

Jurkovič, Tomáš

Závěr : mýtus, příběh, diskurs

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

Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2019, pp. 135-149

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141936>

Access Date: 09. 03. 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.

8 ZÁVĚR: MÝTUS, PŘÍBĚH, DISKURS

8.1 Chronologie vývoje izanagiovského motivu v Murakamiho románech a její shrnutí

Abstrahovány z románových příběhů, jimiž jsme se zde doposud zabývali, a seřazeny chronologicky tedy vypadají vzorce, jež zde nazýváme izanagiovskými motivy, takto:

- 1) Muž I ve vnějším světě zaviní smrt ženy a snaží se na ni zapomenout, žena mu ale jeho vinu připomene z jiného světa svým příznakem. (KUK)
- 2) Žena se Muži I, viníkovi, připomíná z jiného světa tak dlouho, až za ní muž do jiného světa vykoná pouť, usmíří se spolu a muž vyjde zpět do vnějšího světa. (PB)
- 3) Muž I si ve vnějším světě najde jinou ženu a bere si ji za manželku, manželka od něj ale odchází. Do mužova života vchází průvodkyně, s níž je muž nucen vydat se do jiného světa, kde se konfrontuje s duchem mrtvého kamaráda a s ním i s příznakem válečné viny celé japonské společnosti, kterou napomůže alespoň symbolicky odčinit (HMB).
- 4) Muž II, od něhož ve vnějším světě odešla žena, se snaží spokojeně žít ve vnějším světě a na nic jiného nemyslet, pro muže ale vyše svou zástupkyni jiný svět. Ta muže přivede přímo do středu jiného světa, kde jej konfrontuje s krutou odvrácenou stranou společnosti, v níž muž žije a dá mu nahlédnout osudovou chybu, kterou udělal. Muž dochází záchranu pouze tím, že zachrání ženu alespoň v jiném světě ukrytém ve své mysli (SOHW).
- 5) Muž III ublíží ženě a v jeho životě se objevuje nová žena spjatá s jiným světem, v němž muži zmizí. Muž o novou ženu nechce přijít a vydává se za ní do

jiného světa, nedovede ji však zachránit, žena v jiném světě zůstává a muž ji ztrácí nadobro. V jeho životě se mezitím objevuje i další žena spjatá s vnějším světem. Muže však vážou mučivé vzpomínky na ženu, která zmizela v jiném světě. Vysvobozen je až ve chvíli, kdy projeví lítost vůči ženě, které ublížil na začátku (NM).

- 6) Muž I poznává, že není schopen lásky. Dostává vzkaz z jiného světa od své někdejší průvodkyně a vydává se ji tam hledat. Cestou tam se v jeho životě objevuje nová žena. Muž úspěšně dostojí prosbě průvodkyně, která po něm žádá, aby se konfrontoval s odvrácenou stranou společnosti, v níž žije. Muž necouvne ani před nejtěžším krokem této konfrontace, který je ovšem nezbytný k nápravě, a jeho vztah s novou ženou poté dochází naplnění. Muž je na závěr vystaven v jiném světě zkoušce, při níž je třeba, aby novou ženu bez váhání zachránil poté, co mu v tomto jiném světě začne mizet. Muž v této zkoušce obstojí a schopnost lásky se mu vrací (DDD).

Podívejme se nyní v maximální možné stručnosti, jak vypadá vývoj izanagiovského motivu v dalších Murakamiho románech:

KMTN, 1992

Hadžime v dětství poznává tajemnou dívku Šimamoto. Nechá ji ze svého života odejít pro nedostatek zkušeností. Nemůže na ni zapomenout a podvědomě ji hledá. Proto si také není jistý ve vztahu s novou přítelkyní Izumi, které nakonec ublíží. Po mnoha peripetích se mu podaří oženit, poté se ale v jeho životě opět objevuje tajemná Šimamoto jako připomínka jeho dřívější viny. Vábí Hadžimeho do svého jiného světa a když se pro ni Hadžime rozhodne opustit vlastní rodinu, Šimamoto zmizí. Hadžimeho trápí mučivé vzpomínky, které pominou teprve ve chvíli, kdy se setká s Izumi a provede omluvné gesto. Poté se Hadžime vrací ke své rodině.

Tedy:

- 7) Muž nepochopí ženu spjatou s jiným světem, která má o něj zájem, a nechá ji odejít. Snaží se na ni násilně zapomenout v jiném vztahu a následkem toho ublíží další ženě. Nakonec se mu podaří uzavřít sňatek, ale v tu chvíli se z jiného světa vrací žena, kterou nechal odejít a připomíná mu jeho vinu až téměř do krajnosti. Muž je vysvobozen ve chvíli, kdy vykoná omluvu dívce, které ublížil.

NDK, 1994 a 1995

Tóru Okadovi zmizí žena v jiném světě, v němž je ovládána svým bratrem, pravicovým populistou a přímým následníkem svých předků, kteří se aktivně podíleli na přípravách japonské válečné agrese v Číně za druhé světové války. Tóru potkává postavy několika různých průvodkyň, které mu ukáží cestu do jiného světa, v němž je jeho žena vězněna. Potkává zároveň také postavy veteránů z druhé světové války, kteří mu ukáží cestu k souvislostem mezi jeho švagrem a válečnými událostmi a přivedou ho k pochopení, že před švagrem, jenž mu vzal ženu, a který hrozí uchvátit japonskou politiku, nemůže dále couvat. Tóruovi se podaří navázat v jiném světě kontakt se svou ženou, přesvědčit ji o pevnosti svých úmyslů a pomocí baseballové pálky, kterou mu žena vtiskne do rukou, tam ve finálním střetu v naprosté tmě přemoci svého nepřítele. Jeho švagr poté v reálném světě zkolabuje a umírá a Tóruovi se podaří svou ženu vysvobodit.

Tedy:

- 8) Žena, ve vleku stínů z válečné minulosti, které zatěžují její rodinu, opouští svého muže. Muž se setkává s ženskými průvodkyněmi, jimiž je doveden do jiného světa, v němž je mu se ženou zprostředkovan kontakt, a rovněž s mužskými průvodci, kteří mu dodají sílu ji vysvobodit tím, že se v jiném světě stínům z válečné minulosti postaví v přímé konfrontaci.

SK, 1999

Vypravěč, učitel základní školy, miluje dívku zvanou Fialka, která ztratila matku, přichází ale japanizovaná Korejka²⁵⁶ jménem Mju, již negativní zážitky připravily o část osobnosti, a Fialka se do ní zamiluje. Vypravěč, pro něhož je Fialka nedosažitelná, udržuje poměr s matkou jednoho ze svých žáků. Mju zaměstná Fialku jako svou sekretářku a odjedou společně na služební cestu, na níž se během návštěvy Řecká Fialka pokusí vyjít Mju svůj cit, Mju jí však nedokáže lásku opětovat. Fialka krátce poté beze stopy mizí v jiném světě. Vypravěč letí do Řecká pomoci Fialku hledat. Pátrání je marné a vypravěč se vrací domů. Doma je konfrontován s tím, že jeho žák, syn ženy, s níž má vypravěč poměr, začal krást v obchodech. Vypravěč poměr ukončuje a následně dostává telefonát od Fialky, že se vrátila.

256 Máme tu tedy co dělat hned se dvěma zástupkyněmi menšin: Korejské národnostní menšiny v Japonsku a lesbické menšiny.

Tedy:

- 9) Muž miluje nedostupnou ženu a její nedostupnost řeší životem ve lži (poměrem), jehož následky se přenáší do další generace (ubližují mužovu žákovi). Nedostupná žena nakonec mizí v jiném světě a muž se ji odtamtud pokouší zachránit, není však úspěšný. Po návratu z cesty do jiného světa muž svůj poměr přeruší a nedostupná žena se mu zase ozve.

UK, 2002

Kafka Tamura, syn umělce, ovládaného démony minulosti, žije bez matky a zatížen oidipovskou kletbou, kterou na něj uvalil otec. Aby jí unikl, rozhoduje se v den svých patnáctých narozenin utéci z domova, jak nejdál dokáže. Čím dále ale utíká, tím více se jeho kletba kdesi na pomezí snu a skutečnosti zdá vyplňovat. Kafka na své pouti potkává řadu průvodců, kteří mu pomáhají, aby se svými démony bojoval. Vstupuje s jejich pomocí do jiného světa tajemného města smrti, kde se setkává se svou matkou a na její žádost zase vychází ven do života. Poté mu průvodci pomáhají úspěšně sprovodit ze světa otcovy démony minulosti a Kafka dokončuje svou pout.

Tedy:

- 10) Muž-chlapec utíká od svých kleteb, které se tím více naplňují. Za pomoci průvodců se v jiném světě smrti setkává s ženou-matkou a na její žádost vychází zpět do venkovního světa. Poté za pomoci svých průvodců sprovozuje ze světa stíny minulosti a je vysvobozen.

A, 2004

Eri Asai je ve spánku vězněna v jiném světě vizuálních médií. Její sestra Mari, dívka, která vychodila čínskou základní školu a umí výborně jazyk, proto nemůže spát a vysedává v noční restauraci. Tam potkává čirou náhodou známého, který její schopnosti nasměruje tam, kde jsou zrovna potřeba. V nedalekém hodinovém hotelu japonský zákazník zbil čínskou prostitutku (popisovanou jako „dívku z bývalého Mandžuska“), se kterou se ale není nikdo v hotelu schopen domluvit. Mari se do hotelu vydá, přetlumočí, co je potřeba a napomůže tak nápravě a spravedlnosti. Vedoucí hotelu může kontaktovat čínskou organizaci, která má dívku na starosti, a předat jí fotografii pachatele, pořízenou ze záznamu bezpečnostní kamery. Mari, která pomohla udělat správnou věc, se pak podaří svou sestru probudit a tím ji vysvobodit z jiného světa.

Tedy:

- 11) Dívka se na popud muže-chlapce vydává do světa na okraji společnosti, ve kterém pomůže řešit situaci jiné dívky. Po návratu ven se jí podaří vysvobodit svou sestru, doposud vězněnou v jiném světě.

1Q84, 2009 a 2010

Aomame, protagonistka, která se vždy řídí v jednání tím, co je podle ní správné a nehledí přitom ani na zákony, ani na vlastní možný neprospěch, se z běžného roku 1984 ocitne v paralelním světě pozměňované a přepisované historie. V tomto jiném světě hledá svého někdejšího spolužáka Tenga, jediného člověka, kterého má doopravdy ráda. Díky nekompromisnosti svých zásad má nakonec štěstí a podaří se jí Tenga najít a vyjít s ním z jiného světa společně ven.

Tedy:

- 12) Žena hledá muže v jiném světě, nalézá jej a úspěšně vyvádí ven.

SMTC, 2013

Cukuru Tazaki je na střední škole členem party dvou dívek a dvou chlapců, která je navenek ideálním společenstvím. Cítí se v ní pro své odlišné jméno trochu méněcenný, ve skutečnosti však, aniž by to tušil, vytváří v partě žárlivé dusno mezi oběma dívkami. Za této situace partu opouští a odjíždí do Tokia studovat. Zanechává po sobě tolik netušeného napětí, že mu pak jedna z dívek poté, co je neznámým pachatelem znásilněna, dává v hysterickém záchvatu za celou věc vinu a způsobí, že je Cukuru vyloučen z party, aniž by mu cokoli řekli. Znásilněná dívka začíná žít sama a nakonec je zavražděna neznámým pachatelem. Cukuru se nejprve rozhoduje na vše zapomenout, děje se tak však za cenu, že není schopen lásky. Teprve po čase potkává ženu jménem Sara, do které se zamiluje, ta však poznává, že s ním není všechno v pořádku a přiměje ho situaci řešit. Připraví mu všechno potřebné, aby mohl jít a s bývalými členy party se setkat. Cukuru putuje a nakonec, při závěrečném setkání s druhou s obou dívkami žijící ve Finsku odkrývá svou vlastní vinu na věci. Poté se vrací do Japonska a oproti dřívějšímu je změněný. Začíná na svém vztahu se Sarou aktivně pracovat.

Tedy:

- 13) Muž z nevědomosti ublíží ženě a událost vyústí v ženinu smrt, která pak na muže bez jeho vědomí leží jako vina. Muž potkáva novou ženu, která jej odmítá a jako jeho průvodkyně jej vyšle na cestu do jiného světa, v němž se muž se svou vinou konfrontuje a vrací se vysvobozen.

Vidíme tedy, že Murakamiho práce si izanagiiovskými motivy prochází následujícím vývojem:

Příběhy 1) a 2) se odehrávají čistě v individuální sféře mužského protagonisty a představují variantu modelu *Izanagiho selhání – příchod ohyzdných babic – Izanagiho očištění* (nadále jen *selhání – očištění*).

Příběh 3) představuje variantu téhož modelu *selhání – očištění* s kolektivním přesahem (mužský protagonista se do podsvětí vydává už nikoli sám za sebe, ale za celou svou společnost). Do hry zde rovněž vstupuje prvek mezigeneračního přenosu *selhání*, kdy očistu provádí další generace namísto generace, která selhala.

Příběh 4) uvádí vedle varianty *selhání – očištění* do hry už také variantu *Izanagimu se podaří očistit a získává Izanami* (nadále jen *očištění – získání Izanami*). V příběhu 4) také opět nalezneme prvek kolektivního přesahu, a to ve formě negativní k příběhu 3). V příběhu 3) se mužský protagonista vydával na cestu k očistě za celou svou společnost, příběh 4) naopak ukazuje krizi protagonisty, který se rozhodl společnost okolo sebe ignorovat a uzavřít se do sebe.

Příběh 5) je klasickou variantou vzorce *selhání – očištění* a probíhá opět čistě v individuální sféře mužského protagonisty. Vstupuje zde poprvé do hry tématika jiného světa, jako světa menšin (lesbické konotace).

Příběh 6) je naopak typickou ukázkou vzorce *očištění – získání Izanami*. Probíhá v individuální sféře mužského protagonisty.

Pro příběh 7) opět platí, že je variantou vzorce *selhání – očištění* a probíhá čistě v individuální sféře mužského protagonisty.

Příběh 8) je variantou vzorce *očištění – získání Izanami*. Probíhá v přímém propojení osobní sféry mužského protagonisty se sférou celé společnosti a opět obsahuje prvky mezigeneračního přenosu.

Příběh 9) pracuje s variantou *selhání – očištění*. Setkáváme se zde s prvky mezi-generačního přenosu *selhání* a jiný svět je zde reprezentován světem japonských menšin.

Příběh 10) pracuje s variantou *selhání – očištění*, kterou opět, jako v příběhu 3), provádí generace (zde novátorsky reprezentovaná dítětem), následující po generaci, jež selhala.

Příběh 11) pracuje s variantou vzorce *očištění – získání Izanami* v mezigeneračním kontextu, podobně jako příběh 8), ovšem variantou výrazně obměněnou tím, že se s ním zde poprvé setkáváme ve formě, kdy ženská protagonistka zachraňuje svou sestru. Jiný svět je zde představován jednak opět jako svět japonských menšin, jednak nově jako svět japonských médií.

Příběh 12) představuje variantu *očištění – získání Izanami*, zcela ovšem prohazuje dosavadní role. Ženská protagonistka se zde vydává aktivně na cestu k získání zcela netečného protagonisty. Jiný svět je představován jako jiný svět „pозměňované a retušované historie“.

Příběh 13) se vrací zpět k témuž schématu, které se nalézají v příbězích 1) a 2), zasazuje jej však do světa nové generace. Jiný svět je zde reprezentován cestou do zahraničí (Finsko).

V celkovém množství šesti zkoumaných a sedmi stručně charakterizovaných Murakamiho románových příběhů lze tedy nalézt motivy izanagiovského mýtu ve stu procent případů. Více než třetina z nich (příběhy 4, 6, 8, 11 a 12) pak obsahuje vzorec *očištění – získání Izanami*. Murakamiho verze lze ve všech třinácti případech považovat za svébytné zpracování původního izanagiovského příběhu v duchu hypotetické otázky: Co by se stalo, kdyby Izanagi zděšeně neutíkal a nezavíral cestu do jiného světa balvanem, ale naopak lépe naslouchal tomu, co mu jeho vlastní žena Izanami říká? Murakamiho protagonisté se touto cestou nakonec vydávají vždy, s tím výsledkem, že jsou očištěni a osvobozeni, a v některých případech dokonce dosahují toho, o čem Izanagi usiloval a co se mu nezdařilo: mohou si svou ženu odvést zase ven. V tom smyslu je příběh Tórua Okady v NDK, který právě mezi takové případy spadá a v němž Murakami dosáhl při práci s izanagiovským motivem mimořádné umělecké působivosti, skutečně svého druhu vyvrcholením autorovy tvorby.

Murakamiho protagonisté tedy rámec původního izanagiovského mýtu v každém případě překračují a osvobozují se od něj a nabízejí tím k chování původního Izanagiho svou vlastní novou alternativu. Murakamiho originální verzi izanagiovského příběhu, k níž jsme se v našich rozbořech v této studii dopracovali, může-

me v jejím konečném přečtení ve smyslu, v jakém mluví o rozdílu mezi čtením a přečtením Chatman, shrnout jako: Protagonista opouští model chování, daný v původním izanagiovském mýtu, a dochází vysvobození a leckdy i štěstí.

Izanagiovský mýtus v kronice *Kodžiki* je mýtem státotvorným, zasazeným do úvodu k následující historii panování prvních japonských vládců (ve valné většině mužů) jako jeden z příběhů o stvoření Japonska a ustanovení nevratných poměrů v jeho světě, řádu, který poté v Japonsku panuje. Pro Murakamiho jakožto zastánce hodnot, ohrožených nástupem světa prudkého hospodářského růstu po studentských bouřích konce šedesátých let, je proto v jistém smyslu příznačné, že ačkoli jsou v jeho příbězích prvky izanagiovského mýtu přítomny vždy, nepřistupuje nikdy jako autor k tomu, aby se podřídil znění oficiální verze a podporoval tento řád, ale naopak tento mýtus v jeho oficiální podobě vlastně neustále podřívá a nabourává s urputností, která je až nápadná.

8.2 Příběh jako princip: Kontext Murakamiho románových příběhů s izanagiovskými motivy

Zamysleme se nyní nad izanagiovskými motivy v kontextu příběhů, v nichž jsou obsaženy. Co můžeme, po provedení jejich rozpisu do chronologických osnov a následných pokusech o co nejpřesnější přečtení těchto osnov, prohlásit o samotných příbězích? Poznatky lze shrnout v následujících bodech:

- 1) Murakamiho příběhy jsou ryze japonskými příběhy v japonském historickém kontextu.
- 2) Japonský historický kontext Murakamiho příběhů tvoří posloupnost: Válečná agrese – doba krachu ideálů studentských bouří – období rozvinutého kapitalismu.
- 3) Murakamiho protagonisté žijí a zažívají své příběhy právě v období rozvinutého kapitalismu.
- 4) Aby v tomto období přežili, musí „správně jednat“.
- 5) Indikátorem jejich způsobilosti v oblasti správného jednání jsou jejich vztahy „s ostatními“.
- 6) Ústřední momenty těchto vztahů jsou zachyceny v příběhových vzorcích, zde souhrnně označovaných jako izanagiovské motivy.

Příběhy Murakamiho románových textů nejsou, navzdory autorově celosvětové popularitě a kritikou občas zmiňované „nejaponskosti“,²⁵⁷ nijak „nejaponské“.

257 Viz například titul doslovu k českému vydání NM: Macúchová, Klára. „Nejaponský román japonského autora“. In: Murakami, Haruki. *Norské dřevo*, Praha: Odeon, 2002.

Jsou to naopak neoddelitelně japonské příběhy zasazené do zcela konkrétního japonského historického kontextu. Ani jejich protagonisté pak nejsou strženi podle jakéhokoli cizího vzoru, ale jsou naopak hrdiny do tohoto kontextu pevně vrostlími. Murakami je tedy celosvětově hojně čten přesto – nebo snad právě proto – že je cíleně a vyhraněně „japonský“, zcela v duchu myšlenky, kterou na podobné téma vyslovil v českém kontextu například Karel Čapek ve svých úvahách o českosti a světovosti z roku 1936, které shrnuje následně: „Čím angličtější, čím ruštější, čím severtější je dílo, tím hlubší a jasnější je jeho nárok na světovost: v tom je veliká paradoxie toho, čemu se říká světovost“.²⁵⁸

Příběhy Murakamiho románů si vždy uchovávají výraznou návaznost na události japonské historie. Téměř pokaždé se tak děje ve schématu: *válečná agrese – krach ideálů doby studentských bouří – nástup „společnosti rozvinutého kapitalismu“*,²⁵⁹ přičemž do doby „rozvinutého kapitalismu“ je vždy zasazena hlavní příběhová část.

Eidži Oguma zhodnotil ve své studii²⁶⁰ o japonských studentských protestech konce šedesátých let celé období studentského hnutí jako „svého druhu ‚revoluční reakci‘, založenou na starosvětských obecných morálních hodnotách“, jenž se, sdílené mladou generací studentů, která se hromadně stěhuje do velkoměst z venkova, dostávaly do čím dál příkřejšího rozporu s prudkým hospodářským růstem země.

To je definice bez potíží aplikovatelná na protagonisty celé řady Murakamiho románů, počínaje hned prvním z nich. Jejich příběhy jsou neustálým hledáním odpovědi na otázku „A co teď?“,²⁶¹ kterou si po krachu studentských bouří museli nevyhnutelně položit všichni, kdo tou dobou aktivně prošli.

Murakami proti tomuto zdánlivě neměnnému stavu věcí „velké“ historie a oficiální politiky, navenek zcela determinujícímu dobu, která následovala po krachu studentského hnutí, staví starosvětský morální řád ideálů někdejšího účastníka studentských bouří. Murakamiho hrdinové nežijí ve světě bez pravidel, ale právě ve světě řádu, kde platí, že chyby, které se staly v minulosti, je třeba odčinit, jinak se v lepším případě nelze hnout z místa (KUK, NM), v horším se to může stát i osudným (SOHW). Chyby také zároveň vždy lze odčinit, a to morálně dobrým jednáním, nadřazeným nad osobní prospěch (DDD a SOHW). To jsou mantinely, v nichž hrdinové hledají svou „správnou cestu“, jak jsme ji zde zmiňovali v kapitole věnované KUK. Tato „správná cesta“ se také v konečném důsledku jediná ukazuje jako podstatná, zatímco postmoderní svět kapitalismu kolem se naopak

258 Čapek, Karel. *Poznámky o tvorbě*, Praha: Československý spisovatel, 1960.

259 V originále *kódo šihonšugi šakai* (高度資本主義社会), Murakamiho vlastní termín pro tuto dobu, použitý např. v DDD. Viz DDD, díl I, kapitola 3, s. 39.

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

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

rozpadá v pouhou nepodstatnou iluzi. (IQ84). To je Murakamiho odpověď „světu prudkého růstu“.

Prubířským kamenem, na němž je „správné“ jednání protagonistů zkoušeno, jsou v příbězích jejich vztahy s ostatními lidmi a nejvýznačjším reprezentantem těchto vztahů je vždy právě komponent, který jsme zde zkoumali jako izanagi-ovský motiv. Izanagi-ovské motivy fungují vždy v rámci příběhů, v nichž hrdinové hledají správnou cestu a fungují tam jako indikátory pokroku protagonistů; jako ústřední pasáže, na nichž se poměřuje úspěch nebo neúspěch protagonistů. Označují vyvrcholení morálního vývoje protagonisty v románu a vyprávění o cestě k tomuto vyvrcholení je mapováním protagonistova morálního a lidského zrání v rodinném nebo citovém životě. V tom smyslu fungují Murakamiho romány jako *bildungsromány*.

Zbraní, kterou má Murakamiho protagonista proti domnělé neotřesitelnosti dějinného stavu věcí je tak vlastně nakonec právě možnost morálního vývoje. Murakamiho protagonisté mohou měnit sami sebe ve svých mezilidských vztazích. Ty pro ně představují zásadní spojnicí s okolním světem a právě jejich prostřednictvím na tento svět pak mohou působit nakonec i intenzivněji, než by kdy sami čekali. Na počátku, jak naznačuje například i příběh DDD, se mohou potácet v mrazivých a temných chodbách hotelů vlastního nitra a ponurých skladišť s kostlivci, svým jednáním však do nich mohou také vnášet světlo. A tím, že se takto v jaspersovském smyslu slova sami „prosvětlí“, prosvětlují zároveň i „temnotu historie“ ve světě okolo sebe.

Motivy jiného světa slouží tedy v příbězích zejména jako metaforický obraz hrdinova nitra a především stavu tohoto nitra. Jsou to místa zasvěcení, jak o nich píše například Daniela Hodrová,²⁶² do nichž hrdina putuje a odkud pak zasvěcen zase vychází ven.

V samém centru práce celosvětově známého a mnohdy mylně „nejaponsky“ onálepkovaného autora tak vposledku nacházíme přístupy a stanoviska v zásadě vlastní buddhismu. Co jiného je totiž princip, uplatňovaný v Murakamiho příbězích, že akce protagonistů nesou ekvivalentní následky, podle povahy akcí buď špatné, nebo dobré, a že protagonisté mohou – a také to dělají – pojmát svou pouť románovými příběhy jako možnost svou situaci zlepšit tím, že napraví především sebe samotné, svých špatných akcí se vzdají a soustředí se pouze na dobré?

Mluvit v Murakamiho literární tvorbě o „obratu“ až od některého konkrétního díla a snažit se ji, jak to dělá již zmiňovaný Kazuo Kuroko²⁶³ postihnout v přesně daném historickém okamžiku jako protiklad k předcházejícím románům, kdy autor „pouze“ lamentuje nad ztrátami ideálů studentského hnutí,

262 Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993.

263 Kuroko, Kazuo. *Sóšicu no monogatari kara tenkó no monogatari e*, Tókyó: Bensei šuppan, 2007.

nemá proto příliš význam – tento „obrat“ je v Murakamiho textech ve skutečnosti přítomen s nekompromisní urputností už od samého začátku a od prvního díla jeho tvorby.

Ptáme-li se tedy nakonec zpětně, jaký vzor protagonisty Murakami ve svém románovém díle nabízí, může odpověď znít, že jde o protagonistu, který z někdejšího zklamaného studenta, potácejícího se v osobní vině z nevydařeného vztahu, prodělá vývoj přes reflexi viny v japonské minulosti i viny ukryté v zákulisí moderní japonské společnosti, nezůstává vůči nim lhostejným a je nakonec postaven do bodu, kdy se musí stát „rytířem bez bázně a hany“, který se postaví vůči těmto vinám do nemilosrdné konfrontace a dá se s nimi do otevřeného boje. Klíčovým momentem jeho „správné cesty“ je přitom fakt, že aby uspěl, musí vždy důkladně naslouchat, co mu říkají jeho ženské protějšky, a tím pádem se neustále distancovat od původního vzoru hrdiny suveréna daného izanagiovským mýtem.

Poté, co se mu ve zmíněné scéně v NDK podaří přemoci stíny historické viny, se pak v podstatě stáhne z pomyslného jeviště a nechá na něj nastoupit mladší generaci protagonistů. Murakamiho protagonista je tedy vposledku protagonistou, kterého charakterizuje za prvé pěstování schopnosti naslouchat, za druhé vývoj, v němž směřuje k tomu, aby se dokázal postavit za dobrou věc, a za třetí konečně i včasný odchod ze scény a uvolnění místa dalším – dětem, ženám a příslušníkům menšin.

8.3 Diskurs jako klam: Význačné rysy narativního diskursu Murakamiho románů

Zpětně můžeme bezesporu říci, že se pro nás Chatmanova metoda rozlišování mezi čtením a přečtením při aplikaci na korpus Murakamiho románových příběhů, vyabstrahovaných do chronologických osnov, ukázala být zcela funkční. Nabídla totiž možnost skutečně důkladného náhledu za matoucí Murakamiho narativní diskurs a zároveň také pomohla odhalit některé jeho typické postupy.

Podstatným vedlejším produktem jejího uplatnění, zaměřeného primárně na abstrakci izanagovských motivů, se pak nečekaně ukázala možnost náhledu na Murakamiho dílo v širších a mnohdy neotřelých souvislostech, které mohou napomoci upřesnit stávající pohledy a názory na toto dílo. Ukázalo se v zásadě, že nemá příliš smysl nahlížet jednotlivá Murakamiho díla mimo rámec jejich celkového kontextu, neboť výsledné čtení může být, a také bývá, nepřesné, byť většinou pro běžného čtenáře zábavné a dostačující. Taková z kontextu vytržená díla jsou pak, v souladu s Chatmanovým náhledem, čtena, ale ne přečtena. Což paradoxně platí i pro čtenáře z podstaty věci nejerudovanějších a nejdůkladnějších, literární kritiky a badatele. Ani kritika, která se otevřeně snaží o komplexnější přístup k Murakamiho dílu (v Japonsku Norihiro Kató

a Kazuo Kuroko, v USA Jay Rubin) se mnohdy neubrání mylným interpretačním textů, zaviněných právě a především nesystematickým přístupem. Také oni čtou, ale nepřečtou.

O románech Haruki Murakamiho už toho bylo v Japonsku i ve světě napsáno skutečně velmi mnoho. Typickým rysem valné části takových prací ovšem bývá, že se bez zřetele k celkovému kontextu zaměří na určitý aspekt Murakamiho díla, interpretují jej *per se* a následně vysloví závěr, k němuž lze nacházet i pádné protiargumenty. Tak může následně mluvit například kritik Minato Kawamura ve své analytické studii, jejíž název lze přeložit do češtiny jako *Jak číst Haruki Murakamiho* (sic!) o tom, že je pro něj Murakamiho literatura pouhou „změť symbolů“, které je možno nerušeně donekonečna trávit, a nikoli literaturou, nýbrž jen „nezávaznou hrou s jazykem“,²⁶⁴ ačkoli lze dovést, že v sobě mají Murakamiho díla silný a zcela závazný kritický náboj vůči japonské společnosti. A tak se může následně ve svých rozborech domnívat například Philip Gabriel, americký překladatel Murakamiho díla, že se Murakami poprvé pustil do zkoumání temných stránek japonské historie z doby druhé světové války v NDK,²⁶⁵ ačkoli je patrné, že tak autor učinil již mnohem dříve v HMB a první kritickou sondu do této tematiky podnikl již ve své literární prvotině KUK.

Interpretace Murakamiho románů zkrátka nelze stavět na detailech, vytržených z kontextu, a to z toho důvodu, že u Murakamiho obvykle podobné detaily bývají do celkového kontextu velice pečlivě vsazeny a teprve v jeho rámci nabývají konečný smysl. Jde tu o podobný problém, jako bychom se pokoušeli hodnotit shlédnutý film výhradně na základě obrazu, který nám v něm nejvýrazněji utkvěl. Filmový příměr zde nevolíme náhodou. Jay Rubin, další z Murakamiho amerických překladatelů, mluvívá o jeho textech jako o „hudbě slov“.²⁶⁶ Vzhledem k Murakamiho důkladné obeznámenosti s filmovými postupy a dokonce i někdejšímu úmyslu stát se scénáristou²⁶⁷ které sám Rubin zmiňuje, by však bylo možná vhodnější mluvit ne o hudbě, ale o „filmech slov“; filmových románech, k nimž autor „předtáčí materiál“ ve svých povídkách, a takto vzniklé obrazy pak komponuje do celkového příběhu.

O mnoho lepší není situace ani v případech, kdy se kritika či badatelé pokoušejí o systematictější výklad. Představiteli takového přístupu jsou zejména Kazuo Kuroko, Jay Rubin a Norihiro Kató. Jejich práce ovšem z pohledu Chatmanova rozlišování mezi čtením a přečtením poukazují na dva zásadní nedostatky, jichž se lze v tom ohledu dopustit. Prvním, ne až tak závažným, je nedostatečná systematická čtení, která u Murakamiho nutně vede k ulpívání na povrchu narativního

264 Minato, Kawamura. *Murakami Haruki o dó jomu ka*, Tókjó: Sakuhinša, 2006, s. 228.

265 Gabriel, Philip. *Spirit Matters*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006, s. 89.

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

267 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005, s. 21.

diskursu a tedy zákonitě k situaci, kdy byla zkoumaná díla spíše čtena než přečtena. Problémem tohoto přístupu je především to, že je nepřesný.

Tak se může domnívat i patrně nejserióznější japonský Murakamiho kritik, jemuž jinak nelze upřít snahu o solidní přístup a pochopení problému, Kazuo Kuroko, že se Murakami Haruki ve svých prvních dílech nejprve pouze utápí ve vzpomínkách na minulost a o japonskou společnost začíná jevit zájem až od románu KMTN, a hodnotit v tom smyslu například román DDD jako dílo, v němž se ti, kteří přežili, musí bolestně vyrovnávat s okolní realitou,²⁶⁸ ačkoli je při bližším pohledu do příběhu DDD zřejmé, že přes jistou oprávněnost Kurokova náhledu jde naopak především o drsnou kritiku stavu společnosti, která funguje jako jeden velký obchod s prostitutí.

Na nesystematické čtení v mnoha ohledech doplácí i Rubinova již zmiňovaná studie *Haruki Murakami and the Music of Words*, v níž se mu následně například v případě PB evidentně nedaří proniknout do hloubkové struktury textu a jak už jsme uváděli, čte například scénu s telefonním rozvaděčem jako „*an absurd ritual for a meaningless object, this funeral reveals the ‘illusion’ of thinking that a human life has any more meaning than that of a switch-panel*“,²⁶⁹ přičemž zde ve skutečnosti jde o Murakamiho symbol pro zdůraznění významu komunikace mezi lidmi.

Druhým, podstatně závažnějším a nebezpečnějším lapsem, jehož se při systematictější interpretaci Murakamiho textů dopouští Norihiro Kató, je nedůslednost spojená na druhou stranu paradoxně s precizní pečlivostí. Problémem tohoto přístupu je především to, že je v mnoha ohledech zavádějící.

Kató ve své dvoudílné studii *Murakami Haruki ieró pédži*²⁷⁰ (*Murakamiho zlaté stránky*) se za pomoci týmu rešeršérů pouští do velmi systematického sestavování časových os příběhů. Výsledné časové osy a diagramy souvislostí, jichž je studie následně plná, však zároveň činí dojem, jako by zcela opomíjely skutečnost, že mají tyto příběhy vždy v sobě odkazy na historické události. A to události velice přesně datované a logicky tak navazující na rovněž časově velice přesnou dataci událostí vlastního příběhu, které se tak stávají přímým důsledkem historie, jenž v románech svými temnými stíny každou chvíli „nečekaně“ zasahuje protagonistům do života. O tomto aspektu Murakamiho románů se však (na rozdíl například od Rubinovy *Music of the Words*) z *Ieró pédži* mnoho nedozvíme. Výsledným dojmem z *Ieró pédži* je tak obraz, kdy se uprostřed precizně odhalovaných souvislostí mezi nejrůznějšími aspekty komunikace postav či prvky struktury příběhu nakonec v textu studie otevírá nápadné bílé místo a oblast významného mlčení.

268 Kuroko, Kazuo. *Sóšicu no monogatari kara tenkó no monogatari e*, Tókjó: Bensei šuppan, 2007, s. 180.

269 Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*, London: Vintage, 2005, s. 53–54.

270 Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki ieró pédži*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004 a Kató, Norihiro (ed.). *Murakami Haruki ieró pédži Part 2*, Tókjó: Areči šuppanša, 2004.

Zahraniční návštěvníci Tokia, prostoru, v němž se odehrávají alespoň zčásti příběhy všech prvních třinácti Murakamiho románů, občas přirovnávají svou první zkušenost s krajinou tohoto velkoměsta s dojmem po požití drogy. Volí přitom výrazy jako „*Walking through Tokyo seems like a big acid trip*“²⁷¹ či „*Tokyo was what I'd imagine an acid trip to be like. Weird, fun and very addictive*“.²⁷² Popis prostředí, které je v Murakamiho románech reprezentantem světa „rozvinutého kapitalismu“, se vlastně obdivuhodně dobře prolíná s charakteristikami, jež bychom mohli vyslovit k Murakamiho narativnímu diskursu. Ten se tak vlastně stává jednou velkou metaforou světa,²⁷³ v němž Murakamiho protagonisté žijí. Murakamiho narativy svou stavbou a funkcí přímo reprezentují svět Tokia a svět prudkého hospodářského růstu. Jevům, postavám a jejich výpovědím se v něm mnohdy vůbec nedá věřit a musíme pátrat, co se skrývá v jejich pozadí. Murakamiho vyprávění si hraje s čtenáři na detektivní román, na jehož konci není přímo prozrazeno řešení, pouze poskytnuty veškeré indicie ukazující k pachateli. Vzhledem k tomu, že je „pachatelem“ zhusta právě nedořešená vina z minulosti, je vlastně Murakamiho narativní diskurs, určený primárně japonským čtenářům, až téměř podvrtný. Jako by je neustále vybízel, aby zkusili sami pátrat a jakožto cíl, k němuž se výsledně dopátrají, jim poskytuje temné a zamlčované kapitoly z japonských dějin.

K dalšímu z typických prvků tohoto Murakamiho zastíracího diskursu pak patří vydatná metaforičnost, jíž texty opravdu doslova „žijí“. Metaforické obrazy a kafkovské metonymie tak neustále napadají povrchní logičnost textu a narušují ji v podobě nejrůznějších, navenek absurdních prvků, které se ovšem při bližším čtení ukážou být alegoriemi skrytých obžalob (herní automat jako volání výčitek svědomí, ovce jako symbol válečné viny, jednorožec jako alegorie fatálního nezájmu o své okolí, telefonní rozvaděč jako symbol významu udržování komunikace).

A konečně zmiňme i mozaikový princip, uplatněný například v DDD, kdy autor pracuje s nenápadnými prvky, zdánlivě nahodile rozesetými v textu, které pak v duchu poetiky *double image* vytvářejí dohromady zcela jiný obraz příběhu, než by se na první pohled zdálo.

Twainovo motto o hrozbě stíháním, vypovězením a zastřelením²⁷⁴ všem, kdo by pokoušeli nahlížet hlouběji pod povrch narativního diskursu, které jsme původně zvolili pro záhlaví této studie z důvodů odlehčení jako vtípnou narážku pro hlubší zkoumání Murakamiho narativních textů, tak nakonec (neboť je ve skutečnosti

271 https://www.reddit.com/r/videos/comments/3xp2y4/a_short_video_of_my_trip_to_japan_330/.

272 <http://www.girlgonevagabond.com/10-days-japan-itinerary-first-timers/>.

273 K velmi podobným závěrům o mimetické funkci Murakamiho narativního diskursu dochází, byť ze zcela odlišných východisek, například Michael Seats ve své studii *Murakami Haruki, The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*.

274 Držíme se zde překladu Františka Gela. In: Twain, Mark. *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1956, s. 5.

samo narážkou na tehdejší jižanský otrokářský systém, proti němuž jsou *Dobrodružství Huckleberryho Finna* namířena) nevyznívá, aplikováno na Murakamiho narativy, až tolik jako vtipný bonmot, jako spíš varování, že se čtenář nebezpečně přibližuje katóovským bílým místům obecné interpretace, oblasti, nad kterou kritiky významně mlčí. Dodejme ještě, že Murakamiho odpovědí tomuto mlčení pak může být obdobná poetika záměrně prázdných míst v příbězích (například v příběhu Naoko v NM), které pak působí jako křik ticha upozorňující na problém.

8.4 Závěrem: Příčiny a důsledky jako klíč k Murakamiho příběhům a jejich protagonistům

Rámeček příčiny a důsledku, jehož jsme zde v duchu Kubíčkovy definice²⁷⁵ užívali k oddělení příběhů Murakamiovských textů od jejich diskursu metodou abstrahování, se nakonec ukazuje být kategorií, v níž se naratologický pojem prolíná a plně shoduje s logikou výstavby, kterou se řídí Murakamiho příběhy. Ty, jak jsme viděli, stojí právě na principu příčiny a důsledku, konceptu původně buddhistickém, který však obecně zdomácněl v japonském slovníku. Výraz pro něj zní *inga* (因果) a elektronická verze japonsko-anglického slovníku vydavatelství Kenkjúša jeho smysl vykládá v hlavních významech následně: „Příčina a následek, odplata za předchozí činy, karma a zasloužený osud.“

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

