

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Premeny fikčného sveta v diele "Hon na ovcu" od H. Murakamiho

Transformations of the fictional world in "A Wild Sheep Chase" by H.
Murakami

OLOMOUC 2017 Michaela Žabková

vedoucí diplomové práce: prof. Zdeňka Švarcová, Dr.

Prehlásenie o samostatnosti

Prehlasujem, že som bakalársku diplomovú prácu vypracovala samostatne a uviedla všetky použité pramene a literatúru.

V Olomouci dňa

Podpis

Anotácia

Táto práca sa zaoberá fikčným svetom diela *Hon na ovcu* od H. Murakamiho. Úvodom je popísané sociálne pozadie doby, v ktorom bolo dielo napísané, a na ktoré dielo odkazuje. Práca sa ďalej zaoberá tým, aký jazyk autor používa k vytvoreniu požadovanej atmosféry. Je tiež analyzovaná aletická modalita diela a zmeny fokalizácie, ktoré sa v diele nachádzajú. Obsahom práce je aj posúdenie príslušnosti diela k žánrom magického realizmu, detektívneho románu a žánru *mukógawa*. Časť práce je venovaná spôsobu, akým Murakami pomenúva svoje postavy. Na záver sa práca snaží dielo zaradiť do kontextu umeleckej a triviálnej literatúry.

Autor: Michaela Žabková

Názov práce: Premeny fikčného sveta v diele "Hon na ovcu" od H. Murakamiho

Vedúci práce: Prof. Zdeňka Švarcová, Dr.

Počet strán: 40

Počet znakov: 76 581

Počet titulov použitej literatúry: 21

Kľúčové slová: Haruki Murakami, Hon na ovcu, magický realizmus, mukógawa, fokalizácia, paranormálny modus, detektívny román

Ďakujem Prof. Zdeňke Švarcovej, Dr. za cenné rady, ochotu a čas, ktorý mi pri písaní mojej bakalárskej diplomovej práce venovala.

Obsah

Úvod	8
1. O autorovi, modernej japonskej literatúre a spoločnosti	9
2. Hon na ovcu	12
3. Vlastná analýza (prvá časť)	13
3.1. Odkaz na študentské protesty konca šesťdesiatych rokov	13
3.2. Priateľka s krásnymi ušami a paranormálny modus	14
3.3. Tajomný muž	17
3.4. Murakami mení fokalizátora	18
3.5. Svet červov	21
3.6. Vstup ovce do deja	22
4. Vlastná analýza (druhá časť)	24
4.1. Hotel Delfín a problém pomenovania	25
4.2. Doktor Ovečka a vkladanie príbehu do príbehu	26
4.3. Salaš a prechod do iného sveta	27
4.4. Vplyv detektívneho románu	33
4.4.1. Umelecká a triviálna literatúra	33
4.4.2. Schematický postup triviálnej literatúry	35
4.4.3. Hardboiled detektívka	35
Záver	37
Zoznam literatúry	40

Edičná poznámka

V práci je použitá česká transkripce. Japonské mená sú uvedené v poradí meno – priezvisko. Mená autoriek zostali neprechýlené. Skloňované sú mená aj priezviská autorov.

Protagonista analyzovaného diela je v práci označovaný „Boku“. Autorka sa inšpirovala prácami napísanými na podobnú tému v anglickom jazyku.

Japonské výrazy, ktoré sú v práci používané v nepreloženej podobe, sú písané kurzívou.

Všetky citácie z anglických a českých zdrojov prekladala autorka práce.

Úvod

Len málo japonských autorov sa vo svete preslávilo svojou tvorbou tak ako Haruki Murakami. Hneď za svoj prvý román bol v Japonsku ocenený cenou Gunzô a aj všetky nasledovné ocenenia sú dôkazom toho, že jeho spisovateľská tvorba ani s postupom času neklesla na kvalite. Vo svojej práci sa budem zaoberať analýzou jeho v poradí tretieho románu s názvom *Hon na ovcu* (1982).

Na začiatku práce priblížim autora, a udalosti japonskej spoločnosti, na ktoré analyzované dielo odkazuje, a ktoré sa v diele často objavujú, aby som osvetlila kontext, v ktorom dielo vzniklo.

Ďalej sa budem venovať stručnému prehľadu deja a potom prejdem k vlastnej analýze diela, v ktorej sa pokúsim identifikovať postupy, ktoré Murakami používa pri výstavbe fikčného sveta diela a tieto postupy prepojiť s postmodernou literárnou teóriou. Priblížim spôsob, akým Murakami používa jazyk, aby vytvoril cielenú atmosféru, ako v príbehu pracuje s fokalizáciou a akým spôsobom pomenúva svoje postavy. Časť analýzy venujem popisu autorovho využitia paranormálneho naratívneho módu a v súvislosti s tým preskúmam, či je možné dielo zaradiť do literárneho žánru magického realizmu.

Okrem vplyvov paranormálnej fikcie a magického realizmu sa v diele nachádzajú vplyvy ďalších dvoch literárnych žánrov, ktorých popisu sa budem venovať. Objasním znaky špecificky japonského žánru *mukógawa* a následne dielo zaradím do tejto japonskej literárnej tradície. Keďže analyzované dielo sa dá čítať rôznymi spôsobmi, budem sa tiež venovať literárnemu žánru detektívneho románu, ktorého vplyv pomohol dielo formovať do jeho špecifickej podoby. Záverom priblížim znaky umeleckej a triviálnej literatúry a tieto potom identifikujem v analyzovanom diele, aby som poukázala na jeho príslušnosť k literárnej postmoderne. V samotnom závere zhodnotím výsledky, ku ktorým som analýzou diela došla.

1. O autorovi, modernej japonskej literatúre a spoločnosti

Haruki Murakami je jedným z najpopulárnejších japonských autorov súčasnosti. Narodil sa 12.01.1949 v Kjóte do rodiny blízko spätéj s tradičným Japonskom. Jeho rodičia boli učiteľmi japonskej literatúry, jeho starý otec budhistický mních. Avšak ešte kým bol v útľom detstve, presťahovali sa do Kóbe kde Murakami vyrastal v ruchu prístavného mesta, v ktorom nebolo prekvapením, ak človek stretol cudzinca (prevažne Američanov). Viac než japonským umením bol Murakami priťahovaný jazzovými skladbami a hollywoodskymi filmami. Na univerzite Waseda v Tokiu vyštudoval divadelnú vedu a krátko po doštudovaní si s manželkou otvorili v Tokiu jazzový bar. To bolo v roku 1974, päť rokov predtým, ako vydal svoj prvý román *Kaze no uta wo kike* (Počuj vietor spievať; zatiaľ nepreložené do slovenčiny). Ako majiteľ jazzového baru bol blízko svojej milovanej hudbe, o kariére spisovateľa nepremýšľal. Rozhodnutie písať k nemu prišlo sčista-jasna prvého apríla roku 1978 o pol druhej poobede, keď na štadióne v Džingú sledoval baseballový zápas. „*Hilton bez meškania! obehol prvú metu a bez zhonu a stresu potom dorazil na druhú. A to bol presne ten okamih, kedy som si povedal: „Áno, to je ono, skúsím niečo napísať“*“ (Murakami, 2010, s. 29). Za *Kaze no uta wo kike* obdržal Murakami cenu Gunzô (literárne ocenenie udeľované začínajúcim autorom) a kniha bola neskôr v roku 1981 aj sfilmovaná. Za *Hon na ovcu* obdržal v roku 1982 Nomovu cenu. Potom nasledovalo Nórske drevo, Kronika vtáčika na kľúčik, Kafka na pobreží a ďalšie dnes veľmi populárne diela. V roku 2006 obdržal české literárne ocenenie, cenu Franza Kafku, a v roku 2016 dánsku literárnu cenu Hansa Christiana Andersena. Špekuluje sa dokonca o jeho nominácii na Nobelovu cenu za literatúru.

Na počiatku svojej kariéry sa však Murakami stretol aj s častou kritikou. Doma aj vo svete bol označovaný za „nejaponského“ japonského autora. Sám spisovateľ sa pre americký časopis Publisher's Weekly vyjadril: „*Väčšina japonských autorov je závislá na kráse jazyka. Chcel by som to zmeniť. Kto vie o kráse? Jazyk je niečo ako nástroj, instrument pre komunikáciu. Čítal som americké romány, ruské romány; mám rád Dickensa. Mám pocit, že pre japonskú tvorbu existujú rôzne možnosti*“ (Murakami, 1991).

Murakamiho diela sa nepochybne líšia od diel Džun'ičiróa Tanizakiho či Jasunariho Kawabatu. Nie je sa čo čudovať, že Murakamiho svojský štýl písania sa okamžite stal

témou v literárnom svete. V Japonsku bol za svoju „nejaponskosť“ kritizovaný (Richard, 2012) a doteraz nebol úplne prijatý do japonskej literárnej spoločnosti. To však môže byť preto, že sa sám bráni akémukoľvek škatuľkovaniu. „*Spisovatelia sa v Japonsku združujú do literárnej komunity, a preto odtiaľ stále unikám. Povedal by som, že deväťdesiat percent z nich žije v Tokiu. Majú vlastné spoločenstvo a zvyklosti, čo ich zväzuje, a to pokladám za smiešne. Prirodzene ma nemajú radi. A ja nemám rád elitárstvo,*“ vyjadril sa spisovateľ pre časopis Salon v decembri 1997 (Murakami, 2005).

Okrem písania sa Murakami denne venuje behaniu, ktorému venoval aj svoju knihu *O čom hovorím, keď hovorím o behaní* (2011) a tiež prekladu amerických autorov, ako Francis S. Fitzgerald, J. D. Salinger či Raymond Carver.

Svojím jednoduchým jazykom, používaním zahraničných porekadiel preložených do japončiny, či častým používaním zámena „ja“ (*Boku* v japončine), vytvára Murakami text, ktorý je jednoducho čitateľný (a preložiteľný do rôznych jazykov) a pôsobí na čitateľa takpovediac medzinárodne. Kenzaburó Óe raz o Murakamiho štýle prehlásil, že „*píše síce v japončine, ale nie je to skutočne japončina. Keby ste ju preložili do americkej angličtiny, veľmi prirodzene by ste ju (jeho knihu) mohli čítať v New Yorku*“ (Óe, Išiguro, 1993; in Stretcher, 1998, s. 4). Je možné sa domnievať, že aj to je jeden z dôvodov, prečo je Murakami vo svete taký populárny.

Ako už bolo vyššie spomenuté, Murakamiho spisovateľská kariéra sa začala na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Osemdesiate roky sú obdobím, kedy v Japonsku Kenzaburó Óe hovorí o kríze japonskej literatúry. Tá mala byť úzko spojená s krízou v japonskej kultúre, konkrétne japonskej kultúrnej identite (Óe; in Mijoši, 1989, s. 189). Murakamiho diela tiež pracujú s touto stratou identity a to často tak, že odkazujú k japonským historickým udalostiam. V *Hone na ovcu*, sa konkrétne vracia až k počiatkom japonskej modernizácie. Tá sa začína krátko po otvorení Japonska západu v polovici devätnásteho storočia. Na začiatku reformačného obdobia Meidži v roku 1868, sa Japonsko vrhlo míľovými krokmi dopredu modernizáciou krajiny v snahe dohnať Západ a stať po Boku elitných západných veľmocí. Snáď najvýraznejšími znakmi tohto obdobia sú industrializácia, ktorá krajinu v tej dobre ovládla, a nacionalizmus, ktorý viedol k pokusom Japonska o premenu na východné impérium a neskôr ho dostal k účasti v druhej svetovej vojne, ktorá skončila porážkou v Tichom oceáne. Bolo to práve v období Meidži, kedy sa v Japonsku objavila moderná literatúra

a ako všetko ostatné v tej dobe, bola silne ovplyvnená Západom. Vtedy Kitamura Tókoku (1908–1964) začal používať výraz *džunbungaku*, slovo, ktoré by sa dalo preložiť ako čistá/rýdza literatúra, v našom kontexte umelecká literatúra, beletria. Dnes sa tento termín používa pre literatúru, ktorá sa dištancuje od masmédií, nesnaží sa byť populárna.¹Po druhej svetovej vojne sa k slovu dostali spisovatelia otrásení uplynulými udalosťami a dovtedy utláčaní fašistickým režimom. Tí vytvorili silný prúd povojnovej literatúry, tiež patriacej do *džunbungaku*. Po skončení vojny sa v Japonsku obnovil príliv západných kultúrnych teórií, z ktorých mohli japonskí intelektuáli čerpať. Táto éra japonskej literatúry však už pominula. Jej presný koniec sa ťažko určuje, avšak rok 1970, pamätný samovraždou Jukia Mišimu, sa považuje za zlomový (ZNF, 2015).

Na konci šesťdesiatych rokov sa Japonskom prehnala vlna študentských protestov spojená so študentským hnutím zvaným Zenkjótó. Rovnako ako inde vo svete v tom období mladí ľudia protestovali proti vojne a proti systému. Hlboko v týchto študentských nepokojoch bolo zakorenené zúfalstvo vyvolané vyššie spomínanou krízou identity. Na vine bol práve rapídny rast japonskej ekonomiky, ktorá sa na konci šesťdesiatych rokov už radila k najsilnejším vo svete. Rapídna industrializácia bola spojená s rapídnu urbanizáciou a tá znamenala masovú výstavbu. Študenti, ktorí vyrastali v takto rýchlo sa vyvíjajúcej ekonomike, sa cítili prevalcovaní. Mnohí prichádzali do miest na univerzity z tradičných vidieckych oblastí a tlačiac sa s ostatnými v neosobnej betónovej džungli sa cítili odcudzení (Oguma, 2015). Vytvorili si nechuť k masovej konzumnej spoločnosti. Jeden z vtedajších študentov spomína: „Univerzity sa skôr než miestom pre výskum stali len prípravkami na vstup do zamestnania, rovnako ako sa stredné školy stali len prípravkami na prijímacie skúšky na univerzitu. Stratil som vieru v univerzity, ktoré sa klaňali len požiadavkám vlády a veľkých firiem“ (Oguma, 2015).

Snahy študentov však boli neúspešné. Vlode sa za pomoci polície podarilo zdemolovať barikády, za ktorými študenti okupovali univerzity a do konca roku 1969 boli protesty takmer úplne potlačené.

Murakami nastupoval v roku 1969 na univerzitu v Tokiu a tak bol na vlastné oči svedkom rozpadu Zenkjótó hnutia. „Čo sa stalo v šesťdesiatych rokoch bolo výnimočné

pre našu generáciu. V šesťdesiatych rokoch bol idealizmus, ale už vymizol. Teraz sa pravidlá hry zmenili. V šesťdesiatych rokoch boli všetci moji priatelia chudobní. Teraz tí istí ľudia šoférujú BMW a Mercedesy so zabudovanými telefónmi,“ vyjadril sa spisovateľ v roku 1989 pre časopis The Christian Science Monitor. V *Hone na ovcu* Murakami často odkazuje ku koncu šesťdesiatych rokov a vracia sa k téme hľadania identity v zložitej postmodernej spoločnosti rozvinutého kapitalizmu. S povedomím o historických udalostiach, na ktoré je kniha čiastočne ohlasom, sa môžeme presunúť k popisu diela samotného.

2. Hon na ovcu

Hon na ovcu je Murakamiho tretím románom. V Japonsku prvýkrát vyšiel v roku 1982 a do slovenčiny bol preložený v roku 2004. Jedná sa o voľné pokračovanie jeho prvých dvoch románov *Počuj vietor spievať* (1979) a *Pinball 1973* (1980), ktoré zatiaľ preložené neboli a zdá sa, že ani nebudú. Murakami totiž za svoj prvý naozajstný román považuje až *Hon na ovcu* a vo vyššie spomínanom rozhovore pre Publisher's Weekly sa o ňom vyjadruje takto: „*Je to prvá kniha, pri ktorej som mohol zažiť pocit radosti z toho, že rozprávam príbeh. Keď čítate dobrý príbeh, jednoducho pokračujete v čítaní. Keď ja píšem dobrý príbeh, jednoducho pokračujem v písaní*“ (Murakami, 1991). Kniha bola v roku svojho vydania ocenená Nomovou cenou.

Román je príbehom bezmenného tokijského tridsiatnika, spolumajiteľa reklamnej firmy, s ktorým sa nedávno rozviedla žena. Jedného dňa do jeho firmy prichádza tajomný muž v obleku, ktorý sa javí ako pravá ruka Učiteľa, lídra tajnej pravicovej organizácie, ktorá má ovládať všetko od politiky, cez médiá až po umenie a hlavnému hrdinovi hrozí, že ho vymaže zo spoločnosti, ak za mesiac nenájde ovcu z fotografie, ktorú uverejnil. Tajomný muž sa domnieva, že ovca z fotografie je mýtickou bytosťou, ktorá je schopná vstúpiť do tela človeka a úplne ho ovládnuť a podľa neho je práve ovca tajomstvom Učiteľovho úspechu. V dobe, kedy Učiteľ umiera na mozgovú cystu, sa nájdením ovce snaží zaistiť pokračovanie tajnej organizácie aj po Učiteľovej smrti.

Fotografiu ovce hlavnému hrdinovi s prosbou o uverejnenie poslal jeho priateľ Krysa, ktorý pred rokmi odišiel a dal o sebe vedieť len niekoľko krát. Boku², ako ho pre

² Japonské osobné zámeno prvej osoby jednotného čísla, ktoré používajú muži v hovorovej reči, a ktorým sa v *Hone na ovcu* sám označuje hlavný hrdina.

zjednodušenie budem v tejto práci nazývať, sa v sprievode svojej novej priateľky s paranormálnymi schopnosťami vydáva na pátranie po Hokkaide, aby našiel ovcu aj svojho priateľa Krysu. Vďaka šiestemu zmyslu svojej priateľky ich Boku ubytuje v hoteli Delfin, o ktorom ešte nevie, že býval sídlom spolku chovateľov oviec, a tam naráža na Doktora Ovečku, bývalého predsedu spolku, ktorý mu porozpráva príbeh o tom, ako doňho samotného kedysi dávno ovca vstúpila a nasmeruje ho na miesto, kde vznikla osudná fotografia mýtickej ovce.

Boku so svojou priateľkou sa tak podľa inštrukcií dostávajú až na bývalý salaš na vrchu nad mestečkom Džunitaki. Boku si uvedomí, že salaš patrí Krysovej rodine a že ho pozná z priateľovho rozprávania. Krátko po príchode na chatu Bokuho priateľka zmizne a objavuje sa tajomná postava Barana, muža oblečeného v ovčej koži, ktorý mu prezradí, že odišla. Boku tak ostáva na chate sám a niekoľko dní čaká na príchod Krysu. Ten sa nakoniec zjaví ako duch a prezradza, že spáchal samovraždu po tom, čo doňho ovca vstúpila. Svojou obeťou zabil aj mýtickú ovcu, ktorej plánom bolo ovládnuť svet. V závere príbehu sa Boku vracia do „sveta živých bytostí“ (Murakami, 2004, s. 317) a tajomný muž umiera pri výbuchu, čo značí koniec Učiteľovej tajnej organizácie.

3. Vlastná analýza (prvá časť)

Hon na ovcu sa dá rozdeliť na menšie celky rôznymi spôsobmi. Autor dielo formálne rozdelil na osem častí a mohli by sme sa venovať každej samostatne. Tiež je zjavné, že sa v knihe striedajú časti, venujúce sa minulosti s tými, ktoré popisujú prítomný dej. Významné je podľa mojej analýzy časové oddelenie deja, napríklad to, že sa časť z neho autor rozhodol vložiť do roku 1970. V príbehu, ktorý sa potom odohráva v roku 1978 sa dajú najjednoduchšie oddeliť dve časti: Tokio a Hokkaido, alebo inými slovami, pred pátraním po ovci a samotné pátranie. Budem teda svoju analýzu deliť na dve časti, pričom prvá sa bude venovať deju odohrávajúcemu sa v Tokiu a druhá deju, odohrávajúcemu sa na Hokkaide.

3.1. Odkaz na študentské protesty konca šesťdesiatych rokov

Ešte predtým, ako sa dej románu vôbec začne zaoberať udalosťami, ktoré sa stali v Bokuho živote v roku 1978, kedy sa odohrala celá epizóda s ovcou, venuje sa inému príbehu, z roku 1970. V tom roku bol ešte Boku študentom vysokej školy a chodil s dievčaťom, ktoré v spomienke nazýva len tou, „ktorá spala s kadekým“ (Murakami,

2004, s. 9). Hovorí tu o tom, ako sa nabitá atmosféra šesťdesiatych rokov zmenila a v sedemdesiatom „v ovzduší už chýbala tá iskra“ (Murakami, 2004, s. 10). Spomína, že škola bola nejaký čas zavretá kvôli štrajku, čím odkazuje k študentským štrajkom na konci šesťdesiatych rokov, o ktorých už v roku 1970 bolo definitívne jasné, že boli neúspešné. Keď Boku so svojou priateľkou sedí v študentskej hale, na televíznej obrazovke sa mihne tvár Jukia Mišimu. Je práve dvadsiaty piaty november 1970, deň, kedy sa známy japonský spisovateľ s niekoľkými svojimi prívržencami zabarikádoval na veliteľstve japonských Síl sebaobrany (*Džieitai*) a po vyslovení požiadavku na vrátenie moci cisárovi spáchal rituálnu samovraždu. V tom momente však Boku s priateľkou udalostiam nevenujú pozornosť, hovorí: „*aj tak nám to bolo jedno*“ (Murakami, 2004, s. 13). Apatia, ktorú môžeme na tejto scéne pozorovať, Bokuho sprevádza až do roku 1978, kedy sa odohráva hlavný dej.

V prvej kapitole sa Boku dozvie o smrti tej, ktorá spala s kadekým. Tým Murakami prepája Bokuho momentálne problémy s koncom študentských protestov. Boku v knihe veľakrát spomína obdobie desiatich rokov, ktoré ubehlo a počas ktorého sa svet „*vôbec nezmenil*“ (Murakami, 2004, s. 19), nestalo sa „*nič, čo by malo hodnotu, nič, čo by malo význam. Len samá nuda*“ (Murakami, 2004, s. 94). Táto nuda, ktorú tiež v diele spomína niekoľkokrát, hrá tiež významnú rolu. Potom, čo sa študentské hnutie Zenkjótó rozpadlo, jeho členovia sa v tichosti zaradili do japonskej spoločnosti. Sklamani študenti si potom, čo boli zničené ich ideály, našli obyčajné zamestnania a stali sa znudenou majoritou žijúcou nezmyselný život, príliš apatickou na to, aby sa vzoprela pravici, ktorú reprezentuje Učiteľ. Bokuho apatia ho dostala až do situácie, kedy sa s ním jeho žena rozvádza a on nie je schopný o ňu bojovať, ani prejavíť ľútosť, či smútok. Miesto toho nasleduje podrobný popis každodenných činností, ako je sprchovanie, česanie či upratovanie a ďalej Bokuho denný harmonogram.

3.2 Priateľka s krásnymi ušami a paranormálny modus

Potom, čo sa Boku rozviedol so ženou, začne chodiť so ženou s neobyčajne krásnymi ušami. Boku verí, že jej uši majú výnimočné schopnosti a ich vplyv popisuje takto: „*Sex s ňou, keď mala odhalené uši, mal zvláštnu príchut'. Keď pršalo, jasne bolo cítiť vôňu dažďa. Keď spievali vtáky, tak bolo počuť ich spev,*“ (Murakami, 2004, s. 46). Vďaka vstupu tejto postavy do textu, sa čitateľ dozvedá, ako Boku vidí sám seba a ako sa prezentuje: „*som Kozorožec a moja krvná skupina je A, čo je kombinácia bankových*

úradníkov a štátnych zamestnancov... Nudný život, nemyslíš? " (Murakami, 2004, s. 42). Ona je jeho kritičkou, oponuje jeho výrokom a niekoľkokrát ho obviní z toho, že nič nechápe. Je to snáď jej nadprirodzenou povahou, že s ním rozvíja podivné filozofické debaty, napríklad o význame nudy, o zákonitostiach pomenovania či o tom, ako funguje tok času. Z jej úst je aj súd, že Boku žije len napoly a jeho druhá polovica existuje niekde ešte nedotknutá, čo môže byť odkaz na Krysu, ktorý je svojím spôsobom Bokuho druhou polovicou.

Boku nechápe, prečo s ním jeho nová priateľka vôbec trávi čas. Čo ich spája, môže byť jednak ich vzťah k nadprirodzeným javom (Boku bez problémov prijal fakt, jej uši majú neobyčajné schopnosti; sám dokáže vidieť ducha a prechádzať medzi reálnym a druhým svetom, čo nevylučuje, že má tiež neobyčajné schopnosti), ale tiež práve polovičatosť ich životov. On žije „*len z jednej polovice*“ (Murakami, 2004, s. 47) a ona sa oberá o plnohodnotnú existenciu tým, že blokuje schopnosti svojich uší.

Okrem role kritika zohráva žena s krásnymi ušami v diele aj rolu sprievodcu. Vďaka svojmu rozvinutému šiestemu zmyslu predpovedá záležitosť s ovcou a neskôr správne nasmeruje pátranie do hotela Delfín. Nie je pochyby, že bez jej pomoci by Bokuho pátranie trvalo oveľa dlhšie.

Nezdá sa však, že by si Boku nejakým spôsobom uvedomoval váhu jej zásluh, v knihe sa nenachádza pasáž, v ktorej by oceňoval jej prínos. Celkovo, nezdá sa, že by o nej premýšľal. Pasáže, v ktorých vystupujú spolu, sú len dynamickým opisom ich činností, o čom premýšľajú, sa čitateľ dozvedá len vďaka monológom. Ak v jej prítomnosti Boku vedie vnútornú úvahu, netýka sa priamo jej, alebo jeho vzťahu k nej. Je zjavné, že ho sexuálne priťahuje (pasáže, v ktorých sa nachádzajú spoločne, sú zmesou sexu a filozofických úvah), avšak nezdá sa, že by s ňou mal silné citové puto, určite sa nedá povedať, že Boku ženu s krásnymi ušami miluje.

Tým, že Murakami uviedol do deja postavu priateľky s krásnymi ušami, mení modalitu naratívu. Kým sa neobjavila zmienka a ušiach so špeciálnymi schopnosťami, mohlo sa čitateľovi zdať, že príbeh sa odohráva vo svete, ktorý by sme podľa teórie fikčných svetov, vytvorenej Lubomírom Doleželom (2003), nazvali svetom prirodzeným.

Prirodzený, alebo realistný fikčný svet (Doležel, 2014)³ je taký, ktorý má všetky a len tie vlastnosti, ktoré má svet aktuálny⁴. Murakamiho fikčné Tokio, zdá sa, funguje na rovnakom princípe ako Tokio aktuálneho sveta. Platia tam rovnaké fyzikálne zákony, nie je naznačené, že by sa nejako líšila jeho poloha, spoločenské rozvrstvenie, zákony, či každodenné maličkosti, ktoré by mohol človek reálne v Tokiu zažiť. V Tokiu aktuálneho sveta by naozaj mohol existovať byt, v ktorom by býval rozvedený tridsiatnik so svojím kocúrom a v Akasake by sa mohol nachádzať call girl klub vedený sivovlasou Anličankou, v ktorom pracuje priateľka spomenutého rozvedeného tridsiatnika. Avšak tým, že do deja vstupuje postava so špeciálne silne vyvinutým šiestym zmyslom, vďaka ktorému k nej prichádzajú predtuchy a ušami, ktoré majú vplyv na zmyslové vnímanie ostatných postáv, je posunutá aletická modalita fikčného sveta. Aletickou modalitou rozumieme „*možnosti, nemožnosti a nutnosti (ktoré) stanovia základné podmienky fikčného sveta, hlavne jeho kauzalitu, časové a priestorové parametre, ako aj akčné schopnosti osôb*“ (Doležel, 2003, s. 122)⁵. Predtuchy o budúcnosti, alebo uši, ktoré dokážu umocniť vnímanie, nie sú vlastnosti, ktorými bežne disponujú ľudia v aktuálnom svete. Preto sa dá povedať, že Murakami uviedol do deja postavu s „*nadnormálnymi schopnosťami*“ (Doležel, 2003, s. 126).

Tradične stojí v opozícii k prirodzenému svetu ten nadprirodzený. Nadprirodzený svet sa riadi inými zákonmi ako svet prirodzený a postavy, ktoré ho obývajú, oplývajú inou aletickou výbavou ako postavy prirodzeného sveta. Ak naratívny modus zahŕňa prirodzený aj nadprirodzený svet, jedná sa o disjunktívny modus (Traillová, 2011, s. 23). Takýto typ príbehu môžeme vidieť napríklad na antických bájach, kde je jasne oddelený svet bohov a svet smrteľníkov. Postavy síce môžu prechádzať z jedného sveta do druhého, je však jasné, v ktorom svete sídli nadprirodzené a v ktorom prirodzené. Existujú však aj módy, ktoré sú „*nejednoznačné*“ (Traillová, 2011, s. 26) a nadprirodzeno v nich sa dá spochybniť, alebo modus, ktorý Nancy Traillová pomenúva ako „*paranormálny*“ (Traillová, 2011, s. 31). Paranormálny modus na

³ Použitím pojmu „realistný“ sa Doležel snaží vyhnúť pojmu „realistický“, aby nedochádzalo k zámene s adjektívom, ktoré sa používa na označenie diel patriacich k prúdu realizmu (zhruba druhá polovica devätnásteho storočia).

⁴ „Aktuálny svet“ je termín, ktorým Doležel označuje svet mimo fikciu, teda svet, v ktorom žije čitateľ.

⁵ Okrem aletickej modalít rozlišuje Doležel ešte deontickú (modalita založená na normách, príkazoch a zákazoch, platiacich či už pre celý fikčný svet, alebo pre konkrétne postavy), axiologickú (založená na vzťahu hodnôt a nehodnôt vo fikčnom svete, či subjektívne platiacich pre určitú postavu) a epistemickú modalitu (založenú na rozložení vedenia a nevedenia spoločnosti, alebo určitej postavy) (Doležel, 2003, s. 121-137).

rozdiel od disjunktívneho nestavia prirodzený a nadprirodzený svet do opozície. Javy a vlastnosti, ktoré by v disjunktívnom móde patrili do nadprirodzeného sveta, sa v paralelnom móde objavujú vo svete prirodzenom. „*Prirodzená oblasť je rozšírená a zahŕňa zvláštnu oblasť, ktorá je prístupná tým, ktorí majú mimoriadne schopnosti vnímania*“ (Traillová, 2011, s. 31). Postavy paranormálneho módu potom môžu oplývať takými vlastnosťami, ako je jasnovidecstvo, telepatia, či znalosť budúcnosti. Ženu s krásnymi ušami v *Hone na ovcu* môžeme vďaka jej schopnostiam označiť za postavu s paranormálnymi vlastnosťami.

3.3. Tajomný muž

Ďalšia podobne zaujímavá postava sa objavuje v príbehu krátko po príchode ženy s krásnymi ušami. Je ňou tajomný muž, ktorý sa jedného dňa zjaví v reklamnej firme, ktorej je Boku spoluvlastníkom. Už prvý popis tajomného muža napovedá, že je niečím zvláštny. Pohybuje sa tak potichu, že si ho sekretárka ani nevšimne, dokáže polhodinu sedieť bez pohnutia, nebolo by prehnané povedať, že pôsobí neprirodzene, až neľudsky. Popis jeho zovňajšku je plný dedukcií a nejasností. Tak napríklad jeho ruky vyvolávajú pocit špecializácie, ktorá sa však bližšie nedá určiť. Jeho tvár je popísaná ako „*bezvýrazná a všedná*“, jeho oči „*akoby dodatočne vyrezané skalpelom*“, jeho opálenie napovedá „*neznáme slnko, žiariace na oblohe nad nejakým exotickým miestom*“ (Murakami, 2004, s. 61). Prívlastok „tajomný“ k tomuto mužovi určite sedí. Murakami v spojení s touto postavou používa ešte aj prívlastky: zvláštne, bezvýrazná, neprirodzene biela, ktoré evokujú v čitateľovi pocit neistoty a napätia. Zároveň však Murakami používa slová: intelektuálne a výnimočná, čo k čitateľovmu pocitu neistoty pridáva aj pocit nebezpečia. Postavy, ktoré s tajomným mužom prídu do kontaktu, teda sekretárka a Bokuho kolega, reagujú v súlade so spomínanými pocitmi a sú: zmätení, ohromení a nervózni. Všetko napovedá tomu, že muž je (ako sa o ňom vyslovila sekretárka) „*stelesnenie zlej správy*“ (Murakami, 2004, s. 2017). Murakami takýmto použitím jazyka vytvára v čitateľovi napätie a očakávanie nepríjemnej udalosti. Dôležité však nie je len nepríjemné napätie, ale aj neprirodzenosť, ktorou muž pôsobí. V tomto bode v deji je už čitateľ ľahko oboznámený s aletickou modalitou príbehu, ktorú paranormálna postava ženy s krásnymi ušami posunula za hranice prirodzeného sveta. Neprirodzenosť tajomného muža teda v čitateľovi môže vyvolať špekulácie o jeho

možnej paranormálnosti, či až nadprirodzenosti. Táto pasáž dobre slúži na to, aby čitateľa pripravila na to, čo sa udeje ďalej, teda vstup mýtickej ovce do deja.

3.4. Murakami mení fokalizátora

Formálne je pasáž s tajomným mužom zaujímavá aj z iného dôvodu. V dobe, keď tajomný muž prichádza, nie je vo firme nikto okrem sekretárky. Je teda zrejmé, že udalosti, ktoré sa odohrali, a ktoré Boku spätne popisuje, má sprostredkované od sekretárky a od svojho kolegu. Až doteraz všetko čo sa v deji odohralo, boli Bokuho priame zážitky, ktoré nám sprostredkoval zo svojho uhla pohľadu, formálne v prvej osobe jednotného čísla. Medzi stranami 59 až 64 však strieda dva spôsoby rozprávania: časť zostáva v prvej osobe jednotného čísla, časť je rozprávaná z pohľadu tretej osoby. Jedná sa o zmenu fokalizácie. Termín fokalizácia bol do slovníka literárnych teoretikov zavedený až v druhej polovici dvadsiateho storočia. Medzi prvými sa problematike fokalizácie venoval významný literárny teoretik Gerard Genette⁶. Ten fokalizáciu vysvetľuje ako „výber naratívnej informácie“, alebo „obmedzenie poľa“ (Genette, 1988, s. 74 in Hrabal, 2011, s. 41). Na základe toho potom vymedzil tri základné druhy fokalizácie: nefokalizovaný naratív (alebo naratív s nulovou fokalizáciou)⁷, interne fokalizovaný naratív a externe fokalizovaný naratív⁸.

⁶ Tento pojem ako prvýkrát použil v druhom zväzku svojich štúdií *Figures*. Pri jeho vytvorení vychádza z teoretických úvah rôznych bádateľov, ktorí sa snažili zachytiť niektoré naratívne javy pojmami ako hľadisko, perspektíva atď. Za zásadný nedostatok týchto návrhov však považoval to, že „nedostatočne rozlišovali medzi pozíciou, ktorá orientuje naratívnu perspektívu, a zdrojom výpovede“ (Hrabal, 2011, s. 41). Inými slovami, zamieňali fokalizátora za rozprávača. Zatiaľ čo ak pátrame po rozprávačovi, môžeme sa opýtať otázku: „Kto rozpráva?“, fokalizačnú otázku už Genette vymedzil ako: „Kto vníma?“

⁷ Za nefokalizovaný označuje Genette príbeh, ktorý je rozprávaný vševediacim rozprávačom. Ten nie je nijako obmedzený vo svojom vedení o fikčnom svete podáva čitateľovi viac informácií, ako vie ktorákoľvek postava. Keďže sú všetky udalosti a postoje postáv prezentované vševediacim rozprávačom, ktorého Genette nepovažuje za súčasť (alebo postavu) fikčného sveta, príbeh s týmto typom rozprávača označuje ako nefokalizovaný. Táto časť jeho typológie odniesla snáď najväčšiu kritiku, a za hlavný problém takejto definície označuje vo svojej knihe *Fokalizace* Jiří Hrabal práve spojenie s vševediacim rozprávačom. Vševediacosť rozprávača, ktorá predpokladá jeho „úplnú informovanosť“ o fikčnom svete a výber podaných informácií. Zároveň sa teda musí rátať s existenciou akéhosi „pretextuálneho“ sveta (Hrabal, 2011, s. 51), tým sa však Genette vo svojej štúdii nezaobrá.

⁸ Tento typ fokalizácie Genette pripisuje textu, kde sa ohnisko nachádza v postave rozprávača, ktorý sa však nachádza mimo fikčného sveta a tak nedochádza k prezrádzaniu myšlienok žiadnej postavy (Hrabal, str. 54). Tu sa Genettova teória znovu stretáva s kritikou. Jiří Hrabal sa pri popise externej fokalizácie vracia k počiatku Genettových úvah, kedy si mimo iné určil fokalizačnú otázku: „Hľadisko ktorej postavy orientuje naratívnu perspektívu?“ (Genette in Hrabal, 2011, str. 55). Hrabal poukazuje na Genettovu nedôslednosť pri vyberaní kritérií externej fokalizácie. Ak fokalizáciou rozumieme hľadisko niektorej z postáv a externá fokalizácia sa nachádza mimo ktorejkoľvek postavy, dá sa vôbec považovať za fokalizáciu?

Murakami svoj naratív konštruje rôznymi spôsobmi, no *Hon na ovcu* je z veľkej časti interne fokalizovaný. Interne fokalizovaný naratív je podľa Genetta obmedzený „ohniskom, ktoré predstavuje buď jedna, alebo viacero postáv“ (Hrabal, 2011, s. 51). Za interne fokalizované sa dá považovať rozprávanie v ich-forme, kedy je postava zároveň rozprávačom, alebo taký druh rozprávania v tretej osobe, ktoré má ohnisko v postave, čiže používa takú časovú a priestorovú dikciu, ktorá sa vzťahuje na fokálnu postavu. Ďalej Genette rozlišuje medzi fixnou a variabilnou fokalizáciou. Zatiaľ čo fixná interná fokalizácia znamená ohnisko vnímania v jednej postave počas celého textu, variabilná predstavuje striedanie ohniska medzi dvomi a viacerými postavami. Alebo, ako vysvetľuje Hrabal (2011, s. 52): „variabilná interná fokalizácia nie je nič iné, ako súbor viac než jednej fixne fokalizovanej časti v rámci jedného celku“.⁹

Keďže príbeh je písaný v ich-forme, väčšinu príbehu zastáva úlohu fokalizátora práve hlavná postava, Boku. Je to on, kto vníma príbeh, k jeho myšlienkam a náhľadom na situácie máme prístup. Pre objasnenie si uveďme dva príklady demonštrujúce internú fokalizáciu, ktorej je Boku fokalizátorom:

„Uplynul mesiac od môjho súhlasu s rozvodom a jej odchodu z bytu. Ten mesiac mi nedával žiadny zmysel. Bol to mesiac bez sústredenia a bez akéhokoľvek zmyslu.“ (Murakami, 2004, s. 25).

Z tejto pasáže je jasné, že príbeh je čitateľovi podávaný z Bokuho perspektívy. Vieme, že Boku mesiac uplynulý v ukážke považuje za nezmyselný, nevieme však nič o tom, čo si o tom istom mesiaci myslí napríklad jeho bývalá manželka.

„Rezervoval som stôl vo francúzskej reštaurácii, v jednej z najluxusnejších, v akých som kedy bol. Obliekol som si úplne novú košeľu, zdĺhavo vyberal kravatu a dal si sako, ktoré som na sebe mal predtým len dvakrát.“ (Murakami, 2004, s. 36)

V tejto pasáži, na rozdiel od predchádzajúcej, popisuje autor sled Bokuho činností. Zároveň nám tiež poskytuje náhľad do Bokuho vnímania, keď sa o reštaurácii vysloví, že je jedna z najluxusnejších. Na konci ukážky sa nachádza odkaz do Bokuho osobnej minulosti (poznámka o tom, koľkokrát mal košeľu predtým na sebe).

⁹ V skutočnosti sa v jednom texte málokedy nachádza len jeden druh fokalizácie (v prípade, že zahrnieme do skúmania len fokalizáciu a nie nefokalizovaný naratív).

V časti s tajomným mužom Murakami mení fokalizátora a strieda hneď dve rôzne ohniská vnímania: kolegu a sekretárku. Na tejto časti sa dá jednoducho ukázať rozdiel medzi rozprávačom a fokalizátorom, nakoľko rozprávačom príbehu naďalej zostáva Boku. Jasným indikátorom sú nám napríklad oslovenia, ktoré zostávajú rovnaké – „ja“ a „môj kolega“. Udalosti, ktoré popisuje, však nezažil osobne. Je zrejmé, že sa jedná o Bokuho prerozprávanie udalostí tak, ako mu ich podal jeho kolega (tak ako mu ich sčasti podala sekretárka). Za nápoved' sa dá považovať opakovanie kolegovej poslednej priamej reči z predchádzajúcej kapitoly: „*Ten chlap prišiel dnes o jedenástej*“ (Murakami, s. 58) ako reči nepriamej na začiatku kapitoly „Tajomný chlap“.

Zmenu fokalizátora na sekretárku spozorujeme, keď si pri čítaní uvedomíme, že vnímame príbeh jej vedomím. Indikátorom sú vety ako: „...*že si ho sekretárka ani nevšimla. Keď ho zbadala, stál už pred jej stolom a díval sa na ňu*“ (Murakami, s. 59). Prezradené sú nám dokonca jej myšlienky: „*Čo ho sem mohlo priviesť? pomyslela si zmätene*“ (Murakami, s. 60).

Keď prichádza do firmy kolega, rola fokalizátora sa presúva naňho. Dôkazom je napríklad veta: „*Hoci kolega netušil, o čo ide, prikývol*“ (Murakami, s. 63).

V tejto pasáži Murakami prerušuje rozprávanie tak, aby čitateľovi pripomenul rozdiel medzi časom rozprávaného deja a rozprávacieho momentu. Čitateľova myseľ teda operuje zároveň v dvoch časových líniách:

„*Čas plynul prekvapivo pomaly. Tých tridsať minút bolo chladných a ťaživých. Keď sa kolega vrátil z banky, atmosféra v kancelárii bola napätá. Prehnane povedané, všetko v miestnosti bolo ako prikľncované k podlahe.*

„*Samozrejme, to bolo len zdanie,*“ povedal môj kolega.

„*Samozrejme,*“ povedal som“ (Murakami, s. 61).

K zmene fokalizácie sa Murakami vracia aj neskôr diele, v kapitole s názvom „*Vznik, rozvoj a pád mesta Džunitaki*“ (Murakami, s. 215) podobne ako v predchádzajúcom prípade. Rozprávačom zostáva Boku, fokalizátorom príbehu je však autor knihy „História mestečka Džunitaki“, ktorý podáva nie len faktické informácie o histórii mesta, ale tiež svoje dojmy. Príbeh fokalizovaný postavou, ktorá nie je jeho súčasťou,

napovedá, že by sa mohlo jednať o externú fokalizáciu podľa Genettovej typológie. Avšak čo robiť s faktom, že fokalizátor sa v tomto prípade nestotožňuje s rozprávačom? Navyše sa v prerozprávaní histórie mesta objavuje veta: „*Vedel to len mladý Ainu*“ (Murakami, s. 219). Tá nám prezrádza informáciu, ktorá sa nedá pozorovať externe. Dalo by sa teda povedať, že dochádza k prelínaniu internej a externej fokalizácie?

V tejto pasáži knihy tiež čitateľ operuje v dvoch časových líniiach: prvou je postupný vývoj mesta Džunitaki s príbehom mladého Ainua, druhou je Bokuho cesta vlakom na oné miesto. Že rozprávačom príbehu je stále Boku, nám text napovedá hlavne jeho poznámkami o autorovi knihy, napríklad o tom, že „*autor sa rád domnieval*“ (Murakami, s. 218).

V diele sa vyskytuje ešte jedna výrazná zmena fokalizácie časti textu a to znovu podobným spôsobom pri popise života Doktora Ovečku. V tejto časti sa fokalizátorom stáva syn Doktora Ovečku, ktorý o minulosti svojho otca rozpráva hlavnému hrdinovi. Indikátorom je nám napríklad synov subjektívny posudok svojho otca: „*Doktor Ovečka bol čestný, dobrý a taký mladý muž, ktorý keď raz niečo povie, tak sa toho aj drží,*“ (Murakami, 2004, s. 196).

O tom, prečo sa práve v týchto častiach knihy autor rozhodol o zmenu naratívneho postupu, by sa dalo snáď len špekulovať. Sú to úseky textu, ktoré popisujú buď situáciu, ktorej sa Boku osobne nezúčastnil, alebo sprostredkujú príbeh, ktorý Boku počul od inej postavy. Isté je, že takýto postup na seba upúta pozornosť čitateľa a tak úseky so zmenenou fokalizáciou vystupujú v príbehu do popredia.

3.5. Svet červov

Potom, čo si Boku vypočuje príbeh o tajomnom mužovi, dozvedá sa, že poňho má prísť auto, ktoré ho má zaviesť na schôdzku. V obrovskom čiernom aute si Boku zdriemne a sníva sa mu zvláštny sen o dojnici, ktorá chce s ním vymeniť ventilátor za kliešte. Keď sa zobudí, uvažuje či má sen označiť za symbolický a rozvádza úvahu o symbolických snoch a symbolickej realite. Úvaha samotná je rovnako absurdná ako sen, ktorý sa mu sníval, hovorí v nej však o takzvanom svete červov. Nevysvetľuje, čo sa skrýva za týmto slovným spojením, vyjadruje sa však o ňom takto: „*vo svete červov nie je zvláštne, keď si krava chce zadovážiť kliešte. A aj si ich zadováži, so mnou to nesúvisí.*

Skutočnosť, že krava si vybrala mňa na zaobstaranie klieští, situáciu však ihneď mení“ (Murakami, 2004, s. 76). Sen s kravou nemá na ďalší dej žiadny vplyv, ale ponúka možnosť, ako uviesť svet červov. Miesto, kam Bokuho auto doviezlo, dom Učiteľa (pravičiara, pre ktorého pracoval tajomný muž), potom označuje za centrum sveta červov. Či už to má znamenať, že je to miesto absurdné, alebo je centrom chaosu, nie je až tak podstatné ako to, že nevysvetliteľný sen a nevysvetliteľná úvaha vytvárajú pocit čohosi nad ľudské pochopenie, čohosi záhadného, neprirodzeného. Tento pocit sa potom čitateľovi prenáša aj na Učiteľovo sídlo, pridáva sa k mystickosti, ktorú vytvoril popis tajomného muža. Murakami to vie a pridáva prirovnanie Učiteľovho domu k starovekému tvorovi. Čitateľ už v tomto momente napäto tuší, že sa schýľuje k niečomu zlovestnému a magickému. Preto sa zdá zvláštne, že sa práve tu Murakami rozhodol dej prerušiť a vložiť doňho spätný záblesk s listami, ktoré Boku dostal od Krysu a Bokuho návštevu mesta, v ktorom s Krysom prežili svoje priateľstvo. Tu sa zas objavuje odkaz na minulosť, na koniec šesťdesiatych rokov. Tento raz však nie je témou zaujatie stanoviska k rozdielom medzi minulosťou a prítomnosťou, ale pozorovanie postupnej zmeny, ktorá nastáva. Jedným z príkladov je ustupujúca línia pobrežia, kde je more nahradené panelovými stavbami. Upozorňovanie na to, že prichádza zmena, môže byť predzvesťou začiatku dobrodružstva, honu na ovcu, ale kým sa dej opäť vráti do svojej chronologickej prítomnosti, čitateľ úplne zabúda, že atmosféra bola nabitá mystickosťou.

3.6. Vstup ovce do deja

Do chaotického sveta červov sa dej vracia v siedmej časti knihy, pomenovanej Hon na ovcu II. Boku sa nachádza v sídle Učiteľa, muža, pre ktorého pracuje tajomný muž. Je tam, lebo preňho poslali veľké čierne auto, ktoré ho malo zaviesť na schôdzku s tajomným mužom, ktorý skôr v ten istý deň navštívil Bokuho firmu. Rovnako ako v predchádzajúcej scéne s tajomným mužom, Murakami používa taký jazyk, aby vytvoril tajomnú a napätú atmosféru. Tajomný muž je opäť zvláštny, ticho v miestnosti záhadné. A v tejto atmosfére vstupuje do deja postava, podľa ktorej je kniha pomenovaná. Čitateľ už ovcu očakáva, Murakami referoval nástup ovce v predtuche ženy s krásnymi ušami, pri popise fotografie oviec z Hokkaida, aj ovcou vygravírovanou na zapalovači.

Tajomný muž rozpráva hlavnému hrdinovi príbeh o mladom pravičiarovi, ktorého v roku 1932 uväznili za spoluúčasť na sprisahaní a počas toho, čo bol uväznený, sa mu v mozgu utvorila cysta, ktorá ho mala zabiť, no napriek tomu prežil ešte celé ďalšie desaťročia a stále žije. Z väzenia vyšiel s úplne zmenenou osobnosťou, v Číne obchodoval s ópium, a v Japonsku vybudoval tajnú organizáciu, ktorá má údajne riadiť vládu, masmédiá, byrokráciu, kultúru a všetko možné. Tohto muža prezývajú Učiteľ a tajomný muž tvrdí, že je to práve on, kto je de facto hlavou štátu. Avšak už dva týždne je v kóme a pravdepodobne už sa nikdy nepreberie. Jeho choroba ho dobehla. Ovca s hviezdou na chrbte, ktorú Boku videl na fotografii a vygravírovanú na zapalovači, je učiteľovým osobným symbolom. Údajne sa mu každý mesiac zjavuje v halucináciách, ktoré spôsobuje cysta. Tajomný muž sa však domnieva, že učiteľova posadnutosť ovcou nie je len obrazná, ale doslovná. Podľa jeho tvrdení, je ovca s hviezdou na chrbte stelesnením Učiteľovej vôle, inými slovami, ovca je nadprirodzená bytosť, ktorá posadla Učiteľa a práve ona je tajomstvom Učiteľovho obrovského úspechu. Boku dostáva za úlohu do dvoch mesiacov ovcu s hviezdou na chrbte nájsť, aby tajomný muž mohol plniť jej vôľu namiesto Učiteľa.

Tu stojí za povšimnutie Bokuho reakcia na celú situáciu. Napriek tomu, že Murakami si dáva záležať, aby vybudoval vážnu a napätú atmosféru, Boku ju opakovane zľahčuje a zosmiešňuje, napríklad tým, že počas toho, ako ho tajomný muž vypočúva, on premýšľa nad tým, prečo kukučky po večeroch nekukajú, alebo preruší vysvetľovanie tajomného muža, aby okomentoval chuť sušienok. Jeho postoj je odmietavý, hypotézu o nadprirodzenej ovci spochybňuje: „*toto celé je až neuveriteľne absurdný príbeh, ktorý má príchut' pravdy len preto, že vychádza z vašich úst*“ (Murakami, 2004, s. 135). Boku teda existenciu nadprirodzenej bytosti spochybňuje. To, na čo Murakami čitateľa pripravoval stupňujúcim sa napätím a záhadnou atmosférou, takpovediac je zmätené zo stola jednou vetou.

Po stretnutí s tajomným mužom sa Boku vracia do centra mesta, kde sedí v bare a premýšľa. Ukazujúc svoju silu, tajomný muž mu volá priamo do baru, aby mu oznámil, že sa zmenila situácia a na nájdanie ovce, už má len mesiac. Hlavný hrdina sa teda zaplietol do problémov so zlovestnou tajnou organizáciou, ktorá mu dáva ultimátum jedného mesiaca na splnenie náročnej úlohy pod hrozbou zničenia jeho života. Boku však odmieta úlohu splniť, nechce sa podvoliť a robiť niečo, pre čo sa sám

nerozhodol. Môžeme to opäť vidieť ako odkaz na vzoprenie sa autorite, spojené so študentskými protestami.

Keď sa Boku nakoniec predsa rozhodne ovcu s hviezdou na chrbte vypátrať, je to preto, že sám cíti, že by ju chcel nájsť a znovu sa spojiť s Krysom, so svojou minulosťou. Hon na ovcu sa preto stáva jeho osobnou záležitosťou.

V tejto pasáži sa nachádza kapitola s názvom „*Piknik v nedeľu poobede*“, v ktorej sa Boku pripravuje na odchod z Tokia a začiatok svojho pátrania po ovci. Názvom táto kapitola nápadne pripomína prvú kapitolu knihy, „*Piknik v stredu poobede*“. Len pre pripomenutie, prvá kapitola sa odohráva v deň, kedy sa Jukio Mišima zabarikádoval na veliteľstve japonských Síl sebaobrany spáchal samovraždu. Odkazuje k neúspechu študentských protestov a popisuje ich dezilúziu, v ktorej sa vrátili ku konformite a zaradili sa do majoritnej japonskej spoločnosti. „*Piknik v nedeľu poobede*“ sa vracia k tejto minulosti. Boku tvrdí: „*nedochádza mi, že teraz je teraz a že ja som ja. A že tu je tu. Je to vždy tak. Len potom sa to dá dokopy. Počas uplynulých desať rokov to bolo vždy tak*“ (Murakami, 2004, s. 154). Hovorí o posledných desiatich rokoch, čím odkazuje na rok 1969¹⁰. Počas tých desiatich rokov k ničomu nedospel, avšak teraz, keď sa rozhodol ísť hľadať ovcu, cíti, že je „*skutočne nažive*“ (Murakami, 2004, s. 155). Je teda zjavné, že hľadanie ovce nebude pre Bokuho len doslovným fyzickým pátraním, ale aj pátraním duchovným.

4. Vlastná analýza (druhá časť)

Bokuho odchodom z Tokia sa príbeh presúva na Hokkaido¹¹ a tu, ako som avizovala na začiatku svojej analýzy, je možné príbeh rozdeliť na prvú a druhú časť. Myslím si, že rozdiely týchto dvoch častí nespočívajú len v odlišnom dejisku príbehu, ale že by sa dalo povedať, že prvá časť je prípravou na hlavný dej, teda druhú časť. V prvej časti sme sa dozvedeli informácie, ktoré stoja na pozadí hlavného deja: historické udalosti, ktorých sa bude kniha dotýkať, aletický mód v ktorom naratív operuje, Bokuho vnútorná motivácia, to všetko sú okolnosti, ktoré dopĺňujú hlavnú tému – pátranie po

¹⁰ Rok potlačenia študentských protestov.

¹¹ Prečo si Murakami zvolil ako dejisko druhej časti Hokkaido, najsevernejší ostrov a zároveň prefektúra z japonských ostrovov, nie je vysvetlené. Dá sa však domnievať, že je to atmosférou, ktorú miesto má. Hokkaido nie je tak husto osídlené, ako ostatné ostrovy a spája sa skôr s tradičným vidieckym spôsobom života než s rušnými veľkomestami. Možno práve preto si ho Murakami zvolil za miesto duchovného pátrania po identite. Tiež sa dá povedať, že Hokkaido zapadá svojou prírodnosťou do konceptu *mukógawa*, ktorý si vysvetlíme neskôr (viz. s. 29).

ovci (a ako som sa vyjadrila na konci predchádzajúcej kapitoly, aj Bokuho duchovné pátranie). Preto rozdeľujem analýzu na čas pred pátraním a počas pátrania.

4.1. Hotel Delfín a problém pomenovania

V Sappore (hl. mesto Hokkaida) sa Boku s priateľkou s krásnymi ušami ubytujú v Hoteli Delfín. Hotel Delfín funguje už desať rokov (menovanie tohto časového úseku sa v diele opakuje veľmi často) a jeho majiteľ prezrádza sa pri jeho pomenovaní inšpiroval knihou Biela veľryba¹². Keď je mu položená otázka, prečo sa teda hotel nevolá „Hotel Veľryba“, tvrdí, že je to preto, že veľryby nemajú „dobrý imidž“ (Murakami, 2004, s. 191). Tu sa dostávame k problematike pomenovania, ktorá je dôležitá pre Murakamiho fikčný svet. V *Hone na ovcu* sa totiž nenájde postava, ktorá by bola nazývaná svojím menom. Počnúc bezmenným protagonistom, stretávame sa s postavami, ktoré sú pomenované buď prezývkami, alebo na základe svojej funkcie, či vzťahu s protagonistom. Bolo by jednoduché usúdiť, že bezmennosť postáv je odkaz na rozvinutú kapitalistickú spoločnosť, v ktorej človek stráca vlastnú identitu a stáva sa z neho len číslo v počítači, alebo je definovaný prácou, ktorú vykonáva. Avšak je možné pozrieť sa na problém pomenovania aj z inej strany. V kapitole „Sardinkino narodenie“ (Murakami, 2004, s.162-9) vedú počas jazdy autom Boku, šofér a priateľka s krásnymi ušami rozhovor o pomenovaní a vyslovia niekoľko teórií, ktoré vzápätí poprú. Zo spomenutých teórií sa však dlhšie venujú tej menách a masovej produkcii. Najskôr padne myšlienka, že mená dostávajú veci, ktoré sú prenesene spojené so živými vecami, napríklad lietadlá, ku ktorým majú ľudia citový vzťah (sú prirovnané ku koňom) a akoby tým dostali život a preto dostanú jedinečné meno. Opakom je masová výroba, pri ktorej postačia čísla (tu je zas uvedený príklad čísiel letov, alebo čísiel väzňov v koncentračných táboroch). Potom však Boku vyslovuje otázku, či to nie je predsa len funkcia, z čoho vychádza pomenovanie vecí. Tu je filozofovanie nad menami prerušené, ale aj keď Murakami nevyslovil konečnú myšlienku, spôsob, akým pomenúva svoje postavy, sa zdá byť s Bokuho poslednou otázkou spojený. Ako povedal majiteľ hotela Delfín, nevybral si pre hotel meno, ktoré naozaj chcel, pretože by nevyhovovalo jeho funkcii. Je možné, že Murakami schválne preskakuje mená, aby sa dostal priamo k samotnej podstate postáv. Priateľka s krásnymi ušami je dôležitá svojimi ušami, základná vlastnosť tajomného muža je jeho tajomnosť a Bokuho kolega

¹² V slovenskom preklade je použitý pôvodný anglický názov „Moby Dick“. Román od Hermana Melvillea z roku 1851.

je len Bokuho kolega. Možno práve používaním prezývok sa Murakami snaží vytiahnuť z postáv ich esenciu, ich identitu ktorá by bola za menom neviditeľná rovnako ako za číslom letu.

Špeciálny je sám Boku, ktorého meno niekoľko krát v príbehu zaznie, ale čitateľovi nie je odhalené. Sám Boku, zdá sa, so svojím menom nie je úplne stotožnený. Chvíľu mu trvá spojiť si meno so svojou osobou, keď je vyslovené, a dokonca v istom momente zabúda, že vôbec nejaké meno má.

4.2. Doktor Ovečka a vkladanie príbehu do príbehu

Hneď po prilete do Sappora sa Boku s priateľkou púšťajú do pátrania a používajú systematické logické postupy – snažia sa lokalizovať všetky salaše na Hokkaide, podľa fotografií nájsť vrch, pod ktorým sa hľadaný salaš nachádza, pokúšajú sa dokonca kontaktovať Kysu cez inzerát. Murakami tak vytvára atmosféru detektívneho príbehu (Boku cestou do Sappora číta „Dobrodružstvá Sherlocka Holmesa“, je možné, že Doyleove detektívky inšpirovali túto časť príbehu). Napriek tomu, že je Boku postavený do úlohy detektíva, je to jeho priateľka, kto posunie ich pátranie vďaka svojmu paranormálne rozvinutému šiestemu zmyslu. Vo vyššie spomínanom hoteli Delfín sa ubytujú na jej popud. Po týždni pátrania, kedy Boku už stráca nádej, zistia, že budova hotela bývala v minulosti používaná ako Centrum pre chov oviec a navyše, že bývalý riaditeľ centra ešte stále býva v hoteli. Do príbehu vstupuje Doktor Ovečka. Ten strávil pátraním po mýtickej, ktorú Boku hľadá, väčšinu svojho života a jeho rozprávanie potvrdzuje domnienku tajomného muža o moci ovce vstúpiť do človeka a ovládať ho. Fenomén vstúpenia ovce do človeka je podľa Doktora Ovečku možné nájsť v starých legendách z Číny a Mongolska, dokonca sa vraj v jednej píše, že ovca s hviezdou na chrbte vstúpila do Džingischána. Murakami touto zmienkou rozširuje časovú os príbehu, no okrem dvanásteho storočia sa zastavuje ešte v prvej polovici dvadsiateho storočia, v dobe, kedy Japonsko rástlo ako impérium a okupovalo Kóreu. Opäť teda poukazuje na negatívnu stránku japonskej modernizácie a ústami Doktora Ovečku tvrdí: *„podstatnou nerozumnosťou súčasného Japonska je, že sme sa z nášho styku s inými ázijskými národmi nenaučili nič. To isté platí aj o našom styku s ovcami. Chov oviec v Japonsku zlyhal, lebo sme ich chápali len ako zdroj vlny a mäsa. Chýba nám myslenie na úrovni každodenného života. Chceme dosiahnuť maximálne výsledky za čo najkratší čas. Je to tak so všetkým. Jednoducho, nestojíme nohami na zemi. Vojnu sme prehrali*

oprávnene,“ (Murakami, 2004, s. 205). Príbehom Doktora Ovečku Murakami nielenže rozširuje svoju kritiku japonskej spoločnosti, ale aj takpovediac vkladá ďalší dielik do skladačky príbehu. Ovca ovládala Džingischána, neskôr dlhý čas spala ukrytá v jaskyni, kde ju prebudil Doktor Ovečka. Doktor Ovečka previezol v sebe ovcu z kontinentu do Japonska a v roku, kedy ho opustila, vstúpila do Učiteľa. Do príbehu, ktorý sa odohráva v roku 1978, vkladá Murakami postupne ďalšie a ďalšie príbehy, ktoré sa nabaľujú na hlavnú dejovú linku a zároveň čitateľa sprevádzajú modernými japonskými dejinami.

S ďalším takýmto dielikom sa stretávame v knihe, ktorú Boku číta cestou na miesto z fotografie s ovcou, ktorého polohu prezradil Doktor Ovečka (zhodou náhod to bol práve on, kto hľadaný salaš postavil). V „Histórii mestečka Džunitaki“, ktoré je cieľom Bokuho cesty, sa nachádza príbeh prvých osadníkov mestečka, sprevádzaných mladým Ainuom¹³. V príbehu mladého Ainua môžeme nájsť odkaz na osídľovanie Hokkaida od začiatku odbodia Meidži a neskôr odkazy na rusko-japonskú vojnu (1904–5). Táto história je opäť spojená s ovcami. Ainu, ktorý sprevádza osadníkov, sa nakoniec usadí s nimi a ožení sa s dcérou jednej z osadníckych rodín. Krátko pred začiatkom rusko-japonskej vojny postaví štát za mestečkom salaš a Ainu sa stáva pastierom. To, že ovce sú chované strategicky, pochopí Ainu až vtedy, keď jeho najstarší syn umiera vo vojne, ironicky, oblečený vo vlnenom kabáte.

Murakami tieto čiastkové príbehy, ktoré postupne vkladá do hlavnej línie, prepája, a to nie len opakovane sa objavujúcou spojitosťou s ovcami, alebo kritikou japonskej spoločnosti, ale spája ich aj doslovne, keď si Boku nakreslí časovú os, kde pospája udalosti z japonskej histórie a udalosti z týchto čiastkových príbehov. „*Napríklad, v roku 1905 kapituloval prístav Port Arthur a syn mladého Ainua umrel v boji. A ak si to dobre pamätám, tak v tomto roku sa narodil aj Doktor Ovečka. História sa nám po troške skladá*“ (Murakami, 2004, s. 226).

4.3. Salaš a prechod do iného sveta

Zdá sa, že v momente Bokuho príchodu do Džunitaki už máme väčšinu skladačky. Chýba nájsť Krysu a mýtickú ovcu. Schýľuje sa k vyvrcholeniu deja.

¹³ Ainu je domorodý národ, sústredujúci sa hlavne na ostrove Hokkaido. V minulosti vzniklo medzi Ainuami a Japoncami viacero ozbrojených konfliktov. V roku 1869 bolo Hokkaido vyhlásené za japonskú prefektúru a Japonci začali územie intenzívne osídľovať. Ainuovia boli nútení k asimilácii.

Až doteraz sa dej odohrával v paranormálnom fikčnom svete. V posledných kapitolách knihy však Boku stretne ducha (možno viac ako jedného) a dozvie sa zas viac o mýtickej ovci. Podľa Doleželovej teórie (2014), fikčný svet, v ktorom sa nachádzajú prirodzené postavy (Boku) spolu s nadprirodzenými (duch Krysu, mýtická ovca) roztrúsené náhodne po celej rozlohe fikčného sveta (svet teda nie je jasne oddelený na prirodzený a nadprirodzený, ako by sme mohli pozorovať napríklad v mytologickom svete gréckych báji), by sme mohli nazvať svetom hybridným. Nadprirodzená mýtická ovca, podľa rozprávania, je schopná cestovať z miesta na miesto a môže sa objaviť kdekoľvek medzi prirodzenými obyvateľmi fikčného sveta. Rovnakú hybridnú konštrukciu rozloženia fikčného sveta používajú diela magického realizmu.

Ako Maggie Ann Bowers tvrdí v úvode svojej knihy *Magic(al) Realism*, koncept a história magického realizmu sú príliš zložité na to, aby sme boli schopní vytvoriť jeho definíciu. Preto väčšina kritikov pracuje so zoznamom vlastností, ktoré ak sa objavajú v texte, dá sa daný text považovať za magický realizmus (Bowers, 2004, s.5). Ako je zrejmé z jeho názvu, magický realizmus je žáner, ktorý vychádza z realizmu.¹⁴ Magický realizmus natáhuje hranice realizmu tak, že rovnako serióznym spôsobom, akým realizmus popisuje prirodzený svet, popisuje nadprirodzené udalosti. Postavy v dielach tohto žánru nepovažujú za nič neuveriteľné, ak narazia na lietajúci koberec (Sto rokov samoty od G.G. Márqueza), levitujúce taniere (Dom duchov od Isabel Allende), či vidia duchov.

Jedným z unikátnych znakov magického realizmu je, že sa spolieha na čitateľovo nasledovanie rozprávača v tom, že prijíma oba, magický aj realistický aspekt reality na rovnakej úrovni (Bowers, s. 4). Absentuje overovanie pravdivosti udalostí a posudzovanie autenticity sveta.¹⁵

¹⁴ Realizmus, pôvodne filozofický smer, neskôr literárny žáner, je založený na predpoklade, že my ľudia sme použitím svojich zmyslov schopní nadobudnúť verný obraz reality. Realistické dielo teda podáva uveriteľný popis fikčného sveta, ontologicky porovnateľný so svetom aktuálnym.

¹⁵ Popri magickom realizme sa často spomína výraz „fantastická literatúra“. V tomto žánri tiež môžeme nájsť fantastické predmety či nadprirodzené udalosti. Podľa Todorovovej definície fantastiky je však kľúčovou odlišnosťou čitateľovo váhanie medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením udalosti, ktoré v magickom realizme chýba (Bowers, 2004, s. 25).

Napriek tomu, že je v dnešnej dobe magický realizmus najčastejšie spájaný s autormi z Latinskej Ameriky (najsilnejšie Gabriel García Márquez), príklady tohto žánru sa dajú nájsť po celom svete.¹⁶

V *Hone na ovcu*, by sa dalo nájsť niekoľko scén, ktoré v čitateľovi môžu evokovať magický realizmus. Napríklad: napriek tomu, že Boku spočiatku spochybňuje existenciu mýtickej ovce ovládajúcej ľudí, postupne ju prijíma ako fakt a rozprávanie Doktora Ovečku o tom, ako doňho ovca vstúpila, už nepodrobuje žiadnemu pravdivostnému overovaniu. Taktiež nespochybňuje nadprirodzené schopnosti uší svojej priateľky. Najviac šokujúca je však scéna, v ktorej čitateľ zistí, že Boku sa v tme rozpráva s duchom mŕtveho Krysú. Prítomnosť ducha sa nesnaží vysvetliť ani spochybniť, nespôsobuje uňho zmätenie ani strach a nikde sa nevyjadruje o nezvyklosti situácie.

Napriek tomu, že sa vyššie popísané scény v diele vyskytujú, bolo by podľa mňa prehnané zaradiť dielo do žánru magického realizmu a zostala by som len pri tvrdení, že sa v diele objavujú niektoré znaky tohto žánru. Magický realizmus sa u Murakamiho rozvíja až neskôr. Jeho neskoršie dielo *Kafka na pobreží* (2002) je magickým realizmom priam nabité.

Preto, aby sme nadprirodzeno v *Hone na ovcu* priradili k istému literárnemu postupu, stačí, ak sa pozrieme na japonskú tradíciu naratívneho módu zvaného *mukógawa*, pri ktorého popise budem vychádzať z práce Brada Amburyho, zameranej na túto tému (1997). Tento štýl sa vyznačuje opozíciou mestského života a vidieka, cestou hlavného hrdinu z centra na perifériu, a jeho stret s nadprirodzenými javmi a bytosťami. Podobne ako je tomu pri magickom realizme, vo fikčnom svete *mukógawa*¹⁷ sú hranice medzi prirodzeným a nadprirodzeným svetom odstránené. Takýto naratívny postup má v Japonsku dlhú tradíciu v japonskom folklóre. Môžeme to sledovať napríklad na publikácii ľudových príbehov z regiónu Tóno, *Tóno monogatari* (1910), ktoré spísal japonský folklorista Kunio Janagita (1875–1962). V týchto príbehoch sú strety s duchmi zosnulých, vodníkmi *kappa*, či so šintoistickými bohmi *kami* na dennom poriadku.

¹⁶ Čo sa týka súčasnej japonskej literatúry, jeho znaky by sme mohli nájsť v dielach Murakamiho, či spisovateľky, vystupujúcej pod pseudonymom Banana Yošimoto (Mayer, 2011).

¹⁷ Výraz *mukógawa* sa dá z japončiny do slovenčiny preložiť ako „druhá strana“. Brad Ambury používa vo svojej práci výraz „iný svet“.

Ako už som spomínala vyššie (viz. s. 11), počas éry japonskej modernizácie sa vďaka rapidnej urbanizácii vytvorila opozícia medzi mestom a vidiekom. Japonci, ktorí sa do miest sťahovali za prácou, boli vytrhnutí zo svojho tradičného prostredia a stretávali sa s pocitom odcudzenia. Táto opozičná dynamika centra verzus periférie, mesta verzus vidieka, alebo ešte inak, moderného verzus premoderného, je jednou zo základných charakteristík príbehov *mukógawa*.

„Typický protagonista *mukógawa* (vzdelaný, mešťan, muž)...nasleduje kurz, ktorý je mu určený rodinou a spoločnosťou, až do chvíle, kedy si uvedomí, že musí hľadať úľavu, či útočisko preč od duchovne ochromujúcej modernej existencie“ (Ambury, 1997, s. 18). Vydá sa teda na cestu, ktorá ho zavedie až do iného sveta, *mukógawa*. Hrdina tak cestuje z mesta na vidiek a počas tejto cesty prechádza zároveň z moderného sveta do premoderného.

Zlom týchto dvoch svetov býva často označený prírodnými útvarmi, ako je napríklad hora či rieka. V prípade *Honu na ovcu* sa tiež stretávame s takýmto prírodným zlomom medzi dvomi svetmi. Z mestečka Džunitaki miestny pastier vezie Boku s priateľkou k salašu z fotografie autom. Keď však prídu k zákrute, ktorej v názve kapitoly pripadol prívlastok nešťastná, pastier odmieta cez zákrutu autom prejsť. Boku s priateľkou tak za sebou nechávajú auto ako výdobytok modernej doby a zvyšok cesty absolvujú peši (opúšťajú moderný svet).¹⁸

Kinja Curuta tvrdí že *mukógawa* je „možno dočasné moratórium, večer vo vlažnom onsene (termálny prameň), preč od neustáleho a nevyhnutného tlaku pre modernizáciu. Nežný nočný čas *amae*¹⁹, po jasnom pracovitom dni,... skryté, citové miesto pre snívanie... a predovšetkým pre zotavenie“ (Curuta, 1995, s. 8 in Ambury, 1997, s. 19). Salaš, na ktorom sa odohráva posledných dvanásť kapitol knihy, nepochybne takýmto miestom je. Pozrime sa na Bokuho popis domu, keď doňho prvýkrát vstúpil: „Izba bola veľká, priestranná, tichá a voňala ako stará stodola. Tú vôňu si pamätám ešte

¹⁸ Dalo by sa špekulovať o tom, či prechod do iného sveta nebol postupný. Náznaky môžeme nájsť napríklad na str.187, kedy Boku stráca prehľad o svetových stranách a mesto sa mu zdá stále menej realistické. Ak by tomu tak aj bolo, prechod cez zákrutu by bol stále krajným bodom, v ktorom sa *mukógawa* stretáva s prirodzeným svetom.

¹⁹ Výraz *amae* pochádza zo sociologickej teórie, ktorou sa v Japonsku aj vo svete preslávil Takeo Doi (Amae no kózó, 1971). Koncept *amae* býva voľne prekladaný ako závislosť. Doi tvrdil, že pochopenie tohto konceptu je kľúčové pre pochopenie japonskej spoločnosti, kde vraj naplnenie potreby závislosti je dôležité pre utvorenie psychickej rovnováhy jedinca. Konkrétnym príkladom, v ktorom nachádzame dvojčlenný vzťah závislý/pestún, je vzťah matky a dieťaťa. Dieťa profituje z matkinej starostlivosti, matka tak dosahuje pocit vlastnej hodnoty a prestíže. (Ambury, 1997)

z detstva... Na niekoľko sekúnd som pocítil nevoľnosť. Na tom tmavom mieste mi čas pripadal akosi hore nohami. Niekoľko scén sa v mojej hlave odohralo naraz a vzápätí sa spomienky rozsypali ako suchý piesok. Trvalo to len okamih. Keď som otvoril oči, všetko bolo v poriadku“ (Murakami, 2004, s. 256). Toto je moment, kedy dáva Murakami čitateľovi vedieť, že sa nejedná o obyčajné miesto prirodzeného sveta.

Po prehladaní domu dvojica zisťuje, že Krysa sa v dome nenachádza a rozhodnú sa naňho počkať. Boku zaspí a po prebudení zisťuje, že jeho priateľka zmizla. Z hľadiska vývoja príbehu je tento postup celkom logický, jej úloha sprievodcu sa totiž skončila. Jej schopnosti pomohli protagonistovi prísť do hľadaného cieľa. Po jej odchode zostáva v dome sám.

Ambury (1989) ako jeden zo znakov žánru uvádza stretnutie protagonistu s tzv. *mukógawa onna*, ženou z iného sveta. Tá sa pôvodne nachádzala výhradne na území iného sveta, bola krásna a oplývala nadprirodzenými schopnosťami. Murakami ale vytvára trochu komplikovanejšiu postavu. Oslobodzuje priateľku s krásnymi ušami z iného sveta a dovoľuje sa jej pohybovať a v reálnom svete. Jej krása je aktivovaná spolu s jej nadľudskými schopnosťami a tak je *mukógawa onna* skôr mód, do ktorého postava vedome vstupuje. Iné, tradičnejšie príklady *mukógawa onna* môžeme nájsť napríklad v dielach *Mních z hory Kója* (Izumi Kjóka, 1900) a *Piesočná žena* (Kóbó Abe, 1962).

V tomto momente vstupuje do príbehu nová postava – Baran. Baran je postava z *mukógawa* sveta, jeho zjav je napoly ľudský a napoly ovčí, vyjadruje sa neurčito a je zrejmé, že vie niečo o tom, kde sa Krysa nachádza. Neskôr si Boku všimne, že Baranova postava sa neodráža v zrkadle a tak je odhalené, že Baran je vlastne Krysov duch, ktorý na seba vzal inú podobu. Postava Barana strieda priateľku s krásnymi ušami v roli spoločníka a sprievodcu počas pobytu v inom svete.²⁰ Keďže sa však s Baranom nestretne žiadna iná postava, okrem Bokuho samotného, nie je možné jednoznačne povedať, či je skutočnou postavou iného sveta, alebo len výplod Bokuho fantázie. Vo voľnom pokračovaní príbehu z roku 1994 (*Tancuj, tancuj, tancuj*), sa postava Barana objavuje opäť a opäť v roli sprievodcu, obývajúceho miestnosť, ktorá by sa dala označiť za svet *mukógawa*, ale rovnako aj za súčasť Bokuho podvedomia.

²⁰ Okrem role sprievodcu má Baran v knihe aj funkciu odkazu na druhú svetovú vojnu. Prezradí totiž Bokuovi, že z mesta ušiel žiť do lesov preto, aby ho neodviedli bojovať. Je to teda ďalšia časť do skladačky modernej japonskej histórie, ktorou nás príbeh sprevádza svojimi odkazmi.

Toho, že Murakami pracuje vo svojich príbehoch s obrazom miestnosti, si je autor vedomý. V interview pre The Guardian povedal, že my ľudia „vo svojom vnútri máme miestnosti. Väčšinu z nich sme nikdy nenavštívili... Čas od času dokážeme objaviť vstup a nájdeme zvláštne veci... staré gramofóny, fotky, knihy... patria nám, ale je to prvýkrát, čo sme ich objavili“ (Murakami, 2001). Podobne Boku objavuje na salaši v horách staré platne, knihy a iné veci, ktoré mu pripomínajú minulosť. Hudba Nat King Colea preniesie miestnosť do päťdesiatych rokov a v komore Boku nájde staré časopisy, golfové palice, dokonca otázky na prijímacie skúšky na stredne školy a lietadlo na diaľkové ovládanie. Zdá sa, akoby v ňom mal dom vyvolať spomienky na čas, keď bol ešte dieťa. Podľa Amburyho (1997) je to odkaz na *amae*, Boku akoby sa vrátil do stavu závislosti, do bezpečného lona, kde čaká na znovuzrodenie.

Tu môžeme pozorovať, ako sa Boku počas svojho pobytu na vrchoch vyvíja. Najskôr sa dáva do upratovania, vyčistí jednak dom a zároveň prestáva fajčiť, čím čistí aj vlastné telo. Potom začne z dlhej chvíle behať. V jeho psychickom stave tiež dochádza ku zmene. Na začiatku príbehu bol Boku nezávislý individualista, ktorý dával prednosť samote pred intimitou a citovými väzbami. Zmenu môžeme pozorovať v jeho postoji k odchodu jeho exmanželky v porovnaní s postojom k odchodu priateľky s krásnymi ušami. V prvom prípade sa správal apaticky, uvedomoval si, že nemôže urobiť nič preto, aby situáciu zmenil a bol s tým pasívne zmierený. V druhom prípade pociťuje v spojení so svojou bezmocnosťou hnev. Rovnako môžeme pozorovať Bokuho emócie, keď sa rozpráva s Krysovým duchom a naráža na to, či by ho nemohol zachrániť, ak by prišiel na salaš skôr. Je to, akoby sa Boku znovu prebúdzal z apatie, do ktorej upadol pred desiatimi rokmi.

Bokuho stretnutie s Krysovým duchom je vyvrcholením príbehu. Krysa mu prezradí, že doňho mýtická ovca vstúpila a chcela, aby prebral Učiteľovo miesto a stal sa nástrojom, cez ktorý ovca uskutoční ovčiu myšlienku, ktorou je pravdepodobne ovládnutie sveta. Aby Krysa unikol tomuto osudu, spáchal samovraždu v momente, keď ovca v ňom zaspala. Tak sa zabezpečil, aby mýtická ovca umrela spolu s ním.

Na druhý deň po stretnutí s Krysom Boku opúšťa salaš a schádza dolu z vrchov. Podľa Krysových inštrukcií pospája káble za nástennými hodinami, čo spôsobí výbuch presne o dvanásť hodine, kedy na salaš príde tajomný muž, aby sa s Krysom stretol. Tajomný muž, ktorý celý čas vedel o existencii salaša a Bokuho len využil, aby Krysu vylákal

z úkrytu, umiera pri výbuchu a tým je zrejme odsúdená k zániku aj tajná organizácia, ktorú pomáhal riadiť.

Boku sa zostupom z vrchov a prechodom späť cez nešťastnú zákrutu vracia do prirodzeného sveta zmenený Krysovým skutkom. Krysa radšej skončil svoj život, než by sa mal stať súčasťou systému, ktorý v minulosti zničil idealizmus jeho a ostatných študentov a uvrhol ich do apatie a bezcieľnosti. Môžeme vidieť, ako sa celý príbeh prepája. V prvej kapitole Boku a jeho priateľka ignorovali Mišimov pokus o puč na televíznej obrazovke. Na konci však Boku vidí dôsledky víťazstva ovce, ktoré sú spojené jednak s japonským imperializmom do konca druhej svetovej vojny a tiež s otupenosťou, do ktorej boli zatlačení študenti na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Krysa, chápuc, že je to vina ovce, podstúpi tú najväčšiu obeť. Vďaka tomu sa môže Boku vrátiť do prirodzeného sveta s novým rešpektom pre život: „*Nech už je to akokoľvek, ale podarilo sa mi vrátiť do sveta živých bytostí. Aj keď je to svet priemernosti, naplnený nudou, je to predsa len môj svet*“ (Murakami, 2004, s. 317).

4.4. Vplyv detektívneho románu

Okrem štýlu *mukógawa*, môžeme v *Hone na ovcu* pozorovať tiež prvky detektívneho románu. Boku sa vydáva na pátranie po ovci, a postupným odhaľovaním stôp sa dostáva do miesta rozlúštenia záhady. Napriek použitému postupu detektívneho románu, ktorým sa čitateľ nechá oklamať, koniec pátrania nie je veľkým rozuzlením záhady a dolapením vinníka. Čo by sa dalo na jednej strane kritizovať ako neschopnosť autora dotiahnuť príbeh do konca, je možné na druhej strane vidieť ako postmoderné experimentovanie so žánrami.

4.4.1. Umelecká a triviálna literatúra

Ako už som na začiatku práce spomínala, Murakami nenadväzuje na japonskú tradíciu umeleckej literatúry *džunbungaku*. Sám autor tvrdí, že to nerobí zámerne: „*Nikdy mi nenapadlo vzdorovať vzorom existujúcej umeleckej literatúry, alebo ponúkať nejakú antitézu k nej... Nemyslím, že by som sa niekedy strachoval, či existujúce typy literárnych diel budú pokračovať. Len som chcel môcť písať, čo som chcel a tak ako som to chcel*“ (Kawamoto 1985; in Strecher, 1998, s. 2). Či už je to však zámer, alebo nie, Murakami vo svojej tvorbe využíva schematické postupy triviálnej literatúry, no zároveň sa jeho dielo dá čítať ako kritika spoločnosti, čo je bezpochyby jeden zo znakov, ktoré môžeme nájsť v literatúre umeleckej.

Umeleckou literatúrou chápeme takú tvorbu, ktorej cieľom je vyjadrenie estetických a filozofických hodnôt. Pri jej tvorbe autor kladie dôraz na používaný jazyk, umelecké prostriedky a na vnímanie čitateľa kladie vysoké nároky.²¹ V opozícii k umeleckej literatúre stojí literatúra triviálna, ktorá naopak nevyžaduje od vnímania čitateľa veľa. Autorovým zámerom je osloviť čo najväčšie masy tým, že používa jednoduchý jazyk, schematické spracovanie, stereotypné obraty a „odhaduje predstavu čitateľa o tom, v akom svete by chcel žiť a aký by chcel byť a tento svet mu prezentuje“ (Petrů, 1994, s. 8).²² Dalo by sa povedať, že triviálna literatúra slúži na pobavenie.

V japonskej literárnej teórii nájdeme ekvivalenty umeleckej a triviálnej literatúry pod názvami *džunbungaku* a *taišúbungaku*. Už som vyššie spomenula, že Murakami je japonskými kritikmi za svoj štýl kritizovaný. Sám autor sa (opäť raz pre vyššie citovaný časopis *Publisher's Weekly*) k veci vyjadril takto: „*Musíte vedieť, že písanie v Japonsku pre Japoncov má špecifický štýl, veľmi strohý. Ak ste japonským spisovateľom, musíte písať týmto spôsobom. Je to druh spoločnosti, malá spoločnosť, kritici a spisovatelia, nazývaná umeleckou literatúrou*“ (Murakami, 1991). Nesnažím sa tvrdiť, napriek názorom kritikov a autora samotného, že Murakamiho *Hon na ovcu* patrí do štýlu *džunbungaku*. Chcem však poukázať na to, že jeho dielo nepatrí ani na opačnú stranu, k štýlu *taišúbungaku*. Murakamiho štýl sa totiž vymyká modernistickej tradícii a zaraďuje sa do postmodernizmu, kde sa rozdiely medzi umeleckou a triviálnou literatúrou stierajú a štýly sa navzájom prelínajú. Murakami nie je len komerčným zabávačom, ale dokazuje, že dobre pochopil dobu, v ktorej tvorí.

Napriek tomu, že sa o Murakamiho štýle vyjadrovania dá povedať, že je jednoduchý, neznamená to, že na jeho tvorbe nie je čo oceniť. V jeho postmodernistickom experimentovaní s hranicami žánrov sa dá objaviť dobré pochopenie masovej formy triviálnej literatúry, s ktorou sa vo svojich dielach pohráva a svojich čitateľov schválne zanecháva s pocitom nespokojnosti, keď sa ich očakávania o priebehu deja nenaplnia.

²¹ Vnútri kategórie umeleckej literatúry môžeme nájsť opäť dva smery. Jeden sa drží literárnej tradície, druhý sa proti tradícii stavia a hľadá nové spôsoby spracovania (avantgarda a experimentálna literatúra). Prehodnocovanie tradičných literárnych postupov a experimentovanie zabezpečuje literárny vývoj (Petrů, 1994, s. 8).

²² V triviálnej literatúre nachádzame vysokú mieru komercializácie, autor práve snahou zaujať masy cieľi na čo najväčší zisk. Ku komercializácii literatúry sa mnohí autori stavajú negatívne. Písanie pre peniaze je považované za úpadok, ponížujúcu literárnu aktivitu, zatiaľ čo „skutočná umelecká tvorba má byť motivovaná vyššími, ušľachtilými (estetickými, religióznymi, mortalitnými) pohnútkami“ (Literatura a komerce, 1994, str. 5).

4.4.2. Schematický postup triviálnej literatúry

V literárnej teórii už od antiky existuje výraz mimézis. Je to akt zobrazenia, napodobenia reality.²³ Naopak potláčanie mimetických zložiek a ich nahradenie obmedzeným fantazijným svetom, pomáha vytvárať literárnu schému²⁴ – schematický postup rozprávania príbehu obsahuje archetypy postáv, kombinované s kultúrnymi špecifikáciami, ktoré sa týkajú predpokladaného obecnstva. Spacer uvádza ako príklad príbeh westernového kovboja a japonského samuraja. Obidve postavy sú archetypy a nesú znaky hrdinu bojujúceho so zlom, ako odvalu, česť, zmysel pre spravodlivosť a. i.. Líšia sa však svojím kultúrnym prostredím. Napríklad, kovboj by sa čudoval, samurajovmu rozhodnutiu spáchať rituálnu samovraždu (Spacer, 1998, s. 5). Čo však spája schematické príbehy, je predvídateľnosť konca. Očakávaný koniec sa líši v závislosti od žánru príbehu. Kovboj či samuraj zvíťazí nad zlom, detektív vyrieši záhadu, mladá žena nájde pravú lásku. Schematické príbehy sa teda vďaka svojej predpovedateľnosti stávajú stereotypnými dajú sa zaradiť do triviálnej literatúry. Nie je však pravidlom, aby každý príbeh, riadiaci sa stereotypnou schémou, musel byť zaradený do triviálnej literatúry.

4.4.3. Hardboiled detektívka

Dobrym príkladom je detektívny román. Ten využíva pri výstavbe príbehu záväzný postup, ktorý sa opakuje stále dokola a preto sa môže stať predpovedateľným a stereotypným. To ho radí do triviálnej literatúry (Literatura a komerce, s. 9).

Dajú sa však nájsť výnimky. Román môže napríklad byť schematickým detektívnym románom (používať stereotypný záväzný postup), avšak zároveň presne a výstižne približovať a kritizovať historickú udalosť (Petrů, 1994, s. 10). Takéto dielo kladie požiadavky na vnímanie čitateľa, núti ho čítať medzi riadkami, môže ho viesť ku prehodnoteniu historickej udalosti, k zamysleniu. Preto sa napriek výskytu predpovedateľnej schémy, nedá také dielo stopercentne zaradiť do triviálnej literatúry.²⁵

²³ Je to teda základný prostriedok, ktorý autori pri písaní príbehov používajú. Pomocou mimézis autor napodobňuje aktuálny svet a tým vytvára fikčný svet, ktorý je pre čitateľa uveriteľný. Pocity ako strach, nadšenie, úzkosť, sú všetko zložkami reálneho sveta a čitateľ je schopný sa s nimi stotožniť.

²⁴ Vychádzam z anglického výrazu „formula“, použitého v Spacerovom článku (1998), ktorý však nemá v slovenskom literárnom pojmosloví ekvivalent.

²⁵ Umberto Eco sa zamýšľal nad významom opakovania a v umení hovorí o „ére opakovania, ktoré nepochybne vládne celému svetu tvorivej činnosti, a v ktorom je ťažké rozlíšiť medzi využívaním schém masovými médiami a využívaním schém tzv. vysokým umením“. Tvrdí, že v tomto období sa diskutuje o novej teórii umenia, ktorú by označil „ako postmodernistickú estetiku, teóriu ktorá vo svojom novom

Ako už som spomenula, *Hon na ovcu* sa dá čítať ako detektívny román a Murakami sa netají tým, že Raymond Chandler, zástupca americkej hard-boiled detektívnej literatúry, je jeho vzorom.²⁶

Keď sa prizrieme Murakamiho *Honu na ovcu*, dokážeme nájsť veľa znakov, ktoré má toto dielo spoločné s americkými detektívkami. Hlavný hrdina, Boku, žije osamelým životom vo veľkomeste, navonok sa citovo neprejavuje, dokonca sa nám môže javiť ako čestný či spravodlivý (napr. keď odmietne prezradiť svojho priateľa Krysu a dostane sa do konfliktu so zlovestnou tajnou organizáciou. Požiadavku tajomného muža, aby našiel mýtický ovcu, sa však podvoľuje až vtedy, keď v pátraní objaví vlastný zmysel znovu objavenia samého seba a pomoc starému priateľovi Krysovi. Vďaka tomu sa púšťa do riešenia záhady, ktorá ho (a jeho spoločníčku) zavedie až na Hokkaido a potom postupne odhaľuje stopy, ktoré ho dovedú až na miesto činu. Do tohoto momentu sa Murakami drží schematického postupu detektívky. Čo sa však udeje potom, potvrdzuje, že Murakami pochopil túto schematickú štruktúru natoľko, že je schopný experimentovať so záväzným postupom detektívneho žánru. Čitateľ, očakávajúci veľkolepé rozuzlenie, zisťuje, že neexistuje žiadny vrah a obeť, žiadna vražedná zbraň, žiadne telo. Nedôjde k finálnej naháňačke a nikto nie je zatknutý. V schematickom postupe, od ktorého sa očakáva, že uspokojí publikum víťazstvom pravdy nad záhadou, nastáva obrat. Obeť sa sama vracia ako duch, aby vysvetlila svoju vraždu a Bokuho detektívne schopnosti nemajú na rozlúštení záhady takmer žiadny podiel (Strecher, 1998).

Pre mnohých čitateľov, očakávajúcich tradičné detektívne rozuzlenie, môže takýto koniec pôsobiť neuspokojivo, no experimentovanie so žánrom je jeden z typických znakov Murakamiho tvorby.

záujme o koncepty opakovania a využívanie schém zaujíma odlišné stanovisko“ (Eco, *Inovace a opakování*, 1990; in *Literatura a komerce*, 1994, str. 10).

²⁶ Hard-boiled detektívky začali byť v USA populárne po prvej svetovej vojne, kedy moderná doba vyžadovala premenu hrdinu kovboja na hrdinu mestského bojovníka proti zlu. Týmto sa stala postava detektíva, cynického drsného samotára so silným zmyslom pre česť a spravodlivosť (ako napr. Chandrellov hrdina Philip Marlowe). Typickou vedľajšou postavou hard-boiled detektívky je okúzľujúca femme-fatale, ktorej sa detektív nemôže vzdať a nie je výnimkou, aby jeho antagonistom nebol jediný zločinec, ale organizovaná kriminálna skupina. Čo odlišuje hard-boiled detektíva od toho klasického (akým je napríklad Doyleov Sherlock Holmes), sú jeho osobné záujmy, jeho morálne stanovisko, ktoré ho prinúti zapojiť sa do prípadu v opozícii k vedeckému záujmu klasického detektíva (Cawelti, 1976; in Strecher, 1998, s. 7).

Záver

Aj po podrobnej analýze *Honu na ovcu* je stále ťažké určiť, či je dielo skôr príbehom o hľadaní japonskej identity v dvadsiatom storočí, dekonštrukciou detektívneho románu, či kritický sprievodca modernými japonskými dejinami.

Odkazy k šesťdesiatym rokom, pôsobia na mnohých miestach ako kritika, porovnanie idealizmu šesťdesiatych rokov s dezilúziou a apatiou tých sedemdesiatych. Na iných miestach sa zas dajú označiť len za objektívne pozorovanie postupnej zmeny, progresu spoločnosti (symbolizovaný napr. výstavbou na pobreží, kam predtým siahala morská hladina).

Murakami nepoužíva pre postavy vlastné mená. Označuje ich opisnými pomenovaniami, prezývkami, alebo profesiou, ktorú vykonávajú. Na základe analýzy som dospela k názoru, že týmto spôsobom sa pokúša postaviť do popredia podstatu svojich postáv. Výnimkou je hlavná postava, ktorá nie je stotožnená ani so svojím menom, ani s profesiou, ktorú v priebehu knihy opúšťa, ani mu nie je ostatnými postavami príbehu priradená prezývka.

Dej diela sa často odohráva vo viacerých vrstvách a núti čitateľa udržiavať sústredenú pozornosť. Výzvou sú nielen zmeny fokalizátora, ale aj návrat deja k minulým udalostiam. Autor vkladá do hlavného deja stále nové príbehy, čím predlžuje dejovú líniu do minulosti až k počiatkom obdobia Meidži (1868–1912) a odkazuje postupne na mnohé dôležité udalosti moderných japonských dejín.

Murakami využíva v diele niektoré nástroje magického realizmu, ale po analýze usudžujem, že skôr než s magickým realizmom, by bolo presnejšie dielo spojiť s japonským naratívnym postupom *mukógawa*.

Experimentuje s žánrom diela, čím stiera hranice medzi umeleckou a triviálnou literatúrou. Takýto prístup je typický pre obdobie postmodernizmu.

Hon na ovcu sa v diele odohráva na dvoch úrovniach: fyzickej a duševnej. Tá duševná je Bokuho cestou k citovému prebudeniu, znovuobjaveniu svojej minulosti a zmiereniu s ňou. Murakami poukazuje na temné stránky modernizácie a poskytuje náhľad do života vtedajšej japonskej spoločnosti. Nevôľu byť súčasťou tejto spoločnosti jeho postavy riešia spoločenskou izoláciou, v Krysovom prípade až samovraždou. Boku však

vd'aka emočnému otrasu, ktoré v ňom Krysova samovražda vyvolala, naberá druhý dych a vracia sa do reality zmierený so svojou minulosťou.

Aj keď Murakami často tvrdí, že píše bez konkrétneho cieľa poprieť umelecký literárny štýl svojich predchodcov, nedá sa už poprieť, že jeho tvorba sa svojou formou a atmosférou ťažko prirovnáva k tvorbe povojnových autorov. Sám Murakami (v rozhovore pre The Christian Science Monitor) o povojnových autoroch tvrdí, že „*pre nich bola literatúra formou náboženstva. Pre moju (Murakamiho) generáciu... je to len príbeh*“ (Murakami, 1989). Kritika Murakamiho často spočíva v tom, že jeho diela sú napísané príliš jednoducho, tak, že si ich môže prečítať každý a že jeho tvorba je teda masová. Pri bližšej analýze diela Hon na ovcu zistujeme, že Murakamiho tvorba nie je síce tak umelecká použitým jazykom, ale so svojimi predchodcami má spoločnú záľubu v poukazovaní na nedostatky spoločnosti a že sa mu podarilo vyvinúť si svoj špecifický štýl, ktorý je zároveň zábavný aj intelektuálny.

Resumé

This thesis is concerned with the fictional world of *A Wild Sheep Chase* by H. Murakami. In the beginning, the social background of the age in which the book was written and to which it refers is being described. Thesis is further concerned with the manner, in which the author is using the language to build the intended atmosphere. After that, the alethic modality and the changes of focalization are being analysed. Thesis also includes examination of affiliation of the book to the genres of magical realism, detective novel and the genre of *mukogawa*. A part of the thesis is also devoted to the manner, in which Murakami is naming his characters. Lastly, the thesis attempts to position the book into the context of high and low culture in literature.

Zoznam literatúry

Primárne zdroje:

MURAKAMI, Haruki. *Hon na ovcu*. Prekl. L. Kružlíková. Bratislava: Slovart, 2004, 330 s. ISBN 978-80-556-0465-7.

Sekundárne zdroje:

BOWERS, Maggie Ann. *Magic(al) realism*. London: Routledge, 2004, 150 s. ISBN 0415268532.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum, 2014, 190 s. ISBN 978-80-246-2661-1.

FF UPOL. *Literatura a komerce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994, 73 s. ISBN 8070673648.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011, 221 s. ISBN 978-80-7272-390-4.

MIJOŠI, Masao a HAROOTUNIAN, Harry D., ed. *Postmodernism and Japan*. Vyd. 87, č. 3, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1989, 302 s. ISBN 08223-0896-7.

MURAKAMI, Haruki. *O čem mluvím, když mluvím o běhání*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2010 ISBN 978-80-207-1320-9.

MURAKAMI, Haruki. *Norské dřevo*. Vyd. 1. Praha: Euromedia Group k. s. Odeon, 2005. 356 s. Světová knihovna (Odeon); sv. 19. ISBN 8020711937.

PETRŮ, Eduard. Hodnotová hierarchie literatury. In: FF UPOL. *Literatura a komerce*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994, , s. 7-11.

TRAILL, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. 228 s. Možné světy; sv. 4. ISBN 978-80-200-1908-0.

Internetové zdroje:

AMBURY, Brad. *The multiple worlds of Murakami Haruki* [online]. British Columbia: University of British Columbia, 1997 [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/2429/5909>.

DEVEREAUX, Elizabeth. Japan's premier novelist is 'seeking new style'. *Publisher's Weekly* [online]. 1991 [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: <http://gbctrans.com/eotw/pubweekly.html>.

KAMBARA, Keiko. A '60s Refugee Speaks to '80s Youth. INTERVIEW: BEST-SELLING JAPANESE AUTHOR. Haruki Murikami's searching message is snapped up by the millions in Japan. *The Christian Science Monitor* [online]. 1989 [cit. 30.4.2017]. Dostupné z: <http://www.csmonitor.com/1989/0330/phan-f.html>.

MAYER, Ida. *Dreaming in Isolation: Magical Realism in Modern Japanese Literature* [online]. Pittsburgh, Pennsylvania: Carnegie Mellon University, 2011[cit. 2017-04-28]. Dostupné z: <http://repository.cmu.edu/hsshonors>.

OGUMA, Eiji. Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil. *The Asia-Pacific Journal* [online]. Posledná zmena 23.03.2015 [cit. 30.04.2017]. Dostupné z: <http://apjjf.org/2015/13/11/Oguma-Eiji/4300.html>.

RICHARD, Dreux. Why Haruki Murakami should not receive the Nobel Prize for Literature [online]. © *Japan Today* . 2012 [cit. 2017-04-29]. Dostupné z: <https://www.japantoday.com/category/opinions/view/why-haruki-murakami-should-not-receive-the-nobel-prize-for-literature>.

STRETCHER, Matthew C. Beyond 'Pure' Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki. In: *The Journal of Asian Studies* [online]. 1998, vol. 57, no. 2, s. 354–378 [cit. 2017-04-28]. DOI 10.2307/2658828. Dostupné z: www.jstor.org/stable/2658828.

STRETCHER, Matthew C. Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. In: *Journal of Japanese Studies* [online]. 1999, vol. 25, no. 2, s. 263–298 [vid. 2017-04-28]. DOI 10.2307/133313. Dostupné z: www.jstor.org/stable/133313.

THOMPSON, Matt. Nobel prize winner in waiting?. *The Guardian* [online]. 2001 [cit. 30.4.2017]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2001/may/26/fiction.harukimurakami>.

ZNF. Japanese Literature with Mishima. *Fraction of fiction* [online]. [2015 cit. 2017-04-29]. Dostupné z: <https://fractionoffiction.wordpress.com/2015/11/10/z nfs-recs-japanese-literature-with-mishima/>