

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Fikční světy Haruki Murakamiho

Fictional Worlds of Haruki Murakami

Magisterská diplomová práce

Autor: Bc. Klára Nováková

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Zámečník, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: **Fikční světy Haruki Murakamiho** (145 529 znaků) vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne

Podpis

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu diplomové práce Mgr. Lukáši Zámečnickovi, Ph.D. za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

Abstrakt

Cílem mé práce se stala definice a identifikace základních aspektů kulturních studií, jako je problematika intertextuality, identity, genderu apod., a to v souvislosti a ve vztahu k fikčním světům Haruki Murakamiho. Práce se postupně věnuje teoretickému vymezení klíčových koncepcí jako postmoderna, fikční světy, magický realismus a další, čímž vytvořím potřebné základy pro následnou „praktickou“ část diplomové práce. V té přistoupím k samotné analýze Murakamiho díla, jeho kulturních dopadů a přesahů a především identifikaci Murakamiho vlivu na problematiku genderu či identity a jejich zasazení do postmoderního paradigmatu.

Klíčová slova

Postmoderna, fikční světy, Haruki Murakami, magický realismus, intertextualita, narativ, fokalizace, identita, gender.

Abstract

The goal of this thesis is the definition and identification of the essential aspects of cultural studies as the issue of intertextuality, identity, gender, etc., in context and in relation to the fictional worlds of Haruki Murakami. Thesis gradually deals with theoretical definitions of key concepts, such as postmodernism, fictional worlds, magical realism and others, to create the necessary foundation for the subsequent "practical" part of this thesis. Second part of this thesis focuses on the actual analysis of Murakami works, its cultural impact, and especially the identification of Murakami influence on issues of gender and identity, and their insertion into the postmodern paradigm.

Key words

Postmodernist, fictional worlds, Haruki Murakami, magical realism, intertextuality, narrative, focalization, identity, gender.

Obsah

1. Úvod	7
2. Krátké seznámení s Haruki Murakami.....	10
3. Vybrané knihy Haruki Murakamiho.....	12
3.1. Norské dřevo	12
3.2. Kafka na pobřeží.....	13
3.3. Afterdark	13
3.4. 1Q84	14
3.5. Na jih od hranic, na západ od slunce.....	14
3.6. Konec světa & Hard-boiled Wonderland.....	15
4. Postmoderna	16
4.1. Mezi postmodernou a modernou	16
4.2. Vymezení postmoderny	17
4.3. Ontologická dominanta	20
5. Fikční světy	21
5.1. Co je to fikční svět?.....	22
5.1.1. „Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí.“	23
5.1.2. „Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá.“	23
5.1.3. „Fikční světy jsou přístupné skrz sémiotické kanály.“	23
5.1.4. „Fikční světy literatury jsou neúplné.“	24
5.1.5. „Makrostruktura fikčních světů literatury může být nestejnorodá.“	24
5.1.6. „Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností.“	24
5.2. Fikční svět vs. reálný svět	25
5.3. Extense a intense.....	26
5.4. Modelový čtenář	27
6. Magický realismus	31
6.1. Magický realismus vs. postmodernismus vs. surrealismus	31
6.2. Vymezení magického realismu.....	32
6.3. „Zázračné reálno“ vs. magický realismus	34
6.4. Magický realismus v dílech Haruki Murakamiho.....	34
7. Narativ	41
7.1. Vymezení narativu.....	41

7.2.	Fokalizace	42
7.3.	Vymezení fokalizace	43
7.3.1.	Vnější fokalizace	45
7.3.2.	Vnitřní fokalizace	45
7.3.3.	Nulová fokalizace.....	45
7.4.	Fokalizace v díle Haruki Murakamiho.....	46
8.	Intertextualita.....	51
8.1.	Intertextualita a fikční světy	53
8.2.	Intertextualita v díle Haruki Murakamiho.....	55
9.	Autor.....	60
9.1.	Metafikce.....	61
9.2.	Modelový autor	62
10.	Identita	67
10.1.	Vymezení identity a genderu.....	67
10.2.	Identita v dílech Haruki Murakamiho.....	69
10.3.	Duše.....	72
11.	Závěr	74
12.	Zdroje.....	77
12.1.	Primární zdroje	77
12.2.	České doslovy v Murakamiho knihách	77
12.3.	Sekundární zdroje.....	77
12.4.	Online zdroje	79
12.5.	Online časopisy.....	80
12.6.	Přednáška	80

1. Úvod

Přestože literární a kulturní badatelé zatím ještě nedošli ke konsensu ohledně časového vymezení postmoderny, hovoří se především o období začínajícím mezi padesátými a šedesátými lety až do současnosti. V této době vznikala díla, ve kterých se objevuje zajímavý fenomén označovaný jako teorie fikčních světů.

V této práci se proto zaměřím na postmoderní fikci v dílech současného japonského spisovatele Haruki Murakamiho, na odhalení postmoderních prvků, tj. prvků, které odmítají koncepci jednotné pravdy a kulturní nadřazenosti západní civilizace vedoucí k nadřazenosti racionality v procesu poznání. Murakamiho texty poslouží jako zdroje postmoderních myšlenek, které povedou k odhalení změn vnímání či chápání skutečnosti, jež přinesla postmoderna a jimiž se též zabývají kulturní studia.

Haruki Murakami byl sice jako autor studovaný, a to velice široce (jeho popularita jak v rodném Japonsku, tak celosvětově je úctyhodná, a autor se stal předmětem zájmu mnoha odborných prací), přesto byl vždy studován pro svá literární díla optikou literárních studií. Zcela ignorován Murakami zůstává jako autor důležitých postmoderních teorií z pohledu kulturních studií.

Mým cílem v této práci bude zdokumentování, jak se konkrétní znaky postmoderní poetiky projevují v literárních dílech Haruki Murakamiho a jakým způsobem působí na sémantiku Murakamiho fikčních světů. Analýza Murakamiho děl bude směřovat ke znakům postmoderní kultury, kde je specifická Murakamiho poetika jedním z prostředků, která činí jeho fikční světy vhodnými modelovými prostředky pro znázornění světa současné postmoderní masové kultury.

Nejprve se pokusím vysvětlit problematiku postmoderny i teorii fikčních světů. Co je to vlastně fikční svět? **Lubomír Doležel** v knize **Heterocosmica: Fikce a možné světy** vysvětluje jako „zvláštní druh možných světů, jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních světů.“¹ Fikční světy představují neomezenou a různorodou množinu. Neplatí, respektive nemusí, v nich platit fyzikální zákony fungující na Zemi, a nejsou ani determinovány lidskými společenskými pravidly.

V jedné kapitole také vymezím základní teorii magického realismu, který považují za součást postmoderny (vztah těchto pojmů bude taktéž součástí této kapitoly) a který se stal

¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 30

jedním ze zdrojů postmoderních myšlenek a především novým způsobem vnímání obrazu, textu, ale i chápání skutečnosti.

Ve studiu Murakamiho textů se také zaměřím na otázku intertextuality. Prozkoumám návaznost Murakamiho textů s texty jinými, bez ohledu na to, zda se jedná o návaznost náhodnou či záměrnou. Murakami je znám tím, že ve svých dílech často odkazuje k dílům západního světa a propojuje je se svými fikčními světy. Tato strategie má za důsledek vytvoření světa, který působí velice realisticky.

V dílech, které se stanou stěžejní pro praktickou část, se zaměřím i na další z důležitých konceptů kulturálních studií, tj. na identitu a gender. Murakamiho postavy vyčnívají odcizeností od společnosti, těžko definovatelnou identitou a pocitem lhostejnosti a nezúčastněnosti.

Důležitou kapitolou v magisterské diplomové práci bude rovněž kapitola věnovaná narativu a především fokalizaci. U každého příběhu, Murakamiho příběhy nevyjímaje, hraje důležitý úkol role vypravěče a jeho způsob prezentování informací. Murakami je v tomto směru zručným autorem, jehož díla jsou protkána nejrůznějšími způsoby fokalizace.

Intertextualita a další z uvedených postmoderních konceptů mi poskytnou ukotvení pro následnou analýzu Murakamiho děl jak po narativní stránce a stránce jeho fikčních světů, tak pro prezentaci a interpretaci Murakamiho teorií a jejich zasazení do kontextu evropských (euroamerických) kulturálních studií.

V konečném důsledku by práce měla podat ucelený výklad o fikčních světech, které se objevují v románech Haruki Murakamiho. Cílem práce je tedy ukázat dílo Murakamiho jako zdroj mnoha důležitých konceptů, které velice úzce souvisí s kulturálním oborem. Tato reprezentace Murakamiho tvorby totiž v českém prostředí zcela chybí a i v evropském je značně podreprezentována.

Jelikož Haruki Murakami započal spisovatelskou dráhu ve svých 30 letech a první román **Slyšíš vítr zpívat** napsal v témže roce (1979), veškerá jeho tvorba spadá do oblasti postmoderny. Přesto ne všechna díla budou pro mou práci vhodná, neboť například kniha **O čem mluvím, když mluvím o běhání** vypráví o běžecké kariéře autora, jeho zážitcích, vzpomínkách a plánech. Z toho důvodu se tedy zaměřím pouze na romány, jako je **Kafka na pobřeží**, **Afterdark**, **Konec světa & Hard-boiled Wonderland**, **1Q84** apod.

Dále částečně využiji i komparativní analýzu při srovnání jednotlivých děl/kapitol Murakamiho textů pro získání základních logických a kauzálních souvislostí. Kromě toho bude práce založena na interpretačním výzkumu literárních děl opřeném o teoretický rámec

vytvořený autory kulturních studií zabývajících se problematikou identity a genderu, intertextuality apod.

Cílem a přínosem mé diplomové práce je ukázat literární fikční světy jako plnohodnotné zdroje významných teorií a vědění, které jsou většinou současných teoretiků opomíjeny. Murakami přitom svými díly přispívá k rozšíření diskuse nad mnoha důležitými problémy současné společnosti, mezi něž obecně řadíme (de)konstrukci identity, budování fikčních světů, problém reprezentace a komercializace.

2. Krátké seznámení s Haruki Murakami

„Datum a čas, kdy se tak stalo, můžu určit úplně přesně. Bylo to v roce 1978, prvního dubna, v půl druhé odpoledne. Ten den jsme v hledišti za vnějším polem stadionu Džingú popíjel osaměle pivo a díval se na baseballový zápas...Hilton bez meškání oběhl první metu a bez spěchu a stresu pak dorazil na druhou. A to byl přesně ten okamžik, kdy jsem si řekl: „Jo, to je ono, zkusím něco napsat.““²

V současné době je Haruki Murakami považován za jednoho z nejúspěšnějších, světově nejznámějších a nejprodávanějších japonských spisovatelů. Narodil se 12. ledna 1949 v japonském Kjóto učitelům japonské literatury.

Po absolvování tokijské univerzity Waseda, obor divadelní umění, si k překvapení všech otevřel na předměstí Tokia jazzový klub. *„Podnik to nebyl moc velký, ale zas tak malý taky ne. Tak právě na jedno křídlo a kvintet hudebníků namačkaných okolo. Přes den jsme vařili kávu, večer fungovali jako bar.“*³

Úplně první spisovatelský počín, román **Slyš vítr zpívat**, vyšel v roce 1979 a získal za něj japonskou literární cenu Gunzo⁴. Další literární cena, tentokrát Nomova cena⁵ pro talentované autory, přišla s jeho třetím dílem **Hon na ovci**. Následovaly další, dnes již velmi známé romány přeložené do mnoha jazyků, **Norské dřevo**; **Na jih od hranic, na západ od slunce**; **Kafka na pobřeží**; **Konec světa & Hard-boiled Wonderland**; **1Q84**; **Afterdark** a mnoho dalších.

V roce 2006 obdržel Haruki Murakami české literární ocenění, cenu Franze Kafky, který patří k Murakamiho nejoblíbenějším autorům (knihu Kafku na pobřeží napsal jako poctu Franzovi Kafkovi⁶).

Některé názvy jeho románů odkazují na populární písně nebo klasickou hudbu západní kultury (Norské dřevo – Norwegian Wood od Beatles, Tancuj, tancuj, tancuj – Dance, Dance, Dance, od The Beach Boys).

Haruki Murakami je taktéž znám jako náruživý běžec, který každý den běhá kolem 10 kilometrů a minimálně jednou za rok se přihlásí na maraton. V roce 1996 dokončil dokonce svůj první ultramaraton dlouhý 100 kilometrů. O své lásce ke psaní a běhání napsal také knihu s autobiografickými prvky **O čem mluvím, když mluvím o běhání**, u titulu knihy se inspiroval spisovatelem Raymondem Carverem a jeho sbírkou povídek.

² MURAKAMI, Haruki. *O čem mluvím, když mluvím o běhání*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2010 ISBN 978-80-207-1320-9, s. 29 -30

³ Tamtéž, s. 27- 28.

⁴ Literární cena udělována v Japonsku pro začínající autory.

⁵ Nomova cena za literární umění.

⁶ [online rozhovor] Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/20157/murakami-haruki>

Kromě psaní se živí i překladatelstvím. Do japonštiny přeložil již několik děl Johna Irvinga, Trumana Capoteho nebo F. S. Fitzgeralda.

Jeho díla byla přeložena do šestatřiceti jazyků.

3. Vybrané knihy Haruki Murakamiho

Jelikož Haruki Murakami započal spisovatelskou dráhu ve svých 30 letech a první román **Slyšíš vítr zpívat** napsal v témže roce (1979), veškerá jeho tvorba spadá do oblasti postmoderny. Přesto ne všechna díla budou pro mou práci vhodná, například kniha **O čem mluvím, když mluvím o běhání** vypráví o běžecké kariéře autora, jeho zážitcích, vzpomínkách a plánech. Proto se tedy zaměřím pouze na určité romány. Určujícím faktorem pro výběr knih však není pouze již zmíněná tematická stránka děl, ale rovněž jsem musela přihlídnout i k dostupnosti českého překladu.

3.1. Norské dřevo

Jedna z neznámějších knih Haruki Murakamiho nese název podle písně anglické kapely Beatles **Norské dřevo**. Kniha vyšla v roce 1987 a na rozdíl od jiných Murakamiho děl se **Norské dřevo** zabývá milostným příběhem hlavního hrdiny.

Hlavní postavou, kolem které se příběh točí především, je Tóru Watanabe, jenž retrospektivně vypráví o svém životě v období studia na vysoké škole. Před prahem dospělosti ztratí jediného opravdového přítele Kizukiho. Tóru je navíc poslední osoba, se kterou Kizuki mluví, než doma v garáži spáchá sebevraždu. Tóru tak zůstane bez přátel, dokud se nesblíží s Kizukiho přítelkyní Naoko.

Naoko se však neustále trápí kvůli Kizukimu i vlastní sestře, která se v dětství též zabila. Když se Naoko a Tóru v den jejich narozenin intimně sblíží, Naoko se psychicky zhroutí a odjíždí do vzdálené léčebny.

Tóru si čím dál tím více uvědomuje, že smrt je součástí života a číhá na každém kroku. Potkává lidi, každého s vlastním příběhem, který je dřív nebo později ovlivněn něčí smrtí. Midori, dívka ze školy, ztratila matku a nakonec na úkor stejné nemoci ztratí o pár let později otce. Nasagawa, Tóruv přítel z koleje, jej seznámí se svou hodnou přítelkyní Hacumi, i ta však nakonec spáchá sebevraždu. A pak je tady samotná Naoko, která se snaží vyléčit. Ale ačkoliv se ze začátku zdá, že se její stav zlepšuje, nakonec přijde pád do hlubin.

3.2. Kafka na pobřeží

Kafka na pobřeží se od jiných Murakamiho knížek značně liší. Murakami se zde věnuje dvěma narativním liniím, každá vyprávějící o jiném hrdinovi, jejichž životy se, ačkoliv se nikdy nepotkají, vzájemně prolínají. Oba hrdinové jsou v přímém kontrastu s hrdiny z jiných Murakamiho děl, kteří se vyznačují většinou středním věkem, zatímco zde se setkáváme s mladým, prokletým Kafkou, a starým, bláznivým Nakatou.

Patnáctiletý Kafka Tamura v den svých narozenin uteče z domova. Odjíždí z Tokia, utíká před otcem a kletbou, již na něj otec uvalil. Snaží se, jak sám říká, stát se „nejdrsnějším patnáctiletým klukem na světě.“ Kafka, jehož pravé jméno se v příběhu nikdy nedozvíme, rád cvičí a ještě raději čte knížky, proto nakonec začne pracovat v knihovně. Seznámí se s panem Óšimou, který na něj bude dohlížet a pomáhat mu, a se slečnou Saeki. Slečna Saeki změní mladému Kafkovi život, až díky ní se Kafka pokusí naučit, jak žít.

Druhý protagonista knihy je šedesátiletý Nakata, jenž je celý život poznamenaný podivnou nehodou z dětství, kvůli níž ztratil schopnost číst a psát. Jak sám několikrát podotýká, stal se hloupým. Ale zároveň se naučil mluvit s kočkami, proto se živil hledáním ztracených koček. Při jednom hledání však narazí na divného muže, který jej přinutí, aby ho Nakata zabil.

Nakata následně odjíždí z Tokia na misi, kterou musí za každou cenu splnit a která ovlivní Kafku a celý jeho další život.

3.3. Afterdark

Knihy popisující příběh lidí během jedné noci vyšla v roce 2004 pod názvem Afterdark.

Ústředním motivem, který postupně ovlivní každou postavu v knize, je hodinový hotel Alphaville. Nejprve nás autor seznámí s Mari, dívkou v kavárně, která si čte a nechce jít domů kvůli své krásné sestře Eri. Eri si před dvěma měsíci šla lehnout a od té doby se neprobudila, ačkoliv doktoři tvrdí, že je fyzicky zcela zdravá. Vedoucí hotelu Kaorou, která bývala ženskou zápasnicí a jejími dvěma pomocnicemi, Pšenicí a Cvrčkem a mladým Takahašim, který v onu noc potká právě Mari, se kterou byl jednou na ne příliš povedeném rande. A nakonec i s úředníkem Širakawou, který pracuje v noci a frustraci z práce i z domu si vybíje na prostitutce.

Každá z oněch postav si žije svůj život, má vlastní jedinečnou minulost, ale tuhle noc se osudy všech prolnou, ačkoliv to na první pohled nemusí být evidentní. Ne všichni se však dočkají konce, který by si přáli.

3.4. 1Q84

Mezi zatím nejrozsáhlejší Murakamiho dílo patří trilogie 1Q84. Dílo předkládající změnu původního světa na svět nový. Tuto změnu však nikdo nezaregistroval, proběhla zcela bez povšimnutí.

Jako tomu bylo v Kafkovi na pobřeží, i zde se příběh rovnoměrně dělí mezi dvě hlavní postavy, které jsou tvořeny dávnými spolužáky, již na sebe nedokázali zapomenout. První je Aomame, žena. Živí jako fyzioterapeutka a trenérka a která občas pro svou zaměstnavatelku zabíjí muže, kteří si to zaslouží. V mládí vyrůstala Aomame v náboženské sektě a tato zkušenost ji poznamenala, ve škole se jí stranili a posmívali, dokud se jí jednou nezastal Tengo.

Tengo, druhá hlavní postava, v dospělosti učí matematiku a pokouší se stát spisovatelem. Když se mu nabídne možnost přepracovat dílo, které by se mohlo stát populární, nakonec souhlasí s podvodným plánem. Když se seznámí s mladičkou Fukaeri, autorkou knihy *Kukly ve vzduchu*, již má přepracovat, svět se začne rychle měnit.

Aomame i Tengo si začínají uvědomovat, že svět už není jako dřív. A vše nasvědčuje tomu, že za to mohou tzv. Little People, nelidské bytosti pocházející odnikud, které na svět propustila náboženská sekta *Předvoj*, do níž patřila také Fukaeri. A právě ona a její otec dopomohli Little People na náš svět.

3.5. Na jih od hranic, na západ od slunce

Na jih od hranic, na západ od slunce je po Norském dřevu druhou knihou přeloženou do češtiny. Obě tyto knihy jsou si na první pohled podobné. I zde je hlavním hrdinou muž, popisující život poznamenaný láskou k záhadné a překrásné Šimamoto.

Hadžime se již odmalička cítí v nevýhodě, jelikož je jako jediný ze školy jedináček. Když potká novou spolužačku Šimamoto, která rovněž nemá žádné sourozence, ihned se spřátelí. Oba si velmi dobře rozumí a nejspíš by z toho byla nakonec láska, naneštěstí se Hadžime s přestupem na střední školu přestěhuje a jejich kamarádství nakonec postupně vyprchává. Přesto oba na sebe po dalších dvacet let myslí.

Ve středních letech má Hadžime relativně dobrý život. Ačkoliv udělal během života pár chyb a cítí, že několik let zbytečně promrhal, nakonec má pocit, že je v životě šťastný. Má ženu, dvě děti a dva úspěšné jazzové bary. Peněz má taktéž dost, na nic si nestěžuje. Když však do jeho baru jednoho večera vejde Šimamoto, vše se změní. Hadžime se s ní začne scházet a brzy si uvědomí, že ji stále ještě miluje. Avšak Šimamoto o sobě nikdy nechce mluvit, střeží si minulost a občas jen tak na několik měsíců beze slova zmizí. Bez ní si připadá Hadžime odcizený a osamocený a toho si nakonec všimne i Hadžimeho manželka.

3.6. Konec světa & Hard-boiled Wonderland

Tato Tanizakiho cenou ověčená kniha vypovídá příběh nepojmenovaného hrdiny, který představuje v současné době typický vzorec pracovníka ve velké firmě. Hrdina ze začátku ničím nevybočuje z řady, pracuje jako počítačový technik a pro společnost zvanou *Systém* si připadá neviditelný. To mu však nijak nevádí, protože vydělává dost peněz. Představuje si, jak jednoho dne bude mít našetřeno tolik, aby se mohl uchýlit do ústraní, začne hrát na cello a učit se řecky.

Avšak kvůli nepovedeným plánům se místo klidu, po kterém tolik toužil, octne uprostřed války mezi *Systémem* a *Továrnou*, další znepřátelenou společností. Dostává se tak na samé dno, z něž nezná cestu ven. Jak sám popisuje, svět, který znal, se mu změnil na Wonderland.

V knize se objevuje ještě druhá narativní linka, která se ze začátku jeví jako zcela nesouvisející. Opět nepojmenovaný hrdina nachází vchod do Města, je mu odebrán stín a poškozen zrak, aby mohl vykonávat práci čtenáře snů. V průběhu děje se nakonec ukáže, že se jedná o podvědomí hlavního hrdiny, které mu slouží jako únik před nástrahami reálného světa.

4. Postmoderna

„Postmodernist? Nothing about this term is unproblematic, nothing about it is entirely satisfactory.“⁷

Jelikož se tato magisterská diplomová práce zabývá, jak již bylo v úvodu nastíněno a jak i samotný název napovídá, postmoderní fikcí, je si nutno nejprve vytvořit teoretický rámec a vysvětlit si některé důležité pojmy, které s danou prací korespondují a bez nichž by nemusela být práce náležitě pochopena. Pojmem, který tvoří základy celé této práce a bez něhož bych se zde neobešla, je bezesporu pojem postmoderna.

Nejprve se na slovo postmoderna podívám optikou etymologickou. Termín „postmoderna“ se skládá z předpony „post“ a základny „moderna“. Obě tato slova vycházejí z latinských názvů, „post“ označuje „něco za“ či ukončení předcházejícího jevu. U slova „moderna“ by se mohlo na první pohled zdát, že se jedná o slovo „moderní“, které je skloňováno jako „něco nového, co probíhá právě teď“. Ovšem v tomto případě by spojení obou slov a vytvoření termínů označujícího něco, co přichází po současnosti, bylo nesprávné. „Moderna“ je zde brána jako historické období ukotvené a zároveň i ukončené v čase. „*Moderní doba již zanikla,*“ napsal **Václav Navrátil** v knize **O smutku lásce a jiných věcech**. „*Trvala asi sto let. To znamená, že slovo ‚moderní‘ není slovo, které by označovalo směry nebo způsoby nebo tvary vždy poslední. Slovo toto nabylo významu historického...Moderní doba již skončila, a to bouřlivým stock market crash na burze v New Yorku 29. října 1929.*“⁸

Postmodernu tedy můžeme přirozeně chápat jako označení období, které následovalo doslova po moderně.

4.1. Mezi postmodernou a modernou

Přistoupíme-li ovšem na argumentaci, že postmoderna následuje po moderně, musíme nutně ke správnému pochopení pojmu postmoderna nejprve správně definovat modernu.

⁷ V překladu: nic kolem tohoto termínu není neproblematické, nic kolem něho není opravdu uspokojivé v celé míře. “From Modernist to Postmodernist Fiction” by Brian McHale from Postmodernist Fiction. London: Methuen, 1987. Online dostupné na: <http://www.massey.ac.nz/massey/fms/Colleges/College%20of%20Humanities%20and%20Social%20Sciences/EMS/Readings/139.105/Primary/From%20Modernist%20to%20Postmodernist%20Fiction%20-%20Brian%20McHale.pdf>

⁸ NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. PRAHA 2003, s. 465

Moderna označuje období, které se datuje do období mezi první a druhou světovou válkou. Podle Javorčkové se moderna „vyznačuje především experimentováním s novými ‚moderními‘ literárními technikami (například se známým ‚proudem vědomí‘, či vytvářením imaginací) a náměty, týkajícími se lidské psychiky, sexuality a podvědomí.“⁹

Tak, jak tomu bývá ve vědě obvykle, i zde došlo k rekonstrukci stávajícího paradigmatu na paradigma nové, postavené na jiných principech s jinými zákonitostmi. Staré paradigma, v tomto případě moderna, se přetransformovalo na paradigma postmoderny a tím změnilo pohled vědců na vnímání, chápání a tvoření světa. Úmyslně využívám pojmu transformace, protože by bylo mylné domnívat se, že moderna jen tak mizí a je nahrazena jiným, odlišným paradigmatem. „Postmoderna transformuje modernu, ale neukončuje ji a nezvrací se do nějaké antimoderny.“¹⁰

Přestože literární a kulturní badatelé ještě nedošli ke konsensu ohledně časového vymezení postmoderny, mluví se především o období mezi padesátými a šedesátými lety¹¹ až do současnosti. Dalo by se tedy říci, a většina literárních kritiků to i připouští, že postmoderna stále ještě trvá a žijeme tedy v postmoderní době.

Ovšem s tvrzením, že by současné umění bylo synonymem pro postmodernu, nesouhlasí **Linda Hutcheon**. „As a cultural activity that can be discerned in most art forms and many currents of thought today, what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political.“¹²

4.2. Vymezení postmoderny

Postmodernismus zasáhl široké spektrum oborů a vnesl do nich nový rozměr. Tento myšlenkový směr, který značně ovlivnil lidské chápání v druhé polovině 20. století a vznikl jako reakce na modernu, můžeme najít ve filozofii, literatuře, umění, hudbě, architektuře nebo i kinematografii a dalších odvětvích. Mezi první, kdo pojem „postmoderna“ použil, patřil francouzský představitel postmodernismu **Jean-François Lyotard**, který je známý právě jako

⁹ V originále vyznačující se předovšetkým experimentováním s novými, „moderními“ literárními technikami (napr. so známým „prúdom vedomia“, či vytváraním imaginácií) a námětmi, týkajúcimi sa ľudskej psychiky, sexuality a podvedomia. JAVORČÍKOVÁ, Jana, *Postmoderný text ako médium významu*. 2009, dostupný online: <http://www.ff.umb.sk/ru/jjavorcikova/publikacna-cinnost.html>

¹⁰ WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. 1.vyd. Praha: Zvon, 1994, 198 s. ISBN 80-711-3104-0, s. 14

¹¹ První náznaky postmoderny se začaly objevovat na americkém kontinentu v souvislosti s kritikou modernistické architektury. LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1993, 206 s. ISBN 80-700-7047-1, s. 5

¹² HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. 1st pub. New York: Routledge, 1988, xiii, 268 s. ISBN 04-150-0706-2, s. 4

postmoderní filozof. Postmoderna se objevuje v jeho publikaci **La condition postmoderne** z roku 1979.¹³

Pojem postmodernismus dle něj nevychází z kultury evropské, jak by si někdo mohl myslet, ale z kulturní oblasti americké, kde se stal důsledkem kritiky americké architektury.¹⁴

Lyotard vnímá postmodernu jako směr, kde dochází ke změně univerzálního konsensu (jenž do té doby převládal v moderně) na pluralismus, čímž mizí koncepce jednotné pravdy, často spojované s kulturní nadřazeností západní civilizace, která v moderně převládala a také se stala převládající komoditou v mnoha dalších odlišných odvětvích. Zároveň se zde setkáváme s alternativními přístupy ke světu obecně. Postmoderna kritizuje modernistické pojetí světa. Od své předchůdkyně se tedy postmoderna liší spíše opačným pohledem na problematiku vnímání, především pak vytvářením a utvářením uměleckého a dramatického světa.

V moderně vládne „metanarace“¹⁵, hlavní linie, která zastřešuje příběh. Z literárního hlediska mluvíme o jednom hlavním hrdinovi a jeho osudovém cíli. V postmoderně se role jediného hrdiny ztrácí a do popředí se dostává ona, již zmiňovaná, pluralita. Zástup nejrůznějších příběhů, každý postavený na vlastních zákonitostech, pravidlech a logice, bez ohledu na to, zda spolu tyto příběhy korespondují či nikoliv. *„Postmoderní společnost nelze vykládat např. modelem fungujícího stroje, jehož všechny součásti jsou podřízeny jedinému cíli a mají smysl pouze tehdy, slouží-li celku. Takový univerzální celek je totiž v postmoderním světě fikce.“*¹⁶

Pokud bychom chtěli Lyotardovo pojetí postmoderny vztáhnout na praktičtější úroveň, nejlépe můžeme vidět, jak postmoderna působí na jeho ukázce: *„Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filozofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými, a nemohou být posuzovány tím, čemu Kant říká soud určující, tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel, a proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co bude vytvořeno.“*¹⁷

¹³ V překladu O postmodernismu

¹⁴ Tato architektura se vyznačovala jednoduchými prvky bez zbytečných dekorací a úplným odtržením od historie. Hlavním znakem se pro ni stal funkcionalismus, tedy hlavním aspektem je, aby byla splněna prvotní funkce.

¹⁵ Metanarace vzniká spojením slov „narace“ a „meta“. Narace značí způsob předávání děje na základě vyprávění. Metanarace představuje v postmodernismu tzv. velké vyprávění, tedy všezahrnující příběh. V postmoderně získáváme díky metanaraci smysl pro minulost, zároveň ale dochází k pochopení přítomnosti.

¹⁶ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do současné filozofie*. Herrmann a synové, 1999, 180 s, s. 174

¹⁷ LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1993, 206 s. ISBN 80-700-7047-1, s. 28

Postmodernou, ale především otázkou plurality, která je základním aspektem postmoderny, se zabýval další postmoderní teoretik **Wolfgang Welsch** ve své knize **Naše postmoderní moderna**. Podle názvu lze určit, že autor se zabývá i vztahem mezi modernou a postmodernou. Na rozdíl od jiných teoretiků, kteří vnímají modernu jako ukončenou etapu, Welsch tvrdí, že stále žijeme v období moderny, kde postmoderna pouze tvoří jakousi „náplň“ moderny. „Žijeme ještě v moderně, avšak pouze potud, pokud uskutečňujeme cosi postmoderního.“¹⁸ Ale od moderny, která fungovala, než se začaly objevovat postmoderní tendence chápání světa, se postmoderní moderna vyznačuje odlišným vztahem k jednotě. Zatímco dříve se moderna, až s posedlostí pokoušela najít jednotný univerzalizmus, postmoderna se od něj snaží distancovat.

Dle Welsche je jednou ze základních tezí postmoderny fakt, že: „postmodernu zde chápeme jako stav radikální plurality, postmodernismus pak hájíme jako jeho uchopení.“¹⁹ Ve svém díle, jak je z ukázky vidno, pracuje s termínem radikální plurality. Proti dřívější pluralitě, ještě před obdobím postmoderny, se tato radikální postmoderna dotýká i situačních kontextů a je naprosto nezpochybnitelná, jelikož každému se může z jiného pohledu jevit něco jiného, a není tudíž možné, aby existoval vždy jen jeden správný a pravdivý výklad. Přestože uznává, že se náznaky radikální plurality objevovaly již dříve, teprve v období postmoderny se stává uznávanou realitou, která je navíc brána jako závazná.

Mezi významné osobnosti zabývajícími se postmodernou je nutné zmínit i **Briana McHale**. V knize **Postmodernist Fiction** se věnuje vztahu moderny s postmodernou, kde se pokouší vymezit postmodernu a postavit ji proti moderně. Tyto dva směry se dle něj liší především dominantou. Zde vychází McHale z Romana Jakobsona a jeho konceptu dominanty. Dominantu chápeme jako řídicí složku díla, která ovládá další složky díla. Díky dominantě se dílo stává ucelené, funguje zde soudržnost. Například u poezie můžeme jako dominantu považovat estetickou funkci.

Zatímco k moderně přiřazuje dominantu epistémickou, postmoderna je charakteristická dominantou ontologickou, a tím se liší základní otázky, které jsou v díle určující.

¹⁸WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. 1.vyd. Praha: Zvon, 1994, 198 s. ISBN 80-711-3104-0, s. 14

¹⁹Tamtéž, s. 12

Dominanta epistemická, charakteristická pro modernu, tedy klade důraz na aspekty týkající se porozumění světa, kde základní otázky slouží právě k tomuto poznání. Používají se otázky typu: Jaká je má role v tomto světě? Jak mám k tomuto světu přistupovat? Co je třeba vědět o světě? Co je v tomto světě známého? Zde je vidět, že v epistemické dominantě jde především o to, aby došlo k pochopení světa, který je pro nás a naši roli v něm zásadní proměnnou.

4.3. Ontologická dominantá

K důležitým prvkům, které tvoří jeden z pilířů postmoderny, patří fenomén Briana McHale, tzv. ontologická dominantá. Dominantu vztahující se k moderně a charakterizující ji jsem nastínila výše.

Dominanta ontologická²⁰, jak pojem ontologie napovídá, se zajímá spíše o otázky, které souvisejí s bytím, popisem univerza nebo více univerz. Co je to svět? S jakými světy se potkáváme? Jak jsou tyto světy tvořeny? Čím se tyto světy liší?

Z pohledu Briana McHale je tedy vidět, že postmoderna se daleko více zajímá o svět či světy, snaží se pochopit jejich vznik, fungování a vzájemné vztahy, na rozdíl od modernistického poznávání světa a naší role v něm. Avšak je nutno podotknout, že epistemická dominantá není výhradou pouze moderny a ontologická postmoderny. Nemůžeme je ovšem považovat za protipóly, nejsou sobě navzájem protikladné. I v postmoderně můžeme některé ontologické otázky přetransformovat na epistemické a stejně tak můžeme epistemické změnit na ontologické.

Když se podíváme na dílo spisovatele Haruki Murakamiho, lze v něm identifikovat jasné známky postmoderny, tak jak jsou popsány výše. Murakami ve svých dílech odmítá právě onu jednotnou pravdu, charakteristickou pro modernu. Jeho díla se vymykají hlavnímu proudu, příběhy jsou postavené na pluralitě a dalších postmoderních prvcích, které budou více rozepsány v dalších částech magisterské diplomové práce.

²⁰ Ontologii nazýváme vědu, která se zabývá naukou o bytí.

5. Fikční světy

Slovník cizích slov definuje „fikci“ jako neshodu literárního díla s realitou. Jedná se o klam či pouhé zdání, kde neplatí zákony ani pravidla, které jsou pro realitu určující. Právě kvůli různorodosti, která není omezena realitou a pravidly, jež se k ní vztahují, představují fikční světy zajímavou literární oblast ke studiu. Ve fikčních světech nemusí (ale samozřejmě mohou) platit fyzikální zákony a především nemusejí být determinovány lidskými společenskými pravidly. Není překvapením, že teorie fikčních světů se rozvíjí především v období postmoderny, která onu různorodost, pluralitu a odpoutání se od zákonů podporuje, dokonce k ní přímo nabádá.

V předchozí kapitole jsem se věnovala postmoderně a pokusila se vysvětlit, v čem tento směr spočívá a jaké jsou jeho základní určující znaky. Nyní by bylo dobré, vzhledem k tématu magisterské diplomové práce, se blíže zaměřit i na teorii fikčních světů, která je nedílnou součástí této práce.

Hledat jednotnou definici, která by pojala veškeré vědění o fikčních světech, by bylo kvůli interdisciplinární povaze téměř nemožné. **Lubomír Doležel** v knize **Heterocosmica: Fikce a možné světy** ovšem uvádí: „V našem interdisciplinárním věku se nemůžeme cítit dobře ve „skvělé izolaci“, máme schopnost, ba dokonce povinnost směřovat k jednotné teorii fikčnosti.“²¹ Proto se na stránkách knihy *Heterocosmica* onu jednotu snaží najít a definovat, a to tak, že srovnává historické teorie, které vznikly samostatně, a následně je mezi sebou porovnává.

Jedná se o sémantické teorie (Lubomír Doležel zastává názor, že fikční světy jsou primárně sémantického rázu), které jsou založeny na předpokladu, že existuje pouze jedno legitimní univerzum, tj. aktuální svět, jejichž autory jsou Bertrand Russell, Gottlob Frege a Ferdinand de Saussure.

Bertrand Russell tvrdí, že existuje pouze jeden svět, který se dá považovat za skutečný. Fikční svět je dle něj nepravdivý a zcela bez referencí, proto jej považuje za prázdný. Pro Russella je fikční svět stejně neexistující jako jiné nemožné entity (např. kulatý čtverec), přesto však udává, že neexistující nekoresponduje se smysluplným, proto tyto fikční entity dokážeme rozpoznat. Ačkoliv nejsou reálné.

²¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 18

Podobně jako Russell i Gottlob Frege prohlašuje, že fikční světy jsou prázdné, bez referencí. Avšak podle jeho teorie i bez reference mohou mít fikční světy význam. „*Jejich význam je ustanoven a vyčerpán smyslem.*“²² Dále taktéž tvrdí, že bez reference nemohou být fikční světy pravdivé, zároveň ovšem nejsou nepravdivé.

S referencí nebyl Ferdinand de Saussure spokojený, jedná se podle něj o zastaralý termín. Saussure je známý především svou prací na poli sémantiky a jeho teorií vztahu mezi označující/označované, který je dán konvencí. Smysl zde není závislý na referenci, ale je určen strukturou označujícího.

Všechny tyto teorie, položené na sémantice, však nedokážou vytvořit pevný základ pro teorii fikčních světů, proto se Doležel obrací k nejstarší teorii fikční sémantiky a to k teorii mimeze. „*Fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících.*“²³ Mimetická teorie je založena na předpokladu, že ve fikčních světech existují entity pouze odvozené od existujících ve skutečném světě.

Podle Doležela však teorie fikčních musí ležet na zcela jiných základech, než jak tomu bylo výše zmíněno. Jeden univerzální svět, z něhož tyto teorie vychází, nestačí. Proto mluví o nahrazení jednoho světa rámcem mnoha světů. Tato koncepce mnoha světů vychází ze šedesátých let z prací Saula A. Kripkeho, který navrhl „modelovou strukturu“²⁴, ale k jejímu popisu použil více než jeden rámec světa.

Lubomír Doležel si v knize pokládá dvě hlavní otázky týkající se fikčních světů, které mu připadají zásadní pro správné uchopení dané problematiky. Zaprvé se zajímá o ontologický status určitých fikčních světů, jako je Odysseus apod. Druhá otázka se zabývá logickým statusem fikčních zobrazení, tedy nakolik jsou pravdivé podmínky, na nichž fikční světy staví a fungují.

5.1. Co je to fikční svět?

V rámci literatury²⁵, kterou se tato magisterská diplomová práce zabývá především, jelikož se jedná o analýzu knih japonského spisovatele, jsou fikční světy vystavěné na věcech, které v reálném světě postrádají referenci, ale to neznamená, že by se jednalo o prázdný výraz. Abychom mohli s fikčními světy pracovat, musí existovat určitá nepsaná dohoda mezi

²² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 19

²³ Tamtéž, s. 21

²⁴ Saul A. Kripke se zabýval především sémantikou modální logiky, kterou definoval pomocí modelové struktury.

²⁵ Teorie fikčních světů se dá vztáhnout i na další oblasti, ale v této práci zaujímá literatura nejvýznamnější postavení, proto se budeme věnovat především jí.

autorem a čtenářem. Čtenář musí přistoupit na fakt, že se v knize jedná o imaginární svět, který se řídí jinými pravidly, které se mohou reálnému světu velice podobat, nebo naopak být zcela jiné. „Čtenář musí vědět, že to, co se vypráví, je imaginární příběh, ale proto ještě nesmí věřit tomu, že spisovatel lže.“²⁶ Tuto dohodu, o níž píše především Umberto Eco, více rozeberu níže²⁷. Nyní se smířme s faktem, že na tuto dohodu čtenář přistupuje, a fikční světy, ačkoliv se od skutečného světa liší, nejsou brány jako zcela nemožné.

Abychom správně pochopili princip fikčních světů, je nutné si na začátek určit jejich základní vlastnosti tak, jak je popisuje Lubomír Doležel.

5.1.1. „Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí.“

Nemůžeme předpokládat, že fikční svět bude mít stejný ontologický status jako svět skutečný. Osoby, místa i věci vstupující ve fikčních světech se vyznačují odlišnou ontologií od osob, míst a věcí skutečných. „*Sémantika možných světů podává vysvětlení této příslušnosti k různým světům. Konstatuje, že fikční Napoleon Tolstého nebo fikční Londýn Dickensův nejsou totožní s historickým Napoleonem nebo zeměpisným Londýnem.*“²⁸

5.1.2. „Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá.“

Teorie fikčních světů není na rozdíl od skutečného světa determinován pouze jedním univerzálním vesmírem a z toho důvodu lze předpokládat, že existuje neomezená množina fikčních světů. Přitom některé z těchto světů mohou být velmi podobné, analogické světu skutečnému, a některé se mohou lišit zcela diametrálně. A mezi nimi existuje další škála různorodých světů, které jsou více či méně podobné světu aktuálnímu či se nacházejí blíže světům zcela fantaskním. Tato škála se však nedá považovat za nekonečnou.

5.1.3. „Fikční světy jsou přístupné skrz sémiotické kanály.“

Jelikož mají fikční světy odlišný ontologický status, což už bylo několikrát zmíněno, je pro nás, osoby žijící ve skutečném světě, fyzicky nemožné vstoupit do jiného možného světa. Z toho důvodu, aby mohlo dojít k propojení skutečných osob a fikčních světů, je nutné vytvoření sémiotického kanálu, který by toto propojení zprostředkoval. V našem případě,

²⁶ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2, s. 101

²⁷ Viz kapitola modelový čtenář.

²⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 31

při studiu Murakamiho textu, se pro nás tímto kanálem stává samotný text, díky němuž můžeme do fikčních světů Haruki Murakamiho vstoupit. „Čtenáři získávají přístup k fikčním světům v recepci, čtením a zpracováním literárních textů.“²⁹

5.1.4. „Fikční světy literatury jsou neúplné.“

Je zcela nemožné, aby byly fikční světy vnímané a brané jako úplné, jako místo, kde jsou zodpovězeny všechny odpovědi. I když bude autor zacházet do sebemenších detailů, nikdy nedokáže postihnout veškeré informace tak, aby se fikční svět stal úplným a plnohodnotným světem, jako je svět skutečný. K něčemu takovému nemá autor kapacitu a ani čtenáře by nejspíš nebavilo číst dílo, které by se o něco takového snažilo. Musíme se smířit s faktem, že některé otázky o možných světech se nám odkryjí a jiné zůstanou nezodpovězené. I když víme, co se odehrálo v životě hlavního hrdiny Murakamiho románu *Norské dřevo* v období, kdy mu bylo devatenáct a následně dvacet let, nevíme již, jak jeho život nadále pokračoval. A i když se o něm dozvídáme mnoho, nikdy nezjistíme vše, abychom si mohli vytvořit ucelený přehled. Stačí se podívat na náhodně vybranou větu z knihy: „Sundal jsem teplou flanelovou košili a šel dál jen v tričku.“³⁰ Nikdy se už nedozvíme, jakou barvu měla košile, jestli byla značková, kde ji koupil, apod.

Tyto detaily jsou však v rámci teorii fikčních světů nepodstatné.

5.1.5. „Makrostruktura fikčních světů literatury může být nestejnorodá.“

Aby dokázaly fikční světy vytvořit rozmanitou scénu pro narativní linku, musí být sémanticky různorodá.

5.1.6. „Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností.“

Aby se čtenáři mohli ponořit do fikčních světů, potřebují k tomu kanál, který jim toto umožní. K tomu zprostředkování používají autoři textotvornou činnost, skládají text psaným či ústním podáním, a umožňují tak kontakt čtenáře s možnými světy a všemi jeho aspekty. Tyto texty, ačkoliv vznikají v aktuálním, skutečném světě, jsou na něm a jeho vlastnostech a zákonitostech nezávislé.

²⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 35

³⁰ MURAKAMI, Haruki. *Norské dřevo*. Vydání čtvrté. Praha: Odeon, 2015, 302 stran. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1630-9, s. 21

5.2. Fikční svět vs. reálný svět

„Čtenář v této pasáži zakouší dva protichůdné pocity. Na jedné straně si velmi dobře uvědomuje, že na rozdíl od slunce, o jehož skutečné existenci nelze pochybovat, pan Pickwick a většina osob a událostí popisovaných v románu neexistují a mimo stránky tohoto románu nikdy neexistovali. Na druhé straně pokud jednou Pickwickovu fikčnost připustíme, jasně vidíme, že události v románu mají jakousi vlastní realitu a čtenář může s příhodami a úvahami postav sympatizovat.“³¹

Typickým příkladem, který využívá Doležel, ale například i Umberto Eco, patří Shakespearův Hamlet. Hamlet totiž není skutečná, reálně žijící osoba, ale postava vymyšlená, existující v jen diskurzu fikčního světa. A přesto, že by Bertrand Russell tvrdil, že je tedy Hamlet bez reference, ve skutečnosti zde musíme brát v potaz fakt, že Hamlet referuje k fikčnosti. Složky fikčních světů, které dávají vzniknout fikčním světům jako celkům, sice nemají ontologický status reálných věcí, ale mají svůj vlastní ontologický status neaktualizovaných možností.

Avšak jak uvádí **Marie-Laure Ryanová**³², ne vždy je snadné poznat fikci od výroků odkazujících ke skutečnosti. Z výpovědí se často nedají rozlišit, zda se jedná o fikci, která je součástí možných světů, či tato tvrzení zapadají do diskurzu reálného světa a jsou tedy považované za faktické, s referencí. Rozdíl mezi skutečným a fikčním světem nemusí být tak snadné rozeznat, jak by se na první pohled mohlo zdát, a mnoho teoretiků zabývajících se teorií fikčních světů si pokládá otázku, jak tyto světy od sebe odlišit a zda je to vůbec v jejich silách.

„Dokážeme odlišit fikční oblast hledisek od nefikčních typů interakce mezi světy a perspektivami?“³³

Již víme, že fikční aspekty odkazují k neexistujícím světům, v podstatě k imaginárnímu diskurzu, který v realitě, ve světě pro nás skutečném, postrádá referenci, ta jim náleží jen pro jejich fikční svět. Avšak některé výroky se nedají lehce zařadit do jednoho či druhého světa. Jejich nezařaditelnost vytváří nejasné hranice. Kam například zařadit větu: „V noci se mi zdálo o létajících koních?“ Ačkoliv létající koně jistě neexistují, nejsou

³¹ PAVEL, G. Thomas. *Fikční entity*, s. 102. Kapitola začíná ukázkou z knihy *Kroniky Pickwickova klubu*, na které dále autor vysvětluje vnímání fikčních jednotlivin v teorii fikčních světů. Ukázkou jsem zde neuváděla, protože není relevantní a pochopit obsah výše uvedených informací lze i bez ní.

³² RYANOVÁ, Marie-Laure. *Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky*. *Aluze*. 2005(3).

³³ RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, 296 s. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-180-1, s. 204-205

obsaženi v reálném světě, daná věta ovšem, a to nemůže nikdo popřít, je zcela pravdivá a obsahuje referenci pro skutečnost. V tomto případě je nutno si uvědomit, že některá tvrzení jsou pravdivá v obou případech, vztahují se jak k fikci, tak i k realitě.

„Některá tvrzení jsou pravdivá pouze ve skutečném světě, některá pouze ve fikčním a některá pak v obou dvou zároveň. Tuhle situaci lze uvést na příkladu pohádek. Svět pohádky zahrnuje všechny typy objektů ze skutečného světa, nebo alespoň z nějakého jeho předpřemyslového stavu. To znamená, že výroky jako ‚stromy existují‘ a ‚Lidé chodí po nohou‘ jsou oběma světům společné.“³⁴

Podobná situace nastává i v případě, kdy záměrně používáme reálné prvky v oblasti fikce. Často se stává, že autor například zmíní známou osobnost, která skutečně žije či žila, pro svůj příběh. Tato osobnost se stává součástí fikčního světa, který s reálným nemusí nikterak korespondovat. Na toto téma Doležel pohlíží následovně: přestože se v příběhu vyskytuje známá osobnost (událost či místo), nemůžeme ji ztotožňovat s tou skutečně žijící a to z důvodu odlišné ontologie. Avšak bylo by mylné domnívat se, že mezi sebou nemají jakési pouto, jež je navzájem spojuje. *„Mezi historickým Napoleonem a všemi fikčními Napoleony existuje nezrušitelný vztah. Tento vztah překlene hranice mezi světy, fikční osoby a jejich skutečné prototypy jsou spojeny meziglobální totožností.“³⁵*

Tímto tématem, vztahem fikčního světa se skutečným, se zabývá i **Umberto Eco**. Fikční svět dle něj sice může mít vlastní pravidla, která se mohou vzpírat přírodním či fyzikálním zákonům, ale přesto fikční svět bude vždy parazitovat na světě reálném. Ačkoliv se autoři fikčních světů budou sebevíce snažit vytvořit svět, který bude zcela odlišný, každou informaci, již přímo, explicitně neodliší od skutečného světa, budou čtenáři vnímat takovou, jakou ji znají ze skutečnosti. Jako příklad uvádí Eco scénu s drožkou. Pokud nějaký hrdina jede drožkou, všichni čtenáři automaticky předpokládají, že ji táhne kůň, i když o něm nikdy předtím nebyla zmínka. Čtenáři totiž staví na základech a zkušenostech ze skutečného světa a nepředpokládají jiné zákonitosti, pokud jim to autor nevyvrátí.

5.3. Extense a intense

Pojmy extense a intense jsou dva pojmy, které se vyskytují napříč více obory. Objevují se ve filozofii, sémantice, logice či lingvistice. Těmito pojmy se zabýval i Lubomír Doležel. Pojmy extense a intense vztahuje k problematice fikčních světů jako důležité pojmy.

³⁴ RYANOVÁ, Marie-Laure. Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. *Aluze*. 2005(3), s. 112

³⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 31

Zatímco intence může evokovat odlišný termín intenci, tedy záměr, význam extenze je snadnější definovat.

Jako extenze je označovaná významová složka jazykového znaku, tedy význam, který referuje k daným předmětům. Jako příklad dokonalé extenze by se daly považovat taxonomické systémy (botanická, chemická, matematická terminologie...), ovšem tyto systémy se využívají ke specifickým účelům. V rámci literatury a běžné řeči je s extenzí a extensionální funkcí „každý čtenář a vykladač literatury obeznámen s neformálním extensionálním zobrazením, které poskytuje parafráze: vyjádření tématu, nástin obsahu, shrnutí příběhu, interpretace.“³⁶

Druhý z pojmů, intence, označuje Doležel jako podstatně složitější. Pokud je tedy extenze významová složka, intence je chápána jako informační obsah výrazu, ke kterému se vztahuje, a je závislý na jazyku. K základní úloze intensionální funkce v literatuře se označuje funkce estetická. „*Extensionální význam je esteticky neutrální, teprve na úrovni intence je dosaženo esteticky účinného významu.*“³⁷

Problém, který Doležel uvádí na stránkách své knihy, je neschopnost intenci parafrázovat, jelikož je zcela závislá na textuře a její změně. Intence se tedy nedá převyprávět jinou texturou, pouze a jen opakováním téhož textu.

Fikční světy jsou charakteristické tím, že se dají parafrázovat, proto se označují jako extensionální entity. Vždyť čtenáři se k převyprávění fikčních světů často uchylují. Přesto Doležel připomíná, že prvotní účel autora je bezesporu konstruování a u čtenáře rekonstruování fikčních světů skrz původní texturu, což je jev ve skrze intensionální.

5.4. Modelový čtenář

Aby teorie fikčních světů mohla fungovat v praxi, musí existovat dohoda mezi čtenářem a autorem (viz výše). Čtenář musí přistupovat na „hru“ autora a přijímat svět tak, jak jej autor vykreslil, a zároveň se nespokojit s faktem, že autor lže. „*Když vstoupíme do lesa fikce, zajisté se předpokládá, že s autorem uzavíráme dohodu, a jsme tedy připraveni akceptovat například to, že vlk mluví.*“³⁸ Z toho důvodu vytvořil Eco teorii modelového čtenáře, který na tuto dohodu nevědomky přistupuje.

³⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 142

³⁷ Tamtéž, s. 143

³⁸ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2, s. 103

Každý text, ať už se jedná o literární díla či jiná média, Umberto Eco rozděluje do dvou protichůdných skupin, které jsou determinovány tím, jak se dá daný text číst z pohledu čtenáře. Buďto texty vnímá jako „otevřené“ nebo jako „uzavřené“. Zatímco texty vnímané jako „uzavřené“ jsou charakteristické především autorovým daným poselstvím, u kterých se odlišná interpretace, než jaká byla zamýšlena, nepředpokládá³⁹, u „otevřených“ textů existuje variabilita možných výkladů. Jako příklad „uzavřeného“ textu uvádí Eco Kafkův Proces, který se nedá příliš číst jinak. Můžeme jej sice například brát a číst jako detektivku, ale výsledek nebude pro čtenáře nikterak přínosný.

Autoři beletrie, Murakamiho nevyjímaje, nejsou vždy schopni ve svém díle popsat dokonale každý detail, aby vytvořili zcela uzavřené dílo, které by nedávalo žádnou možnost odlišné interpretace a vedlo všechny čtenáře, bez ohledu na jejich zkušenosti, znalosti či například sociální status, k jednotnému cíli. Avšak autor si je vědom možnosti odlišných interpretací a může s tím pracovat tak, aby vedl čtenáře podle jeho představ. „*Tak rozhodne, do jaké míry by měl mít čtenář kooperaci pod kontrolou, kdy by ji měl vyvolat, řídit a kde by ji měl nechat, aby se proměnila ve volné interpretační dobrodružství...S pomocí obezřetné strategie se pokusí o jedno: ať si je počet možných interpretací jakýkoli, zařídí, aby jedna byla ozvěnou druhé, aby jedna druhou nevylučovala, ale naopak podpírala.*“⁴⁰

Zde Eco vytváří termín **modelového čtenáře**. Modelový čtenář představuje typ čtenáře, kterého se text snaží sám utvořit. Pomocí určitých znaků, textového rázu⁴¹, může autor dopředu odhalovat pro koho je příběh určen. „*Profil modelového čtenáře je dán textem a je vymezen v rámci textu.*“⁴²

Pro modelového čtenáře jsou fikční světy brány takové, jak je autor vytvořil, aniž by se do nich pokoušeli vnášet informace či poznatky z reálného světa. Pro modelového čtenáře vlk v Červené Karkulce jednoduše mluví, protože jsme přijali fakt, že se právě nacházíme ve fikčních světech, kde fungují jiná pravidla. Tento modelový čtenář je pro teorii fikčních světů velmi důležitý. Kdyby tito modeloví čtenáři, kteří přijímají fikční světy bez diskuze,

³⁹ Sám Eco ovšem tvrdí, že „nic není otevřenějšího než uzavřený text.“ Avšak to platí v případě, že se jedná o důsledek vlastní iniciativy, která nesouvisí se samotným manipulováním autora prostřednictvím textu. Pokud čtenář vytrhne stránku z knihy a použije ji na něco jiného, nemá pro tuto práci příliš cenu zabývat se tímto případem. V této práci nás zajímají především texty a jejich interpretace, tedy textová strategie.

⁴⁰ ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, 290 s. Možné světy. ISBN 978-80-200-1828-1, s. 75

⁴¹ Může se jednat o oslovení, volbu jazyka, využívání odborných termínů, apod. Pokud například autor začíná narací: Bylo-nebylo, či Za sedmero horami... lze vydedukovat, že se bude jednat o pohádku, proto za modelové čtenáře vnímáme hlavně děti.

⁴² ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2, s. 124

neexistovali, teorie fikčních světů by pak byla zcela zbytečná, jelikož by se nenašel nikdo, kdo by spletité světy ocenil.

V opozici proti modelovému čtenáři stojí právě **čtenář empirický**. Pokud se vrátíme k příkladu Červené Karkulky, empirický čtenář může mít na rozdíl od modelového čtenáře problém připustit, že by vlk mohl mluvit. U empirického čtenáře totiž může dojít k identifikování fikčního světa s reálným a jejich porovnávání. *„Zjistili jsme, že každý fiktivní svět parazituje na světě reálném a bere jej za svůj základ. Můžeme přeskočit první otázku, tj. konkrétně co se stane, vnese-li čtenář do fiktivního světa mylnou informaci o světě reálném. Můžeme předpokládat, že takový čtenář se nechová jako čtenář modelový, a důsledky toho zůstávají soukromou a empirickou záležitostí.“*⁴³

Každý čtenář může být empirický. Autor je ve většině případů nezná a ani nemá příliš šanci je všechny poznat, protože se jedná o konkrétní jedince, kteří text čtou. Tento text mohou vnímat a interpretovat mnoha rozdílnými způsoby, jednotlivé interpretace se mohou od sebe diametrálně lišit a s kompetencemi autora se nemusí shodovat. Při empirickém čtení záleží na mnoha individuálních faktorech, na zkušenostech, sociálním statusu, vlastnostech i na momentálním rozpoložení čtenáře.

Zatímco empirického čtenáře můžeme vnímat jako skutečnou osobu, konkrétního jedince „z masa a kostí“, který čte text a vnáší do něj své vlastní já a podle toho jej i interpretuje a vnímá, modelový čtenář se oproti němu tak lehce ztotožnit nedá. Nejedná se totiž o skutečného čtenáře, nýbrž jen o soubor určitých podmínek, které vytváří text a z něj vzniká modelový čtenář. Dalo by se tedy říci, že modelový čtenář je forma textové strategie.

Pro modelového čtenáře je důležité, aby se kompetence autora a čtenáře shodovaly, proto musí čtenář neustále aktualizovat svou encyklopedii, tedy slovní a vědomostní základnu, aby se dokázal ve spletitých cestách autorova díla správně orientovat. Tyto vědomosti se samozřejmě v závislosti na textu liší. Je zcela jasné, že modelový čtenář pohádek se bude lišit od modelového čtenáře jízdního řádu. Každý potřebuje jiné kompetence, aby text pochopil tak, jak bylo zamýšlené autorem.

Nakonec by bylo ještě správné podotknout, že Eco vymezuje dva stupně modelového čtenáře. U prvního stupně, který označuje jako naivní, se čtenář zajímá pouze o konec, tedy o to, jak příběh skončí. Avšak druhý stupeň, kritický, který již není natolik prvoplánový, se zajímá, jakým modelovým čtenářem se má v průběhu čtení stát. Tedy, jak pracuje autor s výstavbou textu, aby správně naváděl čtenáře.

⁴³ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2, s. 124

Eco ani jeden stupeň modelového čtenáře nestaví do pozadí svého zájmu, ačkoliv by se mohlo zdát, že kritický čtenář v sobě skýtá zajímavější motivaci ke studiu. Eco však vnímá naivního čtenáře jako odrazový můstek, tedy první stupeň pro vytvoření druhého stupně modelového čtenáře.

„Mnohé fikce (například detektivky) vykazují rafinovanou narativní strategii, aby vyprodukovaly naivního modelového čtenáře, který rád bude padat do nástrah vypravěče (aby pocítoval strach nebo podezíral nevinného), ale zároveň předvídají kritického modelového čtenáře, který bude schopen si při druhém čtení vychutnat brilantní narativní strategii, jež utvářela naivního čtenáře na první úrovni.“⁴⁴

⁴⁴ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004, 330 s. ISBN 80-246-0740-9, s. 87

6. Magický realismus

V následující kapitole se podívám na problematiku literárního směru, který se stal jedním ze zdrojů postmoderních myšlenek a především novým způsobem vnímání obrazu, textu, ale i chápání skutečnosti, a to magickým realismem. Následně se pokusím najít v knihách Haruki Murakamiho základní aspekty, které k magickému realismu náleží. Haruki Murakami je autor z pohledu postmoderních myšlenek široce studovaný, avšak v českém literárním prostředí se z pohledu magického realismu mnoho prací na toto téma nalézt nedá. Většina studií se věnuje spíše latinskoamerické literatuře, která patří k nejsilnější větvi magického realismu, nebo literatuře evropské, případně čínské. Murakami a jeho tvorba bývá v tomhle ohledu značně podprezentována.

6.1. Magický realismus vs. postmodernismus vs. surrealismus

Z toho, co již o postmodernismu víme, má magický realismus v mnoha ohledech stejné znaky jako postmodernismus, avšak v některých konceptech můžeme najít odlišnosti. Zatímco postmodernismus si zakládá na myšlence plurality, otevřenosti a nových ontologických postupů, u magického pluralismu není základním faktorem stát se pluralistickým. Postmoderna navíc často operuje s termíny fikčnosti, nepravděpodobnosti či neaktualizované stavy věcí, avšak magický realismus operuje s tím, že nic není nemožné. Takže zatímco postmoderna si uvědomuje „nereálnost“ dané situace a vykresluje je pouze jako aspekt fikčního světa, který s reálným nesouvisí, magický realismus vkládá magické entity do reálného světa a vnímá je jako možné a vyplnitelné.

I přes veškerou odlišnost mezi oběma pojmy, přestože existuje mnoho pojetí a chápání magického realismu a jeho vztahu k postmoderně, nejčastěji bývá magický realismus zahrnován pod postmodernismus⁴⁵ a je vnímám jako jedna z jeho částí, proto jsem se jej rozhodla zahrnout do své magisterské diplomové práce.

Podobný směr jako magický realismus bývá často skloňován i surrealismus. Avšak zatímco magický realismus popisuje svět reálný, kde se objevují magické jevy, surrealismus se obrací ke snům, hypnóze či halucinacím, kde hledá a objevuje náznaky nemožného. Svět naplněný magií pro ně představuje pouze svět myšlenek a nevědomí.

⁴⁵ FARIS, Wendy B. *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. 1st ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, xi, 323 s. ISBN 0-8265-1442-1, s. 21-23

Magický realismus má taktéž často tendenci evokovat spřízněnost s fantasy tematikou nebo science fiction literaturou, popřípadě s hororovými díly s fantaskními prvky. Avšak toto stanovisko lze považovat za zcela mylné. Zatímco fantasy literatura funguje na předpokladu vytvoření odlišného světa, kde se objevují nadpřirozené úkazy, a klade si otázky, co by se stalo, kdyby..., literatura obsahující znaky magického realismu je záměrně ukotvena ve světě, který se věrohodně snaží kopírovat svět reálný. Magický realismus pak v podobě záhadných nuancí odkrývá magické a fantazijní prvky. Tyto fantazijní prvky představují možnost, kterou reálný svět v sobě nese, tedy možnost, že ony věci jsou uskutečnitelné.

6.2. Vymezení magického realismu

Magický realismus se poprvé objevuje u **Franze Roha**⁴⁶, od nějž jej později převzal **Artur Islar Pietri**⁴⁷. Pojem měl odkazovat a sloužit k identifikování specifického typu narativní prózy vyskytující se v latinskoamerické kultuře.

Daleko více se magický realismus začíná rozvíjet až o pár let později, především o něm píší **Angel Flores** a **Luis Leal**, přičemž se jejich studie názorově velmi liší. Angel Flores považoval magický realismus jako reakci na realismus vycházející z evropské kultury, fungující jako spojitost mezi skutečností a fikčností. Za přední představitele považoval Franze Kafku a Jorgeho Luise Borgese a jejich díla. Luis Leal naopak pojímá magický realismus jako určitý postoj ke skutečnosti, který autora vede k lepšímu a především hlubšímu poznání světa. Zatímco Flores vyzdvihoval literaturu evropskou, Leal za stěžejní považuje literaturu hispánskou.

Magický realismus představuje literární směr, který se objevuje při změně vnímání a chápání, v našem případě textu. Lze jej považovat za obrat od racionality a racionálních předsudků, které souvisí a korespondují se zažitými a stereotypními koncepcemi. Avšak, stejně jako je tomu s definicí postmoderny, ani definice magického realismu není zcela jednoznačná. Může za to především nadměrné užívání termínu magický realismus, kdy se takto označuje i literatura, která se odklonila od tradičního způsobu zobrazení reálna. **Miguel Angel Asturias**, španělský spisovatel, považoval magický realismus za proces mystizace přírody. **Julio Cortázar**, argentinský spisovatel, mluvil o magickém realismu v případě, kdy se člověk dokáže odpoutat od toho, co vidíme „na první pohled“, a vnořit se do „hlubin reálna“. Zatímco tuto schopnost měl v dřívějších dobách primitivní člověk, dnes ji

⁴⁶ ROH, Franz: *Nach-Expresionismus, Magischer Realismus. (Probleme der neuesten europaischen Malerei)*. Klinkhardt u. Bierman, Leipzig 1925.

⁴⁷ USLAR Pietri, Arturo: *Letras y hombres de Venezuela*. Fondo de Cultura Economica, Mexico 1948.

disponuje výlučně básník-mág. Oba tyto příklady odlišného pojetí magického realismu vedou k nejasnému vymezení této problematiky. Proto také **Eva Lukavská** uvádí: „*Dodnes není v podstatě jasné, co to magický realismus je: zda literární směr, technika, tendence, styl nebo žánr; neví se, jaký je vztah mezi magickým realismem a fantastickou literaturou a co mají společného s již uvedeným termínem ‚zázračné reálno‘.*“⁴⁸

Abych tedy mohla zkoumat magický realismus v dílech Haruki Murakamiho, je nutno si alespoň částečně definovat základní aspekty, které lze považovat za projevy magického realismu. K tomu mi poslouží parametry, o kterých se zmiňuje **Wendy B. Faris** v knize **Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative**⁴⁹.

1.) Text obsahuje „the irreducible element“, tedy nevysvětlitelný prvek, který na základě zkušeností z reálného světa není čtenář schopný vysvětlit. Tento element, přestože je postavami přijat bez větší diskuze, zůstává v průběhu celého příběhu bez vysvětlení.

2.) V textu se též objevuje „the phenomenal world“. Tento aspekt neobyčejného světa slouží jako druhá alternativa nazírání na události odehrávající se v příběhu. Zatímco jeden svět působí na základně realismu, druhý se stává podkladem pro magický realismus.

3.) „Phenomenal world“, zmiňovaný v bodu 2., je propojen se světem realistickým. Propojení a prolínání dvou světů následně vede k jejich konfrontaci, což vede ke stírání hranic mezi nimi.

4.) Při vykládání totožných událostí při rozdílném vyznění, může dojít k pochybnostem ze strany čtenáře při pokusu je zkoordinovat. I v knihách náležitých k magickému realismu se objevují empirická, tedy ověřitelná fakta. Jako příklad lze uvést přírodní zákon, které ve větší či menší míře platí. Druhé informace se klasifikují jako empiricky neověřitelné. V takovém případě mívá často čtenář tendenci nejprve tyto informace považovat za sen, po němž by následovalo probuzení, což by informace vysvětlilo.

5.) Představy o čase, prostoru nebo identitě jsou v magickém realismu nepodstatné. Ve světě magického realismu nehrají roli, postavy v příběhu většinou žijí jakoby ve „vzduchoprázdnu“. Netíží je otázka minulosti ani budoucnosti. Často ztrácí představu o vlastní identitě, nepotřebují se vymezovat proti ostatním.

⁴⁸ LUKAVSKÁ, Eva: „*Zázračné reálno*“ *Magický realismus. Alejo Carpentier versus Gabriel Garcia Marquez*. Host, Brno 2003, s. 10

⁴⁹ FARIS, Wendy B. *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. 1st ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, xi, 323 s. ISBN 0-8265-1442-1.

6.3. „Zázračné reálno“ vs. magický realismus

Hlavními propagátory a představiteli magického realismu je dvojice latinskoamerických autorů **Álejo Carpentier** a **Gabriel García Márqueze**. Jejich rozdílný pohled na magický realismus ovlivňuje jejich názor na Latinskou Ameriku. Zatímco Kubánci Carpentier ji považuje za dokonalé místo na zemi, popisuje ji jako kouzelnou a nedotknutelnou, Kolumbijec Márqueze Latinskou Amerikou příliš oslněn není a jeho hrdinové trpí její izolovaností od zbytku světa.

Álejo Carpentier v předmluvě knihy **Z království tohoto světa**⁵⁰ poprvé používá „zázračné reálno“ (v originále „lo real maravilloso“). Dle Carpentiera se „zázračné reálno“ objeví ve chvíli, kdy dojde k neočekávatelnému porušení skutečnosti. Zde ovšem upozorňuje, že pro uvidění zázračna, je nutno v zázračno věřit. (Podobně jako upozorňuje Eco v kapitolách věnovaných Modelovému čtenáři. Čtenáři musí přijat fikční svět tak, jak ho autor překládá i se všemi jeho zákonitostmi, které se nutně nemusejí shodovat s reálným světem.) Carpentier se nesnaží vytvářet a formulovat světy nové a jedinečné, nýbrž zachycuje jedinečnost země. K tomu využívá pramenů jednak historických a jednak geografických a zachovává chronologickou posloupnost událostí reálného světa. Jeho díla jsou charakteristická především konceptem neohraničenosti, tedy není zcela jasné, kde končí skutečnost a kde už začíná „zázračno“.

Druhý představitel, **Gabriel García Márquez**, pracuje s již zavedeným termínem magického realismu, který klasifikuje pouze pro svoji vlastní tvorbu. Mezi nejznámější příklad magického realismu je považována právě jeho kniha **Sto roků samoty**⁵¹. Márquez svá díla na rozdíl od Carpentiera nikdy neopírá o přesné poznámky, jelikož základem jeho práce se stala osobní zkušenost. Předpokládá, že veškeré události či prvky mohou v Latinské Americe nabýt skutečného statusu, proto musí každé dílo vycházet ze zkušeností. Zázraky pak působí jako samozřejmost, zatímco skutečnost se zdá magická.

6.4. Magický realismus v dílech Haruki Murakamiho

Nyní se blíže podívám na jednotlivá díla spisovatele Haruki Murakamiho a pokusím se v nich najít magický realismus podle zásad a zákonitostí, které jsem si nastínila výše,

⁵⁰ CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. 2. vyd. Brno: Host, 1998, 116 s. Chiméra. ISBN 80-86055-23-x.

⁵¹ ARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Vyd. 8., V EMG 4. Praha: Odeon, 2012, 318 s. ISBN 978-80-207-1438-1.

přestože se někdy může jednat o přesah mezi postmodernou a magickým realismem (výjimečně i surrealismem).

Magický realismus v Murakamiho dílech zmiňuje i **Anna Křivánková** v českém doslovu Kafky na pobřeží. „*Minulá i současná Murakamiho tvorba se často odehrává v duchu magického realismu – jsme svědky podivných událostí a nevysvětlitelných úkazů, zasazených do jinak zcela reálného prostředí, setkáváme se s obyčejnými nadanými neobyčejnými schopnostmi. Záhady a otázky se vrší jedna přes druhou a Murakami svým čtenářům rozhodně nic neusnadňuje, nevysvětluje, naopak nechává velkou volnost výkladu.*“⁵²

Z knih, které jsem vybrala pro studium, se v jediné knize **Norské dřevo** neobjevují žádné náznaky magického realismu. Příběh popisující milostný osud hlavního hrdiny, jehož život je často ovlivněn smrtí, se odehrává ve světě, který se věrohodně snaží vytvořit dojem světa reálného bez používání magických, kouzelných, nadpřirozených či fantaskních prvků.

Ani kniha **Na jih od hranic, na západ od slunce** v sobě nemusí nutně nést známky magického realismu. I přes veškerou tajemnost Šimamoto se s žádnými nadpřirozenými prvky nesetkáváme. Záhady zahalující Šimamoto mohou mít i zcela reálná vysvětlení. Navíc v příběhu nenarážíme na existenci dvou světů, postavy žijí pouze v jednom, který se snaží fungovat a tvářit jako reálný.

Avšak z knih Haruki Murakamiho se v případě Norského dřeva a Na jih od hranic, na západ od slunce jedná spíše o výjimky.

Zato **Kafka na pobřeží** se za projev magického realismu považovat dá. Pokud se vrátím k parametrům, které definovala Wendy Faris a které jsou popsány i v kapitole Vymezení magického realismu, mnoho jich v Kafkovi na pobřeží najdeme.

Jako nevysvětlitelný, „the irreducible element“ vystupuje v knize postava Johnnieho Walkera a plukovníka Sanderse. Oba tyto prvky se v knize objevují bez dalšího vysvětlování a představují záhadný a magický prvek, který ale postavy knihy přijímají bez větších problémů.

Nejprve postava Johnnieho Walkera, pojmenovaná podle známé značky whisky. Kolem Walkera se vznáší mnoho tajemství a prapodivných situací, které ale čtenář není schopen nějak vysvětlit. Například, jak je možné, že pes a kočky mluví? Proč Johnnie Walker potřebuje duše koček a musí jíst jejich srdce? A v neposlední řadě, proč pouze Nakata vidí Johnnie Walkera, pojídače koček, zatímco všichni ostatní vidí slavného sochaře, náhodou Kafkova otce? Avšak na žádnou z otázek v knize čtenář nenajde odpověď.

⁵² KŘIVÁNKOVÁ, Anna. Doslov: Trochu jiná knihovna In. MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 555 (pouze český překlad)

Otevři levou půlku dveří, pravil pes hlubokým hlasem. Ale i panu Nakatovi už bylo jasné, že to vlastně nemluví pes. Doopravdy mluvil Johnnie Walker. Promlouval tu k panu Nakatovi pomocí psa. A jeho očima si teď pana Nakatu i prohlížel.⁵³

Druhá postava, která v knize vystupuje a představuje jeden z oněch nevysvětlitelných elementů, je postava plukovníka Sanderse. Tentokrát pojmenovaného dle zakladatele fastfoodového řetězce KFC. Je docela možné, že obě tyto postavy by mohly být tatáž, jelikož podle informací obsažených v knize dokážou obě měnit vzhled. V tomto případě je dobře vidět, jak lehce a bez zbytečných řečí jsou nevysvětlitelné prvky snadno přijaty postavami v knize. Když totiž Hóšino potká plukovníka Sanderse, nijak ho neděsí fakt, že potkal někoho, kdo dokáže měnit vzhled.

„Teď jsem si zrovna, pro lepší pochopení, s dovolením vypůjčil vizáž plukovníka Sanderse, opravdové ikony kapitalistické společnosti. Mohl jsem se ti docela dobře zjevit jako Mickey Mouse, ale ten Disney ti, člověče, nadělá vždycky takový kravál kolem autorských práv. Nene, už žádné další soudy.“

„Víte co, já bych stejně ani nechtěl, aby mě na holky lákal Mikymauz.“⁵⁴

Tím ovšem výčet nevysvětlitelných elementů nekončí. Kniha je vykreslena realistickým pojetím světa a protkaná úkazy, jako jsou mluvící kočky, duch stále žijící osoby, *Kluk, co se mu říká Vrána*, déšť ryb a pijavic nebo záhadný vchodový kámen.

V Kafkovi na pobřeží se setkáváme i s dalším konceptem magického realismu „the phenomenal world“, kam se Kafka dostává po bloudění v lesích. Jedná se o místo, vesnici, kde žijí lidé bez stínu a čas ani minulost nehrají přílišnou roli.

Na nebi není ani měsíc, ani hvězdy. Za okny několika stavení se svíčí. Světlo se lije z oken. Stejně staříčké žluté světlo jako u mě v pokoji. Není vidět jediného člověka. Jen světlo samotné, A všude mimo něj se rozvírá království černých stínů. A já vím, že dál v něm se skrývá ještě černější horský hřeben a hluboké lesy, které obklopují tohle město jako neproniknutelná hradba.⁵⁵

⁵³ MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 163

⁵⁴ Tamtéž, s. 333

⁵⁵ Tamtéž, s. 499

Přesně jak uvádí Wendy Faris, existují zde dva světy, kde jeden funguje na základě realismu, zatímco druhý představuje svět magického realismu a oba tyto světy jsou propojeny vchodem, který se otvírá vchodovým kamenem.

Visím v meziprostoru mezi dvěma prázdny. Už nedokážu rozlišit, co je správné a co ne. Nevím už dokonce ani, co vlastně sám chci. Stojím osamělý uprostřed strašlivé bouře. Nevidím ani své vlastní napřážené ruce. Nemůžu se pohnout. Nemůžu jít tam, ani zpátky. Ze všech stran mě obklopuje písek, bílý jako z přelámaných kostí.

(...)

Zahnu za ohyb cesty a malý svět v klínu hor zmizí z dohledu. Propadne se do mezery mezi dvěma sny.⁵⁶

Také otázka času, prostoru a identity se ve druhém světě, kam se Kafka dostane, postupně vytrácí. Pro život ve vesnici nehraje roli minulost ani budoucnost. Noví obyvatelé s každým dnem ztrácejí vzpomínky na minulost, to se stane i slečně Saeki, která se na poslední chvíli snaží promluvit s Kafkou, než zapomene, co ji tíží. Nakonec lidé ztrácejí také vlastní identitu, když přestanou používat jména. Vědí, že oni jsou oni, a nepotřebují, aby se jejich existence vymezovala v závislosti na ostatních.

„Jak se jmenuješ? Zeptám se radši na něco jiného.

Vrtí hlavou. „nejmenuju se nijak. My tady jména nemáme.“

„Jenže když nemáš jméno, budu mít problém, až tě budu chtít zavolat.“

„Nemusíš mě vůbec volat,“ říká dívka. „Budu tu vždycky, když bude potřeba.“

„Tak to tu asi nebude potřeba ani moje vlastní jméno?“

Kývá. „Ty jsi ty a nikdo jinej. Ty jsi ty.“⁵⁷

„Nic takového nemám. Kdy nezáleží na čase, nehraje ani paměť roli. Samozřejmě si vzpomínám, co se dělo včera večer. To jsem přišla sem za tebou a uvařila ti zeleninu k večeři. A tys ji všechnu snědl. Že jo? A trochu se pamatuju i na předchozí den. Ale co bylo ještě předtím, to už si nepamatuju. Tam už mi čas úplně splyne v jedno a nedokážu v něm rozlišovat.“

„Paměť a vzpomínky tu zkrátka nehrajou tak velkou roli.“

Celá se rozzáří. „Přesně tak. Ty tu fakt nehrajou takovou roli. O vzpomínky a o paměť se tu nestaráme my, ale knihovna.“⁵⁸

⁵⁶ MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 522

⁵⁷ Tamtéž, s. 497

⁵⁸ Tamtéž, s. 515

Svět, který Kafka v lesích navštíví, kde lidé nemají povědomí o minulosti, neznají význam času, nepotřebují jíst a chybí jim stín, spadá do teorie magického realismu, ačkoliv by někdo mohl namítat, že se jedná o projev surrealismu. V tomto případě však druhý svět neexistuje pouze v Kafkových snech, nejedná se o halucinaci ani se neodehrává v podvědomí hlavního hrdiny. Vesnice uprostřed koexistuje společně s druhým světem, propojen vchodem, kudy mohou lidé procházet. Nejen Kafka se dostane do nového světa, také slečna Saeki tento svět navštíví, ale na rozdíl od Kafky z něj už neodejde. Proto bych zde nemluvila o surrealismu.

Poslední parametr magického realismu podle Wendy Faris hovoří o tom, že i v knihách náležitých k magickému realismu se objevují empirická, tedy ověřitelná fakta, která ve větší či menší míře platí. Druhé informace se klasifikují jako empiricky neověřitelné. V takovém případě mívá čtenář často tendenci nejprve tyto informace považovat za sen, po němž by následovalo probuzení, což by informace vysvětlilo.

V Kafkovi na pobřeží se tento fenomén objevuje ze začátku knihy, kdy Kafka žije v knihovně a v noci ho navštíví duch. Jelikož jsou tyto pasáže v knize velmi nejasně napsané, může dojít k představě, že tyto informace představují pouze popis snu, což by zvláštní situaci vysvětlilo. Druhá, dle mého názoru ještě průkaznější situace, ukázka výše zmíněného se objevuje v Nakatově linii, kdy Nakata zabije za podivných okolností, definovaných jako empiricky neověřitelné, Johnnieho Walkera. Jelikož je ale Nakata po čas knihy označován za blázna a policie při vyšetřování žádné podivnosti nezmiňuje, čtenáři by mohli skutečně přijmout fakt, že se jednalo o pomatení mysli, což by opět ve výsledku situace zcela vysvětlovalo.

Odlíšná situace nastává v knize **Konec světa & Hard-boiled Wonderland**. Stejně jako v Kafkovi i zde Murakami připojuje k reálnému světu svět druhý, antiutopistický. Avšak zde se *Město*, kam se hrdina dostává, nakonec ukáže jako imaginární obraz žijící pouze v podvědomí hlavní postavy. Zde by se koncepce surrealismu hodila přece jen více. Čtenářům mohou podivnosti, se kterými se v průběhu čtení potkávají, navozovat pocit, že se jednalo pouze o představu protagonisty a nic z toho se reálně nemusel stát ve světě kopírující realitu. Každý záchvěv magična, lze následně pokládat za pouhou představu.

„Nechci to vědět, představ si,“ říká stín. „Nechci to vědět, protože už to vím. Tohle Město jsi vytvořil ty sám. Tys to tu všechno vybudoval. Zeď, řeka, Lesy, Knihovna, Brána, i tahle zima je jen a jen tvoje dílo. I tahle Tůň a tenhle sníh.“

(...)

„Musím ale nést svou zodpovědnost za to, co jsem udělal. Tohle je totiž můj svět. Zeď obklopuje jen mě samého, řeka protéká jen mnou samým, když stoupá kouř, je to proto, že tu hořím já.“⁵⁹

Světy v obou knihách působí velmi podobně, Murakami dokonce původně zamýšlel Kafku na pobřeží vnímat jako volné pokračování *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*. Avšak Kafka nakonec dokáže ze světa magického realismu utéct, kdežto druhý hrdina ze svého surrealistického světa nakonec neodejde.

I v **Afterdark** se setkáváme se světem, ve kterém je uvězněna spící Eri. Ačkoliv se o tomto světě příliš nedozvíme, objevují se v něm nevysvětlitelné momenty, které magický realismus evokují. Může to být třeba zapnutá televize, která není v elektrické síti, nebo tajemná postava muže sledujícího Eri.

Zajímavější situace (tedy alespoň z pohledu magického realismu) nastává v trilogii **1Q84**. Když svět 1984 zanikl, jeho místo nahradil svět nový, označený jako 1Q84 (Q označuje zkratku slova question, v českém překladu otázka), kde dochází k podivným událostem, nevysvětlitelným záhadám a všemu vévodí dva měsíce na obloze. Avšak lidstvo je k těmto změnám slepé, jen pár jedinců si všimlo, že se všechno změnilo. Svět 1Q84 představuje pro hrdiny zrcadlo, které realitu zprostředkovává pokřiveně.

Jak už jsme v postmoderních románech zvyklí a v románech magického realismu především, většina záhad se nikdy neobjasní. Ani zde se vyplnění informačních mezer nedočkáme. Kromě menších záhad, jako je například: Kdo zabil Tamaki? Co se stalo s Tengovou matkou apod., ani zásadní otázky nedostanou vyhovující odpovědi. Kdo nebo co jsou Little People a jaký je jejich cíl, zůstane pro čtenáře navždy zamlčeno.

Samozřejmě se i zde několikrát objevuje „the irreducible element“, ať už se přitom jedná o „kočičí město“, nebo o kuklu, která se zjeví Tengovi, když přijede navštívit nemocného otce. Kukla v sobě skrývá desetiletou Aomane, přesně takovou, jakou si ji Tengo pamatoval.

I poté, co kukla ze vzduchu postupně ztratila svou záři a pohltit ji soumrak a co se úplně stejně vytratila i postava desetileté Aomane, i poté, co nadobro přestal chápat, zda se to skutečně stalo nebo ne, zůstal dál Tengovi na prstech dotek té malé ruky a její hřejivé teplo.⁶⁰

⁵⁹ MURAKAMI, Haruki. *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 506 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1332-2, s. 498

⁶⁰ MURAKAMI, Haruki. *1Q84: kniha 1 a 2*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2012, 751 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1456-5, s. 751

V této kapitole věnované magickému realismu se ukázalo, že v dílech japonského spisovatele Haruki Murakamiho existuje hned několik projevů magického realismu. Za knihu, jež do magického realismu zapadá nejvíce, považuji Kafku na pobřeží, kde najdeme každý z parametrů Wendy Faris, které jsem definovala výše. Což ovšem není velké překvapení, protože kniha vznikla, jak sám Murakami zmiňuje, jako reakce na příběh knihy Zámek od Franze Kafky, který, jak je obecně známo, patří mezi významné představitele evropského magického realismu.

I v dalších Murakamiho dílech se magický realismus a jeho projevy vyskytují v hojné míře. Murakamiho díla jsou vystavěna na fungování a propojování dvou světů, vystupování magických elementů a mizení významu času a prostoru. Přesto nemůžeme generalizovat a všechna jeho díla považovat za projevy magického realismu a hledat v nich náznaky podivuhodných událostí, míst a věcí. To dokazují mimo jiné knihy Norské dřevo nebo Na jih od hranic, na západ od slunce.

7. Narativ

Teorii fikčních světů, základním vlastnostem, pravidlům a zákonitostem jsem se již věnovala. Nyní bych se ráda podívala na další oblast, která s mojí magisterskou diplomovou prací souvisí, a to problematice narativu v závislosti na fikční světy, následně pak především problematice fokalizace v práci Haruki Murakamiho.

7.1. Vymezení narativu

Seymour Chatman v knize věnované narativu **Dohodnuté termíny**⁶¹ se při definování narativu nejdříve pouští do jeho vymezení proti jiným textovým typům, a to argumentaci a deskripci. Deskripci považuje pouze za určitý druh náhodného popisu, například myšlenek. Argument představuje textový typ opírající se o logiku, která ale není definována jako časová (na rozdíl od logiky narativu). Narace mezi těmito dvěma pojmy vystupuje jako samotné vyprávění příběhu, bez ohledu na způsob předávání (tedy zda se jedná o vyprávění psané či ústní). Slovy **Dorrit Cohnové** je narativ „řada výpovědí, které pojednávají o příčinně spojeném sledu událostí týkajících se lidských (nebo antropomorfních) bytostí.“⁶²

Také **Lubomír Doležel** se v dílu **Heterocosmica** věnuje otázce narativu a uvádí: „základními stavebními prvky narativních světů jsou kategorie osoby, přírodní síly, stavu, události, akce, interakce, duševního života atd.“⁶³

K významným autorům, kteří zkoumali narativ, patří především **Gerard Genette**. Ten upozorňuje na fakt, že existují tři definice vyprávění, které je nutno správně odlišovat. Jako první uvádí nejčastější význam, a to narativní výpověď (mluvenou či písemnou), která zachycuje a přenáší události k příjemci. Druhý význam spojený s vyprávěním, daleko méně zmiňovaný, se využívá při posloupnosti jednotlivých událostí, které se řetězí či staví do protikladu vůči sobě samým. Poslední význam, který s vyprávěním souvisí, značí událost, která se váže k samotnému faktu, že někdo vypráví. Genette nejvíce zajímal význam první, tedy narativní výpověď.

Aby nedocházelo ke zbytečné dezinterpretaci, vytváří si Genette speciální terminologii, která později představovala terminologický jazyk narativu. Genette nazývá

⁶¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

⁶² COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. 23 s. ISBN 978-80-200-1718-5, s. 26

⁶³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 121

„narativní obsah **příběhem** (i když by se zdálo, že při této příležitosti obsah vyznívá faktograficky a málo dramaticky), označující v pravém smyslu, tj. výpověď, promluvu či samotný narativní text **vyprávěním** a akt narativní produkce a v širším smyslu celek skutečné či fiktivní situace, do níž je umístěn, **narací**.“⁶⁴

Za základní kámen celé problematiky týkající se narativu považuje Genette vztah mezi jednotlivými pojmy (příběhem a vyprávěním, vyprávěním a narací, narací a příběhem).

Narativ nenáleží pouze a jen fikčním světům, můžeme jej nalézt i v dílech odrážejících skutečnost, tedy v historických dokumentech a pramenech, autobiografiích, reportážích apod. (souhrnně označovaných jako referenční narativ). Referenční narativ vztahující se k nefikčním událostem je sice ověřitelný, ale nikdy nemůže nabídnout úplnost, jelikož není v autorových silách zachytit veškeré informace o události. V závislosti na tématu mojí práce je pro nás studium referenčního narativu nepodstatné, proto se budu věnovat především narativu nereferenčnímu, který náleží k fikčním světům. Zde mluvíme o narativu neověřitelném, jelikož čtenář nedokáže informace v příběhu jakkoliv dokázat ani potvrdit, zda se jedná o pravdu, zároveň hovoříme o narativu úplném, jelikož předpokládáme, že autor vyjádřil vše, co mělo být řečeno.

Narativ fikčního světa je ovlivňován zaprvé výběrem a za druhé formativními operacemi. Výběr „rozhoduje, které kategorie budou do konstruovaného světa připuštěny jako jeho složky.“⁶⁵ V tomto případě mluvíme o rozhodnutí autora, kolik postav v příběhu vystoupí, zda půjde o svět fyzický či se vše odehraje na úrovni duševní a další a další výběry, které tvoří každé dílo.

Formativní operace tvarují „narativní světy ve struktury, které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy.“⁶⁶ K těmto formativním operacím Doležel přiřazuje faktory, které pojmenovává jako narativní modality. Jedná se o faktory, které v příběhu představují omezení sloužící k ovlivnění akce. Tato omezení postavy nemohou obejít, jsou vnímána jako finální a nevyhnutelná.

7.2. Fokalizace

U každého příběhu, Murakamiho příběhy nevyjímaje, hraje důležitý úkol role vypravěče a jeho způsob prezentování informací. Existuje mnoho strategií, které autor může

⁶⁴ GENETTE, Gerard. Rozprava o vyprávění: Esej o metodě. *Česká literatura*. 2003(3), s. 306

⁶⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 121

⁶⁶ Tamtéž, s. 121

použit k tomuto účelu. V této podkapitole se podívám na definici fokalizace a zaměřím se na typy fokalizace, jak je určil Gerard Genette a následně rozpracovala a usouvztažnila k fikčním světům Ruth Ronenová.

7.3. Vymezení fokalizace

Gerard Genette při studiu narativní literatury vytvořil terminologii, která měla sloužit k ujasnění jednotlivých oblastí. K nejpřednějšímu pojmu, který tvořil jádro Genettovy práce na poli narativu, patřil pojem fokalizace. S tímto pojmem pak následně pracovala Ruth Ronenová, která se fokalizací zabývá především v rámci fikčních světů, kde si klade zásadní otázku, zda je fokalizace specifická pro fikční světy. Konkrétněji se pokouší zjistit, zda ve fikčních světech jsou fokalizátory a jiné složky světa ontologicky souměřitelné (tedy zda patří ke stejnému ontologickému řádu).

Fokalizaci je nutno chápat jako termín, jenž popisuje „rozlišení – v samém aktu narativního zprostředkování – mezi zprostředkujícím aktem vnímání a zprostředkujícím aktem vyprávění.“⁶⁷ Jednodušeji řečeno, fokalizace představuje úhel pohled, který ke čtenáři putuje skrz postavu vypravěče. Právě na způsobu fokalizace záleží při uspořádání prvků fikčního světa do určitého, konkrétního systému, aby splnily funkci, již autor zamýšlel. Fokalizace představuje prvotní impulz vedoucí ke studiu narace, která následně vede k možnosti zkoumat fikční světy. Pokud se narativní motivy „zkoumají skrz rovinu fokalizace (a nikoliv na rovině narace), pak identita fokalizátoru a typ konkrétně prováděné fokalizace předem určují stupeň autentičnosti nebo stupeň (fikční) faktičnosti udělované narativními řečovému aktu.“⁶⁸

Ačkoliv se fokalizace vztahuje jednak na světy fikční, tak i na světy zakládající se na skutečnosti, v mém případě se budu zabývat pouze fikčními světy a druhou možnost budu záměrně opomíjet, protože je to pro mou práci v tomto bodě irelevantní.

U každého světa, v našem případě tedy fikčního, záleží na předávání informací čtenáři, na prezentování hlediska, ale i na způsobu této prezentace. V knihách informace čtenáři zprostředkovává mluvčí, který příběhem provádí a zároveň i tím také charakterizuje jeho povahu. Tento mluvčí bývá označován jako fokalizátor. V případě fokalizátora, který v knize přímo vystupuje (jedná se například o postavu, která příběh vypráví), se autoritativní schopnosti považují za menší než u vypravěče mimo dějovou linii, jelikož „vnitřní“

⁶⁷ RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, 296 s. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-180-1, s. 209

⁶⁸ Tamtéž, s. 206

fokalizátor bývá bez ohledu na situaci vždy fikčním světem ovlivněn. „Vnější“ fokalizátor na druhou stranu stojí nad příběhem a nehrozí, že by jeho výpovědi byly subjektivně zbarveny.

Ronenová v závislosti na povaze „vnitřních“ a „vnějších“ fokalizátorů uvádí, že čtenáři mají tendenci spíše věřit promluvám fokalizátorů „vnějších“, jelikož „vnitřní“ mluvčí, kterých se situace bezprostředně týká, mohou lhát.

Důležitý pojem související s fokalizací se objevuje v práci **Roberta P. Warrena a Cleantha Brookse** s názvem **Understanding fiction**⁶⁹. Autoři upozorňují, že postava, na niž se soustřeďuje pozornost, nemusí nutně fungovat jako fokalizátor, a to i v případě, že se fokalizátor nachází uvnitř fikčního světa. Jaké jsou možnosti fokalizace a fokalizátora, uvádí v následující tabulce, která problematiku shrnuje.

	Události analyzované zvnějšku	Události analyzované zevnitř
Vypravěč je postavou v příběhu	Vedlejší postava vypráví příběh hlavní postavy.	Hlavní postava vypráví svůj příběh.
Vypravěč není postavou v příběhu	Autor jakožto pozorovatel vypráví příběh.	Analytický nebo vševědoucí autor vypráví příběh.

(Brooks – Warren 1943, s. 589)

O postavě vypravěče sepsal **Richard Walsh** studii⁷⁰, kde si pokládá otázku, kdo vypravěč vlastně je. Vychází přitom z Gerarda Genetta a dochází ke stejnému názoru jako v knize *Understanding fictional*, a to k faktu, že existují čtyři kategorie vypravěčů. Zatímco dvě z kategorií (kategorie vypravěčů uvnitř fikčního světa) klasifikuje jako nekomplikované, druhé dvě (vypravěči mimo fikční svět) vnímá jako podstatně komplikovanější a složitější, jelikož se diegeze přímo nedotýkají. Vypravěči vystupující v díle „prostě“ vyprávějí příběh, bez ohledu na to, zda se přímo účastní či nikoliv.

Kromě dělení fokalizátorů na vnitřní a vnější, vytvořil Gerard Genette další dělení, a to dělení samotné fokalizace v závislosti na přístupu k psychologii postav.

⁶⁹ BROOKS, Cleanth a Robert Penn WARREN. *Understanding fiction*. 2nd ed. New Jersey: Prentice-Hall, c1959, xxiii, 688 s. ISBN 0-13-936054-9.

⁷⁰ WELSCH, Richard. Kdo je vypravěč? *Aluze*. 2007(1).

7.3.1. Vnější fokalizace

V případě fokalizace, která je klasifikována jako vnější, případně externí, se jedná o způsob prezentace děje, kdy je příběh popisován zevnitř děje, ale mimo vědomí postav. Vypravěč, který není žádnou z postav, je tak odsouzen zaznamenávat a předávat vnější jevy neobsahující emoce, pocity a psychický stav postav.

S vnější fokalizací se Genette ovšem často nepotkává, jelikož málokterý text dokáže přenášet informace naprosto nezúčastněně, bez známky emocí, zájmu a subjektivního zabarvení vypravěče.

Vnější fokalizaci lze najít a vyhodnotit na základě modálních sloves, která tento typ charakterizují (slovesa jako *připomínalo to, zdálo* apod.).

7.3.2. Vnitřní fokalizace

Vnitřní fokalizace, neboli interní, představuje typ fokalizace, který je omezený v oblasti narativních informací. Fokalizátor se v tomto případě ocitá uvnitř fikčního světa a právě z tohoto důvodu jsou jeho možnosti výkladu značně omezené, ale na rozdíl od předchozího typu, se dostává do myšlenek postav a zachycuje psychické rozpoložení.

Za interní fokalizaci Genette považuje především *ich*-formu vyprávění (vyprávění v první osobě), ale také vyprávění ve 3. osobě, kdy vypravěč sice je součástí fikčního světa, ale vypráví příběh osoby jiné.

S čistě a plně vnitřní fokalizací se však v literatuře dá setkat dle Genetta těžko. Ačkoliv příběhy jsou často popisovány na základě tohoto typu, málokdy se v celém příběhu nenajde moment, kdy by některá z postav nebyla alespoň částečně popsána zvnějšku.

S interní fokalizací se můžeme potkat v multiplicitní formě, která ovšem není charakterizována počtem postav (nezáleží na tom, že je příběh vyprávěn vícero postavami), ale opakovatelností situace, která je popsána z několika odlišných pohledů různých postav uvnitř fikčního světa.

7.3.3. Nulová fokalizace

U takového typu fokalizace, kde je úroveň fokalizace nulová, se jedná prakticky i teoreticky o nefokalizovaný *narativ*. Zde Genette předpokládá existenci tzv. vševědoucího vypravěče, který dokáže fungovat na obou předchozích úrovních. Postava vševědoucího vypravěče dokáže čtenářům poskytnout informace vnitřního světa, pocity, myšlenky

a následně je komentovat, ale zároveň dokáže nahlédnout do světa vnějšího a přinášet zcela nový rozměr informací.

V kapitole věnované autorovi se problematikou vševědoucnosti zabývám a také uvádím, že v době postmoderny se objevuje řada teoretiků, kteří vševědoucnost odmítají. Autora však nelze zaměňovat za vypravěče příběhu. Přesto ani tak nelze rozumně odpovědět, zda vypravěč dokáže pojmout celistvost a komplexnost informací a stát se vypravěčem/bohem v daném fikčním světě. Genette proto tvrdí, že vševědoucí vypravěč zná odpovědi a informace, které nelze považovat za běžné. Například vypravěč ví, na co daná postava myslí, popřípadě proč na to myslí.

Pokud vypravěč dokáže zprostředkovat informace, které ze zkušeností reálného světa čtenáři nejsou schopni zjistit, lze jej považovat za vševědoucího.

Ovšem vyvstává několik otázek, jak s takovým typem fokalizace/nefokalizace správně zacházet. Od kolika „neběžných“ informací lze vyprávění považovat za nefokalizované? Stačí vypravěči jedinkrát poznat skryté myšlenky postav, nebo se tomu musí stávat pravidelně? A v případě, že se skutečně jedná o vševědoucího vypravěče, proč neříká všechno a některé informace zatajuje?

7.4. Fokalizace v díle Haruki Murakamiho

Pro zprostředkovávání fikčního světa čtenářům hraje fokalizace důležitou roli. Aby čtenáři fikčnímu světu důvěřovali, stali se modelovým čtenářem a ponořili se do jeho hlubin, samozřejmě i s dalšími faktory, je fokalizace jednou ze strategií, jak tohoto cíle dosáhnout. Proto se v následující kapitole podívám na fokalizaci v knihách Haruki Murakamiho, jelikož způsob vyprávění se napříč jeho díly mění. Někdy se dokonce v jedné knížce objevují rozdílné typy, Murakami např. kombinuje vnitřní a vnější apod.

V první řadě se podívám na knihu **Norské dřevo**. Hlavní postavou celého příběhu je mladý student Tóru Watanabe a zároveň v knize funguje jako fokalizátor, v tomto konkrétním případě fokalizátor interní, který zprostředkovává vlastní emoce. V knize najdeme i momenty, kdy roli fokalizátora přebírá jiná osoba (Naoko, Reiko nebo Midori) prostřednictvím dopisů. Pomocí této strategie měnění fokalizátora se postupně čtenáři dovídají emoce, myšlenky a psychické rozpoložení dalších postav, což rozvíjí příběh o informace, které by se jinak nedozvěděli.

Vnitřní fokalizátor, který popisuje vlastní osud, a je tedy k tomu využívána ich-forma, se objevuje v **Na jih od hranic, na západ od slunce**. V knize se dozvídáme myšlenky

Hadžima, ale jeho vědomosti o fikčním světě jsou omezené pouze na jeho osobu. O pocitech tajemné Šimamoto (a dalších postav vystupujících v knize) se dozvídáme pouze v případě, že se Šimamoto rozhodne svěřit Hadžimemu. Jinak se ovšem může fokalizátor jen domnívat, co si postavy myslí.

„Poslyš Šimamoto, vůbec nic o tobě nevím,“ řekl jsem. „To si uvědomím vždycky, jen co se ti podívám do očí. Ty zase nevíš nic o mně. Znal jsem tě, když ti bylo dvanáct, to je všechno. Bydlela jsi vedle nás, chodili jsme spolu do třídy. Už je to celých pětadvacet let.

(...)

A kromě toho, co jsem se dozvěděl tehdy o tobě, nevím skoro vůbec nic.“⁷¹

Z pohledu fokalizace se v **Kafkovi na pobřeží** čtenář setkává s prolínáním různých typů fokalizací. Nejprve příběh Kafky, patnáctiletého hrdiny, který se rozhodne utéct z domova. V kapitolách jemu věnovaných se objevuje stejná strategie jako v předchozích dvou případech, tzn. vnitřní fokalizátor popisující vlastní příběh využíváním ich-formy. Kafka zná vlastní pocity a myšlenky, ale pocity a myšlenky ostatních mu zůstávají zahaleny.

Po celou dobu v příběhu vystupuje *Kluk, co se mu říká Vrána*, který představuje Kafkovo alter ego. Pasáže, kdy mluví *Kluk, co se mu říká Vrána*, jsou zvýrazněny tučně a mluví především o Kafkových pocitech, ovšem používá k tomu druhou osobu.

Nehodláš se už dívat, jak si tě okolnosti podávají sem a tam. Nehodláš se už nechávat vytáčet a mást. Už jsi zabil otce. Už jsi poznal a zneuctil matku. Už jsi uvnitř sestry. Jestli kletba skutečně platí, ty jí vzdorovat nehodláš. Naopak máš teď v úmyslu dotáhnout její program až do samotného konce.⁷²

Pokud budu souhlasit s faktem, že pro vševědoucího autora stačí znát pouze jednu „neběžnou“ věc, lze *Kluka, co se mu říká Vrána* považovat za vševědoucího vypravěče? V tomto případě bych *Kluka, co se mu říká Vrána* považovala za modifikaci vnitřního fokalizátora. Přece jenom se jedná o alter ego, takže myšlenky, které zná, jsou de facto jeho vlastní a myšlenky ostatních postav mu zůstávají nadále neznámé.

Příběh *Kafka na pobřeží* funguje na principu dvou narativních linií, z nichž první náleží Kafkovi, druhá popisuje osud pana Nakaty, posléze jeho pomocníka Hošina. Zde však Murakami mění způsob vyprávění a mění také typ fokalizace.

⁷¹ MURAKAMI, Haruki. *Na jih od hranic, na západ od slunce*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 2014, 174 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1576-0, s. 134

⁷² MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 435

I odpoledne už se pomalu nachýlilo ke konci a bylo třeba, aby se poohlédli po nějakém noclehu. Hošino zašel na nádraží do infocentra pro turisty a nechal si rezervovat příhodný *rjokan*. Vybíral hlavně podle dostupnosti od nádraží, takže *rjokan* nebyl z nejlepších, to ale Hošinovi ani panu Nakatovi nijak zvlášť nevadilo. Bylo jim vcelku jedno, kde jsou, hlavně když tam mohli zalézt do *futonů* a spát.⁷³

Ať už je vypravěčem kdokoliv, je jasné, že se nejedná o žádnou postavu. V knize nikdy nepadne slovo, že by tomu bylo jinak. Nyní stojíme před otázkou, zda se jedná o vševědoucího autora nebo o autora pozorovatele. Informace v ukázce by mohly ukazovat na oba typy. Narativ popisuje sled událostí z pozice minulosti, tedy až poté, co se stanou. V případě vševědoucího vypravěče by mohl vypravěč uvádět informace, než se stanou nebo přímo v okamžiku, kdy se odehrávají. Navíc všechny informace, které se dozvídáme o postavách, lze zjistit z pozorování, proto bych vypravěče definovala podle **Roberta P. Warrena** a **Cleantha Brookse** jako pozorovatele, který existuje mimo hranice fikčního světa.

Jelikož se jedná o **Kafku na pobřeží**, knihu, kterou jsem v předchozí kapitole definovala jako dílo náležící magickému realismu, je nutno ještě připomenout, že v magickém realismu figurují dva světy magický a reálný, které stojí vedle sebe a zároveň proti sobě. Zatímco jeden se považuje za ověřitelný, druhý (magický) ne. Podle Wendy Faris se z důvodu neurčitosti při prezentování událostí, kdy čtenáři často neví, o jakou perspektivou se jedná, mluví se zásadně o fokalizaci nulové.⁷⁴ To by platilo i pro dílo **Konec světa & hard-boiled Wonderland**, které se rovněž odehrává na dvou rovinách (fokalizace i narace).

Podobná, prakticky stejná situace, vyvstává také v případě triologie **1Q84**. Příběhy Tenga i Aomane popisuje nezúčastněný vypravěč, který pomocí deskripce toho, co se stalo, prezentuje příběh čtenářům. Příběh se navíc odehrává v magickém světě 1Q84, který se odštěpil v roce 1984 od světa reálného.

S úplně novým typem vyprávění se setkáváme v případě **Afterdark**. Murakami zde zcela opouští *ich-formu* a pozici hlavní postavy zastává hned několik postav. Způsob vyprávění se zde nejvíce blíží vnější fokalizaci, tak jak ji Genette popsal. Příběh je sice popisován zevnitř, ale mimo vědomí postav, navíc zproštěn emocí, „omezen“ na prosté popisy situací a událostí.

⁷³ MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 297

⁷⁴ FARIS, Wendy B. *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. 1st ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, xi, 323 s. ISBN 0-8265-1442-1, s. 43

Na dvou houpačkách v liduprázdném nočním parku sedí vedle sebe Mari a Takahaši. Takahaši pozoruje Mari z profilu. Na tváři má výraz, který naznačuje, že něčemu dobře nerozumí. Pokračuje předchozí konverzace.

„Jak to, nechce se probudit?“

Mari neříká nic.

„Co tím chceš říct?“ ptá se Takahaši.

Mari se mlčky dívá k zemi, jakoby se nemohla rozhodnout. Na tohle vyprávění ještě není dost připravená.⁷⁵

Pohled naší imaginární kamery jednu po druhé zabírá a pomalu, pečlivě snímá všechny podobné věci v místnosti. Jsme očím neviditelní, anonymní vetřelci. Sami vidíme všechno. Sami vidíme všechno. Všechno slyšíme a všechno cítíme. Fyzicky se tu ovšem nevyskytujeme, a ani po nás nezůstávají žádné stopy. Jinými slovy, platí pro nás úplně stejná pravidla, jako pro regulérní cestovatele časem. Dívat se můžeme, zasahovat ne. Ale upřímně řečeno, z téhle místnosti jsme se toho o Eri Asai zrovna dvakrát moc nedozvěděli. Sama její osobnost se nám, zdá se, už od začátku někde skrývá, obratně uniká všem zvědavým očím.⁷⁶

Začátek druhé ukázky by mohl ve čtenářích evokovat pocit vševědoucnosti vypravěče (vidíme všechno, slyšíme všechno...), ale s postupem se dozvídají, že se jedná pouze o deskripci situace a „neběžné“ elementy zůstávají skryty. Murakami zde navíc zcela vědomě opouští vyprávění skrz minulost a obrací se k přítomnosti. Události se tedy dějí přímo v daném bodě v čase.

Afterdark v tomhle ohledu představuje v Murakamiho práci nový koncept fokalizace, kdy od interní fokalizace přechází do externí, tak jak ji vnímá Genette. Tedy do vyprávění bez emocí. To potvrzuje i **Tomáš Jurkovič** v českém doslovu knihy Afterdark. Příběh je „*psán jako filmový scénář, jako sled na první pohled nesouvislých obrazů, výjevů, které pozorujeme coby odtažitý, neosobní pohled kamery.*“⁷⁷

⁷⁵ MURAKAMI, Haruki. *Afterdark*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 2014, 155 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1575-3, s. 107

⁷⁶ Tamtéž, s. 22-23

⁷⁷ JURKOVIČ, Tomáš. Doslov: Tvorové hlubokých moří In. MURAKAMI, Haruki. *Afterdark*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 2014, 155 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1575-3, s. 154 (pouze český překlad)

Přestože v Murakamiho dílech nejčastěji narážíme na vnitřní fokalizaci spojenou s ich-formou, v některých dílech se spisovatel obrací k jiným strategiím. Haruki Murakami je v tomto směru velmi všestranný autor, který dokáže přecházet mezi jednotlivými typy fokalizace, a to i v rámci jedné knihy (*Kafka na pobřeží*, *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*), nebo je střídat od jedné knihy k druhé a to bez zjevných potíží. Žádná z fokalizací nezůstává pro Murakamiho zapovězená. Nebojí se využívat i jiných než zaběhnutých typů oslovování (druhá osoba, jednotného čísla v *Kafkovi*; první osoba, množného čísla v *Afterdarku*), čímž mění literární konvence a vytváří zajímavou strategii prezentování příběhů.

8. Intertextualita

Žádný text nevzniká ve vzduchoprázdnu. Tak zní nejčastěji citovaná poučka týkající se intertextuality a je ve skrze pravdivá. Každý autor je při psaní svého textu předem odsouzen využívat kontextů a zkušeností vycházejících z jiných textů. O tom mluví i **Mojmír Otruba**: „*Literatura se nutně rodí z literatury.*“⁷⁸

Pro studium postmoderny je teorie intertextuality zajímavou oblastí, která propojuje jednotlivé texty do společné intertextuální sítě. I práce Haruki Murakamiho byla ovlivněná a zároveň sama ovlivnila další texty. Z toho důvodu se v rámci této práce zaměřím i na oblast intertextuality, která se stala jedním ze základních pilířů kulturních studií.

Otázkou intertextuality se zabývala řada autorů a existují dva přístupy k ní. Tzv. progresivisté vnímají intertextualitu jako vlastnost textu, která zachycuje dynamiku intertextových procesů. Jedním ze zástupců této linie je Julia Kristeva, ta tvrdí: „*Intertextualita je mozaika citací, každý text je absorpcí a transformací jiných textů. Text je proto produktivita, to znamená, že 1) jeho vztah k jazyku, ve kterém je situován, je redistributivní, a proto se k němu můžeme přiblížit spíše prostředky logických kategorií, spíše než lingvistickými nástroji, 2) je to permutace textů, intertextualita...v prostoru daného textu se protíná a navzájem neutralizuje několik promluv převzatých z jiných textů.*“⁷⁹

Tedy z tohoto hlediska, o kterém se v teorii intertextuality mluví jako o intertextualitě v širším slova smyslu, je intertextualita vnímána jako vztah textu ke všem textům. Julia Kristeva svou prací na poli intertextuality vycházela z Michaila Bachtina a jeho práce o dialogickém slovu.

Také **Roland Barthes** se zabýval intertextualitou v širším slova smyslu. Mluvíme tu především o jeho eseji **Smrt autora**. Barthes vnímá autora jako prostředníka, jehož úkolem a cílem je pouze zprostředkovat text čtenáři. Čtenář se v tomto pojetí stává důležitějším než samotný autor. Dále také Barthes uvádí, že žádný text ve skutečnosti není originální a jedinečný, ale jedná se o tkanivo citací, pocházejících z tisíců kulturních zdrojů. Zde právě působí intertextualita, kde každý text je vztažitelný k dalším textům.

⁷⁸ OTRUBA, Mojmír. *Znaky a hodnoty*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1994, 249 s. Orientace (Český spisovatel). ISBN 80-202-0464-4, s. 9

⁷⁹ KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. 1. vyd. Praha: Pastelka, 1999, 81 s. ISBN 80-902439-3-2, s. 9

Intertextualitu v širším slova smyslu lze tedy chápat jako základní vlastnost textu, která je jeho nedílnou a neodmyslitelnou součástí, v podstatě ji můžeme definovat jako to, co dělá text textem.

Druhý přístup, jehož nejznámějším zástupcem je **Gerard Genett**, vnímá intertextualitu v užším slova smyslu. Zde se intertextualita přímo vyznačuje jako explicitní či implicitní provázání textů, přičemž jeden text vstupuje do textu druhého. Intertextualita je přitom brána jako jediná část, jeden komponent mnohem většího, zastřešujícího termínu transtextovost. Společně s intertextualitou Genette řadí pod transtextovost další komponenty, tj. paratextovost, metatextovost, hypertextovou, architextovost.

Jelikož nás v této práci zajímá především intertextualita, stačí si dané pojmy vysvětlit pouze povrchově, aby byl vymezen rozdíl mezi intertextovostí a dalšími komponenty mezitextových vztahů. V této části práce budu vycházet především z díla **Jiřího Homoláče**⁸⁰.

Paratextovost označuje rámeček literárního díla hierarchicky rozdělený na nadpis, předmluvu, doslov apod. U **metatextovosti** se jedná o implicitní komentování textu textem jiným, například komentář k textu. **Hypertextovost** spojuje mladší text s textem starším, tedy mladší text je vnímán jako text, který vznikl odvozením od jiného. Posledním mezitextový vztah označujeme jako **architextovost** – ten určuje sdílení společného prvku (například žánr, typ verše...). Tyto složky určující povahu textu slouží pro rozpoznávání a snadnější určování textu, především v oblasti stylistiky.

Podle tohoto přístupu existují intertextové postupy, které určují, jakým způsobem daný text vstupuje do textu jiného⁸¹. K těmto formám patří:

a) **citát**

Citát neboli část doslovného textu uvedena v cizím, jiném textu.

b) **parafráze**

Na rozdíl od citace, která musí být doslovná, přestože kontext promluvy již nikdy nebude stejný, u parafráze se jedná o vyjádření obsahu jinými slovy, tedy ne přímo doslovně.

c) **aluze**

Aluzí se označuje náznakové navázání na jiný text, často se jí říká narážka. Podle encyklopedického slovníku se jedná o nepřímý odkaz k politickému/ historickému/ literárnímu kontextu začleněný do stavby literárního díla. Ačkoliv musí být autorem vždy

⁸⁰ HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy. *Slovo a slovesnost*. roč. 55 (1994), č. 1 - 2

⁸¹ HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Univerzita Karlova, 1996. ISBN 807184201X

použita vědomě a s určitým záměrem, čtenářem tato aluze nemusí být pokaždé odhalena či pochopena.

Aluze bývá společně s citací považována za základní prvek intertextovosti. Na rozdíl od citace však aluze nebývá označována uvozovkami a označená podle citační normy.

d) plagiát

I plagiát se označuje za formu intertextovosti. Jedná se o vypůjčení části textu bez řádného označení původního textu, autor má tendenci vydávat daný úsek za vlastní.

e) parodie

Parodie se často využívá při novém pojetí již existujícího textu, většinou zábavnou či zesměšňující formou.

f) fráze

Fráze neboli ustálené slovní spojení bývá taktéž označováno jako intertextuální formy prostupování jednoho textu do jiného. Některá slovní spojení se postupem času stávají ustálené a sémanticky prázdné výrazy, které se hojně využívají v dalších textech.

g) klišé

Jedná se o zautomatizovaný, často používaný slovní obrat, který však v novém kontextu může nabýt nového rozměru.

h) pastiš

Pastiš bývá často označován jako napodobenina. Byl hojně využíván ve starořímské literatuře. Jedná se o přesné napodobení daného vzoru, někdy s parodickým nádechem. Jako příklad pastiše se můžeme podívat na příběhy Sherlocka Holmese. Zatímco Sherlock Holmes od Arthura C. Doyleho je označován za originální texty, všechny další příběhy obsahující postavu Sherlocka Holmese napsané jinými autory se stávají napodobeninami, tedy pastišem.

Z pohledu postmoderny intertextualita v užším slova smyslu není vnímána veskrze pozitivně. Postmoderní teoretikové namítají, že v tomto pojetí neznačí intertextualita nic nového a objevného, co by změnilo chápání textů a jejich provázanosti s jinými.

8.1. Intertextualita a fikční světy

Je zcela jasné, a už jsem to zde párkrát zmínila, že fikční svět nikdy nemůže být úplný, na rozdíl od světa reálného, pro něhož je charakteristické mimo jiné to, že je úplný. V takových případech čtenáři staví na zkušenostech vycházejících právě z reálného světa.

Intertextualita v podstatě spojuje oba tyto světy. Fikční světy sice neodkazují k reálným světům, ale pouze samy k sobě, přestože z reálného světa vychází.

O propojení fikčních světů a intertextuality se zajímal i **Lubomír Doležel** v díle **Heterocosmica: Fikce a možné světy**. Doležel intertextualitu rozděluje na explicitní a implicitní. Explicitní intertextualita, například citace či jasné odkazování na jiné texty, není z hlediska studia zajímavá jako intertextualita implicitní (typickou ukázkou implicitní intertextuality bývá označována aluze). Zatímco fikční světy označuje jako zcela jasné a zřetelné, tedy explicitní, intertextualitu popisuje jako implicitní. „*Fikční svět se snadněji zapamatovává než textura, která mu dala vznik. Tato okolnost vysvětluje, proč intencionální intertextualita je především implicitní, kdežto následnictví fikčních světů je téměř vždy, často výrazně, explicitní.*“⁸²

Doležel při práci s implicitní intertextualitou, která v období postmoderny často velmi výrazně přepracovávají dřívější díla, používá pojem „postmoderní přepisy“. Tedy různé způsoby, které určují způsob, jakým stylem byl původní text přepsán do nové stávající podoby. Postmoderní přepisy jsou dle něj tři:

a) **Transpozice**. Transpozice se vyznačuje zachováním hlavní linie příběhu. Nový příběh v podstatě převypravuje již stávající příběh, ovšem zasazuje ho do nového prostředí. Prostorového či časového. Oba texty pak existují nezávisle na sobě, každý ve svém paralelním světě. Často se příběhy vkládají do odlišných politických/ historických/ ekonomických/ sociálních/ politických situací. Tím se může změnit samotné chápání příběhu, podle zcela nového kontextu, který tento přepis přináší. Jako příklad si můžeme uvést početná přepracování věhlasně známého příběhu Romea a Julie, často převáděného do moderní doby.

b) **Rozšíření**. Cílem rozšíření je zaplnit prázdná místa, mezery, které existují v původní verzi. Většinou se jedná o vytvoření prehistorie nebo posthistorie, tedy co se stalo před či po. Znamý spisovatel **Frank Herbert** vytvořil sci-fi příběh pojednávající o pouštní planetě Arakis, označované jako Duna. Syn Franka Herberta **Brian Herbert** pak společně s **Kevinem J. Andersonem** vytvořil díla, která samotnému příběhu předcházela, a doplnil tak mezery, které původní příběh skýtal.

c) **Mutace**. Z těchto tří přepisů se mutace vyznačuje největším zásahem do hlavní linie příběhu. Autoři mutací vytváří odlišnou verzi původního světa a následně jen staví proti sobě tak, aby nový svět napadal či podvrhoval svět původní.

⁸² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 198 – 199

Ve fikčních světech nastává díky postmoderním přepisům a intertextualitě obecně v jinak reálném světě naprosto nemožná situace, a to prolínání světů, osob či snad věcí, které by jinak neměly sebemenší šanci se potkat. Ve fikčních světech nastoluje intertextualita nové možnosti, například právě ono střetnutí fikční postavy s postavou skutečnou. Tento fenomén se označuje jako „mezisvětová totožnost“. Netýká se pouze přenášení osob, míst či událostí z reálného světa do fikčního, ale i z fikčního do fikčního. V dnešní době jsme svědky nebývalého rozkvětu komiksového univerza, které vytváří řadu fikčních světů, které různorodě propojuje a zase rozplétá, a vytváří tak komplikovanou intertextuální síť.

Doležel pro popsání úrovní literárních děl, které označuje jako extensionální a intensionální⁸³, zavádí označení „literární transdukce“. Literární transdukce je termín označující interakci mezi autorem a čtenářem. Platí zde základní předpoklad, tj. zatímco autorovým úkolem je text zkonstruovat a vytvořit tak fikční svět, úkolem čtenáře je daný text rekonstruovat. Literárním vědcům, zkoumajícím literární text, umožňuje transdukce vidět a následně zkoumat souvislosti mezi jednotlivými díly, a to nejen na textové úrovni, označované jako intensionální, ale i na úrovni příběhů, tedy na rovině extensionální.

8.2. Intertextualita v díle Haruki Murakamiho

Intertextualita je nedílnou součástí Murakamiho textu. Ve svých dílech Murakami často uvádí, zmiňuje a vychází z jiných děl, většinou spíše z klasických děl literatury než děl vzniklých v moderní době, a mnoho děl naopak z Murakamiho knih vychází. Ovšem nezmiňuje pouze díla, ale i skutečné osobnosti, skupiny, písňe apod. Koneckonců se přímo jedna kniha jmenuje po písni anglické skupiny Beatles **Norské dřevo**.⁸⁴ Ačkoliv se objevují i odkazy na japonskou literaturu, Murakami častěji operuje s literaturou západní.

Haruki Murakami je často označován jako japonský autor píšící „nejaponsky“, právě kvůli častému prolínání západní kultury do jeho tvorby. V doslovu českého překladu knihy **Norské dřevo** píše Klára Macúchová přímo toto: „*Kdyby protagonisté Norského dřeva, pohybující se v atmosféře šedesátých let, prodchnuté americkou kulturou, neměli japonská*

⁸³ Viz kapitola extense a intense in. Fikční světy

⁸⁴ V originále: Noruwei no mori (ノルウェイの森)

*jména, vůbec by nemuseli být Japonci. Japonská literatura tu ztrácí příděch exotičnosti a nabývá na srozumitelnosti, a to je právě Murakamiho záměr.*⁸⁵

Většina děl, která Murakami napsal, hlavně ty, kterým se věnuji ve své magisterské diplomové práci, se ze začátku snaží věrně kopírovat reálný svět. Fikční světy zde nejsou, a ani nemohou být úplné, jako je tomu u reálného světa. V takovém případě čtenáři vycházejí právě ze zkušeností, které mají se světem reálným. Fikční světy tedy přímo nekopírují reálný svět, ale vycházejí z něho. Na začátcích příběhů se svět v zákonitostech podobá světu reálnému, jak jsou čtenáři zvyklí podle zkušeností. Tak to alespoň funguje do určitého bodu, než v příběhu nastane zvrát a začnou se objevovat zcela nové a odlišné zákonitosti fikčního světa, se kterými se čtenář musí seznámit.

Příběhy se odehrávají v Japonsku, nejčastěji v Tokiu. Murakami uvádí názvy skutečně existujících prefektur, nádraží či budov. Avšak nesmíme zapomenout, že i na první pohled reálně působící kontext je jen fikčním světem, kde neexistují stejná pravidla jako ve světě skutečném. A události ve fikčním Tokiu se s reálným Tokiem mohou shodovat, nebo naopak být zcela odlišné.

Na tohle upozorňuje také **Umberto Eco**, který uvádí příklad, který se mu v souvislosti s touto problematikou stal. V Ecově románu **Focaultovo kyvadlo** se hlavní hrdina jedné konkrétní noci prochází po konkrétní ulici v Paříži. Ačkoliv se snažil scénu popsat co možná nejvěrohodněji, po vydání knihy mu došel dopis od jednoho čtenáře, kterému vadilo, že hlavní postava neviděla požár, který tu noc v té části Paříže vypukl. Čtenář totiž nepostupoval jako modelový čtenář, ale jako empirický čtenář propojoval fikční svět se světem čistě fikčním. „*Trvám na tom, že to můj čtenář přehnal, když předstíral, že fikce se zcela shoduje s reálným světem, k němuž odkazuje.*“⁸⁶

Takže i když se ze začátku zdá, že se světy v Murakamiho dílech shodují s realitou (například kniha **Norské dřevo** působí téměř realisticky, neobjevují se v ní žádné záhady či příhody nereálné pro skutečný svět), všechny tyto světy jsou a vždy budou považovány za fikční.

Jak už bylo řečeno, Murakamiho texty jsou intertextuálně nabitě a často v nich můžeme najít odkazy na jiná, především západní díla. Z pohledu intertextuality v užším slova

⁸⁵ MACÚCHOVÁ, Klára. *Doslov, Nejaponský román japonského autora*. In. MURAKAMI, Haruki. *Norské dřevo*. Vydání čtvrté. Praha: Odeon, 2015, 302 stran. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1630-9, s. 302 (pouze v českém překladu)

⁸⁶ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2, s. 103

smyslu, jak jsme si ji vymezili výše, a rozdělení podle Gerarda Genetta, můžeme najít jednotlivé intertextuální postupy.

Například v díle *Kafka na pobřeží* se jeden z hrdinů potkává shodou okolností s dívkou, která mu při intimní chvílce cituje známá díla západních filozofů.

„Čirá přítomnost je nezachytitelným postupem minulosti, pohlcujícím budoucnost. Veškeré vnímání je vpravdě již pamětí samotnou.“

Hošino překvapeně vzhlédl a zadíval se na ni s pootevřenou pusou. „Co to meleš?“

„To je Henri Bergson,“ řekla dívka....“Huoccha ch chaujeh.“

„Cože?“

„Hmota a paměť. Tys to nečet?“⁸⁷

Takových příkladů, kdy jeden z hrdinů Murakamiho knih cituje či parafrázuje úryvky jiných textů (bez ohledu na to, zda se jedná o literaturu, či písni), můžeme najít nespočet. Murakami často zmiňuje rozličné texty, v některých jeho dílech bývají hrdinové sečtělí, navštěvují knihovny nebo otevřeně prozrazují nejoblíbenější knihy.

V **Norském dřevu** hlavní hrdina několikrát zmíní název nejoblíbenější knihy *Velký Gatsby*. V **Kafce na pobřeží** zase patnáctiletý Kafka ze začátku navštěvuje, později pracuje v knihovně. V knize se tak objevují odkazy na díla jako: *Knihy tisíce a jedné noci* od Richarda F. Burtona; *Zámek*, *Proces* a *Proměna* od Franze Kafky; *Vlčí mák* od Sosekiho Nacume a spousta dalších známých i méně známých literárních děl.

V románu **1Q84** české čtenáře potěší zmínka o Leoši Janáčkovi a jeho *Sinfoniettě*, která se prolíná celým dílem a vytváří tajemnou atmosféru při vzniku nového světa. Ostatně v Murakamiho dílech se často vyskytují odkazy ke klasické hudbě. Mozart, Beethoven anebo právě Janáček.

Aby však Murakami přece jenom zachoval rovnováhu, zakomponoval do svých děl i kulturu a autory japonské. Japonské reálie se objevují například v **Kafkovi na pobřeží**, kde Murakami mluví o japonských příbězích Gendži monogatari a Ugecu Monogatari.

Ovšem zůstaneme-li u **Kafky na pobřeží**, najdeme zde zmínky nejen o literárních reáliích spojující Murakamiho světy s reálným. V knize jde najít několik narážek na japonskou mytologii a strašidla. Když se Hošino setká se záhadným plukovníkem Sandersem (což je mimochodem opět odkaz na americký fastfoodový řetězec KFC), prohlásí,

⁸⁷ MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 320

že se jej snaží napálit liška. Tím je myšleno japonské strašidlo kicune (v překladu liška), které se dokáže přestrojit za lidské bytosti.

Samotný příběh **Kafka na pobřeží** několikrát a nejen samotným názvem vytváří silnou analogii k dílům česko-německého spisovatele Franze Kafky. Jak sám autor i poznamenal, kniha vznikla jako pocta pro Franze Kafku, jelikož se jedná o Murakamiho nejoblíbenějšího autora.

Jedna část, kdy se hlavní postava Kafka dostane do divné vesnice uprostřed lesů, jehož obyvatelům chybí stín, která velmi silně připomíná příběh Franze Kafky Zámek. I zde hlavní hrdina zabloudí do vesnice, která je odtržena od reality a řídí se svými pravidly. Také bezvýchodnost některých postav končících tragicky připomíná Kafkovy motivy jeho děl. V takovém případě zde můžeme docela jistě mluvit o aluzi, kterou autor vědomě využívá. Zda jsou si čtenáři tohoto propojení s jiným dílem vědomi, závisí na jejich znalosti Kafkových děl, především pak znalostí z díla Zámek.

Také další jeho kniha, tentokrát **Konec světa & Hard-boiled Wonderland**, již podle názvu, má být aluzí k dílu Carrolovy⁸⁸ Alenky v říši divu (v anglickém znění právě Wonderland). Tím se autor snaží evokovat podobnost s podivnostmi, se kterými se hlavní hrdina setkává a které jsou pro něj v jeho světě nepochopitelné a zvláštní, stejně jako tomu bylo u Alenky.

Zajímavým způsobem autor využil odkazy v knize **Konec světa & Hard-boiled Wonderland** při zmínění knih *Fantastická zoologie* od **Jorgeho Luise Borgese**⁸⁹ a *Archeologie zvířat* od **Burtlanda Coopera**.

První byla Archeologie zvířat od Burtlanda Coopera a druhá Borghesova Fantastická zoologie.

„Trochu jsem je zatím prolistovala. Stručně řečeno, tahle“ (vzala do ruky Fantastickou zoologii) „povídá jednorožce jako výplod fantazie, podobně jako jsou draci nebo mořské panny, zatímco tahle“ (vzala do ruky) „zaujímá pozitivní stanovisko a možnost jejich existence předem nutně nevyklučuje. Přímě o jednorožcích samotných se toho v nich ale bohužel píše hrozně málo. Rozhodně mnohem míň než třeba o dracích nebo skřítcích, což je zvláštní. Mám dojem, že jednorožci museli nejspíš žít dost v ústraní. Je mi líto, ale to jsou tak jediné knihy na toto téma, co jsem u nás v knihovně dokázala sehnat.“⁹⁰

⁸⁸ Lewis Carroll byl anglický spisovatel, který napsal příběh o Alence, která se dostane do jiného světa. (CARROLL, Lewis. *Alice im Wonderland*. 2. Aufl. Berlin: A. Holz, 1969, 193 s.)

⁸⁹ BORGES, Jorge Luis. *Fantastická zoologie*. Vyd. 3., V Argo 1. Praha: Argo, 2013, 244 s. ISBN 978-80-257-0834-7.

⁹⁰ MURAKAMI, Haruki. *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 506 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1332-2, s. 113

Ačkoliv obě knihy zmiňuje Murakami současně, zatímco kniha *Fantastická zoologie* skutečně existuje a citace z ní jsou pravdivé, druhá kniha je Murakamim vymyšlená a patří pouze do Murakamiho fikčního světa. V závěru knihy je tato kniha dokonce citovaná společně s dalšími prameny, mezi nimi i *Fantastická zoologie*. U japonského překladu ovšem autor uvádí jméno Hiraku Makimura, což je spisovatelův vlastní akronym, čímž dokazuje, že se nejedná o reálii z reálného světa.

K intertextualitě v Murakamiho dílech bych ještě ráda podotkla, že se Haruki Murakami do příběhu příliš často nesnaží zakomponovat historickou, politickou či ekonomickou situaci, která náleží světu reálnému, přesto zde ony náznaky jsou. Murakami zmiňuje historické události jako je 2. světová válka či studentské nepokoje, do děje vkládá ukázky fungování tržního systému (Hadžimeho tchán v knize *Na jih od hranic, na západ od slunce*) nebo fungování velkých firem, které se řídí heslem, že bezejmenní zaměstnanci musí držet krok a zároveň mlčet (hlavní hrdina v *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*). Tyto náznaky ovšem nepoužívá prvoplánově, nemluví o nich přímo jako o součásti děje, ale naopak se stávají vykreslením situace, zašifrované do příběhu.

A v neposlední řadě považuji za důležité, že i Haruki Murakami, resp. jeho knihy a příběhy, se staly předlohou pro jiné tituly. David Mitchell vydal v roce 2001 svůj druhý román nazvaný *Sencislo9*⁹¹, kde hlavní postavy protestují proti japonským stereotypům. Kniha je inspirovaná dílem Harukiho Murakamiho, především *Norský dřevem*.

Haruki Murakami je skutečně protkán mnoha dalšími texty, většinou západního charakteru. Murakami se nesnaží úplně vystoupit z reálného světa a vytvořit zcela nový fikční svět, ale vědomě a naprosto záměrně vychází z reálií skutečného světa, které mu pomáhají vykreslovat jeho fikční světy a vytvářet atmosféru podobnou světu skutečnému. Následné objevování prvků, které neodpovídají pravidlům, jež jsou pro nás v reálném světě zákonem, působí v Murakamiho dílech neočekávatelně a překvapivě.

⁹¹ MITCHELL, David. *Sencislo9*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2010, 455 s. ISBN 978-80-204-2099-2.

9. Autor

V této kapitole se více zaměřím na problematiku autora, přičemž se nesoustředíme na osobnost Haruki Murakamiho, ale podívám se na termín „autor“ ze širšího a obecnějšího pohledu. Na autora, jakožto tvůrce textu, který vytváří spleť světů fikčních světů, jak je vnímána jeho role při vytváření textu a jeho následného ovlivňování postmoderní optikou.

Názor na význam autora se během let značně vyvíjel a měnil. Ačkoliv existoval názor, že autor je pro svůj vytvořený svět prakticky Bohem, který ovládá veškeré dění a rozhoduje o osudech, v období postmoderny se tento názor postupně vytrácí. Autor, ač dílo samozřejmě konstruuje, přestává být podle literárních vědců důležitou entitou, na rozdíl od čtenářů, jejichž rekonstrukce příběhů se dostává do popředí.

V té době se mění i pohled na účinek médií jako takových. V průběhu let se názor na příjemce, v našem případě čtenáře, postupně mění. Zatímco dříve byli příjemci vnímáni jako hromadná, neidentifikovatelná masa, která přijímá text, jak je jim předkládán, později se jejich role stává důležitější. Také jejich role při rekonstrukci textu se postupně mění a vyvíjí.

Vševědoucnost autora rozebírá **Jonathan Culler** ve své studii **Vševědoucnost**⁹². Culler si pokládá otázku, zda vševědoucnost znamená, že autor má vědomosti o veškerém dění, i o tom, co nebylo explicitně vyjádřeno. Znamenalo by to například, že by Murakami znal veškerá tajemství, která obestírají minulost Šimamoto v díle **Na jih od hranic, na západ od Slunce**. Ačkoliv zde Murakami v podobě náznaků postupně odhaluje některé záhady, celkový obraz zůstane pro čtenáře navždy zahalen. Murakami by měl podle zákona vševědoucnosti mít jasné povědomí o minulosti, kterou Šimamoto tak úpěnlivě chrání. A nejen to, Murakami by měl znát i budoucnost, jaká ji čeká. V takovém případě píše Culler: „U autora či vypravěče, který informuje o myšlenkách jedné postavy, musíme samozřejmě předpokládat, že zná i myšlenky ostatních postav. Neexistuje selektivní vševědoucnost, je jen selektivní komunikativnost.“⁹³

Avšak předpokládat, že autor je všemocný pouze na základě analogie s Bohem, je kvůli omezeným teologickým informacím, značně problematické. Zatímco teologické pojetí vnímá Boha jako dokonale vševědoucího, což je ale zároveň naprosto slučitelné se svobodnou vůlí. Z pohledu literatury ovšem nemůžeme tuto analogii vztáhnout na vztah autora k textu.

⁹² CULLER, Jonathan, *Vševědoucnost*, In: J.C., *Studie k teorii fikce* (ed. Tomáš Kubiček, Petr A.Bilek, Ondřej Sládek)

⁹³Tamtéž, s. 60–61

V období, kdy se začíná objevovat postmodernismus, představa o vševědouce autorovi začíná upadat⁹⁴. Jak už jsem se zmínila v kapitole Modelového čtenáře, **Roland Barthes** vydává studii pojmenovanou jako **Smrt autora**. Autor přestává být vnímán jako nejdůležitější entita textu, Barthes ho „degraduje“ na pouhého prostředníka, jehož úkolem je text zprostředkovat čtenáři.

O mizení významu autorství mluví i **Michael Foucault**⁹⁵. Přestože existuje mnoho faktorů, které by se daly v oblasti autora zkoumat (Foucault uvádí například historicky sociologickou analýzu osobnosti autora anebo jak se autor individualizoval v dané kultuře), v tomto ohledu se jedná především o vztah textu k autorovi, „*způsob, jakým text míří k oné postavě, která je mu vnější a která mu předchází, přinejmenším na první pohled.*“⁹⁶

Foucault se zabývá otázkou, zda je skutečně důležité a zda záleží na tom, kdo mluví. Tedy na tom, kdo je autor. A dochází k názoru, že nezáleží. Samotný text se totiž vztahuje pouze sám k sobě a identifikuje se svou vlastní rozvinutou zvnějšněností.

Ztrácení významu autora považuje Foucault za proměnlivý stav. Autor a jeho význam se v průběhu dějin vyvíjeli a postupně proměňovali. V postmoderně nešlo o první období, kdy se autor ztrácel, nýbrž o opětovné ztrácení. Tím se liší od Rolanda Barthesa, jenž ve své příznačně nazvané studii *Smrt autora* mluví o konečném stádiu smrti autora. Michael Foucault se naopak snaží najít a formulovat pravidla, která by pomohla při hledání vzorce určující ztrácení autora v průběhu let.

9.1. Metafikce

S nástupem postmoderny se začíná vyskytovat koncept „metafikce“, kdy autor pomocí určitých technik odhaluje umělou podstatu literárních děl. Existuje mnoho strategií působících na text, aby vedly k zamyšlení se, co je považováno za fikční svět a co za realitu. Někteří autoři v postmoderní éře se odchylojí od literárních konvencí a záměrně odstraňují hranici mezi reálným světem a fikčním světem. K typickým příkladům „metafikce“ patří například uvědomění si hlavních postav, že jsou pouze součástí fikčního světa. Literární postavy mohou

⁹⁴ Avšak ne všichni souhlasí s názorem o klesající důležitosti autora. Jak píše Jonathan Cuttler, mnoho autorů tuto tezi stále zastává: „Za všechny jmenujme Meira Sternberga, který „vševědouce autor“ stále bezvýhradně uznává a hájí. Viz knihy: Meir STERNBERG, *Expositional Modes of Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington 1978; Meir STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative*, Bloomington 1985. (CULLER. Jonathan, *Vševědouce*, In: J.C., *Studie k teorii fikce* (ed. Tomáš Kubiček, Petr A. Bilek, Ondřej Sládek, s. 18)

⁹⁵ O významu autora mluví Foucault na přednášce nazvané „Co je to autor?“ na Francouzské filozofické společnosti v roce 1969. Tato přednáška byla zaznamenána v Bulletinu Francouzské filozofické společnosti.

⁹⁶ Tamtéž, s. 44

o sobě číst v jiné knize, nebo nejvýznamnější projev „metafikce“ uvádí Brian McHale, a to vstoupení autora do fikčního světa. Autor opouští roli vypravěče, který příběh ovlivňuje „zvenčí“ a ocitá se „uvnitř“ příběhu, mluví s postavami a přímo je konfrontuje svým autorstvím.

Tento koncept však v Murakamiho dílech příliš nepotkáváme. Murakami postmoderní koncepci vstupování autora do děje (nebo další z možností) příliš nepoužívá. Ve většině jeho děl se náznaky „metafikce“ neobjevují a v tomhle ohledu díla z beletristických konvencí příliš nevystupují. Výjimkou se stala jeho kniha **Afterdark**, která z řady částečně vybočuje. Ačkoliv v ní nenacházíme typickou postmoderní „metafikci“, objevují se zde její zárodky.

V **Afterdarku** Murakami opouští dosavadní vyprávění hlavního hrdiny a do popředí se dostává vypravěč mluvící přímo ke čtenářům, přitom však nejde poznat, zda se jedná o autora nebo jen neznámého, nejmenovaného vypravěče. Text působí jako scénář, který má uvést do děje, je zbaven emocí i subjektivního pohledu, pouze přenáší informace o situaci.

V knize popisující osudy více lidí v průběhu jedné noci v kapitolách věnované Eri lze vysledovat tento nový Murakamiho „fenomén“ nejzřetelněji.

V pokoji je tma jako v pytli. Naše oči si na ni ale pomalu zvykají. Je tu postel a v posteli spí žena. Krásná mladá žena. Je to Marina sestra Eri. Eri Asai. Nikdo nám to neřekl, ale přesto to víme. Černí vlasy se vlní po polštáři jako záplava temné vody.

Stane se z nás pohled, který jí pozoruje z jediného bodu. Možná by ale bylo přesnější říct, že špehuje. Jsme pohled kamery zavěšené ve vzduchu a můžeme se prostorem pokoje libovolně přemísťovat. Teď právě vidí kamera přímo nad postelí a zabírá dívčinu spící tvář. Úhel záběru i vzdálenost se jako mrknutím oka mění.⁹⁷

Mimo **Afterdark** však Murakami využívá spíše vyprávění skrz hlavního hrdinu, popřípadě hlavních hrdinů a „metafikce“ se v jeho dílech nevyskytuje.

9.2. Modelový autor

Problematice autora se věnuje i **Umberto Eco**. V kapitole věnované postmoderně jsem nastínila jeho práci na téma modelového a empirického čtenáře. Stejně jako se Eco dívá na čtenáře, pojímá i autora. Zatímco empirický autor představuje konkrétní osobu autora, která vytváří text a tím konstruuje i samotného modelového čtenáře, modelového autora považuje Eco, společně s modelovým čtenářem, za určitou formu textové strategie.

⁹⁷ MURAKAMI, Haruki. *Afterdark*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 2014, 155 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1575-3, s. 21

Modelového autora daného textu není možné klasifikovat jako muže či ženu, nehraje roli věk, tyto faktory náleží autoru empirickému. Modelový autor naopak evokuje určitý „styl“ textu, který v nás vyvolává určité pocity. Díla jednoho autora vytváří komplexní strukturu tvořenou specifickým stylem, jenž pak pomáhá při identifikaci autora modelového.

Empirický autor při vytváření textu formuluje hypotézu modelového čtenáře. A stejně tak empirický čtenář, jakožto skutečná osoba „z masa a kostí“, si během čtení textu vytváří pomocí stylu hypotézu modelového autora. Podle Eca je druhá možnost opodstatněnější, jelikož zatímco autor vytváří něco, co zatím neexistuje, čtenáři pouze na základě typových představ vyvozují existující subjekt. Vztáhnou-li daný předpoklad na příklad: *„Wittgenstein existenci Modelového Čtenáře, schopného konat navržené kooperační činnosti, pouze postuluje, zatímco my, čtenáři, rozpoznáváme textový obraz Wittgensteina jako řadu operací a manifestovaných kooperativních propozic.“*⁹⁸

Ale vytváření hypotéz ohledně modelového autora se setkává i s překážkami. Empirický čtenář má často tendenci opírat se o vědomosti, jež o autorovi má, a přiklánět se tak k autorovi empirickému.

Na závěr, abychom usouvztažnili jednotlivé pojmy, je nutno si uvědomit, že *„jen tehdy, když empirický čtenář odhalí modelového autora a porozumí (či alespoň začne chápat), co od něj žádal, stane se skutečným modelovým čtenářem.“*⁹⁹

Když se podíváme na otázku empirického autora z pohledu předkládané magisterské práce, jedná se o Haruki Murakamiho. Jelikož empirický autor představuje konkrétní entitu, člověka z „masa a kostí“, autora, který reálně vytváří text, je zde jasná odpověď. O Haruki Murakamim se v dnešní éře nových médií dá dozvědět řada informací a můžeme si o něm vytvořit vcelku komplexní představu. Z pohledu literárních, ale především kulturních studií, je pro nás empirický autor (a samozřejmě i empirický čtenář) nezajímavý. Mnohem větší smysl pro studium má podívat se na Murakamiho texty a pokusit se najít modelového autora, tedy určitý styl, který je pro Murakamiho práce společný, prostupuje všemi knihami a spojuje je tak v očích čtenáře.

Zde mi jistě pomůže i kapitola zaměřená na intertextualitu, jelikož v ní můžeme najít několik vzorců prostupujících jednotlivými příběhy, lehce pozměněných, ale přesto jasně viditelných.

⁹⁸ ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, 290 s. Možné světy. ISBN 978-80-200-1828-1, s. 80

⁹⁹ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2, s. 41

V trilogii **1Q84** se jedna z hlavních postav snaží stát spisovatelem. Pracuje na knize *Kukly ve vzduchu*, která se stane důležitým faktorem ovlivňující veškeré následné dění. Murakami skrz onu postavu reprodukuje, co se pro něho během psaní stává prioritní. Jason Boog, editor portálu GalleryCat vybral z jeho díla ony náznaky a vytvořil z nich pětičlívá pravidel, kterými se Murakami řídí a které by se daly považovat za jeho osobitý styl psaní.

1. Pište jednoduše a opatrně: „Při psaní se to jevílo zdánlivě jednoduché, ale při čtení se ukázalo, že to je ve skutečnosti propočítané a uspořádané s velkou péčí.“

2. Vynechejte všechna zbytečná slova: „Žádná část nebyla přepsána, ale zároveň měla všechno, co potřebovala.“

3. Zaměřte se na doslovné popisy: „Přenesené výrazy byly ponechány na minimu, ale popisy byly stále živé a bohatě zbarvené.“

4. Dotkněte se temných témat: „Zvláštní temnota proniká do stylu novely... bylo to jako mytický dětský příběh, ale skrytý hluboko někde v tmavé tendenci.“

5. Napište hudební prózy: „Styl měl především hudební kvality. I bez čtení nahlas musí čtenář ocenit hlubokou zvučnost.“¹⁰⁰

Ovšem při určování modelového autora nejde jen o stylistiku, ale i o mnohem hlubší „styl“, který prostupuje knihami. V Murakamiho dílech se objevují opakující se motivy, které jsou pro Murakamiho typické. Často využívá motivu hlavního hrdiny ve středních letech, muže, který nemá nijak zvláštní ambice. Žije si relativně mimo dosah společnosti, rád čte, především západní literaturu a vlivem mnoha okolností se dostane do neobvyklých situací. K takovým hrdinům patří Tóru Watanabe (Norské dřevo), Hadžime (Na jih od hranic, na západ od slunce), Tengo (1Q84) i anonymní hrdina z knihy *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*. Místo aby se tyto postavy v závěru vzchopily k hrdinskému či třeba pomstychtivému činu, přijmou osud tak, jak je jim předkládán, což zcela vybočuje ze západního pojetí hlavního hrdiny.

Z tohoto vzorce trochu vybočuje hlavní hrdina Kafka Tamura (Kafka na pobřeží), který se na rozdíl od ostatních jmenovaných dá považovat za muže činu, který se nebojí vystoupit ze zajetých kolejí. V jeho povaze jsou jasné známky ambicí stát se lepším člověkem, což u předchozích neprůbojných hrdinů nenacházíme. Dalším vybočením ze

¹⁰⁰ Tučně zvýrazněné věty jsou převzaty z portálu: <http://www.adweek.com/galleycat/how-to-write-like-haruki-murakami/40488>, věty v uvozovkách jsou citace z Murakamiho knihy 1Q84, které se postupně v knize objevují s tím, jak hlavní hrdina pracuje na knize *Kukly ve vzduchu*.

vzorče je i mladistvý věk hrdiny. Nakata, druhá hlavní postava Kafky na pobřeží, se liší snad ještě více. Šedesátiletý blázen do Murakamiho stylu na první pohled nezapadá.

Kromě podobnosti hlavních postav Murakami často využívá koncepci, kterou lze nejlépe popsat jako *Město*, tedy výrazem, jež se objevuje v knize **Konec světa & Hard-boiled Wonderland**. Jedná se o místo, které je obeháno *Zdí*, při vstupu se člověk musí zbavit svého stínu a dostává se do podivného světa, kam má přístup jen pár vyvolených jedinců.

V pozmeněné formě se Město objevuje ve více Murakamiho dílech. Asi nejvýraznější podobnost lze nalézt v **Kafkovi na pobřeží**, kde mladý Kafka narazí uprostřed lesů na dva vojáky, kteří se zde před dávnými lety ztratili. Vojáci Kafku zavedou do vesnice, kde žijí pouze lidé bez stínu. Vesnice leží mimo dosah lidí a funguje si podle vlastních pravidel.

I v **Afterdark** Murakami mluví o místě, které by se k tomu dalo připodobnit. Z vyprávění Mari postupně zjišťujeme, že její sestra Eri již několik měsíců bez zjevné příčiny tvrdě spí a nedokáže se vzbudit. Eri se ocitá na vzdáleném místě, autor při popisu využívá hororových prvků (zrcadla, kde ulpívají odrazy, hrající televize, která není v elektrice) a zvláštní nezúčastněný popis situace.

To, co by se dalo považovat za další aspekt Murakamiho „stylu“ psaní, je velká míra Kafkovsky nevyjasněných záhad v duchu magického realismu. Během čtení se nikdy nedozvíme, co se stalo dětem v lese v **Kafkovi na pobřeží** a proč právě Nakata jako jediný přišel o stín. Proč krásná Eri v **Afterdark** usnula a už se neprobudila a jaká frustrace vedla úředníka Širakawu ke zbití prostitutky ani zda za to byl nakonec potrestán. Nedostaneme vysvětlení ohledně postav Johnnieho Walkera ani kapitána Sanderse, a už vůbec ne postav z **1Q84** Little people. Murakamiho díla jsou naplněna událostmi, které autor nechává bez vysvětlení, zahalené tajemstvím. Jak píše **Klára Macúchová** v českém doslovu knihy **Na jih od hranic, na západ od slunce**: *„Murakami v líčení své nevyzpytatelné krásky uplatňuje starý trik japonského umění: mistrné ovládání elegance náznaku. Čtenář zvyklý na doslovnost může toto mezerovité objasnění existence Šimamoto v románu vnímat s nespokojeností, ale Murakami jako staří mistři tajnosnubných nápovědí dobře ví, že odhalené tajemství ztrácí kouzlo.“*¹⁰¹

V neposlední řadě spojuje Murakamiho dílo, jak už jsem naznačovala výše, ne příliš šťastné konce hrdinů. Přestože Murakami často vychází ze západní literatury, nesdílí jejich „happy-endy“ a spíše se jeho hrdinové ocitají na druhé straně spektra. Tóru Watanabe

¹⁰¹ MURAKAMI, Haruki. *Na jih od hranic, na západ od slunce*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 2014, 174 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1576-0, s. 172 (ukázka je uvedena jen v českém překladu)

(Norské dřevo) sice získá dívku, kterou má rád, ale nedokáže zachránit nádhernou Naoko, což ho velmi zasáhne. Hadžime (Na jih od hranic, na západ os slunce) taktéž přijde o životní lásku Šimamoto, která po společně strávené noci odejde a už se nikdy nevrátí. Hadžime se ji však nesnaží hledat, přijme to a dál žije po boku manželky. A dokonce ani nepojmenovaný hrdina z knihy Konec světa & Hard-boiled Wonderland nakonec neopustí společně se svým stínem *Město*, což by se sice dalo považovat za šťastný konec, vzhledem k tomu, že zůstane s dívkou a harmonikou, jak si sám zvolil. Podíváme-li se ale na příběh o Kafkovi, který funguje na podobných principech (i zde se Kafka dostane do vesnice, kde žijí lidé bez stínu a potká zde dívku, kterou již nějakou dobu miluje), Kafka naopak vesnici skutečně opustí a vrátí se do normálního světa. To už se předchozímu hrdinovi nepodaří.

Abych jeho díla ještě více propojila, zmíním i několik znaků, které se objevují napříč díly. V příbězích často vystupují kočky, Murakamiho oblíbené zvíře. V dílech se v hojném počtu vyskytují i knihovny nebo zmínky o nich a v neposlední řadě problematika stínů a duší.

Přestože nemůžeme výše zmiňované nadále generalizovat a považovat za jednotnou pravdu (což by bylo zcela proti pravidlům postmoderny), můžeme v Murakamiho práci najít vzorce a koncepty, které při dalším čtení mohou pomoci při vytváření hypotézy modelového autora. Ať už se jedná o neprůbojný typ hlavního hrdiny, který se na konci smíří s osudem, aniž by se jej pokusil zvrátit, či častý výskyt nadpřirozených prvků figurujících v příběhu bez jakéhokoliv vysvětlování.

10. Identita

Koncept postmoderny v sobě skrývá pluralismus a heterogenní pojetí společnosti. Pohled na identitu se v průběhu formování základních myšlenek postmodernismu postupně mění a přetváří. Celistvý, ohraničený člověk modernismu se stále více stává proměnným a fragmentovaným. Ztrácí pevnou strukturu a může měnit podobu nebo tvar. Postmoderní člověk také nemá přesně vytyčenou dráhu, jeho cíl není již od první chvíle jasný (a někdy není jasný ani v průběhu).

Identita patří k jednomu z pilířů zájmu kulturních studií a v průběhu postmoderny dochází k její proměně, proto by bylo nemyslitelné nezmínit ji v magisterské diplomové práci. Postmoderní identita se ve značné míře objevuje i v díle Haruki Murakamiho.

10.1. Vymezení identity a genderu

Zatímco v moderně je identita vnímána jako pevná struktura, v postmoderně převládá konstruktivistický přístup, podle kterého mimo jiné už lidé nejsou determinováni životním cílem a ani jejich identita není od počátku zcela jasná a vyhraněná. Už Michael Foucault kritizoval modernistické pojetí identity a považoval identitu za výsledek sociálního kontextu jedince.

Identita bývá často překládána jako totožnost, představuje potřebu každého jedince někam patřit, ale zároveň i potřebu se od ostatních lišit. Koncepce identity je však mnohem složitější. V **Sociologickém slovníku** pod pojmem identita najdeme: „jednota vnitřního psychického života a jednání, které bývá též nazývána autentickým bytím.“¹⁰²

Problematikou identity se zabývá dvojice sociologů **Peter Berger** a **Thomas Luckmann** v díle **Sociální konstrukce reality**, kde hlavní téma spočívá na každodenním životě jedince. Cílem pro oba sociology „je sociologická analýza reality každodenního života, přesněji řečeno vědění, kterým se řídí naše jednání v každodenním životě.“¹⁰³ Při zkoumání každodennosti se hlavním faktorem, jak je několikrát v knize připomenuto, nejví teoretické pojetí každodennosti, ale každodennost obyčejných členů společnosti. Identita člověka ve společnosti se vytváří na základě sociálních procesů. Berger s Luckmannem identitu nepovažují za vrozenou vlastnost, která nás definuje už při narození, proto je nutno zkoumat

¹⁰² *Velký sociologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, 747 s. ISBN 80-7184-164-1, s. 414

¹⁰³ BERGER, Peter L a Thomas LUCKMANN. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-85959-46-1, s. 25

identitu v závislosti na sociálním kontextu. Bez něj by nemuselo dojít ke správnému pochopení. Identitu tedy lze považovat za sociální konstrukt.

Identitu ovšem nejde oddělit od biologické podstaty člověka. Bez ohledu na identitu, biologické potřeby, jako je hlad, žízeň či vylučování nelze odmítnout, či zrušit. Mezi organismem a identitou funguje dialektický vztah, vztáhnu-li to k obecnějším entitám, mezi přírodou a společností funguje dialektický vztah. Tento vztah nadále určuje, co je v rámci společnosti možné a reálné. „*V souvislosti s vnějšími aspekty tohoto vztahu je přesto možné říci, že organismus vytyčuje hranice toho, co je společensky možné. (...) Parlament může uzákonit cokoli kromě toho, aby muži rodili děti. Kdyby se o to parlament pokusil, jeho záměr by ztroskotal na nezvratných zákonech biologie člověka. Biologické faktory omezují rozsah společenských možností otevřených kterémukoli jedinci, ale sociální svět, jehož existence předchází existenci každého jedince, zase určuje omezení toho, co je biologicky možné pro organismus. Tato dialektika se projevuje ve vzájemném omezení organismu a společnosti.*“¹⁰⁴

O konstruktivismu píše i **Martin Fafejta** v knize **Úvod do sociologie pohlaví a sexuality**.¹⁰⁵ Martin Fafejta souhlasí s myšlenkou konstruktivismu, zároveň dodává, že člověk se rodí do předem dané reality a v jeho silách není možné onu realitu zvrátit, tedy alespoň do určitého věku. Sociální svět, do kterého se rodíme, aniž bychom ho ze začátku dokázali ovlivnit, se pro nás stává primární socializací. Společně s významnými druhými¹⁰⁶ si pak člověk dokáže vytvořit sociální svět a získat svou vlastní identitu.

Ale není záhodno nechávat tvoření identity na sociálních kontextech, určitý základ je člověku dán i dědičně (geny, psychické či fyzické, přejaté z předcházejících generací). Kdyby tomu tak nebylo, jak bychom vysvětlili fenomén dvojčat (stejného pohlaví), která vyrůstají ve stejných podmínkách, přesto se od sebe identitou odlišují. Proto je nutné mít na vědomí dialektický vztah, který jsem již jednou zmiňovala.

Mezi složky identity, které jsou definovány jako pevné a není v silách člověka je nějakým způsobem změnit, patří především věk, barva kůže, pohlaví (ačkoliv přiznávám, že existují případy, kdy došlo ke změně pohlaví i barvy kůže, přesto se tyto složky hůře

¹⁰⁴BERGER, Peter L a Thomas LUCKMANN. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-85959-46-1, s. 178

¹⁰⁵FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Ve Věrovanech: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-86768-06-6.

¹⁰⁶O významných druhých mluví sociolog George Herbert Mead. Jako významné druhé označuje např. rodiče, sourozenci... Tedy konkrétní lidé, co mají na dítě přímý vliv. Dítě má od nich tendenci přejímat postoje, což mu pomáhá při socializace a při formování vlastní identity.

ovlivňují). O volnějších složkách náležitých k identitě se mluví zejména v případech, jako je politická či náboženská příslušnost apod.

Nejčastější a nejobecnější dělení identity se odehrává na rovině maskulinity a feminity. Maskulinita souvisí s vlastnostmi, které společnost definuje jako výlučně mužské. Feminita na druhé straně je spojována s vlastnostmi ve skrze ženskými. V tomto případě identita maskulinní a feminní nemusí být shodná s pohlavím (žena se může definovat skrze maskulinní identitu a muž přes feminitu). Výjimečným případem se stala androgynie, spojení mužských a ženských vlastností. Ani jedna z těchto složek nedominuje nad druhou, jedinec volně přechází mezi projevy ženskými k mužským a zase zpátky. U androgynie opět nehraje roli fyzická stránka jedince, ale pouze a jedině psychické faktory.

Úzce s identitou souvisí další pojem často vzpomínaný v souvislosti s kulturními studii, tj. gender. Gender se především poslední dobou dostává do podvědomí společnosti a stále častěji se stává předmětem zkoumání. Zatímco u biologického determinismu se zaměřuje na pohlaví jakožto fyzický aspekt jedince (rodíme se s pohlavními orgány, mužskými/ženskými hormony...), u genderu mluvíme zásadně o determinismu kulturním. Stejně jako identita i gender představuje sociální konstrukt, který nemusí být závazný.

„Na genderu je ze sociologického pohledu podstatné, že je ho možno coby sociální konstrukt měnit. Není pevný, závazný je pouze na základě sociálních norem. Jde o roli, ke které každý může přidávat vlastní obsah. Není dopředu dáno, jaká jeho podoba je správná nebo špatná. Přitom je nám vštěpován již od narození a stává se součástí naší identity. Jde o určité sociální ženství a mužství – takto na něj lze nahlížet jako na instituci.“¹⁰⁷

10.2. Identita v dílech Haruki Murakamiho

Sociální konstrukt, který platí pro realitu, se v otázce fikčních světů začíná jevit problematičtě. To, co platí v realitě, nemusí zákonitě platit i ve fikčních světech. Sociální konstrukt, tak jak jej popisuje Berger s Luckmannem, kdy je identita člověka formovaná skrz sociální svět, může a nemusí platit ve fikčních světech Haruki Murakamiho. Avšak světy, se kterými se v Murakamiho dílech setkáváme, záměrně vycházejí ze světa reálného a staví na zákonitostech (alespoň v určitých aspektech), které v něm platí. Proto by se teorie sociální konstrukce dala vztáhnout i na postavy v knihách. Ačkoliv o minulosti postav někdy nevíme mnoho, nebo prakticky nic, jejich identita se vyvíjela v závislosti na sociálním kontextu.

¹⁰⁷ FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Ve Věrovanech: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-86768-06-6, s. 30

V duchu postmoderny, tak jak je popsáno výše, lze v Murakamiho dílech najít náznaky identity, které jsou typickým příkladem postmoderního pojetí. Murakamiho hrdinové málokdy směřují k jasně vytyčenému cíli, který se ani na konci příběhu nemusí vyjevit. Zatímco v západní literatuře se hrdinové většinou pokouší v závěru knihy vzepjat osudu, Murakamiho hrdinové přijímají osud, jak je jim předkládán, nebojují, výrazně se nebrání, jednoduše jej akceptují.

Tengo, jeden ze dvou hlavních hrdinů v **IQ84**, aniž by se dožadoval vysvětlení, přijímá svou roli v příběhu. Když se k němu nastěhuje mladičká Fukaeri, jednu noc Tengo není schopen jakéhokoliv pohybu. Fukaeri mu sdělí, že se jedná o rituál vyčištění. Druhý den však Tengo, místo aby se pokusil zjistit více, jednoduše pokračuje v denních povinnostech. Tato apatie vůči vlastní osobě neprovází pouze Tenga, ale v některých aspektech i druhou hlavní postavu Aomane, například když přijde řeč na její osudovou lásku. Aomane zaujímá pasivní postoj, místo aby bojovala, rozhodne se nechat to na osudu.

„To chceš říct, že ses nikdy nepokoušela zjistit, kde ten kluk teď je a co dělá? To přece nemůže bejt tak těžký, řekl bych.“

Aomane pevně zavrtěla hlavou. „Já ho sama hledat nechci.“

„To je přece divný. Já bejt tebou, tak udělám první poslední, abych se dozvěděla, kde bydlí. Jestli ho máš ráda, tak bys ho měla najít a na rovinu mu to říct.“

„A přesně to udělat nechci,“ řekla Aomane. „já bych ho prostě chtěla jednoho dne úplně náhodou někde potkat. Třeba aby proti mně šel na ulici anebo nastoupil do stejného autobusu jako já.“

„Prostě osudový shledání, co?“¹⁰⁸

Důležitý význam má pro člověka jeho jméno, kterým se defínuje proti ostatním, představuje „něco“ co náleží pouze jemu a získává tím i určité sociální postavení. Jméno sice neznamená identitu, nemůžeme mezi tato slova pokládat rovná se, ale beze jména mají lidé pocit ztráty identity. V koncentračních táborech se proto nahrazovala jména čísly, aby lidé ztratili pocit určité identity, což je degradovalo a zároveň destabilizovalo.

Ztrátu jména Murakami využívá v **Kafkovi na pobřeží**, ve vesnici zobrazující svět, kde žijí postavy bez stínu. Lidé zde nemají potřebu vlastní identity, vědí, že oni jsou pouze oni a nikdo jiný, zároveň necítí potřebu se vůči nikomu vymezovat, ale společně s tím se stávají součástí systému celého světa, ve kterém žijí.

¹⁰⁸ MURAKAMI, Haruki. *IQ84: kniha 1 a 2*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2012, 751 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1456-5., s. 252

„Hlavní je, že se tu všichni do jednoho snažíme rozpustit sebe samu. Dokud to děláme, nemůže se nic stát.“

„Rozpustit sebe sama?“

„Třebas když jsi v lese, staneš se beze zbytku jeho součástí. Když jsi na dešti, budeš beze zbytku součástí deště. Když je ráno, ty do něj budeš dokonale patřit. Když budeš mít před sebou mít mě, budeš moje vlastní dokonalá součást. Takhle jsem to myslela. Když to teda řeknu jednoduše.“¹⁰⁹

Beze jména vystupuje i hlavní postava **Konce světa & Hard-boiled Wonderland**, zaměstnanec velké firmy, kde zaměstnanci fungují jako snadno nahraditelné součásti systému. Murakami tím ukazuje, jak v kapitalistické společnosti jedinec snadno ztrácí vlastní identitu a stává se jen dalším z mnoha. Na konci příběhu má hrdina možnost vrátit se do normálního světa, kde existoval bez identity. Avšak on se nakonec rozhodne zůstat ve *Městě*, kde našel svobodu i smysl života.

V knize **Na jih od hranic, na západ od slunce** se setkáváme prostřednictvím hlavní postavy, zajištěného třicátníka Hadžimeho, s krizí identity a pocitem odloučení. Přestože má všechno, co by si člověk mohl přát, připadá mu, že je jeho život prázdný a nenaplněný. Krize identity a pocit odcizení se v japonské literatuře objevuje pravidelně.

V krátké době jsem dokázal vybudovat dva bary, zaměstnat přes třicet lidí a vydělat mnohem víc peněz, než bych si kdy pomyslel. Vedl jsem si tak dobře, že mě musel obdivovat i najatý daňový poradce. Jednou, když jsem si tak oběma rukama svíral volant svého BMW, poslouchal Schubertovu Zimní cestu a čekal, až na semaforu na Aojamské třídě naskočí zelená, mě náraz napadlo, že tohle snad už ani nejsem já. Že žiju život, který pro mě někdo vymyslel, na místě, které pro mě někdo vytvořil. Jak moc ještě vůbec jsem sám sebou a kdy už jím být přestanu?¹¹⁰

S ohledem na identitu a gender v **Kafkovi na pobřeží** vystupuje zajímavá a jedinečná postava. Jedná se o postavu pana Óšimy, který až do svého přiznání představuje v očích čtenáře muže, jenž z pohledu identity ani genderu ničím nevybočuje od zaběhnutých konvencí. Po incidentu se dvěma ženami pan Óšima prozradí:

„Ale pravda je, že zatímco jsem žena po fyzické stránce, vědomí mám zcela dokonale mužské,“ pokračuje pan Óšima. „Po stránce psychické žiji jako normální muž. Takže se nedá vyloučit, že z historického hlediska jsou vaše názory na mne nakonec správné. Možná že opravdu jsem váš učebnicový příklad sexuální diskriminace, Ale víte, i když vypadám, tak jak vypadám, rád bych vám sdělil, že nejsem žádná lesba. Co se

¹⁰⁹ MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 515

¹¹⁰ MURAKAMI, Haruki. *Na jih od hranic, na západ od slunce*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 2014, 174 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1576-0.

sexuálních preferencí týče, mám rád muže. Jinými slovy jsem žena a zároveň gay. Vaginálně jsem dokonalá panna a k sexuálním aktivitám používám výhradně konečník. Klitoris mám sice citlivý, ale bradavky ani trochu. Nemám ani periody. Doufám, že mi teď někdo z vás laskavě vysvětlí, kde se tím dopouštím diskriminace.¹¹¹

Už na první větě je vidět, že pohlaví nemusí být nutně shodné s identitou. Člověk se může narodit jako žena, ale identitou se cítí a stylizuje do pozice muže. Pana Óšimu ale nelze jednoznačně klasifikovat jako androgynní postavu, jelikož v jeho případě maskulinita převažuje.

10.3. Duše

Ještě než ukončím kapitolu věnovanou identitě, podívám se na problematiku duše, o níž najdeme zmínky v mnoha Murakamiho textech. V literárním diskurzu se hlavní hrdina často pokouší o jakési „nalezení sebe sama“, hledání vlastní duše či určení identity, která ho definuje do sociálního kontextu, ale zároveň ho tvoří výjimečným a odlišným od zbytku světa. V takových případech se spíše než ke kulturnímu determinismu a sociálnímu konstruktivismu obrací zájem k filozofičtějším základům. Hledání duše vychází z hlubších, mentálních či psychických pohnutek opírajících se o náboženské, meditativní, mystické nebo třeba etické kodexy.

Tuto kapitolu jsem se do své práce rozhodla zařadit proto, že v Murakamiho dílech se často hovoří o hledání identity, kdy hlavní hrdina neví, kým je, jaký je jeho osud či role ve společnosti. Toto hledání identity se v knihách často označuje nebo přímo pojí s problematikou duše. Duše, které potkáváme v Murakamiho textech, jsou často verze nám známější astrální projekce, která se oddělila od živých osob. A tyto živé osoby následně ztrácejí část sama sebe. Většina z nich se následně snaží najít vlastní identitu.

Tematika duše se v dílech Haruki Murakamiho objevují velmi často. Například mladý Kafka se jedné noci setkává s duchem dívky. Potkává ji každou noc, sleduje, jak se chová a nakonec se do ní zamiluje.

Tu noc se mi zjevil duch.

Vím docela jasně, že to není žádný živý člověk. Předně je až moc hezká. Nejenom v obličejí. Celý její zjev je na reálnou bytost prostě až moc dokonalý. Vypadá, jako by právě vypadla někomu ze sna. Její průzračná krása ve mně probouzí pocit blízký smutku. Pocit úplně přirozený, ale zároveň naprosto nezemský.¹¹²

¹¹¹ MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2, s. 211

¹¹² Tamtéž, s. 257

V Murakamiho dílech se vyskytuje též koncept ducha živé bytosti. V japonské kultuře se pojmenovává jako *ikirjó* (složenina slov *ikiru* = žít, *ryó* = duch). Tato duše se po své cestě vrací zpátky do těla, aniž by si toho následně byl jedinec vědom (v americkoevropském prostředí se mluví o astrální projekci). Slečna Saeki, ačkoliv působí velice tajemně, zřejmě nemá o svých nočních návštěvách v knihovně ani tušení.

S druhým typem ducha, ducha zemřelé osoby, nazývané jako *širjó*, se v Kafkovi setkáváme taktéž, v podobě dvou vojáků hlídajících vchod do druhého světa, nebo ve slečně Saeki, tentokrát ocitající se v magickém světě po své smrti.

A pak jsou tu zmínky o lidech, kterým chybí stín, o duších koček, ze kterých si Johnnie Walker chce vyrobit flétnu, nebo duši, jež čistí jednorožci v *Konci světa & Hard-boiled Wonderland*.

Přesto bych však měla upozornit, že duše v Kafkovi se neshodují s dušemi v *Konci světa*. Zde totiž zapůsobil překlad z japonštiny do češtiny. Zatímco duše koček jsou myšleny jako nehmotné součásti živých bytostí, které se oddělí v okamžiku smrti, v případě *Konce světa* se duši myslí psyché, náležící živé osobě. Murakami použil při popsání druhého stavu výrazu *kokoro*, jehož ekvivalent v českém jazyce zatím neexistuje.

Přestože v kapitole intertextuality se ukázalo, že Murakami rád a často čerpá ze západní kultury a je označován za nejaponského autora píšícího japonsky, v této kapitole se taktéž projevilo, že v otázce identity využívá Murakamami strategie typické pro japonský svět. Zatímco v západní literatuře mívají hrdinové jasný cíl či osud, který tvoří základ toho, kým jsou, zde se hrdinové potýkají s krizí identity. Některé postavy jsou determinovány zařazením do systému, který je třídí do sekce bezejmenných. Také používá duchovní tematiku japonského stylu.

11. Závěr

V závěru předkládané magisterské diplomové práce nazvané jako Fikční světy Haruki Murakamiho se pokusím celou práci stručně shrnout a připomenout všechny teze, které jsem v průběhu popsala. Cílem diplomové práce bylo předvést literární fikční světy jako plnohodnotné zdroje významných teorií a vědění a zároveň podat ucelený výklad o fikčních světech, které se objevují v románech Haruki Murakamiho.

Nejprve jsem krátce představila samotného spisovatele a vybrané knihy. Jelikož knihy často zmiňuji a předpokládám elementární znalosti příběhu, uvedla jsem pro ujasnění i stručné obsahy studovaných Murakamiho románů.

První kapitoly představovaly teoretický rámec, který mi následně pomohl při komparaci děl v závislosti na probírané tematice a propojení s kauzálními souvislostmi. Zde jsem se věnovala vymezení základních termínů, které byly pro tuto práci stěžejní (postmoderna, fikční světy, magický realismus, narativ...) a následně jsem jednotlivé postmoderní teze vztahující se k fikčním světům aplikovala na Murakamiho knihy.

V kapitole šesté se postupně ukázalo, že Murakamiho světy často fungují na principu magického realismu. Za knihu, která pod teorií magického realismu spadá nejvíce, považuji Kafku na pobřeží, kde najdeme snadno identifikovatelné parametry magického realismu, které jsem přebrala z teoretické práce Wendy Faris. Přestože ne všechny Murakamiho knihy lze klasifikovat jako díla ovlivněná magickým realismem, ty, které takto označit můžeme, fungují na principu dvou vzájemně propojených a zároveň na sobě závislých světů. Murakamiho čtenáři se rovněž hojně setkávají s nadpřirozenými elementy. Ty představují důležitý aspekt příběhů, který často posouvá příběh dopředu.

Haruki Murakamiho považuji za všestranného autora, který dokáže vytvářet rozličné světy a zároveň pružně měnit použité strategie fokalizace. Nejčastěji příběhy provázejí vypravěči, již jsou zároveň postavami v knize a vyprávějí v ich-formě. V několika knihách se typy fokalizací v sudých a lichých kapitolách pravidelně střídají, čímž autor udržuje čtenáře v pozoru. Nejvíce vystupuje do popředí kniha Afterdark, která představuje fokalizaci externí. Ta se, jak uvádí největší teoretik narativu Gerard Genette, v literatuře v čisté formě příliš nevyskytuje.

Zkoumané texty jsou skutečně nabitě intertextualitou, především odkazováním na západní literaturu. Murakami častým zmiňováním významných děl a klasické hudby dokazuje, že obě tyto oblasti patří k jeho zájmům. Ale nezůstává pouze u nich, návaznost na

další nejaponské kultury se objevuje také u jmen postav. Tyto reálie následně vytváří dojem skutečného světa. Murakami se totiž nesnaží vytvářet světy vystavěné na co největší rozdílnosti od světa skutečného. Právě naopak, světy působí v knihách velmi reálně (až na světy definované jako světy magického realismu, ty se řídí podle jiných pravidel, většinou zde čas, minulost nebo identita ztrácejí na důležitosti), dokud se v textu nezačnou objevovat prvky, které by čtenář na základě svých zkušeností ve skutečném světě neočekával.

Knihy **Norské dřevo** nebo **Na jih od hranic, na západ od slunce** tyto magické prvky postrádají, zde se Murakami zaměřuje spíše na vykreslení postav, hraje si s identitou hlavních hrdinů, kteří jsou zmítáni osudem, aniž by se pokoušeli bránit. Důležitou roli hraje pocit odloučení od společnosti, nepochopení, odlišnost a nenaplněnost.

Ačkoliv jsem výše tvrdila, že Murakamiho považuji za všestranného autora schopného měnit strategie vyprávění, přesto se v jeho románech objevují vzorce, jež ho mohou pomoci definovat jako modelového autora. Knihy jsou mezi sebou těmito vzorci pevně spojeny a dohromady tvoří Murakamiho osobní „styl“. U těchto vzorců bych vytyčila především opakující se koncepci nevysvětlitelných prvků prostupujících příběhy, které se nikdy nedočkají finálního rozuzlení. Tajemnost a neúplnost příběhu tvoří základ všech jeho děl. Zatímco v kultuře západní by se taková strategie setkala s nevolí, Murakamiho příběhy jsou tímto fenoménem pověstné.

Přestože se Murakami zabývá individuí než problematikou politicko-společenskou, občasných náznaků si všimnout lze. Celospolečenské dění se odehrává, jakoby za sférou osobní, představující hlavní narativní linii. Tím se ale nedá říct, že by od něho byly příběhy oproštěny úplně. V knize **Konec světa & Hard-boiled Wonderland** ukazuje Murakami kapitalismus zbavený lidskostí, fungující pouze jako stroj s lidskými součástky. Také druhá světová válka prostupuje některými příběhy, spisovatel ukazuje nesmyslnost války a násilí, které následně vedly k nesmyslným situacím. Ať už tím myslí Murakami stěhování rodin i s dětmi do vzdálených míst Japonska, aby se vyhnuly zvukům války (kdyby se pan Nakata jako dítě nepřestěhoval z Tokia, nemusel nikdy upadnout do bezvědomí a ztratit svůj stín), nebo zbytečnou smrt přítele slečny Saeki, která tím zůstala již navždy poznamenaná.

Ještě bych se vrátila k začátku této práce, k vymezení rozdílnosti postmoderny jako konceptu, které změnilo stávající paradigma jednotnotnosti za pluralnost. Murakamiho díla představují klasický příklad literatury pluralismu, a tím nemyslím pouze zaměření se na vícero postav. V moderně ke konci příběhu čtenář vždy ví, co je správné a co nikoliv, v postmoderně tyto tendence nenajde. Zatímco někteří čtenáři předpokládají opuštění fikčního světa a návrat do normálního, druzí to mohou vidět obráceně, přičemž ani jedna z tezí není

dobrá ani špatná. Zatímco v Konci světa & Hard-boiled Wonderland se hlavní hrdina do skutečného světa nevrátí, v Kafkovi na pobřeží ano.

Haruki Murakami a jeho díla představují zajímavou oblast zkoumání nejen na poli literární, ale také na poli kulturních studií a jejich základních teoretických konceptů. Svou prací rovněž přispívá k rozšíření diskuze nad některými z těchto kulturních konceptů, jako je (de)konstrukce identity, budování fikčních světů nebo intertextuální provázanost diskurzů a odlišných kultur.

12. Zdroje

12.1. Primární zdroje

MURAKAMI, Haruki. *1Q84: kniha 1 a 2*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2012, 751 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1456-5.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84: kniha 3*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 2013, 455 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1514-2.

MURAKAMI, Haruki. *Afterdark*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 2014, 155 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1575-3.

MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2.

MURAKAMI, Haruki. *Konec světa & Hard-boiled Wonderland*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 506 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1332-2.

MURAKAMI, Haruki. *Na jih od hranic, na západ od slunce*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 2014, 174 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1576-0.

MURAKAMI, Haruki. *Norské dřevo*. Vydání čtvrté. Praha: Odeon, 2015, 302 stran. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1630-9.

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

12.2. České doslovy v Murakamiho knihách

JURKOVIC, Tomáš. Doslov: Tvorové hlubokých moří In. MURAKAMI, Haruki. *Afterdark*. Vyd. 2. Praha: Odeon, 2014, 155 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1575-3 (pouze český překlad).

KŘIVÁNKOVÁ, Anna. Doslov: Trochu jiná knihovna In. MURAKAMI, Haruki. *Kafka na pobřeží*. Vyd. 2. V Praze: Odeon, 2010, 556 s. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1329-2 (pouze český překlad).

MACÚCHOVÁ, Klára. *Doslov, Nejaponský román japonského autora*. In. MURAKAMI, Haruki. *Norské dřevo*. Vydání čtvrté. Praha: Odeon, 2015, 302 stran. Světová knihovna (Odeon). ISBN 978-80-207-1630-9 (pouze o české překlad).

12.3. Sekundární zdroje

ARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Vyd. 8., V EMG 4. Praha: Odeon, 2012, 318 s. ISBN 978-80-207-1438-1.

BERGER, Peter L a Thomas LUCKMANN. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, 214 s. ISBN 80-85959-46-1.

BORGES, Jorge Luis. *Fantastická zoologie*. Vyd. 3., V Argu 1. Praha: Argo, 2013, 244 s. ISBN 978-80-257-0834-7.

BROOKS, Cleanth a Robert Penn WARREN. *Understanding fiction*. 2nd ed. New Jersey: Prentice-Hall, c1959, xxiii, 688 s. ISBN 0-13-936054-9.

CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. 2. vyd. Brno: Host, 1998, 116 s. Chiméra. ISBN 80-86055-23-x.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. 23 s. ISBN 978-80-200-1718-5.

CULLER, Jonathan, *Vševědoucnost*, In: J.C., *Studie k teorii fikce* (ed. Tomáš Kubiček, Petr A.Bilek, Ondřej Sládek)

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

ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, 290 s. Možné světy. ISBN 978-80-200-1828-1.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004, 330 s. ISBN 80-246-0740-9.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2.

FAFEJTA, Martin. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Ve Věrovanech: Jan Piszkiwicz, 2004, 159 s. ISBN 80-86768-06-6.

FARIS, Wendy B. *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. 1st ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, xi, 323 s. ISBN 0-8265-1442-1.

HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Univerzita Karlova, 1996. ISBN 807184201X.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. 1st pub. New York: Routledge, 1988, xiii, 268 s. ISBN 04-150-0706-2.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. 1. vyd. Praha: Pastelka, 1999, 81 s. ISBN 80-902439-3-2.

LUKAVSKÁ, Eva: „Zazračne realno“ *Magicky realismus. Alejo Carpentier versus Gabriel Garcia Marquez*. Host, Brno 2003.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1993, 206 s. ISBN 80-700-7047-1.

MITCHELL, David. *Sencislo9*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2010, 455 s. ISBN 978-80-204-2099-2.

NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. PRAHA 2003.

OTRUBA, Mojmir. *Znaky a hodnoty*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1994, 249 s. Orientace (Český spisovatel). ISBN 80-202-0464-4.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do současné filozofie*. Herrmann a synové, 1999, 180 s.

ROH, Franz: *Nach-Expresionismus, Magischer Realismus. (Probleme der neuesten europaischen Malerei)*. Klinkhardt u. Bierman, Leipzig 1925.

RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, 296 s. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-180-1.

USLAR Pietri, Arturo: *Letras y hombres de Venezuela*. Fondo de Cultura Economica, Mexico 1948.

Velký sociologický slovník. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, 747 s. ISBN 80-7184-164-1.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. 1.vyd. Praha: Zvon, 1994, 198 s. ISBN 80-711-3104-0.

12.4. Online zdroje

[online rozhovor] OLEHLA, Richard: *Haruki Murakami*, **Dostupné na:**
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/20157/murakami-haruki>

[online studie] McHALE, Brian. *From Modernist to Postmodernist Fiction from Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987. **Dostupné na:**
<http://www.massey.ac.nz/massey/fms/Colleges/College%20of%20Humanities%20and%20Social%20Sciences/EMS/Readings/139.105/Primary/From%20Modernist%20to%20Postmodernist%20Fiction%20-%20Brian%20McHale.pdf>

[online studie] JAVORČÍKOVÁ, Jana, *Postmoderný text ako médium významu*. 2009, **dostupné na:** <http://www.ff.umb.sk/ru/jjavorcikova/publikacna-cinnost.html>

[online článek] BOOG, Jason. *How to write like Haruki Murakami*, **Dostupné na:**
<http://www.adweek.com/galleycat/how-to-write-like-haruki-murakami/40488>

12.5. Online časopisy

Všechny studie staženy z portálů: <http://aluze.cz/>, <http://sas.ujc.cas.cz/>

GENETTE, Gerard. Rozprava o vyprávění: Esej o metodě. *Česká literatura*, roč. 2003, č. 3.

HOMOLÁČ, Jiří. Transtextovost a její typy. *Slovo a slovesnost*. roč. 55 (1994), č. 1 - 2

PAVEL, Thomas G. Fikční entity. *Aluze*. roč. 2004, č. 1.

RYANOVÁ, Marie-Laure. Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. *Aluze*. roč 2005, č. 3.

WELSCH, Richard. Kdo je vypravěč? *Aluze*. roč. 2007, č. 1.

12.6. Přednáška

FOUCAULT, Michael. „*Co je to autor?*“ na Francouzské filozofické společnosti v roce 1969. Tato přednáška byla zaznamenána v Bulletinu Francouzské filozofické společnosti.