

Jurkovič, Tomáš

Kaze no uta o kike : tvůrčí východiska Haruki Murakamiho

In: Jurkovič, Tomáš. *Izanagiovský motiv v románech Haruki Murakamiho.*

Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2019, pp. 17-56

ISBN 978-80-210-9426-0; ISBN 978-80-210-9427-7 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141930>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

2 KAZE NO UTA O KIKE: TVŮRČÍ VÝCHODISKA HARUKI MURAKAMIHO

Murakamiho literární prvotina *Kaze no uta o kike* (*Poslouchej, co zpívá vítr*, dále jen KUK²⁵) (1979) působí na první pohled jako triviální vyprávění, v němž se toho příliš neděje. Vypravěč, anonymní mladík, který je v celém románu označován pouze jako *boku*²⁶ (僕), „já“, přijíždí v roce 1970 na prázdniny do rodného maloměsta, stráví tam necelé tři týdny ve společnosti pár starých známých (barmana Džeje a kamaráda zvaného Myšák), pokusí se (neúspěšně) navázat známost s dívkou, s kterou se náhodně setká v baru a poté odjíždí zpět do Tokia, kde studuje vysokou školu. To vše je proloženo vypravěčovými úvahami nad psaním literatury, o které se už dlouhou dobu neúspěšně pokouší, vzpomínkami jednak na vlastní předchozí nevydařené vztahy, jednak na jakousi sci-fi knihu neznámého amerického spisovatele, a konečně letnými exkursy do minulosti jak vlastní rodiny, tak i rodiny svého nejbližšího kamaráda. Vyprávění je uzavřeno vypravěčovým konstatováním (zasazeným do doby o osm let později), že je teď ženatý a žije v Tokiu a jeho kamarád Myšák se stal spisovatelem a píše.

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

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

26 Jedná se o Murakamiho zdaleka nejčastější označení vypravěčů v jeho románech i povídkách. Gramaticky jde o jedno z mnoha japonských zájmen pro první osobu jednotného čísla, je vyhrazeno pro muže a pro situace, kdy mluvčí hovoří k sobě rovným, nebo (což ale není případ Murakamiho románů) společensky níže postaveným osobám.

Vůbec nejdříve ze všeho zjistíme, že nám autor v textu poskytuje velké množství různých časových údajů, které umožňují vytvořit pevný časový kontext, do něhož je celé vyprávění o událostech jednoho léta neobyčejně precizně zasazeno. Časové údaje poskytované autorem jsou jednak přímé zmínky („to a to se stalo tehdy a tehdy“, „to a to se stalo v roce, kdy došlo k té a té historické události“), jednak jsou to údaje, které jsou od těchto přímých dat odvozeny („za pět let poté se pak stalo to a to“), anebo se dají jednoznačně logicky vydedukovat či dovodit z kontextu („ve druhém ročníku na vyšší střední škole se mi stalo následující“, „dnes máme to a to datum a mně je tolik a tolik let“). Pokud chronologicky seřadíme veškerá data, která nám autor ve vyprávění poskytl (autor je ve valné většině případů uvádí s přesností na konkrétní roky, v malém množství případů i na konkrétní dny), získáme přes padesát různých časových údajů, které pokrývají dobu sedmi desetiletí od roku 1909 do roku 1978 a mezi nimiž se vlastní románové „triviální vyprávění, v němž se nic neděje“ téměř ztrácí jako pouhá jediná položka datovaná 8.–26. 8. 1970.

Pokud pak tato data začneme třídit a pořádat podle souvislostí, zjistíme, že je lze tematicky rozdělit celkem do tří hlavních celků. První (1909–červen 1938) se týká života a díla spisovatele jménem デレク・ハートフィールド (Derek Heartfield), amerického autora laciných sci-fi románů (devět letopočtů), druhý ((1929) 1941–1953) zahrnuje epizody ze života generace rodičů protagonisty a Myšáka (šest letopočtů) a teprve třetí okruh dat (1947–1978, cca třicet pět letopočtů) se týká života lidí z protagonistova okruhu a protagonisty samotného. Tento třetí okruh pak ještě můžeme rozdělit na tři oddíly, kdy cca třicet letopočtů souvisí s událostmi předcházejícími ději, přímo popisovanému v diskursu románu, pod jeden jediný letopočet (8.–26. 8. 1970) zvládá autor zahrnout vlastní románový děj a čtyři zbylé letopočty se týkají událostí, které následovaly po tomto ději.

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

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

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

„Tento příběh“ pochopitelně vůbec nezačíná a nekončí v době, kterou vymezují oba zmíněné srpnové dny. To by jeho autor sotva budoval tak rozsáhlou síť dat, porůznu ukrytých v románovém diskursu. „Tento příběh“ je naopak přímým důsledkem mnoha událostí, které mu na časové ose předcházejí hluboko do minulosti a zároveň je také příčinou některých událostí, které následují po něm. Murakami tedy vlastně už „pouhou“ prací s diskursem nastoluje přesný

kontext, v němž je příběh pevně zasazen a zároveň také mimochodem ustanovuje paradigma příčiny a následku, které je pro poetiku jeho příběhů klíčové: každá událost má své příčiny, které jí předcházejí a následky, které vyvolává. Každá událost v přítomnosti je výslednicí událostí minulých a má přímý vliv na to, jaká bude budoucnost. Události, ke kterým došlo při prázdninové návštěvě vypravěče v rodném městě, tedy nejsou jen pouhým „triviálním vyprávěním“, ale představují výslednici toho, co jim předcházelo; jakýsi úběžník, do něhož se perspektiva celého románu sbíhá. Jsou bezprostředním vyvrcholením minulosti a výše uvedený citát nemá v podstatě jinou funkci, než aby je v této roli potvrdil. Minulost byla taková a taková, budoucnost bude vypadat tak a tak, a my nyní věnujme zvláštní pozornost jednomu konkrétnímu úseku, přesně danému historickému okamžiku, který nám v tomto celkovém kontextu autor speciálně označil.

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

I.

První okruh letopočtů je, jak už jsme uvedli, spjatý se spisovatelem Derekem Heartfieldem (1909–1938), kterého vypravěč označuje za svůj velký literární vzor. Říká výslovně, že se od něj naučil o psaní „téměř vše“.²⁷ Rozvoj informačních technologií už dnes definitivně umožnil poznat,²⁸ co dřívejším generacím laických čtenářů v době před nástupem internetu snad ještě mohlo zůstat utajeno: Derek Heartfield je Murakamiho autorský konstrukt, čistě fiktivní postava a ve skutečnosti žádný spisovatel toho jména nikdy neexistoval.²⁹ Jde tedy v každém případě o postavu, která je sice smyšlená, zároveň si však autor dává značnou práci³⁰, abychom ji jako čtenáři pokud možno považovali za reálnou (nebo aby ji za reálnou považovali tehdejší japonští čtenáři, o nichž se patrně v roce vydání románu dalo s velikou pravděpodobností předpokládat, že se v amerických spisovatelích šestákových románů budou orientovat jen velmi špatně).

27 KUK, s. 9.

28 Jediná podstatná informace, která je na internetu o Dereku Heartfieldovi k dispozici, se nachází na adrese <https://ja.wikipedia.org/wiki/デレク・ハートフィールド>, v anglickém jazyce pak na adrese https://en.wikipedia.org/wiki/Hear_the_Wind_Sing. Oba odkazy se vztahují k románu KUK.

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

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

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

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

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

- **1909:** Narození Dereka Heartfielda v Ohiu.
- **1930:** Derek Heartfield začíná svůj „marný spisovatelský boj“.
- **1931:** Derek Heartfield píše rychlostí 70 tisíc slov měsíčně.
- **1932:** Derek Heartfield píše rychlostí 100 tisíc slov měsíčně.
- **1930–1938:** Derek Heartfield vydává povídkovou sbírku *Studně Marsu* (o maršanech – větrných bytostech žijících mimo čas a o bezvýchodnosti pokusů poučit se ze zkušeností). Rovněž také vydává svůj nejúspěšnější, 42 dílný cyklus *Dobrodruh Word*.
- **1936:** Derek Heartfield vydává dílo *Co je špatného na tom cítit se dobře?*, kde se zamýšlí nad psaním. To je prý záležitostí udržování odstupu.
- **1937:** Derek Heartfield vydává svou nejserióznější práci, *Jeden a půl oběhu okolo duhy*.
- **1938:** Derek Heartfield píše tempem 150 tisíc slov za měsíc. Umírá mu matka, na niž je fixován.
- **1938, červen:** Derek Heartfield skáče z vrcholku Empire State Building s deštníkem v ruce a portrétem Hitlera pod paží. Je pohřben v rodném městě v Ohiu.

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

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

čtenářské setkání s tímto spisovatelem a následně i svou cestu do USA za účelem návštěvy Heartfieldova hrobu.

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

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

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

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

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

31 KUK, s. 8.

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

33 KUK, s. 9.

mu věrný i v celém svém dalším (nejen) románovém díle, které po KUK bude následovat.

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

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

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

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

Jak se v příběhu dočteme dále, studny zřejmě před desítkami tisíc let vykopali marťané, všechny ovšem tak, aby se dokonale vyhýbaly pramenům vody. Nikdo z jejich pozemských objevitelů neví, proč tyto studny marťané hloubili. Konstrukce studní dává tušit vysokou úroveň marťánské civilizace. Kromě těchto studní už ovšem po marťanech na povrchu Marsu není ani stopy a nenajdou se žádné jiné hmotné památky.

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

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

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

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

Třetí „heartfieldovská“ kapitola, kapitola 40, kterou celý román končí, nám o Dereku Heartfieldovi přináší hlavně informace biografického rázu plus nejruznější další, poměrně banální údaje (co měl Derek Heartfield rád a co ne, že vlastnil rozsáhlou sbírku střelných zbraní atd.), a k tomu i provokativní sdělení, že některá díla tohoto spisovatele prý byla dokonce přeložena do japonštiny. Zásadním smyslem kapitoly ovšem evidentně je, že se z ní dozvídáme většinu toho, co nám Murakami v románu sdělil o Heartfieldově životě a díle a co jsme si už uvedli výše při popisu první ze tří částí časové osy. A až zde, na samém konci vyprávění, se také dozvíme datum Heartfieldova narození, které nám umožní výpočtem zjistit, že se tento autor dožil devětatvaceti let. Což je podstatný údaj, protože pouze o kapitolu dříve se nachází také informace o vypravěčově datu narození a údaj o tom, že je mu rovněž devětatvacet let, který, jak můžeme zjistit

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

srovnáním ostatních dat, jež máme k dispozici, se vztahuje právě na ten okamžik v jeho životě, kdy se sám po překonání autorské tvůrčí krize dává do sepisování svých vyprávění.³⁵ Jde již o druhý časový údaj v pořadí, který se u Dereka Heartfielda a vypravěče přesně shoduje a naznačuje tak mezi těmito dvěma postavami možnou souvislost; například tu, že by Derek Heartfield mohl být už zmíněným vypravěčovým alter egem, popřípadě jedním z několika takových alter eg.³⁶

Konečně zcela posledním místem, kde je Heartfieldovo jméno v románu zmíněno, je dovětek, datovaný do května 1979, v němž se Murakami (tentokrát pod svým vlastním jménem³⁷) na samém konci vkládá do hry a přináší doslova na poslední chvíli ještě další (a opět prokazatelně nepravdivou) verzi Heartfieldovského příběhu. Tvrdí, že na Heartfieldovy knihy narazil v roce 1967 v rodném Kóbe v antikvariátu a že byl následně Heartfieldem velmi ovlivněn, dokonce natolik, že by se, nečíst Heartfielda, jako spisovatel ubíral zcela jinou cestou, než se nakonec vydal.³⁸ V závěru dovětku pak Murakami popisuje, jak se mu na základě informace obsažené v dopise od předního a jediného (a rovněž fiktivního) heartfieldovského badatele jménem Thomas McClure podařilo nalézt Heartfieldův hrob, když se speciálně za tímto účelem vypravil do USA do Ohia. Na hřbitově, kde si pak prý nakonec „lehl na záda do trávy a se zavřenýma očima poslouchal skřivany zpívající na květnovém nebi“, se v něm nakonec zrodil úmysl napsat *Poslouchej, co zpívá vítr*.³⁹ Zcela na samém konci dovětku pak ještě Murakami uvádí bibliografické údaje fiktivní McClureovy monografie věnované životu a dílu Dereka Heartfielda jako údajného zdroje, ze kterého čerpal Heartfieldovy životopisné údaje.

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

Kijoto Imai⁴⁰ v hesle věnovaném KUK v *Encyklopedii děl Haruki Murakamiho* uvádí v této souvislosti jednak názor amerikanisty a filmového kritika Jošikiho

35 KUK, s. 7, 8 a 148.

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

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

38 KUK, s. 153.

39 KUK, s. 153.

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

Hatanaky, který (na základě podobnosti životopisů) za předobraz Dereka Heartfielda považuje Roberta Erwina Howarda, autora slavných příběhů o Barbaru Conanovi, jednak i názor literárního kritika Hisaiho Cubakiho, který (na základě popisu díla) soudí, že Murakami psal postavu Dereka Heartfielda podle Howarda Phillipse Lovecrafta, autora sci-fi a hororové literatury. I jen povšechné přečtení běžně přístupných informací o obou zmíněných amerických autorech⁴¹ nás dokáže přesvědčit, že na obou uvedených názorech je mnoho pravdy a Derek Heartfield by docela dobře mohl být kombinací Lovecrafta a Howarda. Proč to ale Murakami otevřeně nepřiznává a nepíše místo o Heartfieldovi o Lovecraftovi a Howardovi zároveň? Zvláště pokud neváhá na jiném místě v textu uvádět i jména reálně existujících autorů jako jsou Fitzgerald a Hemingway? Mohl by přece docela dobře napsat, že v mládí sehnal v antikvariátu díla Lovecrafta a Howarda a že ho zásadně inspirovala v tvorbě a v tomto duchu pak bez problémů pokračovat v celém románu.

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

- Spisovatel Derek Heartfield vytvoří rozsáhlé literární dílo.
- Heartfieldovo dílo se dostane do Japonska, kde se dostane do rukou pozdějšímu vypravěči románu *Poslouchej, co zpívá vítr*. (Tento vypravěč má rysy, které umožňují interpretovat postavu Dereka Heartfielda jako jeho alter ego).
- Heartfieldovo dílo zásadním způsobem inspirovalo vypravěče k sepsání knihy *Poslouchej, co zpívá vítr* a pomůže mu překonat tvůrčí krizi.
- Součástí Heartfieldova díla je kniha *Studně Marsu*, která má pro vypravěče románu natolik velkou důležitost, že ji jako jedinou z Heartfieldových knih obšírně cituje ve svém vlastním vyprávění.
- Haruki Murakami se v autorském dovětku přiznává, že jej Heartfieldovo dílo zásadním způsobem inspirovalo k napsání *Poslouchej, co zpívá vítr* a velmi ho ovlivnilo v literární tvorbě. Svou knihu nazývá podle klíčového výjevu z knihy *Studně Marsu*. (Vzhledem k tomu, že víme, že je Heartfield ryze fiktivní postavou to znamená, že se zde vlastně Murakami ztotožňuje se svým vypravěčem.).

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

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

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

II.

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

- **1929** (cca): narození Džeje, Číňana, který se později stane provozovatelem baru, ve kterém na prázdninách v rodném městě bude chodit popíjet vypravěč příběhu.
- **1941** (?): Myšákův původně nemajetný otec si těsně před vypuknutím války kupuje chemickou továrnu, v níž začíná vyrábět pochybnou, zcela nefunkční mast proti hmyzu, kterou pak se ziskem dodává japonské armádě válčící v tropických oblastech.
- **1945, září**: Myšákův otec začíná svou mast proti hmyzu prodávat jako doplněk výživy. Složení masti se nemění.
- **1945, 4. 9.:** Dva dny po konci války umírá druhý vypravěčův strýček v Šanghaji šlápnutím na minu, kterou sám položil.
- **1950–1953:** korejská válka. Nad rodným městem létají americká letadla a v přístavu kotví americké lodě.
- **1953, 27. 7.:** končí korejská válka. Myšákův otec začíná doplněk výživy prodávat pro změnu jako čisticí prostředek pro domácnost. Složení produktu se opět nemění.

Pouhých šest letopočtů, ale ukrývají se za nimi rodinná dramata. Zde se už, v příkrém rozporu k předchozímu konstruování osobnosti neexistujícího spisovatele, dostávají ke slovu odkazy, vztahující se k událostem z historicky skutečné

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

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

Rodina vypravěčova kamaráda Myšáka je zatížena ještě mnohem hůře. Myšákův otec, v textu popisovaný jako velice bohatý člověk, který svému synovi může dopřát naprosto cokoli, přišel ke svému bohatství morálně závadným způsobem coby několikanásobný válečný spekulant a jeho syn se s tímto stavem věci bude vyrovnávat ještě ve dvou následujících románech.⁴³ Že ho taková situace zřejmě velmi trápí je patrné už jen z toho, že se jeho postava v KUK poprvé objeví na scéně v momentě, kdy na samém začátku knihy ve třetí kapitole hlasitě nadává u piva na „bohaté lidi, kteří nemusí přemýšlet“.⁴⁴

Do téhož okruhu příběhu spadá ještě postava Džeje. Prezdívá se tak čínskému barmanovi, v jehož podniku se vypravěč a Myšák scházejí na pivo. O Džeji se

42 Mohlo by se zdát, že zde přikládáme přílišný význam pouhému marginálnímu detailu děje. U Murakamiho (jak ostatně ještě uvidíme v příbězích samotných protagonistů KUK) se ovšem klíčové informace skutečně velmi často skrývají v „pouhých“ detailech (které je nutno skládat do celkového kontextu), ne-li rovnou tzv. „mezi řádky“. Čím důležitější záležitost, tím více „mimořadně“ je zmíněna, chtělo by se až říci. Tematika přesahu válečných událostí do života následujících generací se navíc (jak také ještě uvidíme) objevuje – rozvedená do rozsáhlejší formy – i v mnoha dalších dílech: HMB, NDK a v některých povídkách, jako například *Tony Takitani* nebo *Pomalá loď do Číny*.

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

44 KUK, s. 13.

toho v KUK příliš nedozvíme (více informací nám o něm Murakami poskytne až v následujících románech, PB a HMB); pouze to, že je původem Číňan, provozuje ve vypravěčově rodném městě bar, ve své rodné zemi už velice dlouho nebyl a že by se tam ještě rád podíval.

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

「僕の叔父さんは中国で死んだんだ。」

「そう．．．．．。色んな人間が死んだものね⁴⁵。（中略）」

„Můj strýček v Číně zahynul.“

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

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

Válečná minulost Japonska je téma, které se v Murakamiho literární tvorbě, jak románové, tak povídkové, dá vysledovat vcelku bez obtíží. Nikdo je patrně nepřehlédne u románu, jako je například NDK (*Kronika ptáčka na klíček*), lze je snadno odhalit i v HMB (*Hon na ovci*). Je ovšem hodno pozornosti, že se toto téma objevuje už zde v KUK coby v prvním Murakamiho literárním díle vůbec⁴⁶ a že je už zde zpracováno s přístupem, který se v pozdějších románech a povídkách v zásadě nezmění a který je pro Murakamiho typický. Murakami se jím otevřeně staví proti obvyklému japonskému přístupu k této dějinné kapitole a na Japonsko za druhé světové války vždy zásadně pohlíží jakožto na agresora, nikoli jako na oběť. Vypravěčův strýček se

45 KUK s. 146.

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

v Číně neocitl jen tak „na výletě“, ale pokládal tam miny. Myšákův otec založil na válce svůj obchodní úspěch a velice zbohatl. Prvnímu z nich se jeho počínání stalo osudným, druhý si vysloužil přinejmenším ve vlastní rodině kritiku a opovržení.

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

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

A dále podotýká:

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

Na podobné skrývání se a předstírání, že je minulost vymazána, pak v zásadě narazíme i tehdy, pokud nás bude zajímat, jakým způsobem jsou válečné události reflektovány v díle japonských myslitelů. Je nevděčným a namáhavým úkolem pokoušet se v Japonsku dopátrat práce či knihy, která by snesla byť i jen dílčí srovnání s Jaspersovou *Otázkou viny*. Proč ale? Je to proto, že, jak se zdá plynout z díla badatelů a znalců zabývajících se japonskou společností a etikou, je japonské tradiční pojetí nejen viny a etiky,⁴⁸ ale i celého času a prostoru⁴⁹ natolik odlišné od

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

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

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

západního, že je pak válečná reflexe v tradičním modu myšlení bezmála nemožná a Jaspersův přístup postrádá v Japonsku smyslu? Musí si skutečně japonští myslitelé z nouze vypomáhat cizími koncepty?

Po přečtení dalších doplňujících materiálů, zejména studie Iana Buruma *The Wages of Guilt*, zabývajících se nejrůznějšími aspekty německého a japonského přístupu k vlastní válečné minulosti, se ale naštěstí situace začne jevit o něco jasněji. Jak Buruma přesvědčivě ukazuje, není vůbec hlavním problémem japonské reflexe odlišná japonská myšlenková tradice, ale současná celková japonská politicko-společenská atmosféra, jejíž kořeny sahají do doby právě po skončení druhé světové války. Japonská válečná reflexe vůbec „netroskotá“ na úskalích odlišného myšlení v tom smyslu, že by Japonci neznali to, čemu říkáme výčitky svědomí a pocity viny, nebo že by žili v jiném pojetí času v neustálé přítomnosti, kde „zítra povane zítřejší vítr, jiný než dnes“, a „včerejšek už dávno odplaval po vodě“.⁵⁰ Buruma dochází k závěru, že japonská reflexe války troskotá na své politické nepohodlnosti pro systém, který v Japonsku po prohrané válce vzniknul se zásadním přispěním USA. Císař, jemuž jakožto nejvyššímu symbolu Japonska za války podléhali v podstatě všichni Japonci, a jehož jménem se veškeré válečné japonské akce odehrávaly, byl z politických důvodů zproštěn USA jakékoli odpovědnosti (Karl Jaspers by tu zřejmě mluvil o vině vítězů) a ponechán na svém místě, spolu se silným omezením vlivu japonské levice. To položilo základy současné situaci, kdy si japonskou tradici v podstatě uzurpují pro sebe političtí konzervativci, kteří v jakýchkoli pokusech o reflektování války (učebnice dějepisu či veřejná vystoupení pamětníků pro Japonsko nelichotivých válečných událostí jako nankingský masakr atd.) vidí právě ohrožení japonských tradic jakožto základu národní identity, reprezentovaného císařem. Jádrem sporu tu přitom vůbec není to, zda se události jako nankingský masakr staly nebo nestaly, jelikož „celé Japonsko zná pravdu, ale nesmí ji otevřeně říct“,⁵¹ pouze se o nich jakožto nelichotivých nemluví, aby bylo zachováno dekorum, a Japonsko mohlo nadále oficiálně utužovat obraz sebe sama jako asijské oběti svržení atomové bomby bílými agresory, a jako zapřísáhle pacifistického státu, který se zřekl pro věčné časy válčení. Znalci japonských kulturních tradic by mohli namítat, že je to právě takové formální dekorum („tvář“), na jehož vnitřním obsahu nezáleží, ale jež je nutno zachovat, které je jedním ze základních principů japonského chování. Ian Buruma tu mluví spíše o nedospělosti, o útěku Japonska před vlastní minulostí, svědčícím o vývojovém ustrnutí japonské společnosti ve 40. letech 20. století, kdy byl slibný náběh k širší válečné reflexi, v níž velká část japonské společnosti doufala, nakonec z politických důvodů uměle zastaven. Od té doby tedy vládne napětí mezi snahami oficiálních, konzervativních kruhů zachovat dekorum japon-

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

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

ské identity, reprezentované císařem (tedy v podstatě revidovat historii) a menšinovými snahami oponentů (především na marxismu stavějící levice, pacifisté, buddhisté, křesťané⁵² ale, jak ukazuje Buruma, i osoby „bez příslušnosti“, „pouze“ odhodlané z nejrůznějších důvodů nerezignovat na pravdu, jíž se dopátraly v pozadí onoho „zachovávaného japonského dekora“. Murakamiho texty pak, co se zmínek o válečných událostech týká, řadí svého autora vždy spolehlivě na onu menšinovou a opoziční stranu pomyslné barikády.

III.

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

III a/P

Shrnutím přesně datovatelných událostí, které jsou v textu přiřazeny k osobě vypravěče (jejich řetězec začíná vypravěčovým narozením 24. 12. 1948) lze sestavit následující souhrn jeho hlavních životních událostí.

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

Ani o vypravěčově dětství se nedozvídáme o mnoho více než pouhé útržky navenek triviálních informací. Z dostupných informací lze zjistit, že býval velice tiché dítě, které téměř nepromluví slova (což se jako zázrakem změnilo po jeho

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

čtrnáctých narozeninách na sklonku roku 1962), že měl v roce 1963 své první rande a že si v létě téhož roku léčil „kožní nemoc v rozkroku“ (což byl zároveň okamžik, kdy mu jeho strýc věnoval knihu Dereka Heartfielda).

To hlavní a nejdůležitější, co se o etapě vypravěčova života před rokem 1970 můžeme v textu románu dozvědět, jsou sdělení o jeho vysokoškolském studiu. Zmiňuje za prvé, že studuje biologii (a dělá přitom pokusy s kočkami, kterých už během svého výzkumu zabil celých 36,⁵³ což je fakt, za který se stydí a například před svou nadějnou známostí jej zcela zatají), za druhé nám poskytuje informaci, že se během vysokoškolského studia (od dubna 1967) aktivně zúčastnil protestních demonstrací a studentských stávek a přišel přitom o zub, který mu vyrazil nějaký policista. Za třetí se konečně dozvíme, že v letech 1966 až 1969 zažil celkem tři nevydařené vztahy se třemi různými dívkami, na něž pak během prázdnin 1970 vzpomíná.

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

O této kapitole svého života nás vypravěč informuje opět jen velice kuse – vzhledem k datu vydání románu roku 1979 mohl jeho autor jistě při psaní ještě předpokládat, že jeho tehdejší, vesměs japonští čtenáři budou mít o těchto událostech široké povědomí a patrně také nemalé vlastní přímé zkušenosti. Čtenářům nejaponským však nemusí být ze stručné zmínky vůbec jasné, co pro studenty, kteří se koncem šedesátých let do bouřlivých protestů na japonských univerzitách aktivně zapojili, jejich účast znamenala a proti čemu konkrétně protestovali. Nelze plně pochopit, natož pak docenit charakter myšlenkového světa protagonistů Murakamiho prvotiny (o jeho dalších románech ani nemluvě), pokud si nepřiblížíme události, kterými v šedesátých letech prošli nejen oni, ale především sám jejich autor, Haruki Murakami.⁵⁴

Velice výstižné shrnutí a výklad událostí odehrávajících se mezi studenty japonských univerzit na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století přináší japonský sociolog Eidži Oguma⁵⁵ ve svém obsáhlém článku⁵⁶ věnovaném tomuto období japonských dějin. Ogumův výčet událostí a následné hodnoce-

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

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

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

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

ní celého období jsou natolik podnětné a ilustrativní nejen pro rozbor příběhu KUK, ale i pro pochopení jednání protagonistů celého dalšího Murakamiho románového komplexu, že bude nejlépe, když si zde uvedeme obsah článku alespoň v hlavních bodech.

Prvopočátky celé záležitosti vidí Oguma v událostech roku 1960, kdy došlo k neúspěšným studentským protestům proti ratifikaci bilaterální Japonsko-americké bezpečnostní smlouvy.⁵⁷ V čele těchto protestů stáli radikálové vystoupivší z Komunistické strany Japonska, kterým se podařilo dostat pod svou kontrolu tzv. *Zengakuren*,⁵⁸ krajně levicovou japonskou studentskou organizaci. Ta se po neúspěchu protestů z roku 1960 rozštěpila na dílčí, navzájem znesvářené frakce, takzvané sekty. Popularita levicových hnutí i stran ve společnosti nadále klesala, mimo jiné i v důsledku japonského hospodářského růstu a pod vlivem událostí diskreditujících v očích veřejnosti marxismus (potlačení maďarského povstání v roce 1956 a pošlapávání lidských práv v SSSR).

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

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

Do tohoto ovzduší pak jako příslovečná jiskra do sudu střelného prachu padly barevné filmové záběry, které odvysílala japonská televize v celostátním přímém přenosu z demonstrace jedné ze sekt *Zengakurenu* na letišti Haneda. Tam při

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

58 全学連 je zkratkou pro *Zen-Nihon gakusei džiči kaisó rengó* (全日本学生自治会総連合), „Celojaponský svaz studentských samospráv“.

protestech proti odletu tehdejšího japonského předsedy vlády Eisaku Satóa do Jižního Vietnamu přemohla skupinka studentských aktivistů, vyzbrojených stavařskými helmami a dřevěnými tesařskými latěmi, policejní jednotky, které ji měly rozehnat. Jeden ze studentů byl při demonstraci zabit a frakce *Zengakurenu* zaznamenaly masivní vlnu zájmu o členství, především z řad mladých studentů a dělníků, kteří se v roce 1960 ještě nemohli zúčastnit protestů proti Bezpečnostní smlouvě. 21. října 1968 pak v rámci takzvaného Mezinárodního protiválečného dne došlo k proslulé rozsáhlé demonstraci, při níž davy sympatizantů frakcí *Zengakurenu* zdemolovaly stanici Šindžuku, jeden z největších nádražních komplexů v Tokiu.

Několik měsíců před těmito událostmi, v červnu 1968, začaly zároveň na dvou největších japonských vysokých školách, Tokijské univerzitě a Univerzitě Nihon, vznikat studentské výbory zvané *Zenkjótó*.⁵⁹

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

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

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

59 全共闘 je zkratkou pro *Zengaku kjótó kaigi* (全学共闘会議), „Výbory společného boje studentů“.

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

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

Samotné frakce *Zengakurenu* a nejradikálnější ze studentů i v této chvíli ještě upínali naděje k nadcházejícímu roku 1970 (v němž na den 19. 5. připadlo nové ratifikování Bezpečnostní smlouvy s USA na dalších deset let, což automaticky znamenalo nutnost alespoň formálního projednání celé záležitosti japonskou vládou, a tedy i příležitost k demonstracím.⁶¹ Rozehnání studentského hnutí policií koncem roku 1969 však pro podobné plány znamenalo čáru přes rozpočet. Rovněž i pochopení veřejnosti pro studenty rapidně pokleslo, jednak díky tomu, že se prudce zvyšovala životní úroveň, jednak také proto, že si studentské hnutí po obsazení kampusů nedokázalo stanovit konkrétní cíle a vytvořit jakoukoli nosnou vizi do budoucnosti. O nevyhraněnosti hnutí svědčí i fakt, že mezi jeho účastníky nabyl značné popularity⁶² i spisovatel Jukio Mišima⁶³, proslulý svými pravicovými názory a stojící tedy na zcela opačné straně než hnutí *Zenkjótó*.

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

Odpor studentů ke „konzumní společnosti“ a „akademicko-industriálnímu komplexu“ rovněž vedl ke kritice probíhající války ve Vietnamu, ze které Japonsko profitovalo, podobně jako už dříve z amerických vojenských operací v Koreji, jakkoli byly nyní zisky menší. Došlo zde snad vůbec poprvé k tomu, že obyvatelé

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

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

63 Murakami jej v té souvislosti zmiňuje v samém závěru první kapitoly románu HMB (díl I, kapitola 1, s. 18) nazvané příznačně „25. 11. 1970“ (datum Mišimovy smrti) a popisující deziluzi z krachu hnutí *Zenkjótó*.

Japonska otevřeně nahlíželi na svůj stát jakožto na agresora a dospěli tak nově i k obecnější reflexi války ve své nedávné historii.

Naprostý závěr historie studentských bouří pak nastal v době po roce 1970 (kdy byla Bezpečnostní smlouva v květnu bez problémů ratifikována a většina studentů se vrátila do stavu politické apatie). Nejradikálnější a nejvytrvalejší extrémisté vytvořili takzvanou Frakci Rudé armády, která, vystavená neustálému tlaku stále lépe vyzbrojené policie, začala obhajovat nutnost ozbrojené revoluce. Tu ovšem nebylo v Japonsku za stávající situace možné uskutečnit, a proto ve Frakci Rudé armády došlo k rozkolu, kdy někteří členové unikli do zahraničí (část uneseným letadlem do Severní Koreje, část se na Středním Východě přidala k palestinským bojůvkám), a zbytek se v Japonsku spojil s dalšími ozbrojenými frakcemi a utvořil takzvanou Spojenou Rudou armádu. V únoru 1972 nakonec došlo k finálnímu střetu s policií v prefektuře Nagano, kdy ve skupině Spojené Rudé armády, která se v horách nejprve skrývala před policejním pronásledováním, došlo po sporech o vedení ke krvavé vnitřní čistce,⁶⁴ po níž bylo osm členů hnutí zadrženo policií a zbylých pět obsadilo 19. 2. pod horou Asama poblíž Karuizawy místní horskou chatu, v níž se zabarikádovali a manželku jejího správce vzali jako rukojmí. Chata byla následně obležena policií, která po několikadenním vyčkávání nakonec na objekt obsazený povstalci 25. 2. zaútočila a po vleklých a náročných bojích jej za použití vodních děl a demoličních strojů dobyla, vystavena palbě ze střelných zbraní. O obléhání horské chaty Asama se průběžně informovalo v médiích a závěř bojů dokonce nepřetržitě vysílala japonská televize NHK v přímém přenosu, což také znamenalo definitivní konec jakýchkoli sympatií, které snad ještě mohla veřejnost, jakož i ještě zbylí aktivisté, chovat k pozůstatkům studentského hnutí a radikální levici vůbec.

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

64 Tato událost je Murakamim zmiňována (v pokřivené verzi románového paralelního světa mediálních dezinformací jako *přestřelka u jezera Motosu*) v IQ84 (díl I, kapitola 9, s. 191–192), kde ji Murakami dává do souvislosti s následným vznikem náboženské sekty, hrající v příběhu jednu z hlavních úloh.

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

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

Nikdy mě neužili na to, abych vstupoval do nějakých skupin a něco tam podnikal s ostatními, a tak jsem se ani nepřipojil k žádné názorové frakci, studentské hnutí jsem ale v zásadě podporoval a sám za sebe pro něj také dělal všechno, co bylo v mých individuálních silách. Názorové rozdíly mezi jednotlivými frakcemi se ale prohlubovaly a ve chvíli, kdy tyto takzvané *vnitřní rozbroje* začaly zcela nepokrytě přinášet lidské oběti (dokonce i přímo v naší třídě na literární fakultě byl zavražděn jeden z apolitických studentů), jsem, tak jako většina studentů, ztratil o zmíněném hnutí veškeré iluze. Něco s ním bylo špatně a v nepořádku. Scházela mu zdravá představivost. Měl jsem takový dojem. A pak, když konečně ty prudké bouře ustaly, zůstala po nich ve mně jen hořká pachut' beznaděje. Ať mělo hnutí sebesprávnější slogany a přinášelo sebekrásnější poselství, šlo pouze o prázdná slova, pokud duševní síla, která za nimi stála, nebyla silou morální. Přesně to jsem tehdy poznal na vlastní kůži a dodnes si to nedám vymluvit. Ano, slovo má sílu. Ta síla ale musí být správnou, anebo alespoň spravedlivou silou. Slova si nesmí začít žít vlastním životem.“⁶⁵

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

Snad každý z účastníků hnutí, který bral svou účast na něm poutivě, patrně tehdy stanul před podobným rozčarováním – a s ním i před nutností bilancovat a ptát se sám sebe, co dál.⁶⁶ O Murakamim je známo, že nakonec, na rozdíl od jiných dřívějších aktivistů, „nenechal slova žít si svým vlastním životem“ a nepřel své dosavadní přesvědčení tím, že by se nechal snadno zaměstnat u některé z velkých japonských firem, ale zkusil se postavit na vlastní nohy.

65 Murakami, Haruki. *Šokugjó tošite no šósecuka (Spisovatel jako povolání)*, Tókjó: Switch Press, 2015, kapitola 2, s. 36 a 37.

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

„Jelikož se mi hnusilo jít si hledat práci do nějaké firmy (vysvětlovat, proč se mi to hnusilo, by taktéž bylo nadlouho (sic!), a proto to opět s dovolením vynechám), rozhodl jsem se otevřít si vlastní podnik.“⁶⁷

A byla to patrně také tato věrnost vlastnímu přesvědčení, jež jej nakonec přivedla ke psaní, ve kterém debutoval právě románem KUK, popisujícím jedno navenek nudné léto roku 1970, v němž se v rodném městě sejdou na prázdninách dva kamarádi, kteří se v Tokiu předchozího roku zúčastnili demonstrací. Sám autor popisuje počátky své spisovatelské dráhy značně anekdoticky a uvádí, patrně naschvál, čtenáře na falešnou stopu historikou, že úmysl psát dostal „zničehonic“, když se v dubnu 1978 šel podívat na baseballový zápas.⁶⁸ Pokud si ale dáme dohromady časová data, týkající se historie studentských bouří s údaji té části příběhu KUK, která se týká Dereka Heartfielda, připomeneme si, že se zde vyprávěč zmiňuje, že se o sepsání událostí z léta 1970 pokouší „marně a s námahou už celých osm let strávených nasloucháním jiným lidem“. A také, že pro něj psaní představuje terapii, kterou jsme shrnuli v následující větě: „Abych zachránil sám sebe, musím „bojovat slovy“ a mou metodou je zprostředkování informací.“

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

Sám vyprávěč se přitom o tomto prožitku zmiňuje v textu jen velmi kuse, odtažitě a téměř s nechutí. Až ve třetině knihy, v kapitole 12, se z dialogu, který vede po telefonu s hlasatelem rádia,⁶⁹ odkud mu zavolají kvůli možnosti vyhrát tričko, můžeme vůbec dozvědět, že je vyprávěči dvacet jedna let, studuje na vysoké škole biologii a z těchto údajů si (na základě znalosti systému japonských vysokých škol) vyvodit, že je zrovna v posledním ročníku studia. V kapitole 19 se vyprávěč letmo zmíní,⁷⁰ že byl poblíž nádraží Šindžuku v době, kdy se tam konala „největší demonstrace“ a v kapitole 22 pak na pár řádcích⁷¹ vypráví přítelkyni, že se zúčastnil demonstrací a stávek a dodává, že mu přitom policista vyrazil zub. Dívka se jej ptá, jestli vůči tomu policistovi cítí pomstychtivost, což vyprávěč popře a poté, co se dívka následně zeptá, zda tedy jeho vyražený zub měl nějaký smysl, vyprávěč popře i to, čímž je téma smeteno ze stolu jak v rozhovoru, tak i ve vyprávěčově vyprávění samotném. Jako by pro něj celé téma ani nebylo zvlášť důležité. Anebo jako by se ostýchal používat slova, která se nakonec mohou ukázat prázdnými.

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

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

69 KUK, s. 58.

70 KUK, s. 73.

71 KUK, s. 88.

Mnohem větší pozornost a prostor věnuje popisu svých tehdejších vztahů jakožto záležitostí, které prázdné nejsou a ve kterých se může jako člověk projevit s větší opravdovostí než na demonstracích, z nichž mu nakonec zbyla jen hořká pachuť. Podívejme se na ně nyní blíže.

- 1) Vypravěč se v roce 1966 seznamuje na vyšší střední škole se spolužačkou. Oběma je sedmnáct let. Jejich vztah je velmi „tělesný“ a oba se zároveň domnívají, že jeden druhého „velice milují“. Několik měsíců poté, co v březnu 1967 středoškolská studia završí a vypravěč odchází studovat do Tokia na univerzitu biologii, se oba rozcházejí ze zcela triviálního důvodu a už se pak víckrát nesečkají. Vypravěč na dotýcnou občas vzpomíná za nocí, kdy nemůže spát.
- 2) S druhou dívkou se vypravěč seznamuje za „nejbouřlivější demonstrace na Šindžuku“.⁷² Dívka patří mezi hippies, nemá kam jít a nemá žádné peníze. Uvažuje, že by se nechala zatknout policií, aby o ni bylo aspoň nějak postaráno. Vypravěč ji raději přemluví, ať jde bydlet k němu. Dívka s ním týden žije, během té doby ale nepromluví skoro ani slovo a nic mu o sobě neprozradí. Pak jednoho dne zmizí beze stopy a nechá po sobě pouze vzkaz naznačující, že jí je vypravěč nesnesitelně protivný.
- 3) V roce 1969 se vypravěč v univerzitní knihovně seznamuje se svou třetí dívkou, studentkou francouzštiny. Dívka během vztahu pronese nelichotivý komentář o tom, že vypravěč spatřuje smysl své existence pouze ve svém pohlavním orgánu. Také vypravěči prorocky sdělí, že se na univerzitě ocitl výhradně proto, aby mu mohlo být dáno znamení shůry. V říjnu 1969 se mezi ní a vypravěčem odehraje rozhovor, kdy se jej dívka zeptá, zda si ji chce vzít, zda ji má rád a na další záležitosti ohledně vývoje jejich vztahu. Vypravěč jí na vše odpoví kladně, dívka jej ale vzápětí označí za lháře. Vypravěči celá scéna utkví pevně v paměti (čímž autor dává najevo, že je velmi významná) a když si ji pak po delším čase opět vybaví, přiznává sám sobě, že tehdy opravdu lhal, ovšem „jen v jedné jediné věci“. V půli března 1970 pak spáchá třetí vypravěčova přítelkyně sebevraždu – oběsí se v houští poblíž univerzitního tenisového kurtu. Její tělo najdou po čtrnácti dnech, počátkem dubna, kdy začíná nový školní rok.

Celková bilance jeho tří vztahů tedy pro vypravěče vyznívá vysloveně nelichotivě. První zachází na nedostatek skutečného vzájemného pochopení, končí vypravěčovým odchodem z rodného města do Tokia a zanechá ve vypravěči výčitky svědomí. Druhý následně ukazuje vypravěče jako „protivného člověka“, od kterého po pouhém týdnu uteče i dívka, která nemá, kam by jinam šla. Třetí vztah dokonce končí tragédií – dívka v jeho průběhu označí vypravěče za sobce, který

⁷² V textu nedatováno, soudě ale podle celkového časového kontextu se s největší pravděpodobností jedná o Ogumou zmiňovanou masovou demonstraci 21. 10. 1968 konanou v takzvaný Mezinárodní protiválečný den.

bere ohledy jen na vlastní potěšení a on jí pak v zásadní chvíli vztahu zalže, po čemž následuje dívčina sebevražda. V textu není přímo vysvětleno, jaká je mezi jeho lži a sebevraždou dívky přesně souvislost a v čem přesně zalhal, jsou to nicméně dvě události, postavené Murakamim na časové ose příběhu v chronologické posloupnosti.

Z časového údaje, který je uveden (polovina března) dále vyplývá, že dívka sebevraždu vykonala v době univerzitních jarních prázdnin (které v Japonsku spadají na dobu od konce února do začátku dubna) a tedy v době, kdy vypravěč byl mimo Tokio doma v rodném městě (v závěru kapitoly 28 se krátce zmiňuje, že do rodného města jezdí vždy o jarních a letních prázdninách). Sled událostí je tedy zřejmě tento: vypravěčova lež – dívčina sebevražda ve vypravěčově nepřítomnosti – vypravěčův příjezd do Tokia a zjištění, že je dívka pryč – objevení mrtvé dívky v křoví. Naprosto jisté v každém případě je, že i tento třetí dosavadní vypravěčův vztah už je ve chvíli, kdy je vypravěč doma na letních prázdninách roku 1970, nenávratně u konce (dívka už není naživu). Zbývají pouze dvě možné varianty sledu událostí: Vztah vypravěče a dívky skončil už před dívčinou sebevraždou (rozešli se a nato se dívka zabila), anebo se nerozešli a vztah skončil až dívčinou sebevraždou. To znamená, že vypravěč mohl prožít příběh jen ve variantě: zalhal jsem dívce – rozešli jsme se – dívka se zabila, anebo ve verzi: zalhal jsem dívce – nerozešli jsme se – dívka se zabila, kdy na samém začátku stojí vždy vypravěčova lež a na samém konci pak vždy dívčina smrt. V rámci informací, které jsou k dispozici, tedy volíme pouze mezi otázkou, zda jeho lež vedla k dívčině sebevraždě přímo, anebo s mezistupněm rozchodu. Povšimněme si také, že v textu románu informaci o vypravěčově lži, které se dopustil vůči přítelkyni, dostaneme až jako poslední z celé sekvence⁷³ v kapitole, která začíná slovy:

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

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

73 KUK, kapitola 34, s. 129.

74 KUK, kapitola 34, s. 126–127.

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

mu utkvěla pasáž o inkvizitorovi, jehož spravedlnost je tak věhlasná, že se ti, které má soudit, raději sami zbavují života.⁷⁶

Události, které ve vypravěčově životě předcházejí létu 1970, v sobě tedy skrývají hned dvojí trauma – rozčarování ze studentského hnutí, které zašlo na vlastní nedostatky, a rozčarování ze sebe samého, jakožto ze člověka, který selhal ve chvíli, kdy bylo potřeba rozhodného kroku. Kazuo Kuroko⁷⁷ interpretuje ve své systematické studii⁷⁸ věnované Murakamiho dílům román KUK jakožto první z takzvaných příběhů o ztrátách (*sóšicu no monogatari* 喪失の物語). To ovšem není pro situaci vypravěče KUK nejvýstižnější výraz. Jde sice o ztrátu, ovšem o takovou, u které vypravěč cítí, že na ní má podíl svým jednáním. Výraz „pocit ztráty, o které vypravěč tuší, že ji zavinil vlastním jednáním“ se ovšem nemusíme nijak bát označit přílehavějším termínem „výčitky svědomí“ a tedy, obecněji řečeno, mluvit se vši určitostí o pocitu viny.

III a/M

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

Druhá informace, kterou z té doby o Myšákově máme, je ta, že někdy mezi lety 1967 a 1968 jel se svou přítelkyní do Nary, kde se byli podívat na dávnou hrobku,⁷⁹ přičemž se v textu výslovně říká, že šlo o hrobku dávného císaře. Myšák, o němž již víme, že si těžce bere k srdci svou rodinnou minulost a neprávem nabyté

76 KUK, kapitola 21, s. 82.

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

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

79 Tzv. *kofun* (古墳), mohylové hroby, stavěné v Japonsku od konce 3. do konce 7. stol. n. l. nejvýznamnějším jedincům. Největší z nich, připisované nejvlivnějším vládčům, mají typicky půdorys tvaru klíčové dírky, jsou obehnané vodním příkopem a dosahují délky 200–475 metrů. Jak uvádějí Boháčková a Winkelhöferová, četné rysy těchto mohyl naznačují spojitost s kontinentem, patrně s Čínou nebo Koreou. Viz: Boháčková, Libuše, Winkelhöferová, Vlasta. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama, 1987, s. 37–39.

bohatství svého otce, je už ve chvíli, kdy o zážitku z Nary vypráví, rozhodnutý, že se (jako již třetí z postav, uvedených v knize) bude věnovat psaní, a to naplno jako skutečný spisovatel, a vzpomínku na návštěvu mohyly hodnotí v tomto směru jako jeden z klíčových, formujících zážitků. Kriticky se zmiňuje, jak jej pohled na mohylu zdrtil zcela naddimenzovanými rozměry té stavby (která mu připomínala spíš horu, než hrob hodný toho jména) a jak se následně rozhodl, že chce psát nikoli pro takovéto mohyly, ale pro „žáby, které plavou v jejich vodních příkopech, cikády v letní trávě a pavouky, kteří si staví sítě na plotech postavených okolo“.⁸⁰ Smysl uvedené metafory, ve které Myšák upřednostňuje jako příjemce svého díla bezvýznamné, pomíjivé tvory před staletí přetrvávající architektonickou manifestací organizované státní moci, jistě není třeba dlouze vysvětlovat. Významné konotace⁸¹ s sebou navíc přináší výslovná zmínka, že šlo o hrobku císařskou. Povšimněme si také, že do tohoto kontextu drobných a bezvýznamných tvorů, jako jsou žáby, pavouci a cikády, také výtečně zapadá Myšákova přezdívka.⁸²

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

III b

Jak vyplývá z letopočtů, které nám autor poskytuje v textu, narodili se jak vypravěč, tak Myšák krátce po druhé světové válce (vypravěč 24. 12. 1948, Myšák přibližně v září 1947) a v době letních prázdnin 1970 je tak prvním dvacet jedna, druhému dvacet dva let. Dozvídáme se, že v roce 1967, kdy se seznámili, začali

80 KUK, kapitola 31, s. 115.

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

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

83 KUK, kapitola 31, s. 113.

oba současně studovat vysokou školu, což z roku 1970 dělá, alespoň pro vypravěče, čtvrtý a tedy s velkou pravděpodobností i závěrečný ročník studia⁸⁴ a letní prázdniny, během nichž se setkávají, jsou patrně jeho vůbec posledními. Myšák, jak už víme, školy z vlastního rozhodnutí zanechal po nepříjemných zážitcích s policií. Vypravěč zaujal rezignovaný přístup, na „normalizované“ univerzitě nakonec zůstal a připravuje se své studium završit.

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

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

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

Džejův bar tedy v příběhu KUK funguje jako styčný bod,⁸⁶ jako prostor, ve kterém se setkávají lidé a myšlenky, aby pak mohlo vzniknout něco nového. Důležité,

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

85 KUK, kapitola 3, s. 13–17.

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

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

Vlastní vypravěčova „citová výchova“ začne v románu ve chvíli, kdy mu prostor Džejova baru zprostředkuje setkání s tajemstvím zahalenou postavou neznámé dívky bez malíčku na levé ruce. Tu vypravěč jednoho dne, kdy je v baru sám bez Myšáka, objeví ležet (přiotrávenou alkoholem a s lehčím zraněním na hlavě) na podlaze na toaletách. Nikdo, ani sám Džej, ji v baru nezná a situace je nakonec vyřešena tak, že dívce vypravěč a Džej ošetří zranění a vypravěč ji poté zaveze svým autem⁸⁸ k ní domů. Když se ukáže, že dívka bydlí sama, zůstane u ní přes noc a dává na ni pozor – má svou zkušenost s tím, jak jeden z jeho přátel na otravu alkoholem zahynul.

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

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

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

nevrátil. Vypravěč slíbí přes moderátora dívce, že jí desku vrátí. Jméno spolužačky, které moderátorovi uvede, přesně souhlasí a z rádia mu za tři dny přijde poštou tričko.

Když si vypravěč tričko oblékne, jde se v něm projít do přístavu, kde vzápětí objeví malý obchod gramodeskami. Vejde dovnitř, aby koupil spolužačce desku, kterou jí dluží a několik dalších navíc jako omluvu za to, že ji nechal čekat. V prodejně zjistí, že zde jako prodavačka pracuje dívka bez malíčku, kterou potkal v Džejově baru. Pokusí se ji pozvat na oběd, ale je odmítnut.

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

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

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

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

彼女は下唇を軽く噛んだ。

「何故いつも訊ねられるまで何も言わないの？」

「さあね、癖なんだよ。いつも肝心なことだけ言い忘れる」

「忠告していいかしら？」

「どうぞ」

「なおさないと損するわよ」

Začala si trochu kousat dolní ret.

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

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

„Můžu ti dát jednu radu?“

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

„Posluž si.“

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

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

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

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

Vypravěč jde nakonec s dívkou domů a nocuje u ní. K ničemu ale mezi nimi nedojde. Dívka mu vysvětluje, že právě prodělala interrupci. Tvář toho, s kým otěhotněla, si už vůbec nevybavuje. Vypravěč se pokusí vybavit si tvář své třetí přítelkyně, ale také se mu to nedaří. Utěšuje dívku, a když usínají, volá dívka ze spaní matku. To je naposledy, co se s ní vypravěč v příběhu vidí.

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

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

90 KUK, kapitola 22, s. 89.

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

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

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

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

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

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

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

Murakami zde tedy prací s časovou shodou dvou různých událostí příběhu naznačuje (a právě jen naznačuje, ale nikde výslovně nepotvrzuje a nekonkretizuje) možnou souvislost mezi nimi. Oba jejich aktéři, Myšák a dívka bez prstu, zažívají v časově shodnou dobu vlastně velmi podobné potíže. On s jakousi ženou, o které nechce před vypravěčem mluvit, dívka (už vzhledem k povaze toho, co podstupuje za zákrok) s jakýmsi mužem, jehož tvář si, jak říká vypravěči, už

„ani nevybaví“. Tato časová shoda dějů působí velmi provokativně a staví čtenáře před až detektivní otázku, co se vlastně přesně stalo a kdo to udělal.

Výklad této části příběhu románu skýtá tatáž úskalí, jako když jsme výše hledali přesnou souvislost mezi vypravěčovou lží a následnou sebevraždou jeho třetí dívky. Murakami zde používá velice působivý vyprávěcí prostředek: odmlku. Ve chvíli, kdy je v textu zmínka o skutečně velmi závažné události (sebevražda třetí vypravěčovy přítelkyně a interrupce, kterou prodělá dívka, se kterou se seznámil na prázdninách) jako by autor doslova vymazal z textu veškeré konkrétní informace, které se těchto událostí týkají, a zmíní jen průvodní kontext. O to křiklavěji a provokativněji pak působí výsledné díry, vytržené a začerněná místa příběhu, která mnohdy kritiku mohou svádět i k vyložení krkolomným kombinacím. Jako by autor skutečně předkládal čtenářům detektivku, ve které poskytne čtenářům indicie případu, ale v závěru nenechá přijít žádného Sherlocka Holmesa ani Hercula Poirota, aby tyto indicie shrnul a prezentoval pak čtenářům verbální vysvětlení situace. Vysvětlení si máme najít sami na základě vlastní úvahy – nutnost uvažovat o věcech samostatně ostatně autor zdůrazňuje už ve zmíněném dialogu vypravěče a Myšáka o boháčích, kteří přemýšlet nemusí.

Literární kritik Norihiro Kató zabývající se systematickými rozborů Murakamiho románů se v kapitole věnované KUK ve své studii⁹¹ pokouší na základě nesrovnalostí v některých časových údajích⁹² vysvětlit uvedené „prázdné místo“ románu propojující vypravěče, dívku bez malíčku a Myšáka nepokryté „duchařskou“ hypotézou, ve které operuje dokonce s možností, že Myšák zemřel, dívka bez malíčku se zjevuje jako jeho duch a celé vyprávění tak údajně osciluje mezi světem živých a mrtvých.⁹³ Je to hypotéza, která není zcela bez zajímavosti, zvláště pokud nás u Murakamiho zajímá právě i tematika jiných světů. Nicméně pokud čteme KUK pozorně, všimneme si, že autor v závěrečné části výslovně uvádí, že Myšák je v roce 1978 spisovatelem, je mu třicet a posílá vypravěči každý rok k Vánocům své romány. Nadto se s postavou Myšáka setkáváme ještě i v následujících dvou románech (PB, HMB), přičemž prokazatelně a autorem přiznaně zahyne až v tom třetím, HMB, což je informace, která se ještě potvrdí ve čtvrtém a závěrečném díle, DDD, které ještě můžeme do celé série zařadit.

91 Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki ieró pédži*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004, s. 8–30.

92 V zásadě jde o to, že do termínu 8.–26. 8. 1970, uvedeného Murakamim jako doba trvání příběhu, se reálně nemohou vejít události, které popisuje, pokud mají odpovídat počty dnů a dny v týdnu. Z toho Kató vyvozuje, že – v případě, že nejde o Murakamiho nedbalost, což zcela nevylučuje – v románu existuje jakýsi „jiný svět mimo čas a prostor“ do něhož postava Myšáka zmizí. Detailní rozbor časových údajů v dalších Murakamiho románech ovšem odhalují i případy, kdy podobné chyby žádnou příběhotvornou hodnotu prokazatelně nemají.

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

Odbočme nyní a podotkněme, že Murakami s podobnými prázdnými místy pracuje cíleně a často,⁹⁴ zároveň je však ke čtenářům „laskavý“ natolik, že jim ve své další románové tvorbě na různých místech víceméně poskytuje skryté návody, jak podobné pasáže textu mají „luštit“. Uvedme si zde pro zajímavost tři nejvýraznější příklady. První se nalézá zkraje románu NDK (*Kronika ptáčka na klíček*), ve scéně, kdy se hlavní hrdina Tóru Okada setká s věštkyní, od které by se rád něco dozvěděl o pravé povaze komplikované situace, v níž se podle ní nachází.

「もう少し具体的な情報はないのですか？」

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

„Neměla byste pro mne i nějaké konkrétnější informace?“

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

Druhý z příkladů, pasáž velmi podobného charakteru, se nachází na samém začátku NM (*Norského dřeva*), ve scéně, kdy hlavní hrdina líčí, jak nebyl velice dlouho schopen své zážitky sepsat, protože mu unikala podstata celého příběhu a jak tuto podstatu nakonec našel teprve tehdy, když dokázal celou záležitost nahlédnout z odstupů a zapomenout vše, co nebylo důležité.

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

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

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

95 NDK díl 1, kapitola 3, s. 87.

96 NM, kapitola 1, s. 20.

Třetím a nejnávodnějším příkladem je pak scéna, v níž se ve třetí knize IQ84 pouští postava jménem Ušikawa do pátrání po hlavní hrdince Aomame, přičemž se ocitne v podobné situaci jako čtenáři „zamlčených“ pasáží v Murakamiho románech. Další informace už prostě nejsou k dispozici a z této navenek bezvýchodné situace je potřeba hledat východisko logickou úvahou a dedukcí. Kapitola, v níž se scéna odehrává, nese příznačný název Occamova břitva.

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

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

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

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

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

Vzhledem k tomu, že si v případě Myšáka a dívky bez prstu odpovídají jak časové údaje (dívka je týden nepřítomna a Myšák je tentýž týden v depresi), tak v zá-

97 IQ84, díl 3, kapitola 4, s. 74 a 75.

98 IQ84, díl 3, kapitola 4, s. 84.

sadě i charakter⁹⁹ situace, a že je navíc možnost spojitosti mezi oběma postavami tak nápadná, že ji jako základ své interpretace příběhu použil i Kató, bude patrně nejjednodušší možná hypotéza, která se nabízí, znít, že dívka bez prstu otěhotněla přímo s Myšákem osobně. Uplatněním takové hypotézy se totiž vyhneme nutnosti uvažovat statisticky méně pravděpodobnou možnost, že se ve vypravěčově okolí vyskytly hned dva různé případy lidí, kteří mají závažný vztahový problém, jehož vývoj si v obou případech časově přesně odpovídá.

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

- 1) Dívka bez malíčku se dozví, že otěhotněla a opije se ze zoufalství v Džejově baru, kde se setkává s vypravěčem. Myšák o jejich setkání neví, a proto neví ani to, že se vypravěč s dívkou seznámil. Myšák není ten večer ani u sebe doma, kde telefon zdvihne neznámá žena (která by například mohla patřit do rodiny dívky bez malíčku a přišla se s Myšákem sejit ve věci řešení situace).
- 2) Myšák se o pár dní později o celé záležitosti dozví a v den, kdy je dívka bez malíčku už rozhodnuta podstoupit interrupci (což dá v rozhovoru vypravěči najevo zmínkou, že bude týden „na výlet“) se opíjí v Džejově baru. Následně požádá vypravěče, jestli by mu nešel dělat prostředníka při jednání s dívčinou rodinou. Vypravěč neví, oč se přesně jedná, ale souhlasí, že kamarádovi pomůže.
- 3) Následujícího dne říká Myšák vypravěči, který se jej dostaví vyzvednout v obleku s kravatou do Džejova baru, „že už z té záležitosti sešlo“ – jeho pokus napravit situaci už v tuto chvíli nemá vyhlídky na úspěch. Je také možné, že už se dozvěděl, že se vypravěč a dívka znají.
- 4) Džej, který patrně zná pravdu (ze svého baru zná všechny aktéry příběhu – Myšáka, vypravěče i dívku bez malíčku a od Myšáka patrně také o všem slyšel), ale nechce mluvit za Myšáka, poradí vypravěči, ať s Myšákem promluví sám. Ten to skutečně udělá, ale Myšákovi je celá situace „trapná“ a proto mlčí – patrně nechce vypravěči říkat, že dívku, kterou vypravěč zná a uchází se o ni, přivedl do jiného stavu právě on, vypravěčův kamarád.
- 5) Vypravěč se setkává s dívkou, stráví s ní noc a dozvídá se, že má dívka za sebou interrupci. Poté, co se spolu po této noci rozloučí, už se vypravěč během pobytu v rodném městě s Myšákem ani s dívkou víckrát nesetká (patrně proto, že je vývojem situace šokován a rozčarován). O týden později se v baru rozloučí s Džejem a odjíždí do Tokia.

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

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

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

III c

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

100 KUK, s. 8.

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

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

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

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

- 1) Nejprve se na scéně objevuje generace rodinných příslušníků protagonistů (rodiče nebo jejich sourozenci) zatížená událostmi druhé světové války, a to nikoli v roli pouhé oběti, ale naopak zcela jasně v roli viníka.
- 2) Po této generaci přichází další, reprezentovaná vypravěčem a Myšákem, která vzápětí čerstvě po formálním dosažení dospělosti selhává jak při studentských bouřích, tak ve svých vztazích a cítí se zatížena vinou.
- 3) Tato generace se pak věnuje sebezpytování. Nahlédne nutnost svého ozdravení a pokouší se svou situaci vyřešit tím, že se ponoří do psaní, které chápe jako pokus o nápravu.

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

101 PB, HMB, DDD.

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

Postup, kdy jedna postava příběhu zmizí, aby se poté objevila druhá, u níž tušíme nebo dokonce víme, že je s tou první spojená, je ovšem postupem uplatňovaným v japonské slovesné kultuře už po velmi dlouhou dobu v mnohasetleté tradici divadla *nó*, kde se jej s úspěchem používá k dosažení dramatického ztvárnění karmických souvislostí příčiny a následku v duchu buddhistického světonázoru. Hlavní herec, *šite*, ztvární v polovině představení nejprve jednu z obou propojených postav, poté je vystřídán hercem vedlejší role *aikjógen*, který „zabaví“ diváky během doby, po kterou se *šite* v zákulisní šatně se zrcadly převléká a doslova transformuje do druhé ze spojených postav, a konečně pak *šite* vystoupí opět na jeviště coby druhá, proměněná postava (která si může dokonce zachovat některé prvky vzhledu postavy předchozí). Účinek podobného postupu na diváky (kteří samozřejmě o všem vědí) je mocný a využívá se se značným efektem mimo jiné ve hrách, v nichž vystupují duchové a přízraky. Obě odlišné poloviny *šiteho* výstupu se označují jako *maedzite* a *nočidzite*, což bychom mohli přeložit jako předchozí a pozdější *šite*, nebo také *šite* ve své úvodní a pozdější podobě.

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

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

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

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

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

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

V Murakamiho prvním románu ovšem hrdinové stojí teprve na samém začátku hledání cesty řízené „správným, nebo alespoň spravedlivým jednáním“,¹⁰³ které podle spisovatelových slov tolik scházelo celému studentskému hnutí. Murakami opouští protagonisty KUK ve chvíli, kdy teprve dostali impuls k pochopení, že bude nutné správnou cestu hledat. Zanechává je svému osudu v momentě, kdy v rámci pátrání po této cestě teprve podnikli první krůčky. Jejich další postup touto cestou pak bude mapovat ve své následující románové tvorbě.

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

Navenek by se zdálo, že takový příběh v Murakamiho prvotině nenalezneme. Alespoň ne v jeho úplné podobě, ačkoli je patrné, že už jsou zde k dispozici všechny tři prvky, které jej určují. Mužský protagonista, jeho partnerka, která mu zmizí v jiném světě a jiný svět, který ji pohltí. Jiný svět je zde shodou okolností

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

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

na rozdíl od mnoha dalších Murakamiho románů¹⁰⁴ dokonce otevřeně přítomen ve formě zcela totožné s formou, která se objevuje už v *Kodžiki*, a to jakožto svět smrti. Vypravěč románu přijde o přítelkyni, která se zabije. Tím ovšem shoda s příběhem uvedeným v *Kodžiki* zdánlivě končí a dále se věci vyvíjejí jinak. Vypravěč se k žádnému zachraňování nemá a situace vrcholí tím, že se mu ze světa mrtvých dostane upomínky, která jej má z této letargie vytrhnout. Neboli, převedeno do kontextu verze z *Kodžiki*, jde o podobnou situaci, jako by se bůh Izanagi tak dlouho neměl k záchraně své ženy z říše Jomi, až by si bohyně Izanami nakonec řekla, že už je toho čekání příliš a poslala k němu posly s tím, že je čas, aby se za ní už konečně vydal.

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

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

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

104 Například SOHW, NTK, UK, A, IQ84, SMTC, v nichž se jedná například o světy v podzemí Tokia, světy v myslí protagonistů, paralelní světy či světy konstruované informačními médii.