

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav Dálného východu**

**Japonská studia**

**Narativní struktury  
v Hagiwarově sbírce Cuki ni  
hoeru**

Bakalářská práce

Filip Čihula

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Liberci dne 25. 6. 2018

.....

Filip Čihula

### **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za vedení práce, Taguči Eri za vyjasnění jemných nuancí významu některých japonských slov, jež přispělo k finální podobě překladů básní, a konečně své spolužačce a kamarádce Anetě Birnerové, bez níž by tato práce nevznikla, neboť díky ní jsem se Hagiwarovým dílem začal zabývat.

# Obsah

Úvod.....	3
1 Hagiwara jako oběť „poetického ducha“ a „otec moderní japonské poezie“ .....	8
1.1 Proč se zde zabývat autorem? .....	8
1.2 Stručný nástin života.....	8
1.3 Esteticko-filosofická východiska a význam básnického díla v japonské literatuře.....	12
2 Narativní analýza lyrické poezie.....	14
2.1 Základní informace o autorovi metodologického přístupu .....	14
2.2 Základní pojmy a koncepty.....	15
2.3 Aplikace metody v „Narativní analýze lyrické poezie“ a její výsledky.....	16
3 Rekonstrukce narativních struktur vybraných básní sbírky Cuki ni hoeru .....	18
3.1 Stručná obecná charakteristika díla.....	18
3.2 Postup rekonstrukce .....	19
3.3 Analýzy básní .....	20
3.3.1 Analýza básně „Důvod, proč člověk uvnitř vypadá (...)“ .....	20
3.3.2 Analýza básně „Osamělá osobnost“.....	24
3.3.3 Analýza básně „Při vzhlednutí ke koruně zelenajícího se stromu“ .....	31
Závěr .....	36
Seznam použité literatury .....	38
Seznam online zdrojů .....	39

## Úvod

Básnické dílo *Hagiwary Sakutaróa* 萩原朔太郎 (1886-1942) zaujímá zcela výjimečné postavení v dějinách japonské literatury. Zřejmě jako první japonský básník dokázal psát skutečně moderní poezii, a to jak formou, tak obsahem. Jeho básně přitom nejsou zkrátka jen nějakou napodobeninou západní evropské poezie. Hagiwara měl široké znalosti západní literatury a filosofie a mohlo by se zdát, že vycházel především z nich: hlásil se zejména k „temnému romantismu“ *Edgara A. Poa*,<sup>1</sup> dekadentní poezii chorobnosti a rozkladu *Charlese Baudelaira* a velmi blízký mu byl i proto-existencialismus románů *Michaila F. Dostojevského*; zásadní význam pro něj též měla především voluntaristická filosofie *Friedricha Nietzscheho* a *Arthura Schopenhauera*. Avšak přestože Hagiwara považoval západní literaturu a filosofii za „vyspělejší“ než jejich dosavadní japonské ekvivalenty, vysoce (zvláště pro jejich subjektivismus) oceňoval např. poezii mnicha *Saigjóa* 西行 (1118-1190) a princezny *Šikiši* 式子 (1149-1201) a cítil se dědicem „poezie nostalgie“, již našel v díle *Josy Bosona* 与謝蕪村 (1716-1784).<sup>2</sup> Především však západní přístupy pouze slepě nepřebíral jako celky, nýbrž se jimi jen selektivně inspiroval, a výsledkem potom bylo pozoruhodně úspěšné a vyvážené spojení západní modernity a japonské tradice. Charakteristická je v tomto směru Hagiwarova syntéza západního platónského idealismu s typicky japonským emocionálním, jež se stala východiskem jeho pohledu na život, estetických názorů a samozřejmě i samotného jeho díla.

V této práci se budeme zabývat Hagiwarovou první vydanou sbírkou, nazvanou *Cuki ni hoeru* 月に吠える (Výt na měsíc, 1917),<sup>3</sup> jež jako definitivní vstup jejího autora na japonskou literární scénu představuje průlom ve vývoji japonské poezie: její básně mj. svou obrazností a tematikou plně moderní jsou navíc psány moderní japonštinou a ve volném verši.

---

<sup>1</sup> O Poevi dokonce Hagiwara napsal: „*Od první chvíle, co jsem četl jeho (...) příběhy, mi uvízly v hloubi mozku jako démon. Démon, jež nikdy a žádným způsobem nemůžu vykázat ze své básnické iluze. Ten otisk ve mně možná zůstane po celý můj život, možná navždy.*“ (HAGIWARA, Sakutaró. *Bungakuron*. In: Zenšú. XI. 1. vyd. Tókjó : Čikuma šobó, 1977, s. 555., citováno v: HAYES, Caroll. *A Stray Dog Howling at the Moon. A Literary Biography of Hagiwara Sakutaró*. Sydney: University of Sydney, 1996, s. 161)

<sup>2</sup> UEDA, Makoto. *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. 1. vyd. Standford : Standford University Press, 1983, s. 164.

<sup>3</sup> V českém prostředí je užíváný překlad „Vyju na měsíc“ (např. NOVÁK, Miroslav, WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Japonská Literatura II*. 1. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze, 1989, s. 85). Považujeme zde však za vhodnější obecnější překlad infinitivem.

Autor práce stanovuje hypotézu, že přinejmenším určitá část tohoto díla je produktivně analyzovatelná pomocí aplikace modelu narativní analýzy lyrické poezie Petera Hühna. Cílem práce je tedy jednak ověřit aplikovatelnost jeho postupů na alespoň některé básně sbírky *Cuki ni hoeru*, díla, jež se nachází mimo západní (tedy „euroamerickou“) literární tradici<sup>4</sup> (nehledě na významný vliv, jež na něj tato tradice měla), a zároveň tedy případně získat rekonstrukce narativních struktur analyzovaných básní, jež by měly zásadně přispět k pochopení narativity celého díla.

V práci na základě předem definovaných a obhájených kritérií vyhodnotíme určité básně sbírky jako z hlediska jejich narativity reprezentativní a pokusíme se je podrobit narativní analýze lyrické poezie podle Hühna. Abychom tak zde mohli učinit, představíme si předtím základní koncepty a terminologii tohoto modelu narativní analýzy. Ještě předtím se však v první části práce nejprve budeme stručně věnovat životu, dílu a esteticko-filosofickým východiskům tohoto v českém prostředí zatím takřka neznámého autora a pokusíme se též nastínit jeho význam v dějinách japonské literatury. Neboť nejenže by bez předložení tohoto kontextu náš obraz byl neúplný, ale především bychom bez alespoň základní znalosti zvláště autorových esteticko-filosofických názorů nebyli schopni ani rekonstrukce některých narativních struktur některých básní zkoumaného díla.<sup>5</sup>

V závěru práce zhodnotíme její výsledky a přínos a posoudíme, zda (a případně do jaké míry) se nám podařilo, či nepodařilo Hühnuv naratologický model při analýzách básní aplikovat, a tím prokázat naší hypotézu o její produktivní použitelnosti u zkoumaného díla. Pokusíme se též naznačit další možné zkoumání, k němuž by práce mohla být předstupněm.

Užitečným úvodem do naratologie nám byla jednak publikace Kubíčka, Hrabala a Bílka *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (2013) a též dílo RIMMON-Kenanové *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1993) (česky vyšlo jako *Poetika vyprávění* v roce 2001). Primárním „metodologickým manuálem“ nám však byly přímo naratologické práce Petera Hühna, především *The Narratological Analysis of Lyric*

---

<sup>4</sup> Sám Hühn poznamenává: „Bylo by zajímavé (...) poskytnout srovnání s narativními texty ze „vzdálených“ kultur, neovlivněných dosud Západem (Jižní Amerika, Asie, Afrika). (HÜHN, Peter. *Event and Eventfulness*. In: SCHMID, Wolf (ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin : De Gruyter 2009, s. 94) Mluví zde sice o textech neevropských tradičních kultur, avšak přestože námi v práci zkoumané dílo je značně ovlivněno Západem a je již „moderní“, není jistě obdobnost jeho narativity se západní vůbec samozřejmá.

<sup>5</sup> Pokud je nám známo, Hühn sám se této eventualitě nutnosti využití v tomto smyslu „intertextuálního“ kontextu nikde nevěnuje. O to zajímavější a přínosnější je však toto zjištění.

*Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century* (Narativní analýza lyrické poezie. Studie anglické poezie od 16. do 20. století., 2005).

K přepisu japonských jmen a jiných slov v práci používáme českou transkripci. Japonská jména (až na jednu výjimku, viz dále) uvádíme dle japonských zvyklostí: tedy nejprve jméno rodové, potom osobní. Všechny cizojazyčné texty, není-li naznačeno jinak, překládá autor práce sám. K českým překladům básní (původní japonské texty jsou umístěny v příloze<sup>6</sup>) nyní ještě poznamenejme následující. Autor se při jejich překladu do určité míry opíral o anglické překlady *Hiroakiho Satoa*<sup>7</sup> a *Carol Hayes*, avšak jejich výsledná podoba se od těch to anglických překladů na mnoha místech výrazně odchyluje, neboť jsme v nich objevili nemálo nepřesností a nedostatků. Autor práce se pokoušel o co nejpřesnější překlad (pomocí nějž provedená narativní analýza by tudíž měla dojít ke stejným závěrům jako analýza přímo japonských originálů, ve výjimečných případech však přesto upozorňujeme na originální znění),<sup>8</sup> který by ovšem zároveň zachoval literární kvalitu básně a zněl v češtině pokud možno přirozeně.

Kurzívou v práci kromě poprvé zmíněných jmen a japonských slov (jež, jsou-li pro nás významná a nejde-li o místní jména, uvádíme následně i v původním japonském zápisu) a názvů děl zvýrazňujeme (samozřejmě současně s vyznačením uvozovkami) jakékoli citace, byť jednoslovné (k čemuž nezřídka dochází v analýzách básní). Uvozovky bez kurzívy vyznačují buď poprvé v práci užitý nikoli běžně známý odborný termín, anebo určité nestandardní formulace či ad hoc vytvářená označení. Přehlednost se v analýzách básní snažíme zvýšit i tučným zvýrazněním nejdůležitějšího.

---

<sup>6</sup> Pro tyto účely jsme z praktických důvodů využili bezplatných „služeb“ portálu Aozora bunko (viz Seznam online zdrojů).

<sup>7</sup> Původní podoba jména jeho jméno je *Sató Hiroaki* 佐藤紘彰. Jedná se dnes už o Američana japonského původu, v USA žije od roku 1978, a proto uvádí své jméno „západním“ způsobem a zkracuje též samohlásku ve svém rodovém jméně. (Přístupné na: <http://www.americanhaikuarchives.org/curators/HiroakiSato.html> [cit. 18. 6. 2018].)

<sup>8</sup> A za tímto účelem zvláště určité nuance významů některých slov a formulací v daném kontextu byly konzultovány s rodilou mluvčí.

# 1 Hagiwara jako oběť „poetického ducha“ a „otec moderní japonské poezie“

## 1.1 Proč se zde zabývat autorem?

Odkazování se na život autora a jeho názory náleží samozřejmě mnohem spíše k určitým interpretačním přístupům než k strukturalistické poetice, na niž navazuje klasická genettovská naratologie, k níž se nehledě na určité modifikace a inovace hlásí i Hühn. Jsou však autoři, jejichž život je natolik úzce propojen s jejich dílem, že lze prvé vnímat jako intertextuální matrix druhého – je potom možné ho zcela ignorovat? Současně ovšem koncept života autora jako (nesmírně komplexního) „textu“ je nemálo problematický a v každém případě je každý takový „text“ jakémukoli badateli z velké části skrytý a nikoli přímo přístupný, a tedy vposledku nepoznatelný.

Tímto provokativním úvodem nemíníme zahajovat literárněteoretickou polemiku, avšak pouze naznačit obhajobu relevantnosti alespoň základních kontur života autora a tím i na něj (a současně i na jeho osobnost) navázaných příslušných ideových struktur i pro strukturálně analytické zkoumání textu, o jehož variantu se v této práci pokusíme.

## 1.2 Stručný nástin života<sup>9</sup>

Hagiwara Sakutaró 萩原朔太郎 se narodil 1. listopadu 1886 v Maebaši, hlavním městě prefektury Gunma, jako druhé dítě<sup>10</sup> a první syn poměrně zámožného lékaře Hagiwary Micuzóa<sup>11</sup> a jeho ženy Jagi (pocházející z rodiny Kei). Jako malé dítě byl rozmazlován svou matkou a babičkou, na základní škole se však již záhy setkává s nepřátelstvím svých spolužáků, mezi něž nezapadá. Ani na střední škole, na niž v roce 1900 nastupuje, není příliš oblíben, nicméně již zde poprvé publikuje ve školním časopisu své básně tanka a v 17 letech některé jeho básně tanka již vydává literární časopis *Mjódžó* 明星 (Zářící hvězda). Střední školu Hagiwara dokončuje až ve věku 21

---

<sup>9</sup> Tato kapitola vychází převážně z nejdětalnějšího dostupného zdroje o Hagiwarově životě v angličtině, a sice z příslušné části dizertační práce Hayes 1996: s. 32-68. V průběhu kapitoly se na ni tudíž nebudeme dále odkazovat (ani u poznámek) a budeme zmiňovat pouze jiné zdroje.

<sup>10</sup> Starší sestra narozená roku 1884 se však nedožila ani jednoho roku.

<sup>11</sup> Není bez zajímavosti, že o rodině Hagiwarů se traduje, že jsou potomky císaře *Seiwa* 清和, jenž vládl v letech 858-876.



let, neboť kvůli častým absencím a nedostatečnému studijnímu úsilí (ale možná i vinou nespravedlivého známkování učitelů, jež sám považoval za hlavní příčinu tohoto svého neúspěchu) musí jeden ročník opakovat. Toto selhání předznamenává řadu dalších jeho neúspěchů, týkajících se studia. V roce 1907 Hagiwara začíná studovat anglickou literaturu na vyšší střední škole v Kumamotu, avšak ještě týž rok musí ze školy odejít. Další rok se tentýž scénář opakuje s jeho studiem německé literatury na vyšší střední škole v Okajamě. Ještě během studia v Okajamě si podá přihlášku na přípravný kurz Keioské univerzity v Tokiu, ovšem své přihlášení krátce nato sám zruší. V roce 1911 se sem přihlásí ještě jednou a tentokrát zde vydrží sedm měsíců.

Hagiwarův otec byl velmi rozhořčen těmito selháními svého nejstaršího syna, od něhož dokonce původně očekával, že bude pokračovat v rodinné tradici a stane se lékařem,<sup>12</sup> a který se navíc nehodlal věnovat ani žádnému jinému v jeho očích „řádnému“ povolání a ke všemu se nikdy nebyl schopný uživit ani svou tvorbou. Je pravděpodobné, že mimo jiné právě toto naprosté zneuznání (až pohrdání) ze strany nanejvýš zklamaného otce (na nějž byl současně Hagiwara finančně odkázán) výrazně přispělo ke sklonům k méněcennosti a pocitům neurčité provinilosti, jež se u Hagiwary více či méně skrytě projevovaly celý život (a nikoli překvapivě též v jeho poezii).

Právě v tomto období svých nakonec nedokončených studií však Hagiwarovi vychází básně hned v několika prestižních literárních časopisech. Hagiwara se v této době zároveň věnuje filosofii (dokonce víc než literatuře) a zejména pak hře na mandolinu (přičemž často i sám pro sebe skládal); zálibu nachází též ve fotografování, a to především především chmurných a špinavých zapadlých městských uliček.<sup>13</sup>

Hagiwara v Tokiu, kde se spřátelil s několika básníky obdobného věku, zůstává ještě několik měsíců po ukončení studia na univerzitě, poté se vrací do domu rodičů v Maebaši, avšak nepřilíší vzdálenou metropoli často navštěvuje. Mimo jiné i díky

---

<sup>12</sup> Hagiwarův otec byl již 11. lékařem v nepřerušené řadě lékařů v otcovské linii svého rodokmenu.

<sup>13</sup> Toto Hagiwarovo zalíbení v podobných místech zřejmě přinejmenším ovlivnilo báseň „Při vzhlédnutí ke koruně zelenajícího se stromu“, viz kap. 3.6.

přátelům z literárních kruhů vycházejí roku 1913 Hagiwarovi v časopise *Zanboa* ザンボア<sup>14</sup> poprvé básně *ši*.

V roce 1914 Hagiwara zkládá spolu s dvěma přáteli básnickou skupinu *Ningjo šiša* (Společnost poezie sirén) a příští rok vydají tři čísla vlastního časopisu *Takudzó funsui* 卓上噴水 (Fontána na stole). V této době zároveň Hagiwara začíná psát již pouze básně *ši*. V roce 1916 spolu s členem tehdy již zaniklé skupiny *Ningjo šiša* začíná vydávat časopis *Kandzō*, jenž bude vycházet až do roku 1919.

Roku 1917, ve věku 32 let, Hagiwara vlastním nákladem (především za peníze, jež mu tajně poskytla jeho matka) vydává svou první sbírku *Cuki ni hoeru* 月に吠える (Výt na měsíc), jíž se okamžitě (a navždy) proslaví. V několika bezprostředně následujících letech po tomto úspěchu však Hagiwara téměř přestává psát básně a namísto toho se věnuje teorii poezie a psaní aforismů. V této době, ve věku 34 let, se Hagiwara též ožení s Ueda Ineko 上田稲. Šlo o rodiči domluvený sňatek, v němž ani jeden z manželů, již se k sobě zřejmě příliš nehodili, nebyl dlouho šťastný.<sup>15</sup> Manželství nicméně trvalo 10 let a vzešly z něj dvě děti: starší Jóko<sup>16</sup> a Akirako. Manželé nejprve žili u Hagiwarových rodičů, později s dětmi ve vlastní domácnosti v Tokiu. Rodina se několikrát stěhuje, bydlí po nějakou dobu i mimo Tokio v Kamakuře. Nešťastné manželství se definitivně rozpadá roku 1929, když se Hagiwara dozví o poměru své ženy s mladým studentem.

Během této pro něj nelehké doby však Hagiwara píše a vydává aforismy, eseje, kritiky, své roky připravované systematické teoretické dílo *Shi no genri* 詩の原理 (Základní principy poezie), 1928) a též další sbírku básní *ši Aoneko* 青猫 (Modrá kočka, 1923). Honoráře navíc nezanedbatelně zvyšovaly příjmy rodiny, jež jinak sestávaly jen z nepříliš štědrého obnosu peněz, který Hagiwarovi byl jeho otec ochoten měsíčně posílat.

---

<sup>14</sup> Vydání básní v tomto prestižním literárním časopise znamenalo pro Hagiwaru de facto již vstup do tokijského „literárního světa“. (SATO, Hiroaki. *Introduction*. In: HAGIWARA, Sakutarō. *Cat Town*. 1. vyd. New York : New York Review Books, 2014, s. 15.)

<sup>15</sup> Roli v tom mohla hrát i Hagiwarova nenaplněná láska k dívce jménem Baba Naka a již často zmiňoval jako „Elenu“, užívaje jejího jména, jež obdržela při křtu. Provdala se za někoho jiného a zemřela mladá v 28 letech. Hagiwara ji miloval ještě i roky po její smrti.

<sup>16</sup> *Hagiwara Jóko* 萩原葉子 (1920-2005) se později stala spisovatelkou. Napsala mimo jiné knihu o vlastním pohledu na svého otce Čiči. *Hagiwara Sakutaró* 父・萩原朔太郎 (1959).

Po rozvodu s Ineko se Hagiwara se svými dvěma dcerami vrací k rodičům do Maebaši, kde ovšem brzy zanechá děti v péči své matky a odjíždí opět sám do Tokia. Nedlouho poté v roce 1930 umírá Hagiwarův otec. Od té doby bude Hagiwara bydlet už pouze v Tokiu, kam se za ním brzy po smrti otce přistěhují matka a sestra s jeho dětmi (v roce 1933 se potom všichni stěhují do nového domu, jež Hagiwara nechá postavit a částečně jej sám navrhne). Dědictví po otci též Hagiwarovi umožní založit si vlastní časopi *Seiri* 生理 (Fyziologie), jenž bude vycházet mezi lety 1933-1935. V roce 1935 Hagiwara vydává sbírku *Hjótó* 氷島 (Ledová zem),<sup>17</sup> jež představuje zásadní obrat v jeho básnickém díle: návrat k tradičnímu literárnímu jazyku *bungo*<sup>18</sup> doprovázený poměrně velmi realistickou obrazností, jíž silně kontrastuje s jeho dosud vydanými sbírkami. I v jiných oblastech se však během 30. let projevuje Hagiwarův odklon od „moderního“ a jisté „zestřídmění“: dříve velmi elegantně a až poněkud dandyovsky se oblékající Hagiwara začíná nosit nejčastěji hnědou barvu, ve svém domě dává přednost interiéru převážně tradičního stylu. A co se literatury týče, stává se též členem literární skupiny kolem časopisu *Nihon Rómaha* 日本ローマ派 (Japonští romantici), jenž stál v opozici k modernismu, a především se začíná velmi zajímat o tradiční japonskou poezii a vydává např. esej *Kokjú no šidžin: Josa Buson* 呼吸の詩人: 与謝 蕪村 (Josa Buson: Básník nostalgie, 1936). Zhruba od poloviny 30. let je zároveň Hagiwarovy projevováno veřejné uznání: dostává literární ceny, Univerzita Meidži mu nabídne pozici vyučujícího, již Hagiwara přijímá.

Roku 1938 se v 52 letech Hagiwara podruhé ožení: jeho ženou se stává Ótani Micuko 大谷美津子, o mnoho let mladší dcera velkého výrobce sake. Hagiwara se tehdy v dopise jednomu příteli svěří, že tentokrát cítil „trochu lásky.“ Jeho nová manželka se však nesnese s Hagiwarovou matkou a ani ne po dvou letech odchází z domu (příčemž Hagiwara jí ještě několik měsíců platí byt, v němž ji navštěvuje).

Ke konci roku 1941 se Hagiwarovi zhoršuje zdraví (možná i kvůli zvláště v posledních letech velmi intenzivnímu pití alkoholu a dlouholetému kouření), kritickým se jeho stav stává v dubnu 1942 a zhruba o měsíc později 11. května roku 1942 umírá na zápal plic.

---

<sup>17</sup> Druhé slovo či znak *tó* 島 sice znamená ostrov, nicméně držíme se zde Hagiwarova vlastního překladu názvu sbírky do angličtiny, jenž zněl „Ice Land“ (možná jde o odkaz na Eliotovu *Pustou zem* (Wasteland)).

<sup>18</sup> Tzv. „literární jazyk“ vycházející z klasické japonštiny, v japonské literatuře užívaný po staletí.

### 1.3 Esteticko-filosofická východiska a význam básnického díla v japonské literatuře<sup>19</sup>

To, co činí báseň básní, není dle Hagiwary ani tak její forma, nýbrž mnohem spíš jistý „duch“, jež ztělesňuje: *šiseišin* 詩精神 (poetický duch), jež je přítomen i ve filosofii či náboženství, dokonce i v přírodních vědách, ve všem, co může působit citové pohnutí, avšak v nejčistší podobě jej lze nalézt v poezii, zvláště v lyrické, jež zachycuje pocity.

I pro tuto preferenci obsahu před formou si Hagiwara nakonec vybral moderní formu *ši*, tedy volný verš nesvázaný předem danými slabičnými vzorci, umožňující básníkovi vyjádřit obsah svobodněji, příměji a zároveň i sofistikovaněji. Avšak opuštění tradičních slabičných vzorců a primárnost obsahu dle Hagiwary neznamena, že by básník měl rezignovat na hudební stránku poezie: sám se naopak snažil různými prostředky (mj. aliteracemi, opakováním slov, užíváním vlastních citoslovečných novotvarů) dosáhnout toho, aby zvuková stránka básně v co nejvyšší míře harmonovala s jejím obsahem, resp. s náladou, již měla vzbuzovat. A právě jen díky volnosti, jež forma *ši* nabízela, mohlo být tohoto dosaženo. Slabičné vzorce se svými pevně danými počty slabik i veršů Hagiwara též považoval za omezující v tom, že neumožňovaly psát delší básně, a nedovolovaly tak báseň více rozvinout. Tradiční formy Hagiwara považoval za vhodné pouze pro předmoderní obraznost, pocity a situace.<sup>20</sup> A podobně jako tradiční básnické formy, i tradiční literární jazyk (*bungo*) Hagiwara hodnotil jako nevhodný pro moderní japonskou poezii, nepoužitelný jako „řeč moderního já“. Proto se Hagiwara musel uchýlit k modernímu jazyku, přestože tehdy se ještě jednalo především o praktický jazyk a bylo jím možné jen s obtížemi vyjádřit „*komplexní psychologické skutečnosti a jemné odstíny významu*“<sup>21</sup> a po zvukové stránce se ve srovnání s *bungo* se jevil „*všední, mdlý, těžkopádný a přízemní*“.<sup>22</sup> Tato zdánlivá „nelibozvučnost“ moderní japonštiny však právě velmi příhodně souzněla s náladami, jež se Hagiwara v tomto období ve svých básních snažil zachytit.

---

<sup>19</sup> Informace pro tuto kapitolu jsme čerpali především z Hagiwarova teoretického díla: HAGIWARA, Sakutarō. *Principles of Poetry*. Ithaca, N.Y.: East Asia Program, Cornell University, 1998, s. 1-54. Na toto dílo tedy v průběhu neodkazujeme, pouze na jiná.

<sup>20</sup> Nelze též pominout ani možnost působení vlivu francouzských symbolistů, prosazujících často volný verš.

<sup>21</sup> Ueda 1983: 174

<sup>22</sup> Tamtéž: 174

Hagiwara ovšem nebyl prvním literátem, jenž psal v moderní japonštině, a ani prvním básníkem formy *ši*. Již před ním kupř. *Išikawa Takuboku* 石川啄木 a *Josano Akiko* 与謝野晶子 psali moderní japonštinou básně *ši*. Avšak až Hagiwara dokázal užívat moderního jazyka dostatečně esteticky a vyjádřit jím problémy a pocity existenciálně vykořeněného moderního já. Je tedy proto bezpochyby právem nazýván „otcem moderní japonské poezie“.<sup>23</sup>

V čem přesně však tkvěla tato typicky moderní porušenost Hagiwarou v jeho básních prezentovaného já? Jakou měla podobu? „Člověk *šiseišinu*“ (*šiseišindžin* 詩精神人) – a básník je pro Hagiwaru přirozeně člověkem *šiseišinu* par excellence – cítí, že je domovem v „metafyzickém světě“ jemných a komplexních pocitů, a životem v hrubém a povrchním, osamělém a špinavém hmotném světě trpí – zároveň jej však nikdy nemůže opustit. Svůj skutečný domov, na nějž má kdesi hluboko v paměti uloženy vzpomínky a k němuž je přitahován silnou instinktivní „nostalgií“, může nanejvýš na okamžik zahlédnout či „zakusit“. Tento jeho nepřirozený a zároveň beznadějně neřešitelný stav je příčinou jeho existenciální „nemoci“.

Takový člověk může alespoň na krátké chvíle nacházet útěchu zejména v umění a především pak v (lyrické) poezii,<sup>24</sup> jež v něm ony prapůvodní pocity dokáže vzbuzovat nejúčinněji a umožňuje mu tak být – byť jen na okamžik – v extatickém kontaktu se sebou samým, vrátit se k sobě samému, a tedy být úplným.<sup>25</sup> Poezie má tedy dle Hagiwary předkládat snové (a do značné míry neurčité, mlhavé) obrazy pocházející odkudsi z hloubi nevědomí, nikoli zobrazovat konkrétní všední realitu či se jí jakkoli zabývat - v poezii se vlastně autor zabývá pouze sám sebou, temnou, za normálních okolností zcela nepřístupnou sférou svého nevědomí (takto získané obrazy a jimi prostoupené pocity považoval Hagiwara za skutečnější, „pravdivější“ než „fyzický svět“). Radikální subjektivismus, idealismus (či irealismus) a ústřední role pocitů, vše, co Hagiwara prosazoval jako to, co definuje skutečnou poezii, bylo

---

<sup>23</sup> Hayes 1996: 1

<sup>24</sup> Je zde nepominutelná analogie s Schopenhauerem, jenž za moment, kdy se člověk může zbavit utrpení, jež je součástí jakéhokoli života, považoval buď okamžik „extáze sebezapomenutí“ při vnímání umění (přičemž za nejvyšší a v tomto směru nejúčinnější – na rozdíl od Hagiwary – považoval hudbu, anebo rozplynutí se v altruismu soucitu.

<sup>25</sup> Je pozoruhodné, že si na tyto pocity člověk dle Hagiwary „pamatuje“: i dle Platóna si duše pamatovala to, co viděla před narozením ve světě idejí a veškeré poznání pro ni bylo „rozpomenutím se“. Nemohla by nikdy poznat či pochopit to, co tam neviděla, a tudíž si na to nemohla vzpomenout.

samozřejmě v ostrém rozporu s tezemi v 10. letech japonské literatury ještě stále dosti významného naturalismu.<sup>26</sup>

A zároveň tedy Hagiwara pocíval svou estetickou pozici jako do značné míry protikladnou k určitým stanoviskům a estetickým zásadám, jež zastávala tradiční japonská poezie a především ta její část, již reprezentuje haiku, které Hagiwara chápal jako „spokojenou poezii všedního“. Hagiwarou prosazovaná poezie musela být totiž výsledkem nespokojenosti s všední realitou, vzpourou proti ní: ať proto prozkoumává ireálný svět nevědomí, anebo je alespoň rozhořčeným výrazem této nespokojenosti. Hagiwara dělil západní básníky na dvě skupiny, podle toho, kterou z těchto dvou podob vzpoury proti všední realitě jejich dílo představovalo. Pozoruhodné je, že se Hagiwara jako básník nakonec během 30. let přesunul z první kategorie do druhé. „Monumentem“ tohoto obratu (jež sám Hagiwara jednou označil za „ponižující ústup“<sup>27</sup>) je jeho poslední sbírka *Hjótó* 氷島 (Ledová země)<sup>28</sup> (vydaná 1936), jejíž básně jsou navíc psány tradičním literárním jazykem.

## 2 Narativní analýza lyrické poezie

### 2.1 Základní informace o autorovi metodologického přístupu

Profesor Dr. Peter Hühn, nar. 1939, vystudoval anglickou a německou filologii, v současnosti působí jako emeritní profesor na Ústavu anglistiky a amerikanistiky Univerzity v Hamburku. Zaměřuje se především na britskou poezii a naratologii, je kupř. autorem dvousvazkového díla *Geschichte der englischen Lyrik* (Dějiny anglické lyriky, 1995), a hlavním autorem v angličtině vydané práce *The Narratological Analysis of Lyric Poetry* (Narativní analýza lyrické poezie, 2005) a v ní vyloženého a na příkladech básní britských autorů přímo aplikovaného modelu narativní analýzy lyrické poezie. Svůj klíčový koncept události vysvětluje též mimo jiné ve studii v *Event and Eventfulness* (Událost a událostnost), publikované v *Handbook of Narratology*

---

<sup>26</sup> Jeho jeho „síly“ však lze vymezit lety 1906-1910. (KEENE, Donald. *Dawn to the West. Japanese Literature in the modern era*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984. s. 220.)

<sup>27</sup> Sato 2014: 21

<sup>28</sup> Přestože přesnější překlad by byl spíše „Ledový ostrov“ nebo „Ostrov ledu“, ctíme Hagiwarův vlastní překlad do angličtiny „Ice Land“, možná inspirovaný Eliotovou *Pustou zemí* (Wasteland).

(Příručka naratologie, 2009). Věnuje se také britskému a americkému detektivnímu románu.<sup>29</sup>

Hühn je spolupracovníkem *Interdisciplinary Center for Narratology* (Mezioborové centrum pro naratologii),<sup>30</sup> zasedá v řídicí komisi *European Narratology Network* (Evropská naratologická organizace)<sup>31</sup> a účastní se projectu *Northern Narratological Network* (Severní naratologická organizace)<sup>32</sup>.

## 2.2 Základní pojmy a koncepty<sup>33</sup>

Hühn pohlíží na básnický text jako na autokomunikační akt vyprávění, realizovaný prostřednictvím mediačních entit, jehož cílem je vždy dosažení nějaké formy (duševní, emocionální) „stability“ či alespoň jejího zvýšení (příčinou výchozí nestability bývá často krize identity, a tak stabilitu v takových případech přináší redefinice identity. Tohoto cíle se mluvčí pokouší dosáhnout různými strategiemi, jež vždy – pokud má být text v smyslu Labovovy teorie „vypravovatelný“ (*tellable*) – ústí v „událost“ (*event*), resp. „události“, ať už je jejich snaha úspěšná či nikoli (neboť i nenastání jakéhokoli očekávaného stavu může být událostí). Texty, jež tyto události obsahují, pak mohou být různou měrou „událostné“ (*eventful*), v závislosti na tom, do jaké míry, jak intenzivně události v nich „porušují očekávání“ (*breach of expectations*). Tato očekávání text ve čtenářích „vzbuzuje“, ovšem jen díky tomu, že čtenář na základě své „znalosti světa“ a příslušných kulturních a konkrétně literárních konvencí, je schopen v textu identifikovat určité tematické referenční „rámce“ (*frames*) a „skripty“ (*scripts*), tj. v daném okamžiku „očekávaný“ vývoj dění.

Pro lyrickou poezii, typicky vysoce performativní, tedy sugerující bezprostřednost „vyprávěného“, jež splývá s narativním aktem (a tedy splývá i vypravěč/mluvčí s protagonistou), jsou dle Hühna charakteristické události psychické, nikoli fyzické jako v epické próze či poezii. Hühn rozlišuje několik druhů událostí: 1)

---

<sup>29</sup> Přístupné na: <https://www.slm.uni-hamburg.de/en/iaa/personen/ehemalige-emeriti/huehn-peter.html> [cit. 12. 6. 2018].

<sup>30</sup> Přístupné na: <https://www.icn.uni-hamburg.de/people> [cit. 12. 6. 2018].

<sup>31</sup> Přístupné na: <http://www.narratology.net/node/3> [cit. 12. 6. 2018].

<sup>32</sup> Přístupné na: <https://www.icn.uni-hamburg.de/projects/northern-narratology-network> [cit. 12. 6. 2018].

<sup>33</sup> Informace pro tuto kapitolu nebylo téměř třeba čerpat odjinud než z: HÜHN, Peter. *Event and Eventfulness*. In: SCHMID, Wolf (ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter 2009, s.

událost na úrovni dějových momentů (*event in happenings*): něco neočekávaného, odporujícího skriptu se stane na úrovni dějových momentů,<sup>34</sup> 2) událost prezentační (*presentation event*): změna postoje, chování mluvčího/vypravěče; 3) událost mediační (*mediation event*): změna módu mediace, ne jen změna postoje mluvčího, posun od dění do úrovně prezentace; 4) událost recepční (*reception event*): čtenář „prohlédne“ mluvčího/vypravěče jako nespolehlivého vypravěče (ať už je jím „vědomě“ či „nevědomě“ či „polovědomě“) – pouze tato událost ve skutečnosti není v textu, ale přímo „ve čtenáři“.

Základními vrstvami narativity jsou pak dle Hühna v lyrických básních sekvencialita a mediace: hlavní roli v narativitě lyrické básně hraje vždy struktura její sekvenciality, v této vrstvě též přirozeně nacházíme mnohem větší rozmanitost rozdílů mezi básněmi než ve vrstvě mediace; v rovině mediace lze rozlišit čtyři mediační entity: empirický autor (*empirical author*): čili autor jako „fyzická osoba“; abstraktní autor (*abstract author*): entita „skrytá za“ mluvčím/vypravěčem, plně se odhalí, jen když je tento „prohlédnut“ jako nespolehlivý; vypravěč/mluvčí (*narrator/speaker*) protagonist/postava (*protagonist/character*) a dva módy mediace: samotnou textovou artikulaci, neboli „hlas“ (*voice*), a způsob „vidění“, resp. prezentace vypravěčem/mluvčím, čili „fokalizaci“ (*focalization*).

Hühnov model narativní analýzy tedy spočívá na klasických základech Genettovy naratologie (kupř. koncept fokalizace, atd.), od lingvisty Williama Labova přebírá koncept „vypravovatelnosti“, od amerického psychologa Jeroma Brunera koncept kognitivních schémat (referenční rámec, skript) a současně jeho teorii „porušení kanonicity“ harmonující s obdobným konceptem Jurije Lotmana.

### **2.3 Aplikace metody v „Narativní analýze lyrické poezie“ a její výsledky**

Hühn a jeho spolupracovník Jensem Kieferem v publikaci *Narativní analýza lyrické poezie* analyzují 17 veršovaných lyrických básní od významných britských

---

<sup>34</sup> Anglický termín „happening“ je do češtiny prakticky nepřeložitelný, pokud jej nemůžeme přeložit jako již obsazené slovo „událost“, ani případně jako „incident“, taktéž už obsazený: Hühn totiž dějové momenty dále dělí na „incidenty“ (incidents) a „existenty“ (existents): čili dynamické dějové momenty, akce a statické dějové momenty. Rozhodli jsme se zde tedy razit tento termín.



autorů, z doby mezi 16. a 20. stoletím; autoři se ve svých analýzách vedle vrstvy mediace věnují především sekvenciální struktuře básnických textů, identifikují aktivované skripty a rámce a detailně zkoumají průběh jejich změn – zabývají se tedy vlastně genezí událostnosti básně a dospívají tak k rekonstrukci její celkové narativní struktury.

V závěru publikace je konstatováno zjištění, že sekvenciální struktura zkoumaných básní spočívá vždy v dynamickém kombinování dvou nebo více schémat rámců a skriptů a následně je předložena základní typologie těchto kombinací: I) sukcesivní nahrazení nebo změna; II) užití kontrastních alternativ; III) rekurzivní užití jediného schématu v podobné či změněné formě, IV) vložení jednoho schématu do druhého. V závěru práce je též předložena kategorizace identifikovaných rámců: I) tematické reference k jinému: i) láska a důvěrné přátelství, ii) umění a umělecká tvorba, iii) poznání a vhled, II) reference k sobě skrze často téma autonomie, resp. autoafirmace.

Autoři práce poznamenávají, že aplikovatelnost metody je podmíněna dvěma kritérii: I) časovým řazením elementů na úrovni sekvenciality i mediace, II) prostoupením obou vrstev narativity básně nějakým jediným subjektem; představená metoda se tedy nehodí k analýze tzv. konkrétní poezie, čili např. poezie čistě zvukové nebo „jazykové“, jak v závěru konstatuje sám hlavní autor metody – je ovšem přinejmenším nejisté, zda tato metoda analýzy opravdu může přinést uspokojivé výsledky u všech ostatních druhů lyrické poezie: tuto pochybnost podporuje mj. to, že Hühn se svým spolupracovníkem si k analýze ve své práci zvolili jen ty básně, jež posoudili jako básně se „sebereflektivním“ mluvčím/vypravěčem – už z toho důvodu se lze i domnívat, že tato metoda je vhodná jen k analýze tohoto druhu lyrické poezie: v každém případě na jiném druhu poezie nebyla aplikovatelnost metody jejími autory dosud předvedena.

### 3 Rekonstrukce narativních struktur vybraných básní sbírky Cuki ni hoeru

#### 3.1 Stručná obecná charakteristika díla

Sbírka lyrických básní je uvozena vlastní básníkovou silně poetizující předmlouvou<sup>35</sup>, již by dokonce bylo lze považovat za metapoetickou či metatextovou báseň v próze, pojednávající o smyslu poezie vůbec. Sbírka obsahuje 55 různě dlouhých (dvě z nich – poslední dvě – jsou výrazně delší než všechny ostatní), povětšinou spíše kratších básní psaných volným veršem<sup>36</sup>, rozčleněných do sedmi volně tematicky vymezených částí, obsahujících nestejně množství básní.

Dílo je psáno dobovou moderní japonštinou. Zvláštností jazykové roviny díla jsou mj. především občas se vyskytující citoslovečné neologismy a místy poněkud výstřední syntax. Poměrně častým jevem je ve sbírce zopakování příslovcí a adjektiv bezprostředně dvakrát za sebou za účelem zintenzivnění emocionální odezvy a příslušné zvukomalby. Autor též kvůli zvukovému efektu a navození pocitu neurčitosti nezřídka užívá gramatikalizované substantivum *jó* よう, a to buď v jeho advebiálním (*jó ni* ように) nebo adjektivním užití (*jó na* ような). Dodejme, že po jazykové stránce se též v kontextu zbytku Hagiwarova básnického díla sbírka vyznačuje velmi častým užíváním dynamických sloves.

V díle často nacházíme kombinaci přírodních motivů a motivů nemoci, beznaděje, zmaru, osamění: např. země, tráva, bambus a tvář nemocného člověka v básni *Džimen no soko no bjóki no kao* 地面の底の病気の顔 (Nemocná tvář v hloubi země)<sup>37</sup>; nebo les a plešaté děti (v dále analyzované básni *Naibu ni iru hito ga kikei na bjónin ni mieru rijú* 内部に居る人が奇形な病人に見える理由 (Důvod, proč osoba uvnitř vypadá jako znetvořený a nemocný člověk).<sup>38</sup> Básně rozvíjí např. téma „nemoci“ výjimečného člověka (poslední jmenovaná báseň), téma osamělosti (analyzovaná báseň *Sabišii džinkaku* 寂しい人格 (Osamělá osobnost))<sup>39</sup> nebo rozkladu

---

<sup>35</sup> V celé práci vycházíme pouze z té podoby sbírky, jež byla publikována v: HAGIWARA, Sakutaró. *Zenšú* I. 1. vyd. Tókjó : Čikuma šodó. 1975

<sup>36</sup> Tyto básně vyšly předtím v různých literárních časopisech v letech 1914-1917.

<sup>37</sup> Hagiwara 1975: 55-56

<sup>38</sup> Tamtéž: s. 81-83

<sup>39</sup> viz kap. 3.5

či sexu (Soucitná něha (*Airen* 愛憐))<sup>40</sup> a transsexualita (Kdo cítí vašeň po vášni (*Koi wo koisuru hito* 恋を恋する人)).<sup>41 42</sup>

Nakonec můžeme dodat, že sbírku lze do značné míry zařadit k symbolismu, přičemž vykazuje určité dekadentní tendence (zálibu v ponurosti, nemoci, úpadku, rozkladu, atd.).

### 3.2 Postup rekonstrukce

Neboť analyzované dílo je sbírka desítek samostatných básní, nelze provést jeho narativní analýzu jinak (alespoň ne v prostorových možnostech této práce) než skrze analýzu jen některých v ní obsažených básní – a to samozřejmě těch básní, jež považujeme v narativním ohledu za reprezentativní. Dle jakých kritérií jsme ovšem takové básně vybrali? Proces našeho výběru mohl mít teoreticky dvě fáze.

V první fázi jsme si vybírali ty básně, jež vůbec jsou danou metodou analyzovatelné, a tedy jsme převzaly dvě kritéria analyzovatelnosti, jež vyslovuje sám Hühn: 1) Báseň musí obsahovat časové řazení elementů na úrovni sekvenciality i mediace. 2) Prostoupenost obou vrstev narativity jediným subjektem.

Vybrali-li bychom takto dostatek básní, abychom si z nich mohli ještě dále vybírat, stanovili bychom si následující kritérium výběru: 1) báseň musí vzhledem k většině ostatních dosud vybraných básní disponovat vysokou mírou událostnosti – v tomto smyslu by tudíž z hlediska konceptů metody (nikoli z hlediska „statistického“) reprezentovali narativitu sbírky jakožto to „nejdynamičtější“ narativní z ní.

Jak naše formulace naznačují, k druhé fázi výběru jsme se nedostali. Po uplatnění prvních dvou kritérií zbylo z 55 básní sbírky pouze 4. Přičemž jednu z nich, báseň s názvem Skřivánčí hnízdo (*Hibari no su* 雲雀の巢), sice uvedeným kritériím vyhovuje, avšak je tak dlouhá (mnohonásobek průměrné délky básní ve sbírce), že její narativní analýzy danou metodou by bezpochyby zcela neúnosně přesáhovala rozsah této práce. Navíc je otázkou, zdali tak anomální báseň může být, byť i jen po narativní stránce, chápána jako „reprezentativní“. Zbývají nám tedy k analýze 3 básně.

---

<sup>40</sup> Tamtéž: s. 95-96

<sup>41</sup> Tamtéž: s. 96-98

<sup>42</sup> Poslední dvě zmíněné básně byly v době prvního vydání sbírky tak pobuřující, že je vládní cenzura přikázala ze sbírky odstranit. V dalším vydání o pět let později však již tyto básně vyjít mohli. Je zde teda zajímavá analogie s Baudelairem, a jeho *Květy zla*, jejichž některé básně nesměli publikovat v prvním vydání díla v roce 1857. (Hayes 1996: 48-50)

Navzdory tomu, že na dílo jako celek Hühnův postup narativní analýzy tedy příliš aplikovatelný není, jsme přesto našli básně, u nichž jsme pomocí aplikace tohoto postupu došli k zajímavým výsledkům. Krom toho stojí za povšimnutí, že všechny 4 básně (tedy i ta, již jsme museli z praktických důvodů vyloučit) můžeme rozhodně považovat za básně se „seberefektivním“ mluvčím/vypravěčem: tedy právě jako všechny ty, jež si vybral Hühn se svým spolupracovníkem k analýzám v *Narativní analýze lyrické poezie*. Může to být samozřejmě jen náhoda, avšak měli-li jsme už předtím důvody považovat pouze básně se seberefektivním mluvčím za analyzovatelné touto metodou, pak toto naše podezření samozřejmě nyní vzrostlo. – A ostatně, může být vlastně nějaký jiný nežli seberefektivní text v obou vrstvách narativity prostoupen jediným subjektem?

Tyto úvahy zatím opusťme a podívejme se na výsledky aplikace narativní analýzy na ony tři vybrané básně (jež bychom mimochodem stále mohli nazývat „reprezentativními“, neboť nemají-li, krom ještě jedné, a to velmi anomální básně, ostatní žádnou či takřka žádnou narativitu – alespoň s pohledu námi zde užívaného modelu – pak vlastně tyto jen „reprezentují“ narativitu sbírky tím více).

### 3.3 Analýzy básní

#### 3.3.1 Analýza básně „Důvod, proč osoba uvnitř vypadá (...)“

Český překlad básně:

**Důvod, proč osoba uvnitř vypadá jako znetvořený nemocný člověk<sup>43</sup>**

Stojím ve stínu za vyšívanou záclonou,  
to je důvod, proč má tvář vypadá tak mdle.  
V rukou držím dalekohled,  
skrze nějž se dívám do velké dálky,  
ovce a psy z niklu,  
děti s plešatou hlavou procházejí se po lese, do nějž se dívám.  
To je důvod, proč mé oči vypadají poněkud zamlženě.  
Snědl jsem dnes ráno příliš mnoho zelí,  
a nadto tohle okenní sklo je šmejd.  
To je důvod, proč má tvář vypadá tak hrozně zkřivená.

---

<sup>43</sup> Hagiwara 1975: 81-83

Popravdě řečeno  
jsem až příliš zdravý.  
A přece – jak to, že na mě támhle ty zíráš?  
Jak to, že se tak divně směješ?  
Ach, jistě, pokud jde o spodní část mého těla,  
pokud říkáš, že není zřetelně vidět,  
je to poněkud hloupá otázka,  
samozřejmě, zkrátka, vedle bledé zdi u okna  
stojím totiž uvnitř domu.

### 3.3.1.1 První sekvence (v. 1-11)

Již samotný název básně aktivuje především obecnou lidskou zkušeností fundovaný **skript vysvětlování**. Mluvčí vysvětluje svůj nezdravý, a tedy „nepatřičný“ vnější vzhled. Pomocí zdvořilostních prvků<sup>44</sup> na úrovni jazykové artikulace textu je toto vysvětlování již v prvních verších blíže určeno jako vysvětlování můžeme říci „pokorné“, díky čemuž **se přibližuje obhajobě**.

Motiv „*nemocného člověka*“ (bjónin 病人), s nímž se v této básni setkáváme, je jeden z hlavních motivů celé sbírky. S „*nemocnými lidmi*“ až „*mrzáky*“ se ve sbírce setkáváme na mnoha místech (ať už jde o mrzáky lidské, psí nebo třeba o nemocnou, „*vyzáblou*“, zaživa hniující mušli), ale pouze v této básni se nemocný člověk jako nemocný člověk má jen jevit, jenom zde je deformovanost a „chorobnost“ jeho vzhledu pouze zdánlivá (či tak svou situaci mluvčí adresátu textu alespoň předkládá). Tato teze je obsažena již v názvu, stejně jako naznačení prvního skriptu, tj. procesu obhajoby mluvčího, vysvětlování, proč chorobně jen vypadá, ale ve skutečnosti je zdravý. Před kým se ale mluvčí chce obhájit jako zdravý?

Mluvčí by se zcela přirozeně mohl pokoušet hájit své „zdraví“ před blíže neurčenými „ostatními“, v jejichž pozici by se potom nacházel adresát textu. Ovšem povšimněme si, že mluvčí zdá se ví zcela přesně, jak se jeho vzhled jeví někomu zvenčí, kdo jej vidí za oknem domu – jako kdyby se sám nacházel jak uvnitř, tak i vně domu, jako kdyby sám sebe odtud pozoroval. A je-li tedy perspektiva mluvčího skutečně takto rozdvojena, nabízí se, že se mluvčí ve skutečnosti hájí sám před sebou.

Abychom mohli přejít k popsání centrální události básně, musíme nyní ještě identifikovat rámeček básnického textu. Samotný text však evidentně neposkytuje dostatečná data k tomu, abychom nějaký smysluplný rámeček mohli identifikovat.

---

<sup>44</sup> Zvláště existenční sloveso *orimasu* 居ります.

Musíme se uchýlit k „intertextu“ Hagiwarovy filosofie. Připomeňme si, že Hagiwara považuje básníka (či obecněji „člověka *šiseišinu*“) za zmrzačenou bytost, nemocnou ze svého pobytu v hrubém materiálním světě, do nějž nepatří, a schopnou svůj skutečný domov nanejvýš „zahlédnout“ v krátkých a vzácných záblescích; podle Hagiwary je básníková přítomnost v „tomto světě“ nejen trýznivá, ale navíc nepřírozená. Odtud básníková nevyhnutelná podstatná „chorobnost“. A vezmeme-li nyní ještě v úvahu především verše 4-6, takřka nemůžeme pochybovat o tom, že (zdánlivá) fyzická deformace a nezdravost vzhledu mluvčího je metaforickou transformací, tělesným zexplicitněním vnitřní nezdravosti a zmrzačenosti *člověka šiseišinu*. Referenčním **rámcem** básnického textu je tedy potom **existenciální situace** takového člověka (neboť o ní se – obrazně – mluví). Z tohoto pohledu se těž nejpozději jeví nezanedbatelně událostnou (a na druhou stranu též do určité míry pochybnou) už samotná aktivace skriptu obhájení tohoto „*nemocného*“ jako ve skutečnosti zdravého, tedy denarace patologičnosti stavu *člověka šiseišinu*.

Podíváme-li se nyní z čistě naratologického hlediska na první sekvenci, jeví se na první pohled jako nepříliš narativní, jako pouhý výčet důvodů. Přesto jde však o vysvětlování sloužící „obhajobě“ mluvčího před jeho, zřejmě ad hoc konstruovaným kritickým alteregem, tj. proces, jenž má někam dospět (či se to alespoň očekává). Při bližším pohledu navíc odhalíme implicitní proces vývoje emocionálního stavu mluvčího: pohyb z výchozího stavu „utlumenosti“ a zdánlivé stability přes imaginativně manifestované vzepjetí k znechucení a rozhořčení (obrat od sublimního k přízemnímu, hrubému), jež se jeví jako zexplicitnění, v němž původní implicitní nestabilita nachází své vyjádření, značící krizi, jež již předznamenává změnu na mediační úrovni skrze změnu skriptu, a tedy centrální událost básně. „Surreálné“ verše o plešatých dětech a zvířatech z niklu náhle střídají dva verše silně kontrastního, velmi přízemního a v případě verše prvního v daném kontextu až „urážlivě vulgárního obsahu: snad o nadmutí ze zelí a „zfušovaném“ okenním sklu, resp. „*šmejd*“.<sup>45</sup> První verš jednoznačně evokuje pocity znechucenosti až nevolnosti, účinek verše následujícího pak nespokojenost až rozhořčení. Přesné příčiny obou pocitů nejsou jednoznačně identifikovatelné, s ohledem na následující vývoj příběhu básně se však lze domnívat, že tyto pocity přinejmenším mohou souviset s pokornou (a čistě „defenzivní“) pozicí mluvčího vůči adresátovi vysvětlování, již mluvčí začal pociťovat jako nadále neúnosnou. Situace mluvčího se tak stává krajně nestabilní.

---

<sup>45</sup> Původní japonské slovo *sosei* 粗製 ovšem není takto expresivní. Jiný v kontextu přijatelný překlad jsme však nenalezli.

### 3.3.1.2 Druhá sekvence (v. 12-19)

Po uvození změny postoje mluvčí dospívá k explicitně formulované radikální **redefinici své identity** („*jsem až příliš zdravý*“), jež si hned v dalších verších vynucuje příslušnou převratnou **změnu skriptu**, spojenou s inverzí mocenských pozic mluvčího a adresáta. Mluvčí přechází z obrany, z pokorného vysvětlování, v útok v podobě agresivního a sebevědomého výsměchu (mluvčím anticipovaná „*otázka*“ adresáta je dokonce označena za „*hloupou*“). Je ovšem velmi zajímavou otázkou, proti komu se vlastně mluvčí „vzbouřil“: proti témuž vlastnímu alteregu, kterému v první části básně pokorně vysvětloval svou situaci a na nějž později přímo ukázal, anebo proti nějaké nové a v celé básni blíže neurčené postavě, jež se objevuje až ve verši 13 (a již si mluvčí snad až tehdy povšiml)? Text nám nedává jednoznačnou odpověď. Nic v tomto ohledu nevyjasňuje ani určení postavy jako v jednu chvíli, či po celou dobu děje básně, se „*divně smějící*“ – není ani určena příčina tohoto smíchu, jedná-li se primárně o vyjádření výsměchu mluvčímu a jeho vzhledu, anebo o něco obtížněji racionalizovatelného a zlověstnějšího (jak možná naznačuje původní japonské adverbium *usukimiwarui* 薄気味わるい). V každém případě však ve verši 13 dochází k definitivní změně skriptu, k centrální události básně. Tématický **rámec zůstává týž**, avšak mluvčí se náhle již nepokouší o vysvětlení zdánlivosti nezdravosti svého vzhledu, zaujímá sebevědomou a vůči postavě, k níž se vztahuje, nadřazenou pozici (což je opět, stejně jako předtím „pokorná“ pozice, indikováno především příslušnými prvky na jazykové rovině<sup>46</sup>) „obořuje“ se na ni a přestože do značné míry zachovává formu postupu „vysvětlování“, slouží mu nyní ve skutečnosti k výsměchu, jímž **afirmuje svou nově nabytou stabilní pozici** (a mohli bychom říci, že příběh básně se tedy možná vyjevuje jako jakýsi transfer smíchu, jenž je příznakem nadřazenosti a stability, z postavy na protagonistu/mluvčího).

Centrální událost básnického textu, již jsme právě popsali, patří mezi **události prezentační**, neboť spočívá plně ve změně chování mluvčího/vypravěče: vysvětlování zdánlivě pokračuje, ale mluvčím je nadále podáváno ve formě agresivního výsměchu výsměchu. Zároveň je třeba dodat, že tato událost je umožněna redefinicí identity

---

<sup>46</sup> Užití osobního zájmena *kimi* 君, existenční sloveso *iru* いる, tázací slovo *nandatte* なんだって, adjektivum *baka* 馬鹿 (hloupý).

mluvčího (jeho dosažení „zdraví“), jež samo je jistě **událostí (na úrovni dějových momentů)**.

Mluvčí končí své vyprávění předložením samozřejmého důvodu, proč se („vnějšímu pozorovateli“) jeví jako mrzák bez spodní poloviny těla. Je nutno dodat, že tento obraz mrzáka je v básních v *Cuki ni hoeru* několikrát opakovanou intenzivní manifestací „chorobného stavu“. Jde tedy vůbec o nejvýraznější aspekt jeho zdánlivé fyzické deformace, jehož popřením (navíc silně zesměšňujícím adresáta) by měla být identita mluvčího definitivně obhájena. A může tomu tak být. Nelze ovšem popřít možnost jiné interpretace. Co když „nezdraví“ mluvčího tkví v něčem zcela jiném než v případné deformaci jeho fyzického vzhledu? Mluvčí se může zdát v domě uvězněn a čtenář, jenž je seznámen s příslušnými ideovými strukturami empirického autora, ví, že patologičnost existenciálního stavu člověka *šiseišinu* spočívá právě v tom, že je uvězněn v „tomto světě“, neschopen existovat tam, kde je jeho duše „doma“, kam se může jen „dívat“, právě jako se mluvčí jen dívá do bizarního, ireálního prostoru lesa se zvířaty z niklu a plešatými dětmi. Co když agresivita mluvčího je tedy ve skutečnosti jen zástěrkou jeho zoufalství? Možná že celá „obhajoba zdraví“ mluvčího je jen sebemystifikující strategií, s jejíž pomocí se mluvčí pokouší uniknout z výchozího nestabilního stavu, snažením, jež je od počátku odsouzeno k nezdaru, jehož příznakem by mohl být návrat k formálnímu stylu v posledním verši, indikující redukci „sebevědomí“ mluvčího ve vztahu k adresátovi. Záleží na vyhodnocení spolehlivosti vypravěče/mluvčího čtenářem. Pokud čtenář nakonec pochopí pozici mluvčího jako inkonzistentní s pozicí abstraktního autora, dojde ke konstituci **recepční události**, jež svým významem zastíní předešlou událost mediační.

### 3.3.2 Analýza básně „Osamělá osobnost“

Český překlad:

#### **Osamělá osobnost<sup>47</sup>**

Osamělá osobnost volá mého přítele,  
můj neznámý příteli, přijď rychle,  
posadme se na tuto starou lavičku a klidně si povídejme,  
beze všeho smutného prožijme, ty a já, klidný, šťastný den,  
ve vzdáleném parku poslouchejme klidný zvuk fontány,

---

<sup>47</sup> Hagiwara 1975: 101-104



v klidu, v klidu se takto objímejme,  
vzdálení daleko od matek, otců, sourozenců,  
spojme srdce sirotek neznámých matkám a otcům,  
ze všech lidských životů, co jich jen je,  
povídejme si jenom o Tvém a mém životě,  
o tajných životech jen nás dvou, strádajících a opuštěných,  
ach, nepadají tato slova jedno po druhém do klína jak podzimní listí?

Má hrud' je jako hrud' malého vysláblého dítěte po nemoci.  
Mé srdce třese se úzkostí,  
jako kdyby hořelo v kalu - bolestné, bolestné - vášně.

Ach, jednou těž stoupal jsem na vrchol vysoké hory,  
hleděl jsem vzhůru do strmého svahu a jako nicotný červ váben jsem stoupal výš,  
když stál na vrcholu hory, nicotný červ ronil slzy samoty.  
Při pohledu vzhůru jsem – na vrcholu hory zarostlém divokou trávou – viděl plout velký bělavý mrak.

Příroda kdekoli mne zneklidňuje  
a lidské teplo mne skličuje,  
spíše se rád procházím v parku ve městě, než se unavím,  
a najdu si lavičku na nějakém osamělém místě ve stínu stromů,  
rád se s vyprázdněným srdcem dívám na nebe,  
ach, rád se dívám na kouř plný sazí plynoucí daleko a chmurně po nebi nad městem  
a na vlaštovku letící – v dáli malou – nad střechami tamtěch staveb.

Má nesmírně osamělá osobnost  
hlasitě volá neznámého přítele,  
má podivná příkrčená osobnost, jež sama sebe si oškliví, vypadá uboze, jako vrána,  
a třese se na rohu opuštěné lavičky, zmučené zimou.

### **3.3.2.1 První sekvence (první strofa)**

Báseň „*Osamělá osobnost*“ je v celé sbírce jediným textem, jenž se celý a zcela explicitním způsobem snaží o „řešení“ (vnímáme-li jej jako diskurs) základního existenciálního problému samoty obecně. V souvislosti s tím se též pouze mluvčí v této básni přímo vztahuje k svému imaginárně konstruovanému příteli. Nacházíme zde tedy **referenci k jinému: k příteli.**

Mluvčí se k této textové entitě vztahuje prostřednictvím „*volání*“, jež by mělo vyústit v její určení a (současně) přítomnost, a tím vyřešit výchozí destabilizující problém subjektu mluvčího (samoty). Odpovídající **skript přivolávání**, resp.

„**vyvolávání**“ **přítele** je aktivován bezprostředně již v prvním verši. Imaginární a „*neznámý přítel*“ je osloven a zván, aby s mluvčím strávil den. Nestabilita situace mluvčího je jasně vyjádřena naléhavostí tohoto aktu: přítel je „*volán*“ a vyzývá, aby „*přišel rychle*“. A povšimněme si přitom čehosi pozoruhodného v prvním verši: nikoli přímo mluvčí, ale personifikovaná „osamělá osobnost“ mluvčího „volá“ jeho přítele. „*Osamělá osobnost*“ mluvčího figuruje jako agens i v poslední strofě a navíc i sama báseň nese název „*Osamělá osobnost*“. Tyto formulace lze tedy sotva považovat za pouhou „dekorativní“ hříčku. Co tedy může znamenat, že (personifikovaná) osobnost mluvčího je osamělá? Možná to, že „nikdo není jako ona“. Osobnost je totiž v textu personifikována pouze parciálně, pouze pro umožnění jistých metafor. Osobnost zde může „*volat*“ nebo „*být osamělá*“, ale zdá se, že si nemůže třeba „*povídat*“ nebo vůbec „*mít přítele*“: osobnost nevolá svého přítele, nýbrž přítele mluvčího. Jakým způsobem je tedy osobnost „*osamělá*“? V čem v jejím případě tento stav spočívá? Osamělý je ten, s kým nikdo není. A osobnost je potom osamělá tím, že „s ní“ nikdo není „v tom, čím je“, že nikdo (žádná jiná osobnost) není tak, jako je ona: je samotná, jediná svého druhu. (Jak uvidíme dále, toto vysvětlení se zdá podporovat i následující vývoj sekvence).

Mluvčí zve svého přítele, aby s ním strávil „*klidný, šťastný den*“ na lavičce v nějakém „*vzdáleném parku*“. Velký důraz při tom mluvčí klade na klid či klidnost: v každém z veršů 3-6 je něco určeno jako „*klidně probíhající*“ („*klidně si povídejme*“, „*klidný, šťastný den*“, „*klidný zvuk fontány*“, „*v klidu se takto objímejme*“). Na konci této čistě oslovující subsekvence je konstituována přítomnost přítele, jenž byl dosud jen zván odněkud z neznáma: formulace „*takto se objímejme*“ sugeruje pocit, že se již objímají – mluvčí tedy již „vidí, jak se objímají“: **přítel je imaginativně „vyvolán“**.

Následuje konstrukce „společné“ identity mluvčího a jeho přítele. Oba jsou určeni jako „*strádající a opuštění*“ „*sirotci*“ s „*tajným životem*“ a „*se srdcem neznámým matkám a otcům*“. Případná přesnější interpretace této pasáže závisí na čtenáři, pro účely naší analýzy nám však stačí poznamenat, že přítel mluvčího je v textu určen takovým způsobem (pouze pomocí atributů společným i mluvčímu), že jej lze chápat buď přímo jako takřka dvojníka mluvčího, anebo alespoň jako někoho (podstatně) „stejného druhu“ (stejně osamělého, též s „*tajným životem*“, atd.) A současně mluvčí vyjadřuje touhu po „sdílení“ až „splnutí“ s tímto „dvojníkem“. Toto čtení druhé subsekvence první strofy se vzájemně podporuje s výše uvedeným chápáním „osamělosti“ personifikované osobnosti mluvčího.

Skript „přivolávání přítele“ byl aktivován a co se očekává se zatím i děje. Avšak poslední verš první strofy se zdá tento trend narušovat: celá předešlá „výzva přítele“ je přirovnána k podzimnímu listí padajícímu do klína. Není určeno, jestli do klína obou přátel či do klína mluvčího anebo má mít přirovnání obecnou platnost a není adresováno „příteli“ zájmeno či jiný v tomto směru indikativní jazykový prvek zde nenacházíme. Už samotný „smysl“ onoho přirovnání (jaké vlastnosti předcházející výpovědi jsou jím zdůrazněny či jí přisouzeny) je navíc v jakémkoli případě dále otevřen různým interpretacím. Přesto však můžeme říci, že verš zřejmě nezavršuje proces konstituce přítele a jeho přítomnosti, nýbrž jej spíše náhle přerušuje (a možná jeho výsledek i neguje či relativizuje).

### 3.3.2.2 Druhá sekvence (druhá strofa)

Krátká druhá strofa obsahuje mikrosekvenci, již lze chápat buď jako poměrně kryptické intermezzo mezi děním v první a v druhé strofě, anebo jako následek závěru první strofy, či „průhled“ do emocionálních struktur nestabilní situace mluvčího, „překrývaných“, popíraných dosud nakonec neúspěšnou narací (stav stability nebyl dosažen). V přirovnání je opět přítomen motiv dítěte, implicitně obsažený již ve verši 7 a 8: „*vzdálení daleko od matek, otců, sourozenců, / spojme srdce sirotek neznámých matkám a otcům*“. Nenacházíme ovšem nic, co by jednoznačně spojovalo obě sekvence v chronologicky kontinuální strukturu, pouze sdílený existent dítěte. Povšimněme si zde však, že „dítě“, k jehož fyzickému stavu mluvčí svou emocionální situaci přirovnává (prostřednictvím metafory hrudi), je „*vysláblé*“ a „*po nemoci*“. Stav, jež se mluvčí snaží v prvním verši strofy vyjádřit, lze stěží považovat za stabilní. A to, co následně mluvčí popisuje ve zbytku strofy, je bezpochyby stav krajní nestability: jeho srdce se „*třese úzkostí*“ a „*jako kdyby hořelo v kalu – bolestné, bolestné – vášně*“. Ať už tedy při rekonstrukci dění v této strofě pracujeme buď nadále s rámcem, jež jsme identifikovali v sekvenci strofy první (a tedy interpretujeme dění druhé sekvence jako pokračování příběhu „přivolávání přítele“), anebo snad s jakýmkoli jiným, jež by bylo lze považovat za kompatibilní s danou strukturou (a tudíž jej čteme jako nějaký příběh v juxtapozici s příběhem předešlým), změna ze stavu málem dosažené stability v sekvenci první k „propadu“ do extrémní nestability v sekvenci druhé je zcela zřejmá.

Z naší analýzy druhé sekvence narace vyplývá, že nejpozději s druhým veršem druhé strofy přichází zásadní zvrát, **událost na úrovni dějových momentů**: přivolávání

nebo „vyvolávání“ přítele, konstituce jeho přítomnosti, jež měla stabilizovat situaci (a s tím i identitu) mluvčího, je nakonec navzdory očekáváním (z neznámého, neurčeného důvodu) neúspěšná a situace mluvčího se navíc následně stává ještě nestabilnější, než původně začátkem textu byla. Na počátku druhé sekvence je v souvislosti s tímto obratem v dění současně aktivován **nový skript „nárůstu utrpení“** a (v závislosti na interpretaci) **případně i nový referenční rámec**: autoreference k vlastnímu utrpení.

### 3.3.2.3 Třetí sekvence (třetí strofa)

Třetí sekvence okamžitě iniciuje další změnu skriptu a změnu rámce. První verš je uveden přechodovou formulací „jednou též“, jež naznačuje alternativitu uváděného příběhu vzhledem k jinému, jenž byl vyprávěn předtím. Nicméně v obou předešlých sekvencích vyprávění a vyprávěné dění spadají v jedno: vyprávění je zde plně performativní. Formulace „jednou též“ přitom implikuje neperformativitu jak vyprávění, jež by mělo následovat, tak vyprávění předešlého, na nějž nepřimo odkazuje. Opravdu zde mluvčí může odkazovat na první a/nebo druhou sekvenci? Spíše se zdá, že náhle zaujímá pózu, v níž jako by pokračoval v nějaké jiné promluvě. Taková strategie by mluvčímu umožňovala (alespoň dočasně) uniknout, „vyvázat se“ z výsledku dosavadního dění (situaci extrémní nestability) a pokusit se o alternativní naraci, jež by mohla poskytnout jiné řešení téže výchozí krize.

Prvním veršem je aktivován **rámec přírody a skript cesty s předem daným cílem** (vrchol hory). Současně s tím proběhne **událost na úrovni dějových momentů**: mluvčí nečekaně a najednou unikl intenzifikaci svého utrpení. Mluvčí je přitahován vrcholem hory, vůči níž si připadá jako „nicotný červ“. „Vysoká hora“ zřejmě mluvčího „ponižuje“ svou majestátností a zároveň jej „vábí“ na svůj vrchol: mluvčí nestoupá na vrchol hory, aby ji „pokořil“, ale aby „spočínul v její velikosti“, stal se její součástí a jeho bezvýznamnost, „malost“ byla „vstřebána“ její monumentalitou.

Zdá se, že v této sekvenci se příčinou nestability pro mluvčího stává cosi jiného než v sekvenci prvé (a případně i druhé). Nicméně i zde se mluvčí vztahuje k jinému a i zde chce mluvčí s danou entitou splynout v jedno, a dosáhnout tak stavu stability. Nebyl tedy pocit méněcennosti až bezvýznamnosti příčinou nestability už před děním ve třetí sekvenci? Pokud ano, jistě ne jediným a zřejmě ani hlavním. V první sekvenci mluvčí klade důraz především na společné sdílení (prožívání „klidného dne“, „srdce“, „tajných

životů“), naznačující až touhu po splynutí se svým konstruovaným přítelem. Samotná absence tohoto sdílení zjevně určuje samotu mluvčího, a je tedy příčinou nestability jeho situace. Tuto nestabilitu však může umocňovat další, sekundární příčina, jež v první sekvenci zůstává ještě skryta. Pokud by však touto druhou příčinou krize mluvčího měl být problém méněcennosti, potom by i on měl být vyřešen sdílením s přítelem (jež samo o sobě mluvčímu zjevně poskytuje stabilitu). A tak by tomu jistě mohlo být, neboť už jen zájem druhého vždy poskytuje určitou míru afirmace vlastní hodnoty. Bezvýhradná akceptace druhým a spojení či splynutí s ním, jež je mluvčím vyprávěno by jej mohlo od jeho sebepohrdání zcela „očistit“. Bizarní ovšem je, že mluvčím konstruovaný přítel, vycházíme-li z předešlých úvah, je vlastně jeho „dvojníkem“. Je snad alteregem mluvčího prostým vší méněcennosti? Možná ano a možná zejména proto je pro mluvčího splynutí s ním v tomto ohledu tak stabilizující. To už je však pro nás zde příliš spekulativní závěr.

Se třetím veršem třetí strofy přichází další neúspěch: mluvčí dosáhl vrcholu hory, avšak nadále zůstává „*nicotným červem*“, a navíc zde pláče nad svou samotou. Splynutí s horou (či obecněji s přírodou) se nezdařilo, přestože mluvčí dosáhl její vrcholu: zdá se, že hora jej „nepřijala“. A do popředí se zde opět dostává primární příčina nestability, samota, „připomenutá“ a zvýrazněná nyní netečností přírody a povýtce osamělým místem na vrcholu hory. Nacházíme zde tedy další **událost na úrovni dějových momentů**: očekávaný stav stability nenastal, ačkoli je dosaženo cíle cesty (a nestabilita je opět ještě intenzivnější, než byla na začátku sekvence).

Strofa je pozoruhodně zakončena veršem, jenž připomíná básně haiku: „*Při pohledu vzhůru jsem – na vrcholu hory zarostlém divokou trávou – viděl plout velký bělavý mrak.*“ Povšimněme si zde jen, že mluvčí tu opět „hledí vzhůru“, ovšem tentokrát nevidí „*strmý svah*“, jenž jej „*vábí*“ vzhůru, nýbrž „*bělavý mrak*“: něco čistého (přestože mrak není přímo „*bílý*“), nejspíše klidného (pomalu se pohybujícího) a v každém případě mimo jeho dosah. Vyvozovat však z těchto atributů něco dalšího by již bylo poněkud nepřislušně spekulativní. Jak jsme již naznačili, tento verš se jeví především jako záznam obtížně racionalizovatelného okamžiku „poklidného vytržení“ mluvčího, vyvolaného smyslovým vnímáním přírody. Podstatné pro nás zde je, že mluvčí na konci třetí sekvence navzdory dalšímu neúspěchu dosahuje alespoň částečně stability ve stavu poddání se svým pocitům.

#### **3.3.2.4 Čtvrtá sekvence (čtvrtá strofa)**

Závěr třetí sekvence lze vnímat jako přechod k sekvenci následující (podobně jako u závěru sekvence první), v níž je prezentována kontrastní alternativa, a to jak vzhledem k první, tak k třetí sekvenci narace. Mluvčí zde rezignuje na svou touhu po příteli i možnost splynutí s přírodou. Dokonce tvrdí, že příroda i „lidské teplo“ jsou pro něj čímsi nepříjemným a nachází stabilitu v („městské“) samotě a nevýrazných pocitech poklidné melancholie. Už nechce sedět se svým přítelem na lavičce v parku, objímat se a sdílet „*srdce*“ a „*tajné životy*“. Ani usilovat o splynutí s přírodou. Nyní se chce procházet v městském parku, sám – a sám tam potom „*na nějakém osamělém místě ve stínu stromů*“ sedět na lavičce a s „*vyprázdňeným srdcem*“ se dívat nikoli již na „čistý“, téměř bílý mrak, nýbrž na „špinavý“, tmavý „*kouř plný sazí plynoucí daleko a chmurně po nebi nad městem*“ a na vlaštovku v dáli.

Tento obrat je samozřejmě další událostí, tentokrát ovšem **událostí prezentační**, neboť spočívá ve změně klíčové ideové pozice mluvčího, jenž se zde tedy uchyluje k denaraci, popírá svůj předešlý postoj k samotě a nahrazuje jej opačným: náhle a nečekaně redefinuje samotu jako stabilizující; současně zavrhuje i přírodu jako zdroj jakékoli stability (tato změna je méně významná, nikoli však nedůležitá). V souvislosti s tímto obratem v postoji mluvčího **nenacházíme již v této sekvenci referenci k jinému**, ale pouze k vlastnímu subjektu mluvčího. Text v průběhu sekvence aktivuje též **nový skript**: je podníceno očekávání, že mluvčí plně přijme svou osamělost (přesněji řečeno, se zdá, že už se tak vlastně stalo a očekává se již jen explicitní „potvrzení“). A v tomto duchu skutečně poslední dva verše vyznívají.

Záleží ovšem na čtenáři, jestli tento naprostý obrat v postoji mluvčího přijme jako věrohodný, či se mu v nějaké části sekvence začne jevit jako pouhá póza, sebeklam, jímž se mluvčí marně pokouší „popřít“ svou osamělost jako problematickou a destabilizující. Pokud čtenář vyhodnotí mluvčího jako nedůvěryhodného vypravěče, dojde tím k **recepční události**. Některé čtenáře ovšem může „předběhnout“ sám mluvčí, neboť už na začátku další a poslední sekvence se k svému původnímu postoji opět vrací, a sám tak popírá jeho předešlé popření.

### **3.3.2.5 Pátá sekvence (pátá strofa)**

Mluvčí se v poslední sekvenci náhle, bez jakéhokoli přechodu, vrací k pozicím, jež původně zaujímal v první sekvenci: jeho tentokrát již dokonce „*nesmírně osamělá*

*osobnost*“ znovu „*volá neznámého přítele*“. Mění se však jen skript, na jakýsi **skript „padání do zoufalství“**, referenční rámec se ovšem nemění, ve skutečnosti se zde mluvčí vztahuje sám k sobě, k svým pocitům (na rozdíl od první sekvence, přestože opět zdánlivě „*volá přítele*“). Vnímá-li čtenář opačnou pozici v předešlé sekvenci jako neautentickou, pak je pro něj tato závěrečná sekvence náhlým emfatickým „přiznáním se“ mluvčího k pozici autentické (jehož náhlost – stejně jako jeho vypjatost – je mu potom právě jen dokladem jeho „upřímnosti“). Pokud ale čtenář vnímá postoj ve čtvrté sekvenci vyprávění jako autentické, potom vývoj dění porušuje jeho očekávání. Tak či tak text v páté sekvenci generuje další **prezentační událost** (způsobenou návratem k původním ideovým pozicím), přičemž míra její událostnosti závisí na čtenářově hodnocení autenticity postoje mluvčího v předcházející sekvenci. A je tu ještě jedna, třetí možnost: autentické jsou obě pozice. Mluvčí může být ve vztahu ke své samotě (určené jako absence přítele) zcela rozpolcen: jednou svou samotou může trpět, být jí destabilizován, a jindy naopak díky určité míry stability dosahovat. I v takovém případě ovšem dochází k (prezentační) události, neboť přece jen se mluvčí k jedné z variant na konci textu „přiklonil“.

V závěru textu však proběhne něco víc, než jen návrat do pozice první sekvence. Nejen že mluvčí ve své znovu destabilizující osamělosti opět „*volá*“ svého „*neznámého přítele*“, ale navíc svou osobnost určuje jako „*přikrčenou a sebe samu si ošklivící*“. Je zde tedy odhalen a explicitně pojmenován i druhý, sekundární zdroj nestability, jež jsme mohli nalézt až ve druhé sekvenci. Oba dva problémy zde působí společně, přičemž všechny předešlé pokusy o jejich řešení, a tím tedy o dosažení či i jen zvýšení stability, selhaly. Mluvčí sice znovu volá přítele, ale tentokrát jej nepřivolá ani v představách. Jeho volání je jen dramatickým gestem tragického zoufalství: „*osamělá osobnost*“ mluvčího „*vypadá uboze, jako vrána / a třese se na rohu opuštěné lavičky, zmučené zimou.*“ Toto naprosté selhání snah mluvčího je poslední událostí textu, **událostí na úrovni dějových momentů**.

### 3.3.3 Analýza básně „Při vzhlédnutí ke koruně zelenajícího se stromu“

Český překlad:

### **Při vzhlednutí ke koruně zelenajícího se stromu<sup>48</sup>**

V zapadlé ulici chudého, osamělého města  
rostl tenký, tenký zelenající se strom.

Dychtím po lásce,  
dychtím po nepřívětivé dívce, zamilované do mne,  
její ruce se chvějí na vrcholku zelenajícího se stromu,  
neboť dychtí po mé lásce, vždy ve výši se chvějí něhou.

Daleko, daleko na hlavní třídě jsem žebral,  
zbědované vyhladovělé srdce lkalo uprostřed zápachu shnilé šalotky a zkaženého masa,  
s nanejvýš zuboženým žebráckým srdcem jsem vždy chodil po zapadlých ulicích města.

Mít srdce dychtící po lásce, znamená po dlouhém, dlouhém vyčerpání chmurnou samotou zakoušet  
pocit podobný kdysi dobře známému, blahému velikému moři.

V koruně zelenajícího se stromu, jenž vyrostl z holé země u kraje silnice,  
maličké lístky třepotavě vlály ve větru.

#### **3.3.3.1 První sekvence (první a druhá strofa)**

Text v prvních dvou verších, jež tvoří první strofu, předkládají téměř statický obraz stromu v „zapadlé ulici“ – ovšem stromu „rostoucího“, navíc „intenzivně zeleného“ („zelenajícího se“), výrazně kontrastujícího se s celým okolím „chudého, osamělého města“. Dynamiku probíhajícího růstu stromu, narušující (a snad bychom mohli i říci, že „překonávající“) staticčnost chmurného a poněkud beznadějného „pozadí“, spolu s „oblažující“ zelení stromu – na nějž nejenže mluvčí upírá svou pozornost, ale navíc se zdá (emfatickým opakováním „tenký, tenký“) vyjadřovat empatii s jeho „slabostí“ – lze v daném kontextu chápat jako prvky iniciující již aktivaci zatím ještě neurčitého skriptu nacházení jakési „záchrany“. Empatizujícím mluvčím zdůrazňovaná „tenkost“, tedy „slabost“ stromu však může mj. zároveň vzbuzovat znepokojující nejistotu přinejmenším ohledně možnosti realizace plně stabilizující události.

---

<sup>48</sup> Hagiwara 1975: 106-107



Dosud ne zcela jasnou příčinu nestability mluvčího (naznačenou však již „*osamělostí*“ města) i konkrétní podobu jeho možné „záchrany“, tedy stabilizace, text určuje ne-li již v prvním verši druhé strofy, pak nejpozději hned ve verši následujícím. Mluvčí trpí absencí „*do něj zamilované dívky*“ po níž „*dychtí*“. Je tedy aktivován **skript „hledání“ či možná „nacházení“** takové dívky a současně **rámec reference k jinému**, k této textové entitě.

Velmi důležitá je figura antropomorfizace listů stromu v lidské ruce, s níž se setkáváme ve třetím a čtvrtém verši. Strom zřejmě mj. pro svou oblažující „živost“, ale zároveň i slabost svého kmene upomíná mluvčího na onu dívku.

Text ani náznakem neurčuje, zdali se jedná o nějakou konkrétní dívku, již mluvčí zná, anebo o dívku pouze „možnou“, imaginární a neurčitou – tudíž dívku, již už zná. Touto otázkou, se v této analýze však nemusíme zabývat, neboť zde není pro uspořádání narativní struktury rozhodující: to, co ona textová entita pro mluvčího představuje, je v obou případech totéž (zdroj stability).

Mluvčí tedy připodobňuje listy na jeho vrcholku k jejím rukám. Skrze tuto figuru mluvčí tedy konstruuje (poněkud bizarní a zároveň dojemnou) přízračnou parciální přítomnost dívky. Tyto její ruce<sup>49</sup> se „*chvějí*“ (stejně jako listy), přičemž poslední verš dourčuje, že se „*chvějí něhou*“, neboť – nyní personifikované – „*dychtí*“ po lásce mluvčího. Mluvčí je tedy téměř v jakémsi intimním kontaktu s onou dívkou skrze její ruce – avšak pouze jen téměř, neboť ruce dívky jsou nedosažitelné, „*ve výši*“ (v níž, říká mluvčí, jsou dokonce „*vždy*“). Přesto však zřejmě reagují na jeho relativní blízkost.

Dodejme nyní ještě, že je nepochybně poměrně překvapivou vlastností dívky, jejíž ruce se „*chvějí něhou*“ (atd.), že je „*nepřívětivá*“. Nepřísluší nám zde zabíhat do přílišných spekulací, avšak poznamenejme jen, že tento atribut s sebou nese jistou „*nezdravost*“, harmonující se slabostí kmene stromu.

---

<sup>49</sup> Text opět zcela ponechává na čtenáři velmi zajímavou (ovšem pro nás zde opět irelevantní) otázku, kolik těchto rukou je. Jsou dvě? Nebo víc? A původní japonský text na druhou stranu samozřejmě umožňuje i to, aby si čtenář představil pouze jednu ruku. Při překladu do češtiny se však bylo třeba rozhodnout mezi plurálem a singulárem a plurál se zde zdá případnější, a navíc umožňuje více variant, singulár pouze jednu.

### 3.3.3.2 Druhá sekvence (třetí strofa)

V další strofě (jež je tvořena druhou sekvencí) je nalézání dívky přerušeno a bezprostředně následuje tematicky komplementární retrospektivní vyprávění mluvčího: referenční rámec se mění: nalézáme zde **pouze referenci k sobě, k vlastnímu utrpení**. Skript „nacházení“ dívky je současně nahrazen **skriptem utrpení** („*hladem srdce*“). Schéma se změnilo, avšak k žádné události nedochází: předešlá sekvence ještě nebyla ukončena, stability nebylo dosaženo ani definitivně nedosaženo, pouze byl přerušen proces jejího dosahování vloženou retrospektivní sekvencí: samotná autonomie jejího schématu zde událost nevytváří.

Mluvčí v této sekvenci vzpomíná na svou vysoce nestabilní minulou situaci žebráka „*daleko, daleko na hlavní třídě*“, jehož „*zbědované vyhladovělé srdce lhalo uprostřed zápachu shnilé šalotky a zkaženého masa*“. Sotva se lze ubránit dojmu, že se zde setkáváme s jakousi alegorií bídneho života jistého typu výjimečného člověka v materiálním (nebo možná přesněji „*lidském*“, neboť urbánním) světě<sup>50</sup>. V čem záleží jeho výjimečnost? Nepochybně v jeho „*citových schopnostech*“ a potažmo „*citových potřebách*“. A právě proto je „*žebrákem*“ s „*vyhladovělým*“ srdcem, neboť to, čeho se mu nedostává, není jídlo, nýbrž určité pocity, jež si jeho srdce žádá.<sup>51</sup> Mluvčí skrze tuto alegorii popisuje zjevně přinejmenším podstatnou část svého dosavadního života. Což je mluvčím zdůrazněno i v posledním verši strofy: „*s nanejvýš zuboženým žebráckým srdcem jsem vždy chodil po zapadlých ulicích města*.“ Zároveň je zde skrze existent „*zapadlých uliček*“ retrospektivní sekvence (prostorově) napojena na sekvenci předcházející, čímž je též naznačen návrat vyprávění do přítomnosti.

Na první pohled mluvčí v retrospektivní sekvenci dodatečně blíže určuje příčiny výchozí nestability, nicméně při bližším pohledu zjišťujeme, že je neurčuje blíže, nýbrž jako poněkud jiné: redefinuje je. V první sekvenci je příčinou nestability absence přítomnosti dívky, jež je do něj „*zamilována*“, avšak v sekvenci druhé je příčina nestability určena pouze jako „*hlad srdce*“, tedy hlad po citech/pocitech.<sup>52</sup> Text tedy se změnou určení nestability konstituuje **prezentační událost**.

---

<sup>50</sup> Což nás samozřejmě upomíná na první analyzovanou báseň.

<sup>51</sup> Textem zde konstruovaný typus člověka se samozřejmě přinejmenším nápadně podobá „*člověku šiseišinu*“ - avšak rekonstrukce narativní struktury tohoto básnického textu nevyžaduje znalost tohoto intertextuálního kontextu (na rozdíl od případu druhé analyzované básně).

<sup>52</sup> Pozoruhodné je, že ve v. 4, původně mluvčí určuje příčinu své nestability nejprve jako absenci lásky, tedy absenci „*pocitu lásky*“ - což je jistě něco bližšího spíš absenci pocitů nežli absenci (do

### 3.3.3.3 Třetí sekvence (čtvrtá a pátá strofa)

Vyprávění ve čtvrté sekvenci, přesouvající vyprávění opět do přítomnosti, navazuje na redefinici příčiny nestability (a tím i možnosti stability) mluvčího, avšak zároveň její určení syntetizuje s tím, jež nacházíme v sekvenci první: možnost stability zde skýtá pocit (jakožto „naplnění srdce“), nikoli přímo sama „zamilovaná dívka“, pouze jen pocit „*dychtění po lásce*“ této dívky. Podobně jako v předešlé sekvenci zde již nenalzáme přímou referenci k jinému, k dívce milující mluvčího, nýbrž ve skutečnosti pouze **referenci k sobě**, k pocitu mluvčího, jenž zde může dosáhnout a též dosahuje stability jednoduše už ve stavu, v němž „*dychtí po lásce*“ oné dívky. A tak tedy dochází takřka současně ke **dvěma událostem**. **První je prezentační povahy**: mluvčí opět redefinuje příčinu nestability A **druhá je na úrovni dějových momentů**: nečekané dosažení stavu stability v určitém pocitu („nakrmení srdce“), tedy porušení očekávání daného skriptem předešlé sekvence, jež tato přebírá.

V závěru textu se mluvčí vrací v naraci ke stromu, jenž mu umožnil skrze „sen“, imaginativní transformaci jeho listů v „*něhou se chvějící ruce do něj zamilované dívky*“ dosáhnout stability: strom je zde určen jako „*vyrostlý z holé země vedle silnice*“, tedy z „pusté“ země, země bez života. Mluvčímu sice „život“ (tedy stabilitu skrze pocity) přinesl, avšak (a vzpomeňme si na jeho velmi tenký kmen), tento sen zřejmě velmi rychle pominul. V posledním verši nacházíme odkaz na antropologizaci listů stromu v první strofě: listy jsou zde totiž opět jen listy a jejich pohyb není „*chvěním se něhou*“, nýbrž „*třepotavým vláním ve větru*“.

---

mluvčího) zamilované dívky. Nicméně hned v následujícím verši se zdá, že je příčina určena blíže, jen konkrétněji reformulována, nikoli redefinována, a tak vyslovení příčiny ve 3. verši plní jen funkci zahájení určování příčiny nestability.

## Závěr

V práci jsme postupně představili život autora a jeho dílo, esteticko-filozofická východiska jeho tvorby a nastínili jsme jeho zásadní význam v japonské literatuře. Poté jsme vyložili model narativní analýzy lyrické poezie Petera Hühna. Tento „západní“ model, jsme se pokusili aplikovat na „východní“ (ač „západní“ literární tradicí již velmi ovlivněnou) japonskou poezii Hagiwary Sakutaróa, konkrétně na jeho první sbírku *Cuki ni hoeru*.

Zjistili jsme, že naprostá většina básní ve sbírce (51 z 55) je touto metodou neanalyzovatelná, neboť neodpovídá kategoriím tohoto modelu, avšak přesto jsme našli několik básní, jež se ukázaly jako daným postupem velmi produktivně analyzovatelné. Ostatní buď zkrátka narativitou nedisponují, anebo disponují narativitou v nějakém jiném smyslu, neuchopitelnou, neanalyzovatelnou touto metodou.

V analyzovaných básních jsme našli všechny typy událostí, kromě události mediační, identifikovali jsme různé druhy reference k sobě i k jinému podařilo se nám u těchto básní, především u druhé zkoumané básně, rekonstruovat komplexní narativní struktury a dospět k nepochybně přínosným výsledkům, jak pro výzkum možností této narativní analýzy, tak pro bádání týkající se básnického díla Hagiwary Sakutaróa, přinejmenším jeho první sbírky. To dokazuje, že metoda je – byť jen částečně – na toto dílo aplikovatelná, čímž je hypotéza, již jsme si stanovili v úvodu práce, prokázána.

Povšimněme si však nyní následujících dvou věcí. Zaprvé: ve všech básních sbírky, jež jsme posoudili jako analyzovatelné, jsme našli sebereflektivního mluvčího. A stejné to bylo u všech 17 básní, jež si Peter Hühn se svým spolupracovníkem vybrali k analýze v práci *Narativní analýza lyrické poezie*. Přesto Hühn tvrdí, že sebereflexivita mluvčího v textu není podmínkou aplikovatelnosti jeho metody, a že takové básně vybrali pouze proto, že ve většině populárních a stále znovu vydávaných sbírkách britské poezie je zkrátka většina básní takového druhu.<sup>53</sup> Proč se ovšem nepokusit o zkoumání alespoň jedné s nesebereflektivním mluvčím? Mj. i na základě výsledků naší práce si dovoluujeme „nadhodit“ možnost, že možná proto, že to zkrátka není možné. Bez sebereflektivního mluvčího/vypravěče chybí v textech, dle našeho názoru, především pro tento model narativní analýzy klíčové abstraktní sekvenční schéma

---

<sup>53</sup> Hühn 2009: 10

stabilita-nestabilita: chybí pohyb, oscilace mezi těmito dvěma póly. A na tomto pohybu zcela závisí celé vyprávění, jak mu koncepty narativní analýzy Petera Hühna „rozumí“.

A za druhé: již na začátku práce jsme se v krátkosti pokusili předběžně obhájit jistou relevantnost „intertextů“ života autorů a především jejich příslušných názorů a konceptů. Jak jsme viděli při analýze první básně, bez znalosti tohoto „intertextu“ by narativní struktura básně byla z velké části nerekonstruovatelná.

Nicméně na základě výsledků v práci provedeného výzkumu však samozřejmě sotva lze činit jakékoli definitivní literárněteoretické závěry. V práci jsme chtěli především ověřit aplikovatelnost dané analytické metody i mimo „západní“ tj. euroamerickou literární tradici, přispět tím zároveň k poznání Hagiwarova díla a v nejlepším případě pak podnítit další zkoumání v této oblasti. Velmi zajímavým výzkumným projektem by byl např. pokus o srovnání narativních struktur alespoň *Cuki ni hoeru* a do značné míry „protikladné“ sbírky *Hjótó*, a sledovat tak mj., jak se Hagiwarův „návrat k tradici“ obrazil v narativitě jeho básní. Přínosným by též jistě byl i pokus rekonstrukci narativních struktur některých Hagiwarových básnických próz a případné následné srovnání s námi rekonstruovanými narativními strukturami *Cuki ni hoeru*.

## Seznam použité literatury

### *Odborná literatura:*

ELLIS, Toshiko. *The Modernist Dilemma in Japanese Poetry*. Melbourne: Monash University, School of Asian Languages and Studies, 2002.

KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Nakladatelství Dauphin, 2013.

HAYES, Caroll. *A Stray Dog Howling at the Moon. A Literary Biography of Hagiwara Sakutarō*. Sydney: University of Sydney, 1996.

HÜHN Peter, KIEFER Jens. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: De Gruyter, 2005.

HÜHN, Peter. *Event and Eventfulness*. In: SCHMID, Wolf (ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter 2009.

HÜHN, Peter, SOMMER, Roy. *Narration in Poetry and Drama*. In: SCHMID, Wolf (ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter 2009.

KEENE, Donald. *Dawn to the West. Japanese Literature in the modern era*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

NOVÁK, Miroslav, WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Japonská Literatura II*. 1. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze, 1989.

RIMMON-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001.

UEDA, Makoto. *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Standford: Standford University Press, 1983.

### *Prameny:*

HAGIWARA, Sakutaró. *Zenšú* I. 1. vyd. Tókjó : Čikuma šobó. 1975

HAGIWARA, Sakutarō. *Howling at the Moon. Poems and Prose of Hagiwara Sakutarō*. Los Angeles: Green Integer, 2002.

In: HAGIWARA, Sakutaró. *Cat Town*. 1. vyd. New York : New York Review Books, 2014.

HAGIWARA, Sakutarō. *Principles of Poetry*. Ithaca, N.Y.: East Asia Program, Cornell University, 1998

## Seznam online zdrojů

<http://www.americanhaikuarchives.org/curators/HiroakiSato.html> [cit. 18. 6. 2018].

<https://www.slm.uni-hamburg.de/en/iaa/personen/ehemalige-emeriti/huehn-peter.html>  
[cit. 12. 6. 2018].

<https://www.icn.uni-hamburg.de/people> [cit. 12. 6. 2018].

<http://www.narratology.net/node/3> [cit. 12. 6. 2018].

<https://www.icn.uni-hamburg.de/projects/northern-narratology-network> [cit. 12. 6.2018].

[https://www.aozora.gr.jp/cards/000067/files/859\\_21656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000067/files/859_21656.html) [cit. 12. 6.2018].