

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická Fakulta
Ústav Dálného východu
Studijní obor: Japonská studia

Bakalářská práce

Veronika Talpová

Adaptace starší látky u Akutagawy a Dazaie

Literary Adaptation of Older Texts in the Works of Akutagawa and Dazai

Praha 2009

vedoucí práce: prof. Zdenka Švarcová

Poděkování: Chtěla bych zde poděkovat paní profesorce Švarcové za vedení práce a cenné rady a připomínky. Rovněž chci poděkovat Mgr. Lucii Rychnové za konzultaci v oblasti biblistiky.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne:

podpis:

Anotace:

V této práci se zabývám rozбором šesti povídek Rjúnosuke Akutagawy a Osamu Dazaie – *V houštině* (Jabu no naka), *Praskavá hora* (Kačikačijama), *O hlavě, která upadla* (Kubi ga očita hanaši), *Modrý bambus* (Čikusei), *Smrt křesťana* (Hókjónin no ši) a *Žaluji* (Kakekomi uttae). Všechna tato díla jsou adaptacemi starší literární látky. Cílem této práce je zjistit, jakým způsobem oba autoři tuto látku upravují, jaký je přitom jejich tvůrčí záměr a jakého uměleckého účinku tím dosahují. Rovněž si všímám toho, jaké místo zauímají adaptace v celkovém kontextu díla obou autorů.

Klíčová slova:

Rjúnosuke Akutagawa; Osamu Dazai; literární adaptace

Abstract:

This thesis focuses on the analysis of six short stories by Ryūnosuke Akutagawa and Osamu Dazai: *In the Grove* (Yabu no naka), *The Crackling Mountain* (Kachikachiyama), *A Story of the Head That Fell Off* (Kubi ga ochita hanashi), *Blue Bamboo* (Chikusei), *The Death of a Christian* (Hōkyōnin no shi) and *Heed My Plea* (Kakekomi uttae), all of which are adaptations of older texts. The aim of this thesis is to explore how the two authors alter their source materials and to discern their literary intention and what kind of effect they achieve. I also notice the place adaptations hold in the overall context of the two authors' works.

Keywords:

Ryūnosuke Akutagawa; Osamu Dazai; literary adaptation

Obsah:

Úvod	6
1. Vymezení pojmu literární adaptace.....	7
2. Postavení literární adaptace v díle Akutagawy a Dazaie.....	9
2.1. Akutagawa.....	9
2.2. Dazai	12
3. Adaptace ve třech tematických okruzích.....	15
3.1. Historicko-pohádkový okruh.....	15
3.1.1. Zdroje.....	15
3.1.2. V houštině.....	17
3.1.3. Praskavá hora.....	24
3.2. Čínský okruh.....	28
3.2.1. Zdroje.....	28
3.2.2. O hlavě, která upadla.....	29
3.2.3. Modrý bambus.....	33
3.3. Křesťanský okruh.....	38
3.3.1. Zdroje.....	38
3.3.2. Smrt křesťana.....	40
3.3.3. Žaluji.....	46
Závěr.....	53
Použitá literatura.....	55

Úvod

Ve své práci se zabývám rozborem šesti povídek spisovatelů Rjúnosuke Akutagawy a Osamu Dazaie. Povídky rozdělují do tří dvojic podle tematiky do tzv. okruhů. První dvojice, povídky *V houštině* a *Kačikačijama*, jsou zařazeny do okruhu historicko-pohádkového, *O hlavě, která upadla* a *Modrý bambus* mají společnou tematiku čínskou a *Smrt křesťana* a *Žaluji* jsem zařadila do okruhu křesťanského.

V první, teoretické části, se věnuji definici literární adaptace, kde se klíčovým pro tuto práci stává pojem významové zvrstvení, ve druhé části v nástinu života a díla autorů ukazují postavení adaptace v jejich tvorbě. Ve třetí, hlavní části práce se věnuji vždy nejprve použitým zdrojům a poté komparací nově vzniklého díla s těmito zdroji popisují samotný adaptační proces – jakým způsobem autor dosahuje významového zvrstvení a o jaké nové významy se jedná.

V závěru shrnuji shody a rozdíly mezi adaptacemi obou autorů.

V této práci používám pro japonské a čínské názvy a jména českou transkripci. Japonská jména uvádím v českém úzu, tj. v pořadí jméno, příjmení. Použité citace překládám do češtiny kromě případů, kdy je úryvek zaměřen na ilustraci některého jazykového jevu, jehož adekvátní překlad není možný.

U citací z Akutagawových povídek *V houštině*, *Vodníci* využívám překladu Vlasty Hilské, u Dazaiovy povídky *Bušení* překladu Vlasty Winkelhöferové, u Dazaiových povídek *Žaluji*, *Modrý bambus*, *Praskavá hora* a *Romaneska* a u Akutagawovy povídky *O hlavě, která upadla* zakládám svůj překlad na anglických překladech Jamese O'Briena, Ralpa F. McCarthyho a Jay Rubina s přihlédnutím k japonskému originálu; u ostatních citací jde o mé vlastní překlady z jazyka originálu.

Citace většiny ostatních povídek pocházejí z internetového archivu Aozora Bunko. Tyto citace označuji jako AB, neuvádím u nich čísla stran a jako rok vydání udávám rok prvního vydání originálu. Není-li uvedeno jinak, u biblických citací používám Český ekumenický překlad.

1. Vymezení pojmu literární adaptace

Lexikony literární teorie nabízejí různé definice pojmu literární adaptace. V některých z nich toto heslo úplně chybí. Například slovník *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* J. A. Cuddona nabízí pouze heslo adaptace jako převedení z jednoho média do druhého.

Podle *Slovníku literární teorie* je adaptace v literatuře, resp. textologii „úprava textu, která má usnadnit jeho konkretizaci v novém okruhu vnímatelů, zpravidla značně odlišném od okruhu původního. Týká se obvykle jen dílčích otázek tematických, kompozičních i jazykových (např. odstranění přílišných naturalismů, vypuštění některých méně závažných epizod, zjednodušení syntaxe apod.); nesmí vést k ochuzení díla o jeho základní hodnoty nebo ke zkreslení účinku.“ (Vlašín 11)

Zde narážíme na velmi sporný pojem hodnota. Ten slovník *Dictionary of World Literary Terms* J. T. Shipleyho definuje takto:

„Hodnota: Skutečnost, že je předmět, literární nebo umělecké dílo výjimečné nebo si zaslouží zvláštní pozornost, péči či úctu.“ (Shipley 352).

Hned v další větě ale čteme:

„Otázka zní, podle jakých kritérií určujeme hodnotu?“ Definice pokračuje popisem dvou teorií, objektivní a subjektivní, kdy obě mají své nedostatky – pokud je hodnota objektivní, odkud se bere různost názorů na její přítomnost v předmětu? Samozřejmě, že různost názorů existuje vždy, ale u vlastností typu délka nebo barva jde o mnohem zanedbatelnější odlišnosti. Na druhou stranu subjektivní teorie naráží na skutečnost, že když člověk prohlásí předmět za krásný, nemluví při tom sám o sobě nebo o svých pocitech a tak nemůže být subjektivní ve smyslu toho slova. Subjektivisté toto vysvětlují tak, že člověk své subjektivní pocity projektuje do daného objektu a sám tak do něj vkládá hodnotu.

Mezi těmito teoriemi se dá najít kompromis v podobě takové definice, kdy objekt má hodnotu proto, že ji do něho vkládáme, ale zároveň nás k tomuto vkládání vede přítomnost hodnoty v díle již obsažené.

Každopádně je velmi nesnadné stanovit hodnotu, resp. hodnoty literárního díla, tím méně změny v těchto hodnotách, a proto nebudu s podobnými pojmy pracovat.

V *Literárním překladu a komunikaci* M. Hrdličky čteme:

„Cílem umělecké adaptace by mělo být aktivizovat estetické funkce textu v procesu čtenářské recepcce. Adaptační poetika by neměla vést k ochuzení původního díla, ale měla by se podílet na významovém zvrstvení textu vzhledem k předpokládanému čtenáři.“ (Hrdlička 51)

Hrdlička se vyhýbá pojmu hodnota, výraz ochuzení je však pouze jiným způsobem tohoto vyjádření, protože se můžeme zeptat: co činí dílo bohatým? Plně však souhlasím s jeho pojmem významové zvrstvení.

Je možno namítnout, že mnohost významu nutně neznamena zvýšení estetického účinku díla, avšak pro účely této práce se jedná o klíčový termín. S přihlédnutím k výše citovaným definicím budu definovat literární adaptaci takto:

Literární adaptace je tvůrčí metoda, která dílo konkretizuje v jiném společenském a kulturním kontextu, který se může a nemusí částečně překrývat s kontextem vzniku původního díla¹, a jejímž cílem je aktivizace estetické funkce textu v procesu čtenářské recepcce. Při adaptačním procesu dochází k významovému zvrstvení.

Povídka *Smrt křesťana* (kap. 3.3.2.) není adaptací v pravém slova smyslu, protože nemá jediný konkrétní zdroj; Akutagawa se však věnoval rozsáhlému studiu textů vzniklých v příslušném společenském kontextu a při tvorbě tohoto díla postupoval obdobně jako u svých skutečných adaptací; dále jsem dílo k rozboru zařadila proto, že se jedná o významný manifest autorova názoru na uměleckou tvorbu jako takovou.

¹ Definice ze *Slovníku literární teorie*, která pracuje s pojmem konkretizace v novém okruhu vnímatelů, je použitelná na velkou většinu adaptací, ale nikoliv na všechny. Není důvod, aby jeden a týž čtenář nečetl například Bibli a Dazaiovu povídku *Žaluji* (kap. 3.3.3.) a neměl z obojího plnohodnotný čtenářský zážitek.

2. Postavení literární adaptace v díle Akutagawy a Dazaie

2.1. Rjúnosuke Akutagawa (芥川龍之介)

Rjúnosuke Akutagawa, asi nejvýraznější literární postava období Taišó (1912-1926), se narodil v roce 1892 v Tokiu. Jeho matka krátce po jeho narození zešílela a Akutagawa sám se spolu se zhoršujícím fyzickým a psychickým zdravím bál, že zdědil její duševní chorobu.

Už od dětství byl vynikajícím studentem a věnoval se četbě japonských a čínských a postupně i význačných západních autorů hlavně z období konce devatenáctého a začátku dvacátého století.

V roce 1913 začal studovat literaturu na Tokijské univerzitě a brzy začal publikovat svá první díla v univerzitním časopise *Šinšičó* (Nové myšlenkové proudy). Nejprve mu vyšel překlad povídky Anatola France *Baltazar*, jeho vlastní prvotina *Stáří* (Rónen) se objevila v roce 1914.

V roce 1915 píše Akutagawa povídku *Rašómon*, jedno ze svých mistrovských děl – a ovšem také adaptací, kdy inspirací povídky se stala epizoda z *Kondžaku monogatarišú*. Adaptace totiž tvoří velkou část Akutagawovy tvorby a právě jimi dosáhl největších úspěchů.

Při hledání odpovědi na otázku, co vedlo autora ke zvolení takové literární metody, která byla mezi jeho naturalisticky zaměřenými současníky, jenž se ve své tvorbě snažili co nejvěrněji vylíčit epizody z vlastního života, ojedinelá, ocitujme Akutagawova vlastní slova:

„Kvůli nešťastné lásce, která mě trápila přes šest měsíců, jsem o samotě propadal depresím. Abych se odreagoval, chtěl jsem psát příběhy, které by byly tak vzdálené mé tehdejší situaci, jak to jen bylo možné.“²

Rašómon se setkal s vcelku příznivým přijetím, které ale předčil ohlas jeho povídky *Nos* (1916), rovněž se zdrojem v *Kondžaku monogatarišú*. Tuto povídku ocenil i Nacume Sóseki, což mladého autora povzbudilo k dalšímu psaní, v dalších několika letech hlavně adaptací.

² (Akutagawa Rjúnosuke zenšú (dále jen ARZ) VI, Tókjó, Čikuma šobó, 1965, 310-11. Cit. v Keene 558).

K nejpůvodnějším patří kromě již zmíněných povídky *Obraz pekla*, *Pavoučí vlákno* a *V houštině* (viz. kap. 3.1.2.).

Mezi Akutagawovými povídkami se nejčastěji vymezují tyto kategorie: óčo mono, příběhy, které se odehrávají na sklonku období Heian (794-1185), Edo mono, příběhy odehrávající se v období Edo (1600-1868), kirišitan mono, příběhy o prvních japonských křesťanech, kaika mono, příběhy odehrávající se na počátku období Meidži (1868-1912) a Jasukiči mono, příběhy s určitou mírou autobiografičnosti, které mají za hlavního hrdinu Akutagawovo alter-ego Jasukičiho.

Akutagawovy adaptace se obvykle řadí mezi první tři z těchto kategorií.

Jak jsem již uvedla, Akutagawa se od dětství věnoval četbě západní literatury, z které později i čerpal inspiraci pro vlastní tvorbu. Často ze západní literatury citoval, zmiňoval ji, například ve svém slavném výroku „Celý lidský život se nevyrovná jedinému řádku Baudelaira“³, nebo ji čtou hrdinové jeho povídek a plní v příběhu určitou funkci, někdy dokonce klíčovou, jako v povídkách *Kapesník* (Hankeči, 1916) a *Genkakuova vila* (Genkaku Sambó, 1927), kdy v prvním případě čte profesor, zastánce kodexu bušidó, často ztotožňovaný s jeho propagátorem Nitóhem, Strindbergovu knihu o divadle, díky které si uvědomí nepřirozenost podřizování citů strnulé tradici, a ve druhém si na konci mladý student čte *Paměti* socialistického vůdce Wilhelma Liebknechta, čímž Akutagawa odkazuje na nastupující generaci mladých proletářských literátů.

Proto je v jeho dílech často hledán vliv konkrétních západních děl, přičemž toto hledání někdy zachází až ad absurdum, když je u jediné povídky citováno i více než deset zdrojů, z nichž některé Akutagawa za svého života pravděpodobně nemohl ani zahlédnout.

A i kdyby opravdu všechny uvedené zdroje četl - nefunguje snad proces geneze díla principiálně tak, že autor vstřebává zkušenosti, ať už životní či literární, a při procesu tvorby z nich čerpá, často nevědomě?

³ *Život jednoho blázna* (AB, Aru ahó no iššó, 1927)

Proto se kromě přímo adaptovaných materiálů zabývám jen těmi texty, které osobně považuji za vzhledem k rozebíraným povídkám relevantní, pro podstatné motivické a narativní shody.

V pozdějších letech však sám Akutagawa pocíťoval jistou závislost na literárních zdrojích a snažil se najít nový směr pro svou tvorbu, vyvarovat se eklecticismu. Začal psát větší množství autobiografických děl, ve kterých nejprve jako hrdinu používal fikční alter-ego Jasukičiho (většinu popisovaných zážitků prožil jako učitel angličtiny na námořní akademii v Jokosuce v letech 1916-9); jde například o povídku *Z Jasukičiho deníku* (Jasukiči no tečó kara, 1923).

Při hledání nových způsobů vyjádření Akutagawa experimentoval; tak vznikla například povídka *Ranná léta Šinsuke Daidódžiho* (Daidódži Šinsuke no hansei, 1924). Toto vyprávění je v er-formě, jinak se ale tato povídka, ve které hrdina, kterým je očividně autor sám, popisuje své zážitky z dětství, blíží tvorbě autorů tzv. watakuši šósecu (zpovědní román psaný ich-formou, ve kterém dochází ke ztotožnění autora s hlavním hrdinou).

Tento způsob psaní Akutagawovi ale nevyhovoval a proto také nikdy nenapsal plánované pokračování.

Jako další z experimentů můžeme označit i vynikající sociální satiru *Mezi vodníky* (Kappa 1927). Autobiografický tón jeho povídek vyznívá čím dál naléhavěji v *Nemoci dítěte* (Kodomo no bjóki, 1923), *Knize smrti* (Tenkibo, 1926) a *Životě jednoho blázna* (Aru ahó no iššó, 1927).

Spojení této naléhavosti s propracovanou strukturou svých ranných děl dosáhl Akutagawa i v tomto směru mistrovství. Jako vrchol této – a bohužel také poslední – etapy jeho tvorby se dá označit povídka *Ozubená kola* (Haguruma, 1927), mrazivá reflexe autorova čím dál se zhoršujícího psychického stavu.

Akutagawa si postupně uvědomoval, že se nedokáže vymanit z pasti vlastní virtuozity, která jeho tvorbu dělala „literární, příliš literární“, jak zní titul souboru sbírky esejů⁴

⁴ Bungeitekina, amari ni bungeitekina, 1927

z posledního roku jeho života, ve kterých odsuzuje svou předchozí tvorbu . Nemožnost překonat toto omezení spolu se špatným zdravotním stavem a psychickou chorobou vedla k jeho sebevraždě v červenci 1927.

2.2. Osamu Dazai (太宰治)

Osamu Dazai se narodil v roce 1909 jako Šúdži Cušima, desáté z jedenácti dětí bohatého statkáře v Kanagi na severu ostrova Honšú. Celý život trpěl křehkým zdravím podlomným bohémským způsobem života a potýkal se s depresemi. Několikrát se pokusil o sebevraždu; vlastní rukou nakonec také zemřel. Odešel studovat do Tokia francouzskou filologii, studium ale nedokončil. Krátce se účastnil ilegálního levicového hnutí. Literárně navazoval na tradici watakuši šósecu, ale tuto formu, která si ve své extrémní podobě kladla za cíl fotografický realismus a „neliterárnost“, přetavil ve svůj osobitý styl.

Inspirován byl právě i o generaci starším Akutagawou. Krátké povídky začal publikovat už koncem 20. let. Do podvědomí čtenářů se poprvé zapsal autobiografickou prózou *Vzpomínky* (Omoide, 1933). Vrcholu své tvorby dosáhl dvěma poválečnými romány *Zapadající slunce* (Šajó, 1947) a *Ningen šikkaku* (doslova Diskvalifikován jako člověk, česky vyšlo jako *Selhání*, 1948).

Povídky a romány, které se opíraly o Dazaiův vlastní životní příběh, dosáhly široké popularity částečně jistě kvůli jeho barvivosti.

Dazai koketoval s levicovým hnutím, prožil bouřlivé manželství s gejšou Hacujo, vedl zuřivé spory s literárními soupeřnými. Několikrát se pokusil o sebevraždu, poprvé v roce 1929 ze strachu z neschopnosti dokončit střední školu, podruhé to byl pokus o společné utopení⁵ se servírkou Šimeko⁶ Tanabe, která zemřela a on přežil (1930), potřetí se odešel oběsit do hor blízko Kamakury (1935). Po tomto pokusu o sebevraždu onemocněl komplikovaným zánětem slepého střeva, z kterého se vyvinul těžký zánět pobřišnice. Dazai proti bolesti začal užívat

⁵ Takto událost popisuje Dazai sám; podle výzkumů literárních historiků se však spíše jednalo o předávkování prášky na spaní ještě na pobřeží. V jednom Dazaiově fikčním zpracování incidentu, v povídce *Hi no tori*, není ani zmínka o utopení. (Lyons 31)

⁶ Varianty jména Acumi a Džunko. (Lyons 31)

narkotika, na kterých si vypěstoval závislost. Kvůli závislosti Dazai, který se vždy potýkal s finanční nouzí, upadal do stále větších dluhů. Hacujo s pomocí jeho přítele Masudži Ibuseho jej bez jeho vědomí odvezla na léčení. Když Dazai zjistil, že se ocitl v psychiatrické léčebně, vnímal to jako zradu. Další zrada ho pak čekala po návratu – Hacujo jej podvedla s jedním rodinným přítelem. Společně se pokusili o sebevraždu a poté, co oba přežili, rozvedli se.

Takový způsob života nutně ovlivnil i Dazaiovy rodinné vztahy. Zvláště komplikovaný byl jeho vztah k nejstaršímu bratru Bundžimu, který se stal po smrti otce hlavou rodiny a poté, co zjistil, že Dazai po několik let zanedbával svá studia na univerzitě, jej vydědil. Dva z Dazaiových bratrů zemřeli, prost komplikací nebyl ani vztah k matce – Dazai se narodil jako desáté z jedenácti dětí a v útlém dětství se o něj staraly náhradní matky, teta a chůva.

V roce 1939 v Dazaiově životě následoval obrat k lepšímu – Ibuse mu domluvil nové manželství s učitelkou Mičiko, se kterou měl Dazai tři děti. Dazai se na čas usadil, pravidelně publikoval a staral se o rodinu. Po válce se však vrátil ke starému způsobu života – pil, hýřil se ženami, s jednou z nich měl nemanželské dítě. V roce 1948 mu vyšlo jeho nejúspěšnější dílo, román *Selhání*.

Někdy v té době Dazai opustil svou rodinu pro kosmetičku Tomii Jamazaki a v červnu toho roku spolu spáchali sebevraždu utopením.

Dramatičnost událostí líčených v Dazaiových autobiografických prózách ale není základem jejich vynikající literární úrovně. Tím je především mistrovské vypravěčství, hra s jazykem a pohotová reakce na aktuální situaci v Japonsku.

Dazai jako vynikající vypravěč svůj bohatý, ironický jazyk a vybroušenou psychologickou drobnokresbu neomezoval na díla s autobiografickou tematikou, ale dokázal je uplatnit při zpracování široké škály dalších námětů, přičemž mnohá z těchto děl jsou právě adaptace.

Dazaiovy adaptace zabírají v jeho díle menší prostor, než je tomu u Akutagawy; přesto mají široký záběr – od přepracování západních klasiků, jako je *Nový Hamlet* (Šin Hamureto, 1941) nebo *Utíkej, Melosi!* (Hašire Merosu, 1940, přepracování Schillerovy balady *Rukojmí*), přes biblickou tematiku v *Žaluji* (Kakekomi uttae, 1940) po přepracování starší japonské literatury, mezi které se řadí *Sanetomo, ministr zprava* (Udajžin Sanetomo, 1943; pro tento

příběh o šógunovi z 13. století Dazai našel v dobové kronice *Azuma Kagami* - Zrcadlo východních provincií) a *Nové příběhy z provincií* (Šinšaku šokoku banaši, 1945), které tvoří převyprávění povídek Ihary Saikakua, mistra literatury období Edo.

3. Adaptace ve třech tematických okruzích

Pro účely této práce jsem rozebírané povídky rozdělila do tří okruhů. Jsou jimi historicko-pohádkový, čínský a křesťanský. Na začátku každého okruhu se budu vždy nejprve věnovat zdrojům, kterými jsou primárně adaptovaná díla, s přihlédnutím k dalším textům, ve kterých literární vědci nacházeli – hlavně v případě Akutagawy – autorskou inspiraci jednotlivých děl.

Toto vymezení tematických okruhů je pouze orientační; lze samozřejmě například namítnout, že povídky *V houštině* a *Smrt křesťana* by teoreticky bylo možno zařadit do jediného historického okruhu, neboť obě se odehrávají v minulosti, byť každá v jiné epoše.

Akutagawovy křesťanské povídky se však neomezují na dobu ranných japonských křesťanů; je mezi nimi i několik takových, které se odehrávají v Akutagawově současnosti (např. *Ježíš z Nankingu*⁷ - tato povídka by se dokonce vzhledem k místu děje dala zařadit do všech třech okruhů), tento fakt snad ospravedlňuje vytvoření samostatné kategorie. Její relevantnost se dále potvrzuje v rozboru dvou povídek do této kategorie zařazených, neboť vykazují styčné body, vzniklé právě společnou tematikou.

3. 1. Historicko-pohádkový okruh

U Akutagawy tvoří adaptace historické látky nejvýznamnější část jeho tvorby. Během svého života jich napsal několik desítek, zahrnujících časové rozpětí od 11.století až po dobu krátce před Akutagawovým narozením. Největšího úspěchu dosáhl svými adaptacemi příběhů z kroniky *Kondžaku monogatarišú*, mezi které se řadí i povídka *V houštině*.

U Dazaie jde o mnohem menší počet děl; vrcholem tohoto směru v jeho tvorbě jsou *Otogi zóši*, přepracování čtyř příběhů pro děti, jedním z nichž je právě *Kačikačijama*.

3. 1. 1. Zdroje

⁷ Nankin no Kirisuto, 1920.

Zdrojem základního příběhu pro povídku **V houštině** (Jabu no naka, 1921) byl Akutagawovi krátký příběh z kroniky *Kondžaku monogatarišú* (Sbírka příběhů z minulosti), která byla sepsána v pozdním období Heian. Původní sbírka měla 31 svazků, z nichž se do dnešní doby dochovalo pouze 28. Ty obsahují asi 1100 pověstí a lidových povídaček, z toho 736 z Japonska (Hončó), 180 z Číny (Šintan) a 187 z Indie (Tendžiku).

Sbírka je anonymní. Podle některých teorií jejím sestavovatelem mohl být Minamoto no Takakuni (1004-1077), autor soudobé kroniky *Udžišú monogatari*, která obsahuje několik desítek příběhů shodných s *Kondžaku*. Podle jiných je pravděpodobným autorem spíše mnich Tobane Sódžó; ještě další připisují autorství neznámému buddhistickému mnichovi žijícímu v pozdním období Heian v oblasti Kjóta nebo Nary.

Také přesné datum vzniku kroniky je nejisté. Podle událostí popisovaných v některých příbězích byla patrně sepsána někdy v první polovině 12. století, po roce 1120.

Náměty příběhů jsou buď buddhistické, nebo čerpají ze světského folklóru. První z nich popisují vývoj, předávání a rozkvět buddhismu nebo vyprávějí o karmickém zákoně, druhé nejčastěji popisují setkání člověka s nadpřirozenými silami. Na rozdíl od do té doby značně omezeného počtu typů postav vystupujících v dvorské literatuře najdeme v těchto lidových příbězích široké spektrum lidských typů – šlechtu, válečníky, mnichy, učence, rolníky, rybáře, obchodníky, prostitutky, loupežníky i žebráky.

Inspiraci pro **formu** své povídky – vyprávění prostřednictvím svědeckých výpovědí postav – Akutagawa s největší pravděpodobností našel v povídce *V měsíčním svitu* (The Moonlit Road, 1907) Ambrose Bierce (1847-1914?⁸), dnes nepříliš známého amerického autora převážně goticky laděných povídek prodchnutých cynismem a nihilismem.

Dalším možným inspiračním zdrojem je také dílo Roberta Browninga *Prsten a kniha* (The Ring and The Book, 1868-9), dlouhá výpravná báseň čítající na 21000 veršů, která se skládá ze dvanácti knih, přičemž každou z nich tvoří svědectví odlišného vypravěče ve věci několikanásobné vraždy. Některá z těchto svědectví si stejně jako u Akutagawy odporují.

⁸ Přesné datum úmrtí není známo; Bierce se stal neznámým v průběhu mexické revoluce.

Dazai inspiraci pro svou povídku **Kačikačijama** (Praskavá hora, 1945) rovněž našel v tradičním prameni japonské literatury – v příbězích otogizóši (doslova sešit – společník). Tato jakási japonská obdoba knížek lidového čtení byla velmi rozšířená zejména v době Muromači (1338-1573), ale nová díla tohoto typu se objevují i později v průběhu období Edo. Tematika otogizóši byla rozmanitá, od náboženské zahrnující legendy o šintoistických a buddhistických božstvech a příběhy mnichů, po válečnou, která přejímala motivy z válečných příběhů gunki monogatari a hrdinských pověstí (mezi nejoblíbenější hrdiny patřila dvojice Jošicune a Benkei), objevují se i příběhy čerpající z motivů klasické literatury (např. příběhy o básnířkách Izumi Šikibu a Ono no Komači). Velká skupina otogizóši pak zpracovává folklorní motivy, přičemž některé z těchto příběhů obsahují základy japonských pohádek. *Kačikačijama* je právě jedním z nich.

Nemá příliš smysl zjišťovat, ze kterého konkrétního vydání Dazai čerpal. Sám se k tomu vyjadřuje v předmluvě ke svým *Otogi zóši*, kde svoje čtyři pohádkové adaptace prezentuje jako vyprávění dceři během náletů, kdy se Dazaiova rodina chodila schovat do krytu:

„Jeho (vypravěčova=Dazaiova) čtyřletá dcera začíná trvat na tom, že chce z krytu pryč. Jediný způsob, jak ji uklidnit, je vzít obrázkovou knížku pohádek a předčítat jí příběhy, jako je Momotaró, Kačikačijama, Šitakiri suzume, Kobutori a Urašima-san. (...) Raději budu ten příběh vyprávět po svém. Tak bude možná i zajímavější a živější, mumlal si v koutku leteckého krytu tenhle podivný otec a sotva se pustil do čtení pohádky z obrázkové knížky, začal se rodit úplně nový příběh.“ (AB 1945)

Tato předmluva může a nemusí být stylizace; podstatné je však to, že přesná podoba zdrojového textu zde není důležitá, neboť se jedná o vyprávění hluboce zakořeněné v japonském kulturním podvědomí.

3. 1. 2. Jabu no naka (V houštině, 藪の中)

Inspiraci pro tuto povídku, která vyšla v roce 1922 v časopise *Šinčó*, Akutagawa našel v kronice *Kondžaku monogatarišú*. Akutagawa se věnoval pečlivému studiu této kroniky včetně jejího převodu do moderní, respektive soudobé japonštiny. Čerpal z ní i inspiraci pro další své povídky, např. *Rašómon* nebo *Nos*. Akutagawa nevyužíval pouze náměty, *Kondžaku*

monogatarišú obohatilo i jeho styl a lexikum. Na některých místech cituje přímé dobové obraty, např. v *Rašómon*:

「旧記の記者の語を借りれば、『頭身の毛も太る』ように感じたのである。」
(AB 1922) (doslova: Když si vypůjčíme výrazivo pisatelů kronik, měl pocit, „jakoby mu i vlasy na hlavě a chlupy na těle zhoustly“. Tento obrat v *Kondžaku* znamená vyjádření strachu, tedy něco jako „stály mu hrůzou vlasy na hlavě.“)

Akutagawa celkově nezpracovával svá témata s důrazem na z historického hlediska co nejvěrnější vyličení minulých událostí, ale soustředil se spíše psychologii svých postav, popřípadě na zachycení atmosféry okamžiku. To neznamena, že by s historickými fakty nakládal svévolně a záměrně je překrucoval – byl naopak pověstný pečlivým studiem pramenů a bohatými odbornými znalostmi.

Historické prostředí Akutagawa nevolil proto, že byl měl takové zalíbení ve starých dobách. Sám podal pro historické zakotvení mnoha svých povídek následující vysvětlení:

„Řekněme, že bych měl na mysli určité téma a chtěl o něm napsat povídku. Abych toto téma mohl vyjádřit co nejunělečtěji a nejpůsobivěji, musím zahrnout nějaké neobvyklé děje. Čím neobvyklejší tyto děje budou, tím těžší bude popsat je tak, aby působily věrohodně v současném Japonsku. Pokud autor i přesto trvá na tom, že napíše moderní příběh o takových událostech, čtenářům se to obvykle zdá nepřírozené a pečlivě zvolené téma je pak k ničemu. Na povídku jsou na rozdíl od pohádky kladeny specifické žánrové nároky; autor nemůže prostě jen tak napsat „bylo nebylo“ a nechat to tak.“⁹

Adaptační forma i jinak vyhovovala Akutagawově umělecké metodě, kterou charakterizovala odtažitost, jakýsi pohled ze shora nebo přes sklo. U povídek, ve kterých si vybíral náměty ze současnosti, popřípadě i náměty autobiografické, byla mu tato odtažitost vyčítána hlavně autory watakuši šósecu.

⁹ ARZ IV, Tókjó, Čikuma šóbó, 1964, 149. Cit. v. Keene 559-560.

Historické ukotvení je tedy jedním z **prostředků** autorovy metody, nikoliv cíl, jako tomu bylo u některých autorů čistě historických próz, jejichž primárním záměrem bylo vylíčení života historických osob a minulých dějů.

Proto v *V houštině* najdeme jen málo prvků, které by nějak přímo odkazovaly na dobu, kdy se povídka odehrává – jde v podstatě pouze o dobové místní názvy a zmínku o zlodějích řádících v okolí Kjóta. Tato poznámka nás jediná zavádí konkrétněji do doby událostí popisovaných v *Kondžaku monogatarišú*, tedy do pozdního období Heian, kdy dříve vzkvétající hlavní město Kjóta (tehdy nazývané Heian) bylo postiženo nemocemi a hladomorem a pustošily jej loupeživé tlupy. Tento úpadek města a celé jedné éry je pak tématem povídky *Rašómon*, kde jej symbolizuje stejnojmenná brána hlavního města, zčernalá, oprýskaná a plná mrtvol.

Epizoda v *Kondžaku monogatarišú* s názvem *Jak muž cestující do provincie Tamba se svou manželkou byl svázán na hoře Oe* je celkem prostá. Samuraj a jeho žena cestují za manželčinou rodinou do provincie Tamba. Na hoře Oe střetnou mladého muže, který s sebou nese vzácný meč. Manžel pro něj zatouží, a mladík mu nabídne výměnu meče za mužův luk a šípy. Při zastávce na oběd manželky vybídne, aby se místo u cesty raději najedli hlouběji v lese, a když jej uposlechnou, s napjatým lukem muže donutí odložit meč a přiváže ho ke stromu. Pak zjistí, že je manželka pohledná mladá žena a zatouží po ní. Před očima manžela se jí zmocní. Pak ukradne meč i koně a odjede s tím, že ze soucitu ušetřil mužův život. Žena manžela odváže a vyčte mu, že na někoho jako on se v budoucnosti nemůže spolehnout. Ke konci příběhu najdeme přímé posouzení jednání postav:

„Mladík měl smysl pro čest, neboť ženě neukradl oblečení. Jak bláhový a nespolehlivý byl proti němu manžel!“ (Kondžaku 253)

V *V houštině* Akutagawa tuto epizodu přepracoval téměř k nepoznání. Zápletka s mečem a lukem přišla Akutagawovi zřejmě málo rafinovaná, proto nechal svého zloděje nalákat manžela do houštiny na zakopaný poklad. Stejně tak změnil i počáteční motiv jeho počínání – nebyla to jen loupež, ale touha po samurajově manželce, jejíž letmo zahlédnutá tvář mu připadala jako tvář bohyně.

Konečně manžel není jen svázán, ale i zabit, manželka sama odchází do kláštera a naopak mladý muž je odhalen jako známý zloděj Tadžómaru.

Nejvýraznější transformací prochází postava ženy, když z výpovědí muže a zloděje vyplývá, že si přála manželovu smrt, nebo minimálně je pro ni vlastní důstojnost důležitější než manželův život:

„Takehiro,“ řekla jsem mu, „nemůžu žít s tebou po tom, co se tohle stalo. Jsem odhodlána zemřít – ale ty musíš zemřít také. Ty jsi viděl mou hanbu, a proto tě nemohu nechat žít.“ (Akutagawa 2005:72)

A tak čteme ve výpovědi muže, že se ho žena rozhodla opustit kvůli lupiči: „Když už se chystala odejít z houštiny, jako ve snu, vedená za ruku lupičem, najednou zbledla a ukázala prstem na mne připoutaného k cedru. „Zabijte ho, prosím vás. Dokud ten člověk žije, nemůžu jít s vámi.“ Několikrát za sebou to vykřikla, jako by zešílela.“ (ibid., 74)

V původním příběhu je oproti tomu žena pouze pasivní oběť. Tuto radikální změnu můžeme vysvětlit Akutagawovým vlastním vztahem k ženám.

Akutagawa za celý život nenapsal jediný příběh, který bychom mohli označit jako čistě milostný. Romantická láska je u něj buď v pozadí, nebo nabývá zdeformovanou podobu, kdy je již jen těžko oddělitelná od svého opaku-nenávisti, například v povídce *Kesa a Moritó*, která se v mnoha věcech podobá *V houštině*: v příběhu, který má dva vypravěče, muže a ženu, opět nacházíme milostný trojúhelník vrcholící vraždou, kterou naplánuje žena – je to však vražda jí samotné.

O Akutagawovi můžeme říct, že měl tři matky. Jeho biologická matka Fuku Niihara krátce po jeho narození zešílela a zemřela, když bylo Akutagawovi asi deset. Legálně ho adoptoval bratr Fuku Dóšó Akutagawa a jeho žena Tomo, ale kromě nich se na výchově mladého Akutagawy výrazně projevil i vliv neprovdané tety Fuki, která s nimi žila ve společné domácnosti.

V dětství Akutagawa svou tetu velmi miloval, ale později se začala utvářet i temná stránka jejich vztahu. Stárnoucí teta zasahovala do jeho života i v dospělosti a vládla nad jeho domácností i poté, co se oženil.

Proto u Akutagawy často vystupují postavy žen-**manipulátorek ničících mužů**. Tak je tomu například v Akutagawově známé hořké společenské satíře *Mezi vodníky* (Kappa, 1927). Svazky vodníků vznikají tak, že vodnice vodníky uloví:

„Když si vodnice vynajde nějakého vodníka, snaží se ho všemožnými prostředky získat, a i ta nejpočestnější vodnice ho pronásleduje jako posedlá. Sám jsem to jednou na vlastní oči spatřil. A to ještě není všechno. Dokonce i její rodiče a sourozenci jí v tom napomáhají ze všech sil. Takový vodník je opravdu ubožák!“ (Akutagawa 2005:106)

Vůbec neexpresivněji je postava takové pro muže zhoubné femme fatale popsána v povídce *Žena* (Onna, 1920). Akutagawa zde používá metaforu pavoučice, která lapila včelu:

„Pavoučice začala nehlučně sát včele krev. Nestoudné slunce protínalo polední samotu a odhalovalo pavoučici hrdou na své kořistění, na svou řezničinu. S břichem jako šedý samet, drobnýma skelnýma očkama a ošklivýma nohama s vyčuhujícími klouby, jako by je stihla lepra, zůstala odporná pavoučice nad včelou dlouho, jako zlo samo.“ (AB 1920)

Druhou temnou stránkou ženské povahy je pro Akutagawu **iracionalita hraničící až s šílenstvím**. Zde se zase podepsal vliv biologické matky a později i vztah k básnířce Šigeo Hide, o které se v povídce *Život jednoho blázna* (Aru ahó no iššó, 1927) Akutagawa vyjadřuje jako o „bláznivé holce“.

V *V houštině* najdeme spojení obou těchto negativních rysů, které Akutagawa ženám přičítal, jak je to patrné z výše citovaného úryvku:

„*Zabijte ho*, prosím vás. Dokud ten člověk žije, nemůžu jít s vámi.“ Několikrát za sebou to vykřikla, *jako by zešilela*.“ (Akutagawa 2005:74, kurzíva V.T.)

Další změny oproti původnímu příběhu z *Kondžaku monogatarišú* se dějí v oblasti formy. Akutagawa přetavil příběh v sérii sedmi navzájem si odporujících výpovědí. Tři původní

postavy manželů a zloděje doplnil dřevorubcem, mnichem, vyšetřujícím úředníkem a matkou manželky.

Výpovědi jsou podávány za účelem odhalení vraha a okolností této vraždy. Schéma muž a žena proti zloději se mění na všichni proti všem; výpovědi si navzájem odporují, protože postavy vypovídají subjektivně za účelem dosažení vlastních cílů – hlavní aktéři se chtějí předvést v co nejlepším světle, matka manželky se rovněž v nejlepším světle snaží vylíčit dceru a zetě, vyšetřující úředník naopak očerňuje Tadžómarua, ke kterému cítí zášť, protože mu již jednou unikl, a dřevorubec, nálezce mrtvoly a zdánlivě nezúčastněný pozorovatel, nejspíše změnil svou výpověď, aby zatajil vlastní krádež vzácné dýky (možná vražedné zbraně). Potulný buddhistický mnich, který vypovídá o tom, jak se s manželou potkal na cestě, sice nejspíše sdělovaná fakta nijak neupravuje, ale zato využívá situaci jako ilustraci pravd vlastního náboženství, když svou výpověď zakončuje pro buddhismus typickými slovy:

„Opravdu, lidský život je pomíjející jako ranní rosa a prchavý jako záře blesku.“ (Akutagawa 2005:66)

Jak již bylo zmíněno v kap. 3.1.1, k použití formy výpovědí Akutagawu podle Seiičiho Jošidy¹⁰ inspirovala povídka Ambrose Bierce¹¹ *V měsíčním svitu* (The Moonlit Road). V ní se setkáváme s vraždou ženy, o které vypovídají tři postavy: syn, otec a duch zemřelé ženy. Syn se domnívá, že jeho matku uškrtil neznámý muž, kterého za vraha označil jeho otec. Zjistíme však, že otec je týrán výčitkami svědomí, protože ve skutečnosti zabil svou ženu v záchvatu žárlivosti, poté co spatřil, jak se v noci z její ložnice plíží neznámý muž. Konečně manželčin duch vypovídá, že to, co přišlo až ke dveřím její ložnice, bylo pouhé „něco“, jakési archetypální ztělesnění strachu, jehož kroky: „byly tiché, váhavé, nejisté, jako kroky čehosi, co nevidí na cestu. Mým rozrušeným smyslům se zdály tím děsivější, jako by se ke mně blížila jakási slepá, nemyslící zlá vůle, která nezná slitování.“ (Bierce 423).

Když „věc“ odejde a žena chce zavolat o pomoc, náhle se „to“ zase vrací (ve skutečnosti jde tentokrát o žárlivost nepřítelkyněho manžela) a uškrtní ji.

¹⁰ O'Brien 9

¹¹ Akutagawa se v jedné eseji zmínil, že Bierce „obdivuje nejvíc ze všech západních autorů“ (Dykstra 25, bohužel není uveden přesný zdroj).

První část vyprávění, výpověď syna, čtenáře staví před dvě záhady – smrt matky a zmizení otce. V následující výpovědi otec objasňuje své zmizení – utekl štván výčitkami svědomí z vraždy. Výpověď ducha ženy pak jako logické vyvrcholení příběhu vrhá světlo i na vraždu samotnou a poskytuje vysvětlení dalších do té doby tajemných detailů, jako je rozsvícená lampa v okně. Neobjasněna zůstává pouze identita tajemného návštěvníka – „věci“, která působí v příběhu trochu jako laciná rekvizita, jakou by důsledný Akutagawa nikdy nepoužil.

U Akutagawy k žádnému postupnému objasňování nedochází, právě naopak. Každá další výpověď přináší jen nové otázky.

Tato znepokojivá hádanka bez řešení není dílem autorovy nedůslednosti a není proto nutné souhlasit s Donaldem Keenem, který *V houštině* považuje za umělecky podřadnější Kurosawovu filmu *Rašómon* (1950)¹² právě proto, že se ve filmu postava dřevorubce proměnila v hlavního vypravěče, který dokáže uvést na pravou míru motivaci ostatních postav.

Vhodnější je vyznění povídky interpretovat jako vyjádření Akutagawovy skepse tváří v tvář možnosti nalézt pravdu, jako **reflexi roztříštěné reality**, kterou není možno obsáhnout v jejím celku, ale jen ve **fragmentech**, v *V houštině* prezentovanými jednotlivými svědectvími. Tento pohled byl ostatně u západních modernistů-Akutagawových současníků typický: najdeme jej u Kafky, Joyce či mladého Karla Čapka.

Nemožnost dobrat se pravdy je kromě výpovědní formy podtrhnuta i dalšími elementy příběhu. V závěru čteme:

„Jen sluneční paprsky osaměle bloudily mezi cedry a bambusem. Ale i ty postupně slábly, takže už nebylo vidět ani cedry, ani bambus.“ (Akutagawa 2005:75)

Světlo je tradičním symbolem pravdy, ale tím, že slábne, prezentuje zde ztrátu naděje na možnost jejího nalezení.

¹² Přes svůj název je děj filmu založen právě na *V houštině*.

Konečně titulní **jabu – houština**, v které panuje šero, hustý porost, jímž se člověk jen těžko prodírá, symbolizuje předsudky a nejistoty, které vždy obklopují pravdu a její hledání.

3.1.3. Kačikačijama (Praskavá hora, かつかち山)

Dazaiova povídka vyšla jako jedna ze čtyř v souboru přepracování japonských pohádek *Otogi zóši* v roce 1945.

Původní jádro příběhu **Kačikačijamy** představoval pouze popis, jak zajíc trápí jezevce.¹³ V pozdější době se na toto jádro nabalilo schéma příběhu o pomstě v podobě předchozího jezevcova zlého skutku, za který byl takto potrestán. K tomu vedla snaha přizpůsobení vyprávění principu kanzen čóaku - potrestání zla a odměnění dobra - v duchu konfuciánských myšlenek prosazovaných tokugawským šógunátem, a také ovšem vzrůstající obliba příběhů o pomstě.¹⁴

V nejběžnější verzi chytí staří manželé jezevce a chtějí si z něj udělat jezevčí polévku. Jezevci se však povede stařenku ošálit a udělat naopak babí polévku z ní. Pak nabude její podoby a před stařečkem vydává babí polévku za jezevčí. Poté, co ji stařeček sní, se mu jezevec ukáže ve své pravé podobě a vysměje se mu.

Stařenku mstí přítel rodiny zajíc, a to tak, že jezevce vyláká na sběr dříví na podpal a dříví na jezevcových zádech zapálí. Když jezevce znepokojí zvuky, které vydává hořící dřevo (v originále znějí „kači, kači“), zajíc mu vysvětlí, že je vydává hora samotná a proto se jí říká Kačikačijama, Praskavá hora. Než jezevec zjistí pravdu, hořící dřevo mu popálí záda.

Zatímco se léčí ve svém doupěti, navštíví ho zajíc se „zázračnou masťou“. Mast je ve skutečnosti roztlučený pepř a jezevci její použití pochopitelně naopak přitíží. Naivní jezevec

¹³ Jedná se o japonského tanukiho (v některých regionech se používá i výraz mudžina) *Nyctereutes procyonides*. Správné české označení tohoto druhu je psík mývalovitý. Pro účely této práce se držím označení jezevec, neboť je již zavedeno ve starších českých překladech japonské literatury, např. v překladu Věry Hilské Akutagawovy povídky *Jezevec* (Mudžina, 1917)

¹⁴ Ty mají tradici už v nejstarší japonské literatuře. Jedním příkladem za všechny je například *Očikubo monogatari* (2. pol. 10. stol.), příběh japonské Popelky s detailně popsanou pomstou jejím trýznitelům.

ani v prvním, ani v druhém případě zajíce z ničeho zlého nepodezírá a proto se do třetice nechá vylákat na lov ryb na jezero, kde mu již zajíc přichystal loď z bláta, velikou, „aby se do ní vešlo hodně ryb.“ Jezevec bezelstně nasedá do loďky a když se začne potápět, prosí zajíce o pomoc. Ten však odhalí, že se jedná o jeho pomstu, a ještě topícího se jezevce dorazí veslem.

„Babí polévka“ ze stařenky způsobila, že byl tento příběh považován za nevhodný pro děti a v Dazaiově době se objevila méně drsná ilustrovaná varianta, kde jezevec na útěku stařenku pouze zraní.

Dazai reaguje na tuto novou variantu ve dlouhé a od samotného příběhu neoddelitelné předmluvě. Argumentuje – z velké části ironicky – že takto se zdá zajícova pomsta příliš krutá, a co je ještě horší – nehodná pravého muže, japonského hrdiny. Jak je to možné? Jednoduše! Zajíc se nechová mužně, protože to ve skutečnosti není zajíc-muž, ale žena-zaječice, mladá krásná dívka podobná bohyni Artemis.

Jezevec je pak do ní zamilovaný muž, Dazaivo **sebeironické alter-ego**. Taková interpretace, kde hlavní události zůstávají beze změny, pak dává autorovi prostor pro množství humoru. Humorných efektů dosahuje přeháněním negativních povahových rysů jezevce, například jeho žravosti, která ho přepadá i v nejméně vhodných chvílích – když se omlouvá zaječici za to, že poranil stařenku, neboť netušil, že je zaječice přítelkyní starého páru:

„Ale no tak, odpusť mi to, já jsem to nevěděl. Nejsem žádný lhář, máš moje čestné slovo.“ Jezevec se snažil na zaječici zapůsobit, jak to jen nejlépe uměl, a dokonce u toho i natáhl krk a uctivě se poklonil. Zároveň si však všiml jedné spadlé bobule, schlamstnul ji a rejdlil očima po zemi, jestli tam někde neleží další. „Radši bych umřel, než si tě nahněval.“ (Dazai 1989:226)

Na sbírání dřeva si s sebou jezevec vezme krabičku na oběd „velkou jako benzínový kanystr“ (ibid., 228), a žravost mu málem překazí i okamžik, kdy se snaží hrát muže-ochránce:

„Ty jdi napřed,“ vybídla ho zaječice, „jsou tady hadi a těch se já bojím.“

„Hadi? Kdo se bojí hadů? Jestli nějakého uvidím, tak ho chytím a...“ Jezevec se málem podřekl a vypustil ze sebe „sním“, ale zastavil se včas a místo toho větu dokončil: „a zabiju.“ (ibid., 230)

Dalším zesměšněným povahovým rysem je marnivost – jezevec si od zaječice nevezme pepřovou mast ani tak proto, že by si s ní chtěl natřít své popáleniny, ale proto, že mu zaječice namluví, že také léčí „tmavou pleť“¹⁵:

„Od dveří se ozval hlas podomního obchodníka: „Magická mast na prodej! Netrápí tady někoho popáleniny, řezné rány nebo tmavá pleť?“ Když jezevec uslyšel o tmavé pleti, hned byl na nohou. (...) „Stydím se za svůj obličej!“ vykřikl, „rysy jsou v pořádku, ale ta tmavá pleť!“ (ibid., 234-6).

Dazai obdařil svého jezevce stejným počtem let, jako měl on sám v době vzniku povídky – třiceti sedmi. Toto je dalším zdrojem humoru, neboť se jezevec snaží mladé zaječici namluvit, že je mu sedmnáct. Občas se ale prořekne a když ho na to zaječice upozorní, snaží se ze situace vyvléci pomocí narychlo vymyšlených výmluv, do kterých se po nějaké době zaplete natolik, že zmate i sám sebe.

Dalším prvkem humoru je aktualizace, kdy kromě již zmíněné obědové krabičky vypravěč například prozrazuje, že popis Ugašimských borovic, které „zality zapadajícím sluncem, jako by planuly“ si vypůjčil z krabičky cigaret Šikišima.

Kromě humoru je další důležitou změnou přidání postavy vypravěče, respektive dvou – první vypravěč nám ve společné předmluvě všech čtyř příběhů *Otogi zóši* představuje druhého, kterým je Dazaiova stylizace do otce, jenž vypráví samotné příběhy své malé dceři, když jsou i s matkou nuceni ukryvat se před nálety v těsném krytu.

V jednotlivých příbězích se pak mění osoba z třetí na první, a otec-vypravěč zahajuje vyprávění dlouhými předmluvami, jako je ta u *Kačikačijamy*, kde popisuje své pohnutky pro použití původního příběhu jako pozadí pro souboj pohlaví.

¹⁵ Tradičním japonským estetickým ideálem je co nespěšnější pleť, jak se ostatně projevuje i v bílém nalíčení gejš.

I nadále pak zasahuje do příběhů **komentáři**, ať už metatextovými, jako u popisu Ugašimských borovic, nebo hodnotícími:

„Jezevcovo utrpení však ještě nebylo u konce. Jeho úděl byl tak strašlivý, že i z hrudi autora se dere povzdech nad takovým osudem. V celé japonské historii bychom jen těžko hledali příklad takového ponurého konce. Sotva jezevec unikl tomu, stát se jezevčí polévkou, utrpěl ty podezřelé popáleniny na Praskavé hoře a opět stěží vyvázl životem. Dopotácel se do svého doupěte a úpěl tam bolestí – a v příštím okamžiku ještě dostal na své popáleniny tolik pepře, že omdlel v agónii. Příště vypluje v blátivé loďce na jezero Kawaguči a potopí se až na dno. Ať se dívám jak se dívám, to vyprávění nemá ani jedinou světlou chvíli. Zase jedna nepovedená romance – až na to, že tahle v sobě nemá ani špetku romantiky.“ (ibid., 237)

Na konci má vypravěč ještě dlouhý monolog, v kterém se zamýšlí nad smyslem celého příběhu – je to moralizující povídka o škodlivosti vášně, komedie s doporučením vyhýbat se krásným mladým dívkám, nebo varování nápadníkům, kteří si příliš idealizují svou vyvolenou?

Vypravěč nakonec udílí poslední slova jezevci: „Bylo zločinem tě milovat?“ a povídku uzavírá:

„V každé ženě vězí krutá zaječice a dobrák jezevec v každém muži se snaží neutopit. Když se jako autor zamýšlím nad zkušenostmi, které jsem nabyl během třiceti a něco let svého života, tak o tom nemám nejmenších pochyb. Však sami asi víte, o čem mluvím.“ (ibid., 246-7)

Dazaiova zaječice je tedy **manipulátorkou**, ničící muže, stejně jako Akutagawova žena v *V houštině*, která si podle manželova svědectví přála jeho smrt.

I do krajnosti dovedený Akutagawův obraz pavoučice požírající včelu z povídky *Žena* má svou obdobu u Dazai – a to v *Zapadajícím slunci*, kde hlavní hrdinka Kazuko svou životní silou „požírá“ nejen svou stárnoucí matku, ale vedle této nespoutané, živočišné energie, která nachází své vyjádření v touze po mateřství, se zdají ubývat síly i mužským postavám, bratrovi Kazuko Naodžimu a jejímu milenci Ueharovi.

Dazai rovněž používá zvířecí motiv – motiv hada, který má Kazuko v prsou a který jednoho dne pozře „krásného hada“ – matku.

3.2. Čínský okruh

U **Akutagawy** najdeme povídek s čínskými náměty pouze několik. V kontextu jeho tvorby by se povídka *O hlavě, která upadla* (Kubi ga očita hanaši, 1918), která se odehrává za čínsko-japonské války (1894-5), tedy v období autorovi nepříliš vzdáleném, dala nejlépe zařadit k povídkám inspirovaným evropskými realisty, jako je *Cibule* (Negi, 1920) nebo *Kapesník* (Hankeči, 1916). Dále také napsal dětem určenou povídku *Tchu-ce čhun* (Tošišun, 1920).

V roce 1921 strávil čtyři měsíce v Číně jako zvláštní dopisovatel *Ósaka Mainiči šinbun*. Svě zkušenosti shrnul v cestopise *Záznam o cestě do Šanghaje* (Šanghai juki, 1921); čínskou tematiku má i povídka *Podzimní hora* (Akijama, 1921).

Modrý bambus (Čikusei, 1945) byl druhou povídkou, pro kterou **Dazai** čerpal inspiraci z příběhů *Liao-čai Čiji* Pchu Sung-linga. První byla povídka *Chudoba cti netratí* (Seihintan, 1941). Této tematice se věnoval částečně z osobního zaujetí, ale částečně také z pověření japonské vlády a různých vládou sponzorovaných organizací, které v rámci vytvoření „sféry blahobytu ve Velké východní Asii“ zadávaly zakázky, jež měly za cíl podpořit mezikulturní výměnu mezi východoasijskými zeměmi.

Tak vzniklo umělecky poněkud slabší dílo *Zdráhavé loučení* (Sekibecu, 1945), které má za hrdinu čínského spisovatele Lu Süna, jenž, ačkoliv se později stal odpůrcem japonské agrese vůči Číně, je ukázán v době svých studií v Japonsku v letech 1902-3 jako obdivovatel všeho japonského.

3.2.1. Zdroje

Akutagawa i Dazai našli oba náměty ve sbírce čínských příběhů *Liao-čai Čiji* (Záznamy o podivném ze Studovny klábosení, dále jen Záznamy o podivném). Sbíрка, jež je psaná

klasickou čínštinou, obsahuje na pět set povídek s nejčastěji nadpřirozenou tematikou. Sepsal ji Pchu Sung-ling (1640-1715) na počátku dynastie Čching (1644-1912).

Sbírka se nejprve šířila v rukopise, vydána byla až po Pchuově smrti. Zdroje se v otázce přesného roku vydání rozcházejí. Podle jednoho byly *Záznamy o podivném* vydány Pchuovým vnukem v roce 1740; nejstarší dnes zachovaný výtisk je ovšem datován 1766.

Všeobecně se má zato, že Pchu dokončil většinu příběhů někdy v roce 1679, i když je možné, že ještě další dodatečně připisoval až do roku 1707.

Pchu si náměty svých příběhů půjčoval ze starší tradice lidového vypravěčství. Hranice mezi realitou a fantastickým je v nich obvykle dost nezřetelná. Mezi postavami vystupují kouzelné lišky, duchové, učenci, úředníci, taoističtí vymítači zlých duchů a zvířata.

Kromě této sbírky podle O'Briena Akutagawu i v tomto případě inspirovala povídka Ambrose Bierce.¹⁶ Tentokrát to měl být jeho asi nejznámější *Incident na mostě v Owl Creek* (An Incident at Owl Creek Bridge, 1890). Podle jiných zde zase Akutagawovi za inspiraci sloužila epizoda z Tolstého *Vojny a míru* (Vojna i mir, 1869).

U Bierce muž oběšený za války Severu proti Jihu těsně před okamžikem smrti sní o tom, že se mu zdařil útek domů, u Tolstého mladý voják Rostov spadne z koně a zraní se, později je zachráněn a ve snu vidí ruce své matky a další výjevy ze svého života.

V obou případech se tedy jedná o podobnou výchozí situaci, ta je však natolik obecná – motiv „celý život se mi promítl před očima“ je velmi rozšířen – že nemá příliš význam přistupovat k těmto dílům jako k nutným zdrojům Akutagawovy inspirace.

3.2.2. Kubi ga očita hanaši (O hlavě, která upadla, 首が落ちた話)

Povídka, která poprvé vyšla v roce 1918 v časopise *Šinčó*, se otevírá myšlenkou hrdiny, mladého čínského vojáka Che Siao-era: „Sekli mě do krku“. Následuje líčení zoufalého úprku

¹⁶ O'Brien 126

na koňském hřbetě, kdy je tato myšlenka dlouho jedinou, která mladému muži zní v hlavě. Postupně si začne uvědomovat, že umírá, a zachvátí ho emoce: smutek nad tím, že tak mladý opouští tento svět, strach ze smrti a nenávist ke všem, kteří způsobili, že se dostal do této situace – k Japonci, který ho zranil, k důstojníku, který ho poslal na tuto výpravu, k Japonsku a Číně jako k zemím, které spolu vstoupily do této války.

Nakonec Siao-er spadne z koně a vyprávění se dostává do další části.

„Upadl Siao-er po svém pádu do bezvědomí? (...) Ležel na opuštěném říčním břehu, zamazaný od bláta a krve, a skrz vrbové listy hleděl vzhůru na tmavomodrou oblohu. Tahle temně modrou oblohu do té doby nikdy neviděl. Jak tak ležel na zádech, měl pocit, jako by se díval do obrovské převrácené indigové vázy. Na jejím dně se odkudsi nořily mraky jako kusy bílé pěny a pak zase mizely, jakoby je rozháněl neustálý pohyb vrbového listí.“ (Akutagawa 2006:114)

„Dno indigové vázy“ se pak mění v jakési promítací plátno, na kterém Siao-er spatřuje výjevy ze svého života: matčinu zástěru, sebe s bratry v sezamovém poli za rodným domem, ovázané chodidlo milované ženy, zástup vojáků japonské kavalérie, se kterými předtím bojoval.

Mezi jednotlivými vizemi si postupně uvědomuje ošklivost a prázdnotu svého dosavadního života a směrem k nebi (nikoliv však k nějakému konkrétnímu bohu) obrací modlitbu:

„Jestli dnes uniknu smrti, udělám cokoliv, abych to napravil.“ (ibid., 116)

Pak, s pocitem, že ho modrá obloha tlačí k zemi, zavírá oči.

Následuje poslední část vyprávění, kde se setkáváme s dalšími postavami, majorem Kimurou, vojenským atašé japonského velvyslanectví v Pekingu a doktorem Jamakawou, dalším vládním úředníkem, který ho na velvyslanectví přichází navštívit.

Jejich hovor se od čínské císařovny-matky stáčí k vzpomínkám na čínsko-japonskou válku, od jejíž skončení v tomto okamžiku vyprávění uběhl již rok. Kimura posléze Jamakawu

upozorní na zajímavý článek v novinách. Formou tohoto novinového článku se pak dozvídáme další osudy Che Siao-era: poté, co se vrátil domů coby válečný hrdina, oddával se nezřízenému pití a milostným pletkám. Jednoho dne se v hospodě dostal do křížku se svými kumpány, přičemž utrpěl ránu do krku a okamžitě zemřel – podle očitých svědků upadl na zem a jeho hlava se při pádu téměř oddělila od těla; zůstala viset jen na proužku kůže. Později vyšlo najevo, že ve skutečnosti tato rána nebyla způsobena v průběhu rvačky, ale šlo o otevření starého zranění z války.

„Autority,“ končí se článek, „pátrající po spolupachatelích chovají silné pochyby o věrohodnosti tohoto incidentu. Protože však několik případů hlav, které upadly, najdeme i v *Záznamech o podivném Pchu Sung-linga*, jak si můžeme jistí, že se taková věc nemohla stát i Che Siao-erovi?“ (ibid., 117)

Major Kimura označuje příhodu za fascinující a prohlašuje, že se něco takového mohlo stát pouze v Číně, doktor Jamakawa beze zbytku souhlasí. O to více je překvapen, když mu major Kimura sdělí, že se osobně potkal s Siao-erem, když se ve vojenské nemocnici léčil ze svého zranění, a přetlumočí doktorovi Siao-erovo vyprávění, které se shoduje s předchozími částmi povídky, včetně vizí na obloze.

Doktor Jamakawa vyjadřuje pochybnosti o Siao-erově charakteru – když byl podle majora Kimury tolik proměněný svou zkušeností, upřímně odhodlaný se změnit, jak to, že tak brzy skončil zase na scestí? Doktor Jamakawa se domnívá, že svou kajícnost předtím jen předstíral. Lidem se nedá věřit, zakončuje to.

Major Kimura trvá na tom, že kajícnost, kterou viděl, byla upřímná – ale souhlasí s tím, že se lidem nedá věřit. Dokonce jde ještě dál – nemůžeme věřit ani sobě.

Zdrojový text ze *Záznamů o podivném Poslední vtip*, příhoda, která je ocitována v novinovém článku, je velmi stručný, patří k nejkratším ve sbírce. Jistý muž se dostal do cesty rebelům, kteří ho seklí do krku tak, že byla jeho hlava téměř oddělená od těla. Vesničaná se ho chystali pohřbít, když vtom zjistili, že dýchá – jeho průdušnice zůstala jako zázrakem téměř nepoškozena. Během několika měsíců se muž uzdravil.

O deset let později byl s přáteli v hospodě a někdo vyprávěl vtip, kterému se hrdina příběhu začal velmi nahlas smát – a to ho stálo život, neboť se rána na jeho krku otevřela a jeho hlava padla na zem v gejzíru krve.

Akutagawa tuto velmi lakonicky popsanou epizodu proměnil v příběh o nezdařené nápravě – hříšník dostal druhou šanci, další však již ne. V tomto Akutagawou vytvořeném fikčním světě tak panuje určitý řád a forma spravedlnosti, jaká chybí v jeho čínském předobraze.

V *Posledním vtipu* nenajdeme pokání ani trest za opětovný hříšný život. Důraz leží zcela na vylíčení podivného zranění, bez jakýchkoli morálních implikací.

Osud hrdiny se zdá podléhat naprosté náhodě; „poslední vtip“ je morbidním vtipem vrtkavého osudu. Něco takového Akutagawovi nemohlo vyhovovat. Iracionalita života, „olympijských her pořádaných skupinou šílenců“¹⁷ Akutagawu popouzela a hlavně v prvních letech své spisovatelské dráhy proti ní bojoval racionální, dokonale propracovanou strukturou svých děl.

Tak Siao-er neztrácí hlavu náhodně, ale jako trest za to, že nedokázal dodržet své předsevzetí žít řádným životem.

Akutagawa tím chtěl vyjádřit víru v to, že systém existuje, ale nedokonalé, iracionální lidské bytosti se mu při vší snaze nedokážou podřídit.

„Na nikoho se nedá spolehnout – ani na sebe sama,“ pronáší major Kimura „do jisté míry můžeme věřit jen těm, kteří si jsou toho vědomi. Když se tím nebudeme řídit, tak nám hlavy našich charakterů upadnou stejně, jako upadla hlava Siao-erovi.“ (ibid., 119)

¹⁷ Kin'ja Curuta ve své studii *Defeat of Rationality and the Triumph of Mother Chaos* argumentuje, že tento Akutagawův pohled na život byl zapříčiněn jeho dětskými dojmy z šílenství biologické matky: „Nikdy se o mě nestarala. Sále si pamatuji, jak mě zničehonic praštila po hlavě svojí dlouhou dýmkou, když jsme ji s adoptivní matkou přišli navštívit do domu v Niihaře.“ ARZ III, Tókjó, Čikuma šobó, 1964, 305. Cit. v Curuta 85)

Dostáváme se tak k v podstatě podobnému závěru jako v *V houštině*, kde nedokonalost lidských povah, která se projevuje v nevyhnutelné subjektivnosti, vede k nemožnosti dobrat se absolutní pravdy.

Druhou rovinou, kterou při interpretaci této povídky nemůžeme přehlédnout, je Akutagawovo antimilitaristické stanovisko. Obvykle si vybíral náměty, kde se motiv války neobjevuje, proto takové stanovisko jinde v jeho tvorbě nefiguruje; najdeme je však ještě v povídce *Generál* (Šógun, 1924), což je hořce satirický portrét generála Nogiho, zheroizovaného vojevůdce rusko-japonské války.

V *O hlavě, která upadla* sice Akutagawa částečně potlačil čirou absurditu čínského předobrazu – rána na krku se neotvírá kvůli přemíře smíchu, ale v hospodské rvačce, do které se hrdina dostal poté, co porušil své předsevzetí a vrátil se k starým zlovykům – avšak už volba tématu si nutně nádech absurdity uchovává.

Tento dojem je umocněn snovou atmosférou první a druhé části – vize v indigové váze oblohy, kterým v okamžiku Siao-erova pádu předcházejí žluté plameny planoucí na obloze, jež mu připomenou oheň v kamnech v domě, kde vyrůstal, pocit těsně před ztrátou vědomí, že na něj obloha padá.

Tato absurdita odkazuje na absurditu války – co znamená boj o kousek země v okamžiku smrti? Lidské štěstí, neštěstí a smrt jsou všude stejné.

„Podzimní slunce svítilo na Liao-tung úplně stejně, jako svítí na Japonsko.“ (Akutagawa 2006:113)

3.2.3. Čikusei (Modrý bambus, 竹青)

Tato povídka vyšla poprvé v čínštině ve vládou sponzorovaném časopise *Literatura Velké východní Asie* (Daitóa bungaku) v lednu 1945. V dubnu toho roku vyšla japonsky v časopise *Literatura* (Bungei).

Původní vyprávění ze *Záznamů o podivném, O muži proměněném ve vránu*, popisuje příběh chudého učence Jü a jeho proměny v posvátnou vránu.

Jü se vrací z nepodařených úřednických zkoušek. Nemá peníze a trápí ho hlad, ale stydí se žebrať. Když dorazí k chrámu krále Wu, prosí tohoto boha o pomoc ve své tíživé situaci. Král Wu mu v odpověď na jeho modlitby přidělí „místo mezi černooděnými“ – promění jej v jednu z posvátných vran, které žijí v okolí chrámu. Jü je spokojen se svým novým osudem – konečně se může dosyta najíst a brzy dokonce i dostane družku Ču-čching – Modrý bambus.

Společně stráví několik dnů štěstí, než Jüa jeho neopatrnost stojí život a umírá zasažen šípem. K životu se probere opět v lidské podobě a odchází domů. O tři roky později se Jü vrací do chrámu a krmí posvátné vrány. Modlí se přitom, aby mu Modrý bambus dala znamení tím, že zůstane poslední. Tentokrát jeho modlitby vyslyšeny nejsou; je třeba ještě jednoho návratu.

Když se Jü vrací po úspěšném získání titulu a stráví noc v lodi na jezeře vedle chrámu, spatří dvacet krásných žen, z nichž jedna z nich se ho ptá na to, jak se měl od doby, co se neviděli – je to Modrý bambus, která se mezitím stala duchem řeky Chan.

Vezme ho do svého paláce, kde spolu zůstanou několik měsíců, než začne Jü toužit po návratu domů – teprve v této části vyprávění vychází najevo, že Jü doma už jednu ženu má. Modrý bambus mu dá jeho starý „černý šat“, díky kterému se pak může v podobě vrány po libosti přesouvat mezi svým prvním a druhým domovem.

Spolu s Modrým bambusem mají tři děti, z nichž první je Chan-čchan, Dítě řeky Chan, které si oblíbí i první manželka, sama bezdětná. Příběh končí smrtí první ženy.

Dazai v podstatě následuje tuto dějovou linii až do okamžiku druhého shledání Jüa s Modrým bambusem. Výrazně ovšem stupňuje míru Jüova zoufalství - v čínské verzi učenc jednoduše prosí krále Wu o pomoc z tíživé situace, zatímco Dazaiův Jü si vyloženě přeje skončit svou nešťastnou lidskou existencí a stát se jednou z posvátných vran. Při své druhé a třetí návštěvě Jü ze *Záznamů o podivném* obětuje bohům a očekává, co se stane; Dazaiův Jü je ze svého života a z nemožnosti znovu se setkat s Modrým bambusem tak nešťasten, že se rozhodne utopit v jezeře; právě v té chvíli se objeví Modrý bambus.

Od toho okamžiku už Dazai pokračuje úplně po svém. Poté, co Modrý bambus Jüa přesvědčí, aby ji následoval do Chan-jangu, pokouší se ho svést. Jü však zaváhá – když za oknem spatří krásnou rozkvetlou krajinu, utečou mu slova:

„Jak rád bych tu nádheru ukázal i své manželce doma!“ (Dazai 1993:99)

Modrý bambus na to odpoví, že očividně stále nemůže zapomenout na svou ženu. Jü se brání a vypočítává všechny její špatné vlastnosti – není na ní nic dobrého, na což Modrý bambus odvětlí, že to je možná to, čeho si na své manželce nejvíce cení – tak se totiž může při těžkém životě s ní cvičit v trpělivosti a soucitu.

Pak se Modrý bambus odhalí jako bohyně a Jüovi oznámí, že prošel zkouškou krále Wu, jejímž cílem bylo zjistit, jestli bylo jeho přání stát se vránou upřímné. Kdyby tomu tak bylo, stihl by jej trest „tak strašlivý, že to nejde vyjádřit slovy,“ protože lidské bytosti, které se chtějí stát zvířaty, bohové nenávidí nade vše.

Jü však testem prošel a tak se může vrátit domů. Tam ke své radosti shledá, že se z jeho zlé a ošklivé manželky stala krásná, laskavá žena, která jako by z oka vypadla Modrému bambusu. Brzy se jim narodí dítě, které dostane stejné jméno – Chan-čchan - jako v *Záznamech o podivném*, ovšem tentokrát pouze Jü jako jediný zná jeho pravý význam.

O rodinné situaci učence Jü nám Pchu Sung-ling nic nesděluje; v Dazaiově verzi příběhu se z něj stane další ze slabých mužů pod pantoflem, jakých již vytvořil několik, například hned ve dvou příbězích *Otogi zóši*, *Urašima-san* a *Kobutori*. Dazai popisuje jeho mládí, kdy se jako sirotek stal břemenem pro své příbuzné, strýc opilec ho proti jeho vůli donutil oženit se s nehezkou služebnou, o které se navíc povídalo, že byla strýcovou milenkou, a tato žena, jejíž nevalný vzhled „ani v nejmenším nevyvažovala laskavá povaha.“ (ibid., 86) Jüa týrá a ponižuje.

Tak jako se mu to dařilo líčením žravosti, marnivosti a hlouposti jezevce v *Kačikačijamě*, zdůrazňováním hrdinovy slabosti dosahuje Dazai v *Modrém bambusu* komického efektu. Například ve scéně, kdy učence, který omdlel hlady před chrámem, probouzí posel krále Wu: „Jü Žung ještě v polospánku zamžoural na postavu nad ním. „Omlouvám se. Jenom na mě nekřičte. Nechtěl jsem udělat nic zlého. Jenom mě tu nechte ještě chvílku ležet, a hlavně na

mě nekřičte. Moc se omlouvám...“ Bezdůvodně se omlouvat ostatním bylo Jüovou druhou přirozeností. Tento mrzký zvyk si vypěstoval jako důsledek toho, že ho od dětství nepřetržitě plísnil. Převaloval se ze strany na stranu a stále při tom mumlal „Omlouvám se, omlouvám se,“ jako v deliriu.“ (ibid., 88).

Tento komický prvek pak o něco později Dazai dokáže rozvinout ještě dále, a to ve chvíli, kdy Jü odpovídá na otázku Modrého bambusu, jestli se mu líbí jeho nový život posvátné vrány:

„Líbí je slabé slovo, madam. Nikdy jsem nepoznal takovou lehkost, takový pocit oprostění od prachu a špíny tohoto světa,“ řekl a pak automaticky dodal: „Omlouvám se. Hlavně na mě nekřičte.“ (ibid., 89)

Nadto si Dazai bere na mušku i samotnou učenost hrdiny – na rozdíl od jeho předobrazu se mu nikdy nepovede zkoušky složit, a od začátku příběhu cituje Konfucia a další čínské klasiky; tyto citace však postupně ztrácejí relevantnost. V okamžiku, kdy se Jü zdráhá následovat Modrý bambus do vzdáleného Chan-jangu, namítá:

„Konfucius řekl: „Dobrý syn se nikdy netoulá daleko ve světě, dokud jeho rodiče žijí,“ řekl Jü Žung s vážným, učeným výrazem ve tváři. Nikdy nevynechal příležitost blýsknout se svými rozsáhlými znalostmi.

„O čem to mluvíš, hlupáčku? Vždyť jsi sirotek.“

(...)

Jü Žung byl tak zdrcen její pohotovou odpovědí, že mohl pouze sklonit hlavu na znamení porážky. „Dobrá, dobrá, vezmi mě do Chan-jangu,“ řekl a pak se pokusil zakrýt své rozpaky básní: „Ti, kteří odešli na druhý břeh, nenacházejí útěchu ani ve dne, ani v noci,“ ale tento citát byl natolik nemístný, že se Jü musel sám sobě zasmát.“ (ibid., 96-7)

Když se po vyslovení hlavní myšlenky příběhu o nutnosti života plného utrpení příběh dostává do vážnější roviny, Dazai závěr odlehčuje způsobem, jakým popisuje proměnu Jüovy manželky. Nechává ji pronést poněkud absurdní monolog o tom, jak jí zničehonic celé tělo nateklo do fialova a z pod praskající kůže jí vytekla modrá voda:

„Je mi tolik líto, jak jsem se k tobě předtím chovala! Ale všechno zlo ve mně bylo odplaveno s tou modrou vodou, tak zapomeň na minulost a odpusť mi.“ (ibid., 101)

Pokud jde o myšlenkový obsah příběhu, stojí za to zdůraznit, že v čínské verzi se může Jü znovu shledat s Modrým bambusem až poté, co úspěšně složí úřednické zkoušky. Jeho další osudy už pak jsou pouze šťastné; můžeme říct, že plně v souladu s konfucianismem, kde lidé dosahují štěstí pomocí úspěšného zhoštění se své role v sociálním systému.

Dazaiův hrdina zůstává neúspěšný, asi pro zdůraznění myšlenky, kterou Dazai nechává vyslovit Modrý bambus:

„Lidské bytosti musejí protrpět své životy vprostřed lásky a nenávisti, která vládne jejich světu. Není z toho úniku. Jediné, co můžete (vy lidé) dělat, je to snášet.“ (ibid., 100)

Dazaiův hrdina, který se do té doby snažil žít podle pravidel konfucianismu – stát se ušlechtilým člověkem ťun-c' (君子), je takto „konvertován“ na taoistické stanovisko.

„Sjednotit se s prachem,“ čteme u Lao-c'.¹⁸

„Prožil zbytek svého života jako nejobyčejnější rolník, pohřbený v prachu toho světa,“ (Dazai 1993:101), tak končí příběh učence Jü Žunga.

Nutnost být jedno s prachem, nemožnost najít útočiště mimo tento svět je idea, kterou najdeme i v dalších Dazaiových dílech.

V *Romanesce* (Romanesuku, 1934) tři hrdinové hledají každý svůj způsob, jak nad „prachem tohoto světa“ zvítězit – pokoušejí se o to pomocí magie, lhaní a bojového umění. Všichni tři ale selhávají.

Stařec z *Kobutori*, dalšího z příběhů *Otogi zóši*, který před svou suchopárnou manželkou prchá do hor, kde může svobodně pít s démony, se nakonec musí vrátit domů.

¹⁸ *The Tao Te Ching of Lao Tzu: A New Translation* v překladu B. B. Walkera, St. Martin's Press, 1995, 56.

Dokonce ani Urašima-san ze stejnojmenného příběhu *Otogi zóši* nenachází útěchu v dokonalém podmořském království:

„Možná se mu zajedla ta přílišná svoboda. Chyběl mu ten ubohý život, co vedl na zemi. Myslel na lidi na zemi, kteří se museli rvát se svým těžkým životem a ještě se při tom ohlížet, co si o nich kdo myslí, a buď se pak vztekat nebo se tomu smát, a najednou mu připadali svým způsobem krásní.“ (AB 1945)

3.3. Křesťanský okruh

V Akutagawově tvorbě zabírají kirišitan mono – povídky s křesťanskou tematikou – významné místo. Mezi lety 1916-27 jich napsal 23.

Oproti tomu Dazaiova povídka *Žaluji* (Kakekomi Uttae, doslova „uspěchaná žaloba“, 1940) se nedá zařadit do žádného Dazaiova „křesťanského okruhu“, protože je v jeho tvorbě tato tematika ojedinělá, ačkoliv biblické citace vůbec využíval od druhé poloviny 30. let čím dál častěji.

Když bychom už ji měli někam přiřadit, bylo by to k autorovým adaptacím západní látky obecně, tedy k *Utíkej, Melosi!* a *Novému Hamletovi*.

3.3.1. Zdroje

Smrt křesťana (Hókjónin no ši, 1918) není adaptací v pravém slova smyslu. **Akutagawa** se svými čtenáři sehrál mystifikační hru, když povídku za adaptaci prohlásil.

V doslovu píše, že materiál získal z „veřejnosti neznámé“ publikace vydané Nagasaki Jasokai (Společnost japonských křesťanů) pod názvem *Legenda aurea*. Akutagawa zdůrazňuje, že se nejedná o známou knihu Jakuba de Voragine¹⁹, ale o spis, který zahrnuje

¹⁹ Sbírká hagiografií sestavená kolem roku 1260.

„slova a skutky nikoliv pouze evropských svatých, ale také náboženskou oddanost japonských křesťanů, a byl sepsán pravděpodobně pro evangelické účely.“ (AB 1918)

Dále přidává detailní fyzický popis publikace, kterým své mystifikaci propůjčil nádech důvěryhodnosti, takže ji literární veřejnost zprvu přijala bez jakýchkoliv pochyb. Pravda vyšla najevo až později, avšak mezitím stačil Akutagawa stejný zdroj uvést ještě u další povídky, *Legendy o sv. Kryštofovi* (Kirišitohoro šóninden, 1919).

Do této práce ji má smysl zařadit proto, že Akutagawa svým dílem vyvolal naprosto stejný účinek jako u svých „skutečných“ adaptací – evokace určitého prostředí a typu literatury, na jejímž pozadí vyniká osobitá autorská myšlenka.

V době vzniku *Smrti křesťana* už měl Akutagawa čtyři povídky kirišitan mono za sebou (mezi ně patří i do češtiny přeložená povídka *Ďábel a tabák*). Dlouhodobě se věnoval studiu Bible a další křesťanské literatury; obzvláště se zaměřil na ranně křesťanskou japonskou literaturu (jež byla z malé části původní a z větší části překladová) z konce 16. a začátku 17. století. Proto byl schopen propůjčit své pseudo-adaptaci dostatečnou míru autenticity. Dosahoval toho např. volbou lexikálních prostředků - hojně používá dobové misionářské výrazy přejaté většinou z portugalštiny jako maručiri pro mučednictví (z martyrio), horaiso pro ráj (Paradiso) nebo koisan pro zpověď (confissao).

Podle Keena je styl povídky ovlivněn verzí *Heike monogatari* (česky jako Příběh rodu Taira) vydanou jezuitskou misí v roce 1592.²⁰

Povídka je uvedena citacemi z knih *O následování Krista* Tomáše Kempenského²¹, příručky pozdně středověké osobní zbožnosti, která po mnoha staletí patřila k nejčtenějším knihám vůbec a byla přeložena do mnoha jazyků, a *Rádce hříšníků* Ludvíka Granadského²².

Dále najdeme v textu odkazy na Bibli, a to nejen na Nový, ale i Starý zákon, například v obraze vinné révy obtáčeující libanónský cedr.

²⁰ Keene 568.

²¹ *De Imitatione Christi*, vznik kolem roku 1414. V Japonsku vyšlo pod názvem *Hidesu no dóši*, Amakusa 1592.

²² *Guia de Pecadoras*, 1555. V Japonsku vyšlo jako *Guia do Pecador*, 1599, pravděpodobně v Nagasaki.

Jak jsem již uvedla, literární vědci se vždy snažili najít v Akutagawových dílech stopy inspirace soudobou západní literaturou. Ani *Smrt křesťana* není výjimkou, právě naopak.

Mijoši Jukio cituje jako Akutagawovy inspirační zdroje Lamartinovu *Jocelyn* (1836), *Zločin Silvestra Bonnarda, člena institutu Anatola France* (1881), *Pomstu Henri de Régniera, Improvizátora Hanse Christiana Andersena* (1835), Sienkiewiczův *Quo Vadis* (1896), hru Friedericha Hebbela *Judita* (1839) a ještě několik japonských děl. (Keene 565)

Relevance většiny těchto zdrojů je však přinejmenším sporná.

Smrt křesťana místy odkazuje na Bibli, pro Dazaiovo **Žaluji** jsou ovšem biblické citace integrální součástí struktury. Dazai začal Bibli číst v polovině třicátých let pod vlivem japonského křesťanského autora Kanzóa Učimury²³. Nejintenzivněji se jejímu studiu věnoval na podzim roku 1936 v době své hospitalizace v psychiatrické léčebně. V letech 1941-6 pak odebíral časopis *Biblické znalosti* (Seišo čišiki).

3.3.2. Hókjónin no ši (*Smrt křesťana*, 奉教人の死)

Tato povídka poprvé vyšla v časopise *Mita Bungaku* v červnu roku 1918.

Děj povídky je jednoduchý – těžko by mohl být jiný, když Akutagawovým uměleckým záměrem zde byla evokace naivního kouzla křesťanských legend.

Jednoho Štědrého večera je na prahu křesťanského kostela Santa Lucia v Nagasaki nalezen mladý chlapec, vyčerpán a hladový. Má u sebe růženec, z čehož jezuitští misionáři usuzují, že je to křesťan. To ostatně potvrzují i chlapcova slova – na otázku po svém původu odpovídá, že je jeho domovem Ráj a jeho otcem Otec na nebesích.

²³ 1861-1930, japonský teolog a propagátor křesťanství. V roce 1901 založil křesťanské hnutí Mukjókai (Hnutí mimo církev). Dazai se z toho, jak ho zasáhlo Učimurovo dílo, vyznává v esejí *Hekigan takuhacu* (doslova Modrooký žebravý mnich, 1936).

Jezuité chlapci poskytnou útulek a on dospívá v půvabného, jemného jinocha s hlasem sladkým jako dívka. Všichni ho mají rádi pro jeho mírnost a zbožnost, obzvláště bratr Simeon, „obr se silou Herkula.“ Z těchto dvou se stanou dobří přátelé.

Když se blíží Lorenzova dospělost, začnou se šířit pomluvy, že se stal milencem deštníkářovy dcery, rovněž křesťanky. Ta při každé návštěvě kostela vrhá na Lorenza zamilované pohledy, což jen utvrzuje podezření bratrů. Lorenzo vše popírá, krátce nato je však nalezen milostný dopis, který mu deštníkářova dcera adresovala. Tentokrát na Lorenza zaútočí přímo Simeon. Lorenzo se obhajuje:

„Vypadám snad jako lhář?“ řekl Lorenzo a opustil místnost, jako když vlaštovka vylétne z hnízda. Simeon se hluboce zastyděl za podezření, které choval vůči svému bratrovi a byl na odchodu, s hlavou skloněnou.“ (AB 1918)

Pokračování této scény však naznačuje, že vše není úplně tak, jak se zdá:

„Náhle Lorenzo přiběhl zpátky, vrhl se Simeonovi do náruče a přerývavě zašeptal: „Jednal jsem špatně. Odpusť mi.“ Než mohl Simeon cokoliv odpovědět, Lorenzo zase vyběhl ven, jako by nechtěl, aby Simeon viděl jeho uslzenou tvář.“ (ibid.)

Dále se dozvíme, že deštníkářova dcera otěhotněla a označila Lorenza jako otce dítěte. Lorenzo to popírá, ale bratři mu už nevěří a on je vyhnán z kostela. Nejhůře to nese Simeon, který se cítí zrazen. Na odchodu uhodí Lorenza do tváře. On na to reaguje Ježíšovými slovy: „Pane, odpusť mu, neboť neví, co činí.“

Z Lorenza se stal žebrák, ponižovaný na ulici pohany. Stále si však zachovává víru; v noci se dokonce tajně vkrádá do blízkosti kostela k modlitbě. Vážně onemocní, avšak Bůh ho z nemoci uzdraví.

Uplyne rok, během kterého se narodí deštníkářově dceři dítě, holčička. Ve městě vypukne požár a zasáhne i deštníkářův dům, ve kterém nešťastnou náhodou zůstane dítě samo. Jeho matka se pro něj chce vrátit do plamenů, ale okolostojící ji v tom zabrání. Pokouší se o to Simeon, ale nepodaří se mu to. Konečně se s prosbou „Pane, pomoz nám!“ objevuje Lorenzo.

Vrhá se do plamenů, aby dítě zachránil. Ani tento skutek neobměkčí tvrdá srdce shromážděných – místo toho Lorenza znovu odsuzují pro jeho starý prohřešek. Lorenzo stačí zachránit dítě, které vhodí přímo do náruče jeho matky, a pak se na něj zřítí hořící dům. Simeon se znovu vrhá do plamenů a podaří se mu odtamtud zachránit Lorenza, který je však už těžce popálen.

Shromáždění jej odnese před kostel. V tu chvíli deštníkářova dcera učiní překvapivé doznání:

„Toto děvčátko není Lorenzovo dítě. Ve skutečnosti je to dcera pohana ze sousedství, se kterým jsem se sblížila.“ (...) „(Lorenzo) byl tak pevný ve své víře v Boha a choval se ke mně tak chladně, že jsem k němu počala cítit zášť. Tím, že jsem ho obvinila z otcovství dítěte, jsem se mu chtěla pomstít za jeho chlad.“ (ibid.)

Sotva se shromáždění vzpamatuje z tohoto zvratu a začne Lorenza uctívat jako mučedníka a pravého následovníka Ježíšova příkladu, přichází největší překvapení ze všech:

„Z potrháných, popálených hadrů na Lorenzově hrudi se před očima všech vynořily dvě měkké, bílé oblíny, zalité světlem požáru rudějším než krev Ježíše Krista. (...) Lorenzo byl dívka. Pohleďte! S plameny řádícími za zádech bratři utvořili kruh kolem Lorenza, stáli tam a s úžasem a bázní hleděli na mučednici. Lorenzo, vyhnaný ze Santa Lucia pro křivé obvinění ze smilstva, byl jednou ze spanilých dívek této země stejně jako deštníkářova dcera sama.“ (ibid.)

Na první pohled se povídka neliší od svého předobrazu, křesťanské legendy. Osud dívky Lorenzo se příliš neodlišuje od skutečných příběhů křesťanských mučedníků. Trpělivě snáší nespravedlivé **pronásledování a utrpení**, přičemž dochází ke **znamením a zázrakům**.

Při vyhnání z kostela Santa Lucia Lorenzo obklopuje rudá záře západní oblohy (kromě znamení slouží tento motiv i jako předobraz klíčové scény požáru); pro velikou **zbožnost** ji Bůh zachraňuje v těžké nemoci, dokonce jí i poskytuje k jídlu „bobule, ryby a mušle“, jakousi obdobu many, kterou od Boha obdrželi Izraelité na poušti. Kromě toho připomíná svými slovy a jednáním Ježíše Krista: hned na počátku uvádí jako svůj domov Ráj („Mé království

není z tohoto světa,“ Jan 18:36), když ji ve vzteku uhodí Simeon, pronáší „Pane, odpusť mu, neboť neví, co činí.“ („Otče, odpusť jim, vždyť nevědí, co činí.“ Lukáš 23:34).

Následuje **zázrak** – záchrana dítěte, která se nepodařila fyzicky mnohem lépe vybavenému Simeonovi, ale Lorenzo to dokáže díky své víře. Při tom však ztrácí vlastní život a stává se tak **mučednicí**. V okamžiku mučednictví konečně i ostatní poznají její pravou povahu:

„Jeho láska a skutky mě nutí milovat jej jako vtělení Ježíše Krista,“ kaje se deštníkářova dcera.

„Tvá touha napodobit příklad našeho Pána Ježíše Krista je v této zemi příklad nevidané zbožnosti,“ se slzami v očích prohlašuje hlava farnosti.

Účelu autenticky spodobnit život hrdinky podle vzoru křesťanských legend je podřízena i propracovaná **obraznost** povídky. Kromě výrazného obrazu nadzemské rudé záře obklopující odcházející Lorenzo, jehož symbolika je více než zřejmá, je velmi podstatné i méně nápadné připodobnění Lorenzo a Simeona ke dvěma ptákům, holubici a orlovi:

„Jeho (Simeonovo) harmonické přátelství s Lorenzem se dalo přirovnat k divokému orlovi, který s láskou pečuje o holubici.“ (ibid.)

Holubice je jedním z nejčastějších znázornění Ducha svatého a orel zase symbolizuje Boží moc a sílu, kterou Hospodin ochraňuje svůj lid:

„Jako bdí orel nad svým hnízdem a nad svými mlád'aty se vznáší, svá křídla rozprostírá, své mládě bere a na své peruti je nosí, tak Hospodin sám ho vedl, žádný cizí bůh s ním nebyl.“ (Dt, 32:11,12).

V této symbolice vidí Juiči Mizunoe také odkaz k Ezopským bajkám, které rovněž patřily ke knihám vydaným jezuitskou misí²⁴. (Mizunoe 6)

²⁴ *Esopo monogatari*, Amakusa 1593. V roce 1639 bylo v Kjótu vytisknuto druhé vydání pod pozměněným názvem *Isopo monogatari*, které však už, vzhledem k sílící perzekuci křesťanství, ztratilo většinu své původní

Podle Keena je právě *Smrt křesťana* důkazem toho, že Akutagawa k tématu křesťanství přistupoval s úctou, oproti tomu, jak pohrdá např. tradiční japonskou tradicí bušidó (v povídce *Kapesník* přirovnává násilné potlačování emocí věrné této tradici k jevištní manýře).

„Akutagawa se stavěl ke křesťanství uctivě, což bylo možná předzvěstí jeho pohlcení osobností Krista během posledních let jeho života.“ (Keene 570).

S tím se nedá úplně souhlasit. V Akutagawových kirišitan mono se objevuje celá škála přístupů ke křesťanství – od přitakávajícího v *Juliánovi Kičisukem* (Džuriano Kičisuke, 1919) a *Záznamech Ogaty Rjósai* (Ogata Rjósai oboegaki, 1916) přes parodický, kdy Akutagawa v povídce *Zápisky služebné Ito* (Ito-džo oboegaki, 1923) prezentuje jednu z nejpoblárnějších postav ranného japonského křesťanství, mučednici Grácii Hosokawu²⁵ očima její služebné v dosti negativním světle jako hádavou, povrchní, marnivou ženu, po skeptický v povídce *Úsměvy bohů* (Kamigami no bišó, 1921), kde Akutagawa na příběhu bratra Organtina, blouznícího o japonských bozích, vysvětluje nevhodnost křesťanského náboženství pro Japonsko.

Smrt křesťana rozhodně patří mezi první skupinu, tedy ta díla, kde se Akutagawa ke křesťanství staví kladně. To však neznamená, že by měla povídka stejný záměr jako adaptovaná (respektive v tomto případě pseudo-adaptovaná) látka, kterou je křesťanská legenda. Akutagawovým cílem není propagace křesťanských myšlenek, ale – stejně jako u většiny jeho adaptací – vyjádření vlastního uměleckého stanoviska.

Děje se tak hlavně v závěru povídky:

„Nic dalšího ze života této dívky není známo. Ale co na tom záleží? Neboť vznešenost života se soustředí v nejvzácnějším okamžiku inspirace. Život člověka získá hodnotu v té chvíli, kdy jej jako vlnu rozežene k hvězdnému nebi, vzhůru nad temnou houštinu světských

křesťanské náplně, která byla nahrazena myšlenkovým obsahem buddhistickým. V této podobě byly Ezopovy bajky značně populární a během období Edo dosáhly dalších devíti vydání.

²⁵ 1563-1600. Údajně prohlášena Vatikánem za svatou v roce 1862, ale neexistují pro to žádné písemné důkazy.

starostí, aby v křišťálové pění odrazil světlo měsíce, jenž teprve vyjde. A proto nejsou snad ti, kteří poznali poslední okamžiky Lorenzo, i těmi, kteří tak poznali celý její život?“ (AB 1918)

Tento typ exaltovaného dovětku, který najdeme ve více Akutagawových povídkách, označuje Jasuo Jasuda jako „hadí nohy“, hebiaši, tedy něco, co je pro příběh zbytečné a autor se pouze snaží až násilně emocionálně zapůsobit na čtenáře. (Sató 105)

S tím však nelze souhlasit. Akutagawa svým čtenářům nic nevnucuje a celé ladění povídky přirozeně plyne k danému závěru, který má navíc dvě důležité funkce.

V první, na první pohled zřetelné rovině takto Akutagawa vyjadřuje svůj názor na život. Myšlenka geniálního okamžiku jako naplnění smyslu lidské existence se u Akutagawy objevuje na více místech, například v povídce *Ples* (Butókai, 1919), kde je tato krátká a zářivá chvíle vyvrcholení života symbolizována ohňostrojem. Slavný je také již jednou zmiňovaný Akutagawův citát, podle kterého se lidský život „nevyrovná jedinému řádku Baudelaira.“²⁶

Tímto citátem se dostáváme k hlubšímu významu „hadích nohou“ ve *Smrti křesťana*. Je jím vyjádření Akutagawova názoru na umění, konkrétně hlavně na literaturu. Vlna rozehnaná k hvězdnému nebi je tak dvojitou metaforou – je to vyvrcholení lidského života i umělecké dílo.

„A proto nejsou snad ti, kteří poznali poslední okamžiky Lorenzo, i těmi, kteří tak poznali celý její život?“ je jasným Akutagawovým manifestem proti převládajícímu literárnímu žánru jeho doby, watakuši šósecu. Skalní zastánci tohoto vyvrcholení japonského naturalismu požadovali po uměleckém díle naprostou pravdivost a co nejmenší literárnost. **Dílo samo stačí**, argumentuje proti tomu Akutagawa, z dalšího autorova života **nemusí být nic známo**.

Smrt křesťana není jedinou povídkou, kde se Akutagawa vyhrazuje proti autorům watakuši šósecu. Méně skrytě k tomu dochází i v povídce *Gesaku Zammai* (doslova Pohlčen psaním zábavné literatury, 1917), jejímž hlavním hrdinou je Kjukutei Bakin (1767-1848), plodný spisovatel z konce období Edo, autor hlavně historických próz. Bakin v Akutagawově povídce je nucen vyslechnout si různou kritiku svého psaní, včetně těchto slov:

²⁶ *Život jednoho blázna* (AB, Aru ahó no iššó, 1927)

„Stále nemá ani ponětí o tom, co se děje v dnešním světě. Důkazem toho je, že nikdy nepsal o ničem jiném než o tom, co se stalo v dávné minulosti.“²⁷

Podobnou kritiku snášel od naturalistů i Akutagawa; stejně jako Bakin v jeho povídce, který se na konci vrací k svému rukopisu s radostí a hrdostí tvůrce, se jí nenechal odradit a i když se v posledních letech života pokoušel směřovat svá díla jiným, autobiografičtějším směrem, nikdy se své „adaptační“ metody úplně nevzdal.

3.3.2. Kakekomi uttae (Žaluji, 駈込み訴へ)

Tato povídka vyšla poprvé v časopise *Střední proud kritiky* (Čúókóron) v roce 1940.

Dazaiova adaptace biblického tématu se zde blíží travestii. Je to pohled na postavu Ježíše očima jeho zrádce ve formě emocemi nabitého monologu bohatě protkaného biblickými citacemi, které jsou postaveny do ironického světla.

Pro pojetí Jidáše jako ukřivdění postavy a toho skutečného obětního beránka můžeme najít podklady v Písmu samotném. Jidáš je na jednu stranu ukázán jako nezbytný k uskutečnění Božího plánu:

„Jeho zrádce s nimi domluvil znamení: "Koho políbím, ten to je; toho zatkněte."

A hned přistoupil k Ježíšovi a řekl: "Bud' zdráv, Mistře", a políbil ho.

Ježíš mu odpověděl: "Příteli, *konej svůj úkol!*" Tu přistoupili k Ježíšovi, vztáhli na něho ruce a zmocnili se ho.“ (Matouš 26: 48-50, kurzíva V.T.²⁸)

²⁷ ARZ I, Tókjó, Čikuma šobó, 1964, 222. Cit. v Keene 567

²⁸ V tomto případě však citace z Českého ekumenického překladu poněkud zavádí. Bohužel se mi nepodařilo zjistit, z kterého konkrétního japonského vydání Bible Dazai čerpal, ale ve čtyřech vydání z let 1914, 1917, 1927 a 1931 odpovídá překlad spíše překladu Bible Kralické: „I řekl jemu Ježíš: Příteli, nač jsi přišel?“ Rozdíl v překladech je způsoben odchylkami v různých dochovaných opisech a způsobem zápisu tehdejší řečtiny (absence mezer mezi slovy a interpunkce). V překladu z roku 1977, volně přístupném na stránkách Mezinárodní biblické společnosti (biblica.com) je však inkriminovaný verš přeložen podobně jako v ČEP.: ユダよ。さあ、おまえのしようとしていることを、しなさい, tedy Jidáši, učni, co se chystáš učinit. Není vyloučena možnost, že podobný překlad existoval i v Dazaiově době.

Zároveň je však pro tuto úlohu, kterou sehraje, odsouzen k záhubě:

„Syn člověka sice odchází, jak je o něm psáno; ale běda tomu, který Syna člověka zrazuje. Pro toho by bylo lépe, kdyby se byl vůbec nenarodil!“ (Matouš, 26:24)

„Když Jidáš, který ho zradil, viděl, že Ježíše odsoudili, pocítil výčitky, vrátil třicet stříbrných velekněžím a starším a řekl: "Zhřešil jsem, zradil jsem nevinnou krev!" Ale oni mu odpovídali: "Co je nám po tom? To je tvoje věc!" A on odhodil peníze v chrámě a utekl; šel a oběsil se.“ (Matouš, 27:3-5)

Ani pozdní výčitky svědomí už tak Jidášovi nepřinesou vykoupení.

Ježíš je po smrti vzkříšen a oslaven, Jidáš *litující svého činu* (na jiném místě Nového zákona přitom čteme tato Ježíšova slova: „Když tvůj bratr zhřeší, pokárej ho, a bude-li toho litovat, odpusť mu. A jestliže proti tobě zhřeší sedmkrát za den, a sedmkrát k tobě přijde s prosbou: `Je mi to líto`, odpustíš mu!“²⁹) je odsouzen k věčné záhubě.

Tato jistá kontroverze konečně spolu s formou Jidášovy zrady – zrady *polibkem* – nejspíše inspirovala Dazaie k stvoření příběhu s Jidášem jako vypravěčem, prezentujícím události evangelií z vlastního úhlu pohledu.

Příběh začíná v okamžiku, kdy Jidáš zrazuje Ježíše velekněžím po Poslední večeři. Celou povídku vlastně tvoří jediný Jidášův monolog. Jeho promluva je ukvapená a zmatená, je to jedním dechem pronesený výlev rozporuplných emocí – Jidáš opovrhne ostatními apoštoly a žárlí na Marii Magdalenu, ovšem zdaleka nejkomplicovanější jsou jeho pocity k Ježíši, vůči kterému cítí lásku, touhu a obdiv, ale i nenávist, vztek a pohrdání.

„On je strašný. Prostě strašný. Nesnesitelný člověk. A zlý. Já už to nemůžu snést. Zbavte mě ho!“ (Dazaie 1989:93)

²⁹ Lk 17:3-4

„Miluji ho. Jestli zemře, zemřu s ním. Je můj, jen můj, a raději ho zabiju, než abych se ho vzdal.“ (ibid., 96)

„Stačí mi být v jeho blízkosti, slyšet jeho hlas a vidět jeho tvář. Kdyby jen nechal kázání a prožil dlouhý život se mnou. Jak jen bych byl šťastný, kdyby to bylo možné.“ (ibid., 97)

„Jak směšná je představa, že jsem mohl tak slepě milovat tohoto namyšleného synáčka.“ (ibid., 102)

(V reakci na Ježíšova sžiravá slova určená obyvatelům Jeruzaléma): „Takové hlouposti, úplně k smíchu. Příčí se mi to byť jen opakovat. Musel se úplně zbláznit.“ (ibid., 103)

Jidášova kanonická role strážce pokladnice je zde rozvinuta do role „muže v pozadí“, na kterém jediném leží starost o jídlo, ubytování a ostatní světské záležitosti Ježíše a apoštolů. K Ježíši cítí podle svým vlastních slov čistou a nesobeckou lásku a je s ním pouze kvůli němu samotnému, nevěří ani v Boha ani v to, že je Ježíš jeho syn a spasitel.

Jeho cit však není opětván, jak by si přál. Jidáš se cítí nedoceněn a má pocit, že jím Ježíš a ostatní učedníci pohrdají pro jeho obchodnickou národu. Jeho láska se postupně začíná proměňovat v něco temnějšího.

Přicházíme k přepisu biblické scény, kde Marie Magdaléna maže Ježíši nohy vzácným olejem, Jidáš ji kárá, že měly být peníze za olej raději rozdány chudým, a Ježíš mu to vytýká. Jidáš spatřuje v této výtce – a v lehkém uzardění na Ježíšových tvářích – důkaz klíčící náklonnosti Ježíše k Marii a zmocní se ho žárlivost.

Při líčení svých pocitů k Marii dojde Jidáš i k popisu jejího přitažlivého zevnějšku a objevuje se nám první výrazné zakolísání v doposud i přes líčení rozbouřených a často protikladných emocí celkem soudržném vyprávění:

„On mi přebral ženu. Ne, počkejte! Vlastně to ona mi ukradla jeho. Ne, zase špatně. Povídám samé nesmysly, nevěřte mi prosím ani slovo.“ (ibid., 99)

V dalším vyprávění se k Jidášovým negativním pocitům vůči Ježíši přidává i pohrdání. Učedníci se vydávají do Jeruzaléma a Jidáš se stydí za to, že jede jeho Mistr na oslu. Jeho stud vzrůstá, když Ježíš přesně podle Evangelíí slibuje znovuvystavení zbořeného chrámu ve třech dnech, převrací stánky trhovců v chrámu a káže shromáždění o jeho hříších.

Z pohledu nevěřícího Jidáše je takové chování absurdní a vidí v něm známky Ježíšova rychle postupujícího pádu a možného šílenství. Když se dozví o třiceti stříbrných jako odměně pro Ježíšova zrádce, už neváhá:

„Bylo jasné, že zemře, takže jsem nemohl ztrácet čas. Musel jsem to být já, ne nikdo jiný. Bylo mou povinností ho zradit, poslední důkaz mé neumírající lásky.“ (ibid., 103)

Motivace Jidášovy zrady je stejně komplexní jako jeho city k Ježíši: je to pomsta Ježíši za jeho chlad a zradu s Marií Magdalenou, a zároveň částečně i snaha uchránit ho před dalším sebeponižováním, umožnit mu „odejít na vrcholu“.

Dostáváme se k Poslední večeři. Kristovo gesto mytí nohou Jidáše dojde natolik, že si svou zradu rozmyslí:

„Kdo by tě jen mohl vinit? Ty jsi byl vždycky mírný a spravedlivý, přítel chudých, naplněný zářivou krásou. Vím, že jsi opravdu Syn Boží. Prosím, odpusť mi.“ (ibid., 104)

Ježíš však jakoby si proměny v Jidášově mysli nevšiml. Pronáší, že jeden z Apoštolů není čistý. Jidáš okamžitě bere tato slova adresně a jeho stará hořkost je zpět. Vše vyvrcholí, když Ježíš na otázku, kdo ho zradí, odpovídá, že ten komu podá skývu chleba, a vkládá ji Jidášovi do úst (v Bibli mu ji pouze podává). Jidáš se cítí ponížěn – Ježíš ho nejenže označuje před ostatními učedníky jako zrádce, ale navíc ho „krmí jako psa nebo kočku“. V Jidášovi se probouzí nenávist a on opouští večeřadlo, aby Ježíše zradil velekněžím. Tím Jidášovo vyprávění končí; velekněží mu předávají jeho třicet stříbrných. On je nejprve odmítá, ale pak najednou úplně mění názor, přijímá peníze a celý příběh končí takto:

„Pane, všechno, co jsem řekl, byla lež. Byl jsem s ním celou dobu jen pro peníze. Když jsem si uvědomil, že mi nenechá vydělat ani měďák, rychle jsem převlékl kabát, jako by to udělal každý obchodník. Peníze. To je jediné, na čem v tomhle světě záleží. Třicet stříbrných,

to je nádhera. Jsem jen lakomý obchodník, nedokážu potlačit svou chtivost. Aha, promiňte, to jsem měl říct hned, říkájí mi Jidáš Obchodník. Hehe. Jidáš Iškariotský.“ (ibid., 108-9)

Podle O'Briena je takové zakončení ukázkou Dazaiova nepochopení podstaty konfliktu Ježíše a Jidáše.³⁰

Podle mého názoru toto popření můžeme interpretovat dvěma různými způsoby. Už krátké zamyšlení vede nutně k závěru, že se ve skutečnosti o žádné popření nejedná. Jidáš má chvíli před těmito posledními slovy v očích slzy a říká: „Přijímám vaši nabídku. Jsem přece obchodník. Tím se mu, který penězi vždycky pohrdal, pomstím nejlíp. Prodat ho za třicet stříbrných, jak dokonalé.“ (ibid., 108)

To, že následuje popření jakýchkoliv citů a zdůraznění čistě zjištěných pohnutek, je pak vlastně jen přirozené.

Uzavření povídky zdánlivým absurdním popřením celého jejího obsahu má však také svůj specifický význam. Dle mého názoru takový závěr použil Dazai záměrně jako manifestaci svého literárního názoru.

Od poloviny třicátých let se Dazai začal kriticky vyhrazovat vůči tzv. bundanu, japonskému literárnímu establishmentu. Prvním impulzem mu byl jeho neúspěch v klání o první udělenou Akutagawovu cenu v roce 1935. O prvenství jej připravil rozhodující hlas už tehdy vlivného Jasunariho Kawabaty. Dazai na to v listopadovém čísle časopisu *Literární komunikace* (Bungei cúšin) reaguje hořce vyznívajícím útokem *Jasunari Kawabatovi* (Kawabata Jasunari he).

Ještě více se vyhrotil jeho spor s Haruo Satóem, kterého rovněž nepříliš racionálně obviňoval z toho, že jako jeden z členů poroty nezařídil, aby Akutagawovu cenu získal právě Dazai.

Dazai, který v té době zápasil s těžkou drogovou závislostí, bombardoval Satóa korespondenčními lístky a dokonce házel na jeho střechu kamení; literárně své zklamání

³⁰ O'Brien v předmluvě svého překladu *Žaluji*, Dazai 1989:93.

v Satóovi posléze vyjadřuje v povídce *Genesis* (Sóseiki, 1936). Sató na tento útok bryskně reaguje článkem *Akutagawova cena* (Akutagawa šó, 1936), ve kterém se vyznává z nenávisti k Dazaiovi – zároveň ale přiznává, že nemůže přehlížet jeho nesporný talent.

Těsně před smrtí Dazai ještě zaútočil na Naoju Šigu v reakci na jeho kritiku *Zapadajícího slunce* (Šajó, 1947)³¹ *Tak mé uši slyšely* (Njoze gamon, 1948).

Kromě útoků na jednotlivé autory bundanu se Dazai také ohrazoval proti tomu, co vnímal jako jejich přístup k literatuře. Představovali pro něj věrné pokračovatele japonské tradice – což ovšem není žádná pozitivní hodnota, protože podle Dazaie je tato tradice tradicí vážné, účelové literatury sebejistých, kteří se ve svých dílech neochvějně drží vlastní pravdy:

„Uvažují monisticky. Jinými slovy vypadají vždy osvíceně. Nikdy na nich není vidět ani známka zmatku. Rezolutně vytrvávají na svých jednostranných pozorováních, až do svého posledního dechu nikdy nepochybují. Jsou to učitelé s pohledem upřeným do filozofických dálek, ne hledači pravdy. (...) Japonská literatura je extrémně praktická, takový patriotismus na papíře. Má básně k přivolávání deště, ale vyhýbá se humoreskám. Za to může charakter japonského státu. Rukopisy se píší, jako když se ková japonský meč. (...) Japonská literatura nezná prostou rozkoš z psaní. Libuje si ve slepé vážnosti a nezná krásu nesmyslnosti.“³²

Takto to Dazai vyjádřil v eseji *Koten Rjútódabi* (doslova „dračí hlava a hadí ocas“ klasické literatury; obrat rjútódabi se používá pro něco, co začíná slibně, ale vyznívá do ztracena). Tato esej vyšla roce 1936, což byl také rok, kdy Dazai ani podruhé nezískal Akutagawovu cenu. Je přirozené, že poté, co takto odsoudil „vážnost a praktičnost“ japonské literární tradice, pokoušel se ve vlastním díle o opak. Dosahoval toho prostřednictvím cílené zmatenosti a nesmyslnosti, paradoxnosti a absurdity.

³¹ Ve skutečnosti se jednalo pouze o stručnou výtku, ve které Šiga nesouhlasil s Dazaie, že bezstarostné močení v zahradě matky Kazuko je příznakem její aristokratické výlučnosti, a tvrdil, že praví aristokraté takto nejednají. Fyzicky a psychicky vyčerpaný Dazai se však už tehdy cítil pronásledován ze všech stran, což ho zřejmě přimělo k nepřiměřené reakci, spolu s potřebou vyrovnat se s Šigovým literárním gigantem, o což už se snažil jeho generační předchůdce Akutagawa.

³² *Koten Rjútódabi*, (AB 1936).

Jedním z příkladů takových snah jsou například i jeho antiklimatická zakončení dějů. Tak je v *Bušení* (Tokatonton, 1946) mladý muž od kapitulace Japonska pronásledován halucinací v podobě bušení kladiva vždy v okamžiku, kdy se mu zdá, že je život naplněn něčím smysluplným – když téměř dokončuje svou románovou prvotinu, když se naplno věnuje práci na poštovním úřadě. Konečně v okamžiku, kdy se chystá vyznat lásku milované ženě, také slyší bušení. Tentokrát se však ukáže, že nejde o halucinaci, ale o skutečnost. Nihilistické prokletí se tím však neláme:

„V tu chvíli jsem si všiml, že hned za Hanae je pořádně veliká psí hromádka, a už už jsem na ni chtěl Hanae upozornit. Vlny na moři se lenivě převalovaly a těsně při pobřeží se na nich pohupovala bárka se špinavou plachtou. „Tak tedy na shledanou.“ Bylo to všechno tak prázdné a nesmyslné.“ (Dazai 1972:172-3)

Dazaiova *Romaneska* je pak od začátku až do konce sledem absurdit: kouzelník Taró čaruje pomocí kouzelné formule omoširokunai (to je nuda), lháři Saburóovi je dáno lhaní do vínku už s jeho jménem, které znamená třetí syn a on jej dostal coby prvorozený, rváč Džiróbei touží ze všeho nejvíc po tom, předvést své schopnosti ve rvačce, avšak všichni potenciální protivníci se už při pohledu na něj raději vzdávají předem, až nakonec při hravé demonstraci pečlivě natrénovaného úderu na solar plexus neúmyslně zabije svou ženu. Všechny tři postavy se na konci sejdou v hospodě a vyprávějí si své příběhy, aby to lhář Saburó zakončil největší lží ze všech: „Jsme umělci! Nemusíme se nikomu klanět, i kdyby to byl nejbohatší a nejvznešenější kníže této země. Pro muže, jako jsme my, nemají peníze větší váhu než padající list.“ (Dazai 1993: 131)

O této povídce se sám autor vyjádřil, že „je plná komických absurdit, ale trochu se vymkla kontrole, takže ji nemůžu doporučit s úplně čistým svědomím.“ (Bannen ni cuite, AB, 1936).

..

Závěr

Postavení adaptace v díle obou autorů je rozdílné. U Akutagawy se jedná o **ústřední tvůrčí metodu**, kterou uplatnil při tvorbě svých nejvýznamnějších děl.

Jak píše Phyllis I. Lyons ve své studii *The Saga of Dazai Osamu*, cílem Dazaiova literárního snažení bylo vytvořit titulní „ságu“ vlastního života, absolutní literární sebereprojekci. (Lyons 4)

Jeho adaptace, které z velké většiny vznikly za války jako snaha najít neutrální témata, která by nebyla ani glorifikací vojenského režimu, ani by se nestala předmětem přísné cenzury³³, jsou na **první pohled pouhou digresí** z této snahy; při bližším zkoumání však zjistíme, že jsou naopak **integrální součástí** Dazaiovy tvorby – jsou posledních schůdkem, na kterém se autor mohl na okamžik zastavit a nabrat síly před monumentálním závěrem svého literárního i životního příběhu.

V této práci jsem pomocí analýzy zdrojového a nově vzniklého textu zjistila, že v adaptacích obou autorů dochází k zvrstvení významů tím způsobem, že **využívají starší látky k vyjádření vlastního myšlenkového obsahu**. U Dazaiie má přitom takové vyjádření **osobnější** roviny – Jezevec z *Kačikačijamy* se částečně stává sebareparodickým autopořetrem, do Jidáše v *Žaluji* se promítají Dazaiovy vlastní pocity zrady (zrada první ženy Hacujo, která jej proti jeho vůli dostala na léčení do psychiatrické léčebny a byla mu nevěrná, „zrada“ Haruo Satóa a dalších, kteří Dazaiovi nedokázali zajistit Akutagawovu cenu).

I do Akutagawových adaptací se místy promítá takové osobní stanovisko, například problémový vztah k ženám, jak se ukazuje na negativním vyznění charakteru ženy v *V houštině*, ale většinou jde o vyjádření **univerzálnější** – postoj k uměleckému dílu a jeho hodnotám, k pravdě apod. Stejně tak ale i Dazai místy dosahuje této univerzálnější roviny, např. v *Modrém bambusu*.

³³ Dokonce i tak to bylo někdy obtížné. V povídce *Patnáct let* (Džúgonenkan, 1946) Dazai například vzpomíná, jak jeden zaslepený patriot četl titul jeho knihy *Sanetomo, ministr zprava – Udaidžin – jako Judajadžin, Žid*, a snažil se tak najít v Dazaiově díle pro-židovské postoje.

Můžeme tak konečně shrnout, že v adaptacích Akutagawy i Dazaie dochází ke vkládání vlastního myšlenkového obsahu, který je u Dazaie spíše osobní a u Akutagawy spíše univerzální, což také odpovídá celkovému charakteru tvorby obou autorů.

Seznam použité literatury:

Akutagawa, Rjúnosuke. *Rashōmon and Seventeen Other stories*, New York, Penguin Classics, 2006.

Akutagawa, Rjúnosuke. *Rašómon a jiné povídky*, Praha, Argo, 2005.

Bible : Písmo svaté Starého a Nového zákona : český ekumenický překlad. Praha, Biblická společnost, 1992.

Bierce, Ambrose. *The Moonlit Road*, in: Complete Writings, The, New York, Citadel Press, 1963.

Cohn, Joel Ralph. *Dazai Osamu – Lauhing at the End*, in: Studies in the Comic Spirit in Modern Japanese Fiction, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1998.

Cuddon, John A. *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, The*, London, Penguin Books, 1991.

Curuta, Kin'ja. *Defeat of Rationality and the Triumph of Mother "Chaos": Akutagawa Ryūnosuke's Journey*, in: Japan Review, 1999, 11: 75-94, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies.

Dazai, Osamu. *Blue Bamboo*, Tokyo, Kodansha International, Ltd., 1993.

Dazai, Osamu. *Crackling Mountain and Other Stories*, Tokyo & Rutland, Vermont & Singapore, Tuttle Publishing, 1989.

Dazai, Osamu. *Zapadající slunce*, Praha, Odeon, 1972.

Dykstra, Jošiko a Andrew. *Kirishitan Stories by Akutagawa Ryūnosuke (Introduction)*, in: Japanese Religions, Vol. 31 (1): 23-65, Seattle, Society for Japanese Studies, 2005.

Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*, Praha, DeskTop Publishing FF UK, 1997.

Keene, Donald. *Dawn to the West*, New York, Henry Holt and Company, 1987.

Konjaku tales, The. Japanese section : from a medieval Japanese collection / translated and annotated and introduced by Yoshiko Kurata Dykstra, Osaka, Intercultural Research Institute Kansai Gaidai University Publication, 1998-2003.

Lyons, Phyllis I. *The Saga of Dazai Osamu*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1985.

Mizunoe Juiči. *Aesop's Arrival in Japan in the 1590s*, in: All About Francis Xavier, <http://pweb.cc.sophia.ac.jp/britto/xavier/>, 2005.

Novák, Miroslav. *Japonská literatura I, II*, Praha, Univerzita Karlova Praha, 1989.

O'Brien, James. *Akutagawa and Dazai: Instances of Literary Adaptation* (Introduction), Tempe, Center for Asian Studies, Arizona State University, 2004.

Sató, Jasumasa. *Hókjónin no ši to Ogin – Akutagawa kirišitan mono ni kan suru iči kósacu*, in: Kokubungaku kenkjú, vol. 5, Šimonoseki, Baikó džogakuin tanki daigaku kokugo kokubungakkai, 1969.

Shiple, Joseph T. *Dictionary of World Literary Terms*, Boston, Writer, 1970.

Slovník literární teorie. Vlašín a kol., Praha, Československý spisovatel, 1984.

Švarcová, Zdenka. *Japonská literatura 712-1868*, Praha, Karolinum, 2005.

<http://wikipedia.org>

<http://www.aozora.gr.jp/>