



Izanagiovský motiv v románech Haruki Murakamiho

Tomáš Jurkovič

MASARYKOVA
UNIVERZITA



#496

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS



Izanagiovský motiv v románech Haruki Murakamiho

Tomáš Jurkovič

MASARYKOVA
UNIVERZITA

BRNO 2019

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Jurkovič, Tomáš, 1976-

Izanagiovský motiv v románech Haruki Murakamiho / Tomáš Jurkovič. – Vydání první. – Brno : Masarykova univerzita, 2019. – 160 stran. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034; 496)

České a anglické resumé

Obsahuje bibliografii a bibliografické odkazy

ISBN 978-80-210-9426-0 (brožováno)

* 821.521-31 * 225 * 7.04 * 82.07 * 82.09 * (048.8)

– Murakami, Haruki, 1949-

– japonský román – 20.-21. století

– japonská mytologie

– náměty, témata a motivy

– interpretace a přijetí literárního díla

– literárněvědné rozborů

– monografie

821.521.09 - Japonská literatura (o ní) [11]

Recenzenti: Mgr. Ivan Rumánek, Ph.D. et Ph.D. (Masarykova univerzita)

Mgr. Martin Tírala, Ph.D. (Univerzita Karlova)

Na obálce byla použita fotografie: Jomocu Hirasaka (Vstup do japonské podsvětní země temnot Jomi, Higašiizumo, Šimane, Japonsko; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yomotsu_Hirasaka.jpg)

© 2019 Masarykova univerzita, Tomáš Jurkovič

ISBN 978-80-210-9426-0

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

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9427-2019>

Obsah

1 Úvod	7
1.1 Izanagiovský motiv jako příběhový vzorec.....	7
1.2 Romány jako hlavní médium izanagiovského motivu.....	9
1.3 Zkoumání příběhu jako hlavní pracovní metoda.....	11
1.4 Nástin struktury této studie.....	13
1.5 Seznam zkratk užívaných pro názvy románů	14
1.6 Poznámka k transkripci a k autorství překladů.....	15
2 <i>Kaze no uta o kike: Tvůrčí východiska Haruki Murakamiho</i>	17
3 <i>Pinball, 1973: Hledání východu</i>	57
4 <i>Hicudži o meguru bóken: První účtování s historií</i>	69
5 <i>Sekai no owari to hádaboirudo wandárandó: Zbytečným člověkem ve světě růstu</i>	81
6 <i>Noruvei no mori: Nahlédnutí do studně</i>	99
7 <i>Dansu, dansu, dansu: Nalezení východu</i>	117
8 Závěr: Mýtus, příběh, diskurs	135
8.1 Chronologie vývoje izanagiovského motivu v Murakamiho románech a její shrnutí.....	135
8.2 Příběh jako princip: Kontext Murakamiho románových příběhů s izanagiovskými motivy.....	142
8.3 Diskurs jako klam: Význačné rysy narativního diskursu Murakamiho románů.....	145
8.4 Závěrem: Příčiny a důsledky jako klíč k Murakamiho příběhům a jejich protagonistům	149
Resumé	151
Summary	153
Bibliografie	155
Primární prameny	155
Sekundární prameny v japonštině.....	155
Sekundární prameny v ostatních jazycích.....	156
Internetové zdroje.....	159

NOTICE

"Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot."

Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*

1 ÚVOD

1.1 Izanagiovský motiv jako příběhový vzorec

„*Jestli si mne chceš odvést domů, nedívej se!*“¹ zní klíčová věta, již ve vrcholné scéně románu, známého v češtině pod titulem *Kronika ptáčka na klíček*,² říká Kumiko, manželka protagonisty a vypravěče románu Tórua Okady, který sestoupil do podivného temného prostoru, ležícího ve světě mimo běžnou realitu, aby svou ženu, která mu v tomto světě zmizela, zachránil a odvedl domů. Tóru, který už vytahuje z kapsy svítilnu, naštěstí na poslední chvíli uposlechne, nerozsvítí a nepodívá se, čímž záchranu své ženy úspěšně završí a skutečně ji z temného prostoru vyvede. Tím zároveň v kontextu Murakamiho díla dojde své nejvýraznější a čtenářsky patrně nejpůsobivější podoby značně frekventovaný motiv převoditelný do vzorce *muž zachraňuje ženu, jež mu zmizela v jiném světě*.

Mezi takové zachránce patří například vypravěč románu *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*,³ který ožívuje v jiném světě skrytém ve vlastní mysli svou přítelkyní tím, že nachází její vzpomínky, Kafka Tamura, který v *Kafkovi na pobřeží*⁴ vchází do podobného města uprostřed lesů, aby tam našel ženu, kterou celý svůj dosavadní život hledal, či Tóru Watanabe, protagonista *Norského dřeva*,⁵ jenž navštěvuje jiný svět sanatoria v odlehlých horách, aby se odtud pokusil zachránit a odvést svou milovanou Naoko.

1 V originále 私を連れて帰りたいのなら、見ないで！NDK, díl II, s. 471.

2 ねじ巻き鳥クロニクル (*Nedžimakidori kronikuru*, první vydání 1994 a 1995, dále jen NDK); viz též seznam užívaných zkratk na konci tohoto úvodu.

3 世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド (*Sekai no owari to hádoboירו wandárandó*, první vydání 1985, dále jen SOHW).

4 海辺のカフカ (*Umibe no Kafuka*, 2002, dále jen UK).

5 ノルウェイの森 (*Noruei no mori*, 1987, dále jen NM).

Jaký však má tento frekventovaný motiv a vzorec v příbězích, obsažených v Murakamiho (nejrůznějšími motivy a vzorci leckdy až přesycených) literárních dílech, vlastně smysl? Jakou má v těchto dílech funkci, jakým způsobem příběhy rozvíjí a proč se k němu autor tak často vrací?

Odpověď, o kterou se zde pokusíme, vychází právě z předpokladu, že jde o příběhový vzorec, jež jeho autor, Haruki Murakami, vsazuje do širšího rámce své tvorby. Budeme se zde proto zabývat sledováním tohoto vzorce v dalších Murakamiho příbězích a jeho fungováním v těchto příbězích.

Nejprve ovšem věnujme pozornost tomu, co lze říci o příběhovém vzorci, jenž nás zde zajímá už jen na základě toho, že se jeho čtenářsky nejpůsobivější verze v NDK objevuje právě v kontextu a s prvky obsahu, které jsme naznačili výše.

Skutečnost, že Tóru Okada sestupuje do temného prostoru mimo běžný svět, aby zde zachránil svou ženu, bezpečně zařazuje celý motiv mezi varianty příběhu známého v západní tradici jako mýtus o Orfeovi a Eurydiké. Přímoú zmínkou o zákazu rozsvítit světlo však Murakami motiv obohacuje ještě o specificky japonský kontext, propojuje jej s nejstaršími vrstvami japonského písemnictví a vykračuje s ním mimo rámec běžného orfického mýtu.

Orfeovi v řecké verzi příběhu je vládcem podsvětí Hádem řečeno, že se nesmí po celé cestě podsvětními temnotami ohlédnout, dokud nebudou na zemi v plném slunečním světle.⁶ Protagonista Murakamiho verze si však vyslechne něco jiného. Dostává výslovný zákaz jakéhokoli pohledu; udělí mu jej přímo jeho žena a porušení zákazu⁷ se děje rozsvícením světla. Všemi těmito rysy se Murakamiho varianta motivu *muž zachraňuje ženu v jiném světě* shoduje s variantou, obsaženou v jiném, podstatně starším příběhu, zaznamenaném již v nejstarší dochované památce japonské prózy, kronice *Kodžiki*, oficiálně datované rokem 712.⁸

Zde je motiv záchrany zasazen do příběhu mytologické dvojice božstev, boha Izanagiho a bohyně Izanami,⁹ stvořitelů japonských ostrovů a rodičů mnoha dalších božstev s nimi spojených. Izanami nakonec během plození těchto božstev umírá při porodu boha ohně a mizí Izanagimu do podsvětní říše, zvané Jomi. Izanagi se ji vydá zachránit, ale bohyně se o svém návratu nejprve musí poradit s bohy podsvětní říše a klade Izanagimu na srdce: „Než to vyřídím, nesmíte

6 Verze v podání Rudolfa Mertlíka. In: Mertlík, Rudolf. *Starověké báje a pověsti*, Praha: Svoboda, 1989, s. 309.

7 V NDK ve formě odvráceného rizika.

8 *Kodžiki* (古事記), doslova *Záznamy o dávných věcech*, kronika japonských mýtů od stvoření země božstvy po vládu nejstarších císařů. Jak uvádí její český překladatel Karel Fiala, jde o autentické dílo, jehož původ je patrně ještě staršího data, než je rok oficiální datace. Viz Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012, s. 20–24.

9 Jak dokládá na dvou příkladech Fiala, jsou jména božstev patrně odvozena od dodnes užívaného slovesa 誘う (*izanau*) s významem „vábit“. Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012, s. 43.

mne vidět.“¹⁰ Izanagimu je však čekání příliš dlouhé, a tak nakonec neuposlechne a posvítí si. Pohledem na mrtvou Izanami, jejíž tělo se již nalézá v zajetí podsvětních sil rozkladu, je však tak zděšen, že se pokusí uprchnout pryč. Izanami, rozlícená, že jí Izanagi „dal poznat její hanbu“, a tedy ji ponížil, vyšle „ohyzné babice“ (své podsvětní pomocnice) a také reprezentanty právě oněch sil rozkladu, které mají v moci její tělo, aby Izanagiho polapili. Izanagimu se s vypětím všech sil podaří uprchnout zpět do vnějšího světa, dochází ale k nevratné změně. Mezi ním a Izanami dojde k neusmířitelnému konfliktu, po němž Izanagi nadále vládne světu živých a Izanami zůstává už navždy vládkyní světa mrtvých. Oba tyto světy Izanagi nakonec oddělí navěky od sebe tím, že spojnicí mezi nimi zatarasí neprostupným balvanem.

Murakami tedy v jedné z nejpůsobivějších variant svého opakovaného motivu *muž zachraňuje ženu v jiném světě* použil prvky, odkazující na jeden z nejdůležitějších a v japonském kontextu dobře známých příběhů z japonské mytologie (v němž je navíc oproti řecké verzi žena nikoli pasivní poddanou vládce podsvětí, který ji milostivě propouští jako Hádés Eurydiké, ale rovnocennou partnerkou ostatních podsvětních božstev¹¹ a později dokonce jejich vládkyní). Tento odkaz na japonský kontext vnášející do hry jiné konotace, než jaké známe z řecké verze, považujeme za natolik důležitý, že je nám také dostatečným důvodem k tomu, abychom zde v dalším textu pro uvedený motiv užívali výhradně termín *motiv izanagiovského mýtu* či *izanagaiovský motiv*, namísto abychom mluvili o nabízejícím se motivu orfickém. A je rovněž důvodem k tomu, abychom při zkoumání funkce tohoto motivu v Murakamiho literárním díle vycházeli nikoli z příběhu, jehož protagonistou je pěvec Orfeus, ale výhradně z příběhu v té podobě, v níž ji prožívají jeho starojaponští hrdinové, božstva Izanagi a Izanami.

1.2 Romány jako hlavní médium izanagiovského motivu

Význam, který izanagiovský motiv v Murakamiho literární tvorbě má, je patrný i ze skutečnosti, že se opakovaně objevuje právě v románech, tedy v útvaru, který sám autor otevřeně prohlašuje za pilíř své tvorby. V knize úvah věnovaných vlastnímu literárnímu dílu¹² vyjadřuje přesvědčení, že pro něj romány znamenají hlavní vyjadřovací prostředek, který mu jako jediný skýtá dostatek prostoru

10 Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012, s. 55. V originále 我を見てまいそ. Viz *Kodžiki*, Tókjó: Iwanami šoten, 2007, s. 26.

11 Jak uvádí Karel Fiala, drží Izanami v podsvětní říši vzájemnost s jejími obyvateli vzniklá tím, že s nimi zde Izanami pojedla. Viz Fiala, Karel. *Kodžiki, kronika dávného Japonska*, Praha: Ex Oriente, 2012, s. 55.

12 Murakami, Haruki. *Šokugjó tošite no sósecuka* (職業としての小説家, *Spisovatel jako povolání*), Tókjó: Switch Press 2015, s. 135–137.

k plnému vyjádření autorského záměru. Na samém konci svého zamyšlení uvádí v textu doslovně:

そう考えると、僕に取っては長編小説こそが生命線であり、短編小説は極言すれば、長編小説を書くための大事な練習場であり、有効なステップであるといってしまうといいのではないかと思います。

„Takové úvahy mne vedou nakonec k závěru, že pro mne romány představují záležitost životního významu, zatímco povídky a novely nepředstavují, dovedeme-li to do důsledku, více než „pouhé“, jakkoli významné, cvičiště pro nácvik psaní románů. „Pouhý“ důležitý předstupeň k nim.“

Kromě potvrzení důležitosti izanagiovského motivu tím, že dostává v nejrůznějších obměnách prostor v literárním útvaru, který má pro svého autora tak velký význam, je zde pro nás ovšem Murakamiho vyjádření přínosné především tím, do jaké souvislosti uvádí své romány a povídky. Potvrzuje vlastně, že se při zkoumání funkce izanagiovského motivu v autorově značně obsáhlém literárním díle¹³ můžeme zaměřit na jeho románovou část mimo jiné i jako na prostředí, v němž autor opakovaným prvkům izanagiovského motivu dává nejpropracovanější a zároveň nejrepresentativnější finální podobu. Pokud na druhou stranu povídky představují pro autora „pouhé místo nácviku“, představují i motivy, které se v nich objevují, de facto teprve pouhé skicy motivů románových, navíc zcela oproštěné od dalších významů, jakých (při případném dalším použití v románech) zákonitě mohou nabývat zasazením do širšího kontextu. Dobrým příkladem, jak takový Murakamiho „nácvik“ může také vypadat v praxi a potvrzením, že lze v autorova uvedená slova mít důvěru, je povídka *Hotaru*¹⁴ (螢, *Světluška*), poprvé knižně publikovaná v roce 1984, jejíž text byl posléze zahrnut do textu románu NM téměř beze změny, pouze doplněný o další okolnosti.

Naše pozornost se tedy při zkoumání funkce motivu izanagiovského příběhu v Murakamiho díle soustředí výhradně na útvar románový¹⁵ a budeme tento motiv uvažovat čistě v kontextu *románových příběhů*. Budeme-li též v souladu s autorovým výrokem vnímat romány jako těžiště Murakamiho tvorby a jako díla, jejichž napsání předchází nácvik ve formě psaní povídek, lze následně dovodit,

13 14 románů o celkem cca 10 000 stranách (průměrně 700 stran každý), 7 povídkových sbírek dohromady o cca 1400 stranách). Čtené další sbírky esejů a literaturu faktu zde opomíjíme.

14 In Murakami, Haruki. *Hotaru, Naja o jaku, Sono ta no tanpen*, Tókjó: Šinčóša, 1996.

15 V případě Murakamiho děl, o nichž zde hovoříme jako o románech, se (mimo faktu, že jsou tímto názvem žánru zcela spontánně označována i v překladových verzích vydávaných v České republice) opíráme především o skutečnost, že jsou v Japonsku všechna (včetně nejkratších KUK a PB, čítajících okolo 150–160 stran) označována výrazem 長編小説 (*cóhen sósecu*, doslova „dlouhé beletristické dílo“), jenž se termínem *román* běžně překládá.

že můžeme Murakamiho romány (a tím i jejich příběhy) logicky také považovat za vyvrcholení autorovy tvorby vždy za určitý časový úsek, které se dostavuje po předchozím nácviku. A považovat je tedy za jisté ukazatele autorova vývoje a ptát se, jaký vývoj doznal také izanagiovský motiv ve srovnání s verzí v předchozím románu.

Budeme se zde tedy ptát, jakými proměnami a jakým vývojem prochází izanagiovský motiv v chronologii Murakamiho románového díla a jeho příběhů, v jednotlivých románech po sobě jdoucích. Tuto chronologii zahájíme románem KUK, Murakamiho autorským i románovým debutem, u něhož se pokusíme vysledovat kořeny a počátek izanagiovského motivu. Vzhledem k tomu, že Murakamiho literární dráha ještě patrně zdaleka není uzavřena,¹⁶ zaměřujeme zde pozornost při zkoumání vývoje izanagiovského motivu v kontextu románových příběhů pochopitelně pouze na romány (v celkovém počtu 13), které nám v danou dobu byly dostupné pro provádění rozborů.

1.3 Zkoumání příběhu jako hlavní pracovní metoda

Pokud jde o samotný pojem „příběh“, s nímž zde pracujeme, chápeme jej zde v tom smyslu, v jakém s ním obvykle zachází většina naratologů, vycházejících z přístupu, jež Seymour Chatman nazývá přístupem „dualistickým a strukturalistickým, vycházejícím z aristotelovské tradice“.¹⁷

Jeho představitelé (mimo samotného Chatmana například Shlomith Rimmon-Kenanová, Roland Barthes či Daniela Hodrová) o příběhu vždy uvažují spolu s vyprávěním (narativním diskursem) jakožto o dvou neoddělitelně propojených složkách příběh-diskurs (popř. *story/histoire/fabule* x *discourse/récit/syžet*) jež dohromady vytvářejí narativ. Jako základní definice takového pohledu na příběh se zde přidržujeme formulaci Tomáše Kubíčka, které znějí: „Jestliže je vyprávění způsob organizace, pak příběh je to, co je vyprávěno“¹⁸ a „Příběh je tedy abstrakce či konstrukce, kterou získáme z textu vyprávění, použijeme-li základní rámec příčiny a důsledku“.¹⁹

Pro přímou práci s příběhy, obsaženými v Murakamiho románech, se držíme zejména pohledu, obsaženého v druhém z Kubíčkových výroků, který neobyčej-

16 Nejnovějším (k srpnu 2019) zatím publikovaným dílem je tisícistránkový a v pořadí čtrnáctý román *Kišidančógoroši* (騎士団長殺し, *Komturova smrt*), Tókjó: Šinčóša, 25. 2. 2017. Česky vydalo nakl. Odeon v r. 2018.

17 Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, s. 9.

18 Kubíček, Tomáš – Hrabal, Jiří – Bílek, Petr A. *Naratologie (Strukturalní analýza vyprávění)*, Praha – Podlesí: Dauphin, 2013, s. 33.

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

ně přesně postihuje podstatu problému, s jakým se nevyhnutelně potýkají nejen všichni odborní interpreti Murakamiho díla, ale rovněž i jejich laičtí kolegové z řad Murakamiho čtenářů. U Murakamiho románových textů totiž plně platí postulát, který v souvislosti s narativními texty formuluje Chatman: číst je něco jiného než přečíst.²⁰

Typický murakamiovský narativní diskurs se vyznačuje mimořádnou barvitostí a košatostí, při níž autor pracuje se symboly a znaky, nabízejícími mnohdy velmi široké možnosti výkladu. Radí v textu obrazy, připomínající výjevy ze snu – jsou to obrazy současně velmi vizuálně ucelené a interpretačně mnohovýznamové. Můžeme zcela jasně popsat, co vidíme, nejsme už ovšem s to jasně vyslovit, co tento výjev znamená. Způsob, jakým Murakami vypráví své příběhy, je vždy velice košatý, se spoustou čtenářských „lákadel“ v podobě silných a působivých prvků, jejichž prostřednictvím se nám otevírají stále další, další a další interpretační možnosti. Dílo je čtenářsky bohaté na informace podobným způsobem, jako bychom nečetli knihu, ale brouzdali po internetu, a právě tak s námi také pracuje: zahlcuje nás novými a novými příležitostmi, jejichž význam nejsme v danou chvíli s to dobře posoudit. Murakami nás tímto zahlcováním připravuje o pohled z širší perspektivy a čtenář, který se mu „chytí do pastí“, může zhusta shledat, že jej dílo nakonec „podvedlo“, to jest: skončilo, aniž by došlo k jasnějšímu rozuzlení, a aniž by čtenář věděl, co se v příběhu vlastně stalo a oč se vlastně jednalo. Zážitek z četby, který mu zůstává, je však zpravidla sám o sobě natolik intenzivní a síla vstřebaných obrazů natolik působivá, že čtenáři uvedený „podvod“ nakonec ani nemusí příliš vadit. Může číst právě proto, aby byl sveden a podveden, pro zážitek, který mu to způsobí, a neptat se, jaké dílo vlastně čte.²¹

Způsob, jakým Murakami vypráví, tedy svou formou ve zvýšené míře „klame“ a zastírá to, co je vlastně vyprávěno. Záměrně znepréhledňuje perspektivu pohledu a znesnadňuje porozumění obsahu příběhu, který je vyprávěn. V podstatě jde o postup obvykle užívaný autory detektivních románů.

Možné inspiraci v detektivních románech by nasvědčoval také fakt, že Murakamiho klamavá a matoucí vyprávění při bližším pohledu zpravidla neustí do prázdna, ale do příběhu s dějem, jenž je v zásadě rekonstruovatelný. Od klasických detektivek se v tom ohledu Murakamiho románové texty v podstatě liší pouze tím, že na jejich konci nepřijde žádný detektiv a neprozradí čtenáři řešení.

Abychom tedy získali z Murakamiho románů příběhy, v jejichž kontextu chceme zkoumat izanagiiovský motiv, je třeba použít Kubíčkův „základní rámec příčiny a důsledku“ a tyto příběhy nejprve vyabstrahovat. Držíme se zde přitom

20 Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, s. 41.

21 Může si dokonce vytvořit na tento zážitek návyk a hodnotit už jen to, zda je mu autor stále schopen jej poskytovat. Zde, jak se domníváme, leží také jeden z možných důvodů, proč Murakami jako japonský autor – a jak uvidíme, autor příběhů, které se vždy ptají po samé podstatě moderní japonské identity – dosáhl celosvětové čtenářské popularity.

Chatmanem uváděného pohledu na vyprávění, kdy je v narativním textu nejprve rozlišováno mezi příběhem a diskursem a v příběhu pak mezi událostmi, které se dělí na jednání a na dění, a mezi existenty, pod které spadají jednak postavy a jednak prostředí.²² Seřazením událostí do chronologické řady, takzvané osnovy, lze pak v podstatě i to nejspletitější vyprávění nakonec vždy shrnout v příběhu, představovaném řetězcem událostí (jednání a dění), na nichž jsou účastny existenty (postavy a prvky prostředí). Události zapojené do podobného řetězce pak nejsou nikdy nahodilé, ale naopak spolu souvisejí a předpokládají se. Číst příběh pak znamená převážně odkrývat osnovu tohoto příběhu, to jest odhalovat pořadí, v němž po sobě jeho události následují a přicházejí tak na zákonitosti výstavby příběhu, což je následně provázeno rapidním poklesem interpretačních možností, mnohdy až téměř k singularitě.

Z toho následně vyplývá, že pokud přetransformujeme záměrně matoucí a košatý murakamiovský diskurs do podoby chronologicky řazeného řetězce jednání a dění, uspořádáme tak zároveň i autorovo sdělení do podoby, kdy výrazně stoupne naše porozumění jeho obsahu. Je jistě pravda, že současní autoři mnohdy záměrně volí postupy, jimiž co nejvíce narušují i vazby v chronologickém řetězci příběhu, domníváme se ale, že v Murakamiho případě je podobné riziko až překvapivě nízké a řetězec událostí příběhu si uchovává nečekanou logickou návaznost. Mnohdy je pro vývoj příběhu tato návaznost zcela zásadní, přesto však nemusí být na první pohled postřehnutelná a vychází najevo až při seřazení příběhu do osnovy. Klíč k hlubšímu porozumění jeho příběhům se pak skrývá v pochopení Murakamiho práce s časovou osou a chronologií. To jsou prostředky, jimiž se vyjadřuje mnohdy nejednoznačněji.

1.4 Nástin struktury této studie

Pro značný objem dat, který metoda transformace diskursu do chronologických osnov zákonitě generuje v případě aplikace na mnohasetstránkové romány, jsme se zde nakonec rozhodli sáhnout k výběru a detailní uplatnění metody přímo demonstrovat pouze na prvních šesti z aktuálně²³ celkem čtrnácti Murakamiho románů, v jejichž příbězích jsme sledovali vývoj autorovy práce s izanagiovským motivem od jeho počátku až do chvíle, kdy již v podstatě dosahuje veškerých náležitostí, patrných ve scéně z NDK.

Každému ze zmíněných prvních šesti románů zde věnujeme po samostatné kapitole, v níž provádíme abstrakci příběhové osnovy románu a důležitá místa této osnovy podrobněji komentujeme. Následně provádíme jednak shrnutí takto

22 Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, s. 18.

23 Březen 2017.

abstrahovaného příběhu, ale i v něm obsaženého izanagiovského motivu. První z těchto kapitol, věnovanou Murakamiho románovému debutu, zároveň využíváme k podrobnějšímu nástinu historických souvislostí, do nichž Murakami zasazuje své příběhy.

V následném závěru pak nejprve shrneme abstrahované izanagiovské motivy prvních šesti románů a doplňujeme je o chronologický přehled izanagiovských motivů ostatních Murakamiho románů, spolu se stručným popisem forem, v kterých se v románových příbězích objevují. Poté provádíme finální shrnutí izanagiovského motivu a jeho protagonisty v celkovém kontextu Murakamiho románové tvorby a formulujeme poznatky, které nám aplikace zvolené metody rozboru odhalila jednak o konstrukci murakamiovského románového příběhu, jednak o typických rysech narativního diskursu těchto příběhů. Tyto poznatky pak následně ještě stručně konfrontujeme se stávající kritickou recepcí Murakamiho díla.

1.5 Seznam zkratk užívaných pro názvy románů

Murakamiho romány v textu této studie z praktických důvodů označujeme zkratkami jejich japonských názvů.²⁴ V textu tyto zkratky podle potřeby doplňujeme letopočty, označujícími vždy datum prvního vydání. Pro označování románů užíváme následující systém:

KUK = Murakami, Haruki. *Kaze no uta o kike*, Tókjó: Kódanša, 1997; název zde česky překládáme jako *Poslouchej, co zpívá vítr*.

PB = Murakami, Haruki. *1973 nen no pinbóru*, Tókjó: Kódanša, 1983; v češtině se držíme verze *Pinball, 1973*.

HMB = Murakami, Haruki. *Hicudži o meguru bóken*, Tókjó: Kódanša, 1998; v češtině se držíme zavedeného názvu *Hon na ovci*.

SOHW = Murakami, Haruki. *Sekai no owari to hádaboírudo wandárandó*, Tókjó: Šinčoša 2006; v češtině se držíme zavedeného názvu *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*.

NM = Murakami, Haruki. *Noruwei no mori*, Tókjó: Kódanša 1991; v češtině se držíme zavedeného názvu *Norské dřevo*.

DDD = Murakami, Haruki. *Dansu, dansu, dansu*, Tókjó: Kódanša 2004; v češtině se držíme zavedeného názvu ze slovenského *Tancuj, tancuj, tancuj*.

²⁴ Inspirovali jsme se obdobným systémem zkratk, ježž užívá Michael Seats, badatel věnující se rozborům mimetické funkce Murakamiho textů. Viz Seats, Michael. *Murakami Haruki, The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Plymouth: Lexington Books, 2006.

KMTN = Murakami, Haruki. *Kokkjó no minami, taijó no niši*, Tókjó: Kódanša, 2001; v češtině se držíme zavedeného názvu *Na jih od hranic, na západ od slunce*.

NDK = Murakami, Haruki. *Nedžimakidori kuronikuru*, Tókjó: Šinčoša, 1999; v češtině se držíme zavedeného názvu *Kronika ptáčka na klíček*.

SNK = Murakami, Haruki. *Supútoniku no koibito*, Tókjó: Kódanša, 2001; v češtině se držíme zavedeného názvu *Sputnik, má láska*.

UK = Murakami, Haruki. *Umibe no Kafuka*, Tókjó: Šinčoša, 2005; v češtině se držíme zavedeného názvu *Kafka na pobřeží*.

A = Murakami, Haruki. *Afutádáku*, Tókjó: Kódanša, 2008; v češtině se držíme zavedeného názvu *Afterdark*.

IQ84 = Murakami, Haruki. *IQ84*, Tókjó: Šinčoša, 2009 a 2010; v češtině se držíme zavedeného názvu *IQ84*.

SMTC = Murakami, Haruki. *Šikisai o motanai Tazaki Cukuru to kare no džunrei no toši*, Tókjó: Bungei šundžú, 2013; v češtině se držíme zavedeného názvu *Bezbarvý Cukuru Tazaki a jeho léta putování*.

1.6 Poznámka k transkripci a k autorství překladů

Při transkripci japonských slov do českého jazyka se důsledně držíme standardizovaného českého přepisu. Píšeme tedy například „Cukuru“ či „Kobajaši“, nikoli „Tsukuru“ a „Kobayashi“. Japonská jména uvádíme v českém, nikoli japonském standartním pořadí. Píšeme tedy „Haruki Murakami“, nikoli „Murakami Haruki“. Na druhou stranu se však důsledně vyhýbáme přechylování japonských ženských příjmení a píšeme tedy zásadně „Reiko Išida“, „Midori Kobajaši“, „Šimamoto“ a „Aomame“, a nikoli „Reiko Išidová“, „Midori Kobajašiová“, „Šimamotová“ či „Aomameová“. Jméno „Haruki“ vědomě ponecháváme bez deklinace.

Není-li výslovně uvedeno jinak, jsou všechny překlady použité v textu dílem autora této studie.

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 vypravěčovými konstatováními (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