Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav asijských studií

Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Disertační práce

Mgr. Marcel Koníček

Mýty a metamorfózy: Fantastické světy v současné japonské literatuře

Myths and Metamorphoses: Fantastic Worlds in Contemporary Japanese Fiction

Vedoucí práce: Mgr. Josef Šebek, Ph.D.

2023

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. 9. 2023 Mgr. Marcel Koníček, v.r.

Poděkování

Především bych zde chtěl poděkovat svému školiteli, panu doktoru Josefu Šebkovi, za obrovské množství úsilí, které mi během studia věnoval, a za rady, bez nichž by tato práce nikdy nevznikla. Chci také poděkovat svým přátelům, ať už v Česku, či Japonsku, jejichž společnost mě držela nad vodou ve chvílích strachu a pochybností. Své rodině děkuji za obětavost a trpělivost, kterou se mnou během mého studia měla.

Abstrakt

Tato disertační práce se zabývá fantastickými prvky v současné japonské literatuře. Fantastické prvky jsou v ní produktivním narativním nástrojem, ale přesto jim dosud nebyla v tomto kontextu věnována dostatečná pozornost. Cílem práce je prozkoumat význam a funkce těchto prvků skrze detailní analýzy literárních děl za užití uceleného teoreticko-analytického rámce.

Tyto analýzy provádím na vybraných dílech čtyř současných japonských autorů – Murakamiho Harukiho, Óeho Kenzaburóa, Medorumy Šuna a Tawady Jóko. Fantastika je v kontextu této disertace chápána jako práce s aletickou modalitou fikčního světa, tedy s tím, co je možné a nemožné v daném světě, a jako prostředek vyjádření využívající opozici mezi jeho přirozenou a nadpřirozenou oblastí. Vztahy mezi těmito oblastmi světa se pak stávají objektem mého zkoumání. Z tohoto důvodu je analytický aparát práce založen na teorii fikčních světů, zejména v pojetí Lubomíra Doležela, Nancy Traillové, Umberta Eca a Thomase Pavela. Teorie fikčních světů umožňuje popsat strukturu oblastí fikčního světa díla, postihnout jejich vzájemné vztahy, a rovněž to, do jaké míry je existence nadpřirozena v daném světě ověřena. Fantastické prvky jsou význačné, přitahují interpretační pozornost čtenáře a nesou bohatší význam než prvky mimetické. K popisu mechanismu, jímž fantastické prvky získávají tuto vyjadřovací sílu, využívám konceptů nepřirozené naratologie Jana Albera, který postuluje různé strategie čtení, jež čtenář při kontaktu s fantastickými prvky zapojuje, aby se vyrovnal s jejich nepřirozeností.

Ve třech analytických kapitolách se za použití těchto teoretických nástrojů zaměřuji na fantastiku v dílech výše zmíněných autorů, v každé z jiného hlediska. V první je to fantastika jako prostředek konkretizace společenských obav a atmosféry určitého historického období, v druhé jako způsob vyjádření periferní identity a konfrontace s traumatickou kolektivní pamětí a ve třetí se pak věnuji fenoménu nadpřirozené metamorfózy, jeho užití v postmoderní literatuře a účinkům na identitu postav.

Těmito analýzami ukazuji bohatost významů a funkcí fantastiky v současné japonské literatuře. Odhaluji rovněž rozličné podoby, jichž struktury vztahů mezi přirozenem a nadpřirozenem ve světech děl nabývají, a identifikuji duality, které tyto struktury symbolizují. Dokazuji, že přes svou antimimetickou povahu fantastické prvky otevírají čtenáři náhled na palčivé otázky reálného světa. Slouží tedy jako důležité prostředky vyjádření. Zároveň je vnímám jako prvky kreativní: umožňují nastolovat témata a stavět příběhy, které jsou mimetickým prostředkům jen stěží dostupné.

Klíčová slova: fantastika, teorie fikčních světů, nepřirozená naratologie, postmoderní literatura, současná literatura, japonská literatura, Okinawa, Japonsko, Murakami Haruki, Óe Kenzaburó, Tawada Jóko, Medoruma Šun

Abstract

This dissertation is concerned with fantastic elements in contemporary Japanese literature. Fantastic elements function in it as a productive narrative tool. However, sufficient attention has not been given to them in this context. The goal of this thesis is to map the meaning and functions of these elements through detailed analysis of literary works using a comprehensive theoretical and analytical framework.

These analyses are performed on selected works of four contemporary Japanese authors – Murakami Haruki, Ōe Kenzaburō, Medoruma Shun and Tawada Yōko. Fantasy is in the context of this thesis perceived as a modification of alethic modality of the fictional world, of what is possible and impossible in said world, and as a means of expression utilising the opposition between natural and supernatural domains of the world. The relationship between these domains therefore becomes an object of my inquiry. Because of this the analytic framework of the thesis is based on the theory of fictional worlds represented by Lubomír Doležel, Nancy Traill, Umberto Eco and Thomas Pavel. The fictional world theory allows me to describe the structure of the domains of the fictional world of a novel, characterise the relationship between these domains and to what extent is the existence of supernatural in this world authenticated. Fantastic elements are prominent, they attract attention, forcing the reader to interpret them, and carry richer meaning than mimetic elements. To describe the mechanism which imbues fantastic elements with this expressive power I employ the concepts of unnatural narratology of Jan Alber who postulates various reading strategies utilised by the reader confronted with the fantastic elements to cope with their unnaturalness.

Employing these theoretical tools, I focus on fantastic elements in works of previously mentioned authors in three analytic chapters, from a different point of view in each of these. In the first chapter it is fantasy as an instrument used to concretise social anxieties and the atmosphere of a certain historical period, in the second chapter as a means to express a peripheral identity and to confront traumatic collective memory and in the third chapter I focus on the phenomenon of

supernatural metamorphosis, its usage in postmodern literature and the effect it has on the identity of fictional characters.

Through these analyses I show the richness of meanings and functions of fantasy in current Japanese literature. I also unveil various forms the structure of relationship between the natural and the supernatural takes in the fictional worlds and identify dualities that these structures symbolise. I prove that despite their antimimetic nature fantastic elements give insight into vital issues in the real world to the reader. Thus, they serve as an important means of expression. I also view these elements as creative: they allow the writer to raise topics and construct stories that would be hard to achieve mimetically.

Keywords: fantasy, fictional world theory, unnatural narratology, postmodern literature, contemporary literature, Japanese literature, Okinawa, Japan, Murakami Haruki, Ōe Kenzaburō, Tawada Yōko, Medoruma Shun

Obsah

1. Úvod ... 7
1. 1. Motivace výzkumu a jeho zasazení do kontextu dosavadního poznání ... 7
1. 2. Výzkumné otázky ... 11
1. 3. Volba analyzovaných autorů ... 12
1. 4. Nástin struktury práce ... 13
1. 5. Poznámka k překladům a transkripci ... 16
2. Teoretické a interpretační přístupy k literární fantastice ... 17
2. 1. Definice fantastiky – Exkluzivní a inkluzivní pojetí ... 17
2. 2. Fantastika v teorii fikčních světů ... 25
2. 3. Kulturní encyklopedie a strategie čtení nepřirozena ... 35
3. Fantastická vzpoura jednotlivce – *Hon na ovci* a *Zápisky náhradníka* ... 48
3. 1. Murakami a Óe jako kontrastní autoři ... 48
3. 2. Exkurz ke studentským protestům konce šedesátých let – pokus o moralistickou vzpouru ... 55
3. 3. *Zápisky náhradníka* – Fantastické metamorfózy a nespolehliví vypravěči ... 61
3. 4. *Hon na ovci* – Hledání nadpřirozena a morálního jednání ve vyprázdněném světě ... 74
3. 5. Závěr – Homeopatická funkce nadpřirozené oblasti ... 90
4. Nadpřirozeno na okrajích Japonska – Óe Kenzaburó a Medoruma Šun ... 93
4. 1. Fantastické prvky, mýtus a identita periferie ... 93
4. 2. Fantastická Okinawa Medorumy Šuna ... 99
4. 2. 1. *Zaříkávání duší* – Válka stále zraňující ... 103
4. 2. 2. *Okinawan book review* – Fantastická tradice jako možnost revoluce? ... 108
4. 2. 3. *Doprovázená stíny* – Nadpřirozeno jako oběť násilí ... 113
4. 2. 4. Bezmocné nadpřirozeno Medorumy Šuna ... 116
4. 3. Fikční mytologie *Hry na současnost* Óeho Kenzaburóa ... 117
4. 3. 1. Vesnice hluboko v lesích – Prostorová dispozice mytologického toposu ... 124
4. 3. 2. Čas mýtu a čas historie ... 134
4. 3. 3. Metamorfózy Ničitele jako vyjadřovací prostředek ... 155
4. 4. Závěr – Paměť, trauma a fantastika na okrajích ... 161
5. Fantastické metamorfózy v hybridních světech postmoderní fikce ... 165
5. 1. Úvod – Specifika metamorfóz postav jako fantastického prvku ... 165
5. 2. *Koupelna* – Metamorfóza jako materializace společenského tlaku ... 174
5. 3. *Psí ženich* – Metamorfóza a hybridita jako osvobození ze společenských konvencí ... 192
5. 4. *Kafka na pobřeží* – Metamorfóza a štěpení postav jako projev traumatu a osudu ... 199
5. 5. Závěr – Příčiny vyjadřovací efektivity metamorfózy ... 223
6. Závěr – Fantastika mnohotvárná a tvořivá ... 228
Jmenný rejstřík ... 239
Věcný rejstřík ... 242
Bibliografie ... 249

1. Úvod

1. 1. Motivace výzkumu a jeho zasazení do kontextu dosavadního poznání

V dílech mnoha současných japonských spisovatelů se může čtenář setkat s velkým množstvím bizarních a šokujících fantastických postav a prvků. Tajemný Johnnie Walker, který z duší koček vyrábí píšťaly, aby následně mohl vytvořit podobné píšťaly i z duší lidí. Okinawská dívka, která dokáže komunikovat s přízraky obětí druhé světové války, o níž se v závěru příběhu ukáže, že sama je již dlouho po smrti. Otec, který omládne o dvacet let, aby se mohl jako levicový aktivista zúčastnit boje proti téměř všemocnému Patronovi, jenž ovšem nemá podobu důstojného pravicového politika, ale smrtelně nemocné staré těhotné ženy. Japonská žena žijící v Německu, na jejíž kůži vyrůstají šupiny, které je nucena odstraňovat, aby naplnila protichůdné požadavky společnosti na její vzhled. Paleta fantastických prvků, které se v současné japonské literatuře vyskytují, je velmi bohatá. Motivace pro tuto práci se zrodila z touhy porozumět významu a funkci tohoto fenoménu.

Fantastika zažívá v literatuře posledních desetiletí celosvětově významný vzestup, a to nejen jako součást stále populárnější žánrové literatury, kterou Tereza Dědinová ve své knize *Po divné krajině: Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* nazývá „konvenční fantastikou“,[1] ale rovněž ve formě toho, co označuje termínem „fantastično jako prostředek vyjádření“,[2] tedy děl, která nejsou svázána potřebou respektovat žánrové požadavky, nýbrž fantastické prvky využívají jako nástroj k tvorbě rozličných literárních narativů. Výskyt takovýchto prvků tedy není záležitostí čistě japonskou, nýbrž jej můžeme považovat za projev globálního trendu v postmoderní literatuře, která ve velké míře používá prvky, jež byly dříve vyhrazeny úzce vyhraněnému fantastickému žánru. Brian McHale

[1] DĚDINOVÁ, Tereza. *Po divné krajině: Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury.* Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 41.
[2] Ibid., s. 106.

například mluví o „fantastickém náboji“, který „se stal součástí současné literatury všeobecně“.[3] Jan Alber pak ve své knize *Unnatural Narrative* poznamenává, že v postmoderní literatuře existují fyzicky a logicky nemožné prvky „(z kvantitativního pohledu) [*sic!*] ve vyšší koncentraci a dominují narativu jako celku“.[4] Alber zároveň upozorňuje, že postmoderní díla se snaží, aby si tyto prvky v nich zachovaly co nejsilnější zneklidňující účinek tím, že se vyhýbají konvencím žánrové fantastiky a aplikují je v kontextu, který jinak od čtenáře vyžaduje realistická žánrová očekávání.[5] Díla obsahující fantastické elementy tudíž v postmoderním kontextu nejsou něčím, co by se mohlo snadno oddělit od zbytku literatury jako specifický žánr, nýbrž jsou její organickou součástí.

Přes frekventovanost a nápadnost fantastických motivů v současné japonské literatuře se jim *právě jako fantastickým prvkům* dostalo dosud ze strany literární vědy pouze omezené pozornosti. Studií týkajících se fantastiky v japonské literatuře, obzvláště v literatuře současné, existuje poměrně malý počet. Susan Napierová například uvádí, že v době vydání její knihy *The Fantastic in Modern Japanese Literature* (1996) neexistovaly žádné jiné studie o fantastice v moderní Japonské literatuře.[6] Od té doby sice vyšla například publikace *Nihon gensó bungakuši*[7] Sunagy Asahika, ale Sunagova kniha je převážně apologetikou žánrové fantastiky a historickým přehledem děl obsahujících nadpřirozené prvky s velkým důrazem na díla klasické literatury. Ačkoli se částečně dotýká i moderních fantastických děl, omezuje se převážně na díla žánrová a snaží se tento žánr interpretovat v kontextu nadpřirozena v předmoderních textech. Vyvstává tak otázka, zda se u předmoderních děl dá o fantastickém žánru vůbec mluvit; tu však Sunaga nereflektuje. Téma fantastiky zejména v současné japonské nežánrové literatuře se tedy stěží dá považovat za dobře zmapované. Z toho vyplývá potřeba se mu věnovat za užití uceleného teoreticko-analytického aparátu.

[3] McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1991, s. 75.
[4] ALBER, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2016, s. 221.
[5] Ibid., s. 224–225.
[6] NAPIER, Susan J. *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity.* London: Routledge, 1996, s. 9.
[7] SUNAGA, Asahiko. *Nihon Gensó Bungakuši* 日本幻想文学史. (Historie japonské fantastické literatury). Tokio: Heibonsha, 2007.

Jaké jsou důvody omezené pozornosti věnované fantastickým prvkům v dílech současné japonské literatury? Jedním z důvodů je široce rozšířené chápání fantastiky jako restriktivně vymezeného žánru založeného na váhání mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením fikčních událostí, vycházející z *Úvodu do fantastické literatury* Tzvetana Todorova.[8] Samotný koncept „fantastiky" navíc nemá v kontextu japonské literatury příliš dlouhou tradici. Sunaga Asahiko uvádí, že před přijetím modernity Japonci v období Meidži pro anglické slovo *fantasy* neexistoval v japonštině vhodný překlad. Výraz *gensó*[9] pak vznikl jako jeho překlad až okolo roku 1880, přičemž spojení *fantastická literatura*[10] vešlo do širšího užívání až po druhé světové válce jako termín odkazující na díla, která odpovídala právě Todorovově koncepci. Jak se ale pokusím ukázat v teoretické kapitole této práce, tato koncepce je velmi restriktivní a pro chápání fantastických prvků v postmoderních dílech ji nelze využít (dle Todorova tato díla vůbec fantastická nejsou). Po Todorovovi se v literární teorii objevily i další přístupy k fenoménu fantastiky, které jsou pro takováto díla vhodnější, například inkluzivní koncepce fantastiky Kathryn Humeové z její knihy *Fantasy and Mimesis*, považující fantastiku společně s mimezí za jednu ze dvou základních sil působících v literatuře. Na této teorii zakládá svoji výše zmíněnou práci o japonské fantastice Susan Napierová. Dalším teoretickým vývojem jsou přístupy vycházející z teorie fikčních světů, které rozvíjejí analytické nástroje navržené v knize *Heterocosmica* Lubomíra Doležela. Tyto přístupy reprezentuje například kniha *Možné světy fantastiky* Nancy Traillové. Fantastičnosti postmoderních děl se dotýká v mnoha ohledech také Brian McHale v knize *Postmodernist Fiction*. Tento teoretický vývoj ovšem v japonském kontextu z větší části nebyl reflektován a kritika se při interpretaci fantastických prvků uchyluje například k psychoanalytickému výkladu. Takovýto přístup ovšem ignoruje jejich neoddiskutovatelnou nadpřirozenou povahu, což odvádí pozornost od zásadního významu, jaký má ve struktuře světů těchto děl opozice mezi přirozenem a nadpřirozenem.

[8] Ibid., s. 8–10.

[9] 幻想.

[10] 幻想文学 Gensó bungaku.

Spravedlivému ocenění významu fantastických prvků také nepomáhá tendence chápat literaturu jako druh umění, jehož cílem je napodobování světa okolo nás, tedy mimeze. Fantastika je pak odsuzována jako pokleslá forma spotřební literatury, jíž chybí politické i umělecké ambice „čisté" literatury, jelikož světy fantastických textů obsahují nadpřirozené prvky, a tudíž zdánlivě nemají žádnou spojitost s naším reálným světem. Jejich fikční svět z tohoto pohledu neodpovídá estetickým ideálům realismu nebo představě o sociální angažovanosti literatury. Susan Napierová to ukazuje na faktu, že v Japonsku byla po velkou část 20. století představa čisté literatury spojena s naturalistickým literárním stylem a žánrem intimně vyprávěného románu *šišósecu* 私小説 a díla obsahující fantastické prvky byla marginalizována.[11] Tento estetický postoj byl ovšem v postmoderní literatuře již značně oslaben na teoretické úrovni vědomím toho, že – jak poznamenává Robert Scholes – „všechna literatura, všechna tvorba je konstrukcí".[12] Tedy že neexistují díla, která by byla více či méně reálná, nýbrž že jak mimetická, tak antimimetická díla jsou do stejné míry fikční, a tudíž nemá smysl považovat ta, která obsahují fantastické prvky, za méně hodnotná.

Díla, jimiž se tato práce zabývá, jsou narativy s jasně definovanými estetickými ambicemi a společenskou angažovaností. Zároveň kvůli tomu, že obsahují fantastické prvky, odporují konvenčním představám o tom, že literatura poskytující nám obraz světa musí být nutně realistická. Ba co více, fantastické prvky v nich lze vnímat jako jeden z nástrojů sloužících k naplnění těchto ambicí. Navzdory mimetickým představám o literatuře se zdá, že rozhodnutí zahrnout do svých děl nadpřirozené události a bytosti jim dosažení jejich ambicí usnadňuje, nikoli ztěžuje. Tereza Dědinová tuto skutečnost popisuje pomocí citátu Ursuly Le Guinové tak, že „některé pravdy je možné vyjádřit jenom pomocí lží"[13] (tj. antimimetických prostředků). Proto se musíme ptát, jak tento výrazný prostředek vyjádření v současné japonské literatuře funguje.

[11] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 9.
[12] SCHOLES, Robert. *Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975, s. 7.
[13] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině,* s. 12.

1. 2. Výzkumné otázky

Tím se dostáváme k hlavnímu předpokladu této práce, kterým je myšlenka, že uvolnění mimetických požadavků do té míry, že umožňují výskyt logicky či fyzikálně nemožných fantastických prvků, umožňuje rovněž rozšíření možností literární tvorby, přidání dalšího nástroje vyjádření v podobě fantastiky. S ním mohou autoři manipulovat k dosažení různých cílů. Proto se můj analytický aparát, který blíže představím v následující, teoretické kapitole, zakládá na teorii fikčních světů, která mi skrze své koncepty umožňuje formalizovat popis toho, co je možné a nemožné uvnitř světů děl, a tím dosáhnout hlubšího pochopení role fantastických prvků v jejich struktuře. Fantastické prvky jsou výraznými antimimetickými prvky, jejichž významem se zabývá nepřirozená naratologie. Tato teorie mi umožňuje popsat, jaké metody čtení čtenář aplikuje, aby se vyrovnal s jejich antimimetičností. Tyto metody čtení jim přisuzují rozličné významy, v čemž spočívá efektivita fantastických prvků jako prostředků vyjádření.

Za použití těchto nástrojů má práce hledá odpověď na následující otázky po povaze a funkci fantastických prvků: Pokud můžeme zahrnutí nadpřirozených prvků do světa díla chápat jako prostředek vyjádření, jakým mechanismem vyjadřovací možnosti literatury použití tohoto prostředku rozšiřuje? Umožňuje autorům používání fantastických prvků vyjádřit něco, co je přísně mimetickému druhu tvorby zapovězeno? Jaké funkce plní v jednotlivých dílech a jaký je jejich význam? Vycházejí tyto prvky z japonských zdrojů, například mýtů či klasické literatury, či zdrojů cizích? Jaký vztah mají fantastické motivy ke kulturnímu a historickému kontextu děl? Jak jejich přítomnost proměňuje strukturu jejich fikčních světů, tedy jaké struktury umožňují vytvářet? Jaký význam tyto struktury nesou?

Na tyto otázky nacházím odpověď prostřednictvím podrobné analýzy a interpretace literárních děl několika současných japonských autorů. Pokusím se identifikovat fantastické elementy v těchto dílech, popsat strukturu jejich světů a role, které v ní plní fantastické prvky. Dále se budu věnovat tomu,

jakou spojitost mají tyto prvky se světem mimo literární díla, tedy se svým kulturně-historickým kontextem.

1. 3. Volba analyzovaných autorů

Materiál pro analýzy obsažené v této práci představují vybraná díla tří současných japonských autorů a jedné autorky: Murakamiho Harukiho 村上春樹 (1949–), Óeho Kenzaburóa 大江健三郎 (1935–2023), Medorumy Šuna 目取真俊 (1960–) a Tawady Jóko 多和田葉子 (1960–). Tyto autory jsem zvolil z několika důvodů. Zaprvé, ve všech případech se jedná o oceňované autory japonské literatury, kteří ve svých dílech využívají fantastické elementy a pravidelně staví své fikční světy jako paralely skutečného světa s přidanou nadpřirozenou rovinou. Zároveň ale není možné tyto autory považovat za autory fantastiky jako tradičně vymezovaného žánru. Nepíšou výhradně fantastická díla, právě naopak, každý z nich je i autorem mnoha děl, která fantastické elementy neobsahují. Tento fakt nám umožňuje zkoumat to, jaké nové možnosti fabulace jim zahrnutí tohoto fenoménu umožňuje v porovnání s díly, která ho postrádají. Všechny je aspoň do jisté míry možné popsat jako autory postmoderní literatury. V těchto bodech jsou si tito autoři navzájem podobní.

Na druhou stranu se jedná o autory v mnoha ohledech rozdílné. Patří do odlišných generací, od Óeho, který se narodil ještě před válkou, až po Medorumu a Tawadu, kteří jsou autory o dvacet pět let mladšími. Zatímco Murakami a Óe reprezentují literaturu centra, Medoruma jako spisovatel z Okinawy a Tawada, která již tři desítky let žije v Německu, představují literaturu periferie geografické a kulturní. Tawada zastupuje literaturu psanou ženskými autorkami, která v jejím provedení překračuje zavedené literární a jazykové konvence. Murakami představuje literaturu, která dosáhla výrazné popularity, zatímco Óe se dá vnímat jako autor, jehož tvorba je poněkud elitářská, a proto často neměla komerční úspěch Murakamiho děl. Každý z nich přistupuje k literární tvorbě velmi specifickým způsobem a má v rámci japonské literatury odlišné postavení.

Ačkoli si nemyslím, že by tímto výběrem bylo možné postihnout všechny projevy fantastiky, domnívám se, že reprezentuje bohatost fantastiky v japonské literatuře, jak na poli osobností samotných autorů, tak na poli možností, jak se dají fantastické elementy využít k literárnímu vyjádření. Tato bohatost zároveň dodává práci důležité komparativní hledisko. V jednotlivých analytických kapitolách, které v následující sekci představím, analyzuji společně vždy díla dvou autorů, abych mohl poukázat na podobnosti a rozdíly jejich práce s fantastickými prvky, a díky této juxtapozici je lépe popsat.

1. 4. Nástin struktury práce

Kromě úvodu a závěru se tato práce skládá ze čtyř kapitol. V první z nich, kapitole teoretické, se věnuji literárněteoretickým problémům obklopujícím fenomén fantastiky, na jejichž základě formuluji svůj pohled na něj. Získávám tak sadu analytických nástrojů sloužících k analýze děl v následných třech kapitolách. Teoretická kapitola se věnuje třem tématům. Prvním z nich je problém definice fantastiky. V této podkapitole diskutuji různé teoretické přístupy k tomuto termínu, které se dají široce rozdělit na exkluzivní a inkluzivní, a problémy, které v sobě oba přístupy skrývají. Na základě reflexe těchto problémů formuluji vlastní chápání fantastiky, a to jako hry s tím, co je možné a nemožné ve fikčních světech děl. V následné podkapitole jako teoretický rámec sloužící k popisu této hry s nemožnými jevy představuji koncepty teorie fikčních světů, zejména koncepci modálních systémů včetně aletické modality, jejíž modifikací fantastické prvky jsou. Dále pracuji s typologií fikčních světů podle podoby vztahů jejich přirozených a nadpřirozených oblastí dle Lubomíra Doležela a se systémem fantastických modů Nancy Trailové. V třetí podkapitole skrze otázku toho, co přirozeno a nadpřirozeno vlastně je, docházím k problematice vztahu fantastických prvků a kulturního zázemí čtenáře a účinku, který mají fantastické prvky jako entity, s nimiž se čtenář nemůže v našem světě setkat, na čtenáře. K tomu mi slouží koncepce kulturní encyklopedie modelového čtenáře dle Umberta Eca a koncepty nepřirozené naratologie, zejména strategie čtení nepřirozených prvků dle Jana Albera. Všechny tyto

teoretické pojmy dohromady tvoří sadu analytických nástrojů, které následně aplikuji v dalších třech analyticky zaměřených kapitolách.

V nich se věnuji detailní analýze fantastických prvků ve zvolených dílech, v každé z jiného úhlu pohledu, čímž se snažím popsat široké spektrum funkcí a významů těchto prvků. V první analytické kapitole se věnuji paralelám, které lze nalézt mezi díly dvou do značné míry kontrastních autorů, Óeho *Zápisky náhradníka* ピンチランナー調書 (1976) a Murakamiho *Honem na ovci* 羊をめぐる冒険 (1982). Zdroj těchto paralel nacházím ve vztahu obou děl k historickým událostem studentských protestů na konci šedesátých let, k nimž se obě díla zřetelně odkazují. S ohledem na tento historický kontext se zabývám otázkou, jakou roli hrají ve struktuře světů obou děl nadpřirozené prvky, ať už jako zosobnění neurčitých společenských obav a skryté moci ovládající společnost, či jako prostředek, jímž se postavy pokouší dosáhnout změn, kterých studentské protesty dosáhnout nedokázaly.

Druhá analytická kapitola se věnuje vztahu fantastických prvků a mýtů, z nichž tyto fantastické prvky čerpají. Mytologické příběhy jsou důležité pro identitu komunit a fantastické prvky čerpající z mýtů komunit na periferii Japonska poukazují na funkce, které fantastika může v tomto kontextu plnit. V kapitole analyzuji Óeho *Hru na současnost* 同時代ゲーム (1979) a tři vybrané povídky Medorumy Šuna, *Zaříkávání duší* 魂込み (まぶいぐ) (1998), *Okinawan book review* オキナワン・ブック・レヴュー (1997) a *Doprovázená stíny* 面影と連れて (うむかじとぅちりてぃちりてぃ) (1999). Medoruma Šun jako autor z Okinawy je právě příkladem autora z komunity nacházející se na periferii Japonska nejenom geograficky, ale i kulturně. K vyjádření problémů okinawské identity, historické paměti a současných politicko-společenských otázek využívá fantastických prvků čerpajících z okinawské tradice a mýtů, stejně jako odkazujících na historické události, které Okinawu poznamenaly. V tomto ohledu je velmi přínosné srovnání s Óeho *Hrou na současnost*, v níž je konstruována čistě fikční, avšak stejně fantastická oblast na okraji Japonska – izolovaná vesnice uprostřed Šikoku, která se nepovažuje za součást Japonska a jíž vládnou nadpřirozené bytosti včetně tajemného Ničitele. V této kapitole objasňuji nejenom funkci fantastiky

pro vyjádření vztahu přirozeného centra a nadpřirozené periferie, tedy její funkci jako prostředek odporu periferního mýtu vůči mýtu národnímu, ale také to, proč může být fantastika efektivně použita k vyjádření historického traumatu.

Třetí kapitola se pak zaměřuje na konkrétní fantastický motiv, kterým je metamorfóza postavy. Náhlé a radikální přeměny postav jsou v postmoderních dílech japonské literatury velmi časté a projevují se jako zásahy nepoznaných a nepojmenovaných nadpřirozených sil, proti nimž se postavy nemohou bránit. To, jaké funkce tato konkrétní metoda použití fantastiky plní, a proč se jeví být tak účinným prostředkem vyjádření, osvětluji analýzou tří děl, Murakamiho *Kafky na pobřeží* 海辺のカフカ (2002) a dále pak *Koupelny* うろこもち (1989) a *Psího ženicha* 犬婿入り (1993) Tawady Jóko. Nejenom, že tato díla obsahují metamorfózy, ale také jim dominují ontologické otázky, což Brian McHale považuje za určující prvek postmoderní literatury.[14] Oba autoři vytváří příběhy, které nastolují naprostou nejistotu o obsahu svého světa – překypují otázkami, které uvnitř tohoto světa postrádají odpovědi. Realita postav těchto děl je neustále narušována nadpřirozenými událostmi a v důsledku metamorfóz se mění vlastnosti určující pro jejich osobní identitu – hlavní hrdinka *Koupelny* ztrácí nadpřirozeným zásahem jazyk a s ním i schopnost komunikace s okolním světem, Taró v *Psím ženichovi* se z asexuálního muže stává hypersexuálním spojením lidských a psích vlastností a postavy *Kafky na pobřeží* získávají a ztrácejí nadpřirozené schopnosti podle tajemných pravidel nadpřirozených sil nepřístupných smrtelníkům. Zároveň se tyto metamorfózy odkazují na klasickou literaturu a lidové příběhy. Metamorfózy se v těchto dílech nejeví jenom jako nástroj vyjádření, ale také jako nástroj tvorby antirealistických figur, fyzikálně a logicky nemožných postav – hybridů lidí a zvířat, opakovaně se proměňujících postav, postav existujících v několika verzích a podobně. Tato kapitola osvětluje, jakých účinků je možné zahrnutím fantastických metamorfóz do postmoderního vyprávění dosáhnout. Po těchto třech kapitolách celou práci uzavírá závěr, v němž uceleně formuluji odpovědi na výše představené výzkumné otázky.

[14] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 10.

Součástí práce je rovněž jmenný a věcný rejstřík. Rejstřík obsahuje mimo jiné odkazy na místa v práci, kde vysvětluji terminologii v práci užitou. Díky tomu je snazší význam těchto termínů v případě potřeby dohledat.

1. 5. Poznámka k překladům a transkripci

U děl, která vyšla v českém jazyce, používám v citacích tyto překlady, u děl, která česky publikována nebyla, se jedná o překlady vlastní. Japonské výrazy jsou zapisovány za použití české transkripce a japonská jména uvádím v japonském pořadí, tj. příjmení jako první a křestní jméno jako druhé. Japonská jména nepřechyluji, jména ostatních autorek přechyluji.

2. Teoretické a interpretační přístupy k literární fantastice

2. 1. Definice fantastiky – Exkluzivní a inkluzivní pojetí

Než přistoupím k analýzám samotných děl, budu se v této kapitole věnovat literárněvědným otázkám obklopujícím fenomén fantastiky. Rozborem této problematiky chci vytvořit soubor analytických nástrojů, které využiji k analýze fantastických prvků v dalších kapitolách práce. Skrze otázky definice fantastiky, vztahu fantastiky a mimeze a chápání fantastiky v teorii fikčních světů se chci dopracovat k jejímu pojetí, které se stane základem mé analýzy děl: *fantastika jako prostředek vyjádření je hrou s tím, co je možné a nemožné uvnitř fikčních světů.* Následně poukážu na to, jak tato hra s modalitou pracuje s naším chápáním světa aktuálního, tedy jak jsou fantastické elementy kulturně určené. Nakonec skrze strategie čtení vycházející z nepřirozené naratologie nastíním mechanismus, kterým fantastika rozšiřuje vyjadřovací možnosti literatury.

Fantastika je fenomén, jehož uchopení nástroji literární teorie není nikterak jednoduché. Ačkoli teoretických přístupů k jejímu vymezení existuje velké množství, obecně je možné je zařadit do dvou kategorií. První z nich tvoří přístupy exkluzivní, vylučující, kde je na fantastiku nazíráno jako na izolovatelný žánrový fenomén. Fantastika je takto jasně oddělená od zbytku literatury, literatury realistické nebo mimetické (například Kathryn Humeová poukazuje právě na to, že tyto koncepce fantastiky jsou založeny na přesvědčení, že základní motivace literatury je mimetická a že mimeze stojí v přímé opozici proti fantastice).[15] Fantastika je vymezena za použití nějaké snadno formulovatelné rubriky, například seznamu společných znaků všech děl, čímž vzniká homogenní fantastický žánr.

Fantastika se opravdu odlišuje od jiných typů literatury, a to tím, že se v ní vyskytují fantastické prvky. S těmito nadpřirozenými bytostmi a jevy se ve světě naší zkušenosti nemůžeme setkat, a jejich

[15] HUME, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984, s. 8.

vyobrazení se tudíž nestává mimezí, nápodobou reality. Fantastika proto, jako primárně ne-mimetická forma literatury, je v exkluzivních koncepcích chápána jako aberace vůči implikované prototypické formě mimetické.

Za příklad takovéhoto exkluzivního přístupu můžeme považovat v nejen českém, ale i v japonském kontextu asi nejznámější koncepci fantastické literatury, tu z *Úvodu do fantastické literatury* Tzvetana Todorova. Todorov se snaží definovat fantastiku jako žánr založený na reakci vypravěče, postavy či implikovaného čtenáře[16] na nadpřirozeno v literatuře.[17] Ti na nadpřirozeno reagují váháním mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením záhadných událostí uvnitř vyprávění: „Fantastično je váhání pociťované bytostí, která zná pouze přírodní zákony, tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události.“[18] V této koncepci je fantastika „žánr stále pomíjející“,[19] trvající pouze tak dlouho, jak trvá váhání nad povahou událostí. Díky tomu stojí fantastično na rozhraní mezi texty, kde jsou nadpřirozené události přijaty jako nezpochybnitelná realita (Todorov nazývá takovéto texty zázračno), a těmi, kde se nakonec ukáže, že zdánlivě nadpřirozené události mají jiné, přirozené vysvětlení (dle Todorova jde o podivuhodno), podobně jako přítomnost stojí na hranici mezi minulostí a budoucností.[20]

Jakkoli se takováto koncepce jeví velmi přínosná, je, jak upozorňují i další teoretici jako Kathryn Humeová,[21] Nancy H. Traillová[22] či Tereza Dědinová,[23] zároveň velmi omezující a nevhodná pro uchopení fantastiky jako celku. Todorovova koncepce vylučuje velké množství textů, které bývají typicky jako fantastické označovány, zejména díla konvenční žánrové fantastiky, a vztahuje se vlastně pouze k úzkému okruhu děl typických pro 19. století. Lze ji tudíž jen do omezené míry aplikovat na pozdější díla, která již často pochybování nad metafyzickým statusem vykreslených událostí tak silně

[16] TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 25.
[17] Ibid., s. 134.
[18] Ibid., s. 26.
[19] Ibid., s. 39.
[20] Ibid., s. 40.
[21] HUME, *Fantasy and Mimesis*, s. 14.
[22] TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky.* Praha: Academia, 2011, s. 15.
[23] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině,* s. 45.

netematizují. Na tento fakt, že jeho pojetí fantastiky je časově omezené, naráží při zmínce o Kafkově *Proměně* i sám Todorov. Pro Todorova je fantastika žánr omezený časově, od 18. století do konce století 19., a v dílech století 20., která u něj představují Kafkova *Proměna* a „nejlepší texty science fiction“,[24] již nelze pochybování o skutečnosti nadpřirozeného prvku najít, naopak „fantastičnost se stává pravidlem, nikoli výjimkou“.[25] Reakce na nadpřirozeno v literatuře přestává být výhradně pochybovačná, literární nadpřirozeno samotné ztrácí své privilegium vyjadřovat tabuizovaná témata, a díky tomu může Todorov prohlásit fantastiku za mrtvou. Zde vidíme Todorovův poněkud paradoxní postoj. Na jednu stranu považuje fantastiku za zaniklý žánr, který se nedokázal vyrovnat s objevem psychoanalýzy – fantastické motivy jsou dle něj metodou vyjádření potlačovaných sexuálních tužeb, slouží jako nástroj k překonání moralistické cenzury tvorby, a psychoanalýza v tomto ohledu fantastiku nahrazuje.[26] Na druhou stranu přiznává, že ve 20. století nabývá použití nadpřirozeného prvku nových, nečekaných podob, které mají hluboký význam pro vývoj literatury jako takové. To také poukazuje na důvod, proč *Proměna* pro Todorova představuje konec fantastiky. Ne proto, že v literatuře racionálního světa 20. století pro nadpřirozeno není místo, ale proto, že si s jeho novými formami tato teorie neumí poradit. Todorovova teorie nedokáže překonat rozpor mezi banálností nadpřirozena, a naopak bizarností všedního světa v dílech, jako je *Proměna*. Todorovova koncepce tedy chápe fantastiku příliš úzce, pouze jako díla, která se do ní již předem dají zařadit, a neuznává možnost toho, že by fantastika mohla označovat bohatší pole, kde by jím definovaný žánr byl jen jedním z možných projevů bohatší hry s nadpřirozenem.[27]

[24] TODOROV, *Úvod do fantastické literatury*, s. 144.
[25] Ibid., s. 145.
[26] Ibid., s. 135–136.
[27] Například Dědinová ovšem poukazuje na to, že tento paradox je založen na rozdílném chápání použitého názvosloví mezi Todorovem a jinými teoretiky a jeho teorie by neměla být vnímána jako pokus o uchopení fenoménu fantastiky jako celku. Todorov výrazem „la littérature fantastique“ míní výrazně užší a specifičtější okruh děl než ta, která bývají považována za součást fantastiky v jiných kontextech. Dědinová proto varuje před chápáním Todorovovy koncepce jako něčeho, co je možné aplikovat na fantastiku v širším smyslu slova. (DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 45-46) Přesto musím poznamenat, že tento rozdíl v chápání výrazu „fantastika“ nezabránil mnoha dalším autorům, aby Todorovovu koncepci vnímali jako všeobjímající, a následně na základě rozporu mezi touto koncepcí a díly, která Todorovem nebyla vůbec zvažována, definovali další exkluzivní žánr. Příkladem tohoto postupu je to, jak se Wendy B. Farisová pokouší o definici jindy často neurčité kategorie *magického realismu*. Farisová definuje magický realismus na základě výskytu jasně definovaných prvků – přítomnosti nadpřirozeného prvku a zároveň přítomnosti reálného světa, pochybností čtenáře, splývání dvou

Přes Todorovovo prohlášení o smrti fantastiky se zdá, že právě naopak ve 20. století došlo k průniku fantastických elementů do mnoha typů literatury, které jimi do té doby nedisponovaly. V tomto procesu vzniklo velké množství děl, která se vymykají jak předchozím standardům mimetické literatury, tak i představám o konvenčních fantastických žánrech sci-fi, fantasy a hororu, které se etablovaly nezávisle na tomto procesu. Postmoderní literatura se dle Briana McHalea mimo jiné vyznačuje právě kombinováním realistické reprezentace a paranormálních prvků, které mohou být vnímány banálně, nebo naopak jako invaze nadpřirozena do naší normální reality. Tento postup literatuře umožňuje problematizovat samotnou myšlenku reprezentace formou jakéhosi „jiu-jitsu, které využívá reprezentaci samotnou k tomu, aby svrhlo reprezentaci".[28] McHale dále říká, že toto míšení různých postupů znemožňuje todorovovské chápání fantastiky jako samostatného žánru založeného na pochybnostech, jelikož „fantastický ‚náboj' již byl zakomponován do současné literatury všeobecně; všechna literatura je nyní ‚pochybovačná' i přesto, že již žádné dílo nemůže být pochybovačné ve fantastickém modu".[29] Dle něj se fantastično transformovalo do podoby střetu mezi nám známým světem a „světem odvedle".[30] V rámci tohoto vývoje již není přítomnost nadpřirozených bytostí jednoznačným identifikátorem exkluzivního fantastického žánru[31] a ani pochybnost nad jejich ontologickou povahou nemůže být chápána jako výhradní nástroj fantastiky.

světů a narušení času, prostoru a identity – v dílech. (FARIS, Wendy, B. *Ordinary enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. s. 7) Její zájem ovšem leží zejména v prohlášení všech děl, která tyto prvky obsahují, za postkoloniální nástroj osvobození, a to nejen textů autorů typu Gabriela Garcíi Márqueze, ale například také Kunderovy *Knihy smíchu a zapomnění*. (Ibid., s. 15–16) Dá se říci, že Farisová se v tomto bodě dopouští toho, co Dědinová chápe jako největší problém exkluzivních koncepcí fantastiky, kdy teorie „pohlížejí na literární dílo předem nastaveným úhlem pohledu, neohlížejíce se tolik na význam inherentní textu, jako na stopování ukazatelů vyžadovaných vyznávanou teorií". (DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 39) Jelikož termín *magický realismus* v japonském kontextu nemá vlastně žádnou tradici a jeho jediný přínos v tomto kontextu slouží k vydělení určité množiny děl od ostatních děl užívajících fantastické prvky – McHale ostatně bez obtíží chápe díla takto označovaná v jihoamerické literatuře, aniž by tento termín použil, jako součást postmoderní literatury (McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 50–55) – nepovažuji za nutné mu v této práci věnovat další pozornost.

[28] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 75.

[29] Ibid.

[30] Ibid.

[31] Ostatně například Traillová nepovažuje ani přítomnost nadpřirozené bytosti za projev fantastiky, nýbrž požaduje existenci dvou modálně odlišných oblastí – přirozené a nadpřirozené – ve fikčním světě díla, čemuž se věnuji níže. (TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 19)

Toto začlenění fantastiky do literatury všeobecně se dá chápat jako jeden z prvků toho, co McHale nazývá postmodernismem – přesunem literární dominanty z epistemické směrem k ontologické složce díla – k otázkám jako: „Co je to svět? Jaké druhy světů existují […]? Co se stane, když se různé druhy světů dostanou do konfliktu?“.[32] Fyzikálně nemožné události, nadpřirozené schopnosti a nevysvětlitelné jevy slouží jako jeden z možných nástrojů autora, jak čtenáře dovést právě k těmto ontologickým otázkám. Fantastické prvky se stávají pouze prostředkem vyjádření, jedním ze série nástrojů, které autoři děl mají k dispozici při konstruování svých fikčních světů.

Toto „rozostření“ hranic fantastiky vedlo teoretiky k formulaci druhé množiny přístupů k fantastice, kterou jsou přístupy inkluzivní. Oproti exkluzivním koncepcím nemají tendenci chápat fantastiku jako striktně ohraničený literární žánr, ale naopak se snaží poukázat na to, jak fantastické prvky fungují v literatuře obecně bez ohledu na žánrové hranice. Tyto přístupy reprezentuje Kathryn Humeová. Humeová se vyhýbá identifikaci fantastiky s jejím restriktivním pojetím jako žánru (jako v případě Todorova), či dokonce jako modu vyprávění. V jejím pohledu je fantastika jednou ze dvou všudypřítomných a rovnocenných sil, impulsů, které společně ovládají literaturu.

> Navrhuji jinou základní formulaci, a to tu, že literatura je produktem dvou sil. Těmi jsou *mimesis*, kterou vnímáme jako touhu napodobovat, popisovat události, lidi, situace a předměty s takovou věrohodností, že jiní lidé mohou sdílet naši zkušenost; a *fantazie*, touha měnit dané věci a pozměňovat realitu – kvůli nudě, hře, vizi, touze po něčem, co člověku chybí, nebo kvůli potřebě metaforických obrazů, které překonají psychologické bariéry čtenářstva. Dílo nemusíme prohlašovat fantastickým o nic víc než ho prohlašovat mimetickým. Místo toho máme mnoho žánrů a forem, každý s charakteristickým mixem či více mixy obou sil.[33]

[32] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 10.
[33] HUME, *Fantasy and Mimesis,* s. 20.

Samotný fantastický impuls pak Humeová definuje jako „jakékoli odpoutání se od konsenzuální reality“.[34] Tuto definici fantastiky, vypůjčenou od Kathryn Humeové jen s malou úpravou na „fantastika je jakékoli *vědomé* odpoutání se od konsenzuální reality“,[35] využívá také Susan Napierová ve své knize o fantastice v japonské literatuře. Její pojetí fantastiky tudíž na Humeovou přímo navazuje.

Tímto odpoutáním od reality nejsou jen nadpřirozené schopnosti jako telepatie, mytologická stvoření, ale také „určité technické a sociální výdobytky, které ještě nebyly realizovány, ačkoli v budoucnosti mohou být“.[36] Stejně tak považuje za projev fantastiky příběhy, kde se vyskytují elementy, které v době napsání byly považovány za skutečné „zvláštním způsobem“.[37] Těmi jsou zázraky a činy, které mohou vykonat pouze hrdinové nebo svatí muži: „jsou to *miracula,* neboli podivuhodné věci, právě proto, že se nejedná o každodenní události a nemohou být ovládány jen tak kýmkoli, kdo si to usmyslí“.[38]

Na druhou stranu Humeová nezastává postoj, že všechna literatura je fantastická, pouze poukazuje na to, že „většina literatury obsahuje fantastické elementy, stejně jako obsahuje mimezi“.[39] Jevy a osoby, které by mohly existovat ve světě naší zkušenosti, jakkoli nepravděpodobně, jako fiktivní hrdinové dobrodružných románů, jsou součástí mimetického impulsu, stejně jako mytologické příběhy, v nichž je fantastično „přístupné komukoli“,[40] čímž poukazuje na určitou historickou hranici fantastiky závisející na našem poznání reality. Naopak historické postavy, jejichž chování se „odpoutává od historického faktu“,[41] patří do hájemství fantastiky. Její chápání fikčních entit jako projevů buďto mimeze, nebo fantastiky je tudíž založené na tom, jak věrně tyto fikční entity reprezentují své historické vzory.

[34] Ibid., s. 21.
[35] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 9.
[36] HUME, *Fantasy and Mimesis*, s. 21.
[37] Ibid.
[38] Ibid.
[39] Ibid., s. 22.
[40] Ibid.
[41] Ibid.

Inkluzivní teorie Kathryn Humeové představuje důležitý posun v analýze fantastiky: náš zájem by se podle ní měl přesunout k roli fantastického prvku v jednotlivých dílech a připouští také výraznou rozličnost v použití těchto prvků. Různé role fantastických prvků klasifikuje dle jejich účelu a účinku jako čtyři funkce: iluze, vize, revize a deziluze. Iluze reprezentuje fantastiku jako únik před šedí každodennosti, vize jako prostředek, jak ukázat skutečnost v novém, neočekávaném světle, revize obsahuje díla, která ukazují alternativní možnosti vývoje světa a mají didaktickou funkci, deziluze pak díla, která se snaží poukázat na hranice našich znalostí a na nepoznatelnost reality.[42] Tato typologie se dá aplikovat na výrazně širší spektrum děl než koncepce Todorova. Zároveň ovšem v sobě obsahuje zásadní nedostatek. Jak mohlo být zřejmé z popisu toho, jaké entity se počítají jako projevy fantastiky a jaké jako projevy mimeze, skrývá tato koncepce ve svém chápání vztahu literatury a reality tuto otázku: není literatura jako taková jedním velkým odpoutáním se od reality, tedy ne pouze to, co Humeová nazývá fantastikou, ale také to, co nazývá mimezí? Události a osobnosti, které literatura popisuje, jsou téměř z definice všechny fikční. Paní Bovaryová není o nic více nebo méně skutečná než přízrak mrtvé ženy z *Koupelny* Tawady Jóko, ačkoli ta první je postava realistického a ta druhá fantastického příběhu, jelikož obě jsou *literární postavy*, které náš svět neobývají. Lze tudíž jednu považovat za věrnější nápodobu reality než druhou?

Například Robert Scholes zaujímá vůči otázce mimetičnosti literatury v porovnání s Humeovou mnohem skeptičtější postoj. Při své analýze science fiction zdůrazňuje rozpory mezi literaturou, jazykem a realitou. Realita je nezaznamenatelná jazykem literatury a vztah mezi literaturou a realitou není prostá nápodoba, nýbrž tvorba modelů, možností, jak by věci mohly být. Jeho postoj vystihuje následující tvrzení: „Právě proto, že realita je nezaznamenatelná, je realismus mrtvý. Všechna literatura, všechna tvorba je konstrukcí. My nenapodobujeme svět, my sestavujeme jeho verze. Mimesis neexistuje, pouze poiesis. Žádný záznam, pouze stavba.“[43] Toto konstatování leží v přímém kontrastu

[42] Ibid., s. 55–58.
[43] SCHOLES, *Structural Fabulation*, s. 7.

s důvěrou, kterou Humeová vkládá v přímý vztah mezi realitou a mimezí. Scholes zde vlastně ztělesňuje postmoderní odpor vůči realistické reprezentaci, který zmiňuje McHale.

Na druhou stranu v sobě Scholesův skeptický postoj neobsahuje pouze víru v nesouměrnost reality a jejího vyobrazení, ale také pochybnosti o tom, do jaké míry může být fantastika skutečným odpoutáním se od reality:

> [Fantastika] nám tvrdila, že je schopná ne-realismu, imaginativního oddělení fikčních modelů, které vytváří, a světa naší zkušenosti. Toto tvrzení se ovšem nezakládá na faktech. Nikdo si ještě úspěšně nepředstavil svět bez spojení se světem naší zkušenosti, s postavami a situacemi, které není možné vnímat jako pouhá obrácení a zkreslení nám až příliš dobře známého vesmíru.[44]

V jeho pojetí tudíž fantastika není pouze odpoutání se od reality, ale také aspoň do určité míry její nápodobou. Fantastické prvky mívají s prvky našeho světa vztah překvapivě blízký, mohou být například jejich transformacemi a karikaturami a upozorňovat na neuralgické body kultury, z níž daná fantastika vychází. Nejenom, že literatura není nikdy čistou fantastikou nebo mimezí, ani fantastika není čistým odpoutáním se od reality a mimeze jejím čistým napodobováním. Představa fantastiky a mimeze jako dvou protichůdných sil vládnoucích literatuře Kathryn Humeové se z tohoto úhlu pohledu jeví jako nepřesvědčivá.

V tomto bodě se dostáváme zpět k mému pojetí fantastiky jako hry s tím, co je možné a nemožné ve světě díla. A sice z toho důvodu, že společným prvkem exkluzivních i inkluzivních koncepcí je fakt, že fantastika tematizuje skutečnosti, které ve světě naší zkušenosti nepovažujeme za možné. Fantastika žije z kontrastu mezi možným a nemožným, mezi jevy, se kterými se můžeme setkat ve světě okolo nás, a těmi, se kterými setkat nemůžeme. Jak ovšem ukazuje rozporuplnost koncepce Humeové, potřebujeme teoretický rámec, který nám umožní přesněji pojmenovat, jakými

[44] Ibid.

zákonitostmi se v dílech tyto jevy řídí, a díky tomu kategorie možného a nemožného formalizovat. Takovýto rámec představuje teorie fikčních světů.

2. 2. Fantastika v teorii fikčních světů

Teorie fikčních světů, založená zejména na dílech Lubomíra Doležela, Thomase Pavela a Umberta Eca, je teoretický přístup inspirovaný konceptem možných světů modální logiky, přičemž se odkazuje hlavně na Saula Kripkeho, Johna Searla a Davida K. Lewise. Tato teorie se pro analýzu fantastiky a postmoderní literatury jeví být v posledních desetiletích obzvláště produktivní, snad proto, že, jak tvrdí McHale,[45] se u ní ontologická hra se stavbou složitých struktur fikčních světů stává důležitým prostředkem vyjádření.[46] Teorie fikčních světů jako svůj odrazový můstek pro analýzu děl používá otázku fikční reference,[47] tedy otázku, jaký vztah k našemu světu mají skutečnosti vyobrazené fikčními díly. Teorie fikčních světů nevnímá fikční jména jako samoreferenční či prázdné výrazy, nýbrž jako výrazy odkazující k entitám obývajícím fikční svět daného díla, který je odlišný a kauzálně oddělený od světa naší zkušenosti, světa aktuálního. Fikční svět není shodný ani s textem díla samotného, který je označen za „texturu“[48] díla, ani není považován za objekt vůči světu aktuálnímu (jako by tomu bylo v případě možných světů modálního realismu Davida K. Lewise) metafyzicky rovnocenný. Jedná se o modely, „artefakty vytvořené estetickými činnostmi,“[49] do nichž čtenář proniká sémiotickými kanály. Na rozdíl od světů modální logiky jsou omezené svým rozsahem a obsahují pouze omezený počet entit.[50]

[45] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 4–11.
[46] Viz například Dědinová (*Po divné krajině*), a Traillová (*Možné světy fantastiky*), ale například také Jan Alber et al. (ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov a RICHARDSON, Brian. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio University Press, 2013), z teorie fikčních světů čerpají velmi silně.
[47] DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 17–18.
[48] Ibid., s. 49.
[49] Ibid., s. 29.
[50] ECO, Umberto. Malé světy. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 636.

Tento přístup není zcela odlišný od toho, jak o literatuře bývá hovořeno intuitivně. Když mluvíme o literatuře, často se uchylujeme k vyjádřením, která implikují existenci jiného světa, odděleného od světa naší zkušenosti. Nikoho z nás nepřekvapí to, že mluvíme o rozdílnosti reálného světa a světa pohádek, o magických pravidlech jeho vnitřního fungování a fyzikálně nemožných entitách, které jej obývají, ale mimetické představy o literatuře způsobují, že existence takovéhoto odděleného světa fikce může být výrazně méně samozřejmá u příběhů, které se mají dle všeho odehrávat v našem světě. Teorie fikčních světů ovšem považuje všechnu fikci za do stejné míry fikční nezávisle na tom, jestli jsou tyto příběhy v našem světě možné, nebo jeho fyzikálním či logickým zákonům odporují. Ani ty fikční bytosti, které mají shodná jména například s historickými postavami,[51] nejsou obyvateli našeho světa, nýbrž fikčního světa daného díla. V tomto slova smyslu neexistuje ve světě Murakamiho *Kafky na pobřeží* rozdíl v míře reálnosti fiktivního mladíka Tamury Kafky, tokijské čtvrti Nakano, ze které Kafka pochází a čtenář ji může najít na mapách Tokia i v našem světě, či nesmrtelných vojáků hlídajících vstup do bezčasého zásvětí lesů Šikoku, ačkoli ti odporují fyzikálním zákonům našeho světa. Všechny tyto entity podléhají stejné sémantice fikčnosti.[52]

Z toho je patrné, jak poznamenává Dědinová,[53] že teorie fikčních světů je v pojetí Lubomíra Doležela zaměřená proti chápání mimeze jako privilegovaného literárního prostředku.[54] Nevidí totiž

[51] Doležel uvádí příklad Napoleona ve *Vojně a míru*: konstatuje, že ačkoli mezi historickým Napoleonem a Napoleonem *Vojny a míru* existuje nezrušitelný vztah, vztah mezisvětových protějšků, díky čemuž patří do zvláštní kategorie fikčních entit, které mají reálné prototypy, nemůže se jednat o shodné entity. Tento rozdíl mezi Napoleonem fikce a skutečnosti je pak ještě výraznější, pokud si zvolíme například Napoleona George Kaisera, jehož osud se s osudem reálného Napoleona vůbec neshodoval. (DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 30–34)

[52] Viz Doležel (Mimesis a možné světy) a jeho rozbor různých postojů k mimezi, kde zdůrazňuje problémy s chápáním fikčních jednotlivin jako výsledků mimetických a pseudomimetických reprezentačních funkcí v rámci jednoho světa, či Thomas Pavel (PAVEL, Thomas. *Fikční světy.* Praha: Academia, 2012), kde autor zdůrazňuje potřebu jednotného rámce pro chápání „vážných" a „fikčních" tvrzení v rámci literárních textů.

[53] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině,* s. 100.

[54] Je nutné poznamenat, že Doleželovo chápání mimeze jako interpretační funkce, která přisuzuje fikčním jednotlivinám zobrazované skutečné jednotliviny či chápe fikční jednotliviny jako zobrazení skutečných obecnin (vše jako součást jednoho světa), není prosta kritiky z řad ostatních teoretiků. Dědinová kritizuje Doleželovo chápání mimeze jako „kopie skutečnosti" jako příliš zjednodušující. (DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 19) Tomáš Koblížek pak vidí v Doleželově koncepci určitou dezinterpretaci toho, jak mimezi chápe například Auerbach, a dochází k závěru, že Doležel odmítá pouze mimezi v rámci jednoho světa, nikoli princip mimeze všeobecně. (KOBLÍŽEK, Tomáš. *Fenomén fikce: příspěvek k fenomenologii literatury.* Praha: Togga, 2010, s. 78) Podobnou úvahu odmítající platónské chápání mimesis jako imitace, kterého se drží Doležel, a nahrazující ho aristotelovským chápáním mimesis jako simulace můžeme najít také u Albera. (ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 27–28)

mezi fantastickou a mimetickou fikcí zásadní rozdíl v elementární ontologické podstatě událostí. Nezávisle na své přirozené či nadpřirozené podstatě mají všechny fikční události obsažené v díle stejný ontologický status: „Jako neaktualizované možnosti jsou všechny fikční entity stejné ontologické povahy.“ [55] Liší se pouze v tom, že ve fantastické fikci existuje opozice mezi přirozenými a nadpřirozenými složkami fikčního světa. Toto pojetí tedy popírá apriorní rozdíly mezi mimetickou a fantastickou fikcí, které se snaží zdůraznit exkluzivní definice fantastiky: „Dvojí sémantika fikčnosti, jedna platící, pro ‚realistickou' fikci, druhá pro ‚fantastiku', nemá žádné oprávnění.“[56] Světy kopírující fyzikální zákony našeho světa a ty, které jim odporují, jsou tentýž druh objektu a liší se pouze vnitřním nastavením svých pravidel.

Teorie fikčních světů zároveň není nekritická ani vůči inkluzivním pojetím fantastiky. Nancy Traillová současně v *Možných světech fantastiky* upozorňuje na to, že osamocený zdánlivě nadpřirozený jev v literárním textu, který by se dal kvalifikovat jako ono „odpoutání se od reality“ Kathryn Humeové, sám o sobě není projevem fantastiky. Traillová poukazuje na nutnost hodnotit literární funkci takovýchto prvků, posoudit, zdali je „nadpřirozený jev ústřední či okrajový, funkční nebo pomocný, dominující nebo podřízený“ [57] a jestli v rámci fikčního světa není pouze ojedinělým „okrajovým jevem s velmi specifickou funkcí“.[58] Pouhá přítomnost izolovaného jevu totiž neimplikuje změnu v globálních pravidlech fikčního světa či nepostuluje samostatnou nadpřirozenou doménu, a tudíž nadpřirozenost takovéhoto jevu může být pro výklad díla do značné míry irelevantní. Teorie fikčních světů také obsahuje sérii nástrojů, které dovolují kvalifikovat pozici nadpřirozených prvků ve světě díla, a díky tomu nám umožňuje kvalifikovat amorfní „odpoutání se od reality“ z inkluzivistického pojetí fantastiky Kathryn Humeové. Umožňuje nám určit, v jakých ohledech a do jaké míry se to, co je možné ve fikčním světě díla, odlišuje od světa našeho.

[55] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 32.
[56] Ibid., s. 33.
[57] TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 19.
[58] Ibid., s. 20.

Hlavním takovýmto nástrojem je systém narativních modalit, který nám poskytuje kniha *Heterocosmica* Lubomíra Doležela. Tento systém obsahuje celkem čtyři modální osy, které určují vnitřní zákonitosti fikčního světa, tedy to, jaké prvky jsou v něm přípustné. Podle nich se dají prvky fikčního světa klasifikovat v kontrastu vůči modalitám světa aktuálního. Těmi jsou modalita aletická s modálními operátory možnosti, nemožnosti a nutnosti, která určuje, jaké fyzikální a logické zákony ve fikčním světě vládnou, modalita deontická s operátory dovolenosti, nedovolenosti a povinnosti určující, jaké společenské normy v daném světě figurují, axiologická modalita s operátory hodnotnosti, nehodnotnosti a indiference proměňující „entity světa v hodnoty a nehodnoty“ [59] a nakonec epistemická modalita určující, co je ve světě známé, neznámé či pouze věřené. Konkrétní nastavení těchto modálních operátorů společně vytváří globální řád fikčního světa, který určuje podmínky spolumožnosti různých druhů fikčních entit,[60] jinými slovy, jaké entity mohou daný svět obývat.

Jelikož fantastiku chápu jako hru s tím, co je možné a nemožné ve fikčním světě díla, nejdůležitějším modálním hlediskem je zde modalita aletická, určující právě zákonitosti fyzikální možnosti. Doležel identifikuje v rámci struktury fikčního světa dvě úrovně, na nichž se může aletická modalita projevovat.

První úrovní je globální úroveň kodexových aletických modalit fikčního světa. Na této úrovni představuje základní nastavení těchto modalit svět aletický homogenní. Na druhou stranu může být modální struktura světa značně komplexní a proměnlivá – může se skládat z prostorově či časově oddělených domén, pro něž platí rozdílná pravidla. Zde Doležel jako nejčastější strukturu zmiňuje dvojdomý fikční svět,[61] ve kterém existují dvě oblasti nadané odlišnými aletickými omezeními. V takové struktuře má jedna doména aletická omezení aktuálního světa a je nazývána *přirozenou oblastí* a vůči ní stojí v opozici *nadpřirozená oblast*, která funguje dle odlišných aletických pravidel. Obývají ji „fyzikálně nemožné bytosti – bozi, duchové, příšery“.[62] Dle Doležela tyto bytosti „ztělesňují přírodní

[59] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 130.
[60] Ibid., s. 34.
[61] Ibid., s. 134.
[62] Ibid., s. 124.

sílu“,[63] činí neúmyslné přírodní události úmyslnými výsledky své vůle a umožňují také personalizovat neživé bytosti ve formě oživlých neživých předmětů.[64]

Přirozená a nadpřirozená oblast fikčního světa mohou být mezi sebou do různé míry prostupné a interagovat na základě rozličných pravidel. Také přechod postav z jedné oblasti do druhé může podléhat různým omezením a tyto přechody mohou být podřízené vůli postav, či naopak mohou být mimo jejich kontrolu. Pokud se podíváme na díla zkoumaných autorů, jako příklad takovýchto přechodů mezi jednotlivými oblastmi nám může posloužit opakující se motiv, jak poznamenává Matthew Strecher, „podvědomého, neúmyslného, náhodného“[65] cestování mezi všedním světem a mystickým nadpřirozeným zásvětím v dílech Murakamiho Harukiho. Hranice mezi oběma oblastmi může být různě prostupná, od zcela neprostupné až po hranici úplně chybějící. Hledisko interakce a vzájemné prostupnosti obou oblastí je základem typologie světů, kterou Doležel detailněji rozvíjí ve své knize *Heterocosmica II*. V ní na základě toho, jestli jsou obě oblasti světa přítomny, a toho, do jaké míry jsou prostupné hranice mezi přirozenou a nadpřirozenou doménou fikčního světa, klasifikuje světy do těchto kategorií:

1) Realistní svět, kde se aletické modality řídí podle modality fyzikální možnosti aktuálního světa. Tento typ představuje nejjednodušší nastavení aletické modality: „Realistní svět je základním, nadčasovým typem narativní fikce.“[66] Dle Doležela tento typ dovoluje také existenci mezilehlých jevů jako jsou „sny, šílenství, indukované alternativní stavy“.[67]

2) Fantazijní svět, kde nadpřirozená oblast vyplňuje celý nebo téměř celý fikční svět. Tento typ koresponduje se stejnojmenným modem fantastiky v koncepci Nancy Traillové, které se věnuji níže. Přirozená složka světa zde naprosto chybí nebo funguje pouze jako

[63] Ibid.
[64] Ibid.
[65] STRECHER, Matthew C. *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, s. 71.
[66] DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014, s. 21.
[67] Ibid.

narativní rámec v prologu či epilogu. Dle Doležela je tento druh světa „v moderní fikci vzácný“.[68]

3) Aleticky dvojdomý fikční svět, který obsahuje jak přirozenou, tak nadpřirozenou oblast. Ten lze dělit na dva podtypy podle toho, jak těsně jsou tyto dvě aleticky odlišné domény propojené. Těmito podtypy jsou:

- Svět mytologický, kde je rozdělení sil mezi nadpřirozenou a přirozenou doménou asymetrické, nadpřirozené bytosti vstupují do přirozeného světa, ale lidé mají do nadpřirozené domény vstup zapovězen, nadpřirozená oblast „se jeví jako tajemná, skrytá, transcendentní černá díra“,[69] která je pro obyvatele přirozeného světa záhadou, a ti musejí spoléhat na „samozvané informátory“.[70] Nadpřirozené bytosti mají díky své aletické převaze kontrolu nad lidským osudem.
- Svět kouzelný, kde lidské a nadpřirozené bytosti interagují volně a vztah mezi nimi je tudíž vyrovnaný. Bariéry v komunikaci mezi nadpřirozenými bytostmi a lidmi jsou narušené, i když obě oblasti zůstávají zřetelně oddělené. Jako příklad tohoto světa uvádí Doležel tradiční pohádku,[71] ale identifikuje také jeho příznačnost pro žánr tolkienovské fantasy.[72]

4) Posledním typem světa je svět hybridní, kde jsou hranice mezi jednotlivými doménami zrušeny, přirozené a nadpřirozené prvky se mohou volně mísit a přestává být jasné, jaká modalita jednotlivé události a postavy řídí. V takovémto světě „přirození obyvatelé žijí jako v minovém poli“,[73] jelikož nejsou schopni určit, které jevy patří do přirozené a které do nadpřirozené oblasti.[74] Zdá se, že ona neočekávanost a nahodilost nadpřirozených událostí je pro Doležela klíčovým znakem hybridních světů.

[68] Ibid., s. 22.
[69] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 135.
[70] Ibid., s. 185.
[71] DOLEŽEL, *Heterocosmica II*, s. 23.
[72] Ibid., s. 31.
[73] Ibid., s. 23.
[74] Ibid., s. 21–23.

Doležel rovněž staví do opozice všechny typy světů s nadpřirozenou složkou se světem realistním a nazývá je souhrnně „fantastickou fikcí“.[75] Lze předpokládat, že toto konkrétní dělení fikčních světů představuje pouze model, který zcela jistě nedokáže postihnout celou bohatost možností interakcí mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí – zmíněnou typologii tedy musíme chápat spíše jako prototypické příklady než jako detailní kazuistiku. Na druhou stranu tento model ukazuje, že vztahy dvou modálních domén, tedy ona klíčová hra s tím, co je možné a nemožné v rámci fikčního světa, představují produktivní vyjadřovací prostředek schopný nabýt mnoha podob.

Aletická modalita se však nemusí projevovat pouze na úrovni globálních omezení, ale také na úrovni aletické výbavy jednotlivých fikčních entit – toho, co je pro danou entitu osobně možné a nemožné. Tento obor možností určité osoby určuje subjektivní aletický operátor.

Ostatně entity řídící se jinými aletickými omezeními, než jakými oplývají ostatní postavy, patří, zvláště v rámci hybridních světů, mezi často se objevující fantastické prvky a díla zkoumaných autorů v tomto ohledu nejsou výjimkou. Jako příklad takové bytosti nám může sloužit Uta, hlavní hrdinka Medorumovy povídky *Zaříkávání duší*, která díky svému nadpřirozenému daru vidí duše jiných lidí. Má tedy schopnost, kterou v jejím světě jakákoli jiná postava postrádá, a tato schopnost jí umožňuje být hybridním prostředníkem mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí jejího světa. Podobné postavy oplývající jiným obzorem možností, než je standard jejich světa, označuje Doležel jako „aletické cizince“.[76] Dle Doležela aletičtí cizinci reprezentují nejdramatičtější příklad konfliktu mezi „danými makro-podmínkami a vzpurnými subjektivními potencemi“,[77] což jenom potvrzuje význam takovýchto postav pro konstrukci světa díla. Typicky se jedná o aleticky obohacené entity – postavy, pro které jsou možné věci, jež pro jiné fikční entity, ty se základním aletickou výbavou, možné nejsou. Jak ale uvidíme v případě protagonistky *Koupelny* Tawady Jóko, aletická odlišnost postavy se může projevovat také aletickým ochuzením.

[75] Ibid., s. 23.
[76] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 126.
[77] Ibid.

Aletická výbava postav nemusí být během celého příběhu konstantní, nýbrž může procházet proměnami. Doležel mluví o tom, že schopnosti postav se mohou měnit „učením a zapomínáním“,[78] ale v rámci fantastické literatury není těžké si představit případy, kdy jsou modality postav změněny nadpřirozeným zásahem shůry. Takováto proměna může mít podobu zásahu božských sil nadpřirozené oblasti světa mytologického, účinku prokletí v kouzelném světě či neočekávaného střetu s nadpřirozenem ve světě hybridním. V takovém případě globální struktura fikčního světa umožňuje, aby získávání a ztráta aletické výbavy mohla nabývat podoby rozličných metamorfóz a transformací.

Další možnost, jak kategorizovat světy, omezenou tentokrát pouze na díla fantastiky, prezentuje Nancy Traillová v *Možných světech fantastiky* se svojí typologií fantastických modů. Traillová se skrze tyto mody snaží poukázat na historicitu fantastiky, její proměnlivost v různých dějinných obdobích, s tím, jak se měnil dějinný přístup k nadpřirozenu, který formuluje jako různé mody fantastické literatury: „Preromantikové měli zálibu v antiracionalitě disjunktivního modu. Romantikové nemohli v dobových podmínkách filozofické nejistoty přijmout takové ontické jistoty; měli sklon k neurčitosti, která zakládala nejednoznačný modus, ke hře ‚co kdyby‘. Realisté měli sice ‚tvrdší hlavy‘, ale neuzavírali se novým poznatkům a vynalezli paranormální modus s jeho integrací nadpřirozeného do přirozené oblasti.“[79] Traillová vidí fantastiku jako transformující se fenomén, jehož nástroje se vyvíjí s tím, jak se vyvíjí naše poznání reality, ba dokonce je právě na onom poznání závislý.

Kromě samotného hlediska aletické modality Traillová uplatňuje ještě další důležitý analytický nástroj Doleželovy teorie, a to funkci ověření, autentifikace, nadpřirozené oblasti. Ta kvalifikuje, do jaké míry se můžeme spolehnout na to, že vyprávěné nadpřirozené entity se ve fikčním světě opravdu vyskytují a nejsou jenom přeludem, omylem či nespolehlivou zkazkou. Doležel upozorňuje, že fikční entity nejsou omezeny pouze binárním rozdělením existence a neexistence, ale mohou existovat „v různých způsobech, v různých řádech a různých stupních“.[80] To, jaká forma existence jim je přisouzena, zajišťuje ověřovací síla vypravěče, jejíž míra se může lišit dle jeho spolehlivosti. Nepersonalizovaný

[78] Ibid.
[79] TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 23.
[80] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 151.

vševědoucí vypravěč má vyšší ověřovací sílu než nespolehlivý personalizovaný vypravěč či řeč postav. Traillová na základě ověření přirozené a nadpřirozené oblasti a vztahů mezi nimi identifikuje fantastických modů celkem pět:

1) Disjunktivní modus: V tomto modu je jak přirozená, tak nadpřirozená oblast plně autentifikována jako jednoznačná, nepopiratelná fakta. Stojí však odděleně. Nadpřirozené bytosti sestupují do přirozené oblasti, kde ovlivňují život smrtelníků. Nadpřirozené bytosti nemohou být nakonec deautentifikovány jako sen, šílenství nebo přelud. Tento modus koresponduje s Doleželovým mytologickým světem.

2) Fantazijní modus: Shodně se stejnojmenným typem světa u Doležela nadpřirozená oblast vyplňuje celý svět. Přirozená oblast může existovat také pouze v úvodu či implicitně. Jako příklad jsou uvedeny *Gulliverovy cesty*, kde hlavní hrdina cestuje mezi různými zeměmi obývanými nadpřirozenými bytostmi, které se přesto mají nacházet v našem světě. Celý svět tudíž musí být řízen nadpřirozenými zákony.

3) Nejednoznačný modus: Tento modus koresponduje s fantastikou, jak ji chápe Todorov. Nadpřirozená oblast není plně autentifikována, a tudíž je výsledkem této kombinace aletické modality a funkce ověření pochybování o existenci nadpřirozeného.

4) Modus naturalizace nadpřirozeného: Nadpřirozená oblast je konstruována shodně s disjunktivním modem, ale na konci příběhu je zbavena autentifikace, nadpřirozené události se ukážou být snem, halucinací či projevem šílenství. Přesto Traillová považuje tento modus za projev fantastiky, jelikož „dílo nepřestává být fantastické pouhým konstatováním, že se někdo probudil, právě tak jako nemůže být označeno za fantastické na základě jednoho nadpřirozeného incidentu“.[81] Příkladem zde je *Alenka v říši divů*.

5) Paranormální modus: Nadpřirozeno je pouze neprobádanou oblastí přirozené domény. Jasnozřivost, telepatie a podobné jevy nejsou darem božstev a démonů, ale jsou

[81] TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 30.

vrozeným talentem. Fyzikální zákony nejsou porušovány, ale naopak jsou přehodnocovány tak, aby zahrnuly i jevy, které by jinak byly považovány za nadpřirozené. Fikční svět neobývají nadpřirozené bytosti, ale různě aleticky obohacení smrtelníci. Tento modus spojuje Traillová s rozvojem přírodních věd, které ukázaly dříve neznámé jevy, a paradoxně s ním souvisejícím rozvojem spiritismu.[82]

Důraz, který Traillová klade na diachronickou povahu fantastiky spojenou s mírou vědeckého poznání zákonitostí našeho světa, poukazuje na to, že co chápeme jako přirozenou a nadpřirozenou oblast fikčních světů, není tak stabilní, jak se na první pohled může zdát. Tyto kategorie mohou podléhat změnám v rámci kulturního a historického kontextu.

Oproti tomu Doležel toto dělení bere jako implicitní a sám je v této části své koncepce poněkud skoupý: Ani v knize *Heterocosmica*, ani v knize *Heterocosmica II* neposkytuje ucelenou představu o tom, jaké jevy konkrétně můžeme označit za přirozené a nadpřirozené, pouze uvádí, že nadpřirozené bytosti jsou fyzikálně nemožné. Ovšem naše poznání toho, co je fyzikálně možné a nemožné, se neustále mění: současná fyzika nemá problém mluvit o částicích, které se nachází na dvou místech najednou či se teleportují; znamená to tedy, že pokud se fikční postava vyskytuje podobně na dvou místech, jako Murakamiho Kafka, jedná se o událost přirozenou, kterou, byť jako vysoce nepravděpodobnou, fyzikální zákony dovolují? Jsem toho názoru, že nikoli – nejenže takováto událost odporuje naší intuici o fungování světa okolo nás, která se zde zdá mít přednost před eventualitami kvantové fyziky, ale také je jako nadpřirozená prezentována. Ostatně vznik paranormálního modu fantastiky, který Traillová popisuje jako zahrnutí nadpřirozena coby vzácných nevysvětlených jevů do rámce přirozené oblasti, představuje příklad posunu hranic těchto kategorií. Jejich historická proměnlivost je zřejmá.

Označení konkrétního fikčního jevu jako nadpřirozeného je tedy do jisté míry závislé na postoji čtenáře. Čtenář konstruuje vlastní kategorie přirozena a nadpřirozena na základě určitého referenčního světa, s nímž může jednotlivé fikční entity poměřovat. Tento referenční svět se zdá být

[82] Ibid., s. 23–35.

spíše než na abstraktní zákony fyziky navázán na různé kulturní a fikční zkušenosti čtenáře. Tedy na to, jakou, v terminologii Umberta Eca,[83] kulturní encyklopedii po svém čtenáři dílo vyžaduje. K tomuto odkazování dochází bez ohledu na to, že cílem této textové strategie může například být i cílené popření obsahu čtenářovy encyklopedie. Role funkce ověření při konstrukci nadpřirozené oblasti v rámci fikčního světa zase poukazuje na to, že při použití nadpřirozeného prvku má také velkou roli vypravěč, tedy to, jak je nadpřirozený prvek konkrétně prezentován.

Proto se v další podkapitole zaměřím na vztah mezi fantastikou a kulturní encyklopedií čtenáře a na to, jak se čtenář může s výskytem těchto prvků vyrovnat. Pomocí strategií čtení nadpřirozených prvků, které nám nabízí nepřirozená naratologie, osvětlím také fungování mechanismu, kterým nadpřirozené prvky získávají svou vyjadřovací sílu a rozšiřují tak možnosti literárního vyjádření.

2. 3. Kulturní encyklopedie a strategie čtení nepřirozena

Z předchozího výkladu je zřejmé, že kategorie nadpřirozena se neodvozuje přímo od objektivních fyzikálních zákonů, nýbrž od našeho modelu aktuálního světa, a ten se mezi čtenáři může lišit. Jelikož je tento referenční svět závislý na našem chápání reality a na naší každodenní zkušenosti s ní, je také odrazem našeho kulturního zázemí. Tereza Dědinová tuto závislost charakterizuje takto: „Jen těžko můžeme hovořit o totožném aktuálním světě obyvatele somálské vesnice a podnikatele v Tokiu. Jejich ‚realita' se nesouměřitelně liší".[84] Z tohoto důvodu Dědinová zmiňuje potíže, které doprovázejí pokusy o rekonstrukci fikčních světů fantastických textů na základě principu minimální odchylky, tj. předpokladu, že „fikční svět se podobá světu aktuálnímu tam, kde to není explicitně či implicitně uvedeno jinak".[85] Mezi ně patří mimo jiné právě i to, že se nedá rozhodnout, na jaké verzi aktuálního světa by se takové čtení mělo zakládat.

[83] ECO, Umberto. *Lector in fabula: Role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech.* Praha: Academia, 2010, s. 50–51.
[84] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 22.
[85] Ibid., s. 23.

Dědinová konstatuje, že fantastická literatura od čtenáře vyžaduje přijetí nikoli minimální míry odchylky od reality, nýbrž míry vyšší.[86] Odkazuje se v tomto bodě na princip „optimální odchylky“[87] Thomase Pavela. Pavel tvrdí, že čtenář setkávající se s literárním textem neustále upravuje své předpoklady odlišnosti fikčního světa díla od světa referenčního na základě narativních technik – „různé techniky fragmentace, nelogického řazení, bombastické pasáže vyjadřující úzkost a delirium“[88] mohou vést čtenáře k tomu, že očekává fikční svět obsahující nadpřirozenou složku a upravuje svou interpretaci odchylky fikčního a aktuálního světa na jinou úroveň, než je ta minimální. Čtenář pak musí přijmout určité „nové ontologické perspektivy“,[89] aby se mu fikční svět plně otevřel jako „nový skutečný svět“.[90] Fikční světy fantastiky od svých čtenářů na jednu stranu očekávají určité předchozí znalosti reálného světa, mají stejně jako všechny fikční světy slovy Umberta Eca „parazitní povahu“,[91] a tedy jsou na našem chápání reálného světa závislé. Na druhou stranu nás pomocí narativních technik předem upozorňují na to, že se jejich modalita od této referenční kategorie zásadně liší. Fantastika získává svoji význačnost právě proto, že po čtenáři aktivně vyžaduje přehodnocování toho, jaká míra odchylky od aktuálního světa je optimální. Aby byl fikční svět obsahující fantastické prvky konzistentní, musíme přijmout existenci nadpřirozené domény, tedy aletické modality zásadně odlišné od světa aktuálního.

Fakt, že fantastika vytváří kontrast mezi aletickými podmínkami fikčního a aktuálního světa, poukazuje na určité historické a kulturní hranice fantastiky: koncipovat fantastiku v literatuře nebylo jistě možné předtím, než došlo k poznání, že svět naší zkušenosti není rutinně sdílen s bytostmi nadpřirozené povahy. V momentu, kdy byla tato skutečnost všeobecně přijata, se zahrnutí nadpřirozena do struktury fikčních světů stalo distinktivním rysem. Zároveň, aby přítomnost nadpřirozených prvků měla tento účinek, musí cílené odlišení se od mimetických textů, převracení

[86] Ibid., s. 23-24.
[87] PAVEL, *Fikční světy*, s. 130.
[88] Ibid.
[89] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 24.
[90] Ibid.
[91] ECO, Malé světy, s. 635.

očekávání čtenáře ohledně fungování fikčního světa, dosahovat určité minimální míry. Ta může být závislá i na žánru daného textu. Bajka, kde se v lese vyskytují mluvící zvířata, vyvolává v čtenáři určitě jiný účinek a konstruuje odlišný fikční svět než román, kde se ona mluvící zvířata schází v supermarketu.

Tyto hranice nelze ignorovat. Z těchto důvodů se nedá například bez obtíží tvrdit, že kupříkladu klasickou mytologickou literaturu starověku a středověku, jako japonské národní kroniky *Kodžiki*[92] a *Nihonšoki*,[93] je možné klasifikovat jako fantastickou literaturu na základě výskytu nadpřirozených bytostí. Tento problematický postoj zastává Sunaga Asahiko: „Jelikož se v [kronikách] mluví o manželství bohů, lidí a nestvůr, o příbězích putování a vyhánění zla, musíme uznat, že částí, které my dnes chápeme jako fantastické/mysteriózní, je v [kronikách] mnoho."[94] Takový postoj ignoruje fakt, že kroniky nebyly koncipovány jako dílo fikce. Svět, ke kterému kroniky referují, byl zamýšlen jako svět aktuální, nikoli jako svět s odlišnou modalitou. Zároveň takovýto text počítá s radikálně odlišným referenčním světem než současná literatura – s referenčním světem, kde je ještě stále místo pro mytologickou úroveň diskursu, která je pravdivější než naše každodenní zkušenost, a na této úrovni mohou božstva stále existovat jako neoddiskutovatelná fakta.

Pro takovéto texty používá Dědinová termín „kořenové texty".[95] Označuje jím díla, která vznikla předtím, než se fantastická a mimetická literatura oddělily. U nich není možné rozhodnout, zdali jsou fantastické aspekty v nich výsledkem záměrného ozvláštnění textu autorem, či vyjádřením nejhlubší víry v jejich pravdivost.[96] Na takovéto texty nelze sice pohlížet jako na fantastickou literaturu, ale jako součást kulturní encyklopedie čtenáře se mohou stát zásobárnou všeobecně známých nadpřirozených jevů a bytostí, na které se literatura jako na předpřipravené fantastické prvky odkazuje.

Jak toto odkazování funguje? Dnešní čtenář už nemá tendenci vnímat například příběh božstev Izanagiho a Izanami jako pravdivé vykreslení reálných událostí, ale nelze pochybovat o tom, že v době,

[92] 古事記.

[93] 日本書紀.

[94] SUNAGA, *Nihon Gensó Bungakuši*, s. 22.

[95] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 25.

[96] Ibid.

kdy byly napsány, byly považovány za pravdivé vykreslení vzniku Japonska. Dokonce můžeme tvrdit, že svými dávnými autory byly vnímány jako „pravdivější“ než každodenní zkušenosti, které naplňovaly jejich svět, jako vznešené pravdy o věcech, které se odehrávaly v dávných dobách, jež Mircea Eliade označuje termínem *in illo tempore*.[97]

Thomas Pavel vnímá hranice mezi realitou, fikcí a mýtem jako prostupné a nastiňuje proces, jakým entity překračují nejasně vyznačené hranice světů univerza diskursu. Entity se mohou přesouvat mezi úrovní světa aktuálního, světa mýtů a následně i do světů fikce. Tento proces fikcionalizace předpokládá přesun prvků z úrovně univerza diskursu, na kterém sídlí mýtus, do úrovně fikce, kde už nejsou vnímány jako privilegovaná součást reálného světa, nýbrž jako fikční příběhy. S tím, jak se měnily naše znalosti o světě, měnila se i míra skutečnosti mytologických postav:

> V tomto období navíc lpění společnosti na pravdivosti daného mýtu ochabovalo: jedná se o dlouhý proces, který vede ke ztrátě privilegovaného postavení, kterému se těšily posvátné příběhy a území, které popisovaly. […] Mýty, nebo alespoň některé z nich, se stávají fiktivními. Daná území zůstávají nepřístupná, ale z jiných důvodů. Ačkoli je možná vzdálenost mýtů coby vzdálenost posvátných míst otevřena zvláštním typům přepravy (zasvěcení, rituál, smrt), novou vzdálenost nebylo možné zvládat tradičními náboženskými postupy.[98]

Takto transformované mytologické prvky mohou sloužit ke stavbě nových fikčních světů, procházet transformacemi v rozličné nadpřirozené fikční elementy. Kořenové texty je tedy možné vnímat jako texty v různé fázi procesu proměny mytologických elementů v elementy fantastické, na které se fantastická literatura odkazuje, a tudíž vyžaduje jejich znalost.

Tyto požadavky můžeme blíže popsat pomocí konceptů modelového čtenáře a kulturní encyklopedie, které zavedl Umberto Eco za účelem vysvětlení funkce čtenáře při tvorbě struktury fikčního světa. Dle Eca je schopnost čtenáře porozumět literárnímu dílu podmíněna jeho znalostí

[97] ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Praha, OIKOYMENH, 2011, s. 20.
[98] PAVEL, *Fikční světy*, s. 114–115.

určitých skutečností. Text od něj vždy vyžaduje určité „extralexikální kompetence,“[99] implicitní znalosti kultury a vnějšího světa, které konstituují encyklopedické reference, na něž se text odkazuje. Díky těmto znalostem může čtenář porozumět tomu, co se text pokouší sdělit, a úspěšně rekonstruovat jeho fikční svět. Eco například při analýze povídky Alphonse Alaise *Un drame bien parisien* upozorňuje na to, že text vyžaduje znalost toho, že *coupé* v něm označuje druh kočáru, a ne automobilu, potažmo to, že se jedná o typ kočáru používaný měšťany a ne chudinou.[100] Toto je znalost, kterou si k textu čtenář přináší z vnějšího světa ve formě své kulturní encyklopedie. Obdobně je na základě své kulturní encyklopedie čtenář schopen konstruovat referenční kategorii přirozeného světa, vůči které se může ve fikčním světě textu vymezovat oblast nadpřirozená.

Text zároveň používá různé textové strategie (Eco uvádí například volbu jazyka díla a rozmanité vyjadřovací postupy vytyčující prototypické čtenářstvo),[101] které specifikují, jakou encyklopedickou kompetencí, jakým chápáním světa má čtenář disponovat, čímž je konstruována podoba modelového čtenáře textem postulovaného. Těmito textovými strategiemi může být pak v kontextu fantastiky ukázáno, jaké jevy patří do přirozené a jaké do nadpřirozené oblasti fikčního světa a jaké bariéry mezi těmito dvěma oblastmi existují. Tato koncepce nám pomáhá zodpovědět otázku, od jakého referenčního světa se fikční svět díla odchyluje, jelikož text povahu referenčního světa svého čtenáře předem předpokládá.

Doležel pak Ecovu encyklopedickou koncepci dále rozšiřuje – kulturní encyklopedie není jedinou encyklopedií, kterou čtenář disponuje. V procesu čtení fikčního textu si čtenář buduje svoji fikční encyklopedii onoho textu, která může být shodná s encyklopedií aktuálního světa, ale také se od ní může, jako v případě fantastické literatury, zásadně lišit. Doležel pokračuje tím, že právě „moderní a postmoderní próza nabízí výmluvné příklady těchto odchylek“.[102] Postmoderní literatura již nevyžaduje, aby se fikční encyklopedie díla a encyklopedie aktuálního světa lišily jen v minimální míře.

[99] ECO, *Lector in fabula*, s. 25.
[100] Ibid., s. 165–167.
[101] Ibid., s. 71.
[102] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 178.

Jak uvádí Brian McHale, budování nových fyzikálně a logicky nemožných světů se v postmoderní literatuře stalo významným prostředkem vyjádření.[103] Tyto světy mají komplexní strukturu a obsahují nevšedními kombinace prvků, které se radikálně odlišují od naší každodenní skutečnosti. Doležel upozorňuje na to, že aby čtenář úspěšně rekonstruoval a interpretoval fikční svět, musí přizpůsobit svůj kognitivní postoj tak, aby odpovídal pravidlům – modalitám – daného fikčního světa, o nichž se během konstrukce své fikční encyklopedie dozvídá.[104] Musí být tedy připraven odstoupit od užití své encyklopedie aktuálního světa a přijmout jím konstruovanou fikční encyklopedii, aby mu byl odhalen implicitní význam díla.

Zdá se, že fantastika je součástí dvou protichůdných procesů. Na jednu stranu je nástrojem nutícím čtenáře zvýšit míru předpokládané odchylky a upozadit svou kulturní encyklopedii, a na druhou stranu z kulturní encyklopedie často vychází. Součástí naší kulturní encyklopedie totiž nejsou pouze encyklopedická hesla reprezentující skutečnosti konstruující hájemství přirozeného světa, ale i hesla reprezentující skutečnosti, o nichž víme, že do světa naší každodenní skutečnosti nenáleží – zázraky, mytologické bytosti a metamorfózy jsou také stabilní součástí našich encyklopedií aktuálního světa. Právě tuto skutečnost popisuje Pavel při své diskusi přeměny mýtu na fikci. Jejich přítomnost v encyklopedii se vyznačuje pouze tím specifikem, že moderní člověk jim v rámci aktuálního světa nepřisuzuje extenzi.

Přesně v tom slova smyslu Scholes poznamenává, že „nikdo ještě nebyl schopen vytvořit svět prostý styčných bodů se světem naší zkušenosti“.[105] Fantastické prvky nás sice nutí přijmout fakt, že fikční svět funguje podle jiných pravidel než ten náš, ale zároveň s ním mají blízký vztah. Mohou být transformacemi a karikaturami různých mytologických a kulturních prvků a díky tomu jsou spojené s kulturním kontextem svého čtenáře.

To, jak jsou fantastické prvky do velké míry určovány svým kulturním kontextem a kulturní encyklopedií svého modelového čtenáře, a zároveň ho nutí přijmout postoje odlišné od svého chápání

[103] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 9–11.
[104] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 181.
[105] SCHOLES, *Structural Fabulation*, s. 7.

aktuálního světa, se pokusím ukázat na následujícím příkladu. Protagonista Murakamiho *Kafky na pobřeží* Tamura Kafka je přepaden nadpřirozenem uprostřed noci, kdy spatří přízrak mladší verze slečny Saeki. Nadpřirozená podstata této události je v textu mnohonásobně ověřena, vypravěč o této skutečnosti nepochybuje: Duch dívky je „[příliš] hezký", celý její vzhled je „na reálnou bytost prostě až moc dokonalý", vypadá „jako by právě vypadl někomu ze sna".[106] Přízrak nakonec mizí, čímž nijak nevybočuje z typických schopností nadpřirozených bytostí tohoto typu, průchodem skrze zavřené dveře. Přestože je tento jev autodiegetickým vypravěčem několikrát výslovně označen jako nadpřirozený, vypravěč sám i tak pochybuje o tom, jestli si vše jenom nepředstavoval. Protagonista váhá nad tím, jestli má upravit svoji fikční encyklopedii tak, aby připouštěla výskyt těchto přízraků. Když se následně táže pana Óšimy na potvrzení této nadpřirozené události a hledá zákonitosti, které řídí její výskyt, dostává se mu od něj takovéhoto vysvětlení:

> „Tomu se myslím říkávalo *přízrak živoucího*. Nevím, jak to mají v zahraničí, ale v našich japonských literárních dílech se občas něco takového vyskytne. Například svět *Příběhu prince Gendžiho* je podobných přízraků živých lidí plný. V době Heian nebo přinejmenším v myšlenkovém světě lidí té doby, se duše lidí za jistých okolností mohly zaživa odpoutat od těla, přemisťovat se prostorem a vykonávat myšlenky svých nositelů. Četl jsi *Příběh prince Gendžiho*?"[107]

Óšima také následně vysvětluje na příkladech paní Rokudžó z *Příběhu prince Gendžiho*[108] a příběhu samurajů z *Vyprávění za měsíce a deště*[109] Uedy Akinariho to, jak takovéto přízraky mohou díky potlačovaným negativním emocím a tragickým událostem vznikat bez toho, aby o nich věděla osoba, jíž přízrak patří, a další podobné vlastnosti vymezující modální výbavu této entity. Óšima neprohlašuje přízrak za všední přirozenou událost, naopak zdůrazňuje jeho fyzikální nemožnost, ale zároveň nám podává rozsáhlý výklad o častém výskytu takovýchto bytostí v dílech klasické literatury. Tyto příklady z

[106] MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží.* Praha: Odeon, 2010, s. 257.
[107] Ibid., s. 264.
[108] 源氏物語.
[109] 雨月物語.

klasické literatury, ačkoli fikční z pohledu fikčního světa *Kafky*, nutí protagonistu výskyt přízraku přijmout.

Zde dochází k pozoruhodné skutečnosti: modalita světa *Kafky na pobřeží*, hranice přirozena a nadpřirozena, zákonitosti výskytu nadpřirozené entity, jsou určeny explicitně jinými fikčními díly, ze kterých si vypůjčuje specificky japonský kulturní koncept ikirjó 生き霊, duch stále živého člověka. Dá se říct, že ve fikčním světě *Kafky na pobřeží* je takováto bytost možná právě proto, že je možná i v jiných fikčních dílech, které Óšima zmiňuje.

Nelze pochybovat, že takováto aplikace kulturně zavedeného nadpřirozeného prvku společně s výslovnými příklady jeho předchozího použití v jednom z největších děl klasické japonské literatury, je indikativní pro těsný vztah, který spojuje nadpřirozené prvky a kulturní encyklopedii čtenáře. Samotná volba odkazů na klasickou literaturu dodává fantastickému prvku příznak japonskosti. Můžeme zde vidět, jak efektivním nástrojem jsou odkazy na konkrétní elementy kulturní encyklopedie, v tomto případě nadpřirozené bytosti v klasické literatuře, k tomu, aby jim byla dodána konkrétní aletická výbava a naznačen jejich kulturně podmíněný význam.

Tento příklad ukazuje, jak efektivním prostředkem vyjádření implicitního významu díla fantastické prvky jsou. V této efektivitě leží motivace fantastických prvků, tedy proč jsou vlastně ve zkoumaných dílech používány právě tak radikální nástroje tvorby fikčních světů, jako jsou fantastické prvky. Vyvádí nás z míry, nutí nás představovat si často nečekané, ba neočekávatelné situace, které se jinde než v rámci fantastické fikce vyskytovat nemohou. Jsou to prvky, které ze své podstaty na sebe neustále přitahují pozornost. Díky své výraznosti nás neustále vybízí k tomu, abychom je interpretovali. Nutí nás přijmout ontologické předpoklady odlišné od aktuálního světa, provádět neustálé úpravy naší fikční encyklopedie daného díla a přijmout vyšší míru optimální odchylky mezi fikčním a naším referenčním světem.

Díky tomu mohou fungovat jako prostředky vyjádření s větší silou, než jakou mají mimetické metody. Přesně takový postup můžeme vidět kupříkladu u próz Medorumy Šuna. Jak se pokusím ukázat ve třetí kapitole, jeho fantastické prvky odkazující na okinawskou tradici, mýty a náboženství

dokážou upozornit na paradoxy současné Okinawské identity pomocí kontrastu mezi faktickou bezmocností nadpřirozené síly mýtů a tradice a brutalitou přirozené moci lépe než jakékoli realistické metody.

Mechanismus, kterým fantastické prvky rozšiřují možnosti literárního vyjádření, tedy spočívá v tom, že tím, jak čtenáře nutí přijmout méně svazující ontologické předpoklady, umožňují psát příběhy, které v mimetické literatuře nejsou možné. Zároveň jsou něčím, na co je čtenář nucen neustále reagovat a co musí interpretovat. K jakým způsobům své interpretace mohou čtenáře vést, dobře popisuje nepřirozená naratologie. Tato naratologická škola, reprezentovaná teoretiky, jako jsou Brian Richardson,[110] Jan Alber,[111] Henrik Skov Nielsen a[112] Biwu Shang,[113] je jedním z polí, jež se otázkami funkce fantastiky zabývá. Nepřirozeno, které je objektem jejich zkoumání, se v závislosti na tom, kterou definici použijeme, do velké míry překrývá s naším chápáním fantastiky jako *hry s aletickou modalitou*. Například Alberovo chápání nepřirozena jako „fyzicky, lidsky či logicky nemožného scénáře a události“[114] je dle mého názoru tomuto pojetí fantastiky velmi blízké. Fantastické prvky všeobecně pod Alberovu definici nepřirozena jistě spadají. Na druhou stranu definice, které zdůrazňují „nápadné porušování konvencí standardních forem narace“,[115] poukazují na to, že část zájmu nepřirozených naratologů míří jiným směrem, k nepřirozenu na úrovni forem vyprávění, nikoli obsahu fikčního světa či pravidel, které ho řídí.[116] Úhel pohledu reprezentovaný nepřirozenou naratologií každopádně do teorie fantastiky zcela jistě patří.

[110] RICHARDSON, Brian. Unnatural Narrative Theory. *Style* 50, 2016, č. 4, s. 385–405.
[111] ALBER, Jan. Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism. *Literature Compass* 10, 2013, č. 5, s. 449–460.
[112] NIELSEN, Henrik Skov. Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov a RICHARDSON, Brian. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio University Press, 2013, s. 67–93.
[113] SHANG, Bi Wu. *Unnatural Narrative Across Borders: Transnational and Comparative Perspectives*. New York: Routledge, 2019.
[114] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 25.
[115] SHANG, *Unnatural Narrative Across Borders*, s. 3.
[116] Shang rozlišuje tyto dvě úrovně jako „nepřirozeno na úrovni diskursu“ (SHANG, *Unnatural Narrative Across Borders*, s. 7) a „nepřirozeno na úrovni příběhu“ (ibid., s. 8).

Nepřirozená naratologie nastoluje tezi, že nepřirozené prvky rozrušují naši mentální rovnováhu, uvádějí nás do „stavu kognitivní dezorientace, která nám přináší potěšení“,[117] a nutí nás ustoupit při interpretaci fikčního světa od předpokladu, že fikční svět se liší od aktuálního pouze v nejmenším možném rozsahu. Čtenář v takovém případě musí uplatňovat různé strategie čtení, které mu umožňují nastolit znovu kognitivní rovnováhu, musí „naturalizovat“[118] nepřirozené jevy, aby zažehnal rozpor mezi svým chápáním světa a obsahem fikčního světa díla.

Jan Alber navrhuje devět různých strategií čtení logicky a fyzikálně nemožných událostí v literatuře, které právě mají za cíl umožnit čtenáři pochopit význam jevů, s nimiž se mimo světy fikce nemůže setkat. Čtenář se může 1) pokusit spojit dva protichůdné kognitivní rámce (jako jsou kupříkladu „*strom* a *osoba*“)[119] do podoby, která je pro něj přijatelná, například antropomorfizací daného objektu (čímž vzniká nový rámec „*mluvící strom*“).[120] Tím překonává nerovnováhu, kterou ona protichůdná kombinace *stromu* s *mluvením* vyvolává. Zde můžeme vidět paralelu s dříve zmíněným Doleželovým tvrzením, že nadpřirozená oblast umožňuje připisovat lidské vlastnosti neživým věcem, například úmysly přírodním silám.

Další čtenářskou strategií je 2) odvolávání se na předchozí znalost pravidel literárního žánru. Jak jsem již zmínil, mluvící zvířata v bajkách ani cestování časem ve vědeckofantastických románech nevyvolávají tak silný efekt u čtenáře jako tytéž prvky v románu, který k daným žánrům nepatří, jelikož výskyt takovýchto prvků je samozřejmým žánrovým specifikem. Alber toto potlačení nepřirozena tím, že se stane žánrovým specifikem, označuje jako „konvencionalizaci“[121] nepřirozena, a upozorňuje na to, že tímto procesem se nepřirozené prvky nestávají přirozenými, pouze se, jako v případě strojů času a mluvících zvířat v bajkách, stávají zažitými „kognitivními rámci“[122] svého žánru a ztrácí na své výlučnosti. Heinze upozorňuje, že každý žánr má své vlastní encyklopedie, které určují, jaké prvky jsou

[117] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 44.
[118] Ibid., s. 46.
[119] Ibid., s. 49.
[120] Ibid.
[121] Ibid., s. 50.
[122] Ibid., s. 65.

již přeměněny na žánrovou konvenci a jaké ne. Tato pravidla nejsou mezi žánry přenosná: „Pro čtenáře by bylo nejspíše mnohem více matoucí, kdyby ve *Stroji času* narazil na čarodějnice a mluvící zvířata.“[123] Dá se říct, že cílem ontologických her postmoderní literatury je se konvencionalizaci záměrně vyhnout, i když Alber předpovídá, že s postupem času ani postmodernismus tomuto osudu neunikne.[124]

Čtenář se může také pokusit text číst 3) ne jako věrné vyobrazení fikčního světa, ale jako vyobrazení pokřivené například duševní chorobou, halucinací či jako sen jedné z postav. Takto je nepřirozeno subjektifikováno. Ačkoli Alber tvrdí, že „tato strategie čtení je jediná, která činí nepřirozené přirozeným“,[125] můžeme se držet pohledu Traillové, která zastává názor, že i prvek, s nímž jsme se takto zbavením ověření rozžehnali, zůstává stále nadpřirozeným, což označuje jako modus naturalizace nadpřirozeného.[126] Doležel na druhou stranu takovéto scénáře situuje na rozhraní mezi nadpřirozenou a přirozenou oblastí.[127]

Trojice dalších strategií – 4) „zdůrazňování tematické stránky díla“,[128] 5) „alegorické čtení“[129] a 6) „satirizace a parodie“[130] – v podstatě žádají po čtenáři, aby daným prvkům přikládal hlubší význam než jenom jako zobrazení nepřirozeného jevu. Tematické čtení nepřirozených prvků nás pobízí k jejich výkladu jako „zosobnění tématu díla spíše než jako mimeticky motivovaných jevů“[131] – nadpřirozené události nás při jejich výkladu nutí hledat opakující se motivy v díle. Jako příklad aplikace takovéhoto čtení v analyzovaných literárních dílech můžeme zmínit rozličné způsoby, jak číst titulní Ovci z Murakamiho *Honu na ovci*: jako zosobnění japonského kolonialismu,[132] negaci individuality[133] či jako objekt, který umožňuje pojmenovat nepojmenovatelné.[134] Na základě odlišnosti těchto interpretací je

[123] HEINZE, Rüdiger. The Whirligig of Time: Toward a Poetics of Unnatural Temporality. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov a RICHARDSON, Brian. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio University Press, 2013, s. 36.
[124] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 237.
[125] Ibid., s. 51.
[126] TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 29–31.
[127] DOLEŽEL, *Heterocosmica II*, s. 21.
[128] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 51.
[129] Ibid., s. 52.
[130] Ibid.
[131] Ibid., s. 51.
[132] JURKOVIČ, Tomáš. *Hledání hrdiny: Izanagiovský mýtus jako interpretační klíč k postavám protagonistů Haruki Murakamiho*. Disertační práce. Univerzita Karlova. Praha, 2017, s. 101.
[133] KARATANI, Kódžin. *History and Repetition*. New York: Columbia University Press, 2012, s. 140.
[134] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 119.

zřejmé, jak efektivně funguje prvek všemocné ovce, která prostupuje celé moderní dějiny Japonska, právě jako něco, co na sebe strhává interpretační pozornost. Ovce nás nutí hledat vysvětlení svého výskytu a vlastností v naší kulturní encyklopedii. Výraz alegorické čtení pak Alber používá ve smyslu „figurativní formy reprezentace, která se snaží sdělit určitou myšlenku spíše než reprezentovat koherentní narativní svět“[135] – nadpřirozené prvky jsou touto strategií transformovány v abstraktní koncepty vypovídající o lidském údělu. Satirické čtení pak, jak název napovídá, prezentuje nadpřirozené prvky jako hyperbolické zesměšnění všedních událostí našeho světa.

Další strategie, 7) navržení transcendentální domény, vede čtenáře k tomu, aby odvrhnul představu, že se příběh odehrává ve světě korespondujícím s tím naším, a místo toho si myslel, že se odehrává v transcendentální oblasti, jako jsou „nebe, očistec či peklo“.[136] Zároveň by se dalo uvažovat o tom, že za příklad takové interpretace můžeme počítat i případy, kdy čtenář přijme fakt, že fikční svět se neodkazuje k našemu světu, ale k nějaké jiné, odlišné dimenzi.

Poslední dvě strategie se jeví být silně spojené s postmoderními technikami konstrukce fikčních světů – strategie 8) „udělej si sám“[137] prezentuje kontradiktorní text jako materiál, z něhož si má čtenář vytvořit příběh sám. Logicky nemožné světy, s texturou, která nabízí několik protichůdných možností interpretace, na jejichž základě může být svět rekonstruován (jev častý v postmoderní literatuře), se dají vnímat jako určitá stavebnice, z níž si může čtenář volně zkonstruovat, která z protichůdných možností reprezentuje, jak to bylo doopravdy. Strategie 9) „zenové čtení“[138] naopak představuje čtenáře, který místo snahy vysvětlit nevysvětlitelné v textu přijímá fakt, že správná odpověď na tyto otázky neexistuje, a místo toho své pocity „neklidu, strachu, obav“[139] přijme za vlastní a najde v nich estetické potěšení. Alber tento způsob čtení charakterizuje také jako fenomén podobný todorovovské definici fantastiky, jelikož podobně jako Todorovův čtenář osciluje mezi přirozeným a

[135] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 52.
[136] Ibid., s. 53.
[137] Ibid.
[138] Ibid., s. 54.
[139] Ibid.

nadpřirozeným vysvětlením jevů, zde se čtenář pohybuje na hranici mezi snahou nepřirozeno pochopit a čirou fascinací nepřirozenem.[140]

Všechny tyto strategie jsou aplikovány jak vědomě, tak nevědomě a mohou působit zároveň. Kombinují v sobě jak rekonstrukci světa, tak interpretaci jeho významu, protože „rekonstrukce světa příběhu v sobě vždycky už předem obsahuje proces interpretace“,[141] a mohou se projevovat s různou silou. Strategie čtení také čtenáře současně vedou k určitému „prozatímnímu vysvětlení“ [142] nadpřirozených událostí. Jejich bohatost pak jistě ilustruje, jakou prominencí fantastické elementy disponují a jak přitažlivé jsou jako objekt čtenářské interpretace. Toto je dalším důkazem toho, jak efektivním prostředkem vyjádření se stávají.

Tím se dostáváme na konec teoretické kapitoly. Ukázal jsem v ní limity jak exkluzivních, tak inkluzivních pojetí fantastiky a popsal vlastní pojetí fantastiky jako modifikace modalit fikčního světa díla, k jejichž analýze mi slouží teorie fikčních světů. Fantastika je provokativním prostředkem vyjádření, který nás na jednu stranu nutí upustit při čtení od principu minimální odchylky, přijmout kognitivní předpoklady v zásadě odlišné od světa naší zkušenosti. Tím rozšiřuje vyjadřovací možnosti literatury. Na druhou stranu její kořeny sahají hluboko do kulturní encyklopedie čtenáře a silný vztah ji pojí s mýtem. Její síla jako narativního prvku leží v kombinaci těchto dvou vlastností. Provokativní povaha tohoto fenoménu nutí čtenáře užít různé interpretační scénáře, které popisuje nepřirozená naratologie, aby odhalil jeho hlubší význam. Zde tedy cestu podstatnými aspekty mnohostranného a obtížně uchopitelného konceptu fantastiky zakončím a v následujících třech kapitolách se – s využitím poznatků a pojmových nástrojů představených v této kapitole – budu zabývat analýzou fantastických elementů ve zkoumaných dílech, tedy tím, jakých podob fantastické prvky v jejich fikčních světech nabývají a jakou roli v nich mají.

[140] Ibid., s. 56.
[141] Ibid., s. 55.
[142] Ibid.

3. Fantastická vzpoura jednotlivce – *Hon na ovci* a *Zápisky náhradníka*

3. 1. Murakami a Óe jako kontrastní autoři

Murakami Haruki a Óe Kenzaburó jsou dvojicí autorů současné japonské literatury, která se zdá být v mnoha ohledech zásadně rozdílná. Patří k odlišným generacím. Zatímco Óe (1935–2023) ještě jako dítě zažil militaristickou indoktrinaci válečného Japonska a jeho následnou porážku, Murakami (1949–) už sleduje válečnou historii Japonska ne jako účastník těchto událostí, ale jako někdo, pro koho jsou již součástí historie.

Dalším rozdílem je fakt, že Óe se dal dlouhou dobu chápat jako přední člen japonského literárního establishmentu, *bundanu*.[143] Murakami na druhou stranu stál povětšinou mimo něj, ačkoli sám dodává, že autory jako Abe Kóbó a Óe „hluboce respektuje".[144] S tím je spojená představa, kterou Óe sám dlouho podporoval, že zatímco Óeho tvorba je otevřeně politická – ať už neustálými odkazy na válečnou vinu, opakovaným prolamováním tabu okolo osoby císaře[145] či jasně environmentální tematikou, tvorba Murakamiho takto otevřeně angažovaná není. Podle Óeho jako reprezentanta literárního establishmentu Murakamiho tvorba společně s tvorbou Jošimoto Banany a Murakamiho Rjúa představuje „literaturu odrážející rozsáhlou spotřebitelskou kulturu Tokia a globální subkultury",[146] která o otevřeně politická témata a sociální kritiku nemá zájem.

---

[143] 文壇.

[144] FUJII, Shozo. Lu Xun and Murakami: A Genealogy of the Ah Q Image in East Asian Literature. In: *A Wild Haruki Chase*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008, s. 91.

[145] Jako důkaz tabuizace tohoto tématu lze zde na okraj zmínit reakci pravicových skupin na Óeho povídku *Seventeen* a její pokračování *Politický mladík umírá*. V těchto dílech Óe fikcionalizuje život Jamagučiho Otoji, krajně pravicově smýšlejícího mladíka, který v roce 1960 spáchal atentát na předsedu socialistické strany Asanumu Inedžiróa. Druhý díl povídky *Seventeen*, který se zabývá samotným atentátem a sebevraždou mladíka trpícího mimo jiné sexuální fixací na postavu císaře, po svém prvním vydání vyvolal tak silné reakce ze strany japonské radikální pravice (ve formě nejen verbálních, ale i fyzických útoků), že dílo bylo vydavatelem staženo z oběhu. Až do roku 2018, kdy bylo zařazeno do vydání Óeho sebraných spisů, nebylo veřejně dostupné. (Touto problematikou se blíže zabývá například WILSON, Michiko N. *The Marginal World of Oe Kenzaburo: A Study of Themes and Techniques*. Armonk: M. E. Sharpe, 1986, s. 78–82)

[146] ÓE, Kenzaburó. *Aimai na nihon no wataši* あいまいな日本の私. (Japonsko nejasné a já). Tokio: Iwanami shoten, 1995, s. 11.

Rozdíly můžeme najít také v recepci děl těchto autorů v jejich domovině, a to odbornou i laickou veřejností. Óe je autorem, který dosáhl literárních ocenění, jež Murakamimu, přes několikanásobné nominace, unikají – jak nejprestižnější japonské literární ocenění, Akutagawova cena, kterou Óe získal v roce 1958 za svou novelu *Chov* (1958), tak i Nobelova cena za literaturu, kterou Óe obdržel v roce 1994. Co se týče Akutagawovy ceny, na niž byl Murakami neúspěšně nominován dvakrát, v obou případech byl jedním z členů poroty právě Óe. Na druhou stranu i Murakami dosáhl úspěchu, kterého se Óemu nedostalo – a to je úspěch komerční, jak v Japonsku, tak hlavně v zahraničí. V přednášce z roku 1999 Óe poznamenává:

> Když mi byla ve Stockholmu udělena [Nobelova] cena, synové mého souseda, pět mladíků, přišli k nám domů a zeptali se mě: „Vy jste spisovatel?“ (smích) Takže moje knihy nyní nejsou v Japonsku dobře známé – prodá se jich tři až pět tisíc výtisků.
>
> Jeden mladší a známější spisovatel prodá dva miliony výtisků, a to máme stejného vydavatele. Cítím se jako malý strom v tajfunu. (smích) To je ten úpadek literatury. (smích)[147]

Ačkoli se nedá potvrdit, že touto narážkou měl Óe na mysli právě Murakamiho, indicií k této interpretaci může být fakt, že jak Murakami, tak Óe vydali svá díla ve velkých nakladatelstvích Šinčóša a Kódanša.

Často opakovaným tvrzením o Murakamiho románech je údajná nejaponskost jeho tvorby. Byl silně ovlivněn tvorbou Francise Scotta Fitzgeralda a Johna Irvinga, které překládal do japonštiny,[148] a jeho díla přetékají odkazy na jazz a západní populární hudbu. Mijoši Masao hodnotí Murakamiho styl nejenom jako nejaponský, ale jako záměrně se podbízející zahraničnímu čtenáři – spotřebiteli literatury: o Murakamim pojednává jako o autorovi, který píše „příběhy bez příběhu s bezejmennými

[147] ÓE, Kenzaburó. *On Politics and Literature*: *Two Lectures*. Berkeley: Townsend Center for the Humanities, 1999, s. 47.

[148] RUBIN, Jay. Murakami Haruki's Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants and Magpies. In: SNYDER, Stephen a GABRIEL, Philip (ed.). *Ōe and beyond: Fiction in Contemporary Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999, s. 177–178.

postavami“[149] s lehce rozklíčovatelnými „hrami s luštěním symbolů [jako například] ovce, pinballového automatu, myši. Čtenář by se je neměl snažit brát příliš vážně – mohl by brzy narazit“.[150] Obraz Japonska, který Murakami poskytuje, je dle Mijošiho exotizující reprezentací globalizované země a je určen pro zahraničního čtenáře. Tato kritika ovšem nezůstala bez odezvy: Matthew Chozick tvrdí, že Murakamiho díla by měla být vnímána spíše jako „liminální, existující ve zlomu mezi kulturami“,[151] a Tomáš Jurkovič se proti tvrzením o Murakamiho nejaponskosti ostře vymezuje:

> Jsou to naopak neoddělitelně japonské příběhy, zasazené do zcela konkrétního japonského historického kontextu. Ani jejich protagonisté pak nejsou střiženi podle jakéhokoliv cizího vzoru, ale jsou naopak hrdiny do tohoto kontextu pevně vrostlými.[152]

V kontextu opakovaných tvrzení o Murakamiho tvorbě a stylu jako nejaponských, dokonce i od samotného Óeho, který jeho tvorbu charakterizuje v tom smyslu, že nenavazuje na tradici „poválečné literatury v období 1946–1970“ a míří „mimo sféru čisté literatury“,[153] je třeba uvést, že Óe má sám k k předchozím představitelům japonské literatury složitý vztah. V rozhovoru z roku 1986 se vyjádřil, že ve své rané tvorbě usiloval „o zničení japonského jazyka“,[154] a dodal: „Cítil jsem antipatii vůči lidem jako Kawabata Jasunari a Tanizaki Džun’ičiró. Obecně jsem vůči zavedeným japonským spisovatelům pociťoval odpor.“[155] Jako zdroje jeho literární inspirace bývají velmi často zmiňováni autoři a díla patřící do okruhu literatur Evropy: mysticismus Williama Blakea, básně Williama Butlera Yeatse nebo Sartrův existencialismus. I Óe se tedy svého času dal považovat za bořiče tradic japonské literatury a je obtížné říci, že by mírou „japonskosti“, ať už takový vágní termín chápeme jakkoli, své tvorby na první pohled

[149] MIYOSHI, Masao. *Off center: power and culture relations between Japan and the United States*. Cambridge: Harward University Press, 1991, s. 235.
[150] Ibid, s. 234.
[151] CHOZICK, Matthew Richard. De-Exoticizing Haruki Murakami’s Reception. *Comparative Literature Studies* 45, 2008, č. 1, s. 65.
[152] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 203.
[153] ÓE, Kenzaburó. Japan’s Dual Identity: A Writer’s Dilemma. *World Literature Today* 62, 1988, č. 3, s. 363.
[154] ÓE, Kenzaburó a YOSHIDA, Sanroku. An interview with Kenzaburō Ōe. *World Literature Today* 62, 1988, č. 3, s. 370.
[155] Ibid.

Murakamiho jednoznačně převyšoval. Stejně tak, ačkoli Stephen Snyder a Philip Gabriel popisují Murakamiho jako postmodernistu a Óeho jako modernistického autora,[156] nelze pominout fakt, že v Óeho tvorbě po roce 1970 začínají mít rozhodující roli ontologické hry se stavbou fikčních světů, tedy to, co Brian McHale považuje za specifický znak postmoderní literatury.[157] Z tohoto důvodu se nejeví problematické považovat od tohoto časového bodu za postmoderního autora nejen Murakamiho, ale i Óeho.

Proto nemusí být překvapivé, že ve struktuře fikčních světů Óeho *Zápisků náhradníka* a Murakamiho *Honu na ovci*, dvou děl, jimž se budu v této kapitole věnovat, lze najít zajímavé paralely. Ačkoli jak Óe, tak Murakami píší i literaturu prostou jakýchkoli fantastických prvků (v případě Murakamiho například román *Norské dřevo*, u Óeho kupříkladu román *Soukromá záležitost*), tyto dva romány se užití nadpřirozena vůbec nevyhýbají. Naopak, fantastické prvky v nich zaujímají centrální roli. Volba tohoto nástroje ovšem není nahodilá. Jak v této kapitole ukážu, struktura jejich fikčních světů a funkce fantastických prvků v nich má zdroj v podobném vztahu k období, ke kterému se obě díla odkazují. Nyní tyto romány v krátkosti představím.

Zápisky náhradníka představují vyvrcholení více než deseti let Óeho tvorby v období, od *Nebeské příšery Aguí* (1964) přes *Soukromou záležitost* (1964) a díla jako *Otče, kam kráčíš?* (1969) až právě po *Zápisky*. Óeho tvorba se v tomto období intenzivně zaměřuje na jeho syna Hikariho, jehož snadno identifikovatelné fikční protějšky, typicky pod jménem Mori, Óe zahrnuje do svých děl. Hikari od narození trpí vrozenou mozkovou vadou, která do velké míry omezila jeho intelektuální rozvoj a schopnost komunikace, způsobuje mu epileptické záchvaty a řadu dalších zdravotních obtíží. Téma dominující těmto dílům je rozbor vztahu mezi do velké míry autobiografickými protagonisty a jejich postiženým synem, v nichž se často jako jeden z motivů přeměňuje závislost dítěte na rodiči v závislost rodiče na dítěti. *Zápisky*, jak autor sám uvádí, měly představovat poslední dílo využívající toto téma[158]

[156] SNYDER a GABRIEL, *Ōe and beyond*, s. 2–3.
[157] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 10–11.
[158] ÓE, Kenzaburó. *Pinči ranná čóšo* ピンチランナー調書. (Zápisky náhradníka). Tokio: Šinčóša, 1982, s. 509.

a daný motiv je v nich užit za pomoci prvku výsostně fantastického: nadpřirozené transformace dvojice protagonistů.

Příběh *Zápisků náhradníka* se odehrává během období studentských protestů na konci šedesátých let. Jeho protagonisty jsou postižený syn (Mori) a jeho otec (označovaný pouze jako Otec Moriho), bývalý technik v jaderné elektrárně, kteří po násilné hádce otce s jeho manželkou, jež se pokusí svého syna vykastrovat, přes noc projdou procesem, který nazývají „přeměna". Při ní otec omládne o dvacet let, z 38 na 18 let, a syn o dvacet let zestárne, z 8 na 28. Tuto událost má mít údajně na svědomí tajemná „Kosmická vůle",[159] nadpřirozená síla rozhodující o tom, zda bude lidstvo vyhlazeno jadernými zbraněmi. Dvojce protagonistů se společně s protiatomovou aktivistkou Óno Sakurao, s níž měl Otec Moriho v minulosti intimní vztah, zaplétá do soupeření dvou levicových studentských frakcí, které se obě jadernou zbraň pokouší vyrobit. Obě tyto frakce ovšem v pozadí ovládá pravicový vůdce označovaný jako „Patron" či „Velká ryba A",[160] jehož tajná organizace opanovala v Japonsku jadernou energetiku. Tento muž chce obě skupiny využít k tomu, aby získal kontrolu nad císařskou rodinou a v Japonsku zavedl novou „strukturu vlády nad lidstvem",[161] tedy nový totalitní režim. Otec Moriho postupně dochází k tomu, že díky své „přeměně" byl se svým synem Kosmickou vůlí vyvolen, aby Patronovy plány překazil. Po peripetiích zahrnujících střet s oběma levicovými skupinami, smrt protijaderného aktivisty ze Šikoku a zásah tajemné gerilové skupiny zvané Jednotky Jamame proniká ústřední pár do nemocnice, kde pravicový vůdce, proměněný v těhotnou starou ženu,[162] umírá na rakovinu. Poté co při jejich konfrontaci pravicový vůdce porodí pytel peněz, vzniká zmatek, v němž je Patron protagonisty zabit a Mori s pytlem peněz vbíhá do rituálního ohně, čímž je implikována jeho smrt a román náhle končí.

[159] 宇宙的な意思 učúteki na iši.

[160] 親方（パトロン） a 大物Ａ氏 v originále.

[161] ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 486.

[162] Ibid., s. 472.

Murakamiho *Hon na ovci* je jeho třetím románem a prvním, který napsal poté, co se začal věnovat výhradně literární tvorbě.[163] Příběh tohoto románu lze shrnout jako vyprávění bezejmenného vypravěče označovaného jako *boku* (já), čerstvě rozvedeného třicátníka a pasivního svědka studentských protestů z konce šedesátých let, o jeho hledání magické ovce v horách Hokkaida. *Boku* na začátku příběhu žije neuspokojivým životem pracovníka v reklamní agentuře svého kamaráda ze studií a jeho osobní život vyplňuje vztah s modelkou, jež dokáže „zapínat" své uši, čímž je činí nadpřirozeně okouzlujícími. Z této existence jej vytrhne tajná organizace vedená pravicovým vůdcem označovaným jako profesor,[164] která jej pověří hledáním tajemné ovce s hvězdou na hřbetě. Tato organizace dle všeho kontroluje veškerý mediální život v Japonsku a hrozí zničením živobytí protagonisty. Organizace ovci hledá, jelikož bez nadpřirozené podpory ovce disponující mocí nad během japonských dějin nedokáže umírající profesor a jeho organizace udržet nad japonskou společností kontrolu. Cesta protagonisty za ovcí, která je zároveň pátráním po jeho ztraceném kamarádovi ze studií, Myšákovi, ho zavádí nejen do odlehlého domu v horách Hokkaida, ale také do hlubin japonské koloniální historie. Setkává se s fantaskním ovčím mužem a také s přízrakem Myšáka, který spáchal sebevraždu, aby v sobě ovci, jež vstupuje do lidí a postupně rozkládá jejich osobnost, uvěznil. Na příkaz tohoto přízraku následně *boku* ovci a tajemníka tajné organizace vyhodí do vzduchu, čímž zastaví jejich plán na totální kontrolu Japonska. Jakkoli tento akt nemá žádný vliv na japonskou společnost jako celek, dosahuje tímto *boku* nad tajnou organizací určitého morálního vítězství.

Z tohoto shrnutí je zjevné, že přes často deklarovanou opozici mezi oběma autory se oba romány věnují tématům plánu na totální kontrolu nad společností a vzpoury jednotlivce proti tomuto plánu. Mezi romány se dá najít velké množství analogií: obě knihy se odkazují na studentské nepokoje na konci šedesátých let, v obou plní roli hlavního antagonisty pravicový vůdce tajné organizace (dokonce i jejich označení je podobné v tom smyslu, že jak „Patron", tak „sensei" jsou slova označující patriarchální figuru) a jeho vzestup k moci je neoddělitelně spojený s japonským militarismem za druhé

[163] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 100–101.
[164] 先生 sensei.

světové války. Tento antagonista se snaží dosáhnout totálního ovládnutí poválečné společnosti, což by mělo apokalyptické následky. To, kde se nachází jeho mocenská základna – v oblasti jaderné energie u Óeho a v oblasti médií u Murakamiho – spíše než zásadní rozdíl mezi oběma motivy odráží rozdílné představy o struktuře moci v Japonsku u každého z autorů. Protagonisté obou děl sice nesou znaky typické pro postavy obou autorů – znuděný rozvádějící se třicátník zklamaný společenským vývojem v případě Murakamiho a neurotický otec postiženého dítěte v případě Óeho, ale v jiných ohledech se navzájem zrcadlí. V obou dílech protagonisté uskutečňují jakousi vzpouru, odpor proti tajné organizaci kontrolující společnost, v čemž ústřední roli sehrává jejich interakce s nadpřirozenou doménou – ovcí a Kosmickou vůlí. Tyto tajemné bytosti vládnoucí nadpřirozené doméně představují moc, která převyšuje i moc antagonisty, a tudíž ve fikčních světech obou děl stojí na vrcholu mocenské pyramidy. Z čeho tyto analogie, zejména z hlediska funkce fantastických prvků, vychází?

Vodítka k nalezení odpovědi na tuto otázku nám může poskytnout jejich vztah vůči širšímu kulturněhistorickému kontextu, zejména událostem přelomu šedesátých a sedmdesátých let, s nimiž jsou fantastické prvky v obou románech hluboce spojené. Fantastické prvky v těchto dílech samozřejmě nelze považovat za obraz historie nebo zobrazení reality – z logiky fantastiky jako antimimetického prvku[165] něco takového ani není možné. Avšak zcela jistě lze říct, že paralely mezi oběma díly pramení z toho, že reagují na stejné společenské fenomény, společenskou náladu, která dominovala období, na něž se oba romány odkazují. Referují ke stejným prvkům kulturní encyklopedie čtenáře. Zdroj těchto podobností tedy spočívá v tom, že fantastické prvky v nich míří stejným směrem, jejich zdrojem jsou shodné společenské fenomény, studentská hnutí, která určovala ráz konce šedesátých let, což vede k následné analogické konstrukci fantastických prvků jako prostředku vyjádření této dobové atmosféry. Pro pochopení funkce fantastických prvků v obou románech si tudíž tato hnutí a celková nálada jejich doby vyžadují bližší pozornost a věnuji jim následující historický exkurz.

[165] Viz Alber a jeho zahrnutí fantastických prvků mezi prvky zdůrazňují fikční podstatu událostí v příběhu (ALBER, *Unnatural Narratology*, s. 450–451) nebo McHale, který zdůrazňuje roli fantastických prvků při zvýraznění ontologické struktury světů (McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 80–83).

3. 2. Exkurz ke studentským protestům konce šedesátých let – pokus o moralistickou vzpouru

Šedesátá léta 20. století představují v rámci poválečné japonské historie období bohaté na překotné změny a společenský neklid. Toto období je z obou stran ohraničeno dramatickými událostmi, jež v japonské historické paměti zanechaly hluboké stopy: z jedné strany protesty proti ratifikaci pozměněné Americko-japonské bezpečnostní smlouvy v roce 1960,[166] z druhé strany teatrální sebevraždou *seppuku* pravicového spisovatele Mišimy Jukia 25. 11. 1970.[167] Byla to rovněž doba charakterizovaná hlubokými společenskými rozpory.

Na jednu stranu toto období představuje počátek překotného ekonomického růstu ztělesněného především programem premiéra Ikedy z roku 1960, slibujícím zdvojnásobení příjmů během deseti let, jehož cíle bylo dosaženo dokonce s předstihem již v roce 1966.[168] Japonský ekonomický růst v tomto období přesahoval 10 % ročně a životní úroveň Japonců se měnila bezprecedentním tempem. Zároveň, jak poznamenává Nick Kapur, se politika ekonomického růstu změnila v jakési „sekulární náboženství“,[169] které učinilo z ekonomického růstu „ohnisko národní identity plnící stmelující roli podobnou imperialistické expanzi předválečné éry“,[170] v níž byly všechny ostatní zájmy – například ekologické, jako v případě dlouholeté otravy moře rtutí ve městě Minamata,

[166] Zvané též *protesty Anpo* podle zkratky japonského názvu smlouvy, 安保条約 Anpo džójaku.

[167] Mišima se svými čtyřmi společníky vnikli do velitelství Japonských sil sebeobrany v Tokijském Šindžuku, kde zajali generála Mašitu Kanetošiho a pomocí tohoto rukojmího si vymohli veřejné vystoupení před nastoupenou jednotkou a televizními kamerami. Při něm Mišima vyzval vojáky k revoluci obnovující moc císaře. Poté, co zůstaly jeho výzvy k převratu oslyšeny, Mišima společně s Moritou Masakacuem spáchal rituální sebevraždu. Celá událost byla intenzivně medializována a publikaci neušly ani záběry Mišimovy uťaté hlavy. Na tuto událost se ve své tvorbě odkazují jak Óe, tak Murakami. Óe tento incident opakovaně charakterizoval jako divadlo bez jakýchkoli reálných politických ambicí, které Mišima předvedl ve snaze šokovat veřejnost a zapsat se do dějin. (ÓE, *On politics and literature*, s. 37)

[168] DUUS, Peter et al. *Cambridge History of Japan: Vol. 6, Twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, s. 187.

[169]KAPUR, Nick. *Japan at Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo*. Cambridge: Harvard University Press, 2018, s. 106.

[170] Ibid.

a zahraničněpolitické, jako v případě obchodního zapojení do války ve Vietnamu – podřízeny logice ekonomického růstu.

Právě totální odevzdanost ekonomickému růstu stála u základů toho, co lze považovat za druhý charakteristický element šedesátých let, jímž je několik vln masových protestů a aktivismu levicových studentů, které vyvrcholily okupací univerzitních kampusů, zejména Tokijské univerzity a Univerzity Nihon, v letech 1968 a 1969. Tyto protesty v některých případech – dokonce i před teroristickými útoky vykonanými členy Spojené rudé armády[171] a Japonské rudé armády[172] – získávaly velmi násilný charakter: aktivisté ozbrojení tyčemi[173] a zápalnými lahvemi se násilně střetávali s policií, krajně pravicovými skupinami a také sami mezi sebou,[174] což vedlo při různých incidentech k obětem na životech.

V porovnání s účastníky protestů proti Japonsko-americké bezpečnostní smlouvě v roce 1960 se ovšem představitelé „nové levice“ na konci šedesátých let lišili v jednom důležitém bodě. Aktivisté na konci šedesátých let na rozdíl od svých předchůdců neměli za cíl prosazení konkrétního programu či rovnou změnu státního zřízení ve formě socialistické revoluce. Místo toho, jak poznamenává Andó Takemasa, tito studenti, ať už spojení s radikálními hnutími či pouze jako „nesektářští“ účastníci protestů, spíše než o naplnění konkrétních politických cílů usilovali o morální přerod společnosti. Ten měla přinést jejich vlastní etická obroda skrze odmítnutí „všednosti“,[175] jak aktivisté nové levice označovali konformistickou mentalitu své doby, která za životní cíl spíše než etické chování ve veřejné

[171] 連合赤軍.

[172] 日本赤軍.

[173] Nazývané ゲバルト棒 Gebaruto-bó, „tyč (třídního) násilí”, z německého Gewalt, násilí.

[174] Tyto vnitřní střety se nazývaly 内ゲバ Učigeba, vnitřní násilí, a nejtragičtější podobu získaly v letech 1970–1971, kdy Spojená rudá armáda zabila 14 svých vlastních členů v horách prefektury Nagano.

[175] 日常性.

sféře považovala vlastnictví tří „posvátných klenotů“[176] šedesátých let, auta (ká カー), klimatizace (kúrá クーラー) a barevné televize (kará terebi カラーテレビ).[177]

Z pohledu studentských aktivistů byla celá japonská společnost stále intenzivněji svírána tím, co Andó s odkazem na termín Petra Wagnera nazývá „disciplinace“,[178] tedy potlačováním individuality a alternativních životních stylů ve jménu efektivity a ekonomického růstu jak na pracovišti, tak v osobním životě. Součástí této snahy politiků o svázání života obyvatel byly dle aktivistů i univerzity, které se měly svému účelu zpronevěřit spoluprací s průmyslovými podniky (toto spojení označovali jako „akademicko-industriální komplex“), [179] i odbory, jež se dle studentů soustředily pouze na vyjednání co nejlepších mezd v rámci „jarních ofenziv“,[180] každoročního období uzavírání kolektivních smluv mezi odbory a firmami.

Další termín specifický pro tato studentská hnutí spojený s konceptem „disciplinace“, s nímž Andó také pracuje, je představa „administrativně řízené společnosti“.[181] Ta vyjadřuje pocit převládající mezi studenty, že struktura moci ve státě není na první pohled zřejmá a místo toho je skrytá za „rostoucím množstvím spotřebního zboží typu televize, takže nakonec [lidé] nedokážou poznat, ‚kdo komu vládne‘“.[182] Z pohledu aktivistů se konzumerismus změnil z prostředku individualismu v nástroj kontroly, kterým si systém administrativně řízené společnosti vynucuje poslušnost.[183] Komplexní síť spojení mezi průmyslem, akademickým světem a politikou v nich vyvolávala pocit, že „nyní žijeme ve společnosti, kde jsme neviditelně ovládáni“[184] silami kapitalismu vymykajícími se chápání obyčejných

[176] 新三種の神器, tři nové posvátné klenoty, také „3C“. Tento termín je odkazem jednak na trojici japonských korunovačních posvátných klenotů (meč, zrcadlo a náhrdelník), jednak na předchozí podobnou trojici z let padesátých, pračka, vysavač a lednička.

[177] ANDÓ, Takemasa. *Njú refuto undó to šimin šakai* ニューレフト運動と市民社会. (Hnutí Nové levice a občanská společnost). Tokio: Sekai šisóša, 2013, s. 7.

[178] Ibid., s. 6.

[179] OGUMA, Eiji. Japan’s 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil. *The Asia-Pacific Journal* 13, 2015, č. 12, s. 11.

[180] ANDÓ, *Njú refuto undó to šimin šakai*, s. 8.

[181] 管理社会.Tento termín pochází z díla Herberta Marcuseho. (ANDÓ, *Njú refuto undó to šimin šakai*, s. 60)

[182] Ibid., s. 97.

[183] Ibid., s. 79–83.

[184] Ibid., s. 80.

lidí. Cílem jejich snažení, spojeným s odmítnutím spotřebního způsobu života, „všednosti“, která skrývá tuto nadvládu, bylo pak právě zjistit, „kdo komu vládne“.[185] Rozkrytí systému by poté Japoncům umožnilo uvědomit si vlastní amorální roli, kterou hrají v rámci globálního kapitalismu, například v případě války ve Vietnamu.

Oguma Eidži naopak spíše než pocit ovládnutí společnosti neviditelnými silami zdůrazňuje jako zdroj studentského aktivismu ekonomické podmínky dané doby. Dle něj byly protesty „masovou reakcí na ekonomický růst“.[186] U vysokoškolských studentů vznikal konflikt mezi ideologií „spoření a šetřivosti“,[187] v níž byli vychováni, a nově nastoupivší společností spotřeby umožněnou desetiletím prudkého ekonomického růstu. Tento konflikt starých a nových hodnot se u studentů projevoval pocitem úzkosti a odcizení. Mezi vysokoškolskými studenty, jejichž počet v tomto období bezprecedentně stoupal (podíl studentů, kteří nastoupili na vysoké školy, vzrostl z 10,3 % ročníku v roce 1960 na 37,8 % ročníku v roce 1975),[188] začal převládat pocit, že jediným účelem jejich studia je získat dobře placenou práci a zapojit se do systému. Současně byl profesní úspěch kvůli masivnímu růstu počtu studentů, kteří soutěžili o stejné pozice, dosažitelný obtížněji než kdy dříve. Takováto atmosféra vedla k pocitům bezmoci a krize identity, v důsledku čehož není překvapivá popularita, které se mezi studenty těšil spisovatel Mišima Jukio, který tyto pocity tematizoval, ačkoli jako advokát návratu císařské moci stál na opačné straně politického spektra než studentští aktivisté.

Ať už byl motivací studentů pocit ztráty kontroly nad vlastním životem, či konflikt mezi tradičními a konzumními hodnotami, jak Oguma, tak Andó zdůrazňují moralistickou povahu protestů včetně sloganů jako „sebepopření“[189] a „transformace sebe sama“,[190] které studentská hnutí přijala za své. Oba úhly pohledu nás vedou ke stejnému závěru, tedy že tyto protesty představovaly projev odporu vůči systému, který ale kvůli své moralistické povaze a chybějícím konkrétním cílům nemohl

[185] Ibid., s. 81.
[186] OGUMA, Japan’s 1968, s. 6.
[187] Ibid., s. 9.
[188] Ibid., s. 8.
[189] Ibid., s. 13.
[190] ANDÓ, *Njú refuto undó to šimin šakai*, s. 61.

mít reálné výsledky. Převládal v nich náhled, že etickou změnou sebe sama (jedním z prostředků této změny byla i představa násilností jako prubířského kamene integrity jednotlivce)[191] může být dosaženo transformace širší společnosti, což se nakonec ukázalo jako zcela mylná představa.

Andó poznamenává, že když tyto moralistické metody nepřinášely výsledky, rostlo na jedné straně zklamání z průběhu hnutí – například mezi studenty, kteří museli volit mezi aktivismem a možností úspěšně dokončit studium[192] – a na druhé straně se zvyšovala násilnost protestů ve snaze zintenzivnit boj a dokázat tím svůj odmítavý postoj k „všednosti". [193] Studentská hnutí se tudíž radikalizovala, což vedlo ke srážkám mezi jednotlivými skupinami. Důsledkem toho, že snaha o vlastní vnitřní obrodu hnala studentská hnutí do krajnosti, ztrácely tyto aktivistické skupiny členskou základnu a podporu širší veřejnosti, která je začala vnímat jako nebezpečné radikály.[194] Policii se rovněž s pomocí nové represivní legislativy dařilo aktivity hnutí účinně potlačovat a v roce 1970 už zdaleka nedosáhly rozsahu z předchozího roku či protestů Anpo z roku 1960. [195] Události počátku let sedmdesátých, sebevražda Mišimy Jukia a incident Asama-sansó v roce 1972, kdy Spojená rudá armáda zabila v rámci čistek dvanáct vlastních členů, znamenaly definitivní diskreditaci a konec studentských nepokojů. Snaha o přeměnu společnosti skrze morální přerod jednotlivce a kritiku spotřebního způsobu života se ukázala jako marná a metody protestů jako bezmocné.

A právě v motivu bezmoci vůči moci administrativně řízené společnosti můžeme vidět vazbu *Honu na ovci* a *Zápisků náhradníka* s kulturně-historickým kontextem své doby. Murakamiho román byl vydán v roce 1982 a Óeho v roce 1978, tedy v době, kdy už byla hnutí nové levice konce šedesátých let minulostí, ale přesto je v nich výrazně patrné, že se fantastické elementy na toto období odkazují a stávají se prostředky historické reflexe. V rámci jejich fikčních světů nadpřirozené prvky slouží jako prostředky vyjádření úzkostí a odporu proti autoritám, kterými tato hnutí překypovala. Jejich fikční světy jsou navíc s tímto obdobím intimně propojeny. Děj Óeho románu se pravděpodobně odehrává

[191] Ibid., s. 98–100.
[192] Ibid., s. 143–147.
[193] Ibid., s. 146.
[194] Ibid., s. 133–135.
[195] OGUMA, Japan's 1968, s. 5.

v roce 1970,[196] tedy v závěru období aktivity studentských hnutí, první kapitola Murakamiho románu pak má v titulu datum Mišimovy sebevraždy.

Můžeme proto konstatovat, že jak Murakamiho ovce ovládající běh japonských dějin, tak noční metamorfóza Óeho dvojice protagonistů ve svém vztahu k atmosféře konce šedesátých let připomínají to, o čem v případě filmu *Čelisti* ve své eseji *Reification and Utopia in Mass Culture* píše Fredric Jameson.[197] Jameson v této stati mluví o tom, že populární kultura k tomu, aby úspěšně manipulovala své diváky, musí obsahovat prvky plnící dvě funkce – ideologickou (využívající literární prvek jako něco, co dokáže „absorbovat a organizovat všechny různé úzkosti"[198] a zároveň zavést čtenáře na scestí) a utopickou (dávající čtenáři naději na pozitivní změnu, „úlomek obsahu jako úplatek představivosti",[199] čímž činí manipulaci snesiltelnější). Aniž by bylo nutné Óeho a Murakamiho obviňovat z manipulace čtenářů, dá se říci, že jejich fantastické prvky fungují obdobně. Stejně jako to Jameson ukazuje v případě žraloka z *Čelistí* i fantastické prvky v dílech obou autorů jsou mnohovýznamovým symbolickým nástrojem, který je svou podstatou schopný v sobě spojovat různé významy a výklady, podle toho, jakou strategii čtení čtenář zvolí. Ovšem zatímco Jameson vnímá filmového žraloka jako prvek, který umožňuje všem „společenským a historickým úzkostem zkolabovat ve zdánlivě ‚přirozené' jevy, které mohou být vyjádřeny a znovu zkroceny v něčem, co se jeví jako konflikt s jinými biologickými formami existence",[200] fantastické prvky zde umožňují společensko-historickým úzkostem vyplavat na povrch a získat konkrétní podobu nadpřirozené entity, jež kvůli své nadpřirozené povaze volá po interpretaci své mnohoznačnosti. Tato transformace umožňuje fenoménům, jako jsou konzumerismus japonské společnosti, absence vyrovnání s válečnými událostmi, pocit kontroly společnosti skrytými silami,

[196] Kdy se má příběh odehrávat, není v knize nikde explicitně uvedeno. Pokud ale přijmeme představu, že věk mezisvětových protějšků Óeho syna Hikariho odpovídá věku Hikariho v době, kdy se odehrávají fikční události, tak na základě toho, že postavě Moriho je v dané době osm let, nám jako nejpravděpodobnější výsledek vyjde rok 1971. Pokud za mezisvětové protějšky Óeho a jeho syna přijmeme primárního vypravěče příběhu a jeho syna a zároveň akceptujeme komentář vypravěče, že s Otcem Moriho jsou „stejně staří, možná s rozdílem jednoho či dvou let, patří […] do stejné generace" (ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 8), pak se možný čas příběhu rozšíří do let 1969–1973.

[197] JAMESON, Fredric. Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, 1979, č. 1.

[198] Ibid., s.142.

[199] Ibid., s. 144.

[200] Ibid., s. 142.

degradace životního prostředí a neustálá hrozba jaderné války, tedy problémům, které dodávaly náboj levicovému aktivismu na konci šedesátých let, najít společné jméno a společnou reprezentaci. Lze zde tedy identifikovat určitou konkretizační funkci fantastických prvků.

Zároveň však můžeme sledovat i jejich utopickou dimenzi. Jsme svědky transformace abstraktní hrozby, všeobjímajícího systému administrativně řízené společnosti či obavy z apokalyptických následků použití jaderné energie, v něco, co může dle Jamesona „mytologický hrdina" porazit jako „archetypální nestvůru",[201] v konkrétní osobu, postavu umírajícího pravicového vůdce či nadpřirozenou ovci. Tato bytost disponuje v přirozené oblasti fikčního světa drtivou mocí, která vysoce přesahuje moc hrdiny. Této moci ovšem musí protagonisté čelit, což jim umožňují opět prvky nadpřirozené oblasti fikčního světa díla, jež jsou s to mocenský rozdíl mezi nimi a jejich antagonistou vyrovnat.

Podrobnějšímu rozboru toho, jakou podobu tyto prvky v obou románech získávají, jaké společenské úzkosti dotýkající se studentských hnutí do sebe absorbují a jaký vliv na jejich svět má fantastická vzpoura jejich protagonistů, se budou věnovat následující analýzy obou románů.

3. 3. *Zápisky náhradníka* – Fantastické metamorfózy a nespolehliví vypravěči

Zápisky představují v mnoha ohledech obtížně uchopitelné dílo, jehož fabule je klikatou cestou skrze historii postav, groteskní epizody a neurotické monology. Přístup čtenáře k obsahu fikčního světa románu přes jeho texturu navíc celkově komplikuje vypravěčská struktura románu, která je zcela specifická a zasluhuje si bližší pozornost.

Román disponuje dvouvrstvou strukturou vyprávění, kdy text románu má představovat literární zpracování dopisů, telefonátů a nahrávek Otce Moriho [202] druhým personalizovaným

[201] Ibid.

[202] 森・父 Mori-čiči.

vypravěčem, Otcem Hikariho.[203] Oba jsou tudíž identifikováni jmény svých synů. Toto literární zpracování má představovat ony titulní „zápisky“,[204] tedy text knihy samotné. Otce Hikariho můžeme považovat podle textových náznaků, jako jsou jméno jeho syna a zmínky jeho aktivistické a literární aktivity, za fikční protějšek Óeho samotného. Toto Óeho alter-ego se stává „ghostwriterem“ (a často tento přídomek i explicitně používá) příběhu Moriho a jeho Otce, anonymním spisovatelem, který přepracovává mluvu někoho jiného. Otec Moriho je po většinu románu autodiegetickým vypravěčem obracejícím se svým vyprávěním na Otce Hikariho. Výjimku tvoří první kapitola, která je vyprávěna přímo Otcem Hikariho ještě předtím, než je Otcem Moriho kontaktován, aby mu sloužil v roli ghostwritera, a série následných občasných poznámek, vyjadřujících jeho subjektivní postoj vůči spolehlivosti materiálu, který mu Otec Moriho poskytuje. Mezery v tomto materiálu Otec Hikariho také sám doplňuje.

Subjektivní postoj Otce Hikariho se postupně mění z vnějšího pozorovatele v první kapitole ve skeptika, pochybujícího o reálnosti událostí popisovaných Otcem Moriho, v kapitole druhé. Ve třetí kapitole nakonec poté, co prohlásí, že „nyní byla povaha role ghostwritera vysvětlena, a také čtenáři je jasná povaha této činnosti zápisu týkajícího se Otce Moriho. […] proto mé komentáře už nejsou nutné“,[205] splývá mluva Otce Hikariho s mluvou druhého vypravěče a jejich hlasy přestávají být rozlišitelné. Identifikace Otce Hikariho s Otcem Moriho popisuje Michiko Niikuni Wilsonová jako „splynutí rozdílu mezi Já a Ty obou otců, které dává tušit nejednoznačný svět fantastiky“.[206]

V poznámkách zároveň dochází k paradoxnímu jevu, a to ke zdánlivé komunikaci mezi oběma vypravěči, ačkoli z povahy jejich vztahu, kdy ghostwriter pouze přijímá zprávy od Otce Moriho, k takové komunikaci nemohlo nikdy dojít:[207]

---

[203] 光・父 Hikari-čiči.

[204] Slovo 調書 čóšo může označovat kromě zápisků či záznamu výsledků experimentu také soudní protokol, což se dá považovat za aluzi soudu kosmické vůle, který má rozhodovat o zničení lidstva jadernou válkou, čemuž se dvojice protagonistů snaží zabránit.

[205] ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 113–114.

[206] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 92.

[207] Zmínka telefonátů na straně 86 je jediným místem v komentářích Otce Hikariho, kde je implikována trvající oboustranná komunikace mezi oběma vypravěči po první kapitole, ale i zde je zdůrazněno, že se jedná o

> Možná, že kosmický prach té zprávy v sobě obsahoval semena, která určila, co bude v naší DNA, a také zárodky všech civilizací, které nás dovedly až do dnešního jaderného věku, HA, HA.
>
> Zde ovšem, i když tím nyní překročím pole mě vymezené jako ghostwriterovi, musím vložit skeptickou poznámku. Pokud byla dnešní jaderná civilizace už od začátku předurčena vzdálenou Kosmickou vůlí, která se sem snášela jako kosmický prach, jako jediná vývojová cesta, pro planetu jménem Země a Homo sapiens, a nebylo možné si autonomně vybrat jinou cestu, nezbavuje se tím Otec Moriho osobní zodpovědnosti nejen jako bývalý jaderný fyzik, ale i jako lidské individuum? […]
>
> No, nechci, abys mi hned porozuměl, HA HA. Už z toho, jakou kritiku jsem od tebe dostal, mi je jasné, že už jen tím, že vyprávím o svých snech, se vystavuju velkému nebezpečí.[208]

Takováto metalepse by se možná dala vysvětlit jako výsledek určitého druhu komunikace mezi oběma vypravěči, ale zároveň ji lze chápat jako důkaz zásahů, přepracování prvotního materiálu (který existuje pouze jako implikovaný hypotetický element fikčního světa díla) Otcem Hikariho. V této struktuře tudíž vzniká hned dvojí nejistota a nespolehlivost: Zaprvé si čtenář nikdy nemůže být jistý tím, jestli fantaskní události popisované Otcem Moriho (jehož způsob vyprávění charakterizuje vysoká míra subjektivity a neurotické monology, které se dají interpretovat jako projev mentální nestability, a tedy indikátor jeho nespolehlivosti jako vypravěče) představují skutečný popis obsahu fikčního světa, ale ani tím, zda ghostwriter opravdu ony fikční zápisky a nahrávky, které dostává od Otce Moriho, přepisuje věrně, bez vlastní autorské invence. Tuto nespolehlivost splynutí obou vypravěčů v prostřední části díla jenom umocňuje, jelikož možný vliv Otce Moriho na vyprávění přestává být viditelný a může být pouze tušen. Tato narativní struktura románu tedy vede k tomu, že fikční svět je

telefonáty, v nichž „[Otec Moriho] jednostranně blábolí do telefonu“, a tudíž i zde tento komunikační kanál funguje pouze ze strany Otce Moriho a ze strany Otce Hikariho je uzavřený (ÓE. *Pinči ranná čóšo*, s. 86).

[208] Ibid., s. 76–77.

obklopen hned dvojím obalem nespolehlivosti. Elementy tohoto světa totiž čtenář zná takříkajíc až z třetí ruky.

Nespolehlivost je jenom posílena různými více či méně obvyklými metodami, které autor používá k práci s japonským písmem – celý román například neužívá uvozovky k odlišení přímé řeči, pouze je občasně označuje odrážkami, zato hojně využívá typografických prostředků, jako je tučné písmo, zápis katakanou na místech, kde by se obvykle vyskytovala hiragana, podtržení či nestandardní fonetické čtení znaků.[209]

Nespolehlivost narativní struktury vytvářená rozličnými metodami vyprávění a hrami s textem pak formuje onen fantastický náboj pochybnosti, který postuluje McHale, a udržuje příběh v podstatě na úrovni nejednoznačného modu todorovovské fantastiky. Tím je automaticky snížen stupeň ověření nadpřirozených událostí, a čtenář si tedy nemůže být jist, zdali celé vyprávění není fikcí nejen z pohledu našeho světa, ale také z pohledu fikčního světa Otce Hikariho. Ten tomuto problému nespolehlivosti, která mu znemožňuje určit, zdali vyprávění Otce Moriho odráží stav jeho vlastního světa, nebo je pouhou fabulací, čelí Alberovou metodou zenového čtení,[210] když k popisu snu Otce Moriho, ve kterém překazí plány Patrona těsně předtím, než se mu podaří ovládnout celé lidstvo, poznamenává: „Ghostwriter je zde toho názoru, když přepisuje to, co je mu podáváno jako sen, že nezáleží na tom, jestli to je sen, který se danému člověku opravdu zdál, nebo je to jenom vymyšlený příběh, kterému říká sen, neboť obě možnosti jsou v základu shodné.“ [211] Otec Hikariho uznává pochybnosti o ontologické povaze toho, o čem druhý vypravěč vypráví, ale reaguje na ně tím, že mezi úrovní snu a fikčního vyprávění o snu klade rovnítko.

Nyní přesunu svou pozornost k fantastickým prvkům jako takovým a k jejich roli ve struktuře fikčního světa. Centrální nadpřirozenou událostí v tomto románu je „přeměna“,[212] událost obklopená

[209] Jako například v případě postavy Patrona, jehož jméno je sice zapsáno jako 親方, šéf, mistr či archaicky otec, ovšem s fonetickým superskriptem パトロン patoron.
[210] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 54–57.
[211] ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 81–82.
[212] 転換 tenkan. Jelikož v románu je tento výraz uváděn výhradně v uvozovkách, uvádím ho takto i v této kapitole.

složitou sítí aluzí a významů, kdy si Otec Moriho, bývalý jaderný inženýr, a jeho postižený syn, „vymění“ dvacet let svého věku, otci je tudíž následně 18 let a synovi 28. Samotný výraz *tenkan* použitý pro tuto přeměnu je součástí mnohoznačné hry s významy slov. *Tenkan* totiž může být použit jak v doslovném významu přeměny, tak ve dvou dalších významech – v psychoanalýze ve smyslu „somatizace“, tedy přeměny psychického tlaku v tělesný projev, a v jaderné fyzice, kde jde o proces jaderné transmutace v takzvaném transmutačním reaktoru, tedy přeměny radioaktivních nuklidů nepoužitelných jako palivo v ty, které použity být mohou.

Oba výklady slova dodávají události důležité významové příznaky. Psychoanalytický výklad zdůrazňuje předpokládanou psychickou nestabilitu Otce Moriho jako nespolehlivého vypravěče. Odráží se v něm jeho patologická emoční závislost na synovi, záměna rolí rodiče a dítěte. Ta se poprvé projevuje ještě před fyzickou transformací, jež tento emoční stav zrcadlí, v epizodě, kdy se mu syn ztratí na nádraží. Fyzikální význam pak odkazuje na jadernou energii jako element narušující přirozená aletická pravidla prostupující Óeho svět. Jedna z postav románu, vůdce protijaderného hnutí z Šikoku, který v románu vystupuje pod označením „Spravedlivý člověk“,[213] popisuje význam přeměny takto:

> Říkám si, vem si třeba jenom chladicí vodu z jaderných elektráren, myslím si, že už jenom tím jsme rozbili přirozený řád věcí. Ta chladicí voda, té je fakt astronomický množství. Když takhle budem ničit přirozený řád věcí, no tak to se budou dít věci jako „přeměna“. Upřímně si to myslím.[214]

Tato zdánlivě nadpřirozená moc porušující fyzikální zákony, kterou postavy *Zápisků náhradníka* připisují jaderné energii, nás vede k možnosti číst ji dle Albera jako tematický prvek,[215] jako konkretizaci a zveličení environmentálních dopadů jaderné energetiky. „Přeměna“ se stává hmatatelnou

[213] 義人 Gidžin. Je překvapivé, že ačkoli, jak bylo dříve zmíněno, Mijoši kritizuje fakt, že Murakamiho hrdinové nemají vlastní jména, Óe zde používá shodnou techniku, kdy vlastními jmény nedisponuje velká většina postav. Výjimku zde tvoří pouze oba postižení synové a dvojce levicových aktivistek, scenáristky Óno Sakurao a maoistické studentky Sajóko.
[214] Ibid., s. 307.
[215] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 51.

manifestací moci, kterou jaderná energie disponuje. Zdá se, že se v tomto ohledu nacházíme v paranormálním modu dle Traillové. „Přeměna“, událost porušující fyzikální zákony, je zde Spravedlivým člověkem chápána jako projev neprobádaného vlivu radioaktivního znečištění, ozáření, které Otec Moriho utrpěl při svém střetu s maskovanými útočníky při jejich pokusu o loupež jaderného odpadu. Od této události odvozuje postižení svého syna: „Zašlo to tak daleko, že jsem tvrdil, že to byly mé rakovinné buňky vzniklé vlivem plutonia, jichž jsem se tak bál, které se přemístily do jeho hlavy a tam se rozmnožily. A moje manželka tomu věřila.“[216]

„Přeměna“ páru protagonistů není prezentována jako ojedinělý incident, ale jako první z řady podobných narušení přirozeného řádu věcí. Tato narušení se mají v čase stupňovat, což předznamenává apokalyptické změny pro celé lidstvo. Ve čtvrté kapitole, když Otec Moriho popisuje svůj tělesný stav ihned po „přeměně“, poznamenává: „Ale možná že to, co se stalo mně a Morimu, se už stalo bůhvíkolika lidem, jenom o tom nikdo neinformoval. Ale pokud se ‚přeměny‘ odehrávají v globálním měřítku, neznamená to krizi celého lidstva?“[217] Slova postavy vystupující pod jménem Mediátor dobrovolník[218] pak představu o globálním rozsahu tohoto jevu ještě posilují: „Místo toho si myslím, že se ‚přeměny‘, ačkoli jich není mnoho, určitě dějí všude po světě.“[219]

„Přeměna“ však nemá pouze význam jako nadpřirozený projev jaderné energie, který dokáže změnit osud jakéhokoli jednotlivce, čímž přesahuje fyzikální aletická omezení fikčního světa, ale představuje také jev ohrožující japonskou monarchii. Spravedlivý člověk tento význam „přeměny“ popisuje takto:

> Představ si, že by se „přeměna“ udála v *císařské rodině*, která trvá neporušená v jediné linii odnepaměti. To by bylo naprosto neřešitelné![220]

[216] ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 88.
[217] Ibid., s. 151.
[218] 志願仲裁人 Šigan čúsaidžin.
[219] Ibid., s. 283.
[220] Ibid., s. 306.

„Přeměna“ v tomto kontextu získává další význam a vybízí k jinému, alegorickému čtení, jako první znamení chaosu, který vnáší šíření jaderné energie do všech struktur společnosti, včetně té v japonském kontextu zdánlivě nejstabilnější, jíž je struktura císařské rodiny. Pokud si otec a syn v takové struktuře vymění místo, ztrácí myšlenka vlády založené na nepřerušené linii předků jakékoli opodstatnění. „Přeměna“ tedy není jenom zhmotněním environmentalistických obav, ale má, přesně jak se vyjadřuje Jameson, i utopickou dimenzi. V té se „přeměna“ projevuje jako revoluční anarchistická událost s potenciálem rozložit hierarchické struktury fikčního světa, jako jediný prvek fikčního světa, který je schopný přebít mocenskou základnu Patrona, jenž z pozadí ovládá všechny v něm existující ekonomické a politické skupiny.

Prostor asociací okolo „přeměny“ ovšem není jednoznačně destruktivní. „Přeměna“ je prezentována nejenom jako událost, která je schopná převrátit mocenskou strukturu společnosti, ale také jako událost léčení a obnovy. Takto se projevuje i na těle vypravěče. Odstraňuje radiační popáleniny Otce Moriho a vyvolává u něj růst nových zubů. Jedná se tak o přeměnu jeho fyzické existence do ideální formy „obnoveného těla osmnáctiletého člověka předtím, než bylo ozářeno radiací lidského původu“.[221] Z Moriho, nesamostatného postiženého dítěte, pak činí sexuálně aktivního dospělého člověka, který je schopný nejen samostatného života, ale i radikálního politického aktu, například v podobě jeho prvotního útoku na Patrona, který provedl jako odplatu za to, že ho Patron plánoval nechat zemřít v době Moriho narození. V souladu s fyzikálním významem slova *tenkan* je transmutován z neaktivní bytosti na bytost politicky aktivní.

Tuto ambivalenci, dualitu „přeměny“ jako anarchistického narušení přirozeného řádu radioaktivitou, a zároveň zásahu Kosmické vůle s cílem tento řád obnovit, lze číst jako uplatnění motivu, který Óe následně hlouběji propracovává ve svých pozdějších románech, jako je například *M/T a příběh tajemství lesa* (1986). Tímto tématem je představa trickstera, nadpřirozeného rebela a ničitele, který je zároveň léčitelem.[222] Stejně tak „přeměna“ a Kosmická vůle, která této události dodává

[221] Ibid., s. 149.
[222] Tuto tematiku hlouběji prozkoumávám v následující kapitole v rozboru mytologického systému Óeho *Hry na současnost*, kde mytologický Ničitel je další takovouto postavou, která v sobě spojuje protiklady.

intencionalitu[223] (slovy přeměněného Moriho: „Kdyby v nějaké podobě Kosmická vůle neexistovala, proč bychom byli přeměněni?“[224]), jsou na jednu stranu ničiteli přirozeného řádu přinášející lidské rase jadernou apokalypsu a na druhou stranu léčiteli obnovujícími lidstvo. Přinášejí vizi jaderné apokalypsy a nabízejí spásu právě před touto apokalypsou. „Přeměna“ je v tomto kontextu také událostí ohlašující zlom v lidské historii: „Tohle nové slovo, ‚přeměna‘, které předpovídá budoucnost lidstva, se brzy rozšíří po celé Zemi!“[225] Její výjimečnou povahu zdůrazňují odkazy na fakt, že se vymyká fyzikálním zákonům:

> Nejvíce symbolickým významem „přeměny“, která se mi stala, je to, že z mého těla zmizely jizvy z popálení plutoniem. Nemyslíš si to taky? V jaderných reaktorech teď neustále vzniká prvek Pu, který předtím na planetě Zemi neexistoval. A poločas rozpadu má 24 000 let, že? Lidská rasa zmizí rozhodně dřív než plutonium. Vlastně symbolicky spojuji Zemi z doby předtím, než ji člověk znečistil látkou, kterou sám vytvořil a které se nedokáže zbavit, s mým tělem transformovaným do podoby osmnáctiletého, jaké bylo předtím, než bylo ozářené.[226]

„Přeměna“ je událostí aktivizující, jež zásadně proměňuje subjektivní aletická omezení dvojice protagonistů a dodává jim nové schopnosti. Jinými slovy, činí dvojici protagonistů schopnou postavit se Patronově moci nad společností. Význam této změny subjektivní aletické modality a také její význam vzhledem ke kontextu studentských protestů konce šedesátých let lépe pochopíme, když se podíváme na oblasti s odlišnou modalitou, na něž se dá fikční svět románu rozdělit.

V *Zápiscích* je možné identifikovat tři roviny, které rozdělují fikční svět na oblasti s odlišnými modálními podmínkami. První takovou dualitou je samozřejmě ta mezi oblastí přirozenou – reprezentovanou každodenním světem postav příběhu, které ji obývají – a oblastí nadpřirozenou – kde vládnou tajemné vesmírné síly, o nichž mluví Otec Moriho – již zmíněná Kosmická vůle řídící „misi

[223] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 124.
[224] ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 230.
[225] Ibid., s. 350.
[226] Ibid., s. 149.

‚přeměny'"[227] a rozhodující o osudu celého lidstva. Tato síla má, stejně jako samotná přeměna, ambivalentní funkci. Na jednu stranu dle Mediátora dobrovolníka již v době stvoření Země, „jednoho dílku obrovské kosmické struktury",[228] plánovala zničení lidstva jadernými zbraněmi, které jí poslouží jako prostředek k nápravě „drobných nedokonalostí Země objevených během přípravné fáze její výroby".[229] Na druhou stranu předává Morimu informace o jejich „misi svěřené přeměněné dvojici",[230] a pomáhá tedy zároveň zachránit lidstvo. Mori pak dále telepaticky, tedy nadpřirozeným prostředkem, předává tyto informace svému otci, od něhož se je dozvídá čtenář.

Existence Kosmické vůle ovšem není plně ověřena – přesto, že ji oba vypravěči přijímají jako fakt, zůstává skrytá a projevuje se pouze svým vlivem na dvojici protagonistů, nejvýrazněji jejich „přeměnou". Jelikož je díky narativní struktuře románu performativní síla řeči vypravěčů narušena, nedá se vyloučit, že Kosmická vůle je pouhou fabulací jednoho z nich. Tato nejistota dodává vztahu přirozené a nadpřirozené oblasti fikčního světa dle Doleželovy kvalifikace povahu mytologického světa. Obě oblasti jsou striktně oddělené a komunikaci mezi nimi zprostředkovává, v souladu s Doleželovou typologií, „samozvaný informátor".[231] Tuto funkci v románu plní Mori samotný a vůči čtenáři pak Otec Moriho, tedy vypravěč. Otec Moriho při konfrontaci s Patronem přiznává, že „jen skrze Moriho slyšíme volání Kosmické vůle, která nám přinesla ‚přeměnu'",[232] ale sám funguje jako prostředník mezi informacemi z nadpřirozené oblasti a přirozeným světem. Je proto také tím, kdo na setkání radikálních aktivistů předává poselství svého syna a potažmo Kosmické vůle světu. Tomuto poselství je schopen rozumět díky telepatickému poutu (jehož míra ověření je stejně neúplná jako míra ověření existence Kosmické vůle samotné), které sdílí se svým synem. „Přeměna" umožňuje Morimu prorocké působení (tato role Moriho jako proroka Kosmické vůle je na textové úrovni zdůrazňována například tím, že je během tohoto kázání určeného shromáždění radikálních studentských aktivistů v deváté kapitole

[227] Ibid., s. 217.
[228] Ibid., s. 284.
[229] Ibid.
[230] Ibid., s. 349.
[231] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 135.
[232] ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 484.

označován jako „jurodivý“[233]). Jeho otci pak umožňuje působit jako ten, kdo toto proroctví vykládá. Bez „přeměny“ by tudíž pro obyvatele přirozené oblasti zůstala nadpřirozená oblast hermeticky uzavřená.

„Přeměna“ tedy funguje jako spojnice mezi přirozenými a nadpřirozenými oblastmi fikčního světa. Disponuje ze všech nadpřirozených událostí nejsilnějším ověřením – tu jí dodávají postavy jako Óno Sakurao, Spravedlivý člověk a Mediátor dobrovolník, tedy postavy, s nimiž se Otec Moriho setkal ještě před svou transformací, tím, že ji berou jako fakt, ačkoli míru jejího ověření snižuje nespolehlivost dvojvrstvé struktury vyprávění. Bez „přeměny“ by všechny další nadpřirozené události pozbyly jakéhokoli ověření. Z tohoto pohledu se tak jedná o „pevný bod“ umožňující výskyt dalších nadpřirozených událostí v rámci fikčního světa. I v tomto ohledu je tedy „přeměna“ událostí centrální.

Další rovina dělí svět na svět „našich dětí“ a svět „dětí, které nejsou naše“, tedy lidí s postižením a jejich rodičů na jedné straně a těch bez něj na straně druhé. Bytosti obývající obě oblasti mají nesouměrná aletická omezení. Jedná se o dělení světa na centrum a periferii, na bytosti normální a omezené handicapem. Toto dělení je zdůrazňováno především v první a druhé kapitole, předtím, než „přeměna“ Moriho a jeho Otce z této oblasti vytrhne a dodá jim novou, přeměněnou aletickou výbavu. S novou aletickou výbavou se mohou oba stát „náhradníky, kteří běží za ty, kdo sami běžet nemohou, kdo ještě neví, že budou muset běžet“,[234] mohou být „vyvoleni jako náhradníci pro celé lidstvo“.[235] Jejich přeměna jim dala aletickou výbavu, díky níž jsou schopni čelit nástrahám postav, jako jsou Patron a Manželka/Bývalá manželka, které disponují výrazně širšími aletickými možnostmi než na začátku románu oni sami.

Periferie nepředstavuje pouze oblast aleticky omezených bytostí, ale také periferii společnosti, oblast lidí, kteří se vymykají kontrolující síle společenských norem – což reflektuje v úvodu kapitoly zmiňovaný odpor vůči disciplinaci v levicových hnutích této doby. Na periferii se takto dají jistě zařadit

[233] Ibid., s. 379. Toto slovo je zapsáno jako 宗教狂人(ユーロジヴィ), náboženský význam je tedy naznačován jak na úrovni čínských znaků, tak i na úrovni fonetického zápisu.
[234] Ibid., s. 231.
[235] Ibid., s. 485.

i Jednotky Jamame, členové levicové gerily, která už po „deset let“,[236] tedy od protestů Anpo v roce 1960, provádí v horách Tóhoku svůj „Dlouhý pochod“,[237] aby mohla pokračovat ve svém revolučním působení, a také „sbor podivínů“,[238] vesničanů, kteří do Tokia přijeli v karnevalovém přestrojení[239] – aby „skrze maškarádu získali sílu jiného světa, než je ten reálný“ [240] – za účelem provedení šintoistického očistného obřadu, který má „vyhnat zlé duchy“,[241] a tím nadpřirozenými prostředky zbavit svět Patronova vlivu.

V rámci přirozené oblasti se vynořuje také třetí dělicí struktura, kombinující prvky epistemické a prvky aletické, a tou je hierarchie moci. Tato hierarchie se projevuje jako rozdíl mezi odhaleným světem každodenního života protagonistů na počátku románu a skrytým světem „velkých ryb, šedých eminencí, příšer“,[242] jehož vnitřní fungování se čtenáři postupně odkrývá v průběhu románu až do finálního střetu proměněné dvojce s Patronem.

V této hierarchii nemá své místo pouze Patron, ale také Jednotky Jamame, obě levicové frakce stavějící jadernou zbraň a manželka Otce Moriho. Na vrcholu této mocenské struktury stojí Patron a pod ním obě levicové frakce, které potají finančně ovládá, pod nimi pak Óno Sakurao, Otec Moriho a jeho přítel, který spáchal sebevraždu během kubánské krize. S každou úrovní je okruh známých skutečností pro tyto postavy užší a užší a (převážně finanční) moc, kterou nad nimi Patron má, silnější a silnější.

Óno se teprve postupně dozvídá, že jí blízká levicová frakce vyvíjí jadernou zbraň za podpory Patrona, její okruh znalostí je tedy dlouho omezený. Otec Moriho před „přeměnou“ nejenomže neví nic o Patronových plánech na ovládnutí lidstva, ale také je na něm finančně závislý, po svém střetu

[236] Ibid., s. 332.
[237] Ibid., s. 420.
[238] Ibid., s. 457.
[239] Wilsonová analyzuje význam této karnevalové scény jako prvek inspirovaný teoriemi groteskního realismu Michaila Michajloviče Bachtina a spatřuje zde také vliv *Gargantuy a Pantagruela* Françoise Rabelaise, což je dílo, které je Óemu dobře známé. Motiv karnevalu Óe používá opakovaně, například ve *Fotbalu prvního roku éry Man'en.* (WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo,* s. 96-104)
[240] ÓE, *Pinči ranná čóšo*, s. 450.
[241] Ibid.
[242] Ibid., s. 302.

s „Plecháči“, [243] zloději jaderného odpadu, ho Patron držel na výplatní pásce jako konzultanta v otázkách jaderné energie. Otec Moriho popisuje jejich vztah takto: „S vděčností v srdci jsem mu odevzdával rešerše, protože jsem si myslel, že mi každý měsíc dává plat zcela nezištně. Nakonec jsem ale pro něj byl jenom nádeník, který pro něj za almužnu dělal důležitou práci“.[244] Snad ještě více však jejich vztah definuje emoční závislost: Patron pro něj představuje otcovskou figuru,[245] k níž se upíná. Nadpřirozená moc Kosmické vůle ovšem Otci Moriho umožňuje se ze závislosti na této otcovské figuře osvobodit a vyhnout se tak osudu svého přítele dohnaného k sebevraždě. Nadpřirozená oblast fikčního světa se zde projevuje jako zdroj moci, která převyšuje mocenskou hierarchii v přirozené oblasti a převrací ji. Jejím vlivem se dvojce protagonistů transformuje do podoby osmnáctiletého a osmadvacetiletého, tedy do věku, kdy se mohou stát součástí revolučních hnutí. Díky Kosmické vůli unikají z neviditelné struktury moci, jíž Patron přirozenou oblast světa kontroluje.

Emancipace od otcovské moci Patrona také získává podobu metamorfózy antagonisty, jejímž je svědkem během finální konfrontace Patrona s dvojicí protagonistů:

> Když jsme vstoupili do velkého nemocničního pokoje, starý člověk, který ležel v posteli pět metrů od nás se zafačovanou hlavou, měl stále tvář obrácenou vzhůru ke stropu, ale otočil zastřený zrak naším směrem, jako by se snažil do svého zorného pole vtěsnat převleky, které jsme já a Mori měli na sobě. Patron, který vždycky působil na okolí šarmantní mužností západního střihu, i když stále oplýval šarmem, nyní vypadal jako stará paní z období Meidži! Hned, jak jsem Patrona uviděl, telepaticky jsem Morimu řekl: **Tohle je těhotná stará žena, co se to tu u všech svatých děje?**[246]

Nejenom, že Patron ztrácí svoji otcovskou moc nad protagonistou, ale zároveň se mění fyzicky v bytost, která otcovské kvality, a tím pádem i moc, pozbývá. Tato stará žena – Patron umírající na

[243] Ibid., s. 107.
[244] Ibid., s. 297.
[245] Ibid., s. 246.
[246] Ibid., s. 472.

následky ozáření v Hirošimě – přivádí za asistence ropného magnáta na svět jako své „embryo“[247] pět set milionů jenů, jimiž se pokouší Otce Moriho uplatit. Mori ovšem na úplatek reaguje tak, že svého otce uchrání před tímto pokušením a Patrona zabíjí. Následně s pytlem peněz vskakuje do očistného ohně, který před nemocnicí rozdělali vesničané. Patronův plán na ovládnutí světa je tak zastaven nejen přirozenými, ale také rituálně-nadpřirozenými prostředky.

Touto náhlou akcí a implikovanou smrtí Moriho celý román končí. Jeho konec za sebou zanechává mnoho otázek. Dvojice protagonistů vykonala svoji vzpouru proti mocenské struktuře fikčního světa, ale jaké změny může tomuto světu jejich vzpoura přinést? Co se stane s jadernými zbraněmi vyráběnými levicovými skupinami? Jaký účinek může vůbec mít Moriho oběť na jeho svět? Jak tento čin zabránil apokalypse, kterou mu měla přinést Kosmická vůle? Co se nyní stane s Otcem Moriho v těle osmnáctiletého? Odpovědi na tyto otázky se však v rámci fikčního světa najít nedají.

Zdá se, že stejně jako Kosmická vůle samotná i finální mise, která byla svěřena protagonistům, nemá konkrétní trvalé účinky na strukturu fikčního světa. V tom je vzpoura dvojice náhradníků podobná levicovým hnutím konce šedesátých let, která rovněž nepřinesla žádné trvalé výsledky. Nejistota ve fikčním světě románu reflektuje nejistotu ve světě aktuálním.

Nadpřirozené události v *Zápiscích náhradníka* mají funkci katalyzátoru příběhu a mění subjektivní aletická omezení dvojice protagonistů do podoby, která jim umožňuje se osvobodit od skryté moci Patrona nad administrativně řízenou společností. Umožňuje fikčnímu protějšku osmiletého postiženého dítěte stát se prorokem a aktivistou. „Přeměna“ samotná se na jednu stranu odkazuje na úzkost z jaderné hrozby, na druhou stranu je ale také revoluční událostí, která vyrovnává mocenský rozdíl mezi protagonisty a Patronem. Je to revoluce mocenských vztahů mezi rodičem a dítětem, vládnoucím a ovládaným, je oním finálním aktem vzdoru, o němž Otec Moriho mluví v druhé kapitole, když vypráví svůj sen o Patronovi. Umožňuje též protagonistům proniknout do všech modálních oblastí fikčního světa, zbavuje je jejich předchozích aletických omezení a přeměňuje je v aktivní konatele vzpoury proti moci hrozící totální kontrolou jednotlivce.

[247] Ibid., s. 497.

Přesto se nezdá, že by nadpřirozená síla Kosmické vůle, která tajemně zasahuje do fikčního světa románu, přinášela kouzelná řešení hrozby jaderné apokalypsy. Výsledky jejího působení stejně jako její podstata či otázka její existence zůstávají vlivem podvojné narativní struktury románu až do konce nejisté.

3. 4. *Hon na ovci* – Hledání nadpřirozena a morálního jednání ve vyprázdněném světě

Zatímco svět *Zápisků náhradníka* byl světem uprostřed studentských nepokojů, svět *Honu na ovci* je světem, který je produktem selhání jejich ideálů. Celý tento svět v sobě zosobňuje koncepty disciplinace a administrativně řízené společnosti, jíž vládnou skryté síly. Je to prostředí ovládané neúprosnou logikou spotřeby a nezastavitelného ekonomického růstu, jinými slovy výše zmíněnou „všedností", proti níž se studentská hnutí vymezovala. Murakami Fuminobu považuje boj proti tomu, co v odkazu na Lyotarda nazývá „posedlostí rozvojem",[248] za hlavní motiv románu a znak, který ho řadí k postmoderní literatuře. Tomáš Jurkovič obdobně popisuje svět nejen *Honu na ovci*, ale všech prvních šesti Murakamiho románů jako místo, kde dochází ke konfrontaci „s destruktivními modely myšlení *světa peněz a ekonomického růstu po krachu studentských bouří* [*sic!*]".[249] Výsledkem tohoto selhání je svět, v němž hrdinové nečelí jenom zničující moci tajné organizace kontrolující politiku a společnost (a jak ukážu níže, také jejího nadpřirozeného zdroje moci v podobě ovce), ale i ztrátě vlastní identity.

Tuto globální ztrátu identity můžeme sledovat v intenzionální struktuře románu, konkrétně na jménech postav. Postavy, které svět tohoto románu obývají, nemají vlastní jméno a místo toho jsou označovány jenom svými funkcemi v něm. Výjimku tvoří kocour Šprot, jehož aktu pojmenování je věnovaná celá kapitola a je opakovaně tematizován (čímž stojí v protikladu k bezejmennosti ostatních postav), a dva vypravěčovi přátelé, Džej a Myšák, ale i v případě těchto dvou postav se nedá říci, že by

[248] MURAKAMI, Fuminobu. *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin*. London, Routledge, 2005, s. 20.
[249] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 189.

se jejich pojmenování dala považovat za plnohodnotná jména. Například žena, se kterou měl Myšák vztah, se vůči tomuto označení ohrazuje s tím, že ona mu tak neříkala, protože „mu říkala jménem".[250] Rovněž Matthew Strecher spojuje bezejmennost postav nejen v *Honu na ovci*, ale i v dalších Murakamiho dílech s kolapsem studentských hnutí na konci šedesátých let a ztrátou pocitu sounáležitosti, kterou svým členům tato hnutí poskytovala.[251] Strecher také považuje fantastické prvky, v jeho případě zastřešené termínem magický realismus, za klíčový prostředek vyjádření v Murakamiho románech, jelikož dovedou přenést dění odehrávající se ve vypravěčově nitru a konflikty v jeho podvědomí do vnějšího světa a transformovat je například do formy nadpřirozené lokace.[252]

Ztráta jména se nevyhýbá ani samotnému vypravěči. Ten je stejně bezejmenný jako ostatní postavy, sám se označuje pouze zájmenem *boku*. Jeho život v roce 1978, do nějž je román časově situován, se zdá být stejně vyprázdněný jako celý jeho svět. Během rozhovoru se svým partnerem z malé reklamní agentury, kterou spoluvlastní, říká: „dřív jsme aspoň dělali práci, ve kterou jsme věřili a na kterou jsme dokonce byli hrdí. […] Dneska jen házíme sem a tam slovama, co nic neznamenaj."[253] Z tohoto startovního bodu, kdy je konfrontován s bezcílností vlastní existence, je tajnou organizací profesora, umírajícího pravicového vůdce, donucen vydat se hledat ovci s hvězdou na hřbetě. Tato ovce zároveň skrze profesorovu organizaci ovládá japonská média a politiku. Jeho výprava za ovcí není pouze výpravou za touto nadpřirozenou bytostí, ale zároveň i hledáním odpovědí na otázku, jak v takovémto světě neztratit vlastní jedinečnost a morální kompas.

Román je tudíž příběhem o cestě protagonisty za skrytým objektem, onou tajemnou nadpřirozenou ovcí, a za odpověďmi na epistemické otázky fikčního světa románu o povaze tohoto „stejně tragického tvora jako samo moderní Japonsko"[254] a jeho spojení s japonským militarismem a také s vyprázdněnou a anonymní povahou poválečného Japonska. Zároveň je ale i cestou protagonisty

[250] MURAKAMI, Haruki. *Hon na ovci*. Praha: Odeon, 2016, s. 129.
[251] STRECHER, Matthew Carl. Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *The Journal of Japanese Studies* 25, 1999, č. 2, s. 264.
[252] Ibid., s. 267-270.
[253] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 66.
[254] Ibid., s. 143.

za opětovným shledáním s jeho ztraceným přítelem Myšákem. Toto setkání mu umožňuje nakonec lépe pochopit sebe sama a vyvrcholí katarzí, díky níž překonává své charakterové nedostatky. Není tudíž překvapivé, že k tomuto dílu bývá často, přistupováno jako k textu patřícímu buď do žánru detektivního románu, jak se o něm vyjadřuje například Jay Rubin,[255] nebo bildungsrománu, jako to činí ku příkladu analýza Kakizakiho Takahira.[256]

Detektivní povaha *Honu na ovci* je tematizována i v samotném díle. Není náhodou, že kniha, kterou vypravěč během své cesty na Hokkaidó čte, jsou *Případy Sherlocka Holmese.* Brian McHale popisuje detektivní příběh jako „epistemologický žánr par excellence“,[257] ale stejně jako v případě Faulknerova románu *Absolone, Absolone!*, který McHale používá jako příklad přechodu od modernistické epistemologické dominanty k postmodernistické dominantě ontologické, i zde epistemiologické otázky slouží jako odrazový můstek k ontologickým otázkám o povaze fikčního světa příběhu a bytostí jej obývajících. V tomto kontextu Rhys Tyers popisuje *Hon na ovci* jako metafyzický detektivní příběh, který si vypůjčuje „metody detektivního příběhu, ale ne jeho telos“.[258] Pokud lze vůbec v tomto románu identifikovat nějaký zločin, který *boku,* představující Murakamiho variaci na soukromého detektiva, vyšetřuje, je jím vyprázdněnost moderního Japonska, předmětem doličným se pak stává vypravěčův pocit odcizení, to, že se posledních deset let (od roku 1968 spojeného se studentskými protesty) cítí, „jako by teď vůbec nebylo teď. A že [on] doopravdy vůbec [není on]“.[259] Obětí tohoto zločinu prostupujícího celý fikční svět se zdá být *boku* sám. I postava podezřelého se vymyká zavedeným modernistickým schématům. Jako pachatel tohoto metafyzického zločinu se nám totiž nabízí ovce samotná, nadpřirozená bytost spojená s japonským militarismem a kolonialismem.

[255] RUBIN, Murakami Haruki’s Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants and Magpies, s. 193.
[256] KAKIZAKI, Takahiro. Sakka to šite no bóken: Murakami Haruki „Hicudži wo meguru bóken“-ron 作家としての冒険：村上春樹『羊をめぐる冒険』論. (Hon na spisovatele: Studie „Honu na ovci“ Harukiho Murakamiho“). *Kjúdai ničibun* 20, 2012, s. 51.
[257] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 9.
[258] TYERS, Rhys W. The Labyrinth and the Non-Solution: Murakami’s A Wild Sheep Chase and the Metaphysical Detective. *Manusya* 22, 2019, s. 80.
[259] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 182.

Nadpřirozená povaha ovce, skrytého objektu, který protagonista hledá, ukazuje zásadní důležitost fantastiky pro postmoderně detektivní strukturu tohoto příběhu.

Otázky, na něž se protagonista pokouší najít odpovědi, se však netýkají jenom povahy jeho světa, ale také toho, jakou podobu má morální život v něm. Protagonista tedy řeší i otázky axiologické struktury jeho světa a odpovědi na ně v něm do velké míry i nalézá. Román proto není jenom, jak tvrdí Tyers, labyrintem bez východu, v němž je „hledání významu nemožné a odsouzené k neúspěchu".[260] Protagonista na jeho konci nakonec určitý smysl ve svém konání bezpochyby nalézá, jako člověk dosahuje růstu, i když svůj svět fundamentálně nemění. V tomto ohledu, jak poznamenávají Tomáš Jurkovič[261] a Kakizaki Takahiro,[262] je možné o tomto románu přemýšlet jako o bildungsrománu, tedy jako o díle vyprávějícím osobní vývoj protagonisty.

I z tohoto pohledu se román nedrží mimetických norem, protože tato dimenze je rovněž závislá na nadpřirozenu: jeho cestu za nalezením mravně ukotveného života v poválečném Japonsku doprovází hybridní bytost, jeho přítelkyně s nadpřirozeně krásnýma ušima. Navíc protagonista může svou „správnou cestu"[263] životem nalézt teprve poté, co se setká s další nadpřirozenou bytostí, duchem svého mrtvého přítele. Chata, v níž k setkání dochází, je zvláštním prostorem odděleným od vnějšího světa umožňujícím výskyt nadpřirozených bytostí. Jeho morální růst je následně potvrzen schopností sebrat odvahu, a jak mu duch Myšáka přikázal, nadpřirozenou, historii Japonska ovládající ovci zničit. I v této roli je nadpřirozeno klíčovým prvkem románu umožňujícím nejen konfrontaci se zásadními otázkami, ale nabízejícím zároveň bohatší spektrum čtení než jen to prvoplánově moralizující.

V kontextu obou relevantních žánrů, detektivního i bildungsrománového, se objevuje také dimenze politická, které bylo věnováno mnoho studií, ačkoli, jak bylo dříve zmíněno, Murakami bývá často kritizován pro nedostatečnou političnost svých děl. Kakizaki Takahiro zmiňuje studie Cuboi Hideta,

[260] TYERS, The Labyrinth and the Non-Solution: Murakami's A Wild Sheep Chase and the Metaphysical Detective, s. 88.
[261] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 205.
[262] KAKIZAKI, Sakka to šite no bóken, s. 52.
[263] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 204.

Jaye Rubina a Jamane Jumie zkoumající z různých pohledů politické aspekty románu.[264] Okano Susumu se vymezuje vůči studii Katóa Norihira, který (podobně jako Mijoši Masao zmíněný na začátku kapitoly) kritizuje politické elementy v Murakamiho románech jako nepřesvědčivé.[265] Okano označuje studentská hnutí za červenou nit vinoucí se celým románem[266] a podobně jako Jurkovič, který identifikuje postavu pravicového vůdce s premiérem Kišim Nobusukem,[267] označuje za hlavní poselství románu to, že poválečné japonské konzumní společnosti stále vládnou druhováleční militaristé a Japonsko se jako společenský systém od války doposud příliš nezměnilo.[268] Znovu vidíme, že Murakamiho román není pouhou hrou se symboly, ale vyjadřuje zřetelný morální a politický postoj k událostem historie i autorovy současnosti. A jak jsem zmínil v první podkapitole, nástrojem, který umožňuje konkretizaci těchto faktů, vyprázdněnosti, politické moci bývalých militaristů a možnosti vzpoury jednotlivce vůči těmto fenoménům, je aletická struktura románu a rozložení nadpřirozených bytostí v něm.

V další části analýzy se věnuji několika otázkám, které jsou intimně spojené s rolí nadpřirozených elementů v aletické struktuře světa *Honu na ovci*. Soustředím se na to, jaký vztah mají aletická omezení protagonisty se strukturou moci ve světě románu, a na vztah nadpřirozena a mocenských struktur, kterým protagonista podléhá. Dále se věnuji centrálnímu nadpřirozenému elementu v této struktuře, kterým je samotná ovce, a tomu, jak široké spektrum jejích možných interpretací umožňuje této bytosti fungovat jako konkrétní reprezentace otázek, které aktivizovaly studentská hnutí. Nakonec se budu zabývat tím, jak nadpřirozená povaha toposu chaty umožňuje protagonistovi, aby se této bytosti postavil a dosáhl osobního růstu.

Nejvýraznějším prvkem aletické struktury románu je bezmoc Murakamiho protagonisty vůči životním událostem, kterými prochází, a zároveň jeho určitá lhostejnost vůči nim. To ukazuje přísnost

[264] KAKIZAKI, Sakka to šite no bóken, s. 53.
[265] OKANO, Susumu. Murakami Haruki ni cuite kataru toki ni watašitači ga kataru koto ムラカミ・ハルキについて語るときに私たちが語ること. (O čem mluvíme, když mluvíme o Murakamim Harukim). *Gengo bunka ronkjú* 29, 2012, s. 23–24.
[266] Ibid., s. 24.
[267] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 105.
[268] OKANO, Murakami Haruki ni cuite kataru toki ni watašitači ga kataru koto, s. 31.

jeho aletických omezení v přirozené oblasti světa. V první kapitole románu se tato bezmoc ukazuje v kontextu vzpomínek na vztah s přítelkyní za studentských let, s níž sledoval přenos Mišimova osudného projevu a která v roce 1978 umírá. Svůj postoj k událostem let 1969–1970, kdy „univerzita byla v jednom kuse buď obsazená stávkujícím studentstvem, anebo naopak vyklizená policií“,[269] se pokouší maskovat za vrstvu nonšalantní odtažitosti,[270] zároveň je však bezmocný vůči osobním problémům v jeho vztahu s dívkou, u nichž je mimo jeho aletický horizont i jejich jasná verbalizace, jelikož o nich „moc mluvit ani nedokáže“.[271] Nakonec nejen že není schopen vyjádřit svá osobní traumata, ale ani s dívkou navázat vztah s významnější substancí, než je sexuální uspokojení. Stejně tak jako nedokáže zabránit její smrti.

Podobně bezmocný je vůči rozvodu s manželkou, která ho opouští, protože má pocit, že se jejich vztah nikam nevyvíjí. Bezmoc projevuje i ve vztahu s dívkou s kouzelnýma ušima, když nedokáže zabránit jejímu odchodu po příjezdu do hokkaidské chaty. Nedokáže předejít ani smrti Myšáka či alkoholismu svého partnera z reklamní agentury. Nad svým životem a osudem lidí okolo sebe má prakticky nulovou kontrolu, a proto se jeho aletická omezení jeví jako velmi přísná.

Proti bezmoci protagonisty stojí v opozici téměř neomezená moc vůdce tajné organizace a jeho tajemníka. Protagonista se vydává hledat ovci právě pod tlakem jejich ekonomických a společenských donucovacích prostředků. Profesor disponuje takovou mocí, že zničení pracně budovaného živobytí protagonisty a jeho parťáka je pro něj „jednodušší než oloupat vajíčko natvrdo“.[272] Jeho organizace má tedy nad osudem protagonisty plnou kontrolu. Lubomír Doležel definuje moc jako „prostředek, jímž jedna osoba – držitel moci – kontroluje intence a konání jiné osoby – podřízeného“,[273] vytvářející

[269] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 11.
[270] Tento odtažitý postoj lze samozřejmě vnímat v kontextu románů, které Murakami napsal před rokem 1990, jako projev často zmiňovaného „detachementu“. (Viz například BYRON, A. K. Rethinking the Rat Trilogy: Detachment, Commitment and Haruki Murakami's Politics of Subjectivity. *New Voices in Japanese Studies* 9, 2017, s. 49) Ale také dle textových náznaků mluvících o „vlastních drobných problémech“ (MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 11), kterými v té době procházel, je možné v této části vysledovat, že protagonista doopravdy nebyl tak politicky pasivní, jak se sám snaží působit, jenom se nepříjemnému tématu své aktivity během studentských nepokojů snaží vyhýbat právě předstíranou odtažitostí. Za tento postřeh děkuji Mineovi Tošihikovi z Tokijské univerzity.
[271] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 14.
[272] Ibid., s. 78.
[273] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 111.

„asymetrickou hierarchii“[274] mezi prvky fikčního světa. Ve struktuře svého světa protagonista *Honu na ovci* vždy tahá za kratší konec provazu, a i když se proti donucovacím prostředkům tajemníka organizace pokouší bouřit, nakonec se ovci přece jenom hledat vydává, a to i na naléhání své nové přítelkyně.

Ukazuje se tedy, že přítelkyně má nad ním také určitou moc, a to nejen kvůli povaze jejich vztahu a účinku, který na něj mají její nadpřirozeně přitažlivé uši. Protagonista její transformaci doprovázející „odblokování“ jejích uší a vliv, který na něj mají, popisuje takto:

> Byla v tu chvíli až neskutečně krásná. Krásou takového druhu, jakou jsem do toho dne ani neviděl, ani si ji nedokázal představit. Všechno se rozepjalo jako vesmír a zároveň zkondenzovalo do nitra masivního ledovce. Všechno bylo přepjaté až málem k aroganci a zároveň osekané na samotnou dřeň. Ten zážitek překonával cokoliv, co jsem snad do té doby poznal.[275]

Přítelkyně není jenom nadaná nadpřirozenou schopností, která jí umožňuje protagonistu ovlivňovat, ale má nad ním navrch i na poli epistemické modality. Zdá se totiž, že přítelkyně toho o povaze ovce samotné i jejich cesty za ní ví více než protagonista sám, má tedy širší epistemické mantinely než on. I tento fakt je zdrojem její moci nad ním. Přítelkyně ví, že protagonistu bude kontaktovat jeho partner ohledně návštěvy tajemníka organizace, a sděluje mu: „Tak asi za deset minut budeš mít důležitý telefonát. […] Půjde o ovce“.[276] Ví tedy o tom, co se bude dít, dříve než on a předem ovlivňuje jeho reakci na tuto událost. Stejně tak když na Hokkaidu hledají ubytování, je to ona, která je přivede do hotelu Delfín, na místo, kde žije docent Beran. Tento muž v sobě ovci nějakou dobu nosil a jeho svědectví o ní je pro jejich pátrání klíčové. Na první pohled se zdá, že tyto informace jsou jí známé díky její nadpřirozené schopnosti, že je dokáže nějakým nevysvětleným způsobem „odposlouchávat“, ale text připouští i přirozenou interpretaci. Na tu poukazuje například Okano Susumu, který na základě

[274] Ibid.
[275] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 53.
[276] Ibid., s. 57.

textových prvků, například písně, kterou si protagonista po jejím odchodu pouští (píseň se nazývá *Perfidia*, tedy španělsky „zrada“), usuzuje, že přítelkyně o všech těchto faktech ví proto, že je od začátku agentem nasazeným na protagonistu profesorovou organizací, který má zajistit to, že protagonista ovci a Myšáka opravdu včas najde.[277] Ať je povaha její epistemické převahy přirozená či nadpřirozená, jde o další element, který jí poskytuje nad protagonistou moc. Její epistemická převaha se projevuje také v tom, že je pro protagonistu do velké míry nepoznatelná – sama mu ohledně svých uší připomíná, že „taky fakt vůbec nic nepochopil“.[278] Je pro něj i přes jejich intimní vztah záhadná, nachází se trvale mimo jeho epistemický horizont a protagonista ví jen velmi málo o jejím vnitřním životě.[279] Přítelkyně tento fakt sama zdůrazňuje, když mu říká: „Většina toho, co si myslíš, že znáš, jsou jenom vzpomínky na mě.“[280] Jeho znalosti o ní jsou tudíž založené pouze na jeho dojmech z ní, nikoli na její pravé povaze.

Moc profesora a jeho organizace nad protagonistou je pak mnohem hmatatelnější než moc, kterou nad ním disponuje jeho přítelkyně. V době vyprávění je profesor už na smrtelné posteli, jeho moc je tudíž vlastně již minulostí, ale jeho organizace (reprezentovaná jeho tajemníkem) stále jeho jménem kontroluje všechny konzervativní politické frakce a celý mediální průmysl, což je materiálním zdrojem její moci nejen nad živobytím protagonisty, ale nad celou společností. Moc této organizace ovšem nespočívá jenom v síle jejích ekonomických zdrojů a politických kontaktů, ale zdá se mít hlubší, nadpřirozený zdroj. Tím je samotná ovce, která do něj vstoupila v roce 1936, kdy po svém příchodu do Japonska opustila tělo docenta Berana. Ten ji předtím objevil v jeskyni, která mohla být místem posledního odpočinku Čingischána. Ovce podle tajemníka představuje „formu, která tvaruje

[277] OKANO, Murakami Haruki ni cuite kataru toki ni watašitači ga kataru koto, s. 26–28.
[278] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 55.
[279] Tento motiv záhadné „mizející“ ženy, která protagonistu z jemu nejasných důvodů náhle opustí, je velmi častý v celé jeho tvorbě, i když v této práci je zmiňován spíše okrajově. V dalších Murakamiho dílech, jako je například *Kronika ptáčka na klíček* (1994–1995) či *Tancuj, tancuj, tancuj* (1988), je mu věnováno ještě více prostoru než v *Honu na ovci*. Analýze tohoto motivu se věnuje větší počet studií. Podrobnější přehled podávají například *The Fantastic in Modern Japanese Literature* Susan J. Napierové, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* Matthewa C. Strechera a *Hledání hrdiny* Tomáše Jurkoviče, který ji identifikuje jako element Izanagiovského mýtu a v jeho analýze Murakamiho děl zaujímá centrální místo.
[280] Ibid., s. 217.

profesorovu vůli“.[281] Samotnou vůli vysvětluje tajemník jenom velmi vágně jako „koncepci, která vládne času, prostoru a možnostem“.[282] Zásadní je ovšem fakt, že bez této vůle, kterou jí skrze profesora, toho času ležícího na smrtelné posteli, propůjčuje ovce, nemůže organizace, „mocné podzemní impérium“,[283] existovat. Tento fakt ukazuje, že přes svou mocenskou převahu nad protagonistou na přirozené úrovni fikčního světa je přirozená moc organizace závislá na nadpřirozené moci ovce. Profesor samotný pak není mocným pravicovým vůdcem, ale pouze bezmocnou loutkou této nadpřirozené bytosti. Fikční svět románu v sobě tudíž obsahuje strukturu administrativně řízené společnosti, které vládnou skryté síly, hned dvakrát. Nejenom že skutečnou moc v něm nemají politici a byznysmeni, ale profesorova organizace, která je potají ovládá, ale i sám profesor je pouze loutkou nadpřirozené oblasti světa.

V této souvislosti je pozoruhodná poznámka tajemníka, která poukazuje na spojení neúspěchu studentských hnutí s faktem, že těmto hnutím nadpřirozená podpora ovce scházela: „Rozšiřování vědomí, které jste vy a vám podobní prováděli nebo chtěli provádět koncem šedesátých let, se zakládalo na individualitách, a proto také skončilo naprostým nezdarem.“[284] Ovce tedy svou moc projevuje tak, že funguje jako určitý sjednocující společenský princip, který umožňuje lidem stát se součástí „něčeho většího“, a zároveň existuje jako individuální bytost závislá na různých hostitelích, jejichž myšlení opanuje.

Tato bytost má se světem svůj vlastní „kolosální plán, jak zcela proměnit člověka a lidský svět“,[285] uskutečňovaný minimálně od chvíle, kdy byla probuzena docentem Beranem. Takto dokáže zajistit, aby určité společenské hnutí, které odpovídá jejím záměrům, uspělo, zatímco jiné, například to studentské, selhalo. Poválečné dějiny Japonska se v tomto světě jeví jako důmyslný produkt právě této bytosti, nikoli lidských činů či vůle. Nadvláda ovce nad dějinami se tak stává prvotní příčinou nejen neschopnosti studentských protestů cokoli změnit, ale také, slovy Tomáše Jurkoviče, naprosté

[281] Ibid., s. 157.
[282] Ibid., s. 154.
[283] Ibid., s. 152.
[284] Ibid., s. 155.
[285] Ibid., s. 245.

„neotřesitelnosti dějinného stavu věcí“,[286] s níž se snaží vyrovnat protagonista. Bezejmennost a vyprázdněnost jeho života tedy není jenom důsledkem selhání studentských hnutí, ale přímým důsledkem záměrů ovce samotné.

Záměry, které má ovce s japonskou společností, stejně jako přesný rozsah jejích schopností jsou po celou dobu zahalené závojem tajemství. Informace, jež o ní čtenář skrze protagonistu dostává, jsou kusé a nejasné. Protagonista se se samotnou ovcí tváří v tvář nikdy nesetká ani se nikdy nestane svědkem toho, jak by do někoho vstupovala. Místo toho se o všem, co se týká ovce, dozvídá z vyprávění ostatních postav – tajemníka, docenta Berana a Myšáka. Horizont znalostí těchto postav o ovci stejně jako to, co jsou ochotné protagonistovi sdělit, je omezený a protagonista se musí spolehnout na informace, které odvodí a „vyposlouchá“. Jejich sdělení jsou přitom často nejasná a dvojznačná. Tajemník například popisuje důsledky ztráty nadpřirozené podpory, kterou ovce organizaci poskytuje, takto: „Svět homogenity a vypočitatelnosti. Svět, v němž neexistuje vůle k čemukoli. […] Je opravdu správné, aby se celé Japonsko změnilo v jednu velkou placku bez hor, pobřeží a jezer, na které se budou táhnout samé paneláky […]?“[287] Tento popis se nezdá být v souladu s tím, co o účincích posednutí ovcí říká Myšákův duch. Ten popisuje to, co ovce představuje, jako „tavicí kotlík, který všechno pohltí. […] Jak by se do toho člověk namočil, celého by ho to vymazalo“.[288] Podle tohoto popisu se naopak zdá, že účinkem působení ovce na člověka je ztráta individuality, ne její zachování.

Tato kontradikce ukazuje, že mnoho vlastností ovce závisí na tom, jak si informace, které obdrží protagonista, bude interpretovat čtenář. Daná situace je ukázkou u Murakamiho časté vyprávěcí techniky, kde se protagonista stává sám posluchačem, čímž zpřístupňuje informace o světě čtenáři. Jay Rubin považuje tuto techniku za významný prvek přispívající k popularitě Murakamiho v zahraničí.[289] Jurkovič ji pak charakterizuje jako „komunikaci zprostředkov[anou] ritualizovanými *náznaky*“,[290] kdy

[286] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 205.
[287] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 154.
[288] Ibid., s. 365.
[289] RUBIN, Murakami Haruki's Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants and Magpies, s. 181–182.
[290] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 107.

přemíra slov má zakrýt skutečně důležité informace. Tuto metodu vyprávění spojuje s komunikačními strategiemi specifickými pro japonštinu, které od posluchače vyžadují, aby věnoval mnoho pozornosti kontextu, jinak mu hrozí, že sdělení neporozumí.[291] Přesné fungování této narativní metody ovšem pro pochopení funkce ovce ve struktuře světa není zásadní. Zde je pouze důležitý fakt, že informační obsah těchto dialogů utváří to, čemu ve své koncepci teorie fikčních světů Doležel říká funkce nasycení. Tou je míněna struktura faktů o ovci přítomných ve fikčním světě a také mezer v těchto faktech.[292] Tedy to, co o ovci čtenář ví a co neví.

Z toho, co jsem uvedl výše, je zřejmé, že v tomto ohledu je ovce relativně sporá. Dozvídáme se, že umí posednout lidi a snaží se světu vnutit svůj plán. Víme, že jedním z jejích předchozích hostitelů měl být Čingischán, který je dle Jurkoviče v románu implicitně identifikován s japonským samurajským vojevůdcem Minamoto no Jošicunem.[293] Víme, jak opanovala docenta Berana a následně se s ním vrátila do Japonska, kde z profesora, rodáka z Hokkaida, udělala pravicového vůdce. Tato cesta samozřejmě explicitně odkazuje na spojení ovce s japonským kolonialismem a militarismem, stejně jako na spojení mezi japonskou politicko-ekonomickou elitou a válečnými strukturami. Následně si ovce nachází svého posledního hostitele. Dozvídáme se, že ovládla Myšáka, veterána studentského hnutí, kterého si zvolila jako dalšího vykonavatele svých plánů. Myšák ale tento plán překazil, tím, že ji svou sebevraždou uvěznil v sobě, což protagonistovi umožňuje ovci na jeho posmrtný příkaz zničit. Díky tomu se též dozvídáme, že ovci vůbec fyzicky zničit lze.

Víme o ní také, že její přítomnost činí člověka nesmrtelným a její odchod, „vyovcování“,[294] má hluboký vliv na psychické zdraví jejího bývalého hostitele. Mnoho dalších věcí o ní ovšem nevíme, například jestli vůbec má fyzickou podobu – jak se zdá z fotografie, na které figuruje – či se jedná o bytost čistě nadpřirozenou, přebývající v mysli lidí, jak se to jeví na základě jiných popisů interakce s touto bytostí. Všechny takovéto mezery, včetně toho, co je přesně plánem ovce a co má ovce vlastně

[291] Ibid., s. 107–108.
[292] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 181–184.
[293] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 103–104.
[294] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 246.

představovat, je ponecháno na čtenářově interpretaci v duchu Alberovy interpretační strategie „udělej si sám“.[295] Tento fakt vysvětluje také šíři interpretací této nadpřirozené bytosti, s níž se můžeme setkat v různých analýzách tohoto díla. Matthew Strecher interpretuje ovci jako „koncentrovaný, ovšem zcela abstraktní obraz“[296] japonského státu. Podle Jurkoviče se jedná o symbol „touhy po moci“[297] a „dějin japonského kolonialismu“.[298] A. K. Byron ke kolonialismu připojuje ještě vliv pravicových skupin na japonskou politiku.[299] Zatímco interpretace ovce jako vyjádření kolonialismu, státu a touhy po moci se navzájem doplňují, existují i interpretace mířící jiným směrem: Karatani Kódžin spojuje ovci s negací modernity a „západního humanismu, individuálního myšlení a návaznosti vývojových stupňů na sebe“,[300] Murakami Fuminobu naopak vidí v ovci modernistickou ideu nezadržitelného pokroku a evoluce, které Myšák jako představitel studentských hnutí vzdoruje.[301] Dle Jaye Rubina pak ovce dokonce nesymbolizuje vůbec nic.[302]

Všechny tyto interpretace jsou ukázkou alegorického či tematického čtení nadpřirozeného prvku dle Jana Albera. Její nadpřirozenost čtenáře nutí pátrat ve své kulturní encyklopedii po fenoménech, jež se vyskytují v románu a pro které může ovce sloužit jako alegorie – kolonialistická minulost, studentská hnutí vymezující se proti konzumerismu a logice raketového růstu a tak dále. Zároveň neúplnost našich znalostí o ovci povzbuzuje čtenáře k tomu, co Doležel nazývá „vnucování implicitního významu“,[303] k hledání dalších originálních interpretací. Takto se může ovce stát prvkem zosobňující všechny tyto fenomény a zároveň žádný konkrétní z nich. Její fantastická povaha je jako vyjadřovací prostředek obzvláště efektivní, jelikož jí umožňuje existovat jako fyzicky konkrétní bytost ve fikčním světě, a přitom může být interpretována jako reprezentace širokého spektra abstraktních fenoménů.

[295] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 53–54.
[296] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 65.
[297] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 39.
[298] Ibid., s. 101.
[299] BYRON, Rethinking the Rat Trilogy, s. 62.
[300] KARATANI, *History and Repetition*, s. 138.
[301] MURAKAMI, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture*, s. 24.
[302] RUBIN, Murakami Haruki's Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants and Magpies, s. 183.
[303] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 174.

Ať už ovci přiřkneme jakoukoli interpretaci, její mocenská dominance nad protagonistou je zjevná. Jak se tedy může protagonista s touto polysémickou bytostí konfrontovat, a nakonec ji i zničit? Rozdíl v aletické výbavě mu umožňují vyrovnat specifické aletické podmínky chaty na Hokkaidu, kde tato konfrontace probíhá. Chata je příkladem implementace motivu mystického zásvětí přítomného v mnoha Murakamiho dílech. Toto zásvětí, ať má formu hotelu, kam se dá proniknout skrze stěnu studny jako v *Kronice ptáčka na klíček,* či formu vesnice, kde se zastavil čas, do níž se vstupuje hlubokými lesy Šikoku, z *Kafky na pobřeží*, je vždy místem skrytým za symbolickou bariérou mimo všední lidský svět, mimo plynutí času a pro lidskou existenci nevhodným. Přechod do tohoto zásvětí a pobyt v něm podléhají pravidlům, která čtenáři a postavám nebývají známa, ale za jejichž porušení bývají postavy přísně trestány. Pokud v ní stráví příliš mnoho času, hrozí jim zde uvíznutí a neschopnost vrátit se do vnějšího světa. Tyto oblasti disponují jinými aletickými omezeními než zbytek jejich světa, je zde umožněno existovat nadpřirozeným bytostem (v tomto případě ovčímu mužíkovi, který nedokáže žít v lidské civilizaci, protože: „tam [jsou] spousty vojáků“[304]), a jiným je naopak přítomnost zapovězena (jako protagonistově přítelkyni, která je vypuzena, čímž je za nevědomé porušení pravidel tohoto místa potrestán jak protagonista tím, že se s ní už nikdy nesetká, tak ona samotná ztrátou „*něčeho*, co v sobě měla“[305]).

Vlastnosti izolovanosti, nevhodnosti pro lidskou existenci a bytí mimo čas jsou v románu explicitně vyjádřeny. Pozice mimo plynutí času ve vnějším světě je pak zdůrazňována nejvíce. Interiér chaty je popisován, jako by se tam čas zastavil někdy mezi třicátými a šedesátými lety, je to místo zamrzlé hluboko v minulosti.[306] Protagonista musí předtím, než tam dorazí, sám projít cestou proti proudu času skrze historii nedalekého městyse Džúnitaki, který představuje konkrétní příklad fungování japonského kolonialismu a militarismu. Takto je konfrontován s historií a poučuje se o spojení chovu ovcí, jejichž vlna se používala na uniformy užívané při válkách v Číně, a válečné politiky Japonska. Význam chovu ovcí pro militaristický systém Japonska pak symbolicky spojuje fyzickou

[304] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 340.
[305] Ibid., s. 368.
[306] Ibid., s. 309–310.

podobu nadpřirozené ovce s těmito fenomény. Díky tomu se ovce může stát pro protagonistu vhodným objektem konfrontace, který zastupuje pravý cíl jeho vzpoury. Tím je japonská historie samotná, historie, kterou ovce zároveň zcela ovládá.

Stejně explicitně je vyjádřena i nevhodnost hor, kde se chata nachází, pro lidskou existenci; správce ovčína říká, že „tenhle kraj není stvořenej pro to, aby tu žili lidi".[307] Nachází se mimo lidský svět. Jedná se o nehostinné místo s jediným stálým obyvatelem, bizarním mužem v ovčí kombinéze. Ontologická povaha této hybridní bytosti, buďto jako místního podivína, kterého posedne duch Myšáka, nebo dokonce, jak tvrdí Strecher, jako amalgámu protagonistových představ o ovci, Myšákovi a několika dalších postavách,[308] je nejasná. Bariéra fyzicky oddělující zásvětí od vnějšího světa pak má podobu děsivé „ošklivé zatáčky",[309] kterou je možné překonat pouze pěšky. V prostoru chaty také platí, že pokud by protagonista neopustil toto místo včas, hrozí mu, že v něm uvízne. Zdá se rovněž, že i samotná realita zde není tak stabilní jako jinde – když se protagonista podívá do zrcadla, ovčího mužíka v něm nevidí, čímž dochází k jistému obratu v kategorii realističnosti, jako by odraz v zrcadle, iluze reality, byl reálnější než samotné nitro chaty. Tento nadpřirozený jev protagonistovi slouží jako prostředek, díky němuž identifikuje ovčího mužíka jako vtělení Myšáka, a také signalizuje odlišnou aletickou povahu místa. Tuto odlišnost zdůrazňuje i Myšák, když se o chatě vyjadřuje jako o místě hluboce nadpřirozeném, které „vysoce překračuje dokonce i možnosti [protagonistovy přítelkyně]".[310]

Strecher tyto oblasti zásvětí nazývá „metafyzickým královstvím"[311] a považuje je za vyjádření nitra protagonisty, místo, kde mu je umožněno cestovat proti proudu času a konfrontovat se s vlastní minulostí, a také za zhmotnění jeho podvědomí, do nějž je jiným postavám pohled odepřen, čímž vysvětluje odchod přítelkyně.[312] Právě introspektivní povaha tohoto prostoru mu umožňuje překonat svá dosavadní omezení a konfrontovat se s problémy jak osobními, tak historickými. Introspekcí získává

[307] Ibid., s. 292.
[308] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 84.
[309] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 373.
[310] Ibid., s. 368.
[311] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 70.
[312] Ibid., s. 82-84.

větší kontrolu nad svým vlastním životem, poznává, že tajná organizace o místě výskytu ovce od počátku věděla a celá jeho cesta byla od začátku manipulovaná profesorovým tajemníkem. Teprve poté, co plně pochopí mechaniku moci, která ho ovládala, mu nadpřirozená povaha místa umožňuje se naposledy setkat s Myšákem a tím se vyrovnat nejen s osobními otázkami morálního jednání, ale také od svého mrtvého přítele získat poslední odpovědi na to, jaký osud ho potkal. V ten moment zároveň zjišťuje, že může ovci paralyzovanou sebevraždou jejího hostitele, finálně porazit.

V tomto nadpřirozeném prostoru se protagonista staví proti ovci jako rovný vůči rovnému. Jeho bezmocnost ve vnějším světě se díky jeho zkušenostem v zásvětí chaty mění v morální sílu umožňující mu odolat moci peněz, kterými disponuje ovčí organizace, a udělat ve svém životě aktivní čin, jenž je důkazem jeho morálního vývoje. Proměnu slabosti v sílu zmiňuje i Myšák, jelikož to byla právě jeho slabost, která ovci zabránila ho ovládnout:

> „Proč jsi do toho nešel?“
>
> Čas nadobro zemřel. A na jeho mrtvolu potichu padal sníh.
>
> „Protože jsem tu svou slabost měl rád, rozumíš? I tu bolest a utrpení. […] Beznadějně jsem to zbožňoval.“[313]

Myšák, předurčený ovcí jako ten, který měl její plán přeměny lidstva uvést v realitu, volí slabost, a schopnost užít si „jak je v létě světlo, jak voní vítr, jak zpívají cikády“,[314] tedy vlastní lidskost, jako cennější než „království totální anarchie, v kterém se měly navzájem sjednotit veškeré protiklady“,[315] jež mu nabízela ovce. Aletická převaha ovce takto s Myšákovou lidskostí prohrává. Surreálná scéna následující po odchodu Myšákova ducha znovu zdůrazňuje, proti čemu protagonista stojí – proti vyprázdněnosti světa, proti vlastní bezejmennosti a průměrnosti, proti logice hospodářského růstu, tedy proti „všednosti“. Protagonistovi je tudíž skrze jeho rozhodný čin umožněno na individuální úrovni

[313] MURAKAMI, *Hon na ovci*, s. 366.
[314] Ibid.
[315] Ibid.

zničit konkrétní zosobnění těchto fenoménů v podobě ovce a tím napravit svou dřívější bezmocnost z konce šedesátých let a najít díky tomu odpověď na otázku, jak se stát lepším člověkem.

Důkaz, že se k takovému osobnímu vývoji propracoval, dává poslední kapitola románu. Ta na jednu stranu ukazuje, že zničení ovce mělo na vnější svět nulový vliv. Zastavěná pláž jeho rodného města zůstává pohlcená betonem, logika hospodářského rozvoje, jemuž padla za oběť, nebyla zničením ovce nijak ovlivněna. Jeho vzpoura proti její moci a proti vyprázdněnosti moderního Japonska nevedla k zázračné přeměně celého světa. Fakt, že peníze, které obdržel za své pátrání po ovci od tajemníka, nezištně věnuje Džejovi, ovšem ukazuje, že se po osobní stránce přeměnil aspoň on sám. Tento růst ho stál mnoho – jeho starý život i přítelkyni s kouzelnýma ušima. Na druhou stranu ovšem získal svobodu jako jednotlivec nezávislý na moci ovce a také se mu na individuální úrovni podařilo realizovat ideály studentských hnutí, jejichž negaci ztělesňuje ovce samotná.

Jak se tedy dá shrnout funkce fantastických prvků v tomto románu? Fantastické prvky v *Honu na ovci* převádí mocenskou převahu vůči protagonistovi na přirozené úrovni fikčního světa – převahu, kterou vůči němu disponuje tajná organizace či jeho přítelkyně – na dualitu mezi přirozenem a nadpřirozenem. Kvůli tomuto rozdílu se této moci může protagonista postavit, teprve až když pronikne do území, které je vůči zbytku světa aleticky obohacené, území chaty na Hokkaidu. Protagonista tak může ovci porazit takříkajíc na její domácí půdě. Tím, že zničí ovci jako konkrétní reprezentaci všeho, proti čemu studentské protesty stály, odčiňuje svoji vlastní pasivitu během nich a objevuje způsob, jak se vyrovnat s japonskou historií i s vlastní minulostí.

3. 5. Závěr – Homeopatická funkce nadpřirozené oblasti

V závěru kapitoly se vracím zpátky na její začátek, tedy k otázce kontrastu a podobností mezi Óeho *Zápisky náhradníka* a Murakamiho *Honem na ovci*. Analýza těchto děl poukazuje na mnoho rozdílů, například už jenom ve způsobu vyprávění. Zatímco Óe používá dvouvrstvou strukturu s nespolehlivými vypravěči, Murakamiho vyprávěcí struktura je výrazně jednodušší, s jedním autodiegetickým vypravěčem. A ačkoli je zřejmé, že obě díla se jak svou tematickou stránkou, tak strukturou svých světů odkazují na společenské úzkosti, které poháněly studentské protesty konce šedesátých let, každé se k nim vztahuje jinak – Óeho vypravěči z neurotické pozice uprostřed dění, Murakamiho vypravěč s odstupem deseti let. I konkrétní obsah těchto úzkostí je odlišný: zatímco Óe reflektuje nejvýrazněji obavy z jaderných zbraní, Murakami se soustředí na obavy ze ztráty individuality ve společnosti rychlého hospodářského růstu.

V obou dílech stojí na vrcholu mocenské struktury přirozené oblasti světa postava pravicového vůdce, ať opravdu disponuje mocí, či je pouhou loutkou jemu nadřazených nadpřirozených sil – ovce v případě profesora a částečně i Kosmické vůle v případě Patrona – které chystají apokalyptickou proměnu světa. V Murakamiho románu nemá tato apokalypsa podobu očekávané jaderné apokalypsy jako v Óeho románu, ale apokalypsa, které jeho hrdina střetem s ovcí zabrání, plán ovce na ovládnutí celého lidstva, se jeví stejně hrozivá jako výrazně konkrétnější Óeho kataklyzmatická vize.

Nevýraznějším společným bodem obou děl je ovšem to, jak ve vztahu k těmto obavám a mocenským strukturám fungují fantastické prostředky. Slouží ke konkretizaci neurčitých obav, které vládly studentským protestům šedesátých let. V tomto ohledu jejich fungování opravdu v mnohém připomíná koncepci symbolů v masové kultuře u Fredrica Jamesona. Oba romány nabízí čtenáři nadpřirozeno také na dvou úrovních. Zaprvé na té, kterou Jameson označuje jako ideologickou – jako zhmotnění neviditelné moci vládnoucí světu, existenciálních obav a historických traumat. Snad s tím rozdílem, že spíše než aby všechna tato témata byla v mnohovýznamovém fantastickém prvku v rámci

manipulace se čtenářem „absorbována",[316] jsou naopak díky nadpřirozenosti těchto prvků volající po interpretaci více vystavena na odiv. I zde však existuje určitá utopická dimenze těchto prvků, jelikož ty – ve formě metamorfózy či nadpřirozeného místa nadaného zvláštními vlastnostmi, které činí rezistenci možnou – dávají protagonistovi možnost překonat mocenskou propast mezi ním a antagonistickými silami, proti nimž vede svou osamělou vzpouru. Fungování nadpřirozena zde má určitou homeopatickou vlastnost, síly nacházející se v nadpřirozené oblasti pomáhají protagonistům postavit se moci, která je přinejmenším částečně také nadpřirozené povahy. „Přeměna" způsobená Kosmickou vůlí umožňuje Otci Moriho zbavit se svého podřízeného vztahu vůči Patronovi, jehož plán na ovládnutí světa může být jen dalším projevem Kosmické vůle samotné, a *boku* poráží ovci v prostoru chaty, který je ze všech míst ovci samotné vlastně nejbližší. Nadpřirozeno je na jednu stranu hluboce spojeno s dominancí moci nad protagonistou a na druhou stranu umožňuje odpor vůči ní.

Oba autoři se ovšem zastavují před tím, aby tento utopický náboj jejich nadpřirozených prvků dosáhl úplného naplnění v podobě globální transformace podoby daného světa. Fantastické prvky ani u Óeho, ani u Murakamiho nefungují jako něco, co by svou nadpřirozenou silou dokázalo změnit historickou realitu či společnost jako celek, a tak výsledky, jichž díky jejich střetu s absolutní mocí pravicového vůdce, pohrobka japonského militarismu, protagonisté dosahují, zůstávají omezené. V případě Óeho zůstává výsledek této vzpoury i budoucnost světa románu naprosto nejasné; je možné, že Moriho oběť zastaví obě radikální skupiny stavící jadernou zbraň a zabrání tak jaderné válce, ale možné je i to, že jeho čin poslednímu soudu Kosmické vůle nad lidstvem nezabrání. Tak jako tak, odpověď na tyto otázky není obsažená v textuře románu, a není tudíž součástí jeho fikčního světa. V případě Murakamiho je transformace omezená pouze na protagonistu samotného, umožňuje mu osobní růst, ale zničení ovce a tajemníka její organizace nemá žádný vliv na jeho svět jako celek. Právě proto končí jeho cesta pláčem na pláži zdevastované logikou překotného ekonomického růstu.

Nadpřirozené síly přes svou ontologickou povahu nejsou vůči přirozenému světu všemocné a jejich dosah je v obou románech omezený. Zdá se proto, že ani podpora nadpřirozených sil nemůže

[316] JAMESON, Reification and Utopia in Mass Culture, s. 142.

zajistit naplnění utopického transformačního potenciálu činů protagonistů obou románů, stejně jako v aktuálním světě nenašel naplnění transformativní potenciál ideálů studentských bouří.

4. Nadpřirozeno na okrajích Japonska – Óe Kenzaburó a Medoruma Šun

4. 1. Fantastické prvky, mýtus a identita periferie

V této kapitole se zaměřím na funkci fantastiky jako nástroje využívajícího mýty k vyjádření identity periferních komunit autonomních vůči centru. Jak jsem již naznačil v teoretické kapitole, mýty, legendy a náboženské příběhy jsou pro všechny druhy fantastické prózy bezedným zdrojem fantastických prvků. Jejich produktivita je založená na tom, že se u nich předpokládá, že jsou již modelovému čtenáři předem známé. Mýty, jak je chápe Mircea Eliade, jsou „pravdivé příběhy“[317] odlišné od falešných příběhů fikce, které na rozdíl od fikce ustavují „dějiny činů nadpřirozených bytostí“[318] (těch nadpřirozených bytostí, které se stávají nadpřirozenými prvky fikce, čímž je mýtus s fikcí přímo spojen). Mýty v jeho pojetí dávají věcem okolo nás smysl a jejich opakované prožívání lidem umožňuje udržet si kontakt s jejich sakrální dimenzí.[319] Eliade také uvádí, že tyto příběhy se odehrávají *in illo tempore*, v neurčité dávné době „silného času“, kdy se poprvé „naplno ukázalo něco *nového, silného, významného*“,[320] a díky tomu nás přesvědčují, že svět okolo nás má předurčený nadpřirozený řád.[321]

Mýty mají v kulturní encyklopedii modelového čtenáře specifickou pozici. Nepodléhají totiž stejným pravdivostním podmínkám jako jiné druhy entit, jak fikčních, tak těch, které identifikujeme jako součást našeho aktuálního světa. Thomas Pavel vysvětluje pravdivostní podmínky jednotlivých úrovní univerza diskursu tak, že zatímco výroky o aktuálních entitách mohou být jak pravdivé, tak nepravdivé, ty o fikčních entitách nepodléhají z pohledu jednosvětové koncepce reference podmínkám pravdivosti (Pavel poznamenává, že otázka, jestli Sherlock Holmes žil na Baker Street, je „zároveň

[317] ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 17.
[318] Ibid., s. 25.
[319] Ibid., s. 24.
[320] Ibid., s. 25.
[321] Ibid., s. 26.

pravdivá i nepravdivá“,[322] a otázka, kolik dětí měla Lady Macbeth, se nedá zodpovědět, „neboť žádný vědecký pokrok nikdy neobjasní danou situaci“[323]), mytologická úroveň univerza diskursu je vždy pravdivá, i kdyby odporovala faktům aktuálního světa. Tuto pozici Pavel přejímá přímo od Eliadeho[324] a tvrdí, že mýty se „vyznačují větší vahou a stabilitou než prostor smrtelníků“[325] a mýtus je pro své nositele pravdivější než autentické podání událostí, které se pak stává lží.[326] Mýty jsou dle něj tvořeny procesem mystifikace podobným konceptu ozvláštnění, změně perspektivy, „promítnutí události do mýtického území“,[327] podobně jako vznikají fikční protějšky aktuálních a mytologických entit. Zvláštní postavení mýtů je tedy projevem jejich předpokládané pravdivosti.

Zároveň mají mýty jasný vztah k identitě komunity, v jejíž kulturní encyklopedii mají zajištěné toto specifické postavení. O důležitém vztahu mýtů k identitě komunit vypovídá fakt, že v mnoha kontextech bývají označovány přívlastkem národa či etnika, z nich pochází a v jejichž kulturní encyklopedii hrají zásadní roli. Mýtus o božstvech Izanagim a Izanami a o jejich roli při stvoření japonských ostrovů je *japonským* mýtem v tom slova smyslu, že jde o produkt Japonců, ale také v tom ohledu, že tento mýtus plní zásadní roli v opodstatnění existence (zajištění hlubšího smyslu, o kterém mluví Eliade) japonského císařského systému a potažmo také japonského státu, vůči němuž musí každý Japonec zaujmout určitý postoj.

V tomto slova smyslu se u existence mýtů z kroniky Kodžiki v současném světě dá najít paralela k naprosto odlišné koncepci slova mýtus, o které ve svých *Mytologiích* píše Roland Barthes. Barthes užívá mýtus pro „druh řeči“,[328] komunikační systém, v němž získávají sémiotické prvky druhotný, mytologický význam, který je společností chápán jako nezpochybnitelný fakt. Z pohledu této koncepce bychom mohli říct, že stejně jako plakát s černošským vojákem ve francouzské uniformě přesvědčuje diváka o správnosti francouzské koloniální politiky a rovnosti lidí ve Francii bez ohledu na rasu (ať už

[322] PAVEL, Thomas. Borders of Fiction. *Poetics Today* 4, 1983, č. 1, s. 84.
[323] PAVEL, *Fikční světy*, s. 108.
[324] Ibid., s. 111.
[325] Ibid., s. 110.
[326] Ibid, s. 111.
[327] Ibid.
[328] BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2018, s. 107.

byl skutečný stav jakýkoli),[329] odkaz na Izanagiovský mýtus ujišťuje čtenáře o výjimečnosti, či dokonce nadpřirozeném původu japonského císařského systému, geografie a státnosti.

Právě skrze tuto dimenzi mýtů jako mýtů národních se mohou fantastické prvky stát prostředkem, jehož prostřednictvím fikce interaguje s otázkami politického systému, identity a kolektivní paměti. Zde možná nejsilněji působí fakt, že ne každý mýtus získává stejnou pozici v kulturním povědomí národa: tvorba národních mýtů je dlouhodobý proces volby a redigování mýtů, který formuje daný obsah jejich kánonu tak, aby plnily svůj společenský účel a navzájem si neodporovaly. Tento proces samozřejmě ze své povahy vylučuje ty mýty, které se do tohoto kánonu nehodí nebo vycházejí z komunit, jež jsou z pohledu centra periferní. Mezi těmito komunitami jsou takové, které jsou začleněny do státu až po zformování jeho centrálního mýtu, například v rámci kolonialistického rozšiřování státu. Jedním z příkladů takovéto komunity v kontextu Japonska je Okinawa. Pro autory pocházející z takovýchto komunit se pak jejich lokální mýty a tradice mohou stát nástrojem vyjádření jejich vlastní identity, která se s identitou prosazovanou centrálními mýty neshoduje.

Tato kapitola se zabývá díly dvou autorů, kteří se každý svým vlastním způsobem pohybují na křižovatce identity, mýtů a fantastiky, okinawským spisovatelem Medorumou Šunem a Óem Kenzaburóem, s jehož tvorbou jsme setkali už v předchozí kapitole.

Óeho román *Hra na současnost* analyzovaný v této kapitole ovšem patří do jiné linie jeho tvorby než kniha *Zápisky náhradníka*, pro niž byla zásadní postava postiženého dítěte a téma studentských protestů. Tuto další linii tvorby tvoří texty vyprávějící příběhy malé vesnice skryté hluboko v horách japonského ostrova Šikoku, fikčního protějšku Óeho rodiště (ačkoli například román *Fotbal prvního roku éry Man'en* (1967)[330] používá motivy časté v obou větvích Óeho tvorby, a nelze tudíž říct, že by se tyto dvě linie daly zcela oddělit, spíše se jedná o to, které skupiny motivů v díle

[329] Ibid., s. 121–125.

[330] 万延元年のフットボール Man'en gannen no futtobóru. Anglicky byl v roce 1998 publikován pod názvem *The Silent Cry*. Název tohoto anglického vydání je podobný názvu jiného Óeho románu, *Výkřiky* 叫び声 Sakebigoe (1962), což může vést k záměně obou děl, ale tato podobnost je čistě náhodná.

převažují). Óe v něm topos lidského sídla vklíněného mezi lesy oplývající magickou silou vykresluje jako periferní komunitu s vlastními náboženskými tradicemi, kulturou a mýty, lišícími se od těch, které prezentuje japonský stát. Tento topos se sice objevuje už v Óeho raných dílech jako *Rvát výhonky a střílet mláďata* (1958) nebo *Chov*, ale své konkrétní specifické znaky nabývá až v románech jako *Mladík, který se opozdil* (1962) a zejména *Fotbal prvního roku éry Man'en*. V tomto románu se v podobě sudby uvalené na dvojici protagonistů objevují ve spojení s vesnicí také první nadpřirozené prvky. Ovšem je to právě *Hra na současnost*, kde se mýtus vesnice a fantastika s ním spojená dostávají do popředí a celý román je vlastně kronikou tohoto – což snad ani není třeba zdůrazňovat – zcela fiktivního mýtu. Tento topos se vrací i v dalších Óeho textech, v *M/T a příběh Tajemství lesa* (které je v podstatě pouze odlišným podáním mýtu a historie vesnice ze *Hry*) a trilogii *Hořící zelený strom* (1993–1995). Avšak právě ve *Hře na současnost* se fantastická doména vesnice na periferii Japonska vyskytuje v nejčistší podobě. Možná právě z tohoto důvodu se ovšem jedná o text který, nejspíše pro svou komplexnost, neměl výraznější čtenářský úspěch. Samotným autorem byl román dokonce označován za „dílo, které selhalo", a kritizována byla také „umělost,"[331] centrálního mýtu, tedy fakt, že neskrývá svoji fikční povahu, nýbrž ji dává na odiv.

Jak upozorňuje Jošioka Rjó, tato otevřená fikčnost mýtu obsaženého ve *Hře* vede literární kritiky při analýze románu ke konkrétním teoretickým přístupům a interpretacím textu, zatímco jiné upozaďuje.[332] Obdobně působí i paratexty napsané autorem samotným. V eseji vysvětlující vztah *Hry* a *M/T a příběhu Tajemství lesa* například autor zdůrazňuje to, jak důležité jsou pro dílo teorie karnevalu Michaila Bachtina a antropologické teorie centra a periferie Jamagučiho Masaa,[333] či inspirace

[331] NAPIER, Susan J. *Escape from Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Cambridge: Harvard University, 1991, s. 221.

[332] JOŠIOKA, Rjó. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému"-ron: Kjódótai no šinwa to rekiši no katarikata 大江健三郎『同時代ゲーム』論：共同体の神話と歴史の語り方. (Studie „Hry na současnost" Óeho Kenzaburóa: Povaha vyprávění dějin a mýtu komunity). *Sapporo Ótani daigaku šakaigakubu ronšú*, 2013, č. 1., s. 164.

[333] SO, Mjŏng-sŏn. „Dódžidai gému": Sono šinwa no rjógisei 『同時代ゲーム』：その神話の両義性. („Hra na současnost": Dvojznačnost jejího mýtu). *Comparatio* 6, 2002, s. 42–43.

korejskými a okinawskými lidovými básněmi.[334] Není překvapivé, že jsou pak nejen čtenáři, ale i kritici – například Wašija Midori a její analýza prostorového symbolismu samotné vesnice[335] či kapitola věnovaná tomuto románu v *The Marginal World of Ōe Kenzaburō* Michiko Niikuni Wilsonové – vedeni k tomu, aby vnímali jeho mýtus a fantastické prvky světa románu jako klíčové k pochopení jeho významu. Tyto prvky jsou pak čteny například, jako v případě analýzy románu Yasuko Claremontovou, jako pokus o konstrukci protikladu císařského systému a mýtu o stvoření Japonska, který tvoří jeho ideologický základ.[336] V tomto slova smyslu fikčnost, záměrná konstruovanost mýtu *Hry na současnost* není jeho slabinou, nýbrž posiluje schopnost fantastických prvků z něj odvozených přitahovat na sebe čtenářskou a interpretační pozornost a fungovat tak jako prostředek vyjádření.

Povídky Medorumy Šuna nám nabízejí jinou metodu využití tradic a mýtů jako zdroje fantastických prvků, než je tomu u Óeho. Na rozdíl od Óeho, jehož fantastická mytologie ve *Hře na současnost* je vybudována jako čistě fikční konstrukt bez jednoznačné předlohy v aktuálnímu světě, fantastické prvky Medorumy Šuna se zakládají na konkrétní reálné mytologii periferního regionu Japonska, Okinawy.

Medoruma Šun, narozený roku 1960 v Nakidžinu na severu hlavního okinawského ostrova, je jedním z předních představitelů současné japonské literatury tematizujících historii a kulturu Okinawy. Ačkoli debutoval už v roce 1983 povídkou *Příběh hejna ryb*,[337] na celojaponské scéně se prosadil až v roce 1997, kdy za svou povídku *Krůpěje*[338] obdržel Akutagawovu cenu. Toto ocenění společně s udělením Akutagawovy ceny v roce 1996 jinému okinawskému autorovi, Matajošimu Eikimu,

---

[334] ÓE, Kenzaburó. Narativ no mondai (1)(2) 語り方（ナラティヴ）の問題(一)(二). (Problém vyprávění (1)(2)). In: ÓE, Kenzaburó. *M/T to mori no fušigi no monogatari* M／Tと森のフシギの物語. (M/T a příběh Tajemství lesa). Tokio: Iwanami šoten, 2014, s.424.

[335] WAŠIJA, Midori. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému“ kenkjú: Šinwa no toposu no saisei 大江健三郎『同時代ゲーム』研究：神話のトポスの再生. (Studie „Hry na současnost“ Óeho Kenzaburóa“: Znovuzrození toposu mýtu). *Nihon bungaku*, 2009, č. 105, s. 91-106.

[336] CLAREMONT, Yasuko. *Novels of Ōe Kenzaburō*. London: Routledge, 2009, s. 82.

[337] 魚群木 Gjogunki.

[338] 水滴 Suiteki.

považuje Kyle Ikeda za znamení překonání éry Óšira Tatsuhira v okinawské literatuře a za nástup nové literární etapy.[339]

Ve zmíněných povídkách i ve velké části své ostatní tvorby se Medoruma věnuje tématům historické paměti a okinawské identity a také možnosti odporu proti nespravedlnostem ze strany japonského státu. Tato témata jsou přítomna nejen v jeho literární tvorbě, ale i v jeho dalších činnostech společenského aktivisty, ať se jedná o eseje v novinách, vystoupení na protiválečných demonstracích, například na protestech proti výstavbě vojenské základny v Henoku na severu Okinawy, či o Medorumův internetový blog.

Fantastické prvky v Medorumových povídkách neustále čerpají z okinawské tradiční kultury a náboženství: objevují se zde prvky jako *Nirai kanai*, tj. posmrtná říše spojená s mořem, víra v to, že duše člověka může kvůli traumatu opustit tělo, či víra ve schopnost šamanek komunikovat s duchy zemřelých. Zároveň ale fungují také jako prostředky napadání mýtů jiného druhu, romantizující představy Okinawy jako tropického ráje, kde lidé žijí bezstarostným životem, a vizí spojených s druhou světovou válkou a její pozicí v kolektivní paměti Okinawanů. Medoruma sám je vytrvalým kritikem mýtu o Okinawě jako tropickém ráj a v jedné ze svých esejí píše:

> Produkce básníků, kteří ukazují „okinawské umění“, jež se má zalíbit masmédiím na hlavních ostrovech tím, že hrají na šamisen a tančí *kačáší* před klecí se slonem, plní stránky deníků a televizní obrazovky. Myslím si, že je povinností básníka rozbít obraz „Okinawy“, který vytváří masmédia, a ukázat svůj vlastní. Kde je „kritika hlavních ostrovů“ v tom, že šíříme obraz Okinawy vytvořený na základě předsudků – šamisen a *kačáší*, karate a Rjúkjúské tance? […] Slova jako *tégé* a *čirudai* se vychvalují do nebe a pořád se opakují chytlavé fráze jako „okinawská kultura laskavosti“… Mám toho už opravdu dost.[340]

[339] IKEDA, Kyle. *Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun.* London: Routledge, 2014, s. 1.
[340] BHOWMIK, Davinder L. Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War. In: STAHL, David C. a WILLIAMS, Mark (ed.). *Imag(in)ing the War in Japan*. Boston: Brill, 2010, s. 211.

V oblasti válečného mýtu pak Susan Boutereyová ve své studii o Medorumových *Krůpějích* shledává, že cílem celé povídky a fantastických prvků v ní je vynést na povrch části válečného příběhu, které byly během americké okupace tabuizovány, a „dekonstruovat válečný mýtus“,[341] který byl mimo jiné vybudován i díky autocenzuře pamětníků. Medoruma tedy vystupuje jako nepřítel těchto Barthesovských mýtů a jedním z jeho nástrojů k boji proti nim jsou právě fantastické prvky.

Óeho *Hra na současnost* a povídky Medorumy Šuna reprezentují dvě různé metody, jak může fantastika fungovat jako prvek intimně spojený s mýtem, fikčním či reálným, Eliadovským či Barthesovským, a to, jak fantastické prvky takto zakořeněné v lokálních, periferních mýtech mohou sloužit k vyjádření identity svých komunit a jejich vztahu k centru. Tato kapitola se pokusí ukázat, jak k vyjádření onoho vztahu efektivně slouží aletická struktura těchto děl.

4. 2. Fantastická Okinawa Medorumy Šuna[342]

Ačkoli Medoruma sám je kritický vůči termínu okinawská literatura a odmítá o sobě mluvit jako o spisovateli okinawské literatury,[343] je zřejmé, že pro Medorumu je Okinawa centrálním objektem zájmu, a jeho tvorbu tedy nelze analyzovat bez znalosti jejího kulturního a historického kontextu. Již výše jsem zmínil, že nejen v Japonsku často převládá vnímání Okinawy jako tropického ráje obklopeného korálovými útesy, kde žijí rekordní počty staletých lidí a stále přežívají dávné náboženské tradice.

V kontrastu k této romantizované představě je historická realita Okinawy plná traumatických epizod. Okinawa, která byla do roku 1879 formálně samostatným královstvím Rjúkjú se svým vlastním specifickým jazykem a kulturou, byla nejdříve násilně připojena k modernizujícímu se Japonsku a

[341] BOUTEREY, Susan. *Medoruma Šun no sekai (Okinawa): rekiši, kioku, monogatari* 目取真俊の世界（オキナワ）：歴史・記憶・物語. (Svět Medorumy Šuna (Okinawa) – dějiny, paměť, příběh). Tokio: Kage šobó, 2011, s. 71.

[342] Tato podkapitola vznikla přepracováním článku *Fantastická Okinawa Medorumy Šuna*, který byl publikován v časopise *Nový Orient* 75, 2020, č. 1, s. 52–60.

[343] BHOWMIK, Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War, s. 205.

následně podrobena intenzivní asimilační politice spojené s potlačováním místního jazyka, kultury a náboženství. Její obyvatelé se sice stali oficiálně „Japonci“, včetně povinností k tomu náležících jako je placení daní a služba v armádě, ale zároveň nezískali ani volební právo, ani účast na vlastní samosprávě.[344] Tato práva Okinawané obdrželi nejen později než zbytek Japonska, ale dokonce později než obyvatelé Hokkaida, dalšího území oficiálně přičleněného k Japonsku až ve druhé polovině 19. století.[345] Zároveň i mimo území Okinawy museli její obyvatelé čelit „tvrdé diskriminaci v oblasti bydlení a na pracovišti“[346] a bylo na ně všeobecně nahlíženo jako na „méně vyspělé“ občany druhé kategorie.

Tato situace samozřejmě zároveň měla i důležitý ekonomický rozměr. Okinawa byla nejchudší prefekturou Japonska éry Meidži a místní zemědělství se nedokázalo vyrovnat s ekonomickými tlaky modernizace. Proto po přechodu pod japonský stát došlo k monopolizaci ekonomiky firmami z vlastního Japonska a jejímu přeorientování na produkci cukrové třtiny – plodiny, která se dala dobře zpeněžit na trzích v Ósace a Tokiu.[347] Závislost na jediné exportní plodině, kdy v roce 1912 40 % hrubého produktu prefektury tvořilo právě pěstování cukrové třtiny,[348] vyústila roku 1920 v důsledku pádu cen cukru v sérii hladomorů. Pro tyto hladomory se vžilo jméno „cykasové peklo“,[349] jelikož obyvatelé ostrova byli odkázáni na požívání plodů a dužiny cykasů. Cykasy jsou ovšem jedovaté a jejich nevhodná úprava může vést až ke smrtelné otravě.

Za vyvrcholení předválečné pseudokoloniální situace lze považovat bitvu o Okinawu. Tato bitva byla největším pozemním střetem pacifické části druhé světové války, a jak uvádí Inoue Masamiči, počet civilních obětí bitvy dosáhl 150 000,[350] což představovalo „téměř třetinu civilní populace ostrova

[344] SAKIHARA, Mitsugu. History and Okinawans. *Mānoa* 21, 2009, č. 1, s. 135.
[345] SIDDLE, Richard. Colonialism and Identity in Okinawa before 1945. *Japanese Studies* 18, 1998, č. 2, s. 122.
[346] BHOWMIK, Davinder L. a RABSON, Steve. *Islands of Protest: Japanese Literature from Okinawa.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016, s. 3.
[347] SIDDLE, Colonialism and Identity in Okinawa before 1945, s. 121.
[348] Ibid, s. 122.
[349] ソテツ地獄, sotecu džigoku.
[350] INOUE, Masamichi S. *Okinawa and the U.S. Military: Identity Making in the Age of Globalization*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 4.

a počtem obětí [bitva] překonala atomové bomby v Hirošimě a Nagasaki dohromady“.[351] Ze strany Japonské císařské armády docházelo k nespočetným aktům násilí na civilním obyvatelstvu, které měla za povinnost bránit, včetně masových poprav Okinawanů, považovaných kvůli používání místního jazyka za proamerické špehy, a nucených sebevražd civilistů, často za použití ručních granátů, které jsou v Japonsku dodnes vnímané traumaticky.

S koncem války vstoupila Okinawa do éry americké okupace trvající až do roku 1972, během níž byla Okinawanům násilně zabrána velká část ostrova na stavbu vojenských základen. Okinawa se stala de facto americkou kolonií a rozsáhlá americká vojenská přítomnost s sebou přinesla velkou kriminalitu, například v podobě případů znásilnění, za něž američtí vojáci zpravidla nebyli trestáni. Následný přechod pod japonskou správu, který sliboval narovnání rozdílů mezi Okinawou a zbytkem Japonska, jenom upevnil status Okinawy jako území, které nese tíhu nepřiměřeně velkého dílu problémů spojených s americkou přítomností v Japonsku. Přes sliby rovného zacházení ze strany centrální vlády tedy Okinawa v porovnání s jinými regiony skončila v postavení značně nerovném. Politická a společenská realita obyvatel Okinawy byla a je do velké míry ovládána dvěma vnějšími silami: koloniální a kulturní politikou Japonska a vojenskými a politickými zájmy Spojených států.

Zároveň je současná ekonomika ostrova značně nediverzifikovaná, závislá na trojici ekonomických oblastí – základnách, turismu a státních projektech.[352] Tato trojice v roce 2007 tvořila více než 50 % ekonomiky ostrova.[353] Okinawa zůstává jednou z nejchudších japonských prefektur s nejnižší úrovní vzdělanosti, nízkými příjmy a vysokou nezaměstnaností.[354] Situace na Okinawě je tudíž značně ambivalentní. Základny jsou mezi obyvatelstvem nepopulární. Dlouhodobě budovaná romantizující image Okinawy jako nedotčeného exotického ráje, ať už vytvářená etnografy z 19. století s cílem zastavit asimilační snahy Tokia, či později cestovními kancelářemi, zamlčuje jak nevyřešené

[351] Ibid, s. 3.

[352] Japonsky označované jako 3K, 基地 kiči, 観光 kankó, 公共工事 kókjó kódži.

[353] PAJON, Céline. Understanding the Issue of U.S. Millitary Bases in Okinawa. *Asie. Visions* 29, 2010, s. 15.

[354] MOLASKY, Michael S. *The American Occupation of Japan and Okinawa*. New York: Routledge, 1999, s. 205.

historické trauma, tak současné ekonomicko-společenské problémy. Obyvatelé jsou ovšem právě na základnách a na romantických představách spojených s turismem často existenčně závislí.

Tato dynamika pochopitelně silně ovlivnila nejen společenskou diskusi o okinawské identitě a jejím místě ve světě, ale ovlivňuje i okinawskou literaturu. Tento vliv je zřetelně patrný i v tvorbě Medorumy Šuna. Jeho literární tvorba ovšem nezpracovává společenskou skutečnost pouze mimeticky, ale velmi často ji postihuje za použití fantastických prvků. Ty se díky svému spojení s okinawskou náboženskou a kulturní tradicí a otázkou okinawské identity jako takové stávají ideálními prostředky vyjádření těchto otázek.

Klíčovým prvkem uvedených témat je konstrukce Okinawy jako entity odlišné od zbytku Japonska. Vedle častých popisů subtropické ostrovní fauny a flóry je jedním z hlavních prostředků, kterými Medoruma konstruuje odlišnost ve svých fikčních světech a kterými jeho postavy prokazují svoji identitu, jazyk – starší obyvatelé okinawských vesnic mluví okinawským jazykem, zatímco mladší generace používá japonštinu prodchnutou okinawismy a postavy, které přišly z „Jamata“ (výraz, který pro zbytek Japonska okinawané často používají,[355] Medoruma pak téměř výlučně), mluví japonštinou spisovnou. Medoruma zapisuje okinawštinu, jako by se jednalo o standardní japonštinu, a následně text doplňuje fonetickým superskriptem, poskytujícím skutečnou okinawskou výslovnost. Tím se vyhýbá katakanovému zápisu, který by jeho text identifikoval jako cizojazyčný, a zároveň klade okinawštinu na roveň standardní japonštině. Navíc, jak upozorňuje Ina Heinová, Medoruma okinawské výrazy většinou nepřekládá ani nevysvětluje, což „jeho japonské čtenáře nechává na pochybách, v jakém významu jsou okinawské termíny použity“.[356]

Medorumova tvorba ovšem k vyjádření okinawské společenské reality či kulturní specifičnosti nevyužívá pouze jazyka postav, ale právě i fantastických prvků, kterými je Okinawa v jeho dílech

[355] Viz například *Okinawa gendaiši,* kde autor pro přechod Okinawy z americké okupace pod japonskou vládu v roce 1972 používá výraz „Amerika-jo kara Jamato-jo e to iu no ‚jogawari'“ tedy přechod z Amerického do Jamatského světa. Tento výraz se vyskytuje buďto jako ヤマト Jamato či, u Medorumy častěji, ヤマトゥ Jamatu. (ARASAKI, Moriteru. *Okinawa gendaiši* 沖縄現代史. (Současné dějiny Okinawy). Tokio: Iwanami šoten, 1996, s. 28)

[356] HEIN, Ina. Constructing Difference in Japan: Literary Counter-Images of the Okinawa Boom. *Contemporary Japan* 22, 2010, č. 1–2, s. 187.

prostoupena. Ty nefungují pouze jako symboly napojené na tradiční okinawskou kulturu a náboženství či jako subverze jejich romantizované podoby vycházející z esencializujících koloniálních představ (tedy že Okinawa je mírumilovným „primitivním" tropickým rájem se starodávnými tradicemi), ale také jako nástroj vyjádření potlačené historické paměti a složité sítě výzev, kterým Okinawa v současné době čelí.

Níže se zaměřím na tři Medorumovy povídky a fantastické prvky v nich. Soustředím se na to, jak jsou nadpřirozené prvky hluboce propojené s tradiční okinawskou kulturou využívány k vyjádření okinawské identity a s ní spojených historických traumat a společenských problémů. Jinými slovy, jakou roli v jeho fikčních světech plní fantastické prvky jako prostředky zobrazení současné Okinawy.

4. 2. 1. *Zaříkávání duší* – Válka stále zraňující

Susane Boutereyová ve své studii o Medorumových dílech zmiňuje negativní hodnocení používání nadpřirozených prvků v Medorumově tvorbě ze strany dalších badatelů zabývajících se okinawskou literaturou. Tyto kritické hlasy popisují fantastické prvky jako něco, co zbavuje jeho fikční zpracování válečných událostí „individuality vzpomínek na válku".[357] Takový názor ovšem pouze odkazuje na zažité přesvědčení považující mimetické přístupy za jediné vhodné k fikčnímu zpracování reality, v tomto případě válečné zkušenosti. Medorumova tvorba naopak ukazuje, že fantastické prvky umožňují vyjádřit vztahy a skutečnosti, které by jiným způsobem než za použití fantastických prvků vyjádřit nebylo možné. To činí otázku struktury světů Medorumových děl a pozice fantastických prvků v nich obzvláště důležitou.

Obecně je možné říct, že fikční světy textů Medorumy Šuna mají povahu světů dvojdomých,[358] disponujících přirozenou a nadpřirozenou složkou různých ontologických kvalit. Nadpřirozená oblast jeho světů se odkazuje přímo na tradiční okinawskou kulturu a náboženství a je přístupná k interakci

[357] BOUTEREY, Susan. *Medoruma Šun no sekai (Okinawa): rekiši, kioku, monogatari* 目取真俊の世界（オキナワ）：歴史・記憶・物語. (Svět Medorumy Šuna (Okinawa) – dějiny, paměť, příběh). Tokio: Kage šobó, 2011, s. 22.
[358] DOLEŽEL, *Heterocosmica,* s. 134–137.

především těm obyvatelům fikčního světa, kteří disponují zvláštním nadáním nutným k takovéto interakci. Nadpřirozená složka je pomocí aluzí, motivů a symbolů pevně spojena také s okinawskou historií, a dá se tudíž číst jako její tematizace, zatímco přirozená složka světa je silně svázaná se státní mocí reálného světa a s historickými traumaty, která Okinawu postihla v její moderní historii. Zároveň se vstup nadpřirozených prvků do příběhu často projevuje jako náhlá krize, vyvření potlačovaných historických traumat na povrch. V tomto ohledu Medorumovy světy disponují i znaky hybridních světů s náhlým a překvapivým vstupem nadpřirozených prvků do života postav.

Boutereyová popisuje fantastické prvky v Medorumově tvorbě jako jeden z prostředků, jak „vyjádřit to, co se vyjádřit a vyprávět nedá“[359] a „dát hlas mrtvým, kteří hlas nemají“,[360] tedy jako nástroj sloužící ke konfrontaci s historickými traumaty a mezerami v kolektivní paměti okinawské společnosti. Tuto jejich roli, stejně jako práci s dichotomií mezi přirozenou a nadpřirozenou složkou světa velmi dobře ilustruje Medorumova povídka *Zaříkávání duší* (1998), oceněná v roce 2000 Kawabatovou literární cenou za věrné vyobrazení okinawského náboženství.[361] Protagonistkou povídky je Uta, vesnická kněžka *kaminču*,[362] nadaná nadpřirozenou schopností vidět duše ostatních lidí a pomocí tradičních rituálů je přivolávat zpět do jejich těl. Z hlediska aletické výbavy se tedy jedná o osobu aleticky obohacenou, s širší paletou schopností, než jakou mají lidé aktuálního světa. Přesto se však v průběhu vyprávění ukáže, že její nadpřirozené schopnosti selhávají při řešení hlavního konfliktu povídky, když nedokáže zabránit smrti Kótaróa, muže, o něhož se starala jako pěstounka.[363] Toto selhání dle Iny Heinové poukazuje na to, „že okinawské tradice již nejsou funkční“.[364] Uta je tedy nejen postavou, skrze niž čtenář vnímá příběh a okolo níž se točí všechny fantastické události, ale také ztělesněním pomíjejícího vlivu okinawského náboženství.

[359] BOUTEREY, *Medoruma Šun no sekai (Okinawa)*, s. 20.
[360] Ibid., s. 23.
[361] BHOWMIK, Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War, s. 215.
[362] Medoruma používá zápis 神女(かみんちゅ), ačkoli etymologii lépe odpovídá zápis 神人.
[363] MEDORUMA, Šun. *Akai jaši no ha* 赤い椰子の葉. (Červené listy palmy). Tokio: Kage šobó, 2013, s. 260.
[364] HEIN, Constructing Difference in Japan, s. 188.

Přes všechny snahy předválečného japonského státu o asimilaci okinawského náboženství do státního šintó zůstává náboženská praxe na Okinawě stále velmi odlišná od zbytku Japonska. Okinawské svatyně *ugandžu*[365] a posvátné háje *utaki*[366] zpravidla nemají u svého vchodu brány torii a uctívají odlišná božstva včetně boha domácího krbu Hí nu kan a duchů předků.[367] V okinawském náboženství mají centrální roli ženy, a to díky víře v *onarigami,* spirituální sílu žen a jejich napojení na *Nirai kanai*, odkud nadpřirozená síla božstev a předků vychází.[368] Většina náboženských činitelů, ať už jde o kněžky *kaminču* či šamanky *juta*, jsou proto ženy.[369] Součástí okinawského náboženství je také víra, že duše, *mabui*, se v důsledku prožitého traumatu může oddělit od těla, což může vést až ke smrti postiženého, a kněžka tedy musí jeho duši co nejdříve navrátit zpět.[370]

V povídce je tímto fenoménem postižen Kótaró, muž zosobňující stereotypní obraz Okinawana středního věku tím, že „miluje alkohol a sanšin" a „je zpěvákem na eisá[371] při svátku bon a vesnickém svátku, který se odehrává každé čtyři roky".[372] Ztráta jeho duše je příkladem výše zmíněné krize způsobené průnikem nadpřirozených prvků do přirozené domény, vyvřením dávných traumat v podobě nadpřirozených prvků. Snaha Uty o navrácení Kótaróovy duše zpátky do jeho těla stojí v opozici vůči této události a tento střet představuje hlavní konflikt příběhu.

Ztráta duše je jev vyvolaný prožitým traumatem a tímto traumatem, které v případě Kótaróa vedlo k oddělení duše od těla, je evidentně okinawské historické trauma. Jako důvod, proč je Kótaró takto postižen, text již na začátku uvádí, že je to „snad kvůli tomu, že jako kojenec přišel o rodiče"[373]

---

[365] 拝所. Přesná fonetická podoba tohoto slova není v různých zdrojích konzistentní, což odráží dialektické rozdíly. Rots uvádí v Hepburnově přepisu *uganju* zatímco Christopher Nelson *ugwanjū*. (ROTS, Aike P. Strangers in the Sacred Grove: The Changing Meanings of Okinawan Utaki. *Religions* 10, 2019, č. 5.; NELSON, Christopher T. *Dancing with the Dead: Memory, Performance, and Everyday Life in Postwar Okinawa*. Durham: Duke University Press, 2008) Jelikož Medoruma používá první formu tohoto slova, rozhodl jsem se ji použít také.

[366] 御嶽.

[367] NELSON, *Dancing with the Dead*, s. 138.

[368] Ibid, s. 153.

[369] ROTS, Strangers in the Sacred Grove, s. 7.

[370] KAWAHASHI, Noriko: Embodied Divinity and the Gift: The Case of Okinawan *kaminchū*. In: JOY, Morny (ed.). *Women, Religion, and the Gift: An Abundance of Riches*. Switzerland: Springer, 2016, s. 92–93.

[371] エイサー. Forma lidového tance se zpěvem typická pro Okinawu s náboženskou funkcí. Eisá je provozovaný převážně při svátku zemřelých – bon.

[372] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 261.

[373] Ibid., s. 260.

při bitvě o Okinawu. Stejně jako v povídce nadpřirozeno překračuje hranice přirozené oblasti a vstupuje do ní, druhá světová válka překračuje propast času a narativní přítomnost stále ovlivňuje.

Společně s tím, jak do fikčního světa pronikají nadpřirozené prvky, do Kótaróova těla bez duše vniká obří suchozemský rak poustevník, označený okinawským výrazem „áman". Odstranění tohoto raka se – stejně jako návrat Kótaróovy duše – ukáže nemožným a Kótaróa tento korýš nakonec udusí. Lubomír Doležel ohledně role zvířat ve fantastické fikci poznamenává, že zvířata jakožto mezilehlá kategorie fikční sémantiky představují obzvláště plodnou personifikaci neživých sil a abstraktních konceptů.[374] Rak je ve své podstatě hlavním antagonistou Uty a dá se pomocí tematického čtení chápat jako ztělesnění válečných událostí, které dusí Kótaróa. Kótaró samotný pak zde zastupuje celou Okinawu, která ztrácí duši společně s ním, jelikož její tradice již neodpovídají potřebám současného světa.

Proti Utě ovšem nestojí jenom neúčinnost tradičních rituálů a obří rak poustevník, ale také většinová společnost, zaměřená jen na praktické problémy přirozeného světa. Ta je v díle reprezentovaná místními politiky a ziskuchtivými novináři. Představitelé místní samosprávy se snaží Kótaróův stav tutlat, jelikož „Ti druzí jsou Jamaťané", tedy pochází z části fikčního světa, kde jsou nadpřirozené události nemožné, a tudíž by jejich zájem o ně pouze přivolal nechtěnou pozornost k aletické odlišnosti Okinawy. Tato pozornost by měla na komunitu jistě negativní vliv, protože „lidé z hlavních ostrovů jsou zbabělci a mnoho z nich má proti Okinawě předsudky".[375] Zakrývání výskytu nadpřirozené události je tudíž projevem snahy o asimilaci. Celá událost s Kótaróem a rakem navíc může zhatit plán postavit ve vesnici hotel, což by obec ekonomicky ohrozilo. Dva novináři, jeden „Jamaťan" a druhý Okinawan „z Nahy",[376] se snaží z případu udělat senzaci a profitovat z ní. Jak podotýká Ina Heinová, účast novináře z Nahy ukazuje, že Okinawané nejsou pouze oběťmi, ale že se i oni sami snaží z historické tragédie těžit.[377]

[374] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 124.
[375] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 270.
[376] Ibid, s. 275.
[377] HEIN, Constructing Difference in Japan, s. 188.

Pomocí narativních retrospekcí vychází najevo, že je celá událost intimě spojená se smrtí Kótaróovy matky Omito na konci druhé světové války. Kótaróova duše, kterou Uta najde na pobřeží, čeká na příchod mořské želvy na místě, kde byla zbloudilou střelou zabita jeho matka. Došlo k tomu, když s Utou sbíraly želví vajíčka pro své rodiny skrývající se před nálety v nedaleké jeskyni, stejně jako se skrývaly během války tisíce dalších Okinawanů. Po návratu Uta zjišťuje, že její manžel byl spolu se všemi ostatními muži odveden a popraven japonskou armádou. Přežívají pouze Uta, malý Kótaró a jeho babička.

Po této retrospektivní epizodě válečná minulost a mírová současnost, stejně jako přirozené a nadpřirozené domény, částečně splývají a přestává být jasné, jaký ontologický status události ve fikčním světě mají. Vypravěč střídá popis konce války s popisem mořské želvy kladoucí vejce v narativní přítomnosti. Kótaró umírá jednak proto, že jeho duše následuje želvu na onen svět do moře, a zároveň kvůli tomu, že novináři vyplašili raka v jeho ústech, jenž ho následně udusí. Uta a vypravěč označují za reinkarnaci Omito na jedné straně želvu, na druhé straně kraba, kterého vesničané následně zabíjí lopatami. Není zde jasné, jaký řetězec událostí vede ke Kótaróově smrti. Zdá se, jako by umíral na dvou úrovních zároveň – na úrovni přirozené, kterou vnímají všichni zúčastnění, a na úrovni nadpřirozené, kterou vnímá pouze Uta. Tato struktura zabraňuje plně rozhodnout, jaké události fikční svět obsahuje.

Ačkoli je krab zabit a novináři jsou potrestáni Utou a vesničany, závěr povídky, kdy Uta na pláži sleduje vylíhnuvší se želví mláďata a přemýšlí o tom, jestli Kótaróova duše už dospěla na onen svět, jelikož „cesta želvích mláďat do moře i lidské duše na onen svět trvá čtyřicet devět dní“,[378] sotva přináší pozitivní uzavření příběhu. Následná vize Uty, která je fenoménem mezilehlým mezi přirozenou a nadpřirozenou doménou fikčního světa,[379] jen podtrhuje nemožnost vymazání válečného traumatu, ať už přirozenými, či nadpřirozenými prostředky. Uta „jako by se sama stala duchem“,[380] pozoruje idealizovanou verzi reality nepostižené válkou a přemítá o osudovém propojení ostrovanů s mořem

[378] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 290.
[379] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 123.
[380] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 293.

symbolizujícím posmrtný život. Poslední věta, „Ale její modlitba nikam nedosáhla“, [381] však zpochybňuje i existenci tohoto posmrtného života. I přes její nadpřirozené schopnosti zůstává pro ni záhrobí oblastí nepřístupnou. Tím se znovu zdůrazňuje bezmocnost nadpřirozených schopností Uty tváří v tvář reálné tragédii.

V povídce *Zaříkávání duší* není válka vnímána pouze jako událost dávné minulosti, ale jako něco, co i v současnosti bezprostředně ovlivňuje život všech obyvatel Okinawy a vybírá si stále další oběti. Zároveň je to ale zájem médií, který vede ke Kótaróově smrti. Ten se tak stává obětí války v nadpřirozené doméně příběhu i touhy po využití tragédie japonskými médii v prostředí přirozené domény fikčního světa, aniž by autor naznačoval pozitivní možnost, jak proti tomuto stavu bojovat.

4. 2. 2. *Okinawan book review* – Fantastická tradice jako možnost revoluce?

Americká vojenská přítomnost a odpor proti ní je jednou z hlavních problematických otázek současné Okinawy. Ačkoli návrat pod japonskou správu sliboval rovné zacházení s Okinawou „jako se zbytkem Japonska“,[382] Okinawa dodnes trpí ze všech prefektur Japonska největším dílem problémů spojených s přítomností amerických sil, včetně početných případů znásilnění americkými vojáky. V současnosti, více než čtyřicet let po návratu pod japonskou správu a více než sedmdesát let po konci války, stále přibližně 20 % rozlohy ostrova zabírají americké vojenské objekty,[383] jejichž pozemky byly obyvatelům vyvlastněny za použití strategie „bajonetů a buldozerů“.[384] Na území Okinawy se nachází 75 % všech amerických vojenských objektů v Japonsku a slouží zde 29 000 amerických vojáků, 65 % amerických vojáků v Japonsku. [385] Přes pokračující protesty, jako jsou ty proti výstavbě základny Henoko, kterých se Medoruma sám účastnil,[386] a kroky místní samosprávy, se snahy tento stav změnit jeví marné. Christopher Nelson k tomuto stavu poznamenává:

[381] Ibid.
[382] ARASAKI, *Okinawa gendaiši*, s. 24.
[383] Ibid., s. 25.
[384] Ibid., s. 12.
[385] INOUE, *Okinawa and the U.S. Military*, s. 2.
[386] Intábjú: tairicu no umi de kanú de isecu ni kógi suru šósecuka – Medoruma Šun, s. 17.

> Okinawané se naučili míru, svobodě a demokracii od Američanů. Naučili se jim ale díky jejich negaci. […] Pro Okinawany svoboda znamenala zabírání jejich pozemků, […] Mír znamenal to, že jejich ostrov zůstane vojenskou pevností […] Demokracie znamenala útlak, chybějící zastoupení a politické prostředí, v němž rozhodují Tokio a Washington.[387]

Toto prostředí vyvolává nejen pocit zklamání ze stavu po návratu pod japonskou správu, ale také dodává motivaci myšlence vytvoření samostatné okinawské republiky, jež, ačkoli podporovaná pouze malou menšinou obyvatel, nadále zůstává součástí okinawské politiky.[388]

V Medorumově povídce *Okinawan book review* (1997) je otázka okinawské samostatnosti a nadpřirozených prvků jako prostředků odporu proti americké přítomnosti hlavním tématem. Tato povídka má netradiční narativní strukturu – syžetově je složena z recenzí fiktivních knih, jejichž autoři jsou vlastními protagonisty textu, a jednotliví recenzenti tedy slouží jako do různé míry personalizovaní vypravěči. Každá recenze je také doplněna názvem, nakladatelstvím a cenou dané knihy. Tato struktura je aluzí na roli literárních magazínů ve veřejné diskusi na Okinawě, například na úlohu časopisu *Šin-Okinawa bungaku*[389] v diskusi o možnosti vyhlášení samostatnosti v sedmdesátých a osmdesátých letech,[390] ale zároveň způsobuje, že nadpřirozené události nemohou být plně ověřeny, jelikož se o nich čtenář dozvídá až z druhé ruky od často si protiřečících vypravěčů. Obklopuje je tedy váhání ohledně jejich ontologické povahy. Příběh se proto pohybuje v nejednoznačném modu dle povahy ověření.

I v této povídce jsou nadpřirozené události silně spojené s okinawským náboženstvím a tradicí, ale jak nadpřirozené, tak přirozené složky světa jsou intenzivně satirizovány. Nadpřirozenou rovinu zde zastupuje šaman *juta* jménem Ómidža Rjútaró,[391] který po bizarní příhodě s bonbónem díky kovovému

[387] NELSON, *Dancing with the Dead*, s. 119.
[388] ARASAKI, *Okinawa gendaiši*, s. 103.
[389] 新沖縄文学 Nová okinawská literatura.
[390] ARASAKI, *Okinawa gendaiši*, s. 101–104.
[391] V Ómidžově jméně, 大見謝　琉太郎, znak 琉 rjú jasně odkazuje na staré okinawské království Rjúkjú, které má daný znak ve svém názvu, symbolizuje jeho roli jako symbol odvolávání se na idealizovanou okinawskou historii.

zubnímu můstku, který má fungovat jako „příjmač elektromagnetických vln“,[392] začne přijímat zprávy od mimozemšťanů z planety Uran. Volba Uranu není náhodná – planeta Uran, japonsky Tennósei 天王星, je homofonní s japonským slovem tennósei 天皇制, císařským systémem, proti němuž mimozemšťané z Uranu stojí v opozici. Tato hra se slovy a absurdní okolnosti Ómidžova aletického obohacení čtenáře vedou k tomu, aby je četl satiricky.[393]

Po satirickém čtení volá i charakterizace Ómidży samotného. Přes jeho pevné spojení s okinawskou tradicí a identitou je již z Ómidžova jména jasné, že Ómidža nemá s tradiční představou *juty*, šamanky, kterou „si jednotlivec zaplatí, aby mu zprostředkovala komunikaci s duchy či božstvy, aby překonal osobní problémy“,[394] mnoho společného – už jenom proto, že je muž. Místo komunikace s duchy Ómidža zprostředkovává komunikaci s mimozemšťany a místo překonávání osobních problémů klienta se pokouší překonat společenský problém celé Okinawy – problém amerických základen. Ómidža se tak postupně stává zbožštělou hlavou sekty, která bojuje za nezávislost Okinawy na Japonsku a za to, aby se Okinawa stala základnou mimozemšťanů z Uranu na Zemi.

V opozici vůči němu, jakožto zástupce japonského císařského mýtu, pak stojí projaponský nacionalista a historický revizionista, osmdesátiletý spisovatel a bývalý pašerák z doby americké správy Ójama Dómei. Ójama usiluje o to, aby si japonský korunní princ vzal za ženu Okinawanku a odvrátil tím Okinawany od myšlenky nezávislosti. Stejně jako Ómidža je satirou šamana, tak i Ójama je satirou politika a intelektuála. Ójama má kriminální minulost a jeho politická kariéra je ve finále omezená pouze na pozice předsedy obskurních nacionalistických spolků, jako jsou „Společnost za absolutní zavedení protišpiónského zákona, Spolek za návštěvu jeho Veličenstva Císaře a Spolek odporu proti odporu učitelů proti používání státních symbolů“.[395] Názvy těchto fiktivních spolků nejsou voleny náhodně, satirizují totiž různé kontroverze okinawského veřejného života, jako byly popravy civilistů obviněných ze špionáže během bitvy o Okinawu, setrvalý odpor vzdělávacích institucí proti nucenému

[392] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 140.
[393] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 52–53.
[394] ROTS, Strangers in the Sacred Grove, s. 5.
[395] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 142.

používání státních symbolů během oficiálních příležitostí, či fakt, že až do roku 1993 žádný japonský císař Okinawu nenavštívil. Jeho snaha o větší propojení Okinawy a císařského mýtu ale vyznívá naprázdno. Při pokusu o osobní setkání s císařem je zatčen a následně umírá.

Ómidža a Ójama každý zosobňují rozdílné mytologické systémy: Ójama japonský císařský mýtus, který uplatňuje na okinawské prostředí, a Ómidža romantický, nekritický mýtus o Okinawě jako spirituálním, přátelském „ostrovu léčení“, [396] který, jak poznamenává Davinder L. Bhowmiková, Medoruma ve své tvorbě opakovaně kritizuje jako něco, co nevede k reálným změnám a „zakrývá to, co je politicky důležité“,[397] tedy trvající bezmoc tváří v tvář americkým základnám.

Právě tento mýtus romantické Okinawy se stává základem Ómidžovy vize „pacifistické Okinawské republiky podporované *jutismem*“, [398] která porazí jak japonskou, tak americkou moc pomocí síly „božstev Uranu a božstev Okinawy“,[399] s nimiž Ómidža komunikuje, a nahradí základny velvyslanectvími a turistickými a obchodními centry Uraňanů.[400] Tato nadpřirozená síla je podrobena zkoušce ve vrcholném momentu povídky, kdy Ómidža svolá pokojnou demonstraci na základnu Kadena, kde americká armáda údajně drží jednoho z mimozemšťanů. Jde o aluzi na četné protiamerické demonstrace, jako byly například ty v roce 1995 po znásilnění dvanáctileté dívky americkými vojáky, které přivedly do ulic 85 000 lidí. [401] Samotný text označuje chystaný protest za „druhé nepokoje v Koza“,[402] čímž odkazuje na spontánní násilné protiamerické protesty v závěru americké okupace v roce 1970. Jak uvádí Christopher Nelson, byly momentem, „kdy Okinawané využili příležitosti a konali ve svém vlastním zájmu“.[403] I v této povídce se Okinawané vedení Ómidžou svým protestem snaží získat kontrolu nad svými zájmy.

[396] Ibid., s. 169.
[397] BHOWMIK, Davinder L. Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War, s. 211.
[398] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 172.
[399] Ibid.
[400] Ibid., s. 174.
[401] ARASAKI, *Okinawa gendaiši*, s. 3.
[402] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 175.
[403] NELSON, *Dancing with the Dead*, s. 119.

Medoruma zde ovšem stejně jako v případě procísařského nacionalisty ukazuje marnost spoléhání se na sílu mýtů, v tomto případě na nadpřirozenou sílu okinawských božstev. Demonstrace a extatický revoluční moment končí tragicky: americká armáda, která v této povídce působí téměř jako lidskému snažení nadřazená přírodní „P-síla“[404] Doleželovy teorie, na vniknutí demonstrantů do základny reaguje střelbou:

> Dav lidí, který tam stál, zaplavil pocit, že právě teď přichází chvíle, kdy Okinawa bude osvobozena. Ale ten pocit trval jen okamžik. Zvuk deště ustal a po chvíli zvláštního ticha se začaly ozývat zvuky výstřelů. Bylo vidět, jak se tělo pana Ómidži pomalu kácí k zemi. Oranžové záblesky, křik a pláč, v panice utíkající lidé. Místo svobody se během okamžiku změnilo v peklo. Před očima lidí, kteří leželi padlí na trávníku, postupovaly holínky amerických vojáků. 12 mrtvých. 236 raněných. 257 zatčených.[405]

Podobně jako nadpřirozené schopnosti Uty ze *Zaříkávání duší* při ústředním konfliktu povídky selhávají, také Ómidžova vize samostatné Okinawy založená na pacifistické idealizaci okinawské identity a nadpřirozené pomoci mimozemšťanů z Uranu selhává v kontaktu s přirozenou silou amerických základen. A nejen Ómidžův pacifismus, ale i Ójamův nacionalismus se nezdá být cestou kupředu. Jeho mýtus se při kontaktu s reálným císařem rozkládá. Snahy obou ideových vůdců končí jejich smrtí.

Povídka neukazuje možnost pozitivní změny ani na celospolečenské úrovni. Po zásahu na základně Kadena je vyhlášeno stanné právo, Ómidžova sekta se pod tlakem úřadů rozpadá a knižní rubrika, která tvoří texturu povídky, ohlašuje svůj konec. Lze tedy konstatovat, že podobně jako povídka *Zaříkávání duší* také *Okinawan book review* popírá možnost jednoduchého řešení problémů Okinawy nadpřirozenými prostředky a odhaluje faktickou bezmoc a absurditu pacifistické „léčivé“ okinawské spirituality.

[404] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 45.
[405] MEDORUMA, *Akai jaši no ha*, s. 183.

4. 2. 3. *Doprovázená stíny* – Nadpřirozeno jako oběť násilí

Bezmoc a konflikt mezi idealizujícím nadpřirozenem a brutálním přirozeným světem se znovu objevuje v povídce *Doprovázená stíny* (1999). Většina postav v této povídce nemá vlastní jména a je označována pouze svým vztahem k vypravěči. Absencí jména se vyznačuje i personalizovaný vypravěč, dívka, která má jako vnučka vesnické kněžky schopnosti komunikovat s duchy zemřelých, zejména obětí druhé světové války. Tato postava vypráví svůj životní příběh neznámému posluchači. Vypravěčka je jediná aleticky obohacená postava v tomto fikčním světě, a tudíž je jí na rozdíl od jiných postav nadpřirozená oblast přístupná. Jelikož ale zároveň skrze ni nadpřirozené události vnímá čtenář, není o jejich existenci pochyb a jsou plně ověřeny. Čtenáři tento fikční svět zpřístupňuje právě ona, a zasluhuje si proto podrobnější pozornost.

Hlavním definujícím rysem vypravěčky je její izolovanost od zbytku společnosti, způsobená právě jejími nadpřirozenými schopnostmi, čímž vzniká centrální opozice příběhu. Tuto opozici nelze chápat jen jako binární opozici fantastické mytologické Okinawy a mimetického Japonska, ale je vhodné ji chápat spíše jako opozici vypravěčky vůči celému jejímu okolí. Své izolaci musela čelit od narození. Poté, co se „narodila nohama napřed“,[406] ji její rodiče žijící v Naze, hlavním městě Okinawy, dají na výchovu k babičce, vesnické kněžce *kaminču,* a nikdy k nim tak nezíská bližší vztah. Právě způsob jejího příchodu na svět má být tím, co jí dává její nadpřirozené schopnosti. Jak říká její babička, „protože jsi se narodila způsobem, který ti dal velkou moc, tak vidíš věci, které jiní lidé nevidí“.[407] Její aletické obohacení ji zároveň zbavuje normálního kontaktu se společností. Žádný vztah nemá ani se svými čtyřmi sourozenci – starší bratry zmiňuje jenom jako ty, kteří ji „bili a pak plakala“, a „u mladších si ani moc nepamatuje, jak vypadají“.[408] Ve škole je šikanována, což vede k tomu, že do ní přestává chodit, čímž se od zbytku společnosti dále izoluje. Své dny tráví se svou babičkou a s ostatními starými kněžkami. Ty představují hlavní prostředek kontaktu se zbytkem světa. V dětství věnuje mnoho času

[406] MEDORUMA, Šun. *Umukadži tu čiriti* 面影と連れて. (Doprovázená stíny). Tokio: Kage šobó, 2013, s. 44.
[407] Ibid., s. 51.
[408] Ibid., s. 44.

sledování obřadů kněžek v posvátném háji *utaki*, který spolu s fíkovníkem *gadžimaru* tvoří ústřední body jejího světa.

Vypravěčka i její babička očekávají, že se stane další „dobrou *kaminču*“,[409] jejímž posláním bude zajišťovat komunikaci mezi předky, duchy nešťastně zemřelých, které vypravěčka potkává, a žijícími členy své komunity; tím, co Nelson nazývá *marebito*, bytostí, která dokáže čerpat energii z *Nirai kanai* pro své okolí.[410] Z tohoto důvodu je vypravěčka symbolem šance na další přetrvání okinawské tradice a spirituality. Smrt její babičky, poslední kněžky ve vesnici, ovšem zabraňuje tomu, aby sama byla vysvěcena jako nová kněžka. Proto se vypravěčka stává servírkou a náboženská tradice v *utaki* bez ohledu na nadpřirozené předurčení vypravěčky vymírá.

Její izolace je zdánlivě přerušena příchodem mladíka, který je jedinou osobou v jejím okolí, jež bere její schopnosti vážně a zajímá se o to, s kým to vlastně vypravěčka komunikuje. Vypravěčka dokonce pochybuje, jestli není stejně aleticky obohacený jako ona.[411] Vzniká mezi nimi romantický, i když zcela asexuální vztah. Později ale protagonistka zjišťuje, že mu celou dobu sloužila jako krytí k plánovanému útoku zápalnou lahví na císařského prince, který se účastní slavnostního otevření okinawské oceánografické výstavy, jejíž okolí spolu s mladíkem před otevřením navštíví. Tato scéna odkazuje na reálnou událost v roce 1975, takzvaný incident věže Himejuri,[412] památníku skupiny středoškolských studentek padlých za války, kde skupina radikálů napadla budoucího císaře Akihita. Zatímco ovšem v reálném světě byli pachatelé tohoto činu potrestáni pouze mírně a jejich okolí nebylo vystaveno pronásledování,[413] ve fikčním světě povídky je reakce státu vůči vypravěčce i mladíkovi výrazně ostřejší. Mladík utíká z vesnice a vypravěčka je zatčena policií, která ji podrobuje brutálnímu výslechu. Její naivně znějící popis incidentu, že se její milý „pokusil ublížit nějakému důležitému Jamaťanovi, kterému říkají *jeho veličenstvo císařský princ*, tak důležitému, že normální člověk na něj ani nemůže promluvit, a kvůli tomu budou zase Jamaťané diskriminovat Okinawany a kvůli nim budou

[409] Ibid., s. 52.
[410] NELSON, *Dancing with the Dead*, s. 153.
[411] MEDORUMA, *Umukadži tu čiriti*, s. 56.
[412] ひめゆりの塔事件 Himejuri no tó džiken.
[413] ARASAKI, *Okinawa gendaiši*, s. 135–136.

mít Okinawané hodně problémů“,[414] znovu ukazuje její izolovanost od většinové společnosti a její omezené chápání celé situace.

Vypravěčka před závěrem povídky umírá, když je ve vlastním domě brutálně znásilněna výtržníky. Její duše před smrtí naposledy uniká do háje *utaki,* kde se setkává s duší babičky i onoho mladíka, který se jí zjevuje jako oběšenec. Tato událost znovu ukazuje vítězství přirozeného násilí nad nadpřirozenem. Navíc podobně jako v *Zaříkávání duší* ani v povídce *Doprovázená stíny* není Okinawa vykreslena pouze jako oběť vnějšího násilí, ale její obyvatelé zde figurují také jako ti, kteří jiné Okinawany násilí podrobují. Smrt vypravěčky a její vyprávění posmrtných zážitků odhaluje pravou podstatu vyprávění jako posmrtného textu; textu, který Doležel označuje jako „výsledek fyzicky nemožného aktu – posmrtného psaní“.[415] Vypravěč nemůže vyprávět příběh v situaci, kdy je sám po smrti, bez toho, aby aletické podmínky světa takový akt umožňovaly. Ve fikčním světě této povídky je specifickým nastavením globálních aletických modalit, zahrnutím fantastických prvků, akt posmrtného psaní umožněn. Aleticky obohacení lidé jsou schopni s mrtvými lidmi komunikovat a vyslechnout tak jejich posmrtné vyprávění. Takovou postavou je i skutečný recipient vyprávění, jehož identita je odhalena v závěru povídky. Je jím zástupkyně další generace nadpřirozeně nadaných Okinawanek, tedy postava, které její aletické obohacení dovoluje komunikovat se zemřelými včetně vypravěčky. Ačkoli pravým recipientem vyprávění je tato dětská posluchačka, díky tomu, že čtenář, recipient textu v aktuálním světě, až do tohoto bodu o tomto druhém recipientovi nevěděl, může text číst tak, že se s touto postavou sám identifikuje, čímž je sám zahrnut do příběhu a vnímá závěrečné poselství vypravěčky jako adresované právě jemu.

Ve svém závěrečném poselství vypravěčka dětské posluchačce radí, aby „nedopadla jako [ona]“,[416] čímž odkazuje na neschopnost využít své nadpřirozené schopnosti k zachování tradice okinawské spirituality. Přítomnost mladé posluchačky dává naději, že existuje možnost vzkříšení této tradice, pokud se tato postava vyhne selháním své předchůdkyně. Zároveň finální sdělení funguje jako

[414] MEDORUMA, *Umukadži tu čiriti*, s. 66.
[415] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 161.
[416] MEDORUMA, *Umukadži tu čiriti*, s. 75.

konativní výzva čtenáři: nedělejte stejné chyby jako předchozí generace, které nedokázaly ochránit kulturní dědictví Okinawy. Organizujte se, buďte politicky aktivní, udržte okinawskou identitu naživu, neopakujte chyby svých předchůdců a můžete přispět k vytvoření nové, lepší Okinawy.

4. 2. 4. Bezmocné nadpřirozeno Medorumy Šuna

Tato podkapitola se soustředila na otázku, jak v tvorbě Medorumy Šuna fungují fantastické prvky a jak jsou používány k vyjádření složité společenské situace, v níž se Okinawa nachází. Fantastika je důležitou součástí Medorumovy tvorby a fantastické prvky přímo čerpají z okinawské tradice a mýtů. Toto propojení je obzvláště zřejmé u aleticky obohacených protagonistů. Jsou to osoby různými způsoby napojené na tradiční náboženství a jejich schopnosti vychází z tradičního vidění světa jako prostoupeného nadpřirozenými jevy, referenčního světa, který už není vlastní současným obyvatelům ostrova, který však představuje kotvu pevně je pojící s okinawskou identitou. Zároveň ovšem nadpřirozené prvky neslouží jen jako znamení kulturní příslušnosti k reálné Okinawě či jako odkazy na romantizující chápání jejích tradic, ale vypovídají i o politických otázkách, historických traumatech a sociálních problémech, kterým Okinawa stále čelí.

Tato kritická stránka Medorumova použití fantastických prvků se projevuje v jejich střetu s mocí přirozeného světa – ať už v podobě traumatu války, státní moci či násilí přítomného ve společnosti – kde nadpřirozené prvky setrvale selhávají. Nadpřirozeno tedy přes svou aletickou převahu nad přirozenou oblastí tuto oblast neovládá, jak by se dalo očekávat na základě Doleželovy koncepce mytologického světa, nýbrž je proti ní naopak bezmocné.

Medoruma nepoužívá okinawskou tradici a mytologické systémy, které z ní vycházejí, k její glorifikaci. Odmítá ji také jako možné východisko z problematické politicko-společenské situace, v níž se Okinawa nachází. Právě naopak, obrací se na čtenářovu znalost romantizující představy Okinawy jako spirituálního a magického místa léčení a mění ji v kritiku jí samotné tím, že ukazuje neproduktivnost tohoto pohledu na okinawskou identitu v reálném světě. Jeho příběhy díky tomu mají

velmi silný varovný a aktivistický náboj, stejně jako satirizující podtext. Trauma a násilí, kterému jsou Okinawané vystaveni, jsou reálné a spoléhání na zázrak problémy Okinawy nevyřeší. Čtenáři sami jsou dle Medorumy těmi, kdo musí najít řešení těchto problémů v našem světě.

4. 3. Fikční mytologie *Hry na současnost* Óeho Kenzaburóa

Zatímco v případě Medorumy byly zkoumanými díly povídky, Óeho *Hra na současnost* je dílo výrazně většího rozsahu. *Hra na současnost* je rozsáhlým epistolárním románem,[417] skládá se z šesti dlouhých dopisů (každý má v originále téměř sto stran), které vypravěč, muž jménem Cujuki, píše své sestře dvojčeti, Cujumi.[418] Text románu má představovat zápis „historie a mýtů našeho regionu“,[419] naplnění vypravěčova životního poslání svěřeného mu „otcem=knězem“,[420] ale textura knihy nemá mnoho společného s prostou historiografickou formou a jen zřídka se vyprávění týká výhradně samotné historie vesnice, nýbrž je jeho obsah mnohem rozmanitější. Už první dopis se dotýká tak rozličných témat, jako jsou vypravěčův akademický pobyt v Mexico City,[421] incestní vztah s jeho sestrou dvojčetem, výklad snů, epizody z jeho dětství, jeho účast na přípravě bombových útoků během studií, komentáře k událostem nedávných dějin či výklad textu japonské císařské kroniky *Kodžiki*.

Syžet románu je tudíž stěží možné popsat jako přímočaré podání historických událostí – právě naopak, vypravěč přerušuje jeden příběh druhým, klade vedle sebe protikladné symboly, různé

[417] Pro hlubší analýzu epistolární povahy románu viz WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 119.

[418] Vypravěčovo jméno a jméno jeho sestry je ovšem čtenáři vyjeveno až v dopise číslo pět (s. 428), do tohoto bodu zůstává bezejmenný, sám se označuje zájmenem *boku* 僕, jeho sestra je opakovaně oslovována pouze jako imóto 妹, mladší sestra.

[419] われわれの土地の神話と歴史.

[420] 父＝神主.

[421] Óe sám v roce 1976 přednášel dějiny poválečného japonského myšlení v Mexico City. Během tohoto pobytu nejen napsal *Zápisky náhradníka*, ale kontakt s místní uměleckou a literární obcí očividně ovlivnil i pozdější *Hru na současnost*. (SUGIJAMA, Wakana. „‚Enanteodoromí' šita ‚kjúseišu wa šitagatte hikari wo motarasu hito na no de aru'“: „Pinči ranná čóšo“ kósacu 「『相互反転（エナンテオドロミー）』した『救世主は従って光をもたらす人なのである』」：『ピンチランナー調書』考察. („‚Enantiodoromický' ‚spasitel je totiž takto člověk přinášející světlo'“: Úvaha o „Zápiscích náhradníka“). *Nihon bungaku kenkjú* 56, 2017, s. 74) Tento fakt je jedním z důvodů, proč je možné vypravěče tohoto románu opět chápat jako mezisvětový protějšek autora, což je motiv Óem často používaný.

historické epizody opakuje v několika navzájem si odporujících verzích,[422] zpochybňuje vlastní slova a mystifikuje svého čtenáře. Historie a mytologie regionu, který vypravěč ezotericky nazývá „vesnice=stát=mikrokosmos“,[423] ale jehož oficiální jméno je „Awadži“,[424] není přímočarou linkou, nýbrž hadem, jehož tělo je na stránkách románu zauzlováno tak, že pro čtenáře není snadným úkolem ho rozplést.

Pokud se pokusíme tento komplikovaný syžet rozklíčovat a najít v něm lineární fabuli, objevíme v textu románu dvě společně postupující hlavní linie: První linie popisuje to, jak vypravěč v průběhu psaní dopisů prochází pobytem v Mexiku, spolupracuje s divadelníkem pocházejícím z jeho vesnice a na začátku šestého dopisu se dovídá o smrti svého otce a pomalém zániku rodné vesnice. Tuto cestu zároveň provází pochyby o jeho roli kronikáře vesnice, vzpomínky na incestní vztah se sestrou (tyto dvě linie se spojují v části prvního dopisu s titulem „Část prvního dopisu vymazaná před odesláním“,[425] kde vypravěč mluví o tom, jak se pokusil svou sestru znásilnit, aby je oba porušením tabu incestu osvobodil od rolí kronikáře a šamanky *miko*[426] Ničitele, které jim byly přisouzeny jejich otcem) a neustálá snaha potvrdit nebo vyvrátit faktickou správnost zpráv o znovuzrození Ničitele. K této nadpřirozené události mělo dojít krátce před časem vyprávění. Ničitel se za tu dobu údajně zvětšil „z věci velikosti houby […] na věc velikosti psa“.[427]

[422] Například u příběhu vypravěčovy sestry se v průběhu celého románu čtenáři nabízí tři možnosti, co se týče jejího ontologického statusu v době vyprávění, dvě přirozené a jedna nadpřirozená: 1. sestra trpěla zhoubnou rakovinou a před nějakou dobou spáchala sebevraždu skokem do moře z paluby trajektu, je tedy nyní již po smrti, a existence Ničitele není nic jiného než přelud; 2. sestra sice spáchala sebevraždu, ale díky Ničiteli vstala zázračně z mrtvých a nyní se stará o regenerujícího se Ničitele; 3. rakovinou nikdy netrpěla, byla to pouze zástěrka, aby unikla před agenty CIA, kteří ji hledali kvůli jejímu milostnému vztahu s americkým prezidentem. Její smrt byla pouze fingovaná, následně se stala matkou Ničitele a nyní se o něj stará. Podání událostí si tedy významně odporuje nejen obsahem, ale i aletickými podmínkami nutnými k tomu, aby se tyto události mohly odehrát.

[423] 村＝国家＝小宇宙 mura=kokka=šóučú.

[424] 吾和地 je forma zápisu, která se vyskytuje nejčastěji a která má být japonským státem uznávaná jako oficiální, ale v textu knihy existuje i několik dalších forem. Problematice jména se podrobněji věnuji níže.

[425] ÓE, Kenzaburó. *Dódžidai gému* 同時代ゲーム. (Hra na současnost). Tokio: Šinčóša, 1984, s. 98.

[426] Šamanky miko 巫女 jsou mladé dívky sloužící v šintoistických svatyních, kde mají sloužit jako média božstev a jako tanečnice posvátných tanců. V dnešní době je jejich role rekontextualizována dál od původní funkce šamanky a jejich nejvýraznější činností je prodej amuletů a upomínkových předmětů svatyně.

[427] Ibid., s. 135.

V druhé linii románu jeho vyprávění postupně prochází historii rodné vesnice od jejího založení až po současnost, kdy se blíží její zánik. Tato druhá linie, vypravěčovo podání historie a mýtů vesnice, je neustále prokládaná vzpomínkami na konec druhé světové války a dětství ve vesnici. Vzpomínky se zároveň stávají vysvětlením a důvodem pro editaci mytických a historických příběhů. Tou vzniká několik verzí každé události. Události těchto příběhů nejdříve zahrnují děje z dob zakladatelů vesnice: její založení uprchlými samuraji na „lodi bláznů“,[428] zničení skály, která blokovala vchod do údolí, jejich vůdcem, Ničitelem, následný padesátidenní déšť, proměnu zakladatelů vesnice v nestárnoucí obry. Po stoletém období rozvoje vesnice, dochází k zabití Ničitele vesničany, na což navazuje „veliký hluk“[429] nutící obyvatele vesnice opustit svá obydlí a přetrhat rodinné vazby. Po tomto jevu následuje diktatura Ničitelovy manželky Ošikome, pád jejího diktátorského „hnutí obnovy“[430] a návrat Ničitele jako božstva chránícího vesnici. V třetím dopise vypravěč postupuje vpřed v čase do „éry svobody“,[431] kdy vesnice fungovala mimo moc japonského státu, popisuje její zbohatnutí díky obchodu s vnějším světem a konec její nezávislosti na začátku období Meidži spojený s trojicí povstání a osobou buřiče Kameie Meisukeho, „božstva temnoty“,[432] který měl být jednou z inkarnací Ničitele.[433] Takto je vesnice integrována do moderního japonského státu a zároveň se v ní zavádí systém dvojitých matrik, kdy každý z vesničanů sdílel svůj záznam v matrice s někým dalším, takže polovina obyvatel vesnice stále žila nezávisle na státní moci.

Celý čtvrtý dopis je věnovaný konci systému dvojitých matrik a padesátidenní válce, která se měla odehrát těsně před začátkem japonsko-čínské války v roce 1937. V této válce se vesničané vedení ve snech Ničitelem střetli s jednotkami japonské armády, kterým velel Bezejmenný kapitán. Válka končí porážkou vesničanů, kteří byli donuceni ke kapitulaci hrozbou destrukce lesa obklopujícího vesnici.

[428] 阿呆船（ナーレン・シーフ） náren šífu. Ibid., s. 34.
[429] Ibid., s. 153.
[430] 復古運動 Fukko undó. Ibid., s. 164.
[431] 自由時代 Džijú džidai. Ibid., s. 229.
[432] Ibid., s. 220.
[433] Ibid., s. 293.

Bezejmenný kapitán rovněž nařizuje popravu těch vesničanů, kteří nebyli zaznamenáni ve vesnické matrice.

Pátý dopis je věnovaný životu rodiny vypravěče od jeho narození až po dobu vyprávění. Vypráví příběhy svých čtyř sourozenců, od nejstaršího, Cujukazua, který se nikdy nevzpamatoval z psychického zhroucení během druhé světové války, až po nejmladšího, baseballisty Cujutomeho. Každý z nich se svým vlastním zvláštním způsobem snaží dokázat samostatnost vesnice na zbytku Japonska. Cujukazu svým osamělým útokem na císařský palác, Cujutome náboženským rituálem během baseballového zápasu, Cujumi projevem při návštěvě Bílého domu. Nedosahují však žádných úspěchů.

V posledním dopise se obě linie vyprávění spojují: vypravěč se dozvídá o smrti svého otce ve vylidněné vesnici a dostává zpátky své již odeslané dopisy. I když si uvědomuje zbytečnost svého počínání, jelikož ví, že „ho nemá [sestře] jak odeslat“,[434] píše jí ještě poslední dopis, v němž vypráví mystickou zkušenost, kterou zažil v lese obklopujícím vesnici poté, když byla vojáky během druhé světové války zatčena dvojce astronomů jménem Apodží a Peridží,[435] kteří ve vesnici žili. Důvodem jejich zatčení bylo to, že se veřejně postavili proti řediteli místní školy, který vyžadoval pravidelné vzdávání úcty císaři. Vypravěč se poté vydal do lesa, aby znovu našel a spojil dohromady tělo Ničitele, čímž by umožnil jeho znovuzrození. Při toulkách lesem se mu „zjevují vize“,[436] kdy na různých místech v podrostu za „bariérou rostlin v prostoru připomínajícím skleněnou kouli“[437] pozoruje jednu po druhé všechny události historie vesnice, o nichž román vypráví, včetně těch, které se v té době ještě neudály, ale nakonec všechny došly naplnění. Právě tyto vize jsou bodem, na nějž odkazuje název románu, protože v nich vypravěč mohl „jako by to byla hra“[438] „existovat současně“[439] se všemi postavami celé historie vesnice.

[434] Ibid., s. 504.
[435] アポ爺 a ペリ爺. Jejich jména se na jednu stranu odkazují na apogeum a perigeum, na druhou stranu obsahují znak 爺 označující starého muže, či zde spíše dědečka.
[436] Ibid., s. 577.
[437] Ibid.
[438] Ibid., s. 585.
[439] Ibid.

Posledním obrazem, který mu je v hlubinách lesa zjeven, je obraz jeho sestry tak, jak by měla vypadat v čase vyprávění, s Ničitelem sedícím po boku:

> Sestro má, já jsem totiž tam v tom prostoru jasném jako skleněná koule, obklopeném stromy a liánami viděl jednu zásadní věc. Tam vevnitř, sestro má, jsem viděl tebe, jak jsi dospěla v mladou ženu. Kromě tvého ochlupení, tak krásného, že vypadalo, jako by hořelo plamenem, zdobícího tvůj podbřišek, celé tvé nahé tělo zářilo máslovou barvou a po tvém boku tě doprovázela, vzkříšená a obnovená, věc velikosti psa.[440]

Tímto obrazem celý román končí.

Je zjevné, že takovéto zjednodušené lineární schéma nám může poskytnout pouze omezený vhled do komplexní textury *Hry na současnost*, ačkoli čtenáři neznalému díla nabízí alespoň základní porozumění jeho příběhu a struktuře světa. K lepšímu pochopení této struktury, a také rozložení a funkce fantastických prvků v ní, je ale nutné provést její hlubší analýzu, zejména co se týče jejího rozložení v dimenzích prostoru a času, stejně jako povahy Ničitele samotného, který představuje centrální spojující prvek mýtu vesnice.

Složitost struktury fikčního světa románu se projevuje i na jazykově-textové stránce románu, tedy dle Doležela na jeho intenzionální funkci. Mystifikaci čtenáře napomáhá silně poetický jazyk, kterým je příběh vyprávěn. Například Michiko Niikuni Wilsonová upozorňuje na roli, jakou v poetičnosti textu hraje pro japonštinu neobvyklý slovosled, kdy Óe ukončuje věty podstatným jménem.[441] Nejde však o jediný jazykový prostředek tohoto typu. Vyprávění obsahuje také dialogy v místním nářečí, a co je možná nejvýraznější, téměř všechny postavy a důležitá místa v historii vesnice mají přiřazené neustále se opakující poetické označení: kromě fráze „vesnice=stát=mikrokosmos“[442] označujícího

[440] Ibid., s. 586.
[441] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 142.
[442] 村＝国家＝小宇宙. ÓE, *Dódžidai gému*, s. 59.

celou vesnici a označení vypravěčova otce jako „otce=kněze“[443] je například skála, kterou Ničitel odpálí náloží střelného prachu, čímž umožní zakladatelům vesnice vstup do údolí, vždy označována jako „velký balvan, či snad černá masa ztvrdlé země“,[444] vypravěč sám sebe pojmenovává jako „toho, kdo píše dějiny a mýtus našeho regionu“,[445] postavu mladého divadelníka zase jako „jedno z posledních dětí tohoto regionu“, [446] svoje dětství popisuje konzistentně jako „spartánskou výchovu otcem=knězem“[447] a tak dále. Slovo Ničitel je pak psáno výhradně tučným písmem. Tato poetičnost není samoúčelná, ale vede čtenáře k tomu, aby dané prvky vnímal jako hlubší symboly, nikoli jako prostá označení.

Snaha přivést čtenáře k alegorickému vnímání prvků fikčního světa se jinou formou projevuje také v tom, že vypravěč pro zápis jména vesnice=státu=mikrokosmu užívá čínské znaky.[448] Oficiální jméno vesnice je „Awadži“ a možnost různých zápisů, které Óe explicitně formuluje jako hru s významy, vybízí čtenáře k jeho interpretaci. Jeho oficiální zápis 吾和地 (což se dá interpretovat jako „Země našeho Japonska“) je možné vyložit jako formulování vztahu opozice, v níž stojí vesnice oproti zbytku Japonska. Hra se znaky tím ovšem zdaleka nekončí:

> I 吾和地 byly znaky volené tak, aby zakryly jeho skutečné jméno před cizinci. Avšak snad aby si to vynahradili, jak mě během mé spartánské výchovy učil otec=kněz, lidé našeho regionu přisoudili „Awadži“ mnoho způsobů zápisu znaky. Zápisů „Awadži“ bylo již od dob zakladatelů vesnice=státu=mikrokosmu neuvěřitelně mnoho a lidé to jméno zapisovali v takových podivných kombinacích, že se dokonce zdá, že to pro ně bylo hrou. 泡志 (Vůle pěny). 粟爺 (Stařec béru[449]). 暗鷲

[443] 父=神主. Ibid., s. 55.

[444] 大岩塊、あるいは黒く硬い土の塊. Ibid., s. 35.

[445] われわれの土地の神話と歴史を書く者. Ibid., s. 292.

[446] この土地の最後の子供らのひとり. Ibid., s. 228.

[447] 父＝神主のスパルタ教育. Ibid., s. 172.

[448] Právě v zápisu čínskými znaky se jméno vesnice liší od stejnojmenného ostrova ležícího mezi Šikoku a Honšú, který měl být dle Kodžiki prvním ostrovem, který se zrodil z božstev Izanagiho a Izanami. Je zřejmé, že název vesnice vyjadřuje její spojení s japonskou mytologií.

[449] Druh obilniny.

(Temný orel). 安端 (Okraj míru). 安破紙 (Mír ničení papíru). 泡血 (Zpěněná krev). 不会 (Nepotkat se). 不媾 (Nebýt intimní). 吾破志 (Naše vůle ničit)…[450]

Mnohým z těchto jmen se vypravěč dále nevěnuje, některými se však nadále zabývá. Jde o 不会, 不媾 a 吾恥. Tyto zápisy se ovšem nevztahují ani tolik k širší konstrukci mýtu vesnice stojícího v opozici vůči japonskému centru, jako k incestnímu vztahu mezi vypravěčem a jeho sestrou. 不会 (Nesetkat se) tematizuje prostorové oddělení vypravěče a jeho sestry – oba se od chvíle, kdy vypravěč začne psát první dopis, až do konce románu, vůbec nesetkají – 不媾 (Nebýt intimní) tematizuje nemožnou povahu jeho incestní touhy hraničící s posedlostí, jeho neschopnost vytrhnout sebe a svou sestru „z tvého osudu stát se miko **Ničitele** a mne z osudu toho, kdo píše dějiny a mýty našeho kraje“[451] pomocí incestního znásilnění. 吾恥 (Naše hanba) pak znovu tematizuje tento nedokonaný incestní vztah a spojuje jej s mýtem obsaženým v národní kronice Kodžiki o vzniku Japonska jako výsledku incestního vztahu mezi božstvy Izanagim a Izanami – ve zřejmé paralele ke vztahu vypravěče a jeho dvojčete. Onou hanbou pak má být postižené dítě – Hiruko, výsledek „abnormálního porodu“,[452] kterému vypravěč věnuje prostor v prvním dopise, a první potomek dvojice božstev, kterého po narození poslali ve slaměné loďce po proudu řeky. Zakladatelé vesnice, svým statusem vyvrhelů podobní postiženému dítěti, pak představují symbolickou subverzi tohoto mytologického obrazu – jejich loď je tažena naopak proti proudu, dokud nedorazí do svého „Nového světa“[453] vesnice (jež je takto symbolicky spojena s kolonizací Ameriky, a tedy i Mexika, odkud vypravěč píše svůj první dopis).

Komplexnost tohoto románu ve všech těchto ohledech není samoúčelná. Óe ji využívá ke konstrukci světa rozděleného v prostoru a čase na několik oblastí s různými aletickými omezeními a

[450] Ibid., s. 55.
[451] Ibid., s. 108.
[452] Ibid., s. 44.
[453] Ibid., s. 120.

mírou ověření. Fantastické prvky Óeho mýtu se můžou vyskytovat pouze v některých z nich. Vypravěč vůči nadpřirozeným událostem mýtu a historie vesnice zaujímá různé postoje. Někdy jim slepě věří, jindy je zpochybňuje a pokouší se objektivně ověřit jejich pravdivost a uskutečnitelnost v rámci fikčního světa. Jindy se tyto prvky vyskytují ve vzájemně si odporujících verzích a čtenář je nucen se s tímto rozporem vyrovnat. Tato fakta nás vedou k otázkám funkce fantastických prvků a mytologických struktur v procesu konstrukce fikční identity vesničanů, kterou Óe klade proti centrální identitě japonského státu. Pro vysvětlení vztahu mezi mýtem, fantastickými prvky a identitou Óeho fikční vesnice se zaměřím na to, jak rozdělení tohoto světa na různé aleticky odlišné oblasti v prostoru a času umožňuje konstruovat opozici mezi fantastickou vesnicí a přirozeným Japonskem. Dále se zaměřím také na samotnou postavu Ničitele, nejvýraznější nadpřirozenou postavu v románu. Tato postava mladistvého rebela a nesmrtelného vtěleného božstva[454] podobně jako osoba císaře u japonského císařského mýtu, vůči němuž se Óe staví do opozice, stojí v centru mýtu a identity vesnice. Proto je pochopení povahy Ničitele – měnící se s každou jeho smrtí a vzkříšením – pro vysvětlení toho, jak fantastika slouží jako nástroj konstrukce této periferní identity, klíčové.

4. 3. 1. Vesnice hluboko v lesích – Prostorová dispozice mytologického toposu

Hlavním dějištěm *Hry na současnost* je vesnice ukrytá hluboko v horách Šikoku. Tento typ toposu je snad nejčastěji se vyskytující dějiště Óeho děl a slouží nejen jako fikcionalizace Óeho rodné vesnice Óse (se všemi implikacemi, které proces fikcionalizace přináší, včetně změny jména tohoto sídla), ale také jako místo, jehož jednotlivé elementy tvoří systém symbolických prvků, které slouží jako prostředek k vyjádření významu díla. Vesnice=stát=mikrokosmos *Hry na současnost* se zároveň dá chápat jako destilace mnoha podobných toposů vyskytujících se v různých Óeho dílech. Jako své mezisvětové protějšky mají tyto vesnice mnoho společných prvků, ale zároveň se vždy navzájem odlišují modifikací určitých dílčích elementů, které jsou v díle tematizovány. Na druhou stranu se jejich

[454] 現人神 arahitogami.

základní struktura vlastně neustále opakuje. Michiko Niikuni Wilsonová vztahy mezi těmito toposy popisuje v kontextu jiného Óeho často opakovaného motivu, postiženého dítěte, jako „syntagmatické kombinatorní vztahy, které odhalují paradigmatickou povahu“[455] opakovaných prvků. Syntagmatické spojení těchto tematizovaných prvků utváří paradigma symbolického systému specifického pro dané dílo. I bez přílišné snahy vnucovat jednotlivým prvkům tohoto systému konkrétní významy je zjevné, že pohled na celkovou strukturu tohoto toposu a pozici nadpřirozených prvků v něm je pro interpretaci *Hry na současnost* stěžejní.

Wašija Midori ve své analýze tohoto symbolického systému každému prvku připisuje skrytý kosmický význam a píše o vesnici jako o „dějišti mýtu“,[456] jako o místu, kde stará moc přírody stále vládne okolním lesům, v nichž místní mýtus nadále přežívá. Toto místo tvoří hranici mezi „tímto světem a zásvětím, civilizací a divočinou, řádem a chaosem“.[457] Michael Weber pak na téma mytologické povahy vesnice v různých Óeho dílech poznamenává, že „[vesnici] lze přirovnat k Utopii, ‚existující‘ vprostřed mytologického času a prostoru“.[458] I Susan Napierová o vesnici ve *Hře* mluví jako o „Utopii“,[459] spojuje ji ale zároveň s vesnicí z Óeho ranného díla *Chov*. Utopická povaha vesnice však podle ní neznamená, že by se jednalo o ideální uspořádání společnosti. Tato venkovská utopie dle ní není vykreslována v čistě pozitivním světle, nýbrž je „násilná, primitivní a anarchická“.[460] Vesnice je pak dle Michiko Niikuni Wilsonové „liminálním“[461] prostorem, komunitou zrozenou z vyhnanců, „zapadlou do mezer ve společenských strukturách, jeho obyvatelé jsou pro vnější svět neviditelní“.[462] Je to tedy místo rozkročené mezi tímto světem a zásvětím, spojující svobodu a násilí, přírodu a živočišnost. Právě síla přírody, aspoň v době vypravěčova dětství, obyvatelům vesnice umožňovala spojení

[455] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 84.
[456] WAŠIJA, Óe Kenzaburó „Dódžidai gému“ kenkjú, s. 92.
[457] Ibid., s. 95.
[458] WEBER, Michael. *Logos a topos – tíha obraznosti v tvorbě Kenzaburóa Óeho*. In: SCHNEIDER, Jan a KRAUSOVÁ, Lenka (ed.): *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk, sborník příspěvků z mezinárodního sympozia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 141.
[459] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 157.
[460] Ibid., s. 159.
[461] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 106.
[462] Ibid., s. 108.

s nadpřirozenem a transcendentální „magií řeky na jedné straně a magií lesa na straně druhé“.[463] Tato komunita, jejíž chaotická povaha znovu evokuje Óeho inspiraci Bachtinovou teorií karnevalu, stojí svým odporem k moci a řádu v opozici k vnější japonské společnosti a jejím pravidlům. Pokud ji máme chápat jako utopii, pak se tato utopičnost vztahuje k „absurdní, nemyslitelné ideji malé vesnice na Šikoku, která volá po politické nezávislosti“,[464] nikoli ovšem k tomu, že by tento druh organizace lidského společenství měl být vzorem pro uspořádání skutečných komunit. Je místem, které v aktuálním světě nemůže existovat, nejen kvůli svým uvolněnějším aletickým omezením. Je to místo napsané tak, aby jeho podoba, geografie údolí a aletická omezení vládnoucí v údolí a okolním světě vyjadřovaly jeho společenskou liminalitu, pozici mezi přirozenou civilizací a nadpřirozenou divočinou.

Geografie údolí se dá popsat následovně: Vesnice se nachází mezi horami vnitrozemí ostrova Šikoku. Jejím středem protéká bezejmenná řeka, která údolí opouští na zúženém místě, jemuž místní říkali „Krk“. Zde stávala skála, která zakladatelům vesnice vedeným Ničitelem zabraňovala ve vstupu do údolí a „Krk“ samotný byl těsně před narozením vypravěče rozšířen vojáky Japonského císařství. Tento geografický prvek tvoří přirozenou hranici mezi světem údolí a okolním světem a vojáci tuto bariéru zničili. Svým tvarem má údolí připomínat „džbán“[465] či „urnu“,[466] což byl prý název, který mu přisoudili v období Edo obyvatelé vnějšího světa, kteří vesnici vnímali jako „metaforu podsvětí“.[467] Michiko Niikuni Wilsonová pak tento tvar, džbán s úzkým a na konci se rozšiřujícím hrdlem, spojuje se starověkými japonskými hrobkami kofun.[468] Vypravěč v tomto kontextu explicitně popisuje pohled vnějšího světa na vesnici jako na „odporně působící místo“,[469] spojené se zápachem a smrtí, které se díky této asociaci stalo ideálním prostorem pro založení této izolované komunity.[470]

[463] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 239.
[464] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 108.
[465] 甕 kame. ÓE, *Dódžidai gému*, s. 253.
[466] 甕棺 kamekan. Ibid., s. 255.
[467] Ibid., s. 277.
[468] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 117.
[469] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 255.
[470] Ibid., s. 254–256.

Ze všech stran je vesnice obklopená neprostupným pralesem, který byl v „éře svobody“ díky výrobě rostlinného vosku[471] zdrojem jejího bohatství. Hranici mezi divokým lesem a vesnicí samotnou tvoří „Cesta mrtvých“,[472] vydlážděný pás vedoucí okolo celé vesnice. Když se vypravěč setkává s ruinami mexických pyramid, tak k této cestě pyramidy přirovnává: „Jediná taková dlouho přetrvávající pamětihodnost v našem kraji, která se dá [k pyramidě] přirovnat, je pouze ‚Cesta mrtvých‘“.[473] Jedná se tedy o starodávnou a posvátnou památku, ale zároveň se tato cesta táhne okolo vesnice zcela bez cíle. Před touto cestou se nachází „jámy“, v nichž prý sídlili první obyvatelé vesnice a které za války působily jako nikdy nevyužité protiletadlové kryty. V jedné z nich byla po konci své autokracie uvězněna obryně Ošikome, manželka Ničitele, a v jiné údajně nalezla nedlouho před časem vyprávění vypravěčova sestra Ničitele, který zde „hibernoval seschlý jako houba“.[474] Nedaleko Cesty mrtvých se nalézá také další místo spojené s Ničitelem – skála, která mu měla sloužit jako stůl, topol, v čase vyprávění již pokácený, který tento obr měl používat při svém každodenní rozcvičce, a jeho zahrada jedovatých a léčivých bylin.

Lze také vysledovat určitou vertikální strukturu geografie vesnice. Na nejnižším místě údolí protéká řeka, na jejímž břehu stojí vypravěčův rodný dům, který byl „během dešťů zaplavován špinavou vodou [řeky]“.[475] O něco výše se nachází vlastní vesnice včetně velkého skladiště vosku, působícího jako centrální bod, kde v dávných časech měl dle vypravěče sídlit Ničitel, což vysvětluje velikost stavby.[476] Na nejvyšším bodě údolí nad vesnicí se poblíž Cesty mrtvých nachází svatyně Mišima,[477] v době války reprezentující uctívání sluneční bohyně Amaterasu a císařský kult (tedy

[471] 木蝋. Lojovitá substance vyráběná z plodů hazenoki 黄櫨, jedovatce voskového (toxicodendron succedaneum). Známá též pod názvem „japonský vosk“. Šikoku je výrobou této substance obzvláště proslavené.
[472] 死者の道 šiša no miči. Ibid., s. 17.
[473] Ibid.
[474] Ibid., s. 133.
[475] Ibid., s. 294.
[476] Ibid., s. 206.
[477] Napierová jméno této svatyně označuje jako zřejmý odkaz na spisovatele Mišimu Jukia, (NAPIER, *Escape from Wasteland*, s. 219) jehož názory o důležitosti obnovy císařského kultu jsem již zmiňoval v předchozí kapitole. Na jeho smrt Óe v několika dílech přímo reagoval a toto jméno by mohlo být jednou z takových reakcí. Na druhou stranu je třeba poznamenat, že v Óeho rodné vesnici se svatyně jménem Mišima – 三島大明神 – opravdu nachází. Tento fakt jen blíže ukazuje, jak prostupná je hranice mezi aktuálním a fikčním světem a do jak vysoké míry charakter Óeho románu vybízí jeho čtenáře k alegorickému čtení takovýchto prvků.

dominanci „světla“ Japonska nad „podsvětím“ a „temnotou“ vesnice), a její kancelář, výslovně označovaná za „nejvýše položenou budovu v údolí“, [478] kde vypravěčův otec schraňoval pamětihodnosti týkající se historie vesnice a připravoval svého syna na sepisování její historie a mýtů. Výše se nachází už jen Cesta mrtvých a za ní neprostupný prales.

Cesta mrtvých ve fikčním světě funguje jako hranice světa lidí. Za ní už začíná svět pralesa vesnici obklopující. Les samotný je místem, které neobývají jenom přirozené bytosti – například horští psi,[479] snad potomci vymřelých japonských vlků, kteří v jedné z epizod pokousaly sestru vypravěče do přirození, nýbrž také bytosti nadpřirozené, jako například mimozemské „Tajemství“.[480]

Tato amorfní bytost, dle obrázkové knížky, kterou napsala dvojce astronomů Peridží a Apodží,[481] do něj před mnoha lety „dorazila z jiného nebeského tělesa“.[482] Původně mělo podobu „*něčeho* lesknoucího se jako pavoučí síť“,[483] ale pod vlivem lidských slov svou podobu měnilo „jako voda“.[484] Nakonec, předtím, než se vrátilo na svoji domovskou planetu, Tajemství zaujalo podobu, která symbolizovala jeho chápání lidského jazyka a lidstva jako celku:

> S tím, jak přijímalo informace z jednotlivých slov, se Tajemství, které se postupně měnilo z *něčeho* beztvarého na *něco* mající tvar, těsně před svým odletem změnilo v průhlednou masu srdcovitého tvaru. A jak my děti, tak dvojčata, která byla experty na hvězdnou dynamiku, jsme chápali, co ten tvar má lidem sdělovat. Byla to totiž jediná obří slza…[485]

[478] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 541.
[479] ヤマイヌ jamainu.
[480] フシギ fušigi, toto slovo, obvykle zapisované jako 不思議 označuje něco nepochopitelného, podivného či tajemného. Je také v názvu pozdějšího Óeho románu *M/T a příběh Tajemství lesa* M／T と森のフシギの物語, kde se tato mimozemská bytost znovu objevuje.
[481] Ibid., s. 71–72.
[482] Ibid., s. 72.
[483] Ibid.
[484] Ibid.
[485] Ibid., s.73.

Tento mimozemský návštěvník, ať už se snad v lese v čase vyprávění již nevyskytuje, pokud přijmeme verzi jeho příběhu z prvního dopisu, či snad v něm stále pobývá, jak se zdá z dopisu šestého, není jedinou nadpřirozenou bytostí sídlící v lese. V lese stále přebývají také nesmrtelné děti, které během padesátidenní války společně s japonskými vojáky uvízly v labyrintu, jejž samy vytvořily. V tomto labyrintu pro děti neplyne čas. Les má být také prostoupený rozptýlenými kousky Ničitelova těla, které se v šestém dopise, v době svého dětství, vypravěč pokusí shromáždit, aby vyvolal jeho znovuzrození. Les je magickým prostorem, který obývají bytosti, jež nejsou součástí každodenního světa a kde se mohou stát věci, které v jiných částech světa románu nejsou možné. Je to právě zde, kde ve finální části románu vypravěč zažije zjevení událostí minulých i budoucích – vlastně jedinou nezpochybnitelně nadpřirozenou událost, kterou vypravěč vidí na vlastní oči, nikoli jako lidový příběh, který vypravěč předává dál, či jeho vlastní rekonstrukci (či snad konstrukci) událostí minulých, nýbrž jako nezprostředkovaný osobní zážitek. Tato vize má tedy ze všech nadpřirozených událostí v románu nejvyšší míru ověření.

Je zřejmé, že topos údolí se skládá ze dvou aleticky odlišných oblastí, je dvoudomým mytologickým světem, kde vesnice samotná představuje oblast obývanou lidmi, zatímco okolní prales, mezi jehož obyvatele patří bytosti aleticky obohacené, je oblastí nadpřirozenou. Také je zde jasný rozdíl mezi prostorem vesnice a okolním světem Japonska – vesnice je přechodným, liminálním prostorem mezi nadpřirozeným lesem a přirozeným vnějším světem. Mezi její obyvatele totiž v minulosti patřily bytosti pokud ne rovnou nadpřirozené, tak aleticky hybridní a bizarní,[486] ať už mezi zakladateli proměněnými v obry – Ničitel, jeho manželka Ošikome či odpadlík Širime s okem mezi hýžděmi, tak i v historicky bližší době – lidé jako „Soustružník“,[487] kterého vypravěč považuje za robotického mimozemšťana, či „Člověk sestupující ze stromu“,[488] místní podivín a poustevník, jehož nohy se dlouhá léta předtím, než ho zabili japonští vojáci, nedotkly země, jelikož chodil po rukou. Vesnice samotná

[486] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 187.
[487] ダライ版.
[488] 木から降りん人. ÓE, *Dódžidai gému*, s. 324.

zůstává ovšem od lesa aleticky odlišná – oproti Doleželově dvojdomé struktuře představuje třetí, přechodnou oblast (která se dá do jisté míry klasifikovat jako hybridní, jelikož umožňuje koexistenci bytostí patřících do obou oblastí).[489] Tato hybridita vesnice ovšem není trvalá, své nadpřirozené prvky časem, s rozvojem lidské komunity ve vesnici a propojováním s vnějším světem pomalu ztrácí a zůstávají pouze prvky bizarní. Nadpřirozené prvky navíc bývají závislé na magické moci lesa – například Ničitel s tím, jak se mění z mladého vzpurného samuraje na legendárního obra, se postupně odcizuje od lidstva, a naopak se spojuje s lesem. V tomto procesu přestává komunikovat s lidmi a sám komunikuje pouze „jazykem, kterým udržoval kontakt s celým údolím, jemuž by se mělo říkat jazyk údolí nebo snad jazyk lesa“,[490] kterému lidé nerozumí. Nakonec s tím, jak je zavražděn vesničany, stejně jako ostatní zakladatelé před ním opouští prostor vyhrazený lidem. K tomu dochází, když je jeho tělo rituálně pozřeno vesničany, „aby se již podruhé nemohl znovuzrodit“.[491] Celé údolí zároveň stojí v opozici vůči vnějšímu světu, který je přísně přirozený. Svět ležící za úzkým Krkem údolí má aletickou modalitu realistního světa. Nadpřirozeno mizí z vesnice společně s tím, jak je ukončena její izolace během „éry svobody“. Začleňování vesnice do japonského státu je spojené se zánikem nadpřirozena v ní.

Aletická dualita vesnice a lesa evokuje další dualitu, a to dualitu posvátného prostoru lesa a všedního prostoru vesnice samotné. V Eliadeho teorii mýtu je myšlenka sakrálního prostoru spojená s „posvátnou horou“ ve „středu světa“.[492] Zde má Óeho svět odlišnou strukturu od Eliadeho schématu: ačkoli se posvátný prostor lesa nachází na vertikální ose nad světským prostorem údolí, neleží ve středu, nýbrž celý systém obklopuje. Prostorové rozložení mezi středem a okrajem je na této úrovni obráceno naruby. Stejně tak cesta, která má umožňovat přístup k sakrálnímu „pupku země“,[493] sice nachází svou obdobu v Cestě mrtvých, ale tato cesta nevede do středu světa, k sídlu bohů, nýbrž v kruhu odnikud nikam – i když i tak v jedné z verzí příběhu o zmizení zakladatelů vesnice po této cestě zakladatelé

[489] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 188.
[490] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 184.
[491] Ibid., s. 194.
[492] ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu.* Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 15.
[493] Ibid., s. 16.

odešli pryč ze světa lidí: „jejich obří těla se začala rychle zmenšovat, […] rozřeďovala se, jejich siluety se začaly rozostřovat […] až zmizeli v povětří.“[494] Takto jim cesta posloužila jako „vzletová dráha, která umožnila jim, zakladatelům neschopným zemřít přirozeně, dojít poklidné smrti“.[495] Fakt, že při své výpravě do hlubin lesa v posledním dopisu musí vypravěč k tomu, aby ji překročil, vykonat bizarní rituál s odkazy na klasickou literaturu, jenom dál dokazuje význačnost této dominanty:

> Když to vypadalo, že spadnu na zem, sklonil jsem se dopředu, obě paže natáhl do temnoty lesa a svůj načerveno nabarvený holý zadek vystavil měsíčnímu svitu. A pak, sestro má, jsem podoben ptáku v letu ze sebe vypudil vodnaté výkaly. Jako trumpeta, která vycházela z rozkroků lidí trpících průjmem v „Zápiscích o hladových duších“, mé výkaly předtím, než zmizely dole v údolí, zazářily na okamžik v měsíčním světle. Jako by samotné mé vnitřnosti dobře věděly, že nejdříve je nutné do údolí vypustit to, co v něm do mého těla vešlo, a teprve pak mohu vstoupit do lesa. Potom jsem „Cestu mrtvých“ napříč přešel. Bezpochyby aniž na mé vitální řiti ulpěla byť jen kapka špíny.
>
> A tak jsem vstoupil do černočerného lesa plného vůně dávné minulosti, kdy jsem se ještě nenarodil, a budoucnosti, kdy už budu mrtvý.[496]

Óe tedy nejenom buduje svět dle Doleželovy typologie v podstatě mytologický, ale tato struktura je subverzí Eliadeho struktury mytologií s posvátným prostorem veprostřed. So Mjŏng-sŏn ve své studii o *Hře* uvádí, že Óe vnímal císařský systém, o kterém si myslel, že po teatrální sebevraždě Mišimy začne dominovat japonské kultuře, jako právě takovýto centralizovaný model světa, kde císař funguje jako posvátné centrum japonské kultury. Proto měl celý román fungovat jako alternativní model světa, v němž nikoli centrální „nebeská božstva“,[497] od nichž odvozuje svou nepřerušenou linii předků císař, ale periferní „zemská božstva“[498] fungují jako ohnisko kultury fikční komunity v něm.[499]

[494] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 190.
[495] Ibid.
[496] Ibid., s. 559–560.
[497] アマツカミ amacukami.
[498] クニツカミ kunicukami.
[499] SO, Mjŏng-sŏn. „Dódžidai gému“: Sono šinwa no rjógisei, s. 45–46.

Právě proto ve verzi příběhu o založení vesnice, kterou vypráví dvojčata Peridží a Apodží v šestém dopise, nejsou zakladatelé vesnice pouze skupina vzpurných samurajů, ale právě tato zemská božstva.[500] Celá její struktura tuto funkci vesnice jako alternativy vůči centrálnímu císařskému mýtu jenom umocňuje: V údolí není důležitý centrální bod, císař, nýbrž posvátný prales, který leží všude okolo, na periferii lidského světa.

Vesnice není protikladem císařskému mýtu jen na úrovni aletické modality, ale také na úrovni modality axiologické, tedy toho, jaké hodnoty jsou ve fikčním světě považovány za pozitivní. Zde dochází ke kompletnímu převratu axiologické osy mezi vesnicí a Japonským císařstvím a k tvorbě překvapivých binárních opozic. V Šintó je posvátnou barvou bílá, barva čistoty, a právě proto ve vesnici získává pozitivní hodnocení černá, barva exkrementů. Tato barva se také objevuje v různých zásazích shůry v historii vesnice – například při padesátidenní potopě v podobě lijáku a „černé vody“,[501] která po zničení skály blokující cestu zakladatelům vyčistila prostor údolí a změnila ho z místa, „kde božstva skrývala své výkaly […] mokřiny, která od počátku času nikdy nevyschla“,[502] na místo umožňující lidské osídlení. Tato černá voda přinesla vnějšímu světu osad níže po proudu řeky „epidemie a dlouhé roky neúrody“,[503] ale ze zakladatelů vesnice „smyla zbytky života ve městě pod hradem a aktivovala jejich životní sílu“.[504] Exkrementy samotné také získávají pozitivní hodnocení, jak vysvětluje v kontextu nádrže s exkrementy během padesátidenní války sám Ničitel: „Poté co skončí padesátidenní válka, obyvatelé Údolí a ‚Kraje‘ musí obnovit toto území poškozené tím, jak bylo zaplavené přehradou, kterou sami vytvořili, a celým procesem boje. To není něco, čeho by mohli dosáhnout konvenčními prostředky. […] Splašky lidí, kteří bojují skrytí v pralese, budou pomocí struh vyvedeny z vyvýšených nádrží a velmi efektivně poslouží jako hnojivo“.[505] Toto pozitivní hodnocení stojí v přímém protikladu vůči centrální, šintoistické představě *kegare*, rituálního znečištění, reprezentovaného například v japonském mýtu o

[500] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 533.
[501] Ibid., s. 119.
[502] Ibid., s. 117.
[503] Ibid., s. 117–118.
[504] Ibid., s. 119–120.
[505] Ibid., s. 403.

božstvu Susanoo právě výkaly. Tato náboženská představa je japonskému čtenáři dobře známá. V románu ale jsou exkrementy pro obyvatele vesnice místo nečistého objektu prostředkem obnovy a znovuzrození, jsou tedy hodnoceny pozitivně.

Vesnice a vnější svět stojí v opozici i v jiných ohledech: Japonské císařství je země sluneční bohyně Amaterasu, vesnice je země božstva temnoty Meisukeho. Japonsko je země dospělosti, vesnice země dětství, která proti invazi bojuje pomocí zbraní vyrobených z hraček a imaginárních labyrintů vytvořených dětmi. Japonsko je centrum, vesnice je okraj. Japonsko je země živých, vesnice země mrtvých, Japonsko je země řádu, vesnice země chaosu a tak dále. Ve fikčním světě jsou právě vlastnosti vesnice pravidelně hodnoceny jako pozitivní, zatímco ty spojené s Japonskem jsou hodnoceny negativně. Temnota a smrt se projevují jako naděje a regenerace.

Tato série axiologických zvratů je konkrétním projevem transgresí a „obratů, porušení pravidel a transformací […] tvořících absolutní základ symbolického světa *Hry na současnost* a jejího liminálního prostoru a času“,[506] na něž upozorňuje Niikuni Wilsonová. Znamenají, že axiologická osa tohoto světa, pozitivní a negativní kategorie, jsou stejně obrácené jako prostorová struktura, která centrum nahrazuje okrajem. Tyto dva způsoby organizace světa jsou konfrontovány, přičemž periferní, liminální vesnice v této konfrontaci nakonec neobstojí. Geografie, spojení vesnice s její posvátnou periferií, je zdrojem její nadpřirozené síly. Jak demonstrují dva momenty z padesátidenní války, plán japonských vojáků „geograficky si podrobit“[507] vesnici jejím rozporcováním na výseče o úhlu dvaceti stupňů, čímž mělo být údolí zbaveno „čarovné síly“[508] lesa, a následná kapitulace vzpurných vesničanů, kteří takto zabránili zničení celého lesa,[509] tento fakt je zřejmý jak obyvatelům vesnice, tak vůdci japonské invaze, Bezejmennému kapitánovi. Dominance Japonska nad mikrokosmem vesnice je pak dokonána tím, že jeho hranice tvořená Krkem je invazí porušena, vesnice je začleněna do vnějšího přirozeného světa a s tím, jak je nenávratně pozměněna její geografie, ze světa vesnice mizí také nadpřirozené prvky, stejně

[506] WILSON, Michiko N. *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 115.
[507] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 375.
[508] Ibid., s. 376.
[509] Ibid., s. 414.

jako postupně všechen život: „Není to snad proto, že i u lidí z vesnice=státu=mikrokosmu se tento kosmologický pocit začal vytrácet, že v dnešní době nám začala hrozit zkáza?“[510] Bez nadpřirozeného spojení s posvátným lesem není toposu vesnice dovoleno nadále existovat.

Prostorové dispozice toposu vesnice slouží jako prostředek vyjádření rozličných typů symbolických významů románu. Vesnice je jeho hlavním dějištěm a její podoba nekonstruuje pouze mytologickou opozici mezi ní a Japonským císařstvím, přirozeným centrem a nadpřirozeným okrajem, ale také opozici na úrovni axiologické. Ovšem prostorové rozložení nadpřirozených prvků ve *Hře* není jediným hlediskem, ze kterého se dají analyzovat. Nadpřirozené jevy nefungují jenom v synchronní prostorové dimenzi, nýbrž ještě výrazněji se dají vysledovat v dimenzi diachronní, v průběhu vypravěčova podání „mýtů a historie“ vesnice, tedy v tom, jak se nadpřirozené elementy projevují v příběhu o jejím založení a jak se jejich rozložení mění v průběhu času.

4. 3. 2. Čas mýtu a čas historie

Hra na současnost je z velké části příběhem komunity od jejího vzniku až do času vyprávění, kdy se blíží její zánik. Vypravěč naračí příběhu na základě různě spolehlivých pramenů, od „spartánské výchovy otce=kněze“ přes lidová vyprávění, obraz pekla v místním chrámu, ilustrovaný svitek popisující celý mýtus vesnice (jehož autorem může být znovu otec=kněz sám[511]) až po své sny a „vzpomínky na věci před svým narozením“, [512] rekonstruuje či snad jako fikční dílo konstruuje minulost vesnice=státu=mikrokosmu. Jeho cílem je dokázat její nezávislost na japonském státu.

Tento obraz minulosti v sobě obsahuje zásadní dualitu určující pro modální strukturu fikčního světa. Tou je, jak naznačuje mnohokrát opakované označení vypravěče jako toho, „kdo píše dějiny a mýty našeho kraje“,[513] dualita mezi dějinami a mýtem. Mýtus zde není jenom označení pro události, které jakožto místní lidové pověsti a tradice nejsou součástí oficiálních dějin konstruovaných

[510] Ibid., s. 264.
[511] Ibid., s. 207–209.
[512] Ibid., s. 517.
[513] Ibid., 55.

„Japonským císařstvím“[514], a tak tvoří základ myšlenky samostatnosti vesnice, ale také specifickou ontologickou úrovní, jejíž obyvatelé jsou nadáni širšími aletickými schopnostmi než zbytek světa románu. Entity jako Ničitel, Ošikome, Širime a jiní zakladatelé vesnice obývající mytické časy jsou z pohledu klasifikace dle Doležela bytostmi nadpřirozenými či hybridními.[515] Zakladatelé vesnice žijí déle než sto let a zdá se, jak bylo zmíněno v předchozí části, že se na ně vůbec nevztahuje přirozená smrt, stávají se obry, disponují nezměrnou fyzickou silou. Jejich aletická omezení jsou širší než ta, která jsou přisouzena lidem, dokonce i těm, kteří žijí v mytologické době.

Jelikož se jedná o mytologické bytosti, jejich existence se zdá být ověřená tím, že obývají, jak poznamenává Thomas Pavel, „mytologickou úroveň, ontologicky nezávislou, rozkládající se v privilegovaném prostoru a cyklickém čase. […] Tento posvátný prostor nebyl vnímán jako fikční. Naopak byl ontologicky nadřazený, *více* pravdivý“.[516] Jakkoli může být příběh Ničitele, živoucího božstva starého prý „přibližně pět set let“,[517] například v projevu ředitele obecné školy prohlášen za „svatokrádežný blud“,[518] bez ohledu na to, že ředitel zároveň jedním dechem přisuzuje status živoucího božstva japonskému císaři, jehož podobně privilegovaná pozice vychází ze státního mýtu, obyvatelé vesnice o jeho existenci nepochybují. Existence Ničitele na úrovni mýtu je pravdivější než cokoli z jejich každodenního života. To ovšem úplně neplatí o vypravěči, který se obsesivně pokouší nalézt důkazy o tom, že mytické události skutečně v minulosti vesnice proběhly. Vypravěč ověřuje jejich pravdivost (snaží se tedy ověřovací sílu svého vyprávění podpořit důkazy, které může modelový čtenář vnímat jako různě spolehlivé) a snaží se vyrovnat s faktem, že se mytologické příběhy dochovaly v protichůdných verzích, které na různých místech sám prezentuje a tematizuje odlišnosti mezi nimi. I tak jsou pro něj ale všechny odlišné verze důvěryhodnější než oficiální státní historie, ignorující samostatnost jeho rodiště, a válečný císařský mýtus. Juxtapozicí rozdílných verzí mýtu se snaží vytvořit

[514] 大日本帝国.
[515] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 124.
[516] PAVEL, Borders of Fiction, s. 85.
[517] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 146.
[518] Ibid., s. 550.

vlastní, finální verzi mýtu, kterou může sám Ničitel, protagonista těchto příběhů – nyní, jak se zdá, v péči vypravěčovy sestry – potvrdit či vyvrátit:

> Možná dojde k tomu, že si **Ničitel**, až se více zotaví, usmyslí, že by si přál, abys mu předčítala dopisy, které si teď čteš. Ale já se toho nyní nijak zvlášť nebojím. To proto, že pokud by **Ničitel** řekl – Ne, takhle to nebylo, takhle to rozhodně nebylo! Tak v ten okamžik bude skrze jeho odmítnutí mýtů a dějin, které jsem sepsal, vyjevena jejich pravá podoba. […] Pokud **Ničitel** o tom, co jsem napsal, bude svědčit – Ne, tak to nebylo, tak to rozhodně nebylo! – nebude to naopak, sestro má, potvrzení, že jsem dokázal podat mýty a historii našeho kraje co nejvěrněji?[519]

Dějiny a mýty vesnice jsou diachronní proces, řada událostí je tvořících se odehrává postupně v čase. Tato temporalita se v dualitě mezi dějinami a mýtem vesnice projevuje v přechodech mezi oblastmi elementů ověřených jako historická fakta a jako fakta mytologická, přičemž obě oblasti mají rozdílná aletická omezení. Během tohoto časového vývoje se aletické vlastnosti mikrokosmu vesnice proměňují a odpovídají časovým oblastem mýtu či historie, přičemž oblast mýtů je vůči oblasti historie aleticky obohacená. To, co je možné v oblasti mýtů, v oblasti historie možné není, oblast historie neobývají legendární obři, nýbrž pouze lidé.

První temporální oblast románu, oblast mytologická, v sobě zahrnuje mytické události založení vesnice, které se odehrálo v nejasné době dávné minulosti, v Eliadovském *in illo tempore*, kdy Ničitel a ostatní zakladatelé nadaní nadpřirozenými schopnostmi byli fyzicky přítomni mezi obyvateli vesnice. Tyto události jsou podložené často pochybnými důkazy. Mýtus vesnice začíná útěkem zakladatelů na „Lodi bláznů“ a končí koncem diktátorského režimu Ošikome. Nadpřirozené události vládnou této první temporální oblasti románu. Ničitelova opakovaná smrt a vzkříšení, růst zakladatelů vesnice do velikosti obrů a jejich následné zmizení, „veliký hluk“,[520] který donutil vesničany opustit jejich domovy a přetrhat rodinné vazby, to vše se odehrává na této mytologické časové úrovni.

[519] Ibid., s. 146.
[520] 大怪音. Ibid., s. 60.

Do druhé oblasti, oblasti historie, patří zaprvé události mezi koncem mytické doby a narozením vypravěče, o kterých ví z vyprávění svého otce a ostatních vesničanů, či případně z písemných zdrojů vzniklých mimo vesnici, jako je doznání Kamei Meisukeho, které psal z knížecího vězení. Patří sem také mnohé události z vypravěčova života, jako vypravěčův pobyt v Mexiku, příběh života jeho sourozenců, příběh mladého divadelníka a podobně. Tyto události jsou oběma nohama pevně zakotveny v přirozeném světě. Jsou podloženy často spolehlivějšími, veřejnými, písemnými důkazy a bývají v souladu s „oficiální" verzí japonských a světových dějin známou čtenáři. Jeho druhou složkou jsou události, které vypravěč sám zažil, jeho život a život jeho rodiny, události, kterým je sám přítomen. Historie vesnice je ukončena jejím předpokládaným zánikem po smrti otce=kněze na začátku šestého dopisu.

Oblast mýtu je v románu místem, kde jsou nadpřirozené události možné, zatímco v druhé oblasti, která je vyprávěna převážně v prvním, třetím a pátém dopise, nadpřirozené události mizí, aletická omezení této oblasti nedovolují jejich existenci. Výjimku zde představuje pouze období padesátidenní války, které je na nadpřirozené události opět bohaté. Padesátidenní válka se ale díky svému vymazání z historické paměti nemůže stát součástí historie Japonska a místo toho je součástí mýtu vesnice.

Jako další výjimku z tohoto schématu můžeme chápat zážitky vypravěče z jeho dětství a narativní přítomnosti. V ní se díky předpokládanému návratu ničitele do našeho světa nadpřirozené události stávají znovu možnými. Stejně tak vypravěčovy zážitky z dětství, jako například ty, které prožil během své výpravy do lesa v šestém dopise, překračují hranice přirozeného světa. Oblast zážitků vypravěče, obsahující také jeho sny, jako například sen, v němž se mu Ničitel zjevuje jako penis německého ovčáka,[521] události, které předpokládá, ačkoli nikdy nevidí na vlastní oči, například zázračné znovuzrození Ničitele, a věci, u nichž není jasné, jestli je opravdu viděl, či byly pouze přeludem, jako například jeho setkání s mužem, který měl mít stejně jako mytický Širime oko mezi hýžděmi,[522]

[521] Ibid., s. 146–149.
[522] Ibid., s. 195.

tvoří z hlediska aletických omezení a funkce ověření mezilehlou oblast,[523] která nepatří plně ani do oblasti mytických příběhů, ani do oficiální historie.

Jaká je tedy struktura mytologické oblasti příběhu vesnice, hlavní temporální oblasti obsahující fantastické prvky? Příběh vesnice, který je v různých, často protichůdných obměnách opakovaně vyprávěn vypravěčem, má ve své podstatě povahu logicky nemožného světa, kde vypravěč neustále podráží jeho ověření tím, že představuje nová vysvětlení mytických událostí, jak přirozená, tak nadpřirozená, která zpochybňují ta předcházející, čímž dochází k rozvratu ověření.[524] Nišioka Takajuki tento proces popisuje tak, že vypravěč „neustále ‚mýtus a historii' ‚ničí' a pak své sestře prezentuje její novou syntézu",[525] jako proces neustálé výstavby fikčního světa, jeho ničení a recyklace. S tím, jak vypravěč postupuje příběhem a přináší alternativní podoby jednotlivých událostí, je čtenář nucen své chápání zákonitostí vesnice neustále, často paradoxně, upravovat.

Přesto má příběh vesnice jasně vytyčený začátek – příchod jejích zakladatelů. Zakladatelé vesnice, skupina vyhnaných samurajů, jak je uvedeno ve třetím dopise slovy Kamei Meisukeho, „přeživší vazalové [samurajského klanu] Čósokabe",[526] vedení Ničitelem, na ukradené lodi unikali pronásledujícím „předsunutým elementům knížecích sil".[527] V prvním dopise vypravěč popisuje tuto cestu jako radostnou, leč zcela přirozenou událost plnou bujaré zábavy a energie mládí, při níž „mladiství"[528] zakladatelé „pijí alkohol z kalíšků, jedí jídlo podobné čínskému stolování z Nagasaki, zpívají a mávají rukama, seskakují z přídi lodi do vody a vylézají zpátky nahoru na její zád".[529] Obratem ovšem vypravěč tuto představu prohlašuje za „fikci",[530] přece jen jsou zdrojem tohoto „obrazu lodě

[523] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 125.
[524] Ibid., s. 162-163.
[525] NIŠIOKA, Takajuki. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému" ni miru kakinaoši katei no šudaika: Ókina monogatari no šúen ni mukatte 大江健三郎『同時代ゲーム』にみる書き直し過程の主題化：大きな物語の終焉に向かって. (Tematizace procesu přepisování v „Hře na současnost" Óeho Kenzaburóa: Na cestě ke konci velkého příběhu). *Gengo džóhó kagaku* 19, 2021, s. 114.
[526] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 284.
[527] Ibid., s. 29.
[528] Ibid., s. 28.
[529] Ibid.
[530] Ibid.

bláznů“[531] pouze jeho představy z doby spartánské výchovy otce=kněze. Ve čtvrtém dopise však vypravěč představuje nadpřirozenou variantu identity zakladatelů: podle „dětské legendy, která byla podobná lidovému příběhu“,[532] se mělo jednat o děti, které měl Ničitel, jenž se do „skutečného světa vrátil ze světa snů“[533] podobný čínskému mořeplavci Džofukuovi[534] z doby dynastie Čchin hledajícímu ostrovy nesmrtelných, zachránit před popravou rukou japonských vojáků na konci padesátidenní války o několik století později. Tato varianta příběhu vyžaduje od Ničitele a všech zakladatelů schopnost cestování časem a navíc vytváří paradoxní kauzální kruh – vesnice se stává příčinou své vlastní existence. Přesto se nezdá, že by tato paradoxní možnost byla dle vypravěče méně pravděpodobná než varianta přirozená.

Cesta lodi bláznů vede zakladatele vesnice do ústí řeky, proti jejímuž proudu se následně vydávají. Svou loď postupně přestavují na vory a následně na sáně, aniž by za sebou zanechali jakoukoli část lodi, což vypravěč považuje za „symbolický akt nesoucí jasný význam“.[535] Jejich cesta je ovšem nakonec zablokována „velkým balvanem, či snad černou masou ztvrdlé země“,[536] kterou Ničitel, „specialista na střelný prach“,[537] rozbije, čímž si zaslouží své jméno a vedoucí pozici v komunitě:

> **Zeď musí býti zničena!** Muž, který prokázal takovou rozhodnost, právě v ten okamžik potvrdil svoji pozici náčelníka pradávných obyvatel vesnice=státu=mikrokosmu, jinými slovy **Ničitele**.[538]

Tento akt ničení, který otevírá zakladatelům vstup do prostorové oblasti budoucí vesnice, je v různých obměnách opakovaně vyprávěn. Stejně jako identita zakladatelů i povaha skály je v průběhu těchto opakování několikrát změněna, a získává dokonce podobu, která implikuje její nadpřirozený

[531] Ibid., s. 31.
[532] Ibid., s. 388.
[533] Ibid.
[534] 徐福 čínsky Sü Fu.
[535] Ibid., s. 29.
[536] Ibid., s. 35.
[537] Ibid., s. 60.
[538] Ibid., s. 59.

původ a dodává jí symbolický význam – v prvním dopise je skála označena pouze obvyklým epitetem, ale například v druhém dopise je označována jako „velký balvan, který by mohl být hromadou výkalů božstev“[539] a „něčím, co zosobňovalo tabu“.[540] V šestém dopise pak najdeme verzi, kterou sám vypravěč označuje za „vnitřně inkonzistentní“,[541] jelikož porušuje zákony kauzality. Vypravěč v ní, fascinován množstvím exkrementů, které Ničitel, opakovaně označovaný vypravěčem jako „legendární obr“,[542] musel vyprodukovat, spekuluje, že „ten velký balvan, či snad černá masa ztvrdlé země, která blokovala jejich cestu vpřed, se nemohla skládat z ničeho jiného než právě z **Ničitelových** výkalů“.[543]

Zničení skály, které je přirovnáno k „rozbití skořápky vajíčka, do něhož zakladatelé vstupovali“,[544] ovšem není dosaženo bez obětí. Ničitel samotný při explozi utrpí vážná zranění, která ho ohrozí na životě, a exploze vyvolá „záplavu smrdutých splašků“,[545] která poškodí oblasti po proudu řeky, a padesátidenní liják, jenž údolí mění ze smrduté bažiny v území obyvatelné lidmi. Zároveň takto vzniklá potopa ničí jejich pronásledovatele a její konec značí moment založení vesnice.

I zde se objevuje několik variant s různým aletickým statusem, například ohledně povahy Ničitelových zranění: podle verze z prvního dopisu byl Ničitel, „ležící jako mrtvola“,[546] zabalen do obvazů a natřen černou léčivou mastí, která zajistila to, že byl ze svých zranění vyléčen. Jiná verze ovšem naznačuje nadpřirozenou povahu této události: Ničitel „ležící jako mumie“[547] vylézá ze svých obvazů, „jako když brouk vylézá z kukly a roztahuje křídla […] nejenom beze známky zranění, ale také zářící, jako by omládl“.[548] V další variaci není Ničitel pouze zraněn, ale přímo umírá, jeho „na uhel spálená mrtvola“[549] je zabalena do obvazů, jelikož během lijáku nemůže být pohřben. Zde není nadpřirozená povaha události pouze naznačena, ale plně popsána. Během padesáti dnů se, „jako když

[539] Ibid., s. 117.
[540] Ibid.
[541] Ibid., s. 523.
[542] Ibid., s. 113.
[543] Ibid., s. 523.
[544] Ibid., s. 104.
[545] Ibid., s. 75.
[546] Ibid., s. 60.
[547] Ibid., s. 120.
[548] Ibid.
[549] Ibid., s. 149.

se proměňuje kukla, uvnitř na uhel spálené mrtvoly [utváří] o něco menší nový **Ničitel**“[550] a takto se Ničitel rodí znovu. V této verzi, kde je událost nazvána legendou „o první smrti a znovuzrození **Ničitele**“,[551] se jeho uzdravení stává nadpřirozenou transformací, finálním důkazem jeho pozice jako shůry určeného vůdce zakladatelů vesnice.

Navíc je tato událost vzkříšení symbolicky spojená se vzkříšením Ničitele v době vyprávění – stejně jako v době vyprávění, kdy znovuzrozený Ničitel má přinést obnovu zmírající vesnické komunitě, tak i v okamžiku založení vesnice prochází Ničitel nadpřirozenou regenerací, začátek a konec příběhu vesnice jsou takto propojené do jednoho velkého cyklu obnovy.

Podobně na sebe interpretační pozornost přitahuje liják následující po zničení skály. Samotnému lijáku, jak jsem již zmínil v předchozí podkapitole, vypravěč přisuzuje symboliku spojenou se znovuzrozením a regenerací, když mluví o tom, že zakladatelé, „zatímco strnule vyčkávali v děloze promoklého lesa, se ve svém nitru, které bylo obnoveno tak, jako by z nich byli znovu novorozenci, už ujímali budování vesnice=státu=mikrokosmu“.[552] Liják má také přesně určenou délku, padesát dní, a jeho začátek i konec je zdánlivě nadpřirozeně spojený s Ničitelovými činy – zničením skály a jeho znovuzrozením: „Padesátý den, kdy nepřetržitě pršelo, stále ležící **Ničitel** slovy *Právě zítra ten déšť ustane* klidně, ale rozhodně předpověděl jeho konec.“[553] Padesátidenní délka lijáku ho zařazuje mezi další události, které jsou shodně jednoznačně určené padesátidenní délkou svého trvání. Stejně dlouho jako liják trvá i „velký hluk“,[554] který nutí obyvatele opustit domovy po další ze smrtí Ničitele. A do třetice, válka, v níž obyvatelé vesnice brání svoji nezávislost před „Japonským císařstvím“, trvá rovněž padesát dní. Ve všech případech označují tyto padesátidenní události velký zlom v dějinách vesnice – její založení, smrt Ničitele a konec její existence jako samostatné státní entity. Padesátidenní délka událostí volá po interpretaci, nutí čtenáře o všech událostech přemýšlet v jednom rámci, získává v rámci mýtu vesnice symbolický význam.

[550] Ibid.
[551] Ibid.
[552] Ibid., s. 120.
[553] Ibid.
[554] Ibid., s. 131.

Popis událostí z vesnického mýtu na základě nespolehlivých zdrojů jasně ilustruje vyprávění budování vesnice po jejím založení. Vypravěč jako svůj zdroj informací používá obraz pekla z místního chrámu. Přestože tento zdroj nemá žádné očividné spojení se založením vesnice, popisuje na jeho základě jejich „starověký“[555] způsob života, ve vyobrazení tváří démonů na obraze vidí „první známky gigantismu“ [556] zakladatelů, v démonech drtících hříšníky v hmoždíři spatřuje zakladatele drtící sladkovodní kraby, kterými se v této primitivní fázi výstavby vesnice zakladatelé živili.[557] Ve třetím dopise je pak starověkému způsobu života zakladatelů, jako vysvětlení rozdílných názorů na délku „éry svobody“ následující po založení vesnice, dán nadpřirozený původ. V této verzi, která je popisována jako „mytologicky přesná“, ale v rozporu s „historickými fakty“,[558] je cesta zakladatelů proti proudu řeky zároveň cestou proti proudu času, „od raného novověku ke středověku a odtamtud až do starověku“.[559]

Tímto časovým přechodem z raného novověku do mytologického a časově neurčitého starověku při založení vesnice zakladatelé prochází také metamorfózou ve své aletické výbavě – do velké míry pro ně již neplatí lidská omezení jako závislost na lineárním postupu času a nevyhnutelnost přirozené smrti. Stávají se nadpřirozeně dlouhověkými, všichni „žijí déle než sto let a stále rostou“[560] a jejich stáří na ně nemá žádný negativní vliv, jelikož „i když byli všichni již více než staletí, těšili se dobrému zdraví, vládli úctyhodnými zkušenostmi a moudrostí“.[561] Jejich „těla jsou stejně obří jako **Ničitelovo**. Byli to mytičtí starci“.[562] Zakladatelé tedy fyzicky i svou moudrostí obyčejné lidi převyšují. Na druhou stranu jejich potomci tímto procesem neprochází a jejich aletická výbava zůstává rovna lidem. Tento nadpřirozený gigantismus lze chápat coby fyzické vyjádření mytologického statusu zakladatelů vesnice jako dávných předků všech jejích obyvatel – není tedy náhodou, že Ničitel, jejich

[555] Ibid., s. 128.
[556] Ibid., s. 127.
[557] Ibid., s. 129–130.
[558] Ibid., s. 229.
[559] Ibid., s. 230.
[560] Ibid., s. 173.
[561] Ibid., s. 154.
[562] Ibid., s. 157.

vůdce a nejdůležitější postava mytických příběhů, je také největším z nich, tak velkým, že jako každodenní rozcvičku obskakuje obří topol, který se dochoval až do vypravěčových dnů.[563]

Ovšem ani Ničitel a ostatní zakladatelé nejsou nezranitelní – mohou být zabiti či nadpřirozeným způsobem zmizet z vesnice. Vypravěč prezentuje epizody vyprávějící o jejich smrti stejně jako smrtích samotného Ničitele znovu jako sérii několika protichůdných příběhů, mezi nimiž není jasná časová posloupnost – z jeho vyprávění ani není zřejmé, jestli se jedná o rozdílné události, nebo pouze o „popletení vyprávění“,[564] alternativní varianty týchž událostí. Yasuko Claremontová tento kolaps lineárního postupu času po založení vesnice popisuje jako „zmizení historického času“,[565] přímé uplatnění Eliadovy teorie mýtu – takovéto bezčasí pak má umožňovat neustálý „život, smrt a znovuzrození“,[566] jako v případě opakovaných zmrtvýchvstání Ničitele. Na druhou stranu se vypravěč neustále útrpně snaží sestavit jednotlivé příběhy do lineárního celku, který není vnitřně rozporný, ale i tak není schopný určit, v jakém pořadí se odehrávají – nakonec připouští, že se epizody mohly odehrát v libovolném pořadí.[567] Zde je třeba krátce poznamenat, že tato nejasnost v pořadí jednotlivých epizod a vypravěčova úporná a zároveň neúspěšná snaha o jejich seřazení do jednolité linie je komplexní a rafinovaná vyprávěcí technika, která může snadno přivést kritika na scestí – například ačkoli ve své analýze Claremontová mluví o zmizení historického času v mytologické oblasti románu, sama následně událostem vnucuje jedno konkrétní pořadí, čímž se problému nejasného pořadí událostí vyhýbá, ale zároveň ignoruje ono zmizení historického času, na něž sama upozorňuje.[568]

Varianty mýtu tedy fungují jako navzájem časově nezávislé segmenty, které přesto všechny směřují ke společnému konci. Všechny končí finálním odchodem zakladatelů a Ničitele ze světa lidí, jejich zmizením či metamorfózou v plně nadpřirozené bytosti. Poté začíná historie, kterou už nepíšou sami vesničané, ale centrální japonské síly. Tyto příběhy o smrti a odchodu Ničitele a ostatních

[563] Ibid., s. 234–235.
[564] Ibid., s. 205.
[565] CLAREMONT, *Novels of Ōe Kenzaburō*, s. 10.
[566] Ibid.
[567] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 205–206.
[568] CLAREMONT, *Novels of Ōe Kenzaburō*, s. 90.

zakladatelů jsou spojené, stejně jako příběh založení vesnice před nimi a příběh padesátidenní války po nich, na jedné straně s odporem proti absolutní kontrolující moci – v tomto případě absolutní nadpřirozené moci zakladatelů a Ničitele, v ostatních případech státní moci panství či Japonského císařství – a na druhé straně se smrtí a znovuzrozením celé komunity. Anarchistický boj proti moci, ničení a tvoření se ve světě vesnice vzájemně podmiňují.

Prvním z příběhů o smrti Ničitele a zakladatelů je příběh „velkého hluku“,[569] tajemného zvuku, který se začne ozývat po smrti Ničitele, k níž došlo „poté, co po sto let vykonával různorodé činy“.[570] Tento zvuk má záhadný účinek na obyvatele vesnice: dospělé nutí opustit jejich domovy a najít v údolí místo, kde jeho účinky nepociťují, zato děti a mladiství jsou jím povzbuzováni. Přes nevysvětlitelné, nadpřirozené účinky tohoto fenoménu pro něj vypravěč hledá přirozený původ – tvar údolí a proudění vzduchu v něm[571] – přesouvá tedy vyprávění do paranormálního modu dle Traillové. Samotní obyvatelé vesnice ale označovali dle vyprávění za příčinu tohoto fenoménu „**Ničitelova** pomstychtivého ducha [怨霊 onrjó])“,[572] a připisují mu tedy nadpřirozenou příčinu, která je přítomná v kulturní encyklopedii modelového japonského čtenáře. Pod vlivem tohoto fenoménu mladiství obyvatelé vesnice vedení Ničitelovou poslední manželkou Ošikome následně zabíjejí zakladatele vesnice, kteří se postaví proti nim, a ustavují diktátorský režim, „hnutí obnovy“,[573] který ruší osobní vlastnictví, pálí obydlí vesničanů a oddává se rituální sexuální nevázanosti. Napierová poukazuje na podobnosti tohoto hnutí s režimem Čiang Čching, vdovy po Mao Ce-tungovi, během Kulturní revoluce.[574] Jošioka Rjó pak mluví o vypravěčově pozitivním hodnocení kolektivismu reprezentovaného Ošikome, a naopak o negativním hodnocení individualismu reprezentovaného jejími protivníky.[575] Revoluční násilí Ošikome však představuje nejen násilné prosazení určitého paradoxního chaotického řádu, ale také znovu ukazuje

[569] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 60.
[570] Ibid., s. 150.
[571] Ibid., s. 151–153.
[572] Ibid., s. 161.
[573] 復古運動. Ibid.
[574] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 159.
[575] JOŠIOKA, Rjó. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému“-ron, s. 174.

propojení násilí a odporu s obnovou a znovuzrozením. Na konci vlády jejího revolučního hnutí totiž Ošikome s pomocí spálení všech obydlí a sexuálních orgií „s dvaceti mladíky najednou“[576] „stejně jako kdysi liják odehnal hrozný zápach a proměnil mokřinu v plodné údolí, […] obnovila údolí po vyčerpávajících sto letech“,[577] a tedy zajišťuje jeho znovuzrození. Poté, co je diktatura Ošikome poražena a ona je uvězněna v jedné z děr, se fyzicky „umenšuje“,[578] čímž opouští řady aleticky obohacených bytostí, a tím i mýtus vesnice s pocitem, že její násilná vláda, přenos moci ze starších generací na mladíky, které držela v tom, co Napierová nazývá „sexuálním otroctvím“,[579] byla přesně tím, co bylo nutné pro přežití vesnické komunity.

Zakladatelé ovšem prostor vesnice opouští i méně prozaickými způsoby než jenom fyzickou smrtí. Jak jsem již zmínil dříve, v jedné variantě odlétají z našeho světa za použití Cesty mrtvých, kterou je Ničitel, proměněný v nesmrtelného hrůzovládce „Stalina=Ničitele“,[580] zatímco je věznil v „lágru“,[581] donutil vybudovat.[582] V jiné variantě během Hnutí obnovy nejsou zabiti, ale rozplývají se: „Doslova zmizeli. […] jejich těla zprůhledněla a obrysy se rozostřily, až už byli jenom jako stíny promítané do mlhy“,[583] načež se pro obyvatele vesnice stávají pouhým snem. Ve třetí variantě se pak naopak svět vesnice stává snem pro samotné zakladatele, zatímco jejich sdílený sen o tom, že nikdy neopustili své staré životy a nevydali se na cestu společně s Ničitelem, se pro ně stává realitou a takto, v rámci totálního obrácení vztahů mezi snem a realitou, mizí ze světa románu.[584]

Samotný Ničitel, ačkoli mu je také souzeno opustit svět lidí, tak ovšem nečiní klidně jako ostatní zakladatelé, nýbrž v dalším gestu odporu a obnovy, rituální otcovraždě, jej vesničané vraždí za použití

[576] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 174.
[577] Ibid., s. 176.
[578] Ibid., s. 173.
[579] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 159.
[580] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 181.
[581] Ibid., s. 185.
[582] Tyto výrazy jako „Ničitel=Stalin“ a „lágr“ vytvářející paralely mezi vesnicí=státem=mikrokosmem a Sovětským svazem ilustrují myslím velmi výmluvně, že vypravěč mýtus vesnice nejen rekonstruuje, převypravuje, ale přímo konstruuje, doplňuje do něj další prvky, jelikož vytvořit takovýto obraz by bez zájmu vypravěče o Stalinovy eseje o jazykovědě, o kterých mluví v druhém dopise, nebylo možné. Tyto prvky tedy dávají na odiv fakt, že nejsou lidovou pověstí, nýbrž vypravěčovou vlastní inovací vzniklou v procesu jeho snahy o editaci vyprávění.
[583] Ibid., s. 174.
[584] Ibid., s. 178–179.

jeho vlastních jedovatých bylin a odporného zakladatele jménem Širime – bizarního muže připomínajícího Agambenova *homo sacer*, který má oko mezi hýžděmi (k čemuž odkazuje jeho jméno) a který měl představovat personifikaci zápachu, jejž Ničitel vyhnal z údolí při založení vesnice.[585] Všichni obyvatelé vesnice, od novorozenců po starce, následně pojídají Ničitelovu mrtvolu: Dle jedné varianty příběhu tak dělali z radosti ze smrti obávaného diktátora a aby získali jeho sílu, dle druhé ze smutku ze smrti mytického vůdce a jako pokus o sebevraždu otráveným masem Ničitele po vykonání tak hrozivého činu.[586] Tento akt ale je přivádí do dlouhé tříleté letargie, během níž nemusí jíst a která vede k úpadku vesnice. Z té je vysvobozuje návrat Ničitele, tentokrát v podobě snu. Vesnice je pak obnovena na základě plánů, které Ničitel vesničanům v tomto snu sděluje, a vesničané očekávají jeho návrat.

V tomto momentu mytologické období existence vesnice končí, časová linka příběhů je přerušena a po této mezeře následují dějiny vesnice – prvně jako skrytého nezávislého sídla obchodujícího s voskem získaným ze stromů, později, na konci období Edo, po selhání povstání Kamei Meisukeho, jako komunity, která je díky svému „podvodu se systémem dvojích matrik“,[587] aspoň zčásti nezávislá na státní moci. V tomto bodě se příběh nevyvíjí jako spleť různých variant, nýbrž jako lineární postup dějin, pořadí mezi jednotlivými událostmi je jasně dané. Později, po porážce vesnice v padesátidenní válce, se stává víceméně obyčejnou vsí v horách Šikoku, jak poznamenává Yasuko Claremontová, „ovládanou dvěma autoritářskými vládami, jednou světskou v podobě ředitele školy a druhou náboženskou v podobě kněze ve svatyni“,[588] tedy vypravěčova otce. Jedinou zvláštností odlišující tuto vesnici od jiných je to, že pomalu vymírá, protože se v ní v posledních dvaceti letech nenarodilo jediné dítě – mladý divadelník je poslední ze zde narozených lidí. Tento jev nemá ve fikčním světě jednoznačné vysvětlení, ať už přirozené nebo nadpřirozené, jeho dříve zmíněné vysvětlení – ztráta spojení s magií země a lesa – je pouze náznakem, přesto je tento jev jednoznačným faktem.

[585] Ibid., s. 197.
[586] Ibid., s. 201–202.
[587] 戸籍登録の二重制のカラクリ. Ibid., s. 264.
[588] CLAREMONT, *Novels of Ōe Kenzaburō*, s. 90.

Na začátku šestého dopisu, kdy se vypravěč dozvídá o smrti svého otce, vesnice samotná stojí těsně před zánikem, jelikož „společně se základní a nižší střední školou zmizelo i lesní a zemědělské družstvo a funguje tam jenom dislokované pracoviště městského úřadu z města níže po proudu řeky“.[589] Příběh vesnice se tedy jeví být u konce, vyloučíme-li nadpřirozený zásah znovuzrozeného Ničitele a návrat nadpřirozených prvků mytologické časové úrovně, která by vesnici nějakým způsobem vzkřísila. V románu ovšem není skutečnost, že by vypravěčova sestra opravdu stále žila a starala se nyní o znovuzrozeného Ničitele, nikdy plně ověřena – vypravěč se se svou sestrou nikdy nesetká, je od ní osudově oddělen, nikdy neuvidí Ničitele v jiné formě než ve snu či vidění, které má v lese jako dítě.

Mýtus vesnice, příběh jejího založení a života jako nadpřirozenem prostoupené nezávislé entity, se skládá z mnoha protichůdných verzí příběhů, zatímco její historie, její existence jako periferní vesnice, která je součástí Japonska, je lineárním příběhem, jemuž schází jak navzájem si odporující epizody, tak nadpřirozené prvky. Odlišné aletické podmínky obou oblastí jsou takto propojeny s odlišnou mírou ověření, jinými narativními technikami, a především pak s opozicí identity obyvatel vesnice vůči Japonsku.

Opakující se protichůdné verze mytologického vyprávění nás ovšem vedou k důležité otázce: Jak má čtenář číst protimluvné epizody tvořící mýtus vesnice? Jak je textem veden k odpovědi na otázku skutečného obsahu fikčního světa? Čtenář by samozřejmě mohl vypravěče odmítnout jako nespolehlivého, psychotického a celou mytologickou oblast odsoudit jako neexistující nesmysly, příběhy ve fikčním světě existující jako fikce, které vypravěč chybně považuje za reálné události a pouze je naivně převzal z lidových vyprávění či přímo od otce=kněze, a ještě k nim připojil vlastní vrstvu fabulací založenou na nesouvisejících zdrojích, jako je výše zmíněný obraz pekla. Jošioka Rjó mluví dokonce o pěti stupních v transmisi příběhů, na nichž může dojít k jejich modifikaci, od původních lidových příběhů až po vypravěčovu sestru.[590] A tak by byl skeptický postoj ke spolehlivosti vyprávění jistě opodstatněný: vypravěč ve *Hře na současnost* vykazuje hned několik symptomů, které Tomáš

[589] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 504.
[590] JOŠIOKA, Rjó. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému“-ron, s. 166.

Kubíček uvádí jako signály nespolehlivosti vypravěče[591] – odporuje si, zpochybňuje vlastní vyprávění, jeho incestní sexualita a jazykové signály naznačují duševní chorobu, jeho výpověď je výrazně nesouvislá, točí se v kruzích a tak dále. Z pohledu Alberových metod čtení by takový čtenář přijal strategii subjektivizace,[592] která by všechny nepřirozené prvky četla pouze jako projev vypravěčova šílenství, snů a halucinací, které sám nedokáže odlišit od reality. Pokud by ovšem čtenář takový postoj přijal a mytologické vyprávění chápal pouze jako fikční svět zanořený uvnitř fikčního světa románu, celý román by se změnil v nekonečnou řadu vyprávění o událostech, které se nikdy nestaly, a celý příběh by ztratil jakýkoli význam. Tento problém glosuje jako dítě i sám vypravěč. Když ředitel vesnické školy, převelený do izolované vesnice z pozice v Japonskem okupovaném Mandžusku, označí příběh Ničitele za nemožný (ačkoli druhým dechem potvrzuje božskou povahu císaře), vypravěč sám reaguje: „Jestli je to nemožné, není pak taky i tohle údolí a ‚kraj', a dokonce i les, jenom něčím jako sen? A i já sám, dítě stojící na dvoře školy v údolí obklopeném lesem, nestane se ze mě pak také něco jako sen? Ale kdo by pak snil ten sen?"[593] V tomto výroku, který soustředí pozornost na fikční povahu celého románu, je jasně řečeno, že popření mýtů by vedlo k rozpadu struktury fikčního světa. Nezdá se tedy, že aplikace této metody čtení, ačkoli se neustále vyskytuje jako možnost podobná možnosti přirozeného vysvětlení v rámci todorovovské fantastiky, by vedla k produktivnímu čtení *Hry*.

Román čtenáře ovšem vede k druhé možnosti, a to přijetí mytologických příběhů právě jako existujících ve fikčním světě jakožto mytologická fakta, jejichž vnitřní pravdivost žádné důkazy nemohou vyvrátit. Ukázku tohoto vedení čtenáře je možné najít například v opakující se frázi, kterou používá otec=kněz při začátku svých lekcí vesnické historie:

[591] KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, s. 121–122.
[592] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 51.
[593] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 551.

Každodenně opakovaná slova na začátku přednášky otce=kněze, —— **Dávné předávné příběhy.[594] Staly-li se, či nestaly, není známo, ale dávným věcem, i když se nestaly, musíme naslouchat, jako by se staly. Rozumíš?[595]**

Tento úryvek nám ukazuje, že se od čtenáře očekává, že vůči protichůdným verzím mytologických událostí zaujme postoj, který Alber definuje jako zenové čtení.[596] Čtenář je veden k tomu, aby potlačil rozpory mezi jednotlivými verzemi událostí a vnímal je všechny jako stejně pravdivé, jako součást jednoho mytického bloku. Zároveň tak vzniká kontrast mezi prvky, které se v jednotlivých verzích liší. Tyto odlišné prvky na sebe svou rozdílností přitahují interpretační pozornost a čtenář je veden, aby tyto nadpřirozené prvky – nadpřirozená znovuzrození, cestování časem, zvětšování a zmenšování – četl tematicky a alegoricky.[597] Zároveň s tím, jak vypravěč přichází se stále bizarnějšími verzemi vyprávění, strategie zenového čtení umožňuje čtenáři udržet svět koherentní, i když se vnitřní rozpory prohlubují. Zde se znovu uplatňuje todorovovské váhání mezi dvěma metodami čtení, subjektifikující a zenovou, ale text románu neposkytuje rozhodující informace umožňující čtenáři si vybrat jen jednu z nich. Čtenář při čtení musí důvěřovat vypravěči, spoléhat se na „pevnou víru ve vzkříšeného Ničitele“,[598] že se popisované mytologické události opravdu udály. Touto vírou se může čtenář do jisté míry identifikovat s vesničany, pro něž je pravdivost kontradiktorních vyprávění jako mytologických faktů a jejich kosmologická symbolika základem identity nezávislé na Japonsku. Metoda zenového čtení tedy čtenáři umožňuje stát se součástí fikční komunity, které jsou dané mýty vlastní.

[594] Význam fráze とんとある話 není zcela jednoznačný. Například Wilsonová ji překládá do angličtiny jako „familiar stories,“ ale už jen ze struktury celého projevu (a z následující poznámky, že tento projev otec=kněz adaptoval ze sbírek etnografa Janagity Kunia) je jasné, že se jedná o typickou otvírací formuli lidových vyprávění, což překlad Wilsonové není. Sasakura Cujoši ve článku o frázích v pohádkách uvádí větší množství variant začátečních frází pohádek typu 昔とんとあった znovu s odkazem na Janagitu, kde とんと má představovat „vyjádření toho, že se události staly v jiném světě“. (SASAKURA, Cujoši. Mukašibanaši-minwa no katariosame no kotoba (kekku) ni kan suru kenkjú 昔話・民話の語り納めの言葉（結句）に関する研究. (Výzkum slov ukončujících vyprávění (závěrečných frází) pohádek a lidových příběhů). *Kóbe šinwa džoši daigaku gengo bunka kenkjú* 8, 2014, s. 6) Óeho fráze je pak jasně jeho pozměněnou variantou.
[595] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 111.
[596] Alber, *Unnatural Narrative*, s. 54.
[597] Ibid., s. 51–52.
[598] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 146.

S přijetím této metody čtení pro čtenáře přestává být problémem i segment příběhu, který z celé textury románu působí jako místo z pohledu ověření zdánlivě nejvíce problematické, a tím je příběh padesátidenní války. V tomto konfliktu, který měl začít poté, co japonská státní moc odhalila vesnický systém dvojích matrik a vyslala proti vesnici trestnou výpravu, vypravěč nepůsobí jako vypravěč intradiegetický, nýbrž se stává vypravěčem vševědoucím, překračuje vlastní horizont znalostí, které u něj čtenář jako u personalizovaného vypravěče může očekávat.

Vypravěčova promluva se zde zakládá výhradně na lidových příbězích, které slyšel během dětství, ať už od ostatních dětí, či přímo od otce=kněze. Tyto příběhy vypráví, jako by dokonale postihovaly tehdejší události, přesně jak mu během lekcí mýtů a historie vesnice říkal otec=kněz. Události padesátidenní války jsou problematické, pokud je čtenář čte skepticky: vypravěč v tomto případě nevypráví pouze události, které osobně nezažil, jelikož se narodil teprve těsně po konci konfliktu, nýbrž také věci, které z principu nemohly být nikomu známy. Toto platí například pro vnitřní život Bezejmenného kapitána, jenž o svých pocitech „hanby přilepené na prsou jeho uniformy“[599] s nikým nikdy nemluvil (a k tomu těsně po konci války umírá, takže o nich ani nikomu později říci nemohl). Navíc „státní moc Japonského císařství samozřejmě padesátidenní válku utajila, vynaložila úsilí na likvidaci všech důkazů a provedla důkladné tažení potlačující svobodu slova“.[600] Tím celý konflikt dokonale vymazává z historické paměti a všichni vojáci, kteří v ní bojovali, „byli vysláni do Mandžuska, Číny a pak dále na jih. Proto po konci války v Pacifiku nezbyl jediný, který by se mohl vrátit domů živý“.[601] Vypravěč tudíž nemůže své znalosti odvozovat ani od těchto zdrojů, jeho jediným možným zdrojem informací jsou vyprávění vesničanů zprostředkovaná otcem=knězem, který se války sám neúčastnil, a samozřejmě vypravěčova vlastní invence. Přesto o těchto věcech, které se nalézají mimo hranice možností jeho poznání, mluví, jako by byl u nich přítomen, chová se jako vševědoucí vypravěč. Činí tak nezávisle na tom, jestli tyto prvky pochází z lidového vyprávění nebo jsou jeho

[599] Ibid., s. 398.
[600] Ibid., s. 301.
[601] Ibid.

vlastním výtvorem, mění performativní silou svého vyprávění události a bytosti, které popisuje, ve fikční fakta.[602]

Zde jsme opět svědky toho, že vypravěč příběh nejen rekonstruuje z lidových vyprávění, ale přímo sám konstruuje, vyplňuje hluchá místa v mýtu vlastními spekulacemi, invencí a dedukcemi. Výslednou podobou jeho vyprávění je příběh hrdinných vesničanů bránících svoji samostatnost a způsob života proti přesile invazních sil za použití hraček upravených do podoby bizarních „supermoderních zbraní", [603] loveckých pastí „usekávajících nohy v kotníku" [604] a nadpřirozena – rozkazů Ničitele zjevujícího se jim ve snech a magie lesa, například v případě dětí, které vylákaly japonské vojáky do bludiště „mimo čas, v pralese, kde mohou být dětmi věčně".[605] Vypravěč takto umožňuje čtenáři, aby se „ocital jakoby uprostřed dění", [606] i když v tomto úseku na rozdíl od předchozích částí knihy nemá potřebu dokazovat pravdivost svého vyprávění odkazováním se na předpokládané zdroje informací.

Asi nejvýraznějším příkladem invence vypravěče během padesátidenní války je příběh štábního důstojníka, který má za úkol utajit existenci celého konfliktu tím, že pro padlé vojáky najde „čestnou smrt"[607] v jednom z mnoha konfliktů, které vzápětí Japonsko rozpoutává po celém Pacifiku. Od počátku se jedná o postavu přímo postulovanou vypravěčem bez jakéhokoli důkazu či zdroje informací, pouze jako vysvětlení důvodu, proč se obyčejní Japonci nikdy nedozvěděli o průběhu padesátidenní války. Přesto vypravěč popisuje jeho pečlivou „osamělou"[608] práci falšující místo jejich smrti, jeho povahu vyznačující se „bujnou představivostí a zarputilostí"[609] a korespondenci s rodinami mrtvých vojáků, která je udržovala ve víře, že jsou stále naživu, a důstojníkovi dodávala pocit, „jako by měl stovku rodin".[610] Největší obavou tohoto důstojníka bylo paradoxně to, že by druhá světová válka mohla

[602] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 150.
[603] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 353.
[604] Ibid., s. 347.
[605] Ibid., s. 385.
[606] KUBÍČEK, *Vypravěč*, s. 18.
[607] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 316.
[608] Ibid.
[609] Ibid., s. 317.
[610] Ibid., s. 318.

skončit dříve, než by on sám svoji práci zahlazující všechny stopy padesátidenní války dokončil. Vypravěč ve finále, opět bez jakýchkoli důkazů, fabuluje, že se tento důstojník musí nyní být na cestě do jejich vesnice:

> Sestro má, kde se tento důstojník asi nyní skrývá? Nebude to tak, že pokud ty společně s **Ničitelem**, kterého jsi obnovila již do velikosti psa, zachráníte vesnici=stát=mikrokosmos z jejího dlouhého úpadku, neuchýlí se tento důstojník, který strávil polovinu svého života tím, že přiděloval mrtvým vojákům druhou smrt, ačkoli je jisté, že už z něj bude stařec, do našeho kraje? To proto, že právě náš kraj je jediným místem, kde není nikdo z rodin pozůstalých mrtvých vojáků první smíšené roty, kteří ho pronásledují.[611]

Existence tohoto důstojníka – i kdyby jenom jako hypotézy vypravěče – ukazuje moc, kterou má vypravěč nad tím, jaké prvky v příběhu existují. Tuto moc nad nimi má také proto, že se celá padesátidenní válka nachází v mytologické oblasti. Součástí mytologické oblasti je proto, že práce štábního důstojníka stejně jako všechny ostatní kroky japonského státu vedoucí k vymazání padesátidenní války z dějin ji z oblasti dějin vyděluje. Tím, že její existenci japonský stát popírá, se války jako součásti dějin zříká. Stejně tak se svého místa v historii zříká i Bezejmenný kapitán. Ten je totiž vypravěčem nazýván tak proto, že „současně s tím, jak skončí válka, se [kapitán] vymaže z vojenských záznamů, jako by on sám jako voják nikdy neexistoval“.[612] Válka, kterou vede muž, který má v úmyslu vymazat z dějin i sám sebe, nemůže být součástí dějin, nýbrž pouze mýtu.

Vymazání z dějin je důvodem, proč jsou v rámci padesátidenní války nadpřirozené události znovu možné. Válka se nachází zcela mimo historické vědomí Japonska, je z něj záměrně vymazána, a proto může být plně součástí mýtu vesnice, a tudíž v ní platí jeho aletická omezení, která umožňují výskyt nadpřirozených bytostí, jako je Ničitel volající Bezejmennému kapitánovi telefonem či duch

[611] Ibid., s. 319.
[612] Ibid., s. 330.

zabitého vesničana, který po své smrti nadále navštěvuje svoji rodinu,[613] a nikoli omezení historie, jež jejich výskyt nedovolují.

Michiko Niikuni Wilsonová označuje vymazání této události za uznání faktu, že vesnice „existuje mimo kulturní doménu Velkého japonského císařství a toho, že nemá nic společného s jejími orgány".[614] Tedy díky tomu, že tato válka není součástí japonské historie, působí její existence jako důkaz faktu, že vesnice je samostatná kulturní entita. Pro „neposlušná zemská božstva, odbojné Japonce"[615] – jak se vesničané sami nazývají explicitním odkazem na označení Korejců, další skupiny lidí existující na okraji japonské společnosti, zabitých během nepokojů po velkém zemětřesení v Kantó v roce 1923 za „odbojné Korejce"[616] – znamená fakt vymazání konfliktu z historie paradoxně to, že tento příběh zůstává plně pod jejich kontrolou. To, jak se bude o této době vyprávět, plně určuje pouze vesnická komunita, nikoli japonská státní moc, pro niž konflikt neexistuje.

Poprava vesničanů nezaznamenaných ve státních matrikách na jejím konci pak není pouze porážkou jejich odporu, ale zároveň i finálním „ponížením",[617] jak cíl odporu vesničanů proti centrální moci nazývá Napierová, Bezejmenného kapitána a státní moci, kterou reprezentuje. Jejich poprava totiž zajišťuje, že jejich příběh nemůže být vymazán centrální mocí, oním osamělým štábním důstojníkem, jako příběhy vojáků padlých v boji proti nim: „Jestliže my neexistujeme v těch vašich matrikách Japonského císařství, tak to znamená, že jsme se podle vás nikdy nenarodili. Můžete snad popravit lidi, co se nikdy nenarodili? V okamžiku, kdy nás zabijete, z pohledu vašeho Japonského císařství se to, že jsme žili, stane historickým faktem!"[618] Není náhodou, že dle jedné ze dvou – jelikož se jedná o mytickou událost, samozřejmě vzájemně kontradiktorních – verzí příběhu smrti Bezejmenného kapitána je v následném zmatku s vesničany popraven i on samotný, čímž je existence tohoto vojáka, který svou existenci sám vymazal z dějin, navždy zapsána do mýtu vesnice.

---

[613] Ibid., s. 370–373.
[614] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 111.
[615] 不順国神(まつろわぬくにつかみ)、不逞日人(ふていにちじん). ÓE, *Dódžidai gému*, s. 311.
[616] 不逞鮮人. Ibid., s. 312.
[617] NAPIER, *Escape from wasteland*, s. 219.
[618] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 420–421.

Dualita dějin a mýtu je ve fikčním světě *Hry na současnost* dualitou ontologických úrovní, dualitou aletických omezení, ale také dualitou kontroly nad vlastním příběhem, pamětí a identitou komunity. Vypravěč prochází příběh vesnice, rozbitý na mnoho vzájemně si odporujících prvků, a nejen že jej skrze dopisy adresované své sestře znovu vypráví, rekonstruuje, jako v lese rozprášené tělo Ničitele ve vypravěčově závěrečné mystické pouti do pralesa, nýbrž také sám vytváří. Svým vyprávěním doplňuje hluchá místa lidových pověstí, dává jim význam a smysl a mění je v koherentní síť, kterou drží pohromadě víra čtenáře v to, že se vypravěčem popisované události – ačkoli mohou být fyzikálně nemožné či si navzájem odporují – všechny opravdu staly. Čtenář překonává pochybnosti o povaze popisovaných událostí, které jsou povahou vyprávění vytvářeny, a pomocí metody zenového čtení dovoluje performativní síle vyprávění tyto události proměnit ve fikční fakt. A tuto křehkou časoprostorovou síť mytických, kontradiktorních, pochybných příběhů, tuto „jednotku prostoru a času“,[619] kterou ve své vizi v lese vypravěč vidí jako jednotný simultánně existující celek, stejně tak jako na obraze, který vypravěč namaloval jako dítě,[620] ze všech směrů objímá symbol nadpřirozené síly sídlící ve spojení minulosti a přítomnosti – sám Ničitel.

[619] Ibid., s. 584.
[620] Ibid., s. 517–518.

4. 3. 3. Metamorfózy Ničitele jako vyjadřovací prostředek

Ničitel, žijící božstvo uctívané obyvateli vesnice a dávný vůdce jejích zakladatelů, je fikčním jsoucnem prostupujícím celý svět *Hry na současnost.* Ničitele se týká nejen naprostá většina dávných mýtů, ale i současná motivace vypravěče k psaní dopisů – návrat jeho sestry do vesnice a jím předpokládané Ničitelovo znovuzrození, které má přinést znovuzrození pro celou skrytou komunitu. Ničitel není jenom bytostí z masa a kostí, ale i nadpřirozenou silou, která má kontrolu nad životem vypravěče. Když vypravěč na začátku románu zvedá v aztéckých ruinách v mexickém Malinalcu sekeromlat, aby „provedl náznak rituálu založení nové základny vesnice=státu=mikrokosmu", zaslechne „**Ničitelův** zakazující hlas",[621] což ilustruje míru jeho kontroly nad vypravěčovým chováním.

Vypravěč tráví velkou část života ve snaze uniknout z osidel Ničitelovy kontroly nad svým životem. Představuje to, co Susan Napierová nazývá „slovo otce",[622] symbolický řád ovládající nejen jeho, ale i celý příběh vesnice. Vypravěč se opakovaně vzpírá tomuto řádu a roli „toho, kdo píše dějiny a mýty našeho kraje",[623] tím, že se stává členem teroristické buňky, a také tím, že porušuje tabu zakazující incest s jeho sestrou. Dá se také říct, že fakt znovuzrození Ničitele a zasvěcení jeho sestry jako Ničitelovy miko, pozice implicitně potlačující sexualitu, vytváří mezi vypravěčem a jeho sestrou neprostupnou hranici a je hlavní překážkou k naplnění vypravěčovy incestní touhy po ní. V druhém dopise uvádí, že kvůli tomuto faktu cítí vůči Ničiteli „žárlivost, která není jenom sexuální povahy".[624] Ničitelův vliv na příběh prostupuje celou fabuli románu a jeho vliv na vypravěče dokazuje jeho důležitost pro celou strukturu fikčního světa románu.

Ničitel během své existence prochází řadou metamorfóz, které ho obdařují novými vlastnostmi, významy a aletickými omezeními. Na počátku vesnického mýtu je mladým vůdcem vzbouřených samurajů. Ničitel se v této podobě dá pochopit jako mezisvětový protějšek postav revolucionářských vůdců, kteří nakonec obětují svůj život pro obnovu komunity v textech, která Óe napsal jak před *Hrou,*

[621] Ibid., s. 20.
[622] NAPIER, *Escape from Wasteland*, s. 220.
[623] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 108.
[624] Ibid., s. 147.

tak po ní. V tom je podobný toposu vesnice v údolí, kterou je možné považovat také za destilaci a vyvrcholení různých podobných toposů v mnoha předchozích Óeho dílech Nejvýraznější postavou tohoto typu je Takaši, mladší bratr z *Fotbalu prvního roku éry Man'en*, ale tento typ postavy se opakuje i v pozdějších Óeho dílech, například Gí-nísan z trilogie *Hořící zelený strom* nebo stejně pojmenovaná postava z románu *Dopis nostalgickým létům* (1987). Motiv sebeobětování najdeme také ve smrti Moriho ze *Zápisků náhradníka*, které byly analyzovány v předchozí kapitole. Tito hrdinové mají, slovy Susan Napierové, za cíl pomocí svého sebeobětování „najít způsob, jak oživit umírající zemi",[625] a Michiko Niikuni Wilsonová interpretuje postavu Takašiho jako „obětního beránka".[626] Tento hrdina překračuje tabu, v případě Takašiho se jedná o incest, který „činí jeho smrt legitimní",[627] ale zároveň je jeho smrt nutnou podmínkou obnovy komunity. Jak bylo zmíněno v předchozí sekci, Ničitelův akt rozbití skály má také povahu překročení tabu a jeho smrt umožňuje založení vesnické komunity. Tento komplex motivů se pak dá vnímat, jak bylo již dříve zmíněno u toposu vesnice, jako syntagmatické opakování zavedeného motivu v Óeho tvorbě.

Ničitel má ovšem jednu vlastnost, která ostatním postavám tohoto typu schází: disponuje nadpřirozenou schopností regenerace a znovuzrození. Ani jeho smrt tudíž neznamená konec jeho přítomnosti ve fikčním světě. Po svém znovuzrození se může vrátit v dalších epizodách i v dalších rolích. Díky své schopnosti překonat vlastní smrt se tedy může v jedné epizodě stát diktátorským Stalinem=Ničitelem, v jiné zase vede vesničany v padesátidenní válce skrze sny a po svém posledním znovuzrození získává mlhavě animální podobu „věci velikosti psa".[628] Překonat smrt a vystupovat v těchto rolích je mu umožněno právě díky tomu, že není limitován lidskými aletickými omezeními. Tento fakt ukazuje platnost jedné z mých hlavních tezí v této práci, a to té, že zahrnutí nadpřirozených schopností do fikčního světa díla, uvolnění jeho globálních aletických omezení, umožňuje vyprávět

[625] NAPIER, *Escape from Wasteland*, s. 180.
[626] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 52.
[627] NAPIER, *Escape from Wasteland*, s. 186.
[628] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 135.

příběhy a vyjadřovat významy, které by pomocí mimetických vyjadřovacích prostředků vyjádřit nebylo možné.

Ačkoli ho schopnost znovuzrození ochraňuje před konečností smrti, neznamená to, že by na něj střety se smrtí neměly žádný vliv. Naopak každá z nich znamená radikální proměnu jeho vlastností. Tyto metamorfózy se vyznačují zajímavým trendem – každá jeho další podoba je méně podobná člověku a více podobná nadpřirozené bytosti či abstraktnímu konceptu. Na začátku jeho příběhu, kdy vede vyhnané samuraje do hlubin Šikoku, je obyčejným člověkem. Pote, co obětuje svůj život, aby rozbil skálu, prochází metamorfózou, v jedné z variant příběhu explicitně popisovanou jako proměna kukly v dospělý hmyz, a mění se v hybridní bytost. Tato proměna ho vzdaluje od lidských obyvatel vesnice a od konceptu lidství jako takového. „Zcela ztrácí zájem o lidi“[629] a komunikuje pouze jazykem lesa. V tomto období Ničitel vystupuje ve dvou axiologicky protikladných rolích, jako budovatel a jako diktátor, Stalin=Ničitel. Jako budovatel sází v údolí stromy a pěstuje svou zahradu léčivých a jedovatých bylin, v krku údolí pak umístí velkou síť na lov ryb. Jako diktátor Stalin=Ničitel se věnuje nejen stavbě lágru pro zakladatele vesnice, ale stává se také, po vzoru Stalina a jeho esejí o jazyce, jazykovědcem a podporuje vytvoření nového jazyka pro vesnickou komunitu. Výsledkem tohoto snažení je pouze to, že vesničan, který se touto otázkou zabýval, zešílí.[630] Vypravěč zdůrazňuje jeho nesmrtelnost tím, že ho s odkazem na svůj sen o Stalinovi označuje za „nesmrtelného člověka“[631] a zdůrazňuje i převahu, kterou má nad vesničany. Je pro ně „bytost podobná božstvu“[632] a vypravěč ho opakovaně označuje jako „despotu“.[633] Ve své podobě diktátora Ničitel symbolizuje přesně opačné hodnoty než jako mladý rebel – není tematizováno pouze jeho stáří více než sta let, ale představuje také utlačující moc, proti níž se vesničané bouří. Spojení rolí rebela a diktátora v jedné osobě Ničitele vede Susan Napierovou k tomu, že jej popisuje jako „značně problematického spasitele“,[634] a připomíná i myšlenku, s níž

[629] Ibid., s. 184.
[630] Ibid., s. 182.
[631] Ibid., s. 198.
[632] Ibid., s. 199.
[633] Ibid., s. 183.
[634] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 157.

v kontextu vypravěče a jeho sestry přichází Michiko Niikuni Wilsonová: jde ospojení protikladů a překonání dualit, princip vyjádřený formulí „2=1“,[635] ovšem zde na úrovni osoby Ničitele, a nikoli vesnice či vypravěčova života. Překonání propasti mezi protiklady, jejich spojení do jednoho celku, lze vnímat jako realizaci Óeho spisovatelské techniky „totality“,[636] snahy postihnout všechny aspekty světa v jednom literárním textu, o níž píše So Mjŏng-sŏn a která je ve *Hře*, zejména v jejím závěru, silně tematizována. V této dvojici podob se Ničitel sám stává symbolem, ztělesněním ambivalentního principu jednoty protikladů.

Poté, co je ostatními obyvateli vesnice zabit, rozporcován a sněden, se povaha Ničitele opět mění. Z pozice fyzické bytosti, ačkoli hybridní, přechází do pozice bytosti plně nadpřirozené. Ztrácí svoji lidskou povahu a z osoby podobné bohu se mění již zcela na božstvo. V této formě už nemůže fyzicky zasahovat do dění ve vesnici a interaguje s ní pouze skrze sny, oblast ležící mezi přirozenem a nadpřirozenem. V této podobě se vyskytuje i v období padesátidenní války. Tehdy už nekráčí mezi vesničany, už není ani nesmrtelným diktátorem, jehož obraz se překrývá s nesmrtelným Stalinem, ale je bytostí žijící pouze ve snech. Ve stejné dimenzi bojuje i s Bezejmenným kapitánem, který do oblasti snů proniká z druhého směru než Ničitel. Bezejmenný kapitán, „i když zrovna bdí, tak vypadá, jako by se mu zdály sny za bílého dne“,[637] a záměrně udržuje kontakt s Ničitelem, aby pochopil jeho válečné plány.

Během padesátidenní války se tak mezi ničitelem a Bezejmenným kapitánem vytváří zřejmý vztah paralelismu: Zatímco Ničitel sídlí v oblasti snů, v nadpřirozené oblasti, a proniká do přirozené oblasti skrze sny a vidiny, Bezejmenný kapitán je bytost přirozeného světa, člověk z masa a kostí, který postupem času proniká do oblasti snů a vidin, jež začínají ovládat jeho bdělý život. I tento vztah se dá chápat jako spojení protikladů a vznik bytosti, které bychom mohli nazvat Ničitel=Bezejmenný kapitán. Jejich spojení je ovšem nedokonalé, přerývané, ilustrované nevírou Bezejmenného kapitána v to, že to byl nadpřirozený Ničitel, kdo vede vesničany a telefonicky ho vyzval, aby opustili údolí. V tomto

[635] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 118.
[636] SO, Mjŏng-sŏn. „Dódžidai gému“: Sono šinwa no rjógisei, s. 42.
[637] ÓE, *Dódžidai gému*, s. 335.

dualismu je to paradoxně Ničitel, kdo plánuje obrodu vesnice po konci války, a Bezejmenný kapitán je tím, kdo chystá zničení celého lesa. Přes tuto výměnu rolí zde znovu dochází ke spojení protikladu smrti a obrození. I v dalším ohledu jsou tyto dvě postavy spojené. V jedné ze dvou variant příběhu o jeho smrti Bezejmenný kapitán umírá při tom, když pomocí výbušnin ničí krk údolí. Tento akt symbolicky opakuje Ničitelovo rozbití skály při založení vesnice. I v tomto případě překročení tabu vede ke smrti toho, kdo jej porušil.

Během vypravěčova dětství se Ničitel stává symbolem vesnice=státu=mikrokosmu jako takového a mytologickým základem identity této komunity. Nejen, že je jako živoucí bůh postaven do opozice k japonskému císaři, ale vypravěč zároveň popisuje svůj pocit posednutí Ničitelem, jako „by se stával jenom malým dílkem uvnitř těla temného obra“,[638] a když vstupuje do lesa, říká, že „stál na vnější straně **Ničitele**. To proto, že [se vypravěč šel] s ním setkat“.[639] S Ničitelovým tělem takto identifikuje celý les. Ničitel je v této pozici zosobněním celé vesnické komunity a vypravěč jako její součást je i součástí Ničitele samotného. Vypravěčův akt propojování rozptýlených částí Ničitelova těla se pak podobá jeho snaze propojit všechny epizody vesnického mýtu aktem vyprávění. Jako zajímavý prvek vizí vypravěče v lese se ukazuje, že Ničitel je díky svým mnohonásobným metamorfózám tak proměněn, že výchozí bod jeho života, kdy byl mladým vůdce revolty, se pro vypravěče stává už neidentifikovatelným, splývá se všemi ostatními zakladateli: „Rozhlížel jsem se, abych tam našel mladého **Ničitele**, ale jelikož ještě nebyl obr, nedokázal jsem ho mezi ostatními zakladateli rozeznat“.[640] Ničitelova lidská povaha se zdá být nenávratně ztracena a on existuje už jenom jako spojující princip celé komunity a jejího kontradiktorního mýtu.

Poslední metamorfóza Ničitelovy podoby se odehrává při jeho posledním znovuzrození, které je implikováno vypravěčem a představuje opětovný návrat Ničitele ve fyzické formě do přirozené oblasti fikčního světa. Ničitel v této úrovni získává znovu dvě sady navzájem si odporujících vlastností. Jedna z nich je podoba dítěte, druhá podoba zvířete, konkrétně psa. Tělesná forma Ničitele po jeho

[638] Ibid., s. 537.
[639] Ibid., s. 558.
[640] Ibid., s. 582.

znovuzrození podle opakovaných vyjádření vypravěče připomíná psa a v jedné epizodě, kde vypravěč mluví o svém snu, který má „reflektovat postup snahy o pochopení procesu **Ničitelova** znovuzrození“,[641] se mu zjevuje jako penis naroubovaný na tělo německého ovčáka.[642] Falický symbolismus je zřetelný v podobě, v níž ho našla vypravěčova sestra, ve formě „věci podobné houbě“.[643] Jeho proces znovuzrození pak měl mít podobu zvláštní variace na koitus: vypravěčova sestra si Ničitele v podobě houby, či snad jeho penis, který jako jediná část jeho fyzické schránky díky „dlouhé hybernaci“[644] přežil jeho smrt,[645] vložila do pochvy, kde „skrze *pochvu* byl **Ničitel** znovuzrozen“,[646] a následně, jak je ve formě vypravěčovy představy popsáno v pátém dopisu, ho v přítomnosti otce=kněze porodila. Vypravěčova sestra se tedy stává nejen kněžkou a sexuálním objektem animálního Ničitele, ale také matkou Ničitele jako bezbranného dítěte. Tuto symboliku posiluje to, jak o něm v průběhu díla vypravěč mluví. Zmiňuje se o tom, jak sedí na jejím klíně, vypravěčova sestra mu předčítá dopisy o jeho vlastní minulosti a stará se o něj, což implikuje právě dětskou podobu.

To, jak vypravěč vysvětluje proces Ničitelova znovuzrození z penisu jako „přirozený, když ho přirovnáme k rostlinným hlízám“,[647] stejně jako popis této podoby Ničitele jako houby, dává tušit určité rostlinné vlastnosti Ničitele, naznačující možná jeho spojení s lesem. Po svém znovuzrození se však Ničitel prezentuje převážně skrze zmíněný dvojí symbolismus, sexuální, animální zvířecí podobu a podobu asexuálního nevinného dítěte, a tyto protiklady znovu spojuje v jeden celek. V této podobě představuje jeho znovuzrození naději na znovuzrození celé vesnice=státu=mikrokosmu. Právě proto závěrečná vize této podoby, potvrzení skutečnosti jeho znovuzrození, je tím, co pro čtenáře ověřuje existenci této nadpřirozené bytosti, a potvrzuje také správnost zenové, a nikoli subjektifikující techniky čtení.

[641] Ibid., s. 147.
[642] Ibid., s. 148.
[643] Ibid., s. 151.
[644] Ibid., s. 113.
[645] Ibid., s. 148.
[646] Ibid., s. 137.
[647] Ibid., s. 148.

Spektrum významů, které Ničitel během procesu smrtí a znovuzrození získává, je velmi široké. Posouvá se v jeho rámci od konkrétní osoby k abstraktnímu principu, od člověka ke zvířeti. Symbolika spojená s jeho podobami mu připisuje řadu kontradiktorních vlastností, která z něj nakonec tvoří symbolický systém, jenž spojuje všechny epizody románu a tvoří základní kámen identity vesnické komunity. Tato konstrukce by byla v realistním světě naprosto nemožná.

Pokud se Ničitel stává abstraktním konceptem, který v době vyprávění znovu získává fyzickou podobu, co pak konkrétně představuje? Fakt, že je složité tuto otázku zodpovědět, poukazuje bohatost a ambivalentnost významů, které Ničitel v průběhu mytologické cesty vypravěče skrze mýty a historii vesnické komunity získává. Spojuje v sobě anarchii a utlačující moc, lidskost a zvířeckost, přirozeno a nadpřirozeno, ničení a obnovu. Další podrobné čtení motivů obklopujících Ničitele by jistě objevilo i jiné duality, které v sobě těžko uchopitelný koncept Ničitele obsahuje, ale i v naznačeném rozsahu je jejich bohatost zřejmá. A jsou to právě nadpřirozené prvky, které umožňují bohatosti těchto dualit existovat a sjednocují je v jeden celek. Jsou zásadní pro realizaci Óeho vize vesnice v horách jako spojitého obrazu postihující totalitu prostoru a času. Umožňují mu stát se dějištěm mýtu a ve finále i tělem samotného Ničitele, jehož přítomnost prostupuje nejen vesnici=stát=mikrokosmos, ale i celý fikční svět *Hry na současnost.*

4. 4. Závěr – Paměť, trauma a fantastika na okrajích

V této kapitole jsem jak v povídkách Medorumy Šuna, tak ve *Hře na současnost* Óeho Kenzaburóa popsal shodné techniky užití fantastických prvků k vyjádření identity periferních komunit. Světy jejich děl mají dvojdomou strukturu, v níž centrální Japonsko tvoří přirozenou oblast světa, zatímco periferní komunita se nachází v oblasti, kde nadpřirozené jevy a bytosti vycházející z mýtů stále ještě mohou existovat a ovlivňují životy lidí. Kulturní odlišnost těchto komunit od centra je tudíž spojena s jejich odlišností aletickou. Periferní tradice a mýty se tvoří základ této opozice a fantastické prvky z nich čerpající umožňují existenci této struktury. Ohrožení a vymírání autonomních identit

nesoucích tyto tradice se pak projevuje jako oslabování a vymizení nadpřirozených sil z fikčního světa, jako nivelace jejich aletické odlišnosti.

Nelze samozřejmě přehlédnout fakt, že v konkrétních ohledech se oba autoři v mnohém také liší. Liší se povahou mýtu, který slouží jako zdroj jejich fantastických prvků, literární formou i regionem, jenž se stává objektem jejich zájmu. Medorumova fantastika neustále odkazuje na historii a tradici reálné Okinawy, zatímco Óeho svět mytické vesnice je čistě fikčním konstruktem umístěným na Šikoku, který má reprezentovat jeho „vizi […] anarchického humanismu“.[648]

Současně je ale třeba poznamenat, že zájem o Okinawu, její kulturu a historii je společný oběma spisovatelům, i když v Óeho tvorbě je výrazně méně očividný než u Medorumy, kde jde o téma zcela klíčové. Kromě inspirace okinawskou poezií zmíněnou v úvodu této kapitoly je třeba uvést Óeho reportážní knihu *Zápisky z Okinawy* (1970),[649] kde se Óe mimo jiné věnuje otázce možné samostatnosti Okinawy a masakrům, jichž se tam japonští vojáci dopustili. Tato kniha se dokonce stala 35 let po svém vydání předmětem soudního sporu mezi Óem a bývalými důstojníky císařské armády, který byl nepřímým podnětem masových protestů proti změnám v učebnicích dějepisu bagatelizujícím tyto zločiny,[650] jichž se v roce 2007 zúčastnilo 110 tisíc obyvatel Okinawy. Stejně tak incidentu věže Himejuri, který Medoruma zpracovává v povídce *Doprovázená stíny*, se Óe věnuje v literárněteoretické knize *Metoda románu* (1978)[651] a zdůrazňuje jeho důležitost jako symbolického aktu potvrzujícího kulturní autonomii Okinawy vůči Japonskému císařském systému.[652] Není tedy přehnané tvrdit, že Óeho fikční vesnice má v sobě více než jen malý kousek Okinawy tak, jak ji Óe jako vnější pozorovatel vnímal.

Použití fantastiky u obou autorů sdílí ještě jeden významný aspekt, který nám může ukázat další důležitou motivaci pro užití fantastických prvků. V předchozí kapitole jsem uvedl, jak fantastické prvky mohou sloužit ke konkretizaci abstraktních společenských dynamik a těžce uchopitelného

[648] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 156.
[649] 沖縄ノート Okinawa nóto.
[650] IKEDA, *Okinawan War Memory*, s. 33.
[651] 小説の方法 Šósecu no hóhó.
[652] WILSON, *The Marginal World of Oe Kenzaburo*, s. 108–109.

neklidu, který doprovázel japonská studentská hnutí. V dílech obou autorů analyzovaných v této kapitole fungují fantastické prvky k vyjádření jiného společenského fenoménu. Fantastické prvky a jejich napojení na mýtus jsou v těchto dílech používány ke konfrontaci s problémy historického traumatu a kolektivní paměti. Medoruma se traumatu druhé světové války dotýká přímo, Óe pak spíše nepřímo skrze fikcionalizaci tohoto traumatu do podoby padesátidenní války. To, že nejen projekt sepisování historie a mýtů vypravěčem, které tvoří text *Hry na současnost*, založený na jeho vidinách a lidových vyprávěních, ale i snaha Uty v *Zaříkávání duší* zachránit Kótaróa z osidel dějinného traumatu či vyprávění přízraku mrtvé dívky v *Doprovázené stíny* propojují nadpřirozeno s otázkami paměti a historie, není náhoda, neboť toto spojení vychází ze samotné povahy traumatu a historické paměti.

Manfred Weinberg s odkazem na Freudovu psychoanalýzu označuje trauma za událost, s níž se daný člověk nedokáže vědomě vyrovnat, ale zároveň se v jeho životě neustále znovu zpřítomňuje tím, že se mu vrací ve snech a žije v jeho nevědomí, zatímco v bdělém stavu mu je nepřístupná.[653] Tento popis traumatické vzpomínky odpovídá tomu, jak fantastický prvek Kótaróovy ztráty duše funguje v *Zaříkávání duší.* Fantastický prvek zde náhle proniká do všedního života postav, má nad ním určitou kontrolu, a zároveň s sebou vynáší na povrch potlačované trauma, které život postav negativně ovlivňuje. Podobně ve *Hře na současnost* jsou sny oblastí, kde vypravěč hledá způsob, jak pochopit nadpřirozenou povahu Ničitelova znovuzrozování a odkud Ničitel ovlivňuje přirozenou oblast světa. Trauma se projevuje skrze sny, a rovněž fantastika je se sny, přechodnou oblastí, kde na úrovni snů mohou existovat entity, které nemusí respektovat fyzikální zákony daného světa, hluboce propojená. K nadpřirozenu zde tudíž zbývá jenom poslední krok, jímž je ověření těchto entit jako něčeho, co není pouze sen, čímž se i samotné trauma stává uchopitelným. Z toho je zřejmé, proč jsou právě fantastické prvky obzvláště vhodným nástrojem literární konfrontace s otázkami historického traumatu.

[653] WEINBERG, Manfred. Trauma – dějiny, strašidlo, literatura – a paměť. In: KRATOCHVIL, Alexander (ed.). *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Akropolis, 2015, s. 134–135.

Podobně efektivní mohou být fantastické prvky i v případě související otázky paměti. Jak poznamenává Alexander Kratochvil, součástí paměti je vždy i zapomínání.[654] Jak Óe, tak Medoruma tematizují otázku zaznamenávání vzpomínek na události, kterým hrozí zapomenutí či uchování v pokřivené podobě. Pro tyto události na pokraji zapomnění už nezbývá nikdo, kdo by se mohl stát spolehlivým svědkem o nich vyprávějícím. V takovém případě se u Óeho i Medorumy stávají zdrojem informací nadpřirozené vize, jako v případě Óeho vypravěče neuroticky se snažícího najít spolehlivé zdroje informací pro svůj historiografický projekt a harmonizovat kontradiktorní epizody vesnického mýtu, a svědky zapomenutých dějinných událostí duchové, jako u vypravěčky Medorumovy povídky *Doprovázená stíny.* Fantastické prvky tak umožňují překonat propast zapomnění a vyprávět o událostech, jež již byly zapomenuty, například skrze posmrtný text, což je něco, co by bez nadpřirozeného zásahu v této podobě nebylo možné.

Óeho a Medorumova díla tudíž ukazují nejen, jak se mohou fantastické prvky díky odkazování na tradici a mýtus stát vyjádřením periferní identity a díky konstrukci aletické odlišnosti mezi periferií a centrem trvat na její autonomii, ale také to, jak se fantastické prvky mohou stát efektivními nástroji ke konfrontaci s historickým traumatem. Umožňují vyprávění o událostech, které už napůl upadly v zapomnění. A i když se opět v konfrontaci s přirozenou silou japonského státu nadpřirozeno neukazuje jako účinný nástroj, kterým je možné zajistit samostatnost komunity ve fikčních světech děl (ať už v případě Óeho vesnické komunity či myšlenky samostatnosti Okinawy), fantastické prvky umožňují formy vyjádření identity a konfrontace s historickým traumatem, kterých by se jen stěží dalo dosáhnout prostředky mimetickými. Takto se fantastické prvky ukazují jako účinný narativní nástroj, bez něhož by tyto obrazy periferních komunit nemohly existovat.

[654] KRATOCHVIL, Alexander. Úvod. In: KRATOCHVIL, Alexander (ed.). *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Akropolis, 2015, s 7.

5. Fantastické metamorfózy v hybridních světech postmoderní fikce

5. 1. Úvod – Specifika metamorfóz postav jako fantastického prvku

V předchozích dvou analytických kapitolách jsem popsal dvě z funkcí, které fantastika v současné japonské literatuře jako prostředek vyjádření naplňuje. V první z nich jsem přiblížil její funkci jako prostředku umožňujícího konkretizovat společenské obavy specifické pro určité historické období a reprezentaci těchto obav jako konkrétních nadpřirozených bytostí. V druhé jsem se zabýval spojením fantastiky a mýtu jako nástroje k vyjádření periferní identity a tím, jak fantastika umožňuje konfrontaci s historickými traumaty, jejichž vyjádření by mohlo být nedostupné pro mimetické narativní prostředky.

Tato kapitola se blíže soustředí na funkce konkrétního často se vyskytujícího fantastického prvku, kterým jsou fantastické metamorfózy postavy. Tento fenomén byl v předkládané práci již popsán, například v románech Óeho Kenzaburóa *Zápisky náhradníka*, kde Kosmická vůle způsobuje „přeměnu“ dvojce protagonistů, čímž jim umožňuje postavit se moci Patrona, a *Hra na současnost*, kde neustálými proměnami prochází postava Ničitele. Stejně tak se metamorfóza vyskytovala v povídce *Okinawan book review* Medorumy Šuna, kde se objevuje náhlé obohacení aletických možností postavy Ómidži Rjútaróa vedoucí k tomu, že získává schopnost komunikovat s Uraňany. Už frekvence výskytu tohoto fenoménu i v dílech, jejichž analýzy se na tento prvek přímo nezaměřovaly, ukazuje, že to je aspekt velmi frekventovaný a že disponuje velkou vyjadřovací silou. Proto si zasluhuje bližší pozornost. Tato kapitola ukazuje prostřednictvím analýzy a interpretace *Koupelny* (1989) a *Psího ženicha* (1992) Tawady Jóko a *Kafky na pobřeží* (2002) Murakamiho Harukiho potenciál metamorfózy generovat široké spektrum významů a blíže objasní rozličné funkce, které tento fenomén může v literárních textech plnit.

Nejdříve se podívejme obecně na to, čím je motiv metamorfózy specifický. Metamorfózy se od dříve analyzovaných fantastických vyjadřovacích prostředků liší v jednom důležitém ohledu: Na rozdíl

od uplatnění mýtu či konkretizačního použití fantastických prvků, které mnohem intenzivněji fungují na globální úrovni struktury fikčního světa, jako například v *Honu na ovci*, kde struktuře moci v jejím světě dominuje nadpřirozená oblast reprezentovaná tajemnou ovcí, totiž metamorfózy působí jako dynamický prvek na úrovni jednotlivých postav, jejichž vlastnosti mění. Proměny těchto postav mívají podobu nadpřirozených zásahů do jejich života, proti nimž jsou bezmocné. Nadpřirozené síly takto mění vlastnosti, vzhled a schopnosti postav, tedy nejenom subjektivní aletická omezení, ale i další elementy charakterizující identitu dané postavy.

K metamorfózám v dílech zkoumaných v této kapitole zpravidla dochází, aniž by na tom daná postava měla jakékoli přičinění, postavy jsou tedy pasivním objektem tohoto procesu. Přeměny mají tendenci vyskytovat se náhle, nahodile a bez jasného vysvětlení, v čemž připomínají to, co Doležel popisuje jako přírodní události,[655] s nimiž sdílí neintencionální povahu a náhodné působení, ale místo výsledků působení přírodních sil se zde jedná o výsledky sil a zákonitostí nadpřirozených. Povaha či jméno nadpřirozené síly, jež stojí za těmito proměnami, ovšem nejsou součástí fikčního světa díla a pravidla jejího působení nejsou explicitně vysvětlena. Nadpřirozená oblast, z níž by tyto zásahy měly pocházet, také není jasně vytyčena. Tím vzniká struktura jakéhosi minového pole nadpřirozena, která, jak bylo zmíněno v teoretické kapitole, je typickým znakem hybridního světa. Není náhodou, že Doležel označuje právě Kafkovu *Proměnu*, prototypický příklad tohoto druhu metamorfózy, zároveň jako prototyp díla s hybridním fikčním světem.[656] McHale si pak Kafkovu *Proměnu* volí jako jedno z děl, na nichž ukazuje přechod od todorovovské fantastiky založené na váhání mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením události (jemuž se *Proměna* vymykala), k „postmoderní fantastice".[657] V ní je epistemologické paradigma nahrazeno paradigmatem ontologickým, založeným na „konfrontaci mezi normami skutečného světa (přírodními zákony) a nepozemskými, nadpřirozenými normami",[658] tedy na konfrontaci mezi nesourodými nastaveními aletické modality. Tato konfrontace pak může být

[655] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 70–71.
[656] Ibid., s. 187–188.
[657] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 75.
[658] Ibid., s. 75.

postavami vnímána různě, buďto jako banální, či v nich vyvolávat zarputilý odpor vůči cizím prvkům vnikajícím do přirozeného světa. Náhlý zásah nadpřirozených sil vedoucí k radikální proměně postavy se tudíž jeví jako postmoderní motiv par excelence, jelikož takovouto konfrontaci může spolehlivě vyvolat. Není tedy náhodou, že ačkoli všechna díla, kterým se tato práce dosud věnovala, je možné aspoň do jisté míry označit jako postmoderní literaturu, texty, jimž se věnuje tato kapitola, do kategorie postmoderní fantastiky patří snad nejzřetelněji.

Samozřejmě se nedá říct, že metamorfóza jako taková je výhradně postmoderním prvkem a v jiných obdobích a druzích literatury se nevyskytovala. Právě naopak, jedná se o prvek častý nezávisle na historickém kontextu díla. Jan Alber k tomuto tématu poznamenává, že metamorfóza patří mezi prvky nepřirozena, které jsou historicko-kulturně invariantní,[659] a konstatuje, že „metamorfózám postav v postmodernismu předcházely magií vyvolané transformace v romancích, gotickém a fantasy románu, stejně jako mimozemšťané měnící podobu ve vědecko-fantastických příbězích".[660] Specificky postmoderní je tudíž teprve její konkrétní využití jako náhlého nadpřirozeného zásahu vycházejícího ze smíšené aletické struktury hybridního světa. Takto použité metamorfózy mohou přivádět čtenáře například k otázkám týkajícím se individuální identity a toho, co vlastně znamená být člověkem. Nadčasovost tohoto prvku ovšem zároveň umožňuje postmoderním dílům odkazovat na starší texty tento prvek uplatňující, čímž nabývají dalších významů a vedou čtenáře ke konkrétním interpretacím záhadných proměn. Z tohoto vyplývá úzké propojení metafikčních a intertextuálních odkazů, například na lidové příběhy v případě děl Tawady Jóko či na klasickou literaturu v případě Murakamiho Harukiho, právě s motivem metamorfózy a jejich důležitost pro interpretaci tohoto motivu ve fikčních světech děl.

Posledním ohledem, kterým se tato kapitola při analýze fenoménu metamorfózy bude zabývat, je jeho účinek na identitu postav. Takovéto proměny jsou totiž radikálnější než ty, jež mohou nastat přirozenými prostředky. Důležitou vlastností každé postavy je její subjektivní aletická výbava. Když

[659] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 39.
[660] Ibid., s. 131.

Lubomír Doležel v knize *Heterocosmica* píše o změnách aletického vybavení postav, bere v úvahu převážně přirozené procesy: „Schopnosti se získávají především učením a vyučováním a ztrácejí se zapomínáním nebo ochromením.“[661] Na základě tohoto popisu se zdá, že přirozené procesy rozšiřují horizont schopností postavy postupně, nadpřirozený zásah ovšem takto omezený není a může postavě tyto schopnosti dát okamžitě, včetně schopností nadpřirozených. Metamorfóza také mění ontologický status postavy, z bytosti přirozené například na bytost hybridní, z člověka na zvíře či bytost kombinující vlastnosti obou kategorií. Postavy zasažené metamorfózou se stejně jako Řehoř Samsa v *Proměně* stávají hybridními bytostmi s vlastnostmi „lidskými i zvířecími“[662] a se schopnostmi přirozenými i nadpřirozenými. Alber označuje takovéto postavy spojující lidské a zvířecí vlastnosti jako jeden z hlavních druhů antirealistických figur.[663] V této kapitole ilustruji, že metamorfózy jsou obzvláště produktivním prostředkem tvorby nejenom hybridů lidí a zvířat, ale i mnoha dalších typů antimimetických postav.

Další zajímavou vlastností metamorfóz pak je to, že ačkoli transformace mohou změnit postavu z člověka ve zvíře či z ženy v muže, zpravidla nemění rigidní pojmenování dané postavy, což je to, co Pavel považuje za element určující, o kterou z postav se jedná („kdyby Napoleon strávil celý svůj život na Korsice, byl by stále sám *sebou*“),[664] a tudíž ji neproměňují v postavu jinou. Dá se tedy říci, že ačkoli se její vlastnosti mohou libovolně měnit, jedná se stále o tutéž bytost. Právě proto, že může být tak radikální, se náhlá změna povahy a vlastností fikční bytosti stává výkonným vyjadřovacím prostředkem sloužícím k prozkoumávání otázek propojení tělesné podoby a identity lidské bytosti. Proto se bude tato kapitola zabývat rovněž tím, jak metamorfózy proměňují postavy i v tomto ohledu.

Murakamiho *Kafka na pobřeží* je románem, který používá fantastické prvky k prozkoumávání otázek identity, překonání traumatu a konfliktu svobodné vůle a osudu obzvláště výrazně. Tyto prvky nemají pouze podobu nadpřirozených zásahů a radikálních proměn aletických modalit postav, ale také

[661] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 126.
[662] Ibid., s. 187.
[663] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 107.
[664] PAVEL, *Fikční světy*, s. 58.

výskytu jedné postavy v několika zdánlivě nezávislých a zároveň propojených verzích. Dalším výrazným fantastickým prvkem je oidipovské proroctví, před nímž se protagonista, patnáctiletý Tamura Kafka v doprovodu svého nadpřirozeného alter-ega, Kluka, co se mu říká Vrána, snaží utéct na ostrov Šikoku. Podle této věštby, kterou na něj jako kletbu seslal jeho otec, který existuje zároveň jako zlovolná nadpřirozená bytost jménem Johnnie Walker, má zabít vlastního otce a mít sexuální styk se svou matkou a sestrou. Kafkův útěk z domu ho ovšem nevede pryč od naplnění věštby, nýbrž blíže k němu: setkává se se Sakurou, dívkou, která by mohla být jeho sestrou, a také se slečnou Saeki, správkyní Kómurovy knihovny, s níž navazuje milostný poměr. Saeki nejenom že může být jeho vlastní ztracenou matkou, ale je také osobou, která po traumatické ztrátě svého milého v studentských bouřích konce šedesátých let prošla nadpřirozenou metamorfózou: přišla o polovinu svého stínu a stala se bytostí, která žije pouze z vlastních vzpomínek, zatímco v noci její duch v knihovně pozoruje obraz nesoucí jméno Kafka na pobřeží.

Podobnou metamorfózou prošel i pan Nakata, druhý protagonista románu. Tento starý muž následkem traumatizující události na konci války přišel o schopnost číst stejně jako o většinu intelektuálních kapacit, ale zato získal schopnost mluvit s kočkami. Jeho osud se spojuje s Kafkou poté, co je během pátrání po jedné zatoulané kočce donucen zabít tajemného Johnnieho Walkera, nadpřirozenou verzi Kafkova otce. Po této události prochází další metamorfózou: ztrácí schopnost komunikace s kočkami, ale zato získává další nadpřirozené schopnosti. Přivolává déšť ryb a pijavic a také je neobjasnitelnou silou tažen na Šikoku, kde s pomocí řidiče kamionu Hošina a plukovníka Sanderse, další nadpřirozené bytosti, vyhledává „vchodový kámen“, který ovládá vstup do zásvětí, nadpřirozené vesnice ukryté hluboko v lesích Šikoku, kde neplyne čas a neexistuje paměť ani individualita. Právě tam se vydává Kafka, aby se vyrovnal se svým vlastním traumatem a získal odpověď na otázku, kdo je on sám, a sílu odpustit matce, která ho nechala napospas brutálnímu otci. Svým návratem odtamtud potvrzuje svoji schopnost vyrovnat se s nepřízní osudu a uniknout síle oidipovského proroctví, díky čemuž nachází sílu dál žít.

Kodžima Motohiro a Aojanagi Šinpei poukazují na to, že toto dílo bylo v japonském prostředí zkoumáno převážně ze dvou pohledů: paralel mezi historickými a fikčními událostmi (zde uvádí například analýzy Katóa Norihira a Komoriho Jóičiho) a psychoanalytické analýzy hlavního hrdiny (například studie Jamagiši Akiko a Kibe Noria).[665] K druhé skupině lze připočíst například *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami* od Matthewa Carla Strechera. Má analýza se zaměří na odlišnou stránku díla: aletickou strukturu fikčního světa románu a vztah nadpřirozených zásahů do života postav a motivů traumatu a osudu, stejně jako na hybridní a nadpřirozené bytosti, které tento svět obývají.

Ačkoli jsem zde jako první dílo představil *Kafku na pobřeží*, má analýza se nejprve zaměří na dvě novely Tawady Jóko (1960–), které v této práci věnuji pozornost až zde. Spisovatelka Tawada Jóko je mezi japonskými autory specifickou postavou, jelikož již od roku 1982 žije v Německu a částečně tvoří v němčině. Zde i v roce 1987 debutovala dvojjazyčnou sbírkou básní *Jen tam, kde jsi ty, nic není* (1987).[666] Od té doby vydala velký počet románů a povídek, ale také beletristických esejí a teoretických statí.

Jelikož mnoho jejích děl bylo napsáno a vydáno v němčině, nedá se považovat pouze za představitelku japonské literatury, ale i německé. I na jejím poli obdržela řadu ocenění, včetně ceny Adelberta von Chamisso pro autory německé literatury, jejichž rodný jazyk není němčina. Zároveň ovšem není autorkou, která by se svou tvorbou v cizím jazyce od japonské literatury zcela oddělovala, velká část její tvorby vznikla v japonštině a je držitelkou mnoha japonských literárních ocenění. Na Akutagawovu cenu byla nominována už v roce 1992 za *Personu* (1992) a obdržela ji o rok později za novelu *Psí ženich*.

[665] KODŽIMA, Motohiro a AOJANAGI, Šinpei. „Umibe no Kafuka“-ron: Meiro no Kafuka 『海辺のカフカ』論－迷路のカフカ－. (Studie „Kafky na pobřeží“: Kafka v labyrintu). *Bunka to gengo* 70, č. 3, 2009, s. 21.

[666] TANIKAWA, Mičiko. Nihon kara no „ekusofoní“: Tawada Jóko no bungaku eii no isó 日本からの「エクソフォニー」―多和田葉子の文学営為の位相. („Exofonie“ z Japonska: Topologie literární tvorby Tawady Jóko). *Sógóbunka kenkjú* 12, 2008, s. 58.

O Tawadě se tedy dá říci, že stojí svojí tvorbou mezi jazyky a kulturami, což si sama dobře uvědomuje. Svou praxi psaní v němčině označuje termínem „exofonie“,[667] což je termín, kterému věnovala i stejnojmennou knihu esejí.[668] Suga Keidžiró v kontextu Tawadiny tvorby popisuje exofonii jako „stav existence mimo rodný jazyk“.[669] Tato pozice jí umožňuje získat nadhled v otázce vztahu jazyka a identity člověka a z něj následně problematizovat předpoklad, že rodný jazyk je pro identitu určujícím prvkem, stejně jako otázku stabilní identity jednotlivce. Doug Slaymaker její postoj v této otázce popisuje tak, že „Tawadu dráždí předpoklad, že by měla existovat jednota mezi jazykem a identitou – německou či japonskou. […] Pokud něco jako pravé já (*hontó no džibun*) existuje, pak toto já mluví/myslí/sní několika jazyky najednou“.[670] Pro Tawadu samotnou tedy otázka, jestli je autorkou japonské, či německé literatury, nemá rozhodující význam, jelikož se vidí jako někdo, kdo cíleně obývá hranici mezi nimi. Dle Tanikawy Mičiko se Tawada nechápe ani jako někdo, kdo by „chtěl překonat tuto hranici, ani přes ni nechce stavět mosty, […] ale chce si vychutnávat jazyk a kulturu v jejich bohatosti a složitosti a tuto hranici kultivovat“.[671]

V tomto kontextu je pochopitelné, že je konceptu exofonie a otázkám kulturní hybridity a jazykové identity věnováno mnoho pozornosti i ve výzkumu analyzujícím její díla. Například ve sborníku *Tawada Yōko: Voices from Everywhere*,[672] který představuje nejucelenější kolekci teoretických statí o tvorbě této autorky, se těmto otázkám věnuje valná většina studií, od příspěvku Sugy Keidžiróa *Translation, Exophony, Omniphony*[673] po *Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary*[674] Yasemin Yildizové. Problematika kulturní a jazykové identity autorky a jejích postav je jistě otázkou, které se při zkoumání tvorby Tawady Jóko nedá zcela vyhnout, zejména proto, že se jí ve své

[667] TACHIBANA, Reiko. Tawada Yōko's Quest for Exophony: Japan and Germany. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 153.
[668] TANIKAWA, Nihon kara no „ekusofoní“, s. 57.
[669] SUGA, Keijirō. Translation, Exophony, Omniphony. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 27.
[670] SLAYMAKER, Doug. Writing in the Ravine of Language. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 49.
[671] TANIKAWA, Nihon kara no „ekusofoní“, s. 60.
[672] SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007.
[673] SUGA, Keijirō, Translation, Exophony, Omniphony.
[674] YILDIZ, Yasemin. Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 77–89.

esejistické tvorbě sama velmi intenzivně věnuje, a také ji ve svých dílech tematizuje. Na druhou stranu to vede k určitému zanedbávání dalších důležitých aspektů její tvorby, jako jsou narativní techniky a struktura světů jejích textů. Tawada konstruuje ve svých dílech světy plné nadpřirozených a nevysvětlitelných úkazů. Předpokládanou stabilní identitu postav narušují neustálé nadpřirozené zásahy a jistoty každodennosti se rozplývají jako pouhý sen. Její vyprávění extenzivně využívají nepřirozené prvky a postmoderní vyprávěcí techniky včetně intertextuálních odkazů na nadpřirozeno v lidových příbězích. Pro tvorbu Tawady je fantastika, konkrétně fenomény hybridního světa a metamorfózy postav, zásadním vyjadřovacím prostředkem v jejím exofonickém literárním projektu, a proto si tato stránka její tvorby zasluhuje samostatnou pozornost.

Ukázkový příklad světa plného proměn a nadpřirozených zásahů nacházíme v *Koupelně*.[675] *Koupelna*, patřící mezi její raná díla, vypráví příběh bezejmenné japonské ženy žijící v Německu, jež prochází sérií transformací měnících její tělo, identitu a aletickou výbavu. Na kůži jí, podobně jako ženě v lidovém příběhu, který čtenáři protagonistka vypráví, začínají růst šupiny a na firemní večeři jí ryba sežere jazyk, čímž ztratí schopnost mluvit. Zároveň se setkává s přízrakem mrtvé ženy, která jí slibuje, že jí při dalším setkání její jazyk vrátí. Vztah s mrtvou ženou a ztráta jazyka začíná čím dál více ovlivňovat vztahy protagonistky jak s její japonskou matkou, tak s jejím německým přítelem Xanderem. Když se znovu setkává s mrtvou ženou, ta jí jazyk nevrací, nýbrž po tomto setkání ve světě okolo ní plném

[675] *Koupelna* má složitou publikační historii, kterou zde musím zmínit. Dílo bylo publikováno poprvé v roce 1989 pouze v německém překladu jako *Das Bad*, ačkoli, jak autorka uvádí v úvodu k pozdějšímu dvojjazyčnému vydání, původně vzniklo v japonštině. V japonském originále se tak stalo dostupným až v roce 2015, kdy vyšlo v dvojjazyčném německo-japonském vydání nakladatelství Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke jako *Urokomoči* うろこもち (*Ty s šupinami*). *Koupelna* nebyla nikdy samostatně publikována japonsky. Rozdíl ve významu názvu díla, důležitém paratextovém prvku, v obou jazycích je více než jasný, stejně jako možné implikace pro interpretaci díla, které tato změna může mít. Protože v čase mezi vydáním dvojjazyčné německo-japonské verze bylo dílo přeloženo do dalších jazyků, například do italštiny (2003) a angličtiny (2002), pod názvy, které jsou překlady názvu německého vydání (ačkoli dle tiráže anglického vydání překlad vznikl z japonské verze (TAWADA, Jóko. *Where Europe Begins*. New York: New Directions Publishing, 2002, s. 140)), i tato práce používá jako název překlad názvu německého vydání, a nikoli později vydaného japonského originálu. Autorka sama na tuto diskrepanci hravým způsobem upozorňuje v eseji *Tawada Jóko neexistuje*, kde zpochybňuje, že by se jakákoli verze díla dala označit za originál (z pohledu autorky jsou si originály a překlady rovny a pídění se za originálním zněním díla je donkichotskou aktivitou). Stejně tak zpochybňuje existenci konceptu autora literárního díla samotného. (TAWADA, Jóko. Tawada Yōko Does Not Exist. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 13–19) Z těchto důvodů se domnívám, že volba názvu *Koupelna* a nikoli *Ty s šupinami* je snadno obhajitelná a nejenom udržuje situaci přehlednější, ale i lépe reflektuje autorčin přístup k literatuře.

nadpřirozených bytostí přestává být jasné, jestli popisované události jsou pouze sen, nebo realita. Protagonistka se například pokouší získat zaměstnání v cirkuse jako mořská panna, ale když je místo toho servírována jako ryba na svatební hostině v cirkusovém panoptiku, probouzí se z celé události jako ze sna. Místo návratu do všedního světa se ovšem probouzí jen do dalších, ještě více zneklidňujících obrazů, jako je setkání s vlastní šupinatou matkou cvičící na stroji, který je zároveň hudebním nástrojem, či cesta letadlem, které je zároveň oním přízrakem, jenž ji připravil o jazyk. V těchto obrazech se postupně ukazuje, že její setkání s mrtvou ženou a nadpřirozené zásahy do jejího života jsou součástí sítě symbolů úzce spojených s jejím společenským postavením ženy a cizinky. Celý příběh pak končí faktickým vymazáním vypravěčky ze světa příběhu.

V kontrastu se snovým světem *Koupelny* se *Psí ženich* odehrává na všedněji působícím předměstí Tokia, ale jeho svět není o nic méně fantastický. Protagonistka této novely je Kitamura Micuko, extravagantní učitelka provozující doučování pro děti z tamějšího sídliště, na jejíž pochybné hygienické návyky a volnomyšlenkářský způsob života se místní matky v domácnosti dívají skrz prsty. Poté, co dětem vypráví pohádku o psu, který dostane za ženu princeznu odměnou za to, že jí olizuje pozadí, do jejího života náhle vstoupí Taró, tajemný muž připomínající psa. Mezi Micuko a Taróem ihned po jeho příchodu začíná sexuální vztah, který kopíruje ten mezi psem a princeznou v pohádce. Následně se ovšem ukazuje, že Taró není psem z pohádky, který se proměnil v člověka, nýbrž bývalým submisivním zaměstnancem místní firmy, který utekl od své manželky poté, co se kvůli setkání se skupinou psů radikálně změnila jeho osobnost. Poté, co se o tom Micuko dozví, ztrácí pro ni Taró veškeré kouzlo a jejich vztah končí. V závěru příběhu pak Taró i Micuko příběhu z přízemního maloměšťáckého světa odchází – Taró se svým mužským milencem Tošiem a Micuko s Tošiovou dcerou Fukiko.

Z těchto shrnutí zřejmé, že pro všechna tři díla je zásadní motiv metamorfózy skrze náhlé zásahy nadpřirozena, a proto mohou sloužit jako modelové případy použití těchto prvků. V následujících analýzách se budu věnovat tomu, jakou konkrétní podobu metamorfózy v těchto dílech mají, jakou funkci v příběhu zastávají, jaká je povaha světů, jejichž stavebními bloky jsou, na jaké typy

antirealistických figur se díky nim postavy přeměňují, a také tomu, jak tyto metamorfózy využívají intertextuální odkazy k určení vlastností postav, které jimi procházejí.

5. 2. *Koupelna* – Metamorfóza jako materializace společenského tlaku

Prominence metamorfóz v *Koupelně* je přímým projevem globální aletické struktury jejího světa. Svět *Koupelny* je zjevně světem hybridním, v němž nadpřirozené síly nejsou oddělené žádnou hranicí od prvků přirozených a neočekávaně zasahují do života postav. Dualita mezi oddělenými přirozenými a nadpřirozenými doménami zde ztrácí na významu.[676] Je světem absolutní nestability, kde náhlé proměny nejsou omezeny pouze na postavy, ale ovlivňují všechny jeho elementy. Svůj svět jako neustále proměnlivý popisuje vypravěčka vlastně už v první větě novely, když prohlašuje: „Osmdesát procent lidského těla tvoří voda, takže nikoho nepřekvapí, že člověk každé ráno v zrcadle vidí jinou tvář.“[677] V závěru příběhu je tato nestabilita rozšířena na celý svět, když podobně jako předtím lidské tělo popisuje povrch planety takto: „Sedmdesát procent povrchu Země pokrývá voda, takže není překvapivé, že se každý den mění jeho podoba.“[678] V tomto světě není ušetřeno neustálých změn ani lidské tělo, ani geografie planety.

Projevem této proměnlivosti fikčního světa je řada metamorfóz jak postav, tak i mnoha pravidel světu vládnoucích. V textu se neustále mění úroveň optimální odchylky od referenčního světa čtenáře, ontologických perspektiv, které, jak píše Dědinová, „musí čtenář přijmout, aby se mu fikční svět plně otevřel“.[679] Bez jasných předělů se zde střídají scény realistní, jako například scéna německo-japonské firemní večeře, a nadpřirozené, například interakce vypravěčky s přízrakem mrtvé ženy. Jiné scény pak sice neobsahují výslovně nadpřirozené bytosti, ale zdá se, že události v nich jsou fyzicky

[676] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 187.
[677] TAWADA, Jóko. *Das Bad/Urokomoči* うろこもち. (Koupelna/Ty s šupinami). Tübingen: Konkursuch Verlag Claudia Gehrke, 2015, s. 7.
[678] Ibid., s. 167.
[679] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 24.

nemožné, a dají se tak dle Doležela označit jako bizarní.[680] Příkladem takovýchto událostí je scéna implikující sex mezi protagonistkou a jejím partnerem Xanderem čistě skrze loutky je představující. Ovšem i vysloveně nadpřirozené bytosti, jako duch mrtvé ženy, zde prochází hybridizací a získávají některé vlastnosti bytostí přirozených: setkání s touto nadpřirozenou bytostí následuje bez varování rovnou po psychickém kolapsu protagonistky na firemní večeři a samotný přízrak se zpočátku zdá být, poněkud banálně, živoucí zaměstnankyní hotelu.[681] Teprve po příchodu do chladného, temného a krysami zamořeného bytu, kde přízrak bydlí, se postupně, v duchu todorovovské fantastiky vyvolávající váhání nad ověřením nadpřirozených událostí, skrze prohlášení jako „Já už jíst nemusím"[682] či „Není pravda, že když umřeš, tak tě už nic netrápí",[683] dozvídáme, že se skutečně jedná o nadpřirozené zjevení tragicky zesnulé ženy. Tento fakt na druhou stranu u protagonistky nevyvolává zděšení, nýbrž soucit nad osamělou nadpřirozenou bytostí.

Svět *Koupelny* je světem, kde duchové mohou pracovat jako uklízečky v hotelu či jako letušky ze závěru novely, kde básníci pijí mléko mořských panen, ale na téže úrovni také existují reklamní agentury a stejně jako ve skutečnosti se do Japonska dá doletět letadlem. Je zde cirkus zaměstnávající ženy s kůží pokrytou šupinami jako mořské panny, ale tento bizarní cirkus má zároveň své vlastní „personální oddělení".[684] Kladení nesourodých prvků vedle sebe se stupňuje, když se v druhé polovině příběhu stírá rozdíl mezi ontologickou úrovní snu a reality a následně i mezi světem živých a mrtvých. Tato nestabilita pravidel světa ze světa *Koupelny* dělá to, co Bettina Brandtová popisuje v kontextu jiných Tawadiných děl jako „snovou krajinu"[685] a co ji vede k tomu, aby její tvorbu označila za surrealistickou.[686]

[680] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 187.
[681] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 61.
[682] Ibid., s. 73.
[683] Ibid., s. 81.
[684] Ibid., s. 129.
[685] BRANDT, Bettina. The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writings. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 113.
[686] Ibid., s. 115.

Na úrovni postav se hybridita a proměnlivost světa projevuje ve formě metamorfóz. Zde je možné identifikovat dva druhy proměn postav – náhlé tělesné proměny, radikální transformace subjektivních aletických omezení, a rozvraty ověření popřením informací o identitě a vlastnostech postav, které vypravěčka už čtenáři poskytla. Postavy jsou tedy nejenom proměňovány z lidí na hybridní bytosti, nejvýrazněji v případě vypravěčky, jejíž hybridní povaha je odhalena již v první scéně novely, kdy se snaží koupelí odstranit šupiny ze své kůže, ale jejich identita je proměňována také zpochybňováním jejich sociálních funkcí, jako když o sobě vypravěčka prohlásí: „Vlastně jsem doopravdy nebyla modelka, byla jsem simultánní tlumočnice,“[687] což je tvrzení, které následně znovu popírá, když naopak říká: „Vlastně jsem doopravdy nebyla tlumočnice. Občas jsem předstírala, že jí jsem, ale doopravdy jsem byla jenom zapisovatelka.“[688] Její partner Xander je podobně identifikován jako „‚politický' fotograf“, [689] pak je prohlášen za „učitele němčiny“, [690] za „houslistu“ [691] či za „truhláře“.[692] Není tedy divu, že v takovémto světě musí samotná protagonistka neustále obhajovat svou vlastní identitu – jak jako Japonka, která pro Xandera „nevnímá dostatečně silně svoji japonskou identitu“,[693] a naopak na svoji matku působí tak uměle japonsky, že se jí ptá, jak „přišla k tak asijské tváři“,[694] tak i jako žena, která by měla splnit svou roli v japonské společnosti tím, že, jak jí říká ředitel japonské firmy, „[by] měla jet zpátky domů a vdát se“.[695]Musí ale také zápasit se záhadou, kterou pro ni je její partner Xander. X v jeho jméně je nevyslovitelnou neznámou:

> Nevěděla jsem, jak mám číst to „X“ ve jméně „Xander“. Jelikož to bylo první písmeno jeho jména, nemohla jsem vůbec začít mluvit. […] Moje oči byly stále přibity k písmenu X. Do doby, než jsem se dozvěděla, že Xander byla zkrácenina jména Alexander, mě stále trápil problém, na který jsem poprvé

[687] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 39.
[688] Ibid., s. 163.
[689] Ibid., s. 23.
[690] Ibid., s. 87.
[691] Ibid., s. 93.
[692] Ibid., s. 165.
[693] Ibid., s. 31.
[694] Ibid., s. 149.
[695] Ibid., s. 49.

narazila v učebnici matematiky z nižší střední školy: „Vypočítejte hodnotu X.“ Jestliže X mělo hodnotu *durchein*, tak jeho jméno bylo *durcheinander* (*popleteně*), a jestli naopak bylo *mitein*, tak bylo *miteinander* (*společně*) – měla jsem ale pocit, že tam budou ještě strašidelnější slova.[696]

Obdobou zpochybňování identity na fyzické úrovni jsou metamorfózy tělesné, které proměňují subjektivní aletické podmínky protagonistky. Tyto tělesné proměny také radikálně zpochybňují její identitu. Rozbíjejí její ontologickou povahu ženy tím, že její ženské vlastnosti jsou nahrazovány vlastnostmi rybími. Ke konci textu se tyto proměny stupňují do podoby faktického vymazání její přítomnosti z fikčního světa. Novela proto vrcholí závěrečným „sebezničením a zmizením“ [697] vypravěčky, která v poslední větě pouze konstatuje: „Jsem průhledná rakev.“[698]

Ačkoli lze těchto tělesných metamorfóz v novele identifikovat více, nejvýraznější z nich jsou dvě – proměna protagonistky v „ženu s šupinami“,[699] která, jak se čtenář dozví později, proběhla bezprostředně poté, co odmítla vyhovět přání své matky nevracet se z Japonska zpět do Německa, a její ztráta jazyka a s ním i schopnosti mluvit. Toto aletické ochuzení probíhá poté, co protagonistka zkolabuje na pracovní večeři, které se účastní jako tlumočnice. Obě tyto proměny se na první pohled zdají být zcela nahodilé, nemotivované žádnou hlubší zákonitostí světa. Čtenář je může přijmout pouze jako důkaz surreálné nestability hybridního světa příběhu. Na druhou stranu je zde možná i jiná interpretace, založená na intertextových odkazech, která z těchto metamorfóz činí ostrovy stability v rozbouřeném moři textu, k nimž dochází v souladu se srozumitelnými pravidly. V textu novely jsou totiž zabudovány japonské lidové příběhy, které se dají chápat jako kořenové texty, zdroje fantastických prvků určující globální aletické podmínky příběhu. Díky nim metamorfózy získávají předvídatelnou povahu podobnou Doleželově P-síle, která v tomto případě ovšem nezpůsobuje

[696] Ibid., s. 23–24.
[697] TAMAȘ, Monica. Silencing the Woman Yōko Tawada’s Short Novel The Bath. *Cogito – Multidisciplinary research Journal* 7, 2015, č. 3, s. 146.
[698] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 187.
[699] 鱗持ち uroko moči. Tento výraz zapsaný v hiraganě slouží jako původní japonský titul díla. Ibid., s. 161.

události „operativní formou přírodních zákonů“,[700] nýbrž silou analogie se zákonitostmi vnořených příběhů. V textu je možné identifikovat takovéto příběhy tři.

Dva z nich, příběh matky, která se promění v rybu a následně se obětuje pro dobro komunity, čímž se před smrtí mění zpátky v člověka, a příběh ženy, která se ukáže být nestvůrou, jsou zanořenými kouzelnými fikčními světy v rámci hybridního fikčního světa celého příběhu. Třetí z nich má podobu příběhu z dětství protagonistky, který jí vypráví její matka. V něm zmiňuje, že poté, co protagonistka zranila lékaře porcelánovou hračkou, ten „byl tak naštvaný, že tě seřval jako vládce pekel Enma a křičel, ‚já ti vytrhnu jazyk!‘“.[701] Vypravěčka samotná si tyto události nepamatuje a zpochybňuje tak jejich ověření jako součást svého aktuálního světa.[702] Tento třetí příběh tudíž nekonstituuje fikční svět kouzelný, nýbrž realistní. Jak tyto příběhy jako intertextuální odkazy řídí metamorfózy protagonistky?

Začněme oběma kouzelnými příběhy. Oba tyto příběhy představují volné variace na lidové příběhy o proměnách zvířat či nestvůr v lidi, které mají v Japonsku dlouhou tradici. První sdílí motiv ženy-ryby z příběhu *O rybí nevěstě*,[703] jenž patří mezi příběhy o manželství lidí a zvířat.[704] Mimo tento motiv se oba příběhy výrazně liší – zaprvé zde žena začíná jako člověk a v rybu se proměňuje až později, a navíc se nejedná o ženu jako manželku, nýbrž o matku.

Druhý příběh představuje mírnější variaci na strašidelné příběhy o setkání s nestvůrou v lidské podobě.[705] Žena z druhého příběhu je konkrétně podobná nestvůře známé jako „manželka, která nejí“.[706] I zde je ale oproti lidovému příběhu několik inovací. Podezřele velký apetit ženy-nestvůry je známý již od samotného začátku příběhu a její smrt je vykreslena jako nešťastná náhoda pramenící

[700] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 70.
[701] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 153.
[702] Ibid.
[703] *Uo njóbó* 魚女房. In: INADA, Kódžu. *Nihon mukaši banaši džiten* 日本昔話辞典. s. 92.
[704] Irui kon’intan 異類婚姻譚. *Irui kon‘intan* 異類婚姻譚. In: INADA, Kódžu. *Nihon mukaši banaši džiten* 日本昔話辞典, s. 80–81.
[705] Tózantan 逃竄譚. *Tózantan* 逃竄譚. In: INADA, Kódžu. *Nihon mukaši banaši džiten* 日本昔話辞典, s. 629–630.
[706] *Kuwazu njóbó* 食わず女房. In: INADA, Kódžu. *Nihon mukaši banaši džiten* 日本昔話辞典, s. 302–303.

z neschopnosti manžela přijmout její jinakost, nikoli jako důsledek strašlivého setkání s lidožravou nestvůrou muže ohrožující.

To, co oba příběhy spojuje a stává se elementem definujícím pravidla nadřazeného fikčního světa, je motiv porušení tabu. V prvním příběhu žena porušuje tabu, když sní ulovenou rybu „celou sama syrovou, aniž by se podělila s ostatními lidmi ve vesnici“.[707] Překračuje tak pravidla své společnosti, chová se sobecky, za což je po narození svého syna proměněna ve velkou rybu. Žena je ze svého prokletí vysvobozena, když se obětuje pro dobro komunity a pomůže svému synovi zničit skálu, která brání výstavbě zavlažovacího systému. Tím zachrání vesnici před hladomorem. Tento altruistický čin ji ovšem stojí život. Druhý příběh ukazuje ženu, která sice tvrdě pracuje, ale velmi mnoho jí a vždy mimo dohled ostatních. Její manžel se ji rozhodne při jídle sledovat a odhalí její pravou podobu nestvůry, jejíž vlasy tvoří hadi. Následně ji v afektu zastřelí. Třetí příběh se odkazuje na Enmu, buddhistické božstvo soudící hříšníky v pekle. Pokud duše hříšníka Enmovi lže, přestoupí společenské tabu ohledně pravdomluvnosti, vytrhne jí božstvo jazyk.[708]

Hlavní funkcí těchto příběhů je, že při absenci jasných pravidel fungování fantastických prvků pomáhají tvořit určitá deterministická pravidla, zákonitosti působení P-síly, vládnoucí proměnám v celém fikčním světě díla. Žena v prvním příběhu se mění v rybu poté, co poruší společenské tabu a zachová se sobecky, a proto proměna hrdinky následuje poté, co se podobně sobecky zachová vůči své matce. Její matka ovšem je stejně šupinatá jako ona, což poukazuje na to, že její požadavek na návrat její dcery ze zahraničí je stejně sobecký jako odmítnutí tohoto požadavku ze strany protagonistky. Představu sobectví matky podporuje fakt, že obsesivně schraňuje dětské oblečení své dcery, ačkoli ji ona žádá, aby ho vyhodila.[709] Odkaz na Enmu pak umožňuje ztrátu jazyka vysvětlit jako důsledek lhaní, kterého se protagonistka dopouští vůči své matce, když jí říká, že má v Německu svou kariéru, i když se

[707] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 8.

[708] *Uso wo iu to Enma ni šita wo nukareru* 嘘を言うと閻魔に舌を抜かれる. (Když budeš lhát, Enma ti vytrhne jazyk). In: *Seigorin: Džiko kotowaza kan'jóku* 成語林：故事ことわざ慣用句. (Seigorin: Průpovídky, přísloví, idiomy). Tokio: Óbunša, 1992, s. 121.

[709] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 151.

před ní pak později přiznává, že si ji „vymyslela“.[710] Protagonistka se dopouští lhaní i přímo před samotnou proměnou, když tlumočí komunikaci na firemní večeři tak, aby obě strany neurazila, nikoli podle toho, co doopravdy říkaly, čímž vytváří „věty, které vůbec nikdo neřekl“.[711] Obě její proměny tudíž už nejsou událostmi nahodilými, ale stávají se trestem P-síly za porušení společenských pravidel, za sobecké a lživé chování. Příběh ženy, která je doopravdy příšerou, pak ukazuje, že reakcí okolní společnosti na ženu, která veřejně ukáže svou jinakost, je odmítnutí a smrt, přesně tak, jak to později zmiňuje v kontextu šupin duch mrtvé ženy:

> Nejdříve ti budou všichni tvoje šupiny chválit a závidět a tobě se to bude líbit. Ale jednoho dne ti náhle někdo řekne, že tě zabije. Pak tě z ničeho nic budou nenávidět.[712]

Stejně tak je na tento příběh odkazováno i tím, že Xander je identifikován s manželem z příběhu, jeho foťák je metaforicky identifikován se střelnou zbraní, („Neboj se. Ten foťák není kulovnice“)[713] a protagonistka s ženou-nestvůrou, když se opakovaně soustředí na své vlasy, které označuje za „sídlo myšlení“[714] a část těla, která „je už dávno po smrti“.[715] Vlasy a jejich barva tedy nejsou jenom důležitou součástí její (japonské) identity, ale také prostředkem kontaktu se světem mrtvých.

Tyto vnořené příběhy nám také pomáhají identifikovat modelového čtenáře díla. Aluze v nich obsažené jsou srozumitelné pouze těm, kterým je například známo, za co vládce pekel Enma trestá hříšníky vytržením jazyka, což nejsou informace v textuře novely obsažené. Musí se tudíž nacházet v kulturní encyklopedii čtenáře. Toto dokazuje fakt, že ačkoli dílo zůstalo dlouhou dobu v japonštině nepublikované, přinejmenším jedním z jeho možných modelových čtenářů je Japonec, a nikoli Němec,

[710] Ibid., s. 159.
[711] Ibid., s. 43.
[712] Ibid., s. 115.
[713] Ibid., s. 24.
[714] Ibid., s. 19.
[715] Ibid., s. 20.

pro kterého by toto spojení zůstalo nesrozumitelné a motivace metamorfóz vnořenými příběhy by pro něj byla výrazně slabší.

Zde zvolená interpretace samozřejmě není jediná validní a fantastické obrazy obsažené v zanořených příbězích mohou být interpretovány i odlišně. Například Marja-Leena Hakkarainenová zmiňuje, že „přeměna ženy v rybu v japonské mytologii symbolizuje jinakost a sexualitu".[716] Sama Tawada pak v rozhovoru s Bettinou Brandtovou zmiňuje, že obraz ryby volila proto, že „ryby jsou zvířata žijící ve vodě, takže jejich těla musí být pevná, ale zase ne úplně, ale musí být dostatečně pevná, aby se ve vodě nerozpustila".[717] Obraz ryby by tedy mohl reprezentovat například odolnost já proti neustálému proudu změn vnucovaných okolním světem. Znovu se ukazuje, že fantastika umožňuje autorovi vybudovat obrazy, které volají po konkrétní interpretaci, již by čtenář mohl aplikovat na celé dílo, a zároveň umožňují velmi široké spektrum validních čtení.

Vraťme se ovšem k funkci vložených mytologických a lidových příběhů jako prvků určujících modální strukturu světa. Ve všech příbězích je překračování společenských tabu, pravidel toho, jak se má kdo chovat a jakou má mít identitu, trestáno, v případě ženy-nestvůry dokonce smrtí, což umožňuje, aby podobné tresty mohly postihovat i vypravěčku. Skrze precedent vnořených příběhů se deontická modalita společnosti, požadavky, které klade na ženy, jako je vypravěčka, transformuje v nadpřirozené prvky. Ve světě *Koupelny* se tak neurčité obavy protagonistky – neschopnost zařadit se do cizí kultury, neschopnost plnit společenská očekávání patriarchálních struktur v podobě Xandera, chlapáckých japonských businessmanů či mužů vyšetřujících smrt ženy – mění ve fantastické prvky, konkrétní metamorfózy její fyzické podoby. Vnitřní pochybnosti a traumata jsou tak přenášeny navenek, jako útoky přírodní síly nadpřirozenými prostředky na ni samotnou. Takto dochází k vzájemnému provázání deontické a aletické modality: jelikož je deontickým cizincem porušujícím normy a neschopným

[716] HAKKARAINEN, Marja-Leena. Metamorphosis as Emblem of Diasporic Female Identity in the Fantastic Narratives of Yoko Tawada. In. HUTTUNEN, Tuomas et al. (ed.). *Seeking the Self – Encountering the Other: Diasporic Narrative and the Ethics of Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 215.

[717] BRANDT, Bettina Scattered Leaves: Artist Books and Migration, a Conversation with Yoko Tawada. *Comparative Literature Studies* 45, 2008, č. 1, s. 15.

vyhovět požadavkům okolí,[718] je také aletickým cizincem, hybridní bytostí lišící se od ostatních lidí ve svém světě nadpřirozenými vlastnostmi a omezenou aletickou výbavou.[719]

Toto propojení má ještě jednu podobu: jak protichůdné požadavky dvou společností a dvou důležitých lidí v životě protagonistky, Xandera a její matky, na úrovni deontické modality, tak zásahy P-síly na úrovni aletické modality opakovaně kladou překážky tomu, aby dosáhla fyzické podoby, která by odpovídala svazujícím společenským očekáváním.

Tohoto kladení překážek a požadavků na úrovních obou modalit si lze všimnout v první scéně novely, kde se vypravěčka snaží zbavit šupin pokrývajících její kůži a dosáhnout toho, aby se její tvář v zrcadle, které, jak se dozvídáme ke konci novely, je „dárek na rozloučenou od [její] matky“,[720] shodovala s fotografií, kterou „vyfotil Xander před několika lety“.[721] Dva póly očekávání, které musí ve svém životě vyrovnávat, jsou zde zřetelně tematizovány. Jeremy Redlich o těchto dvou objektech píše jako o něčem, co „diktuje její vnímání sebe sama“.[722] Vliv obou stran na konstrukci identity protagonistky je tudíž více než zřejmý.

Proces odstraňování šupin pak na jejím těle vyvolává řadu negativních reakcí, biologických P-událostí,[723] které mění její konání v neúspěšné akcidenty.[724] Šupiny „páchnou jako makrela“,[725] jejich odstraňování zabírá příliš mnoho času, následně, když je změkčí teplou vodou a sedře pemzou, po nich zůstanou „malé puchýře menší než hlavičky mravenců“,[726] které znovu zapáchají. Ani to ale není konec překážek, které jsou jí stavěny do cesty v konstrukci společensky přijatelného obrazu sebe sama – když odstraní puchýře a vytéká z nich „mazlavá bílá hmota páchnoucí po zkažené majonéze“, její kůže se proměňuje ve „vyprahlou pouštní krajinu pokrytou vypuštěnými balóny“,[727] kterou musí opětovně

[718] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 128.
[719] Ibid., s. 125–127.
[720] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 23.
[721] Ibid., s. 141.
[722] REDLICH, Jeremy. Reading Skin Signs: Decoding Skin as the Fluid Boundary between Self and Other in Yoko Tawada. In: HALLENSLEBEN, Markus (ed.). *Performative Body Spaces: Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance and the Visual Arts*. Amsterdam: Brill, 2010, s. 79.
[723] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 71.
[724] Ibid., s. 71–72.
[725] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 7.
[726] Ibid., s. 15.
[727] Ibid.

upravovat kosmetikou vyrobenou explicitně z „velrybích kostí“ [728] a „opravdového mateřského mléka“.[729] Odpor P-síly překonává tudíž úmorným několikastupňovým procesem, obsahujícím mnoho prvků snadno identifikovatelných s různými symbolickými komplexy opakujícími se v průběhu celého díla – ženství (mateřství), rozmělnění hranic mezi živými a mrtvými nebo neustálá proměna lidské identity.

Tento odpor světa vůči snaze protagonistky naplnit společenská očekávání se objevuje i v jiných scénách: když slouží Xanderovi jako modelka pro reklamní kampaň, musí jí obarvit vlasy a nanést make-up, protože „na žádné fotce [není] vidět“.[730] Když se snaží získat práci jako mořská panna v cirkusu, kde by se její šupiny mohly stát předností, stává se rybou servírovanou na svatební hostině v panoptiku a celá scéna je následně zbavena ověření jako sen, z něhož se probouzí.[731] Když ji Xander nabádá zbavit mrtvou ženu v podobě „šupinatého ptáka“,[732] a tím snad i ji samotnou šupin nožem, nůž se obrací proti ní. Ať se protagonistka snaží odpovědět na tlak svého okolí jakkoli, neustálý odpor P-síly všechny její snahy o dosažení společensky přijatelné podoby maří. Její kůže se neustále mění, a jak poznamenává Jeremy Redlich, kůže je „místo na těle, které předepisuje její kulturní a etnickou identitu, ale text ukazuje, že takováto stabilní identita je neudržitelná“,[733] takže tato proměna nikdy neproběhne tak, aby byl její způsob existence jako ženy a Japonky pro okolní svět přijatelný. Redlich v tomto kontextu dodává, že díky neustálým proměnám kůže protagonistky „nikdy nepředstavuje ten obraz autenticity, který je od ní požadován ať už jako od cizince či jako od domorodce“.[734]

Stejně důležitou metamorfózou jako růst šupin je pak i ztráta jazyka. Jazyk je primárně orgán komunikace a prosazení sebe sama a zprvu se zdá, že jeho zmizení je pouze metaforou psychosomatické ztráty řeči způsobené potlačenými traumaty ze základní školy, kdy pro sebe nedokázala používat zájmeno *wataši*, jak od ní společnost požadovala, což vedlo ke koktání a ztrátě

[728] Ibid., s. 16.
[729] Ibid., s. 19.
[730] Ibid., s. 31.
[731] Ibid., s. 139.
[732] Ibid., s. 179.
[733] REDLICH, Reading Skin Signs, s. 79.
[734] Ibid., s. 83.

možnosti komunikace s okolím. Stejnou podobu afázie má i její záchvat na firemní večeři. Monica Tamașová na základě Freudových studií o hysterii prohlašuje tuto proměnu za „přímý odkaz na umlčování a utlačování způsobované falocentrickým světem, ve kterém žijeme“.[735] Vypravěčka také konstatuje, že „na tlumočnici prostě není od přírody stavěná. Mluvení nade všechno nesnáší, obzvláště mluvení [jejím] rodným jazykem“.[736] Je zajímavým faktem, že v čase vyprávění označuje vypravěčka sama sebe, bez ohledu na to, jestli mluví ke čtenáři či ostatním postavám, právě slovem *wataši*, čehož si všímá její matka, když kritizuje její chování jako sobecké. Jak poukazuje Bernard Banoun, zájmeno *wataši*, na rozdíl například od německého *ich*, v sobě nese také příznak femininity, což je fakt, který autorku vždy zneklidňoval, jelikož se cítila tímto slovem „vtlačená příliš těsně do identity, či alespoň do neměnné společenské a sexuální pozice“. [737] Ztrátu jazyka by bylo možné vykládat jako pouhé metaforické vyjádření psychického kolapsu ženy, která není ochotná se přizpůsobit genderovým požadavkům na ni kladeným, nikoli jako doslovné fyzické zmizení daného orgánu.

Na extenzionální úrovni fikčního světa se však tato událost odehrává doslovně, nikoli pouze metaforicky. Když je řečeno, že vypravěčce snědla jazyk ryba, a následně, když jí ho vezme mrtvá žena, není to pouhým obrazným prohlášením, nýbrž fyzickým faktem fikčního světa. Jakoukoli pochybnost o fyzické povaze této události pak odstraňuje sama vypravěčka. Po svém návratu domů se podívá do zrcadla a prohlašuje: „Podívala jsem se do zrcadla a doširoka otevřela pusu. Jazyk v ní nebyl, jenom temná jeskyně pokračující daleko dozadu.“[738] Ztráta jazyka je zde vypravěčkou výslovně ověřena jako fyzická realita. Přesto tento fakt ověřuje později ještě jednou: „Když jsem uslyšela, že Xander začal chrápat, vstrčila jsem si prst do úst. Můj jazyk byl skutečně pryč.“[739] Přes toto dvojnásobné ověření její okolí vnímá ztrátu jazyka jinak než ona, ne jako ztrátu aletické schopnosti mluvit, ale jako ztrátu znalosti (německého) jazyka, tedy jako ochuzení nikoli v oblasti aletické, ale epistemické. Policisté v bytě mrtvé

[735] TAMAȘ, Silencing the Woman Yōko Tawada's Short Novel The Bath, s. 149.
[736] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 51.
[737] BANOUN, Bernard: Words and Roots: The Loss of the Familiar in the Works of Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 132.
[738] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 87.
[739] Ibid., s. 101.

ženy si myslí, že jim nerozumí,[740] a stejně tak se zprvu vyjadřuje i mrtvá žena. Xander ji obviňuje z toho, že „zapomněla jazyk, který ji naučil".[741] (Ne)schopnost mluvit místním jazykem má zásadní vliv na její společenské postavení. Jelikož u sebe nemá doklady a nedokáže odpovědět na otázky policistů, je označena za „uprchlici",[742] čímž je postavena na periferii společnosti.

Ztráta jazyka protagonistky má také další roli, vkládá do dynamiky dvou vztahů protagonistky, vztahu k matce a vztahu ke Xanderovi, ještě třetí element a tím je její vztah k mrtvé ženě. Mrtvá žena zemřela uhořením a není jasné, zda to byla vražda, či sebevražda. I tato mrtvá žena se zdá být produktem intertextových odkazů, tentokrát na evropskou literaturu. Monica Tamașová argumentuje, že *Koupelna* je v mnoha ohledech inspirovaná *Malinou* (1971) Ingeborg Bachmannové.[743] Duch mrtvé ženy v *Koupelně* je dle Tamașové fikcionalizací autorky tohoto díla, která také uhořela za nejasných okolností.[744] Proto se tyto dvě ženy dají identifikovat jako své mezisvětové protějšky.

Díky své metamorfóze je vypravěčka „jediná, kdo [přízraku] rozumí".[745] Jazyk je orgánem, jenž protagonistku přímo spojuje s ostatními postavami. Xander byl přece jenom tím, kdo ji učil „svůj jazyk"[746] a „naučil ji mluvit".[747] Zároveň má jejich vztah dominantně-submisivní charakter, a Xander v něm nejen skrze znalost německého jazyka disponuje mocenskou převahou. Vypravěčka se sama o jazyku jako prvku Xanderovy moci nad ní vyjadřuje, když vypráví, že během jejich hodin němčiny měla pocit, materializovaný jako telepatické spojení, že její jazyk patří Xanderovi. Xander zde ovládá jazyk protagonistky v obou smyslech slova:

[740] Ibid., s. 119.
[741] Ibid., s. 99.
[742] Ibid., s. 121.
[743] TAMAȘ, Silencing the Woman Yōko Tawada's Short Novel The Bath, s. 141.
[744] Ibid., s. 145.
[745] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 115.
[746] TAMAȘ, Silencing the Woman Yōko Tawada's Short Novel The Bath, s. 140.
[747] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 87.

> Jak jsem opakovala Xanderova slova, začala jsem mít pocit, že mu patří můj jazyk. Když Xander popotáhl z cigarety, začala jsem kašlat a pálilo mě na jazyku. Xander dával věcem jména, jako by byl sám Stvořitel. Od toho dne se pro mě z knihy stala *Buch* a z okna *Fenster*.[748]

Monica Tamașová uvádí, že tato scéna ukazuje výuku jazyka jako „erotický proces“,[749] díky němuž Xander nad vypravěčkou získává patriarchální sexuální dominanci. Jazyk je tudíž orgánem nejen komunikace, ale i sexuálního uspokojení a konstrukce mocenské hierarchie, a není proto překvapivé, že když o něj vypravěčka přijde, Xander ji obviní z nevěry:

> „Možná má nového milence,“ zamumlal houslista. Telefon zazvonil sedmkrát a pak umlknul. Vzpomněla jsem si, že moje matka pokaždé pokládá sluchátko po sedmi zazvoněních. Moje matka by mohla být nemocná. V Japonsku je teď jedenáct hodin. Přemýšlela jsem o tom, že bych jí zavolala. Ale jak můžu volat bez jazyku?[750]

Tento úryvek ukazuje, že ztráta jazyka rozrušuje její vztah jak s Xanderem, tak s matkou, a naopak posiluje její vztah s mrtvou ženou. Toto aletické ochuzení takto hluboce proměňuje její mezilidské vztahy a způsobuje, že mrtvá žena protagonistku skrze něj kompletně opanuje. Vypravěčka jí později dává „se svým jazykem i celý svůj život“.[751]

Tato formulace ostatně ukazuje, že pokud se vztah mezi protagonistkou a Xanderem může jevit majetnický (přece jenom si ji při focení označuje „velkým X, aby bylo poznat, že [mu protagonistka] patří“), [752] není její vztah s mrtvou ženou o nic méně panovačný. Mrtvá žena od ní vyžaduje společnost, zdá se, že ji sexuálně svádí, zve ji opakovaně k sobě do postele,[753] a také že má v úmyslu ji usmrtit, čímž by pozornost protagonistky získala takříkajíc „navěky“. Návrat protagonistky do jejího bytu plného krys

[748] Ibid., s. 90–91.
[749] TAMAȘ, Silencing the Woman Yōko Tawada's Short Novel The Bath, s. 143.
[750] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 99.
[751] Ibid., s. 163.
[752] Ibid., s. 35.
[753] Ibid., s. 79 a 117.

a rozkladu si vynucuje nátlakem, když říká, že jazyk protagonistce vrátí, pouze pokud přijde znovu.[754] Jejich opakované setkání je ovšem přerušeno vstupem dvou mužů, kteří smrt ženy vyšetřují. Přízrak mizí a nemůžeme se dozvědět, zda mrtvá žena opravdu chtěla protagonistce jazyk vrátit, nebo ji jenom svést či zabít. Zdá se, že zde i přes vysokou míru hybridity fikčního světa aletické podmínky nedovolují současnou přítomnost přízraku mrtvé ženy a mužů-policistů, umučeného ženského a dominujícího mužského prvku.

Tento bod představuje zlom ve struktuře světa novely: neustále se měnící povaha světa znovu vyplouvá na povrch v podobě problematizace ověření fikčních událostí v něm. Následující scéna, v níž protagonistka pomáhá mužům vyklidit byt mrtvé ženy, přičemž jedna z krys, které protagonistka zabíjí, má stejnou tvář jako přízrak ženy, je deautentifikována jako sen. Po tomto probuzení do reality následuje scéna s cirkusem, která je ovšem stejně jako ta předchozí také prohlášena za pouhý sen.

V tomto bodě přestává být zřejmé, jestli jsou popisované události opravdu součástí skutečnosti vypravěčky, nebo jenom projevem jejích snů, z nichž se opakovaně probouzí pouze do dalších snů. Dochází tudíž k rozvratu ověření. Následují vzpomínky na setkání protagonistky s její matkou, která cvičí na bizarním cvičebním stroji, který je zároveň „hrací skříňkou“,[755] a jelikož celé setkání končí popřením přirozených aspektů světa – metamorfózou protagonistky v ženu s šupinami a jejím propadem „do své vlastní pochvy“[756] – ani zde není jasné, zdali se jedná o skutečnou událost, či pouze o sen nebo fabulaci. Toto váhání nad ověřením fikčních událostí přetrvává až do konce díla, a lze tedy říci, že dílo existuje ve stavu podobném nejednoznačnému modu fantastiky dle Traillové,[757] či spíše v jeho pozměněné, postmoderní formě s ontologickou, nikoli epistemickou dominantou, kde pochybujeme o formě existence fikčních událostí, a nikoli o jejich přirozeném či nepřirozeném vysvětlení.

[754] Ibid., s. 85.
[755] Ibid., s. 159.
[756] Ibid., s. 161.
[757] TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 26–28.

Tento stav trvá i v průběhu cesty protagonistky letadlem, jež je zároveň rakví obývanou duchy letušek, do říše zemřelých. Následující scény jej také nemění: návštěva bizarní nudistické pláže, kde si musí ženy „odstranit všechny šupiny“,[758] její pokus o odstranění šupin z oné rakve, která je zároveň ptákem, přízrakem mrtvé ženy i letadlem, na Xanderův příkaz, aby „[ženy] mohly milovat život“,[759] či její vize strojového sexu mrtvé ženy s desítkami mužů, kteří ji následně zastřelí,[760] si zachovávají nejasný ontologický status. Tato nejistota v povaze vyprávěných událostí přetrvává až do závěrečných scén, kde vypravěčka popisuje svoji novou, hybridní rutinu v koupelně – nanášení speciálního make-upu, který činí její kůži průhlednou, díky čemuž skrze „blánu, která odděluje tenhle svět od toho dalšího“,[761] může komunikovat s mrtvou ženou. Tomu věnuje všechen svůj čas a dochází u ní k dalšímu radikálnímu omezování jejích aletických možností. Přichází o všechny schopnosti, které jí umožňovaly plnit nějakou společenskou roli:

> Jelikož nemám jazyk, tak už nejsem tlumočnice. Nedokážu překládat slova, které říká ta žena, do jazyka, kterému se dá jednoduše rozumět. Jelikož jsem zapomněla písmena abecedy, tak už nemůžu být ani zapisovatelka. Písmena mi připadají všechna stejná, jako rezavé hřebíky ohnuté do různých tvarů. Kvůli tomu nemůžu ani opisovat básně napsané jinými lidmi. A samozřejmě už vůbec nejsem modelkou, jelikož na fotografiích jsem naprosto neviditelná.[762]

Takto vypravěčka ze svého světa úplně mizí, jelikož v něm už neplní jako součást lidské společnosti žádné role, jež by ji v něm „uzemňovaly“. Jak už bylo zmíněno, v poslední větě novely pouze konstatuje svoji poslední proměnu: „Jsem průhledná rakev.“[763]

Závěrečné zmizení protagonistky ze světa můžeme chápat dvěma způsoby: zaprvé jako tragickou smrt, finální kolaps identity způsobený neschopností překonat odpor světa, který jí zabraňuje chovat se tak, jak to požaduje společnost, která chce od ní vědět pouze, „co dělá, když je vzhůru. Co za

[758] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 179.
[759] Ibid., s. 179–180.
[760] Ibid., s. 171–175.
[761] Ibid., s. 183.
[762] Ibid., s. 187.
[763] Ibid.

zkoušky […] složila, kde […] dřív pracovala, jako by si chtěli těmi věcmi zabrat místo v [jejím] životopisu, kam patří datum smrti".[764] Ovšem její proměna v „průhlednou rakev"[765] má i druhou, osvobozující dimenzi. Jak poukazuje Marja-Leena Hakkarainenová, její zmizení ze světa lze chápat také jako druh „nirvány",[766] osvobození od omezujících požadavků společnosti a pravidel celého fikčního světa. Ostatně i tento konec se podobá závěru románu *Malina*, což podporuje tezi Tamașové o intertextuálním propojení obou děl. Tamașová závěr *Koupelny* rovněž interpretuje pozitivně, jelikož protagonistka „ze sebe svléká všechna slova a všechny obrazy, stává se průhlednou rakví, tedy prázdným místem (*tabulou rasou*) pro zápis nových významů a očekává další transformaci".[767]

Dvojznačnost závěru *Koupelny* je dalším důkazem bohatosti významů, kterou uplatnění fantastických prvků umožňuje. Nepřirozené prvky, kterými text přetéká, je možné číst více způsoby. Alegoričnost či tematičnost mnohých z nich je poměrně jasná – cirkusové panoptikum, v němž ženy nejdříve předstírají práci v kanceláři a následně svatbu – se snadno dá vykládat jako performance společenských očekávání předepisovaných ženám, kterým se protagonistka svojí „šupinatostí" vymyká. Také obraz mrtvé ženy jako rakve, v níž je protagonistka zavřená, se dá číst například jako alegorie traumatu, které její život dále svazuje.

Jsou zde však i jiná možná čtení. Obrazy, které následují po scéně s matkou, se dají vysvětlit jako přechod do transcendentální domény dle Alberovy klasifikace.[768] Protagonistka byla v tomto momentu uložena Xanderem do rakve a vydala se na cestu „do říše zemřelých",[769] ukázkového příkladu transcendentální domény. Zároveň se nabízí také subjektifikující vysvětlení, kdy všechny obrazy, od momentu, kdy se vrátila do bytu mrtvé ženy, jsou považovány jen za přehnaně poetické vyjádření jejího neutěšeného psychického stavu.[770] Proti tomuto čtení ale hovoří samotná hybridní povaha světa,

[764] Ibid., s. 185-187.
[765] Ibid., s. 187.
[766] HAKKARAINEN, Metamorphosis as Emblem of Diasporic Female Identity in the Fantastic Narratives of Yoko Tawada, s. 218.
[767] TAMAȘ, Silencing the Woman Yōko Tawada's Short Novel The Bath, s. 150.
[768] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 53.
[769] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 167.
[770] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 51.

jelikož, jak poznamenává Tereza Dědinová, ve fantastické literatuře není možné určité druhy tvrzení interpretovat pouze alegoricky, nýbrž mohou představovat „nemetaforický popis skutečnosti“.[771] Jelikož fyzicky nemožné entity jsou v *Koupelně* již od samotného začátku plně ověřeny vypravěčkou a prostupují celý její svět, jeho struktura se bez nich jen stěží obejde.

Tento fakt potvrzuje platnost Doleželovy koncepce vyprávění jako performativního řečového aktu tvořícího fikční svět.[772] Když vypravěčka tvrdí, že součástí jejího světa je „čtyřnohý šupinatý pták jménem Sarkofág“,[773] který se záhy mění v dopravní letadlo obývané duchy letušek, čtenáři nezbývá než kapitulovat před imaginací autorky a konstatovat, že tyto elementy se ve světě díla nejspíše opravdu musí nacházet. Tento postup je možné identifikovat se zenovým čtením dle klasifikace Jana Albera.[774]

Přesto se jeví obtížné přijmout doslovně všechny proměny, kterými elementy světa prochází, a to zejména v druhé polovině novely. Nelze pouze přijmout jako nemetaforický fakt, že ve světě *Koupelny* mají bombardéry „řitní otvory“,[775] jelikož tato vlastnost nepatří mezi charakteristiky letadel, ale ptáků. Tímto Tawada z letadel vytváří nepřirozené hybridní objekty, které nás svádí ke čtení spojujícímu oba kognitivní rámce, ptáků i letadel,[776] ke kombinaci doslovného i metaforického čtení.

Tento dvojí výklad hybridních elementů v textu se dá identifikovat jako aplikace postmoderní narativní metody, kterou Brian McHale popisuje jako „přetahovanou […] mezi doslovným a metaforickým významem“.[777] Stejně jako v McHaleově příkladu z Marquézova románu *Sto roků samoty*, kde kosti otce Nicanora byly opravdu naplněny zvukem,[778] i v *Koupelně*, ve světě podléhajícím neustálým fantastickým metamorfózám, se mohou kosti protagonistky doslova „stávat vodičem jakýchsi vibrací“,[779] skrze něž s ní komunikuje přízrak mrtvé ženy. Tato narativní technika „ontologické

[771] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 68.
[772] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 150.
[773] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 167.
[774] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 54-55.
[775] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 169.
[776] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 48.
[777] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 134.
[778] Ibid., s. 135.
[779] TAWADA, *Das Bad/Urokomoči*, s. 185.

duality metafory“,[780] kdy fyzicky nemožné jevy musí být přijaty jak doslovně, tak i metaforicky, je pro svět *Koupelny* zásadní a umožňuje čtenáři vyrovnat se s neustále se stupňující bizarností událostí v tomto fikčním světě.

Koupelna je dílo, jehož postmoderní povaha je téměř stejně nepřátelská vůči čtenáři, který se snaží najít jednoznačný výklad jeho fantaskních scén, jako vůči protagonistce snažící se přežít ve světě, jehož protichůdné požadavky se pokouší uspokojit. Ačkoli svět *Koupelny* podléhá neustálým transformacím a naplňují ho hybridní objekty a bytosti, nedá se říci, že by byl zcela prost řádu. Vládne mu totiž síla analogie s vnořenými příběhy, díky nimž se zdánlivě náhodné přeměny protagonistky, růst šupin a ztráta jazyka, mění v tresty za přestoupení deontických pravidel vnucovaných jí okolní společností. P-síla chovající se podle pravidel vnořených příběhů pomocí metamorfóz působí jako materializace společenského tlaku, který útočí na individualitu protagonistky a znemožňuje jí existovat v nepřívětivé společnosti. Proměnlivost světa zároveň umožňuje výskyt objektů, které své nadpřirozené vlastnosti získávají tím, že je čtenář nucen metaforická vyjádření číst zároveň i jako doslovná. Tato postmoderní technika patří k hlavním nástrojům, kterými Tawada svůj svět naplňuje hybridními bytostmi. Metamorfóza funguje tudíž i jako nástroj jejich tvorby.

V kontextu postmoderních vyprávěcích technik je nakonec ještě nutné zmínit poslední zajímavý prvek, kterým *Koupelna* disponuje a který problematizuje Doleželův pohled na nadpřirozeno v literatuře. Doležel mluví o hybridních a nadpřirozených bytostech převážně jako o bytostech aleticky obohacených, [781] nadřazených běžným smrtelníkům. Ovšem protagonistka *Koupelny*, fyzikálně nemožná hybridní bytost, mezi takové bytosti rozhodně nepatří, naopak, její šupinatost, aletická odlišnost, ji činí lovnou zvěří, rybou servírovanou na svatební hostině. Takto nám proměny protagonistky ukazují, že fantastika se nejenom skrze aletické obohacení, jako například u dvojce protagonistů *Zápisků náhradníka*, ale i skrze aletické ochuzení, nadpřirozené omezení aletických možností postavy, v tomto případě mimo jiné ztráta jazyka a schopnosti mluvit, může stát účinným

[780] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 134.
[781] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 124.

prostředkem vyjádření významu díla. Autorka pomocí metamorfóz efektivně, napůl doslovně, napůl metaforicky, popisuje situaci ženy cizinky, která se ztrácí v mezeře mezi dvěma jazyky, dvěma kulturami, japonskou a německou, zatímco na ni obě tyto kultury kladou společenská očekávání, jimž nedokáže vyhovět.

5. 3. *Psí ženich* – Metamorfóza a hybridita jako osvobození ze společenských konvencí

Svět *Psího ženicha* není tak proměnlivý jako svět *Koupelny* a zprvu, před vstupem hybridních prvků na scénu, se dokonce jeví jako svět realistní. Dějištěm *Psího ženicha* je předměstí Tokia na řece Tama, které se svou historií i prostorovým rozložením dá identifikovat s městem Kunitači, kde Tawada sama vyrůstala.[782] Je to svět, kterému vládnou maloměšťácké mravy, deontická a axiologická modalita, bezejmenných matek v domácnosti z bytovek v severní části města. Tyto mravy ztělesňují, slovy Izutaniho Šuna, přísné „koncepty hygieny a sexuální morálky“[783] typické pro konvenční genderové a společenské hodnoty „kultury bytovek“[784] konce osmdesátých let. Zatímco v *Koupelně* metamorfózy byly projevem svazujícího tlaku společenských očekávání, v *Psím ženichovi* slouží jako prvek rozrušující společenské konvence, jenž osvobozuje postavy z jejich sevření.

Protagonistka příběhu Kitamura Micuko, učitelka provozující doučování pro místní děti, už od počátku stojí vůči mravům bezejmenných matek v domácnosti v prudkém kontrastu. Micuko je pro ně i jejich děti „špinavá“[785] jak v hygienickém, tak sexuálním významu, jak ukazují příhody s několikrát použitým kapesníkem a odhalováním prsou před dětmi. Podle „povídaček“[786] šířených matkami dětí je Micuko „hippie[, jelikož] říkala, že umí hrát na housle“,[787] či snad cikánka, protože „matka okolo

[782] IZUTANI, Šun. Kjóka sareru kankaku: Tawada Jóko „Inu muko iri“-ron 教化される感覚—多和田葉子「犬婿入り」論. (Indoktrinovaná sensualita: Studie „Psího ženicha“ Tawady Jóko). *Šówa bungaku kenkjú* 65, 2012, s. 84.
[783] IZUTANI, Kjóka sareru kankaku, s. 87.
[784] TAWADA, Jóko. *Inu muko iri* 犬婿入り. (Psí ženich). Tokio: Kódanša, 1993, s. 80.
[785] Ibid., s. 82.
[786] 噂 uwasa. Tento výraz je možné interpretovat i jako „pomluvy“. Ibid., s. 87.
[787] Ibid., s. 86.

pětadvaceti si možná popletla slovo hippie se slovem gypsy“.[788] Jedna z matek ji podezřívá z toho, že je to skrývající se teroristka z plakátu na letišti,[789] či snad milenka původního vlastníka domu.[790] Je postavou stojící mimo slušnou společnost představovanou matkami dětí, již matky tolerují jenom díky výchovnému účinku na své děti, který v její excentrické výuce nacházejí.

Všední atmosféru tohoto prostředí a s ní i realistní povahu světa příběhu narušují hlavně dvě události, náhlé zásahy měnící směr vyprávění: vstup Ínumy Taróa, psího ženicha z názvu novely, do života Micuko a jeho metamorfóza do jeho současné podoby, o níž se čtenář dozvídá až zpětně.

Taró vstupuje na scénu jako náhlý cizorodý prvek, se slovy „Telegram jste dostala?“,[791] aniž by byl předtím jakýkoli telegram zmíněn, a přes úděs Micuko ji téměř ihned začíná análně uspokojovat. Nedá se ovšem říct, že by jeho příchod byl zcela nahodilý, nýbrž představuje opět použití techniky s vnořeným kouzelným světem motivujícím výskyt fantastických prvků, s níž jsme se již setkali v *Koupelně*. Taró se totiž objevuje poté, co Micuko vypráví dětem lidový příběh o psím ženichovi, další z mnoha příběhů o manželství mezi lidmi a zvířaty.

V tomto vnořeném příběhu se černý pes stává manželem princezny odměnou za to, že na příkaz líné služebné líže po vykonání potřeby princezně zadek, aby ho očistil. Jak příběh pokračuje dále, není jisté, jelikož „mladší děti doma nedokázaly příběh přesně převyprávět a starší děti, jako ty z nižší střední školy, o něm rodičům pomlčely, jelikož se styděly“,[792] a tak má konec příběhu dvě protichůdné varianty. V obou pes umírá, ale v první se následně stává manželem princezny lovec, který ho zabil a jehož pak zabije princezna, čímž psa pomstí. V druhé pes umírá přirozenou smrtí a princezna na opuštěném ostrově plodí potomstvo incestním aktem se svým vlastním synem. Tento příběh je věrným převyprávěním pohádky o psím ženichovi, u které slovník japonské pohádky *Nihon mukaši banaši džiten* uvádí obě varianty závěru.[793] Pro tuto analýzu je nejdůležitějším aspektem to, že tento příběh

[788] Ibid., s. 87.
[789] Ibid.
[790] Ibid., s. 88.
[791] Ibid., s. 97.
[792] Ibid., s. 83–84.
[793] Inu muko iri 犬婿入り. In: INADA, Kódžu. *Nihon mukaši banaši džiten*, s. 71–73.

opět skrze sílu analogie dodává motivaci následnému vstupu nadpřirozena do doposud realistně působícího světa novely. Když tedy do domu Micuko vstoupí muž nadaný psími vlastnostmi jménem Taró, nejedná se pouze o náhodné vniknutí cizince do domu, nýbrž o McHalem popisované postmoderní „vnikání jiného světa do tohoto“,[794] tedy nadpřirozena lidového příběhu do realistního světa maloměsta, čímž se ukazuje jeho pravá povaha jako světa hybridního. Interakce mezi Taróem a Micuko je opakováním událostí z předem zmíněného lidového příběhu, což čtenáře motivuje číst nepřirozené prvky fikčního světa dle žánrových konvencí vnořené pohádky[795] a identifikovat Micuko s onou princeznou a Taróa se psem z příběhu – ostatně povaha jejich sexuální aktivity kopíruje sexuální vztah mezi princeznou a psem naprosto dokonale.

Taróův popis je dalším bodem, který toto čtení motivuje. Taró je charakterizován jako bytost veskrze hybridní, spojující v sobě vlastnosti a chování psů a lidí, ale jeho psí a lidské vlastnosti se liší tím, jakými smysly jsou vnímány. Pokud je sledován z dálky, zrakem, zdá se být obyčejným člověkem, ale zblízka, na dotek, jeho psí vlastnosti vystupují na povrch. Některé tyto prvky jsou pouze na intenzionální rovině fikčního světa – zuby, kterými kouše Micuko do krku, jsou výslovně označeny jako „špičáky“[796] 犬歯, tedy dle znaků psí zuby – ale jiné jsou nepochybně součástí extenze fikčního světa. Jeho jazyk, kterým análně uspokojuje Micuko, je „doslova na člověka nenormálně široký“,[797] a když se Micuko dotýká jeho vlasů, jsou „hrubé jako chlupy kartáče a kůže pod nimi pevná a hladká jako hovězí“.[798] Přes horké počasí a sexuální aktivitu vypravěč opakovaně zdůrazňuje, že „není zpocený“,[799] a „ani na jeho čele, ani na jeho tváři nebyla vidět jediná kapka potu“.[800] Zdá se tedy, že stejně jako psi ani Taró není schopný pocení. Jeho aletická omezení v tomto směru jsou určována aletickou výbavou psa.

[794] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 73.
[795] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 49–50.
[796] TAWADA, *Inu muko iri*, s. 98.
[797] Ibid.
[798] Ibid.
[799] Ibid., s. 96.
[800] Ibid., s. 98.

Psí je také jeho chování. Kočky a psi ho zneklidňují, přes den spí a aktivní je hlavně v noci, kdy mizí z domu pryč (za svým druhým, mužským partnerem Macubarou Tošiem, otcem jedné z žaček Micuko) a vrací se nad ránem. Je hypersexuální, jak ostatně ukazuje průběh jeho prvního setkání s Micuko. Normálu se však nevymyká jen míra jeho sexuálního pudu, ale také jeho sexuální praktiky:

> Taróa kupodivu vůbec nezajímala prsa, prs Micuko se nikdy nedotýkal, líbání ho nezajímalo a místo toho se pouze přisál na její krk jako upír a Micuko se kvůli tomu na krku udělalo několik nafialovělých fleků ve tvaru koblihy s dírou uprostřed.[801]

Mimo neutuchající sexuální aktivity se Taró věnuje „vaření, uklízení a praní a mimo to nic nedělá, ale ani nevypadá, že by se nudil, nic nečte, na televizi se nedívá. Jeho jediným koníčkem se stalo očmuchávání Micučina těla“,[802] čímž opět připomíná psa. Ale jeho metody uklízení nejsou obvyklé, když strhává pavučiny, tak je „bere do ruky a jí je, jako by to byla cukrová vata“.[803] Nezvyklé chování a opakované odkazy na jeho psí vlastnosti, jak tělesné, tak behaviorální, vyvolávají dojem, že se jedná o psa, který vystoupil z příběhu o psím ženichovi, vzal na sebe lidskou podobu a s ní i některé lidské vlastnosti a vstoupil do světa Micuko. Ovšem výše zmíněná Taróova upíří povaha, která se projevuje tím, že jeho přítomnost a chování Micuko velmi rychle vyčerpává, představuje „emergentní znaky“,[804] o kterých Doležel mluví v kontextu hybridních bytostí. Tato upíří povaha se totiž nedá přiřadit ani ke psům, ani k lidem, a představuje tedy vlastnosti nové. Taró tak není pouhou kopií psa z pohádky, nýbrž kreativním přepracováním této postavy do antirealistické hybridní podoby.

Taró ovšem není psem, který by získal lidské vlastnosti, ale člověkem, který získal vlastnosti psí. Od paníOrity, jediné pojmenované matky v příběhu, a Taróovy manželky Jošiko se Micuko postupně

[801] Ibid., s. 106–107.
[802] Ibid., s. 106.
[803] Ibid., s. 100.
[804] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 187.

dozvídá, že Taró se původně jmenoval Ínuma Taró[805] a žil v jejím městě. Taró získal psí vlastnosti poté, co byl před třemi lety napaden skupinou psů. Na nadpřirozenou povahu této události je poukázáno reakcí Taróovy babičky, jež o něm v nemocnici prohlašuje: „Tomuhle klukovi se už nedá pomoci. Posedlo ho něco zlého.“[806] Ačkoli Taróova matka deautentifikuje toto prohlášení jako pouhou pověru, změny, kterými Taró následně prochází, dávají tomuto vyjádření za pravdu. Jeho podoba je tudíž výsledkem náhlého zásahu nadpřirozených sil rozrušujícího společenská pravidla a instituci manželství, jelikož proměněný Taró svou manželku Jošiko, dohozenou panem Oritou, opouští.

Tato metamorfóza změnila jeho modální vlastnosti, ale také transformovala jeho charakter natolik, že jeho manželka Jošiko o něm prohlašuje, že „ten člověk už není Ínuma Taró, můj manžel. […] Je to Taró, který se stal úplně jiným člověkem“.[807] Nadpřirozená metamorfóza změnila Taróa ve všech ohledech tak radikálně, že se svou původní podobou sdílí jen minimum vlastností.

Z vyprávění paní Oritové, s jejímž manželem Taró před svou proměnou pracoval ve firmě, a Jošiko se čtenář skrze Micuko dozvídá, jaký před svou transformací Ínuma Taró byl. Před svou proměnou se vyznačoval, jak ho popisuje Maryellen T. Moriová, „‚ženskými‘ vlastnostmi; byl puntičkářský, přecitlivělý a měl zženštilý vkus“.[808] Jeho staré a nové já stojí přímo proti sobě nejen svými fyzickými vlastnostmi, ale obzvláště genderovými znaky a sexuálním chováním. Kde byl starý Taró zženštilý slaboch, nový Taró podle dětí „vypadá jako Superman“[809] a ztělesňuje mužnost. Kde se starý Taró štítí fyzického kontaktu s ženskými tělesnými tekutinami natolik, že nemůže snést myšlenku, že by se dotknul tužky, kterou okousala jedna z jeho kolegyň, tam nový Taró análně uspokojuje Micuko. Jak zdůrazňuje Izutani, tento akt je pozitivně hodnocen, neboť to „není něco špinavého, jelikož se jedná o projev intimity, který je součástí sexuálního aktu“.[810] Starý Taró se štítí pachů včetně pachu své ženy,

[805] Příjmení Ínuma v sobě obsahuje jako skrytý odkaz slovo inu 犬, pes. A tím pádem se tato slovní hříčka dá chápat jako další odkaz na Taróovu psí povahu a zdůraznění fikční povahy celého díla, jelikož se tak jmenoval už předtím, než získal psí vlastnosti.
[806] TAWADA, *Inu muko iri*, s. 125.
[807] Ibid., s. 122.
[808] MORI, Maryellen T. The Liminal Male as Liberatory Figure in Japanese Women’s Fiction. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60, 2000, č. 2, s. 591.
[809] TAWADA, *Inu muko iri*, s. 101.
[810] IZUTANI, Kjóka sareru kankaku, s. 89.

ale ten nový tráví v souladu se svou novou psí povahou dny očmucháváním Micuko. A co je snad nejdůležitější, zatímco starý Taró byl součástí většinové společnosti ovládané hodnotami potlačujícími sexualitu a tělesnost, nový Taró existuje mimo ni. Jeho hypersexualita vyžaduje, aby osciloval mezi gay bary a domem Micuko.

Jeho přeměna není jenom přeměnou z přirozené v hybridní bytost, ale také opuštěním většinové společnosti bytovek a vstupem do oblasti společenské a sexuální marginality. Nejen svou aleticky hybridní povahou, ale i sexuálním chováním stojí mimo jasně vymezené společenské kategorie. Jak tvrdí Maryellen T. Moriová, postavy většinové společnosti se vyznačují „posedlostí uspořádáváním a klasifikováním a netolerancí vůči jakékoli formě nejednoznačnosti“,[811] a Taró, nepatřící čistě do kategorie lidí ani zvířat, je v jejich upjatém vidění světa cizorodým elementem. Tím vzniká rovnítko mezi mimořádností ontologickou, tedy fantastickou povahou Taróa, a jeho zvláštností společenskou, bisexuální orientací. Zatímco fantastická povaha z něj v očích matek dětí dělá element, který je nutné a zároveň nemožné zahrnout do jasné společenské kategorie, jeho sexuální orientace a chování z něj kvůli okamžitému spojení menšinové sexuální orientace a nemoci AIDS, před kterou Micuko varuje paní Orita, činí také hygienické riziko.

Díky tomu se ukazuje další dimenze jeho proměny. Lze ji číst alegoricky jako vystoupení z heteronormativního rámce a upjatých společenských norem většinové společnosti, coming out, kterým se dostávají na povrch jeho do té doby potlačované sexuální sklony. Kontrast mezi jeho předchozí asexuální povahou, kdy říká, že „nesnáší spaní s jiným zvířetem ve stejné místnosti, i kdyby to byl jenom křeček“,[812] a současnou hypersexualitou je tak velký, že možnost, že tyto sexuální sklony celou dobu skrýval, téměř vylučuje. Jeho proměna mu spíše jeho hypersexualitu přiřkla. Tímto jeho metamorfóza také zpochybňuje, že něco takového jako stabilní sexuální identita ve světě tohoto příběhu může existovat jinak než jako norma vnucená restriktivní společností, a od této normy se Taró osvobozuje.

[811] MORI, The Liminal Male as Liberatory Figure in Japanese Women’s Fiction, s. 589.
[812] TAWADA, *Inu muko iri*, s. 116.

Taróova metamorfóza má také transformativní účinek na další postavy, které nedokážou dostát společenským požadavkům na své chování. Skrze vztah s ním Micuko získává zvláštní citlivost na pachy svého těla, která ztěžuje její každodenní život, a později objevuje novou stránku své osobnosti, když začne sloužit jako náhradní matka šikanované dívce Fukiko, dceři Tošia. Jošiko, již Taróova proměna a odchod vysvobodily z nešťastného vztahu s mužem, který o ženy nejevil zájem, se po jeho proměně zase věnuje blíže nepopsaným „cvičením“,[813] která v ní také probouzejí zvířecí vlastnosti podobné Taróovi. V jejím případě se nejedná o vlastnosti psa, ale lišky, dalšího zvířete často se v lidových příbězích proměňujícího v člověka. Zdá se, že takto získává také nadlidskou sílu a nadpřirozenou schopnost vysát bolest z těla druhých. Ona sama vítá Micuko stejnou záhadnou otázkou na telegram jako předtím Taró a následně konstatuje, že je „čím dál více jako Taró“,[814] tedy že se také postupně stává hybridní bytostí. Taró osvobozuje z okovů většinové společnosti i Tošia, se kterým v závěru příběhu mizí z města. Taró tedy působí jako osvobozující element, který ostatní postavy zbavuje jejich omezení ze strany společnosti a otevírá jim nové možnosti.

Příběh končí rozpadem vztahu Micuko a Taróa a jejich odchodem pryč z města – Micuko s dívkou Fukiko a Taróa s Tošiem. Taró pro Micuko ztrácí své kouzlo, paradoxně ne kvůli tomu, že má současně s ní vztah i s mužem, ale protože se o něm dozví, že se jedná o bývalého firemního zaměstnance.[815] Vysvětlení nutnosti rozpadu tohoto vztahu lze však nalézt také v logice příběhů o manželství lidí a zvířat, jelikož jedním ze znaků tohoto typu příběhu je, že vztahy mezi odlišnými ontologickými kategoriemi bytostí v nich nepřetrvávají.[816] *Psí ženich* ovšem dává původní legendě nový konec, v duchu lidových příběhů existujících v mnoha variantách. Pes, kterého představuje Taró, zde není ani zabit lovcem, ani neumírá na nemoc, nýbrž uniká ze společnosti se svým milencem, pryč mimo svět ovládaný restriktivními pravidly japonské společnosti, a tím také z logiky příběhu o manželství lidí a zvířat. Závěr rovněž obsahuje telegram dvakrát zmiňovaný hybridními bytostmi fikčního světa,

[813] Ibid., s. 122.
[814] Ibid., s. 123.
[815] Ibid., s. 127.
[816] Iruikonintan 異類婚姻譚. In: INADA, Kódžu. *Nihon mukaši banaši džiten*, s. 80.

Taróem a Jošiko. Micuko ovšem není jeho adresátem, nýbrž odesilatelem, když paní Oritě sděluje: „MIZIM PRYC S FUKIKO STOP MEJTE SE“.[817]

Oproti *Koupelně*, kde metamorfózy svazovaly protagonistku stále novými aletickými omezeními, je v *Psím ženichovi* jejich funkce naprosto opačná. Fungují zde jako aktivizující a osvobozující prvky. Rozrušují normalitu nejen na úrovni odchylky světa příběhu od našeho světa, ale i na úrovni společenské. Zároveň představují propojení světa předměstí Tokia s kouzelným světem lidových příběhů, jejichž logika prostupuje celý fikční svět díla. Samotná proměna Taróa odhaluje nejenom hybridní povahu tohoto světa, ale také radikálně proměňuje všechny jeho vlastnosti od aletické výbavy po sexuální identitu. Stává se z něj reprezentant „neupraveného, spásného erotu“,[818] který stojí v opozici vůči hygienické a sexualitu potlačující společnosti okolo něj. Jeho liminální a aleticky hybridní povaha v příběhu slouží jako prostředek osvobození dalších postav z osidel klevetících matek dětí. Umožňuje jim únik nejen z okovů japonské společnosti, ale i z neúprosné logiky lidového příběhu, na který se dílo odkazuje.

5. 4. *Kafka na pobřeží* – Metamorfóza a štěpení postav jako projev traumatu a osudu

Kafka na pobřeží je rozsáhlým románem s komplexní příběhovou strukturou. Má velké množství nosných témat, jako je například konflikt osudu a lidské vůle, hledání smyslu života, otázka odpovědnosti člověka za vlastní podvědomí, otázka, co to znamená být dobrý člověk, či otázka, co to znamená dospět. V meditaci nad těmito problémy, které nejen protagonista, ale i další postavy věnují mnoho prostoru, lze vidět podobnost s mnoha dalšími Murakamiho díly, například opětovné použití prvků bildungsrománu, jež byly v této práci popsány v kontextu *Honu na ovci*, ale vyskytují se také v románech jako *Tancuj, tancuj, tancuj* (1988), *Kronika ptáčka na klíček* (1994–1995) či *Komturova smrt* (2017). Stejně jako v těchto dalších dílech i zde jsou fantastické prvky nejenom velmi časté, ale také

[817] TAWADA, *Inu muko iri*, s. 137.
[818] MORI, The Liminal Male as Liberatory Figure in Japanese Women’s Fiction, s. 589.

mají nezastupitelnou roli pro vyjádření hlavních myšlenek díla. Ze všech fantastických prvků tuto roli v *Kafkovi* nejefektivněji plní metamorfózy. Postavy získávají ty vlastnosti a dostávají se do takových situací, kdy jsou nucené se existenciálním otázkám románu postavit čelem. Vstup nadpřirozených sil do života postav slouží nejen jako nástroj konstrukce antimimetických bytostí, ale zejména jako prvek tyto otázky tematizující.

To, jakým způsobem nadpřirozené síly do života postav zasahují, a tudíž i podobu a funkci metamorfóz v románu silně ovlivňuje konkrétní nastavení globálních aletických omezení jeho světa. Podívejme se tedy na jeho strukturu podrobněji. Svět *Kafky na pobřeží* představuje evoluci struktury světa typické pro Murakamiho romány, které byla v této práci věnována pozornost již v analýze *Honu na ovci*. Mnoho bodů, které byly zmíněny ohledně globální aletické struktury světa či nadpřirozených prostorů v analýze *Honu*, platí i zde. I v *Kafkovi* se vyskytuje struktura fikčního světa rozděleného na všední část a nadpřirozené zásvětí, ale ve srovnání s *Honem na ovci* zde existují i výrazné rozdíly. Nadpřirozené události se zde objevují častěji i v životě přirozených postav, a nejvýraznější inovací v této struktuře tudíž je téměř kompletní narušení předělu mezi přirozenou a nadpřirozenou doménou. Díky tomu tento svět můžeme klasifikovat jako svět na rozhraní mezi světem mytologickým s výraznou hranicí mezi přirozenem a nadpřirozenem a světem hybridním, kde žádná takováto hranice neexistuje. Bytosti nadpřirozené povahy, například plukovník Sanders, který o sobě říká, že není „bůh, ani Buddha, ani člověk […] [nýbrž] abstraktní koncept“,[819] pronikají mezi přirozené lidi a lidské postavy naopak získávají svou interakcí s nadpřirozenou doménou (zásvětí reprezentovaného vesnicí uprostřed lesa, kde neplyne čas, které lze opět označit za místo vzpomínek a reprezentaci podvědomí, podobně jako jím je horská chata v *Honu*) nadpřirozené vlastnosti a schopnosti, čímž se z nich stávají bytosti hybridní. Fungování nadpřirozena zde v porovnání s *Honem na ovci* ještě jasněji připomíná to, co McHale nazývá „vnikáním jiného světa do toho našeho“.[820]

[819] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 397.
[820] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 73.

Hranice mezi oběma doménami je propustná, avšak přechod přirozených postav do vesnice zamrzlé v čase, kam se Tamura Kafka dostává v závěru románu, je zde opět řízena přísnými, ale zároveň postavám neznámými pravidly a rituály, jejichž porušení je trestáno. Postavy jako pan Nakata a slečna Saeki prochází radikální transformací své osobnosti a aletické výbavy právě kvůli neúmyslnému porušení těchto pravidel. Do všedního světa z druhé strany naopak pronikají nadpřirozené bytosti jako plukovník Sanders a Johnnie Walker, kteří dle svých vlastních neobjasněných pravidel interagují s lidskými postavami. Osud Tamury Kafky pak předpovídá nadpřirozené proroctví jeho otce.

Nadpřirozený topos vesnice v lese je možné číst pomocí Alberovy strategie „navržení transcendentální domény“[821] jako nadpřirozenou dimenzi představující lidské podvědomí, místo, kde vzpomínky nikdy nestárnou, jelikož jsou imunní vůči tlakům „skutečného“ světa tam venku. Pro jeho obyvatele zde platí i odlišné fyzikální zákony, jeho obyvatelé například jedí jen tehdy, „když se jim chce“. [822] K takovémuto čtení se uchyluje nejen Strecher, když tento les nazývá „metafyzickým lesem“, [823] ale například také Kodžima Motohiro a Aojanagi Šinpei označují toto místo jako „jiný svět“.[824] Ovšem interpretace tohoto místa jako čistě oddělené transcendentální oblasti se nezdá být úplně uspokojivá: stejně jako nadpřirozené prvky pronikají do všedního světa, všední prvky pronikají do toho nadpřirozeného – součástí onoho mystického prostoru jsou i všední věci, elektřinu vyrábí větrná elektrárna a „patnáct, dvacet let“[825] staré televize zde hrají film *Za zvuků hudby*. Tento stav se nejeví být přirozeným stavem tohoto toposu, nýbrž výsledkem narušení hranice mezi oběma doménami tvořícími svět románu. Svět *Kafky na pobřeží* se tudíž dá považovat za svět, který byl nezodpovědnou interakcí smrtelníků s nadpřirozenem (snad slečny Saeki, která při rozhoru s Nakatou vyslovuje domněnku, že ke všem negativním událostem došlo kvůli tomu, že otevřela vchod do nadpřirozené oblasti) [826] přeměněn z mytologického na hybridní.

[821] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 53.
[822] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 513.
[823] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 149.
[824] KODŽIMA a AOJANAGI, Meiro no Kafuka, s. 30.
[825] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 494.
[826] Ibid., s. 461.

Dle Strecherovy interpretace představuje toto narušení hranice mezi všedním světem a zásvětím zároveň narušení proudění psychické energie mezi vědomím a podvědomím postav.[827] Strecher tudíž, technikou shodnou s Alberovou metodou alegorického čtení nadpřirozena, vykládá dualitu všedního světa a zásvětí Murakamiho světů tímto psychoanalytickým způsobem jako alegorii podvědomých problémů v psychice postav, jako je oidipovský komplex protagonisty, jehož analýze se věnuje mezi jinými například Sakai Takeši.[828]

Manipulací s průchodem mezi doménami, obnovením normální funkce hranice mezi nimi, dochází dle Strecherova pohledu na tuto strukturu k dosažení „rovnováhy v objemu energie plynoucí oběma směry“,[829] čímž jsou tyto podvědomé psychologické problémy vyřešeny. Psychická narušení postav jsou tedy vyjádřena narušenými vztahy mezi aleticky odlišnými oblastmi světa románu, ve fantastických prvcích na jeho globální úrovni. Náprava narušených vztahů mezi oblastmi světa pak vede zároveň i k nápravě narušené psychiky protagonisty, Tamury Kafky.

V této dualitě se nachází spojnice mezi oběma narativními liniemi románu – příběhem Tamury Kafky, který z tokijského Nakana utíká před otcovou kletbou, a putováním pana Nakaty a mladíka Hošina. Hlavní cíl Nakaty a Hošina je nalezení vchodového kamene, artefaktu ovládajícího průchod mezi všední oblastí světa a zásvětím. Díky němu tento průchod nejdříve otevírají a pak ve vhodný čas znovu zavírají, čímž navrací svému světu normalitu oddělením obou aleticky odlišných oblastí a všechny bytosti, přirozené a nadpřirozené, našly své místo na té správné straně nově obnovené hranice. Tedy aby se, jak zmiňuje Saeki, „všechno vrátilo zas tam, kam to patří“.[830] Jejich úspěšné dokončení tohoto úkolu se pak odráží v druhé linii románu, životě Tamury Kafky, jako jeho finální odpuštění matce, která ho opustila, a překonání kletby v podobě oidipovského proroctví.

[827] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 103–105.
[828] SAKAI, Takeši. Umibe no Kafuka: Seišinbunsekiteki kaišaku 海辺のカフカ　精神分析的解釈. (Kafka na pobřeží: Psychoanalytická interpretace). *Heisei 22 nendo Ótemae daigaku kókai kóza kógiroku „Mikaku to bungei“*, 2011, s. 125–147.
[829] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 104.
[830] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 460.

Ačkoli vlivem narušení hranice mezi přirozenem a nadpřirozenem v tomto světě pronikají nadpřirozené síly do přirozeného světa, neznamená to, že by nadpřirozené zásahy byly banální součástí života obyčejných lidí, nýbrž se jedná o záhadné jevy mimo horizont znalostí neiniciovaných, a většina postav na ně reaguje úděsem a pochybnostmi. Nadpřirozený zásah, který pana Nakatu zbaví intelektuálních schopností a paměti, jeho překročení hranice mezi oběma doménami, je vyšetřován japonskou i americkou armádou jako možný vojenský experiment s chemickými zbraněmi.[831] Když Nakata přivolá déšť ryb a pijavic, noviny o tom informují jako o nevysvětlitelných událostech.[832] Na Kafkovu myšlenku, že mohl svého otce nevědomky zabít tak, že se „k němu dostal nějakým zvláštním snem“,[833] reaguje pan Óšima následovně: „Žádný člověk nemůže reálně být na dvou místech zároveň. Vědecky to dostatečně prokázal Einstein a za platné to považuje i trestní zákoník.“[834] Nadpřirozené události jsou v tomto světě sice možné, ale odporují chápání reality většiny lidí v něm. Takováto struktura ověření nadpřirozených sil a událostí z typologie dle Traillové nejlépe odpovídá disjunktivnímu modu, kde „postavy obou oblastí mohou koexistovat a jednat společně, zároveň si však jsou vědomy, že jsou si navzájem cizí“.[835] Lidské postavy se v *Kafkovi* nadpřirozené události navíc snaží neúspěšně naturalizovat, vysvětlit pomocí jim známých fyzikálních zákonů.

Ani ty postavy, které interagují s nadpřirozenem otevřeně, ovšem nerozumí zákonům vládnoucím nadpřirozenu. Funkce nasycení je v tomto světě nastavená tak, že zákonitosti, které v tomto světě nadpřirozené zásahy a metamorfózy řídí, jsou vyjádřeny pouze v náznacích a nejasných výrocích nadpřirozených bytostí. Nikdy není koherentně vysvětleno například to, jaký přesně účinek mají mít flétny, které z duší koček vyrábí Johnnie Walker, pouze že mají sloužit k tomu, aby mohl přivábit „další, větší duše a z nich vyrábět ještě větší píšťaly“.[836] Zdá se, že tato aktivita by mohla snad vést k jeho nadvládě nad celým světem, ale plný rozsah jeho úmyslů i zákonitostí nadpřirozených sil

[831] Ibid., s. 76.
[832] Ibid., s. 236.
[833] Ibid., s. 239.
[834] Ibid., s. 240.
[835] TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 24.
[836] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 165.

jako celku zůstávají čtenáři skryty. Stejně tak román neodpovídá na mnoho jiných otázek, například zda Kafka opravdu svého otce nadpřirozenými prostředky zabil či zda je Sakura, dívka, kterou potkal v autobuse, opravdu jeho ztracenou sestrou a slečna Saeki opravdu jeho matkou. Díky tomu není ani jasné, zda či do jaké míry Kafka otcovu věštbu naplnil. Zde je nutné poznamenat, že nízká úroveň nasycení, to, že v textuře románu nejsou obsaženy žádné explicitní odpovědi na mnoho palčivých otázek, je právě tím, co podbízí čtenáře k hledání koherentní interpretace celého díla, k tomu, co Kobajaši et al. označují jako „luštění záhady".[837] Jejich tajemná povaha tedy pro čtenáře zesiluje význačnost nadpřirozených prvků a pobízí jej během procesu čtení k postupu dále ke konci příběhu, kde uspokojivá vysvětlení očekává. Když pak po dočtení románu s poskytnutými explicitními informacemi není spokojen, může pokračovat v hledání odpovědí v náznacích a nevyřčených otázkách a román takto čtenáře nadále drží ve svém zajetí. Lze tedy konstatovat, že čtenář je nucen v duchu Alberovy strategie čtení „udělej si sám"[838] tyto záhady sám rozluštit.

Touhu najít vlastní odpověď na všechny záhady v tomto díle můžeme sledovat i v mnoha analýzách tohoto díla, například ve Strecherově psychoanalytickém přístupu[839] nebo i v krátké zmínce, kterou ve své studii románu věnuje Jurkovič, kde na tento román uplatňuje svou koncepci izanagiovského mýtu.[840] Tato povaha funkce ověření je z velké části analogická s tím, co již k tomuto tématu bylo zmíněno v případě *Honu na ovci*, a je jedním z vyprávěcích postupů, které jsou pro Murakamiho tvorbu specifické.

Tyto vlastnosti světa románu, nízká úroveň nasycení světa, co se zákonitostí nadpřirozených událostí v něm týče, nejasné a skryté fungování nadpřirozených prvků, omezují spektrum forem, kterých mohou proměny postav nabývat. Ty mohou být pouze takové, aby jejich nadpřirozená povaha nebyla očividná široké veřejnosti, jež tak může považovat svůj svět za realistní. Kvůli tomu proměny

[837] KOBAJAŠI, Rjúdži et al. „Umibe no Kafuka" ni mirareru bukkjóteki jóso 『海辺のカフカ』にみられる仏教的要素. (Buddhistické elementy v „Kafkovi na pobřeží"). *Kibi kokusai daigaku kenkjú kijó*, 2012, č. 22, s. 105.
[838] ALBER, *Unnatural Narrative,* s. 53–54.
[839] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*.
[840] JURKOVIČ, *Hledání hrdiny*, s. 196.

postav zasahují hlavně jejich nitro, jejich duševní a intelektuální vlastnosti, a jejich fyzický dopad je omezený pouze na ztrátu poloviny stínu, čehož si obyčejní lidé obývající tento svět nevšímají.

Jakou konkrétní povahu tedy proměny postav mají a jak tyto proměny slouží k vyjádření hlavních motivů románu? Tyto proměny mají jako společné jmenovatele dvě důležitá témata románu: osud a trauma. Tyto dvě síly jsou propojené, jelikož traumatické události mívají povahu nevyhnutelného osudového zvratu, vlastně díky tomu, že to v podstatě jsou, Doleželovými slovy, „konatelské akcidenty“,[841] selhání těch, kdo tyto události zavinili. Příkladem takovéhoto akcidentu jsou události, které vedly k Nakatově proměně na konci druhé světové války. Nakata společně s ostatními dětmi záhadně upadl do bezvědomí poté, co ho zbila učitelka, která ten den vedla svoji třídu do lesa. Nestalo se tak ale proto, že by učitelka měla sadistické sklony, nýbrž konala v afektu, jelikož Nakata objevil ručníky nasáklé její menstruační krví, zdroj jejího studu a hanby. O tom, že by její chování mohlo spustit nadpřirozenou reakci, která převrátí chlapci život naruby, neměla tušení. Navíc její stav rozrušení byl důsledkem další nadpřirozené události. Tou je jasnovidný erotický sen, který se jí onu noc zdál. V něm ji navštěvuje její manžel a tento sen ji přesvědčuje o tom, že manžel padne na pacifickém bojišti, do takové míry, že „oznámení mužovy smrti bylo pro [ni] pouhým potvrzením“[842] tohoto faktu. Nejen že se tato událost také odehrává bez ohledu na její vůli, ale je zde též zřejmé spojení s jejím vlastním osobním traumatem.

Stejnou povahu akcidentu jako zásah, který proměnil Nakatu, měla i událost, jež předcházela proměně slečny Saeki. Účastníci studentských protestů na konci šedesátých let[843] neměli v úmyslu zabít mladého Kómuru, milého tehdy dvacetileté paní Saeki, nýbrž vůdce opoziční frakce, kterému byl „dost podobný“.[844] Mezi oběma muži tudíž došlo k záměně. Tyto traumatické události se tudíž zdají být

[841] DOLEŽEL, *Heterocosmica*, s. 71.
[842] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 123.
[843] Zde se v českém překladu *Kafky* nachází chyba. Fiktivní píseň „Kafka na pobřeží“ byla podle českého znění napsána a následná vražda přítele Saeki se odehrála „někdy koncem sedmdesátých let“ (MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 186), ale v japonském originále stojí „１９７０年前後“ (MURAKAMI, Haruki. *Umibe no Kafuka (džó)* 海辺のカフカ（上）. (Kafka na pobřeží, 1. díl). Tokio: Šinčóša, 2002, s. 335), tedy okolo roku 1970. Murakami se zde znovu stejně jako v *Honu na ovci* vrací ke studentským protestům jako k traumatickému historickému období.
[844] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 187.

náhodné povahy, ale jak poznamenává Virginia Yeungová ve svém článku o funkci prolepsí a analepsí v *Kafkovi*, „náhoda se stává nástrojem dominantní síly, která řídí vývoj událostí ve světě příběhu, síly, která se dá vykládat jako osud nebo prozřetelnost“,[845] a tudíž jejich zdánlivá náhodnost je zároveň projevem jejich osudovosti. Tyto traumatické události, jak poznamenává například Strecher,[846] zároveň v malém reprezentují dvě traumatická období japonských dějin: druhou světovou válku a studentské protesty, což jsou témata, k nimž se, jak už bylo patrné už v analýze *Honu na ovci*, Murakami v různých obměnách opakovaně vrací.

Osudové zásahy nadpřirozených sil spojené s traumaty postav v *Kafkovi* mění vlastnosti postav specifickým způsobem. Tyto změny, které traumata vyvolávají, mají jak přirozenou, tak nadpřirozenou složku: to, že například slečna Saeki poté, co je zasažena náhlou osobní katastrofou, psychicky zkolabuje, samozřejmě nijak nepřekračuje aletické hranice realistního světa, ale to, že se kvůli pokusu o únik před tímto traumatem do bezčasého zásvětí stává osobou schopnou žít pouze ve vzpomínkách či že ji tato interakce s nadpřirozenem připraví o polovinu stínu, je umožněno pouze širším nastavením globálních aletických modalit tohoto světa, než jakými disponuje realistní svět. Nadpřirozené zásahy spojené s traumatickými událostmi, které byly pro postavy osudově nevyhnutelné, se projevují jako radikální změny nejen v jejich osobnosti, ale i v aletické výbavě, což jim zabraňuje žít stejně jako dříve. Nadpřirozená povaha traumatických metamorfóz pak způsobuje jejich naprostou nevratnost, jelikož jako důsledky nadpřirozených událostí přesahují jakoukoli nápravu, které mohou pomocí přirozených prostředků obyvatelé tohoto světa (například lékaři starající se o Nakatu poté, co ztratil celou svou dosavadní paměť) dosáhnout. Závěr románu, kdy jak slečna Saeki, tak pan Nakata umírají bez toho, aby získali nazpátek to, o co je trauma připravilo, tuto nezvratnost jejich proměn pouze potvrzuje. Podívejme se nyní podrobněji na proměny, kterými tyto dvě postavy prochází.

Pan Nakata je postupně objektem více nadpřirozených zásahů. K prvnímu dochází poté, co je jako dítě na konci druhé světové války zbit učitelkou a společně s ostatními dětmi upadá do bezvědomí.

[845] YEUNG, Virginia. Time and Timelessness: A Study of Narrative Structure in Murakami Haruki's „Kafka on the Shore“. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 49, 2016, č. 1, s. 152.
[846] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 97–98.

Jako jediný z dětí je zbaven schopnosti číst, všech dosavadních vzpomínek a velké části svých intelektuálních schopností, ale naopak získává schopnost komunikovat s kočkami. Zároveň jako viditelný symbol všeho, o co přišel, ztrácí polovinu svého stínu. Jeho aletická výbava je tedy ochuzena na přirozené úrovni, současně však obohacena nadpřirozenou schopností. Jeho ochuzení neznamená pouze ztrátu samotné schopnosti číst, ale také změnu jeho sociálního postavení a identity – před svojí transformací byl nejstarším synem z prominentní rodiny, výjimečně talentovaným dítětem, jaké se „najde jedno ve třídě“,[847] ale po ní je člověkem na okraji společnosti, který celý život prožil jako dělník ve výrobě nábytku, a poté co firma ukončila činnost, jako důchodce závislý na dávkách. Po své proměně už není plnohodnotným členem většinové společnosti. Že její fungování převyšuje jeho intelektuální schopnosti, ukazuje fakt, že když ho jeho bratranec připraví o celoživotní úspory, Nakata mu to nezazlívá, protože jeho umenšené intelektuální schopnosti nestačí na to, aby pochopil, o jak velkou částku se jedná:

> Pan Nakata si spokojeně žil v nekomplikovaném světě své omezené slovní zásoby.
>
> Jeho finanční představivost dokázala obsáhnout zhruba nějakých pět tisíc jenů. Nad tuhle částku mu už všechno, lhostejno jestli šlo o statisíce, miliony nebo desetimiliony, splývalo v univerzální termín „spousta peněz“. […] Když se tedy dověděl, že o své peníze přišel, neměl naprosto představu, *co* to vlastně ztratil.[848]

Kanya Wattagun a Suradech Chotiudompant tento stav popisují jako „marginální pohled, který nám odhaluje skrytou ‚nereálnou‘ tvář kapitalismu“,[849] zatímco Matthew Strecher jej popisuje jako „‚čistě tělesnou‘ existenci […] [, která] nerozumí ničemu jinému než přítomnosti“.[850] Jeho proměnou bylo nezvratně poškozeno i jeho chápání sebe sama – mluví o sobě pouze ve třetí osobě. Dá se říct, že

[847] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 121.
[848] Ibid., s. 253.
[849] WATTAGUN, Kanya a CHOTIUDOMPANT, Suradech. The Quest and Reconstruction of Identity in Haruki Murakami's Kafka on the Shore. *Manusya* 12, 2009, č. 1, s. 27.
[850] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 52.

na mentální úrovni je podobný spíše kočkám, s nimiž tráví čas, než lidem, jejichž světu sotva rozumí. Tento fakt sám zmiňuje, když v rozhovoru se slečnou Saeki říká, že je „stejný jak ty kočičky".[851] V tomto smyslu, na úrovni intelektuálních schopností, mu nadpřirozená metamorfóza udělila směs zvířecích a lidských vlastností.

Z pasivní pozice na okraji společnosti ho ovšem vytrhává další nadpřirozená proměna. Tou prochází poté, co zabije Johnnieho Walkera. Tato událost pro něj byla rovněž traumatizující a mimo jeho kontrolu – k jeho zabití byl donucen, ať už přirozeně (velkým černým psem, který ho k Johnniemu Walkerovi dovedl, či tím, že Johnnie Walker před ním brutálně zabíjel a pojídal kočky, které byly Nakatovi drahé), či nadpřirozeně tím, že do něj Walker vstoupil a získal kontrolu nad jeho činy. Nakata později tuto událost popisuje takto:

> „Džony Wolkr prosím do Nakaty vešel. Přinutil ho udělat, co si Nakata sám ani trochu nepřál. Džony Wolkr Nakatu zneužil."[852]

Tento popis opět zdůrazňuje nedobrovolnost celé události. Nakatova aletická výbava je poté znovu modifikována – přichází o schopnost komunikace s kočkami, ale zato získává jiné nadpřirozené schopnosti. Ve městě přivolává déšť ryb, na dálničním odpočívadle na gang mlátící ležícího muže zase déšť pijavic. Má jasnovidné schopnosti, které ho navádí přes celé Japonsko až k jeho cíli v podobě slečny Saeki, či léčivé schopnosti, díky nimž napraví Hošinova bolavá záda. Žádnou z nich ovšem není schopen vědomě ovládat. Proto Nakata od chvíle, kdy zabíjí Johnnieho Walkera, funguje jako nástroj nadpřirozených sil, jejichž vůli plní – nejdříve Johnnieho Walkera a pak naopak plukovníka Sanderse – což ho konfrontuje s introspektivními otázkami o obsahu jeho vlastního nitra. Musí se ptát, jestli je svobodný, či o jeho činech rozhodují pouze nadpřirozené síly. Změny jeho aletické výbavy se projevují také jako změny jeho identity: ztrátou své schopnosti komunikovat s kočkami je vytržen

[851] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 464.
[852] Ibid., s. 361.

z jednoduchého chápání světa, ve kterém kočky žijí, a navrácen pevněji mezi lidi. Díky tomuto návratu do lidské společnosti si pomalu uvědomuje vlastní vnitřní prázdnotu vzniklou nadpřirozeným zásahem v jeho dětství, že je uvnitř „jako dům, ve kterém nikdo nebydlí".[853] Poprvé v životě po něčem touží – tento svůj stav napravit a stát se „Nakatou, co má svoje vlastní myšlení a svůj vlastní smysl".[854] Tedy aby přestal být pouhým nástrojem nadpřirozených sil, ale byl stejný jako ostatní lidé. Nakatova cesta představuje proces rekonstrukce identity a překonávání překážek, které mu ve formě aletického ochuzení klade krutý osud. Svého cíle ovšem nakonec nedosáhne, protože před jeho dosažením umírá. Setkání se slečnou Saeki, která jako bytost žijící pouze ve vlastní minulosti představuje protipól jeho existence omezené na přítomnost, mu pouze předtím, než zemře, umožňuje opět pochopit povahu vzpomínek.

Stejně jako proměna pana Nakaty i proměna slečny Saeki je zásahem vyvolaným traumatem – traumatem ztráty životní lásky. Smrtí jejího milého, kterého zabili během studentských nepokojů, nekončí pouze šťastná část jejího života, ale slovy pana Óšimy, jejího asistenta v knihovně, se v tom momentu „život slečny Saeki v podstatě uzavřel".[855] Prochází psychickým kolapsem a sama utíká pryč od celého svého dosavadního života. Uchyluje se do nadpřirozeného zásvětí, kde může existovat mimo plynutí času a bez krutosti vnějšího světa. Zde zanechává část své duše a identity, se kterou se později Tamura Kafka setkává v podobě patnáctileté dívky. Kvůli svému odchodu do zásvětí přichází také stejně jako Nakata před ní o polovinu svého stínu. Touto interakcí s nadpřirozenem se stává, Strecherovými slovy, „pouhým stínem sebe sama, udržovaným naživu pouze vzpomínkami".[856] Co dělala dalších pětadvacet let, není jisté – právě zde pramení možnost, že je skutečně Kafkovou matkou – ale následně se vrací do rodného města a ujímá se knihovny, která zůstala po jejím milém. Zde se věnuje pouze zapisování svých vzpomínek a čekání na smrt.

[853] Ibid., s. 361.
[854] Ibid., s. 359.
[855] Ibid., s. 190.
[856] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 51.

Její rozdělení na dvě bytosti – „opravdovou“[857] slečnu Saeki žijící v současnosti a patnáctiletou dívku, která „už nepatří do našeho světa“,[858] nýbrž žije mimo čas, je pro Kafku, kterému se přízrak patnáctileté Saeki opakovaně zjevuje, nepochybnou realitou. Zároveň je mu ale už na první pohled zřejmá nadpřirozená povaha tohoto zjevení. Tato dívka podle něj „není žádný živý člověk“,[859] jelikož je „až moc hezká“[860] a „vypadá, jako by právě vypadla někomu ze sna“.[861] Její zjevení je překvapivá, emočně intenzivní událost. Emoční intenzitu tohoto zážitku podtrhuje fakt, že ho přízrak přitahuje tak silně, „že se to slovy ani nedá popsat“,[862] takže se do onoho přízraku ihned osudově zamiluje. Tím se tato událost stává základem pozdějšího milostného vztahu mezi ním a Saeki.

Zároveň ovšem je díky své nadpřirozené povaze toto zjevení pro Kafku záhadou, která si vyžaduje vysvětlení. Je pro něj metaforou, jejíž význam musí pochopit, aby dosáhl klidu. Je tak nucen k hledání dalších informací, které by tuto událost vysvětlily, mimo jiné v písni „Kafka na pobřeží“, se kterou sdílí své jméno a kterou Saeki napsala, když jí bylo devatenáct let.

Ve stejné situaci jako Kafka je i sám čtenář. Stejně jako protagonista je nucen hledat skrytý význam této události, tedy uplatnit strategii alegorického čtení. Tato tendence je ostatně posilována tematizací motivu metafory panem Óšimou, který například Kafkovi říká, že „všechno na světě je svého druhu metaforou“,[863] čímž podporuje čtenáře i protagonistu v tomto hledání. Skrytý význam zjevení patnáctiletého já slečny Saeki je čtenáři poodhalen skrze intertextové odkazy na klasickou literaturu, kterými pan Óšima Kafkovi tuto noční událost vysvětluje. Tyto odkazy na *Příběh prince Gendžiho* a *Vyprávění za deště a měsíce* byly již zmíněny v teoretické kapitole[864] jako něco, co dodává tomuto zjevení náplň skrze odkazování se na koncept „ikirjó“, [865] což je přízrak živé osoby. Tento koncept je přítomný v kulturní encyklopedii modelového čtenáře. Zde je důležitý hlavně fakt, že Óšima takováto

[857] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 316.
[858] Ibid., s. 283.
[859] Ibid., s. 257.
[860] Ibid.
[861] Ibid.
[862] Ibid., s. 263.
[863] Ibid., s. 235.
[864] Na stranách 40–42 této práce.
[865] 生き霊.

zjevení spojuje výhradně s negativními emocemi. Je nasnadě, o jakou emoci se jedná v tomto případě: patnáctiletý přízrak je materializací účinku traumatické smrti mladého Kómury, milého slečny Saeki, na její osobnost a celý její život. Je tedy symbolem jejího nepřekonaného traumatu ze smrti milované osoby a touhy zůstat ve šťastných časech před touto katastrofou, kdy v patnácti Saeki věděla, „že už nikdy v životě nebude šťastnější".[866] Zde je opět patrná pevnost spojení nadpřirozena a traumatu v tomto románu.

Na existenci slečny Saeki současně ve formě duše v podobě patnáctileté dívky a ženy ve středních letech se dá pohlížet i z dalšího úhlu pohledu, a to jako na příklad jednoho z druhů antirealistické figury, a sice postavy existující současně v několika verzích. Takovýchto postav je v *Kafkovi* hned několik. Alber tento typ antirealistické figury popisuje jako „mnohonásobné koexistující verze jedné postavy"[867] a vykládá jej pomocí alegorického čtení pozitivně, jako „oslavu rozmanitosti odporujících si rolí, kterých se může subjekt v různých okamžicích ujmout v mnohostranném posthumanistickém světě, v němž žijeme".[868] Zde se však zdá vhodnější negativní hodnocení tohoto jevu, jako nadpřirozeného projevu traumatu, vnitřního rozpadu identity na několik částí. Stejně jako je identity, vnitřního obsahu, v případě pana Nakaty příliš málo, tyto postavy jako by jí v sobě měly příliš mnoho. Mají různé stránky svého já, které nejsou navzájem v souladu. Tento jev se dá číst tematicky,[869] jako materializace otázek po podstatě lidského já a podvědomí, kterým se kniha tak intenzivně věnuje.

Kromě slečny Saeki se v románu vyskytují ještě dvě takovéto postavy: Tamura Kafka a jeho otec Tamura Kóiči. I v případě těchto dvou postav má jejich rozpolcenost nadpřirozenou povahu a dá se identifikovat jako výsledek nadpřirozeného zásahu spojeného s traumatickou událostí. Konkrétní podoba tohoto rozdělení je ovšem odlišná než u Saeki a jejího zjevování se v podobě patnáctiletého přízraku, stejně jako alegorické významy, které jejich povaha vyjadřuje.

[866] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 292.
[867] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 133.
[868] Ibid., s. 133.
[869] Ibid., s. 51–52.

U otce Tamury Kafky, oceňovaného sochaře Tamury Kóičiho, má toto rozdělení podobu zvláštního vztahu mezi jím samotným a zlovolnou nadpřirozenou bytostí jménem Johnnie Walker. Forma jejich propojení je prostá: když pan Nakata Johnnieho Walkera pod nátlakem zabíjí, umírá ve stejnou chvíli také Tamura Kóiči, aniž by byl explicitně vyjádřen fakt, že se fyzicky jednalo o téhož člověka.

Díky tomu, že obě tyto entity mají odlišné jméno, rigidní pojmenování určující postavu jako individuum, existují zpočátku dvě možnosti výkladu této události. První možností je, že obě tyto entity jsou odlišné bytosti a obě byly zavražděny nezávisle na sobě. Kafka svého otce zabil nějakým nadpřirozeným prostředkem, aniž by nad tím měl sám vědomou kontrolu, a v ten samý okamžik pan Nakata zabil Johnnieho Walkera. Toto je propoziční situace, v níž se do konce příběhu nachází sám Kafka: o tom, co udělal Nakata, neví a vlastní vinu vyloučit nedokáže – v takovém případě by jeho oidipovská kletba mohla být dokonale naplněna. Z jeho pohledu je to, že si přál, aby jeho otec zemřel, v souladu s principem, který přejal od pana Óšimy, že „zodpovědnost začíná ve snech“,[870] a tudíž dle Kafky za tuto smrt, aspoň dokud nenajde nějaké protiargumenty, nese odpovědnost on sám.

Druhá možnost čtení je, že Tamura Kóiči a Johnnie Walker jsou dvěma současně existujícími verzemi té samé bytosti, ačkoli ten první je sochař, přirozená bytost, a ten druhý bytost nadpřirozená, avatar značky alkoholu, a jejich aletická povaha je tudíž diametrálně odlišná. Díky informacím, které má čtenář z Nakatovy linie příběhu, a tudíž jsou Kafkovi nepřístupné, ovšem může usuzovat, že tělo, které Nakata probodl nožem, opravdu patřilo Kafkovu otci. Nakata takto naplnění Kafkovy kletby vlastně zabránil. Při svém setkání se Saeki dokonce explicitně říká, že „zabil člověka namísto jednoho patnáctiletého chlapce“,[871] čímž tomuto čtení dodává další validitu.

Zdá se tedy, že obě postavy opravdu jsou dvěma osobnostmi skrytými uvnitř jedné bytosti. Pokud tudíž přijmeme tuto interpretaci faktů o fikčním světě jako rozhodující, můžeme o této dualitě přemýšlet jako o alegorii veřejné a soukromé tváře této osoby: navenek Tamura Kóiči působí jako

[870] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 155.
[871] Ibid., s. 460.

slavný sochař, jehož „hlavním tématem se stalo umělecké ztvárnění hlubin lidského podvědomí“,[872] zatímco Kafka samotný ho zná jako tyranského otce, který ho vystavuje nejen každodenním útrapám, ale také na něj seslal oidipovskou kletbu, aby se pomstil Kafkově matce.[873] Jako někoho, kdo ve svém nitru skrývá krutého Johnnieho Walkera, kterého veřejnost obdivující jeho sochy nevidí:

> „Jenže pane Óšimo, vy už jste neviděl, co za špínu a svinstvo vylezlo s těma sochama vždycky na svět, ani jak to pak otec kydal všude kolem sebe. Otravoval a křivil tím všechny, co mu přišli do cesty. […] Každopádně, *něco* jako by se s ním pořád táhlo, něco divnýho. Rozumíte, ne?“
>
> „Myslím, že ano,“ přitaká pan Óšima „[…] Takový, řekněme, zdroj síly?“[874]

Na základě tohoto úryvku se navíc zdá, že spojení Tamury Kóičiho a Johnnieho Walkera není prostým rozdělením původně jednotné osobnosti, jako tomu bylo v případě Saeki, ale je symbiózou, hybridizací dvou aleticky odlišných bytostí v jednom těle. Kafka nám sám dává indicii, že tato metamorfóza je výsledkem dalšího nadpřirozeného zásahu spojeného s traumatickým zážitkem – s tím, že jeho otec přežil zásah bleskem na golfovém hřišti. Pokud akceptujeme pohled, který zastává například Strecher, že Johnnie Walker Kafkova otce posedl,[875] pak toto posednutí proběhlo právě v tento okamžik. Tomu nasvědčuje i poznámka Kafky, že „svou skutečnou sochařskou dráhu totiž otec zahájil přesně ve chvíli, kdy se zotavil z toho zranění“.[876] Z toho můžeme usuzovat, že to, co z Tamury Kóičiho udělalo onoho slavného sochaře zabývajícího se podvědomím, byla přítomnost zlovolné nadpřirozené bytosti v jeho nitru. Jeho talent tedy byl výsledkem osudového nadpřirozeného zásahu,

[872] Ibid., s. 231.
[873] Zmínka o tématu tvorby Tamury Kóičiho stejně jako název jeho série soch *Labyrint* je další tematizací hlubokého spojení nadpřirozena a podvědomí. Toto téma se vyskytuje nejen v tomto románu, ale i v mnoha dalších Murakamiho dílech. Plná diskuse o tomto motivu výrazně přesahuje zaměření této analýzy a podrobněji se tématu podvědomí v Murakamiho dílech věnuje například Strecher, (STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*) Motivu labyrintu v *Kafkovi* pak Kodžima a Aojanagi. (KODŽIMA a AOJANAGI, Meiro no Kafuka)
[874] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 238.
[875] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 97.
[876] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 295.

což znovu ukazuje, jak klíčové je v tomto románu spojení traumatu a osudu s metamorfózami měnícími vlastnosti a identitu postav.

Johnnie Walker je ovšem nadpřirozená bytost, a tak stejně jako smrt Kafkova otce neznamená konec oidipovské kletby, fakt, že ho Nakata zabil, neznamená finální konec této bytosti. Transformuje se do další antirealistické formy, kterou zmiňuje Alber – postavy, která po své smrti nadále zasahuje do děje.[877] V transcendentální doméně lesa představující „*Limbus*, […] meziprostor na hranicích života a smrti“[878] se s ním setkává Kluk, co se mu říká Vrána, bytost, která je, jak ukážu níže, jednou ze současně existujících verzí Tamury Kafky. I když Kluk následně jeho fyzickou podobu ničí, ani nyní Johnnie Walker neumírá. Tento fakt ukazuje, že po jeho první smrti se změnil ontologický status této postavy a z hybridní bytosti z masa a kostí se mění v pouhou ideu, jejíž zničení přesahuje aletickou výbavu Kluka. Kluk slovy Johnnyho Walkera samotného nemá „ty správné schopnosti“[879] na to, aby ho zničil. Z fyzického otce, který může zemřít, se mění v ideu otce, která stále přežívá v Kafkově nitru.

Proces transformace a abstrakce Johnnieho Walkera, určitého svlékání líbivých obalů, skrze zničení jeho fyzické podoby ovšem pokračuje ještě dále. Stejně jako když Johnnieho Walkera zabil pan Nakata a on ztratil svůj lidský obal ve formě Tamury Kóičiho, i smrt z rukou Kluka, co se mu říká Vrána, zbavuje tuto bytost fyzické podoby maskota značky alkoholu. Když se naposledy objevuje po smrti pana Nakaty, zjevuje se ve formě slizkého bílého červa zdánlivě imunního vůči fyzickému poškození, který vylézá z mrtvého pana Nakaty. Zde je vhodné poznamenat, že Nakatova posmrtná proměna v průchod, který tato odporná bytost využívá, aby opětovně vstoupila do našeho světa a odtamtud skrze vchodový kámen do nadpřirozeného zásvětí, zároveň představuje poslední případ, kdy je nadpřirozenými silami využit jako nástroj, a jeho finální proměnu.

Tento moment je také okamžikem konečného střetu postav s Johnniem Walkerem a zlem, které tato bytost představuje. Hošino, který červovi v jeho průchodu brání, zatímco přemýšlí nad tím,

[877] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 117–123.
[878] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 509.
[879] Ibid.

jak tuto bytost zahubit, ho popisuje jako čistou vůli a nepředstavitelné zlo.[880] Zde lze nalézt návaznost s Tamurou Kóičim, která umožňuje identifikovat červa jako jeho další verzi. Když Kafka se Saeki mluví o svém otci, říká, že proroctví na něj otec uvalil, protože na něj „chtěl přenést svou vůli“,[881] a zdá se, že přesně o to se zde červ snaží. Usiluje skrze nadpřirozenou oblast ovládnout Kafku stejně, jako ovládl jeho otce. Hošino ovšem takovému osudu zabrání, zavře vchodový kámen, čímž obnovuje bariéru mezi přirozenem a nadpřirozenem, a odporného červa nakonec finálně fyzicky ničí. Různé verze Tamury Kóičiho, jeho existence ve veřejné a skryté podobě, stejně jako proměny postupně odhalující jeho pravou odpornou podobu lze interpretovat jako odhalování metafyzického zla, které představovalo jeho opravdové já skryté pohledům veřejnosti. Metamorfózy a výskyt postavy v několika verzích zde fungují jako nástroj k vyjádření odpovědi na otázku týkající se podstaty lidství. Otázky, co vlastně tvoří jádro osobnosti takových lidí, jako je Kafkův otec.

Poslední rozdělenou postavou je Tamura Kafka. Kafka je jako postava rozdělen jinak než jeho otec, který pod pozitivním všedním obalem skrývá další, temnou osobnost. Kafka je rozdělený na různé verze sebe sama hned dvěma způsoby. Prvním způsobem je jeho rozdvojení do dvou různých osobností, Tamury Kafky samotného a nadpřirozené bytosti jménem Kluk, co se mu říká Vrána, tedy zdvojení na extenzionální úrovni světa. Druhou formou rozdělení je opakovaný výskyt jména Kafka v celém románu, tedy zmnožení na intenzionální úrovni.

Podívejme se blíže na první druh rozdělení. Kluk, co se mu říká Vrána, nemá jasný ontologický status. Jeho existence není jednoznačně ověřena ani jako samostatně existující bytost, ani jako pouhý přelud, který si vytvořil Kafka jako způsob, jak se vyrovnat se ztrátou matky a sestry. Subjektifikující čtení, vnímání této bytosti pouze jako projevu skryté psychické choroby hlavního hrdiny, je ovšem problematizováno hned v několika momentech. Zaprvé, Kluk v mnoha částech Kafkových kapitol nejenomže komunikuje s Kafkou, jedinou postavou, která dokáže vnímat jeho přítomnost, ale také funguje jako vypravěč, který vypráví části Kafkova příběhu v druhé osobě – tyto úryvky bývají odlišené

[880] Ibid., s. 533.
[881] Ibid., s. 343.

tučným písmem. Subjektifikující čtení by v tomto případě znamenalo, že postava, která vypráví část příběhu, je ověřená pouze jako přelud, což by vedlo k otázkám, kdo tyto úseky vlastně vypráví.

Navíc zde existuje část příběhu, v níž se Kluk vyskytuje samostatně, nezávisle na Kafkovi. Tou je scéna, kdy se Kluk pokusí zničit Johnnieho Walkera. Jelikož Kafka o existenci Johnnieho Walkera vůbec neví, je nemožné, že by se jednalo o jeho představy, čímž je subjektifikující čtení vyvráceno. V této scéně Walker s Klukem volně interaguje, označuje Kluka za „nevyzrálou, nedorostlou fantazii“[882] a tak ověřuje existenci této bytosti aspoň do té míry jako svoji vlastní, tedy jako zhmotnělou ideu, ve své podstatě nadpřirozenou bytost. Pokud tedy přijímáme, že se tato scéna opravdu odehrála, snad v nějaké transcendentální doméně, musíme přijmout objektivní existenci Kluka, co se mu říká Vrána, stejně jako existenci Johnnieho Walkera. Co se jeho fyzické podoby týče, ta není nikdy kompletně popsána, a její částečné popisy si zdánlivě odporují – zatímco na začátku knihy má lidské vlastnosti, jsou mu připisovány prvky jako dlaně,[883] ve scéně, v níž se pokouší zničit Walkera, je popisován čistě jako pták, který disponuje zobákem a křídly.[884] Jedná se tedy o bytost krajně nezvyklou, s nejasnou úrovní ověření, nejasným vzhledem a nejasnými schopnostmi, přesto však nepochybně existující. Existence této bytosti se totiž díky jejím zásahům do vyprávění nedá popřít a funkce ověření tudíž ani žádné jiné vysvětlení nepřipouští.

Kvůli jeho přítomnosti se stejně jako jeho otec dá Tamura Kafka rovněž považovat za bytost spojující v sobě dvě různé osobnosti. A i zde se dá identifikovat trauma, hlavní traumatická událost, které Kafka čelí, jež jeho transformaci do dvou různých bytostí způsobilo. Tímto traumatem byla chvíle, kdy Kafku opustila jeho matka:

> Chapadla stínů pohlcují kousek po kousku další a další území, až nakonec v jejich temném a chladném království zmizí i matčina tvář, která tu ještě nedávno byla. Tvrdá a odvracející se je automaticky vyhnaná a vymazaná z mé paměti.

[882] Ibid., s. 509.
[883] Ibid., s. 6.
[884] Ibid., s. 508.

[…]

Zkouším si představit všechno, co tehdy musela cítit. Vžít se do její situace. Není to pro mě samozřejmě nic jednoduchého. Já jsem byl odvržený, ona je ta, která odvrhla. Ale jak jde čas, odpoutám se od sebe. Duše opustí mou zatvrzelou schránku, změní se v černočernou vránu, usedne vysoko do větví borovice na zahradě a pozoruje mě odtamtud, čtyřletého, sedícího na ochozu.

Stanu se soudící černou vránou. [885]

To, že Kluk a Kafka jsou dvě spojené a zároveň nezávisle existující verze jedné bytosti, je ovšem vyjádřeno i jinak, a to skrze jejich jména. V japonském originálu se Kluk jmenuje カラスと呼ばれる少年, Karasu to jobareru šónen, a toto originální znění má v sobě určitou mnohoznačnost, která v překladu není zachována. Tato mnohoznačnost spočívá v tom, že slovo karasu, které bývá většinou překládáno jako vrána, může označovat i jiné druhy krkavcovitých ptáků včetně kavek. Vědecké označení kavky obecné, *corvus monedula*, je v japonštině nišikokumarugarasu ニシコクマルガラス. Z tohoto důvodu by bylo jméno této bytosti možné přeložit i jako „Kluk, co se mu říká Kavka“, což znamená, že jak Tamura Kafka, tak i Kluk, co se mu říká Vrána, mají ve své podstatě stejné jméno, které se zároveň odkazuje jak na Franze Kafku, o jehož dílech Tamura Kafka s panem Óšimou opakovaně hovoří, tak i na kavku, krkavcovitého ptáka. Kluk i Kafka tedy sdílí totéž jméno, pouze v jiných jazycích. Tento vztah sdílení jména explicitně vyjadřuje Kafkův rozhovor se slečnou Saeki:

„Jsem taková zatoulaná vrána. Taky jsem si podle toho vybral jméno: Kafka. Věděla jste, že to v češtině znamená vránu?“

„Aha,“ řekne slečna Saeki, jako by to na ni udělalo trochu dojem. „Takže to si tedy vlastně říkáš Vrána?“

„Přesně tak,“ odpovím.

Přesně tak, odpoví Kluk, co se mu říká Vrána.[886]

[885] Ibid., s. 470–471.
[886] Ibid., s. 371.

Toto sdílení jmen mezi Kafkou a Klukem je zároveň prvním příkladem druhého způsobu, kterým je Kafka rozdělený. Tím je intenzionální struktura opakování jeho jména v různých významech. Jméno Kafka se totiž vyskytuje v díle i jako označení dalších objektů a postav. Kromě Kluka, co se mu říká Vrána, je skrze jméno s Tamurou Kafkou spojený také obraz v pokoji mrtvého milého slečny Saeki, titulní „Kafka na pobřeží". Stejně se jmenuje i píseň, kterou složila slečna Saeki. Tím, na co se všechny tyto instance slova odkazují, je samozřejmě spisovatel Franz Kafka. Betiel Wasihunová označuje tuto techniku odkazování jako antonomázii, přeměnu „jména na obecné podstatné jméno".[887] Tímto prostředkem se z vlastního jména spisovatele stává obecné jméno, označení ptáka, a v dalším kroku pak název „všeho a všech v Murakamiho textu: protagonisty, obrazu i písně".[888] Přece jenom, Kafka není skutečné jméno protagonisty, ale je to jméno, které si pro sebe „vybíral sám",[889] a fakt, že se objevuje všude okolo něj, působí jako znamení osudu, který propojuje Tamuru Kafku a slečnu Saeki. Čtenář je pak společně s protagonistou opětovně veden k tomu, aby v tomto prvku intenzionální struktury románu, osudové souhře náhod, hledal hlubší, metaforický význam.

A pozorný čtenář jistě najde ještě další způsoby opakování Kafkova jména a motivu vrány, Nonaka Džun například nachází toto opakování ve formě anagramů slova „karasu" – třeba ve jméně možné Kafkovy sestry, Sakury[890] – ale ono explicitní použití jména Kafka pro obraz a píseň je zásadní pro osudový vztah mezi Tamurou Kafkou a Saeki kvůli tomu, že oním Kafkou, chlapcem na pobřeží na stejnojmenném obraze, je zesnulý milý slečny Saeki. Zde se propojení na intenzionální úrovni přenáší i na extenzionální úroveň. Kafka sám se totiž stává další verzí, snad reinkarnací, právě tohoto zesnulého muže. Kafka se zamilovává nejprve do patnáctiletého přízraku slečny Saeki, který v noci navštěvuje jeho pokoj, kde kdysi dávno bydlel i mladý Kómura, a pak i do její současné verze. Když jsou spolu na

[887] WASIHUN, Betiel. The Name „Kafka": Evocation and Resistance in Haruki Murakami's „Kafka on the Shore". *Comparative Literature* 129, 2014, č. 5, s. 1201.
[888] Ibid., s. 1202.
[889] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 186.
[890] NONAKA, Džun. „Umibe no Kafuka" e no „čúšaku" no kokoromi: Karasu, Sakura, Purinsu 『海辺のカフカ』への〈注釈〉の試み—カラス、サクラ、プリンス. (Pokus o „anotaci" „Kafky na pobřeží: Vrána, Sakura, Prince). *Gendai bungakuši kenkjú*, č. 6, 2006, s. 81.

místě, kde byl před čtyřiceti lety obraz Kafka na pobřeží namalován, skrze vyprávění Kluka je tato identifikace Tamury Kafky a mladého Kómury vyjádřena explicitně:

> Oběma rukama ji obejmeš, přitáhneš si ji k sobě, vaše rty se spojí. Cítíš, jak ve tvém objetí ztrácí všechnu sílu. […]
>
> „Proč jsi mi umřel?“
>
> „Musel jsem,“ odpovídáš jí.[891]

Tato identifikace Kafky a mrtvého mladíka pokračuje i dále. Než mají Kafka a Saeki naposledy sex, Saeki se ho ptá „‚Kdo jsi?‘ […] ‚Odkud to všechno tak dobře víš?‘“,[892] načež skrze Kluka, co se mu říká Vrána, odpovídá „**Já jsem *Kafka na pobřeží.* Jsem váš milý, jsem váš syn. Jsem Kluk, co se mu říká Vrána**“,[893] čímž explicitně vyjadřuje nejen to, že představuje další verzi milého slečny Saeki, ale že je bytostí spojující v sobě tři ontologicky radikálně odlišné fazety – přirozeného člověka, nadpřirozenou bytost a mrtvého člověka. Tento fakt se dá číst alegoricky jako vyjádření nejistoty o vlastní osobnosti, s níž Kafka až do konce románu zápasí. Právě kvůli tomu, aby zjistil, kdo vlastně sám je, a překonal traumata, která štěpí jeho osobnost na odlišné verze, vstupuje do hloubi lesa a odtamtud v doprovodu dvou vojáků, kteří sem, na místo mimo čas, utekli před brutalitou druhé světové války, do bezčasého zásvětí vesnice.

I v zásvětí se ještě jednou objevuje identifikace Kafky s milým slečny Saeki, a to ve scéně, v níž se zde s nyní již mrtvou Saeki Kafka naposledy setkává. Saeki ho zcela anachronicky označuje jako toho, podle nějž byl obraz „Kafka na pobřeží“ namalován, tedy jako svého mrtvého milého. A toto spojení pak potvrzuje on sám, když si sám vzpomíná na den, kdy jako mrtvý milý slečny Saeki seděl malíři modelem.[894] Nakonec ovšem v této scéně Kafka odvrhuje roli milence slečny Saeki a přijímá roli jejího

[891] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 350.
[892] Ibid., s. 374.
[893] Ibid.
[894] Ibid., s. 518–519.

syna, když jí jako své matce (fakt, který ani zde není explicitně potvrzen) odpouští, za což mu Saeki dává vlastní krev. Díky té se úspěšně dostává z bezčasého místa vzpomínek zpátky do skutečného světa.

To, že Tamura Kafka je zároveň i mrtvým milým slečny Saeki, má zásadní vliv na otázku, jestli jeho proroctví, že zabije svého otce a zneuctí svou matku a sestru, došlo naplnění, nebo ne. Pokud totiž měl se Saeki sex jako reinkarnace jejího milého, tak tato část proroctví vlastně nebyla naplněna, i kdyby byla zároveň jeho matkou. Zatímco tato část by vyžadovala nadpřirozeno ke své negaci (jelikož v realistním světě nemůže žádná postava být zároveň sama sebou i reinkarnací mrtvého člověka, takováto konstrukce postavy nutně vyžaduje širší globální aletická omezení než ta realistního světa), ostatní vyžadují nadpřirozeno ke svému naplnění – Kafka mohl zabít svého otce pouze nadpřirozenými prostředky a to, že znásilnil Sakuru, svou možnou sestru, se odehrálo pouze ve snu. I zde funkce nasycení vytváří hlubokou nejistotu v tom, které události jsou v románu ověřeny jako skutečnost a které pouze jako Kafkova hypotéza.

Proroctví samotné je prvek, skrze nějž na Kafku působí síla osudu, tedy v případě Kafky je na rozdíl od ostatních postav síla osudu postulována nejenom jako s nadpřirozenem spojené traumatické zážitky, ale také jako toto proroctví. Tato oidipovská kletba, kterou na Kafku uložil jeho otec, má povahu P-síly, která Kafku nutí k činům, jež si sám nepřeje. Je popisována na jednu stranu jako přírodní jev, například jako „temná, neproniknutelná voda“[895] nebo „neúnavná bestie“[896] či jako součást biologických procesů jeho těla, je zapsaná „v genech“,[897] ale také jako cizí předmět technologické povahy, jako „časovaná puma“,[898] „implantované zařízení“[899] či „program“,[900] který do něj uložil jeho otec. Tento program vede jeho cestu na Kjúšú a odporovat mu je „naprosto nad [jeho] síly“,[901] tudíž ho aleticky převyšuje. Dle Yeungové ztělesňuje Kafkovu „deterministickou víru, že nikdy nemůže

[895] Ibid., s. 14.
[896] Ibid., s. 162.
[897] Ibid., s. 238.
[898] Ibid.
[899] Ibid., s. 15.
[900] Ibid., s. 343.
[901] Ibid., s. 162.

uniknout nadvládě krve, kterou zdědil“[902] od svého otce. Tento nadpřirozený element, který ho váže k otci, jehož nenávidí, lze samotný vnímat metaforicky jako vyjádření traumatu, které mu způsobil jeho otec, i toho, které v něm vyvolal odchod jeho matky, ale zároveň je reálnou silou, která ovlivňuje jeho život. A tato síla se dlouho zdá nepřekonatelná – ať Kafka dělá cokoli, vždy ho to vede blíže k naplnění otcovy věštby. Přesto ale tím, že Kafka své matce nakonec odpouští, uniká kontrole této osudové síly a vrací se do všedního světa osvobozený od jejího vlivu. Díky tomu může, jak mu v závěru románu sděluje Kluk, co se mu říká Vrána, „patřit do nového světa“.[903]

Jeho schopnost překonat nakonec vlastní traumata znamená, že může přemoci nadvládu nadpřirozených zásahů a vrátit se ze zásvětí nezměněn. Právě proto přes své rozdělení, identifikaci s mrtvým milým slečny Saeki a kletbu, která v něm žije jako parazit, žádný ze zásahů nadpřirozena do jeho života nemění trvale jeho aletickou výbavu tak, jak k tomu došlo u Nakaty, Tamury Kóičiho či Saeki. Kafka nepodléhá svému traumatu ani před ním neutíká do zásvětí, ale rozhoduje, že se s ním vyrovná. V tomto momentu s posmrtnou pomocí slečny Saeki, její krví, kterou „nahrazuje (či aspoň rozřeďuje) nenáviděnou krev svého otce“,[904] překonává sílu proroctví, které ho celý život svazovalo, opouští bezčasí a stagnaci zásvětí a vrací se úspěšně zpátky do reálného světa.

To ukazuje, že *Kafka na pobřeží* není příběhem o nezvratnosti osudu či nemožnosti změnit důsledky traumatických událostí ve svém životě, nýbrž příběhem o osobním růstu a schopnosti překonat trauma, které člověk utrpí. Dostat se na druhou stranu oné „pomyslné metafyzické bouřky“,[905] kterou je osud. Schopnost Tamury Kafky překonat trauma a dosáhnout osobního růstu se projevuje tak, že na rozdíl od ostatních postav, do jejichž života vstoupily osudové nadpřirozené zásahy, tedy Saeki, Nakaty a Tamury Kóičiho, jeho interakce s nadpřirozenem nevede k nevratné nedobrovolné metamorfóze, nýbrž k vyřešení jeho vnitřního konfliktu.

[902] YEUNG, Time and Timelessness, s. 156.
[903] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 549.
[904] STRECHER, *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, s. 150.
[905] MURAKAMI, *Kafka na pobřeží*, s. 8.

Kafka na pobřeží využívá metamorfózy ke sdělení myšlenek o povaze traumatu a osudu. Skrze proměny postav říká, že trauma působí jako radikální zlom v životě, jako ony „momenty, kdy už se nejde vrátit zpátky“,[906] o nichž mluví pan Óšima. Nadpřirozená povaha těchto změn zdůrazňuje jejich nezvratnost. Zároveň tento román ukazuje, že produktivní reakce na nepřízeň osudu není útěk pryč ze světa, ale naopak přijetí a překonání zlého údělu. Přesně tak je možné vnímat poselství příběhu o surfování v nebezpečném víru, o kterém promlouvá bratr pana Óšimy. Tento vír zde představuje další metaforu osudu: bez toho, aby se člověk postavil traumatu tváří v tvář, vydal se do hlubiny víru, nemůže se stát plně člověkem a zůstává hybridní bytostí s pouhou polovinou stínu.

Toto všechno ukazuje fakt, že metamorfózy v *Kafkovi na pobřeží* slouží jako zásadní prostředek vyjádření jeho hlavních témat: otázek podstaty lidského já, svobodné vůle, traumatu a jeho překonání. Nadpřirozené síly, které tyto proměny spouští, jsou opakovaně spojené s traumatickými událostmi v životech postav, a fungují tedy jako projevy síly osudu, který převrací život postav naruby a jehož nadpřirozená povaha znamená, že postavy jsou proti těmto zásahům bezbranné. Metamorfózy také proměňují aletickou výbavu a další vlastnosti postav, čímž se z nich stávají různé druhy antirealistických figur – hybridy přirozených a nadpřirozených bytostí, lidí a zvířat, osob rozdělených na několik verzí. Podoba těchto figur se dá číst jako metaforické vyjádření traumat, jejichž důsledky postavy trpí, které je ale zároveň fyzicky přítomné ve fikčním světě, například rozpolcení slečny Saeki na ženu z masa a kostí a patnáctiletý přízrak je možné číst jako metaforické vyjádření toho, že část jejího já je zamrzlá ve šťastnějších časech před smrtí jejího milého. Na základě této analýzy je ovšem zřejmé, že metamorfózy mají v románu ještě jednu stejně důležitou funkci – díky jejich nadpřirozené povaze se jedná o záhadné jevy volající po vysvětlení, což se projevuje i v silné emoční reakci postav na ně. Kvůli tomu, že struktura funkce nasycení světa románu jejich vysvětlení neposkytuje, jsou čtenáři poháněni k nalezení vlastních vysvětlení záhadných jevů, jimiž *Kafka* překypuje. Čtenář tak postupuje dále textem příběhu až k nalezení vlastních odpovědí na neřešitelné hádanky, vlastního významu *Kafky na pobřeží*.

[906] Ibid., s. 190.

5. 5. Závěr – Příčiny vyjadřovací efektivity metamorfózy

V této kapitole jsem v dílech Tawady Jóko a Harukiho Murakamiho sledoval různé podoby a funkce fantastického prvku metamorfózy. Tyto metamorfózy se projevovaly na různých úrovních vlastností postav. Projevovaly se jako vysoce viscerální tělesná změna způsobující aletické ochuzení postavy, jako v případě *Koupelny*, jako změna chování s tělesným přesahem, získání zvířecích vlastností zřejmých aspoň „na druhý pohled", v *Psím ženichovi* i jako vnitřní změna osobnosti a intelektuálních schopností s pouze okrajovým tělesným projevem (ztráta poloviny stínu), jenž je skrytý obyčejným lidem, v *Kafkovi na pobřeží*.

Hlavní funkce nadpřirozených zásahů a metamorfóz v těchto dílech spočívá v tom, že na základě alegorického či tematického čtení působí jako elementy vyjadřující hlavní myšlenky děl. V *Koupelně* je například metamorfózu protagonistky možné číst jako důsledek tlaku jejího okolí vycházejícího z protichůdných očekávání japonské a německé kultury. Tento tlak je převeden do formy nadpřirozených sil, jež jí zabraňují, aby získala vzhled, který by uspokojil očekávání obou kultur, a tak je nucena jej neustále bolestivými metodami upravovat. Zároveň jí tento tlak zabraňuje vyjádřit svoji individualitu, což ve světě díla získává podobu ztráty jazyka. Proměny protagonistky se tedy stávají konkrétními projevy tlaku okolí, který ji drtí. V *Psím ženichovi* zásah nadpřirozených sil lze naopak vykládat jako pozitivní, osvobozující událost, která nakonec umožňuje i dalším postavám uniknout ze svazující reality japonského předměstí. V *Kafkovi na pobřeží* je pak možné nadpřirozené síly číst jako sílu osudu a proměny postav jako následky traumat, jimiž postavy procházejí. To, jak společně s konkrétní globální strukturou světů jednotlivých děl[907] umožňuje fenomén metamorfózy skrze

[907] Lubomír Doležel při rozboru různých forem hybridního světa mluví o dvou verzích této struktury světa v české literatuře – Čapkově a Kafkově. „Kafkův hybridní svět je prostorem permanentní hrozby a existenciální úzkosti, svět Čapkův prostorem překvapení či hravého, humorného dobrodružství". (DOLEŽEL, *Heterocosmica II*, s. 35) Dá se říct, že popis Kafkovy verze hybridního světa se dá použít i pro svět *Koupelny*, zatímco *Psí ženich* do velké míry odpovídá Doleželovu popisu verze Čapkovy. *Kafka na pobřeží* je pak dílem, které má některé vlastnosti obou Doleželových verzí, a je možné říci, že představuje další, pro Murakamiho díla typickou, verzi hybridního světa. Z tohoto je zřejmé, že v konkrétní struktuře hybridních světů existuje vysoká míra variability, což může být jedním z důvodů popularity tohoto typu světa v postmoderní literatuře.

alegorické čtení vyjádření širokého spektra významů, je ukázkovým příkladem všestrannosti a vyjadřovací síly tohoto fantastického prvku.

Jeho role jako alegorického prostředku vyjádření ovšem není jedinou rolí, kterou metamorfóza v analyzovaných dílech má. Dalším důležitým ohledem, v němž je metamorfóza významná, je její účinnost jako nástroje sloužícího ke konstrukci světů a tvorbě antirealistických figur. Nadpřirozené zásahy skrytých sil, které mění povahu a vlastnosti postav v dílech analyzovaných v této kapitole, nejsou pouze projevem hybridní povahy jejich světů, nýbrž jedním z hlavních prvků, které tuto povahu konstituují. Tedy nejenom, že v těchto světech může k této formě metamorfóz docházet, protože nastavení globálních aletických omezení jejich existenci umožňuje, ale také fakt, že k nim dochází, je jedním z důvodů, proč se tyto světy dají za hybridní považovat. Díky svojí náhlé a tajemné povaze se metamorfózy stávají prostředkem konstrukce světa, v němž hranice mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí mizí a vzniká struktura, kde Doleželovými slovy „lidští obyvatelé hybridního světa nemohou předvídat, kde se setkají s nadpřirozeným jevem, bytostí či událostí“.[908] V předchozích kapitolách jsem demonstroval, že nadpřirozené síly ve světech děl nabývají podoby P-síly zasahující náhle do života postav a její zásahy přispívají k tomu, že svět díla hybridní charakter získává. Tento fakt je nejlépe patrný v *Psím ženichovi*, v němž nadpřirozená povaha Taróovy proměny a její intertextuální propojení s kouzelným světem pohádky zabraňuje čtenáři chápat tento svět jako svět realistní.

Zároveň je třeba k funkci metamorfózy jako jednoho z nástrojů sloužících ke konstrukci hybridních světů podotknout, že metamorfóza se ukázala jako efektivní nástroj vytvářející z lidí různé typy antirealistických figur, od hybridů lidí a zvířat až po postavy existující v několika verzích zároveň. Když Jan Alber diskutuje účinek, který má nepřirozeno na narativitu literárních děl, zmiňuje, že nepřirozeno nám umožňuje pochopit „‚jaké to je‘ pro lidi (postavy, vypravěče i čtenáře) zažít překračování fyzikálních zákonů, logických principů a standardních antropomorfních omezení znalostí

[908] DOLEŽEL, *Heterocosmica II*, s. 23.

a schopností“.[909] Metamorfózy jsou příhodným způsobem, jak z přirozené lidské postavy vytvořit postavu nepřirozenou. Pokud je zároveň čtenáři volbou vhodné formy narace – autodiegetickým či vševědoucím vypravěčem – umožněn vhled do myšlenek a zážitků této postavy, tak takto čtenář získává vhled do toho, jaké to je být bytostí vybavenou jinými vlastnostmi a schopnostmi než obyčejný člověk – jako v případě pana Nakaty v *Kafkovi na pobřeží*. Podobně může čtenář také poznat, jaké to je se náhle jednoho dne proti vlastní vůli v takovou bytost proměnit a proměnou ztratit část lidství – jako v případě protagonistky *Koupelny*. Touha poznat, jaké by to bylo, kdybychom například nepřebývali v lidském, ale ve zvířecím těle, patří jistě k přáním, která lidé mají bez ohledu na to, odkud pochází nebo v jakém dějinném kontextu právě existují. To, jak univerzální se takovéto přání jeví, a fakt, že je jej možné, aspoň prozatím, splnit pouze zprostředkovaně skrze fikci, vysvětluje, proč se výskyt metamorfózy v literatuře jeví jako fenomén nezávislý na dějinném či kulturním kontextu, ačkoli podoba jednotlivých výskytů tohoto fenoménu ze svého kulturního kontextu bezpochyby čerpá.

Přesto není možné se ubránit otázce, proč tento prvek přitahuje naši pozornost a nutí nás pátrat po svém hlubším, metaforickém významu. Co jej činí tak efektivním prostředkem vyjádření? Jednu z možných odpovědí můžeme najít ve třetím ohledu, ve kterém je fenomén metamorfózy významný, a tím je emoční náboj, kterým takovéto události disponují.

Metamorfózy jsou mezi ostatními projevy fantastiky specifické tělesností a náhlým účinkem, který radikálně mění fyzické a mentální vlastnosti postavy. Díky tomu, jak náhlé, překvapivé a radikální metamorfózy bývají, může tento prvek sloužit jako něco emotivního a šokujícího – význačná „značka fikčnosti“,[910] která u čtenáře vzbuzuje zvědavost a touhu poznat, jaké nadpřirozené zákonitosti tyto proměny řídí a jaké další nepřirozené prvky na něj v průběhu příběhu čekají. Lze si snadno představit, že takováto událost ve čtenáři také vzbuzuje emoce jako například soucit s postavou, jejíž fyzické a psychické vlastnosti byly náhle proměněny či byla aleticky ochuzena. Tuto reakci můžeme realisticky očekávat například u příběhu pana Nakaty. V jiných případech může takováto proměna vyvolávat

[909] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 36.
[910] Ibid., s. 34.

překvapení nejen nad formou, kterou postava nově získává, nýbrž také nad náhle odhalenou fantastickou povahou světa, jako například v případě Taróa z *Psího ženicha.* Na jeho příchod reaguje Micuko úděsem a dá se očekávat, že do určité míry je společně s ní šokovaný i čtenář. Tamura Kafka na zjevení přízraku slečny Saeki reaguje zase obdivem k její kráse a také zvědavostí, která ho vede k otázkám o původu přízraku, a tyto otázky sdílí i čtenář. V *Koupelně* reaguje protagonistka během své ranní toalety na to, že je její kůže pokrytá šupinami, věcně, jako na něco, co musí napravit pomocí kosmetických přípravků, aby mohla jít do práce. Ale jak poznamenává McHale, vnímání fantastického úkazu postavou jako něčeho banálního v postmoderních textech má „zdůraznit *náš* úžas“,[911] tedy kontrast mezi reakcí postavy a čtenáře. Proto se dá očekávat, že zatímco protagonistka prochází svojí ranní rutinou, intenzivní tělesné obrazy *Koupelny* v čtenáři vyvolají úzkost.

Každopádně si metamorfózy u čtenáře vynucují emoční reakci. Jsou ukázkovým příkladem prvku, který nás, podobně jako všechny nepřirozené scénáře dle Albera, „uvádí do stavu kognitivní dezorientace, která nám může být milá, či se můžeme (více či méně marně) snažit obnovit kognitivní rovnováhu tím, že se pokusíme najít potenciální vysvětlení pro tyto fenomény“.[912] Metamorfózy tedy zároveň přitahují zvědavost a interpretační pozornost čtenáře a nutí ho postupovat dále textem ve snaze odhalit pravou povahu těchto úžasných či děsivých událostí, odhalit jejich pravý význam.

A čtenář může lehce nalézt takovýto význam v alegorickém čtení těchto událostí, který podporují intertextuální odkazy na podobné události v jiných textech. Zároveň takovéto odkazy umožňují vrátit do světa, jehož normalita byla narušena náhlými zásahy nadpřirozena, určitou míru řádu. Stefan Iversen označuje mysl člověka, který prošel metamorfózou, jako „typ nemožné mysli, která je nejen nepřirozená, ale ani není možné ji konvencionalizovat“.[913] Zde se ale zdá, že jejich zahrnutí do kontextu existujících literárních konvencí skrze intertextuální odkazy na starší díla – pohádky a lidové příběhy v případě Tawady a klasickou literaturu v případě Murakamiho – umožňuje

[911] McHALE, *Postmodernist Fiction*, s. 76.
[912] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 44.
[913] IVERSEN, Stefan. Unnatural Minds. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov a RICHARDSON, Brian (ed.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio University Press, 2013, s. 104.

tyto události do jisté míry objasnit. Tyto odkazy fungují jako precedenty, ukazují, že aspoň v kontextu literárních textů se nejedná o události až tak výjimečné. Konkrétní volba těchto odkazů také čtenáře vede k jednomu z možných alegorických čtení těchto překvapivých událostí. Tím je emoční a významová funkce metamorfózy propojena.

Účinnost metamorfóz spočívá právě v tom, že působí na všech těchto úrovních současně. Když Jan Alber mluví o otázce možnosti interpretace nepřirozených prvků, používá koncepci Hanse-Ulricha Gumbrechta rozdělující estetický zážitek, zde zážitek konfrontace s nepřirozenem, na efekty významu a efekty prezence: „Zatímco efekty prezence se týkají našich těl a vyvolávají určité emoční odezvy, efekty významu se týkají racionalizujících sklonů lidské mysli“.[914] Zde je patrné, že metamorfózy operují intenzivně na obou úrovních. Ve výkladu metamorfóz jako metafor traumatu, osvobození či společenského tlaku a v jejich usouvztažnění v kontextu intertextuálních odkazů jsou aktivovány efekty významu, zatímco v plnění naší touhy poznat radikálně odlišná těla a mysli či v emoční odezvě, kterou při konfrontaci s nimi zažíváme, jsou aktivovány efekty prezence. V tom, jak vzbouzí naši zvědavost a touhu proniknout dále textem až k vysvětlení těchto nepřirozených událostí, se pak spojují obě tyto úrovně. Právě v tomto spojení více účinků, více funkčních ohledů a více úrovní tvorby významu leží hlavní důvod, proč jsou metamorfózy i v kontextu postmoderní literatury tak efektivním vyjadřovacím prostředkem.

[914] ALBER, *Unnatural Narrative*, s. 19.

6. Závěr – Fantastika mnohotvárná a tvořivá

Tato práce se zabývala fantastickými prvky v dílech čtyř současných japonských autorů. Co je tedy na základě analýz jejich děl možné o tomto fenoménu říci? V úvodu jsem nastolil sérii výzkumných otázek týkajících se funkce a podoby fantastiky v japonské literatuře, stejně jako jejich vztahu k japonskému kulturnímu kontextu, na které jsem skrze analýzu jednotlivých děl hodlal najít odpověď. V závěrečné kapitole se pokusím tyto odpovědi uceleně formulovat.

Patrně nejzávažnější z mých otázek se týká mechanismu, jakým fantastické prvky rozšiřují vyjadřovací možnosti literárních děl. Již v teoretické kapitole jsem tento mechanismus popsal tak, že fantastické prvky nás díky tomu, jak radikálně odporují naší každodenní zkušenosti, neustále vyvádí z rovnováhy a nutí upravovat předpoklady o míře odchylky mezi fikčním světem díla a naším referenčním světem. Přitahují naši interpretační pozornost a my jsme nuceni je interpretovat jako něco více než jen jako všední součást daného světa, čímž získávají svoji vyjadřovací sílu. Takto se stávají nástrojem vyprávění, který autorům umožňuje vyjádřit myšlenky, jež nejsou mimetickým narativním nástrojům snadno dostupné. Tuto schopnost mají fantastické elementy nejen díky své význačnosti, ale také díky tomu, že umožňují existenci scénářů, bytostí a situací, které se nedají vytvořit mimetickými prostředky. Fantastika je kreativním prostředkem, který rozšiřuje možnosti fabulace a s nimi i spektrum vyprávěných příběhů a možnosti literárního vyjádření. Dovoluje nám vyprávět příběhy plné fascinujících fyzikálně nemožných událostí a konstruovat antirealistické fikční bytosti. Tyto prvky vzbuzují potěšení z vyprávění, ale jejich snad ještě důležitější vlastností je to, že skrze tyto příběhy a bytosti můžeme získat také nový náhled na svět aktuální.

Fantastika tedy umožňuje vyprávět příběhy, které by jinak vyprávět nebylo možné. Tento fakt je patrný například v Medorumově povídce *Doprovázená stíny*. Fantastika nejen umožňuje obohatit aletickou výbavu vypravěčky této povídky o nadpřirozené schopnosti, ale umožňuje i samotný akt vyprávění, který je, jak se v závěru povídky čtenář dozví, posmrtnou akcí vypravěčky mířenou na podobně aleticky obohacenou posluchačku. Tato struktura založená na existenci fantastických prvků

ve fikčním světě díla je tím, co povídce umožňuje efektivně vyjádřit myšlenky týkající se křehkosti skomírající okinawské tradice a náboženství. Celá narativní struktura i význam tohoto díla jsou tedy založeny na výskytu nadpřirozených bytostí a událostí. Medorumova povídka není svou závislostí na fantastických prvcích mezi zkoumanými díly ojedinělá: Murakamiho ovce se může stát personifikací skryté moci ovládající společnost a všech historických fenoménů, s nimiž je tato moc spojená, právě díky své nadpřirozené povaze. Ani charakterová obroda protagonisty tohoto románu by se nemohla odehrát bez jeho setkání s duchem mrtvého Myšáka, situace, která by v realistním světě nemohla nastat. Ve *Hře na současnost* se může Ničitel jen díky svým nadpřirozeným schopnostem obětovat pro vznik skryté komunity a následně, po svém vzkříšení, se stát jejím tyranským vládcem. Podobné momenty, které by nebylo možné bez užití fantastiky konstruovat, byly zachyceny i v ostatních dílech analyzovaných v této práci. Fantastické prvky byly naprosto zásadní nejen pro jejich strukturu, ale i pro jejich význam. V jednotlivých analýzách jsem poukázal na to, jak fantastické elementy zpřístupňují neuralgické body japonské historie a palčivé společenské otázky – trauma druhé světové války, selhání ideálů studentských hnutí, myšlenkovou vyprázdněnost současného Japonska, společenské požadavky kladené na ženy, japonský kolonialismus, odmítnutí dogmatu homogenity japonského státu. Odkazování se na společenské otázky skrze fantastiku je možné označit za společný znak všech zkoumaných autorů a děl. To vše ukazuje, že využití fantastických prostředků jako symbolů či alegorií sloužících k vyjádření postojů ke společenským otázkám není nahodilým jevem, nýbrž funkční technikou přítomnou v mnoha dílech současné japonské literatury. Šíře uplatnění této techniky, jež je z analýz děl více než zřejmá, rovněž poskytuje podporu mé tezi o vyjadřovací síle fantastických prvků. Tvrzení Ursuly LeGuinové, které jsem zmínil v úvodu, že „některé pravdy je možné vyjádřit jenom pomocí lží“,[915] se ukazuje jako výstižné.

Nabízí se tedy otázka: Slouží fantastika výhradně jako nástroj ke tvorbě alegorií? Kupříkladu Dědinová takovýto postoj zastává, když uvádí, že „prostřednictvím symbolu, metafory a alegorie se

[915] DĚDINOVÁ, *Po divné krajině*, s. 12.

fantastika vztahuje k univerzálním otázkám našeho světa“.[916] Na základě analýz děl provedených v této práci se může takovéto hodnocení jevit pravděpodobné, možná s tou výtkou, že otázky, k nimž se fantastika v nich vztahuje, velmi často nejsou univerzální, ale silně partikulárně japonské. Nejde jen o odkazy na historii a společenské otázky, ale také o kořenové texty, na něž se tyto prvky odkazují. Odkazování se na lidové příběhy (*Psí ženich*), tradiční kulturu (Medoruma Šun), klasickou literaturu (*Kafka na pobřeží*), na národní mýty (*Hra na současnost*), historické události (*Hon na ovci* a *Zápisky náhradníka*) a jiné elementy nacházející se v kulturní encyklopedii modelového japonského čtenáře tuto partikulární stránku fantastiky potvrzuje.

Chápání fantastických prvků čistě jako alegorií či symbolů se na první pohled může jevit produktivní. Alegorické a tematické čtení fantastických prvků byly interpretační strategie, které nejenže byly v analýzách děl v této práci z různých strategií čtení uplatňovány nejčastěji, ale jeví se také vysoce produktivní pro odhalení implicitních spojení fantastických prvků s historicko-kulturním kontextem děl. Díky těmto metodám čtení byla jen stěží uchopitelná šupinatost protagonistky *Koupelny* transformována ve znamení společenské odlišnosti ženy, která není schopná vyhovět požadavkům okolí na svůj vzhled. Proměnu dvojice protagonistů v *Zápiscích náhradníka* pak bylo možné číst jako ztělesnění nepředvídatelných účinků jaderné energetiky na přirozený řád věcí, a současně jako revoluční událost, která slibovala rozvrat logiky císařského systému založeného na myšlence nepřerušené následnické linie. V Medorumově *Zaříkávání duší* byl rak poustevník čten jako nevyřešené trauma druhé světové války, které dusí nejen postavu Kótaróa, ale s ním i celou Okinawu. Zdá se, že by nebylo složité se takto s fantastickými prvky rozžehnat i ve všech ostatních případech a získat tím validní interpretace děl, která tyto prvky obsahují.

Takovéto chápání fantastiky má ovšem i svá úskalí. Ostatně Nancy Traillová se v závěru své knihy *Možné světy fantastiky* vůči takovéto představě vyjadřuje velmi kriticky s tím, že když je fantastično chápáno pouze jako alegorie, stává se „pokrývkou, která zahaluje morální, společenské

[916] Ibid., s. 13.

nebo didaktické poselství, cukrovou polevou, pod níž se skrývá trpká pilulka lekce“.[917] A ve zkoumaných dílech byly obsaženy i fantastické prvky, které, ačkoli působily, jako by měly být čteny jako jednoduchá alegorie konkrétního společenského problému či poučky, v sobě spíše než jednu skutečnost skrývaly mnohoznačné klubko odkazů a náznaků. Příkladem takového prvku je ovce z *Honu na ovci*: Bohatost různých interpretací této bytosti zřetelně ukazuje, že ji nelze chápat pouze jako alegorii například japonského kolonialismu, ale spíše představuje mnohem komplexnější formu reprezentace celého spektra dílčích prvků, jejichž finální interpretace je otevřená. Stejně tak například postava Ničitele z *Hry na současnost* v sobě spojuje příliš velké množství protichůdných funkcí a významů (Ničitel je zároveň diktátor i rebel, zvíře i člověk, dítě i stařec a podobně) na to, aby mohl fungovat jako jasně identifikovatelná alegorie. Významným prvkem struktury světa *Kafky na pobřeží* je to, že román je velmi sporý na explicitní odpovědi na otázky ohledně toho, co mají jednotlivé nadpřirozené prvky představovat. Tyto romány se záměrně vyhýbají prvoplánovému alegorickému chápání a vykazují určitou rezistenci vůči takovémuto čtení, možná právě kvůli nadpřirozené, a tím pádem obtížně uchopitelné povaze těchto prvků. Tyto příklady nás nutí přiznat, že fantastika v nich není použita pouze jako součást polevy jednoduchých alegorií sloužících k morálnímu poučení, nýbrž má i další rozměry. Jejich ignorování by nás vedlo ke zbytečně zjednodušujícímu pohledu na ni.

Fantastické prvky jsou provokativní, provokují totiž naši interpretační snahu o nalezení širokého spektra skrytých symbolů a významů. Stejně tak připouští i spektrum strategií čtení, a ačkoli jejich čtení jako alegorie je důležitým způsobem čtení fantastických prvků, není jediným možným. Například v analýze *Hry na současnost* jsem ukázal důležitost zenového čtení, které čtenáři umožňuje ignorovat rozpory mezi protichůdnými verzemi vesnického mýtu a skrze víru v jeho pravdivost se stát jedním z členů komunity, které je tento mýtus vlastní. V analýze *Koupelny* jsem zmiňoval možnost postulování transcendentální domény jako další validní metodu čtení. V Murakamiho románech jsem zmínil strategii „udělej si sám“. Tyto strategie čtení se při interpretaci vzájemně nevylučují, nýbrž jsou uplatňovány současně. Například strategie subjektifikace, která vykládá nadpřirozené prvky jako

[917] TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*, s. 176.

projevy duševních chorob, se vyskytuje jako alternativní možnost čtení všude tam, kde existují pochyby o spolehlivosti vypravěče a jeho ověřující síle. Pokud nebudeme tuto víceznačnost ignorovat, otevřou se nám nové interpretační perspektivy.

Chápání fantastických prvků jako jednoduchých alegorií také oslabuje fakt, že nadpřirozené prvky neexistují pouze symbolicky, nýbrž se ve svých fikčních světech opravdu nalézají – někdy jako domněnka, jindy jako nezpochybnitelná realita. Mají přímý vliv na postavy, které se s jejich existencí musí vyrovnávat, a čtenář musí kvůli jejich výskytu upravovat svoji představu o zákonech v daném světě vládnoucích. Jsou jedním z elementů pomáhajících utvářet globální strukturu svého světa. Tato práce na mnoha místech ukázala, že globální struktura světa včetně jejího rozdělení na přirozené a nadpřirozené oblasti, kterou fantastika vytváří, má důležitou roli ve významu díla.

Nejlépe důležitost globální struktury ukazuje to, že samotná podoba vztahu mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí světa je vyjadřovacím prostředkem. Funkce zásvětí v obou Murakamiho románech jako místa, kde hrdina může dosáhnout osobního rozvoje, je toho přesvědčivým příkladem. Mezi zkoumanými díly bylo možné pozorovat velkou variabilitu ve struktuře vztahů mezi přirozenem a nadpřirozenem. Světy analyzovaných děl se sice daly popsat jako mytologické či hybridní, ale nezdá se, že by tyto kategorie byly absolutní. U zkoumaných děl jsem nenalezl hranice mezi přirozenem a nadpřirozenem (jejichž povaha určuje příslušnost světa do jedné z Doleželových kategorií), které by byly buďto absolutně neprostupné pro přirozené bytosti, či zcela chyběly. Místo toho, aby tyto světy jednoznačně náležely mezi mytologické či hybridní, nalézaly se na spektru mezi těmito extrémy s vysokou mírou variability v prostupnosti této hranice. Mezi díla s robustnější hranicí se dají zařadit *Hra na současnost*, povídky Medorumy Šuna a *Zápisky náhradníka*. V těchto dílech se nadpřirozená oblast nachází hluboko v mytologické minulosti, v záhrobí, a tudíž není přístupná žijícím lidem, či je její vnímání vyhrazeno pouze speciálně nadaným smrtelníkům, kupříkladu prorokům (protagonistům *Zápisků náhradníka*) a kněžkám (protagonistkám *Zaříkávání duší* a *Doprovázené stíny*). Ve *Hře na současnost* je navíc přijetí existence nadpřirozené oblasti založeno na víře čtenáře v to, že mýty vesnice a vize, které popisuje vypravěč, opravdu popisují skutečné události a nejsou pouze jeho fabulací (což

opětovně ukazuje, jak důležitým parametrem je pro fantastické příběhy funkce ověření). V *Honu na ovci* a *Kafkovi na pobřeží* lze vidět oslabenou hranici, kterou může protagonista překonat pouhým fyzickým přesunem do zásvětí, místa, kde vládnou nadpřirozené síly (hluboký les, chata v horách): pokud je cesta do něj umožněna a pokud protagonista dodrží pravidla vládnoucí zásvětí, může se bez úhony vrátit zpátky do přirozené oblasti. V obou dílech bytosti obdařené nadpřirozenými schopnostmi také pronikají do všedního světa, ale zároveň se nedá říct, že by hranice mezi oběma oblastmi vůbec neexistovala: přesun smrtelníků do hájemství nadpřirozených sil je riskantní, mystický akt, který má potenciál hluboce transformovat jejich osobnost. Tyto romány se tudíž nacházejí na rozhraní mezi oběma kategoriemi, přičemž *Hon* je blíže ke světu mytologickému, zatímco *Kafka* světu hybridnímu. V *Kafkovi* svět začíná jako hybridní, ovšem na konci románu je obnovením bariéry mezi oběma oblastmi transformován ve svět mytologický. Nejblíže čistě hybridnímu světu pak ležely novely Tawady Jóko, kde nadpřirozené zásahy bez varování obracely vzhůru nohama životy postav, které proti těmto zásahům zůstávaly bezmocné. Zde musím zároveň poznamenat, že i povaha samotné bariéry mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí vykazuje v různých dílech velkou míru variability: může mít povahu bariéry mezi životem a smrtí, povahu prostorovou (jako v Murakamiho románech) či časovou (jako ve *Hře na současnost*). Rozličnost fikčních světů také poukazuje na určité limity Doleželovy typologie fikčních světů. Doleželova typologie nám poskytuje metodiku toho, jak dle vztahů mezi přirozenem a nadpřirozenem klasifikovat fikční světy, ignoruje však jejich možnou proměnlivost v průběhu vyprávění i to, že světy děl často nepřísluší čistě do jedné z kategorií. Rozmanitost a komplexní vnitřní struktura těchto světů nám ukazuje, že pro pochopení vlivu, který mají tyto struktury na význam díla, nestačí pouze zařazení do širokých kategorií, ale je třeba zkoumat konkrétní strukturu vztahů jejich aleticky odlišných oblastí. Je zřejmé, že právě detailní analýza těchto struktur nám odhaluje to, jak mohou rozličných metod sloužit samy o sobě jako nástroj vyjádření.

S jednou takovouto metodou využívající strukturu vztahů mezi přirozenem a nadpřirozenem jsem se v analyzovaném materiálu setkal nejčastěji, a to s využitím samotné duality mezi oběma oblastmi k vyjádření významu díla. Rozdělení světa na aleticky odlišné oblasti přirozena a nadpřirozena

umožňuje, aby tato dualita odkazovala na jinou předpokládanou dualitu přítomnou v aktuálním světě a transformovala ji tak v opozici mezi oběma oblastmi ve světě fikčním. V třetí kapitole, v níž jsem analyzoval *Hon na ovci* a *Zápisky náhradníka*, jsem konstatoval, že podobnosti mezi světy obou děl jsou způsobené tím, že obě díla dávají konkrétní podobu společenským úzkostem, které motivovaly studentské protesty konce šedesátých let. Podobný postoj vůči těmto úzkostem pak predikuje spojení nadpřirozena se skrytou mocí ovládající japonskou společnost, z čehož pramení paralely ve struktuře jejich světů, včetně homeopatické povahy nadpřirozena v nich. U Medorumy a Óeho *Hry na současnost* byla zřejmá opozice mezi nadpřirozenou periferií a ji utlačující přirozenou mocí centra. V obou románech Murakamiho Harukiho je dualita přirozena a nadpřirozena úzce spojená s dualitou mezi vědomím a podvědomím. V *Psím ženichovi* zase přirozená oblast představuje sexuálními a společenskými tabu svázanou společnost japonských sídlišť, zatímco nadpřirozeno společenské ousidery, kteří tato tabu narušují a osvobozují se od nich. Kvalitativní odlišnost mezi přirozenem a nadpřirozenem disponuje potenciálem stát se metodou vyjádření bohatého spektra dualit. Z tohoto je zřejmé, že fantastické prvky nevypovídají o kulturním a historickém kontextu děl jenom přímými odkazy na entity kulturní encyklopedie modelového čtenáře, ale také skrze konkrétní podobu vztahů mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí. Podobný postoj ostatně zaujímá Traillová, která píše o tom, že výskyt paranormálního modu fantastiky, v němž jsou nadpřirozené prvky přeznačeny jako dosud nevysvětlené projevy přírodních zákonů, je hluboce spojený s intelektuální atmosférou druhé poloviny 19. století.[918] Stejně tak je struktura světů *Honu* a *Zápisků* a povaha fantastických prvků v nich predikována historickou atmosférou studentských bouří. Strukturu světa *Koupelny* pak formuje situace ženy sevřené protichůdnými společenskými požadavky dvou společností.

Podívejme se blíže na jednu z forem duality mezi aleticky odlišnými oblastmi světa. Ve všech třech analytických kapitolách jsem upozornil, že dualita mezi přirozenem a nadpřirozenem má podobu střetu. I když má být nadpřirozeno z definice aleticky nadřazené přirozeným silám, nezdá se, že by to znamenalo, že musí mít v takovém konfliktu navrch. Naopak, nadpřirozeno se často jeví jako

[918] Ibid., s. 179.

utlačovaný element, který skomírá na okraji společnosti. Právě proto u Medorumových povídek hovořím o bezmocném nadpřirozenu. V jiných případech, jako u *Koupelny* či u *Honu na ovci*, má nadpřirozeno nad přirozenou oblastí světa drtivou převahu, a naopak přirozené postavy jsou těmi, kdo jsou nuceni se podřídit jeho zásahům do svého života. Nedá se proto říct, že by ve zkoumaných dílech nadpřirozeno plnilo výhradně funkci spásné utopické síly či síly vyjadřující potlačované touhy a umožňující tak uniknout z osidel reality, kterou zdůrazňuje Napierová,[919] ačkoli v případě *Psího ženicha* postava Taróa právě takovýmto osvobozujícím prvkem je. Právě naopak, díla jako *Okinawan book review*, *Hra na současnost* či *Hon na ovci* jsou do velké míry subverzí takovéto únikové funkce fantastiky. *Okinawan book review* vzbuzuje naději na společenskou změnu dosaženou skrze moc nadpřirozených sil, jenom aby tyto nadpřirozené síly byly v závěru poraženy přirozenou silou americké armády a japonského státu. V *Hře na současnost* je během padesátidenní války periferní komunita i přes nadpřirozenou podporu Ničitele rovněž poražena přirozenou silou Japonského císařství a odsouzena k dlouhému úpadku, z něhož ji může zachránit pouze znovuzrození legendárního obra. Vítězství, kterých dosáhnou protagonisté *Honu na ovci* a *Zápisků náhradníka*, jsou nejistá a na jejich svět mají omezený vliv. Zdá se, že stejně jako nadpřirozeno nemusí být mocensky nadřazené přirozenému světu, není jeho užití omezeno ani na čistě utopickou či subverzivní funkci. Nadpřirozené síly v analyzovaných dílech nefungovaly jenom jako nástroj utopického osvobození, či jako například v případě povídek Medorumy Šuna aspoň naděje na něj, ale i jako projev všeobjímající moci ovládající celou společnost, třeba v podobě Murakamiho ovce, či v Tawadině *Koupelně* jako přírodní síla zabraňující protagonistce najít rovnováhu ve svém životě a nahrazující normalitu našeho světa chaotickým světem neustálé proměny. Nadpřirozeno se ukázalo jako v pravdě mnohoúčelový nástroj, jenž může fungovat na obou stranách nerovnice moci, jak jako něco utlačovaného, tak něco utlačujícího. Může být jak prvkem osvobozujícím a utopickým, tak i svazujícím a klaustrofobním. Rovněž je zde zjevná rozmanitost spektra významů, které fantastické prvky v těchto dílech vyjadřují, a s ní i vyjadřovací síla, kterou jejich užití nabízí.

[919] NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, s. 6.

Tato síla fantastiky je zřejmá také z toho, jaký vliv mají fantastické prvky na modální systémy svých mnohdy velmi komplexních fikčních světů, tedy jak může jejich přítomnost tyto světy proměňovat. Ačkoli jsou fantastické prvky výsledky modifikací aletické modality, jejich vliv se neomezuje jen na ni, ale zasahují částečně i do všech ostatních modálních systémů. Fantastické prvky tedy zprostředkují propojení různých modálních systémů, což je jev, který jsem ve zkoumaných dílech zaznamenal opakovaně. Ve *Hře na současnost* je topos vesnice význačný nejen svou aletickou odlišností od vnějšího světa, ale také tím, že v něm v porovnání s vnějším světem přirozeného Japonska vládnou odlišné axiologické podmínky, tedy hodnotový žebříček a morálka. V *Koupelně* dochází k propojení aletické a deontické modality, jelikož protagonistka jakožto aletický cizinec figurovala současně i jako cizinec deontický, neschopný se řídit požadavky společnosti. Zároveň v tomto díle docházelo rovněž k propojení aletické a epistemické modality. Když protagonistka přišla v důsledku nadpřirozené transformace o jazyk, policisty to bylo vykládáno jako ztráta znalosti německého jazyka, modifikace na úrovni epistemické modality. Propojení aletické a epistemické modality jsme mohli sledovat také v *Kafkovi na pobřeží*, kde jsou nadpřirozené události známé jen malému okruhu osob, či v rámci hierarchie moci v *Zápiscích náhradníka*, v nichž nadpřirozená transformace umožňuje dvojici protagonistů proniknout do skrytého světa Patronova spiknutí. V *Honu na ovci* je aletické obohacení protagonistovy přítelkyně spojené i s epistemickou převahou nad ním. Tyto různé druhy propojení modálních systémů za použití fantastických prvků a jejich vliv i mimo jejich primární modální systém ukazují, že fantastické prvky mají pro strukturu svých fikčních světů zásadní význam a jsou důležitým nástrojem konstrukce globálních struktur fikčních světů. Z toho vyplývá, že fantastika není používána pouze jako nástroj vyjádření významů, ale také jako prostředek konstrukce světů a příběhů, jako kreativní element, který obohacuje fabulační možnosti vyprávění.

Tato kreativní stránka fantastiky je zřejmá také v tom, jaký vztah fantastické prvky mají ke zdrojům, z nichž vycházejí. Fantastické prvky ve zkoumaných dílech čerpaly z kulturní encyklopedie modelového japonského čtenáře, z národních mýtů (*Hra na současnost*), klasické literatury (*Kafka na pobřeží*), náboženských představ (Medoruma Šun) či lidových příběhů (Tawada Jóko). Zároveň je nutné

říct, že zdroje těchto prvků nebyly výhradně čistě japonské, jak ukazuje příklad přízraku ženy z *Koupelny*, který lze chápat jako odkaz na rakouskou spisovatelku Ingeborg Bachmannovou. Vytěžení těchto rozmanitých zdrojů ale není pouhým kopírováním, nýbrž přepracováním entit kořenových textů, které tím získávají rozmanité podoby. Na konci tohoto procesu může být jejich podoba blízká parodii (například v případě Taróa z *Psího ženicha* či Ómidžy Rjútaróa z *Okinawan book review*) či subverzi (fikční mýtus vesnice=státu=mikrokosmu v *Hře na současnost* ve vztahu vůči Izanagiovskému mýtu). V případě ducha Saeki v *Kafkovi na pobřeží* může sloužit jako nápověda pomáhající čtenáři nalézt své odpovědi na hádanku, jejíž součástí Saeki je. Odkazy v *Koupelně* pak umožňují čtenáři najít řád v jejím chaotickém světě. Tyto příklady představují jen malou výseč všech možných funkcí, kterých tyto mytologické a intertextuální odkazy mohou nabývat, ale i jen tato výseč ukazuje, že možnosti fabulace, které takovéto užití fantastiky otevírá, jsou značně široké.

Rozličnost fantastických prvků v dílech japonské literatury nám znovu ukazuje, že dualita přirozena a nadpřirozena není něčím, co by bylo možné vydělit z korpusu literatury jako exkluzivně definovatelný žánr, nýbrž jde o mnohotvářný fenomén, který se může vyskytovat v mnoha typech písemnictví včetně japonské postmoderní literatury. Je jedním z nástrojů, který autoři mohou při tvorbě svých děl použít k dosažení rozličných cílů a efektů. Může jim sloužit také ke tvorbě originálních světů, příběhů a obrazů. A jeho užití lze sledovat nejen u autorů a děl analyzovaných v této práci, nýbrž i u mnoha dalších autorů japonské literatury. Systematické zkoumání fantastiky i u těchto autorů představuje produktivní možnosti dalšího výzkumu tohoto fenoménu. Příkladem jedné z takovýchto možností je jev, jenž jsem popsal u Tawady Jóko – užití fantastiky k vyjádření postoje vůči genderovým tématům. Zkoumání užití fantastiky k vyjádření postojů k těmto problémům i u dalších japonských autorek, jejichž díla fantastickými prvky oplývají, jako jsou Šóno Joriko, Ogawa Jóko či Macuura Rieko, v sobě jistě skýtá možnost lepšího pochopení těchto témat v jejich dílech.

Tato práce ukázala bohatost forem, způsobů užití a významů, kterých v dílech současných japonských autorů fantastika nabývá. Fantastické prvky v dílech současných japonských autorů nejsou anomálií či nezávaznou hrou, nýbrž jsou zásadním nástrojem nejen pro strukturu fikčních světů, ale

také pro vyjádření významu těchto děl. Mají hluboký vztah ke kultuře a mýtům, z nichž vycházejí, a umožňují konstruovat nejenom fyzicky nemožné scénáře a postavy, ale paradoxně díky své antimimetické povaze také promlouvat o historických a společenských otázkách Japonska. Právě proto si tyto prvky zaslouží zvláštní pozornost, a jak tato práce doložila, jejich podrobná analýza s důrazem na vztahy přirozena a nadpřirozena umožňuje hlubší pochopení mnohotvářného fenoménu fantastiky v současné japonské literatuře.

Jmenný rejstřík

Aojanagi, Šinpei 170, 201, 213*n*

Alber, Jan 8, 13, 25*n*, 26*n*, 54*n*, 43–47, 64, 65, 85, 148–149, 167–168, 190, 201, 202, 204, 211, 214, 224, 226–227

Agamben, Giorgio 146

Andó, Takemasa 56–57, 58, 59

Bachmannová, Ingeborg 185, 237

Bachtin, Michail 71*n*, 96, 126

Banoun, Bernard 184

Barthes, Roland 94, 99

Bhowmiková, Davinder 111

Boutereyová, Susan 99, 103, 104

Brandtová, Betina 175, 181

Byron, A. K. 79*n*, 85

Claremontová, Yasuko 97, 143–144, 147

Cuboi, Hideto 78

Dědinová, Tereza 7, 10, 18, 19*n*, 20*n*, 25*n*, 26, 26*n*, 35–36, 37, 174, 190, 229

Doležel, Lubomír 9, 13, 24, 26–34, 26*n*, 39–40, 44, 45, 69, 80, 84, 85, 106, 112, 115, 116, 121, 130, 135, 166, 168, 174–175, 177–178, 190, 191–192, 195–196, 205, 223*n*, 224, 232, 233

Eco, Umberto 13, 24, 34, 36, 38–39

Eliade, Mircea 38, 93–94, 130–131

Farisová, Wendy B. 19*n*–20*n*

Gabriel, Phillip 51

Hakkarainenová, Marja-Leena 181, 189

Heinová, Ina 102, 104, 106

Heinze, Rüdiger 44

Humeová, Kathryn 9, 17, 18, 21–24, 27

Chozick, Matthew Richard 50

Ikeda, Kyle 98

Inoue, Masamiči 100

Iversen, Stefan 226

Izutani, Šun 192, 197

Jamagiši, Akiko 170

Jamaguči, Masao 96

Jameson, Fredric 60–61, 67, 90–91

Jošioka, Rjó 96, 145, 148

Jurkovič, Tomáš 50, 74, 77, 78, 83, 84–85, 204

Kafka, Franz 18–19, 166–167, 217–218

Kakizaki, Takahiro 76, 77, 78

Kapur, Nick 55–56

Karatani, Kódžin 85

Kató, Norihiro 78, 170

Kibe, Norio 170

Kobajaši, Rjúdži 204

Koblížek, Tomáš 26*n*

Kodžima, Motohiro 170, 201, 213*n*

Komori, Jóiči 170

Kratochvil, Alexander 164

Kubíček, Tomáš 148

Lyotard, Jean-François 74

Marcuse, Herbert 58*n*

McHale, Brian 7–8, 9, 15, 20–21, 20*n*, 23, 25, 39, 51, 54*n*, 64, 76, 166–167, 191, 194, 201, 226

Medoruma, Šun 12, 14, 31, 42, 95, 97–99, 99, 102–105, 108–109, 111, 116–117, 161–164, 165, 228–230, 232, 234, 235, 237

Doprovázená stíny 113–116, 162–164, 228–229, 232

Okinawan book review 108–112, 165, 235, 237

Zaříkávání duší 31, 103–108, 112, 115, 163, 230, 232

Mijoši, Masao 49–50, 65*n*, 78

Mišima, Jukio 55*n*, 58, 128*n*

Moriová, Maryellen T. 196–197

Murakami, Fuminobu 74, 85

Murakami, Haruki 12, 14, 26, 28–29, 45–46, 48–51, 53, 54, 55*n*, 59–60, 65*n*, 74–75, 77–78, 79*n*, 81*n*, 83–84, 86, 90, 91–92, 167, 199–201, 202, 204, 206, 213*n*, 223*n*, 226–227, 229, 231–232, 233, 234, 235

Kronika ptáčka na klíček 81n, 200

Tancuj, tancuj, tancuj 81n, 200

Komturova smrt 200

Norské dřevo 51

Hon na ovci 14, 45, 49–50, 51, 53, 54, 59–60, 61, 74–89, 90, 91, 166, 200–201, 204, 205*n*, 206, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236

Kafka na pobřeží 15, 26, 34, 40–42, 86, 165, 169–170, 199–222, 223, 223*n*,225–226, 230, 231, 233, 236, 237

Napierová, Susan J. 8, 9, 10, 22, 125, 128*n*, 145, 153, 155, 156, 157, 235
Nelson, Christopher T. 105*n*, 108–109, 111, 114
Nielsen, Henrik Skov 25*n*, 43
Nišioka, Takajuki 138
Nonaka, Džun 218

Óe, Kenzaburó 12, 14–15, 48–52, 48*n*, 54, 55*n*, 59–60, 60*n*, 62, 65*n*, 67–68, 71*n*, 90–91, 95–97, 99, 117*n*, 121–122, 124, 124–126, 128*n*, 130–132, 155–156, 158, 161, 161–164, 165, 234
Dopis nostalgickým létům 156
Fotbal prvního roku éry Man'en 95–96, 95*n*, 156
Hořící zelený strom (trilogie) 96, 156
Hra na současnost 14–15, 67*n*, 95–97, 99, 117–161, 161–162, 163, 165, 229, 230, 231, 232–233, 234–237
Chov 49, 96, 125
M/T a příběh Tajemství lesa 67–68, 96, 128*n*
Mladík, který se opozdil 96
Nebeská příšera Aguí 51
Otče, kam kráčíš? 51
Rvát výhonky a střílet mláďata 96
Soukromá záležitost 51
Zápisky náhradníka 14, 51–52, 59–60, 61–74, 90–92, 95, 117*n*, 156, 165, 192, 230, 232, 234, 235, 236
Zápisky z Okinawy 162
Oguma, Eidži 58
Okano, Susumu 78, 81

Pavel, Thomas 24, 26*n*, 35–36, 38, 40, 93–94, 135, 168

Redlich, Jeremy 182, 183
Richardson, Brian 25*n*, 43
Rubin, Jay 76, 78, 83–84, 85

Sakai, Takeši 202
Sasakura, Cujoši 149*n*
Shang, Biwu 43, 43*n*
Scholes, Robert 10, 23–24, 40
Slaymaker, Doug 171, 172*n*
Snyder, Stephen 51
So, Mjŏng-sŏn 131–132, 158
Strecher, Matthew Carl 28–29, 75, 85, 87–88, 170, 201–202, 204, 206, 207–208, 209, 213, 213*n*
Suga, Keidžiró 171

Sugijama, Wakana 117*n*

Sunaga, Asahiko 8, 9, 37

Tamaşová, Monica 184, 185, 186, 189

Tawada, Jóko 12, 15, 23, 31, 165, 167, 170–172, 172*n*, 175, 181, 190–191, 192, 223–224, 226–227, 233, 235, 237–238

Koupelna 15, 23, 31, 165, 172–173, 172n, 174–192, 193, 199, 223–224, 223n, 225, 226, 230, 231, 234–237

Persona 170

Psí ženich 15, 165, 170, 173, 192–199, 196*n*, 223, 223*n*, 224, 225–226, 230, 234–237

Todorov, Tzvetan 9, 18–20, 19*n*, 21, 33, 46, 64

Traillová, Nancy H. 9, 18, 20*n*, 25*n*, 27, 29, 32–34, 45, 66, 144, 187–188, 203, 230–231, 234

Tyers, Rhys W. 76, 77

Wasihunová, Betiel 218

Wašija, Midori 97, 125

Weber, Michael 125

Wilsonová, Michiko N. 48*n*, 62, 71*n*, 97, 117*n*, 121, 125–127, 133, 149*n*, 153, 156, 157–158

Yeungová, Virginia 206, 220–221

Yildizová, Yasemin 171

Věcný rejstřík

Antirealistické figury 15, 168

hybridy lidí a zvířat 159–160, 167–168, 197, 198–199, 207–208, 222, 223–225

postavy existující ve více verzích 15, 169, 212, 214–220, 224–225

proměňující se postavy 31, 60–61, 64–68, 72–73, 90–91, 109–110, 140–141, 142–144, 145–146, 155–161, 165–170, 172–179, 181–185, 191, 192–193, 196–199, 200, 206, 208, 213–214, 221–222, 223–227

postavy zasahující posmrtně do děje 115, 164, 214–215, 228–229

Apokalypsa 53–54, 66, 90

jaderná 52, 60–61, 67–69, 73–74, 90–92

Bildungsroman 75–76, 77, 199–200

Centrum 14–15, 70, 93, 95–96, 123–124, 131–133, 144, 153–154, 161, 234

Císař 48, 52, 66–67, 94–95, 97, 109–112, 114, 120, 124, 131–132, 135, 159, 230
Cizinec 193, 194
aletický 31, 182, 236
deontický 181, 236
v cizí kultuře 173, 181, 183, 192
Čas 19*n*, 44, 86, 87–88, 93, 105, 119, 121, 124, 125, 127, 129–130, 133, 134–137, 142–144, 146–147, 149, 151, 154, 169–170, 182–183, 200–201, 206, 209–210, 219, 221, 233
kauzální smyčky 139–140
Detektivní román 76–77
Dominanta
epistemická 20–21, 76, 166, 187–188
ontologická 15, 20–21, 25, 44–45, 51, 76, 166, 188
Druhá světová válka 53–54, 98, 100–101, 105–107, 119, 120, 151–153, 163, 205–206, 219, 229, 230
Encyklopedie
fikční 39–41, 42, 44–45
jako zdroj fantastických prvků 37–38, 41–42, 54–55, 85–86, 210–211, 230, 237
kulturní 34–35, 38–39, 42, 45, 47, 85, 93–94, 144–145, 180–181, 230, 234
Energie
jaderná 52, 54, 61, 62–63, 64–68, 71–72, 73–74, 90, 91, 230
duchovní 114, 202
Exofonie 171–172
Extenzionální stránka díla 184–185, 194–195, 215, 218
Fantastika
exkluzivní pojetí 8–9, **17–21**, 24, 26, 47, 237
jako váhání **18–19**, 22–23, 33, 46, 64, 148, 149–151, 166–167, 174–175
konvenční 7–8, 10, 18, 20
jako prostředek vyjádření 7, 11, 17, 22–23, 42–44, 54–55, 59–60, 97, 124–125, 165, 236
inkluzivní pojetí 9, **21–23**, 24, 27, 47
jako součást postmoderní literatury 7–8, 15, 20–21, 23, 25, 39–40, 76–77, 166–167, 191, 193–194, 200–201, 225–227, 237–238
Fikčnost 26, 96–97, 225–226
Funkce nasycení **83–84**, 203–204, 220, 222
Funkce ověření **32**, 34, 137–138, 204, 216, 233

rozvrat 138, 176, 187
viz také mody fantastiky
Identita 14–15, 19*n*, 42, 55–56, 58, 74–75, 87–89, 93–95, 98–99, 99–103, 108–112, 115–116, 116–117, 124, 139–140, 147, 149–150, 153–154, 159–162, 164, 166–169, 171–173, 175–177, 180, 181–184, 189, 196–199, 200, 207–209, 211–213, 219–222, 224–225
Intenzionální stránka díla 74–75, **121–124**, 194–195, 215, 218
Klasická literatura 8, 11, 15, 37, 41–42, 131, 167, 210–211, 226–227, 230, 237
Konzumerismus 48, 57–58, 59, 60–61, 74, 78, 85
Kořenové texty 37–38, 177–178, 229–230, 237
Liminalita 50, 125–126, 129, 133–134, 196–197, 199
Metamorfóza 15, 31, 40, 60, 64–70, 72–73, 90–91, 109–110, 142–144, 165–170, 172–176, 187–188, 196, 200, 203–204, 223–227
jako osvobození 68–70, 192, 197–198, 199
jako projev traumatu 168–170, 207–211, 213, 216–217, 221–222
jako tlak společnosti 174–182, 183–184, 191–192, 199
jako znovuzrození 68, 140–141, 155–161
Mimeze 11, 17–18, 23–24, 25–26, 26*n*, 42–43, 45, 54, 77, 102–103, 156, 164, 168, 228, 238
jako protiklad fantazie 9–10, 17, 21–23, 37, 113
Moc 14, 71–73, 74, 78, **79–80**, 144–145, 152–153, 157–158, 165–166, 234, 235–236
nadpřirozená 53–54, 59–61, 65–66, 68, 72, 79–82, 86, 113, 125–126, 130, 229
přirozená 42, 57–58, 67, 85, 88–89, 90–91, 103–104, 111–112, 116–117, 119, 146, 150–151, 154, 185–186
Modalita 17, **27–28**, 36, 37, 39–40, 47, 182, 236
aletická **27**, 28–32, 33, 36, 41–42, 43, 65, 66–73, 78–80, 86, 87, 88–89, 99, 104, 106, 109–110, 113–115, 118*n*, 124, 126, 129–132, 135–138, 140–141, 142–143, 145, 147, 153–154, 155–156, 161, 164, 165–170, 172, 174, 175–178, 181–182, 185–188, 191–192, 195, 197, 199, 200–203, 206–209, 212–214, 220–222, 223–225, 228–229, 233–236

axiologická **27**, 77, 132–134, 157–158, 192–193, 236
deontická **27**, 181–183, 191, 192–193, 236
epistemická **27**, 71, 75–76, 80–81, 184–185, 236
Modální omezení **28–31**
subjektivní 68–69, 73, 79, 87–88, 135, 142–143, 155–156, 166, 167–168, 175–176, 177, 192, 194–196, 198–199, 224–225
globální 66, 70, 79, 86, 124, 126, 136–138, 153–154, 200–202, 220, 224
viz také modalita
Mody fantastiky 13, **32–34**
disjunktivní **32–33**, 203
fantazijní **33**
nejednoznačný 32, **33**, 63–64, 109, 187–188
naturalizace nadpřirozeného **33**, 45, 203
paranormální 32, **33**, 34, 65–66, 144, 234
Muž 52, 79–80, 181–182, 61–65, 79–80, 87–89, 104–107, 110, 146, 168, 169, 173, 176–177, 178–179, 180–182, 183, 185–187, 188, 193–194, 195–197, 198–199, 205–206, 207–209, 217–220
otcovské figury 53–54, 72–73, 81–82, 146, 211–214, 220–221
Mýtus
druhoválečný 99, 103, 135–136
izanagiovský 37–38, 81*n*, 94–95, 122*n*, 123, 204, 237
národní 14–15, 95, 123–124, 230, 237
Óeho fikční 96–97, 117, 191–122, 123–124, 125–126, 130–133, 134–138, 142, 144, 145*n*, 147–148, 150–154, 155, 159, 161–163
v Barthesovi **94–95**, 99
v Eliadem 37–38, **93**, 94, 99, 130–132, 136, 143
Národní kroniky 37, 94–95, 117, 122*n*, 123
Nepřirozená naratologie 11, 13, 17, 43–47, 148, 166–167, 224–227
viz také strategie čtení
viz také nepřirozeno
Nepřirozeno **43–46**, 147–148, 167, 172, 189, 190–191, 224–225, 227
v postmoderní literatuře 7–8, 15, 39–40, 44–45, 46, 166–167, 187–188, 194
konvencionalizace 44–45, 226–227

Ničitel (postava) 14, 67*n*, 118–124, 126–127, 129–130, 132–133, 134–142, 143–147, 151–154, 155–161, 163, 165, 229, 231, 235
jako diktátor 145–146, 155, 157, 231
jako dítě 121, 160
jako Džofuku 139
jako revolucionář 139–140, 159, 231
jako zvíře 156, 159–160, 231
sebeobětování 140–142, 146, 156
Nirai kanai 98, 105, 114
Odchylka (narativní) 39–42, 228
minimální **35–36**, 39–40, 47
optimální **35–36**, 42, 174
Okinawa 12, 14, 42, 95–117, 162, 164, 228–229, 230, 235
viz také Nirai kanai
Ovce (postava) 45–46, 49–50, 53–54, 60–61, 75–76, 77–78, 79–89, 90–91, 166, 229, 231, 235–236
Přirozené/nadpřirozené oblasti
dualita **28**, 68–69, 89, 130–132, 134–138, 154, 161, 174, 202–203, 233–235, 237–238
hranice **29–30**, 34, 41–42, 105, 125–129, 137–138, 174, 182, 200–203, 224, 232–233
přístupnost 15, 22, 38, 103–104, 107–108, 113, 212–213, 232–233
vnikání jednoho světa do druhého **193–194**, 200–201
Paměť, kolektivní 95, 98–99, 104, 152–154, 162–163
traumatická 90–91, 100–101, 103–104, 105, 107–108, 116–117, 162–164, 169–170, 205–206, 209, 211, 216–217, 220–222, 227
válečná 48, 60–61, 99, 100–102, 103, 104, 106, 107–108
Periferie 12, 96–97, 234–236
Japonska 14–15, 93, 95, 97–99, 99–103, 106, 113–116, 130–134, 147–150, 161, 164
společnosti 70–71, 113, 153, 184–185, 207–208
Pohádky 25, 30, 149*n*, 167, 172, 173, 177–179, 181–182, 193–194, 198, 199, 224, 226, 230, 237
Posmrtný text 115, 164
Přízrak 23, 40–42, 53, 83–85, 87–88, 115, 163, 172–173, 174–175, 181–182, 185–188, 191, 210–211, 218–219, 222, 226, 229, 237

Sen 29, 32–33, 45, 64, 73, 117, 134, 137–139, 148, 156–158, 163, 172–173, 183, 187, 205
Sexualita 19, 67, 79, 114, 144–145, 155, 160, 174–175, 181, 184–188, 192–194, 197–199
hyper- 15, 193, 195, 197, 198
incestní 117, 118, 123, 148, 155, 156, 194, 169, 219–220
Somatizace 65
Strategie čtení 13, 17, **43–47**, 60, 230, 231–232
alegorické **45–46**, 67, 85–86, 122–124, 128*n*, 149–150, 189–190, 197–198, 202, 210–211, 212–213, 219, 223–224, 226–227, 229–232
navrhnutí transcendentální domény **46**, 190, 201–202, 216, 231–232
satirické **45**, 109–110, 116–117, 237
spojení rámců **44**, 190–191
subjektifikující **45**, 147–148, 149–150, 160, 215–216, 232
tematické **45**, 65–66, 90, 106, 149–150, 189, 211, 223–224, 230
udělej si sám **46**, 84–85, 204, 231–232
zenové **46**, 64, 149–150, 154, 160, 190, 231
žánrové **44**, 194
Studentské nepokoje 14, 52–54, 55–60, 70–72, 77–79, 79*n*, 82–83, 85–86, 89, 90, 169, 205–206, 229, 234
Svět
aktuální 17, 25, 27, 28, 29, 35–37, 38, 39–40, 43–44, 73, 92, 93–94, 97, 104, 115, 126, 178, 228
fantazijní **29**
fikční **24–26**, 35–36, 39–40, 43–44, 59–60, 63–64, 82, 103–104, 148, 174–175, 190, 232–234
hybridní **30**, 31, 104, 130, 166, 167, 172, 174, 177–178, 190–192, 192–193, 197, 199, 200–202, 223*n*, 224, 232–233
kouzelný **30**, 31, 178–181, 224
mytologický **29**, 31, 32–33, 69–70, 116, 130–132, 200–202, 232–233
realistní **29–30**, 130, 160–161, 174, 178, 192, 193–194, 204–205, 206, 220, 224, 229
referenční **34–35**, 35–36, 37, 39, 42, 116, 174–175, 228
Šílenství 29, 33, 65–66, 120, 148, 183–184, 190, 215
viz také strategie čtení, subjektifikující
viz také vypravěč, nespolehlivý

Telepatie 22, 33, 69–70, 72, 185–186
Teorie fikčních světů 9, **24-35**, 43, 47, 84, 111–112
klasifikace světů *viz* svět
modální systémy *viz* modalita
Utopie 125–126, 235
Vesnice 14–15, 86, 95–97, 105–106, 113–115, 117–164, 169–170, 179, 200–201, 219, 231–233
Vypravěč
autodiegetický 40–41, 61–62, 90, 224–225
nespolehlivý 32, 63–64, 65, 70, 90, 142, 147–148, 231–232
posmrtný 115, 164, 228–229
performativní síla 69, 151, 154, 190
vševědoucí 32, 150, 151, 225
Zásvětí (Murakami) 26, 28–29, 86–88, 125–126, 169, 200–203, 206, 209, 214, 219–221, 232–233
Žena 52, 70, 71–73, 74–75, 104–105, 110, 113–116, 121, 123, 144–145, 168, 170–173, 193, 196–197, 205, 209–211, 216, 219–221, 222, 237–238
nepoznatelná 79, 80–81, 81n
utlačovaná 113–116, 174–192, 198, 229–230, 234
Zvíře 36, 44, 106, 161, 168, 178, 181, 193, 197, 231
viz také antirealistické figury
viz také Ničitel (postava)

Bibliografie

ALBER, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

ALBER, Jan. Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism. *Literature Compass* 10, 2013, č. 5, s. 449–460.

ANDÓ, Takemasa. *Njú refuto undó to šimin šakai* ニューレフト運動と市民社会. (Hnutí Nové levice a občanská společnost). Tokio: Sekai šisóša, 2013.

ARASAKI, Moriteru. *Okinawa gendaiši* 沖縄現代史. (Současné dějiny Okinawy). Tokio: Iwanami šoten, 1996.

BANOUN, Bernard: Words and Roots: The Loss of the Familiar in the Works of Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 125–135.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2018.

BHOWMIK, Davinder L. a RABSON, Steve. *Islands of Protest: Japanese Literature from Okinawa*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016.

BHOWMIK, Davinder L. Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War. In: STAHL, David C. a WILLIAMS, Mark (ed.). *Imag(in)ing the War in Japan*. Boston: Brill, 2010, s. 203–228.

BOUTEREY, Susan. *Medoruma Šun no sekai (Okinawa): rekiši, kioku, monogatari* 目取真俊の世界（オキナワ）：歴史・記憶・物語. (Svět Medorumy Šuna (Okinawa) – dějiny, paměť, příběh). Tokio: Kage šobó, 2011.

BRANDT, Bettina. Scattered Leaves: Artist Books and Migration, a Conversation with Yoko Tawada. *Comparative Literature Studies* 45, 2008, č. 1, s. 12–22.

BRANDT, Bettina. The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writings. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 111–124.

BYRON, A. K. Rethinking the Rat Trilogy: Detachment, Commitment and Haruki Murakami's Politics of Subjectivity. *New Voices in Japanese Studies* 9, 2017, s. 48–70.

CLAREMONT, Yasuko. *Novels of Ōe Kenzaburō*. London: Routledge, 2009.

DĚDINOVÁ, Tereza. *Po divné krajině: Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

DOLEŽEL, Lubomír. Mimesis a možné světy. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 600–624.

DUUS, Peter et al. *Cambridge History of Japan*: *Vol. 6, Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: Role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010.

ECO, Umberto. Malé světy. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 625–643.

ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Praha: OIKOYMENH, 2011.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH, 1993.

FARIS, Wendy, B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

FUJII, Shozo. Lu Xun and Murakami: A Genealogy of the Ah Q Image in East Asian Literature. In: *A Wild Haruki Chase*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2008.

HAKKARAINEN, Marja-Leena. Metamorphosis as Emblem of Diasporic Female Identity in the Fantastic Narratives of Yoko Tawada. In: HUTTUNEN, Tuomas et al. (ed.). *Seeking the Self – Encountering the Other: Diasporic Narrative and the Ethics of Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 211–228.

HEIN, Ina. Constructing Difference in Japan: Literary Counter-Images of the Okinawa Boom. *Contemporary Japan* 22, č. 1–2, 2010, s. 179–204.

HEINZE, Rüdiger. The Whirligig of Time: Toward a Poetics of Unnatural Temporality. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov a RICHARDSON, Brian (ed.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio University Press, 2013, s. 31–44.

HUME, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.

CHOZICK, Matthew Richard. De-Exoticizing Haruki Murakami's Reception. *Comparative Literature Studies* 45, 2008, č. 1, s. 62–73.

IKEDA, Kyle. *Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun.* London: Routledge, 2014.

INADA, Kódži et al. *Nihon mukašibanaši džiten* 日本昔話辞典. (Slovník japonských pohádek). Tokio: Kóbundó, 1994.

INOUE, Masamichi S. *Okinawa and the U.S. Military: Identity Making in the Age of Globalization*. New York: Columbia University Press, 2007.

Intábjú: tairicu no umi de kanú de isecu ni kógi suru šósecuka – Medoruma Šun インタビュー：対立の海で　カヌーで移設に抗議する小説家・目取真俊さん. (Interview: V moři protikladů Spisovatel protestující na kánoi proti přesunutí základny – Medoruma Šun). *Asahi šinbun* 13. 3. 2015.

IVERSEN, Stefan. Unnatural Minds. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov a RICHARDSON, Brian (ed.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio University Press, 2013, s. 94–112.

IZUTANI, Šun. Kjóka sareru kankaku: Tawada Jóko „Inu muko iri"-ron 教化される感覚―多和田葉子「犬婿入り」論. (Indoktrinovaná sensualita: Studie „Psího ženicha" Tawady Jóko). *Šówa bungaku kenkjú* 65, 2012, s. 84–94.

JAMESON, Fredric. Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text* 1, 1979, č. 1, s. 130–148.

JOŠIOKA, Rjó. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému“-ron: Kjódótai no šinwa to rekiši no katarikata 大江健三郎「同時代ゲーム」論：共同体の神話と歴史の語り方. (Studie „Hry na současnost“ Óeho Kenzaburóa: Povaha vyprávění dějin a mýtu komunity). *Sapporo Ótani daigaku šakaigakubu ronšú*, 2013, č. 1, s. 163–176.

JURKOVIČ, Tomáš. *Hledání hrdiny: Izanagiovský mýtus jako interpretační klíč k postavám protagonistů Haruki Murakamiho*. Praha, 2017. Disertační práce. Univerzita Karlova.

KAKIZAKI, Takahiro. Sakka to šite no bóken: Murakami Haruki „Hicudži wo meguru bóken“-ron 作家としての冒険：村上春樹『羊をめぐる冒険』論. (Hon na spisovatele: Studie „Honu na ovci“ Harukiho Murakamiho“). *Kjúdai ničibun* 20, 2012, s. 51–71.

KAPUR, Nick. *Japan at Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo*. Cambridge: Harvard University Press, 2018.

KARATANI, Kódžin. *History and Repetition.* New York: Columbia University Press, 2012.

KAWAHASHI, Noriko: Embodied Divinity and the Gift: The Case of Okinawan *Kaminchū*. In: JOY, Morny (ed.). *Women, Religion, and the Gift: An Abundance of Riches*. Switzerland: Springer, 2016, s. 87–103.

KOBAJAŠI, Rjúdži et al. „Umibe no Kafuka“ ni mirareru bukkjóteki jóso 『海辺のカフカ』にみられる仏教的要素. (Buddhistické elementy v „Kafkovi na pobřeží“). *Kibi kokusai daigaku kenkjú kijó*, 2012, č. 22, s. 105–111.

KOBLÍŽEK, Tomáš. *Fenomén fikce: příspěvek k fenomenologii literatury.* Praha: Togga, 2010.

KODŽIMA, Motohiro a AOJANAGI, Šinpei. „Umibe no Kafuka“-ron: Meiro no Kafuka 『海辺のカフカ』論　－迷路のカフカ－. (Studie „Kafky na pobřeží“: Kafka v labyrintu). *Bunka to gengo* 70, 2009, č. 3, s. 21–33.

KRATOCHVIL, Alexander. Úvod. In: KRATOCHVIL, Alexander (ed.). *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Akropolis, 2015, s. 5–11.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.

McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1991.

MEDORUMA, Šun. *Akai jaši no ha* 赤い椰子の葉. (Červené listy palmy). Tokio: Kage šobó, 2013.

MEDORUMA, Šun. *Umukadži tu čiriti* 面影と連れて. (Doprovázená stíny). Tokio: Kage šobó, 2013.

MIYOSHI, Masao. *Off Center: Power and Culture Relations between Japan and the United States*. Cambridge: Harward University Press, 1991.

MOLASKY, Michael S. *The American Occupation of Japan and Okinawa*. New York: Routledge, 1999.

MORI, Maryellen T. The Liminal Male as Liberatory Figure in Japanese Women's Fiction. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60, 2000, č. 2, s. 537–594.

MURAKAMI, Fuminobu. *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin*. London, Routledge, 2005.

MURAKAMI, Haruki. *Hicudži wo meguru bóken (džó)* 羊をめぐる冒険（上）. (Hon na ovci, 1. díl). Tokio: Kódanša, 2004.

MURAKAMI, Haruki. *Hicudži wo meguru bóken (ge)* 羊をめぐる冒険（下）. (Hon na ovci, 2. díl). Tokio: Kódanša, 2004.

MURAKAMI, Haruki. *Hon na ovci.* Praha: Odeon, 2016.

MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Praha: Odeon, 2010.

MURAKAMI, Haruki. *Umibe no Kafuka (džó)* 海辺のカフカ（上）. (Kafka na pobřeží, 1. díl). Tokio: Šinčóša, 2002.

MURAKAMI, Haruki. *Umibe no Kafuka (ge)* 海辺のカフカ（下）. (Kafka na pobřeží, 2. díl). Tokio: Šinčóša, 2002.

NAPIER, Susan J. *Escape from Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Cambridge: Harvard University, 1991.

NAPIER, Susan J. *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*. London: Routledge, 1996.

NELSON, Christopher T. *Dancing with the Dead: Memory, Performance, and Everyday Life in Postwar Okinawa*. Durham: Duke University Press, 2008.

NIELSEN, Henrik Skov. Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited. In: ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov a RICHARDSON, Brian. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio University Press, 2013, s. 67–93.

NIŠIOKA, Takajuki. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému“ ni miru kakinaoši katei no šudaika: Ókina monogatari no šúen ni mukatte 大江健三郎『同時代ゲーム』にみる書き直し過程の主題化：大きな物語の終焉に向かって. (Tematizace procesu přepisování v „Hře na současnost“ Óeho Kenzaburóa: Na cestě ke konci velkého příběhu). *Gengo džóhó kagaku* 19, 2021, s. 107–122.

NONAKA, Džun. „Umibe no Kafuka“ e no „čúšaku“ no kokoromi: Karasu, Sakura, Purinsu 『海辺のカフカ』への〈注釈〉の試み—カラス、サクラ、プリンス. (Pokus o „anotaci“ „Kafky na pobřeží: Vrána, Sakura, Prince). *Gendai bungakuši kenkjú*, č. 6, 2006, s. 77–85.

ÓE, Kenzaburó a YOSHIDA, Sanroku. An interview with Kenzaburō Ōe. *World Literature Today* 62, 1988, č. 3, s. 369–374.

ÓE, Kenzaburó. *Aimai na nihon no wataši* あいまいな日本の私. (Japonsko nejasné a já). Tokio: Iwanami šoten, 1995.

ÓE, Kenzaburó. *Dódžidai gému* 同時代ゲーム. (Hra na současnost). Tokio: Šinčóša, 1984.

ÓE, Kenzaburó. Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma. *World Literature Today* 62, 1988, č. 3, s. 359–369.

ÓE, Kenzaburó. Narativ no mondai (1)(2) 語り方（ナラティヴ）の問題(一)(二). (Problém vyprávění (1)(2)). In: ÓE, Kenzaburó. *M/T to mori no fušigi no monogatari* Ｍ／Ｔと森のフシギの物語. (M/T a příběh Tajemství lesa). Tokio: Iwanami šoten, 2014, s. 419–432.

ÓE, Kenzaburó. *On Politics and Literature*: *Two Lectures*. Berkeley: Townsend Center for the Humanities, 1999.

ÓE, Kenzaburó*. Pinči ranná čóšo* ピンチランナー調書. (Zápisky náhradníka). Tokio: Šinčóša, 1982.

OGUMA, Eiji. Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil. *The Asia-Pacific Journal* 13, 2015, č. 12.

OKANO, Susumu. Murakami Haruki ni cuite kataru toki ni watašitači ga kataru koto ムラカミ・ハルキについて語るときに私たちが語ること. (O čem mluvíme, když mluvíme o Murakamim Harukim). *Gengo bunka ronkjú* 29, 2012, s. 23–32.

PAJON, Céline. Understanding the Issue of U.S. Millitary Bases in Okinawa. *Asie. Visions* 29, 2010.

PAVEL, Thomas. Borders of Fiction. *Poetics Today* 4, 1983, č. 1, s. 83–88.

PAVEL, Thomas. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012.

REDLICH, Jeremy. Reading Skin Signs: Decoding Skin as the Fluid Boundary between Self and Other in Yoko Tawada. In: HALLENSLEBEN, Markus (ed.). *Performative Body Spaces: Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance and the Visual Arts*. Amsterdam: Brill, 2010, s. 75–88.

RICHARDSON, Brian. Unnatural Narrative Theory. *Style* 50, 2016, č. 4, s. 385–405.

ROTS, Aike P. Strangers in the Sacred Grove: The Changing Meanings of Okinawan Utaki. *Religions* 10, 2019, č. 5.

RUBIN, Jay. Murakami Haruki's Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants and Magpies. In: SNYDER, Stephen a GABRIEL, Philip (ed.). *Ōe and*

Beyond: Fiction in Contemporary Japan. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999, s. 177–198.

SAKAI, Takeši. Umibe no Kafuka: Seišinbunsekiteki kaišaku 海辺のカフカ　精神分析的解釈. (Kafka na pobřeží: Psychoanalytická interpretace). *Heisei 22 nendo Ótemae daigaku kókai kóza kógiroku „Mikaku to bungei"*, 2011, s. 125–147.

SAKIHARA, Mitsugu. History and Okinawans. *Mānoa* 21, 2009, č. 1, s. 134–139.

SASAKURA, Cujoši. Mukašibanaši-minwa no katariosame no kotoba (kekku) ni kan suru kenkjú 昔話・民話の語り納めの言葉（結句）に関する研究. (Výzkum slov ukončujících vyprávění (závěrečných frází) pohádek a lidových příběhů). *Kóbe šinwa džoši daigaku gengo bunka kenkjú* 8, 2014, s. 1–20.

Seigorin: Džiko kotowaza kan'jóku 成語林：故事ことわざ慣用句. (Seigorin: Průpovídky, přísloví, idiomy). Tokio: Óbunša, 1992.

SHANG, Biwu. *Unnatural Narrative Across Borders: Transnational and Comparative Perspectives*. New York: Routledge, 2019.

SCHOLES, Robert. *Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975.

SIDDLE, Richard. Colonialism and Identity in Okinawa before 1945. *Japanese Studies* 18, 1998, č. 2, s. 117–133.

SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007.

SLAYMAKER, Doug. Writing in the Ravine of Language. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 45–57.

SNYDER, Stephen a GABRIEL, Philip (ed.). *Ōe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

SO, Mjŏng-sŏn. „Dódžidai gému“: Sono šinwa no rjógisei 『同時代ゲーム』：その神話の両義性. („Hra na současnost“: Dvojznačnost jejího mýtu). *Comparatio* 6, 2002, s. 41–53.

STAHL, David C. a WILLIAMS, Mark (ed.). *Imag(in)ing the War in Japan*. Boston: Brill, 2010.

STRECHER, Matthew Carl. *Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

STRECHER, Matthew Carl. Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *The Journal of Japanese Studies* 25, 1999, č. 2, s. 263–298.

SUGA, Keijirō. Translation, Exophony, Omniphony. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 21–33.

SUGIJAMA, Wakana. „‚Enanteodoromí‘ šita ‚kjúseišu wa šitagatte hikari wo motarasu hito na no de aru‘“: „Pinči ranná čóšo“ kósacu 「『相互反転（エナンテオドロミー）』した『救世主は従って光をもたらす人なのである」』：『ピンチランナー調書』考察. („‚Enantiodoromický‘ ‚spasitel je totiž takto člověk přinášející světlo‘“: Úvaha o „Zápiscích náhradníka“). *Nihon bungaku kenkjú* 56, 2017, s. 74–86.

SUNAGA, Asahiko. *Nihon Gensó Bungakuši* 日本幻想文学史. (Historie japonské fantastické literatury). Tokio: Heibonsha, 2007.

TACHIBANA, Reiko. Tawada Yōko’s Quest for Exophony: Japan and Germany. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere.* Plymouth: Lexington Books, 2007, s. 153–168.

TAMAŞ, Monica. Silencing the Woman Yōko Tawada’s Short Novel The Bath. *Cogito – Multidisciplinary Research Journal* 7, 2015, č. 3, s. 140–152.

TANIKAWA, Mičiko. Nihon kara no „ekusofoní“: Tawada Jóko no bungaku eii no isó 日本からの「エクソフォニー」―多和田葉子の文学営為の位相. („Exofonie“ z Japonska: Topologie literární tvorby Tawady Jóko). *Sógóbunka kenkjú* 12, 2008, s. 57–73.

TAWADA, Jóko. *Das Bad/Urokomoči* うろこもち. (Koupelna/Ty s šupinami). Tübingen: Konkursuch Verlag Claudia Gehrke, 2015.

TAWADA, Jóko. *Inu muko iri* 犬婿入り. (Psí ženich). Tokio: Kódanša, 1993.

TAWADA, Jóko. Tawada Yōko Does Not Exist. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 13–19.

TAWADA, Jóko. *Where Europe Begins*. New York: New Directions Publishing, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010.

TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. Praha, Academia, 2011.

TYERS, Rhys W. The Labyrinth and the Non-Solution: Murakami's A Wild Sheep Chase and the Metaphysical Detective. *Manusya* 22, 2019, s. 76–89.

WASIHUN, Betiel. The Name „Kafka": Evocation and Resistance in Haruki Murakami's „Kafka on the Shore". *Comparative Literature* 129, 2014, č. 5, s. 1199–1216.

WAŠIJA, Midori. Óe Kenzaburó „Dódžidai gému" kenkjú: Šinwa no toposu no saisei 大江健三郎『同時代ゲーム』研究：神話のトポスの再生. (Studie „Hry na současnost" Óeho Kenzaburóa": Znovuzrození toposu mýtu). *Nihon bungaku*, 2009, č. 105, s. 91–106.

WATTAGUN, Kanya a CHOTIUDOMPANT, Suradech. The Quest and Reconstruction of Identity in Haruki Murakami's Kafka on the Shore. *Manusya* 12, 2009, č. 1, s. 26–39.

WEBER, Michael. *Logos a topos – tíha obraznosti v tvorbě Kenzaburóa Óeho*. In: SCHNEIDER, Jan a KRAUSOVÁ, Lenka (ed.): *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk, sborník příspěvků z mezinárodního sympozia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 139–144.

WEINBERG, Manfred. Trauma – dějiny, strašidlo, literatura – a paměť. In: KRATOCHVIL, Alexander (ed.). *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR a Akropolis, 2015, s. 133–152.

WILSON, Michiko N. *The Marginal World of Oe Kenzaburo: A Study of Themes and Techniques*. Armonk: M. E. Sharpe, 1986.

YEUNG, Virginia. Time and Timelessness: A Study of Narrative Structure in Murakami Haruki's „Kafka on the Shore". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 49, 2016, č. 1, s. 145–160.

YILDIZ, Yasemin. Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. In: SLAYMAKER, Doug (ed.). *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007, s. 77–89.