

Tanec pro všechna dítko Boží

Západní svět si prožil svůj velký otřes 11. 9. 2001, Japonsko prozatím poslední velký šok zažilo o šest let dříve, když v roce 1995 vystřídaly v těsném sledu zemětřesení v kansaiském městě Kóbe (17. 1.) ničivé sarinové útoky sekty Óm Šinrikjó v tokijském metru (20. 3.), cíleně namířené proti soudobé japonské společnosti. Povídky Haruki Murakamiho, které právě držíte v ruce, se všechny odehrávají v únoru uvedeného roku, téměř nachlup přesně v mezidobí obou tragických událostí. Jedna ještě ani nestačila odeznít, ke druhé se nezadržitelně schyluje, nikdo o tom však zatím neví. Zdánlivá sentimentalita hrdinů těchto povídek, doufajících v lepší svět, kterou snad můžeme z některých textů souboru pociťovat, dostává v těchto souvislostech poněkud nahořklou příchut, v českém kontextu ne nepodobnou plíhalovskému povzdechnutí nad smutným koncem velikolepých lidských plánů anebo notně černé ironii Fuchsových *Nebožtíků na bále*. Postavy jednotlivých epizod Murakamiho sbírky se pod vlivem otřesu (a vcelku pochopitelně) pokoušejí lidsky čelit situaci sprádaním krásných snů, které jim mají pomoci hrozný stav „ustát“, netuší však, že, slovy postavy z první povídky, skutečně „stojí jen na samotném počátku“. Právě to je dost možná i tím „pravým“ východním bodem, klíčem pro čtení celé sbírky: nic ještě neskončilo, všechno teprve začíná a my se jako čtenáři ocitáme spolu s protagonisty na samém začátku velice dlouhé cesty.

Murakamiho povídkových sbírek je momentálně k deseti a výbor *Po otřesech* se mezi nimi objevuje jako předposlední (následují zatím pouze *Podivuhodné příběhy z Tokia*). Jde o kapitolu

Murakamiho díla, která se, přestože snad není tolik překládána a známa mimo Japonsko, minimálně co do počtu vydaných svazků přinejmenším vyrovná románům tohoto spisovatele. Kompletní seznam Murakamiho děl je ostatně dlouhý málem jako autorovy oblíbené maratonské tratě a i v Japonsku samotném jej celý čtenářsky absolvoval poměrně malý počet lidí. Otevřením stránek našeho výboru tedy opět tak trochu vstupujeme na novou, neprobádanou půdu, do světa kratších Murakamiho textů, z nichž si některé (zejména další povídky) dost možná najdou svou cestu i k západnímu čtenáři, zatímco jiné (například skvělé eseje, cestovní zápisky či práce o jazzu) zřejmě zůstanou pro svou neoddělitelnou spjatost s japonským prostředím pro běžného západního čtenáře nepřístupné a nepřevoditelné. I ve sbírce *Po otřesech* se beztak přes onu zdánlivou prohlašovanou „západnost“ Murakamiho textů najde sdostatek „japonských tónů“ a míst, která si japonský čtenář vykládá docela jinak než jeho západní kolega.

Pro Murakamiho povídkovou tvorbu je mimo jiné typické, že častokrát přináší v sevřené, kompaktní formě náměty, které jsou pak dále rozvíjeny a rozpracovávány v autorových románech a mohou tak představovat jakési klíče k jejich dalšímu hlubšímu čtení, mnohdy připomínajícímu dobrodružnou detektivní výpravu. Sbíрка *Po otřesech* však z tohoto modelu vybočuje. Začala vycházet na přelomu tisíciletí v roce 1999 jako seriál na pokračování v japonském literárním měsíčníku Šinčó, vydávaném ve stejnojmenném nakladatelství, jednom z těch, kde převážně vycházejí Murakamiho romány. Je celá inspirována tragickými událostmi z počátku roku 1995, které tu autor pojímá jako východisko k úvahám o tom, co se to vlastně stalo se současným Japonskem. K otázkám proč se to stalo, zda se to stát muselo a zda a jak se tomu dalo zabránit. Nejde tu pochopitelně o „pouhé“ zemětřesení v okolí Kóbe – jakkoli hrozné toto neštěstí bylo, jednalo se o katastrofu přírodní, s jakou je japonská společnost už odedávna uvyklá vždy tak trochu počítat. Sarinové útoky v tokijském metru, které následovaly dva měsíce po zemětřesení, však nebyly přírodní katastrofou, která si nevybírá, ale lidskou akcí z nená-

visti, iniciovanou vedením sekty Óm Šinrikjó s cílem uměle uspišit konec soudobé „prohnilé“ japonské společnosti a nastolit vládu „duchovní“, s guruem Šóko Asaharou v čele. Útoky jedovatým plynem byly provedeny ve stanicích metra poblíž vysokých úřadů japonské vlády.

Jak je známo, představovala tato událost jakýsi mezník i na Murakamiho spisovatelské dráze. Japonská literární kritika (např. Kazuo Kuroko) v této souvislosti mluví o autorově „obrácení“, o zlomu, kdy tento spisovatel vstoupil do další z fází svého (usilovného a vědomého) vývoje a stal se z autora „odtažitého“ autorem „angažovaným“. Ponecháme-li stranou fakt, že se Murakami ke stavu věcí v Japonsku dosti kriticky vyjadřoval v podstatě už od svých prvních řádků v povídkách i románech, ovšem zřejmě způsobem, jaký kritika nedovedla či nechtěla akceptovat, projevila se jeho nová „angažovanost“ dvěma způsoby. Jednak sepsáním dvou knih rozhovorů s oběťmi sekty (pro Murakamiho je typické, že je našel v obou táborech, tedy mezi civilisty z metra i mezi členy Óm Šinrikjó), jednak i posléze přímo v obratu v prozaické tvorbě, v posunu vypravěčského pohledu ze sebestředné první osoby na osobu třetí, na všechny ty „obyčejné lidi kolem“. Příkladem je mimo jiné právě naše sbírka či čtenářům už známý *Afterdark*.

Bráno z tohoto pohledu představuje výbor *Po otřesech* další svého druhu sondu, vedenou autorem do současné japonské společnosti. Ne snad proto, aby tam hledal příčiny přitažlivosti podobných náboženských sekt pro současné Japonce. Ty už popsal víc než dostatečně jako prázdnotu, která se v japonské společnosti rozhostila, kam se jen jeho dřívější „boggartovští“ protagonisté podívají. Murakami se tu, zcela v duchu své „angažovanosti“ pokouší nalézat cestu ven. Jak se sám nechal slyšet v různých interview, lidé v současném vyprázdněném Japonsku zřejmě životně potřebovali určitý příběh, a Asahara jim jej, jakkoli zvrácený, byl ochoten nabídnout. Dodejme, že v tomto pohledu na věc není Murakami zdaleka sám. Podobné závěry vyslovuje například i japonský film *Kanárek* režiséra Akihita Šioty z roku 2004,

zabývající se osudy bývalých členů sekty Óm Šinrikjó. Murakami v tomto ohledu jako autor zřejmě cítí naopak povinnost nabídnout svým čtenářům příběhy jiné, alternativní k destruktivnímu a zjednodušujícímu Asaharovu pojetí.

Jak už bylo řečeno výše, děje se tak nikoli formou nabízených „prefabrikovaných“ řešení, ale spíš formou putování a cesty. Jak ukázal ve svých interpretacích například literární kritik Norihiro Kató, táhne se všemi jednotlivými povídkami shodně jako červená nit motiv otce, motiv hledání mužského prvku a vyrovnávání se s ním. Motiv, který pak autor ještě dramaticky vygraduje například v románu *Kafka na pobřeží*. Tak se postupně setkáváme s jednotlivými postavami, jejichž úkolem je putovat, hledat a bloudit. Putujeme s nimi. Od „prázdného“ Komury (který nedokáže své ženě už nic nabídnout), přes postavu pana Mijakeho (který svými smutnými pokusy prosvětlit tmu kolem sebe supluje Džunko otce, s nímž si přestala rozumět), aby snad nejvýrazněji probublal na povrch v povídce o Jošijovi. Jak případně naznačuje Kató, o něco nenápadněji, ale s o to větší intenzitou ovládá nutnost vyřešit nedořešený vztah k (nevlastnímu, novému) otci i lékařku Sacuki z povídky Thailand, až je nakonec nalezen smír a nenápadný, ale o to poctivější otcovský vzor v neokázalé postavě Katagiriho z příběhu o obřím Žabákově, který se pokouší zachránit Tokio. Poslední povídka souboru, připsaná až dodatečně po zveřejnění předchozích pěti na pokračování v časopise, kde se autor a protagonista v jednom Džunpei pokouší vzít konečně situaci do vlastních rukou a tíživý stín otce překonat tím, že bude sám z vlastní vůle jednat lépe, snad může vyznít pateticky. Nezapomínejme ale, že Džunpeiho touha po lepším bude zanedlouho vystavena obtížné zkoušce, až Tokio, kde se svými blízkými pobývá, nedobrovolně prožije svou děsivou apokalyptickou vizi.

Snaha po nalezení „lepšího modelu otcovství“ se v textech všech šesti povídek zároveň ruku v ruce pojí i s Murakamiho otevřeně proklamovaným spisovatelským úsilím po překonání Asaharových vizí zkázy. Postavy na svých poutích současně s novou otcovskou rolí hledají i příběh, který by bylo možno jako lepší

alternativu postavit vizím, jimiž se tento guru pokusil po svém vyplnit duchovní prázdnotu japonského konzumního způsobu života. Od postupného Komurova procitání přes Džunčinu depresi a rezignaci, přes Jošijův boj se sebou samým a Sacučino překonávání vlastní nenávisti za pomoci Nimita (jeho jméno, psané správně Nimitr, mimochodem znamená údajně v thajštině mimo jiné i „vizi“ ve smyslu buddhovského osvíceného vidění), až po zjištění Katagiriho a Džunpei, že ty největší boje člověk svádí ve vlastní fantazii, která mu nahání největší strach, a že, pokud si dá práci, je koneckonců opravdu jen na něm, jaký svět okolo sebe vytvoří a jaký příběh si napíše. Jak už bylo uvedeno, předpřipravená řešení v tomto případě nejsou k mání, a bylo by to i zbytečné. Jednak jsou to nejspíš právě ona, co vedou k asaharovským apokalypsám, jednak, jak téměř v duchu starých amerických spirituálů naznačuje titul, pod kterým sbírka vyšla knižně v Japonsku, tanec je tu opravdu k mání pro „všechna dítka Boží“ a není nikoho, kdo by se nemohl zapojit.

A tak tedy postavy putují za otcovskými vzory a za nadějí a svádějí boje se sebou samými, zatímco se ve světě kolem nich už tu a tam rojí nenápadné odkazy na sektářské praktiky a nadcházející tragické události v podzemní dráze. Otřeseného Komuru se pokoušejí na sexuální dobrodružství polapit dvě evidentní lovkyně duší z jakési pokoutní církve, Džunko plánuje společnou sebevraždu, po které se japonští milenci podle staré víry mají znovu sejít v lepším světě tzv. *čisté země*, Jošiju v „garpovsky“ laděném příběhu vodí fantom neznámého muže přesně těmi místy metra, kde má být zanedlouho uvolněn sarin. I Katagiriho varovaná žabákovská vize (upozorňující na „katastrofu, která nastane v dopravních prostředcích“), se samozřejmě týká docela jiné události než zemětřesení, a bojuje se ne proti „reálné“ Žízale, ale temným silám v lidských srdcích, které bohužel nejde nikdy úplně vykořenit a porazit. I snad poněkud naivní Džunpeiho vize z posledního, navenek sentimentálního textu ve skutečnosti vyznívají v předvečer březnových tragických událostí poněkud karkovsky, asi jako když si manželé Samsovi závěrem slavné povídky

libují, že teď už bude všechno jenom lepší. Murakami takovou možnost nevylučuje, jeho hrdinům však rozhodně neleží u nohou.

Tomáš Jurkovič

Poznámka překladatele

Postava pana Mijakeho je v japonském originále povídky *Krajina s žehličkou* „člověk odjinud“ hovořící nápadným kansaiským dialektem. Kansai je oblast zhruba uprostřed hlavního japonského ostrova Honšú, v níž mj. leží zemětřesením postižené město Kóbe. Jde o jeden z výrazných japonských regionů, se svébytnou kuchyní, kulturou a v neposlední řadě i typickým nářečím, odlišným například od tokijské japonštiny podobně, jako se liší dejme tomu moravské dialekty od „pražštiny“. Jelikož povídka s dialektem (a to pravým, neboť Murakami je sám rodák z Kansai) cíleně pracuje jako s prostředkem odlišení postavy Mijakeho od ostatních, dovolil jsem si i při překladu vstoupit na poněkud tenký led a vložit (za pomoci laskavých kolegů Petra Ogurka a Jiřího Matěly) Mijakemu do úst právě pokus o co nejvěrnější dialekt východomoravského rázu. Snad budou čtenáři (roduvěrní Moravané i ti čeští) k tomuto experimentu shovívaví.