

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Anna Boraczewska  
Nr albumu: 332791

Na styku kultur. Postmodernistyczne i  
realistyczno-magiczne aspekty twórczości  
Harukiego Murakamiego

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
Dr hab. Agnieszka Karpowicz  
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, 26.05.2014

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

## Spis treści:

Wstęp.....	6
I. Różnice w odbiorze prozy Murakamiego w Japonii i Ameryce .....	9
I.1.1 Murakami w kontekście literatury japońskiej .....	9
I.1.2 Krytycy i postmodernizm.....	22
I.2 Murakami jako pisarz egzotyczny w Ameryce .....	28
I.2.1 Inny Murakami – poczucie odmienności kulturowej pojawiające się w amerykańskich interpretacjach .....	29
I. 2. 2 Haruki Murkami jako realista magiczny? Teoria Matthew C. Strechera.....	42
I. 3 Relacje między sposobami postrzegania twórczości Murakamiego w Ameryce i w Japonii .....	45
II. Postmodernistyczne środki wyrazu w prozie Murakamiego (na podstawie wybranych dzieł) .	48
II.1 Początki postmodernizmu w literaturze amerykańskiej.....	48
II.2 Haruki Murakami wobec postmodernizmu .....	55
II.2.1 Styl: język, narracja, zabiegi literackie .....	57
II.2.2 Fabuła .....	70
II.2.3 Główny bohater.....	80
III.2.4 Rola pisarza postmodernistycznego .....	89
III. Realizm magiczny według Murakamiego (na przykładzie wybranych utworów) .....	92
III.1 Różne rozumienia realizmu magicznego.....	92
III.1.1 Historia pojęcia.....	92
III. 1. 2 Realizm magiczny jako dyskurs postkolonialny w literaturze .....	96
III.2 Trzy realizmy magiczne Murakamiego.....	102
III.2.1 Murakami w świetle koncepcji Franza Roha .....	106
III.2.2 Murakami w świetle dyskursu postkolonialnego .....	116
III.2.3 Murakami w świetle współczesnego rozumienia realizmu magicznego –kolonizacja tożsamości .....	132
Zakończenie.....	142
1. Różne role Murakamiego i funkcje jego twórczości we współczesnym świecie.....	142
2. Modernizm, postmodernizm, realizm magiczny .....	152
2.1 Powiązania postmodernizmu z realizmem magicznym.....	155
3. Murakami jako pisarz światowy.....	156
4. Podsumowanie.....	159
Bibliografia.....	161
1. Książki i artykuły w książkach autorskich i zbiorowych .....	161

1.1. Literatura podmiotu.....	161
1.2. Literatura przedmiotu.....	161
1.3. Literatura pomocnicza.....	162
2. Artykuły w czasopismach.....	164
2.1. Literatura przedmiotu.....	164
2.2. Literatura pomocnicza.....	166
3. Źródła internetowe.....	167

## **Nota redakcyjna**

Nazwy i terminy japońskie (poza najpopularniejszymi w Polsce, np. Tokio) są podane w transkrypcji międzynarodowej. Oto główne zasady poprawnej wymowy:

ch – wymawiamy jak polskie ć

sh - wymawiamy jak polskie ś

j – wymawiamy jak polskie dź

z – wymawiamy jak polskie dz

ts – wymawiamy jak polskie c

y – wymawiamy jak polskie j

w – wymawiamy w przybliżeniu jak polskie u.

Gdy po „o” znajduje się „u” oznacza to przedłużenie pierwszej samogłoski. Jeśli jakaś samogłoska powtarza się w wyrazie dwa razy pod rząd, np.: „aa” lub „uu” to również oznacza jej przedłużenie.

## Wstęp

W ciągu kilku ostatnich kilku lat o Harukim Murakamim zrobiło się na świecie głośno. Napisano wiele artykułów i drugie tyle książek poświęconych twórczości tego pisarza; w tym jedyne całościowe jej opracowanie dostępne w języku polskim – praca Jaya Rubina *Haruki Murakami i muzyka słów*. Fenomen, którym twórca i jego dzieła stały się najpierw w Japonii i Chinach, potem zaś w Ameryce, rozprzestrzenił się na niemal cały świat. To właśnie jego niezwykła popularność (pomijając moje osobiste preferencje) stała się punktem wyjścia do powstania tej pracy. Czytając najpierw jego książki, później zaś ich omówienia, zaczęła mnie nurtować problematyka związana z ich recepcją – jak to możliwe, by współczesny autor, nie nobilitowany jeszcze do pozycji klasyka, był tak powszechnie czytany? Złośliwi twierdzą, że powszechność tego upodobania świadczy o mierności tworzonej przez Murakamiego literatury i w rzeczywistości jest jedynie przemijającą modą, franczyzą w rodzaju *Harry’ego Pottera*; obowiązkową lekturą znużonych życiem nastolatków, których fascynacja minie wraz z upływem czasu i postępującym procesem dojrzewania. Nie jest to jednak diagnoza, która by mnie zadowoliła.

Zdaję sobie sprawę, że udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie może okazać się obecnie niemożliwe. Murakami wciąż jest w pełni sił twórczych, będąc jednocześnie jednym z bardziej płodnych autorów współczesnych. Jego popularność w Japonii trwa już od około czterdziestu lat, w Stanach Zjednoczonych Ameryki od trzydziestu, zaś w Polsce od dwudziestu lat (przy czym przez ostatnie dziesięć jego renoma w naszym kraju znacząco wzrosła). Jako aktywna czytelniczka niemal natychmiast zauważyłam, że pierwsza opublikowana u nas powieść japońskiego autora nie była pierwszą przez niego napisaną – *Przygoda z owcą*, chronologicznie trzecia, u nas pojawiła się dopiero po dwunastu latach, w 1995 roku. Kolejną, faktycznie następną, była wydana w 1998 roku *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*. Później jednak kolejne dzieła były publikowane achronologicznie. Mniejszy poślizg mieli Amerykanie, ponieważ już w 1985 ukazało się w ich kraju tłumaczenie drugiego utworu pisarza – *1973-nen no pinbouru* (dla porównania w Polsce wydane dopiero w 2014 roku). W Ameryce następne przekłady ukazywały się już w miarę chronologicznie<sup>1</sup>, dając możliwość „trzymania ręki na pulsie” tamtejszym badaczom literatury japońskiej (którzy prawdopodobnie dzięki znajomości języka japońskiego i tak mogli być „na czasie” z twórczością Murakamiego). Nie wdając się w dalsze szczegóły, chciałabym podkreślić, że jako

---

<sup>1</sup> Przynajmniej jeśli chodzi o powieści, które zyskały w Japonii duże uznanie krytyki.

miłośniczce prozy pisarza zawsze towarzyszyło mi poczucie zazdrości i żalu z powodu braku możliwości odkrywania rzeczywistości Murakamiego krok po kroku.

Z czasem zauważyłam, że dwoma „szufladami”, do których badacze mają skłonność wkładać twórczość japońskiego twórcy jest postmodernizm i realizm magiczny; przy czym najpierw zetknęłam się z konceptem drugim i wydał mi się on bardzo intrygujący. Dlatego właśnie w tej pracy postanowiłam przeanalizować cztery wybrane powieści autora, niejako rozpinając moją interpretację między dwoma „ojczyznami” Murakamiego: tą prawdziwą, Japonią, i drugą, poniekąd przybraną, która potraktowała go niemal jak własnego artystę – Amerykę. Jak się okazało, był to trafny wybór, gdyż w obu krajach istnieje największa chyba liczba teoretycznych odczytań jego twórczości, przy czym we wszystkich analizach (japońskich i amerykańskich lub dokonywanych przez przedstawicieli innych krajów reprezentujących kulturę zachodnią), z którymi zdążyłam się zapoznać, można dostrzec różnice w podejściach badawczych. To napięcie i wielość możliwych interpretacji uznałam za ciekawym do zgłębienia tematem i temu poświęciłam pierwszy rozdział mojej pracy.

Zarówno postmodernizm, jak i realizm magiczny, są terminami wciąż niedookreślonymi, budzącymi wiele wątpliwości, choć – jak widać – wciąż będącymi w użyciu. Postanowiłam sprawdzić, jakie cechy twórczości Murakamiego sprawiają, że przypisywana jest do jednej lub drugiej kategorii – czemu poświęciłam drugi i trzeci rozdział. Moje dochodzenie postanowiłam oprzeć na wypowiedziach samego pisarza (które bywają sprzeczne, co nawet przy dobrych chęciach może nieco utrudnić próby rzetelnego zbadania jego literackiego dorobku, a po dokładniejszemu przyjrzeniu okazało się nieprzypadkowe i znaczące), jak również artykułach naukowych, esejach i recenzjach z różnych czasopism, by jak najpełniej oddać debatę toczącą się na literackiej arenie międzynarodowej. Czy Murakami okrzyknięty przez jednych badaczy postmodernistą, nie może już być realistą magicznym? Czy w jego twórczości przeważają właściwości plasujące go w dyskursie ponowoczesnym czy realistyczno-magicznym? Czym są oba te, mocno przecież teoretyczne, terminy i w jakie relacje ze sobą wchodzi? Po drodze namnażają się kolejne wątpliwości: jaką wartość przypisuje się literaturze pisarza zależnie od kontekstu kulturowego? Jak ona „działa” na rodzimym gruncie, a jak na zagranicznym? Jakie skojarzenia przywołuje?

Kontrowersje odnośnie jakości samego stylu pisania, jak i tematyki dzieł Murakamiego, pojawiły się pierwotnie na gruncie japońskim, gdzie do niedawna krytycy mieli problem z ich sprawiedliwą – popartą silną argumentacją – oceną. Jest to kolejne zagadnienie warte rozpatrzenia: co rodzimi badacze zarzucali pisarzowi? Co generuje ową niejednoznaczność,

typową dla postrzegania jego działalności artystycznej? Stwierdziłam, że dla rozwiania niektórych z tych wątpliwości konieczne i pouczające będzie sięgnięcie do historii literatury Japonii i szkicowe choćby scharakteryzowanie tej tradycji, a przynajmniej tych jej elementów, które w jakiś sposób wpływają na taki, a nie inny odbiór powieści Murakamiego.

Jeżeli chodzi o użyte przeze mnie materiały, ich wybór podyktowany był głównie pewną trudnością. W Polsce dostępność opracowań na temat twórczości Murakamiego jest ograniczona głównie przez język, zaś na gruncie polskiego literaturoznawstwa nie powstaje ich zbyt wiele – nie licząc sztandarowych tekstów-komentarzy polskiej tłumaczki twórczości pisarza, Anny Zielińskiej-Elliott. Dlatego niesłychanie pomocne okazały się cyfrowe wersje anglojęzycznych artykułów dostępne na witrynach internetowych. Wiele kluczowych dla mojej analizy tekstów funkcjonuje jedynie w języku angielskim. To umacnia mnie w przekonaniu, że warto zapoznać polskiego odbiorcę (dla którego bariera językowa może okazać się nie do przeskoczenia) z zagranicznymi teoriami i czołowymi badaczami dzieła Murakamiego – takimi chociażby jak koncepcje Matthew C. Strechera czy Rebeki Suter, której tezy rzuciły zupełnie nowe światło na moje dotychczasowe rozważania.

To prawda, że istnieje wiele zagranicznych prac o tematyce zbliżonej do mojej, sędzę jednak, że brakuje syntetycznego ujęcia tej (tak szerokiej przecież) problematyki. Tę właśnie lukę mogłaby wypełnić prezentowana tu interpretacja. Prócz tego, moje rozważania posłużą do uchwycenia roli japońskiego pisarza na tle literatury światowej, ponieważ umożliwią ukazanie go zarówno jako międzykulturowego tłumacza, jak i autora, którego pisarstwo ma moc terapeutyczną. Czy to właśnie jego pozycja jako pisarza, jej specyfika istnienia i funkcjonowania w świecie mogłaby się okazać powodem tej powszechnej popularności? Na czym jednak miałyby ona polegać? A może chodzi o nietypowy sposób prowadzenia przez niego narracji? Wszystkie zaznaczone przeze mnie problemy wydają się warte nie tylko zauważenia i odnotowania, lecz także dogłębnego (w miarę możliwości) zbadania. Być może kolejnym etapem tej analizy, inspirowanym i wspomaganym zaprezentowanymi tu rozważaniami, byłaby próba określenia pozycji dzieł Murakamiego w polskich realiach?



# I. Różnice w odbiorze prozy Murakamiego w Japonii i Ameryce

## I.1.1 Murakami w kontekście literatury japońskiej

Powieści Murakamiego są uznawane za przełomowe dla literatury japońskiej – nie tylko w kontekście krajowym, lecz także, można by rzec, międzykontynentalnym; dlatego też warto przyjrzeć się sposobom odbioru jego twórczości na Zachodzie<sup>2</sup> i w Japonii, a także mechanizmom, które na ten odbiór mogą wpływać. Jako pierwszy pisarz czytany powszechnie zarówno za granicą, jak i w swoim rodzimym kraju, nastrocza on badaczom i krytykom japońskim wielu trudności. Entuzjazm po stronie zachodniej nie jest jedynym powodem takiego stanu rzeczy. Główną przyczyną, dla której fenomen twórczości Murakamiego w Japonii może być interesujący, jest rozdźwięk między odbiorem krytyków i badaczy literatury japońskiej a opinią „przeciętnego”, nieprofesjonalnego czytelnika<sup>3</sup>. Choć należy mieć tę niezgodność w pamięci, nie będzie ona stanowiła meritum moich rozważań poświęconych japońskiej recepcji Murakamiego.

Aby w pełni zrozumieć pozycję Murakamiego wśród japońskich pisarzy i jego miejsce w historii literatury japońskiej, należy nieco cofnąć się w czasie i prześledzić rozwój tradycji, do których ustosunkowuje się on w swojej prozie. W moim przekonaniu niemożliwe jest rozpatrywanie jego twórczości, a tym bardziej jej odbioru, bez odwołania się do japońskiego *modanizumu* (modernizmu) początków XX wieku oraz powojennego nurtu *kindaishugi* (modernizmu), uważanego za bardziej „japoński” i dystansującego się od tradycji Zachodu. Można to zaobserwować już na podstawie nazwy: pierwsza, *modanizumu*, – jest zapożyczeniem z języka angielskiego, a co za tym idzie, pisana *katakaną* (sylabicznym systemem znaków służącym między innymi do zapisywania zapożyczeń z innych języków), zaś *kindaishugi* jest słowem japońskim, zapisywanym ideogramami *kanji* (znaki pochodzenia chińskiego, które służą do zapisywania słów pochodzenia japońskiego). Przy czym istotne jest rozgraniczenie obu „rodzajów” modernizmu i wychwycenie cech, które je odróżniają. To rozróżnienie będzie również kluczowe dla trzeciego rozdziału tej pracy, ponieważ pozwoli poniekąd na rozważenie problemu traktowania Murakamiego jako pisarza postmodernistycznego. Żaden z tych modernizmów, nie mógłby jednak zaistnieć w oderwaniu od wpływu zachodniej kultury, przetransportowanej na teren Japonii przez Amerykanów najpierw w połowie XIX wieku, a

---

<sup>2</sup> Zdaję sobie sprawę, że podział na „Wschód” i „Zachód” współcześnie może wydawać się nieco anachroniczny, jednak taka dychotomia rodzi ciekawe napięcie, które jest w pewnym sensie nieodłącznym elementem prozy Murakamiego, a może nawet kluczowym dla jej interpretacji. Ponadto w pracy tej przez „Zachód” będę głównie rozumiała Stany Zjednoczone Ameryki, ponieważ dla Japończyków są to określenia niemal synonimiczne.

<sup>3</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity. Murakami Haruki Between Japan and United States*, Harvard University Asia Center, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), London 2008, s. 47.

następnie czasach powojennej okupacji. Na tej samej zasadzie nie da się badać pisarstwa Murakamiego w oderwaniu od literackiej tradycji zachodniej, ponieważ ona sama i relacja do niej stanowią integralną część zarówno tego pisarstwa, jak i jego oddziaływania w Japonii.

*Modanizumu* był naśladowaniem przez Japończyków myśli zachodniej pod wpływem fascynacji nią i pragnieniem dorównania jej. Właśnie w tym miejscu nie do pominięcia jest kontekst kolonizacji Japonii przez Stany Zjednoczone Ameryki, który rzuca światło na dążenia japońskich intelektualistów. Przyswiewającą im ideą było dogonienie Zachodu, co implikuje pogląd, że uważają oni własną cywilizację za mniej rozwiniętą niż amerykańska i niejako uwsteczniejszą. Zestawienie takie, podział na „wyższe” i „niższe” cywilizacje, uznanie kultury zachodniej za dominującą i będącą ośrodkiem normatywnym dla innych kultur, jest nieodłączne od wpływu państwa kolonizującego na państwo kolonizowane. Przedstawiciele *modanizumu* tym samym uznają wyższość Zachodu jako takiego, pragnąc odnaleźć wspólnotę myśli i ideałów realizowanych poprzez sztukę i w sztuce. Jest to inny modernizm niż modernizm zachodni – a różnica nie polega wyłącznie na odległości przestrzennej czy odmienności kulturowo-politycznej Japonii, choć z pewnością z tymi jakościami się wiąże. Koncept nowoczesności był zwykle interpretowany przez czasowość rozumianą jako stopniowa ewolucja<sup>4</sup>, do której na przestrzeni lat przyczyniło się wiele różnorodnych czynników. W przypadku Japonii trudno mówić o długim, stopniowym rozwoju, gdyż mamy tutaj do czynienia raczej ze skondensowaną, szybką modernizacją<sup>5</sup> – nie tylko w sferze technicznej czy politycznej, ale także w sferze sztuki, a co za tym idzie literatury. Tym samym Japonia wymknęła się tradycyjnemu podziałowi na Wschód i Zachód, stając się jedynym w swoim rodzaju „zachodnim Wschodem”, krajem o dwóch, w równym stopniu oddziałujących tradycjach: pierwotnej i przyswojonej<sup>6</sup>. To połączenie miało odnaleźć realizację między innymi w literaturze, w jej zdolności do wyrażania powszechnych wartości, jak wierzyli intelektualiści japońscy ery Taishou (1912-26)<sup>7</sup>. Zjawisko *modanizumu* łączyło się między innymi z pojęciem

---

<sup>4</sup> Więcej pisze o tym Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 18-19.

<sup>5</sup> Której początków należy dopatrywać się w 1853 roku, kiedy to Matthew C. Perry, komodor Marynarki Wojennej Stanów Zjednoczonych, wymusił na Japonii otwarcie granic i nawiązanie kontaktu z zagranicznymi krajami (Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit.).

<sup>6</sup> Przyswojonej, ale nie narzuconej, co jest istotne, ponieważ drugie implikuje przemoc, pierwsze zaś raczej dobrowolne i świadome działanie.

<sup>7</sup> Okres w historii Japonii, podczas którego panował Cesarz Yoshihito. Przyczynił się on do przesunięcia centrum władzy politycznej od dawnej oligarchicznej grupy zwanej *genrou* w kierunku parlamentu i partii demokratycznych. Z tego też powodu okres ten jest uważany za czas ruchów liberalnych w Japonii, tzw. „demokracja okresu Taishou”.

kosmopolityzmu rozumianego pozytywnie, jako poczucie, że Japonia pod względem rozwoju w końcu osiągnęła nowoczesność i stanęła na równi z Zachodem. Jak pisze Rebecca Suter:

„Po dekadach spędzonych na gorączkowym tłumaczeniu literatury i uczeniu się zagranicznych języków, japońscy pisarze poczuli, że zachodnia tradycja literacka należała do nich w takim samym stopniu, w jakim do współczesnych Europejczyków i Amerykanów, a także, że zdobycie tego kulturowego kapitału przemieniło ich w »obywateli świata«”<sup>8</sup>.

Można zatem stwierdzić, że dwie pierwsze dekady XX wieku były przepełnione entuzjazmem japońskiej elity intelektualnej i wiarą w pozytywny aspekt zachodniego wpływu na rodzimą kulturę. Istnieją też podobieństwa między euro-amerykańskim a japońskim modernizmem, przykładowo w kwestii pojmowania kategorii tożsamości, a szczególnie pod względem poczucia dezintegracji, której została ona poddana pod wpływem zachodniej kultury i języka. Dezintegracja tożsamości jest jednak wtórna wobec erozji zachodzącej w literaturze – staje się nie tyle jej odbiciem, co efektem. Prócz tego, *modanizumu* cechuje się „poczuciem kryzysu, nasilającym się krytycyzmem wielkich narracji współczesnego Zachodu i nieufnością wobec naturalności języka”<sup>9</sup>, które to cechy zbliżają japoński modernizm nie tylko do modernizmu zachodniego, lecz także do postmodernizmu rozumianego jako podważenie wielkich dyskursów nowoczesności. Poza tym, jak wykazuje Rebecca Suter, krytyka zachodniej nowoczesności przez Japończyków w dużej mierze opierała się na poczuciu oddalenia, zdystansowania – zarówno geograficznego, jak i w sferze kulturowej – czego owocem była ostatnia faza *modanizumu* z lat 30., sygnowana hasłem „Powrotu do Japonii”.

Główna różnica pomiędzy *modanizumu* a późniejszym *kindaishugi* polega na tym, że kluczowym dążeniem tego drugiego nurtu, było przywrócenie Japończykom ich japońskości. Problemem stała się zatem ponownie tożsamość Japończyków, tym razem jednak postulowanym modelem był autonomiczny podmiot, mogący podejmować polityczne działania zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej i wyraźnie je rozróżniający. Miałby on być zakorzeniony w historii poprzez świadomą konfrontację z przeszłością swego kraju. Taką rolę przypisywano intelektualistom – powinni być aktywnymi działaczami, których każde dzieło miało być politycznie zaangażowane. To właśnie w świetle tego poglądu rozpatrywało się w

---

<sup>8</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s.23-24 (tu i w kolejnych przypisach do prac anglojęzycznych tłumaczenie własne, jeśli nie zaznaczono inaczej).

<sup>9</sup> Ibidem, s. 24.

Japonii jeszcze niedawno pisarstwo Murakamiego, co wydaje się dość anachroniczne. Zaczął on przecież pisać na początku lat 80. XX wieku, więc nietrafionym wydaje się koncept badania jego powieści i opowiadań, narzędziami pochodzącymi z lat 40. i 50. – są one poniekąd nieadekwatne i nie sprawdzają się w swojej roli. Stąd może wynikać niezrozumienie. Murakami pisząc swoje dzieła deklaruje zupełnie odmienne – nowe – podejście do roli, jaką w kulturze japońskiej powinien pełnić artysta. Jednak to właśnie z *kindaishugi* narodziła się koncepcja literatury czystej, *junbungaku*, czyli pojęcia niejednokrotnie przywoływanego przez badaczy i krytyków jako przeciwieństwo twórczości słynnego japońskiego pisarza. Reasumując, wydaje się, że *kindaishugi* dosyć znacząco odbiega od euro-amerykańskiego modernizmu, chociażby przez fakt poddania „wielkich narracji” w wątpliwość w celu zbudowania spójnego podmiotu ugruntowanego w historii i narodowej tożsamości, co w efekcie miało prowadzić do wyłonienia się nowoczesnej subiektywności. Twórcy zachodniego modernizmu kwestionowali z kolei możliwość poznania świata i swojej tożsamości w ogóle, a także stawiali sztukę w wyraźnej opozycji do historii. Japońscy przedstawiciele *kindaishugi* przeciwnie, kładli nacisk na społeczne i polityczne zaangażowanie poprzez sztukę<sup>10</sup>.

Jak widać, w Japonii występowały co najmniej dwa rodzaje modernizmu, które chociaż odmienne w postulatach i ideologii, łączyły się w nieustannych odniesieniach do Zachodu – zarówno na zasadzie inspiracji, jak i zaprzeczenia. Krótkie opisy przytoczone powyżej, dają możliwość nowego spojrzenia na krytykę fenomenu Murakamiego przez japońskich badaczy, gdyż naświetlają nieco wartości i pojęcia, do których w swoich interpretacjach się oni odnoszą. Na podstawie przytoczonych charakterystyk, można również wywnioskować, że twórczość Murakamiego bardziej wpisuje się w *modanizumu*, niż *kindaishugi*. Kwestia ta jednak nie jest tak prosta i oczywista, gdyż pisarz w swoich dziełach zapoczątkował zupełnie nowy rodzaj podejścia do napiętych relacji Wschód – Zachód, przez co często jest uważany nie tyle za pioniera i głos nowego pokolenia, ile za postmodernistę.

W wielu wypowiedziach Murakami otwarcie przyznawał się do inspiracji zaczerpniętych z amerykańskiej literatury i kultury, niejednokrotnie stwierdzając, że są one mu bliższe niż rodzime tradycje. W wywiadzie przeprowadzonym przez Jonathana Ellisa i Mitoko Hirabayashi podkreśla on rolę, którą odegrały w kształtowaniu gustów jego pokolenia nie tylko książki, lecz także telewizja i muzyka, podkreślając zarazem, że z perspektywy Japończyka

---

<sup>10</sup>Ibidem, s. 22.

Ameryka jako taka wydawała się konstruktem nierzeczywistym, miejscem nieistniejącym realnie:

„Oglądałem amerykańskie programy telewizyjne i czytałem amerykańskie książki. Ale nie mogliśmy jechać do Ameryki, ani żadnego innego kraju. Pojawiał się zatem pewien rodzaj frustracji. Jednak ta frustracja bardzo mi odpowiadała. Myślałem o niej jak o fikcji. Ta fikcja bardzo mi się podobała. Po jakimś czasie przestało mnie interesować pojechanie tam. Nie musiałem jechać do Ameryki, gdyż widziałem ją przez okno, fikcyjne okno mojej wyobraźni. To było świetne. [...] W latach 60. amerykańska kultura była bardzo jasna i silna. Nosiliśmy się w stylu Ivy League – swetry zapinane na guziki. Słuchaliśmy amerykańskiej muzyki – Beach Boys i Elvisa Presley’ a. Po 1965 roku zaczęła się brytyjska inwazja, z którą nadeszli Beatlesi i Rolling Stonesi. Jednak przedtem cała muzyka była amerykańska, rock&roll. Zatem amerykańska kultura była silna. Nie wybrałem jej. Ona tam już była. [...] To dosyć ekstremalna opinia, ale Stany Zjednoczone jako kraj są jakby nierzeczywiste. A zatem moje odrealnienie tego kraju nie było takie nietrafione. To właśnie mogło być właściwe podejście do Ameryki”<sup>11</sup>.

Konotacje między literaturą i telewizją w okresie młodości Murakamiego (lata 50. i 60. XX wieku) akcentuje podobnie Matthew C. Strecher w artykule poświęconym rozróżnieniu literatury czystej i masowej w Japonii: „Jak zauważyło wielu badaczy tego okresu, doświadczenie telewizji japońskiej lat 50. i 60. XX wieku nie wiązało się z japońskimi programami, a z amerykańskimi sit-comami, które dostarczały sugestywne obrazy kultury amerykańskiej wprost do japońskiego domu”<sup>12</sup>.

Jak zatem widzimy, nie tylko literatura wpłynęła na imaginariusz japońskiego pisarza i jemu współczesnych – nieocenioną rolę odegrały też transmisje amerykańskich seriali i programów. Telewizja jako medium o wiele łatwiej i powszechniej dostępne niż książki, stała się idealnym narzędziem do zapładniania masowej wyobraźni zachodnią kulturą. Jeżeli jednak chodzi o literaturę, Murakami szczególnie na początku swojej kariery twierdził, że to dzieła amerykańskich pisarzy, na lekturze których wychował się, wpłynęły na jego styl pisania, będąc natchnieniem, ale nie szablonem do odtwórczego powielania. Owszem, wyznał również, że pożyczka od nich schematy historii, wypełniając je jednak własną treścią<sup>13</sup>. Za pewnego rodzaju

---

<sup>11</sup> Jonathan Ellis, Mitoko Hirabayashi, Haruki Murakami, „*In Dreams Begins Responsibility*”: an Interview with Haruki Murakami, „The Georgia Review” 2005, t. 59, nr 3, s. 555, 556.

<sup>12</sup> Matthew C. Strecher, *Purely mass or massively pure? The Division Between ‘Pure’ and ‘Mass’ Literature*, „Monumenta Japonica” 1996, t. 51, nr 3, s. 373.

<sup>13</sup> Oto jedna z licznych wypowiedzi autora na temat jego fascynacji zachodnią literaturą: „[...] Jednak fakt faktem, że zanim sam spróbowałem pisać, zaczytywałem się w takich autorach, jak Richard Brautigan i Kurt Vonnegut.

przełom w mówieniu Murakamiego o sobie i własnej twórczości, można uznać jego wyjazd do Europy, a następnie Ameryki<sup>14</sup>. Wtedy właśnie, mając możliwość spojrzenia na swoją kulturę z zewnątrz, pisarz zaczął się z nią bardziej identyfikować<sup>15</sup>, nawet jeżeli zdarzało się, że sam temu przeczył. Proza Murakamiego, tworzona w trakcie i po powrocie z samowolnej banicji, uległa nieco zmianie, przykładowo niejednokrotnie uaktywniając tło społeczno-historyczne. W tym miejscu pozwolę sobie na przytoczenie dłuższego fragmentu wypowiedzi samego pisarza, odnoszącej się nie tylko do wpływu, jaki miał pobyt w Ameryce na jego twórczość, lecz także poniekąd do jego relacji z własnym krajem. Pragnę też zwrócić uwagę na wyraźne ukierunkowanie wypowiedzi, będące elementem autokreacji autora. Murakami wydaje się świadomy tego, co amerykańska publiczność chce usłyszeć i jest też gotowy na zaspokojenie tej potrzeby:

„Nie zmienia to faktu, że cokolwiek bym znalazł w zagranicznej literaturze, i tak chciałem być – i nadal jestem – pisarzem japońskim. Za pomocą nowych metod, nowym stylem piszę nowe japońskie opowiesci – nowe monogatari. [...] Mieszkam w Ameryce już prawie dwa lata i naprawdę się zadomowiłem. Właściwie to swobodniej się czuję tutaj niż w swoim kraju. Natomiast mam cały czas świadomość, że urodziłem się i wychowałem w Japonii i że piszę książki po japońsku. Co więcej, ich akcja rozgrywa się w Japonii, a nie za granicą. Wynika to stąd, że chciałem za pomocą stworzonego przez siebie stylu ukazać japońskie społeczeństwo. Im dłużej mieszkam za granicą, tym bardziej umacnia się ten mój zamiar. Jest już tradycją, że u pisarzy i artystów z Japonii po dłuższym pobycie za granicą pojawiają się uczucia nacjonalistyczne: ludzie ci ponownie nawracają się na japońskość, zaczynają wznosić peany na cześć tamtejszej kuchni i japońskich zwyczajów. Ze mną jest inaczej. Naturalnie, lubię naszą kuchnię i zwyczaje, ale na razie mam zamiar

---

Spośród pisarzy latynoamerykańskich podobali mi się Manuel Puig i Gabriel Garcia Marquez. Kiedy zaczęły się ukazywać książki Johna Irvinga, Raymonda Carvera i Tima O'Briena, one także mi się spodobały. Styl każdego z tych pisarzy mnie pociągał, w ich opowieściach była magia. Mówiąc szczerze, nie odczuwałem takiej samej fascynacji, kiedy w tym samym okresie czytałem współczesną prozę japońską. Zastanawiało mnie to: dlaczego, kiedy pisze się po japońsku, nie da się stworzyć nastroju magii i fascynacji? Dlatego postanowiłem wypracować własny styl” (cyt. za: Jay Rubin, *Haruki Murakami i muzyka słów*, przeł. Wojciech Górnaś, red. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo literackie MUZA SA, Warszawa 2008, s. 45).

<sup>14</sup> Na co wskazuje między innymi inna jego wypowiedź, którą można odczytać jako deklarację nowej tożsamości pisarza: „Jedno, co mogę z całą powagą powiedzieć to, że od przyjazdu do Ameryki musiałem stanąć twarzą w twarz z Japonią oraz japońskim językiem i poważnie się nad nimi zastanowić. Szczerze mówiąc, kiedy zaczynałem pisać w młodości, myślałem tylko o tym, jak uciec od japońskości [...]. innymi słowy, chciałem się jak najbardziej oddalić od kłótni japońskiego. Myślałem, że w ten sposób uda mi się napisać coś <<bliższego>> samemu sobie” (cyt. za: Anna Zielińska-Elliott, *Haruki Murakami – japoński postmodernista?*, [w:] *Oblicza współczesnej japońskości. Literatura – film – spektakl*, red. Radosław Siedliński, Iwona Merklejn, Wydawnictwo PJWSTK, Warszawa 2012).

<sup>15</sup> Chociaż można znaleźć jego wypowiedzi mówiące coś wręcz przeciwnego; jak zauważa Rebecca Suter (*The Japanization of Modernity* op. cit., s. 59) pewna „dwulicowość” jest stałym elementem autokreacji Murakamiego.

mieszkać w innym kraju, obserwować Japonię stąd i to, co widzę, opisywać w książkach”<sup>16</sup>.

Przy próbie opisanego pozycji Murakamiego w japońskiej literaturze, nie można też pominąć jego działalności jako tłumacza literatury amerykańskiej i kluczowego wpływu tej działalności na recepcję jego własnych dzieł. Fakt ten wzmacnia również rolę Murakamiego jako mediatora, funkcjonującego na styku dwóch kultur – zachodniej i japońskiej, a w pewnym sensie także ogólnie – azjatyckiej. Te szersze roszczenia wynikają stąd, że jego tłumaczenia są czytane nie tylko w Japonii, ale również w innych krajach azjatyckich, takich jak Chiny i Korea. Jako tłumacz, ma on wpływ na kształtowanie obrazu Stanów Zjednoczonych Ameryki w Japonii, z kolei jako pisarz wpływa na myślenie o swojej ojczyźnie poza jej granicami.

Czytelnicy będący entuzjastami jego twórczości, niejednokrotnie decydują się na zakup książki danego amerykańskiego autora właśnie z powodu nazwiska Murakamiego<sup>17</sup>. Ta dosyć absurdalna sytuacja może być odczytana jako ilustracja konstatacji, że nazwisko pisarza stało się marką<sup>18</sup>, która niesie ze sobą określone konotacje i wartości. Jakie wartości mogłyby to być? Współczesność, pewna atrakcyjna forma modernistycznego kosmopolityzmu czy może specyficzny, odróżniający Murakamiego od innych autorów styl narracji? Można również zadać nieco przewrotne pytanie: czy krytycy Murakamiego będą analogicznie mniej chętni do kupna tych konkretnych tłumaczeń? Prawdopodobnie powodem entuzjazmu z jednej, a niechęci z drugiej strony, są właśnie cechy dystynktywne prozy Murakamiego, na które nieoceniony wpływ ma jego stosunek do kultury Zachodu. Do przejawów owego nietypowego stosunku można zaliczyć nie tylko specyficzne użycie przez autora języka japońskiego<sup>19</sup> – liczne zapożyczenia z angielskiego zapisane w *katakanie* czy krótkie zdania o obco dla Japończyków brzmiącym rytmem (podobno inspirowane muzyką jazzową), lecz także ciągle niemal odwołania do kultury zachodniej – poprzez wprowadzenie takich postaci, jak Johnnie Walker czy też nieustające cytowanie dzieł kultur zagranicznych (literatury, muzyki, filmów). Wydaje się, że w przeciwieństwie do japońskich krytyków i badaczy, japońscy czytelnicy ufają Murakamiemu jako przewodnikowi po płynnej granicy obu cywilizacji. Pisarz zdaje sobie

---

<sup>16</sup>Jay Rubin, *Haruki Murakami i muzyka słów*, op. cit., s. 219-220.

<sup>17</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 58.

<sup>18</sup>Oto, co sam pisarz ma na ten temat do powiedzenia: „Z pewnością nie popieram sposobu, w jaki imię »Haruki Murakami« jest używane jako marka. Jakkolwiek, istnieje odwieczna relacja między pisarzami a krytykami. Szczerze powiedziawszy, pisarze nie potrzebują krytyków, co może brzmieć arogancko. Oczywiście, pisarze potrzebują czytelników, a czytelnicy krytyków. I tak oto rysuje się pewna korelacja między tymi trzema grupami” (Jonathan Ellis, Mitoko Hirabayashi, Haruki Murakami, „*In Dreams Begins Responsibility*”, op. cit., s. 564).

<sup>19</sup>O czym więcej przy omówieniu postmodernistycznej wizji twórczości Murakamiego w kolejnym rozdziale.

sprawę, że coś takiego, jak „czysta” kultura japońska obecnie nie istnieje, przez co jest coraz bardziej odległa od współczesnego obywatela tego kraju, znajdując miejsce już niemal tylko w skansenach i skostniałych stereotypach zasiedlających wyobraźnię przeciętnego mieszkańca Zachodu. Jednocześnie, nie ma on na celu utrwalania takiego obrazu kultury japońskiej w umysłach swoich odbiorców i rozpowszechniania go za granicą, a raczej pragnie rozbudzić w nich myślenie krytyczne na temat takiego stanu rzeczy. Nie krytykuje przy tym amerykanizacji, po prostu przedstawia otaczającą go rzeczywistość. W sytuacji gdy jedynym punktem odniesienia dla rozważań badaczy jest ideał aktywnego społecznie twórcy wypracowany przez *kindaishugi*, efektem może być pewien błąd w diagnozie. Przykładanie do twórczości i życia prywatnego Murakamiego – biografizm ma wciąż duże znaczenie dla japońskich debat naukowych – tak nieprzystającego rozpoznania, musi zaowocować rozminięciem się intencji twórcy z ich interpretacją, a co za tym idzie, niezrozumieniem skali innowacji, którą Murakami zaprowadził na dotąd stabilnym gruncie literatury kraju kwitnącej wiśni. Inaczej jest z sympatiami czytelników, jak trafnie ujął to Jay Rubin:

„Haruki Murakami był pierwszym autorem dobrze obeznanym i oswojonym z elementami kultury amerykańskiej przenikającymi do współczesnej Japonii. Uważa się go też za pierwszego pisarza »po-powojennego«: potrafił odrzucić zgniłą, ciężką atmosferę panującą po drugiej wojnie światowej i uchwycić lekki, zamerykanizowany nastrój nowych czasów. Czytelnicy, odnajdując w jego prozie cytaty z *Beach Boysów*, natychmiast się z nią identyfikowali: to był autor, który pisał o ich świecie, nie o czymś obcym i egzotycznym. Popkulturowe odniesienia w książkach Murakamiego są głosem pokolenia, które odrzuciło kulturę swoich rodziców”<sup>20</sup>.

Cytat ten może wiele wyjaśnić, jeśli chodzi o swoiste rozdwojenie jaźni, które zachodzi w recepcji japońskiej utworów Murakamiego i zwraca naszą uwagę na pewien czysto chronologiczny jej aspekt. Zasadne wydaje się tu pytanie: czy to proza tego pisarza ma tak ogromne oddziaływanie, że powoduje amerykanizację rodzimej kultury i stanowi jej afirmację, czy też, co wydaje się logiczne, jest ona wtórna wobec rzeczywistości, stanowiąc stendhalowskie zwierciadło obnoszone po gościńcu? Mało która powieść ma moc oddziaływania na rzeczywistość w takiej skali. Wygląda na to, że badacze japońscy odnoszą twórczość Murakamiego do jakiegoś konceptu, ideału tego, jak chcieliby, żeby wyglądało posłannictwo pisarza, zaś czytelnicy przykładają ją do rzeczywistości; stąd też bierze się

---

<sup>20</sup>Jay Rubin, *Haruki Murakami i muzyka słów*, op. cit., s. 26.



rozdźwięk. Można go jednak zinterpretować inaczej, ponieważ zjawisko przenikania się różnych kultur jest czymś typowym dla popkultury. Wyjaśniałoby to, dlaczego Murakami jest masowo czytany i dlaczego wstrzeliwuje się w gusta wielu odmiennych ludzi. Patrząc na zjawisko percepcyjnego rozłamu w Japonii z tej perspektywy, badacze krytykujący Murakamiego, byłiby strażnikami kultury wysokiej, w tym wypadku japońskiej sprzed czasów amerykanizacji. Jednak, czy wtedy, patrząc na nią całościowo, współczesna kultura Japonii miałaby być kulturą popularną? A może jest to jeden z naturalnych aspektów wizji postępującej globalizacji, w której to każdy kraj ma w sobie coś z hybrydy, posklejanej z ułamków kultury rodzimej i elementów amerykanizujących? Nie chciałabym się skupiać na zawiłych diagnozach, dotyczących stanu kultury we współczesnych krajach, gdyż to mogłoby nas zbyt oddalić od meritum. Niemniej jednak, warto jeszcze raz podkreślić, że Murakami jako pierwszy pisarz w Japonii podjął się zadania nie idealizowania rzeczywistości, albo przedstawiania jej poprzez pryzmat aspiracji, lecz ukazania jej blasków i cieni, może z delikatnym naciskiem na cienie.

Jeszcze jedna rzecz w przytoczonym cytacie wydaje się interesująca, a mianowicie zastosowane przez Rubina określenie „po-powojenny pisarz”. „Po-powojenny”, czyli jaki? Urodzony w czasach niedalekich od zakończenia wojny, jednak tworzący w odmiennym od swoich rówieśników, nowatorskim stylu? Czy określenie to może być zatem równoznaczne ze słowem „postmodernistyczny” lub też jako takie rozpatrywane? Jeżeli Haruki Murakami byłby pierwszym „po-powojennym” pisarzem, mającym swoich naśladowców i wpływ na wielu twórców, którzy zawdzięczają mu możliwość pisania tak, a nie inaczej i na takie, a nie inne tematy, to czy oznacza to, że można go postrzegać jako inicjatora postmodernizmu w Japonii? Odpowiedź na te pytania nie jest prosta, gdyż istnienie postmodernizmu (nie tylko w Japonii, ale w ogóle) jest dyskusyjne i bywa poddawane w wątpliwość – wiele zależy od interpretacji pojedynczych badaczy i wydaje się, że nie ma w tej kwestii jednolitego stanowiska. Zakładając jednak, że postmodernizm japoński istnieje, osiągałby on swoją realizację właśnie w działalności literackiej Murakamiego, która otworzyła drzwi pisarstwu takich twórców jak Banana Yoshimoto. Jednocześnie jego proza odcina się znacząco od twórczości Kenzaburou Oue, który niejednokrotnie krytykował swego kilkanaście lat młodszego kolegę po fachu (o czym w dalszej części rozdziału).

Tryb innowacji wprowadzonej przez Murakamiego do sposobu ustosunkowywania się do Zachodu, został w dużym stopniu wyjaśniony przez niego samego, a nie polega on na „powierzchnowym przyjęciu obcej kultury”, lecz na „bardziej pozytywnym, zasadniczym,

interaktywnym włączeniu się w nią. [...] Oczywiście nie potrzebujemy – i nie możemy – stać się kompletnie »zachodni« ani zglobalizowani»<sup>21</sup>. Z tej wypowiedzi wynika wyraźnie, że Murakami jest świadomym twórcą, który stosując zabieg przywołania w swoim dziele jakiegoś elementu odmiennej kultury, nie wykonuje jedynie pustego gestu. Należy również zwrócić uwagę, że pisarz zachowuje pełną świadomość różnic dzielących obie – zachodnią i japońską – kultury i to właśnie z tych różnic stara się w swojej twórczości coś wykrzesać. Są one płynne i w pewien sposób niedopowiedziane, mogą przypominać badanie procesu dyfuzji, jednak niewątpliwie – o czym świadczy dorobek artystyczny Murakamiego – są płodne. Takie podejście ma jak najbardziej społeczny kontekst, jednak nie tak dosłowny, jak życzyliby sobie tego zwolennicy *kindaishugi*. Autor odnosi się do współczesności nie moralizując, kładąc nacisk na dowolność interpretacji, zbliżając się tym samym do realiów, w których żyje czytelnik. Murakami ponadto podważa tradycję stylu *shishousetsu* – „powieści o sobie” – porównując się do innego japońskiego pisarza, Ryunosuke Akutagawy:

„Po namyśle dochodzę do wniosku, że mój punkt wyjścia jako powieściopisarza może być podobny do tego przyjętego przez Akutagawę. Jak on, na początku silnie skłaniałem się w stronę modernizmu, i na wół z rozmysłem piszę z punktu widzenia bezpośredniej konfrontacji ze stylem *shishousetsu*. Ja także starałem się stworzyć swój własny fikcyjny świat przy pomocy stylu, który prowizorycznie odrzucał realizm. (W odróżnieniu od czasów Akutagawy mamy teraz co prawda wygodne pojęcie postmodernizmu.) Ja również nauczyłem się większości swojej techniki z zachodniej literatury»<sup>22</sup>.

Pobieżny, ale wystarczający w tym kontekście, opis *shishousetsu* daje Mikołaj Melanowicz:

„W łonie kierunku naturalistycznego wykształciła się odmiana prozy autobiograficznej, charakterystycznej dla japońskiej literatury XX wieku, a więc również dla innych kierunków. [...] Zainteresowania japońskich naturalistów stopniowo się zawężyły – głównie z powodu ograniczeń politycznych – do osoby autora i rodziny. Uznano wręcz, że tylko w szczerym opisie własnych doznań pisarz może przekazać prawdę o życiu. Czytelnik *shishousetsu* dostrzega zgodność opisu z faktami »rzeczywistymi«, »obiektywnymi«. Nie znajduje jednak przemyśleń na

---

<sup>21</sup> Wypowiedź Harukiego Murakamiego. Cyt. za: Anna Zielińska-Elliott, *Murakami – japoński postmodernista?*, op. cit., s. 40.

<sup>22</sup>Ibidem.

temat problemów społecznych czy politycznych Japonii, a raczej melancholijny, mroczny obraz życia codziennego”<sup>23</sup>.

Dlaczego więc napisałam, że Murakami podważa tradycję owego stylu? Owszem, pozornie wszystko się zgadza: brak dosłowności, jeśli chodzi o tematykę społeczno-polityczną, skupienie na świecie wewnętrznym głównego bohatera będącego jednocześnie narratorem, melancholia, sentymentalizm i raczej ponury obraz codzienności – to wszystko możemy odnaleźć w prozie Murakamiego. Istotną różnicą jednak jest to, że bohaterem powieści pisarza nie jest on sam, zatem są one raczej pozbawione autobiografizmu (choć istnieje tendencja do badania ich w takim kontekście); dlatego też, dochodzi w nich do „bezpośredniej konfrontacji z *shishousetsu*”, a nie do dosłownego zastosowania jej prawideł.

*Shisousetsu* jest też w pewien sposób związana z pojęciem *junbungaku*, czyli dosłownie literatury czystej. W dzisiejszym rozumieniu pojawiło się ono na początku XX wieku i od tej pory było wielokrotnie dyskutowane przez japońskich myślicieli. Powtarzającą się tendencją stanowiło ubolewanie obrońców idei *junbungaku* nad faktem jej rychłego końca, a nawet śmierci (w przypadku Kenzaburo Oue) poprzez rozmycie się w *taishuubungaku* – literaturze masowej. Teorie narosłe wokół idei literatury czystej i masowej są zbliżone do tych, które powstały na Zachodzie i odnoszą się do kultury wysokiej i popularnej. Nie można ich jednak odczytywać tak samo. *Taishuubungaku*, w przeciwieństwie do *junbungaku*, implikuje egalitaryzm, brak rozróżnienia na elitę i masy. Debaty toczące się wokół literatury czystej w Japonii, miały kilka odsłon i dotyczyły między innymi oceny wartości sztuki poprzez jej zdolność do reprezentacji rzeczywistości, co w konsekwencji prowadziło do uznania, że powieść powinna być bardziej związana z realizmem i prawdziwością życia, nie zaś ze sztucznością sztuki. Naturalnie, pisarz powinien się jedynie odnosić do zewnętrznego świata, sam jednak pozostając w bezpiecznym do niego dystansie. *Junbungaku* byłaby w tym wypadku realizowana poprzez bierne zaangażowanie. Dlatego popularna w pierwszych dekadach XX wieku literatura proletariacka, była uznawana za przejaw *taishuubungaku*. Odnosząc się do zdarzeń aktualnych, jednocześnie zbyt aktywnie angażowała się w kwestie polityczne, nie pozwalając jej twórcom na rozsądny dystans. Wraz z rozwojem *junbungaku* za jej najczystszy przejaw wielu badaczy uznało *shishousetsu*, powieść o sobie (ang. *I-novel*), czyli właśnie styl narracji podważany przez Murakamiego. Łączyła ona w sobie zarówno artyzm, jak i utęskniony

---

<sup>23</sup> Mikołaj Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 55.

realizm. Utęskniony, gdyż nieustannie kładziono nacisk na konieczność powiązań literatury niekoniecznie z prawdziwymi wydarzeniami, ale takimi, które mogłyby się wydarzyć w rzeczywistości. Jeżeli czysta literatura, realizowana najczęściej w postaci *shishousetsu*, ma taki właśnie priorytet, przestaje nas dziwić, dlaczego twórczość Murakamiego zostaje zeń wykluczona. Ponadto *junbungaku* nie ma być pisana z myślą o odbiorcy ani przeliczana na zyski – materialne bądź polityczne – lecz powinna być głęboko uwikłana w moralność i służyć jej budowaniu. Warto też wspomnieć o *bundanie*, literackiej gildii, która stała (i do dziś stoi) na straży czystości literatury, atakując niejednokrotnie jej masowe przejawy i dyskwalifikując w ten sposób wielu twórców. *Bundan* uaktywnia się w okresach różnorodnego zagrożenia, szczególnie zaś takiego, które mogłoby wpłynąć na ową literacką czystość, prowadząc w efekcie do przemieszania „wysokiego” z „niskim”. Przedstawicielem tego literackiego cechu był Kenzaburo Oue, który stwierdził, że *junbungaku* (w jego rozumieniu jako literatura szczerą [ang. *sincere*] i grzeczną [ang. *polite*]) w rzeczywistości współcześnie już nie istnieje. Oue podkreśla za wcześniejszymi teoretykami paradoksalne oderwanie literatury czystej od świata doczesnego przy jej jednoczesnej społecznej funkcyjności. Cytując japońskiego noblistę za Strecherem: „Rola literatury, póki człowiek w oczywisty sposób pozostaje historycznym bytem, jest wykreowanie modelu współczesności, który spowija przeszłość i przyszłość, a także ludzkiego modelu, który w tej współczesności żyje”<sup>24</sup>.

Innymi słowy, Oue pragnie by literatura aktywnie wpływała na rzeczywistość lub chociaż wskazywała kierunek jej zmiany. Sam Oue, powiązany z Nową Lewicą, wychowany na Jean-Paulu Sartrze, Mao Tse-tungu i Jamesie Deanie, postrzega artystę jako buntownika. Murakamiego ciężko ujmować w tych kategoriach, zwłaszcza że jego postaci zwykle pozostają bierne, jeśli nie pasywne, zaś sam pisarz nie rości sobie prawa ani tym bardziej nie wyraża chęci, by przy pomocy swojej twórczości manipulować rzeczywistością. W jego literaturze można prędzej dopatrzeć się postawy akceptującej rezygnacji niż bezpośredniego nawoływania do wyjścia na barykady. Nie jest tak, że Murakami mówi czytelnikom, żeby godzili się na wszystko i pozostawali nieaktywni – innymi technikami, właśnie kreując swoich bohaterów tak, a nie inaczej, może on rozbudzić w odbiorcy chęć podjęcia działania na równi z dziełami Kenzaburo Oue. Wizja literatury według Oue odnosi się bardziej do jej działania na zewnątrz, jej możliwości wychodzenia naprzeciw realnie istniejącej społeczności; Murakami zaś skupia się na jej działaniu wewnętrznym, które zdaje się bardziej współgrać ze współczesnością. Jak zauważa Strecher, Oue nie rozumie zmiany, która zaszła w Japonii i dlatego też nie rozumie

---

<sup>24</sup>Matthew C. Strecher, *Purley Mass or Massively Pure?*, op. cit., s. 367.

młodych pisarzy (między innymi Murakamiego), których twórczość stanowi odpowiedź na zjawisko hiperutowarowienia, wiążącego się z wejściem tego kraju w ponowoczesny okres<sup>25</sup>. Ta literacka odpowiedź z konieczności musi różnić się od jej poprzedniczek, ponieważ ma do czynienia z niespotykanymi dotąd realiami. W wielu powieściach Murakamiego w bolesny sposób doświadczamy alienacji głównego bohatera, obserwujemy rozpad więzi międzyludzkich, a rzucanie nazwami znanych marek wcale nie służy ich promocji – czy, jak są skłonni sądzić niektórzy – promocji wielkomiejskiego stylu życia, a właśnie subtelnej krytyce rzeczywistości. Choć może nie tyle krytyce, gdyż Murakami jak ognia unika bycia protekcyjnym wobec swoich czytelników, a raczej wespół z nimi stara się odkrywać i dekonstruować mroczne strony rzeczywistości, rzadko kiedy popychając ich ku jednoznacznym, oczywistym rozpoznaniom. Rozbudza on w odbiorcach proces krytycznego myślenia nakierowany na współczesne realia i nie udaje przy tym lepiej poinformowanego czy też genialnego odkrywcy społecznych prawd. Tym, co może przyciągać tylu ludzi do jego prozy, jest właśnie brak protekcyjności. Zatem *junbungaku* nie umarła, tylko uległa zmianie.

Negatywna reakcja japońskich krytyków na twórczość Murakamiego może wiązać się z zagrożeniem, które przyniosła ze sobą amerykańizacja dla kultury japońskiej. W takiej sytuacji kultura narodowa staje się synonimem kultury wysokiej, zaś wszelkie naleciałości uchodzą za jej pogwałcenie. Wobec wielu elementów kultury zachodniej, przewijających się przez całą twórczość pisarza, nie powinna dziwić reakcja *bundanu* i silny nacisk na odróżnienie literatury czystej i masowej, a także próby zdyskwalifikowania tej drugiej, a co za tym idzie, literatury Murakamiego, która w kraju jest na ogół uznawana za przejaw *taishuubungaku*. Pytanie, które nasuwa się w kontekście tematyki poruszanej w mojej pracy, brzmi: czy wobec przedstawionych powyżej rozważań, postmodernizm w Japonii jest ogólnie traktowany jako coś związanego z kulturą masową? Czy dzieła literackie, uznawane za postmodernistyczne, mogą należeć wyłącznie do nurtu *taishuubungaku*? A może zmiana, która zaszła w *junbungaku*, pozwalałaby na włączenie do niej takich autorów jak Murakami? Kwestia ta pozostaje otwarta i, jak podejrzewam, nierozstrzygalna<sup>26</sup>.

Jakie byłoby zatem znaczenie Murakamiego dla współczesnej literatury japońskiej? Myślę, że dobrze oddaje to wypowiedź Anny Zielińskiej Elliott ponieważ podkreśla nie tylko unikatowy status pisarza jako tłumacza kultury japońskiej Zachodowi, lecz także kogoś, kto dokonuje translacji kultury zachodniej na użytek Japonii. Wypowiedź jest adekwatna do

---

<sup>25</sup>Ibidem, s. 368.

<sup>26</sup>Ibidem.

omawianego problemu również dlatego, że uzmysławia nam skalę zmian, które twórczość pisarza spowodowała:

„Teraz bowiem pisarz postrzega siebie nie tylko jako kogoś wzorującego się na literaturze amerykańskiej, ale także jako literackiego dziedzica Akutagawy, tak samo jak mistrz zafascynowanego zagranicą, pożyczającego zagraniczny styl, lecz pozostającego Japończykiem. [...] Murakami podkreślał jeszcze raz, że nie należy do żadnego prądu. Krytykują go zarówno »konserwatyści poszukujący wszędzie realizmu i shishousetsu«, jak i twórcy literatury awangardowej, a on niezwiązany z jednymi ani drugimi, czuje się »atakowany z dwóch stron«. Dodał również, że »system literatury japońskiej powoli, lecz niewątpliwie się rozpada«, na co prowadzący wywiad pisarz Hideo Yoshikawa oznajmił, że to właśnie »pan Murakami nieświadomie go zniszczył«. Podkreślił, że to pozwoliło młodszemu pokoleniu pisarzy »wyzwolić się spod tego jarzma« i swobodnie badać znaczenie tego, czym jest powieść i pisarz»<sup>27</sup>.

### **I.1.2 Krytycy i postmodernizm**

Krytyczne podejście do twórczości Murakamiego w Japonii opiera się na kilku założeniach. Po pierwsze, zarzuca się mu brak zainteresowania sytuacją społeczną w Japonii, po drugie zaś, co poniekąd wynika z pierwszego zastrzeżenia, krytykowane jest tworzenie przez niego postaci i światów odległych od japońskiej rzeczywistości, kreowanych na wzór i na potrzeby publiczności amerykańskiej. Krytyka posuwa się nawet do twierdzenia, że tworzy on rzekomo specjalnie z myślą o zachodnim czytelniku, pragnąc by jego dzieła miały charakter globalny i były towarem do konsumpcji, przeliczonym na rzesze czytelników z całego świata. Dlatego też niejednokrotnie jego twórczość i sam Murakami, są oskarżani o umyślne epatowanie amerykańszczyzną i odcięcie się od japońskich tradycji. Zagadnienie społecznego zaangażowania w intelektualnej debacie japońskiej jest, jak udowodniłam, ściśle powiązane z problemem nowoczesności i wpływów zachodnich. Masao Miyoshi, żyjący i pracujący w Stanach Zjednoczonych Ameryki, uznawany za jednego z głównych przeciwników Murakamiego w latach 90., interpretuje pisarza i jego twórczość jako główny symbol japońskiego kapitalizmu. Postrzega go również jako przedstawiciela uwielbienia i podziwu, jakim Japonia darzy Amerykę Północną i jej kulturę – w przeciwieństwie do poważnego i zaangażowanego społecznie artystycznego dorobku Kenzaburo Oue. Poprzez to zestawienie

---

<sup>27</sup> Anna Zielińska- Elliott, *Murakami – japoński postmodernista?*, op. cit., s. 40,41.

rysuje negatywny obraz Murakamiego nie jako interkulturowego mediatora, lecz pismaka ślepo zapatrzonego w normy zachodnie i poddańczo je naśladowującego, nie wartego nawet głębszej refleksji<sup>28</sup>. Podobne zestawienie w naturalny sposób implikuje, że Murakami jako pisarz jest przeciwieństwem Oue. Jest ono też o tyle ciekawe, że sam Oue niejednokrotnie wypowiadał się na temat twórczości Murakamiego, zwykle doszukując się w niej wartości negatywnych<sup>29</sup>, zarzucając jego dziełom na przykład to, że nie potrafią „wyjść poza wpływ stylu życia młodego pokolenia i przyciągnąć intelektualistów (w szerokim rozumieniu) wizjami obecnej i przyszłej Japonii”<sup>30</sup>. Prócz tego uważa on, że: „Murakami Haruki pisze po japońsku, ale styl jego pisania nie jest tak naprawdę japoński. Jeśli przetłumaczy się go na amerykański angielski, może być bez żadnego problemu czytany w Nowym Jorku. Podejrzewam, że taki styl nie jest w rzeczywistości przynależny ani japońskiej, ani angielskiej literaturze”<sup>31</sup>. Kenzaburo Oue ze swoim raczej anachronicznym podejściem do literatury i roli pisarza nie do końca sprawdzał się jako spostrzegawczy interpretator współczesności. Szukał w prozie Murakamiego w pewien sposób przestarzałych wartości – choć może raczej, nie tyle wartości, ile środków ich wyrażania. Nie powinno nas zatem dziwić, że ich w niej nie znajduje. Nie rozumiał jego prozy, gdyż ta odnosiła się do sytuacji współczesnej Japonii, w nowy – postmodernistyczny? – sposób. Matthew Strecher w puencie swojego artykułu pisze: „Im więcej jest »postmodernistycznych« pisarzy, takich jak Murakami Haruki i Takahashi Genichirou, podważających wyobrażenie na temat kulturowej wyjątkowości Japonii i japońskiej wysokiej kultury, tym większa będzie potrzeba redefiniowania tych konceptów”<sup>32</sup>.

Uważa on zatem, że to właśnie postmodernistyczni pisarze są odpowiedzialni za stawianie niewygodnych pytań tradycji literackiej i bardziej ogólnie artystycznej, za próby jej zbadania i krytycznego spojrzenia na nią, co dla noblisty – pisarza starszego i tworzącego w innym duchu niż Murakami – jest nie do przyjęcia. Oue jawiłby się w tym kontekście jako pisarz modernistyczny, w jakiś sposób nawiązujący do tradycji *kindaishugi*, zaś Murakami jako postmodernista z nią nie tyle zrywający, co igrający.

---

<sup>28</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 47,48.

<sup>29</sup> Choć zdarzały się też wyjątki, o czym wspomina Jay Rubin: „Znani literaci, którzy zdecydowali o przyznaniu Murakamiemu nagrody, wcale nie byli jednomyślni w zachwytach nad książką [»Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland« - przyp. A.B.], lecz jeden z nich, Kenzaburo Oue, napisał, jak poczuł się »cudownie orzeźwiony« na wieść o tym, że nagrodę otrzymał »młody« Murakami za tak starannie skonstruowaną powieść przygodowo-eksperymentalną” (Jay Rubin, *Haruki Murakami i muzyka słów*, op. cit., s. 128).

<sup>30</sup>Ibidem, s. 128-129. Więcej na temat niejednoznacznych relacji między Murakamim a Kenzaburo Oue można znaleźć w tym samym dziele na stronach 250-251.

<sup>31</sup>Matthew C. Strecher, *Purley Massive or Massively Pure?*, op. cit., s. 374.

<sup>32</sup>Ibidem.

Wielu krytyków japońskich zdaje się diagnozować w twórczości Murakamiego cechy, które zwykle przypisuje się dziełom postmodernistycznym w myśli zachodniej, jednak nie tak znowu wielu jest tych, którzy nazywają go wprost postmodernistą. Dużą część debaty nad Murakamim, jak już wspomniałam, zajmuje kwestia jego aktywności społeczno-politycznej. Zaczyna ją Miyoshi, który *de facto* krytykuje te cechy prozy Murakamiego, które można rozpatrywać jako postmodernistyczne<sup>33</sup>: sentymentalizm, fragmentaryczność jego powieści, to, że są łatwe do czytania, stając się symbolem konsumpcji; że brakuje im solidnej fabuły, postaci nie mają imion, a sam Murakami jest zdrajcą ideałów *kindaishugi*, co można pośrednio odczytać jako krytykę postmodernizmu jako takiego. Z kolei polityczny wymiar dzieł japońskiego pisarza został uaktywniony przez pojawienie się w fabule *Norwegian Wood* zamieszek studenckich 1968 roku. Od tej pory to właśnie przez pryzmat tego wydarzenia Murakami (jako pisarz i człowiek) oraz jego dorobek artystyczny były odczytywane i osądzone. Przytoczę za Suter kilku krytyków, którzy kładą nacisk na aspekt polityczny (lub jego brak) w twórczości pisarza. Saboru Kawamoto skupia się na braku imion bohaterów i obsesji liczb, a także umowności wszelkich znaków u Murakamiego, odczytując to wszystko jako wyraz nowej, miejskiej świadomości i odbicie pustki kapitalistycznego społeczeństwa Japonii lat 80. XX wieku. Co ciekawe, politycznego znaczenia upatruje w zwierzętach i surrealistycznych postaciach, pojawiających się w licznych książkach. Kazuo Kuroko bada znaczenie owcy w powieści *Przygoda z owcą* jako symbolu nieudanej rewolucji lat 60., gdzie jej śmierć miałyby znaczyć uwolnienie się i zdystansowanie przez Murakamiego od przeszłości. Kuroko twierdzi, że w ten sposób Murakami eliminuje ze swych powieści wszelką historyczność. Po wydaniu *Kroniki Ptaka Nakręcacza*, gdzie wprost poruszane są polityczne wątki, pojawiło się kilka pochwalnych głosów. Ich przedstawicielem może być Haruo Yoshida, który w roku 1997 wydał książkę na temat nowej postawy zaangażowania u Murakamiego, zaś kilka lat później kolejną, w której twierdzi, że *Sputnik Sweetheart* jest synonimem ponownego wycofania się pisarza z życia społecznego. Yoichi Komori uważa z kolei, że książka *Kafka nad morzem* odniosła sukces właśnie ze względu na swój wydzźwięk polityczny i społeczny, ale nie tyle rozbudzający w czytelniku chęć działania, co raczej usypiający jego czujność. Komori oskarża Murakamiego

---

<sup>33</sup> Cytując Grzegorza Dziamskiego: „Postmodernizm nie tworzy jakiejś całościowej, zamkniętej struktury teoretycznej [...] Ihab Hassan wytycza obszar postmodernistycznej wrażliwości za pomocą takich słów kluczowych jak nieokreśloność, otwartość, heterodoksja, pluralizm, eklektyzm, przypadkowość, rewolta, deformacja, dezintegracja, dekonstrukcja, przemieszczenie, różnica, ciągłość, fragmentaryczność (*detotalization*), brak uzasadnień (*delegitimation*), wielość, niespójność. Frederic Jameson za główne cechy postmodernistycznej praktyki uważa zatarcie granic oddzielających «wysoką», elitarną kulturę od kultury «niskiej», popularnej i komercyjnej [...]” (Grzegorz Dziamski, *Od awangardy do postmodernizmu*, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 395).



o to, że jego powieść jest iluzją skonstruowaną dla Japończyków i zapewniającą, że zarówno po trzęsieniu ziemi w Kobe, jak i ataku gazowym w metrze w Tokio<sup>34</sup>, można wrócić do bogactwa i bezpieczeństwa sprzed tych wydarzeń<sup>35</sup>.

Jak już wielokrotnie podkreślałam, to *kindaishugi* i model historycznie zakorzenionego, politycznie zaangażowanego modernistycznego pisarza, sprawiły, że kwestia uczestnictwa artysty w aktualnych wydarzeniach społecznych stała się kluczowa dla japońskiej krytyki. Murakami wyłamuje się z tego modelu i, jak pisze Suter:

„W tym kontekście wybór Murakamiego, by zdystansować się od studenckiego ruchu i Nowej Lewicy, pomaga określić jego specyficzną i dosyć nietypową pozycję w odniesieniu do japońskich modernizmów. [...] Murakami idzie w przeciwnym kierunku, uznając fakt, że zachodnia kultura przeniknęła do Japonii do tego stopnia, że »przewycięzenie (zachodniej) nowoczesności« nie jest dłużej możliwą opcją, jeśli w ogóle kiedykolwiek nią było. Zamiast tego obiera inną ścieżkę, nurzając się w amerykańskiej kulturze popularnej i używając jej, by podkreślić sprzeczności zarówno japońskiego, jak i zachodniego społeczeństwa poprzez obustronną krytykę, która pozwala mu osiągnąć nowy rodzaj zaangażowania”<sup>36</sup>.

Ta nietypowa pozycja jest właśnie jedną z przyczyn (jeśli nie głównym powodem), dla których w Japonii pisze się o Murakamim w świetle postmodernizmu, choć niesłusznie – jak twierdzi Suter – ponieważ pisarz wykazuje zaangażowanie, jednak odmienne od typowego dla *kindaishugi* i przez to niezrozumiałe. Jednak wśród japońskich badaczy, postmodernistyczny Murakami, znaczy tyle, co niezaangażowany, powierzchowny i komercyjny pisarz. Fuminobu Murakami bada twórczość pisarza w kontekście swojego nietypowego rozumienia modernizmu i postmodernizmu. Ten drugi byłby według niego odrzuceniem dwóch podstawowych ideologii nowoczesności, służących utrwalaniu opresyjnych struktur władzy, a mianowicie: silny-jest-dobry i miłość-jest-piękna. Widzi w powieściach Murakamiego postmodernistyczną wizję świata, interpretując je jako potępienie nowoczesnej racjonalności, ukazanie ewolucji jako środka opresji słabszych i krytykę miłości. Tę ostatnią rozumie jako homogenizujące uczucie

---

<sup>34</sup> Po roku 1995 krytycy i badacze odnotowali przemianę, która zaszła w podejściu Murakamiego tak do historii Japonii, jak i jej problemów społecznych – przemiana spowodowana była atakiem sekty AUM Shinrikyou w tokijskim metrze (20.03.1995) oraz trzęsieniem ziemi w Kobe (17.01.1995). Wtedy Murakami postanowił sam zabrać głos na temat aktualnych wydarzeń, między innymi po to, aby zapobiec japońskiej tendencji do redukcjonizmu w przedstawianiu ofiar i oprawców ( Matthew C. Strecher, *At the Critical Stage: a Report on the State of Murakami Haruki Studies*, „Literature Compass” 2011, t. 8, nr 11).

<sup>35</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 47-52.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 52,54.

wyrosłe na opozycji między ludźmi z wewnątrz i ludźmi z zewnątrz, które ostatecznie prowadzi do dyskryminacji i zmienia się w nienawiść; podobne rozumienie odnajduje on u Murakamiego. Prócz tego, dopatruje się postmodernistycznych elementów w zastosowaniu przez pisarza ironii i jego swobodnym podejściu do rzeczywistości, które odróżnia go od poważnej japońskiej literatury głównego nurtu<sup>37</sup>.

Według Toshiko Ellis istnieją bardziej konkretne cechy, które pozwalają Murakamiego zakwalifikować jako postmodernistę. Spośród nich wymienia: brak imion bohaterów, przypadkowy charakter związków między nimi, wszechobecność mglistego poczucia straty odczuwanego przez postaci, brak konfrontacyjnych dialogów, które zwykle stają się zinternalizowane i mają tendencje do zamieniania się w monolog, nawet jeśli się pojawiają. Poza tym byłyby to: nostalgia w stosunku do przeszłości, podejrzliwość wobec słów i brak konkretnego umiejscowienia w przeciwieństwie do mocno osadzonych w kontekście społecznym pisarzy *kindaishugi*. Czyni też ciekawe spostrzeżenie, że u Murakamiego „Zachód w tekście jest naturalnie zdecentralizowany i rozproszony w formie wizerunków do konsumpcji, które stanowią codzienność postaci”<sup>38</sup>. Również Hideyo Sengoku, patrzący na Murakamiego od strony jego aktywności translatorskiej, zauważa nietypowość konstruktów, jakim w jego powieściach i tłumaczeniach jest Ameryka, określając ją jako coś nierealnego i fantastycznego<sup>39</sup>.

W ten sposób wracamy do wątku relacji Murakamiego z zachodnią kulturą, która decyduje o umiejscowieniu pisarza w literaturze japońskiej. Jego dzieła, co postaram się udowodnić w dalszej części pracy, nie epatują pustymi obrazami Ameryki służącymi jedynie konsumpcji, jak chciałby to widzieć przykładowo Oue czy Miysohi. Nie jest też jednak tak, jak chciałaby Suter, że sam fakt zaangażowania czy może raczej wypowiedzenia się przez pisarza w swoich dziełach na temat współczesnej Japonii, przekreśla od razu jego przynależność do nurtu postmodernizmu. Oczywiście, wiele zależy od tego, jak pojmujemy ten problematyczny koncept. Moje rozumienie szczegółowo opiszę w rozdziale następnym, jednocześnie usiłując znaleźć dowody przemawiające za tą tezą. Teoria głosząca, jakoby Murakami był przedstawicielem postmodernizmu, jest również formułowana na Zachodzie<sup>40</sup>. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że sam koncept postmodernizmu jest mocno związany z literaturą

---

<sup>37</sup>Ibidem, s. 45.

<sup>38</sup>Ibidem, s. 54-55.

<sup>39</sup>Ibidem, s. 58.

<sup>40</sup>Przez badaczy takich, jak Matthew C. Strecher czy Matthew Richard Chozick.

Stanów Zjednoczonych Ameryki i przecież w niej właśnie ten nurt zmanifestował się najwcześniej<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Jak pisze choćby Douwe W. Fokkema: „Można uzasadnić, że postmodernizm jest pierwszym kodem, który powstał w Ameryce i wywarł wpływa na literaturę europejską” (Douwe W. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. Halina Janaszek-Ivaničkova Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 48). Ze swojej strony mogę dodać, że nie tylko europejską, lecz także japońską właśnie.

## I.2 Murakami jako pisarz egzotyczny w Ameryce

W poprzedniej części tego rozdziału omówiłam między innymi wpływy i inspiracje zachodnią kulturą w twórczości Murakamiego; w tej chcę natomiast skupić się na tym, jak jest ona odbierana przez krytyków amerykańskich, reprezentujących w tej pracy Zachód. Pierwszą powieścią, która odniosła tam sukces, była trzecia książka pisarza wydana w Japonii w 1982 roku, *Przygoda z owcą*, a w Ameryce opublikowana siedem lat później. Trzeba pamiętać, że Murakami amerykański różni się od japońskiego – i nie mam tu na myśli wyłącznie różnic na poziomie autokreacji, o których wspominałam wcześniej, choć i na ten konkretny temat można by z pewnością napisać oddzielną pracę. Nie należy zapominać o roli, którą w odbiorze utworów japońskiego pisarza odgrywają przekłady. Sam Jay Rubin, jeden z głównych jego tłumaczy, przyznał, że kilkakrotnie musiał posuwać się do technik, takich jak skracanie oryginału w celu dopasowania książek do gustów amerykańskiej publiczności<sup>42</sup>. To z kolei bezpośrednio wpływa na interpretacje krytyków i badaczy. Znaczenie przekładu nie może być zatem przecenione. Istotną kwestię w nieco odmiennym postrzeganiu autora poza Japonią, ma też oczywiście różna od japońskiej tradycja literacka Stanów Zjednoczonych Ameryki. Należy pamiętać, że Murakami tworzy w jakiś sposób w nawiązaniu do niej, często w korespondencji do pewnych gatunków dla niej typowych – jak choćby do *hard-boiled*, zaliczającego się do nurtu powieści kryminalnej. Murakami pożyczka, ale nie kopiuje; przykładowo dodaje do realizmu (który jest jedną z cech stylu *hard-boiled*) wiele elementów fantastycznych, które jednak nad nim nie dominują. Wszystkie te cechy jego pisarstwa pozwoliły badaczom, na czele z Matthew C. Strecherem, uznać go za przedstawiciela realizmu magicznego<sup>43</sup>. Prócz kwestii tłumaczeń i zapożyczeń, na jego odbiór na Zachodzie ma również wpływ fakt, że Amerykanie znają Murakamiego z „New Yorkera”, gdzie od 1990 roku publikuje opowiadania<sup>44</sup>. W związku z jego popularnością w Stanach Zjednoczonych Ameryki, pojawiła się opinia, że dzięki niej i poprzez nią, pisarz wyrównuje dysproporcje w wymianie kulturowej tego kraju z Japonią<sup>45</sup>. Można zatem powiedzieć, że prócz sushi, głównym towarem eksportowym Japonii – czy się to podoba japońskim krytykom, czy też nie – stała się właśnie literatura Murakamiego. Poza tym,

---

<sup>42</sup> Jay Rubin na temat tłumaczenia *Kroniki Ptaka Nakręcacza*: „[...]Ale pod koniec Księgi drugiej jest sporo rzeczy nieistotnych dla Księgi trzeciej [...], więc opuściłem je bez wahania. Do dziś twierdzę, że tłumaczenie jest przejrzystsze i bardziej zwarte od oryginału, choć właśnie ta zwartość mogłaby być z punktu widzenia Japończyka wadą, przejawem amerykanizacji japońskiego dzieła sztuki” ( Jay Rubin, *Dodatek. Jak się tłumaczy Murakamiego* [w:] *Haruki Murakami i muzyka słów*, op. cit., s. 360.

<sup>43</sup> Realizm magiczny uznawany jest za formę dyskursu postkolonialnego.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 206. Opowiadania Murakamiego są dostępne na stronie internetowej *New Yorkera*: [http://www.newyorker.com/magazine/bios/haruki\\_murakami/search?rows=10&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&page=1](http://www.newyorker.com/magazine/bios/haruki_murakami/search?rows=10&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&page=1), dostęp 06.03.2014.

<sup>45</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 44.

odgrywa on istotną rolę na arenie międzynarodowej, ponieważ kształtuje postrzeganie swojej ojczyzny przez Amerykanów. Jak pamiętamy z poprzedniej części tej pracy, w Japonii pełni dokładnie tę samą funkcję – tłumacza zachodniej kultury dla Japończyków.

### **I.2.1 Inny Murakami – poczucie odmienności kulturowej pojawiające się w amerykańskich interpretacjach**

Wypada zatem zadać pytanie, jaki obraz Japonii wyłania się z powieści pisarza? Jak autor kreuje jej inność i czy to ona jest jedną z głównych cech dostrzeganych po drugiej stronie Pacyfiku? Albo jeszcze inaczej: jak odbierają jego twórczość Amerykanie; na jakie jej aspekty zwracają uwagę, czego oczekują kiedy widzą na okładce nazwisko Murakami? Według tego artykułu *What is Murakamiesque to Americans?*<sup>46</sup> tym, co ich przyciąga są: po pierwsze surrealizm, następnie przemyślana i konkretna struktura, głęboki sens (znaczenie) i oryginalność (nieskrępowana normami gatunków literackich). Nie jest to zbyt szokująca czy też niespodziewana diagnoza, może jednak nasunąć pewne wnioski. Dwie spośród tych czterech cech można przypisać zachodniemu dyskursowi związanemu z realizmem: konkretna struktura i głęboki sens, związany w dużej mierze z możliwością racjonalnego i logicznego wyjaśnienia. Dwie pozostałe cechy odebrać można jako element zaskoczenia, wartość dodaną, sprawiającą, że to, co znane, staje się obce – w tym wypadku byłby to surrealizm i oryginalność (która w sumie jako taka jest niejednokrotnie traktowana jako wyznacznik dzieła sztuki wysokiej). Amerykanie chcą zatem czegoś wewnętrznie sprzecznego: konstrukcja przewiduje logikę i przewidywalność, surrealizm odżegnuje się od wszelkiej logiki poza logiką snu (która stanowi raczej anty-logikę), zaś oryginalność przeczy przewidywalności. To namnożenie dychotomii prowadzi nas nieuchronnie w kierunku realizmu magicznego, w najprostszym rozumieniu tego terminu jako równoznacznego z pomieszaniem dwóch porządków: realnego (typowego dla kultury Zachodu) i fantastycznego, magicznego (utożsamianego z krajami przez Zachód kolonizowanymi). Murakami tworzy właśnie na styku tych dwóch porządków, które odpowiadają stykowi dwóch kultur: amerykańskiej i japońskiej, co już niejednokrotnie podkreślałam.

Diagnoza w artykule została przez autora poparta cytatami z amerykańskich recenzji dwóch książek Murakamiego (*Kroniki Ptaka Nakręcacza* i *Kafki nad morzem*), ja z kolei chciałabym sięgnąć do ich większej liczby<sup>47</sup>, by odszukać fragmenty, które świadczyłyby o

---

<sup>46</sup> Motoko Toyoda, *What is Murakamiesque to Americans? – Considering Americans' Preference of Haruki Murakami's Wind-Up Bird and Kafka*, <http://www.flang.keio.ac.jp/webfile/AWC/AWC2006/03.pdf>, dostęp 6.03.2014.

<sup>47</sup> Większość z nich będzie pochodziła z czasopisma „World Literature Today”.

tym, że Murakami w Ameryce jest postrzegany jako pisarz egzotyczny, chociaż już samo nadanie mu miana realisty magicznego przez Strechera może o tym zaświadczać (jego koncepcję przedstawię jednak w dalszej części rozdziału). Jeanne Houston pisze w recenzji zbioru opowiadań *Wszystkie Boże Dzieci Tańczą* (Japonia – 2000, USA – 2002):

„W tych opowiadaniach, Murakami jest geniuszem w przekształcaniu dziwacznych niewyobrażalnych sytuacji w historie o silnie emocjonalnym wydźwięku, badając upragnione i wstrzymywane przejawy miłości, które więżą człowieka w tym absurdalnym wytworze, noszącym nazwę nowoczesnego życia”<sup>48</sup>.

Oprócz uznania wyrażonego dla zdolności pisarskich Murakamiego, ważnym elementem tej wypowiedzi jest zwrócenie uwagi na zdolność autora do łączenia elementów fantastycznych z rzeczywistymi, a wręcz przekształcania niewytłumaczalnych historii, z pozoru jak najbardziej odległych od wszelkiego realizmu, w przypowieści dotyczące egzystencji ludzkiej. Dociera przez to, co dziwne do tego, co znane i oswojone. Erik F. Lofgren w innej recenzji tego samego zbioru opowiadań odsłania przed nami kolejne aspekty, rzucające się w oczy amerykańskiemu czytelnikowi:

„Dystans, który wyczuwa się w tych historiach, swego rodzaju literackie katharsis, jest być może na miejscu, gdyż zostały one napisane po powrocie Murakamiego do Japonii. Pomijając wyjątek, jakim jest »Pan Żaba ratuje Tokio«, w którym sześciopopowa żaba walczy z gigantycznym robakiem, by uratować Tokio przed trzęsieniem ziemi, większość magicznego realizmu zaobserwowanego we wcześniejszej prozie Murakamiego jest nieobecna, choć wierni czytelnicy rozpoznają kilka powracających pomysłów”<sup>49</sup>.

Wygląda na to, że Lofgren źle pojmuje realizm magiczny, jeżeli wielka żaba jest według niego elementem koniecznym do pełnej realizacji nurtu. Być może myli go trochę z fantastyką, a Murakami jako pisarz lubiący eksperymentować z różnymi gatunkami, sięgał po inspirację również i w jej rejony. Nade wszystko jednak zwraca uwagę wyobrażenie, które badacz ma na

---

<sup>48</sup> Jeanne Houston, *After the Quake: Stories by Haruki Murakami*, „Manoa” 2003, t. 15, nr 1, s. 188.

<sup>49</sup> Erik F. Lofgren, *Haruki Murakami. After the Quake: Stories*, „World Literature Today” 2003, t. 77, nr 1, s. 99.

temat stylu japońskiego pisarza: realizm magiczny, fantastyka – jakiegokolwiek anomalie odbiegające od spokojnego nurtu realizmu – są tym, czego od Murakamiego się oczekuje. W recenzji tej można wyczuć również lekką nutę zawiedzenia Lofgrena: „Nastąpiła zauważalna zmiana w najnowszej prozie Murakamiego. Fani jego wcześniejszej twórczości mogą być zawiedzeni [...]”<sup>50</sup>. Przy okazji odnotowuje on szeroko dyskutowany przełom widoczny w twórczości Murakamiego, a związany z rzekomą zmianą podejścia pisarza do rzeczywistości: od zdystansowanej obserwacji przez komentowanie jej w dziełach do aktywnego w niej uczestnictwa. Według mnie sprawa z przemianą Murakamiego nie jest tak prosta, jak chcieliby widzieć to badacze, dla których przełomem jest rok 1995, a pierwszą książką zaangażowaną społecznie *Kronika Ptaka Nakręcacza* (Japonia 1994-97, USA 1997). Niemniej jednak, recenzja Lofgrena unaocznia pewne aspekty odbioru twórczości Murakamiego w Ameryce, dając wyraz świadomości przemiany, którą z zadowoleniem i nadzieją odnotowali również japońscy badacze.

Ten sam autor we wcześniejszej recenzji książki *Na południe od granicy, na zachód od słońca* (Japonia 1992, USA 1999), ponownie nazywa wprost oczekiwania Amerykanów względem prozy Murakamiego, ocenianej przez ich pryzmat: „*Na południe od granicy, na zachód od słońca* jest odmienne od tego, czego przywykliśmy się po nim [Murakamim-przyp. A.B.] spodziewać: mniej surrealistyczne i złożone, bardziej introspekcyjne, mniej zabawne i być może bliższe naszym życiom”<sup>51</sup>. Wydaje się, że powodem zawiedzenia jest ponownie zbytnia – przytłaczająca? – bliskość pisarza wobec dosłownie traktowanej rzeczywistości, nie skrywanej pod pozorami magicznych światów i istot. Czy zatem badacz sugeruje, że proza Murakamiego stała się zbyt realistyczna, a zatem w pewien sposób zbyt zachodnia? Że brakuje jej egzotyizmu – cechy, która dotąd wyróżniała pisarza?

Yoshiko Yokochi Samuel pisząca dla *World Literature Today* w recenzji *Sputnik Sweetheart* (Japonia 1999, USA 2001), również zwraca uwagę na nową (z perspektywy wcześniejszych dzieł) tendencję w pisarstwie Murakamiego, uznając powieść za jej potwierdzenie. Pisze również, że jest ona „mniej ambitna i mniej przepelniona fantazją niż jego wcześniejsze teksty”<sup>52</sup>. Mimo widocznej w tym utworze zmiany, mniej nie oznacza wcale, że Murakami stał się pisarzem tworzącym wyłącznie w kanonie realistycznym. Fakt, że wielu

---

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Erik F. Lofgren, *South of the Border, West of the Sun by Haruki Murakami*, „World Literature Today” 1999, t. 73, nr 3, s. 601.

<sup>52</sup> Yoshiko Yokochi Samuel, *Sputnik Sweetheart by Haruki Murakami*, „World Literature Today” 2001, t.75, nr 3/4, s. 138.

badaczy – w różnych dziełach tego pisarza i długotrwanie – zwraca uwagę na ten zwrot, potwierdza tylko tezę, że w Ameryce pisarz jest kojarzony z przeplataniem rzeczywistości wątkami fantastycznymi, co pozwala umiejscawiać go pośród twórców realizmu magicznego<sup>53</sup>.

Alan Cheuse, pisząc o *Ślepej Wierzbie, Śpiącej Kobiecie*, zbiorze opowiadań wydawanych w Japonii w latach 1980-2005, a w USA w 2006 roku, zachwyca się procesem defamiliryzacji ucha, przeprowadzonym w jednym z opowiadań – narządu tak dobrze nam znanego i rzadko wywołującego głębsze refleksje, zaś przez Murakamiego opisanego w sposób, który pozwala nań spojrzeć z innej perspektywy. Cheuse kończy swój wywód słowami: „Najlepsze z tych [opowiadań] trwają o wiele dłużej, niż sama ich lektura, tworząc wokół świata aurę, która dla wielu nie była obecna w ciemnych ukrytych jaskiniach naszych wewnętrznych uszu przed ich przeczytaniem”<sup>54</sup>. Zwracanie uwagi na niezwykłość i elementy magii przenikające do codzienności, modyfikujące nasze jej postrzeganie to ukazanie tych cech narracji Murakamiego, które pozwalają go przyporządkować do realizmu magicznego. Widać wyraźnie, że w przeciwieństwie do badaczy japońskich, Amerykanie nie szukają w jego twórczości odwołań do teraźniejszości społeczno-politycznej, a wręcz wyrażają zdziwienie, gdy się one pojawiają. W Stanach Zjednoczonych Ameryki oczekiwania względem Murakamiego są inne, może dlatego, że od samego początku był w tym kraju przyjmowany przez krytykę raczej pozytywnie, bez sceptycyzmu cechującego odbiór japoński.

Inny aspekt realizmu magicznego w realizacji Murakamiego, porusza w swojej recenzji *Zniknięcia słonia* (Japonia 1991, USA 1993) Celeste Loughman, mianowicie kwestię kryzysu tożsamości narodowej i przede wszystkim jednostkowej. Murakami sam przyznawał, że interesuje go powyższe zagadnienie<sup>55</sup>, a w ujęciu Wendy Faris zderzenie dominującego dyskursu Zachodniego z dyskursem rodzimym jest niejednokrotnie tym, co próbują oddać pisarze przy pomocy środków wyrazu realizmu magicznego jako praktyki postkolonialnej<sup>56</sup>. Laughman pisze:

„Wspominając Japonię, w której się wychował, Murakami powiedział: »W ciągu tych 25 lat coś zniknęło, jakiś rodzaj idealizmu. Zniknął, a my staliśmy się

---

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Alan Cheuse, *Blind Willow, Sleeping Woman by Haruki Murakami* „World Literature Today” 2007, t. 81, nr 1, s. 6.

<sup>55</sup> Matthew C. Strecher, *At the Critical Stage*, op. cit., s. 863-864.

<sup>56</sup> Wendy B. Faris, *The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism* „Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology Janus Head” 2002, t. 5, nr 2, s. 101-119.



bogaci«. Jego postaci są częścią wzbogacającego się społeczeństwa masowej produkcji. Pracują w biurach prawniczych, jako kontrolerzy jakości w sklepach, jako PR dla producentów sprzętu. Wszystkie są niespełnione. Niektóre się buntują i rzucają swoje prace; jednak częściej uciekają w sen, fantazję, a nawet śmierć. Pragną zagadek, niepoznawalnego, istnienia niezgłębionej mocy z innego wymiaru. Jakkolwiek paradoksalnie, jakby nie były w stanie skonfrontować się z pustką wewnątrz siebie, znajdują ukojenie w rytualnych zachowaniach i metodycznej uwadze dla szczegółów<sup>57</sup>.

Przytaczając wypowiedź samego autora jako kontekst, badaczka nakierowuje interpretację na kwestię problemów z odnalezieniem przez bohaterów Murakamiego swojej tożsamości, na ich zmagania z nową, nie do końca rozumianą i akceptowaną rzeczywistością. Nie przedstawia on jednak sposobów na radzenie sobie z kryzysem, lecz raczej ukazuje sam stan kryzysu, jego skutki i właśnie pewną niemoc, brak zdolności sprzeciwienia się odgórnie narzuconym ideologiom. Zmiana, która zaszła w Japonii, jest ściśle związana z wpływem amerykańskim na ten kraj i dyfuzją kulturową, która uniemożliwiła pokoleniom Japończyków jednoznaczną autodefinicję. Dalej autorka pisze, że bohaterowie Murakamiego są „uwięzieni między wartościami, do których nie mogą wrócić, a tymi, które jeszcze mają powstać, są zagubieni, puści”<sup>58</sup>. Odpowiada to sytuacji postkolonialnej Japonii, w której ścierające się wartości narzuconego, dominującego realizmu – estetyki ukształtowanej na Zachodzie – i fantastyki, magii, utożsamianej z kontekstem rodzimym, są odbiciem dychotomii dwóch odmiennych kultur<sup>59</sup>. Postaci kreowane przez pisarza są zatem rozdarte między światem starych wartości i tradycji a nową rzeczywistością, która – jak się zdaje – jest jeszcze dziurawa, niepełna. Byłby to problem nie tylko całego narodu, lecz także pojedynczego obywatela. Japońskość Murakamiego okazuje się niezbywalna i nie do pominięcia przy opisie jego dzieł.

Naturalnie pojawiają się też niejasności. Rebecca Suter pisze, że Murakami bywa na Zachodzie odbierany jako pisarz amerykański:

---

<sup>57</sup> Celeste Loughman, *The Elephant Vanishes by Haruki Murakami*, „World Literature Today” 1994, t.68, nr 2, s.434.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 435.

<sup>59</sup> Wendy Faris pisze o realizmie magicznym w kontekście literatury Ameryki Łacińskiej, szkicując dychotomię realizm, Zachód – magia, rodzimność (Wendy B. Faris, *The Question of the Other*, op. cit.). Prócz tego, u Rebekki Suter można znaleźć podobne zestawienie: „Zarówno koncepcja mówiąca o wtórności słowa pisanego wobec mówionego, jak i traktowanie literatury jako przezroczystej reprezentacji rzeczywistości – koncepcje obecne tradycyjnej literaturze japońskiej i importowane z Zachodu w erze Meiji – zostały zakwestionowane przez współczesnych pisarzy japońskich [...]” (Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 64).

„Dzięki wysokiej poczytności dzieła Murakamię zaczęły być uważane za część literatury amerykańskiej: jego opowiadania są regularnie publikowane w magazynach takich jak »New Yorker« i najwyraźniej nie są już postrzegane przez czytelników jako »japońskie«. W ten sposób podważają jednolitą i zawłaszczającą wizję literatury amerykańskiej”<sup>60</sup>.

Suter jedynie zdaje relację z pewnego stanu rzeczy i należy pamiętać o jej optyce krytycznej, manifestującej się w ostatnim z przytoczonych zdań, w którym wyciąga ona wnioski z danego stanu rzeczy i stawia diagnozę – literatura amerykańską ma zawłaszczające zapędy, którym jednak dzieła japońskiego pisarza się przeciwstawiają. Murakami bywa przez szerszą publiczność podświadomie odbierany jako pisarz amerykański, a dzieje się tak z jednej prostej przyczyny. Sprzeczność, na którą natykamy się czytając jego książki, czyli ich umiejscowienie na granicy kultur, niebezpieczne, bo nie w pełni określone i praktycznie niemożliwe do określenia, wyzwała w Amerykanach – dawnych kolonizatorach – zachowanie obronne, czyli właśnie przywłaszczenie sobie japońskiego twórcy, „zagłaskanie go na śmierć”. W dalszej części pracy Suter odnosi się również do tego aspektu: „Niegroźne na tyle [opowiadania – przyp. A.B.], by być czytane przez wszystkich, ale przyczyniające się do szerzenia pewnych elementów japońskiej kultury i światopoglądu, tym samym podważają zachodnie koncepcje rzeczywistości”<sup>61</sup>. W tym samym stopniu, w jakim japońscy badacze zarzucają Murakamiemu odejście od rodzimych tradycji, amerykańscy krytycy „klepią go po ramieniu” i przyjmują w swoje szeregi bez szemrania. Wiedzą, że bezpieczniej jest uznać, a przez to w pewien sposób zbagatelizować, wszelką odmienność czającą się w prozie Murakamię i wchłonąć ją. Matthew Richard Chozick proponuje, by nie odczytywać twórczości pisarza poprzez jego cechę dystynktywną, czyli japońskość, lecz przez styl pisania, co pozwoliłoby na zestawienie go z twórcami z całego świata i czyniło wyrazicielem tożsamości ogólnonarodowej<sup>62</sup>. Takie podejście ma swoje plusy i minusy, ponieważ z jednej strony rozbraja Murakamię z jego specyfiki, amputuje to, co wyróżnia jego pisarstwo, z drugiej zaś – pozwala spojrzeć na niego jako na twórcę postmodernistycznego czy też przedstawiciela realizmu magicznego, co chyba nie byłoby możliwe, gdyby był rozpatrywany

---

<sup>60</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 44.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Matthew Richard Chozick, *De-exoticizing Haruki Murakami's Reception*, „Comparative Literature Studies” 2008, t.45, nr 1.

jedynie w kontekście swojej tradycji narodowej. Sam Chozick we wstępie swojego artykułu zauważa jednak, że Amerykanie mają wręcz problem z oderwaniem własnej recepcji dzieł Murakamiego od jego dziedzictwa kulturowego, mimo wielu odniesień, które mogłyby być bardziej czytelne dla nich, niż dla przeciętnego Japończyka. Odnosi się do artykułu jednego z tłumaczy Murakamiego, Philipa Gabriela, *Powrót do obcego* (*Back to the Unfamiliar*), w którym pisze on, że teksty japońskiego pisarza stanowią „powtarzalny wzór, ścieżkę wiodącą na zewnątrz, która w ostatecznej analizie zwraca się do środka, pozorną próbę konfrontacji z tym, co egzotyczne i obce [w tym przypadku zachodnim – przyp. A.B.], kończącą się obsesją rodzimości”<sup>63</sup>. Wyjaśniałoby to, dlaczego Murakami jest postrzegany jako pisarz egzotyczny i dlaczego nie można pozbawić jego powieści japońskiego tła kulturowego. Pozornie może być odbierany jako twórca niemal amerykański, lecz całkowita rezygnacja z dopatrywania się oznak jego inności nie jest możliwa – i nie powinna być – jeśli chcemy w pełni zrozumieć wykreowane przez niego rzeczywistości. Egzotyzm Murakamiego stanowi zatem istotny kontekst interpretacyjny nie tylko dla badaczy i krytyków, lecz także, a może przede wszystkim, dla wielbicieli jego prozy w Stanach Zjednoczonych Ameryki<sup>64</sup>.

Skąd jednak bierze się ten egzotyzm? Jakie cechy jego twórczości sprawiają, że amerykańscy badacze niezmiennie w jakiś sposób odnoszą się do tradycji Japonii, szukając w niej źródła twórczości Murakamiego? W artykule *How Good is Murakami* umieszczonym oryginalnie w japońskim „Newsweeku”, Rob Verger rozważa reputację pisarza w Stanach Zjednoczonych Ameryki i przytacza słowa zarówno krytyków, jak i pisarzy<sup>65</sup>. Niektóre z nich są szczególnie warte przywołania, ponieważ oddają poczucie dziwności i obcości odczuwane przez amerykańskich odbiorców przy konfrontacji z tekstami Murakamiego. Przykładowo pisarz, Nathaniel Rich, próbował uchwycić przyczynę jego sukcesu: „Czy jest najlepszym pisarzem? Nie. [...] Myślę, że on tworzy coś nowego, coś co jeszcze nie istnieje na świecie. Sądzę, że to eksperyment artystyczny. Sądzę, że tworzy sztukę”<sup>66</sup>. Verger dopowiada: „Rich zauważył, że Murakami jest świetnym opowiadaczem historii”<sup>67</sup>. Rich dopatruje się w pisarstwie Murakamiego innowacji, wyraźnie też stwierdza, że jego eksperymenty twórcze są powodowane chęcią odkrycia nowych artystycznych jakości. Zachwyty świeżością,

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 63-64. W dalszej części pracy powrócę jeszcze do rozważań Chozicka na temat przypisania literatury Murakamiego do konkretnego kraju, gdyż rzucają one nowe światło na istotę jego twórczości.

<sup>64</sup> Jak zwraca uwagę Jay Rubin, Murakami jest pierwszym pisarzem powszechnie czytany w Ameryce od czasów Abe Koubou (Jay Rubin, *Haruki Murakami i muzyka słów*, op. cit., s. 206).

<sup>65</sup> <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/06/24/how-good-is-murakami.html>, dostęp: 06.03.2014.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem.

odmiennością, czymś, czego nie da się dokładnie opisać przy pomocy znanych terminów, przebija z całej tej wypowiedzi. Możemy jednak również znaleźć negatywne opinie odnoszące się prawdopodobnie do tych samych cech, które Richa zachwycają. Michiko Kakutani, krytyczka gazety „The New York Times” na temat *Kroniki Ptaka Nakręcacza* napisała: „Przy próbie odmalowania fragmentarycznego, chaotycznego i całkowicie niepoznawalnego świata, Murakami stworzył fragmentaryczną i chaotyczną książkę”<sup>68</sup>.

Prawdopodobnie można się z tym zgodzić. Czy książka ta nie miała jednak być taka w zamiarze? Czy naprawdę można uznać te cechy za mankamenty, czy może raczej za oznaki określonej poetyki i stylu prowadzenia narracji? Ze słów Kakutani – amerykańskiej Japonki, a przy tym jednej z bardziej znanych krytyczek w Stanach Zjednoczonych Ameryki<sup>69</sup> – przebija pewien rodzaj ignorancji, odnoszący się właśnie do tła kulturowego pisarstwa Murakamiego, ale też wcześniejszej jego twórczości. Pod koniec artykułu Verger cytuje pisarza Jonathana Franzena, który uważa, że drugie *clou* książek Murakamiego, byłoby „zakorzenie w bardzo cichych, codziennych, być może bardziej japońskich źródłach narracyjności”<sup>70</sup>.

Jako jedyny spośród wymienionych badaczy, stara się on nazwać przyczynę inności stylu Murakamiego i zobaczyć ją właśnie w japońskości tego autora. Choć jego spostrzeżenie może wskazać na jakiś trop, nie wystarcza, by znaleźć jednoznaczną odpowiedź. Co ciekawe, Franzen zwraca uwagę na sposób opowiadania pisarza. Jak pisałam wcześniej, według samego Murakamiego jest on inspirowany amerykańskimi powieściami. Co powoduje, że Amerykanin nie poznaje w dziełach Murakamiego, wpływu własnej tradycji? Czy jest to spowodowane stopniem przetworzenia, jakiemu została ona poddana? Intrygujące wydaje się, że to, co w Japonii jest postrzegane jako najbardziej chyba amerykańskie i obce w literaturze Murakamiego, przez Amerykanów może zostać zinterpretowane jako oznaka jego japońskości.

Inności zwykle upatruje się w elementach fantastycznych, pojawiających się w prozie Murakamiego, jednak są one takie zarówno dla Amerykanów, jak i Japończyków. Richard Chozick twierdzi, że przyczyną takiego stanu rzeczy – wrażenia obcości wspólnego obydwu grupom odbiorców – jest naturalizacja pojawiająca się w dziełach japońskiego twórcy. Wskazuje na kilka mechanizmów, które dają ogólne, powszechnie odczuwane wrażenie obcości, a jednocześnie sprawiają, że twórczość Murakamiego jest równie łatwo dostępna jego

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Rob Verger, *How Good is Murakami*, <http://web.archive.org/web/20070704095158/http://www.pulitzer.org/year/1998/criticism/bio/>, dostęp: 6.03.2014.

<sup>70</sup> Rob Verger, *How Good is Murakami*, ibidem.

rodakom, jak i innym – głównie amerykańskim – czytelnikom. Po pierwsze będą to motywy, aluzje, wydarzenia polityczne poruszane przez pisarza, jego techniki pisarskie – wszystkie te elementy są czytelne po obu stronach Pacyfiku. Po drugie są to czynniki takie jak świadome rozpoznanie swojskości utrudnione przez fasadę egzotyki uzyskiwaną dzięki licznym językowym zapożyczeniom, opisanie znanych kulturowych obiektów w nietypowy sposób i podtrzymujące mit egzotyzytu okładki książek. Po trzecie, dzieła Murakamiego są otwarte na różne, często sprzeczne, odczytania, a dzieje się tak za sprawą licznych dwuznaczności pojawiających się w fabułach. Analizując wymienione techniki stosowane przez pisarza, Chozick nazywa jego prozę liminalną, ubraną w kostium egzotyki, w której jednak pewne elementy zostają wciąż rozpoznawalne. Zauważa też, że uznanie Murakamiego za egzotycznego pisarza, wiąże się z przyjęciem pewnego założenia, a mianowicie: „Książki Murakamiego muszą być w Japonii uznawane za w pewien sposób amerykańskie jednak w Ameryce – za bardziej japońskie”<sup>71</sup>. Jednak czy faktycznie tak jest? W dalszej części rozważań analizuje on wpływ użycia konkretnych zdjęć na okładkach książek jako elementów świadomej orientalizacji prozy Murakamiego zarówno w Ameryce, jak i Japonii. Wynikałoby z tego, że założenie pozwalające na uznanie Murakamiego za pisarza obcego, egzotycznego, jest niewłaściwe. Czy znaczy to jednak, że jego proza niczym nie różni się od literatury zachodniej, stając się jej dziedziczką? Chozick czyta egzotyzyt jako psychologiczny konstrukt, będący jednocześnie estetyką nieuświadomionej swojskości<sup>72</sup>. Według niego to właśnie owa swojskość służy jako narzędzie egzotyzujące prozę Murakamiego. Zatem nie tylko zabiegi pisarza mają wpływ na to ogólne poczucie obcości. Przemyślenia tego badacza są niesłychanie inspirujące, ponieważ rzucają nowe światło na kwestie odbioru Murakamiego w różnych krajach. Są przy tym przekonujące i poparte solidnymi przykładami. Jednak fakt pozostaje faktem – Haruki Murakami jest uznawany w Ameryce za pisarza egzotycznego. Choć Chozick nieco obnażył mechanizmy, które taką percepcję kreują, to nie do końca odpowiedział bezpośrednio na pytanie, skąd bierze się poczucie obcości, a konkretnie japońskości, po stronie amerykańskiej. Specyficzne okładki, japońskie nazwy pojawiające się w angielskim tekście czy wolność czytelnika w interpretacji jego dzieł nie są do końca satysfakcjonującymi odpowiedziami.

Celeste Loughman podjęła się próby skonkretyzowania japońskiego ducha, zamieszkującego strony dzieł Murakamiego i nadała mu miano buddyzytu i *shinotizmu*. W ciekawym artykule pod tytułem *No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short*

---

<sup>71</sup> Richard Chozick, *De-exoticizing Haruki Murakami's Reception*, op. cit., s. 65-66.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 72.

*Fiction of Haruki Murakami*, analizując zbiór opowiadań *Zniknięcie słonia*, doszukuje się obrazu współczesnej Japonii – owszem, zamerykanizowanej, ale też nie całkiem odciętej od swoich religijnych tradycji. Znajduje u Murakamiego może nie całkiem uświadomione – jednak mające wpływ na jego twórczość – odpryski ideologii buddyjskiej i *shintoistycznej*. Może zatem to właśnie one, nie zaś sposób prowadzenia narracji (jak chciałby wierzyć Franzen) są tym, co daje zagranicznemu czytelnikowi poczucie egzotycznego dystansu w dziełach pisarza? Wtedy owa obcość – rodzaj magii, typowy dla realizmu magicznego – eksponowałyby się na poziomie treści. Byłaby też raczej trudna do określenia dla amerykańskiego odbiorcy, ponieważ pochodziłaby spoza jego kręgu cywilizacyjnego. Jeżeli do epatowania tym rodzajem magii specyficznym dla konkretnego pojmowania realizmu magicznego – w którym magia znaczy tyle, co inność kulturowa – wcale nie byłyby konieczne fantastyczne elementy, to dawałoby to pole do szerszych rozważań nad twórczością Murakamiego i dalszego poszukiwania w niej japońskiego ducha. Może należy w jakimś stopniu rozgraniczyć powieści i opowiadania Murakamiego, które mogłyby zostać uznane za realistyczno-magiczne, które zaś za czysto fantastyczne?

Pojęcie realizmu magicznego, ukute w latach 20. XX wieku przez Franza Roha, odnosiło się do nowej tendencji w malarstwie. Roh słowo „magia” rozumiał jako „autonomię otaczającego nas obiektywnego świata, ponownie odczuwaną i docenianą; cudowność materii, która może krystalizować się w obiektach i być postrzegana na nowo.[...] magia oczywiście nie w religijno-psychologicznym znaczeniu, jakie nadaje mu etnologia”<sup>73</sup>. Jednak w latach 60. XX wieku tę samą nazwę w zmienionym znaczeniu przypisano twórczości Gabriela Garcii Marqueza i innych latynoamerykańskich pisarzy, łącząc ją z kwestią kolonializmu i zderzeniem dwóch dyskursów: kolonizującego i kolonizowanego, w których magia pojawiała się właśnie w tym wykluczonym przez Roha sensie; następuje wyraźny podział na dwa realizmy magiczne<sup>74</sup>. Loughman czyni wysiłek dostrzeżenia magii nie tylko tam, gdzie najbardziej jest przez Murakamiego eksponowana – w postaci nadnaturalnych stworzeń, zjawisk i miejsc – lecz także w światopoglądzie organizującym fantastyczne fabuły. Pisarz, w myśl definicji Roha, sprawia, że znana rzeczywistość nie tylko dzięki magicznym elementom nabiera kolorów i zaczyna się mienić znaczeniami – w ten sposób realizując rodzaj magii, typowy dla koncepcji niemieckiego badacza. Jak napisał Franzen: „Kiedy je czytasz [powieści Murakamiego – przyp. A.B.] cały świat jest percypowany inaczej”<sup>75</sup>. Jednak u Murakamiego, jak wspomniałam, jest

---

<sup>73</sup> <http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/review4c.htm> , dostęp: 06.03.2014.

<sup>74</sup> Przy czym pierwotne znaczenie terminu zostało zapomniane.

<sup>75</sup> <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/06/24/how-good-is-murakami.html> , dostęp: 06.03.2014.

też ten drugi rodzaj magii – rozumianej właśnie jako coś nadprzyrodzonego, podobnej do stosowanej przez Marqueza; tej, która reanimowała w latach 60. martwe pojęcie „realizmu magicznego”. Nacisk może być kładziony na pierwszy lub drugi człon wyrażenia, wtedy też zmienia się punkt ciężkości, a u Murakamiego możemy znaleźć efekty tych dwóch przesunięć. Wtedy, wracając do kontekstu postkolonialnego, jeżeli w wyrażeniu „realizm magiczny”, słowo „realizm” przypisałibyśmy dyskursowi zachodniemu (obcemu kulturze i literaturze japońskiej), to „magiczny”, czyli zniekształcający i podważający ten dyskurs, byłoby synonimem rodzimego, swojskiego, japońskiego. Wtedy też japońskość Murakamiego, jego dziwność i egzotyka – wszystko, co amerykańskiemu czytelnikowi obce – kryłaby się głównie w najgłębszych warstwach jego twórczości, przykładowo właśnie w warstwie ideologicznej. Loughman zauważa również, że Murakami próbuje odbudować poczucie tożsamości najpierw na poziomie jednostkowym, a dzięki temu – tożsamości narodowej. Realizm magiczny w literaturze, jak twierdzi Wendy Faris, jest narzędziem służącym między innymi właśnie odnalezieniu utraconej tożsamości<sup>76</sup>. Jak pisze Loughman: „Między straconą lub zagubioną tożsamością a utratą związku z przeszłością japońskiej kultury istnieje bliska więź”<sup>77</sup>. Następnie cytuje Murakamiego: „Chciałem odmalować japońskie społeczeństwo poprzez właśnie ten jego aspekt, który mógłby zaistnieć tak samo w Nowym Jorku czy San Francisco. Można to nazwać japońską naturą, która zostaje dopiero po odrzuceniu wszystkich jej zbyt »japońskich« fragmentów”<sup>78</sup>, prawdopodobnie więc po pozbyciu się ozdobników, przerostu formy nad treścią – wszystkich rozbudowanych ceremoniałów i kurtuazyjnych form grzecznościowych. Obnażyć Japonię i przeciętnego Japończyka poprzez wyrwanie go z kontekstu kulturowego wydaje się proponowanym przez Murakamiego antidotum na problemy z zawirowaniami tożsamościowymi. I tak właśnie jest w jego powieściach według Loughman: pod fasadą zbudowaną z elementów kultury zachodniej – muzyki, filmów, nazw firm, jedzenia – kryje się esencja japońskości, rozsadzająca tę fasadę od wewnątrz. Poprzez wytropienie w postępowaniu bohaterów Murakamiego i ich nastawieniu do rzeczywistości motywów związanych z buddyzmem i *shintoiżmem*, Loughman odsłoniła częściowo przed Amerykanami to, co w Murakamim jest dla nich egzotyczne:

---

<sup>76</sup> Wendy Faris, *The Question of the Other*, op. cit.

<sup>77</sup> Celeste Loughman, *No Place I was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction of Haruki Murakami*, „World Literature Today” 1997, t. 71, nr 1, s. 90.

<sup>78</sup> Ibidem.

„Mimo obojętności bohaterów Murakamiego wobec tradycyjnej japońskiej kultury, w aluzjach do buddyjskiej myśli pokazuje on, że w jakimś podświadomym wymiarze kulturowa przeszłość Japonii nie jest zapomniana.[...] Chłodny ton Murakamiego, jego nieszczęsne postaci o pustych wnętrzach, a szczególnie inwentarz popularnej kultury zachodniej, często sprawiają, że jego twórczość wydaje się trywialna. Jednak, zupełnie jak w detektywistycznej powieści (gatunku lubianym przez Murakamiego), te cechy stanowią fałszywy trop, odwodząc czytelnika od esencjalnej japońskości autora i jego poważnych zamiarów, które są umiejscowione w najgłębszych światach jego powieści”<sup>79</sup>.

Możliwe, że to właśnie poprzez podobne mechanizmy pisarz przyczynia się do zredefiniowania i ugruntowania japońskiej tożsamości narodowej w mniej oczywisty i moralizatorski sposób, niż jakikolwiek japoński pisarz przed nim.

Steffen Hantke analizując związek dzieł Murakamiego z amerykańskim nurtem powieści *hard-boiled*, poczynił kilka trafnych i ciekawych spostrzeżeń odnośnie trudności z jednoznacznym przypisaniem Murakamiego którejkolwiek kulturze, przyczyniających się do problemów z jego odbiorem. Pisarz niejednokrotnie sam przyznawał się do inspiracji *hard-boiled* którą zauważa też Hantke pisząc, że Murakami przyswaja formułę tego gatunku – fasadę – i wypełnia ją pytaniami o poznanie i o tożsamość japońską. W myśl realizmu magicznego korzysta on z zachodniej poetyki, ale ją jednocześnie zmienia, nadając pewnym powtarzalnym kliszom nowe znaczenia poprzez umieszczanie ich w kontekstach odmiennych niż do tej pory. W świetle rozważań badacza Murakami jawiłby się jako mistrz dekontekstualizacji i rekontekstualizacji elementów zapożyczonych z kultury kolonizującej. Za jaskrawe przykłady takiej aktywności Hantke uznaje postać głównego bohatera większości książek japońskiego twórcy. Jest to – w początkowej fazie twórczości zwykle bezimienny – *Boku*<sup>80</sup>, którego badacz uznaje za wcielenie typowej dla gatunku *hard-boiled* postaci detektywa. Zabiegi stosowane przez Murakamiego dają mu możliwość „refleksji nad samym sobą jako światowym pisarzem działającym w tradycji zewnętrznej wobec japońskiej kultury i dzięki temu będącym rzecznikiem Japonii i jej współczesnej roli w globalnej ekonomii i wschodzącej, globalnej

---

<sup>79</sup> Ibidem, s. 91, 93.

<sup>80</sup> *Boku* jest w pewnym stopniu synonimem *watashi* (ja) w języku japońskim, jednak w mniej oficjalnym tonie; często jest stosowane przez młodych chłopaków w odniesieniu do siebie lub też po prostu w nieoficjalnych sytuacjach. Szerzej postacią *Boku* zajmę się w rozdziale poświęconym postmodernizmowi.



kulturze”<sup>81</sup>. Oznaczałoby to, że poprzez zaadaptowanie narracji zachodnich i ich krytyczne przetworzenie, Murakami przyczynia się do określenia miejsca Japonii w ponowoczesnej, zamerykanizowanej rzeczywistości, w której „granice między rodzimą a importowaną kulturą zaczęły się zacierać”<sup>82</sup>. Hantke bada również typowe dla Murakamiego dziwne magiczne miejsca – studnie, ślepe uliczki, hotele mieszczące w sobie różne wymiary – i wskazuje ich znaczenie, ściśle związane z poszukiwaniem własnej tożsamości: „Kiedy bohaterowie Murakamiego wkraczają w te przestrzenie, zaczynają odnajdywać swoją własną wewnętrzną przestrzeń, odzyskiwać utracone i przy okazji odkrywają w sobie poczucie niewłaściwego umiejscowienia i izolacji”<sup>83</sup>. W tym kontekście możemy je postrzegać jako środki dające możliwość zaistnienia realności magicznej, rozumianej jako literacka praktyka dekolonizacyjna, lecząca traumę narodu kolonizowanego. Jak słusznie zauważa Hantke, Murakami swoją twórczością przyczynia się do zaprzestania konceptualizacji Japonii w oczach innych narodów, zrzuca z niej maski stereotypów<sup>84</sup>.

Trudność, jaką mają Amerykanie (i prawdopodobnie Europejczycy) ze wskazaniem dokładnych powodów poczucia inności, które może wzbudzać literatura Murakamiego nie powinna dziwić. W wywiadzie przeprowadzonym przez „The Asahi Shimbun” często piszący o Murakamim Tetsuru Uchida rozważa, skąd bierze się wyobraźnia i inspiracje pisarza, a ich źródła szuka w Japonii:

„Wczesne dzieła pisarza są uważane za posiadające trans-japoński styl narracyjny, jednak ja uważam, że jego powieści ostatnimi laty coraz bardziej skupiają się na japońskiej tematyce, jak na przykład na naszej kosmologii i traumach.[...] Myślę, że Murakami rozwinął w sobie poczucie misji, by uzdrowić japońską traumę poprzez opowiadanie historii. Jego najnowsza książka »Bezbarwny Tsukuru Tazaki i lata jego pielgrzymstwa« traktuje o zazdrosnej kobiecie, która po śmierci nawiedza mężczyznę w postaci ducha. Podobną fabułę można znaleźć w tradycyjnym japońskim folklorze.[...] Murakami raczej pielęgnuje literacką tradycję Japonii i przekształca ją w materiał dla współczesnych powieści, niż bada z modernistycznym racjonalizmem nasze doświadczenia, traumy i inne

---

<sup>81</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and the Noir Tradition*, „Critique. Studies in Contemporary Fiction” 2007, t. 49, nr 1, s. 7.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 19.

niewypowiedziane emocje. Dokopując się do żywej gleby na terenie swojej ojczystej ziemi, Murakami dotarł tak głęboko, że odkrył coś uniwersalnego<sup>85</sup>.

Potwierdzałoby to diagnozę, że Murakami częściej nawiązuje do rodzimej tradycji niż sam byłby skłonny przyznać. I właśnie w tym tkwiłaby jego inność lub – patrząc z perspektywy Uchidy – swojskość. Badacz jako Japończyk nie ma większych trudności ze zlokalizowaniem inspiracji pisarza, powszechnie tak oskarżanego o brak japońskości. Tekst przepelnięty zagranicznymi nazwami to jedno, zaś prawdziwy grunt, korzenie snucia opowieści – to co innego i chyba istotniejszego, ponieważ służy przemyśleniu japońskości na terenach innych krajów pod osłoną globalnej estetyki.

### **I. 2. 2 Haruki Murakami jako realista magiczny? Teoria Matthew C. Strechera**

Głównym głosicielem teorii jakoby Murakami był przedstawicielem realizmu magicznego na gruncie amerykańskim jest Matthew C. Strecher. Interpretuje ten termin, między innymi w świetle rozważań Wendy Faris i teorii postkolonialnej, stwierdza jednak, że Murakami nie aspiruje do wyrażania poprzez swoje dzieła tożsamości ogólnonarodowej. Według Strechera, posługując się swymi bohaterami, pisarz chce dotrzeć do tożsamości indywidualnego podmiotu<sup>86</sup> jako przedstawiciela pewnego pokolenia. Głównym punktem odniesienia byłoby więc tu tło historyczne przełomu lat 60. i 70. XX wieku, kiedy był on studentem i kiedy miały miejsce zakończone niepowodzeniem protesty studenckie. Strecher stwierdza, że powracającym pytaniem w prozie Murakamiego od zawsze było: jak Japończycy jego własnego i następnych pokoleń mają sami zdefiniować siebie? Jak zauważa Amanda Lewis, pisarz postrzega prozę, snucie opowieści jako najlepszą formę wiarygodnej narracji – lepszą niż historia czy programy informacyjne (*news*), kładzie nacisk na to, co jednostkowe, i nie ma tendencji do uogólniania<sup>87</sup>. Murakamiemu udaje się dotrzeć do szerszej świadomości, skupiając się na jednostce, jednak nie ma ambicji jej zmieniać czy ogólnie narzucać jakiś jej model. Wydaje się, że sam jest na etapie poszukiwań, więc współcześni nie znajdą w jego książkach – ani w tych nowszych, ani tych z początków lat 80. – gotowego przepisu na życie i jasnych odpowiedzi. Istotną kwestią jest zrozumienie, że problem z tożsamością jest

---

<sup>85</sup> [http://ajw.asahi.com/article/behind\\_news/people/AJ201311100011](http://ajw.asahi.com/article/behind_news/people/AJ201311100011), dostęp: 06.03.2014.

<sup>86</sup> W innym artykule Strecher stwierdził, że Murakami ma na celu „pomoc czytelnikom w zlokalizowaniu »narracji« wewnątrz siebie i znalezieniu poczucia kierunku i celu we własnym życiu” (Matthew Strecher, *At the Critical Stage*, op. cit., s. 863).

<sup>87</sup> <http://lareviewofbooks.org/essay/the-essence-of-the-japanese-mind-on-haruki-murakami-and-the-nobel-prize>, dostęp: 07.03.2014.

specyficzny dla konkretnego pokolenia lub pokoleń – grupy ludzi, którzy urodzili się po II Wojnie Światowej i nie zaznali jej horroru, a także nie uczestniczyli w odbudowie Japonii. Co za tym idzie, różniły się one od pokoleń wcześniejszych także tym, że ludzie nie pojmowali, dlaczego dostatanie życie może być celem samym w sobie. Jedną z przyczyn powstania studenckiego ruchu i jego popularności był właśnie fakt, że kontrkultura dawała możliwości autoidentyfikacji, łączności z innymi osobami i pozytywnymi, dynamicznymi wartościami. Młodzi mieli poczucie, że bezpieczeństwo i zamożność zapewniają jedynie iluzję jedności rzeczywistości, zdobytej łatwo wspólnej tożsamości, i że jest ona czymś odgórnie naddanym, nie zaś zdobytym w trudnym procesie, w pełnej wyzwania i poświęceń walce. Dlatego właśnie odnaleźli rodzaj spełnienia w ruchu studenckim. Zapewnił on im możliwość autoekspresji przez walkę i bunt; dzięki niemu też mogli odciąć się od identyfikacji poprzez komfortowe życie i materialny dobrobyt. Kiedy jednak ruch upadł, wraz z nim upadły ideały i tym, co pozostało, był konsumpcyjny kapitalizm i wrażenie pustki i kryzysu tożsamości<sup>88</sup>. Strecher w Murakamim upatruje wyraziciela tych nastrojów i stwierdza, że „być może to nic dziwnego, że Murakami Haruki i jego ciche, bezstronne twierdzenie, że Japończycy tracą zdolność poznania i zrozumienia siebie, uderzyło w czułą nutę jego czytelników w 1979 roku.[...] Od samego początku pokazywał on współczesnym czytelnikom odbicie ich własnych anonimowych twarzy w zwierciadle”<sup>89</sup>. Anonimowość przeciętnego Japończyka miała swoje odzwierciedlenie w głównym bohaterze Murakamiego, bezimiennym *Boku*, który musiał poddać się metafizycznym procesom, aby dotrzeć do rdzenia samego siebie – swojej tożsamości. Strecher w tym właśnie dopatruje się nie tylko jednej z bardziej rozpoznawalnych cech prozy pisarza, lecz także źródła jej magicznego realizmu. Rozumie ten termin w skrócie jako „bardzo szczegółowe, realistyczne tło naruszone przez coś »zbyt dziwnego, by w to uwierzyć«”<sup>90</sup>, co w twórczości pisarza miałyby się objawiać w sposobie ukazywania czytelnikom dwóch światów, świadomego i nieświadomego. Strecher jako powody, dla których należy uznać Murakamiego za realistę magicznego wymienia: to, że autor pozwala na swobodne przenikanie elementów jednej rzeczywistości do drugiej, a także tworzy postaci, które stały się tylko wspomnieniami zdolnymi do upodmiotowienia się w materialny byt. Badacz jednak przestrzega, że patrząc na dorobek artystyczny Japończyka, musimy przyjąć odpowiednią wersję realizmu magicznego, mniej upolitycznioną<sup>91</sup> niż ta, która jest używana do określenia pisarzy latynoamerykańskich.

---

<sup>88</sup> Matthew C. Strecher, *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, „Journal of Japanese Studies” 1999, t.25, nr 2, s. 264-266.

<sup>89</sup>Ibidem, s. 266.

<sup>90</sup>Ibidem, s. 267.

<sup>91</sup> Ibidem.

Przytacza wiele nazwisk teoretyków „gatunku”, jak Alejo Carpentier i Angel Flores, a co za tym idzie – różne definicje zjawiska. Jednak za najbardziej przydatną do swoich rozważań uznaje naturalnie tę najbardziej ogólną, stworzoną przez Luisa Leala:

„Realizm magiczny nie może być utożsamiany ani z literaturą fantastyczną, ani też literaturą psychologiczną czy surrealistyczną lub hermetyczną, którą opisuje Ortega... Realizm magiczny ponad wszystko inne jest pewnym podejściem do rzeczywistości, które może być wyrażone w popularnych lub ukulturalnionych formach, w wyrafinowanych bądź prostych stylach, poprzez zamknięte lub otwarte struktury... W realizmie magicznym pisarz konfrontuje się z rzeczywistością i próbuje ją rozwikłać”<sup>92</sup>.

Leal, a za nim Strecher, rozpatruje realizm magiczny jako sposób oglądu świata, który może znaleźć swój wyraz wszędzie – w różnych formach, gatunkach, sztukach. Jest to niesłychanie szeroka definicja, jednocześnie jednak otwierająca granice zjawiska na literaturę innych krajów niż Ameryki Łacińskiej.

Realizm magiczny Murakamiego w ujęciu Strechera jest ściśle związany z poszukiwaniem tożsamości, ale nie służy jej grupowemu potwierdzeniu. Tym samym badacz stawia twórczość pisarza poza postkolonialnymi interpretacjami zjawiska, twierdząc, że literatura służy mu jako „narzędzie do szukania wysoko zindywidualizowanego, osobistego poczucia tożsamości bardziej, niż jako odrzucenie światopoglądu dawnej władzy kolonizacyjnej albo potwierdzenie narodowej (kulturowej) tożsamości bazowanej na rodzimych wierzeniach i ideologiach”<sup>93</sup>. Stwierdza też za Faris (odwołując się do jej dzieła *Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*), że obecnie realizm magiczny jest utożsamiany z postmodernizmem, szczególnie jeśli chodzi o aspekt mieszania przeciwieństw i wykraczania poza kontekst polityczny i kulturowy ku dziedzinie rozrywki. Strecher pisze, że Murakami zarówno w Japonii, jak i na świecie, jest rozpatrywany jako przedstawiciel łączącego sztukę z rozrywką postmodernizmu<sup>94</sup>, co ułatwia wpisanie go również w szeregi realistów magicznych – na równi z Salmanem Rushdie czy Toni Morrison; przy czym techniki typowe dla tego nurtu miałyby mu służyć do sportretowania „funkcji wewnętrznej

---

<sup>92</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 269.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 269.

mentalności albo nieświadomego Innego (w rozumieniu Lacana) i jak ona wpływa na konstrukcję Jaźni, indywidualnego Podmiotu”<sup>95</sup>.

W ujęciu Strechera zatem, Murakami jawiłby się jako poszukiwacz indywidualnego, wewnętrznego Ja, oderwany od dyskursu postkolonialnego. W jego pojęciu dychotomia realizmu magicznego – oksymoronicznego wyrażenia – nie rysowałaby się poprzez utożsamienie realizmu z obcym (amerykańskim), a magii ze swojskim (japońskim), a raczej poprzez inny ciąg skojarzeń: realizm – obce – inni (społeczeństwo, wspólna tożsamość), magia – swojskość – ja (moja wewnętrzna jaźń, tożsamość). Zależnie od powieści, położenie nacisku na realizm lub na magię implikowałoby większe zainteresowanie grupową tożsamością lub własną. Murakami odczuwa, że w dzisiejszej Japonii trzeba walczyć o swoją indywidualność<sup>96</sup> i na to pozwalają mu techniki realizmu magicznego. Z kolei według Suter, użycie przez pisarza elementów fantastycznych jest głęboko powiązane z jego nowym rodzajem społecznego zaangażowania i nie służy krytyce utraty tożsamości (jak sądzi Strecher) ani jej potwierdzeniu, lecz stanowi „rozpatrywanie we współczesnej Japonii subiektywności, które jest analogiczne do refleksji Murakamiego nad relacją między Japonią, a zachodnią nowoczesnością”<sup>97</sup>. Czyli badaczka ponownie przenosi realizm magiczny Murakamiego w kontekst światowy i kolonialny, po tym jak Strecher zawęził jego znaczenie do jednostki. Jak wspomniałam wcześniej, moim zdaniem Murakami wprowadza w swoje powieści magię w różnych celach i dlatego można do jego twórczości przyłożyć różne definicje tego szerokiego pojęcia. Teoria Strechera będzie jednak stanowiła punkt wyjścia dla moich własnych rozważań nad twórczością Murakamiego, gdyż jak się zdaje jako pierwszy szczegółowo zbadał ją w kontekście realizmu magicznego.

### **I. 3 Relacje między sposobami postrzegania twórczości Murakamiego w Ameryce i w Japonii**

Z dwóch wcześniejszych podrozdziałów jasno wynika, że interpretacje twórczości Murakamiego najczęściej są kwalifikowane jako postmodernistyczne lub realistyczno-magiczne. Po stronie japońskiej przeważają rozpoznania odnośnie pierwszej tezy, zaś po amerykańskiej – drugiej. Należy zaznaczyć, że nie są to twierdzenia wzajemnie się wykluczające. Wielu zachodnich badaczy (jak na przykład Strecher) odbiera Murakamiego jako postmodernistę, wpisującego się jednocześnie w nurt realizmu magicznego. W artykule

---

<sup>95</sup> Ibidem, s. 270.

<sup>96</sup> Matthew Strecher, *At the Critical Stage*, op. cit., s. 863.

<sup>97</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 13.

*What is Murakamiesque to Americans* czytamy jednak, że według Amerykanów, cechą dystynktywną prozy Murakamiego jest jej surrealizm<sup>98</sup>. Japończycy traktują jako wyróżnik pisarstwa Murakamiego raczej jego odmienną postawę względem kwestii politycznych i historycznych, a także nowatorstwo w prowadzeniu narracji, co z pewnością ma wpływ na zaliczanie przez nich pisarza do nurtu postmodernizmu. Amerykańscy badacze i krytycy, patrząc na jego twórczość z zewnątrz, mają być może większą łatwość w przyrównywaniu go do twórców z innych krajów, w Japonii z kolei jest on głównie porównywany do swoich rodaków. Czy są to dwa różne postmodernizmy: japoński i amerykański? Jeśli tak, z pewnością mają wspólne cechy, ale jedynym elementem, który je różni, jest kontekst, w jakim badacze umieszczają dzieła Murakamiego.

Jak zauważa Chozick, książki Murakamiego mogą być egzotyczne zarówno dla Japończyków, jak i Amerykanów – wszystko zaś zależy od pojedynczego czytelnika<sup>99</sup>. Dlaczego w takim razie nie uznalibyśmy pisarza za przedstawiciela jakiegoś nowego kierunku – orientalizmu magicznego lub też kosmopolityzmu czy pisarstwa globalnego? Nie istnieje żadna powszechnie funkcjonująca nazwa dla twórców tego rodzaju. Wydaje się też, że podwójność – kultur, światów, tożsamości – jest niemal nieodłączna od prozy Murakamiego. Nie tkwi ona tylko w samej konstrukcji jego dzieł, ale też poza nią i przejawia się właśnie w sposobach odbioru. Może wydawać się, że świadomie<sup>100</sup> w jednym dziele zawiera on dwie książki: jedna jest przeznaczona dla wschodnich czytelników, a druga dla zachodnich. Relacje między dwoma sposobami postrzegania twórczości Murakamiego to w rzeczywistości z jednej strony relacje między realizmem magicznym a postmodernizmem, z drugiej zaś, przynajmniej w pewnym stopniu, między kulturą zachodnią i japońską. Japońscy badacze przeważnie widzą w życiu i twórczości pisarza brak społecznej aktywności, potępiają go albo za zaniechanie zaangażowania w ogóle, albo posądzają o angażowanie się zbyt płytkie, bo za mało skupiające się na konkretnym problemie. Postmodernizm, który faktycznie często bywa kojarzony z pewną biernością, jest według nich najtrafniejszym określeniem. Realizm magiczny ma w sobie większy potencjał polityczny, co prawda, jak zastrzega Strecher, tylko po części przez Murakamiego realizowany, ale jednak służący właśnie odnoszeniu się do rzeczywistości. Przecież skupienie się pisarza na jednostkowych przeżyciach już jest jakąś formą wypowiedzi krytycznej – krytyką homogenizacji społeczeństwa japońskiego. Zatem kreowani przez Murakamiego bohaterowie – outsiderzy – są rodzajem deklaracji politycznej. To właśnie widzą

---

<sup>98</sup> <http://www.flang.keio.ac.jp/webfile/AWC/AWC2006/03.pdf>, dostęp: 07.03.2014.

<sup>99</sup> Matthew Richard Chozick, *De-exoticizing Haruki Murakami's Reception*, op. cit., s. 69.

<sup>100</sup> Jestem zwolenniczką twierdzenia, że jedna książka może pomieścić w sobie tyle dzieł, ilu ma czytelników.

Amerykanie, patrzący z zewnątrz na kulturę japońską. Japończycy zaś dostrzegają i analizują zerwanie z dotychczasową literacką tradycją.

Faris pisze o stopniowym utożsamianiu postmodernizmu z realizmem magicznym we współczesnym świecie. Czy znaczyłyby to, że Amerykanie i Japończycy zwracają uwagę na te same aspekty twórczości Murakamiego? Jak sądzę, udało mi się dowieść, że nie do końca tak jest. Choć dla Matthew Strechera postmodernizm twórczości pisarza jest nieodłączny od realizmu magicznego (według niego realizm magiczny rzekomo w y n i k a z postmodernizmu), to po stronie japońskiej nie znalazłam badaczy, mówiących o Murakamim jako o przedstawicielu tego drugiego nurtu. Dokonanie własnej analizy dwóch omawianych wyżej aspektów twórczości japońskiego autora, pozwoli mi na przynajmniej częściowe zbadanie natury relacji zachodzących pomiędzy nimi: znalezienie punktów wspólnych i cech wzajemnie się wykluczających. Czy, jak chciałby Strecher, możliwe jest utożsamienie literackiego postmodernizmu z realizmem magicznym? Czy prawdopodobnym jest, by oba prądy spotykały się właśnie na kartach powieści japońskiego pisarza? W dwóch kolejnych rozdziałach tej pracy, skupię się na stosowanych przez niego technikach pisarskich i spróbuję odszyfrować, co tworzy Murakamiego, by następnie zastanowić się nad prawomocnością i sensem wpisywania jego pisarstwa w którąkolwiek tendencję. A może Murakami, jak chciałby Chozick, jest w pewnym stopniu nieklasyfikowalny, ponieważ jego nazwisko sygnuje całkiem nowy rodzaj literatury?

## II. Postmodernistyczne środki wyrazu w prozie Murakamiego (na podstawie wybranych dzieł)

### II.1 Początki postmodernizmu w literaturze amerykańskiej

Powieści Harukiego Murakamiego nie mogłyby osiągnąć swego obecnego kształtu, gdyby nie bogate zaplecze literatury Zachodu, z którego pisarz nieustannie korzysta. Pojęcie postmodernizmu przeniknęło na grunt japoński w latach 80. XX wieku i, jak twierdzi Fuminobu Murakami, do tej pory nie zostało solidnie naukowo przepracowane ani w pełni przyswojone w praktyce badaczy japońskich<sup>101</sup>. Murakami, jak wspomniałam w poprzednim rozdziale, bezpośrednio przyczynił się do transpozycji idei postmodernizmu na teren swojej ojczyzny. Należy jednak podkreślić, że dostarczył on raczej materiału do badania, zaprezentował nowy i jak dotąd obcy Japończykom rodzaj światopoglądu niż instrumentarium teoretycznego, które umożliwiłoby zrozumienie tego materiału. Jeżeli zaś znamy źródła nowej jakości w prozie pisarza (jego inspiracje), logiczne wydaje się odwołanie do tego samego źródła, z którego i on czerpał. Innymi słowy, warto odnieść się do początków nurtu postmodernistycznego w amerykańskiej literaturze.

Właśnie ta najbardziej podstawowa interpretacja semantyczna historyczno-literackiego terminu, jakim jest postmodernizm, będzie stanowiła punkt zaczepienia dla analizy, której podejmę się na następnych stronach<sup>102</sup>. Zawężenie to przyczyni się również do wykrystalizowania w miarę jasnej, mam nadzieję, definicji, a następnie ułatwi wychwycenie odpowiednich technik i wątków w twórczości Murakamiego. Tym samym chciałabym w miarę możliwości oddalić się od francuskiego postmodernizmu poststrukturalistycznego, w którym nurt ten jest uważany za wciąż trwającą część modernizmu, napędzaną mechanizmem nowoczesności, ale pozbawioną jego ideologicznego uzasadnienia i wiąże się z postacią Jeana-Francoisa Lyotarda<sup>103</sup>. Traktuje się tam zjawisko ponowoczesności bardziej jako ogólny stan rzeczywistości i myśli ludzkiej, niż jako prąd literacki w sensie ścisłym. Przedmiotem mojego

---

<sup>101</sup>Fuminobu Murakami, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: a Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Koujin*, Routledge, London 2005, s. 12.

<sup>102</sup> Lech Budrecki wyróżnia dwa najczęściej wykorzystywane interpretacje postmodernizmu: pierwsza, starsza odnosi się do pewnego nurtu współczesnej amerykańskiej prozy fabularnej, która odznacza się określonymi tendencjami literackimi; druga byłaby bardziej ogólna, niezwiązana ściśle z konkretnym miejscem i sztuką (Lech Budrecki, *Postmodernizm w literaturze*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 429, 435).

<sup>103</sup> Grzegorz Dziamski, *Postmodernizm*, [w:] *ibidem*, s. 393-395.



zainteresowania będzie raczej pewna jego realizacja w warstwie stylistycznej prozy Murakamiego. Czym jest zatem postmodernizm w literaturze amerykańskiej?

Nurt postmodernistyczny rodzi się wraz z formalnymi przemianami, które zaszły w powieści amerykańskiej w latach 60. XX wieku i to właśnie na tym gruncie został on po raz pierwszy dostrzeżony. Za inicjatorów tych przemian uznaje się Williama Burroughsa, Johna Hawkesa, Johna Bartha czy Kurta Vonneguta, a także Richarda Brautignana, Thomasa Bergera, Thomasa Pynchona, Kena Keseya<sup>104</sup>. Jednakże nie tworzą oni zwartej grupy artystycznej z konkretnymi celami i postulatami przedstawionymi w formie manifestu; wręcz przeciwnie, ich dzieła są bardzo zróżnicowane – stąd problem krytyki z nadaniem im ogólnej nazwy. Tym, co ich wyróżnia spośród innych twórców, a zarazem łączy między sobą, jest „niechęć do dotychczasowych form powieściowych i rezygnacja z realistycznej konwencji literackiej”<sup>105</sup> oraz niechęć „do zastanych wymogów »opowiedzenia historii« i wzrastające dążenie do przekształcenia sztuki narracyjnej w akt odkrycia poznawczego”<sup>106</sup>. Dlatego nowe powieści często nazywano postmodernistycznymi, kiedy zwracano uwagę na ich historyczne umiejscowienie na torze rozwoju gatunków prozy amerykańskiej, lub też antyrealistycznymi. Terminy te dają możliwość umiejscowienia nowej powieści w kontekście tradycji i określenia cech ją wyróżniających. Krytyka znajduje w nich oddziaływanie nurtów sztuki światowej takich jak surrealizm, dadaizm, teatr absurdu czy proza Franza Kafki, zaś na gruncie amerykańskim rysuje paralele z powieścią gotycką czy pop-artem. Jako kontekst posłużyć może również proza Samuela Becketta, Vladimira Nabokova czy Jorge’a Borgesa.

Nowe formy i konwencje pisarskie powstały w odpowiedzi na zmianę natury poznawczej o szerszym zasięgu i dlatego estetyka powieści postmodernistycznej opiera się na pewnych założeniach światopoglądowych. Pośród nich należy wymienić przekonanie o wielowymiarowej strukturze świata, który miałby się składać z wielu niezliczonych form rzeczywistości, znaczeń i idei. Takie założenie implikuje twierdzenie, że próba ich poznania, a następnie uporządkowania, włożenia w jakiś gotowy szablon – na przykład system logiczny lub etyczny – jest z góry spisana na niepowodzenie. Syntetyczne postępowanie wobec wielopoziomowego świata skutkuje jego zubożeniem i spłyceniem. Samo założenie zostało zaczerpnięte między innymi z dziedzin pozaliterackich, takich jak teoria względności fizyki

---

<sup>104</sup> Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, *Nurt postmodernistyczny*, [w:] *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 375.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Zbigniew Lewicki, *Wstęp*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Zbigniew Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 6.

kwantowej czy teoria entropii, jednak ściśle związanych z badaniem rzeczywistości fizycznej. Nowe odkrycia naukowe z pewnością miały nieprzeceniony wpływ na kiełkujący w powieściach amerykańskich sposób poznania świata. Jednak za główną motywację zmian zachodzących w literaturze Stanów Zjednoczonych Ameryki, na równi z przełomowymi osiągnięciami ścisłych dyscyplin, można uznać przemiany społeczne, klimat polityczny lat 60. – rewolucję seksualną, wojnę w Wietnamie – oraz wpływ powojennej etyki<sup>107</sup>. Do opisu zmieniającej się i pulsującej rzeczywistości próbowano dobrać właściwe środki wyrazu. Prawdopodobnie największa zmiana dokonała się w ludzkim sposobie myślenia i percypowania. Stąd też wszechogarniające poczucie absurdu oraz chęć eksponowania i podkreślania go, a także liczne odwołania do apokaliptycznej wizji świata. Coś takiego, jak stała jednolita rzeczywistość rządzona prawami logiki, stało się jedynie iluzją, za której fasadą w istocie skrywa się brak ciągów przyczynowo-skutkowych. Przypadek i zbieg okoliczności stały się jedynymi siłami, mającymi władzę nad ludzkimi losami, a czas utracił swą linearność.

Właśnie w takiej atmosferze nastąpiła dyskredytacja poznawczej funkcji realizmu, rozumianego jako forma mimetyczna. Modernistyczny realizm zakładał, że rzeczywistość zorganizowana jest wokół stałych określonych zasad i idei, które sprowadzają się do kategorii prawdy. W nowej postmodernistycznej powieści nie istnieje coś takiego, jak jedna właściwa prawda. Taka jej koncepcja stanowi przeżytek i obiekt kpiny – stąd brak prób dotarcia ze strony postmodernistycznych twórców amerykańskich do jedynej właściwej jakości organizującej wszechświat.

Dlatego też nowa proza odbiega od twórczości takich pisarzy jak James Joyce, Henry James, Ernest Hemingway czy William Faulkner – którzy są uznawani za twórców powieści modernistycznej<sup>108</sup>. Jest w niej kwestionowana nie tylko przyczynowo-skutkowa struktura utworu literackiego, lecz także funkcja fabuły w ogóle i zasadność psychologicznie pogłębionej charakterystyki postaci. Cała dotychczas funkcjonująca modernistyczna metoda odwzorowywania rzeczywistości na zasadzie podobieństwa została zdezuuowana, zaś idea odwoływania się do mitów i symboli uznano za anachroniczną wobec współczesnych realiów. Co zaś pojawiło się w zamian? Należy od razu podkreślić, że amerykański postmodernizm nie wypracował nowych gatunków czy składników strukturalnych – odtąd tworzenie opierało się na sprawnym przetwarzaniu dawnych elementów i schematów<sup>109</sup>. Przeobrażeń dokonywano

---

<sup>107</sup> Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, *Nurt postmodernistyczny*, op. cit., s. 376.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Dlatego niektórzy krytycy uznają amerykańskie dzieła postmodernistyczne za kontynuację niektórych tendencji wewnątrz tego samego gatunku literackiego, nie zaś za oddzielne zjawisko.

poprzez zastosowanie wolnej gry, fabularnej zabawy i, przede wszystkim, fabulacji<sup>110</sup> – która pozwoliła na poluznienie więzów nałożonych na literaturę przez realizm. Polega ona na przenikaniu cząstek cudowności do dotychczas boleśnie szarej rzeczywistości, co działać miało jako zmniejszenie prawdopodobieństwa przy jednoczesnym podkreśleniu umowności kreowanego przez pisarza świata.

Wychodząco zatem z założenia, że dawne formy i gatunki nie przystają do rzeczywistości ujranej na nowo w całym jej zróżnicowaniu i rozedrganiu, a także, że nie potrafią jej odwzorować, a tym bardziej zbudować dlań podwalin nowej moralności. John Barth w eseju *Literatura wyczerpania* z 1967 roku w celu tworzenia nowych formalnych i treściowych wartości zaproponował zabieg „ironicznego naśladownictwa”, który miał polegać na parodiowaniu zużytych form i nieaktualnych, przepracowanych treści ideowych (mitów, historii, systemów filozoficznych) przy użyciu groteski, pastiszu, czarnego humoru i, oczywiście, ironii<sup>111</sup>. Wielu twórców, świadomie czy też nie, tworzyło w duchu ironicznego naśladownictwa, nawiązując tym samym do bogactwa tradycji literackiej – reanimując często zapomniane i wzgardzone jej okazy, takie jak western czy powieść *science fiction*. Zatem, można powiedzieć, że „amerykańska powieść postmodernistyczna wyszła poza granice gatunkowe i choć podobne zjawiska występowały i wcześniej [...], nigdy nie były równie powszechne i wielostronne”<sup>112</sup>. Jej twórcy często brali na warsztat nie tylko jeden gatunek, ale wręcz przeprowadzali międzygatunkowy montaż, tworząc coś na kształt kolażu; należy jednak pamiętać, że powieść postmodernistyczna z tego właśnie powodu nigdy nie jest tworem zamkniętym. Wbrew wyżej wymienionym tendencjom do parodii i fabulacji, nie jest ona oderwana od rzeczywistości historycznej i niejednokrotnie nawiązuje do konkretnych wydarzeń politycznych. Relacje i bliskość – a niejednokrotnie wręcz styczność – fabulacji i realności, nie skutkują zafałszowaniem obrazu rzeczywistości ani nie przekreślają doświadczenia poznawczego czytelnika, a wręcz je intensyfikują. Gdyby odnieść tę konstatację do prozy Murakamiego, okazałoby się, że ta relacja działa odwrotnie – pomaga spojrzeć na świat inaczej i dostrzec wiele wcześniej ignorowanych jego aspektów.

W *Historii literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie* autorzy przyrównują model postmodernistycznej powieści do modelu powieści pikarejskiej<sup>113</sup>, wypełnionej wieloma zdarzeniami, przygodami, cudownymi zbiegami okoliczności i zwrotami akcji. W jej toku

---

<sup>110</sup> Jak przypominają autorzy, termin ten został spopularyzowany przez Roberta Scholesa (ibidem).

<sup>111</sup> John Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. Jacek Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska*, op. cit., s. 38-54.

<sup>112</sup> Zbigniew Lewicki, *Wstęp*, op. cit., s. 7.

<sup>113</sup> Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, *Nurt postmodernistyczny*, op. cit., s. 377.

postaci pojawiają się i znikają, zaś ich obecność nie musi być umotywowana rozwojem fabuły, a pojedyncze epizody często pozostają bez związku z główną linią intrygi. Uproszczeni i dwuwymiarowi bohaterowie, nie posiadający głębszej motywacji psychologicznej i cech osobowych również mieliby łączyć nową prozę amerykańską z powieścią łotrzykowską. Tendencja, w myśl której postaci wyrażające jakieś idee i tradycje są przedstawiane w przerysowany i groteskowy sposób, może być również uznana za wspólną obu formom prozatorskim. Prócz tego, duża większość postmodernistycznych protagonistów nie ma wpływu na własny los, a ich osobowości nie rozwijają się wraz z tokiem narracji – wszystko to zaś skutkuje poczuciem sztuczności.

W postmodernistycznej powieści amerykańskiej często pojawia się postać antagonisty, którego rola zwykle jest trudna do określenia, gdyż skrywa się on pod maską przyjaciela. Działalność on według opacznie pojmowanej etyki – zupełnie jakby stroił sobie żarty z powszechnie przyjętych norm, otwarcie je ignorując. Co ciekawe, zdarza się również, że granica między głównym bohaterem, a anty-bohaterem zostaje w pewien sposób zatarta. Może dlatego nie tylko kwestia tożsamości bohatera, ale tożsamości w ogóle stanowi „jeden z głównych i kontrowersyjnych problemów postmodernistycznej powieści”<sup>114</sup>. To między innymi dzięki wszelkim obłudnym doradcom, wrogom, podjudzaczom i fałszywym druhom, powieści te często emanują atmosferą tajemnicy i złowróbnosci.

Styl, choć zwykle klarowny i precyzyjny, może wahać się między dwoma skrajnościami: z jednej strony obfitować w rozbudowaną, wielowarstwową akcję, w której dominuje przesadność opisu użyta jako figura retoryczna, z drugiej zaś wzorować się na komiksie i redukować ciąg wydarzeń w fabule do serii obrazów.

Podsumowując, wymienię za Lechem Budreckim pewne tendencje, które można zaobserwować w powieści postmodernistycznej. Powszechne jest wykorzystanie przez nich poetyki czarnego humoru; by mogła ona zaistnieć w dziele, niezbędne jest przyjęcie dwóch perspektyw: moralnej i komicznej, przy czym ta druga ma dominować. Nawiązanie do moralności konieczne jest, gdyż umożliwia ocenę (szczególnie negatywną) eksponowanych zachowań postaci. Równocześnie zachowania te są ukazywane tak, by mogły stać się śmieszne. Inną tendencją jest wspomniana już skłonność do absurdu. Aby uwypuklić niedorzeczność przedstawionych światów, twórcy posługują się wieloma sposobami kreowania takiej wizji, a głównie groteską. W literaturze postmodernistycznej można również znaleźć dążenie do

---

<sup>114</sup> Ibidem, s. 379.

zdemaskowania werbalnego charakteru dzieła literackiego, które łączy się z jednoczesnym ujawnieniem fikcyjnego charakteru rzeczywistości przedstawionej – antyiluzjonizm. To prowadzi z kolei do zjawiska z poziomu meta, a mianowicie skłonności do „komunikowania w dziele literackim o nim samym, o relacjach pomiędzy pisarzem a odbiorcą, pisarzem a tekstem, o wielorakich funkcjach tekstu, o poetykach w nim występujących i sugerowanych [...]”<sup>115</sup>. Te cechy wspomagają ogólne dążenie do naruszenia zasady realizmu, gdyż zrywają z dosłownością mimetyzmu i budowania iluzji rzeczywistości w powieściach<sup>116</sup>. Piątym, wymienianym przez Lecha Budreckiego wyznacznikiem, jest tendencja do celowego odtwarzania literackich form – konkretnych tekstów, jak również całych ich grup czy pojedynczych rysów, które można w nich znaleźć. Innymi słowy, jest to pewien rodzaj wchodzenia w dialog z tradycją literacką, głównie na zasadzie modyfikacji i gry; tu, w ślad za badaczem, do głównych zabiegów można zaliczyć pastisz, parodię i stylizację. Parodia zaś, wedle Zbigniewa Lewickiego, uchodziłaby za środek określający ogólny charakter amerykańskich dzieł postmodernistycznych, zaś jej interpretacja i zastosowanie przez konkretnego pisarza stanowiłaby „klucz do zrozumienia charakteru jego twórczości”<sup>117</sup>. Lewicki stwierdza też, że ma ona inny charakter niż ta powszechnie stosowana przez pisarzy modernistycznych, gdyż miałyby polegać niekoniecznie na naśladowaniu cudzego stylu, a mieć charakter autoparodii i zwracać się do wewnątrz. Celem tego zabiegu rzadko jest chęć ośmieszenia, chodzi raczej o to, że jest ona jedynym możliwym wyjściem dla współczesnych pisarzy. W myśl przywoływanego już eseju Bartha (*Literatura wyczerpania*), parodia stanowi rodzaj przymusu, jedyne możliwe wyjście dla pisarzy, ponieważ literatura niejako zużyła wszelkie możliwe techniki i motywy i nie ma już możliwości odkrywania nowych wartości<sup>118</sup>. Można się nie zgodzić z tą nihilistyczną tezą, jednak stanowi ona próbę wyjaśnienia powszechnego i odmiennego niż dotychczas użytkowania poetyki parodystycznej. Kolejnym formalnym rozwiązaniem, które cechuje twórców postmodernistycznych jest już wspomniane demontowanie dotychczas ściśle ustalonych sposobów narracji, czyli na przykład stosowanie niedopowiedzeń naruszających powszechnie stosowaną, przejrzystą konstrukcję fabuły i otwierających dzieło na mnogość interpretacji. Zmiany wprowadzane w związki fabularne wiążą się z próbami znalezienia innych możliwych sposobów łączenia pojedynczych zdarzeń,

---

<sup>115</sup> Lech Budrecki, *Postmodernizm w literaturze*, op. cit., s. 431.

<sup>116</sup> Inną sprawą jest kwestia, czy w rzeczywistości twórcy ci nie dążą do tego samego – oddania rzeczywistości – jednak przy pomocy innych środków i mając może nieco inne na nią spojrzenie; przy czym, jak widać z ogólnego wywodu, chcą oni odmalować rzeczywistość swoich czasów, czyli zmienioną, inną niż modernistyczna. Tu wiele zależy od tego, jak się definiuje realizm.

<sup>117</sup> Zbigniew Lewicki, *Wstęp*, op. cit., s. 9.

<sup>118</sup> John Barth, *Literatura wyczerpania*, op. cit.

które mogą stać się głównym spoiwem utworu i czynnikiem go organizującym, a także w pewien sposób zastąpić wydarzenia jako takie. Przy czym działania te nie zawsze prowadzą do całkowitego demontażu tradycyjnej fabuły, często ją po prostu uzupełniają. Ostatnią tendencją wyróżnioną przez Budreckiego jest zwrot ku literaturze konkretnej: „Zmierza ona [literatura postmodernistyczna – przyp. A.B.] do wykorzystania materialnego podłoża dzieła [...] Chodzi tu o wciągnięcie tego podłoża w obręb utworu [...]”<sup>119</sup>. Stapia się ona pod pewnymi względami z wcześniejszymi, również demaskując powieść jako sztuczny wytwór człowieka. Literatura postmodernistyczna zatem, „jeśli posiada jakąś wspólną dominantę, byłby nią fakt, że jest ona literaturą o literaturze, metaliteraturą, zajmującą się badaniem form rzeczywistości poprzez analogię z formami literackimi”<sup>120</sup>.

Tak pojmowany postmodernizm wiąże się ściśle z konkretną postawą pisarską, taką, która:

„[...] dopuszcza wszelkie poetyki i wszelkie kombinacje poetyk, pod warunkiem, że za żadną z nich twórca się nie opowie, że każdą będzie jakby ujmował w cudzysłów [...] Postawa ta pod pewnymi względami przypomina stanowisko poznawcze zakładające tolerancję wobec wszelkich innych stanowisk poznawczych, tj. zakładanie, iż wszystkie one są równie prawomocne, równie zasadne”<sup>121</sup>.

Czy nie wydaje się ona typowa dla Murakamiego? Pisarz ten odwołuje się do wielu tradycji, technik i schematów fabularnych, często czerpiąc inspirację z gatunków literackich uznawanych za poślednie. Twórca postmodernistyczny byłby zatem mistrzem montażu, kimś, kto nie odrzuca ani wytworów sztuki wysokiej, ani popularnej. Murakami, który stoi na granicy literatury czystej i masowej w Japonii, jak najbardziej może być zatem za niego uznany.

Jak widzimy, nowe i różne od poprzednich aspekty, zaznaczają się we wszystkich warstwach dzieła postmodernistycznego: od fabuły, przez sposób prowadzenia narracji po techniki konstrukcji bohaterów i świata przedstawionego, a nawet w samej postawie pisarza. Wszystkie zaś istnieją w kontrze do rozwiązań proponowanych przez twórców modernistycznych, jakby trochę im na złość. Postmoderniści korzystają z wcześniejszych

---

<sup>119</sup> Lech Budrecki, *Postmodernizm w literaturze*, op. cit., s. 432.

<sup>120</sup> Zbigniew Lewicki, *Wstęp*, op. cit., s. 9.

<sup>121</sup> Lech Budrecki, *Postmodernizm w literaturze*, op. cit., s. 434.

zdobyczy pisarskich, jednocześnie jednak poddają je licznym zabiegom, takim jak parodia czy pastisz, by wydobyć z nich nowe jakości. Murakami robi dokładnie to samo:

„Wyłączając z przedstawionego świata przyczynowość, i zastępując ją logiką absurdu, autorzy nowej powieści zacierają różnice między światem fikcji a rzeczywistością, fantazją a faktem; konkretne sytuacje społeczne lub historyczne przedstawiają za pomocą metaforyki nieokreśloności, groteski lub apokalipsy, tworząc własny obraz rzeczywistości, który zawiera w sobie anarchię i organizację, kontrolowany chaos i konspirację”<sup>122</sup>.

W świetle powyższych rozpoznań zbadam twórczość Murakamiego jako pisarza postmodernistycznego, czerpiącego głównie ze spuścizny powieści amerykańskiej. Co za tym idzie, będę go rozpatrywała jako realizatora cech wyróżnionych tutaj jako typowe dla amerykańskiego postmodernizmu literackiego, ponieważ tę właśnie jego postać autor przeszczepił na grunt japoński.

## II.2 Haruki Murakami wobec postmodernizmu

Murakami wydał w Japonii pierwszą powieść w 1979 roku, a zatem w momencie, gdy postmodernizm na Zachodzie był już zjawiskiem szeroko dyskutowanym. W latach 80. XX wieku pozostawał pisarzem niedocenionym i przede wszystkim niewłaściwie interpretowanym, gdyż pierwsze japońskie opracowanie dotyczące tego kontrowersyjnego terminu pojawiło się w 1989 roku, wraz z wydaniem książki *Postmodern and Japan* pod redakcją Masao Miyoshiego i Harry'ego D. Harootuniana<sup>123</sup>. Co prawda, już na początku lat 80. Asada Akira, ekonomista i socjolog, wprowadził to pojęcie na teren japońskiej myśli naukowej, jednak po dwóch czy trzech latach przestało ono zajmować tamtejszych badaczy<sup>124</sup>. Do roku 1989 Murakami zdążył już wydać sześć powieści<sup>125</sup> i w każdej z nich można znaleźć wpływy postmodernistycznej literatury amerykańskiej.

By nie popaść w analityczny chaos, postmodernistyczne przejawy w twórczości Murakamiego będę usiłowała zbadać stopniowo, zaczynając od narracji i zastosowania

---

<sup>122</sup> Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, *Nurt postmodernistyczny*, op. cit., s. 379.

<sup>123</sup> Murakami Fuminobu, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents*, op. cit., s. 11.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>125</sup> *Posłuchaj pieśni wiatru* – 1979, *Flipper roku 1973* – 1980, *Przygoda z owcą* – 1982, *Koniec świata i Hard-boiled Wonderland* – 1985, *Norwegian Wood* – 1985, *Tańcz, tańcz, tańcz* – 1988.

przez niego języka (czyli jednych z bardziej krytykowanych aspektów jego prozy, szczególnie na początku), poprzez istotną postać głównego bohatera, styl – w tym wszelkie stosowane przezeń środki wyrazu i zabiegi techniczne, konstrukcję fabuły, by następnie spróbować nakreślić wyłaniającą się z jego dzieł wizję rzeczywistości i roli pisarza, być może, dotrzeć do wewnętrznych założeń, które je konstytuują. Odwołam się również do postmodernistycznych tendencji opisanych przez Budreckiego, a także pojęcia fabulacji i ironicznego naśladownictwa, rozumianych jako zabiegi stylistyczne. Zdaję sobie jednocześnie sprawę, iż trudne, jeśli nie niemożliwe, jest stanowcze rozgraniczenie wszystkich tych elementów składających się na dzieło literackie, gdyż wchodzą one ze sobą w relacje, a zwykle wręcz jedne wynikają z drugich. Spróbuję zatem nie ulec zapędom upraszczającym (choć są kierowane chęcią uzyskania jasności i czytelności tego wywodu), by z kolei nie skończyć analizy z wnioskami nie tylko powierzchownymi, lecz także niewłaściwymi.

Powieści, do których mam zamiar się odnieść w dalszej części pracy, stanowią według mnie kwintesencję stylu Murakamiego. To one zapoczątkowały wiele wątków obecnych w późniejszej twórczości pisarza, w nich po raz pierwszy ustanowione zostały też obiekty jego zainteresowań. Każde z przywołanych przeze mnie dzieł jest prekursorskie wobec przyszłych. *Kronika ptaka nakręcacza* przyniosła Murakamiemu rozgłos w Ameryce i została tam uznana za jego najlepsze dzieło. Wraz z *Kafką nad morzem* przyczyniła się do poszerzenia tematyki poruszanej przez autora; obydwie powieści zostały uznane za wnoszące nowe jakości, takie jak kontekst społeczno-historyczny. Na podstawie tych właśnie powieści ogłoszono przełom w podejściu pisarza do rzeczywistości. Są to również pierwsze naprawdę długie i rozbudowane utwory. Wcześniejsze książki z lat 80. to *Przygoda z owcą* oraz *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*. Pierwsza jest uznawana za przełomową z perspektywy japońskiej, druga zaś wyróżnia się swoją przemyślaną konstrukcją, ale też stanowi, najprzejrzystszy chyba przykład koncepcji rzeczywistości Murakamiego (ze względu na jej podwójną budowę, o czym więcej przy realizmie magicznym). Wszystkie te utwory zdobyły zaś uznanie krytyków i zostały nagrodzone: w 1982 roku *Przygoda z owcą* przyniosła Murakamiemu Nagrodę Literacką imienia Nomy, w 1985 *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* prestiżową nagrodę imienia Tanizakiego, *Kronice Ptaka Nakręcacza* w 1995 została przyznana nagroda gazety Yomiuri, zaś w 2006 roku *Kafce nad morzem* międzynarodowa nagroda World Fantasy Award. W mojej opinii późniejsze powieści pisarza, choć również zasługują na uznanie i zbadanie, są wtórne wobec wyżej wymienionych.



### II.2.1 Styl: język, narracja, zabiegi literackie

Pierwszą rzucającą się w oczy inspiracją amerykańskim postmodernizmem u Murakamiego jest naturalnie sposób, w jaki korzysta on z języka. Jego zdania są krótkie i przejrzyste, co wyraźnie je odróżnia od rozbudowanego stylu praktykowanego przez pisarzy literatury czystej<sup>126</sup>. By osiągnąć taki efekt, przy pisaniu swojej pierwszej powieści, *Posłuchaj pieśni wiatru*, autor zapisywał zdania po angielsku, następnie tłumacząc je na swój ojczysty język. Tym sposobem chciał wykreować własny, nowy typ opowiadania:

„Najpierw starałem się pisać jak realiści, ale rezultat był do niczego. Więc spróbowałem napisać początek po angielsku, a potem przetłumaczyłem go na japoński i trochę podszlifowałem. Kiedy pisałem w obcym języku, moje słownictwo było uboższe i nie dało się konstruować długich zdań. To nadało tekstowi pewien rytm: mało słów, krótkie frazy”<sup>127</sup>.

Na pojawiający się często w związku z powyższym wyznaniem zarzut zbytnej amerykanizacji, autor z kolei odpowiadał, że „jego celem jest nie tyle naśladowanie zachodniej literatury, ile wypracowanie własnego stylu, własnego języka, używając do tego zagranicznych słów i schematów, by wyzwolić się od ograniczeń japońskiego wzorca literackiego głównego nurtu”<sup>128</sup>. Można uznać, że już sam akt sięgnięcia poza granice własnej tradycji nosi znamiona postmodernistyczne. Kiedy amerykańscy pisarze z lat 60. uznali, że znane dotąd środki wyrazu nie wystarczą, aby opisać współczesną im rzeczywistość, zwrócili się w poszukiwaniu inspiracji ku obcym formom, wypracowanym w innych kulturach<sup>129</sup>. Rebecca Suter<sup>130</sup> zwraca również uwagę na pewne analogie – dla czytelników nie władających japońskim jednak niezauważalne – zachodzące między językiem prozy Murakamiego a językiem reklamy, który zapożyczenia uczynił synonimem nowoczesności i światowego szyku<sup>131</sup>. Analogie te przejawiają się w sposobie wykorzystania przez pisarza różnorodności japońskiego pisma, na

---

<sup>126</sup> „Moją książkę [*Posłuchaj pieśni wiatru* – przyp. A.B.] nazwano literaturą »pop« i uznano za coś nowego, właśnie z powodu urywanego, fragmentarycznego stylu operującego obrazami.” (Jay Rubin, *Haruki Murakami i muzyka słów*, op. cit., s. 40).

<sup>127</sup> Ibidem, s. 45-46.

<sup>128</sup> Rebecca Suter, *The Japonization of Modernity*, op. cit., s. 67.

<sup>129</sup> Irving Howe, *Spoleczeństwo masowe a proza postmodernistyczna* przeł. Grażyna Cendrowska, [w:] *Nowa proza amerykańska*, op. cit., s. 30.

<sup>130</sup> Fragment dotyczący języka będzie z konieczności uboższy w bezpośrednie cytaty z twórczości Murakamiego, ponieważ pewne zabiegi przez niego stosowane są nieprzetłumaczalne na żaden inny język niż japoński, dlatego omawiając je będę musiała poprzestać na rozpoznaniach Rebekki Suter.

<sup>131</sup> Rebecca Suter, *The Japonization of Modernity*, op. cit., s. 71.

które składają się znaki *kanji*, dwa sylabariusze: *hiragana* i *katakana* oraz *romaji*, czyli alfabet łaciński (nie jest on jednak w Japonii zbyt często stosowany, służy głównie obcokrajowcom, którzy nie znają trzech poprzednich systemów pisma). Pisarz korzysta z nich wszystkich, a najczęściej (a może raczej częściej niż są do tego przyzwyczajeni Japończycy) z *katakany*. Jak już wcześniej wspominałam, sylabariusz ten służy do zapisywania wyrazów pochodzenia zagranicznego oraz onomatopei. Do lat 80. XX wieku zapożyczenia pojawiały się w uniwersum językowym Japonii głównie w reklamach i dlatego Murakamiego można postrzegać jako pioniera, który poniekąd przetransportował element charakterystyczny dla reklamy na teren literatury. Jednak liczne zapożyczenia<sup>132</sup> mają przede wszystkim istotne znaczenie dla jego prozy, gdyż, jak zauważa Suter, „mają kluczową rolę w międzykulturowych i metatekstowych strategiach wbudowanych w jego teksty”<sup>133</sup>. Reasumując, nie są one wyłącznie ozdobnikami ani też rodzajem pisarskiej gry z czytelnikiem, ponieważ mogą stanowić element wychodzący poza sam tekst, jak również ku niemu się zwracający. Zapozyczenia byłyby więc jednym z podstawowych narzędzi w instrumentarium pisarza, przez które może zademonstrować swój stosunek do rzeczywistości, ale też skupić uwagę widza na sztuczności konstrukcji, jaką jest powieść, częściowo wytrącając go z przyzwyczajzeń językowych. Warto tu przytoczyć nie tyle nawet komiczną, ile ciekawą wymianę zdań między Porucznikiem Sandersem a Hoshino, bohaterami *Kafki nad morzem*:

„ – A czy to jest *fashion health*?

– A co to jest *fashion health*?

– To znaczy, że, no, nie robi się tego naprawdę. Kobieta poliże, obciągnie, ulży człowiekowi. Ale nie można jej wsadzić. Nie ma jebanka.

– Nie. – Pułkownik Sanders lekko zirytowany potrząsnął głową. [...]

– Czyli to jest *soap land*?

- A co to *soap land*?

- No, słuchaj, przestań robić ze mnie wariata!”<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Przykładowo, na jednej tylko stronie *Końca świata...* możemy odnaleźć aż sześć słów obcojęzycznych: Lacoste, Rolex, Star Trek, Benson&Hedges, Dupont, Budweiser (Haruki Murakami, *Koniec świata...*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2007, s. 153).

<sup>133</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 68.

<sup>134</sup>Haruki Murakami, *Kafka nad morzem*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2007, s. 350.

Porucznik Sanders, alfons pochodzący z Ameryki, ma problem ze zrozumieniem anglojęzycznych nazw, którymi posługuje się bohater-Japończyk. Może to na równi dziwić i bawić, gdyż nie tylko jako Amerykanin powinien znać te słowa, ale przede wszystkim jako przedstawiciel takiego, a nie innego zawodu. Wydawałoby się, że język branżowy nie powinien być mu obcy. Co zatem sprawia, że przetworzona amerykańska ikona, mogąca się równać z Ronaldem McDonaldem, nie rozumie swego ojczystego języka? Murakami, czyniąc Sandersa pracującym w Japonii alfonsiem, znacznie oddalił go od korzeni, od miejsca jego „pierwotnego występowania”, niemal znaturalizował. Przechwycił kultowy dla Stanów Zjednoczonych Ameryki wizerunek, na poły go ośmieszając, na poły „przywłaszczając”; w *Kafce*... staje się on jedynie jedną z wielu zwariowanych murakamiańskich postaci, nie zaś założycielem sieci popularnych *fast foodów*. Restauracje szybkiej obsługi obecnie stały się w Japonii tak samo popularne, jak na Zachodzie sushi, jednak ich menu nie są identyczne (dopasowuje się je do gustów japońskich, a inspirację czerpie z rodzimej kuchni). Czemu jednak Murakami wziął porucznika Sandersa, nie zaś Ronalda McDonalda właśnie? Czy dlatego, że ten drugi – w przeciwieństwie do pierwszego i Johnniego Walkera – nie stanowi fragmentu rozpowszechnionego i opatrzonogo logo firmy? (choć przy restauracjach można znaleźć jego figury, a podobizny często są na opakowaniach, na przykład *Happy Meal*) W każdym razie, obydwa ożywione wizerunki, wydają się być idealnym sportretowaniem mechanizmów działających przy fuzji kultur.

Jak wspomniałam, autor czerpie z różnorodności japońskiego pisma i robi to w sposób twórczy. Jego eksperymenty mają na celu „eksploatowanie potencjału zarówno zagranicznych języków, jak i specyficznych cech japońskiego – szczególnie jego poligrafii [...] w celu zastanowienia się nad związkiem między językiem a rzeczywistością”<sup>135</sup>. Właśnie dlatego podstawowym chyba efektem jego działań jest wyeksponowanie materialności tekstu jako takiego i zdemaskowaniem umowności znaku językowego. Objawia się ono w częstszym niż u pisarzy wcześniejszych pokoleń użyciu *katakany*. Jednak strony powieści Murakamiego nie są nią zapełnione tylko z powodu stosowania przez niego licznych zapożyczeń z języka angielskiego i innych. Wiele słów obcojęzycznych na tyle wtopiło się w japońszczyznę, że nie zwracają one większej uwagi przeciętnego czytelnika, chyba że są zapisane w nowy sposób. Tym, co zaskakuje Japończyków, jest właśnie użycie przez pisarza formy słów odmiennej od powszechnie przyjętej i już utartej. Gdzie zaś leży różnica? Pozwolę sobie przytoczyć za Suter

---

<sup>135</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit, s. 68.

kilka przykładów, przy czym pierwsza wersja będzie tą, która jest przeważnie stosowana w Japonii (zwykle skrócona), druga – stosowaną przez twórcę, zaś w nawiasie podaję oryginał:

*rimokon – rimoutokotrora (remotecontrol)*

*aisu – aisukuriimu (ice-cream)*

*terebi – terebijon (television)*

Są to tylko trzy przykłady, jednak wystarczą, by zobaczyć, jaką różnicę wprowadza Murakami. Jak widzimy, stosuje on dłuższą wersję zapożyczonych wyrazów, bliższą angielskiemu oryginałowi, aby teksty „przyciągały uwagę do obcości słowa, jednocześnie »japonizując« je poprzez sposób zapisania w *katakani*»<sup>136</sup>. Daje to czytelnikowi poczucie oddalenia i w pewien sposób podważa pewność i rodzaj zaufania pokładanego w języku, a także jego naturalność. Oto wcześniej oswojone i przyswojone wyrazy na powrót stają się obce, zarówno dla wzroku, jak i dla ucha. Może się przecież zdarzyć, że jakiś odbiorca nie wie, skąd wziął się skrót, a wtedy takie słowo wydaje mu się całkiem obce, gdyż nie potrafi wskazać formy bliższej oryginałowi. Jednocześnie Murakami używając takiej, a nie innej postaci słowa, zaznacza swoją obecność jako autora dzieła, wbudowując weń rodzaj indywidualnego światopoglądu<sup>137</sup>. Suter zauważa, że twórca często podkreśla związki między swoim poczuciem wyjątkowości jako jednostki a zainteresowaniem Zachodem, która to relacja unaocznia się w jego powieściach, przykładowo w wizualnym aspekcie tekstu<sup>138</sup>. Jednak nawet przeglądając polskie wersje jego utworów, dostrzec możemy takie zabiegi eksponujące zamysł autorski, jak podkreślenia konkretnych wyrazów: wytłuszczenia i rozstrzelenia.

Powieści i opowiadania Murakamiego przepełnione są szczegółowymi opisami jedzenia, a w szczególności jego przygotowywania. Obsesyjne odniesienia do pożywienia w prozie Murakamiego służą nie tylko wprowadzeniu obcojęzycznych nazw, ale też spowolnieniu

---

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> O roli języka w kształtowaniu konkretnego światopoglądu, a zatem i kultury, pisał Jerzy Bartmiński w tekście *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*. Wypracował on tam podział językowego obrazu świata na podmiotowy (czyjaś wizja świata, co implikuje patrzenie) i przedmiotowy (chodzi o obraz świata jako taki, jakąś jego wizję); przy tym obrana perspektywa decyduje o zróżnicowaniu danej wypowiedzi na typy, gatunki i style. Odróżnił też punkt widzenia od perspektywy, czyniąc ten pierwszy siłą, która ją kształtuje. Pouczające w naszym kontekście są następujące słowa: „Wielość utrwalanych w kulturze i w języku punktów widzenia (a więc w konsekwencji także wielość stylów językowych) jest miernikiem bogactwa kultury” (Jerzy Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 117).

<sup>138</sup> Ibidem, s. 69.

akcji, być może próbie realistycznego oddania upływu czasu. Doskonały tego przykład znajdziemy w *Przygodzie z owcą*:

„Tego popołudnia upiekłem chleb. Książka pod tytułem »Pieczenie chleba«, którą znalazłem w pokoju Szczura, była bardzo życzliwa dla czytelnika. Napisano w niej: »Jeśli tylko umiesz czytać, nawet ty potrafisz bez trudu upiec chleb«, i rzeczywiście tak było. Postępując zgodnie ze wskazówkami z książki, bez trudu upiekłem chleb. Po całym domu rozszedł się smakowity zapach i wypełnił pokoje ciepłą atmosferą. Smak też, jak na początkującego, był całkiem niezły. W kuchni był duży zapas mąki i drożdży, więc nawet jeśli przyszłoby mi spędzić tu zimę, przynajmniej o chleb nie musiałbym się martwić. Ryżu i makaronu też było w bród. Wieczorem zjadłem chleb, sałatę i jajka na szynce. Potem na deser brzoskwinie z puszki. Następnego ranka ugotowałem ryż i zrobiłem pilaw z łososiem z puszki, wodorostami i grzybami. W południe zjadłem sernik, który był w zamrażalniku, i napiłem się mocnej herbaty z mlekiem. O trzeciej zjadłem lody orzechowe polane Cointreau. Wieczorem upiekłem kurczaka i popiłem zupą Campbella. Znowu tyje»<sup>139</sup>.

Jest to jednak też okazja do pojawienia się nazw obcojęzycznych, a co za tym idzie – *katakany*. W tym wypadku jej zastosowanie również ma ciekawą funkcję. Z wieloma pojawiającymi się w tekście nazwami czytelnik nie jest zaznajomiony – zarówno japoński, jak i przeciętny amerykański – gdyż odnoszą się do dań wyrafinowanych, które prędkiej można znaleźć w drogiej restauracji, niż w domowej lodówce czy osiedlowym sklepie spożywczym – *pate de canard, spaghetti al nero di seppia czy roti de veau* – żeby wymienić tylko kilka przykładów za Suter<sup>140</sup>. Są to zatem z reguły nazwy obco czy wręcz egzotycznie brzmiące, które najwyżej mogą przywołać jakieś słodkie wspomnienie podróży albo kulinarne marzenie. Dostajemy nazwę, ale w przypadku wielu odbiorców okazuje się ona pusta – nie potrafimy bowiem do niej przyporządkować konkretnego wyobrażenia. Jedynym, co tak naprawdę możemy zrobić stając w obliczu zagadkowych słów, to u s ł y s z e ć melodyjność obcego języka i z o b a c z y ć jego ewidentną odmienność wobec otaczającego go tekstu. Jak trafnie ujmuje to Suter: „Podczas gdy takie użycie składa się na egzotyczny urok tekstu, przedstawiając

---

<sup>139</sup> Haruki Murakami, *Przygoda z owcą*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie, MUZA SA, Warszawa 2008, s. 369.

<sup>140</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 69.

bohaterów jako światowych, nowoczesnych i stylowych, ma również efekt podobny do ironii i wyobcowania odczuwanego, kiedy czytelnicy napotykną nieskrócone formy zagranicznych słów<sup>141</sup>. Dekonstruuje zatem język jako taki, wskazując na jego umowność i, w gruncie rzeczy, niestabilność. Co ciekawe, w powieściach, z których Murakami słynie na Zachodzie, bohaterowie dużo częściej niż w opowiadaniach (bardziej popularnych w jego ojczyźnie) jedzą japońskie przysmaki. Być może pisarz robi to świadomie, by wyrzucić na zagranicznych czytelników podobny wpływ do tego, który słowa pisane w *katakani* mają na czytelnika japońskiego<sup>142</sup>.

Poprzez częste użycie *katakany* i okazjonalne łacińskiego alfabetu, Murakami uzyskuje podwójny efekt: oswojenia i jednoczesnego wyobcowania zagranicznych języków. W pewien sposób je przywłaszcza i to prowadzi do wrażenia, że dominują one w jego tekstach, co może wywołać niezadowolenie ich krytyków i daje im argument do atakowania pisarza i wysuwania oskarżeń odnośnie domniemanej amerykańskiej. Nie zwracają oni jednak uwagi na to, że na tej samej zasadzie obcojęzyczne zapożyczenia zostają wchłonięte przez japoński język, wzbogacając go i jego poligrafię. Charakter tych zabiegów opisuje Suter: „[...] Murakami stosuje literackie strategie, które eksploatują specyficzny potencjał pisma [...] które są narzędziem służącym odrzuceniu tradycyjnego realizmu, a alienująca obecność zagranicznych języków jest kluczowa dla wizji rzeczywistości, które [jego – przyp. A.B.] historii konstruuje”<sup>143</sup>. Tym samym, Murakami podąża szlakiem wytyczonym przez pisarzy uznawanych za postmodernistów amerykańskich, poszukując w specyficznych zabiegach językowych środka do oddania współczesnej rzeczywistości i zyskując nową perspektywę. Przeplatanie języków prowadzi do przeplatania różnych odmiennych rzeczywistości, co wzbogaca prozę japońskiego twórcy i przyczynia się do podważenia przez niego wizji jej jednolitości. W takim wypadku już na płaszczyźnie języka można znaleźć u Murakamiego oznaki, pozwalające go przypisać realizmowi magicznemu.

„Za warstwami innych języków, słowa nie ujawniają znaczenia, a raczej zaciemniają je i ukrywają; język, daleki od bycia przezroczystym środkiem reprezentacji rzeczywistości, przybiera swoją własną jej wersję, raczej zakrywając niż demaskując rzeczywistość jako taką”<sup>144</sup>, co z kolei przyczynia się do uzmysłowienia czytelnikom arbitralności znaku językowego w ogóle. Podobne działanie mają same tytuły książek i imiona. Pierwsze często

---

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>143</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>144</sup> Ibidem, s. 78.

stanowią językową mieszankę i zawierają słowa pisane *katakana*, jak na przykład *Kafka nad morzem* (tutaj pisane *katakana* jest nazwisko pisarza, Franza Kafki), czy *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* (pierwszy człon nazwy – „Koniec Świata” – jest tutaj pisany po japońsku, bez żadnych zapożyczeń i znakami *kanji* – „*sekai no owari*”; z kolei drugi – „Hard-boiled Wonderland – już *katakana*, gdyż słowa te nie wywodzą się z języka japońskiego – „*Haado boirudo wandaarando*”; dla obcokrajowców jest to dostrzegalne przede wszystkim w warstwie wizualnej – znaki *kanji* na pierwszy rzut oka wydają się nie tylko bardziej skomplikowane, ale też jakby „zajmują mniej miejsca” – w tym sensie, że często dwa znaki to już jeden wyraz, gdy z kolei w *katakana* jako sylabariuszu, jeden znak przypada na jedną sylabę). Imiona, które pisarz nadaje swoim postaciom (takie jak: Cynamon, Gałka Muszkatowa, Kreta, Malta; szczególnie zaś bezimienny<sup>145</sup> narrator występujący w pierwszych powieściach – *Boku*), pełnią również funkcję w pewien szczególny sposób dekonstruującą naturalność języka. Za Koujinem Karatanim, Suter zauważa na przykład, że imię najlepszego przyjaciela protagonisty pierwszych trzech książek Murakamiego (w tym *Przygody z owcą*) – Szczur (jap. *Nezumi*) – jest nawiązaniem do postaci z powieści Kenzaburo Oue *Futbol ery Man'en* o tym samym imieniu. Z tym, że Szczur Ouego otrzymał taki pseudonim ze względu na fizyczne podobieństwo do zwierzęcia, podczas gdy bohater w powieściach młodszego pisarza jest nazywany Szczurem bez żadnego wyraźnego powodu (a przynajmniej żadnego logicznego wyjaśnienia na ten temat nie można znaleźć w samej treści książek). Według Karataniego, u Oue postaci nie noszą tradycyjnych imion, gdyż są one raczej „typami” ludzi, a nie indywidualnymi jednostkami<sup>146</sup>. Jak pisze Suter, u Murakamiego zabieg pozbawienia imion służy „podkreśleniu arbitralności imienia jako takiego, a bardziej ogólnie samego języka”<sup>147</sup>. Jeżeli przyjmiemy, że pisarz chociaż częściowo zawiera swoje poglądy w powieściach, to potwierdzeniem tezy badaczki byłby przytoczony cytat:

„– I... to znaczy, że nazywasz się pan Nakata?”

– Tak. Nakata, tak się nazywam. A pan?”

– Zapomniałem, jak się nazywam – odparł kot. – Kiedyś miałem imię, ale przestało mi być potrzebne i zapomniałem.

---

<sup>145</sup> Steffen Hantke pisze, iż zabieg ten Murakami stosuje, by zapewnić pewne *continuum* projekcji wyobrażeń czytelników na głównego bohatera; w ten sposób szereg odmiennych postaci zlewa się w jedną „meta-postać” (Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s. 5).

<sup>146</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 108-109.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 109.

– Tak. Niepotrzebne rzeczy się zapomina [...]”<sup>148</sup>.

Jednak Karatani interpretuje tę strategię odmiennie: jako rodzaj deklaracji przekonania, że to nazwa tworzy zjawisko. W tej perspektywie, byłaby ona kluczem do zrozumienia postaci. Tak czy inaczej, nietypowe imiona i pseudonimy, którymi autor obdarza swoje postaci, przyczyniają się do problematyzowania relacji zachodzących między rzeczywistością a fikcją.

Zabiegi te można nazwać bardzo ogólnie defamiliryzacją – Murakami posługuje się nią nie tylko na poziomie językowym (poprzez nietypowe użycie *katakany*), lecz także przykładowo na poziomie postaci. Defamiliryzacja polega właśnie na zbudowaniu, często przy użyciu ironii, dystansu wobec znanego i przyswojonego obiektu. Najbardziej jaskrawy przykład, który się tu nasuwa to dwóch bohaterów z *Kafki nad morzem* – Johnnie Walker i Pułkownik Sanders. Amerykańscy czytelnicy mają tu do czynienia ze znajomymi postaciami, które potrafią od razu zidentyfikować, przypisać do jakiegoś konkretnego wyglądu, być może powiązać z jakościami i wartościami. Jednym słowem, mogą znaleźć typowy kontekst ich występowania i dlatego też mogą doznać szoku. Pierwszy bowiem, okazuje się psychopatycznym mordercą kotów, drugi zaś alfonsem. Sam sposób opisu tych postaci-pojęć działa na poły dystansująco, pozwalając czytelnikowi na jego podstawie snuć domysły na temat tożsamości postaci do czasu, gdy nie zostanie zdradzone jej imię. Doskonale ukazuje ten zabieg przytoczony poniżej fragment z książki:

„Był tu wysoki mężczyzna w jedwabnym czarnym cylindrze. Siedział na obitym skórą fotelu obrotowym, założył nogę na nogę. Miał na sobie obcisły czerwony żakiet, pod nim czarną kamizelkę, na nogach czarne długie buty. Dopasowane spodnie były białe jak śnieg i leżały na nim jak ulał. Wyglądały zupełnie jak kalesony. Podniósł rękę i dotknął runda kapelusza, jakby kłaniał się damie. W lewej ręce ścisnął czarną laskę ozdobioną złotą gałką. Sądząc z kształtu kapelusza, musiał to być ten łowca kotów, o którym wspominał pan Kawamura. [...]

– Pewnie wiesz, jak się nazywam, co?

– Nie, Nakata nie wie – odparł pan Nakata.

Mężczyzna wydawał się nieco rozczarowany.

– Nie wiesz?

---

<sup>148</sup>Haruki Murakami, *Kafka nad morzem*, op. cit., s. 65.



– Nie. Nakata zapomniał wcześniej powiedzieć, że jest mało rozgarnięty.

– Nie poznajesz też tego stroju? – zapytał mężczyzna, wstając, odwracając się bokiem i unosząc nogę, jakby szedł. – Teraz też nie?

– Nie. Przepraszam. Nakata nie przypomina sobie<sup>149</sup>.

Fragment, na który składa się opis postaci i dialog, po części oddaje wrażenia czytelnika. Dostajemy sam wygląd – znak opróżniony z treści – a charakterystyka przynosi nam jedynie domysły na temat tożsamości bohatera, by następnie, w przeciwieństwie do pana Nakaty, ją odgadnąć (pewnym przerysowaniem ze strony Murakamiego, a dla czytelników tropem, jest też to, że obdarza go stałym atrybutem w postaci szklaneczki napełnionej whisky). W dalszej części rozmowy bohater sam przedstawia się i wtedy znajdujemy potwierdzenie naszych przypuszczeń. Porywaczem i zabójcą kotów jest nie kto inny, jak Johnnie Walker, wizerunek znany z etykiety na słynnym whisky o tej samej nazwie. Co ciekawe, zarówno on, jak i Pułkownik Sanders, w chwili obecnej są jedynie pewnymi wyobrażeniami; i chociaż ten drugi stanowi podobiznę konkretnej, żyjącej niegdyś postaci, o tyle pierwszy został przez kogoś zaprojektowany, stając się twarzą konkretnego towaru. Zarówno Johnnie Walker, jak i Pułkownik Sanders są jednak dla współczesnego odbiorcy pewnym znakiem, mogącym sygnować dowolne wartości. Oboje też na tyle utrwaliли się w masowej pamięci i wyobraźni, często widziani w sklepach i na ulicach, że rozpoznanie ich po samej charakterystyce – nawet bez podawania imienia – nie powinno stanowić problemu zarówno dla Japończyków, jak i Amerykanów. Jednak przynależą oni do imaginarium kultury Zachodu, gdyż tam mają swoje korzenie. Murakami ukazuje znane wizerunki, ale zarazem nadaje im inny charakter. Licząc być może na słabsze osadzenie tych postaci w świadomości swoich rodaków, odnajduje w nich potencjał, jakiś rodzaj niedopowiedzenia, wyrwy znaczeniowej, którą zapełnia dowolną, wymyśloną osobowością. Należy również jednak zwrócić uwagę na humor, jakim pisarz się posługuje, nadając dialogowi charakter groteskowy, a całej sytuacji absurdalny. Gra z czytelnikiem w zgadywanke trwa, póki postać – konfrontując się z niewiedzą pana Nakaty – sama się nie przedstawia:

„Nazywam się J o h n n i e W a l k e r . Prawie wszyscy mnie znają. Nie chcę się chwalić, ale jestem sławny na cały świat. Można powiedzieć, że jestem postacią kultową. To znaczy nie jestem prawdziwym Johnniem Walkerem. Nie mam żadnego

---

<sup>149</sup> Ibidem, s. 169-170.

związku z angielską destylarnią. Tylko bez pozwolenia korzystam sobie ze stroju i nazwiska z ich etykiety. Bo strój i nazwisko są człowiekowi potrzebne.

[...]

– Czy jest pan cudzoziemcem?

Johnnie Walker przechylił głowę. – Jeżeli tak ci łatwiej, to sobie tak myśl. Albo nie. Jedno i drugie jest prawdą.

[...]

- Tak, zgadza się. Jestem Johnnie Walker, słynny morderca kotów<sup>150</sup>.

Wprowadzenie drugiej podobnej postaci przebiega w nieco inny sposób. Pułkownik Sanders bowiem, w przeciwieństwie do Johnniego Walkera, był przekonany o tym, że jest tożsamy z założycielem Kentucky Fried Chicken – nie dopuszczał innej możliwości, choć nie potrafił tego czasoprzestrzennego przeniesienia logicznie wyjaśnić. (W podobny sposób niejednokrotnie powstają u Murakamiego dekonstruujące fabułę niedomówienia, na które w swojej analizie postmodernizmu zwracał uwagę Budrecki) Widać to w następującym fragmencie:

„Chłopak w końcu się zatrzymał i odwrócił. Zobaczył drobnego starszego pana w bieluteńkim garniturze. Siwy, w poważnych okularach. Do tego wąsy i niewielka siwa bródka. Biała koszula, do niej krawat ze sznurka w stylu kowbojskim. Twarz Japończyka, lecz strój przywodził na myśl gentlemana z amerykańskiego Południa. Miał jedynie metr pięćdziesiąt wzrostu i, ogólnie mówiąc, nie sprawiał wrażenia drobnego, a raczej wyglądał na kogoś miniaturowego, człowieka zrobionego w mniejszej skali. [...]

Hoshino patrzył na niego osłupiały. – Ty...

– Zgadza się. Jestem pułkownik Sanders.

– Łudzące podobieństwo – powiedział chłopak z podziwem.

– Nie łudzące podobieństwo. J e s t e m pułkownik Sanders.

– Ten od kurczaków.

Starszy pan poważnie skinął głową. – Tak jest.

[...]

– Ale jeżeli naprawdę jesteś pułkownik Sanders, to dlaczego pracujesz jako alfons w ciemnej uliczce Takamatsu? Jak ktoś jest tak sławny na cały świat, to dzięki

---

<sup>150</sup> Ibidem, s. 170-171, 189.

samym opłatom licencyjnym powinien być nadziany i wieść luzackie życie gdzieś nad basenem rezydencji w Ameryce.

– Słuchaj no, świat jest pokręcony”<sup>151</sup>.

Pułkownik Sanders jest, jak widać, kolejnym nośnikiem absurdu w *Kafce nad morzem*, przy okazji jednak stanowi też kolejną okazję dla Murakamiego do refleksji nad związkami rzeczywistości z językiem. Specyficzne potraktowanie loga Kentucky Fried Chicken, jego ożywienie na potrzeby powieści, jest także sztuką defamiliryzującą, wzbudzającą w czytelniku poczucie absurdalności.

Na dzieła Murakamiego niejednokrotnie składają się także listy, teksty piosenek, fragmenty imitujące wycinki z gazet lub dokumenty (to wszystko można znaleźć choćby w samej tylko w *Kafce nad morzem*), zaś w *Przygodzie z owcą*, prócz listów, znajduje się także rysunek jego autorstwa<sup>152</sup>. Pisarz robi ze swojego dzieła rodzaj kolażu, przetykając ciągły tekst różnymi stylizacjami i zaburzając tym samym jego jednolitość, co działa podobnie do nadmiernego użycia *katakany*. Na tej samej zasadzie, co przywoływanie innych języków, stosowanie licznych stylizacji pozwala autorowi na mnożenie licznych rzeczywistości, działając dezintegrująco na jej ustalony, stabilny obraz. Prócz tego zwracają uwagę czytelnika na materialność powieści, w pewien oksymoroniczny sposób wciąż przypominając o tym, że cała ona jest przez kogoś wymyślona i skonstruowana, jednocześnie jednak wycinki z gazet czy stylizowane dokumenty mają za zadanie uprawomocnić rzeczywistość budowaną przez autora.

Tendencja Murakamiego do czarnego humoru jest widoczna w mniejszym lub większym stopniu w każdym jego dziele. Zastosowany przezeń komizm może być mniejszego bądź większego kalibru. Przytoczę tutaj dwa przykłady. Pierwszy z nich pochodzi z ostatnich stron *Przygody z owcą*, kiedy to głównego bohatera odwiedza zmarły samobójczą śmiercią przyjaciel, Szczur:

„– Dlaczego musiałeś umrzeć?

W ciemności usłyszałem dźwięk pocieranych o siebie dłoni.

---

<sup>151</sup> Ibidem, s. 348-349.

<sup>152</sup> Haruki Murakami, *Przygoda z owcą*, op. cit. s. 346.

– Wolałbym o tym nie mówić. Zacząłbym się wtedy usprawiedliwiać. Nie uważasz, że nie ma nic bardziej żalnego niż nieboszczyk, który się usprawiedliwia?”<sup>153</sup>

Niektórzy mogliby uznać ten fragment za w pewien sposób obrazoburczy i świadczący o nieprzyzwoitości pisarza: jak można bowiem żartować z czegoś tak poważnego jak śmierć, a w dodatku śmierć samobójcza? Ponadto żart ten pisarz włożył w usta samego zmarłego, który powrócił jako duch, pije piwo i swobodnie konwersuje ze swoim jak najbardziej materialnym przyjacielem. Jest to jedna z wielu podobnych sytuacji, które możemy znaleźć w twórczości Murakamiego. Polegają one na przenikaniu się dwóch rzeczywistości, dwóch porządków. Zwykle takie wkradanie się świata zmarłych, wspomnień i przeszłości jest możliwe właśnie dzięki konkretnym postaciom, które mają zdolność przekraczania granicy. Niejednokrotnie też Murakami wykorzystuje do tego ciemne, w jakiś sposób odcięte od aktualnych wydarzeń miejsca, takie jak studnia lub ciemny pokój, oddalone od cywilizacji i innych ludzi<sup>154</sup>. W ślad za autorami *Historii literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie*, możemy nazwać taką operację fabulacją, środkiem pozwalającym na uwypuklenie sztuczności świata przedstawionego, tym razem poprzez wprowadzenie do fabuły wątków magicznych czy fantastycznych. Można nawet określić Murakamiego mianem mistrza fabulacji, gdyż mieszanie rzeczywistości jest poniekąd jego znakiem firmowym<sup>155</sup>. Prócz tego w przytoczonym fragmencie dialogu widzimy dokładnie skłonność pisarza do mieszania porządków: poważnego i komicznego. Właśnie na takim zabiegu polega czarny humor. Innym miejscem, gdzie możemy zaobserwować podobną operację, jest zapadający w pamięć fragment z *Kafki nad morzem*, w którym Johnnie Walker morduje koty na oczach pana Nakaty:

„Pogwizdując *Hej ho!*, Johnnie Walker odciął piłą kocią głowę. Zęby piły zgrzytały, piłując kości. Jego ruchy świadczyły o wprawie. Kości nie były grube, więc nie zajęło to dużo czasu. Lecz dźwięk zdawał się zadziwiająco donośny. Johnnie Walker czule położył odciętą kocią głowę na metalowym talerzu. Przyjrzał się jej, odsuwając się nieco i mrużąc oczy, jakby podziwiał dzieło sztuki. Przerwał

---

<sup>153</sup> Ibidem, s. 390.

<sup>154</sup> O czym w kolejnym rozdziale.

<sup>155</sup> Jednak niekoniecznie musiał tę cechę przejąć od amerykańskich pisarzy i wykorzystać w tym samym celu, ponieważ mógł inspirować się własną kulturą, czemu poświęcę więcej miejsca w kolejnym rozdziale. Jak pisze Krzysztof Olszewski: „Trzeba przy tym pamiętać, że w japońskiej mitologii, czy wierzeniach ludowych od czasów starożytności wyodrębniano trzy światy, trzy sposoby bytowania człowieka: świat na jawie (*utsushi*), świat snu (*yume*) oraz świat uludy, widm, zjaw (*maboroshi*)” (Krzysztof Olszewski, *Świat powieści Murakamiego Haruki – pomiędzy postmodernizmem a literaturą popkultury. Deformacja wizji artystycznej w polskich przekładach*, „Między Oryginałem a Przekładem. Nieznane w Przekładzie” 2006, nr 11).

gwizdanie, wyjął paznokciem coś, co utkwilo mu między zębami, włożył to z powrotem do ust i zjadł ze smakiem. [...]

– Jeśli chcesz mnie powstrzymać, lepiej zrób to teraz. Czas mija, a Johnnie Walker się nie waha. W słowniku słynnego mordercy kotów Johnniego Walkera, nie ma słowa »wahanie«.

[...]

Wytał do czysta krew ze skalpela, a potem wesoło pogwizdując, obciął piłą głowę pana Kawamury [kolejnego kota – przyp. A.B.]”<sup>156</sup>.

Fragment ten obfituje w nie tylko czarny humor. Poprzez wyolbrzymienie, zbyt szczegółowe opisy poczynań Johnniego Walkera, Murakami zyskuje makabryczny efekt. Jednocześnie w scenie tej można dopatrzeć się nawiązań do horroru i właściwej mu postaci psychopatycznego mordercy, pozbawionego sumienia i skrupułów. Dodawanie do opisu zachowania szczegółów, takich jak gwizdanie melodii piosenki krasnoludków z *Królewny Śnieżki*, czy grzebanie w zębach, wywołuje w odbiorcy nie tyle poczucie odprężenia i wesołości, ile raczej podkreśla szaleństwo Walkera i grozę, którą on budzi. Z kolei jego zuchwała wypowiedź przynosi skojarzenie z wieloma dialogami słyszanyymi wcześniej w filmach, w których postaci morderców zwykle są egoistyczne i często przemawiają do swoich ofiar w podobny sposób, przechwalając się i podkreślając swoją przewagę nad nimi. Johnnie Walker – morderca kotów – jest więc ucieleśnieniem typowego obrazu mordercy wpisanego w kanon antybohaterów kultury popularnej.

Jak widzimy, autor często podchodzi do poważnych spraw z ironią i śmiechem. Ten aspekt jego twórczości był krytykowany jako niedojrzałość pisarska lub brak zainteresowania bieżącymi kwestiami społeczno-politycznymi Japonii. Defamiliryzacja, parodia, groteska, absurd, ironiczne naśladownictwo – wszystko to zbliża Murakamiego do twórców amerykańskiego postmodernizmu. Poniższy fragment, opisujący cechy ich pisarstwa, znajduje potwierdzenie w stylu japońskiego pisarza: „Obok często trudnego, niekiedy zwodniczo prostego języka, o dużej sile wyrazu, występują tu również parodie języka środków masowego przekazu, środowiskowego żargonu, konwencjonalnych retoryk oraz słownictwa popularnych piosenek. Dostrzec również można próby oczyszczenia słów z ich obiegowych znaczeń i konwencjonalnej symboliki”<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> Haruki Murakami, *Kafka...*, op. cit., s. 196-197, 199.

<sup>157</sup> Andrzej Kopcewicz, Marta Sienicka, *Nurt postmodernistyczny*, op. cit., s. 379.

Jednak wszystkie eksperymenty językowe Murakamiego mają inny charakter niż te, które są typowe dla awangardy lat 20. i 30. XX wieku, ponieważ nie interesuje go osiągnięcie poprzez nie wyższego stopnia artyzmu. Jak pisze Strecher, w twórczości tego pisarza „odrzuć wizję literatury jako »sztuki« we współczesności widać na przykładzie jego starań, by rozwinąć język literacki, który byłby dostępny dla wszystkich”<sup>158</sup> (co niekoniecznie jest takim oczywistym stwierdzeniem, zważywszy na opisane wcześniej zabiegi). W swych dążeniach, podobnych do praktyk modernistycznych pisarzy, Murakami przypomina jednak bardziej postmodernistów.

## II.2.2 Fabuła

Na poziomie fabuły powieści Murakamiego najbardziej chyba widoczne są jego inspiracje różnymi gatunkami literackimi, takimi jak powieść detektywistyczna, przygodowa czy też romans. Na przykład, *Kronika ptaka nakręcacza*, jak sama nazwa mówi, całą swoją strukturą nawiązuje do formy kronikarskiej, pamiętnikowej. Możemy w niej również znaleźć coś na kształt zabiegu metatekstowego, przez który pisarz w pewien sposób komunikuje czytelnikom o samym procesie pisania: „Była to niekończąca się opowieść, pełna niezliczonych dygresji, dlatego zamieszczam tu jedynie proste (choć niezbyt krótkie) streszczenie, aczkolwiek szczerze mówiąc, nie jestem pewien, czy stanie się ono wiernym odbiciem istoty opowieści”<sup>159</sup>.

Nie jest to odosobniony przykład w twórczości autora, a tak naprawdę jedynie pierwszy z brzegu. Częstotliwość stosowania przez niego zabiegów metatekstowych wskazuje na jedno – Murakami nie boi się łamać iluzji realizmu, a wręcz do tego w pewien sposób dąży, nieustannie „puszczając oko” do czytelników i zmuszając ich do refleksji nad istotą pisania opowieści.

Problemy, jakich japońskim badaczom przysparza zaklasyfikowanie prozy Murakamiego, wynikają po części z tego, że łączy on elementy literatury czystej (*junbungaku*) i masowej (*taishuubungaku*), co nie pozwala na przyporządkowanie jego dzieł do żadnej z tych kategorii. Jest to też kolejny wyznacznik ich postmodernistyczności, a zarazem cecha łącząca pisarza z jego amerykańskimi poprzednikami. W eseju *Beyond »Pure« Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki* Matthew C. Strecher identyfikuje go jako pisarza postmodernistycznego właśnie z tego względu. Zauważa on, że

---

<sup>158</sup> Matthew C. Strecher, *Beyond »Pure« Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, „The Journal of Asian Studies” 1998, t. 57, nr 2, s. 356.

<sup>159</sup> Haruki Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, przekł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2008, s. 483.

autor bierze gotową formułę fabularną, sięgając zwykle po gatunki takie jak *hard-boiled* czy *science fiction* (co pozwalałoby nazwać go przedstawicielem literatury masowej), by następnie ją twórczo przekształcić, unikając w ten sposób całkowitej odtwórczości i zbliżając się do idei literatury czystej (jej czystość wynika poniekąd z oryginalności). Strecher odkrywa kilka zabiegów, którymi posługuje się Murakami, aby wprowadzić artystyczny, niepokojący chaos w schematyczny – a zatem przewidywalny i poukładany – świat gatunkowej powieści. Jego dzieła nie tracą przy tym na atrakcyjności i zapewniają rozrywkę, a co za tym idzie – przyciągają masy czytelników. Badacz również trafnie ujmuje istotę międzygatunkowych kolaży pisarza, pisząc że: „[...] Murakami eksperymentuje z językiem, gatunkiem, realizmem i fantastyką, by zbadać zewnętrzne granice postmodernistycznego wyrazu”<sup>160</sup>. Zwraca również uwagę, że przez używanie i zręczne naśladowanie oczywistych schematów udaje mu się równocześnie dotrzeć do mniej oczywistych aspektów rzeczywistości, które pod tymi przemyślanymi strukturami ukrywa.

Strecher odwołuje się do poglądu Johna Caweltiego, który skrytykował używanie przymiotników „poważna” i „popularna” w stosunku do literatury – według niego trafniejszymi, bo nie wartościującymi pozytywnie lub negatywnie, są określenia: mimetyczna i schematyczna. Uważa przy tym, że większość dzieł literackich plasuje się gdzieś pośrodku i ciężko jest spośród nich wyróżnić przedstawicieli czystego mimetyzmu lub schematyzmu utożsamianego z literaturą popularną<sup>161</sup>. Do tych drugich zaliczyć należy wszystkie powieści gatunkowe, których celem jest między innymi potwierdzenie pewnych wartości typowych dla danej kultury. Przykładowo, poprzez przypowieść o szeryfie współpracującym z Indianami, żeby dorwać złoczyńcę, w pewien sposób ustanawia się mit udomowionego, oswojonego Dzikiego Zachodu, jak również kreuje stereotyp Szlachetnego Dzikusa. Wszystkie schematyczne (gatunkowe) powieści służą właśnie utrwaleniu pewnych mitów kulturowych – stąd ich przewidywalność. Zawierają też „ »fantazję moralną« – podstawowe dla danego społeczeństwa wierzenie lub ideologię”<sup>162</sup>. Co zatem dzieje się, gdy przyłożymy do tej dychotomii dzieła Murakamiego, który korzysta z utartych formuł narracyjnych, jednocześnie jednak je podważając?

Strecher najbardziej transparentny schemat narracyjny odnajduje w trzech powieściach – *Przygodzie z owcą*, *Końcu Świata* i *Hard-boiled Wonderland* oraz *Norwegian Wood*. Mnie

---

<sup>160</sup> Matthew C. Strecher, *Beyond »Pure« Literature*, op. cit., s. 356.

<sup>161</sup> Ibidem, s. 356-357.

<sup>162</sup> Ibidem, s. 357.

będą interesowały jego rozpoznania odnośnie dwóch pierwszych. Jako że jednym z wyznaczników schematycznej powieści jest możliwość odgadnięcia przez czytelnika niektórych zdarzeń jej fabuły, Strecher uczynił kryterium ich wyróżnienia właśnie stopień przewidywalności. Jak wspomniałam wcześniej, nie bada on jednak tylko podobieństw między książkami Murakamiego a konkretnymi gatunkami powieści, lecz także różnice, które sprawiają, że można na pisarza spojrzeć jako na postmodernistę redefiniującego budowę szkieletu ich akcji.

*Przygoda z owcą* stanowi w pewien sposób wariant opowieści detektywistycznej, zaś jej główny bohater jest współczesnym wcieleniem postaci detektywa z gatunku *hard-boiled*, którego adaptacje w kinie noszą nazwę *noir*. I chociaż w rzeczywistości jest on właścicielem agencji reklamowej, to okoliczności, w których się znajduje, zmuszają go do odszukania i aktywowania w sobie amatorskiego detektywizmu<sup>163</sup>. Jego przeciwnikiem jest Szeff, stojący na czele „syndykatu, który nie tworzy w ścisłym znaczeniu ani rządu, ani biznesu, ani przemysłu czy mediów, ale w jakiś sposób ma władzę nad wszystkimi tymi potęgami”<sup>164</sup>. Szeff jest zatem synonimem wszelkiej opresji, dyspozytorem czynników, które mają wpływ na społeczeństwo. Nigdy nie pojawia się on bezpośrednio w tekście, co jeszcze bardziej nasuwa skojarzenie ze złowrogą Władzą, do której przeciętny obywatel nie ma dostępu. Główny bohater ma do czynienia jedynie z jego pracownikami, którzy wywierają na niego nacisk, by odnalazł tajemniczą owcę będącą źródłem siły Szeffa, ponieważ ten podupadł na zdrowiu i potrzebuje jej, by do niego powrócić. Jest to ta sama owca, która widnieje na fotografii wysłanej mu wcześniej przez przyjaciela, po to, żeby mężczyzna ją rozpowszechnił, nie zdradzając jednak skąd ją ma. Tak ogólnie wygląda fabuła tej powieści i to ją właśnie upodobnia do gatunku detektywistycznego: liczne poszlaki, fałszywe tropy, zwroty akcji, zdystansowany i trzeźwo myślący główny bohater, wyraźnie nakreślony antagonizm. Jednak wiele z charakterystycznych elementów kryminału, takich jak morderstwo i broń, którą go dokonano, czy same zwłoki, są w pewien sposób wirtualne (jak zauważa Strecher) i ciężkie do wskazania, gdyż stają się kwestią indywidualnej interpretacji czytelnika.

Przewrotność tej konkretnej powieści i jej wykroczenie poza ściśle określone prawa gatunku, polegałyby w tym wypadku na odejściu od realizmu. Już sama postać owcy – jeżeli postacią godzi się nazywać ten twór, przypominający bardziej jakieś pojęcie, nazwę, za którą mogą stać różne interpretowane wartości – daje czytelnikom powody do zakwestionowania

---

<sup>163</sup> O samej postaci głównego bohatera więcej napiszę w kolejnej części rozdziału.

<sup>164</sup> Ibidem, s. 358.



realności przedstawionej w dziele. Jest ona też źródłem niedopowiedzenia czytelniczego, ponieważ w trakcie lektury czekamy aż w końcu pojawi się jakaś jednoznaczna odpowiedź dotycząca prawdziwej jej tożsamości, jednak nic poza poszlakami nie dostajemy. Kolejną postacią zaprojektowaną tak, by wzbudzić podejrzliwość czytelników jest dziewczyna z magicznymi uszami, których moc polega na tym, że ich widok wzbudza w ludziach bardzo silne emocje. Prócz tego, to dzięki jej nadprzyrodzonym mocom bohater dociera do miejsca, z którego było zrobione zdjęcie owcy nadesłane przez Szczura, które okazuje się górskim domem przyjaciela. Właśnie tam mężczyzna spotyka najpierw Człowieka-Owcę (Strecher zauważa, że ma on podobną funkcję do dziewczyny z magicznymi uszami i służy autorowi po to, by „umożliwić linię komunikacji między protagonistą a owcą”<sup>165</sup>), a dzięki niemu swego zmarłego przyjaciela, który wyjaśnia mu całą tajemnicę. Jak widzimy, bohater jako „zwykły przeciętny człowiek” zawdzięcza sukces w dotarciu do tajemnicy tylko w nikłym stopniu sobie. Kryminał, w którym pod koniec jedna z postaci wyjaśniałaby, co się stało, nie byłby chyba uznany za zbyt dobry – w końcu w dużej mierze za atrakcyjność tego gatunku odpowiada umiejętna gra autora z czytelnikiem, zostawianie mu sugestii i ćwiczenie jego spostrzegawczości, tak żeby zbliżając się do końca, sam miał już w głowie ułożony jakiś obraz sytuacji. U Murakamiego w trakcie czytania nie dostajemy prawie żadnych, przydatnych w śledztwie informacji, pod koniec zaś „karty zostają wyłożone na stół” i dopiero w tej chwili wyraźnie dostrzegamy naszą bezradność i bezsilność jako biernych odbiorców historii, ponieważ większości rzeczy po prostu nie bylibyśmy w stanie się domyślić. Ostateczny wydzźwięk zmienia jednak fakt, że relacjonujący wydarzenia Szczur jest już przecież *ma r t y*, co budzi w czytelniku niepokój. Prócz tego, jest on jedną z ofiar poszukiwanej owcy; tym, co ostatecznie dostaje czytelnik, jest więc pewna niemożliwość, coś, co w zwykłej powieści kryminalnej nie miałyby prawa bytu. U Murakamiego zmarli zyskują głos by opowiedzieć pełny – z pewnością rzetelny i raczej pozbawiony luk – przebieg wydarzeń; protagonista dostaje zatem o wiele bardziej wierny obraz sytuacji, niż byłby w stanie sam odtworzyć. Strecher pisze:

„[...] nadprzyrodzone pojawienie się Szczura w zasadzie osłabia moralną fantazję [powieści kryminalnej – przyp. A.B.], wedle której prawda i przejrzystość triumfują nad tajemnicą i zwątpieniem. Takie zdemaskowanie może być postrzegane jedynie w ironiczny sposób, przez który nasze oczekiwanie na rozwiązanie jest

---

<sup>165</sup> Ibidem, s.360.

nieustannie zakłócające dręczącym zwątpieniem – czy Szczur, Człowiek-Owca, mężczyzna w czerni lub owca istnieją gdziekolwiek poza umysłem narratora”<sup>166</sup>.

Tym, co zwykle zakłóca w kryminale realistyczny obraz świata (realistyczny w sensie przestrzegania zasady mimetyzmu, zarazem jednak schematyczny, czym właśnie literatura schematyczna różni się od mimetycznej) jest wtargnięcie elementu nadprzyrodzonego, postmodernistyczna fabulacja. Manifestując się jakby na powierzchni tekstu, właśnie w fabule, niezwykłość i fantastyka w rzeczywistości sięgają w głąb dzieła, ku jego podwalinom, stanowiąc widoczny ślad tego, co Strecher nazywa „podtekstem”. Podkreśla on jednocześnie, że definicja tego pojęcia pozostaje otwarta na interpretację, jednak w tym konkretnym przypadku naszkicowanie przez Murakamiego negatywnej relacji pomiędzy Szczurem (przedstawicielem pokolenia lat 60. XX wieku, „retro-hippisa”<sup>167</sup>) a Szeferem, którego postać można odczytać jako uosobienie zorganizowanej Władzy, nie może być przypadkowe. Strecher twierdzi, że w ten sposób Murakami nawiązuje do studenckich protestów w Japonii z 1969 roku i ich niepowodzenia. Relacja ta może być jednocześnie przyłożona do bardziej aktualnych wydarzeń, wszystkich, które wiążą się z buntem młodszych przeciw starszym, społeczeństwa przeciw władzy. Nadaje to powieści wymiar ponadczasowy.

*Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* również stanowi przykład twórczego naśladownictwa Murakamiego. W książce tej możemy znaleźć nakreślony mocniej niż w poprzednim wypadku dualizm między tym, co realne a tym, co wyobrażone. Jej akcja toczy się w dwóch odmiennych (choć ze sobą połączonych) miejscach: Hard-boiled Wonderland i Końcu Świata. Opowieści są, jak zwykle u pisarza, snute z pozycji narratora, jednak ponownie aktywuje się aspekt nieprzetłumaczalności niektórych zabiegów; są one w pewien subtelny sposób zróżnicowane. Pierwszy narrator używa bardziej formalnego zaimka *Watashi*, drugi zaś, będący autorem narracji charakteryzującej się lirycznym językiem, mniej formalnego – *Boku*. Po jakimś czasie czytelnik odkrywa jednak, że jest to nie tylko ta sama osoba, ale również jedna i ta sama rzeczywistość, percypowana przez dwa różne tryby świadomości bohatera. Hard-boiled Wonderland jest cyberpunkowym obrazem świata miejskiego i nowoczesnego, a jednocześnie ponurego i groźnego. Zgoła odmienne jest otoczenie *Boku* przebywającego w miejscu o nazwie Koniec Świata. „Miasto”, w którym mieszka, zbliżone jest w opisie do miejsc

---

<sup>166</sup> Ibidem.

<sup>167</sup> Ibidem.

kreowanych przykładowo przez Johna R. R. Tolkiena<sup>168</sup>: otoczone murem, z lasem, bagnami i górami, znacznie bliższe naturze niż wielkowiejskie Hard-boiled Wonderland, które różni się od naszej współczesności jedynie stopniem zaawansowania technicznego i jest wizją rejestrowaną przez bohatera świadomie. Koniec Świata z kolei daje obraz bardziej fantastyczny, w którym żyją magiczne „zwierza”, a zadaniem protagonisty jest czytanie snów z czaszek jednorożców – to odbicie percepcji jego podświadomości. Żadna z rzeczywistości nie jest jednak utopijna. Koniec Świata nie stanowi przynoszącej ulgę przeciwwagi dla złowróżbnej atmosfery przepelniającej rozdziały poświęcone Hard-boiled Wonderland, a raczej przerażającą antyutopię; miejsce, którego mieszkańcy pozbawieni są tożsamości i pamięci (znajdują one „ucieleśnienie” w ludzkich cieniach odcinanych nowym przybyzsom przez Strażnika). Rozpoznanie to jest podyktowane jednym istotnym faktem: Murakami czyni swojego bohatera ostatnią żyjącą osobą, która została poddana pewnemu eksperymentowi. Polegał on na wszczepieniu do mózgu elektrody, która miała rozszyfrowywać tajne informacje. W wyniku tej operacji główny bohater posiada jakby dwie świadomości, między którymi może się poruszać dzięki serii przełączników umiejscowionych właśnie w mózgu. Problem polega na tym, że lada chwila się one popsują, w efekcie czego bohater zostanie uwięziony w Końcu Świata. To z kolei znaczyłoby dla niego pozostanie w stanie wiecznej nieprzytomności, a zatem śmierć. By uniknąć takiego obrotu spraw, bohater stara się na różne sposoby znaleźć wyjście z zaistniałej sytuacji.

Ponownie zatem mamy do czynienia ze schematem powieści w stylu *hard-boiled*. Ponownie też pisarz nadaje swemu bohaterowi cechy detektywa (jak z resztą twierdzi Steffen Hantke, praktycznie każdy bohater Murakamiego jest wcieleniem detektywa *hard-boiled*<sup>169</sup>). Przejawia się to głównie w jednym aspekcie jego funkcjonowania w tekście: sprawa, którą rozwiązuje lub z którą się zмага, jest zwykle natury osobistej<sup>170</sup>. Bohaterowi nie udaje się jednak rozwiązać sytuacji, w której się znalazł, i na koniec powieści narrator Hard-boiled Wonderland osuwa się w nieświadomość, zaś *Boku* z Końca Świata rozstaje się na zawsze ze swoim cieniem, który ucieka z Miasta. To niejednoznaczne zakończenie skutkuje lawiną pytań: czy protagonista doznał prawdziwej śmierci? A może egzystencja świadomości bohatera w

---

<sup>168</sup> W książce jest nawet mapa niezaprzecalnie inspirowana ilustracjami autora *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, przedstawiająca Koniec Świata. Niektórzy badacze dopatrują się w liniach obramowujących Miasto podobieństwa do kształtu mózgu.

<sup>169</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit.

<sup>170</sup> W przeciwieństwie do na przykład Sherlocka Holmesa, który zwykle rozwiązuje sprawy z nim bezpośrednio niezwiązane albo innych detektywów, którzy za swoją pracę przyjmują wynagrodzenie. Ciekawy esej na ten temat napisał Slavoj Žižek, *Sposób Philipa Marlowe'a*, [w:] tegoż, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, KR, Warszawa 2003.

Mieście też jest jakąś formą życia? Jednak, jak wskazuje Strecher, Koniec Świata był przecież projektem naukowca, który przeprowadził fatalny eksperyment na mózgu bohatera, czyli fabrykacją podświadomości, rodzajem wirtualnej rzeczywistości, w której po utracie cienia, człowiek może stracić swoją osobowość, czyli *de facto* siebie. Moralna fantazja zostaje zrealizowana tylko połowicznie. Pomimo że czytelnik dostaje odpowiedzi na większość nękających go pytań, historia kończy się fiaskiem misji bohatera, a zatem, jak pisze Strecher: „[...] większa moralna fantazja – zwycięstwo nad śmiercią – w ostateczności została, jeśli nie całkiem obalona, to przynajmniej zawieszona w dwuznaczności”<sup>171</sup>. Zmiana polega zatem na niespełnieniu oczekiwań czytelnika obeznanego z wykorzystywaną formułą gatunkową i do niej przyzwyczajonego.

Według Strechera postmodernizm Murakamiego łączy się z jego zwyczajem mieszania dwóch typów literatury: mimetycznej i schematycznej, przy czym druga stanowi punkt wyjścia i materiał do przekształceń pozwalających osiągnąć efekty charakterystycznej dla literatury typu pierwszego. W odniesieniu do moich rozważań na temat amerykańskiego, literackiego postmodernizmu, jego rozpoznania wydają się prawidłowe; twórcze wykorzystanie przez Murakamiego skostniałych form, które niejako przyczynia się do ich rozbicia, jest właśnie pewną odmianą ironicznego naśladownictwa, które postulował John Barth.

Spoiwo niejednokrotnie łączące zdarzenia w powieściach Murakamiego, można więc nazwać rodzajem *l o g i k i s n u*. Ozywające wspomnienia, zmarli powracający z zaświatów i wpływający bezpośrednio na rozwój akcji, fantastyczne stworzenia i nierealne przestrzenie – gdyby zabrakło tych elementów, jego historie niejednokrotnie stawałyby się niezrozumiałe, a na pewno mniej zrozumiałe niż są. Czytelnik musi w pewien sposób dostroić się do stylu opowiadania Murakamiego, a w tym celu konieczne jest właśnie przyswojenie tej logiki oniryzmu<sup>172</sup>, która pozwala na zrozumienie i zaakceptowanie postaci staruszka rozmawiającego z kotami (*Kafka nad morzem*) i różnych innych zjawisk niemożliwych do wyjaśnienia przy pomocy rozumu, którymi wypełniona jest jego proza. W efekcie pisarz zyskuje obraz świata, który jest być może bliższy odczuwalnej przezeń rzeczywistości, bo w myśl postmodernistycznej tezy nie ma czegoś takiego, jak jedna realność, a każdy realizm w sztuce jest zsubiektywizowany przez jego twórcę. Łączy on literacki schemat, z natury

---

<sup>171</sup>Matthew C. Strecher, *Beyond »Pure« Literature*, op. cit., s. 363.

<sup>172</sup>Której kwintesencją wydaje się cytat z tekstu Ronalda Sukenicka przytoczony przez Charlesa Russella: „Po pierwszym słowie wszystko może się zdarzyć cokolwiek może się zdarzyć nic nie może się zdarzyć świat jest z chwili na chwilę czystym zmyśleniem” (Charles Russell, *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej*, przeł. Jacek Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska*, op. cit., s. 371).

nieprzewidywalny, z nieprzewidywalnością świata. Strecher pyta: „Innymi słowy, dlaczego Murakami zaraza mimetyzmem literaturę, która z samej definicji jest nie-mimetyczna?”<sup>173</sup>. Odpowiedź, jakiej udziela, jest zadziwiająco prosta i w zasadzie można ją streścić w trzech słowach: ponieważ Murakami jest pisarzem postmodernistycznym. Prócz tego, zabieg ten służy mu do zderzenia dwóch obrazów Japonii: współczesnej, ponowoczesnej i idyllicznej, nieco nostalgicznej (choć niepozbawionej krytycznego spojrzenia), związanej z wizerunkiem tego kraju z lat 60. XX wieku Tym samym, jak konkluduje Strecher, rodzimi krytycy pisarza popełniają błąd w osądzie, odmawiając mu uczestnictwa w szeregach twórców literatury czystej. Z kolei według Hantke, akt przetworzenia podstawowej formuły powieści detektywistycznej służy Murakamiemu do zadania wielkich i poważnych pytań o tożsamość i granice samopoznania<sup>174</sup>, co kieruje interpretację badacza ku realizmowi magicznemu. Prócz tego czyni on bardzo interesujące spostrzeżenie, a mianowicie: „jest mało zaskakujące, że użycie przez niego metafory *hard-boiled* i *noir* demaskuje samoświadomość autora, który podchodzi do tych tradycji jako ktoś z zewnątrz, a także z pewnym opóźnieniem”<sup>175</sup>. Pisarz sięga po inspiracje poza swój krąg kulturowy i ożywia zapomniane czy też wzgardzone i wykpięne przez krytyków, zużyte formy narracyjne, nadając im nową jakość i wzbogacając o odmienne ich odczytania. Cytując *hard-boiled*, przywołuje on specyficzną amerykańską tradycję, która pozwala mu na świeże spojrzenie na rzeczywistość swego własnego kraju. Ponadto:

„Mimo nacisku na ironiczne dystansowanie, można znaleźć oczywistą słabość do stylu *noir*, która przebija z każdej linijki »Hard-boiled Wonderland«. [w *Koniec świata i Hard-boiled Wonderland* – przyp. A.B.] Bierze się ona z przyjęcia pozycji odleglejszej niż modny w tym kierunku krytyczny dystans. Przeszliśmy od krytycznego wymiaru stylu *hard-boiled* do fazy, w której nostalgia, aczkolwiek samouświadomiona nostalgia, staje się znowu możliwa – od modernistycznej parodii ku postmodernistycznemu pastiszowi”<sup>176</sup>.

Według Steffena Hantke, Murakami świadomie przywołuje nostalgię, przekraczając tym samym ironiczny dystans właściwy gatunkowi *hard-boiled*. Osiągnięcie tego rodzaju jest

---

<sup>173</sup>Ibidem, s. 370.

<sup>174</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s. 4.

<sup>175</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>176</sup> Ibidem, s. 9.

możliwe tylko za sprawą jeszcze większego oddalenia niż przewiduje to ten rodzaj kryminału. Pisarz ma taką możliwość, gdyż sięga po niego zza oceanu, z odległości, którą zapewnia mu jego przynależność do odmiennego kręgu cywilizacyjnego. Ponadto tkwi ona bardziej w samym fakcie jego osobistych preferencji do tego konkretnego gatunku literackiego, niż – jak przypuszczał Strecher – w odniesieniu do historii Japonii (choć z pewnością tęsknota za przeszłością odgrywa tu pewną rolę; samo odnoszenie się przez autora do swoich młodzińskich lat może być postrzegane za przejaw nostalgii). To nostalgia podpowiada mu wybranie tej właśnie struktury, nadając charakterystyczny rys jego prozie, którą Suter nazywa wręcz „anty-detektywistyczną”<sup>177</sup>, ponieważ od zorganizowanej i przejrzystej fabuły dąży ona ku chaosowi, przeciwdziałając zawartemu w tradycyjnej powieści detektywistycznej racjonalistycznemu modelowi rzeczywistości. „Decyzja, aby odnieść się do gatunku *hard-boiled*, w kontraście do postmodernistycznych rewizji racjonalistycznej zagadki, jest ponownie związana z jego paramodernistycznym, międzykulturowym użyciem zachodniej popkultury dla uzyskania efektu jej destabilizacji”<sup>178</sup> – Suter uznaje ten zabieg za „paramodernistyczny”<sup>179</sup>, jednak w świetle powyższych rozważań, powinien być on rozpatrywany jako właściwy postmodernizmowi amerykańskiemu. Według Irvinga Howe’a, reprezentatywni pisarze tego nurtu krytykują rzeczywistość nie wprost, nie poprzez realistyczny portret danego społeczeństwa, lecz właśnie poprzez formę „nostalgicznej baśni, opowieści łotrzykowskiej czy prorocstwa”<sup>180</sup>, co zbliża Murakamiego do ich grona.

W twórczości pisarza można również zauważyć tendencję do niedomówień i zakończeń otwartych na interpretację czytelnika. W *Przygodzie z owcą*, mimo że pojawia się niby szczegółowe wyjaśnienie tajemnicy, pozostajemy z uczuciem niedosytu, ponieważ dostarcza go postać należąca do innego porządku rzeczywistości niż ten, w którym funkcjonuje główny bohater. *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* jest z kolei idealnym przykładem klasycznego otwartego zakończenia – nie wiemy, czy protagonista umiera czy pozostaje przy życiu. W *Kronice ptaka nakręcacza* czytelnik może osiągnąć rodzaj spełnienia swoich oczekiwań, jednak po drodze pojawia się tak wiele elementów obojętnych na próby logicznego wytłumaczenia, że ostatecznie staje się ono niemożliwe. Podobnie dzieje się w *Kafce nad*

---

<sup>177</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 91.

<sup>178</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>179</sup> Tak Suter tłumaczy, dlaczego zdecydowała się nazywać Murakamiego paramodernistą: „[...] traktuję jego związek z modernistyczną i postmodernistyczną literaturą jako coś podobnego do »mimikry skolonizowanego« w ujęciu Homiego Bhabhy: nie jako pasywną imitację zachodnich modeli, ale jako parodystyczne zawłaszczenie, które przekształca oryginał i w wyniku tego go destabilizuje” (Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 7).

<sup>180</sup> Irving Howe, *Spoleczeństwo masowe*, op. cit., s. 27.

morzem. W pierwszej z wymienionych powyżej książek narracja jest najbardziej jednolita; sprawa komplikuje się w *Końcu Świata...*, gdzie jest ona podzielona na rozdziały poświęcone percepcji różnych rzeczywistości choć prowadzona przez jedną i tę samą osobę. *Kronika...* i *Kafka...* mają charakter bardziej złożony, pojawia się w nich coś na kształt wieloperspektywistyczności, różne zdarzenia przedstawione są z kilku perspektyw, jakby przez pryzmat percepcji różnych postaci. Zabiegi te mają prowadzić do oddania złożonej natury rzeczywistości i nadszarpnięcia jej poukładanej i jednolitej wizji. Narracje i wydarzenia nakładają się na siebie i przenikają, co można zaobserwować już na przykładzie organizacji rozdziałów. W *Końcu Świata...* mamy do czynienia z przeplatającymi się rozdziałami *Watashi* i *Boku*, które ukazują dwa, na pierwszy rzut oka, zupełnie różniące się realia. *Kafka nad morzem* składa się z rozdziałów snutych z perspektywy piętnastolatka i tych, które opowiadane są przez narratora wszechwiedzącego, a przedstawiają historię pana Nakaty. W *Kronice...* pojawiają się rozdziały, takie jak: „Noboru Wataya opowiada oraz historia o małpach na obrzydliwej wyspie”, „O przemyśleniach May Kasahary na temat śmierci i ewolucji człowieka oraz o tym, co przyszło z innej planety”, „Dalszy ciąg opowieści Krety Kanou”, „Punkt widzenia May Kasahary”, „Opowieść Gałki” czy „Kronika ptaka nakręcacza #17 (list Kumiko)”. Jak widać, same ich tytuły sugerują mnogość narracji prowadzonych z różnych punktów widzenia, przy użyciu różnych środków. Daje to efekt płynności ludzkiej percepcji świata i uświadamia czytelnikowi, że pojedyncza prawda jest jedynie złudnym fantazmatem i nie istnieje. Rebecca Suter to bogactwo różnych opowieści nazywa „chińskim pudełkiem”<sup>181</sup> i uważa, że podobny zabieg pisarski służy Murakamiemu do oddania i uporządkowania wielości rzeczywistości. Im więcej bohaterów pojawia się w powieści, tym więcej dostajemy historii i tym bardziej wzrasta nasza podejrzliwość wobec jakichkolwiek prób usystematyzowania otaczającego nas świata. Zjawisko to łączy się z postmodernistycznym zwątpieniem. W odniesieniu do słów Henry’ego Jamesa, który powiedział, że „świat fikcji ma wiele okien”, Suter stwierdza, że:

„[...] wszystkie [okna – przyp. A.B.] są otwarte na rzeczywistość, ale każde na inną i poprzez każde z nich patrzy inny obserwator. Koncept taki zmienia się z symbolu realistycznego przedstawienia w klasycznej zachodniej literaturze w

---

<sup>181</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 114. Pisze ona: „Jego teksty prezentują rzeczywistość na kształt »chińskiego pudełka«, inscenizując inne światy i równoległe rzeczywistości, zarówno w dosłownym, jak i przenośnym sensie. Te »inne pudełka« są wprowadzane w materię tekstów poprzez metatekstowe i auto-refleksyjne strategie; fikcja jest przedstawiana w nich jako inny świat, inny poziom rzeczywistości”.

przypadek epistemologicznej wątpliwości w modernistycznej tradycji, aby u Murakamiego stać się znakiem postmodernistycznego, ontologicznego zwątpienia”<sup>182</sup>.

Jak zauważa badaczka, modernistyczni pisarze eksploatowali możliwości przedstawienia rzeczywistości z różnych perspektyw, jako że ich główną wątpliwość stanowił proces jej percepcji. U Murakamiego mamy do czynienia z podważeniem możliwości nie tylko poznania rzeczywistości, ale też samego statusu jej istnienia.

### II.2.3 Główny bohater

Na oddzielną uwagę zasługuje główny bohater prozy Murakamiego. Zwykło się go nazywać *Boku*, gdyż narratorem dużej liczby, szczególnie jego pierwszych powieści (*Posłuchaj pieśni wiatru*, *Flipper*, *Przygoda z owcą*, *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* i *Tańcz, tańcz, tańcz*)<sup>183</sup>, jest właśnie bezimienny mężczyzna, który by mówić o sobie używa japońskiego zaimka osobowego *boku*. Implikacje tego użycia mogą być różnie interpretowane: jedni badacze wskazywali na niedojrzałość bohatera, ponieważ w ten sposób odnoszą się do siebie głównie młodzi chłopcy i mężczyźni, inni zaś – ze względu na brak konkretnego imienia – uznawali, że Murakami chciał stworzyć japońską wersję *everymana*. Pojawiały się również głosy twierdzące, że narratorem jest w rzeczywistości zawsze sam pisarz, zaś kolejni główni bohaterowie to jego kolejne *alter ego*.<sup>184</sup> Przypuszczenia takie nie są bezpodstawne, ponieważ wielu protagonistów łączy z autorem i ze sobą wzajemnie upodobania muzyczne czy żywieniowe. Można także zauważyć podobieństwa w ich spokojnym, czasami biernym podejściu do rzeczywistości, szczególnie w stosunku do zaskakujących i nagłych sytuacji. Często postrzegani są jako przedstawiciele pewnego pokolenia: zrezygnowanego, wycofanego, pogodzonego z klęską buntu. Zwykle właśnie za to krytykuje się jego bohaterów – za zbytne zdystansowanie i brak zainteresowania czy aktywnego uczestnictwa w aktualnych wydarzeniach społecznych, a czasami nawet we własnym życiu. Wtedy bohaterowie ci zachowują się jak martwe marionetki, bezwolne i obojętne, na które wpływ mają siły zewnętrzne i to jedynie one aktywnie kształtują ich egzystencję. *Boku* częściej znajduje się w jakiejś sytuacji, zostaje w niej postawiony, a tym samym tylko daje ponieść się fali wydarzeń,

---

<sup>182</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>183</sup> Dwie pierwsze niebawem ukażą się w przekładzie polskim.

<sup>184</sup> Jak pisze Suter: „[...] większość protagonistów jego powieści nie ma imion i przez to są definiowani ogólnie jako *boku*, czyli »ja«, który stał się charakterystyczną cechą jego prozy, rodzajem pojedynczego bohatera, który wraca w każdym tekście i w umyśle czytelnika zwykle pokrywa się z samym autorem” (Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s.107).



sam ich nie kształtując. Kiedy jednak podejmie minimalny wysiłek i spróbuje wpłynąć na rzeczywistość, zwykle kończy się to niepowodzeniem (jak w *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*) lub stanowi raczej parodię samodzielności (*Przygoda z owcą*). Przez brak spełnienia charakteryzujący bohaterów, po lekturze książek Murakamiego czytelnik zostaje zwykle z poczuciem niespełnienia, wrażeniem niedopowiedzenia.

Jedną z głównych cech *Boku*<sup>185</sup> jest spostrzegawczość; jest on analizującym obserwatorem bardziej niż czynnie działającym podmiotem czy interpretatorem z filozoficznym zacięciem. Mimo tego, że w *Kronice ptaka nakręcacza* i *Kafce nad morzem* podejmuje decyzje i wykonuje pewne czynności, wciąż robi to jednak w uśpieniu, na w pół świadomie, często popychany do konkretnych działań przykładowo przez innych bohaterów. Choć wygłasza on od czasu do czasu utarte slogany<sup>186</sup> dotyczące na przykład życia w kapitalizmie czy losu ludzkiego w ogóle, to twierdzenia te, chociaż często wydają się prawdziwe, są jednocześnie mało odkrywcze, przez co mogą brzmieć pusto, nieprzemyślanie (lub wręcz jakby były nadmiernie przeanalizowane) i nieco jak zabawne deklaracje. Wywołują one gorzki śmiech, znużone kiwanie głową, ale nie rozbudzają w czytelniku pragnienia zmiany jakiegoś bolesnego stanu rzeczy. Przeciętny bohater Murakamiego zdaje się ponad wszystko stawiać na ogólną akceptację i to ona warunkuje sposób jego życia. Tym, co uderza, jest też brak silnych relacji z innymi postaciami, nawet jeśli jest to ktoś, kto powinien być bliski, jak na przykład żona. *Boku* rzadko jest artystą, zwykle pozbawiony wielkich pasji i namiętności. Jego wpływ na czytelnika jest ciekawy, ponieważ taka postać „ani grzeje, ani ziębi” – nie wzbudza zazdrości o prowadzony styl życia ani tym bardziej chęci naśladownictwa. Jednak może właśnie ten pozorny brak indywidualności staje się wyróżnikiem w zderzeniu z paradą innych, nieraz przerysowanych lub aż nazbyt nietypowych bohaterów (ludzi udających kogoś

---

<sup>185</sup> Nazywam tak głównego bohatera/narratora powieści Murakamiego, właśnie ze względu na wszystkie omówione podobieństwa łączące pierwszoplanowe postaci różnych jego książek (z naciskiem na cztery tytuły, które wybrałam do omówienia).

<sup>186</sup> W *Koniec Świata...* możemy znaleźć przykład takiego monologu wewnętrznego, dodatkowo upstrzony odniesieniami do kultury Zachodu, poprzez które narrator próbował – bez powodzenia – się określić: „Kiedyś, w młodości, myślałem, że uda mi się zostać kimś więcej. Chciałem otworzyć pub w Casablance i poznać Ingrid Bergman. Dokładniej mówiąc – choć można by się spierać, co w tym wypadku znaczy »dokładniej« – myślałem, że moje życie będzie miało więcej sensu i że przeżyję je w taki sposób, który będzie mi odpowiadał. Przeczytałem »Zieleni się Ameryka«, a »Swobodnego jeźdźca« oglądałem chyba ze trzy razy. Ale pomimo to, jak łódź ze skrzywionym sterem, wracałem wciąż w to samo miejsce. To właśnie byłem ja. Moje prawdziwe ja stało w miejscu i czekało, aż do niego wrócę. Czy byłem rozczarowany? Możliwe. Turgieniew nazwałby to pewnie utratą złudzeń. Dostojewski powiedziałby »piekło«. A Somerset Maugham »rzeczywistość«. Ale bez względu na nazwę to właśnie byłem ja. Nie umiałem wyobrazić sobie nieśmiertelnego świata. Załóżmy jednak, że odzyskam tam wszystko, co straciłem. Ktoś kłaśnie w dłonie i od tej pory moje życie będzie miało sens. Będę szczęśliwy. Ale co ja mam z tym wspólnego? To życie innego człowieka. Ja jestem tylko jeden. Moje życie to fakt historyczny i nikt go już nie zmieni.” (Haruki Murakami, *Koniec świata i Hard-boiled Wonderland*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2007, s. 405-406).

o nadzwyczaj bogatej historii czy postaci-archetypy). W swojej nijakości taka postać wydaje się pocieszająco swojska, chociaż – jak zarzucali pisarzowi japońscy krytycy – może usypiać chęć zmian i samorozwoju. Krytyka takiego bohatera jest jednak możliwa tylko przy konkretnym postrzeganiu społecznej roli pisarza, o czym w kolejnym podrozdziale.

Suter zauważa, że narrator Murakamiego stanowi połączenie detektywa i pisarza:

„Z jednej strony, sposób w jaki wprowadza pisarzy i teksty w swoje powieści, łamie iluzję realistyczności i destabilizuje jednolitą wizję świata. Postaci, a wraz z nimi czytelnik, są świadomi złożonego, warstwowego i nielinearnego charakteru tekstów, a co za tym idzie samej rzeczywistości. Z drugiej strony, pisarze w opowiadaniach zachowują się jak detektywi, używający swych zdolności dedukcyjnych, by zrekonstruować rzeczywistość z pozostawionych śladów”<sup>187</sup>.

Badaczka, jako że zajmuje się głównie opowiadaniem autora, jest zmuszona swoją refleksję ograniczyć właśnie do ich głównych postaci. Bohater żadnej z czterech badanych przeze mnie powieści nie jest pisarzem *sensu stricto*, jednak wszyscy w mniejszym lub większym stopniu posiadają wyostrzony dar obserwacji i analizy, tak nieodzowny dla warsztatu pisarskiego i detektywistycznego. Prócz tego napięcia Murakami wygrywa jeszcze jedno, o którym już wspominałam. Jest ono związane z pytaniem: czy *Boku* to sam autor? Właśnie igrając na cienkiej w tym miejscu linii fikcja–rzeczywistość, udaje mu się zadać zasadnicze pytanie o ostrość tego podziału. *Boku* jest narratorem, nie jest jednak wszechwiedzący, czego wyraz daje często, zrównując się tym samym z czytelnikiem, stając się jego partnerem w odkrywaniu tajemnic i zawłości przedłożonej historii. Już teraz warto wstępnie zwrócić uwagę na podobieństwo między *Boku* a detektywem *hard-boiled*.

Strecher wyróżnia obsesyjny charakter introspekcji jako cechę typową dla murakamiańskiego narratora. Zauważa również, że tym, co ma znaczący wpływ na jego zachowanie i ogląd świata jest wszechogarniająca nuda<sup>188</sup>. O ile na pierwsze twierdzenie faktycznie można przystać, o tyle drugie wydaje się raczej pewnym uproszczeniem. Owszem, główni bohaterowie jego powieści często bardzo szczegółowo relacjonują, zdawałoby się mało

---

<sup>187</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 97.

<sup>188</sup>Matthew C. Strecher, *Beyond »Pure« Literature*, op. cit., s. 355.

relewantne dla toku akcji momenty swojego życia<sup>189</sup>, zaś te, które zdają się dlań kluczowe, niejednokrotnie są niedomówione, jakby skryte pod mgiełką tajemnicy i dzieją się poza racjonalnym światem, w odmętach podświadomości. Jednak w mojej opinii, to nie nuda wybija rytm narracji; zabieg rozwlekania chwil stagnacji i tylko symboliczny opis zdarzeń kluczowych jest trikiem świadomie przez pisarza stosowanym i służy nie tylko wprawnej manipulacji czytelnikiem, lecz także – podobnie jak wcześniej omówione aspekty twórczości Murakamiego – demaskacji fikcyjnego charakteru powieści.

Przed Steffenem Hantke zbieżność *Boku* z detektywem zauważył Strecher – jednak nie poświęcił temu aspektowi tak dużej uwagi. Tym, co według niego wskazywałoby na podobieństwo jest maska zwykłości, którą prawie każdy z narratorów nosi, skrywając za nią może nie super-bohatera o nadludzkich zdolnościach, ale z pewnością kogoś nietuzinkowego. Myślę, że można zaryzykować stwierdzenie, że w każdej książce powód jego nietuzinkowości nieco się zmienia – wszyscy *Boku* są podobni na jakimś bardzo głębokim, wewnętrznym poziomie, ale jednak różnią się między sobą<sup>190</sup> szczegółami lub podejściem do życia. W *Kafce nad morzem* narratorem jest piętnastoletni Kafka Tamura, który uciekł z domu od ojca i udał się na poszukiwania matki i siostry. Kobiety opuściły go, kiedy był jeszcze bardzo mały. Mierzy się on z edypalną klątwą i pragnie jej uniknąć. Toru Okada jest protagonistą w *Kronice ptaka nakręcacza* – mężczyzna około trzydziestu lat, bezrobotny, któremu zaginął kot i którego opuszcza żona. Z początku jest pasywny, jednak okoliczności, w jakich się znajduje wymuszają na nim reakcję i następuje coś na kształt wewnętrznej przemiany bohatera i częściowo dlatego książka uważana jest za przełomową w twórczości pisarza. – jeżeli zaś sam autor zaczyna nieco bardziej wprost wypowiadać się na temat bieżącej rzeczywistości, siłą rzeczy zaczynamy dostrzegać dalsze konotacje zachodzące między Harukim Murakamim a narratorem jego powieści. Obydwie postaci różnią się od głównych bohaterów *Przygody z owcą*<sup>191</sup> i *Końca Świata i Hard-boiled Wonderland*: po pierwsze tym, że mają imiona, po drugie zaś tym, że na

---

<sup>189</sup> Jak na przykład w *Kronice ptaka nakręcacza*: „Kumiko w pośpiechu zjadła śniadanie i wyszła, a ja włożyłem pranie do pralki, posłałem łóżko, zmyłem naczynia, odkurzyłem podłogę. Potem usiadłem razem z kotem na werandzie i przejrzałem w gazecie ogłoszenia o pracy i reklamy wyprzedaży. W południe przygotowałem sobie coś prostego do jedzenia i poszedłem do sklepu. Zrobiłem zakupy na kolację, z półki z przecenionymi towarami wziąłem proszek do prania, a także chusteczki jednorazowe i papier toaletowy. Następnie wróciłem do domu, przygotowałem kolację, a potem położyłem się na kanapie i czytając książkę, czekałem na powrót żony.” (Haruki Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, op. cit., s. 29).

<sup>190</sup> Nie licząc może tak zwanej „Trylogii Szczura”, która obejmuje trzy pierwsze powieści Murakamiego i przedstawia losy tych samych bohaterów.

<sup>191</sup> Tak mówi sam osobie główny bohater *Przygody*...: „Nie posiadam ani sławy, ani społecznego zaufania, ani seksapilu. Nie mam też żadnego talentu i nie jestem zbyt młody. Często mówię coś głupiego i potem tego żałuję. Używając pana słów, jestem przeciętnym człowiekiem. Czy mam coś do stracenia? Jeśli mam, proszę mi powiedzieć co?” (Haruki Murakami, *Przygoda z owcą*, op. cit., s. 187).

przestrzeni dzieła zachodzi w nich widoczna przemiana. Całą czwórkę natomiast łączy pewne podobieństwo z postacią detektywa.

Jeżeli szkieletem powieści Murakamiego jest zwykle poszukiwanie tożsamości (a z tym godzi się zarówno Strecher, jak i Hantke), formą nader adekwatną do takiej formuły wydaje się właśnie powieść detektywistyczna, ale poddana zmianom. Jak pisze Hantke: „Jego bohaterowie, jeśli w ogóle docierają do rozwiązania tajemnicy, robią to inaczej niż poprzez racjonalną analizę, ich sposób działania i istnienia jest egzystencjalny, grający ironią i silnie związany z tekstem”<sup>192</sup>. Po odrzuceniu racjonalistycznych dążeń, pozostaje tylko ironiczny dystans, nieustanna gra z czytelnikiem, pewna metatekstowość i autorefleksywność tekstu jako takiego. Działania bohatera odsączone z oświeceniowej logiki stają się nośnikami wszystkich wymienionych przed chwilą wartości, tym samym dowodząc, że: po pierwsze istnieje alternatywa, po drugie – dotarcie do celu, którym miałyby być odpowiedzi na wszystkie pytania pojawiające się w toku „śledztwa”, nie jest tak istotne. Sam sens jakiegokolwiek celowości zostaje w ten sposób przez Murakamiego podważony. Jego narratorzy w podobny sposób przyczyniają się do zanegowania tradycyjnej powieści detektywistycznej – będąc z pozoru zwykłymi ludźmi, postawieni w okolicznościach zmuszających do zabawy w detektywa<sup>193</sup>, okazują się do tej roli stworzeni. Tym, co cechuje przedstawiciela prozy *hard-boiled*, jest jego cynizm – bohaterowie Murakamiego również są cyniczni, co nieraz nie odpowiadało japońskiej krytyce, ponieważ dystans wobec rzeczywistości jest immanentnie wpisany w taką postawę. Według Hantke, właśnie ta cecha osobowości postaci Murakamiego jest ogniwem najsilniej łączącym ją z konkretnym typem detektywa. Badacz zauważa jednak również, że pisarz tak go oswoił, że w pewien sposób uwolnił z klatki specyficznego gatunku, dzięki czemu pojawia się również w jego powieściach i opowiadaniach, których fabuły nie są osnute na kanwie gatunku *hard-boiled*, i w ten sposób nadaje im nowy kontekst<sup>194</sup>. Hantke, czyniąc to spostrzeżenie, przeprowadza następnie bardzo inspirującą analizę, której śladem mam zamiar tutaj podążyć.

Hantke powołuje się na słowa Raymonda Chandlera (*notabene* jednego z twórców, którego dzieła Murakami tłumaczył na japoński), że główny bohater w powieściach *hard-*

---

<sup>192</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s.5.

<sup>193</sup> A okoliczności te świetnie opisuje Hantke: „Detektywo-podobna postać, nie zawsze będąca profesjonalistą, jest wezwana do rozwiązania sprawy, która okazuje się bardziej złożona, niż to wydaje się na pierwszy rzut oka. Śledztwo rozpoczyna się nieśpiesznie, mając za punkt wyjściowy akty przemocy lub zniknięcie, zaś za nieodłączne elementy kobiecą postać, której powab wygrywa z początkową niechęcią protagonisty, by zaangażować się w coś, co może przynieść kłopoty. Ostatecznie, nie pojawia się bezpośrednia moralna lekcja. I pomimo, iż prawda – całkowicie lub częściowo – wychodzi na jaw, ludzie są zabijani, sprawiedliwość okazuje się iluzją, a świat pozostaje niebezpiecznym i zapomnianym przez Boga miejscem” (Ibidem, s. 5).

<sup>194</sup> Ibidem.

*boiled* „jest wszystkim”<sup>195</sup>, co oznacza, że jest on czynnikiem, który wyróżnia ten gatunek od innych form detektywistycznych, a zarazem sprawia, że czytelnicy wciąż chcą powracać do tej właśnie formuły. Tym, co według badacza wyróżnia zarówno detektywa *hard-boiled* (spośród których wymienia na przykład Sama Spade’a i Philipa Marlowe’a), jak i narratorów powieści pisarza jest „duży zapas ciekawości i chłodna, luźna, deprymująca akceptacja niezbywalnej osobliwości życia”<sup>196</sup> oraz „specyficzny rodzaj utajonego letargu”<sup>197</sup>, objawiający się brakiem zainteresowania, jeśli chodzi o zarobki, karierę czy pozycję społeczną. Są oni często porzuceni przez żony lub dziewczyny, lubują się w czynnościach domowych, postrzeganych jako gruntownie kobiece (jak gotowanie czy prasowanie), a jeśli są zainteresowani jakąś kobietą, to zwykle nie poddają się namiętności z braku „energii, inicjatywy czy seksualnego apetytu”<sup>198</sup>. Klasyczny, chandlerowski detektyw również niejednokrotnie nie wdaje się w romanse, jednak jest to spowodowane rycerskością i honorem, pewnym poczuciem moralności, bardziej niż wszechwładną niemocą i biernością. Tym co charakteryzuje obu bohaterów (detektywa i *quasi* detektywa Murakamiego) jest „rodzaj buntu”<sup>199</sup> i marginalizacji, podczas gdy jego [bohatera – przyp. A.B.] głównym talentem jest radzenie sobie z niecodziennymi – szczególnie niebezpiecznymi – sytuacjami”<sup>200</sup> i tendencja do „grania na własnych zasadach”<sup>201</sup>. Jak widzimy, badacze różnie odbierają *Boku*, raz zarzucając mu bierność, innym razem raczej pewną nieustępliwość w dążeniu do wytyczonego celu. Myślę, że można zaryzykować twierdzenie, iż narrator powieści Murakamiego jest zwyczajnie niejednorodny i trudny do zaklasyfikowania jako pasywny czy aktywny. Na pierwszy rzut oka faktycznie może jawić się jako niesiony na fali wydarzeń i cechujący się pewną bezsilnością. Jednak zwykle podejmuje on jakieś akcje – nawet jeśli wymuszone przez okoliczności – i doprowadza je do końca, co świadczy o jego determinacji. Nie wyklucza to jednak tezy, że *Boku* ma w sobie coś z obserwatora, a obserwacja wymaga zdystansowania się. Jak zauważa Irving Howe: „Dystans wobec ustalonych kategorii społecznych oraz zgłębianie metafizycznych implikacji owego dystansu to główne cechy, na podstawie których omawiane powieści zaliczyłbym do gatunku

---

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>197</sup> Ibidem.

<sup>198</sup> Ibidem.

<sup>199</sup> Zwykle bunt ten dotyczy szeroko rozumianego Systemu, czasem przedstawianego wprost, a czasem uosobionego w jednej postaci; przykładowo w *Przygodzie z owcą* byłby to Szef, w *Koniec świata i Hard-boiled Wonderland* cała rzeczywistość Hard-boiled Wonderland zdaje się przesiąknięta wrogością i znajduje się pod władzą Systemu, zaś w *Końcu świata* jego personifikacją jest Strażnik, w *Kronice ptaka nakręcacza* szwagier protagonisty, Noboru Wataya, jest jego głównym przeciwnikiem.

<sup>200</sup> Matthew C. Strecher, *Beyond »Pure« Literature*, op. cit., s. 362.

<sup>201</sup> Ibidem.

prozy »postmodernistycznej«<sup>202</sup>. Owszem, narrator powieści Murakamiego zwykle spogląda z pewnego oddalenia na rzeczywistość, jednak to właśnie dzięki niemu pisarz znajduje sposób, by mówić o kondycji współczesnej Japonii, jej społeczeństwa, poszczególnych ról społecznych, by poruszać kwestię tożsamości. Podejrzewam, że to właśnie zdystansowanie głównego bohatera – odczytywane przez niektórych jako bierność – umożliwia Murakamiemu ciągle wymykanie się jednoznacznemu zaszufładowaniu jako twórcy literatury czystej lub masowej.

Prócz tego, owa pasywność jest zwykle krytykowana przez komentatorów twórczości Murakamiego i uważana za swoisty manifest jego światopoglądu, który w tym kontekście oceniany jest negatywnie. Jak zauważa Hantke, przeoczą oni prawdopodobnie fakt nawiązania do bohatera powieści *hard-boiled*, ponieważ kilku jego protagonistów (głównie w opowiadaniach), faktycznie jest detektywami<sup>203</sup>. Zwykle jednak to okoliczności – pojawiające się na ich drodze tajemnice wymagające rozwiązania – aktywują w nich te konkretne cechy. Badacz nazywa ten zabieg „deprofesjonalizacją”<sup>204</sup>. Murakami sam poniekąd wyjaśnił swoje zainteresowanie specyficznym typem bohatera:

„Tym, co zgłębiam w mojej koncepcji stylu *hard-boiled*, jest ich [detektywów *hard-boiled*] ukształtowanie na modłę wielkich indywidualistów. Figura samotnika. Jestem nią zainteresowany, ponieważ nie jest łatwo żyć w Japonii jako indywidualista lub samotnik. Wciąż się nad tym zastanawiam. Jestem pisarzem i jestem samotnikiem, indywidualistą”<sup>205</sup>.

To stwierdzenie mogłoby posłużyć jako kolejny argument mówiący, że w rzeczywistości *Boku* to sam Murakami, ale prawdopodobnie byłoby to zbyt uproszczenie. Możliwe, że biorąc na warsztat detektywa *hard-boiled*, pisarz chce niejako pomóc w wyrażeniu czy odnalezieniu siebie tym Japończykom, którzy podobnie jak on postrzegają siebie jako outsiderów, ludzi funkcjonujących na obrzeżach zorganizowanego współczesnego społeczeństwa. Jednocześnie odwołuje się do utrwalonego w świadomości zachodniej obrazu swojego kraju jako zamieszkanego przez zunifikowaną, jednolitą ludność, której obca jest idea oryginalności. Figura samotnika, która tak interesuje Murakamiego, jest w Stanach

---

<sup>202</sup> Irving Howe, *Spoleczeństwo masowe*, op. cit., s. 32.

<sup>203</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s. 6.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> Wypowiedź Murakamiego. Cyt. za: ibidem, s. 7.

Zjednoczonych Ameryki nieodłączna od mocno rozwiniętej indywidualności. Jednak w Japonii jest postrzegana inaczej, a jej wydźwięk zmienia się wraz z tłem kulturowym. W kraju tym istnieje problem z samookreśleniem i dopasowaniem do jednej z grup społecznych, w których trzeba odegrać konkretną i z góry przypisaną rolę. Uniemożliwia to zdystansowanie się od tej grupy, jak i od roli społecznej. Przy całkowitym braku środków do odnalezienia siebie poza granicami określonych zawodów, takich jak przykładowo robotnicy, pracownicy biura czy fabryki, podjęcie próby odszukania narzędzi do identyfikacji może być karkołomne. Murakami odnajduje wyjście z tej sytuacji, transportując na teren Japonii postać detektywa *hard-boiled*, która pomaga mu w zbadaniu roli pisarza w społeczeństwie japońskim.<sup>206</sup>

To, że pisarz traktuje samotność synonimicznie z indywidualnością, jest znakiem jego inspiracji amerykańską powieścią, w której taki schemat został utrwalony. Dzięki przywłaszczeniu postaci detektywa, udaje mu się mówić o roli pisarza – outsidera i indywidualisty – w społeczeństwie japońskim, zamazując jego ugruntowany obraz. Dotychczas zawód ten był postrzegany jako poniekąd zniewieściały, ponieważ jest raczej zajęciem domowym, a zatem kojarzonym z kobiecością. Profesja pisarska jest również uważana za aspołeczną, przez to właśnie, że pisanie jest czynnością jednostkową. Zatem zawłaszczenie pewnych elementów tradycji *hard-boiled*, może mieć również inny wydźwięk:

„*Noir* nie jest jedynie narzędziem, które działa na zasadzie zastępstwa i służy do samowywyższenia [autora – przyp. A.B.]; w takim samym stopniu, w jakim detektyw »*hard-boiled*« jest anachronizmem w ponowoczesnym świecie – i, być może, egzotyczną, niedostosowaną do japońskiego społeczeństwa postacią – pomaga również Murakamiemu w krytycznej refleksji nad własną aktywnością jako pisarza, lub też, bardziej konkretnie, jako współczesnego japońskiego pisarza”<sup>207</sup>.

*Boku* służyłby zatem nie tyle wykreowaniu portretu japońskiego *everymana* – a co za tym idzie niekoniecznie ma służyć czytelnikowi do identyfikacji – ile stworzeniu właściwie jego przeciwieństwa. Jest on wyrazem roli samego pisarza i środkiem do uatrakcyjnienia jej postrzegania; może jednak służyć do zdefiniowania siebie wszystkim, którzy czują się wyrzutkami. Narratorzy Murakamiego niejednokrotnie mają problem z określeniem nie tylko

---

<sup>206</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>207</sup> Ibidem.

swojej tożsamości, lecz także statusu ontologicznego w ogóle. Wyrazem tego może być poczucie rozdwojenia i własnej obcości, które dostrzegam nie tylko w powieściach *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* (gdzie sama narracja jest dwoista), lecz także przykładowo w *Przygodzie z owcą*, w której narrator mówi:

„Zacząłem myśleć o komórkach. Tak jak powiedziała moja żona, w końcu wszystko się traci. Traci się nawet samego siebie. Przycisnąłem dłońią policzek. Twarz, którą w ciemności wyczuwała moja ręka, nie wydawała się moją twarzą. Raczej twarzą kogoś obcego, kto nosi moją twarz. Nawet wspomnienia stały się niepewne. Nazwy wszystkich rzeczy stopniały i rozplywały się w ciemności<sup>208</sup>”.

[...]„Przysunąłem zegar z powrotem do ściany, podszedłem do lustra i pożegnałem się sam ze sobą.

– Mam nadzieję, że wszystko się uda – powiedziałem.

– Mam nadzieję, że wszystko się uda – powiedział on”<sup>209</sup>.

Murakami dokonuje tu zabiegu defamiliryzacji głównego bohatera, który wykracza poza swoje jestestwo i przygląda się sobie z pewnej odległości. Poddając w wątpliwość coś tak głęboko zakorzenionego w indywidualności jak wspomnienia, narusza on wiarę w jakąkolwiek całkowicie ukonstytuowaną, skończoną osobowość. Podważa status samego istnienia. W tych dwóch cytatach zawiera się cała ludzka wątpliwość dotycząca prawdziwości świata, w którym żyjemy, jak również nas samych. *Boku* demaskuje i siebie, i kruchość nazw (co świadczyłoby o tym, że to Suter miała rację, niekoniecznie zaś Karatani, który twierdził, że u Murakamiego to nazwa tworzy zjawisko). To one znikają jako pierwsze zaraz po rozkładzie osobowości i wyobcowaniu swojego „ja”. W ślad za tożsamością, dekonstrukcji ulega język jako system znaczących i znaczonych. Na okładce polskiego wydania *Kroniki ptaka nakręcaacza* widnieje cytat zaczerpnięty z treści książki: „Nagle przyszło mi do głowy, że nie mam apetytu, bo brak we mnie literackiego realizmu. Wydało mi się, że sam stałem się częścią jakiejś źle napisanej powieści.” Czy to sama postać – Toru Okada – zastanawia się nad sposobem swojego istnienia? Czy mówiąc, że brak mu literackiego realizmu, nie ma apetytu na bycie ulotną chwilą, w której zdaje sobie sprawę ze swej sztuczności, literackości? Czy to Murakami sam zastanawia się nad

---

<sup>208</sup>Haruki Murakami, *Przygoda z owcą*, op. cit., s. 382.

<sup>209</sup>Ibidem, s.401-402.



swoją mało realistyczną prozą, która dopuszczałaby tak ludzkie i codzienne odczucia postaci, jak chęć pożywienia się gdyby była bardziej realistyczna? Drugie zdanie może w czytelnikach wzbudzić uśmiech, ale też przeszyć dreszczem: a co, jeśli wszyscy jesteśmy bohaterami jakiejś źle napisanej powieści?

### III.2.4 Rola pisarza postmodernistycznego

Liczne chwytły defamiliaryzujące i dekontekstualizujące, zderzenie zwykłego człowieka z niezwykłymi okolicznościami, parodia stylu i bohatera *hard-boiled*; jednym słowem wydaje się, że wszystkie zabiegi stosowane przez Murakamiego sprowadzone być mogą do jednego i wynikają z jego koncepcji roli współczesnego japońskiego pisarza, która pokrywa się z postawą realizowaną przez amerykańskich pisarzy postmodernistycznych. Na czym polegałaby zatem jego rola? Przede wszystkim, jak zauważył Howe, na dystansie, który umożliwia refleksję. U omawianego autora byłby on podwójny, ponieważ użycie przez niego struktur powieści detektywistycznej skutkuje zarówno dystansem czasowym, jak i geograficznym. Ta nietypowa pozycja umożliwia mu namysł nie tylko nad rzeczywistością japońską, ale również nad relacjami Japonii z Zachodem. Dlatego warto sobie zadać pytanie: w jakim celu Murakami sięga do amerykańskich tradycji? Czy może być tak, że jest to z jego strony zabieg nie tyle świadomy, ile konieczny, jeśli chce w jakikolwiek sposób odnieść się do współczesności w Japonii?

Jeżeli za Howem przyjmiemy, że pisarze postmodernistyczni „nie dążą do bezpośredniej konfrontacji z rzeczywistością, usiłując raczej zastawić na nią zasadzkę”<sup>210</sup>, to wszystkie niemal dzieła<sup>211</sup> Murakamiego zdają się ten wymóg spełniać: rzadko przecież odnosi się on bezpośrednio do konkretnych wydarzeń z życia społeczno-politycznego, a jednak w jakiś sposób prześwitują one z jego fabuł, stając się punktem zaczepienia dla wielu badaczy, którzy w tej manierze chcą jego dzieła interpretować. Znaczyłoby to, że zasadzka zadziałała. Dystans od społecznej rzeczywistości danego kraju – czy to Ameryki czy Japonii – w latach powojennych według Howe’a stał się niezbędnym składnikiem pisarstwa, jego fundamentem: „Żeby w ogóle móc być pisarzami, musieli spojrzeć na życie kraju bez ideologicznych iluzji i ujrzeni – często lepiej, niż umieli to wyrazić – czającą się chorobę duszy, rozpaczliwe

---

<sup>210</sup> Irving Howe, *Spółczesność masowa*, op. cit. ,s. 29.

<sup>211</sup> Poza *O czym mówię, kiedy mówię o bieganiu* i nieprzetłumaczonej na język polski książki *Andaguraundo* (tytuł ang. *Underground*).

samozadowolenie, spleen dobrobytu”<sup>212</sup>. Murakami to dostrzega, lecz zwykle nie krytykuje wprost.

Hantke stwierdza, że poetyka *hard-boiled* jest kluczem do twórczości Murakamiego, gdyż dzięki niej udaje mu się sprawić, że postrzeganie zawodu pisarza w Japonii ulega zmianie. Profesja ta nie jest już dłużej „skazą społeczeństwa”, tylko „warunkiem bohaterskiej niezależności”, która mimo wszystko wiąże się z odpowiedzialnością społeczną<sup>213</sup>. Jak trafnie ujmuje to badacz: „[pisanie prozy] to działanie w mechanizmach rynku kapitalistycznego, a jednocześnie osobliwie niezdiscyplinowane; podejrzana profesja, społecznie zakodowana jako nie-profesja i z tego też powodu potrzebująca uprawomocnienia poprzez komercyjny sukces lub sidła akademickiego uznania”<sup>214</sup>. Pierwsza spycha go do rangi pisarza dla mas, druga wywyższa ku chwale czystej literatury<sup>215</sup>. Spełnia on tym samym warunek twórcy postmodernistycznego: eklektycznego, dopuszczającego do głosu wszelkie tradycje i eksperymentującego z gatunkami.

Rebecca Suter słusznie zauważa, że pogląd Murakamiego na temat zadań pisarza można również wyczytać ze stosowanych przez niego różnych technik metatekstowych i autorefleksyjnych, jak również z samej budowy jego dzieł:

„Zadaniem pisarza jest tworzenie znaczenia i porządkowanie chaosu współczesnego świata, jednak nie poprzez wykreowanie autorytarnej i jednoznacznej wersji faktów, prostego wyjaśnienia »jak się rzeczy mają«, tak jak by zrobił to tradycyjny detektyw; ale raczej zmierzenie się z opowiedzeniem historii jako historii – zróżnicowanych, wielorakich i sprzecznych. Pisarz musi nadać sens rzeczywistości w formie narracyjnej, ale takiej, która jest stworzona z »wielu opowieści«, będących jedynym sposobem by pozostać wiernym jej złożoności i wielowarstwowości”<sup>216</sup>.

Optyka ta pozwala uznać nam, że jedynym rodzajem porządku, jaki musi zaprowadzić twórca przy próbie odtwarzania rzeczywistości, jest nie ignorowanie jej bogactwa i próba

---

<sup>212</sup> Irving Howe, *Społeczeństwo masowe*, op. cit., s. 29.

<sup>213</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s. 7-8.

<sup>214</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>215</sup> Co nas ponownie zwraca ku problematycznej pozycji Murakamiego w literaturze – już nie tylko japońskiej, ale również światowej.

<sup>216</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 112.

odtworzenia tego właśnie jej aspektu. Zgadza się to z założeniami postmodernizmu amerykańskiego, którego przedstawiciele próbowali oddać w swojej prozie wrażenie niejednorodności świata, odmienne od dotychczasowych ujęć. Naturalnym następstwem jest zmiana zachodząca w sposobie opowiadania. Rolą pisarza byłoby zatem uzmysłowienie czytelnikowi skomplikowanego charakteru rzeczywistości, bycie jego przewodnikiem po jej płynnych granicach. Nie jest jego rzeczą kreowanie modelu czegokolwiek (co postulował Oue), lecz raczej wnikliwa obserwacja i odtwarzanie doświadczenia codziennego obcowania z realnością. W konsekwencji nie musi on odwoływać się bezpośrednio do zjawiska, które pobudza jego energię twórczą – społecznej traumy, czy konkretnego wydarzenia w historii narodu. Wystarczy, że robi to poprzez aluzje, a takie podejście do rzeczywistości może być uznane za cechę łączącą amerykańskie powieści postmodernistyczne: „Do otaczającej rzeczywistości zbliżają się ukradkiem, choć to ona nadaje im ton i kształt, z niej też czerpią swój prawdziwy temat: powracające poszukiwanie (które w Ameryce stało się niemalże narodową obsesją) tożsamości i wolności jednostki”<sup>217</sup>. Ta obsesja udzieliła się prawdopodobnie Murakamiemu, i właśnie ona pozwala nam zwrócić się w stronę realizmu magicznego. W jego literackiej wersji, problemy z autoidentyfikacją i zarówno narodową, jak również jednostkową tożsamością, stanowią punkt wyjścia dla niemal wszystkich dzieł.

---

<sup>217</sup>Irving Howe, *Spoleczeństwo masowe*, op. cit., s. 31-32.

### III. Realizm magiczny według Murakamiego (na przykładzie wybranych utworów)

#### III.1 Różne rozumienia realizmu magicznego

##### III.1.1 Historia pojęcia

Pojęcie „realizm magiczny” narodziło się w Niemczech w latach 20. XX wieku i zostało zastosowane po raz pierwszy przez krytyka, Franza Roha, a odnosiło się do malarstwa, nie zaś literatury; konkretnie do post-ekspresjonistów i tego, co później zostało nazwane nowym obiektywizmem<sup>218</sup>. Jak już wspominałam w pierwszym rozdziale, jego rozumienie terminu *Magischer Realismus* różniło się od współczesnego, które zostało wchłonięte przez studia literackie, ponieważ miało „podkreślać (i celebrować) ich [malarzy post-ekspresjonistycznych – przyp. A.B.] powrót do przedstawiania figuralnego po więcej niż dekadzie sztuki abstrakcyjnej”<sup>219</sup>. Już tutaj rysuje się poważna różnica między dwoma koncepcjami, pierwotną i współczesną, a nawet pewna sprzeczność, o której pisze w swoim eseju G.S. Evans. Problem ze zrozumieniem, a zatem z właściwym stosowaniem pojęcia realizmu magicznego, jest związany właśnie z tym przesunięciem znaczeniowym, które dokonało się w ciągu lat i wraz ze zmianą dziedzin sztuki, do których stosowano ten termin.

Jak pisze Evans (komentując numer czasopisma „Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology” poświęconego realizmowi magicznemu), problem by nie istniał, gdyby sami czołowi badacze realizmu magicznego wciąż nie odnosili się do korzeni terminu. Czyniąc to, próbują widocznie ustanowić jakieś *continuum*, sugerując tym samym pokrewieństwo między pierwotnym a współczesnym jego rozumieniem. Evans twierdzi, że najwięcej niejasności wzbudza różne użycie słowa „magiczny” i to powoduje błędne przyporządkowanie niektórych dzieł do nurtu realizmu magicznego. Interdyscyplinarny i znaczeniowy przeskok miał miejsce w latach 60. XX wieku, kiedy termin został zastosowany do określenia nowej tendencji w literaturze latynoamerykańskiej<sup>220</sup>, a wtedy również zyskał wydźwięk postkolonialny. Kolejnym etapem w jego rozwoju było przekroczenie granic Ameryki Łacińskiej i wkroczenie

---

<sup>218</sup>G. S. Evans, *Magical Realism and Its Meanings: a Not so Necessary Confusion*, <http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/review4c.htm>, dostęp: 03.04.2014.

<sup>219</sup>Ibidem.

<sup>220</sup>Wprowadzony przez Alejo Carpentiera w przedmowie do książki *Królestwo z tego świata* w 1949 roku jako *lo real maravilloso* i odnoszący się zarówno do literatury latynoamerykańskiej, jak i właściwości rzeczywistości Ameryki Łacińskiej, dla której cudowność jest stanem naturalnym (Tomasz Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć: fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Karków 2004).

na arenę literatury światowej. W tym nowym kontekście, opisywanym przez Anne Hegerfeldt w odniesieniu do pisarzy brytyjskich, magiczno- realistyczne powieści:

„[...] pokazują, że sam racjonalizm i nauka nie są w stanie adekwatnie oddać ludzkiego doświadczenia świata. W odróżnieniu od tekstów realistów magicznych z postkolonialnych literatur, gdzie nienaukowa perspektywa zwykle pokrywa się z »miejscowym« punktem widzenia, utwory brytyjskiej fikcji podkreślają stopień w jakim alternatywne, często marginalizowane sposoby myślenia, nie są wyłączne dla (post)kolonialnych kultur, ale istnieją również w zachodnich warunkach (nawet jeśli są rzadko uznawane)”<sup>221</sup>.

To właśnie głównie dzięki tej ostatniej przemianie możliwe jest zaliczenie Murakamiego do twórców realizmu magicznego, choć jako Japończyk może być również przedstawicielem literatury postkolonialnej. Kwestia czy twórczość pisarza wpisuje się w kontekst postkolonialny, czy też może być rozpatrywana w oderwaniu od niego, warta jest rozważenia.

Współcześnie uznaje się, że kształtowanie rzeczywistości magicznej w literaturze polegałoby między innymi na stosowaniu trzech rodzajów „literalizacji” (udosłownienia): metafory, abstrakcyjnych rzeczowników (dzięki temu procesowi zyskują uosobienie) oraz materializacji tego, co niewidoczne (duchów, ducha, wspomnień). Gdy patrzymy na realizm magiczny poprzez zestaw stosowanych przez twórców technik, możliwe staje się dołączenie doń wielu pisarzy z różnych zakątków świata. Opis cudownej rzeczywistości Ameryki Łacińskiej przestaje być warunkiem koniecznym, aby uznać jakiegoś twórcę za reprezentanta tego nurtu. Evans zauważa jednak, że wszystkie opisane przez Hegerfeldt zabiegi ostatecznie prowadzą jednak do wykreowania wrażenia magii rozumianej jako coś metafizycznego, paranormalnego, co stoi w sprzeczności z jej wcześniejszą deklaracją, że magia kryje się bardziej w sposobie postrzegania świata niż w samych jego konkretnych elementach.

Podobną sprzeczność dostrzega on w eseju Lois Parkinson Zamory, według której realizm magiczny „charakteryzuje się predyspozycją do wizualizacji, czyli zdolnością do kreowania (magicznego) znaczenia przez postrzeganie zwykłych rzeczy w niezwykły

---

<sup>221</sup>G. S. Evans, *Magical Realism and Its Meanings*, op. cit.

sposób”<sup>222</sup>. Jednocześnie zauważa ona, że obecne rozumienie realizmu magicznego jest odwrotnością jego pojmowania przez Roha. Evans słusznie zapytuje, czy po tak znacznej zmianie wciąż można mówić o tym samym zjawisku? Podczas gdy Roh skupiał się bardziej na elemencie realnym, krytycy literaccy, którzy zaanektowali jego określenie do swojej dyscypliny, większy nacisk położyli na aspekt magiczny. Prócz tego, rozumienie samej magii przez Roha i jego „następców” znacznie się różni, gdyż niemiecki badacz odżegnywał się od jej pojęcia jako czegoś nadprzyrodzonego, podczas gdy w powieściach Gabriela Garcii Marqueza taka koncepcja przeważa, a nawet jest cechą charakterystyczną jego twórczości.

W dalszej części eseju Evans odnosi się do tekstu Wendy B. Faris, dopatrując się w jej definicji dialogu z rozumieniem magii w ujęciu Roha<sup>223</sup>. Píše ona, że:

„najbardziej istotnym spośród moich kryteriów służących do zaliczenia dzieła do nurtu realizmu magicznego jest zaistnienie »nieredukowalnego elementu«, niewytłumaczalnego z perspektywy praw wszechświata, takich jakie sformułował nowoczesny, poświeceniowy empiryzm cechujący się dużym zaufaniem do danych sensorycznych oraz wywyższeniem realistycznego wydarzenia, bohatera i opisu, dostrojonego do konwencji realizmu literackiego”<sup>224</sup>.

Nieredukowalność obiektu – jego magia – w ujęciu Roha, ukrywałaby się nie w siłach zewnętrznych wobec praw natury czy wszechświata, lecz w pewnej jego właściwości – a mianowicie takiej, że jego ogląd przez podmiot jest z zasady ograniczony, zindywidualizowany i za każdym razem inny, bo zależny od konkretnej osoby percypującej. W takim wypadku to punkt widzenia działałby „umagiczniająco”.

Takie jest pierwotne rozumienie realizmu magicznego, obecnie (i w zależności od badaczy) niejednokrotnie wewnętrznie różnicowanego i dzielonego na różne odłamy, jak *lo real maravilloso americano*, hiperrealizm czy irrealizm. Evans wysuwa tezę, że są to znacznie różniące się między sobą rozumienia, a co za tym idzie, mamy tu do czynienia z oddzielnymi

---

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup>Przytaczałam ją w pierwszym rozdziale, ale dla porządku warto tutaj powtórzyć, że według niego magia to: „autonomia otaczającego nas obiektywnego świata, ponownie odczuwana i doceniana; cudowność materii, która może krystalizować się w obiektach i być postrzegana na nowo.[...] magia oczywiście nie w religijno-psychologicznym znaczeniu, jakie nadaje mu etnologia”. (G. S. Evans, *Magical Realism and Its Meanings*, op. cit.).

<sup>224</sup> Ibidem.

modelami przedstawiania rzeczywistości. Co ciekawe, Murakami zdaje się stać na przełomie współczesnego i pierwotnego rozumienia realizmu magicznego i w swojej twórczości godzi te dwa, sprzeczne jego aspekty. Dlatego zgadzam się z Zamorą, że oksymoron zawarty w samej nazwie zjawiska wymusza na twórcach ciągle balansowanie na styku dwóch znoszących się trybów przedstawieniowych i to jest w nim właśnie najciekawsze i najbardziej operatywne.

Evans stwierdza, że związek z odmienną koncepcją magii ma sposób postrzegania obiektów przez konkretnych twórców. Współcześnie sama przedstawiana rzecz czy zjawisko niekoniecznie interesują pisarzy jako takie; większy nacisk kładą oni na siły, które na nią działają, wpływające też na rozwój wydarzeń w powieści. Dla potwierdzenia swojego twierdzenia badacz przytacza znamienne słowa Jorge Luisa Borgesa:

„Magia jest ukoronowaniem lub koszmarem prawa przyczyny i skutku, a nie jego zaprzeczeniem. Cuda są nie mniej dziwne w tym wszechświecie, niż w tamtym znanym astronomom. Jest on rządzony zarówno wszystkimi prawami natury, jak i tymi wyobraźni. Dla przesądnych istnieje nieuniknione połączenie nie tylko między wystrzałem z broni a zwłokami, ale również między zwłokami a torturowanym woskowym wizerunkiem lub proroczym sfluczeniem lustra albo rozsypaną solą czy trzynastoma złowrogimi ludźmi zgromadzonymi wokół stołu”<sup>225</sup>.

Zatem obiekt czy rzecz mają znaczenie jedynie w kontekście tego, jakie nadprzyrodzone siły na nie wpływają. W ujęciu Roha – pierwotnym – to obiekt sam w sobie jest ważny, to w nim zawarta jest nieokreśloność percepcyjna i stanowi centrum zainteresowania twórców (w tym konkretnym przypadku – malarzy). Jak twierdził niemiecki krytyk, impresjoniści i ekspresjoniści patrzyli na przedmioty i ogólnie na materialną rzeczywistość jedynie jako na emanację ludzkiego ducha – jego percepcji, wrażliwości i jedyności. Była ona medium, poprzez które twórca mógł się wypowiedzieć i w pewien sposób również określić, ponieważ same w sobie stanowiły one coś obiektywnie istniejącego i dla wszystkich takiego samego. W takiej optyce nie tylko materia nieożywiona, ale też ludzie, przedstawiliby się jako pasywni, podlegający zewnętrznym wpływom czegoś nadnaturalnego. Roh uznawał ten pogląd za naiwny, zaś obecny realizm magiczny byłby dla niego niemal tożsamy z rzekomo

---

<sup>225</sup> Jorge L. Borges, *A Reader: a Selection from the Writings of Jorge Luis Borges*, red. Emir Rodriguez Monegal, Alastair Reid, Dutton Adult, New York, 1981. Cyt. za: ibidem.

antagonistycznym, naukowym obiektywizmem. Racjonalność i naukowość z kolei są krzywdzące dla zróżnicowanej natury świata materialnego. Autor pisał, że

„problematyzując to, co wcześniej było uznawane za oczywiste po raz pierwszy, wkraczamy w o wiele rozleglejszą sferę [...]. Ta spokojna kontemplacja magii bytu, odkrycie, że rzeczy już mają swoje własne oblicza, oznacza, że grunt, na którym najbardziej zróżnicowane koncepcje mogą się zakorzenić w świecie został odzyskany – aczkolwiek nowymi metodami”<sup>226</sup>.

Zwrot ku obiektowi i uznanie jego suwerenności miało zatem zaowocować nowymi ideami i wyobrażeniami, zmianą w samej percepcji i sztuce przedstawiania. Polegałaby ona na przesunięciu punktu ciężkości z efektu i celu działających sił na obiekt sam w sobie, by móc skupić się na jego „magii bycia”<sup>227</sup> i docenić „autonomię otaczającego nas obiektywnego świata”<sup>228</sup>.

### **III. 1. 2 Realizm magiczny jako dyskurs postkolonialny w literaturze**

Bardziej może narzucającą się interpretacją twórczości Murakamiego w świetle realizmu magicznego rozumienie tego nurtu jako japońskiej odpowiedzi na kolonizujące wpływy amerykańskie. W eseju *Magic realism as post-colonial discourse* Stephen Slemon słusznie zauważa jeszcze jeden problem z interesującym mnie terminem, a mianowicie to, że nigdy nie została zarysowana wyraźna linia rozgraniczająca go od pokrewnych prądów literackich, takich jak choćby fabulacja (o której wspominałam przy omawianiu postmodernistycznych aspektów dzieł Murakamiego), metafikcja, czy fantastyka. W wyniku tego wielu badaczy porzuciło pojęcie realizmu magicznego i zrezygnowało z jego stosowania, uznawszy je tym samym za bezużyteczne i niefunkcjonalne. Slemon, podobnie jak Evans, odwołuje się do historii samego terminu i zauważa, że po pierwszym przesunięciu znaczeniowym, realizm magiczny zwykle kojarzony był z literaturą pochodzącą z krajów Trzeciego Świata<sup>229</sup>; więcej nawet, że pewne oddalenie geograficzne i kulturowe od

---

<sup>226</sup> Franz Roh, *German Art. In the 20th Century*, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, 1968, Cyt. za: ibidem.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> Ibidem. Jako malarza najbliższego idei Roha, Evans wymienia Otto Dix'a, jako pisarza zaś – Raymonda Carvera, który tworzył w duchu hiperrealistycznym i, co ciekawe, jego twórczość stanowi jedną z inspiracji Murakamiego.

<sup>229</sup> Wedle słów Salmana Rushdiego: „Realizm magiczny [...] rozwinął się z Surrealizmu, który wyraża rdzenną świadomość „Trzeciego Świata”. Rozprawia się z tym, co Naipaul nazwał społeczeństwami »half-made«, w



dominującej kultury zachodniej (*mainstreamu*) stanowiło swoisty warunek zakwalifikowania danego dzieła do tego nurtu. Tylko takie spojrzenie pozwalało na odczytanie realizmu magicznego jako dyskursu postkolonialnego, który według Roberta Kroetscha i Lindy Kenyon, jako praktyka literacka wiąże się z doświadczeniem „życia na marginesie”<sup>230</sup>. Zakłada również „opór wobec zwartego, imperialnego centrum i jego ujednoczających systemów”<sup>231</sup>. Slemon sam podział na gatunki uważa za przejaw sił totalizujących, wobec których realizm magiczny miałby być wyrazem buntu i wypełniać szczelinę w literaturze, której te gatunki nie są w stanie pokryć. Samo użycie pojęcia realizmu magicznego może wyrażać sprzeciw wobec asymilacji przez bardziej stabilne systemy gatunkowe i bardziej monumentalne teorie praktyki literackiej, w pewien sposób sugerując, że w istocie literatury, do której się ono odnosi, istnieje coś, co przekracza kompetencje systemów głównych gatunków<sup>232</sup>.

Pierwsza sprzeczność związana z realizmem magicznym pojawia się w samej jego nazwie. Realistyczna poetyka stoi w oczywistej kontradycji z magiczną; wynikiem tego jest ciągle znoszenie się, dialektyka opozycyjnych systemów widoczna między innymi w języku narracji. Dzieje się tak, ponieważ są one niekompatybilne i żaden nie może się do końca urzeczywistnić. Efektem tego jest jakby stan zawieszenia świata przedstawionego w powieści, modyfikujący odbiór czytelnika. Poza tym fragmentaryczność oddzielnych systemów dyskursywnych prowadzi do ich „podziurawienia”: stają się pełne luk, niedopowiedzeń i przemilczeń. Według Slemona to właśnie jest główną cechą realizmu magicznego i jego największą siłą: brak hierarchii, równoważność „realności” i „magiczności” w konkretnych dziełach literackich.

Może zatem wcale nie jest tak, że pierwotne rozumienie realizmu magicznego opiera się na elemencie realnym (materialnym), zaś współczesne bardziej na tym, co magiczne (fantastyczne)? Może od początku siła tego pojęcia tkwi właśnie w wiecznym ścieraniu się przeciwieństw na różnych poziomach dzieła? Jeżeli realizm magiczny stanowi literacką odpowiedź narodów skolonizowanych na dominację kolonizatorów – ich kultury, światopoglądu, zwyczajów – to przecież prawdziwe byłoby twierdzenie, że dialog ten jeszcze się nie skończył, lecz jest wciąż trwającym procesem, nawet mimo postępującej homogenizacji.

---

których niemożliwie stare zmagają się z zatrważająco nowym.” (Wendy B. Faris, *The Question of the Other*, op. cit.).

<sup>230</sup> Stephen Slemon, *Magic realism as post-colonial discourse*, „Canadian Literature” 1988, nr 116, s. 10, [http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit116-Magic\(Slemon\).pdf](http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit116-Magic(Slemon).pdf), dostęp: 28. 04. 2014.  
[http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit116-Magic\(Slemon\).pdf](http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit116-Magic(Slemon).pdf), dostęp: 03.04.2014.

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Ibidem.

W wyniku ciągłej dialektyki dwóch opozycyjnych systemów może przykładowo dochodzić do neutralizacji fantastycznych elementów (wydarzeń) przez to, co realistyczne, lub przez szczegółowy sposób narracji, która jednak nigdy nie urzeczywistnia się w pełni, „ubiegając możliwość interpretacyjnego domknięcia poprzez jakikolwiek akt sprowadzenia tekstu do ustalonego systemu reprezentacji”<sup>233</sup>. Kłopot z podwójnością systemu reprezentacji jest zaś jednym z zagadnień poruszanych przez badaczy literatury postkolonialnej. Jak pisze Slemon, uważa się, że jakikolwiek akt kolonizacji, niezależnie od jego konkretnej formy, jest źródłem późniejszego rozdwojenia wyobrażeń (wizji świata, rzeczywistości, samego postrzegania). Działanie kolonizacyjne skutkuje również „ »metafizycznym zderzeniem« wewnątrz kultury kolonialnej, binarną opozycją w samym języku, która ma korzenie w procesie przetransportowywania języka na nowe terytorium, jak również w narzucaniu zagranicznego języka dla miejscowej ludności”<sup>234</sup>. Przy czym należy podkreślić nierozzerwalne związki samego języka z percepcją świata. Jeżeli więc jest on [język] wprowadzony na jakiś odmienny – odległy kulturowo i geograficznie – grunt, staje się to równoznaczne z wmuszaniem swojej wizji, swojego oglądu świata i swojej interpretacji przez kolonizatora. Proces ten trwa jednak długo – nie od razu przecież język i system kognitywny, który ze sobą niesie, stanie się w pełni operatywnym narzędziem opisu lokalnej, obcej mu rzeczywistości. Realizm magiczny byłby więc niejako odtworzeniem tego procesu ścierania się dwóch języków i dwóch światopoglądów – a może raczej kodów wyobrażeniowych – w oczywisty sposób pełnym niedopowiedzeń i ziejących pustką luk, które są efektem prób ciągłego, wzajemnego dopasowywania się sprzecznych elementów tych dwóch dyskursów. I właśnie dlatego stanowi on adekwatne odbicie sytuacji postkolonialnej, w której co najmniej dwie kultury są w stanie koegzystencji i wchodzi z sobą w różne relacje. Wendy Faris w eseju *The question of the other: cultural critiques of magical realism*, by zarysować związki realizmu i kolonizującej kultury zachodniej, przytacza słowa pisarza, Wilsona Harrisa: „podbój jest rodzajem ciągłego amoku – szalonego i kanibalistycznego realizmu”<sup>235</sup>. Dlatego właśnie realizm magiczny i jego wszelkie praktyki przekształcające i podważające zachodni realizm, składałyby się na nową poetykę postkolonialną: „[...] fakt, że realizm służy oddaniu wiernego obrazu świata, mającego swe źródło w wierności wobec empirycznego świadectwa, i że jest europejskim importem,

---

<sup>233</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>234</sup> Ibidem.

<sup>235</sup> Wendy B. Faris, *The Question of the Other*, op. cit., s. 103.

doprowadził do tego, że [realizm – przyp. A.B.] jest doświadczany przez pisarzy skolonizowanych społeczeństw, takich jak Harris, jako język kolonizatora”<sup>236</sup>.

Język narracji utworów realistyczno-magicznych wpływa na ich wymiar tematyczny, w którym wyrażane są relacje społeczne w postkolonialnych kulturach.. Slemon pisze, że są one przedstawiane na trzy możliwe sposoby. Pierwszy z nich obejmowałby „reprezentację transcendentnego (niedoścignionego) lub przeobrażającego się regionalizmu, działającą w ten sposób, że tekst, chociaż pisany swojskimi i lokalnymi określeniami, staje się metonimią postkolonialnej kultury jako całości”<sup>237</sup>. Drugim sposobem byłoby „takie skrócenie historii, że schemat czasowy powieści metaforycznie odnosiłby się do długiego procesu kolonizacji i jej następstw”<sup>238</sup>; trzeci zaś polegałby na „wysuwaniu na pierwszy plan luk, nieobecności i przemilczeń, powstałych w efekcie kolonialnego starcia i odbitych w dysjunkcyjnym języku narracji”<sup>239</sup>. Szczególnie trzeci sposób wydaje się aktualny w kontekście twórczości Murakamiego, o czym później.

Kolejnym zderzeniem, do którego dochodzi na terenie powieści realistyczno-magicznych, jest kolizja dwóch wizji historii: głównej i oficjalnej, „uświęconej” przez władze kolonizacyjne z pominiętą, przemilczaną historią biegnącą oddzielnym, niejako bocznym torem. Dlatego mówi się, że kultury postkolonialne angażują się w wyjątkowy „dialog z historią”<sup>240</sup>, nawiązując z nią specjalną relację. W wyniku tego zdarzenia dochodzi do rewizji przejętej od kolonizatorów monumentalnej wizji historii, dominującej i jednolitej, której mocne fundamenty są nadgryzane przez pomniejsze „dyskursiki”, co prowadzi do wyłonienia się nowych „wzorów poznawczych”<sup>241</sup>, zmieniających dotychczasowe sposoby percepcji. W dalszej części pracy omówię ciekawy stosunek Murakamiego do samej historii i spróbuję go zinterpretować w świetle realizmu magicznego.

Powieści realizmu magicznego rzadko też opierają się na jednej inspiracji, zwykle czerpią z szerokiego uniwersum różnych mitów i tradycji, dając tym samym asumpt do przypuszczenia, że ich wielość, opozycyjna wobec jednolitego, zwartej źródła, jest w rzeczywistości jest „prawdziwym historycznym dziedzictwem”<sup>242</sup>.

---

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> Stephen Slemon, *Magic Realism*, op. cit., s. 12.

<sup>238</sup> Ibidem.

<sup>239</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>240</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>241</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>242</sup> Ibidem, s. 17.

Binarna konstrukcja powieści, jak już zdążyłam zauważyć, jest zatem odbiciem postkolonialnej rzeczywistości. Różne zderzenia kategorii opozycyjnych, do których dochodzi na wszystkich poziomach powieści, służą rewizji narzuconych wartości. Dzięki niej goją się wszelkie pęknięcia kolonialne, co w następstwie prowadzi do wykreowania „twórczej rekonstrukcji rzeczywistości”<sup>243</sup>. Prócz tego, do załatania „białych plam” idealnym narzędziem jest wyobraźnia, która dzięki temu może stać się nowym sposobem poznania. Jak pisze Slemon:

„Ten typ narracji wymaga od czytelnika odbioru powieści w dialektyczny sposób, uprzedzający całkowite przeniknięcie któregokolwiek z trybów narracyjnych w drugi, ale tak, żeby dostrzegać w każdym erozję całościowego i ujednocniającego systemu, którego owa dialektyka dotyczy. Dzieła wymagają zatem takiej lektury, podczas której wyobraźnia jest stymulowana do poddania się nowym i wyzwalającym »wzorom poznawczym«”<sup>244</sup>.

W ten sposób realizm magiczny przyczynia się do wytworzenia „mentalnego pomostu”<sup>245</sup> między kulturami, rodzaju ich połączenia. Literatura staje się polem, na którym taki dialog jest możliwy. Reasumując, gdy interpretujemy ten nurt jako postkolonialny dyskurs, staje się on równoznaczny z wyzwalającą odpowiedzią na wzorce imperialnej historii. Jak się okazuje, powszechne wśród badaczy i krytyków przekonanie, jakoby literatura postkolonialna była niejednolita, pozbawiona możliwości jakichkolwiek przydatnych i inspirujących nawiązań do przeszłości (która przecież wiąże się z kolonizacją rodzimej kultury i jej wytworów, w tym literackich), może być błędne. Slemon uważa, że pewna ciągłość istnieje, jednak jakby pod powierzchnią ugruntowanych gatunkowo klasyfikacji<sup>246</sup>. Realizm magiczny może zapewnić głos wszystkim, którzy do tej pory byli go pozbawieni, a jednocześnie przyczynia się do wytworzenia niezbędnych do tego wzorów poznawczych. Ciągła dialektyka trybu realnego i magicznego wstrząsa solidną skałą kultury kolonizującej, a powstałe w wyniku tego szczeliny mają szansę zostać zapełnione nowymi dyskursami.

Niektórzy jednak odczytują realizm magiczny nie jako dyskurs wyzwalający, pomagający w odszukaniu narodowi swojej zagubionej – czy może raczej zagmatwanej –

---

<sup>243</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>244</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>245</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>246</sup> Ibidem.

tożsamości, lecz jako utrwalający pewne utarte wzory dominacji kolonialnej. Takie rozpoznanie współgra z ujęciem zaproponowanym przez Edwarda Saïda w książce pod tytułem *Orientalizm*, w świetle którego realizm magiczny (w latynoamerykańskiej wersji często nawiązujący do folkloru) przyczyniałby się do konceptualizacji obrazu danej skolonizowanej kultury i przedstawiania jej jako „słodkich, egzotycznych psychologicznych fantazmatów – wizji samego kolonizatora, coraz bardziej odległych, pożądaných lub wzgardzonych, rzutowanych na kolonizowanych”<sup>247</sup>.

Na jakiej zasadzie miałyby jednak działać realizm magiczny w literaturze? Faris przytacza wiarygodne wyjaśnienie Abdula R. Jan Mohameda: „ideologiczną funkcją tych powieści jako aktów jest unikanie bólu kolonialnego podboju poprzez odwołanie się do mitycznego kosmosu, do fantastycznego świata, gdzie problemy mogą być rozwiązane poprzez boską interwencję”<sup>248</sup>. Chodzi tu więc o interwencję sił nie pochodzących ze świata materialnego, nadnaturalnych. Rewizja i rewaloryzacja przeszłości z kolei, miałyby się dokonać poprzez magiczne jej przywołanie nie wprost (podobnie jak czynili to amerykańscy pisarze postmodernistyczni, których pisarstwo cechowała aluzyjność), a właśnie przez wdarcie tego, co niewyjaśnione, w realistyczną z pozoru tkankę powieści. Przeszłość odgrywa dużą rolę w twórczości realistów magicznych, jednak jest ona umieszczona jakby w podtekście, a co za tym idzie, uzyskanie z nią łączności może dokonać się jedynie za pośrednictwem nadprzyrodzonej siły – jak na przykład w omawianej już przeze mnie *Przygodzie z owcą* w momencie spotkania *Boku* z jego zmarłym przyjacielem (Jego duchem? Projekcją wspomnienia? Efektem delirium narratora? – kwestia ta pozostaje niewyjaśniona, jednak z pewnością Szczur przybywa na spotkanie z nim z innej rzeczywistości). Prócz magicznego ewokowania przeszłości, realizm magiczny „przekonfiguruje struktury autonomii i autorytetu, co destabilizuje ustalone układy władzy i kontroli. Jednostki łączą się lub tożsamości są kwestionowane na różne sposoby, a tajemnicze wydarzenia wzbudzają w nas podejrzliwość odnośnie tego, kto lub co je spowodowało”<sup>249</sup>. Jak zauważa Faris, ten aspekt realizmu magicznego łączy go z postmodernizmem, w którym również dochodzi do scalenia jednostkowych tożsamości; z tym, że w tym pierwszym nurcie pojawia się nieusuwalny element – magiczny, niewyjaśnialny wedle praw oświeceniowej logiki.

---

<sup>247</sup> Wendy B. Faris, *The Question of the Other*, op. cit., s. 101.

<sup>248</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>249</sup> Ibidem, s. 111.

Efektem tego wszystkiego jest hybrydyczność, podwójność realistyczno-magicznych dzieł, która pozwala na odczytanie ich w kontekście dyskursu postkolonialnego. Jak pisze Homi Bhabha: „Hybrydyczność jest problematyką kolonialnego przedstawiania i indywidualizacji, która odwraca efekty kolonialnego wyparcia, sprawiając, że »zaprzeczone« rodzaje wiedzy wkraczają w dominujący dyskurs i negują podstawy jego autorytetu – jego zasad poznania”<sup>250</sup>. Dlatego też realizm magiczny jako strategia dekolonizująca okazuje się w miarę efektywny. Jeżeli uznamy, że skolonizowane kultury mają tendencję do naśladowania dyskursów kolonizujących, nie powinno nas dziwić, że w omawianym nurcie literackim mimikra jest jakby „niepełna”. To dzięki temu aspektowi możliwe staje się podważenie realizmu jako poetyki opierającej się właśnie na specyficznym rozumianym mimikrze postrzeganej jako import europejski. Jeśli realizm magiczny nie do końca opiera się na *mimesis*, to mamy do czynienia z nowym rodzajem narracyjności. U Murakamiego również wydaje się on niewystarczający do opisu rzeczywistości Japonii po zawirowaniach drugiej wojny światowej i amerykańskiej okupacji – dlatego pisarz sięga po fantastykę.

### III.2 Trzy realizmy magiczne Murakamiego

W mojej opinii w twórczości Murakamiego można znaleźć przesłanki pozwalające zakwalifikować ją do nurtu realizmu magicznego z wszystkich trzech opisanych powyżej perspektyw: pierwotnej, szczególnie ze względu na niejednokrotnie stosowany przez pisarza zabieg defamiliryzacji, przejściowej – związanej z pisarzami latynoamerykańskimi i dyskursem postkolonialnym – oraz współczesnej, poszerzonej, dzięki której możliwe jest w ogóle wpisanie pisarza do grona realistów magicznych. Ta ostatnia optyka przemienia dualizm kultury kolonizującej i kolonizowanej w kontrast między dyskursem narzuconym, zewnętrznym – związanym z szeroko pojmowanymi Władzą i Systemem – a własną, wewnętrzną jednostkową narracją. Dla Strechera, który jest głównym apologetą tezy o realistyczno-magicznym charakterze powieści Murakamiego, ich główną tematykę stanowi próba tożsamościowego ustosunkowania się do rzeczywistości po nieudanych protestach studenckich, nie zaś bezpośrednia odpowiedź na dominację kultury amerykańskiej. Współczesne rozumienie realizmu magicznego niejako wyrasta z postkolonialnego, bazując na jego rozpoznaniach, przy jednoczesnym poszerzeniu granic interpretacyjnych, wykraczając tym samym poza sferę *stricte* polityczną. W obu ujęciach

---

<sup>250</sup> Ibidem, s. 113.

dochodzimy jednak do palących kwestii przeszłości, historii, tożsamości i wyobraźni, która miałaby stać się sposobem poradzenia sobie z traumą kolonizacji. Realizm magiczny służy Murakamiemu, podobnie jak innym podobnym mu autorom, do przetworzenia dominujących dyskursów i dopuszczenia do głosu tych wcześniej tłumionych. Jak się zdaje, teoria Strechera pomija kontekst postkolonialny, ale czy dzieje się tak na pewno? Czy twórczość Murakamiego w ogóle da się rozpatrywać z dala od problematyki relacji jego ojczyzny z kulturą amerykańską? Postaram się wykazać, że nie jest to możliwe, choć wcześniejsze rozdziały powinny już o tym świadczyć wystarczająco. Głównym zainteresowaniem Strechera staje się zatem opozycja ludzkiego wnętrza – nieświadomości – z zewnątrz, pojmowanym nie tylko jako zewnętrzny świat i inni ludzie, lecz także jako świadomość. Uważa on, że właśnie dzięki zastosowaniu technik typowych dla realizmu magicznego, pisarzowi udaje się odwzorować zależności zachodzące między różnymi poziomami świadomości głównego bohatera, który z kolei stanowi zarówno *porte parole* samego pisarza, jak i odbicie pewnych cech przeciętnego Japończyka należącego do generacji Murakamiego i pokoleń późniejszych (nie jest jednak *everymanem!*). Jak się zdaje, nurt ten jest współcześnie głównym narzędziem służącym pisarzom z całego świata do odszukania siebie, tej części ludzkiego wnętrza, która jest najgłębiej w nich ukryta.

Podwójność jest, jak widać, w sposób oczywisty niezbywalnym elementem poetyki realizmu magicznego. U Murakamiego można ją odnaleźć na wielu poziomach. Będą to: dwoistość głównego bohatera, która może przejawiać się w narracji; podział na to, co świadome, i to, co nieświadome; dychotomia protagonista–antagonista, a także zestawienie dwóch światów – dwóch wizji rzeczywistości (według Strechera odpowiadających budowie ludzkiej świadomości) – „korespondujące z niejednorodnością rzeczywistości w powieściach postmodernistycznych. Wiele (jeśli nie większość) kluczowych wydarzeń w powieściach Murakamiego ma miejsce właśnie na granicy dwóch porządków<sup>251</sup> i, jak zauważa Hantke, „[...] dwie strony granicy – postrzegane przez nas jako wewnętrzna i zewnętrzna – w rzeczywistości są projekcjami. Jedyne pewnym gruntem jest ten, który w sytuacji przypominającej heterogłosję Bachtina, wyłania się z procesu negocjacji między wielorakimi przestrzeniami”<sup>252</sup>. Przeniesienie punktu ciężkości akcji z oprawy realistycznej na magiczną, napiętnuje tę pierwszą jako w jakiś sposób niewystarczającą czy nieprzekonywującą, w momencie gdy dochodzi do

---

<sup>251</sup> Być może wynika to z pozycji Murakamiego jako pisarza usytuowanego na styku kultur lub łączy się z tym usytuowaniem.

<sup>252</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s. 19.

zglobiania ludzkiej *psyche*. Według wielu badaczy to ona właśnie stanowi meritum twórczości Murakamiego.

Efektom dychotomicznej budowy rzeczywistości w powieściach pisarza jest „zawieszenie” czytelnika, który w procesie lektury jest zmuszony do ciągłego balansowania na granicy dwóch poetyk i tym samym redefiniowania ustalonego porządku. Jak pisze Loughman:

„Czasami czytelnik wie, że to, czego doświadcza narrator, jest zwyczajnie projekcją wyobraźni pochodzącą z jego wnętrza. Innym razem wymaga się od niego zaakceptowania nieracjonalnych lub metafizycznych doświadczeń jako obiektywnie prawdziwych. A w jeszcze innych przypadkach czytelnik jest pozostawiony w wątpliwości odnośnie tego, co jest doświadczone fizycznie, a co wyobrażone”<sup>253</sup>.

Evans w swoich rozważaniach na temat przemian realizmu magicznego uznaje to „zawieszenie” odbiorcy za oczywiste następstwo pozbawienia danego obiektu (zdarzenia czy postaci) przypisanego mu kontekstu i umiejscowienia go w nowym, nieprawdopodobnym kontekście. Zatem nie tylko ścieranie się dwóch opozycji, ale i zabieg defamiliaryzacji, przyczynia się do nietypowego trybu odbioru: „[...] jesteśmy odarci z naszego pojęcia przyczynowości i prawdopodobnego porządku rzeczy, a jednocześnie artysta zaprasza nas do zaakceptowania sytuacji jako prawdziwej”<sup>254</sup>. Jest to gra, którą Murakami prowadzi z czytelnikami w niemal każdej swojej powieści.

Steffen Hantke piszący o licznych nawiązaniach w twórczości autora do formuły *hard-boiled* zauważa, że samo poddanie tego stylu obróbce poprzez naszpikowanie fantastycznymi elementami i pozbawienie go racjonalności, jest gestem, który można odczytać przez pryzmat dyskursu realistyczno-magicznego lub jako odzwierciedlenie traumy spowodowanej zbyt szybką modernizacją Japonii (do której przyczynił się przecież kontakt ze Stanami Zjednoczonymi Ameryki). Dlatego protagonista, który byłby głównym ogniwem łączącym powieści Murakamiego z *hard-boiled*, pozostaje niewzruszony (a wręcz autystyczny [*jiheiteki*], jak twierdzili niektórzy japońscy krytycy<sup>255</sup>) wobec magicznych wtargnięć i przekształceń rzeczywistości, ponieważ w późnej współczesności „niewyjaśnialne stało się powszechne: to normalne, że zdarzają się rzeczy anormalne”<sup>256</sup>. W takim wypadku realizm magiczny służyłby

---

<sup>253</sup>Celeste Loughman, *No Place I Was Meant to Be*, op. cit. s. 91.

<sup>254</sup>G.S. Evans, *Magical realism*, op. cit., przypis nr 4.

<sup>255</sup>Matthew C. Strecher, *Magical Realism and Search of Identity in the Fiction of Haruki Murakami*, „Journal of Japanese Studies” 1999, nr 2, t. 25, s. 285.

<sup>256</sup>Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s.7.



Murakamiemu do sformułowania odpowiedzi na skutki kolonizacji amerykańskiej. Czy jednak nie byłoby wtedy tak, że to, co realne, wiązałoby się z przeszłością, tradycją, historią, magiczne zaś z tym, co nowe, nieznanne, obce? Sądzę, że jest to błędne rozumowanie, ponieważ w takim wypadku zastosowanie realizmu magicznego przez japońskiego pisarza przyczyniłoby się niejako do utrwalenia skostniałych stereotypów na temat związków amerykańsko-japońskich. Owszem, magiczne aspekty jego dzieł mogą wiązać się z traumą po przyspieszonym procesie rozwoju, jednak – jak twierdzą – w odwrotny sposób niż ten, na który wskazuje Hantke. Jak trafnie ujęła to Isabel Allende:

„Realizm magiczny jest literackim aparatem lub sposobem postrzegania, pozostawiającym miejsce dla niewidzialnych sił, które wprawiają świat w ruch: snów, legend, mitów, emocji, pasji, historii. Wszystkie te siły znajdują wyraz w absurdalnych, niewyjaśnialnych aspektach magicznego realizmu... Jest to zdolność dostrzeżenia wszystkich wymiarów rzeczywistości i pisanie o nich”<sup>257</sup>.

Cytat ten może stanowić potwierdzenie intuicji, że wszelkie fantastyczne wtręty w treści danego dzieła odsyłają nas bardziej w stronę tradycji, niż (jak by chciał Hantke) wpływów kolonizatora. Ma on jednak rację twierdząc, że dla zastosowania przez Murakamię tej dekolonizującej poetyki kluczowa jest rola przyspieszonej modernizacji. W każdej kulturze zdaje się istnieć jakiś dominujący dyskurs – czy to narzucony i zewnętrzny wobec niej, czy bezpośrednio z niej się wywodzący. Koujin Karatani komentował zależności rysujące się między modernizacją Japonii a rozwojem indywidualnej tożsamości w ścisłej relacji z zachodnią literaturą. Według niego, przyspieszony proces unowocześniania pokrywa się z zaadaptowaniem przez Japonię fonocentrycznej wizji języka i narodzinami idei literatury jako domeny realizmu<sup>258</sup>. Twórczość Murakamię, sprzeciwiając się realizmowi, który przywędrował do jego ojczyzny z Zachodu, w pewien sposób przyczynia się do otworzenia Japończykom nowych perspektyw. Pisarz dopuszczając do głosu nowe dyskursy, zestawiając i przeplatając je z dominującą narracją, jednocześnie realizuje w swojej literaturze nowy sposób poznania i aktywności poprzez wyobraźnię.

---

<sup>257</sup> Isabel Allende, *The Shaman and the Infidel*, “New Perspectives Quarterly” 1991, t. 8, nr 1. Cyt. za: Wendy B. Faris, *The Question of the Other*, op. cit., s. 107.

<sup>258</sup> Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 148.

### III.2.1 Murakami w świetle koncepcji Franza Roha

Pierwotne rozumienie realizmu magicznego, jakkolwiek odległe od postkolonialnej teorii, również znajduje zastosowanie w pewnych aspektach twórczości Murakamiego. Warto o tym wspomnieć, chociaż istotniejszymi interpretacjami problematycznego pojęcia są jego przejściowe i współczesne „wcielenia”. W jaki sposób zatem, po oderwaniu pisarza od kontekstu zderzenia dwóch kultur – zachodniej i japońskiej – można w dalszym ciągu mówić o nim jako o realisście magicznym? Choć może trafniejsze pytanie brzmi: dzięki jakim elementom, co zawierają jego dzieła, co sprawia, że wpisują się w Rohowskie rozumienie tego terminu? Według mnie byłyby to głównie zabiegi defamiliaryzacji oraz literalizacji. Pierwszy można rozumieć jako pewną odmianę dekontekstualizacji, drugi zaś, tak jak Evans, jako udosłownienie. Mogą one, choć niekoniecznie muszą, skutkować zaistnieniem absurdalnych czy fantastycznych zjawisk w dziele literackim. Roh wynalazł swój termin dla nazwania malarskiego post-ekspresjonizmu, nie mając na myśli magii pod postacią latających koni czy luster prowadzących do innych wymiarów. Było wręcz odwrotnie: chodziło mu o skupienie się na materialnej rzeczywistości na tyle, by ponownie stała się obca i zewnętrzna, istniejąca obiektywnie poza percepcją artysty, nie do końca dla niego dostępna i niepodatna na jego odkształcające wpływy. Chodziło mu o wyzwolenie fizycznej rzeczywistości – przedmiotów codziennego użytku, rzeczy tak mało romantycznych jak samochody – z pułapki oczywistości, pewnego rodzaju pogardy, którą takie przedmioty mogą wzbudzać. Oczywiście, postulat niemieckiego krytyka wydaje nam się obecnie nieco naiwny – rzeczywistości zewnętrznej nie da się wyzwolić z ludzkiej percepcji, jest z nią stale sprzężona; szczególnie zaś, gdy ma być ona odwzorowana przez artystę na papierze czy płótnie. Jednak może chodzi o to, by uświadomić sobie, że w ogóle istnieje taka rzeczywistość i uznać jej niepoznawalność.

Rebecca Suter zauważa w komentarzu do opowiadania *Nemuri*, że Murakami konstruując rzeczywistości w swoich powieściach, posługuje się strukturą „chińskiego pudełka”, a następnie wyjaśnia jego zastosowanie tego zabiegu: „[...] wizja jest zniekształcona i ukrywa w sobie kolejną rzeczywistość, do której czytelnik nie ma dostępu, ponieważ cała opowieść jest przefiltrowana przez jej [główniej bohaterki – przyp. A.B.] punkt widzenia. Rzeczywistość jest zatem przedstawiona jako wielowarstwowa, jak również częściowo niedostępna”<sup>259</sup>. Byłaby to zatem każda niemal sytuacja – włączając w to narrację główną, w którą wkradają się inne – kiedy któraś z postaci opowiada jakąś historię protagoniście. My, jako czytelnicy nie mamy do niej bezpośredniego dostępu, podobnie z resztą jak Kafka Tamura, Toru Okada czy każdy inny

---

<sup>259</sup> Ibidem, s.157.

murakamiański *boku*. Ważną rolę gra tutaj często wyrażane przez bohaterów poczucie niepewności. Przykład może stanowić fragment, w którym Murakami posługując się rozdwojoną osobowością swojego bohatera, Kafki Tamury, ciekawie ukazuje przeskok perspektywy i możliwość przedstawienia jednego wydarzenia z dwóch punktów widzenia. Chłopiec zwany Kawką – okrutne alter ego protagonisty – w odmienny sposób niż Kafka postrzega rzeczywistość. Murakami zatem umieszcza jakby dwa różne źródła odbioru w jednym ciele: „Nabieram w dłoń piasku i powoli przesypuję go między palcami. Spada i zlewa się w jedno z resztą piasku na plaży, jak stracony czas.” [to narracja prowadzona z perspektywy nostalgicznego i nieco filozoficznego piętnastolatka, jakim jest Kafka. Potem następuje chwila przemiany, gdzie wydarzenia opisuje już Chłopiec zwany Kawką – przyp. A.B.]:

„Otaczam ją ramieniem.

Otaczasz ją ramieniem.

Opiera się o ciebie. Upływa dużo czasu”<sup>260</sup>.

Nawet następujący po ostatnim zdaniu dialog jest prowadzony z perspektywy alter ego Kafki, zupełnie jakby nagle chłopak sam stanął z boku i zaczął relacjonować tok zdarzeń, by pełniej je uchwycić; jednak ciągle mając świadomość dystansu, jaki dzieli człowieka od zewnętrznego świata – dystansu, którego nie da się przezwyciężyć. Ta wielopoziomowość świata powieści pisarza może być w równej mierze odbiciem postmodernistycznego zwątpienia ontologicznego, co modernistycznego epistemologicznego, za którym kryje się przekonanie, że zewnętrzny świat przekracza możliwości ludzkiego poznania i ma tyle oblicz, ilu percypujących.

Defamiliaryzacja będąca jedną z technik pisarskich postmodernistycznych twórców amerykańskich, jest również kluczowa dla twórczości Murakamiego. Jak zauważa Chozick, stanowi ona niemalże główny czynnik wpływający na ogólnoświatowe powodzenie, jakim cieszą się powieści pisarza i prowadzi do ich naturalizacji. Jednak w kontekście teorii Roha omawiany przez Chozicka rodzaj defamiliaryzacji wydaje się sięgać zbyt daleko. Murakami, prócz posługiwania się pożyczonymi elementami kultury zachodniej i pozbawiania ich korzeni, aby wydały się równie obce Japończykowi, co Amerykaninowi, przedstawia fragmenty rzeczywistości wszystkim znane – nie posiadające ściśle określonego „paszportu” – tak, że czytelnik zyskuje możliwość ponownego ich dostrzeżenia. Zmiana kontekstu

---

<sup>260</sup> Haruki Murakami, *Kafka nad morzem*, op. cit., s. 400.

występowania danego obiektu pozwala nam na jego redefinicję, być może też na zauważenie aspektów, które wcześniej były brane za oczywiste, a dzięki tej operacji zyskują nowy wymiar; percepcja czytelnika zostaje pobudzona i spotęgowana, gdyż to, co dziwne, zawsze przyciąga ludzki wzrok i uwagę. W powieściach Murakami możemy znaleźć różne rodzaje defamiliaryzacji; może ona przykładowo służyć ukazaniu chwili oddalenia głównego bohatera od rzeczywistości, stan poprzedzający i niejako anonsujący zbliżające się fantastyczne wydarzenia. Taki przykład stanowi przytoczony niżej cytat, opisujący przemyślenia protagonisty *Kroniki ptaka nakręcacza* po zejściu na dno studni:

„W górze unosi się wykrojony wylotem studni krąg światła. Niebo o zmroku. Wznoszę wzrok i myślę o świecie w październikowym zmierzchu. Kryją się w nim życia ludzi, którzy w bladym świetle jesieni chodzą po ulicach, robią zakupy, przygotowują posiłki, jadą pociągami do domów i myślą, że to oczywiste, tak oczywiste, że nie warto się nad tym zastanawiać. A może w ogóle o tym nie myślą. Tak samo jak ja kiedyś. Są niejasnym bytem zwanym »ludźmi«, ja też byłem jednym z nich, bezimiennym. W świetle zmierzchu akceptują kogoś i są przez kogoś akceptowani. Czy to wiecznotrwale, czy jedynie chwilowe, i tak ma w sobie spowitą owym światłem intymność. Lecz ja już do nich nie należę. Są na powierzchni ziemi, a ja w głębokiej studni”<sup>261</sup>.

Główny bohater, Toru Okada, nie mógłby poczynić tych spostrzeżeń, gdyby nie fizyczna odległość, która oddzieliła go od wartkiego potoku codziennego życia. Odosobnienie, ciemność i samotność sprawiają, że zaczyna patrzeć na rzeczy dotąd dla niego oczywiste w odmienny sposób, jakby wychodził poza nawias społeczeństwa i poprzez ten dystans miał możliwość nowego ustosunkowania się do nich. Poprzez sam opis efektów zabiegu defamiliaryzacji, Murakami aktywuje podobne przemyślenia w czytelniku, siejąc ziarenko niepewności odnośnie ustalonego porządku rzeczy. W ciemnościach studni zewnętrzny świat traci na realności, staje się mniej pewny, a po dłuższym przebywaniu na jej dnie może nawet sprawiać wrażenie iluzji, widma wyobrazonej przeszłości. Wysyłając swego bohatera w takie, a nie inne miejsce, pisarz uruchamia proces alienacji dokonującej się w e w n ą t r z niego. Jego percepcja rzeczywistości ulega przemianie, a nasza – czytelników – wraz z nią. Wrażenie to potęgują liczne, poprzedzające ten fragment, sugestywne opisy mroku, wilgoci, ciszy, a nawet zapachu, jaki panuje na dnie studni. Istotną rolę odgrywa również skupienie autora na procesie schodzenia w

---

<sup>261</sup>Haruki Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, op. cit., s. 414.

dół po drabince – stopniowego pograżania się w rzeczywistości równoległej (i najprawdopodobniej istniejącej jedynie w umyśle Toru) do zewnętrznej, by tak rzec, „obiektywnej”, dzielonej z innymi ludźmi. Tylko patrząc z wewnątrz samego siebie bohater jest w stanie dostrzec subiektywność świata i jego przewrotność.

Innym przykładem defamiliaryzacji w twórczości Murakamiego jest opis uszu bohaterki *Przygody z owcą*:

„Ale prawdziwa przyczyna tego, że ich nie odkleiłem [zdjęć uszu – przyp. A.B.] i nie wsadziłem głęboko do szuflady, była taka, że te uszy mnie całkowicie zafascynowały. Były jak sen o uszach. Można powiedzieć – stuprocentowe uszy. Po raz pierwszy tak silnie przyciągnęła mnie jakaś powiększona część ludzkiego ciała (uwzględniając oczywiście narządy płciowe).[...] Jeden łuk niezwykle odważnie przecinał całość w poprzek. Inny bardzo precyzyjnie tworzył grupę małych cieni, a jeszcze inny, jak prehistoryczne rysunki w jaskiniach, opowiadał o dawnych dziejach. Gładkość płatka ucha królowała nad wszystkimi krętymi liniami, a jego mięsiistość przewyższała wszelkie przejawy życia”<sup>262</sup>.

Tak szczegółowy opis tak rzadko celebrowanej przez mężczyzn części kobiecego ciała może wydawać się w podobnym stopniu zabawny, co intrygujący. Protagonista dostał zlecenie, by napisać hasło reklamowe do powiększonych zdjęć uszu – uszu jakby pozbawionych właścicielki, przez powiększenie poniekąd zdehumanizowanych w tym sensie, że oddzielonych od reszty ludzkiego ciała. Powiesił owe zdjęcia w polu swego wzroku, by móc wciąż na nie spoglądać i jednocześnie poszukiwać inspiracji. Po wykonaniu zlecenia nie potrafi jednak rozstać się z wizerunkami i zerkanie w ich stronę staje się niemal jego uzależnieniem. Po uszach raczej nie można odgadnąć płci, zaś zakochanie się już w samych uszach, a co dopiero ich zdjęciu, wydaje się absurdalne. Niezwykłość tego pomysłu jest wzmocniona chociażby przez to, że Murakami opisując je, unika oczywistych, zużytych przez poezję porównań, na przykład do muszli. Pryzmat spojrzenia bohatera ukierunkowuje czytelnika, być może zachęcając nawet do dokładnego zbadania własnego narządu słuchu w lusterku. Chociaż w dalszej części powieści dowiadujemy się, że uszy bohaterki mają pewne niecodzienne właściwości, to sam przytoczony opis stanowi spełnienie postulatu Roha *par excellence*.

Efekt defamiliaryzacji Murakami osiąga w dużym stopniu poprzez osadzenie nietypowych zjawisk i zdarzeń w kontekście zwykłego, codziennego otoczenia. Tajemnicze uliczki, studnie,

---

<sup>262</sup>Haruki Murakami, *Przygoda z owcą*, op. cit. , s. 42.

zapomniane budynki, podziemia miejskie – wszystko to znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie spraw bieżących i, jak mogłoby się zdawać, trywialnych. Ta bliskość skutkuje w czytelniku poczuciem obcości otaczającego świata, nie tyle może podważając rzeczywistość, ile nadając jej odmienne, tajemnicze oblicze. W *Końcu Świata i Hard-boiled Wonderland*, *Watashi*, będący jakby uosobieniem świadomości głównego bohatera (w nieświadomości sam siebie nazywa *Boku*), udaje się na spotkanie z naukowcem w jego podziemnym laboratorium:

„Otoczyła mnie ciemność. Była to ciemność doskonała. Nie dostrzegałem ani jednego jaśniejszego punktu, nie widziałem nawet własnej dłoni przystawionej do twarzy. Znieruchomiałem z wrażenia. Taką bezsilność musi odczuwać ryba, którą zawinie się w celofan i wrzuci do lodówki. Kiedy tak nagle, bez żadnego przygotowania znalazłem się w całkowitej ciemności, mięśnie na chwilę odmówiły mi posłuszeństwa. [...] Po omacku włączyłem latarkę. [...] W bocznej ścianie podestu zauważyłem aluminiową drabinę. Powiesiłem latarkę na piersi i badając nogami każdy śliski szczegół, zacząłem schodzić. Szum wody wyraźnie przybierał na sile. Niesłychane, żeby schówek w jednym z pokoi biurowca wychodził na przepaść, której dnem płynęła rzeka? I to wszystko w samym centrum Tokio? Myślenie o tym przyprawiało mnie o ból głowy. Najpierw ta ponura winda, potem dziewczyna mówiąca bez głosu, a teraz to”<sup>263</sup>.

W powieści tej podziemia stolicy Japonii są zamieszkiwane przez przedziwne stworzenia – Czarnomroki – i przesiąknięte złowrogą atmosferą. Tuż pod powierzchnią znanego, oswojonego świata rozciąga się jego mroczny odpowiednik, stanowiąc jakby wizję nieświadomości miasta. Nie jest to jedyny przykład w twórczości Murakamiego, kiedy oswojone realnie istniejące obiekty, ożywają, wymykając się prawom logicznej rzeczywistości skodyfikowanym przez człowieka dla własnej wygody. Tym sposobem pisarz daje czytelnikowi do zrozumienia, jak złudne i wręcz żalosne wydaje się ludzkie przekonanie o wystarczalności zmysłów do jej poznania i konceptualizacji. Tym, co autor podważa, jest oświeceniowy racjonalizm – podobnie jak czynił to Franz Roh.

Kolejnym chwytem sprawiającym, że dziełom Murakamiego da się przypisać pierwotną interpretację realizmu magicznego, jest literalizacja. Według Hegerfeldt przyczynia się ona do „uwytatnienia »realności« fikcji poprzez zestaw technik bazujących bardziej na językowych i ideowych naruszeniach, niż na przekroczeniach gatunku”<sup>264</sup>. Autorka eseju *Contentious*

---

<sup>263</sup>Haruki Murakami, *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*, op. cit., s.28-29.

<sup>264</sup>G.S.Evans, *Magical Realism*, op. cit.

*contributions: magic realism goes british*, wyróżnia trzy, wymienione już przeze mnie, rodzaje literalizacji: metafory, abstrakcyjnych rzeczowników i materializacja tego, co niewidoczne (duchów, ducha, wspomnień). Dlaczego uważam, że udosłownienia pojawiające się w dziełach pisarza, mimo że niejednokrotnie skonkretyzowane w toku niewyjaśnialnego, nadprzyrodzonego procesu, mogą stanowić potwierdzenie teorii Roha? Otóż przez nadanie podmiotowości rzeczom z reguły niematerialnym Murakami zdaje się w jakiś sposób nobilitować świat fizyczny; pokazuje, że nawet wewnętrzne aspekty umysłowości ludzkiej, takie jak wspomnienia, dopiero po nabraniu jakiegoś rodzaju realności mogą mieć moc sprawczą. Ponad wszystko jednak ukazuje realny świat jako jedną wielką niewiadomą, miejsce, w którym najsilniejsze nawet poczucie bezpieczeństwa czy pewności jest kruche i łatwe do obalenia.

Jako jeden z bardziej jaskrawych przykładów literalizacji w prozie Murakami wymieniłabym owcę i Szefa z *Przygody z owcą*, cień z *Końca Świata i Hard-boiled Wonderland*, Noboru Watayę z *Kroniki Ptaka Nakręcacza* i Johnniego Walkera z *Kafki nad morzem*. Wszystkie wymienione postaci mogą zostać odczytane jako uosobienia abstrakcyjnych pojęć, kolejno: owca – szybkiej modernizacji ery Meiji, Szef – bezdusznego systemu, cień – tożsamości lub duszy, Noboru Wataya – obłądy świata mediów, a Johnnie Walker uosabia bezgraniczne i bezsensowne zło<sup>265</sup>. Prócz tego za niemal charakterystyczną cechę twórczości pisarza można uznać materializację snów, wspomnień i duchów. Choć owocuje ona magiczną atmosferą, jest wyrazem przekonania o braku wydolności ludzkiego poznania, jeśli chodzi o zrozumienie wszystkich aspektów fizycznej rzeczywistości otaczającej człowieka (ale również sugestię, że nie istnieje coś takiego jak „jedna rzeczywistość”). Zagłębiając się w badanie duchowości, Murakami zawsze trafia w materialne progi rzeczywistości, potwierdzając tym samym, że oba pierwiastki – cielesny i duchowy – wzajemnie się uzupełniają i nie mogą bez siebie istnieć. Nie zmienia to jednak faktu, że są to jakości oddzielne, odmienne i choć nie mamy dostępu do „czystej” rzeczywistości (bo jeśli w ogóle istnieje, to zawsze jest zakłócana przez naszą perspektywę, nasz punkt widzenia) – o n a j a k a ś j e s t<sup>266</sup>; jej niejednolitość jednak istnieje poza naszymi granicami, chociaż jako ludzie tworzymy jej integralną część. Ściana, na którą natrafiamy w poznawczym pędzie, może być

---

<sup>265</sup> Co zauważali japońscy krytycy, między innymi Youichi, Komori zarzucający Murakamiemu tendencję do redukcjonizmu, który w pewien sposób odpowiada technice typowej i dla postmodernizmu, i dla realizmu magicznego – omawianej wcześniej literalizacji (Matthew C. Strecher, *At the Critical Stage*, op. cit., s. 861).

<sup>266</sup> Między innymi na tej podstawie Suter określa Murakamię jako pisarza „para-modernistycznego” – gdyż w jego twórczości da się zauważyć cechy zarówno typowe dla literatury modernistycznej, jak i postmodernistycznej. Więcej na ten temat w zakończeniu.

ścianą naszej własnej percepcji, bez której paradoksalnie, nie moglibyśmy nawet podjąć próby ustosunkowania się do zewnętrznego świata.

Najbardziej spektakularny przykład literalizacji abstrakcyjnego pojęcia możemy znaleźć w *Przygodzie z owcą*. Chociaż sam Murakami zapierał się, że w jego powieściach nie ma symboli<sup>267</sup>, tytułowe zwierzę poniekąd zadaje się temu twierdzeniu kłam, skoro nawet sam pisarz w mowie wygłoszonej w Berkeley przyznał:

„Dowiedziałem się, że owce nie zawsze żyły w Japonii. Zostały importowane jako egzotyczne zwierzęta na początkach ery Meiji. Rząd Meiji uprawiał politykę zachęcającą do hodowli owiec, jednak obecnie zostały one przez rząd porzucone jako nieekonomiczna inwestycja. Innymi słowy, owce stanowią rodzaj symbolu, za którym stoi bezmyślna szybkość, z jaką japońskie państwo poddało się modernizacji. Kiedy się tego dowiedziałem, zdecydowałem raz na zawsze, że napiszę powieść z »owcą« jako kluczowym słowem. Kiedy przyszedł czas na napisanie powieści, te historyczne fakty okazały się głównym elementem fabuły. Bohater, którego nazywam Człowiekiem-Owca jest prawie na pewno bytem, który wyłonił się z niezmiernie ciemnej historii. Jednak kiedy podejmowałem decyzję o napisaniu powieści o owcy, nic na ten temat nie wiedziałem. Człowiek-Owca był efektem wielkiego zbiegu okoliczności”<sup>268</sup>.

W ten sposób owca, która ma moc opętywania ludzi przez jednoczesne nadanie im władzy i pozbawienie tożsamości, może też być utożsamiana z wpływami amerykańskimi na kulturę Japonii i negatywnym efektem zbyt szybkiej modernizacji (przyczynienie się do rozwoju, który dał Japonii ekonomiczną władzę, jednocześnie pozbawienie esencjalnie japońskiej tożsamości, naruszenie jej granic). Cały skomplikowany proces Murakami zamyka w jednej niepozornej „postaci”.

Szef z kolei jest uosobieniem władzy bezosobowego systemu. Noboru Wataya różniłby się od niego tym, że daje władzy twarz, jest jej rzecznikiem, chociaż niekoniecznie stoi w jej centrum. Jak pisze Strecher, ten pierwszy bohater jest „manifestacją ponowoczesnego Państwa: ukrytego, nieuchwytnego i niewytłumaczalnego”<sup>269</sup>. Nie trudno wysnuć taki wniosek, zważywszy na fakt, że Murakami sam naprowadza czytelnika na taką interpretację:

---

<sup>267</sup> „Uważam, że jeśli powieść rzeczywiście cieszy się popularnością, to dlatego, że ja sam nie wiem, co oznacza owca” (Jay Rubin, *Murakami Haruki's Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants, and Magpies* [w:] *Oe and Beyond. Fiction in Contemporary Japan*, red. Stephen Snyder, Philip Gabriel, University of Hawai'i Press, Honolulu 1999, s. 183).

<sup>268</sup> Ibidem, s. 187-188.

<sup>269</sup> Matthew C. Strecher, *Beyond „Pure” Literature*, op. cit., s. 358.



„Lecz Szeff nie poszedł tą drogą. Poszedł boczną drogą prowadzącą w cieniu. Stał się człowiekiem niewychodzącym na scenę, kierującym społeczeństwem zza kulis. [...] Zbudowaliśmy królestwo – powiedział mężczyzna. – wielkie podziemne królestwo. Trzymamy wszystko w garści. Politykę, finanse, środki masowego przekazu, biurokrację, kulturę i wszystkie inne rzeczy, których nawet sobie nie wyobrażasz. Wchłonęliśmy nawet wrogie nam elementy. Establishment i antyestablishment. Wszystko. I większość z nich nawet nie zdaje sobie sprawy, że są częścią naszego królestwa”<sup>270</sup>.

W przeciwieństwie do tej wywołującej ciarki wizji, Noboru Wataya (szwagier protagonisty *Kroniki ptaka nakręcacza*) jest właśnie zwizualizowaną manifestacją władzy, jej produktem, stając się synonimem kłamliwego polityka, manipulanta i dwulicowości medialnego świata:

„Jednak w świecie mediów grał swoją rolę tak znakomicie, że budziło to ogólny podziw. Nawet nie drgała mu powieka, gdy kamera kierowała się na niego, wydawał się wtedy bardziej odprężony niż w normalnym życiu. [...] Zastanawiałem się wtedy, kim jest ten człowiek. Kim jest naprawdę. [...]

Ludzie pragnęli rozgrywać się na ekranie telewizora słownych pojedynków i utoczonej podczas nich krwi. Wcale nie przeszkadzało im, że ten sam człowiek wygłaszał w poniedziałek zupełnie inne opinie niż w czwartek.[...]

Lecz teraz, gdy siedziałem obok niego, zauważyłem, że jego twarz bardzo się przez te trzy lata zmieniła. Dawny tępy wyraz jakby martwego zastoju został zepchnięty gdzieś w głąb i zasłoniło go coś wypolerowanego i sztucznego. Innymi słowy, Noboru Wataya znalazł nową, bardziej wyrafinowaną maskę, która była naprawdę dobrze zrobiona. [...] Poczułem się zupełnie, jakbym oglądał telewizję. Mówił, jak ludzie występujący w telewizji i poruszał się jak ludzie występujący w telewizji. Czułem, że przez cały czas dzieli nas tafla szkła. Ja jestem po tej stronie, a on po tamtej”<sup>271</sup>.

Choć Wataya ma o wiele mniejszą władzę niż Szeff, może on wzbudzać w czytelniku taką samą, jeśli nie większą niechęć. O ile większość ludzi ma świadomość ukrytych machinacji władzy, istnienia wymiaru, do którego „zwykli śmiertelnicy nie mają dostępu” i w pewien sposób na taki stan rzeczy się godzi, o tyle postać graniczna, stająca się reprezentacją ukrytego

---

<sup>270</sup>Haruki Murakami, *Przygoda*, op. cit., s. 159-160.

<sup>271</sup>Haruki Murakami, *Kronika...*, op. cit., s. 80, 82, 200.

systemu, mimo że jak najbardziej widzialna (Toru wielokrotnie narzeka na wszechobecność swego szwagra w gazetach i telewizji), a jednocześnie odgrywająca jakąś rolę za zasłoniętymi kurtynami, jest dla wielu bardziej przerażająca właśnie ze względu na tę fałszywość.

Istotnym efektem zastosowania zabiegu literalizacji przez autora jest jego wpływ na percepcję czytelnika, pobudzanie jej i wzbogacanie. Jest ona rodzajem konkretyzacji<sup>272</sup> – nadania powszechnemu, abstrakcyjnemu pojęciu znamion subiektywności. Jeśli to punkt widzenia miałby umagiczniać rzeczywistość, literalizacja zdaje się nieodłącznym elementem tego procesu. Jeżeli Murakami czyni postać Szefa upostaciowieniem niewidocznej władzy, to my – jako odbiorcy – poniekąd przechwytyjemy to jego wyobrażenie, poszerzając tym samym naszą wizję pojęcia establishmentu, której zbudowanie niejednokrotnie zajmuje całe życie.

Sny, wspomnienia i duchy pojawiające się w utworach pisarza również mogą stanowić przykład literalizacji. Element magiczny, niewyjaśnialny czy – jak nazwała go Faris – niezbywalny wywodzi się u niego zwykle z wnętrza bohaterów i wynika z ich odmiennego stanu percepcji. Owszem, w książkach Murakamiego magia może przybierać również kształt siły zewnętrznej wobec znanej i oswojonej rzeczywistości, jednak tym, co wywołuje w czytelniku wrażenie niepokoju, są głównie odpryski świadomości bohatera, które zyskują swą odczuwalną zmysłami obecność i wpływ na fizyczną rzeczywistość, chociaż z zasady powinny być niematerialne jak sny i wspomnienia. Jaskrawy przykład tego zabiegu można znaleźć w powieści *Kafka nad morzem*, której bohater pewnej nocy budzi się i orientuje, że jego ubranie jest poplamione krwią, która nie należy do niego, podczas gdy w tym samym czasie, ale wiele kilometrów dalej, zostaje zamordowany jego ojciec. Murakami nie mówi czytelnikowi wprost, że to Kafka Tamura zabił, jednak zostawia wiele wątpliwości i wskazówek, które na taką interpretację mogą nas naprowadzić. Chłopak nie pamięta swojego snu, zatem nie znamy jego treści, a jak zauważa Jay Rubin: „Kiedy narrator u Murakamiego mówi, że jest niepewny swych wspomnień, możesz być pewny, że wskazuje ci meritum historii”<sup>273</sup>. Według Suter pisarz

---

<sup>272</sup> Zbliżonej, jednak nie całkowicie pokrywającej się z konkretyzacją Romana Ingardena. Według Ingardena konkretyzacja jest całością, w której utwór literacki zostaje uzupełniony i przekształcony przez czytelnika w trakcie lektury. W jego teorii wielowarstwowości dzieła literackiego jedną z warstw są wyglądy (związane z poziomem świata przedstawionego): wzrokowe, słuchowe, dotykowe – innymi słowy, spostrzeżeniowe, ale również wyobrażeniowe. Jednak w treści utworu mamy do czynienia jedynie z ich schematami, zawierającymi wiele miejsc niedookreślonych, które w trakcie lektury ulegają dopełnianiu – konkretyzacji przez czytelnika. Im mniej szczegółowo coś jest opisane, tym więcej wkładu odbiorcy przewiduje autor. Mnie interesuje jednak sytuacja odwrotna, gdy dostajemy na przykład obraz kwintesencji zła w postaci Johnniego Walkera i w ten sposób dołącza on w pewien sposób do dotychczas utrwalonych w naszym umyśle wizerunków niegodziwców. O taką – autorską – konkretyzację, chodzi mi w tym konkretnym przypadku. (Zob. Roman Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967).

<sup>273</sup> Jay Rubin, *Murakami Haruki's Two Poor Aunts*, op. cit., s. 190.

kreuje sny na ontologicznie odmienną rzeczywistość, różniącą się od życia na jawie<sup>274</sup>, co może być trafną hipotezą. Jednak nie należy zapominać, że pozostaje ona w nierozzerwalnym – a w przypadku *Kafki*... nawet przyczynowo-skutkowym – związku z materialną rzeczywistością. Jest jednostkowa, ponieważ zrodziła ją nieświadomość konkretnego bohatera<sup>275</sup>, jednak ma umocowanie we wspólnej wszystkim rzeczywistości fizycznej, ponieważ może wchodzić z nią w interakcje, raz będąc odpowiedzią na świat rządzony przez świadomość, innym zaś razem go modyfikując. Zagadnienie eksplorowane przez pisarza to prawdopodobnie odpowiedzialność za sny. Wydaje się to absurdalne, jednak w momencie, gdy stają się one rzeczywistością – zostają poddane literalizacji – kwestia ta ulega zmianie. Czy należy ponieść konsekwencje nieświadomie dokonanego czynu? Co jest rzeczywistością? A może raczej: g d z i e ona jest?

Kwestie te podjęte zostały we fragmencie, w którym pierwszy i ostatni cytat to słowa Chłopca zwanego Kawką – jakby *alter ego* narratora, jego wewnętrznego głosu, środkowy zaś należy do innej, przyporządkowanej „zewnątrznej” części jego świadomości, a realizującej się w narracji Kafki Tamury:

„O rany, gdzieś ty się tak umazał krwią? Co ty właściwie robiłeś? Nic nie pamiętasz. [...] Może sam o tym nie wiedząc, zostałeś zamieszany w jakieś przestępstwo. Możliwe przecież, że sam je popełniłeś.

[...]

Prawdopodobnie będę musiał ponieść odpowiedzialność za tę przelaną krew. [...]

Nie mogę ponieść odpowiedzialności za coś, czego nie pamiętam, upieram się.

[...]

Boisz się wyobraźni. A jeszcze bardziej boisz się snów. Boisz się odpowiedzialności, która może się narodzić w snach<sup>276</sup>.

To, że Kafka Tamura nie pamięta swojego snu – a co za tym idzie, najprawdopodobniej samego morderczego czynu – nie znaczy wcale, że go nie dokonał. Murakami zgłębia odkształcenia rzeczywistości powstałe pod wpływem ludzkiej percepcji. Jej zakłócenia mają na tyle potężną moc zmiany materialnego stanu świata, by zabić człowieka.

---

<sup>274</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 175.

<sup>275</sup> W dalszej części tego rozdziału mam zamiar przybliżyć koncepcję Strechera na temat statusu snów pojawiających się w powieściach Murakami. Różni się ona od poglądu głoszonego między innymi właśnie przez Suter, gdyż stwierdza się w niej, że sny, duchy i wspomnienia nie tworzą oddzielnej rzeczywistości, a bardziej stanowią jej element, związany z tożsamością głównego bohatera.

<sup>276</sup>Haruki Murakami, *Kafka nad morzem*, op. cit., s. 98, 178, 187.

Duchy i wspomnienia również stanowią ciekawe przykłady literalizacji w twórczości autora. Dowodem tego, że wywodzą się one z umysłu protagonisty – nie z zewnętrznego świata – jest choćby ich wyczucie czasu: zachowują się, jakby doskonale wiedziały, kiedy mają się zjawić, kiedy zaś zniknąć. Perspektywa ta pozwala spojrzeć na pojawiającego się pod koniec *Przygody z owcą* Szczura jako na emanację żywego wspomnienia bardziej niż na ducha jako takiego; wspomnienia o przyjacielu, które żyje w umyśle głównego bohatera. Jak sugeruje Strecher:

„[...] postrzeganie postaci tego rodzaju jako nostalgicznych wizerunków, wywodzących się z nieświadomego Innego, wysnutych z wnętrza *jego* [narratora – przyp. A.B.] umysłu, w wytężonej próbie uzdrowienia przeszłości, a skutkiem tego ponownego połączenia się z istotnymi częściami jego osobistej tożsamości, zapewnia bardziej efektywne i wiarygodne odczytanie twórczości autora”<sup>277</sup>.

Wydaje się, że Murakami sugeruje, że niemożliwe jest poznanie ludzkiej duchowości bez uprzedniego zapoznania się z jego materialną formą. Szczur nie musi być metafizycznym bytem przenikającym do uporządkowanego logicznie świata z innego wymiaru. Jest on nieodłącznym elementem naszej własnej, niejednolitej rzeczywistości, która wciąż modeluje mnogość punktów widzenia; równocześnie jednak, może być dowodem właśnie jej niejednorodności – abstrahując już od samego aktu percepcji. Najbardziej pociągające w literaturze Murakamiego jest właśnie napięcie między tym, co się zdarzyło, a tym, co może się zdarzyć. Na prawdopodobieństwie zyskują najbardziej odporne na logikę zjawiska, jednak mało które z nich jest manifestacją czystej fantastyki. Jaki „skok” może wykonać, a jaki wykona, świadomość głównego bohatera? Strecher właśnie na pojęciu świadomości i tożsamości buduje swoją koncepcję realizmu magicznego w wykonaniu Murakamiego, zanim jednak ją tutaj przybliżę, konieczne jest podjęcie próby rozpatrzenia twórczości pisarza w kontekście dyskursu postkolonialnego.

### III.2.2 Murakami w świetle dyskursu postkolonialnego

Przypisanie literatury tworzonej przez Murakamiego dyskursowi postkolonialnemu wydaje się oczywistym posunięciem: jest on autorem japońskim, zaś Japonia to kraj, którego przeszłość jest silnie związana z okupacyjnym wpływem Stanów Zjednoczonych Ameryki. Realizm magiczny za sprawą swojej specyficznej podwójności został określony jako wyraz obecnej sytuacji przedstawicieli kultur skolonizowanych. Pośrednio utożsamiono go również z

---

<sup>277</sup>Matthew C. Strecher, *Magical Realism*, op. cit., s. 284.

egzotyką. Jak pisałam, w początkowym okresie funkcjonowania pojęcia na gruncie literatury, niemalże wymogiem była pewna marginalność pochodzenia autora, by miał on możliwość ustosunkowania się do kultury dominującej z zewnątrz. Zdaje się zatem, że obecnie wszystko, co jest obce dla zachodniego odbiorcy, a co można znaleźć w wielu współczesnych powieściach, zostaje z miejsca zakwalifikowane jako objaw realizmu magicznego danego dzieła. Nie inaczej dzieje się z Murakamim. Choć Japonia bynajmniej nie jest krajem Trzeciego Świata, to jej kultura została niegdyś podporządkowana kulturze amerykańskiej, a raczej z nią zderzona i w wyniku tego zniekształcona.

Już na przykładzie omawianej wcześniej owcy z powieści *Przygoda z owcą* i motywacji, która kazała pisarzowi uczynić ją ucieleśnieniem zgubnego działania przyspieszonej modernizacji na kulturę, ekonomię czy politykę Japonii, można naszkicować linię interpretacyjną prowadzącą ku ustaleniom realizmu magicznego jako literackiego dyskursu postkolonialnego. Dodatkowym argumentem może być specyficzna rola Murakamiego jako mediatora pomiędzy dwoma kulturami: tłumacza wielu powieści amerykańskich na język japoński i jednego z bardziej popularnych autorów Kraju Kwitnącej Wiśni, który aktywnie uczestniczy w kształtowaniu obrazu swojej ojczyzny poza jej granicami. Można wysunąć tezę, że przekłada on dla Japończyków kulturę zachodnią, poniekąd przyczyniając się do jej rozpowszechniania i naturalizacji (lub uświadomienia im, iż ta neutralizacja już dawno nastąpiła), ale też poprzez swoje dzieła pomaga im dostrzec płynne granice ich tożsamości narodowej. Ameryka jest wpisana w proces identyfikacji mieszkańców Japonii, stanowiąc jego niezbywalny element. Wbrew opiniom wielu japońskich krytyków, Murakami odnosi się do sytuacji społeczno-politycznej swojego kraju po wojnie, a czyni to właśnie za pomocą środków typowych dla realizmu magicznego.

Jak zauważa Suter, Murakami już samym sposobem użycia języka sprzeciwia się narzuconej jego wizji, która powstała właśnie w procesie modernizacji Japonii. W erze Meiji rząd wprowadził reformę edukacji i systemów komunikacji – w tym pisma. Dążono do uproszczenia i większego sfunkcjonalizowania języka pisanego, aby stał się bliższy kolokwialnemu, mówionemu. Proces ten nosił nazwę *gembun itchi* (unifikacji mowy i pisma), zaś jego celem (i jednocześnie aspektem politycznym) było wypracowanie jednolitego narodowego języka japońskiego, który do tej pory składał się z wielu dialektów, a obecnie miał być wzorowany na odmianie tokijskiej. Zabieg ten miał ostatecznie prowadzić do rozbudzenia w Japończykach poczucia przynależności, tożsamości narodowej. Pisarze tego okresu, tacy jak Futabatei Shimai czy Mori Ougai, byli pod silnym wpływem zachodnich teorii i z tego powodu zdecydowali się stosować język kolokwialny, zarówno w swoich tłumaczeniach, jak również utworach. Tym

samym przyczynili się do rozpowszechnienia *gembun itchi*<sup>278</sup>. Suter dalej zauważa, że wynikiem unifikacji języka japońskiego był realistyczny zwrot w literaturze, gdyż „pisane słowo zostało zreinterpretowane jako odbicie słowa mówionego, które z kolei było postrzegane jako transpozycja rzeczywistości”<sup>279</sup>. Wszystkie te przemiany w japońskiej koncepcji literatury i słowa pisanego powstały pod wpływem idei napływających z Zachodu, głównie przez kontakt z Ameryką. Murakami przywraca więc językowi japońskiemu różnorodność, czyniąc swoje powieści kolażami i przeciwdziałając tendencjom ujednolicającym, a pośrednio również odchodzi od pojmowania literatury jako ściśle realistycznej, który to koncept jest obcy tradycyjnej twórczości japońskiej.

Właśnie ujmowanie świata w ramy racjonalności i logiki wypracowanych przez kulturę zachodnią, jest tym, czego w twórczości Murakamiego nie znajdziemy. Alternatywny ogląd świata, który pisarz proponuje, może być odbiciem przeświadczenia o niewystarczalności i nieadekwatności tego sposobu przedstawiania w stosunku do współczesnej rzeczywistości japońskiej:

„Kreatywne użycie graficznego potencjału japońskiego pisma również dodaje tekstowi warstw znaczeniowych, wzbogacając go i czyniąc bardziej złożonym, w tym samym czasie zwiększając w czytelniku świadomość istnienia odmiennych językowych realności i tekstowego charakteru samej powieści, jak również konstruuje wieloaspektową wizję rzeczywistości”<sup>280</sup>.

Daje to pisarzowi możliwość wprowadzenia do dzieł nowych dyskursów i pozwala mu na dokonanie podwójnej operacji: oswojenia i wyobcowania zachodnich języków i kultur, która jest jakby odwrotnością *gembun itchi* i innych ideologicznych przemian zachodzących w erze Meiji. Wraz z przemianami językowymi Murakami zmienia sprzężony z nimi i od nich zależny sposób postrzegania rzeczywistości. Operacje językowe Murakamiego zyskują na znaczeniu, jeśli mamy w pamięci twierdzenie Slemona odnoszące się do efektu, jaki miało wtargnięcie kolonizatora w kulturę ludności, którą chciał on sobie podporządkować, „metafizycznego zderzenia”, do którego dochodzi na łonie rzeczywistości kolonizowanej. Murakami pragnie cofnąć się do czasów sprzed tej kolizji międzykulturowej, ale jedynie w celu uświadomienia czytelnikowi jej istnienia. Pisarz nie sięga bezpośrednio do japońskiego folkloru, prawdopodobnie uznając, że mieszkańcy współczesnej Japonii zbytnio już oddalili się od

---

<sup>278</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 63.

<sup>279</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>280</sup> Ibidem, s. 73.

swojej tradycji i wielu młodym ludziom może się ona wydawać bezsensowna i niezrozumiała. Jednak ta dychotomia językowa i kulturowa ma swoje korzenie w akcie zetknięcia się z obcym językiem, a co za tym idzie – z obcą percepcją i obcą rzeczywistością. Właśnie ta poszatkowana wizja świata, która rodzi się ze zmagania opozycyjnych wartości w dziełach realistyczno-magicznych, jest efektem zmiany w jego postrzeganiu i stanowi bardziej obraz właśnie postrzegania rzeczywistości niż odbicie jej samej.

Realizm magiczny jako wyrażenie oksymoroniczne i narzędzie literackie daje zatem twórcom możliwość ukazania procesu ścierania się dwóch przeciwstawnych dyskursów współistniejących ze sobą w jednej kulturze – dokładnie tak jak ma to miejsce w Japonii. W twórczości omawianego autora przypadki całkowitego podporządkowania jednego trybu narracji drugiemu – realistycznemu czy też magicznemu – są niesłychanie rzadkie. Przeważają dzieła o niejednolitym trybie narracji, gdzie nieustanna bliskość sprzecznych elementów skutkuje ich wzajemnym przenikaniem i przemieszaniem się. Bohater *Kroniki ptaka nakręcacza* skrupulatnie przygotowuje posiłki, z ekshibicyjną niemal szczerością opowiada nam najmniej, jak by się zdawało, istotne szczegóły swych dni, by chwilę potem niejednokrotnie z równą dokładnością relacjonować osobliwe wydarzenia, które następują po jego zejściu na dno studni.

By zrozumieć, że narracja nie ulega znaczącym przemianom, wystarczy przyjrzeć się kilku następującym po sobie fragmentom opisującym kolejno: chwilę zaraz przed zejściem do studni, sam moment schodzenia i przebywanie na jej dnie. Oto podzielone przeze mnie odpowiednio części tekstu:

„Brnąc w trawie, przeszedłem przez ogród, minąłem brudnawy posąg ptaka, niezmiennie patrzącego w niebo, i zatrzymałem się obok domu. [...] Zbliżyłem się do studni, zdjąłem betonowe bloczki z wierzchu i odsunąłem półokrągłą połowę pokrywy. Jeszcze raz wrzuciłem do środka mały kamyk, chcąc się upewnić, że w środku nie ma wody. Tak jak przedtem usłyszałem suchy dźwięk. Nie ma wody. Zdjąłem plecak, wyjąłem ze środka sznurową drabinkę i przywiązałem ją do pnia pobliskiego drzewa. Potem kilka razy silnie pociągnąłem, nabierając pewności, że się nie odwiąże. Ostrożność nie zawadzi.

[...]

Podniosłem resztę drabinki i powoli spuściłem do studni. Wpuściłem tak całą drabinkę, lecz nie poczułem, jak uderza o dno.

[...]

Usiadłem na brzegu studni i wytężyłem słuch. Cykady śpiewały jak szalone między drzewami, zupełnie jakby sprawdzały, która może głośniej i która ma większą pojemność płuc, nie słychać było jednak śpiewu ptaków.

[...]

Podniosłem ręce i odwróciłem dłonie ku słońcu. Od razu się nagrzały. Zdawało się, że blask wdziera się we wszystkie zmarszczki, linie papilarne. Tutaj było niewątpliwie królestwo światła. Wszystko dookoła zalane nim lśniło blaskiem lata. Nawet takie pozbawione formy rzeczy jak czas czy wspomnienia otrzymywały dar światła. Włożyłem do ust dropsa cytrynowego i siedziałem, czekając, aż się całkiem rozpuści. Potem na wszelki wypadek jeszcze raz pociągnąłem silnie drabinkę, upewniając się, że jest solidnie przymocowana<sup>281</sup>.

Widzimy tutaj bardzo szczegółowo opisane przygotowania do zejścia; Murakami skupia się na świecie zewnętrznym, przyrodzie otaczającej Toru, ale też oddaje czynności typowe dla zestresowanego człowieka: nerwowe upewnianie się, czy drabinka jest wystarczająco mocno umocowana, kontemplowanie różnych dźwięków, wysysanie do końca cukierków, jak gdyby w celu przedłużenia czasu spędzonego na powierzchni. Pojawia się również rodzaj pożegnania ze słońcem, ponieważ bohater zdaje sobie sprawę, że nie wiadomo, kiedy ponownie je ujrzy. Następnie Murakami opisuje samo zagłębianie się w podziemny świat:

„Schodzenie po miękkiej drabince było czynnością wymagającą więcej trudu, niż się spodziewałem. Zrobiona z mieszanej przędzy bawełny z nylonem, była bardzo mocna, lecz pod stopami zdawała się niepewna i gumowe podeszwy tenisówek strasznie się na niej ślizgały. [...] Schodziłem szczebel po szczeblu, powoli i uważnie. Schodziłem i schodziłem, lecz nie docierałem do dna.

[...]

Przypomniałem sobie odgłos kamyczka uderzającego o dno studni. W porządku, na pewno jest gdzieś dno.

[...]

---

<sup>281</sup>Haruki Murakami, *Kronika*, op. cit., s. 220-221.



Gdy jednak minąłem dwudziesty szczebel, ogarnął mnie strach. Ten strach przyszedł nagle, zupełnie jakby prąd mnie poraził i unieruchomił. [...] Czy naprawdę istnieją aż tak głębokie studnie? Jestem przecież w sercu Tokio, tuż za domem, w którym mieszkam. Wstrzymałem oddech i wytężyłem słuch, lecz nic nie było słychać. Nie słyszałem nawet cykad. [...] Powietrze w studni było zimne, pachniało ziemią. Był to świat oddzielony od tego na powierzchni ziemi, gdzie letnie słońce nie skąpiło blasku.

[...]

Jeszcze raz zebrałem się w sobie i zacząłem schodzić po drabince. [...] Po dwudziestym trzecim szczeblu w końcu dotarłem na dno studni. Moje stopy dotknęły ziemi”<sup>282</sup>.

Sposób prowadzenia narracji wciąż się nie zmienia – czytelnik może wręcz odnieść wrażenie, że wysłuchuje transmisji na żywo z wyprawy do jakiejś pradawnej jaskini. Wiemy, na jakim stopniu Toru zatrzymał się, gdy ogarnął go strach i wątpliwości, znamy numer ostatniego szczebla, na którym stanął tuż przed dotknięciem dna studni. Kontrasty rysujące się w tym fragmencie to światło i cień, dźwięki świata i cisza, choć nie są to jeszcze relacje między światem nadziemnym i podziemnym, zewnętrznym i wewnętrznym (które to zestawienie pojawi się, nie pierwszy z resztą raz, w dalszej części książki), ponieważ bohater jest wciąż w drodze do tej drugiej rzeczywistości. Gdy dociera do celu, nie pozostaje mu nic innego, niż oczekiwanie na „ośnienie”, po które tam wyruszył. Następuje opis wielu wspomnień Toru, a są one wyjątkowo intensywne i szczegółowe, „tak wyraźne, że – zdawało się – mógłbym ich dotknąć”<sup>283</sup>. Co jakiś czas przerywa tok rozmyślań, by upewnić się, że drabinka wciąż jest na swoim miejscu. Jest ona jedynym ogniwem łączącym bohatera ze światem zewnętrznym, jego wewnętrzną narrację z powierzchowną, odgórnie narzuconą. Przeraza go myśl o zerwaniu tego połączenia, ponieważ może sam siebie definiować tylko w stosunku do innych i jego brak groziłby utknięciem we własnym wnętrzu, dosłownym zamknięciem się na świat, zasklepieniem w sobie. Ta relacja oddaje związek elementu realnego z magicznym właściwy realizmowi magicznemu, w którym jedno potrzebuje drugiego, aby wciąż na nowo móc się autodefiniować.

---

<sup>282</sup> Ibidem, s. 221-222.

<sup>283</sup> Ibidem, s.223.

Należy również zwrócić uwagę na szczegółowość przywoływanych wspomnień, nie wyłączając dialogów. Wyjątkowo rzadko, jak na murakamińskiego bohatera, czytelnik natrafia na tych stronach na słowa „nie wiem” lub „nie pamiętam”, tak przecież dla niego charakterystyczne. Jednak alienacja, którą zapewnia mu wyprawa na dno studni, zdaje się skutkować wyostrzeniem nie tylko zmysłów, lecz także pamięci. Po jakimś czasie narrator zaczyna doznawać stanów dziwnych, choć prawdopodobnie naukowo wyjaśnialnych:

„Spowijała mnie teraz głęboka ciemność. Nic nie widziałem, choć wyteżałem wzrok. Nie widziałem nawet własnej ręki.[...] Gdy poruszyłem ręką, wydało mi się, że ciemność lekko zadrżała, lecz było to zapewne tylko złudzenie. Doznawałem przedziwnego uczucia, nie mogąc zobaczyć własnego ciała, choć wiedziałem, że tu jest. Siedząc bez ruchu w ciemności, stopniowo przestałem uświadamiać sobie fakt własnego istnienia i dlatego czasami lekko chrząkałem, gładziłem ręką policzek. Tym sposobem uszy upewniały się, że istnieje głos, ręka, że istnieje twarz, a twarz – że ręka. [...] Zdawało mi się, że odbywa się we mnie milczące zaciekle przeciąganie liny, świadomość po trochu przeciągała ciało na swoją stronę. Ciemność zachwiała równowagę między nimi. [...] Różne dziwne rzeczy stają się możliwe w prawdziwie głębokiej ciemności. Potrząsnąłem głową i z wysiłkiem sprowadziłem świadomość z powrotem do ciała”<sup>284</sup>.

Murakami traktuje wewnętrzne bodźce ze szczegółowością równą drobiazgowości opisów doznań zewnętrznych. Czytelnicy jednocześnie wyczuwają, że rzeczywistość powoli ulega erozji, a poprzez percepcję bohatera wkrada się w nią magiczność. To, co się z nim dzieje jest wciąż prawdopodobne, jednak stopniowo zaczyna balansować na granicy niezwykłości. Autor opisuje jednak z takim samym pietyzmem zarówno śpiew cykad w drzewach, jak i subiektywne wrażenie odcieleśnienia doznawane przez Toru w wyniku przebywania w ciemnościach. Chwyta on moment przemiany zachodzącej w percepcji protagonisty, chwilę zwątpienia w realność fizycznego świata. Po długim procesie odrealniania rzeczywistości ostatecznie dochodzi jednak do właściwej erupcji tego, co nadprzyrodzone, pod postacią *quasi*-snu, w którym bohater znajduje się w hotelu, gdzie widzi przemawiającego Noboru Watayę. Zdenerwowany jego słowami postanawia ruszyć dalej: „Przeszedłem przez hol wypełniony ludźmi wyteżającymi słuch, by nie uronić ani jednego słowa Noboru Watai, i ruszyłem korytarzem prowadzącym do pokoi hotelowych. Stał tam ten sam mężczyzna bez twarzy.

---

<sup>284</sup> Ibidem, s. 234-235.

Gdy podszedłem bliżej, zwrócił się ku mnie twarzą, której nie było. Potem cicho zagroził mi drogę<sup>285</sup>.

Jest to pierwszy zwiastun absurdu i oderwania od rzeczywistości. W normalnym śnie, owszem, spotkanie mężczyzny bez twarzy nie byłoby zbyt zaskakujące, skoro jednak sam Toru stwierdził, że to nie był sen, a raczej „coś, co postanowiło przybrać formę snu”<sup>286</sup>, spotkanie to zaczyna wzbudzać w czytelniku niepokój. Bohater mijają mężczyznę ponieważ chce dotrzeć do pokoju, do którego został zaprowadzony w poprzednim śnie. Po chwili błąkania się dostrzega hotelowego kelnera i postanawia ruszyć jego śladem. Po drodze Murakami raczy nas szczegółami dotyczącymi jego wyglądu i postawy, a nawet melodii, którą wygwizduje, by następnie odmalować żywy obraz kwiatów w wazonie. Ta szczegółowość przedstawiania w pewien sposób naturalizuje fantastyczną sytuację i ją oswaja – jednak nigdy nie dokonuje tego całkowicie, nigdy nie dochodzi do zanegowania magicznego elementu fabuły. Toru udaje się trafić do pokoju numer 208, tego samego, który odwiedził w poprzedniej marze. Pomieszczenie jest pogrążone w ciemności, zaś bohater po głosie jego rezydentki poznaje, że jest to ta sama kobieta, z którą odbył kilka dziwacznych rozmów telefonicznych. Wywiązuje się między nimi konwersacja, podczas której Toru dostaje od kobiety zadanie: ma odkryć jej prawdziwą tożsamość, gdyż zapomniała swego imienia i osobowości. Ich rozmowa zostaje przerwana przez agresywne pukanie do drzwi, zaś mężczyzna musi uciekać:

„Posuwałem się w ciemności ciągnięty za rękę przez kobietę. Słysząc było, jak powoli przekręca się klamka w drzwiach. Z niewiadomych przyczyn na ten dźwięk poczułem dreszcz na plecach. Prawie w tej samej chwili, w której światło korytarza wdarło się w ciemność pokoju, wślizgnęliśmy się w ścianę. Była zimna i śliska jak olbrzymia galareta. Zacisnąłem wargi, nie chcąc, by dostała mi się do ust. [...] Przechodzę przez ścianę, żeby się dostać z jednego miejsca do drugiego. [...]

Poczułem, że język kobiety wślizguje mi się do ust. [...] Duszący zapach płatków kwiatów połaskotał ściany mych płuc.[...] Trochę później poczułem na prawym policzku intensywne gorąco. Było to dziwne uczucie.[...] Nie wiedziałem nawet, czy to gorąco przyszło z zewnątrz, czy powstało w moim własnym ciele. Jednak wkrótce wszystko zniknęło: język, zapach kwiatów, pragnienie wytrysku, gorąco na policzku. I przeszedłem przez ścianę. Gdy otworzyłem oczy, byłem już po drugiej stronie ściany – na dnie głębokiej studni”<sup>287</sup>.

---

<sup>285</sup> Ibidem, s. 245-246.

<sup>286</sup> Ibidem, s. 244.

<sup>287</sup> Ibidem, s. 250.

Co ciekawe, podobnie jak w *Kafce nad morzem*, ten *quasi-sen* również zostawia ślad w materialnej rzeczywistości w postaci znamienia, które pojawia się na policzku Toru. Prócz tego wciąż mamy do czynienia z rozbudowanym opisem doznań bohatera, zaś element magiczny tkwi poniekąd w jego odbiorze rzeczywistości, czyli w nim samym. Właśnie w ten sposób w narracji i fabuły Murakamiego wkradają się cząstki nadprzyrodzone.

Realizm magiczny realizuje się również w specyficznym traktowaniu przez pisarza historii, co możemy zaobserwować najwyraźniej na przykładzie *Przygody z owcą* i *Kroniki ptaka nakręcacza*. Z jednej strony, odwołuje się do niej poprzez magię – co jest chwytem typowym dla omawianego nurtu – z drugiej zaś, prowadzi opowieść równoległą do dominującej wizji historii, odwołując się do wydarzeń, które ta druga stara się zatuzszować. Zabiegom tym towarzyszy rodzaj nostalgii za przedindustrialną Japonią – tą sprzed interakcji z kulturą zachodnią. Murakami daleki jest co prawda od przywoływania w swoich powieściach ściśle folklorystycznych wątków, zamiast tego, daje wyraz tej tęsknocie na przykład przez kreowanie alternatywnego wymiaru, jakim jest Koniec Świata w *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*. Jest on przeciwieństwem wysoko zurbanizowanego Hard-boiled Wonderland i chociaż można w jego opisie znaleźć elementy sielankowości, to ostatecznie uznaję go jednak za antyutopię. Operacja odkształcenia wizji pozornie niemal arkadyjskiego Miasta i naszpikowanie jej elementami mrozącymi krew w żyłach (jak choćby postać złowrogiego Strażnika), wskazuje na krytyczną intencję twórcy. Owszem, Murakami, a wraz z nim inni Japończycy, może tęsknić do czasów sprzed modernizacji<sup>288</sup>, jednak towarzysząca temu uczuciu świadomość niemożliwości powrotu do przeszłości jest jak nawoływanie, by nie oglądać się za siebie, ponieważ grozi to marazmem i odcięciem od aktualnej rzeczywistości. Jednocześnie w pewien sposób upomina czytelników, że tego, co było, nie da się wymazać; że ma to ciągły wpływ na terażniejszość, co z kolei wydają się potwierdzać słowa wypowiedane przez Boku w *Końcu Świata*...: „Jednak noszę w sobie coś, jakby kontury wszystkich tych rzeczy, które straciłem, i to właśnie dzięki nim żyłem do tej pory”<sup>289</sup>. Powieść *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* (choć nie tylko ona) może zatem działać na społeczeństwo japońskie niczym zimny prysznic, niosąc krytykę postawy polegającej na zapatrzeniu w przeszłość (choć nawet Murakamiego zarzucano takie zapatrzenie), ale nie odrzucenie samej przeszłości. Tym z kolei, którzy w ogóle o niej nie pamiętają, pisarz zdaje się przypominać o korzeniach kultury japońskiej,

---

<sup>288</sup>Matthew Strecher wysuwa tezę, że tęsknota, która przebija z kart większości powieści Murakamiego, odsyła nas do czasów dużo późniejszych – końca lat 60. i okresu buntu studentów; jednak jest to teoria odbiegająca od ściśle postkolonialnej interpretacji i dlatego zajmę się nią w kolejnym podrozdziale.

<sup>289</sup>Haruki Murakami, *Koniec Świata*, op. cit., s. 469.

pozytywnych aspektach jej niegdysiejszej bliskości z przyrodą. Sytuacja historyczna tego kraju jest ciekawa, ponieważ – w pewnym uproszczeniu – wszystkie minusy gwałtownego unowocześnienia są w znacznej mierze zrzucane, świadomie lub nie, na wyłącznie zgubny w tym przypadku wpływ kontaktów ze Stanami Zjednoczonymi Ameryki. Możliwe, że Murakami odwołuje się w swojej powieści do tego właśnie poglądu. Jednak, kontrastując wysoko rozwiniętą technicznie rzeczywistość miejską (nawet bardziej, niż jest ona w obecnej Japonii) z obrazem nieokreślonego czasowo, choć znacznie mniej posuniętego w rozwoju Końca Świata, nie ukazuje tego drugiego jako idylli. Tym sposobem świat wykreowany w powieści na podobieństwo współczesnej rzeczywistości nie jawi się jako czarno-biały. Może pisarz stara się w pewien sposób uzmysłwić czytelnikom myśl, że nie należy zrzucać na kulturę amerykańską odpowiedzialności za wszystkie negatywne aspekty nowoczesnej sytuacji japońskiej?

W jaki sposób Murakami ukazuje miasto jako siedlisko zła i to w dosłownym tego słowa znaczeniu? Jak pisze Strecher:

„Obecność Systemu nie jest jedynym źródłem trwogi w świecie narratora; w rzeczywistości o wiele większa groza drzemie za gładką fasadą megapolitycznego Tokio. Nie tylko jego ulice są zaludnione przez symbolantów, gotowych do wyłobienia mózgow cyfrantów w celu pozyskania zawartych w nich informacji, ale również w jego podziemiach czają się jeszcze bardziej odrażające stworzenia: *kurayami*, Czarnomroki, potwory, które żywią się ludzkim ciałem i których panowanie rozciąga się na tunele tokijskiego metra, na co wskazuje odkrycie buta biznesmena przez narratora w rozdziale 29. Ta złowieszcza charakteryzacja miasta jako pięknej skorupy przepełnionej złem i niebezpieczeństwem jest typowa dla oprawy *hard-boiled*, gdyż podkreśla wrażenie, że zło czające się w społeczeństwie nie jest sporadyczną psychopatią, lecz swoistą cechą nowoczesnej (a w tym przypadku ponowoczesnej), społecznej struktury”<sup>290</sup>.

W ten sposób Strecher łączy pojęcie „zła” z kategorią nowoczesności. Oczywiście błędnym byłoby stwierdzenie, że Murakami postrzega współczesność jako jednolicie negatywną; jednak w swojej najbardziej chyba fantastycznej powieści maluje właśnie ponurą wizję przyszłości: nie tyle grozę tego, co będzie, ile tego, co może być. Niemniej jednak Miasto opozycyjne wobec *Hard-boiled Wonderland*, jak dowiadujemy się pod koniec książki, jest w pewnej mierze

---

<sup>290</sup>Matthew C. Strecher, *Beyond „Pure” Literature*, op. cit., s. 362.

wytworem umysłu samego narratora, co można odczytać jako jego własny, zindywidualizowany dyskurs istniejący nie poza rzeczywistością i dominującą narracją, lecz w jej łonie: „Miasto jest idealnym (lub prawie idealnym) zwierciadłem miejskiego koszmaru samego Tokio, oglądanego poprzez odmienną soczewkę percepcji”<sup>291</sup>. Istnieją jednak elementy służące zmyleniu czytelnika: brak rozwiniętej technologii, obecność zwierząt i czaszek jednorogów, bliskość natury (las), panujące w Mieście cisza i spokój, a nawet liryczny język narracji. Miejsce otoczone wysokim murem może stanowić zarówno schronienie, jak i więzienie (co ostatecznie pozostaje nierozstrzygnięte). Jak zauważa Hantke: „Narracyjna kontemplacja zmian pór roku jest echem nostalgii za przedindustrialną Japonią. [...] Koniec świata jest ucieczką od niego (Hard-boiled Wonderland) – przetworzeniem osobistej lub kulturowej przeszłości albo nieoznaczoną topograficznie bezpieczną przystanią, niezanieczyszczoną korumpującymi siłami industrialnego kapitalizmu”<sup>292</sup>.

Wracając do kwestii odnoszenia się do faktów historycznych poprzez „magię”, warto zwrócić uwagę na ciekawy przykład z powieści *Przygoda z owcą*. Murakami poniekąd reinterpretuje przebieg procesu unowocześniania Japonii i pisze o nim nie wprost, lecz – w myśl poetyki postmodernistycznej – poprzez serię aluzji. Jak już wspominałam, dla pełnego zrozumienia charakteru tej aluzji, kluczowa jest sama postać owcy. Dlatego też opiszę jej działanie. Zmarły Szczur jest elementem fantastycznym bez względu na to, czy zinterpretujemy tę postać jako ducha, czy jako ożywione wspomnienie materializujące się dzięki nieznanemu nam procesowi ewokacji, zachodzącemu we wnętrzu głównego bohatera. W rozmowie z nim narrator dowiaduje się, że duch owcy może opętać osoby słabe:

„– I w końcu także z powodu tej słabości nie udało mi się uciec od widma owcy.[...]

– Czego chciała od ciebie owca?

– Wszystkiego. [...] Mojego ciała, moich wspomnień, mojej słabości, moich sprzeczności...[...]

– A w zamian za to?

– Coś zbyt wspaniałego dla mnie. Tak, że nie umiałem się z tego wyplątać. Trudno mi to opisać słowami. To jakby tygiel, który wszystko pochłania. Jest tak piękny, że tracisz głowę, i tak pełen zła, że włosy stają dęba. Jeśli się w nim zanurzysz, wszystko inne znika. Świadomość, system wartości, uczucia, troski,

---

<sup>291</sup> Ibidem, s. 363.

<sup>292</sup> Steffen Hantke, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s.16-17.

wszystko znika. Przypomina to dynamizm tamtej chwili, kiedy z pewnego punktu we wszechświecie wyłoniło się źródło wszelkiego życia.

[...]

– Co właściwie chciał osiągnąć Szeff?

– On był szalony. Na pewno nie wytrzymał widoku owego tygła. Posługując się nim, owca stworzyła olbrzymi system władzy. Po to w nim zamieszkała. Po wykorzystaniu był do wyrzucenia, jak produkt jednorazowego użytku.[...]

– A po śmierci Szefa miała zamiar wykorzystać ciebie do przejęcia władzy nad tą organizacją, tak?

– Tak.

– A co miało być potem?

– Królestwo, w którym panowałyby całkowita anarchia pojęciowa. Wszystkie przeciwieństwa by się tam ujednociliły. A w centrum bylibyśmy ja i owca.

– Dlaczego to odrzuciłeś? [...]

– Lubię swoją słabość. Lubię też cierpienie i ból. Letnie światło, zapach wiatru, głosy cykad, lubię to wszystko<sup>293</sup>.

Jeżeli owca miałyby być w jakiś sposób synonimem bezmyślnej modernizacji *ergo* wpływu kultury zachodniej na Japonię, to osoby przez nią opętywane powinny być rozpatrywane jako sama Japonia, słaby kraj, który dał się omamić świetlaną wizją przyszłego dobrobytu i choć go osiągnął, to po drodze stracił coś o wiele cenniejszego: swoją tożsamość kulturową. To prawda, że uchodzi ona za jeden z krajów o silnie zhierarchizowanym sposobie komunikacji i najmocniej zrytualizowanych zwyczajach, takich jak parzenie herbaty czy teatr *kabuki*, które po dziś dzień są wabikiem na turystów<sup>294</sup>. Jednak nie można też przeoczyć faktu, że zetknięcie się dwóch tak odmiennych tradycji kulturowych – amerykańskiej i japońskiej – nie może pozostać bez echa. Owszem, współcześnie na terenie całego zachodniego świata mamy do czynienia z przemieszaniem wielu odmiennych obyczajowości i prawdopodobnie nie istnieje coś takiego jak „czysta” kultura danej społeczności, gdyż interakcje między różnymi ludnościami były, są i będą nieuniknione. Murakami zdaje się opłakiwać nie tyle samą utratę, ile podatność swojego kraju na wpływy, która może świadczyć o niestałości jego fundamentów.

---

<sup>293</sup>Haruki Murakami, *Przygoda z owcą*, op. cit., s. 392-394.

<sup>294</sup>Ale nie tylko: mogą stanowić przykład japońskiej ekspansji transkontynentalnej, gdyż prócz tego, że są jednymi z bardziej spopularyzowanych na świecie, wywarły też silny wpływ na inne kultury – przykładowo skodyfikowane zasady teatru *kabuki* były przedmiotem zainteresowania Eugenio Barby i Nicolì Savarese w „Sekretnej sztuce aktora” (Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. Jarosław Fret i in., red. Leszek Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005).

Istotne jest jednak to, że właśnie Szeff – przedstawiciel starszego pokolenia – poddał się woli owcy całkowicie; Szczur – rzecznik generacji samego pisarza – podjął walkę, zbuntował się. Jego postawa może nawiązywać do buntu z lat 60. XX wieku, kiedy studenci protestowali przeciwko obecności wojska amerykańskiego w Japonii. Samobójcza śmierć Szczura zdaje się potwierdzać ten tok rozumowania, ponieważ ostatecznie rewolucja zakończyła się fiaskiem. *Przygoda z owcą* nie jest zatem książką napisaną „ku pokrzepieniu serc”, nie jest również moralitetem. Jak większości powieści Murakamiego, brakuje jej jednoznacznie szczęśliwego zakończenia. Może stanowić krytykę polityki Japonii i prawdopodobnie trafia w czułe miejsce społeczeństwa, co po części wyjaśnia niechęć (początkową przynajmniej), którą wzbudziła w tamtejszych literatach postawa pisarza. Interwencja elementu paranormalnego – czy to zwierzęcia mającego moc zawłaszczania świadomości ludzi, by za ich pomocą zdobywać coraz większą władzę, czy widma zmarłego przyjaciela – przyczynia się do wzmocnienia mimetycznego (realistycznego) podtekstu dzieła, którym jest w tym przypadku historyczny rzut oka na relacje japońsko-amerykańskie.

Z kolei w *Kronice ptaka nakręcacza* Murakami odwołuje się do zapomnianych – choć może „wypartych” byłoby tu odpowiedniejszym słowem – przez Japończyków wydarzeń ich rodzimej historii, co jest jednocześnie sposobem podważenia jej dominującej wizji. W duchu postmodernistycznym ujawnia on dyskursywność historii, która to cecha upodabnia ją do fikcji literackiej. Umowność faktów odgórnie wybranych i uznanych za kluczowe i reprezentatywne daje poczucie istnienia jakiejś instancji, która tych wyborów dokonuje. Przy czym właśnie ta powieść pisarza została uznana za pierwszą „zaangażowaną”, bo odnoszącą się do ważnych faktów z przeszłości polityczno-społecznej Japonii; ważnych, jednak w jakiś sposób pominiętych. Strecher pisząc o odnoszeniu się przez Murakamiego w opowiadaniu *32-sai no dei torippa* do trzech rodzajów pamięci (powszechnej, pokoleniowej i osobistej), zauważa:

„Nadanie pozornie równej wagi każdemu znacznikowi roku 1963, z drugiej strony może być postrzegana jako subtelne przypomnienie, że wszystkie sprawy o historycznym znaczeniu są ostatecznie arbitralne. W pewnej mierze ta krytyka została złagodzona wraz z publikacją *Kroniki ptaka nakręcacza*, która zawiera całe rozdziały poświęcone obrazowym scenom przedstawiającym bezsensowne akty przemocy popełniane w trakcie Drugiej Wojny Światowej, zarówno przez Cesarską Armię Japońską, jak i Sowiecką Armię Czerwoną”<sup>295</sup>.

---

<sup>295</sup>Matthew C. Strecher, *At the Critical Stage*, op. cit., s. 861.



Murakami pisząc o krwawych wydarzeniach w Mandżurii jednocześnie eksponuje fakty historyczne, o których Japończycy – postrzegani jako spokojny, zrównowagony, wyciszony, pacyfistyczny (a obecnie pozbawiony armii) i sfeminizowany wręcz naród – chcieliby zapomnieć. Dostrzega zatem „hierarchię faktów” historycznych i jej przeciwdziałania. Jednak według mnie zrównanie trzech rodzajów pamięci jest w gruncie rzeczy podobnym zabiegiem. Strecher uważa jednak, że ich równorzędność jest tylko pozorna, zaś w rzeczywistości Murakami miałby podkreślać arbitralność wydarzeń historycznych. *Kronika...* stanowiłaby według Strechera w mniejszym stopniu negację tej arbitralności, a więc dopuszczenie do głosu wolności podczas wybierania istotnych faktów. Wojna chińsko-japońska jest przykładem kolonizacyjnej chciwości Japonii, podobnie jak nieopłacalne hodowle owiec były znakiem bezmyślnego pędu ku modernizacji. Można powiedzieć, że Murakami *Kroniką...* w jakiś sposób rozprawia się z traktowanym dotąd po macoszemu odłamkiem historii swego kraju poprzez samo jego wyeksponowanie i przywołanie bez zbędnych przemilczeń. Przytoczony cytat jest o dwanaście lat starszy niż powyższy, jednak w jaśniejszy sposób obrazuje tezę Strechera:

„Literatura Murakamiego unaocznia próby wybielenia historii, które są szczególnie wyraźnie widoczne w sposobie, w jaki »oficjalna« japońska historia (usankcjonowana przez *Monbushou*, Ministerstwo Edukacji) potraktowała japońskie działania podczas Drugiej Wojny Światowej. Szczegółowe opisanie przez Murakamiego mniej znanych wydarzeń wojennych, walki w Mandżurii, przypomina nam o trwającej od powojennych lat tendencji do przedstawiania historii tego okresu w bardziej przychylnym świetle. W jego odzyskiwaniu praktycznie zapomnianej bitwy pod Nomonhan lub opisie rzezi dokonanej na chińskich studentach są ukryte narracje zawierające zignorowane lub zapomniane uczucia żołnierzy, którzy uczestniczyli w masakrach, i których osobiste przekonania stały w sprzeczności z rozkazami, jakie otrzymywali. [...] Właściwe byłoby stwierdzenie, że skupienie Murakamiego w *Kronice ptaka nakręcacza* na peryferyjnych bitwach w Mandżurii, wydarzeniach, o których niewielu ludzi słyszało, a jeszcze mniej przejęło się nimi, jest wyzwaniem rzuconym »oficjalnej« historii. [...] Jego twórczość oferuje szansę przewartościowania hipokryzji narodowej historii, która corocznie upamiętnia okrucieństwa Hiroszimy i Nagasaki, jednak wciąż określa masakrę chińskich cywilów w Nankinie jako »incydent« ”<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup>Matthew C. Strecher, *Magical Realism*, op. cit., s. 294, 295.

Uważam, że szczegółowe opisy wydarzeń z bocznych torów historii w równym stopniu, co odwołanie się do trzech typów pamięci, wyostrowają pogląd jakoby „wszystkie sprawy o historycznym znaczeniu były ostatecznie arbitralne”, czyli narzucone. Stosując prosty zabieg postawienia na równi trzech rodzajów pamięci w opowiadaniu, autor pozbawia je jednocześnie hierarchii – tak, że historia „oficjalna” przestaje być najważniejszym punktem odniesienia dla życia jego bohaterów. *Kroniką*... wzmacnia on zatem postawioną w *32-sai no dei torippa* tezę o arbitralności faktów historycznych i uwzględniając pomniejsze narracje daje możliwość dywagacji i zwątpienia w jedną słuszną „prawdę”. Obydwa dzieła w równie „subtelny” sposób, mogą implikować jednocześnie przeciwne rozpoznanie, gdyż „walczą” one z istniejącą wizją historii, co jest jedną z cech realizmu magicznego. Sam akt walki zakłada istnienie przeciwnika.

Skoro jesteśmy już przy kategorii pamięci, nie możemy pominąć kwestii wyobraźni, która, jest wedle Suter kluczowa dla rozumienia przez Murakamiego kwestii zaangażowania społecznego pisarza. Zbliżałoby go to do twórców pokroju Marqueza. Według Slemona: „»re-wizja« historii ma miejsce, gdy wypowiedzi lub wizje – które J. Michael Dash nazywa »kontrkulturą wyobraźni« – wchodzi w dialektyczną grę z odziedziczonymi, dominującymi modelami dyskursu i poznawania w kolonialnym »dziedzictwie fenomenologicznym«, dążąc do przemiany percepcji w nowe »wzory poznawcze«<sup>297</sup>.

Określenie uciśnionych dyskursów mianem „kontrkultury wyobraźni”, wydaje się w tym przypadku szczególnie trafne. W dziełach realistyczno-magicznych wewnętrzną walką jest właśnie bitwa o wizję rzeczywistości toczona przez różniące się między sobą królestwa wyobrażeń. To wyobraźnia jest środkiem do odzyskania i uzdrowienia utraconych aspektów tożsamości – czy to narodowej, czy, jak w przypadku Murakamiego, jednostkowej. Służy ona łątaniu licznych dziur, które pojawiają się na różnych poziomach rzeczywistości po zderzeniu dwóch kultur. Zrodzone z wyobraźni autora elementy magiczności stają się z kolei medium predestynowanym do mówienia o przeszłości. Jednak nie chodzi wyłącznie o imaginację pisarza. Równie istotne jest to, aby była ona wciąż stymulowana w procesie odbioru i zaowocowała wypracowaniem u czytelnika nowego trybu poznawczego, różniącego się od tego, który został przypisany dziełom realistycznym. Innymi słowy, musimy zaakceptować warunki, które stawia przed nami Murakami i nauczyć się czytać świat jego wyobrażeń wyposażeni w naszą indywidualną wyobraźnię, dostrajając ją do nich. Ten proces dostrajania wytwarza w odbiorcy nowe wzory poznawcze. Czytając powieści japońskiego pisarza będziemy przygotowani na pojawienie się mówiących kotów, a za którymś razem nie zdziwi

---

<sup>297</sup>Stephen Slemmon, *Postmodernism and Genre Fiction*, op. cit., s. 15.

nas tak bardzo przechodzenie głównego bohatera przez ściany. Przyzwyczajmy się do wizji autora; więcej nawet: będziemy spodziewać się po nim określonej poetyki i oczekiwać jej od niego. Czytając *Panią Bovary* Gustave'a Flauberta nie spodziewamy się zwierząt ni stąd, ni zowąd przemawiających ludzkim głosem, a Emma Bovary przenikająca na drugą stronę lustra ogromnie by nas zdziwiła. Wolność wyobraźni autora może być zatem poskromiona jedynie przez zdrowy rozsądek jego czytelnika, którym jednak w pewnym stopniu steruje tekst, a zatem sam autor.

Rebecca Suter stawia tezę, że Murakami tak naprawdę zawsze był zaangażowanym pisarzem i pod tym względem nie zaszła żadna zmiana. Japońscy krytycy z jakichś – najpewniej wynikających z różnic kulturowych – przyczyn, nie byli w stanie dostrzec i właściwie osądzić, z jakim rodzajem aktywności literackiej mają w istocie do czynienia. Suter może dostarczyć odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób pisarz ustosunkowuje się do świata: „I to poprzez sny i wyimaginowane światy bohaterowie Murakamiego, a ogólnie również jego historie, znajdują swoją formę społecznego i politycznego zaangażowania, związek z innymi postaciami i ze światem spoza strony [książki – przyp. A. B.]”<sup>298</sup>.

Mnie wypada jedynie dodać, że przez kreowanych bohaterów i wymyślane historie sam Murakami jako twórca komentuje rzeczywistość zewnętrzną wobec jego powieści. W *Kronice...* owszem, możemy znaleźć szczegółowe opisy brutalnych realiów wojny w Mandżurii, jednak poprzez nie autor krytykuje bardziej szczególny rodzaj nastawienia Japończyków do historii swego kraju niż same wydarzenia. Nie twierdzę oczywiście, że ma do nich neutralny czy pozytywny stosunek, ale według mnie jest on jednak świadomy tego, że czasu nie da się cofnąć, a jedyna rzeczywista zmiana, którą można przeprowadzić, jest związana z teraźniejszością. Dalej Suter stwierdza, że: „Wyobraźnia jest dla Murakamiego centralnym pojęciem w jego definicji społecznego zaangażowania. Jedynie poprzez schodzenie w głąb siebie i przekraczanie »innych światów« możemy sięgnąć w stronę innych i »zrobić coś« naprawdę. Społeczna odpowiedzialność jest zatem silnie usytuowana w sferze wyobraźni i wewnętrzności”<sup>299</sup>.

Autorka wskazuje, że aby nawiązać łączność z rzeczywistością wobec nas zewnętrzną, trzeba najpierw uładzić – lub też w ogóle uznać istotność – tej wewnętrznej. Omawiane wyżej sny są dobrym tego przykładem: Kafka budzi się z niespokojnej drzemki pokryty krwią, by następnie dowiedzieć się o tym, że jego ojciec (z którym miał złe stosunki) został zamordowany. Nie mógł popełnić tego czynu w rzeczywistości, gdyż znajdowali się w zbyt

---

<sup>298</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 176.

<sup>299</sup> Ibidem, s. 177.

dużej odległości od siebie, by mógł przebyć ją dwa razy w czasie, w którym był nieprzytomny. Rzeczywistość pączkuje z tego, co magiczne, zaś magiczność implikuje to, co realne. Czytelnikom zaś „imaginacja pozwala na konstrukcję tożsamości poprzez procesy oddzielenia i ponownego połączenia różnych warstw rzeczywistości”<sup>300</sup>. W ten sposób mamy szansę odnaleźć swoje miejsce w świecie.

Mimo łatwości, z jaką twórczość Murakamiego zdaje się dopasowywać do teorii postkolonialnej, pojawiają się pewne zgrzyty, sprawiające, że warto wyteńczyć nieco krytyczne spojrzenie i oderwać jego pisarstwo od tez jednoznacznie formułowanych w tym dyskursie. To prawda, że Murakami w geście iście sytuacjonistycznym, przechwytuje elementy kojarzonej z opresją amerykańskiej kultury i używa ich w celu podważenia jej pozycji. Jednak współczesna Japonia znacząco różni się od krajów Ameryki Łacińskiej, chociażby tym, że pod wieloma względami dorównała swojemu kolonizatorowi, co sprawia, że Amerykanie mogą czuć się podświadomie zagrożeni przez twórców takich jak Murakami, którzy posługują się elementami obcej (w tym przypadku amerykańskiej) kultury ze sprawnością równą ich rodzimym pisarzom, a przy tym robią to krytycznie. Jak pisałam w rozdziale pierwszym, dychotomie Murakamiego sprowadzają się głównie do opozycji „zewnątrzne – wewnętrzne”, ale w odniesieniu do jednostki. Zawsze więc jestem ja *versus* inni, społeczeństwo, System; ci, którzy jakoś ograniczają moją wolność i zdolność do autodefinicji. I tak właśnie czyta Murakamiego Strecher, odchodząc nieco od kontekstu postkolonialnego na rzecz sytuacji współczesnego Japończyka – człowieka – w ponowoczesnym świecie.

### **III.2.3 Murakami w świetle współczesnego rozumienia realizmu magicznego – kolonizacja tożsamości**

Jak twierdzi Strecher, u Murakamiego realizm magiczny służy odszukaniu indywidualnej osobowości – poprzez poszukiwania tożsamości głównego bohatera – nie zaś wzmocnieniu czy potwierdzeniu ogólnonarodowego, wspólnego pierwiastka. Poprzez zastosowanie specyficznie realistyczno-magicznych technik, chce odpowiedzieć na pytanie, jak Japończycy z jego pokolenia mają zdefiniować się po nieudanych zamieszkach studenckich końca lat 60. XX wieku. To właśnie może być przyczyną problemów protagonistów z samookreśleniem, ze zlokalizowaniem wewnątrz siebie odpowiedzi na którekolwiek z nurtujących ich pytań; są oni odbiciem rzeczywistości współczesnej Japonii:

---

<sup>300</sup> Ibidem, s. 179.

„Kim jest narrator *Sluchaj pieśni wiatru* czy *Flipper roku 1973* teraz, gdy ekscytacja lat 60. przeminęła? Gdzie jest jego niepowtarzalna indywidualność? Jak wygląda? Jak może być zobaczona, dotknięta, użyta do ekspresji Jaźni? W egzystencjalistycznym rozumieniu Jean-Paula Sartre'a i późniejszej psychologicznej teorii Jacquesa Lacana, wciąż stawianym przez Murakamiego pytaniem jest jak pierwszoosobowy protagonista może wykuć relacje z Innym (świadomym lub nieświadomym) i w ten sposób zidentyfikować samego siebie, udowodnić sobie, że w ogóle istnieje? To jest pytanie, które jest zgłębiane od jego najwcześniejszych dzieł, po te ostatnie”<sup>301</sup>.

Dotarcie do podświadomości, w której ma korzenie ludzka tożsamość, wiąże się z kolei w literaturze z ukazaniem jakiegoś metafizycznego procesu, jakiemu zostaje poddany konkretny bohater. Przykładem może być to, co zrobił Noboru Wataya Krecie Kano w *Kronice...*, gdy w trakcie aktu seksualnego w brutalny sposób pozbawił ją czegoś. Kreta opowiada Toru swoją historię i nawet podejmuje próbę określenia, czym konkretnie było to, co odebrał jej mężczyzna. Sądzę, że można uznać to za opis nieświadomości, pogrzebanego w człowieku źródła jego tożsamości:

„Potrzebowałam czasu na przywyknięcie do nowej siebie. Kim jestem, jak funkcjonuję, co i jak odczuwam? Musiałam doświadczać odkryć te wszystkie rzeczy i zmagazynować je w pamięci. Rozumie pan? Prawie wszystko się ze mnie wylało i przepadło. Byłam nowa, ale jednocześnie prawie pusta. Musiałam po trochu wypełnić te puste miejsca, własnymi rękami krok po kroku stworzyć siebie albo elementy, z których się składałam”<sup>302</sup>.

Ten opis może odpowiadać charakterystyce stanu Japonii po zderzeniu kulturowym ze Stanami Zjednoczonymi Ameryki i szybkiej modernizacji. Jednak jest to ponowne sięganie w kierunku dyskursu postkolonialnego, szukanie przeciwnika poza granicami kraju, zaś Strecher jakby się przed tym w swoim eseju cofa. Stwierdza, że Murakami jest mniej uwikłany politycznie<sup>303</sup>, jednak odnosi się to chyba tylko do polityki międzynarodowej, ponieważ pisząc o japońskim buncie studenckim, krytyk przywraca tej twórczości tło polityczne.

---

<sup>301</sup>Matthew C. Strecher, *Magical Realism*, op. cit., s. 267.

<sup>302</sup>Haruki Murakami, *Kronika*, op. cit., s. 302.

<sup>303</sup>Matthew C. Strecher, *Magical Realism*, op. cit., s. 267.

Strecher zwraca uwagę na dwoistość obecną w prozie Murakamiego – dwoistość rzeczywistości i bohaterów, ciała i umysłu, wnętrza i zewnątrz. Zauważa również, że granice między tymi tylko z pozoru przeciwnymi jakościami, są zwykle w dziełach pisarza płynne, podważające przekonanie o nienaruszalności podziałów między nimi. Tworząc widmowe postaci ze snów, ciemnych zakątków realności, Murakami sugeruje, że wszystkie granice są możliwe do przekroczenia, jednak wymaga to trudnego do zdefiniowania procesu. Czasami dzieje się tak z woli protagonisty, innym razem podświadomie dąży on do konfrontacji z przeszłością, z tym, że później jednak nie byłby w stanie wyjaśnić, jak do tego właściwie doszło. Na poszukiwaniach tożsamości zatem się kończy; nigdy nie dochodzi do jej potwierdzenia, operacja rozpoczęta przez Murakamiego jest jakby ciągle – z każdą jego nową powieścią – w toku, jeszcze nie została domknięta. Poszukiwanie odpowiedzi na nurtujące pisarza pytanie jest, jak się zdaje, nie tyle środkiem do osiągnięcia pewnej wiedzy, co celem samym w sobie. Ze względu na subiektywny charakter tożsamości, twórca może jedynie poprowadzić każdego czytelnika za rękę bez wyrokowania, jaki będzie ogólny wynik poszukiwań. Realizm magiczny realizuje się właśnie w tych aspektach jego twórczości: wiecznym, literackim pościgu za najgłębiej skrywanym w ludzkiej duszy pierwiastkiem, który może skutkować wykreowaniem nowego modelu świadomości<sup>304</sup>; działa w podobny sposób do tego, o jaki apelował Slemmon, jednak na nieco innej płaszczyźnie, chociaż istnieją podobieństwa, skoro walczy się tu z duchami narodowej przeszłości.

Punkt wyjścia dla badacza stanowi właśnie, jak zauważa, niezmienny od dwudziestu (a w tej chwili już nawet trzydziestu) lat model świadomości w utworach Murakamiego i wynikający z niego podział na świat cienia i światła. Świat światła nie różni się od świata cienia tym, że jest bardziej optymistyczny – może dorównywać temu drugiemu „mrocznością”. Różnica polega na tym, że jest rzeczywistością zewnętrzną wobec bohatera – jego fizyczności, jak również świadomości – tą, którą dzieli z innymi ludźmi i w której często ma problem z odnalezieniem samego siebie. Druga rzeczywistość – świat cienia – odnosi się do samej świadomości i jej różnych poziomów, należy tylko do protagonisty, jednak rzadko kiedy jest od niego zależna. Raczej prowadzi swoje własne, tajne życie, gdzieś pod powierzchnią świata

---

<sup>304</sup>Dzieła Murakamiego często są odczytywane w perspektywie psychoanalitycznej, w jego ojczyźnie zaś jednym z głównych przedstawicieli takiej interpretacji był Toshio Kawai, między innymi autor książki *Murakami Haruki no monogatari: yume tekisuto to shite yomitoku* (co luźno można przetłumaczyć jako: *Odczytanie i zrozumienie powieści Harukiego Murakami jako tekstu snu*). Pozycją często cytowaną (przy omawianiu tematyki związanej z psychoanalitycznymi wątkami) przez zachodnich badaczy pozycją jest artykuł *Sakka nezumi no shi* ( *Śmierć autora Szczura*) Yoshinoriego Shimizu, podobnie jak *Murakami Haruki ieroupeeiji*, czyli *Żółte papiery Haruki Murakamiego*. Istnieje też wywiad przeprowadzony z Murakamim przez psychoanalityka, Hayao Kawaiego pod tytułem *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku*, czyli *Haruki Murakami idzie spotkać Hayao Kawaiego*.

światła. Jest to właśnie miejsce ekspozycji pierwiastka magicznego. W różnych powieściach można znaleźć konkretnie umiejscowione przestrzenne odpowiedniki tego głęboko osadzonego w człowieku zakątka, które Murakami w *Koniec Świata*... nazywa „czarną skrzynką”:

„[...]Nawet posiadacz skrzynki nie zna jej wnętrza ani zasad szyfrowania. Umie posługiwać się skrzynką, ale nie wie, co się w niej znajduje. Nie wie, więc nie może wydać. Prawda, że to doskonały sposób?

– Ta czarna skrzynka to ludzka podświadomość?

– Tak, zgadza się. Pan pozwoli, że mu to wyjaśnię. Otóż każdy człowiek zachowuje się inaczej, według własnych zasad. Nie ma dwóch takich samych ludzi. To kwestia osobowości. A czymże jest osobowość? To odrębność w sposobie myślenia wynikająca z różnego u każdego człowieka zbioru doświadczeń nabytych w przeszłości. Prościej nazywa się to sercem. Nie ma dwóch ludzi o takim samym sercu. Jednak żaden człowiek nie pojmuje własnego systemu myślenia”<sup>305</sup>.

Zdaje się, że jest to koncepcja rozwijana przez pisarza na przestrzeni wszystkich dzieł, pojawiająca się w nich, jak wspomniałam, pod różnymi postaciami. W *Przygodzie z owcą* miejscem ujawnienia się zawartości owej skrzynki byłaby góraska chata, w której dochodzi do konfrontacji narratora ze Szczurem; w *Końcu Świata*... byłoby to Miasto, istotny jest też fakt, że bohater musi tam nosić ciemne okulary, gdyż jako Czytelnik Snów jest w pewien sposób niewidomy; w *Kronice*... synonimem zagłębiania się w siebie byłoby cytowany już przeze mnie proces schodzenia do studni i przedostania się do hotelowego pokoju o numerze 208, zaś w *Kafce*... podobnym miejscem mogłaby być chata na polanie i las, w którym przebywają żołnierze, którzy walczyli w drugiej wojnie światowej (lub raczej ich zjawy). Wszystkie te miejsca są fragmentami wnętrza narratorów, które manifestują się w jakiś sposób na zewnątrz, jednak nie wiadomo, na ile widoczne byłyby one dla innych, o czym może świadczyć cytat z tej ostatniej powieści, w którym Kafka rozmawia z Panem Oshimą:

„O ile wiadomo, po raz pierwszy pojęcie labiryntu stworzyli mieszkańcy starożytnej Mezopotamii. Wyciągali zwierzęce, a czasami prawdopodobnie ludzkie, jelita i wróżyli z nich. Bardzo podziwiali te skomplikowane kształty. Dlatego podstawą kształtu labiryntu było jelito. To znaczy, że zasada labiryntu znajduje się wewnątrz ciebie. I odpowiada labiryntowości będącej na zewnątrz ciebie”<sup>306</sup>.

<sup>305</sup> Haruki Murakami, *Koniec świata*, op. cit., s. 302-303.

<sup>306</sup> Haruki Murakami, *Kafka*, op. cit., s. 470.

Nakreślenie analogii między wnętrzem a przestrzenią zewnętrzną służy Murakamiemu do stworzenia tej czarnej skrzynki i „przytrzymaniu w świetle wspomnień i doświadczeń, które ona zawiera, by poddać je analizie”<sup>307</sup>. Pisarz stara się rozszyfrować zawartość ludzkich czarnych skrzynek, by odkryć, co konkretnie wpływa na niektóre osoby, prowadząc je do stania się częścią „systemu” i wpasowania się w japońskie społeczeństwo, a inne do „wypadania przez jego pęknięcia”<sup>308</sup>.

Strecher za podstawę swoich rozważań uznaje podobieństwo modelu świadomości i tożsamości proponowanego przez Murakamiego do wizji Jacques’a Lacana. Wedle tego schematu wszelkie relacje między Ego („ja”) a nieświadomym Innym są zapośredniczone językowo i dlatego powstające między świadomością a nieświadomością związki mają charakter metonimiczny, ale nie podlegający ludzkiej woli. Nieświadomość nie jest dostępna dla świadomego Ego, a zatem nie jest możliwe dotarcie do Innego. Jak twierdzi Strecher, u Murakamiego te właśnie nieuświadomiane językowe relacje (w wyniku których tworzą się substytuty, psychologiczne metafory będące odbiciem językowych związków z rzeczywistością), nieznanne w prawdziwym życiu, „wychodzą na wierzch”, stają się wysławialne, i, jak określa to badacz, magicznie realne<sup>309</sup>.

Murakami w każdym swoim bohaterze umieszcza nostalgiczny obiekt pożądania, od którego biegnie ciąg lingwistycznych powiązań w kierunku świadomości protagonisty i ostatecznego kształtu, jaki ten obiekt w niej przyjmie. Przykładowo, nostalgia za przemijającą młodością przejawia się w tęsknocie bohatera *Przygody...* za dawno niewidzianym przyjacielem i skutkuje ostatecznym wywołaniem jego ducha. To właśnie obsesyjne pożądanie obiektu pozwala wydobyć ten obiekt magicznie z jego wnętrza. To, co się pojawia w zewnętrznym świecie, jest prawdziwe, ale nie realistyczne; dla *Boku Szczur* jest prawdziwy – w końcu rozmawiają i piją razem piwo, zjawa (?) przyjaciela wydaje odgłosy, jakby była jak najbardziej materialna, cielesna (pocieranie dłoni), wychodzi drzwiami, nie przenika przez ściany, choć materializuje się z gęstej ciemności<sup>310</sup>:

---

<sup>307</sup>Matthew C. Strecher, *Magical Realism*, op. cit., s. 271.

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> Ibidem, s. 272.

<sup>310</sup> Jak pisze Rubin: „Sny lub inne stany półświadomości są jednym ze sposobów nawiązania kontaktu z tymi wizerunkami [dzięki którym możemy poznać naszą wewnętrzną narrację – przyp. A.B.], jednak częściej nieprzewidzianie wpływają na powierzchnię naszego przytomnego życia by być uchwyconymi przez świadomość, a następnie, równie nieprzewidywalnie, powrócić w miejsce, z którego się wyłoniły” (Jay Rubin *Murakami Haruki’s Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants, and Magpies* [w:] *Oe and Beyond*, op. cit., s. 180).



„Ciemność jak oliwa wlewała mi się do uszu. Ktoś próbował rozbić młotkiem zmarzniętą skorupą ziemi. Młotek uderzył o ziemię dokładnie osiem razy. Ziemia nie pękła. Tylko gdzieś powstały rysy. [...] Wydawało mi się, że ktoś mi się przygląda, ale specjalnie mi to nie przeszkadzało. Jak człowiek siedzi sam w dużym pokoju, to często ma takie wrażenia.[...] Wydawało mi się, że siedzę skulony na dnie głębokiej studni. Czas płynął. Ziarenko ciemności rysowały przedziwne wzory na mojej siatkówce.[...] Zegar wybił dziewiątą. Kiedy ciemność pochłonęła ostatnie uderzenie, milczenie wcisnęło się za nim przez tę samą szparę.

– Czy mogę teraz mówić? – zapytał Szczur.

– Możesz – odpowiedziałem<sup>311</sup>.

Pytanie zadane przez Szczura sugeruje, że jego materializacja jest wynikiem jakiegoś wewnętrznego, psychicznego procesu czy też rodzaju rytuału, któremu musiał się poddać *Boku*, zanim udało mu się przyjaciela „wysnuć” ze swojego umysłu. Długi opis poprzedzający ich dialog buduje napięcie, ale również wskazuje na czas konieczny do przygotowania się na wizytę zmarłego. Szczur wychodzi już jednak tradycyjnie drzwiami. Jedynym, co może nieco naruszyć pewność czytelnika jest zdanie: „Po chwili z lekkim trzaskiem zamknął drzwi, jakby zamykał bramę czasu<sup>312</sup>. „Brama czasu” – czyżby Szczur był jednak magicznie ożywionym wspomnieniem, nie zaś duchem? Może faktycznie pojawił się fizycznie w tym świecie, poprzez magię działającą na percepcję narratora, a nie przywędrował jako byt z innego wymiaru?

Jak to określił Strecher, wspomnienie (a w tym przypadku Szczur) pojawia się w postaci niepełnej, ale mającej związek z rzeczywistością, w ściśle realistycznym otoczeniu. Co prawda, pisarz zdaje się zakładać pewne warunki, które muszą być spełnione, by to, co magiczne mogło się fizycznie zmanifestować, a mam tu na myśli ciemność, która zdaje się nieodzowna w sytuacjach uzewnętrzniania wspomnień, obaw czy pragnień głównych bohaterów. Jest to chwila, kiedy świat mroku nakłada się na świat światła, przywłaszczając sobie małą enklawę na jego terenie. Ciemność była w studni i hotelowym pokoju (*Kronika...*), w chacie, w której dochodzi do spotkania dwóch przyjaciół (*Przygoda...*), a *Boku* na Końcu Świata żyje w ustawicznej ciemności ślepego (*Koniec Świata...*).

To, co magiczne, jest zatem przynależne ludzkiemu, indywidualnemu wnętrzu, zaś realistyczne – społecznemu światu zewnętrznemu, w którym chodzimy do pracy,

---

<sup>311</sup>Haruki Murakami, *Przygoda*, op. cit., s. 383.

<sup>312</sup>Ibidem, s. 398.

przygotowujemy obiady i uprawiamy seks. Takie zestawienie znaleźć możemy we wszystkich niemal powieściach, zaczynając od *Przygody*...:

„Murakami portretuje japoński aparat państwowy jako złowieszczą obecność, która stara się krzewić poczucie zbiorowej tożsamości, jako dyktaturę nad umysłami członków współczesnego japońskiego społeczeństwa. Odgórne założenie – prawdopodobnie poprawne historycznie – jest takie, że zniknięcie po 1970 roku studenckich radykałów było wynikiem masowej asymilacji do »systemu« japońskiego społeczeństwa lub przeciwnie, ich zniszczenie przez system, który jest nietolerancyjny wobec indywidualności”<sup>313</sup>.

W tej perspektywie owca byłaby utożsamieniem unifikującego systemu, który jest nastawiony na produkcję elementów powtarzalnych, jedną z sił, która w zamian za osobowość, oferuje puste zadowolenie. Żerując na ciele opętanej osoby niczym pasożyt, wypacza również jej umysł, by stopniowo zastąpić go swoim. Przytaczałam już fragment, w którym Szczur opowiada *Boku*, co jest oferowane w zamian za całkowite poddanie się wpływowi owcy; sama zaś jego postać jest dowodem na to, jak tragicznie może skończyć się próba jakiegokolwiek buntu przeciwko ujednocającym siłom systemu. Jednak nawet osoby, które poddały się jej woli – takie jak Szeł czy Owczy Profesor – ostatecznie na tym ucierpiały. Samozadowolenie nosiciela trwało mniej więcej tyle samo, ile jego przydatność. Jest to metafora procesu zderzenia dominującej struktury społecznej z indywidualną jednostką, który stanowi nieustającą inspirację dla pisarza: „Rzeczywistość znajduje się pod głównym systemem japońskiego społeczeństwa, gdzie nie istnieje żaden subsystem, żadna sieć bezpieczeństwa, która miałaby złapać tych, którzy wyslizgują się przez pęknięcia. Ta rzeczywistość w wyniku przypadku nie uległa zmianie. Istnieje pewna zasadnicza luka w naszym społeczeństwie, swego rodzaju czarna dziura [...]”<sup>314</sup>.

Dzięki temu stwierdzeniu Murakami może zostać uznany za świadomego twórcę, który korzysta z realizmu magicznego, by eksplorować tę wyrwę powstałą w świadomości Japończyków. Jednak poszukiwanie tożsamości jest zadaniem raczej subiektywnym – to od konkretnego człowieka zależy, na ile aktywnie będzie się weń angażował. Czym by zatem była realność, a więc to, czemu magiczność stawia opór? Byłoby systemem, odgórną władzą, której

---

<sup>313</sup> Ibidem, s. 279.

<sup>314</sup> Ibidem, s. 281.

trzeba się podporządkować, a przebliski fantastyczności równałyby się pulsacjom jednostkowej tożsamości, zagłębianiu się przez bohaterów w ich podświadomość.

W *Kronice...* Murakami zgłębia tajniki złożoności stosunków międzyludzkich, a książka ta w zasadzie mówi o potrzebie wyjścia poza własne „ja” do innych, otaczających nas ludzi. Relacją stanowiącą oś całej akcji jest rozpadające się małżeństwo Toru i Kumiko. Małżonkowie oddalają się od siebie i przestają dogadywać. Dobitnie ukazuje to scena sprzeczki, w której Kumiko jest przesadnie zdenerwowany tym, że Toru przyrządził nielubianą przez nią potrawę. Następnym problemem jest to, że mąż kupił wzorzysty papier toaletowy, którego ta nie toleruje. Tym jednak, co w rzeczywistości wydaje się smucić i irytować Kumiko, jest fakt, że mąż po kilku już latach małżeństwa tak słabo ją zna. Sam Toru z kolei zastanawia się, czy kiedykolwiek poznał tę kobietę. Kumiko jest ciekawą postacią, ponieważ zanim mamy szansę poznać ją przez pryzmat własnej (czytelniczej) percepcji, zostaje ona nam niejako przez autora „odebrana” – pewnego dnia porzuca Toru. Od tej pory odkrywamy ich wspólną przeszłość przez pryzmat wspomnień protagonisty. Co ciekawe, Strecher w obcej kobiecie przebywającej w mrocznym pokoju hotelowym i nie pamiętającej swojego imienia rozpoznaje właśnie Kumiko Okadę będącą jednocześnie przedmiotem pożądania Toru. Okazuje się, że została ona pozbawiona tożsamości przez swojego brata, Noboru Watayę<sup>315</sup> i obecnie to właśnie bohater (który sam nie poznaje swojej żony, co może wskazywać na inny model percepcji) ma pomóc w jej odzyskaniu. Jej osobowość, najbardziej wewnętrzne jestestwo, jest tym samym zaginiona (zupełnie jak u protagonisty *Końca Świata...*) i by je odnaleźć, Toru musi w dużej mierze zdać się na intuicję. W chwili, gdy pojmuje prawdę i zwraca się do kobiety imieniem swojej żony w celu przywrócenia jej tożsamości, do pokoju wpada Noboru Wataya uzbrojony w nóż i mężczyźni zaczynają się szarpać. Czy antagonistą w tym przypadku mógłby być odczytywany jako wersja dominującego Systemu? Chociaż udaje się go zabić, to Kumiko nie od razu do siebie wraca, rozpoczynając długi proces odzyskiwania utraconej osobowości.

W *Kronice...* wszystkie płaszczyzny narracyjne (historia Toru i Kumiko, porucznika Mamiyi, Gałki i Cynamona) są ze sobą „sklejone” w magiczny sposób, na przykład za pomocą przedmiotu tak niepozornego jak telefon, który łączy – podobnie jak studnia czy hotel – ze sobą dwa wymiary rzeczywistości, zlewa ze sobą dwa rodzaje percepcji, wymuszając na bohaterze (a pośrednio również na czytelnikach) nowy rodzaj odbioru. Na razie jednak trudno dokładnie określić, na czym, prócz elastyczności, miałby on polegać. Musi być to też rodzaj percepcji nie wymagający satysfakcji z wyjaśnionego i zamkniętego zakończenia; odbiór, który traktuje

---

<sup>315</sup> Prawdopodobnie w sposób analogiczny do tego, w jaki postąpił z Kretą Kano.

książkę jak samo ludzkie życie – pełne tajemnic i niedomknięte. Czytanie powieści Murakamiego może przypominać trochę proces myślenia: często brakuje wartkiej akcji, i choć jest w nich wiele dialogów, to czytelnik może odnieść wrażenie, że jest sam na sam z narratorem, siedzi w jego głowie i łowi potok myśli, wyobrażeń, skojarzeń i obserwacji. Trudno by było na przykład stworzyć szczegółowy plan akcji dzieł Murakamiego. Kluczowe wydaje się też zaakceptowanie nieustannego stanu łączności między dwoma światami i uwierzenie pisarzowi, kiedy pisze, że podczas gdy Toru we śnie pobił Noboru Watayę kijem bejsbolowym, on w tym samym czasie, w rzeczywistym świecie umiera.

Czym jest zatem tożsamość? W dużej mierze pamięcią, jak mówi naukowiec z *Końca świata...*, składa się ze wspomnień i doświadczeń człowieka, a prócz tego w Japonii „została narażona na niebezpieczeństwo przez z jednej strony zdecydowane usiłowania podporządkowania wszystkich współczesnych Japończyków do porządku konsumeryzmu, a z drugiej wyeliminowanie lub przynajmniej podkoloryzowanie historycznych wydarzeń, które czynią Japończyków tym, kim są”<sup>316</sup>.

W ten sposób tożsamość japońska – nie tylko narodowa, ale także poszczególnych jednostek – została niejako zaćmiona. Wpłynięto na nią z zewnątrz, zaś od wewnątrz poddano ją manipulacji. Murakami pisze również i o tym aspekcie współczesności swojego kraju, zaś występująca w jego dziełach nostalgia, w opinii Strechera, nie jest związana z tęsknotą za przeszłością, a raczej służy mu jako narzędzie do odszukania zaginionej tożsamości swojego i późniejszych pokoleń. Poza tym Murakami wciąż podważa świadectwo zmysłów, każe im nie ufać, jak choćby w scenie, w której pojawia się zmarły Szczur. W wizji świata pisarza nie istnieje żadna, sensorycznie mierzalna pewność.

Pisarstwo dla Murakamiego zdaje się zatem rodzajem autoterapii, zaś jego owoce – w postaci powieści – są terapią nie tylko dla Japończyków, lecz także dla wszystkich zagubionych obywateli współczesnego świata. Uzdrawiająco działałoby tu samo snucie opowieści zarówno przez różnych bohaterów, którzy po „wyspowiadaniu się” uzyskują jakiś rodzaj wewnętrznego spokoju, jak i przez samego autora; działa to jak „odczarowywanie”:

„Sam Murakami przy jakiejś okazji mówił o znaczeniu *monogatari*, »opowieści«, którą, jak wierzy, każdy z nas nosi w sobie. Wewnętrzna narracja, złożona z doświadczalnych danych, jak również z pewnego wyjątkowego rdzenia, z którym się rodzimy, pomaga jednostce w określeniu swojej roli w świecie i w skonstruowaniu zestawu życiowych celów. Jako, że ujednocające działanie post-

---

<sup>316</sup> Ibidem, s. 293.

industrialnego japońskiego »kontrolowanego społeczeństwa« (*kanri shakai*) wciąż osłabia władzę jednostki nad takimi narracjami, nawet jeśli zastępuje je już gotowymi (co to znaczy odnosić sukcesy, być szczęśliwym, japońskim i tak dalej), ci, którzy nie chcą zaakceptować tych oficjalnie usankcjonowanych światopoglądów, muszą podjąć poszukiwania nowej narracyjności<sup>317</sup>.

Tym samym pisarz działa przeciwko postępującej homogenizacji i podejmując trud odszukania nie-gotowych i nie-jasnych odpowiedzi na nie zawsze sprecyzowane i często również niejasne pytania, w jakimś stopniu przeciwdziała kryzysowi japońskiej tożsamości. Jak pisze Rubin, wykwity podświadomości – ludzkiej wewnętrznej narracji – nie są w pełni możliwe, ponieważ jest ona fragmentaryczna i z reguły niedostępna. Ekspozowanie tych historii może mieć jednak efekt terapeutyczny: „Pisarz opowiada historie, by uwypuklić opowieść, która istnieje w [jego – przyp. A.B.] wnętrzu i dzięki jakiemuś irracjonalnemu procesowi rezonuje ona z wewnętrznymi narracjami każdego czytelnika”<sup>318</sup>. Teza Strechera sprawia, że Murakami jawi się właśnie jako mówiący o aktualnych problemach przedstawiciel kultury światowej, którego twórczość powstaje jednak w ścisłym dialogu z tłem społecznym jego kraju.

---

<sup>317</sup> Matthew C. Strecher, *At the Critical Stage*, op. cit., s. 863.

<sup>318</sup> Matthew C. Strecher, *Murakami Haruki's Two Poor Aunts*, op. cit., s. 180.

## Zakończenie

### 1. Różne role Murakamiego i funkcje jego twórczości we współczesnym świecie

Powieści Murakamiego można badać w różnych kontekstach, a skupiając się na konkretnych aspektach, przypisać im cechy sztandarowe dla różnych nurtów lub zjawisk literackich. W mojej pracy starałam się przybliżyć dwie przeważające interpretacje, z których jedna skupia się na postmodernistycznych elementach twórczości pisarza, zaś druga interpretuje ją w kontekście realizmu magicznego. Odczytania te pochodzą z krajów bardzo odmiennych kulturowo: Stanów Zjednoczonych Ameryki oraz Japonii, a różnica w odczytaniu prozy Murakamiego w istocie wynika właśnie z tej odmienności. Rozumienie, odbiór dzieła literackiego jest czymś uwarunkowanym kulturowo, podobnie jak sam proces jego tworzenia. Różnie ukierunkowane perspektywy pozwalają nam spojrzeć na Murakamiego jako twórcę o niejednej twarzy, którego dzieła mogą pełnić różnorakie funkcje w zależności od przyjętej optyki. Jest on eksperymentatorem mieszającym i zmieniającym gatunki, a co za tym idzie, w pewnym stopniu również kreatorem nowego dyskursu, wyrazicielem przemilczanych dotąd odczuć, zrodzonych w japońskich sercach w efekcie Drugiej Wojny Światowej, jak i wydarzeń powojennych. Tymczasem na światowej arenie jawić się może jako międzykulturowy tłumacz, przyczyniający się do rozwoju globalnej estetyki lub też ją po prostu odzwierciedlający. W swojej ojczyźnie pisarz jest postrzegany jako innowator, prorok literatury nowego typu, którego obecnie naśladowują inni twórcy. Murakami tworzy swoją prozą rodzaj pomostu nie tylko między kulturami, lecz także, wedle słów Mikołaja Melanowicza, między japońskimi gatunkami, między literaturą czystą a masową: „[...] dzięki temu mógł przekształcić japońską prozę, tworząc formę pośrednią między tradycyjną i wysoce wyrafinowaną powieścią zaliczaną do tak zwanej literatury czystej, a fantastyczną i niesamowitą relacją rysunkową komiksu manga”<sup>319</sup>.

Warto zauważyć, że mnogość możliwych interpretacji prozy autora nie wiąże się z jej różnorodnością – utwory Murakamiego zwykle są do siebie podobne, poruszają zbliżone kwestie, niejednokrotnie dzielą między sobą tego samego narratora/głównego bohatera, a dzięki licznym nawiązaniom między kolejnymi tytułami, da się je odczytać jako serię przedstawiającą losy grupki tych samych postaci. Powieści te zdają się trwać w wiecznym dialogu, korespondując ze sobą na wielu płaszczyznach, jak choćby przestrzennej (mam tu na myśli powtarzający się motyw studni, ciemnych pokoi hotelowych, bibliotek i tym podobnych).

---

<sup>319</sup>Mikołaj Melanowicz, *Haruki Murakami – Przygoda z owcą, Koniec świata i Hard-boiled Wonderland i Kronika ptaka nakręcacza* [w:] *Japońskie narracje. Studia o pisarzach współczesnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 221.

Rzeczywistość, z której mówi do nas narrator w kolejnych powieściach jest co najmniej podobna, jeśli nawet nie taka sama. Te aspekty budują styl Murakamiego przyczyniający się do powstania tak zwanej „nieredukowalnej indywidualności”<sup>320</sup> pisarza. Wielość możliwości odczytywania jego twórczości wiąże się jednak z kontekstem odbioru poszczególnych dzieł. Innymi słowy, związana jest z osobą konkretnego czytelnika przystępującego do interpretacji w takim, a nie innym czasie, w takich, a nie innych okolicznościach społeczno-kulturowych. Jednak, jak zauważył Edward Said, tekst pisany zawsze jest związany z jakimiś realiami, nie należy ignorować tła jego powstania, które ustanawia jego „bycie w świecie”<sup>321</sup>, czyli także praktyki odbioru. Krytycy, którzy zarzucali Murakamiemu brak zaangażowania, oderwanie od rzeczywistości Japonii, powinni za Saidem odkryć, że każde dzieło jest zawsze uwikłane w okoliczność, czas, miejsce i społeczeństwo; wchodzi zatem w rozmaite związki z rzeczywistością wobec niego zewnętrzną, wytwarzając relacje ze światem. Jednak znaczeń nie wytwarza sam autor, ponieważ w tym samym stopniu przyczynia się do tego czytelnik; jeśli zaś nie jest w stanie doszukać się w danym tekście żadnej wartości ani znaczenia, znaczy to jedynie, że chęci zabrakło właśnie po jego stronie. Jak każdy twórca powieści (rozumianej po Bachtinowsku, o czym więcej za chwilę), Murakami jest rejestratorem żywej teraźniejszości, zmiennej i nigdy nie domkniętej, są to jednocześnie cechy jego utworów i częściowo prawdopodobnie dlatego mogą być one docenione dopiero po kilku latach; kiedy to trywialna chwila obecna nabierze ciężaru i powagi wydarzenia należącego do przeszłości, wydarzenia historycznego. Czy to możliwe, że to właśnie dlatego obecnie w Japonii wzrosło uznanie i podziw dla dzieł pisarza? Stwierdzenie Saida, że „tekst ma w sobie zbyt dużo, a nie zbyt mało konkretnej rzeczywistości”<sup>322</sup> pokrywa się z tezami starszego o około czterdzieści lat eseju Michaiła Bachtina, w którym jako cechę powieści (gatunku o wciąż kształtujących się prawidłach), wymienia się właśnie zmienność i otwartość<sup>323</sup>. Możliwe, że te poniekąd przyrodzone właściwości powieści jako takiej wpływają na odbiór krytyków. Jeśli, wedle słów Saida, „zawłaszczają dla siebie funkcję stwarzania wartości dla dzieła, które oceniają”<sup>324</sup>, to możliwe, że dobierają oni wartości w jakiś sposób nieprzystające do dzieła, gdyż jest ono osadzone zbyt blisko rzeczywistości, w której sami żyją – nie pokryte jeszcze patyną czasu.

---

<sup>320</sup> Edward Said, *Świat, tekst, krytyk* przeł. Anna Krawczyk-Łaskarzewska [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 24.

<sup>321</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>322</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>323</sup> Michaił Bachtin, *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.

<sup>324</sup> Edward Said, *Świat*, op. cit., s. 51.

Problematyczna dla krytyki może być też postmodernistyczna kolażowość utworów pisarza, ścieranie się „swoich” gatunków i form zapisu z „obcymi”. Przez początkową trudność z jakimkolwiek przyporządkowaniem twórczości Murakamiego, Japończycy uznali go za pionierskiego twórcę odstającego od tradycyjnej rodzimej literatury, nie tylko przez sposób prowadzenia narracji, lecz także przez jego tendencję do mieszania różnych porządków i łączenia przeciwieństw pozornie niemożliwych do zestawienia. Opisywane przeze mnie wcześniej relacje, w które wchodzi większość powieści pisarza z gatunkiem *hard-boiled*, są przykładem dekontekstualizacji, o której pisali Charles L. Briggs i Richard Bauman. Jeżeli, podobnie jak ci badacze, przyjąć za Bachtinem, że gatunek jest zbiorem środków postrzegania i konceptualizowania rzeczywistości, to różne gatunki byłyby odbiciem różnych perspektyw i światopoglądów. Zatem Murakami sięgając w odmienny system kulturowy – amerykański, w odmiennie czasy – lata 20. XX wieku, w jakiś sposób przywołuje kontekst powstania *hard-boiled*, jednocześnie jednak nadaje mu nowy ton. Wykorzystuje intertekstualność, szczególnie zaś intertekstualne luki, które powstają przy próbie dopasowania jakiegokolwiek tekstu do sztywno określonych ram gatunkowych. To właśnie z nich „wydobywa się” głos tłumiony dotychczas przez główny dyskurs, szept jednostki, indywidualnego Japończyka, w opozycji do zagłuszającego krzyku społeczeństwa. Murakami wykorzystuje różne chwytły w celu poszerzenia tych luk w takim stopniu, aby umieścić w nich nowe elementy transformujące zastany dyskurs. Oczywiście, określoność gatunków implikuje zestaw pewnych oczekiwań w odbiorcach; jak zatem reaguje japoński czytelnik? Czy jest na tyle oswojony z tym konkretnym typem powieści detektywistycznej, żeby mieć w ogóle wyrobione jakieś oczekiwania? Prawdopodobnie tak, jednak czy pokrywają się one z tymi, które ma odbiorca zachodni? Niezależnie od tego, jak brzmiałyby odpowiedzi na te pytania, Murakami gra z czytelnikiem wprowadzając w nurt swoich powieści elementy nieoczekiwane i korzysta z faktu, że dany gatunek jest otwarty na zmianę wynikającą z jego przeniesienia do nowego kontekstu. W ten sposób jego czystość zostaje zakłócona, co przynosi pozytywny skutek w postaci prozy nowego typu. To właśnie intertekstualne luki i proces ich powstawania (kreowania) umożliwiły narodziny realizmu magicznego.

Co istotne, gatunki uczestniczą w produkcji i odbiorze określonego typu dyskursu strukturyzując go. Gatunki powstałe na gruncie kultury zachodniej, o odgórnie określonych cechach i kojarzone z wartościami takimi jak racjonalizm, w procesie przeniesienia ulegają przemianie i dzięki przenikaniu uczestniczą w tworzeniu nowego dyskursu. Tak rodzą się hybrydyczne formy, które według Briggisa i Baumana są przyrodzone postkolonialnemu



dyskursowi<sup>325</sup>, co pozwala wpisać Murakamiego w nurt realizmu magicznego. W myśl bachtinowskiej koncepcji struktura, forma, funkcja i znaczenie nie są stałymi cechami gatunku, ponieważ na skutek ciągłego procesu negocjacji, ulegają zmianom. Proces ten powstaje w akcie zestawienia konkretnego tekstu z przynajmniej jednym, innym tekstem, nie jest zaś, jak można by przypuszczać, wpisany w jego kreowanie. Dzięki temu gatunki grają między sobą i wyłaniają nie tylko nowe gatunki, lecz również nowe dyskursy. U Murakamiego ta nieprzerwana gra zdaje się stanowić główny zabieg pozwalający na spojrzenie nań jako na przedstawiciela literatury czystej (co nie przeszkadza mu, jako jednemu z niewielu pisarzy, w jednoczesnym byciu reprezentantem literatury masowej – na tyle, na ile te kategorie wciąż można uznawać za aktualne). Ponieważ sam akt sięgania po zdobycze innej literatury ma mocny wydzźwięk postmodernistyczny, stąd ustanawianie nowych, pobocznych dyskursów i dawanie głosu do tej pory milczącym, zdaje się być zdobyczą właśnie ponowoczesności.

Murakami swoją twórczością przyczynia się do ukazania otwartości gatunków, zaś zarysowywanie intertekstualnych relacji sprawia, że prezentuje się on jako wytwórca nowych znaczeń, stający w szranki z odgórnie ustalonymi dyskursami i zyskujący dzięki temu władzę. Dekontekstualizacja jakiegoś gatunku i późniejsze przywrócenie mu znaczenia nowego, zmienionego, jest tego oznaką. Jeżeli za wytwórców dyskursu przyjęlibyśmy badaczy i krytyków, to w opozycji do nich właśnie staje Murakami – czego potwierdzenie znaleźć można w jego wielu (także przytaczanych w tej pracy) wypowiedziach, w których wyraża przykładowo chęć wymknięcia się przemocy ich interpretacji. Być może dlatego właśnie pisarz niejednokrotnie zdaje się udzielać sprzecznych informacji na temat siebie samego i swojego pisarstwa i z tego samego powodu czynnie kreuje swój wizerunek – inny dla Japończyków, a inny dla Amerykanów – co może być mylące. Twórca zdaje się czerpać przyjemność z wykpiwania krytyków i wymykania się ich władzy.

Warto odnotować, że samo przywołanie cech określonego gatunku wytwarza intertekstualne relacje i luki. Murakamiego można by określić mianem „mistrza intertekstualnych luk” ze względu na liczne (omawiane przy okazji realizmu magicznego) pęknięcia w sposobie przedstawiania, stosowanie wykluczających się poetyk, na przykład realistycznych i fantastycznych. W momencie pojawienia się takich wątpliwości, luka ulega rozszerzeniu.. Wykorzystuje on także kreatywnie wynikające z tego dysonanse. Briggs i Bauman stwierdzają, że prowadzi to do wyłonienia się innej – podkreślającej te luki – formy

---

<sup>325</sup>Charles L. Briggs, Richard Bauman, *Genre, Intertextuality, and Social Power*, „Journal of Linguistic Anthropology” 1992, t.2, nr 2, s. 143.

gatunkowej intertekstualności, która czyni je narzędziami twórczego działania<sup>326</sup>. Pozwala to – Murakamiemu i innym twórcom wykorzystującym ten zabieg – na badanie i wpływanie na ideologiczną moc gatunków, ich relacji i powstałych w ich wyniku dyskursów. Luki dają zatem Murakamiemu możliwość podważenia prawideł rządzących jego rzeczywistością, co daje mu moc do tworzenia nowych form i narracji, ujmowania jej we własne ramy. W ten właśnie sposób zderza on wspólny dyskurs z głosami indywidualnymi, a powstałe w wyniku tej kolizji szczeliny zapełniają się wcześniej uciśnionymi głosami. Dzięki temu właśnie pojawia się w jego dziełach hybrydyczność, która prowadzi nas ku realizmowi magicznemu.

Jak odnotował na przykładzie innych kultur W. F. Hanks<sup>327</sup>, wszelka gatunkowa zmiana jest w jakiś sposób odpowiedzią na gwałtowną przemianę społeczną i powstaje w procesie łączenia „swojskiego” dyskursu z obcym. Wieloperspektywiczność literatury staje się możliwa w momencie "kryzysu kultury", czyli rozpadu spójności świata i światopoglądu, zderzania się różnych, niespójnych ze sobą wzorców. To rozpoznanie zgadzałoby się również w przypadku Murakamiego. Nieważne, czy jako wydarzenie traumatyczne dla kultury japońskiej potraktujemy jej zetknięcie z Zachodem, czy sytuację, będącą wynikiem nieudanego buntu studentów. Rzeczywistość Japonii w połowie XIX wieku doznała wstrząsu, jakim był kontakt z zachodnim światem: z jego malarstwem, literaturą, poziomem rozwoju techniki. Tamtejsze realia literackie nie mogły przecież pozostać nieme wobec tak przełomowego wydarzenia. Murakami poprzez swoje dzieła poszukuje pola do autoekspresji, eksperymentuje z gatunkami, miesza, modyfikuje, by znaleźć swoją „nieredukowalną indywidualność”. Ten proces nie jest zamknięty i trwa po dziś dzień, chociaż mogłoby się wydawać, że pisarz znalazł swoją niszę i miałby prawo osiąść na laurach. A może wyrobiony styl świadczy właśnie o zakończeniu poszukiwań i znalezieniu idealnego środka wyrazu? Poszukiwaniem, jak się zdaje, byłaby ciągła zmiana.

Ponownie wracamy do kwestii odbioru, ponieważ czasem to czytelnicy są odpowiedzialni za aktywne tworzenie intertekstualnych związków w czytanej powieści. Murakami angażuje czytelnika na wiele sposobów, które omówiłam wcześniej, dając mu dużą swobodę interpretacyjną. Amerykaninowi prawdopodobnie łatwiej będzie skojarzyć prozę autora z *hard-boiled*, niż Japończykowi czy Polakowi, gdyż postać twardego detektywa jest wtopiona w kulturowy krajobraz jego ojczyzny. Gatunki wiążą się z konkretnymi językami czy

---

<sup>326</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>327</sup> William F. Hanks, *Discourse Genres in a Theory of Practice*, „American Ethnologist” 1987, t. 14, nr 4.

społecznościami, narodami; samo pojęcie gatunkowości może być jednak inaczej rozumiane w Ameryce, a inaczej w Japonii; inne kryteria mogą więc być brane pod uwagę. Aby to zjawisko zbadać, należałoby jednak przyjrzeć się istniejącym w obu kulturach gatunkom i spróbować znaleźć zasady je organizujące, co – jak sędzę –mogłoby stanowić materiał na kolejną pracę. Problem, jaki krytycy japońscy mają z dziełami Murakamiego, może być również efektem pozostałości istnienia hierarchii gatunków, odpowiadających hierarchii społecznej. W latach 80. XX wieku, gdy pisał on swoje pierwsze powieści, różnica między literaturą czystą a masową była wyraźniej zarysowana w tamtejszym środowisku literackim. Obecnie, być może ze względu na ujednoczenie się japońskiego społeczeństwa i dominację klasy średniej, jest ona mniej widoczna i prawdopodobnie też mniej istotna. Czy dlatego zmieniło się podejście krytyki do dzieł pisarza? Powieść jest tak samo żywa jak rzeczywistość, z której czerpie swój materiał.

Murakami w ramach kreowania nowego dyskursu ujął w swoich powieściach zjawisko wieloperspektywistyczności w postaci specyficznego z perspektywy języka japońskiego (a przez to nie do końca nam dostępnego) stylu prowadzenia narracji, jak również dając w kreowanych fabułach potencjalną możliwość wypowiedzenia się każdemu bohaterowi. W *Kronice...* nawet teoretycznie dominująca pozycja głównego bohatera – który jest jednocześnie narratorem i to z jego perspektywy poznajemy większość historii – nie paraliżuje możliwości wyrażenia się innych postaci. Ta wielogłosowość ma wiele wspólnego z otwarciem się Japonii na inne kultury i języki, a bez tego dopuszczenie w równym stopniu do głosu wielu bohaterów, czyli ukazanie wieloaspektowości świata, byłoby prawdopodobnie niemożliwe. W myśl koncepcji powieści Bachtina<sup>328</sup>, można odnotować fakt, że obecnie – w czasach kiedy Murakami tworzy – rzeczywistość, a co za tym idzie proza, na coraz większą skalę ma do czynienia z wieloperspektywistycznością w wyniku „otwarcia się” wielu kultur (w tym w pewnej mierze japońskiej właśnie). Mimo że społeczeństwo japońskie jest dosyć jednolite, nie pozostaje całkowicie odizolowane od wpływów z zewnątrz. W dzisiejszych czasach podróżuje się szybko i w miarę tanio, powszechny stał się Internet – to wszystko prowadzi do postępującej homogenizacji, szczególnie wśród zachodnich społeczeństw. W Japonii wielokulturowość nie jest jednak zjawiskiem tak powszechnym, a na kontakty z innymi krajami wciąż pada cień wielu lat prawie kompletnej izolacji. Murakami, oddając zróżnicowane perspektywy jednocześnie przyczynia się do nadwątlenia władzy jednego wszechwiedzącego autora, replikując sytuację dzisiejszego, japońskiego świata, w którym bezsilni bogowie milczą, a jednolity obraz rzeczywistości roztrzaskał się o wielość możliwych perspektyw. Ponowoczesność (niezależnie

---

<sup>328</sup> Michaił Bachtin, *Epos i powieść*, op. cit.

od tego, jaką ścisłą definicję tu przyjąć) cechuje się mnogością dyskursów, która przyprawia o zawrót głowy. Tę właśnie jej cechę celebrytuje w swoich utworach Murakami. Świat otworzył się, współzamieszkują go „swoi” i „obcy”, ideologie i języki wzajemnie się oświetlają, a powieści Murakamiego wiernie ten stan odtwarzają.

Murakami jest jednym z tych twórców, którzy dostrzegają, że „świat przedstawiający się ludziom poddaje się wielu interpretacjom [...]; ludzie są, być może, podobnie wprowadzeni w błąd perspektywą, w której oglądają świat”, „słowa posiadają różne wartości dla różnych ludzi”<sup>329</sup>, czego świadectwem są wszystkie – nie tylko przeze mnie w tej pracy cytowane – jego powieści. Właśnie taki perspektywizm, o którym pisał Leo Spitzer analizując język *Don Kichota*, jest przedmiotem zainteresowania i praktyki nie tylko japońskiego pisarza, lecz także amerykańskich postmodernistów, którzy ten hiszpański utwór okrzyknęli przecież swoją „biblią”. To on pozwala mu jako artyście dystansować się od czasami błędnych sądów swoich bohaterów; to on również pozwala mu ich nie krytykować i nie oceniać. Murakamiego łączy z Miguelem de Cervantesem językowa – choć nie tylko – wieloznaczność, która z kolei czyni go twórcą krytycznie nastawionym do zastanej rzeczywistości, dla którego słowa są jedynie „źródłem wahań, błędów, oszustwa – »snami«”<sup>330</sup>. Widać to nie tylko w tym, jak traktuje on imiona, lecz także w nietypowym sposobie posługiwania się językiem japońskim, który – podobnie jak gatunki – odzwierciedla specyficzny rodzaj rzeczywistości. Mając świadomość wielu różnych jej ujęć – powiązanych z językiem, wplataniem w narrację opowieści pobocznych postaci – Murakami żadnemu nie daje pierwszeństwa. Reprezentuje on postawę autorską zbliżoną do tej, jaką Spitzer dostrzega w swojej interpretacji powieści Cervantesa:

„[...] w powieści naszej [*Don Kichocie* – przyp. A.B.] przedstawia się rzeczy nie takimi, jakimi są same w sobie [w przypadku Murakamiego wiadomo już, że byłoby to w ogóle niemożliwe – przyp. A.B.], ale jedynie takimi, jak się o nich mówi czy myśli; a to pociąga za sobą rozbitcie narracyjnego przedstawienia na dwa [lub więcej, jak w przypadku Murakamiego – przyp. A.B.] punkty widzenia. Nie może być żadnej pewności co do »niewzruszonej« rzeczywistości zdarzeń; jedyna niepodważalna prawda, na której czytelnik może się oprzeć, to wola artysty, który pragnie ukazać wielowartościową rzeczywistość w różnych perspektywach”<sup>331</sup>.

---

<sup>329</sup> Leo Spitzer, *Perspektywizm językowy w „Don Kichocie”* przeł. Danuta Danek [w:] *Studia stylistyczne*, red. Maria Renata Mayenowa i Ryszard Handke, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 341.

<sup>330</sup> Ibidem, s. 346.

<sup>331</sup> Ibidem, s. 354.

Murakami jest twórcą, którego dzieła mieszczą się w kontekście myśli postmodernistycznej. Podejście do rzeczywistości – językowej i nie tylko – które cechuje się licznymi wątpliwościami odnośnie jej statusu ontologicznego, a którego efektem jest wieloperspektywiczność, możemy za Spitzerem nazwać „barokowym”<sup>332</sup>. Podważanie jednolitej wizji świata wiąże się z pośrednim zamanifestowaniem przez twórcę swojej własnej wolnej woli, ale też skutkuje relatywizmem. Jak pisałam wcześniej, proza Murakamiego ma w sobie ten pierwiastek relatywności, dzięki któremu może być ona inaczej odbierana w różnych krajach. Jednak, podczas gdy Cervantes chlubi się swoją rolą artysty, postrzegając siebie jako stojącego ponad iluzorycznością świata, chociaż wciąż uzależnionego od boskiej instancji, Murakami jakby przekracza to stanowisko. Czyni to jednak tylko pozornie, gdyż w jego powieściach zwykle pojawia się ten niezbywalny element, niezależny od bohaterów, niewyjaśnialny, który wikła ich w niecodzienne zdarzenia. Japoński pisarz uznaje istnienie sił, na które nie ma wpływu, i umieszcza ich ślad w swojej prozie – należy pamiętać jednak, że to on jako autor wizje te generuje, potwierdzając w ten sposób swoją twórczą władzę. Te fantastyczne elementy również stanowią źródło perspektywizmu w twórczości Murakamiego i dowodzą, że rzeczywistość może mieć dwa oblicza.

Wielokrotnie przeze mnie wspomniany fakt powtarzalności głównego bohatera w powieściach twórcy może znaczyć, że ich prawdziwym bohaterem jest w istocie sam artysta, „łączący krytyczną i iluzjonistyczną sztukę według własnej woli”<sup>333</sup>. Jak wiemy z wcześniejszych rozdziałów, Murakami aktywnie i świadomie uczestniczy w poszukiwaniach miejsca pisarza w społeczeństwie japońskim, za główną jego cechę obierając indywidualność. To skupienie na problematycznej roli twórcy literatury pozwala nam już bez żadnych wątpliwości łączyć postać protagonisty z samym autorem. Co ciekawe, również i pod tym względem przypomina on swego hiszpańskiego kolegę po fachu, starszego o kilka dobrych wieków. Cervantes emancypuje autora i literaturę, czy jednak można to samo powiedzieć o Murakamim? W pewnej mierze tak – chociażby poprzez gry, które prowadzi z krytyką, a które utrudnić mogą zrozumienie jego dzieł (sprzeczne informacje podawane w wywiadach, zagmatwane, często niemal chaotyczne konstrukcje fabularne i tym podobne). Jak się zdaje, sam pisarz nie chce być interpretowany, a już z pewnością nie w świetle szerszych, społecznych zagadnień. Nie należy jednak zapominać, że poprzez badanie roli pisarza jako jednostki

---

<sup>332</sup> Ibidem, s. 356.

<sup>333</sup> Ibidem, s. 368.

wyalienowanej ze społeczeństwa, ułatwia on również autodefinicję podobnym zagubionym jednostkom. W jakiś sposób zatem tworzy dla ludzi i z myślą o nich, jednocześnie jednak chce uciec wszelkim segregacjom. Prócz tego, japoński twórca w równej mierze jest „poetą”, opiewającym czar iluzyjności, co krytykiem – jego demaskatorem. Nie tyle wszystkie stosowane przez niego zabiegi stylistyczne, ile sama postawa, sprawiają, że Murakami stał się autorem popularnym na całym świecie: „Humor jego, dopuszczający istnienie wielu płaszczyzn, perspektyw, masek, dopuszczający istnienie relatywności i dialektyki, stanowi świadectwo zajęcia przez niego stanowiska ponad światem”<sup>334</sup>. Właśnie dystans pozwala mu na tworzenie powieści, które w równym stopniu obnażają prawa rzeczywistości, co przyczyniają się do podtrzymywania jej iluzyjności, choć odmiennej niż uprzednio. Tak powstaje nowy dyskurs w łonie starego.

Pisałam też o Murakamim jako o „terapeucie” dla współczesnych mu Japończyków, ale też wszystkich, którzy mają problem ze znalezieniem sobie miejsca w konsumpcjonistycznym świecie. Pisarz zwykle przepuszcza swoich bohaterów przez filtr przygód, jakby były one trybikami maszyny wytwarzającej nową tożsamość<sup>335</sup>. Czy jednak Murakamiemu udało się stworzyć jakikolwiek ściśle określony model tożsamości? Czy tak naprawdę gra i czerpie z tego stanu zawieszenia, w jakim tkwi wielu młodych ludzi (jego bohaterowie zwykle są w okolicy trzydziestki), jedynie fingując próby wypracowania nowych wartości? Może pożywką jego literatury jest właśnie sam fakt zaistnienia problemu z autodefinicją? Nawet jeśli tak jest, to globalna popularność jego dzieł, formy literatury nieco nihilistycznej, nie ukierunkowanej na określony cel, musimy uznać za przyciągającą rzesze czytelników. Być może przyczyną byłyby trafne diagnozy dotyczące tego „beztosamościowego” stanu, porażająca skrupulatność w odnotowywaniu wszechogarniającej pustki i chwili, w której wszystkie pytania więzną w gardle, ponieważ nie istnieje nikt, kto znałby na nie odpowiedź (lub też odpowiedzi zwyczajnie nie ma). Trzeba przyznać, że Murakami sprawdza się jako obserwator i rejestrator ludzkiej beznadziei.

Nie do pominięcia jest przy tym fakt, że autor przebiera w łachmany codzienności jednostki wyjątkowe, wyróżniające się na tle „szarego” społeczeństwa. Skutecznym środkiem do osiągnięcia tego efektu jest ukazanie protagonisty w toku trwania – przepływania między przeszkodami codziennego życia. Rzadko kiedy bohater zostaje całkowicie wyrwany ze swojej

---

<sup>334</sup> Ibidem, s. 376.

<sup>335</sup> Podobnie jak Lucjusz w analizowanym przez Bachtina *Złotym ośle* Apulejusza: „Seria przygód, które przeżył bohater, prowadzi nie do zwykłego potwierdzenia jego tożsamości, lecz do powstania nowego obrazu [...]” (Michał Bachtin, *Apulejusz i Petroniusz* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, op. cit., s. 318).

rutyny. Nawet jeśli dochodzi do starcia z elementem nierealnym, powszedniość może przynieść mu rodzaj schronienia i odskoczni. Zwykle nie ma ona negatywnego wydźwięku – to właśnie momenty wtargnięcia magii przeszywają czytelnika dreszczem grozy bardziej niż spokojne śledzenie poczynań kulinarnych *Boku*. To jej opisy mogą być postrzegane jako próba ustrukturyzowania potoku autorskiej wyobraźni, przeradzającej się w momentami chaotyczną narrację. Jednak, co istotne, w powieściach Murakamiego, zgodnie z Bachtinowską koncepcją: „Główny bohater i najważniejsze, przełomowe wydarzenia w jego życiu nie należą do sfery życia codziennego”<sup>336</sup>. Murakamiński protagonista z tego właśnie powodu nie może być odczytany jako *everyman*; on jedynie nosi maskę *everymana*. Nie znaczy to jednak, że pisarz nie porusza w swojej twórczości kwestii obłudy świata. Opisywany przeze mnie przy okazji realizmu magicznego Noboru Wataya jest jedną z postaci, za pomocą których udaje się autorowi zerwać i roztrzaskać maskę politycznego lidera – czysto medialnej kreacji.

Jak już zauważyłam, większość naprawdę istotnych dla akcji wydarzeń ma miejsce w przestrzeniach ukrytych i nierealnych („Prawdziwe życie jest gdzie indziej”, jak mógłby to skwitować Arthur Rimbaud). Powszedniość tylko pozornie celebrowana przez pisarza to „świat podziemny, grób, w którym słońce nie świeci i nie zapalają się gwiazdy. [...] występuje jako spód, odwrotna strona prawdziwego życia”<sup>337</sup>. Przyjęcie takiej perspektywy jest możliwe dzięki obraniu pewnej konkretnej postawy: bycia w pewien sposób obcym na tym świecie, zachowanie dystansu, co niekoniecznie jest aktem w pełni świadomym, gdyż według Murakamiego pisarz w Japonii jest jednostką wyizolowaną – nie zawsze z własnej woli. Bachtin twierdzi, że w toku historycznego rozwoju powieści z powodu braku immanentnie wyznaczonej pozycji, autor musiał przyjąć jakąś „formalno-gatunkową maskę”<sup>338</sup>, żeby wylegitymować się przed czytelnikami. Maską tą określałaby pozycję, z której obserwuje on innych ludzi, jak również wyjaśniałaby, co upoważnia go do wystawiania prywatnego życia na widok publiczny. Skoro japońscy badacze tak długo mieli problem z określeniem pozycji tego autora, to być może działo się tak dlatego, że – o czym wspominałam wyżej – Murakami zmienia swoją kreację, zmienia maski, przez co trudno go objąć określoną ramą interpretacyjną. Istnieje też możliwość, że postawa, którą Murakami przyjął, jest nieczytelna lub jeszcze nieznana.

---

<sup>336</sup> Ibidem, s. 322.

<sup>337</sup> Ibidem, s. 330.

<sup>338</sup> Michaił Bachtin, *Funkcje oszusta, błazna i głupca* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, op. cit., s. 369.

Powieści Murakamiego zawierają subtelny rodzaj ironicznego, czarnego humoru wzbudzającego w odbiorcy gorzki śmiech; pojawiają się też sceny absurda, ale śmiech, który wzbudzają, również nie należy do lekkich i przynoszących ulgę. Najważniejszą zaś cechą tego humoru jest dystans, który można także uznać za jedną z kluczowych cech prozy Murakamiego. Cecha ta ma duży wpływ na wyłaniający się z powieści obraz świata i relacje, w które wchodzi on z rzeczywistością. Newralgiczne w tej sytuacji wydaje się przyjęcie określonej pozycji autorskiej, która – co udowadnia analiza Spitzera – wcale nie jest wynalazkiem postmodernistów, chociaż została przez nich zaanektowana.

## 2. Modernizm, postmodernizm, realizm magiczny

Przy analizie utworów Murakamiego, szczególnie zaś jego podejścia do określonej wizji rzeczywistości, wyraźnie rysuje się problem z jednoznacznym określeniem, jaka estetyka – modernizm czy postmodernizm – najbardziej do nich przystaje. Oczywiście problem relacji między tymi kategoriami jest skomplikowany i szeroko dyskutowany, ale tutaj skupię się jedynie na kwestiach istotnych dla twórczości Murakamiego i tematyki mojej pracy. Problem ten sygnalizowałam wcześniej, w ślad za Rebeccą Suter, która określiła go mianem twórcy „paramodernistycznego” – korzystającego ze zdobyczy obu nurtów. Wszystko jednak, jak sądzę, zależy od sposobu, w jaki postrzega się sam postmodernizm. Czy jest on kontynuacją, poniekąd rozwinięciem wątków modernistycznych? Czy stanowi autonomiczną jednostkę, całość na tyle nową i odmienną, że niemożliwą do powiązania ze swoją historyczną poprzedniczką? Punkt ciężkości jest różnie obierany w zależności od tego, jaką perspektywę badawczą przyjmuje dany krytyk. Na przykład dla Matthew C. Strechera Murakami jest pisarzem ewidentnie postmodernistycznym ponieważ jego twórczość odpowiada ponowoczesnej formacji kulturowej nie tylko ze względu na czasy, w jakich tworzy, lecz także z powodu cech samej jego prozy. Można więc rozważyć różne, problematyczne aspekty, stworzyć nieco groteskową listę „za i przeciw”, chociaż byłaby ona jedynie cząstkowa: gdybym podjęła w tym miejscu próbę ustalenia jej pełnego wariantu, prawdopodobnie zebrałby się materiał na jeszcze kolejną pracę.

Przykładowo, niejednokrotnie sygnalizowane i wciąż powracające z wątplieniem w realność fizycznego świata jako takiego jest cechą typowo postmodernistyczną. Za Brianem McHalem<sup>339</sup> można zwrócić uwagę na dominancy powieści modernistycznych i

---

<sup>339</sup> Brian McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. Michał Paweł Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998. Ja jednak korzystałam z anglojęzycznej wersji całej książki autorstwa McHale'a pod tytułem *Postmodernist Fiction* dostępnej w Internecie pod adresem:



postmodernistycznych, które je między sobą różnicują: wątpliwość epistemologiczną i ontologiczną. Samo zauważenie różnorodności i niejednorodności rzeczywistości – które właśnie skutkuje poczuciem jej iluzoryczności i generuje mnogość punktów widzenia – ma charakter postmodernistyczny i, jak udowodniłam, kształtuje prozę Murakamiego; jednak sama mnogość punktów widzenia (która jak się wydaje może być następstwem powyższego twierdzenia), wiążąca się ze zwątpieniem w możliwość ludzkich zmysłów do dotarcia do „prawdziwej” rzeczywistości, jest jeszcze modernistyczna. Na tym przykładzie można zaobserwować przenikanie się i dialog między dwoma literackimi estetykami, świadczący na korzyść tezy, że postmodernizm stanowi swoiste „przedłużenie” modernizmu. McHale pisze: „Trudna epistemologiczna niepewność w pewnym momencie staje się ontologiczną mnogością lub niestabilnością: wystarczy posunąć epistemologiczne pytania wystarczająco daleko, a >>przechyła się<< w stronę ontologicznych pytań”<sup>340</sup>. Ta sama logika działa w odwrotną stronę: gdy popchniemy do pewnych granic wątpliwość ontologiczną, zamieni się ona w epistemologiczną. Wątpliwości te pojawiają się symultanicznie, jednak jako, że literacki dyskurs jest czasowy i linearny, któraś z nich zawsze ma pierwszeństwo – i często pociąga za sobą kolejną. To właśnie dominanta decyduje, które pytanie padnie najpierw: epistemologiczne czy ontologiczne. W takim wypadku Suter, nazywając Murakamiego „paramodernistą” miałaby rację. Jednak będące efektem wielu opisanych przeze mnie zabiegów i przeważające w twórczości pisarza jest zwątpienie w jedną słuszną prawdę, a nawet w jej istnienie gdzieś poza granicami percepcji człowieka – Murakami nie sugeruje boskiej instancji posiadającej wszechmoc i wszechwładzę; sugeruje jednak, że istnieją płaszczyzny, do których myśli ludzkie nie mają dostępu, zaś samo istnienie świata jest tak samo iluzoryczne jak senne fantasmagorie. Aktualne w jego prozie wydają się również typowo postmodernistyczne pytania, takie jak: Który to jest świat? Co powinno się w nim robić? Która z moich jaźni ma to robić? Czym w ogóle jest świat? Jakie rodzaje rzeczywistości istnieją? Co się dzieje, gdy różne światy są ze sobą skonfrontowane lub kiedy granice między nimi zaczynają się zacierać i są naruszane? Jak istnieje sam tekst, jak również prezentowane w nim rzeczywistości<sup>341</sup>? Trzy ostatnie zdają się szczególnie interesować Murakamiego i to odpowiedzi na nie poszukuje w swoich powieściach, mnożąc kolejne rzeczywistości i nieustannie siejąc wątpliwość co do ich statusu

---

<http://estudiosliterariosdos.wikispaces.com/file/view/Brian+McHale,+Postmodernist+fiction.pdf>,  
15.05.2014.

<sup>340</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>341</sup> Ibidem, s. 10.

ontologicznego. Taka postawa ma również wpływ na jego dobór środków stylistycznych i metatekstowych strategii.

## 2.1 Powiązania postmodernizmu z realizmem magicznym

Skoro, jak już ustaliłam, można odczytać twórczość Murakamiego – w zależności od aspektu, na którym się skupimy – jako postmodernistyczną, to dzieje się tak z podobnych powodów, dla których możemy go uznać za przedstawiciela realizmu magicznego. Jakie są zatem relacje między obiema poetykami? Jak razem działają? Nie chodzi mi tu o wymienienie różnic i podobieństw, ponieważ nie byłoby to w połowie tak konstruktywne, jak prześledzenie relacji zachodzących między nimi. W cytacie, który mam zamiar przytoczyć, Fokkema różnicuje modernizm i postmodernizm właśnie za pomocą tego, co jest domeną realizmu magicznego: „Modernista pisał o wyobraźalnych, a przynajmniej możliwych do pomyślenia światach, postmodernista pisze o wyobraźalnych, a przynajmniej pomyślanych, ale niemożliwych światach, światach, które, jak mówi nam rozsądek, mogą istnieć tylko w naszej wyobraźni”<sup>342</sup>. Konstytucja światów niemożliwych dokonuje się przez naszpikowanie skądinąd realistycznej fabuły niezbywalnymi elementami, które nie poddają się władzy logiki. Czy zatem to wyłonienie realizmu magicznego jako nurtu typowo postmodernistycznego, miałyby stanowić punkt różnicujący go od modernizmu? Fokkema pisze dalej: „W postmodernistycznych tekstach istnieje również logiczna niemożność oparta na wewnętrznej sprzeczności w strukturze postmodernistycznego kodu: paradoks polegający na przyznaniu priorytetu nieselektywności jest priorytetem, a więc wyborem”<sup>343</sup>. Wewnętrzna sprzeczność, która łączy powieść postmodernistyczną, realistyczno-magiczną i prozę Murakamiego, jest zatem oparta na ścieraniu się dwóch kodów współistniejących wewnątrz narracji, dialektycznie znoszących się. Tym, co je kształtuje, jest brak wyboru jednego, ustalonego trybu przedstawiania, jednej poetyki – a zatem ich istnienie uwarunkowane jest przez dychotomiczną grę.

Czy realizm magiczny jest zatem równoznaczny z postmodernizmem literackim? Niewątpliwie, może być tak odbierany, i – jak zauważyła Wendy Faris – faktycznie bardzo często jest. Jednak istnieje pewna istotna różnica: postmodernizm powstał poniekąd jako odpowiedź kultury zachodniej na wpływy innych kultur, w procesie przyswajania różnych światopoglądów, skutkującym zwątpieniem w wielkie narracje ustanawiane przez wieki w myśli europejskiej, które przestały być dla wielu pisarzy wystarczające. Realizm magiczny zaś jest reakcją grup (bo nie tylko narodów) skolonizowanych czy zdominowanych przez zachodnią wizję rzeczywistości, jest literackim ukazaniem procesu zmagania się wyjątkowej

---

<sup>342</sup>Douwe W. Fokkema, *Historia literatury*, op. cit., s. 63.

<sup>343</sup>Ibidem.

jednostki z przytłaczającym, uniwersalnym dyskursem. Dlatego też uważam, że Murakami w równym stopniu może być uznany za postmodernistę (z elementami modernizmu), co za reprezentanta realizmu magicznego, ale w jego najnowszej wersji, nie tak ściśle związanej z poetyką postkolonialną. Obydwa „nurty” podważają zasadność oświeceniowego racjonalizmu i wypierają opresyjny czynnik realizmu. Murakami rozpatrywany jako pisarz światowy jest postmodernistą, zaś jako autor japoński – realistą magicznym.

Literacki konstrukt, jakim jest realizm magiczny, przyczynia się do wkroczenia pisarzy spoza kultury zachodniej do kręgu światowej literatury: „Rozległe rozprzestrzenienie, szczególnie przez pisarzy takich jak Gabriel Garcia Marquez, Salman Rushdie i Ben Okri, którzy świat w całej jego rozciągłości uczynili swoją ojczyzną, może sugerować, że ustanawia on [realizm magiczny – przyp. A.B.] dyskurs dla swego rodzaju międzynarodowej literackiej diaspory, fikcyjny kosmopolityzm o szerokim zastosowaniu”<sup>344</sup>.

### **3. Murakami jako pisarz światowy**

Wyraźnie widać zatem, że odbiór i interpretacja uwarunkowane są konkretnym tłem społeczno-kulturowym na równi z przyjętą perspektywą badawczą. Japończycy dopiero po przetransportowaniu na grunt rodzimych rozważań pojęcia postmodernizmu, mogli zaliczyć Murakamiego do tego nurtu. Potrzebny był więc kontekst powstania i funkcjonowania zjawiska w jego rodzimym dyskursie. Realizm magiczny, również zewnętrzny wobec japońskiej tradycji literackiej, służy zachodnim krytykom do uproszczania i uschematyzowania utworów powstających w innych kręgach cywilizacyjnych. Wydaje się, że w ojczyźnie Murakamiego zabrakło teoretycznych środków do przyporządkowania go jakimkolwiek dyskursowi – wymykał się on zarówno definicji literatury czystej, jak i masowej. Stąd początkowa niechęć do twórczości pisarza poparta zarzutami o zbytne oderwanie od rzeczywistości japońskiej.

Problem ten został rozwiązany wraz z przetłumaczeniem powieści pisarza na zachodnie języki, dzięki czemu okcydentalni teoretycy – również niejako bezradni wobec japońskiej obcości autora – dopasowali jego twórczość do wciąż płynnych i nieokreślonych nurtów i zjawisk literackich. Możliwe, że adekwatne narzędzia do badania jego dzieł zostaną dopiero wypracowane. Nie znaczny to jednak, że rozpatrywanie Murakamiego w kontekście literatury światowej jest bezowocne, chociaż z pewnością nie do końca oddaje sprawiedliwość specyfice jego pisarstwa.

---

<sup>344</sup>Wendy B. Faris, *The Question of the Other*, op. cit., s. 101.

Przywódcy ery Meiji uważali, że modernizacja (czyli *de facto* westernizacja) Japonii jest konieczna, aby była ona zdolna do obrony przed zewnętrznymi zagrożeniami<sup>345</sup>. Z pewnością w kontekście obrony militarnej było to słuszne twierdzenie. Jeśli chodzi jednak o sferę kultury, sam proces unowocześniania okazał się zagrożeniem trwalszym – i być może niebezpieczniejszym – niż owi przywódcy mogli przewidzieć. Trzeźwe spojrzenie na ten okres historii Japonii, po około dwustu latach, umożliwia postawę rewizjonistyczną: prawdopodobnie gwałtowna zmiana związana z modernizacją przyniosła tyle samo korzyści, co szkód. W XIX wieku przebiegała ona początkowo dobrowolnie, później jednak przybierając postać narzuconej propagandy rządu. Jeżeli odpowiedzialnością za westernizację obarczymy właśnie japoński rząd, to on – a ściślej władza w ogóle – okaże się tym, przeciwko czemu Murakami przeciwstawia się swoimi powieściami. Zestawienie bezsilnej jednostki i wszechwładnego Systemu, oskarżenie wysuwane pod adresem samych Japończyków jest tym aspektem, który mógł budzić oburzenie krytyków. O zrzeczeniu się przez Japonię własnej autonomii, sposobu myślenia i tożsamości dobitnie świadczy przed chwilą opisywany przeze mnie fakt: w kraju tym brakuje narzędzi do badania wytworów własnej kultury, ponieważ w tak dużym stopniu uzależniła się ona od Zachodu. Wydaje się, że japońscy krytycy docenili Murakamiego dopiero spojrzawszy na jego twórczość przez pryzmat zdobyczy zagranicznych teorii literackich. Ponownie nieodzowna dla takiego oglądu rzeczywistości okazuje się specyficzna – zewnętrzna wobec własnego społeczeństwa – postawa pisarza. Przez to, że Murakami niejednokrotnie wyjeżdżał i pozostawał długo poza granicami swojego kraju, jego proza okazała się tak bardzo przystająca do wizji rzeczywistości, jak się okazuje, podzielanej przez wielu.

Jednak literatura Murakamiego zdaje się sięgać dalej, poza granice Japonii. Oznacza to, że wielu współczesnych ludzi w jakiejś mierze odnajduje siebie na kartach powieści autora, zaś odmalowany w nich obraz rzeczywistości jest podzielany przez przedstawiciela najróżniejszych – w tym polskiej – narodowości. Proza Murakamiego, stając się wyrazem „globalnego stanu ducha”, trafia również w ukształtowane ponad granicami poczucie estetyki. Tym, w czym odnosi on największe sukcesy, jest przywracanie Japonii twarzy i zdejmowanie maski. Twarz ta składałaby się z naturalnych, charakterystycznych rysów, wraz ze wszystkimi zmarszczkami i niedoskonałościami cery, nieprzysypanymi pudrem gejszy. Co najważniejsze, jego twórczość przyczyniła się do ożywienia obrazu Japonii, wprawienia go w ruch, tak jak kinematograf poruszył zastygłą w czasie fotografię. Czasowość, pokazanie, że jego kraj

---

<sup>345</sup> Paul Varley, *Kultura japońska*, przeł. Magdalena Komorowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 231.

również ulega zmianom, i to takim, które znacznie przybliżyły wrażliwość Japończyków do uczuciowości zachodniej, jest nie tylko niepodważalnym sukcesem, lecz także powodem zaistnienia pisarza na arenie literatury światowej. Prócz analizy bieżącej sytuacji jednostki w świecie, autor burzy zastygły konstrukt, jakim była – i dla niektórych wciąż jest – kultura japońska.

Jednak według Suter popularność Murakamiego poza granicami jego ojczyzny, może wiązać się z faktem, iż kreuje on taki obraz Japonii, jaki chcą widzieć Amerykanie (i prawdopodobnie inni obcokrajowcy). Łączy to ona z często odgrzywaną przez pisarza w wywiadach rolą „uległego skolonizowanego”<sup>346</sup>, który przedstawia swój kraj jako grupowe społeczeństwo, któremu obce jest tak hołubione w Ameryce pojęcie wolności i indywidualizmu i który, by osiągnąć tożsamość, musi ją przefiltrować przez te amerykańskie zagadnienia. Naturalnie, pisarz w tym wypadku postępuje świadomie, w jakimś stopniu spełniając oczekiwania cudzoziemca przeprowadzającego wywiad. Taka interpretacja również jest możliwa, jednak należy pamiętać, że Ameryka jest poniekąd wpisana w japońską tożsamość. Nie zgadzam się natomiast z twierdzeniem, że Murakami kreuje rzeczywistości swoich powieści jedynie z myślą o zagranicznych czytelnikach; taki pogląd upraszcza bowiem jego prozę. Nie znaczy to jednak, że pisarz nie ma świadomości efektów zręcznej autokreacji.

Można nieco odwrócić tezę Suter i skonkludować, że to Japończycy sami nakładają na swoje społeczeństwo homogeniczność (nie zaś, że jest ona im nadawana z zewnątrz jako cecha), by osiągnąć formę obrony przed zagranicznym wpływem; a skoro Murakami byłby tej homogeniczności burzycielem, jego literatura stanowiłaby wewnętrzne zagrożenie dla japońskiej kultury. Jednocześnie jednak, udzielając wywiadów zagranicznym mediom, świadomie potwierdzałby w oczach obcokrajowców tę właśnie homogeniczność, broniąc swego kraju i niejako usypiając czujność „wroga”. Możliwe, że Murakami rozpoczął w literaturze japońskiej coś na kształt rewolucji, której działanie przekracza materialność książki i zostaje uwewnętrznione przez każdego, kto zetknął się z jego twórczością. Byłby to rodzaj cichego działania, tuż pod nosem Systemu, teoretycznie w ramach jego dyskursu, jednak wciąż poszerzające istniejące w nim luki i zapełniające je przewrotnymi treściami. Pisarz zachowywałby przy tym poprawność polityczną jako kolejny, pokorny (i dlatego wzgardzony między innymi przez Kenzaburou Oue) i zaślepiiony skryba, ślizgający się jedynie po powierzchni japońskiej rzeczywistości i zarabiający na sprzedaży jej widokówek poza krajem.

---

<sup>346</sup>Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity*, op. cit., s. 72.

Jaką zatem rolę w sukcesie Murakamiego pełni sama japońskość jego prozy? Gdzie jej szukać? Prawdopodobnie zauważyć ją może jedynie wprawne oko osoby mającej rozległą wiedzę na temat ideologii wyznań japońskich, takich jak *shintō* czy buddyzm. Jego japońskość może kryć się przede wszystkim w postawie głównego bohatera, jego nastawieniu do świata, sposobie percepcji i reakcji na różne wydarzenia. Innymi słowy, japońskość ta jest przeznaczona dla Japończyków bądź ludzi dobrze zaznajomionych z kulturą ojczyzny pisarza, ten wymiar jego prozy jest zatem dostępny nielicznym. W sytuacji takiej może dziwić ignorancja niektórych japońskich krytyków.

Odbiór dzieł Murakamiego za granicą jest zakłócony nie tylko przez (często wpływające na oryginalną treść) przekłady. Niebagatelną rolę odgrywa również niechronologiczne publikowanie dzieł. W zależności od konkretnego kraju, różne książki były wydawane jako pierwsze (w Polsce przykładowo jego dwie pierwsze powieści zostaną wydane dopiero niebawem, w 2014 roku) i to one zwykle wyznaczały zestaw oczekiwań, które żywili w stosunku do kolejnych publikacji tamtejsi czytelnicy. Prócz tego, w Polsce *Kronika ptaka nakręcacza* została opublikowana jako całość – podczas gdy w Japonii wydawano ją w tomach. W Japonii Murakami jako autor dojrzewał na oczach publiczności, tamtejsi badacze mieli szansę obserwowania stopniowego rozwoju jego poetyki; w Stanach Zjednoczonych Ameryki i innych krajach twórczość pisarza zyskuje cechy gotowego produktu (mimo że wciąż tworzy on powieści, to jednak moment pierwszego zetknięcia się ze specyfiką jego utworów jest tutaj kluczowy), możliwego do skonsumowania jako pewna całość<sup>347</sup>.

#### 4. Podsumowanie

Myśl, która mi nieustannie towarzyszyła przy pisaniu tej pracy, brzmiała: oba odczytania – amerykańskie i japońskie – wcale nie muszą się wykluczać, a wręcz mogą uzupełniać. Początkowo była to jedynie intuicja, w toku badań i analiz została, jak się wydaje potwierdzona. Postmodernizm i realizm magiczny nie są opozycyjnymi zjawiskami, lecz odwrotnie: niemal synonimicznymi, a w każdym razie wchodzącymi ze sobą w relację. Tak rozbudowana i bogata siatka badawcza, pozwala na sukcesywną interpretację twórczości pisarza. Jak się okazuje przy dokładniejszym przyjrzeniu, kluczową rolę w określeniu jego przynależności do konkretnego dyskursu odgrywa autorska postawa Murakamiego. Okazuje się, że wytwarza on rodzaj własnego dyskursu, alternatywnego wobec tego, który obowiązuje w Japonii, opierającego się na dystansie. Istotną kwestią, którą pisarz niejednokrotnie porusza,

---

<sup>347</sup> Widoczne jest to właśnie w Polsce, gdzie w bardzo krótkich odstępach zaczęto publikować powieści, między którymi oryginalnie był czasem nawet dwudziestoletni rozstrzał.

są poszukiwania jednostkowej tożsamości i właśnie ten aspekt zdaje się głównym powodem jego światowego sukcesu. Badanie jego twórczości przez szkiełko realizmu magicznego zdaje się kłaść większy nacisk na jego aktywność społeczną jako pisarza. Możliwe, że jedynie w jego świetle da się go postrzegać jako twórcę działającego, co wyjaśniałoby, dlaczego Japończycy mają problem z jej dostrzeżeniem. Postmodernizm z kolei wyposażył japońskiego autora w środki do skonstruowania jego własnej wizji rzeczywistości, miejscami pokrywającej się ze światopoglądem modernistycznym, miejscami zaś postmodernistycznym. Elementy znane japońskiemu odbiorcy i przez niego oswojone, czytelnikom zachodnim wydają się na tyle dziwne, że mogą „zaszufladkować” Murakamiego jako przedstawiciela niedookreślonego realizmu magicznego. Różnica w odbiorze jego prozy ma zatem źródło kulturowe. I tak, jednym będzie on jawił się jako świadomy politycznie autor komentujący bieżącą, społeczną rzeczywistość, innym zaś – jako oderwany od realiów marzyciel, szarlatan handlujący tanimi i popowymi reprodukcjami obrazów Japonii, zbyt płodny literacko, by brać go na poważnie.

Wszędzie na świecie obydwie opinie odbijają się echem – podobnie jest w Polsce, która nie równa się z Ameryką czy Wielką Brytanią pod kolonizatorskim względem – można pomyśleć, że prędy była kolonizowana przez inne kultury i języki podczas zaborów. Właśnie słabość i wciąż żywy proces amerykańskiej są tym, co łączy oba kraje, i tym, co sprawia, że powieści Murakamiego są w Polsce może odrobinę inaczej (chętniej?) czytane niż wszędzie indziej na świecie. Jest to jednak kolejna hipoteza, potrzebująca potwierdzenia solidnymi faktami.



# Bibliografia

## 1. Książki i artykuły w książkach autorskich i zbiorowych

### 1.1. Literatura podmiotu

1. Murakami Haruki, *Kafka nad morzem*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2007.
2. Murakami Haruki, *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2007.
3. Murakami Haruki, *Kronika ptaka nakręcacza*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2008.
4. Murakami Haruki, *Przygoda z owcą*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2008.

### 1.2. Literatura przedmiotu

1. Kato Norihiro, *Murakami Haruki Yellow Pages*, Arachi Publishing, Tokio 1996.
2. Kawai Hayao, Haruki Murakami, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku*, Koudansha, Tokio 2003.
3. Kawai Toshio, *Murakami Haruki no monogatari: yume tekisuto to shite yomitoku*, Shinchōsha, Tokyo 2011.
4. Melanowicz Mikołaj, *Japońskie narracje. Studia o pisarzach współczesnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004. Melanowicz Mikołaj, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
5. Murakami Fuminobu, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture. A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Koujin*, Routledge, London 2009.
6. Napier Susan J., *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*, Routledge, London 1996.

7. Rubin Jay, *Murakami Haruki's Two Poor Aunts Tell Everything they Know about Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants, and Magpies* [w:] *One and Beyond. Fiction in Contemporary Japan*, red. Stephen Snyder, Philip Gabriel, University of Hawai'i Press, Honolulu 1999.
8. Rubin Jay, *Haruki Murakami i muzyka słów*, przeł. Wojciech Górnaś, red. Anna Zielińska-Elliott, Warszawskie Wydawnictwo literackie MUZA SA, Warszawa 2008..
9. Suter Rebecca, *The Japanization of Modernity. Murakami Haruki between Japan and the United States*, Harvard University Asia Center, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) and London, 2008.
10. Zielińska-Elliott Anna, *Haruki Murakami – japoński postmodernista?* [w:] *Oblicza współczesnej japońskości. Literatura – film – spektakl*, red. Radosław Siedliński, Iwona Merklejn, Wydawnictwo PJWSTK, Warszawa 2012.

### 1.3. Literatura pomocnicza

1. Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
2. Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. Jarosław Fret i in., red. Leszek Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
3. Bartmiński Jerzy, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata* [w:] *Językowy obraz świata*, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.
4. Borges Jorge L., *A Reader: a Selection from the Writings of Jorge Luis Borges*, red. Emir Rodriguez Monegal, Alastair Reid, Dutton Adult., New York, 1981.
5. Działowski Grzegorz, *Od awangardy do postmodernizmu*, Instytut Kultury, Warszawa 1996.

6. Faris Wnedy B., Zamora Lois Parkinson, *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, Duke University Press, Durham 1995.
7. Fokkema Douwe W., *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. Halina Janaszek-Ivaničkova, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
8. Ingarden Roman, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej* [w:] *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
9. Kopcewicz Andrzej, Sienicka Marta, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
10. Lewicki Zbigniew, *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983.
11. McHale Brian, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominandy*, przeł. Michał Paweł Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
12. McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York 1991. Melanowicz Mikołaj, *Formy w literaturze japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
13. Miyoshi Masao, Harootunian Harry, *Postmodernism and Japan*, Duke University Press, Durham 1989. Murakami Haruki, *O czym mówię, kiedy mówię o bieganiu*, przeł. Jędrzej Polak, Wydawnictwo MUZA S.A., Warszawa 2010.
14. Murakami Haruki, *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*, przeł. Alfred Birnbaum, Philip Gabriel, Vintage Books, New York 2003.
15. Pindel Tomasz, *Zjawy, szaleństwo i śmierć: fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Karków 2004.

16. Roh Franz, *German Art. In the 20th Century*, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, 1968.
17. Said Edward W., *Orientalizm*, przeł. Witold Kalinowski, Zysk i S-ka, Poznań, 2005.
18. Said Edward W., *Świat, tekst, krytyk*, przeł. Anna Krawczyk-Łaskarzewska [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
19. Tolkien John R.R., *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, przeł. Maria Skibniewska i Włodzimierz Lewik, ISKRY, Warszawa 2013.
20. Wilkoszewska Krystyna, *Estetyka japońska. Antologia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.
21. Wilkoszewska Krystyna, *Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umierania*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
22. Wilkoszewska Krystyna, *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
23. Varley Paul, *Kultura japońska*, przeł. Magdalena Komorowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
24. Žižek Slavoj, *Sposób Philipa Marlowe'a*, [w:] tegoż, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, KR, Warszawa 2003.

## **2. Artykuły w czasopismach**

### **2.1. Literatura przedmiotu**

1. Cheuse Alan, *Blind Willow, Sleeping Woman by Haruki Murakami*, „World Literature Today” 2007, t. 81, nr 1.
2. Chozick Matthew Richard, *De-exoticizing Haruki Murakami's Reception*, „Comparative Literature Studies” 2008, t. 45, nr 1.

3. Dil Jonathan, *Murakami Haruki and the ideology of late-capitalist Japan: learning how to »Dance Dance Dance«*, „Asiatic”, 2010, t.4, nr 2.
4. Ellis Jonathan, Hirabayashi Mitoko, Haruki Murakami, „*In Dreams Begins Responsibility*”: *an Interview with Haruki Murakami*, “The Georgia Review” 2005,t. 59, nr 3.
5. Gabriel Philip, *Back to the Unfamiliar: The Travel Writings of Haruki Murakami*, “Japanese Language and Literature: The Journal of the Association of Teachers of Japanese” 2002, t. 36, nr 2.
6. Hantke Steffen „*Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and the Noir Tradition*”, „Critique. Studies in Contemporary Fiction” 2007, t. 49, nr 1.
7. Houston Jeanne, *After the Quake: Stories by Haruki Murakami*, “Manoa” 2003, t. 15, nr 1.
8. Lofgren Erik F., *Haruki Murakami. After the Quake: Stories*, „World Literature Today”, 2003, t. 77, nr 1.
9. Lofgren Erik F., *South of the Border, West of the Sun by Haruki Murakami*, “World Literature Today” 1999, t. 73, nr 3.
10. Loughman Celeste, *No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction of Haruki Murakami*, “World Literature Today” 1997, t. 71, nr 1.
11. Loughman Celeste, *The Elephant Vanishes by Haruki Murakami*, „World Literature Today” 1994, t.68, nr 2.
12. Olszewski Krzysztof, *Świat powieści Murakamiego Haruki – pomiędzy postmodernizmem a literaturą popkultury. Deformacja wizji artystycznej w polskich przekładach*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2006, nr 11.

13. Samuel Yokochi Yoshiko, *Sputnik Sweetheart by Haruki Murakami*, „World Literature Today” 2001, t.75, nr 3/4.
14. Shimizu Yoshinori, *Sakka nezumi no shi*, Tokushuu – Yurika 2000.
15. Strecher Matthew C., *At the Critical Stage: A Report on the State of Murakami Haruki Studies*, „Literature Compass” 2011 t. 8, nr 11.
16. Strecher Matthew C., *Beyond „Pure” Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, „The Journal of Asian Studies” 1998, t. 57, nr 2.
17. Strecher Matthew C., *Magical Realism and the search for identity in the fiction of Haruki Murakami*, „Journal of Japanese Studies” 1999, t. 25, nr 2.
18. Welch Patricia, *Haruki Murakami’s Storytelling World*, „World Literature Today” 2005, t. 79, nr 1.

## **2.2. Literatura pomocnicza**

1. Allende Isabel, *The Shaman and the Infidel*, “New Perspectives Quarterly” 1991, t. 8, nr 1.
2. Altman Charles, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino” 1987, nr 6.
3. Briggs Charles L., Bauman Richard, *Genre, Intertextuality, and Social Power*, „Journal of Linguistic Anthropology” 1992, t.2, nr 2.
4. Faris Wendy B., *The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism*, „Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology Janus Head” 2002, t. 5, nr 2.
5. Hanks William F., *Discourse Genres in a Theory of Practice*, „American Ethnologist” 1987, t. 14, nr 4.

6. Iser Wolfgang, *What is Literary Anthropology? The Difference Between Explanatory and Exploratory Fictions*, "Second Texts" 2006, nr 5.
7. Slemon Stephen, *Magic Realism as Post-colonial Discourse*, „Canadian Literature” 1988, nr 116.
8. Strecher Matthew C., *Purely Mass or Massively Pure? The Division Between »Pure« and »Mass« Literature*, „Monumenta Nipponica” 1996, t.51, nr 3.

### 3. Źródła internetowe

1. Evans, G.S., *Magical realism and its meanings: a not so necessary confusion*, <http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/review4c.html>, dostęp: 06. 03. 2014.
2. Matsubara Hiroshi, *Tatsuru Uchida: Haruki Murakami as „intellectual gatekeeper” holding back evil*, [http://ajw.asahi.com/article/behind\\_news/people/AJ201311100011](http://ajw.asahi.com/article/behind_news/people/AJ201311100011), dostęp: 06.03.2014.
3. Lewis Amanda, *The essence of Japanese mind: Haruki Murakami and the nobel prize*, <http://lareviewofbooks.org/essay/the-essence-of-the-japanese-mind-on-haruki-murakami-and-the-nobel-prize>, dostęp:07.03.2014.
4. Toyoda Motoko, *What is „Murakamiesque” to Americans? – considering Americans’ preference of Haruki Murakami’s Wind-Up Bird and Kafka*, <http://www.flang.keio.ac.jp/webfile/AWC/AWC2006/03.pdf>, dostęp: 06.03.2014.
5. [http://www.newyorker.com/magazine/bios/haruki\\_murakami/search?rows=10&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&page=1](http://www.newyorker.com/magazine/bios/haruki_murakami/search?rows=10&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&contributorName=haruki+murakami&sort=publishdate+desc%2C+score+desc&page=1) , dostęp 06.03.2014.
6. Verger Rob, *How good is Murakami*, <http://www.thedailybeast.com/articles/2013/06/24/how-good-is-murakami.html>, dostęp: 06.03.2014.

7. <http://web.archive.org/web/20070704095158/http://www.pulitzer.org/year/1998/criticism/bio/>, dostęp: 06.03.2014.