalý zločin“. Minakami zároveň jako by v tyto chvíle do chlapce promítal i něco ze svých vzpomínek na dětství a brzký odchod do kláštera. Věty jako „Džinen byl vždycky sám“ a „trhlina po vyškubnuté matce huse zeje v obraze dodnes“ překračují rámec představeného příběhu a sahají svojí naléhavostí a emocionálním nábojem až k osobnímu prožitku autora.

2.2.7.2 Opat Džikai

Opat je zpočátku popisován jako rázný a statný muž „pokud jde o statnou postavu a energický obličej, rozhodně si nijak s Nangakuem nezadal.“ (strana 13) Pozorujeme, že podobně jako u novice Džinena začíná vypravěč nejprve s přibližováním vnější fyzické podoby představeného. Nevyhýbá se ani popisu zvukového projevu této postavy, zřejmě aby zdůraznil jeho mužnost hraničící až s určitou obhroublostí: „jeho slova byla pronesena tak hlasitě, že se až odrazila od stropu a udeřila do ušních bubínků i Nangakua.“ (strana 10) První náznak jeho povahy se objeví na straně 14 a 16: „když je tak eroticky založený, nic ho nenutí k tomu, aby zachovával celibát“ a „Rozjařený Džikai překypoval dobrou náladou.“

Opat opravdu příliš nepřipomíná zenového mistra s diplomem, že v meditačním klášteře dosáhl satori, osvícení: „Na Džikaiovi se Satoko líbil jeho neobyčejně světský výraz v obličejí, ničím nepřipomínající zenového kněze, a to, jak se dovedl bezelstně smát.“ (strana 19) „Jeho tělesná žádostivost byla s Nangakuovou zcela nesrovnatelná.“ (strana 21) Džikai velice rychle přivyká soužití

s ženou, původně nevěstkou svého přítele malíře Kišimota: „Sato, tys můj Buddha, má láska.“ (strana 34) Navíc je zřejmé, že mu situace více než vyhovuje: „Když se po všech možných pošetilostech jejich vášeň vybouřila...“ (strana 34)

Avšak zprvu idylický opatův život se znenadání mění: „Bylo opravdu až příliš nápadné, jak on, vždy tak statný a plný života, pojednou své zdravé vzezření ztrácel.“ (strana 28) Spolu s vnějšími fyzickými proměnami se opat pozvolna mění i charakterově: „co si neuvědomoval, bylo to, jak se stává prchlivým a zlostným“ a „čím větší počet číšek vyprázdnil, tím trdomyslnější opilostí propadal.“ (oba úryvky jsou ze strany 29) Opat si svoje zlostné nálady vybíjí na novicovi: „Ten pitomec zaspal!“ (strana 31) Neopomene krutě avšak s potěšením potrestat chlapcovo zaspání, kterému se chystá předcházet opravdu neobvyklým způsobem buzení novice: „Džikai nadul tváře, jak se těšil, až příští den ráno zatáhne za provaz.“ (strana 32) Postava opata se tak čím dál více profiluje jako záporná, avšak ani vypravěč ani hrdinka Satoko jeho chování jednoznačně neodsoudí, jedinou kritikou opatova ranního opatření je jen tato věta ze strany 33: „Tato metoda, která měla Džinenovi zabránit v zaspání, připadala Satoko značně krutá.“

Povahu opata a zejména jeho přístup k chlapci, však nelze zjednodušovat jen na negativní projevy a nálady, opat v době své nemoci projeví i náznak pochopení pro novicovo trápení s povinným vojenským výcvikem: „Džikaiův rozezlený pohled trochu změkkl.“ (strana 31) Avšak po většinou se setkáváme s odvrácenou, krutou stránkou jeho povahy: „...zabodl Džikai do novice oči sršící zlobou“ (strana 36)

Ani stále uzavřenější Džikaiovo chování, ani proměna jeho zdravotního a s tím zřejmě úzce souvisejícího duševního stavu není ze strany vypravěče nijak blíže vysvětlena. Podrážděné a vůči Džinenovi prezíravé chování opata vystupňuje konflikt mezi ním a novicem natolik, že se sám představený stává brzy obětí svého malého svěřence. Chlapec si na něho v noci počíhá v chrámové zahradě, využije jeho silně podnapilého stavu a snadno jej přemůže. Opat umírá v silných bolestech, které mu způsobí obyčejná bambusová dýka zabodnutá do jeho břicha.

Pro postavu opata, který je oblíbeným a veselým společníkem a přítelem mnoha dalších

opatů ze spřízněných chrámu je smutnou ironií, že nikdo z nich důkladněji nepátrá po jeho osobě a vedení sekty, jej jednoduše prohlásí za nezvěstného a dál se celou situací nezabývá, natož ji nahlásí na policii.

Z hlediska literárního je postava opata Džikaie méně detailně prokreslená, zejména uvážíme-li, že Cutomu Minakami, měl jistě ze své bohaté životní zkušenosti s pobytem v zenových chrámech a kláštorech nepřeborné množství inspirujícího materiálu, z něhož si při konstruování této fiktivní postavy mohl vypůjčovat. Opat tak je spíše jen určitým způsobem vhodnou obětí zločinu a v příběhu není jeho detailní zpracování příliš důležité.

2.2.7.3 Nevěstka Satoko

„První kdo nabyl vnitřního přesvědčení, že Džikai odešel ‘daleko’, byla Satoko.“ (strana 81)

Postava milenky nejprve malíře mistra Kišimota opatova přítele a později po umělcově smrti i milenky opata samotného se v příběhu nazývá Satoko. Satoko je dvaatřicet let, je „docela pohledná“ a má „drobnou baculatou postavu se štíhlým pasem“, „prostě typ, na který si muži potrpí.“ (strana 12)

Jméno hrdinky Satoko je sice zmíněno již v úvodní scéně s umírajícím Kišimotem, nicméně na její první charakterový popis, jak je již u Minakamiho zvykem nejprve jen vnější, si musíme počkat až do okamžiku jejího příchodu do chrámu. Tam také dochází k jejímu prvnímu setkání s novicem Džinenem. Opata Džikaie zná Satoko velmi dobře ještě z doby, kdy byli spolu s malířem opatovými častými hosty a v chrámu společně popíjeli rýžové víno.

Postava Satoko nemá nějaký výrazný dramatický náboj, v soužití s opatem nenastávají žádné třenice, naopak Satoko je vždy úslužná a nikdy se projevům opatovy žádostivosti nevzpouzí. Její poměr k Džikaiovi nejen jen sexuální, ale také navýsost existenční záležitost, pokud by totiž nemohla pobývat v chrámu, jak znělo poslední přání nebožtíka Kišimota, musela by se jít žít sama, neboť ve svém věku by již jen stěží hledala nového zámožného podporovatele. Její pobyt v chrámu pro ni tedy kromě příjemného, „Satoko v chrámu doslova kypěla zdravím“ (strana 33), v sobě spojuje i užitečné.

Po jisté době si však samo nezvyklé prostředí chrámu zevšední a interiér chrámových budov jí začne připadat studený a nevlídný.

Význam postavy Satoko vystupuje do popředí hlavně ve vztahu k Džinenovi, kterého od samého počátku oslovuje tak, jak se na opatova pomocníka sluší a patří uctivě: „pane Džinene“. Satoko je přirozeně mnohem více citově zainteresovaným komentátorem dění v chrámu a především chlapcova chování, než je jím vypravěč. I když i vypravěč v této povídce často sklouzává k subjektivizovaným výpovědím: „Satoko měla dojetím sevřené hrdlo. ... Satoko se koulely z očí slzy jako hrachy.“ (strana 50)

Satoko může a také jde v citovosti dál než vypravěč a její vztah k novicovi by se dal nazvat jako permanentně oscilující mezi strachem s nedůvěrou a mezi lítostí s laskavým soucitem. „Bylo to možná v této době, kdy se Satoko začala Džinena bát.“ (strana 37) „Nemohla si pomoci, měla s ním soucit...aby se zbavila svého pocitu strachu z Džinena, měla by ho co nejvíc poznat.“ (strana 44) Vypravěč nám vysvětluje, že to je také proto, že i ona měla pohnuté dětství, vyrůstala bez matky, cítila se proto opuštěná a celé dny proplakala.

Její neutuchající zájem o Džinenovu osobu, jeho minulost a především povahu, ale také o tělesnou schránku se mísí s jejími nenaplněnými mateřskými pudy a přerůstá v krátké a nekontrolované milostné vzplanutí. „V její hrudi se vzedmula vlna lásky. Satoko ji nedokázala potlačit, a tak nečekaně objala Džinena kolem ramen.“ (strana 51) Momentu chlapcova svedení věnuje později vypravěč velkou váhu, když vysvětluje novicovy pohnutky ke spáchání svého zločinu. Nutno dodat, že mateřské city ze strany Satoko vůči Džinenovi nejsou tak docela opětovány, dokonce lze uvažovat i o určité vypočítavosti, k níž se chlapec uchýlí po té, co zjistí jakou moc má jeho uplakaný pohled. „Džinenovy oči se teď dívaly ještě prosebněji. Ten úpěnlivě prosebný pohled v jeho očích vzal Satoko za srdce.“ (strana 40)

Jako zajímavý námět k zamyšlení se nabízí otázka, zda by k vraždě došlo i tehdy, kdyby Satoko do chrámu nepřišla. Dáme-li na chvíli stranou informaci o Džinenově závisti a žárlivosti na opata Džikaie kvůli jeho „nestoudnému chování... se Satoko noc co noc“ (strana 91), stále je tu ještě

podivná proměna opata, k níž došlo v době, kdy Satoko v chrámu již nějakou dobu pobývala. Ostatně Satoko je v očích dalších kněží a představených ostatních spřízněných chrámu, kteří se Džikaiovým zmizením zabývají, hlavní příčinou opatova domnělého odchodu na meditační pouť. Dalším náznakem opravňujícím k této úvaze je opatův nový zvyk a sice, odcházet pravidelně mimo chrám s tím, že jde na partičku hry *go* ke svému příteli do spřízněného chrámu, a vracet se silně podnapilý. Navíc, když se v průběhu neoficiálního vyšetřování ukáže, že do zmíněného chrámu nikdy nešel, dokonce že pozvání na hru vždy vysloveně odmítal.

Po přečtení příběhu se nelze ubránit dojmu, že postava milenky Satoko bystrostí příliš neoplývá a je spíše pojata jako jednodušší osoba, což zřetelně vyplyne z jejích reakce na zmizení opata Džikaie: „Je to tak, vidíte. Pan opat se vydal na meditační pouť....Opustil chrám a někam odešel. I když jsem po něm nebažila.“ (strana 83)

Satoko v závěru, mimo jiné i částečně v důsledku šoku nad poškozením zástěny s vyobrazením matky husy pečující o svá housata, přijde na mysl, že se Džinen možná přeci jen dopustil nějakého strašného činu, ale rázně další úvahy a podezření zapudí, a po útěku Džinena neznámo kam se i ona vrací zpět ke svojí rodině.

2.2.8 Významy a smysl díla

Pokud se s odstupem zamyslíme nad tímto zvláštním příběhem milostného trojúhelníku v uzavřeném prostoru zen-buddhistického chrámu, objevíme několik úhlů pohledu, z nichž lze autorovo sdělení nahlížet. Okruhy smyslů díla jsem stanovil takto: rovina vyprávění bizarních osudů lidí a rovina kritická. Nejprve se tedy zaměřím na způsob psychologického uchopení tématu a poté na kritické poznámky v díle obsažené.

2.2.8.1 Zachycení osudů podivínského hrdiny s autobiografickými prvky

Postava Džinena se vyznačuje velmi charakteristickým uchopením, konkrétně řečeno, chlapec má neobvyklou minulost, povahu a nachází se ve specifickém prostředí. Na otázku, kde Minakami čerpal inspiraci pro takto nezvyklou kompozici fabule, nalezneme odpověď v samotném životě autora. V první půli novely se chlapcův příběh nápadně podobá skutečnému autorovu dětství. Nicméně přibližně od páté kapitoly, kde je chlapcova minulost upřesněna, se fiktivní postava novice zřetelně od Minakamiho skutečného života v buddhistickém noviciátu vzdaluje. Na straně 48 se čtenář dozvídá o pohnutém osudu chlapce odloženého žebračkou a přijatého adoptivními rodiči. To je zcela zřejmá fabulace a celý příběh se zde odpoutává od svých kořenů v realitě autorova mládí a přesouvá se do oblasti autorových představ. Stejně tak i násilný čin, který chlapec spáchá, neznamená, že by se sám autor něčeho dopustil. Jeho provedení tak, jak je vypravěčem popsáno, je totiž velmi nepravděpodobné a téměř určitě i neutajitelné. Ke stejnému závěru jsme dříve došli i při pátrání po přesném umístění chrámu, které je možná záměrně nepřehledné. Nicméně o to v novele Chrám divokých husí nejde. Povídka se zkrátka soustředí na psychologii hrdiny, na jeho útrapy a z toho plynoucí duševní problémy tohoto dospívajícího chlapce, na které je zcela sám. Tato Minakamiho povídka je první z těch, které následují radu spisovatele Jošihideo Nakajamy: „Piš o člověku, jiná cesta než psát o člověku pro tebe není.“

Tato novela a rovněž i její další úspěšná pokračování je smutným příběhem o chlapci, opuštěném matkou žebračkou, kterého pěstouni dali na výchovu do zenového chrámu. O chlapci plném hněvu, který nevydrží tvrdý život a přísnost představeného chrámu. Postupně ztratí veškerou úctu k opatovi a jeho nenávisť jej dožene až k rozhodnutí sprovodit jej ze světa. Detektivní nádech příběhu je pozůstatkem nebo odrazem předchozí Minakamiho tvorby v níž si rovněž získal mnohé uznání.

V oblasti logické argumentace motivu novicova činu se v do určité míry zpovědní osmé kapitole objevuje jen velmi nejasný výčet ponížení a ústrků ze strany nejen opata, ale i celého chlapcova okolí. Jeho bezmeznou osamělostí narušená mysl nejprve jen fantazíruje o „dokonalé vraždě“ bez toho, aby byl jejím cílem přímo opat Džikai. Ke zlomu však dojde právě po příchodu ženy Satoko do chrámu. „A to, co představený dělá – nepodobá se to svíjení hadů v luňákové hnízdě? To nestoudné chování představeného se Satoko noc co noc! Moc dobře je viděl!“ (strana 91)

A opravdu, v Japonsku je hadí symbolika úzce mytologicky spojena se sexuálním chováním. Spíše než jako výraz zhnusení bych tuto metaforu interpretoval jako posílení představy neřestnosti představeného a jeho milenky. Když hovoříme o Satoko, nelze nezmínit tušení jejího podílu na zpustnutí opata i přesto, že na počátku je to právě opat, kdo žádá o vyslyšení své touhy. Nicméně, kněží z ostatních chrámu si Džikaiovo zmizení vysvětlují jen jako důsledek přílišné náruživosti Satoko a tudíž má opat vlastně pádný důvod utéci, prchá totiž před vlastní milenkou.

Na druhé straně dle vypravěčova úsudky znamená pro novice ženina chvilková slabost, v níž jej svedla, duševní „otřes“ a její velké selhání, přesto, že Džinen je tím, kdo Satoko „poválí“. Jak jsem již naznačil v části popisující postavu Satoko, z vyznění textu lze vytušit, že jistý díl imaginární viny leží i na jejích bedrech, neboť ona přinesla do výlučně mužského posvátného prostředí erotický náboj.

Sexuální pozadí zápletky je jistě zajímavým obohacením zápletky. Zároveň se ale domnívám, že prvořadý význam tohoto prvku spočívá spíše v nepřístojnosti takového chování na posvátné půdě chrámu jako takového, než v rovině konkrétního zachycení dalšího vnitřního psychického problému hlavního hrdiny Džinena. Tím se dostáváme k druhému velké významové rovině novely a tím je poměrně přesně cílená kritika.

2.2.8.2 Rovina kritická č. 1 – kněží

Na prvním místě autor kritizuje buddhistické kněží, kteří v chrámech s ženami žijí a nebo takové chování tolerují či přímo schvalují. Opat Džikai je pro vypravěče zprvu typickým

představitelem představeného zenového chrámu. Rázný a přísně vystupující opat navíc držitel diplomu dosvědčujícího jeho vysokou duchovní pokročilost až na úroveň tzv. „osvícení“.

Na druhou stranu začne po příchodu Satoko do chrámu žít životem plným smyslné žádostivosti. Z toho důvodu si hned ženu v chrámu ponechá a pravidelně ji využívá k ukojení svých sexuálních potřeb. Rovněž se často opíjí a ani ve střízlivém stavu si neuvědomuje, že jeho krutá hrubost vůči svému žáku překračuje meze, jež je novicova psychika schopna snést.

2.2.8.3 Rovina kritická č. 2 – vojenská výchova na školách

Další kritika se snáší na školský systém Japonska třicátých let, a patrně i celkově na militarizující se společnost, v níž vládne lhostejnost k osudu slabších, či jakákoliv lítost. Z povídky zřetelně zní kritika školského zákona, jehož přijetí způsobilo, že i z mnichů učedníku se stali běžní laičtí žáci s vojenským výcvikem. Tímto rozměrem zase Minakami navazuje na svoji tvorbu vyznačující se silnou kritikou sociálních nespravedlností. Jednou z nejslavnějších prací tohoto stylu jsou Tesáky moře (Umi no kiba, 1960)

Autor neopomíjí ani lidský rozměr celého problému. Po té, co Džinen začne chodit za školu, aby se vyhnul namáhavému výcviku se střelnou zbraní, která je skoro větší než on sám, navštíví chrám pan učitel a na chlapcovu absenci si stěžuje. “Učitel se na chlapcovu postavičku díval s chladnou lhostejností.” (strana 42) Opat s učitelem sice zoufalého chlapce vyslechnou, ale učitel celou věc nesmlouvavě uzavře slovy: „je to (vojenský výcvik) stanoveno v prováděcích směrnicích ministerstva školství k zákonu o nižších středních školách. S tím se prostě nedá nic dělat.“ (strana 41)

Odráží se v tom i tradiční, do jisté míry krutá povaha japonské společnosti, která upřednostňuje vůli a prospěch celku před potřebami jedince. Zde se projevuje jako lhostejnost učitele vůči slabému chlapci, jeho možnostem a limitovaným schopnostem.

2.2.8.4 Rovina kritická č. 3 – kritika náboženské instituce

Poslední rovinu kritického vyznění novely vidím v přístupu vedení náboženské rady k otázce zmizení opata Džikaie. Představení spřízněných chrámů vyvinou jen malé úsilí dopátrat se toho, co se s jejich kolegou a přítelem Džikaiem opravdu stalo. Skupina opatů a kněží přednese nejvyšší radě sekty jen řadu dohadů a mylných úvah a interpretací. Přednosta kanceláře sekty má sice silné pochybnosti o správnosti předložené zprávy, ale nejvyšší správce kláštera sekty devadesátiletý mistr Kigakucu se jen usměje a záležitost uzavře slovy: „Tak Džikai zmizel z chrámu? A co má být? No tak se dal na rozjímání a vydal se na cesty. Nechte ho být a nestarejte se o něho!“ Vypravěč toto vyjádření, jež by se s trochou nadsázky dalo označit jako spoluvina, komentuje slovy: „To, že noviny nevláčely po svých stránkách zprávy o zmizení představeného chrámu Kohóan, Džikaie Kitamiho, bylo patrně zásluhou Kigakucovy soudnosti.“ Nemohu se zbavit dojmu, že v této závěrečné větě sedmé kapitoly se skrývá značná dávka ironie, která jakoby překračovala sféru náboženské instituce a zasahovala i dál snad do celé japonské a možná nejen japonské společnosti. Minakami na mne tímto zkrátkou činí dojem kritického autora usilujícího neobyčejně jemně a s příděchem ironie o nápravu světa.

Závěr

Nyní se pokusím stručně shrnout, v čem se tedy obě povídky nejvíce liší a co mají naopak společného. Zmíním se i o rozdílech v pojetí výstavby díla a o tom, do jaké míry jsou tyto vzájemné odlišnosti pro jejich autory a daná období jejich literární tvorby typické.

Jumiko Kurahašiová ve své ranné povídce Klášter potvrdila pověst slibné autorky s bohatou obrazotvorností a schopností vytvořit zcela fiktivní, ale poměrně věrohodně vypadající zápletku, navíc umístěnou do velmi nezvyklého prostředí. Mnohé její pozdější novely jdou ve volbě prostředí ještě dál a dostávají od kritiků i čtenářů nálepky bizarních, neskutečných až nevěrohodných prostorů. Přesto se domnívám, že jejímu sdělení nelze upřít snahu po aktuální naléhavosti, alespoň pro japonského čtenáře, kterému jsou určeny. Kurahaši se často vyjadřuje k otázce vztahu opačných pohlaví. Tentokrát toto téma umístila do nezvyklého prostředí japonského buddhistického kláštera, což povídku samotnou jistě obohatilo, ne-li přímo zachránilo.

Od většiny ostatních japonských spisovatelů a stejně tak i od Cutomu Minakamiho se Kurahaši odlišuje skutečností, že své příběhy dokáže vytvořit v prostředí, které je jí zcela cizí. Nedostatek přímé osobní zkušenosti však nahrazuje intenzivním vykreslením atmosféry prostředí a zapojením univerzálních symbolů, jako je například časté využití popisů světla, přítomnosti snovosti a dramatických scén s hojnou účastí přírodních živlů. Ve zkoumané povídce nabízí právě atmosféra díla jeden z největších uměleckých účínů, a tím nechává samotnou zápletku a především postavy příběhu ve svém stínu.

Povídka Klášter dle mého soudu vyvrátila jednu z výtek části japonské odborné kritiky, a sice, že její tvorba z šedesátých let je pouhou imitací děl jejích oblíbených západních autorů. Ano, autorka se k silné inspiraci francouzskou a německou literaturou, stejně jako tvorbou Franze Kafky hlásí, nezůstává však u pouhé adaptace, ale, aplikuje ve svém díle nejen západní estetické a umělecké účiny, ale zkouší též tyto nové literární postupy a formy sloučit se svým pohledem na svět a ovlivnit tak po válce nově se rodící kulturní základ japonské společnosti.

Kurahaši se vyjadřuje osobitým a nutno říci, že možná poněkud složitým a zašifrovaným způsobem k soudobé japonské realitě. Oslovit domácího čtenáře se jí mnohdy nedařilo tak, jako se to povedlo jejím dalším písíicím současníkům, a jak se několika z nich daří oslovovat čtenáře dodnes. Přesto jí nelze upřít snahu do svého literárního konání vtělit své názory a nastolit diskuzi o tradičních hodnotách. Jak ostatně dokládá i její bohatá esejistická tvorba.

Na povídku Klášter se tak nakonec dívám jako na pozoruhodný pokus, který však naráží na nemalé problémy, za které si vlastně může autorka sama. Zvolená forma a hojná abstraktní vyjádření jsou sice novátorsky zajímavé, avšak pro čtenáře poněkud složité na rozluštění. K tomu přispívá nejasná klasifikace výpovědi fiktivní-autorky (není zřejmé, jedná-li se o dopis nebo o deník a co jím vlastně hrdinka sleduje) a také v konečném důsledku nemožnost jednoznačně literárně uchopit postavu adresáta příběhu. Hrdina, jemuž je vlastně text fiktivně určen, nemůže být z logiky formy vykreslen příliš konkrétně a čtenář tak zůstává poněkud informačně ochuzen. Pro úvahu, že by se mohlo jednat o více méně skrytý apel vůči skutečnému čtenáři, zase chybí závěrečný možná i zobecňující proslov hrdinky. Rovněž postava tajemného cizince K je zpodobněna jen schématicky a navíc se v průběhu vyprávění proměňuje podle momentální nálady vypravěčky. V neposlední řadě i identifikace s hrdinkou-vypravěčkou je pro čtenáře poměrně problematická. Domnívám se tedy, že experimentální povaha formy a nezvyklost prostředí převážila nad srozumitelností sdělení, a to může být příčinou toho, proč tato povídka nebyla japonskými čtenáři výrazněji přijata, a také toho, že autorka se k tomuto svému počínu později ve svých pamětech zdráhala více vyjádřit a ani k prostředí kláštera se již ve své tvorbě nevrátila.

Shodné prostředí pro svoji tragickou zápletku, avšak zcela jiný umělecký přístup, zvolil ve své povídce Chrám divokých husí Cutomu Minakami. Zvolil osvědčenou formu vypravěče v třetí osobě, jež příběh jen vypráví, ne nepodobně tomu, jak to dělávají japonsští lidoví vypravěči. Autor se nedopouští žádných extravagancí ve výstavbě díla, neoslovuje čtenáře přímo jako Kurahaši, ani explicitně nepopisuje svoji osobu a svůj život, jak to známe z žánru watakuši-šósecu. Vypravěč je u

Minakamiho pojat jako striktně nadosobní subjekt. Nicméně, k úvaze o autorově částečné přítomnosti v příběhu nás přivádí hmatatelná subjektivizace vyprávění a potvrzuje ji též fakt, že Minakami sám v dětství, tak jako jedna z hlavních postav novely, dlouhé roky pobýval v zenovém chrámu v Kjótu. Toto období pro něho nebylo vůbec radostné a sám ve svých pamětech přiznává, že jej ovlivnilo na zbytek jeho života.

Minakami jako autor umí svým stylem vyprávění čtenáře vtáhnout do děje a vytvořit obrazy, jež se vryjí hluboko do paměti. Avšak domnívám se, že autorovým záměrem nebylo pouze napsat poutavou povídku s detektivní zápletkou. Minakami se zde projevil jako autor, který má konkrétní vizi o smyslu své tvorby. V Chrámu divokých husí, nejen že vlastně poprvé literárně zpracoval své pohnuté dětství, ale na jeho základě vystavěl pozoruhodnou studii údělu psychicky narušeného dospívajícího chlapce a zároveň dokázal uplatnit dřívější pokusy s psaním psychologicko-detektivních příběhů. Ocenění zasluhuje i snaha o věrný a realistický popis fungování zen-buddhistické sekty a zachycení specifík jejích chrámů a to i se všemi negativními stránkami, čímž se novela profiluje též jako určitá náboženská kritika. Minakami touto povídkou vnesl do literatury zajímavé téma a působivý způsob jeho uchopení. K objevení tohoto námětu šikovně využil vlastní životní zkušenosti. Takto věrně ztvárněné prostředí starého Japonska, jeho typických postaviček a zejména jeho kritika s prvky nostalgie je v japonské literatuře poměrně ojedinělá. Po právu se autor za tento svůj počín záhy po vydání dočkal udělení literární ceny.

Povídka Chrám divokých husí silně vychází z tradic japonské estetiky a jemného přírodního lyrismu. Minakami následně již napevno zakotvil v tvorbě spjaté se starou domácí kulturou a literárním vkusem. Jeho příběhy se vyznačují dramatickým patosem, tragikou a sentimentem, zároveň jsou prodchnuty humanismem a programově lidovou epikou. Není náhodou, že se řada jeho příběhů dočkala zpracování divadelního i filmového.

Nápadným odkazem na domácí umělecké formy je spojení názvu díla s projevem tradičního výtvarného umění, spolu s mírou literárního prostoru věnovaného vedlejší postavě malíře – autora malby divokých husí na zástěnách v chrámu. Navíc je obraz matky husy pečující o své mládě

zřetelným symbolickým vyjádřením podstaty zápletky, totiž touhy hlavního hrdiny po mateřské lásce a vlídném porozumění. Některé další symboly, jako například topos hory, které se v novele samy nabízely, sice zůstaly nevyužity, avšak celkově je povídka pevně ukotvena nejen geograficky v oblasti starobylého Kjóta, ale především umělecky v oblasti domácí slovesnosti a jejích metafor.

Minakami se jako autor proslavil tím, že dokáže sugestivně podat pohnutý osud člověka a vylíčit jeho mnohdy marný boj s útlakem okolí a z toho vyplývajícího trápení a samoty. Při výstavbě nejen tohoto díla Minakami vychází z reálných existujících prostředí a realistických popisů. Postupně se však ve zkoumané povídce Chrám divokých husí odklání od prožité reality a směřuje k fikci. Nezapomíná však při tom na umělecký záměr díla, ba naopak, povídka se s mírou fikce dle mého soudu stává ještě více esteticky působivou. Čtenářovo závěrečné tušení, že autor má s příběhem přeci jen něco společného, což se projevuje zvýšenou subjektivitou popisů, je tím, co řadu čtenářů jistě přiměje přečíst si i jiné Minakamiho novely. Na závěr již jen zopakuji svojí domněnku, že přítomností zpovědní roviny příběhu nepozbývá tato povídka širší umělecké platnosti. Minakamimu se za tento námět dostalo po právu velkého zájmu čtenářstva (příběh se dočkal dalších pokračování) i kladného hodnocení odborné kritiky.

Prameny

倉橋由美子 (1961) 「巨刹」 『新潮』 第 58 卷第 7 号 新潮社 pp.160-171

倉橋由美子 (1975) 「巨刹」 『倉橋由美子全作品 2』 新潮社 pp.225-238, p.252

Kurahaši, Jumiko (překlad Haynes C.): „The monastery.“ In: *The Showa Anthology*, Kodansha Int., Tokio, pp. 232-245, 1993.

Minakami, Cutomu (překlad Winkelhöferová V.): *Chrám divokých husí*. Vyšehrad, Praha, 1989.

Literatura

Kol. autorů: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Torst, Praha, 2005.

Kol. Ústavu pro čes. a svět. literaturu ČSAV: *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha, 1977.

Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*, Karolinum, Praha, 1992.

Copeland L. R., Ramirez-Christensen U. E.: „The father-daughter plot Japanese literary women and the law of the father.“ University of Hawaii Press, 2001.

Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Koniasch Latin Press, Praha, 1994.

Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. FF UK, Praha 1996.

Earhart H. Byron (překlad Heřman R.): *Náboženství Japonska*. Prostor, Praha, 1998.

Líman Antonín: *Krajiny japonské duše*. Mladá Fronta, Praha, 2000.

Líman Antonín: *Mezi nebem a zemí*. Academia, Praha, 2001.

Novák Miroslav: *Japonská literatura I a II*. UK a SPN, Praha, druhé vydání, 1989.

Pavelka Jiří: *Předpoklady literárního dorozumívání*. Masarykova univerzita, Brno, 1998.

Searle, John: *Mind*. Oxford University Press, 2004.

Symons, J.: *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. Warner Books, NY, 1993.

- 磯田光一編（1988, resp.1993）『新潮日本文学辞典』新潮社
- 作家研究大事典編（1992）『作家研究大事典』桜楓社
- 辻邦生・富岡幸一郎・倉橋由美子編（1988）『昭和文学全集 24』小学館
- 日本近代文学館編（1977）『日本近代文学大事典』講談社
- 久松潜一編（1965）『現代日本文学大事典』明治書院
- 編集部編（1971）『現代日本の文学第五十卷（第十九回配本）』学習研究社
- 森川達地（1977）『筑摩現代文学大系 82』筑摩書房
- 国松昭（1998）『作家の自伝 74』日本図書センター
- 新村出編『広辞苑』岩波書店
- 倉橋由美子（1970）『わたしのなかのかれへ』講談社
- 水上勉（1982）『水上勉による水上勉』青銅社
- 平林たい子（1962）「一時代の婦人作家たち」『新潮』第 59 卷第 11 号 新潮社 pp.150-151
- 藤田美佐子（1961）「日本国女流作家概論」『新潮』第 58 卷第 3 号 新潮社 pp.176-177

Internetové citace:

URL 1: <http://www.insite-tokyo.com/column/susan/index01.html>, Susan Llorens,

URL 2: <http://www.nextftp.com/nagaty/web/talk05.htm>, Narabayashi Mitsuo, 2003-2004.

URL 3: Yamamoto, Fumiko: „Kurahashi Yumiko: A DRAM of Present? A Bridge to the Past?“ In : *Modern Asian Studies Vol 18-No.1*, 1984, dostupné v elektronické podobě na www.jstor.org

Přílohy

Příloha č.1: Překlad povídky Klášter

Počet stran: 17, číslováno odděleně.

Autor překladu: Jiří Kárský

Procházka po dlážděné stezce, kterou podnikám se svým otcem brzy po ránu, byla dnes přerušena neočekávaným příjezdem K. Kamenitá cestička se křivolace vinula svahem od svatyně ke svatyni a lhostejně dlela v záři stále ještě ospalého ranního letního slunce. Právě, když jsme měli sestupovat po úzké stezce, vyběhl po ní s jakousi nepochopitelnou lehkostí a podivnou horlivostí K, cestovatel K, s doporučením z jisté univerzity adresovaným mému otci. Pro mě je nemožné posoudit jeho nenucenou a opojnou fyzickou přitažlivost, jež jako by byla plná přirozené schopnosti vnikat do snů, nebo jen určit z jakéže planety to ten poutník může být. Podle jeho vlastního vysvětlení, které však nelze nijak ověřit, je K badatelem v oblasti umění, který čerstvě nastoupil na jistou vzdělávací instituci. K tomu ještě nad vší pochybnost básník – pochybnost kvůli rozporuplnosti a vágnosti obecné představy tohoto označení jako takového. Navzdory tomu anebo právě proto, otec s určitou dávkou respektu smíšeného s nepřátelstvím uváděl K do našeho chrámu, překotně to doprovázející záhadnými poznámkami a u kněze zarážejícími nemístnými vyjádřeními na adresu vlastního kláštera i náboženství. Na znamení vřelého přijetí si mnou podaná ruka potřásla s tou jeho mrazivě se chvějící vzrušením a jistým vytržením, v ten okamžik byl můj zrak sežehnut září jakoby sladké zamilovanosti jeho neslušného pohledu. Jakmile to otec svojí bystrostí zkušeného starce zpozoroval, přiblížil se ke mně, a aby mě uvedl do rozpaků, zamumlal to jméno – Vaše jméno, můj snoubenče. To, jestli příčinou mé závratě byla zetlelost toho jména, nebo záblesk vášně, který jsem u K rozeznala, jsem nedokázala určit.

K bude zřejmě přebývat v klášteře H.

Doprovázena těžkými výčitkami jsem dodržela slib, že se zase uvidíme a stala jsem se jeho veselým, důvěrným průvodcem. Také dnes jsme si plni nadšení zašli na obchůzku klášterních budov, od síně s buddhistickými relikviemi přes galerii k starobylému srubovému skladišti. Z rozmaru a pro přitažlivost pokušení neznámého původu jsme se občas nechávali zavést až za opuštěnou zvonici a dál po krůčcích pěšinkou proplétající se lesíkem jako bludištěm sem a tam, úplně jakoby následujícíce během času vířícího uvnitř našich duší. Navzdory nezadržitelně stoupajícímu horku byl vzduch mezi stromy stále ještě prosycen chladivou lesní vůní. Vyhýbající se hrozbě slunce, jež vypadalo jako starodávná bronzová pánev, ubírali jsme se stezkou mezi stromy. Po chvíli ubylo skupinek buků a javorů, které svými větvemi zakrývaly houštiny vřesů a hlohů, a v okamžiku, kdy jsme vstoupili do porostu dokonale kolmo se tyčících cedrů, bodavě námi projelo nespočet šípů slunečních paprsků pronikajících rovnoběžně skrze koruny stromů. Odhodila jsem obuv a svá chodidla jsem svěřila laskání chladivého mechu, a zanechávajíc za sebou jeho varovná slova znějících neblahou předtuchou, rozběhla jsem se hned mezi cedry tak, jako mrštně mizí had mezi trsy trávy. A tak, ve chvíli, kdy jsme byli nemohouce přestat vtaženi do nezvyklé hry na honěnou, spočívající ve vzájemném přibližování a vzdalování se, nám konečně před očima vyvstaly dva průzračné prameny. To byla okouzující past tohoto světa. Drtíce bosýma nohama křehké oblázky jsme hned vyrazili k těm modrým, upřeně hledícím očím. Pak jsme si každý pro sebe přivlastnili jeden pramen a trpělivě snášeli, jak nám chlad proniká do nohou. V závěru této dlouhé chvíle jsme v určitém okamžiku já svojí ruku a K jeho ruku s přesvědčivou náhlostí natáhli, až obě skončily ve vzájemném spojení, a od okamžiku podobného opylení rostlin,

jsme se chystali laskající rukou jakoby vtáhnout toho druhého do vlastního, touhou naplněného, nitra. A to už se déle nešlo udržet a nevyužít svůdnou moc konečků prstů až po okraj naplněných palčivým ostychem.

Odpoledne jsem se, nohy bezostyšně natažené na podlaze, ukrývala před poledním žářem ve starém pavilonu ponořeném v hlubokém stínu zeleně. Úměrně s tím, jak jsem postupně podléhala ochromujícímu pokušení upadnout do tvrdého odpoledního spánku, jsem, tak jako je to charakteristické pro přicházející halucinaci, s živou rozkoší znovuprožívala to, co následovalo po laskání a čistě niterných intimnostech a objetích s K. Niterných proto, že doteky rukou nebyly nic jiného, než nevyhnutelné uzavření elektrického obvodu.

Tak, jako je pro mě obtížné vybavit si Vaše fyzické tělo, je pro mě nemožné se jen pokusit o věrný náčrt těla K. Avšak, pro mě je Vaše statná, klenutá fyzická podoba mnohem jistějším bytím než kterýkoliv z chrámů tohoto kláštera a zároveň pilíř podpírající moji existenci, zatímco propadlá fyzická forma K a jeho až nestoudně ubohá existence se zdála být jakoby prázdnou jámou, jsoucí negací bytí, jež sama tu neblahou pohlcující sílu vyzařovala.

Doposud jsem byla čistou neposkvrněnou dcerou tohoto království. Já jsem vlastnila všechny ty chrámy, pavilony rozličných rozměrů a vše propojující ochozy, množství svatyní, a hliněných zdi, brány a prastaré chýše, krom toho bezpočet pramenů a potůčků skrytých v hájích, ale nebylo to spíše tak, že jsem je vlastně ani jednou ve skutečnosti neviděla? Ukázaly mi je

až procházky s K, které se protáhly na několik dní. Dívala jsem se na klášter skrze oči vypůjčené od K. A tak jsem tím, jak jsem jej napodobovala, upadala do pout zalíbení v klášteře sdílejíc s K stejný cit a zakoušejíc potěšení, jaké si dopřává z daleka přišivší poutník. To tiché a klidné potěšení bylo úplně jako svíravý pocit nejistoty a sounáležitosti spiklenců.

Navzdory nelítostnému horku odpoledního slunce jsem vyrazila k oněm pramenům hluboko v lese, abych se zúčastnila záměru, jež mi K před několika dny opatrně vyjevil. Prameny byly teprve jen poblíž, když K zalit poledním až pohádkovým světlem stál strnule a bledý jako duše zemřelých. Můj příchod jako vždy způsobil, že K postupně jakoby zprůsvitněl a polil ho pot. Na pozdrav mi pevně sevřel ruku svojí horkou dlaní, která se zdála vládnout infračervenými paprsky, a – toto, pro K bolestné a mně esoterický rituál připomínající každodenní setkávání, je pro mě obtížné dále Vám vysvětlovat – ve stínu mechem porostlého balvanu jsme se svlékli. Pobídnuti jednotou našich vzájemných pohledů, vykročili jsme směle jako hřebec, hledíce vstříc dobrodružství zmapování jednoho odtoku, na jehož průzkumu jsme se nedávno domluvili. Poté, co jsme, následující proud vody vytékající z pramene, kvapně postupovali vpřed, topíce se přitom ve smyslné vůni letní trávy, mohli jsme opět spatřit trychtýřovité klesání vedoucí k podzemní řece, které jsme objevili v minulých dnech. Voda z pramene zde byla, olizujíc skálu, v tichosti vdechována hlubinami země.

Postávala jsem u vstupu do díry, když jsem nejprve viděla, jak K uklouzl a spadl do strouhy, zanechav za sebou jen těžko popsatelný výkřik úleku, a následně jsem sama nechala svou nahotu sklouznout do otvoru ve skále studenějšího než kůže hada.

I to vzrušení z překročení prvního prahu na cestě vedoucí do neznámé říše přehlušila prudká bolest břicha odřeného o kamení. Vše zde zahalovaly mrazivé paprsky podsvětí. Postupovali jsme úzkou chodbou podél stěny pilířů tvořených stalagmity a kusy skály. A i zde se za zvuku neustálého kapání vody sbíhaly další přítoky všech velikostí a jako tepny pozvolna obohacovaly hlavní proud podzemního toku. A pak jsme, abychom protrhli tu nedefinovatelně hustou temnotu plnou určitého napětí, jež sevře člověka, spustili neustálé jako vysoký let netopýrů ostře znějící pokřikování, které se měnilo v tragicky se v ozvěně ozývající hlasitý řev ještě bolestněji rozežírající slabou membránu pokrývající duši, a na vrcholu strachu a fascinace náhle temnou hladinu naplnil záblesk a my jsme zjistili, že jsme znenadání stanuli před mysteriózním všemi odstíny modři zbarveným jezírkem rozprostírajícím se pod gigantickým klenutým stropem. Paprsky pronikaly úzkou průrvou v klenbě a rozřezávaly hladinu napůl dlouhými stříbrnými přímkami. S tím, jak úžasné modrozelené zbarvení vody světélkující samé o sobě zcela vyplňovalo prostor jeskyně až do posledního kousku, se naše nahá těla doslova před očima zbarvila do bledě-zelena a my jsme je v chladivé extázi sevřeli rukama. Nečekaně a bez předchozího upozornění se K jako ryba vymrštil a najednou celý zmizel pod modrou hladinou. V ten okamžik bylo klidné ticho nestydatě rozbito a voda se tříštila v bezpočet kovově lesklých lupínků a současně s tím, jak K chaoticky plaval, se zmodralé odražené paprsky rozptylovaly po celé jeskyni. Chlad vody, který mi celým tělem nechával pronikat příjemné mrazení, způsobil, že jsem mimoděk zuby silně stiskla rty. Následně K odhalil řadu svých bílých zubu ve výkřiku, uchopil ve vodě můj jako rybu připomínající trup a pokusil se o silné a až vyzývavé objetí.

Zakrátko se mé vlasy jako mořské řasy rozprostřely po hladině a – přestože byly neustále laskány jeho rukou – vydala jsem se plavat vstříc otvoru, kudy vstupovaly paprsky vnějšího světa.

Dosáhnutí zdroje paprsků, jež nám na okamžik oslepily zrak, skýtalo strašidelnou podívanou. Voda po troškách přetékáající z jeskyně tvořila úzký pramen a strmě padala po skalní stěně. A ten vzdálený pozemský svět jakoby rozpadlý na hieroglyfy kamenitých převisů a pustých údolíček, ten bizarní svět z pusté kamenné masy, zcela určitě nebyl světem mým. Mé prsty byly propletené s prsty K a já jsem byla zcela omámená kouzlem představy útěku, kterému se dalo jen stěží odolávat. Avšak ve chvíli, kdy se jeho bílé tělo pudově jako nějaký ještěr dralo vstříc prudkému slunci a světu z kamení, vstříc této pro mě zakázané zóně, jsem se v bolestném bezvědomí, zběsile jako šílenec, v řadě bezmyšlenkovitých úhybů, vracela do černé jeskyně a dál na území kláštera.

Teď jsem nemocná. Ale jistě chápete, že ty dny do Vašeho blížícího se návratu ze mě tu nemoc budou strhávat. A úplně na závěr s tím, jak se budu zotavovat, se má brána bude uzavírat a já se tak proměním zpět v tu původní dceru kláštera. Je zcela nemyslitelné, abych se zřekla dědictví světských statků tohoto království a to i včetně Vás. Jediným zrnkem úzkosti je představa toho, že by K, ten tulák bez vlastních kořenů, zde mohl zůstat uvězněn.

Váš, pečlivě oznámený příjezd – ačkoliv by z mojí strany mělo být řečeno toužebně očekávaný návrat – se zdál krutě zraňovat cit, kterého byl K plný. Ten první střet vážností připomínající klání rytířů se uskutečnil jako podle nějakého

mimoděk naplánovaného dokonalého scénáře, brzy po ránu u prostřední brány, kdy ještě nebylo žádných návštěvníků na chrámovém ochozu, kde jsme bezostyšnými údery pěstí nechávali rozeznít dřevěné klády, když jste se Vy, maje ve světské brašně z kravské kůže zabalené rozličné dosažené úspěchy v jistých záležitostech coby zástupce mého otce, v černém lesklém mnišském rouchu přibližoval od ohromné hlavní brány dupaje přitom po dlažbě rytmem blízkým klapotu koňských kopyt. Když jste se konečně přiblížil, byl K, navzdory dostatečné informovanosti o Vašem blížícím se návratu, tím náhlým setkáním zcela vyveden z míry a neohrabaně čelem narazil do skleněné zdi formality, která vás dva oddělovala, a nedbaje toho, jaká zranění sám sobě přivodí, zasypal jejími blyštivými střepy zem. Úplně jako starší sestra neustále omlouvající pochybení svého mladšího bratra jsem vzápětí po uštěpačném popíchnutí K zmateně se červenajíc natáhla ruku, abych od Vás vzala Vaše těžké zavazadlo.

Následné jasnou krutostí znějící představení muselo být pro K daleko bolestnější než neokázalejší zatracení. Budiž... Jsem kvůli Vám spokojená. Vy, můj snoubenče, s Vašimi visícími buclatými lalůčky stylizovanými ve stylu Buddhových soch, mnichu, který máte předpoklady uskutečnit pronikající jednotu ducha a ega a po sňatku se stát nástupcem mého otce a představeným tohoto, z celého klášterního komplexu nejvýznamnějšího, chrámu Q, jste během mého představování K stál před K coby ztělesnění nezpochybnitelné reálnosti tohoto světa a postupně jste oslaboval jeho pochybnou existenci. V důsledku čehož jsem před Vámi tak nějak nenuceně i já vymezila K na pouhého cestujícího nebo na slabého možná i falešného umělce. Přestože celou tu dobu K využíval každé příležitosti chtivým pohledem se bažit mými vlasy, krkem

a zvláště očima, nemusíte si toho všímat. Protože ovoce obdivu, který mi K zasvětil, máte okusit Vy a nikoliv já.

Ať tak či onak, K k Vám musel cítit respekt a sympatie, Vy jste přece můj snoubenec. Tak jste vy dva vlastně satelity obíhající na opačných pólech přitahování magickou silou, jež je mojí výsadou.

K neodejde z kláštera. Úplně jako někdo, kdo plánuje nějaký nezměrný zločin a hledá pro něj vhodné místo, neustále den za dnem pokračuje ve vytrvalých prohlídkách, všech svatyní, refektářů, bílých stěn koupelových domků i lesních stezek a pramenů, všeho až do posledního koutu komplexu budov tohoto rozsáhlého kláštera z pozvolna se rozkládajícího dřeva. Já mu nyní nedělám už ani průvodce, ani ty procházky podobné poutím, které se opakovaly celé léto, už není možné kvůli vyhýbavé uzavřenosti K obnovit; to vše kvůli jeho sympatií naplněné žárlivosti na Vás. Možná proto tak horlivě uskutečňuje úmysl uloupit, jak jen to jde, svýma do široka rozevřenýma všepohlcujícíma očima toto velkolepé království třech dimenzí a sice moci, lidského umu a přírody. Dokonce se rozhodl, že se na podzim nevrátí ke své práci ve vědecké instituci. Takže teď není ničím. Nedokážu říci, z jakého světa to K vtrhnul do toho našeho a ani jaký konec čeká tohoto bizarně dětinského vetřelce... To vědět pouze Vy, protože to Vy jste vždy mimořádně laskavým pozorovatelem chápajícím řád spletitých zákonů *karmy*.

S tím, jak končící léto stále rychleji a rychleji dopíjelo pohárek slunka, stávala se přítomnost K, pro nás dva, zabalené do vnitřních stěn klidné každodennosti extrémně nepatrnou, avšak

nemůže to dospět v nějaké nebezpečné zhoubné bujení? Především ale už chci konečně přestat potlačovat své obavy, vždyť osud, kterému zde jdeme vstříc, šíří nákazu zatracení, jež je obsaženo v něm samotném, ale obávám se, zda to celé pozvolným rozkladem nespěje ke katastrofě.

Jsem opojena oslnivým výsadním postavením vůči Vám i vůči K, které mám díky svému pohlaví. Když mě při rozhovoru vnímáte jako střed, kolem kterého necháváte střetávat své nepřátelské pohledy doprovázené stříbřitými hlasy, jsem schopna kontrastem nevinného flirtu a důstojnosti královny melodicky rozeznít triumfální konverzaci. Avšak, proč stále nejste schopni přijmout to, že mezi mnou a K začíná vznikat nepopsatelný, barvitý vztah založený na sympatiích?

Víte, Vy mě musíte před K líbat. Protože i K si to ze srdce přeje.

Den za dnem, jeden nerozeznatelný od druhého, užívá podzimní svit slunce. Nekonečná sucha zcela vysušila prameny na území kláštera a jen řeka v hlubinách země, kterou jsme s K objevili onoho letního dne, živí tajný tok nepatrným proudem vody. Slunce nechává zlatavě třpytit shluk dřevěných chrámových staveb a prach zvířený turisty, přitom dodržuje svojí denní pouť zanechávajíc po sobě na podzimní obloze stopu v podobě poněkud melancholicky žluté křivky.

K opustil klášter. Na nějakou chvíli – čímž chci říci, že to pro mě i pro K neslo v sobě určité nevyslovené ujištění, že to je jen na dobu nezbytně nutnou k tomu, abychom zosnovali nějaké

zábavné spiknutí. Jistě se sem vrátí, jako poutník chycený do osidel osudu, přivolaný prokletým zvonem odměřujícím čas člověka.

Mezitím, jak nevyhnutelně a rychle opadával podzim, topila jsem se i já nezadržitelně stále hloub do bizarních muk. Krutost nepřítomnosti K stejnou měrou zasahovala i mé útroby. I Vy jste si toho musel všimnout; v zrcadle mě překvapilo, jaké mrtvolně popelavé kruhy se mi to objevily kolem očí.

Výsledkem porady s mým otcem bylo, že jste se rozhodl uspíšet konání našeho svatebního obřadu o pět měsíců, snad proto, aby se mi horečné dny před takto posunutou, rychle se přibližující svatbou staly záchranou.

Vy se stanete vládcem toho obrovského kláštera, který sám o sobě tvoří jednu samostatnou administrativní jednotku. A já se stanu Vaší ženou. Avšak Vy mě nikdy nebudete zcela vlastnit, nanejvýš tak mou mezitím už zcela rezigovanou polovičku. Připusťme, že uvnitř pozoruhodně průhledné, nepoddajné a hbité nádoby, kterou jsem já, vůbec nic není. To přece neodpovídá nádobě naplněné utrpením. Teď je právě potřebná Vaše opravdová péče, náklonnost a – i když vím lépe než kdokoliv jiný, že mě milujete – ustavičné projevování něžností.

Svatba bez K... dnes jsem vyšla zapálit oběť jako jeptiška, která musí sdílet soukromí se sochami, které v hlavním chrámu po tisíce let nehybně konzumují nánosy času, protože to je tajná dohoda mezi mnou a Vámi kvůli tomuto obrovskému klášteru.

Svatební ceremonie a související světské obřady se mnou neprovedly žádnou změnu. Je to proto, že mě zaplavila bezmezně se rozšiřující nicota, která křičí po ještě jednom falešném druhovi, nerealistickém muži mých fantazií.

A dnes se vrátil únavou zmožený K, aby uzavřel ten tajemný kruh. Polapila ho snad past vášně? Není vyloučeno, že kdyby se získalo Vaše požehnání, tak bychom mohli všichni tři, aniž by někdo musel strádat, plně sdílet důvěrný vztah. I když K by si tohle zcela určitě nepřál.

Vůbec nevím, jak mám tohoto ženicha smutečného šatu uvítat.

K mi řekl, že v mých očích přebývá paprsek zatracení vůči němu samotnému i vůči jeho osudu.

Stále si s K vyměňujete myšlenku na smrt úplně jako malé děti, když si ve hře přehazují skákavý míček. Pro Vás to je neškodný a zdravý dialog nekonečně se točící kolem smrti – zdá se být mimo vší pochybnost, že hlavním tématem je smrt vlastní rukou – avšak pro K je to hra smrtelná. Vždy, když chytl ten jemný míček, který jste mu hodil nazpět, probodly celé jeho tělo neviditelné trny smrti, jako kdyby těsně objal tělo kaktusu. I dnes, navzdory Vaší otevřené nelibosti vehementně pokračoval v debatě o smrti. Rozechvěla jsem se sladkou úzkostí.

Stále ještě s příměsí pachuti přetrvávající po do extrému jdoucích diskuzích předchozích dnů na téma estetická sebevražda jste se Vy a K harmonicky jako dvojčata sblížili při zaujetí tříděním starých svitků, nečekaně nalezených masek *Gigaku*, džbánů ve tvaru dračí hlavy, mečových jílců a dalších věcí nahromaděných ve skladišti. Jako rozumu zbavená jsem si přes obličej nasadila masku strašlivého démona a ryjíc rukama

v prachu jsem se vmísila mezi vás. Přitom se má ruka letmo dotkla něčeho jako jemné vidlice z masa, ale čím to byly prsty, to nevím... V ten okamžik popadl K jeden jednoduchý starožitný meč, postavil se čelem k Vám a s určitou násilnou chladnokrevností požádal tak, že bylo těžké odmítnout o jeho zapůjčení na dobu následujícího služebního vyslání.

Vy jste moc dobře věděl, že ho nechci pustit. Nyní je jeho silně dovnitř vtahující bytí další silou, jež zajišťuje rovnováhu nutnou pro to, abych k Vám byla poutána. Také jsem s lehkostí snění vymýšlela takové bláznivé nápady jako například – udělat z K mého mladšího bratra, nebo ho oženit s některou z mých důvěrných kamarádek a mít ho tak stále na dosah ruky.

Vím, že byste mi velkodušně odpustil dokonce i takovéto pošetilé plány. Ale Vy mě tím nejopovržlivějším pohledem sledujete a tím, že se vždy úzkostlivě vyhýbáte zmínce o tom, co k němu cítím, respektive nepopichujete mě žádnými sarkastickými poznámkami, tak jeho existenci ještě zvýrazňujete a mě tím trýzníte.

Dnes Vám můj otec nařídil, abyste se připojil k mystickému obřadu kání se za hříchy světa. Tehdy, jako vždy, s Vámi zaujal K symetrickou pozici se mnou coby osou souměrnosti (já vždy předstírám, že nevidím Vaše dobře potlačované rozhořčení nad tou nehorázností – ale, bylo by snad lepší, aby se K nacházel mezi námi dvěma?) a gratuloval Vám s tlumenou ironií nezúčastněného, na což jste mu Vy s dokonale přátelským pohledem odpovídal. Úplně jako kněz představující svět a jeho přikázání. K se obrnil v krunýři rovněž uboze falešného přátelství a projevoval Vám nucenou úctu. Když ze mě sálal cynismus blížící se až k nenávisti,

nebylo to vůči Vám. Vy totiž musíte stále ukazovat laskavou a usměvavou tvář, která je plná jedových zubů.

Nakonec, jsem mu dala své vyjádření, jehož hlavním posláním bylo, že naše setkání, respektive jeho návštěvy za tím účelem, musí na neurčito přestat; oznámení rozchodu s připojením silně neurčitých důvodů... K pozvedl svou žlutou vyčerpanou tvář a poslouchal můj verdikt se zbytky horoucí naděje na rtech. Pak se na mě vrhl a vyzbrojen prohnáním a obrovskou podlostí zločinců na mě trhaně útočil. Přednesl dlouhou řadu okrasných vět otravných chvalozpěvů a stále dokola neúnavně vynášel Váš obdivuhodný smysl pro divadlo a můj pro herectví. Po dobu jeho ostrého slovního útoku jsem měla hlavu zakloněnou dozadu, jako bych polykala smrtelnou dávku jedu jeho obviňování, že jsem s Vámi, můj současný manželi, zrádně spolčená.

Ani dnes se K nezastavil.

Vy se tento týden účastníte obřadů smývání hříchů světa. Ani s Vámi se nemohu vidět.

Bylo pravé poledne, všude ještě ležel sníh a já, zalita slunečními paprsky nezvykle hojnými na to, že byl únor, jsem se šla podívat na vaše prosté stolování do jídelny. Bylo vás tam jedenáct. Celou tu dobu od začátku roznášení asketicky malého množství stravy bíle oděnými mnichy za zvuku cinkání na zvonek až po díkuvzdání slouženého po jídle, jídelnu matně prosvětlovaly mlékově bílé paprsky vstupující dovnitř skrze husté dřevěné mřížoví a všude vládlo naprosté ukázněné ticho. S brýlemi jste mezi všemi těmi mnichy, kteří se sešli v klášteře, vypadal ještě více jako svěží a pohledný mnich, avšak nepatrný odraz v těch

brýlích mě naplnil neklidem, neboť v tu chvíli jsem zpozorovala postavu K tiše postávajícího venku.

Po soumraku bylo skupin lidí, mezi nimiž byli i cizinci, a diváků, kteří se hemžili kolem chrámu bohyně Kannon, tolik, až to bylo k neuvěření. Já jsem stála pod galerií podpíranou lesem vysokých sloupů v místě, kde mi asi bude do vlasů a očí padat poletující popel a očekávala jsem začátek obřadu ohně. Na tisíciletí opakované mystické úkony náboženského obřadu se pomalu s patřičnou důstojností začaly snášet sněhové vločky a v ten okamžik s nelidským křikem, který sem zazníval přes středověk až z dávnověku – přestože se v něm dalo jemně zaznamenat jinošskou stydlivost mladých mnichů – vyběhli aktéři obřadu hrubě dupající po schodech do sálu. Na ramennou nesli hořící cedrové pochodně. Potom jedna podruhé, jedenáct zpoza zábradlí vystrčených pochodní vydávajících záři a plameny ve tvaru kuželu přímo nad mojí hlavou tancovalo vzduchem jako běsnící rej nadpřirozených sil vytvářejíce tak divoký ohnivý kruh. Ten kreslil křivky bez konce a divoce spaloval temně černou oblohu. Otevřela jsem ústa a chrlíc ven celé své vědomí jsem hltala jiskry vyletující z ohně. A v tom ze zadu mou šíjí jako elektrizované kleště sevřela něčí ruka. Bleskurychle jsem nepochopitelným hlasem nitra poznala, že to je K. Otočila jsem se a přitiskla jsem svoje rty na ty jeho podmanivě slané jakoby pokousané a krví se třpytící. A celou tu dobu mi hustý déšť sněhu a ohně spaloval vlasy a zchlazoval obličej. Bylo to, jako kdybychom se rozhodli zabránit rituálu rozchodu dvou nehmotných duší, aniž by kdy došlo k jejich splynutí, porušení slibu, aniž by kdy bylo nějakého závazku. Jeho obličej jsem neviděla, příliš prudce stoupající šňáva mi obscénně nalila prsa

a výměna našich jedovatých tekutin mě naplnila prudkou, smrti se podobající rozkoší. To byl začátek i konec všeho.

Vy už to asi vše vědět, ale to líbání s K minulou noc, ten jemný samet slin, který zůstal na mých rtech, i to tajemné pouto, které spojilo rty dvou lidí... S pootevřenými ústy jsem očekávala závěrečný akt.

Když se černá ruka noci snesla na klášter a z pramenů a říček se začala zvedat popelavě šedá mlha, zčistajasna se objevil posel od K, novic z chrámu H. Předal Vám list od K. Díval jste se na mne s okázalou důstojností a jakousi směšnou neomaleností a tím klidem jste zadušoval křik mých úst a tlak v mých očích. Vzkaz, který list přinášel... tušila jsem, že to je zpráva informující o osudném odjezdu K. Vy jste ale ten list nemilosrdně roztrhal a hlasem hřmotnějším než zvuk zvonu jste mi řekl, ať předám poslovi tu dýku. Ta slova s rachotem rozbořila stěny obepínající můj mozek, zatímco Vy jste se s hořkým úsměškem – jakkoliv to tak zní, nebyl v tom žádný podtón – obrátil k novici s tím, že má K vyřídit Vaše přání šťastné cesty. Stará čepel se v mé dlani silně rozechvěla a vyloudila kovový zvuk melodie tří akordů. Zaskřípění mých zubů připomínající dření tuctů kamínků bylo takové, že se výraz Vaší tváře stal opět podezřívavým. S bolestným vypětím všech sil jsem zatnula třesoucí se zuby a tiše jsem předala novici tu prokletou vražednou zbraň a vyhověla tak Vašemu chladnokrevnému příkazu.

Vy jste to vše jasně viděl, že ano? Můj obličej už jakoby zhroucený do nesmírných slz a s pláčem sevřeným hrdlem, mé oči hluboko zapadlé do ostrých výřezu v kůži... odvrátila jsem tvář tak prudce a násilně, až jsem si málem zlámala vaz a s malým

zasténáním, jakoby mi skrze trhlinu mezi čelistmi prošla špetka zoufalství, jsem musela utéct nechávajíc za sebou jen ten zhuštěný zbytek emocí. Padla jsem do postele ověšené těžkými závěsy v moderně zařízené ložnici a zkroutila jsem se v křeči – neplakala jsem. Jaký léčebný účinek na sežehnuté nitro by mohly mít takové slzy sebelítosti – mé tělo jen ztěžklo a upadlo v zlou moc nadpozemských muk prokletí, do něhož se K začínal nořit. V mém do krajnosti vydrážděném lidském mozku rezonovala ozvěna kroků času, jež se přibližovaly a zase vzdalovaly, aby mi naháněly hrůzu a uvrhly mě do absolutní strnulosti.

V hrůzostrašné extázi se mi zdál sen, že si K rozpáral tělo křišťálově čistým mečem z ledu. Nabízejí mi své svěží rty i s pozůstatky onoho rouhačského polibku se chystal rozseknout si své bílé maso a tím i odseknout vědomí, které vypadalo jako krev žhnoucí rudými plameny. V tu chvíli jsem jasně slyšela táhlý, nevýslovně skličujícím tremolem doprovázený výkřik duše, která opouští svět.

Brzy se objevil opat kláštera H, který patrně našel ten neomluvitelný, celým světem vibrující, strašný čin K. Když Vám s tváří zkřivenou zděšením popisoval tu tragédii, nedokázala jsem zachovat chladnou hlavu a zhroutila jsem se před Vámi. Připouštím, že s úsměškem radosti z tohoto výpadu nesoucího v sobě známky msty.

Když jsme přichvátali do kláštera H, ležel K v kaluži krve. Už mu nebylo pomoci. Jeho pobledlá tvář se proměnila v masku smrti bez života a bez ducha. Pod tíživým útliskem naprosté nicoty hledaly poslední zbytky skomírajícího života cestu ven. Z díry zející v krku ven kuželovitě sršela karmínově rudá tříšť a ozýval se pisklavý zvuk tesknější než tón okaríny.

Najednou mě zcela zmrazil hlas odříkávající modlitbu. Byl jste to Vy. V úzkostlivě strnulém postoji jste vypadal jako nehybná solná socha a hrdelním oduševnělým hlasem jste odříkával sůtru.

Přípravy na pohřeb byly už u konce. Byl to zavržený pohřeb, protože šlo o zapuzení násilné smrti hříšného outsidera. Zatímco bylo mrtvé tělo očištěně, dle instrukcí mého otce, omýváno, mě zalévaly slané slzy a ještě více než jeho rozřezané maso mě lákaly ty nespočetné jizvy na bílém těle, plné sexuální přitažlivosti a já je ve svých fantaziích líbala. Proud lidí účastnících se pohřbu prošel zmrzlým, jako kosti bílým lesem, vyšel zadní branou a vzdaloval se, až docela zmizely postavy doprovázejících mnichů i pozůstalých. Na konci pomale postupujícího procesí za sebou několik hrobníků a profesionálních plaček vleklo své stíny protažené od slunce, jež v záchvěvu poslední agónie zbarvovalo večerní mlhu do krvava a celý průvod se jako přerušovaný proužek řeky brzy ztratil za vzdáleným, zvlněným obzorem tvořeným bezútěšným kamením a prašným šedým pískem.