

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Marek Mikeš

Literární rozbor díla Ukijoburo spisovatele Šikiteie Sanby

Literary Analysis of Ukiyoburo by Shikitei Sanba

Poděkování:

Na tomto místě chci poděkovat vedoucímu mé diplomové práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky, které mi k práci poskytnul. Dále děkuji také své manželce Johaně Mikešové za podporu.

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

V Praze dne

podpis

Abstrakt:

Hlavním tématem práce je literární analýza díla *Ukijoburo* Šikiteie Sanby, významného japonského spisovatele období Edo. Práce obsahuje poměrně obsáhlou část věnovanou Sanbovu životu a dílu. V této části je největší pozornost věnována Sanbovým dílům žánru *kokkeibon*, kterými se proslavil. Teoretická část práce je převážně věnována narativní analýze, která byla pro rozbor díla zvolena jako hlavní výzkumná metoda. V analytické části jsou pak za využití představených metod rozebírány především vypravěčské postupy, děj, prostředí, postavy a humor Sanbova nejvýznamnějšího díla *Ukijoburo*.

Klíčová slova:

Šikitei Sanba, Ukijoburo, kokkeibon, japonská literatura, narativní analýza, období Edo

Abstract:

The main concern of this thesis is a literary analysis of *Ukiyoburo*, a work by Shikitei Sanba, who was a prominent Japanese writer of the Edo period. This thesis contains a fairly extensive treatment of Sanba's life and work. In this part, the highest attention is paid to works of the *kokkeibon* genre, which made Sanba famous. The theoretical part mainly deals with the narrative analysis, which has been chosen to be the main research method of this thesis. In the analytical part, the presented methods are used to examine mainly the narrative mode, the story, the environment, the characters and the humor of *Ukiyoburo*, Sanba's most important work.

Keywords:

Shikitei Sanba, Ukiyoburo, kokkeibon, Japanese literature, narrative analysis, Edo period

Obsah

1. Úvod	7
1.1 Stručné představení práce	7
1.2 Cíl práce a vymezení výzkumných otázek.....	7
1.3 Zpracování látky	8
1.4 Metoda	9
2. Šikitei Sanba – život a dílo	11
2.1 Doba Šikiteie Sanby	11
2.2 Život Šikiteie Sanby	12
2.3 Základy spisovatelské kariéry	14
2.3.1 Sanbovy vzory	14
2.3.2 Sanbovi žáci a přátelé.....	16
2.4 Sanbova literární díla	17
2.4.1 Kibjóši	17
2.4.2 Gókan.....	19
2.4.3 Jomihon	20
2.4.4 Šarebon.....	21
2.4.5 Kokkeibon	22
2.4.6 Ukijoburo a Ukijodoko	30
3. Teoretická část	32
3.1 Narativní analýza jako metoda.....	34
3.1.1 Události	37
3.1.2 Existenty.....	40
3.2 Humor	46
4. Rozbor díla Ukijoburo	49
4.1 Struktura.....	49
4.2 Vypravěčské postupy.....	51

4.3 Scény.....	56
4.4 Prostředí.....	63
4.5 Postavy.....	64
4.6 Humor.....	69
4.7 Význam díla.....	72
5. Závěr.....	74
Seznam použité literatury.....	76
Přílohy.....	78

1. Úvod

1.1 Stručné představení práce

Tato práce se zabývá dílem *Ukijoburo* 浮世風呂 spisovatele Šikiteie Sanby. Šikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822) je jedním z nejslavnějších spisovatelů pozdního období Edo a proslul především díly humoristického žánru *kokkeibon* 滑稽本, jehož reprezentativním příkladem je právě *Ukijoburo*. Pojednává o dění ve veřejných lázních a je ceněno především pro autentické literární ztvárnění rozhovorů každodenního života. Toto téma jsem zvolil z důvodu, že Sanbovi a jeho dílu, podobně jako dílu jeho současníků, nebylo věnováno příliš pozornosti, což platí dvojnásob, mluvíme-li o českém prostředí. Podle mého názoru také literární dílo Šikiteie Sanby hraje v dějinách japonské literatury svou roli a zaslouží si bližší zkoumání.

Jelikož je o Sanbovi a jeho díle v češtině dostupné jen velmi malé množství informací, považuji za důležitou část práce podrobnější představení jeho života a díla. Zároveň v této části hodlám popsat dobu, ve které Sanba žil, a především její literární kontext. Dále bude následovat deskripce samotného díla *Ukijoburo*. Teoretická část následuje až po části deskriptivní, jelikož výběr metody se částečně odvíjí od charakteru díla, který bych proto rád nastínil předem. V teoretické části vyberu a představím metodu pro zkoumání. Následuje hlavní část práce, kterou bude rozbor díla *Ukijoburo* za pomoci vybraných metod. V tomto rozboru se budu zabývat Sanbovy vypravěčskými postupy, vystupujícími postavami a tématy jejich rozhovorů a nakonec se pokusím o analýzu použitého humoru. V závěru získané poznatky shrnu.

Dále zde stručně vymezím cíl práce a výzkumné otázky. Informace o stavu zpracování tématu a hlavních zdrojích uvádím v podkapitole „Zpracování látky“ a o teoretické literatuře, použité metodě a zásadách transkripce píši v další podkapitole s názvem „Metoda“.

1.2 Cíl práce a vymezení výzkumných otázek

Prvním cílem práce je podrobnější zpracování a představení Sanbova života a díla. Hlavním cílem práce je zmapování a analýza tvůrčích postupů, které Sanba využil ve svém nejvýznamnějším díle *Ukijoburo*. Můžeme stanovit několik konkrétních výzkumných otázek:

Jaká je struktura díla? Budu zkoumat, jakým způsobem *Ukijoburo* o životě v lázních pojednává, jak je konstruováno a zda se drží nějaké dějové linie.

Jak Sanba pracuje s prostředím a s postavami? Dílo je celé zasazené do lázní a nabízí se tedy otázka, jakým způsobem autor prezentuje prostředí a jak s ním dále nakládá. Zároveň

se jedná o prostředí, kde se střídá velké množství postav, na jejichž dialogy je kladen velký důraz. Budu analyzovat, jakou povahu mají vystupující postavy, jak je autor prezentuje a jak s nimi dále pracuje.

Jaký je humor *Ukijobura*? Jedná se o dílo humoristické, a proto považuji za zajímavé jeho humor analyzovat. Pokusím se tedy charakterizovat, jaký humor v tomto díle Sanba využívá.

1.3 Zpracování látky

Díla pozdního období Edo byla dlouhou dobu v pozadí zájmu jak japonských, tak západních badatelů. Lze pro to najít hned několik možných důvodů, které ale všechny do jisté míry souvisí s vlivem západu a modernizací Japonska ve druhé polovině 19. století. Mohla to být například kritika povrchnosti této literatury nebo její prosté odvržení s cílem věnovat se „hlubší“ literatuře západního stylu, která koncem 19. století získávala mezi japonskými literáty na popularitě. Jiným důvodem může být také to, že tato literatura, někdy označovaná jako předmoderní, nepoutala pozornost svým stářím, jako například díla japonské klasické literatury, ale zároveň nebyla dostatečně nová a moderní na to, aby mohla být bez problémů čtena a vychutnávána, a budila spíše dojem primitivnosti.¹ V anglicky psaných přehledech japonské literatury bývají díla pozdního období Edo kritizována jako povrchní a vulgární.²

Z japonských děl můžeme za první důležitá díla pro studium Sanby označit díla Mitamury Engjoa a Ebary Taizóa.³ V roce 1973 vyšla první důležitá monografie věnovaná výhradně Sanbovi *Šikitei Sanba no bungei* z roku 1973 od Hondy Jasua 本田康雄. V této práci čerpám především z Hondova díla *Ukijoburo, ukijodoko: sekenbanaši no bungaku* a z díla Aoki Mičia 青木美智男 *Fukajomi ukijoburo*. Jako primární literaturu jsem použil vydání *Ukijobura* z edice *Šin nihon koten bungaku taikei* s poznámkami a doslovem Džinbóa Kazuji 神保五彌. Dále čerpám z předmluvy Nakamury Mičia 中村通夫 k vydání *Ukijobura* v edici *Nihon bungaku taikei*. Některé podrobnosti ze Sanbova života a informace o některých *kokkeibonech* čerpám z díla *Šikitei Sanba: Edo no gesakuša* Tanahašiho Masahira 棚橋正博. Překlad do moderní japonštiny, pokud je mi známo, neexistuje. Existují i sbírky různých

¹ viz Leutner, s. 5

² např. díla Astona (1899), Sansoma (1950), Keena (1955), nebo Morrise (1962). Pro podrobnější zpracování tohoto tématu viz Kornicki: *Tokugawa Fiction in Meiji Period*

³ viz Leutner s. 13-14. Ani jedno z těchto děl není v práci použito, Mitamura je důležitý studiem žánru *kokkeibon*, Ebaru Leutner uvádí jako jednoho z prvních, který se zabýval i jinými Sanbovy díly, než *kokkeibony*.

Sanbových děl. Jako příklad mohu zmínit asi nejrozsáhlejší *Šikitei Sanba šū* z edice *Teikoku bunko* nakladatelství *Honpó šoseki*.

Co se týče děl západních badatelů, musím zmínit především relativně obsáhlou studii obsahující překlad prvních dvou dílů (z celkových čtyř) *Ukijobura* německé autorky Margarete Donath-Wiegand s titulem *Zur literarhistorischen Stellung des Ukiyoburo von Shikitei Samba*, která vyšla již v roce 1963. Dalším důležitým zdrojem informací mi bylo dílo Roberta W. Leutnera *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction*. Tato kniha zároveň obsahuje překlad zhruba poloviny prvního a poloviny druhého dílu. Sanbovi a *Ukijoburu* je věnována polovina kapitoly o *kokkeibonech* ve sborníku *Harua Shiraneho* s titulem *Early Modern Japanese Literature: An Anthology 1600–1900*, jenž obsahuje i přeloženou předmluvu a krátké úryvky z druhého dílu. Existuje také studie o Sanbově díle *Kjakuša Hjóbanki* od Jacoba Raze.

V češtině je množství informací o Sanbovi opravdu sporadické. Ve *Slovníku japonské literatury* Vlasty Winkelhöferové je Sanbovi věnována asi jedna stránka. V díle Zdenky Švarcové *Japonská Literatura 712–1968* je zmínka o Sanbovi obdobného rozsahu. Podobné množství informací poskytují i skripta Miroslava Nováka a Vlasty Winkelhöferové *Japonská Literatura*.

1.4 Metoda

Z metodologického hlediska je toto dílo (stejně jako jiná díla téže doby) poněkud obtížně uchopitelné, jelikož se jedná o dílo vzdálené literární tradici, z níž tradičně západní literární věda vychází. Aplikace západních literárních měřítek na díla pozdního období Edo vedlo k jejich nedocení a tento postup kritizuje například i Leutner ve své recenzi *World Within Walls: A View From Without*.⁴ Plánuji tedy k literární teorii přistupovat obezřetně a místo její automatické aplikace se hodlám také zamýšlet nad tím, zda – případně s jakými omezeními – ji lze použít.

Pro analýzu vypravěčských postupů jsem se rozhodl zvolit metodu narativní analýzy. Zajímavým problémem však bude aplikace této metody na dílo, které téměř postrádá příběh, který obvykle bývá základním předmětem zkoumání. Za pomoci této metody však lze zkoumat i další kategorie, jako například postavy, jichž se v díle vyskytuje mnoho. Jako základní zdroj pro narativní analýzu jsem zvolil dílo Seymoura Chatmana *Příběh a diskurz*:

⁴ viz Leutner, 1978, s. 234

narativní struktura v literatuře a filmu a dílo *Poetika vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové a pro bližší zkoumání postav také využívám přehledu *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání* Bohumila Fořta. V avizované analýze použitého humoru budu vycházet z typologie humoru z díla Arthura A. Bergera *An Anatomy of Humor*.

Pro přepis japonských jmen a termínů používám českou transkripci s výjimkou případů, kdy je jméno nebo název díla v tiráži uveden jinak. Podle tiráže se rovněž řídím při přechylování. Ačkoliv pro přepis Sanbova jména většina nejaponských publikací používá fonetickou variantu Samba, já jsem se rozhodl držet se transkripce, kdy japonskému grafému n (ん), přiřazuji grafém n, bez ohledu na úpravu znělosti při výslovnosti. V japonských jménech moderních autorů zachovávám originální pořadí příjmení – jméno. U autorů a jiných osobností období Edo se často jedná o různé pseudonymy a pořadí zachovávám dle běžného zápisu v japonských zdrojích. Zápis termínů a vlastních jmen japonským písmem uvádím ve vybraných případech v textu nebo v poznámce pod čarou. Překlady do češtiny jsou mé vlastní. Uvádím-li citaci přímo ze samotného textu *Ukijobura*, vychází z vydání z roku 1989. Pokud odkazuji na Leutnera, odkazuji na *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction*, až na jednu výjimku označenou letopočtem 1978.

2. Šikitei Sanba – život a dílo

2.1 Doba Šikiteie Sanby

Období Edo je známé jako období rozkvětu měšťanské kultury, jejímž představitelem Sanba nepochybně je. Ve druhé polovině 18. století přestává být Edo pouze centrem politickým, ale z oblasti Kamigata (oblast Ósaky a Kjóta) se sem přesouvá i centrum kulturní a ekonomické. Díky růstu bohatství měst a životní úrovně jejich obyvatel vzniká kombinace potřebná pro rozvoj zábavního průmyslu, kdy obyvatelstvo začíná mít na zábavu jak peníze, tak čas. Rozkvět života městského obyvatelstva, který je podpořen i po ideologické stránce populárním učením *šingaku*⁵, ovšem kontrastuje s úpadkem politické moci, která během 18. století zažívá stagnaci. Ta se projevuje například ve snahách o reformy, které měly za cíl zlepšení finanční situace šógunátu a zpravidla mimo jiné vyzývaly k šetrnosti a zakazovaly přílišnou okázalost a rozmařilost. Tyto reformy tak ovlivňovaly i dění na kulturní scéně a tzv. reformy éry Kansei 寛政 se konaly v letech 1787–1793 a probíhaly tedy během Sanbova života.

Literatuře se v obdobích mezi reformami, kdy nově zavedené přísné normy začaly povolovat, dařilo. Zhruba v polovině 18. století zaniká žánr *ukijozóši*⁶ a jeho místo zaujímá *gesaku* 戯作, tedy zábavná, či doslova „nízká“ tvorba⁷, což je souhrnný termín označující řadu žánrů tehdejší literatury. Mezi ně patří například bohatě ilustrovaná *kusazóši* 草双紙, mezi nimiž prosluly hlavně „knížky se žlutou obálkou“ *kibjóši* 黄表紙 se širokou škálou témat. Oproti bohatě ilustrovaným knihám tu stály „knihy ke čtení“ *jomihon* 読本 a dále pak například satirické *dangibony* 談義本 čili „kázání“⁸. Před reformami éry Kansei byly na vrcholu popularity „vtipné, módní knihy“ *šarebon* 洒落本 které se téměř vždy odehrávaly v zábavních čtvrtích. V roce 1790 byly při zmíněných reformách *šarebony* v jejich stávající formě zakázány, čímž se otevřel prostor pro knihy nejprve nazývané podle jejich formátu *čúbon* 中本, které byly později rozděleny podle obsahu na *nindzóbon* 人情本 „knížky o

⁵ 心学, učení založené Išidou Baiganem, hlásající myšlenku, že každý má ve společnosti svou roli a morálně tak staví všechny společenské vrstvy naroveň

⁶ 浮世草子, název žánr původně reprezentován díly o Ihary Saikaku (井原西鶴) převážně s milostnou tematikou, později označoval i díla jiného zaměření

⁷ České ekvivalenty pro japonské termíny uvádím podle *Slovníku japonské literatury* V. Winkelhöferové. Některé japonské termíny pro žánry nebyly používány v době jejich vzniku, ale až později.

⁸ překlad podle Švarcové, Winkelhöferová tento žánr ve svém stručném přehledu nejspíše považuje za podmnožinu žánru *kokkeibon*, jak je někdy skutečně chápán. *Dangibony* však díla, která jsou považována za nejvýznamnější zástupce *kokkeibonů*, chronologicky výrazně předcházejí.

lidských citech“ a na *kokkeibon* „humorné knížky“. Právě díly žánru *kokkeibon* se Sanba proslavil nejvíce.

Autoři této doby si říkali *gesakuša* 戯作者 s odkazem na svou „zábavnou literaturu“. První *gesakušové* vnímali své psaní jako zábavu určenou pouze pro okruh svých přátel. „[P]saní *gesaku* bylo rozptýlením pro jinak vážného muže, avšak na rozdíl od ostatních kratochvil příslušejících literátům – kaligrafie, malba, čajový obřad, nebo vážně míněná čínsky psaná poezie či próza – měl duchaplný text vyvolávat smích či sarkastický úsměv.“⁹ Technikou používanou v některých těchto textech bylo takzvané *ugači* (穿ち), neboli doslova „vrtání děr“, jehož cílem bylo nepřímou, za pomoci satiry, poukázat na nedostatky společnosti, které jinak zůstávaly ukryté. Tyto postřehy přinášely jak autorovi, tak čtenáři intelektuální potěšení, avšak žádným způsobem nebyla nárokována změna. Šlo o pouhou činnost odhalování „děr“, již sami autoři s falešnou skromností označovali za zbytečnou.¹⁰ Jako příklad jednoho z raných *gesakušů* můžeme uvést například Hiragu Gennaie 平賀源内 (1728–1779), který se věnoval západním vědám, medicíně a kromě svých literárních děl se proslavil i několika vynálezy.

Po reformách éry Kansei dochází ke změnám. Kritiky ještě ubývá a dochází ke komercializaci literatury. Publikum se rozšířilo z okruhu přátel na zástupy měšťanů a objevují se první osobnosti, které je možno označit za profesionální spisovatele. Ačkoliv lidí, kteří by se užívali pouze psaním, bylo pomálu, honoráře za díla mohly představovat vítaný příjem.¹¹ I přes komercializaci literatury však bylo zvykem, že si autoři naoko uchovávali ducha původních *gesakušů*, když ziskuchtivost sváděli na vydavatele, což uvidíme i u Sanby.

2.2 Život Šikiteie Sanby

Informace o životě a díle Sanby jsou dostupné z několika pramenů. Důležitým zdrojem je práce uznávaného spisovatele Kajokuteie Bakina¹² 曲亭馬琴 (1767-1848) *Kinsei mono no hon Edo sakuša burui*,¹³ která obsahuje informace o celkem 126 autorech *gesaku* od poloviny 18. století.¹⁴ Dalším důležitým zdrojem je dílo *Gesaku rokkasen*,¹⁵ kompilace Iwamota Kattóšiho, která obsahuje informace o šesti autorech *gesaku*, samozřejmě včetně Sanby. Dalším

⁹ Leutner, s. 2

¹⁰ viz Shirane, s. 198-199

¹¹ pro informace o platech autorů Sanbovy doby viz Leutner, s. 46-49

¹² někdy též uváděn jako Takizawa Bakin (滝沢馬琴)

¹³ 近世物之本江戸作者部類, předmluva datována 1834

¹⁴ viz Leutner, s. 116

¹⁵ 戯作六家撰, předmluva datována 1857

užitečným zdrojem je Sanbův deník, ze kterého se však dochovala jen část z let 1810 a 1811. Určité úryvky z těchto pramenů se vyskytují téměř ve všech podstatných zdrojích uvedených v předchozí kapitole. Další informace bývají badateli čerpány ze zmínek ostatních autorů, předmluv k Sanbovým dílům, z poznámek samotného Sanby a podobně.

I uvedeným pramenům však nelze nekriticky důvěřovat. *Gesaku rokkasen* například uvádí jako rok narození Sanby rok 1775, avšak na základě různých Sanbových poznámek je za pravděpodobnější považován rok 1776.¹⁶ Narodil se ve čtvrti Asakusa v Edu jako nejstarší syn Kikučiho Moheie, výrobce dřevěných matic pro dřevořezy a knihy.¹⁷ Ten byl synem šintoistického kněze na ostrově Hačidžó.¹⁸ O Sanbově matce jasné informace neexistují. Sanba měl o pět let mladšího bratra, který stejně jako on nastoupil do učení v nakladatelství.

Sanba byl od dětství v kontaktu s literaturou. Otec sice nebyl spisovatelem, vzhledem k tehdejší povaze tiskařského průmyslu byl ale v kontaktu jak s autory, tak s ilustrátory literárních děl. V mnoha publikacích bývá zmiňován úryvek z *Gesaku rokkasen*, kde je citován Sanba:

Když jsem byl malý, sloužila moje teta v domě jednoho knížete a já ji tam občas chodil navštěvovat. Jelikož mne to bavilo, čítal jsem knihy, které jsem tam našel. Když to někdy viděly ostatní služebné, podívovaly se, že v takovém věku už čtu, a říkaly například, že jestli už teď mám takové literární nadání, určitě ze mne jednou něco bude. Když mi bylo tak třináct nebo patnáct, měl jsem toho už hodně načteno a ve věku šestnácti nebo sedmnácti let jsem se rozhodl sám psát. V osmnácti letech jsem se osamostatnil a vydal své první *kibjóši*¹⁹ nazvané *Tentó ukijo no dezukai*.²⁰

V kontaktu s literaturou byl Sanba i nadále, když se stal učedníkem v nakladatelství. Zda sloužil ve více nakladatelstvích nelze s jistotou určit, avšak za jistou se pokládá jeho služba v nakladatelství *Gangecudó* 翫月堂 Horinoji Niheie. Podle jeho vlastní poznámky dopsané do jeho výtisku jedné knihy, tam strávil dobu od svých devíti do sedmnácti let.²¹ Po vyučení (není jasné, zda hned, nebo až s delším časovým odstupem) nastoupil do knihkupectví Jorozuji Tadžiemona, jehož dceru si později (někdy před rokem 1801) vzal, a byl Jorozujou adoptován. Sanbova žena však zemřela již v roce 1803 nebo 1804, a on proto pouta s její

¹⁶ viz Donath-Wiegand, s. 35

¹⁷ viz Winkelhöferová, s. 259

¹⁸ 八丈島 uvádí se i Hačidžókodžima 八丈小島 což je malý ostrůvek vedle, kde se nachází svatyně Hačiró, ostrůvky leží necelých 300km jižně od dnešního Tokia

¹⁹ 黄表紙, žánr sešitové literatury bohatý na ilustrace

²⁰ citováno z Aoki, s. 16-17; v textu je za názvem díla ještě uvedena poznámka: „3 svazky, ilustrace: Utagawa Tojokuni, vydal: Nišinomija Šinroku, 6. rok éry Kansei (1794)

²¹ viz Leutner, s. 17

rodinou rozvázal. Poté si v oblasti Nihonbaši²² otevřel malý antikvariát a zároveň se věnoval psaní.

V roce 1806 jeho dům (a pravděpodobně i knihy) zničil požár a několik měsíců pak strávil u svého přítele v Sawaře²³, což byl pravděpodobně jediný případ, kdy opustil Edo. Mezitím (v roce 1804) převzal zodpovědnost za vdovu po svém zesnulém mistrovi Horinojovi Niheiovi. V roce 1806 se přestěhoval na Honkokučó jončóme²⁴ a pravděpodobně v téže roce si vzal Horinojovu dceru. S tou měl v roce 1812 syna Toranosukeho, který byl později znám pod pseudonymem Kosanba 小三馬. V roce 1810 se Sanba přestěhoval na Hončó ničóme²⁵, kde si na konci téhož roku otevřel obchod s léky a kosmetikou. Pravděpodobně to nebylo v první řadě proto, že by se jako autor neuživil, ale proto, že psaní nemohl jako rodinný obchod předat svému synovi. Navíc to byl další způsob, jak zpeněžit svou popularitu, jelikož mohl své produkty ve svých dílech propagovat, což také hojně dělal. Rodinný podnik výroby tiskařských matric převzal Sanbův nevlastní bratr z otcova druhého manželství.

Sanba po delších zdravotních potížích zemřel šestého dne prvního přechodného²⁶ měsíce roku 1822 ve věku 46 let.²⁷ Byl pohřben v chrámu Čógen'in v areálu kláštera Unkóin ve Fukagawě.²⁸ V roce 1925 po velkém zemětřesení v oblasti Kantó byl jeho hrob přemístěn do tokijského kláštera Šósendži 正泉寺.

2.3 Základy spisovatelské kariéry

2.3.1 Sanbovy vzory

Sanbovo vlastní jméno znělo Kikuči Taisuke 菊地太助²⁹. O výběru pseudonymu se dozvídáme v pokračování výše citovaného úryvku z *Gesaku rokkasen*:

V osmnácti letech jsem se osamostatnil a vydal své první *kibjóši* nazvané *Tentó ukijo no dezukai*. Když jsem se dal do psaní, i po večerech, než jsem usnul, jsem pracoval na rukopisu s rukama vystrčenýma zpod peřiny. Když jsem jej dokončil, rozhodl jsem se určit si umělecké jméno. Napsal jsem tedy tři jména, která připadala v úvahu, na malé

²² uvádí se buď Jokka'iči (四日市), případně jiné místo v okolí Nihonbaši

²³ 佐原, asi 70km severovýchodně od dnešního Tokia

²⁴ 本石町四丁目, opět v okolí Nihonbaši. Mapa tehdejších ulic viz Aoki, s. 20.

²⁵ 本町二丁目, opět okolí Nihonbaši

²⁶ Přechodný měsíc se používal v tradičním japonském kalendáři na vyrovnávání cyklů lunárního kalendáře. Datum Sanbovy smrti odpovídá 26. 2. 1822 našeho kalendáře.

²⁷ 47 let podle tradičního japonského počítání věku

²⁸ 深川, část Eda

²⁹ Leutner uvádí i variantu 菊地泰輔

papírky, ty jsem zmačkal, hodil vedle a jeden ze zmačkaných papírků jsem vybral. Na něm stálo jméno Šikitei Sanba, a tak jsem se rozhodl je používat.³⁰

Má se za to, že jméno je narážka na *šikisanbasó*, tanec předváděný v divadle *nó*, a že jde zároveň o kombinaci znaku *san* 三 ze jména spisovatele Tóraie Sanny 唐来参和³¹ a znaku *ba* 馬 ze jména Uteie Enby 烏亭焉馬.³² Utei Enba (1743–1822) byl autorem *gesaku*, měl čilé styky se světem divadla *kabuki* 歌舞伎, ale především proslul jako popularizátor a interpret vypravěčského umění *rakugo* 落語. Sanba byl Enbovým žákem a stýkal se i s dalšími osobnostmi ze scény *rakuga*. Vliv tohoto umění je v jeho dílech zřetelný, což později uvidíme i na příkladu *Ukijobura*. Také divadlo *kabuki* Sanbu ovlivnilo, avšak spíše než na stylistiku mělo dopad na výběr témat. Sanba byl velkým znalcem *kabuki* a výjevy z divadla (a nejenom z jeviště) se u něj objevují v nejednom díle.

Co se týče dalších osobností, které měly na Sanbu vliv, je zmiňován například Hiraga Gennai, ke kterému Sanba choval úctu. K jeho stylu se hlásí například v díle *Kjógen kigjo*. Dále může být zmíněn *gesakuša* Šiba Zenkó 芝全交 (1750–1793), z jehož děl si Sanba částečně vypůjčil námět i název již ve své prvotině, a dokonce prý zvažoval přijmout jméno Šiba Zenkó II, od čehož však upustil.³³ Ve svém prvním díle *Tentó ukijo no dezukai* se Sanba inspiroval i u Santó Kjódena 山東京伝 (1761–1816). Kjóden byl nejznámějším autorem žánru *šarebon* a bývá označován za autora, který Sanbu ovlivnil nejvíce. Ten si vypůjčuje náměty a také dále rozvíjí Kjódenův způsob zachycení dialogů. V Japonsku se uchýtila kritika Sanby jako neoriginálního spisovatele na základě kritiky literárního vědce období Meidži Mizutaniho Futóa 水谷不倒, který vycházel z Bakina.³⁴ Inspiraci díly jiných autorů však Sanbovi těžko můžeme vyčítat. „S nadsázkou řečeno, *kibjóši* a podobné žánry byly literaturou, kde největší úsilí autora představovalo přepracování schémat svých předchůdců do moderního stylu, který by se líbil čtenářům.“³⁵ Ačkoliv se o Sanbovi nedá tvrdit, že by přinesl do psaní významné inovace, dokázal styl převzatý od ostatních dovést k dokonalosti.

³⁰ citováno z Tanahaši, s. 125-126

³¹ znak 参 je složitější variantou znaku 三

³² Tanahaši se domnívá, že minimálně narážka na Tóraie Sannu nebyla Sanbovým původním záměrem, ale že bylo později jeho jméno takto interpretováno, čemuž se Sanba nebránil a mohl se cítit polichocen. viz Tanahaši, s. 126-127

³³ Údajně proto, že si nebyl jistý, zda by nepošpinil jeho jméno. Myšlenku tohoto jména opustil, když se proslavil pod jménem Šikitei Sanba, což byl pouze jeden z mnoha jeho pseudonymů.

³⁴ viz Aoki, s. 10

³⁵ Tanahaši, s. 137, kurzíva přidána

2.3.2 Sanbovi žáci a přátelé

Sanba měl na svou dobu relativně vysoký počet žáků, uvádí se čísla mezi čtrnácti až dvaceti.³⁶ Někteří se pravděpodobně označovali za jeho žáky, aby získali „dobře vypadající“ učňovské jméno,³⁷ a ne proto, že se chtěli věnovat literatuře. Ze Sanbových žáků jich dosáhlo většího či menšího věhlasu jen několik. Zmínky o Sanbových žácích nalezneme v poznámkách v jeho dílech nebo například v předmluvách k jejich dílům, které Sanba psal.³⁸ Bezesporně nejznámějším byl populární autor *nindžóbonů* Tamenaga Šunsui 為永春水 (1790–1844), který však pod pseudonymem Šuntei Sanro 春亭三鷺 u Sanby studoval jen krátce. Sanbovým oblíbeným studentem byl Oka Sančó 岡山鳥, o němž navzdory jeho údajnému nadání není mnoho dostupných informací. Za zmínku stojí rovněž žák Rakutei Bašó 樂亭馬笑, který byl umělcem *gidajú*³⁹ a spolupracoval se Sanbou na několika dílech a pomáhal mu při zachycování hantýrky umělců ze světa *gidajú*. Také pravděpodobně zásoboval Sanbu informacemi o dialektech a zvycích jednotlivých krajů, protože na rozdíl od Sanby sám hodně cestoval. V psaní pokračoval i Sanbův syn, avšak věhlasu svého otce zdaleka nedosáhl. Vzhledem k tomu, že Sanba v psaní nezavedl žádné výrazné inovace, není prakticky možné určit, zda a do jaké míry ovlivnil své současníky nebo následující generace autorů.

Mezi Sanbovy nejbližší přátele se řadili například umělci Utagawa Tojokuni a jeho žák Utagawa Kunisada 歌川国貞, restaurátér Masuja Kuhei, Utei Enba, Sanbův bývalý mistr *kjóky* Šikacube no Magao a Sanbovi žáci Kokontei Sančó, Ekitei Sanjú a Tokutei Sankó.⁴⁰ Naopak s Kjúkuteiem Bakinem měl poměrně vyostřené vztahy.

Z různých zdrojů se o Sanbovi dozvídáme, že neplatil za příliš zábavného společníka, a bývá většinou zobrazován s vážnou tváří.⁴¹ Tamenaga Šunsui tvrdí, že se se Sanbou přátelil od dětství a že o něm může říct, že je průměrného vzhledu, drží se trochu stranou společnosti, mezi lidmi platí za nezajímavého člověka, ale když se chopí štětce, papír přetéká vtípem.⁴² Bakin v *Kinsei mono no hon Edo sakuša burui* Sanbovi přiznává jeho spisovatelské schopnosti, a dokonce uznává i jeho znalosti čínských klasiků, ačkoli je nikdy nestudoval. Dozvídáme se však i to, že Sanba holdoval alkoholu a měl sklony k hádkám. Kvůli hádce o termín dokončení ilustrací například dočasně přerušil styky s Tojokunim. Sklony k pití jsou

³⁶ viz Leutner, s. 57 a Donath-Wiegand, s. 45

³⁷ Bylo praxí, že učňové přijímali pseudonymy obsahující některé znaky ze jména mistra.

³⁸ Bylo běžné, že si autor nechal od jiného literáta napsat úvodní poznámku, která v některých případech fungovala jako jakési doporučení.

³⁹ 義太夫, umění recitace za doprovodu *šamisenu*

⁴⁰ viz Leutner, s. 52 a Donath-Wiegand, s. 42

⁴¹ viz Donath-Wiegand, s. 41-42

⁴² viz Sanba, 1989, s. 293; doslov Džinbóa Kazuji

zase doloženy v různých Sanbových poznámkách. Z těch se také dozvídáme, že byl nedochvilný při odevzdávání rukopisů, které mnohdy narychlo psal jen během několika dní, na což běžně upozorňuje v předmluvách. Při vedení své knihovny byl prý zas velice precizní.⁴³

2.4 Sanbova literární díla

Sanba během svého života napsal kolem sto třiceti děl o celkovém objemu přes pět set svazků. Proslul sice hlavně jako autor žánru *kokkeibon*, ale napsal i srovnatelné množství děl žánru *kibjōši*. Naprosto největší podíl na jeho tvorbě (přes 80 titulů) mají takzvané *gókany* 合巻 neboli „sebrané svazky“. Napsal i několik děl žánru *šarebon* a *jomihon*. V tomto přehledu uvedu významná nebo pro tuto práci něčím zajímavá díla rozřazená zhruba podle jednotlivých žánrů, i když mnohdy je u dělení brán v potaz více fyzický formát knihy než obsah. Uvádím názvy, pod kterými jsou díla běžně známa, tedy bez případných podtitulů. U důležitějších děl uvádím v závorkách také překlady titulů, které je však třeba brát jistou rezervou, vzhledem k tomu, že se může jednat o těžko přeložitelné slovní hříčky nebo narážky, které bez podrobné znalosti obsahu nejsou jasné.

2.4.1 Kibjōši

Jak již bylo uvedeno, Sanbovou prvotinou bylo *kibjōši* s názvem *Tentō ukijo no dezukai* 天道浮世出星操 (Nebeští loutkáři tohoto světa) z roku 1794. V tomto trojsvazkovém díle přirovnává svět k jevišti loutkového divadla, kde osudy lidí jako loutky řídí dobré a zlé hvězdy, a zaměřuje se na jednu zlou hvězdu, která ovládne několik dobrých lidí, než je zkrocena pánem nebes. Koncept díla se podobá Kjódenovu *Šingaku hajasomegusa* a námět lidí jako loutek byl znám například z díla *Ukijo ajacuri kumen džúmen* Šiby Zenkóa.⁴⁴ Leutner již na tomto díle sleduje tři základní charakteristické rysy, které se později v Sanbově díle projevují. Zaprvé je to využití již existujících konceptů, zadruhé je to struktura díla, kde převládají útržkovité epizody nad souvislým příběhem (zde jsou to jednotliví postižení lidé), a zatřetí fascinace světem divadla. Další zajímavou věcí na díle *Tentō ukijo no dezukai* je fakt, že ačkoli se jednalo o Sanbovu prvotinu, ilustroval ji v té době velmi žádaný umělec a ilustrátor Utagawa Tojokuni (歌川豊国). Za to Sanba pravděpodobně vděčil dobrým vztahům svého otce s ilustrátory. Tyto vztahy pak do jisté míry udržoval i on sám.

⁴³ viz Donath-Wiegand, s. 42

⁴⁴ viz Leutner, s. 19-21; jako další zdroj inspirace pro toto dílo se uvádí *Tendō daifukučō* Hóseidóa Kisandžiho

Inspiraci divadlem můžeme sledovat například v díle z roku 1799 *Jakuša gakuja cú* 俳優楽室通 (Znalcův náhled do zákulisí), které obsahuje ilustrace populárních herců *kabuki* opatřené humornými básněmi *kjóka* 狂歌 ze Sanbova pera (štetce). V druhé části Sanba, inspirovaný žánrem popisů typických postav *katagimono* 氣質物, popisuje rodinu milovníků *kabuki* a vykresluje různé typy závislosti na divadle.⁴⁵

Dílem, které stálo za Sanbovou popularitou, se stalo *kibjóši* nazvané *Kjan Taiheiki mukó hačimaki* 俠太平記向鉢巻 (Odhodlaní kavalíři: Kronika o velkém míru), rovněž z roku 1799. Co Sanbu proslavilo, však nebylo ani tak dílo samotné, jako události, které vyvolalo. V tomto díle totiž zesměšňoval potyčku dvou jednotek hasičů z minulého roku tím, že ji ve svém díle parodicky zasadil do prostředí válečného eposu *Taiheiki* ze 14. století. Dotčení hasiči si to nenechali líbit a vybrakovali dům Sanby i jeho nakladatele Nišinomiji Šinrokua 西宮新六. Hasiči byli nakonec odsouzeni k vězení⁴⁶, nakladateli byla vyměřena vysoká pokuta a Sanba byl odsouzen k padesáti dnům v okovech. Leutner v této události vidí přelomový bod v Sanbově kariéře. Dostalo se mu opravdové slávy, a i když – navzdory otcovu naléhání – pokračoval v psaní, pro jistotu se vyhýbal satirickým komentářům současných událostí nebo reálných osob.⁴⁷

Sanba je rovněž autorem řady více či méně faktografických děl. V roce 1802 vydává dílo *Kusazóši kodžicuke nendaiki* 稗史億説年代記 (Zkreslené letopisy *kusazóši*), kde na základě jedné pohádky předvádí styly jednotlivých autorů a ilustrátorů (toto dílo si ilustroval sám Sanba) *kibjóši*. Dílo rovněž obsahuje seznam třiatváceti *kibjóši*, které Sanba považoval za nejlepší. V tomto díle, podobně jako v předmluvách k jiným dílům, varuje před klesající úrovní tohoto žánru.⁴⁸ V letech 1803 až 1805 vydává průvodce Edskými školami *kjóky* s titulem *Kjóakei*. Ač Sanba neplatil za významného autora *kjóky*, byl pravděpodobně v tomto oboru znalcem. V roce 1803 vydává ilustrovanou encyklopedii divadla *kabuki* nazvanou *Šibai kinmó zui* 戲場訓蒙図彙 (Ilustrovaná encyklopedie divadla), která může i dnes vědcům poskytnout užitečné informace. V předmluvě tohoto díla se hlásí k tradici Hiragy Gennaie. V jeho stylu se snaží psát i část díla *Kjógen kigjo* 狂言綺語 (Bláhové povídky), což

⁴⁵ viz Leutner, s. 28

⁴⁶ některé zdroje uvádí, že vyvázli bez trestu

⁴⁷ viz Leutner, s. 29-31

⁴⁸ viz Donath-Wiegand, s. 57-58

je soubor vtípných gratulačních a reklamních textů známých autorů zkomponovaných na počest Uteie Enby.⁴⁹

Svou nespokojenost s úrovní literatury dává najevo i v díle *Oja no kataki učimata kójaku* 親讐膏藥 (Rodičů msta, mast na třísla) z roku 1805. Již název je slovní hříčkou kombinující přísloví typu „kam vítr, tam plášt“⁵⁰ se slovem *katakiučí*, které znamená pomstu. Právě příběhy o pomstě *katakiučimono* 敵討物, které se v té době těšily velké oblibě, Sanba kritizuje pro jejich neoriginalitu. Zároveň však dodává, že osud spisovatele je takový, že se musí řídit poptávkou. *Oja no kataki učimata kójaku* má být pravděpodobně pouhou parodií žánru, avšak Sanba nakonec poptávce podlehe, a zařadí se tak sám mezi autory kteří „si lámou hlavu a šramotí si duši za bezesných nocí, kdy přemýšlí nad novými způsoby vykonání pomsty, neobvyklými způsoby zabíjení lidí, nad dojemnými setkáními a riskantními úniky.“⁵¹ Mezi Sanbovými *gókany* nalezneme mnohé příběhy o pomstě, stejně jako převyprávění divadelních her, se kterými začal už v roce 1795 dílem *Go Taiheiki širaišibanaši* 碁太平記白石噺. Příběhy o pomstě a převyprávění divadelních her byly, díky své obecné popularitě a menším požadavkům na originalitu, pro Sanbu solidním a snadným zdrojem příjmů.

2.4.2 Gókan

Gókany se řadí mezi *kusazóši* a formátově se vlastně jedná o několik *kibjóši* svázaných dohromady s trochou více textu na úkor obrázků.⁵² Tento formát byl praktický pro vydavatele, jelikož ušetřil na vazbách a pojal více textu, například v dlouhých příbězích o pomstách, kterých bylo mezi *gókany* mnoho.

Sanbovým prvním a nejzmiňovanějším *gókanem* je *Ikazučitaró góaku monogatari* 雷太郎強悪物語 (Příběh o ničemnostech Hromového Taróa) z roku 1806. Opět se jedná o příběh o pomstě, avšak Sanba byl na toto dílo hrdý hlavně proto, že jej považoval za první *gókan*:

Na jaře roku 1806 jsme dali do prodeje desetisvazkové *Ikazučitaró góaku monogatari* ve dvou částech, svázané do dvou jednotlivých knih. Dílo bylo veřejností velmi vřele přijato a slavilo velký úspěch. Obchodníci s knihami brzy zjistili, že *gókany*, které vyžadují mnohem méně výdajů na drahé obálky, jsou snadné na výrobu, a tak příštího roku všichni

⁴⁹ u *Kjóakei* se mi přesné informace o žánru nepodařilo najít. *Šibai kinmó zui* není *kibjóši*, ale kniha formátu *hanšibon* ale kvůli své parodické povaze bývá toto dílo řazeno do žánru *kokkeibon*. *Kjógen kigjo* bývá řazeno mezi Sanbovy první *kokkeibony*, ačkoliv se jeho ostatním *kokkeibonům* příliš nepodobá. Tato díla jsem zařadil na toto místo kvůli společným rysům.

⁵⁰ *učimata kójaku*, doslova mast nebo náplast na třísla; Ta se bez zásad tu nalepí na levou nohu, tu na pravou.

⁵¹ Leutner, s. 44, citována předmluva k *Oja no kataki učimata kójaku* podle z Hondova *Šikitei Sanba no bungei*

⁵² Shirane uvádí poměr 60:40 ve prospěch textu (s. 415)

bez výjimky začali *gókany* prodávat. I teď, v roce 1810, si *gókany* udržují svou popularitu. Může to znít jako chvástání zápasníka, který mluví jen o svých výhrách, ale až do smrti budu hrdý na to, že jsem to byl já, kdo začal módu ilustrovaných *gókanů*. I ve stáří mne toto pomyšlení bude těšit.⁵³

To, že Sanbovo dílo nebylo prvním *gókanem*, je již dokázáno, a je poukazováno například na jinak neznámé dílo *Tókaidó macu no širanami*⁵⁴ z roku 1804, které má výraz *gókan* uvedeno i na obálce. Nicméně lze tvrdit, že Sanba stál za popularizací a masovým rozšířením *gókanů*.

Další Sanbovy *gókany* v mnou použité literatuře příliš rozebírány nejsou, ale Donath-Wiegand uvádí jako zajímavá tato díla: *Ócu mijage meiga no sukečači* (1808), *Iccui otoko hajari Utagawa* (1810), *Sate mo sono noči Ukijonosuke banaši* (1810), *Mukašigatari Tanzenburo* (1812), *Gošiki Itako adana curebuši* (1817) a *Nenašigusa jume monogatari* z roku 1809, ve kterém sice názvem naráží na dílo Hiragy Gennaie, ale stylem se prý snaží imitovat a zesměšňovat Bakina.

2.4.3 Jomihon

Žánr *Jomihon* byl právě Bakinovou doménou. *Jomihony* často čerpaly z čínských děl a představovaly fantastické příběhy. V *jomihonech* počátku 19. století pak byly často příběhy dlouhé s komplikovanými zápletkami.⁵⁵ Pravděpodobně z tohoto důvodu Sanbovi, který byl zvyklý psát hlavně o skutečných lidech, navíc ve spíše útržkovitých textech, tento styl příliš neseseděl. Donath-Wiegand se domnívá, že se snažil na tomto poli vyrovnat Bakinovi a Kjódenovi. Za svého života Sanba vydal pouhé dva *jomihony*: *Tonoj monogatari* v roce 1808 a *Akogi monogatari* 阿古義物語 (Příběh plný strastí) roce 1810. V *Akogi monogatari* je na konci seznam literatury obsahující i naprosto obskurní díla, kterým se Sanba pravděpodobně snaží zesměšnit zvyk uvádění použité literatury, který prosazoval právě Bakin. Jinak se však dílo nesesetkalo se čtenářským ohlasem, jak přiznává i Sanba ve svém deníku. Na vině pravděpodobně bylo poněkud zmatečné vyprávění bez rozřešení zápletek.⁵⁶ Bakin si vniknutí na své výsostné teritorium *jomihonů* nenechal líbit a vydal dílo *Sanbaben* 羆鞭⁵⁷, kde *Akogi monogatari* podrobně kritizuje a poukazuje na Sanbovy chyby. Po Sanbově smrti je v roce

⁵³ *Šikitei zakki*, citováno z Leutner, s. 45

⁵⁴ 東海道松之白浪, autor Šunsuitei Genkó, dílo je v době psaní práce dostupné k nahlédnutí v digitálním archivu univerzity Waseda

⁵⁵ viz Shirane, s. 483

⁵⁶ viz Donath-Wiegand, s. 59

⁵⁷ Uvádí se varianta znaku, kdy 3 radikály pro koně jsou vedle sebe, která ale v použité znakové sadě není dostupná. Tento znak je hříčkou na Sanbovo jméno.

1825 na základě jeho rukopisů vydán ještě *jomihon* nazvaný *Ehon sakigake zóši*. Tamenaga *Šunsui* také v roce 1826 na základě Sanbových poznámek napsal druhý díl *Akogi monogatari*.

2.4.4 Šarebon

Žánr *šarebon* dosáhl vrcholu své popularity koncem 18. století a jeho předním autorem byl Santó Kjóden. *Šarebony* se zabývaly životem v zábavních čtvrtích (tzn. v podstatě čtvrtích prostitute) a pojednávaly často o ideálu *cú* 通, který obnášel znalost poměrů a umění chování v těchto čtvrtích. Běžnou praktikou byl ale humorný popis dobrodružství „polovičního znalce“, tzv. *hankacú*, který naopak tohoto ideálu nedosahoval. *Šarebony* na vrcholu své popularity měly běžně formu dialogů. Jak jsem již uvedl dříve, v roce 1790 byly *šarebony* omezeny při reformách éry Kansei, což postupně vedlo k vystřídaní tohoto žánru jinými.

Nakamura Mičio uvádí, že Sanba byl autorem pěti *Šarebonů*⁵⁸: jsou to *Tacumi fugen* 辰巳婦言 (Ženské řeči ze severovýchodní čtvrti, 1798) a jeho dvě pokračování *Sendó šinwa* 船頭深話 (Kapitánovy hluboké příběhy) 1806) a *Sendó beja* 船頭部屋 (Kapitánova kajuta, 1807)⁵⁹, dále pak *Keisei kaidan kyaku monogatari* z roku 1799 a v roce 1806 napsané dílo *Itako buši* 潮来婦志 (Slova z Itaka), které však vyšlo až po Sanbově smrti roku 1829.

Tacumi fugen, podobně jako řada dalších Sanbových počinů, čerpá inspiraci z děl jiných autorů. Zde konkrétně z díla *Fukagawa Haiken* (1782) Hóraisandžina Kikjóa a několika děl Santó Kjódena.⁶⁰ Mělo barevnou obálku, což bylo u tehdejších *šarebonů* neobvyklé, a rovněž se oproti zvyklostem nezabývalo oficiální zábavní čtvrtí Jošiwara 吉原, nýbrž neoficiální čtvrtí Furu'išiba 古石場 v edské Fukagawě 深川. Sanbovo téměř plagiátorské počínání co se příběhu týče, je tu zastíněno originálním přístupem. Odklon od elegantních čtvrtí a vybraných zvyků a přechod k neoficiální čtvrti pochybné pověsti mu umožnilo prozkoumat nový svět do té doby opomíjených postav. Nezabývá se ideálem vytříbenosti, namísto toho realisticky zachycuje život a jazyk edské nižší střední třídy.⁶¹ *Sendó šinwa* a *Sendó beja* jsou sice oficiálně pokračováním *Tacumi fugen*, ale, jak podotýká Leutner⁶², věnují se spíše strastem postav z *Tacumi fugen* odehrávajícím se mimo samotnou zábavní čtvrť, čímž v podstatě ztrácejí podstatu *šarebonu* a stávají se vývojovým stupněm na cestě

⁵⁸ Sanba, 1957, s. 27; předmluva Nakamury Mičia

⁵⁹ Džinbó uvádí, že o tom, zda je *Sendó beja* Sanbovým dílem panují pochybnosti (Sanba, 1989, s. 456)

⁶⁰ viz Leutner, s. 25

⁶¹ viz ibid, s. 26

⁶² viz ibid, s. 27

k *nindžóbonům*. Již v této sérii děl můžeme sledovat, jakou péči Sanba věnuje realistickému zachycení jazyka. V doslovu k *Sendó šinwa* například uvádí:

Stejně jako v předchozím díle, uvádím řeč i s nespisovnými a zkomolenými výrazy jako například: ze *sajó de wa gozarimasenu* se stává *só džá gozěšiné*, z *oide nasaremase* je *oide naimaši* a místo *kono berabó wa* piši *konberabá*. Musíte tedy rozeznat mnoho zkrácených výrazů, jako jsou tyto.⁶³

Důraz na přesné zachycení řeči vidíme i v díle *Itako buši*, které Sanba podle svých slov napsal během pěti dní, po zkušenosti ze zábavní čtvrti ve městě Itako, které leží poblíž Sawary, kde po dobu několika měsíců pobýval. Pojednává o obtížích, které návštěva zábavní čtvrti v neznámých končinách přináší. Zajímavost tohoto díla spočívá v popisu lokálního koloritu a v Sanbově téměř vědeckém přístupu k zachycení místního itackého dialektu, ke kterému připojuje vysvětlivky ohledně významu a fonetiky.⁶⁴ Pro přesné zachycení dialektu dokonce Sanba zavedl vlastní diakritické znaménko, takzvané *široki nigori* (bílé *nigori*), které vypadalo jako dvě prázdná kolečka. Tímto znaménkem značí například, když je partikule *ga* vyslovována guturálně v hláskovém okolí, kde by se v běžné (edské) řeči vyslovovala nasálně. Toto znaménko používal i v dalších případech u řad slabik na *k*, *s* a *t*.⁶⁵ *Itako buši* bylo také jedním z děl, ve kterém Sanba použil kulaté *nigori* u řady *sa*, kterým například ze slabiky *sa* dělá slabiku vyslovovanou *ca*. Tento způsob značení byl však pravděpodobně vzácně používán již před Sanbou.

2.4.5 Kokkeibon

Jak jsem již zmínil dříve, žánr *kokkeibon* začal své největší popularity dosahovat od 90. let 18. století. Za počátek tradice *kokkeibonů*, doslova humorných knih, bývají považovány moralizující *dangibony*, jejichž nejznámějším zástupcem je Hiraga Gennai. Ty byly psány formou vyprávění, podobně jako *ukijozóši*, a jejich cílem bylo poučení humornou formou. V období reforem éry Kansei se ale objevuje nová forma *kokkeibonů*. Mají formát *čúbon* (dosl. střední kniha, cca 18-19cm x 12-14 cm), a jsou tedy o něco menší než *dangibony*. Změny doznává i formát textu, který začíná být po vzoru *šarebonů* psán většinou formou dialogů. Zaměřují se na scény každodenního života a již neobsahují zjevné moralizující nebo didaktické motivy a s objekty svého humoru spíše soucítí, než je kritizují.⁶⁶ Za nejznámější

⁶³ citováno z Sanba, 1957, s. 28; Nakamurova přemluva

⁶⁴ viz Donath-Wiegand, s. 61

⁶⁵ viz ibid, s. 80

⁶⁶ viz Shirane, s. 360

díla žánru *kokkeibon* se označuje *Tókaidócu hizakurige* 東海道中膝栗毛 (Pěšky po silnici Tókaidó) Džippenši Ikkua 十返舎一九 (1765-1831) a *Ukijoburo* a *Ukijodoko* Šikiteie Sanby. Termín *kokkeibon* se začal používat pravděpodobně až ve 20. letech 19. století. Žánr přežil až do období Meidži v dílech Kanagaki Robuna 仮名垣魯文.⁶⁷

Zajímavou charakteristiku *kokkeibonů*, uvádí Bakin v *Kinsei mono no hon Edo sakuša burui*:

Po zákazu *šarebonů* se objevily jedno nebo dvou svazkové knihy nazvané *čúbon*. Obsahují velmi humorně napsané, pošetilé texty, které velmi připomínají „imitace věci tohoto světa“ *ukijomonomane*, které předvádějí žebraví mniši... Ačkoliv se nezabývají nevěstinci a zhýralci, jedná se přesto o variantu *šarebonů*.⁶⁸

Zde vidíme zdokumentovanou návaznost formy *kokkeibonů* na *šarebony* a zároveň zde Bakin dokládá souvislost *kokkeibonů* s uměním dobových imitátorů. *Ukijomonomane* a i další vypravěčská umění ovlivňovala literaturu své doby a stejně tak literatura ovlivňovala vypravěčská umění díky vazbám spisovatelů a vypravěčů. Fascinace tehdejších autorů jazykem není zřejmá pouze z jeho podrobného zachycení v rozhovorech, ale i z hovorů o jazyce samotném, které se v literárních dílech vyskytují.⁶⁹ Jelikož byl v té době neobyčejně velký rozdíl mezi psanou formou řeči a její mluvenou podobou, stalo se zachycení „pravé“ podoby rozhovorů částí již zmíněné techniky *ugači*, jejímž cílem bylo humorné předvedení pravého stavu věcí.⁷⁰

I přes zmíněné charakteristiky může být zařazení do žánru nejednoznačné. Rozhoduje se však podle formátu a obsahu díla. V zásadě se mezi *kokkeibony* řadí díla humorné povahy formátu *čúbon*. Humor však můžeme nalézt i v *šarebonech* a některých *kibjóši*. *Šarebony* většinou vycházely v knihách menšího formátu⁷¹ a zaměřují se na elegantní stylizovaný svět, který nebyl běžným čtenářům dostupný. I žánr *kibjóši* (formát *čúbon*) byl původně žánrem komickým, avšak témata bývaly nadpřirozeno, historické události a další objekty vzdálené skutečnému životu. Sanbovy *kokkeibony* však zůstávají u věcí každodenního života a soudobé populární kultury.⁷²

⁶⁷ viz Shirane, s. 360

⁶⁸ Leutner, s. 63; Leutner Bakina cituje z: Hondova Jasuo, „Ukijomonomanemekitaru esemonogatari no koto,“ *Kinsei Bungei* 8: 61-67 (1962)

⁶⁹ viz Leutner, s. 63

⁷⁰ viz ibid, s. 68-69

⁷¹ tzv. *kohon*, cca 15-16cm x 11-12,5cm

⁷² viz Leutner, s. 75

Leutner uvádí, že Honda ve svém *Šikitei Sanba no bungei* napočítal 23 Sanbových *kokkeibonů*. Ke stejnému číslu dojdeme, pokud spočteme *kokkeibony* v seznamu Donath-Wiegand, budeme-li počítat vícedílné tituly jako jednu položku. I přes stejný počet napočítaných děl se výčty v několika položkách liší. Nakamura ve svém výčtu oproti Donath-Wiegand neuvádí díla z roku 1803 *Mašin gigen* a *Šibai kinmó zui*.⁷³ Většina této podkapitoly vychází z Leutnerova zpracování látky.

Mezi Sanbovými *kokkeibony* můžeme nalézt sedm titulů, které nezachovávají jinak běžnou strukturu dialogů. Prvním z nich je právě dílo *Mašin gigen* 麻疹戲言 (Žertování o spalničkách), které pojednává o smrtící epidemii spalniček, jež v roce 1803 postihla Edo. V první části je popsána reakce lidí, kteří náhle nacházejí víru, snaží se na epidemii vydělat atp. Druhá část je falešně učené pojednání na různá témata. Dílo je strukturou i stylem inspirováno dílem *Hóhiron* 放屁論 Hiragy Gennaie, které pojednává o plynatosti. Jeho kvalit však nedosahuje.⁷⁴

Hiragou Gennaiem je inspirováno i již zmíněné dílo *Kjógen kigjo*, které rovněž nemá formu dialogu a od ostatních Sanbových *kokkeibonů* se liší i v tom, že nevyužívá *ugači*.⁷⁵

Zmíněno bylo již i dílo *Šibai kinmó zui*, které společně s *Ono no Bakamura usodžizukuši* 小野愚嘘字尽⁷⁶ (1806) *Hacumonogatari* 初物語 (1808), *Čúšingura henčikiron* 忠臣蔵偏痴気論 (1812) a *Kanadehon kuraišó* 仮名手本蔵意抄 (1813) dokončuje seznam Sanbových *kokkeibonů*, které nejsou psány formou dialogů.

Název díla *Ono no Bakamura usodžizukuši* je narážkou na jméno známého básníka devátého století Ono no Takamura a na slovníky básnických slov *utadžizukuši*. Dílo samotné je parodií na různé příručky.⁷⁷

Další díla zmíněná v předminulém odstavci jsou všechna nějakým způsobem spjata s divadlem. *Hacumonogatari* bylo napsáno k příležitosti návštěvy populárního ósackého herce Nakamury Utaemona III. v Edo. Vypráví sérii komických situací, jež začíná, když je vesnická dívka, která chce tohoto herce vidět, ošálena kuchařem, jenž se za něj vydává. Dílo bylo pravděpodobně hlavně snahou přiživit se na hercově návštěvě a svou povahou je bližší Sanbovým *kibjóši*.⁷⁸

⁷³ viz Sanba, 1957, s. 29; Nakamura však tento výčet nevydává za úplný.

⁷⁴ viz Leutner, s. 70-71

⁷⁵ viz ibid, s. 70

⁷⁶ znak 愚 má v názvu nad sebou ještě radikál pro bambus 竹, zřejmě v narážce na znak *takamura* 篁, znak 嘘 má místo radikálu 口 radikál 言 a mírně upravenou spodní část. Tyto znaky neexistují v použité znakové sadě.

⁷⁷ viz Leutner, s. 71-72

⁷⁸ viz ibid, s. 72

Díla *Čúšingura henčikiron* a *Kanadehon kuraišó* obě narážejí na slavné loutkové představení *Kanadehon čúšingura* (仮名手本忠臣蔵), jehož příběh se díky nesčetným zpracováním stal možná nejslavnějším příběhem období Edo. Díky jeho notorické známosti vznikl prostor pro různá parodická a jinak humorná zpracování. *Čúšingura henčikiron* je záměrnou dezinterpretací tohoto příběhu, kdy Sanba analyzuje jeho jednotlivé postavy přesně naopak než je zvykem, a tak se například hlavní hrdina stává neschopným, zatímco ze zloducha se stává dobrák.⁷⁹

Kanadehon kuraišó je dílem, které se naoko tváří jako odborná kompilace historických materiálů k událostem a postavám *Čúšingury*, čímž paroduje puntičkářství tehdejších vzdělanců, a zároveň si dělá legraci z nekončících rozborů *Čúšingury*. Toto dílo nebylo výhradně Sanbovým dílem. V roce 1804 podobné dílo vydal jeden autor her *džóruři* z oblasti Kamigata. Sanba byl pravděpodobně požádán, aby dílo upravil pro vydání v Edu, a dílo skutečně značně vylepšil.⁸⁰

Sanbových *kokkeibonů* psaných formou dialogu (popřípadě monologu, či rozhovoru většího počtu osob) napočítal Leutner šestnáct. Těchto šestnáct děl dále dělí podle typů do čtyř více či méně se překrývajících kategorií, které si v tomto přehledu dovoluji přejmout. První kategorií jsou díla o typech lidí, blízká žánru *katagimono*, druhou kategorií jsou díla zabývající se určitou stránkou lidské povahy, do třetí kategorie spadají díla zaměřující se na určité prostředí nebo subkulturu a čtvrtou kategorií tvoří díla *Ukijoburo* a *Ukijodoko*, které v sobě spojují prvky všech tří předchozích kategorií.⁸¹

Již zmíněný žánr *katagimono* proslavil hlavně autor *Edžima Kiseki* 江島其磧 (1667–1735) a šlo o popisy typických postav městského života. Leutner považuje Sanbovy popisy díky využití přímých řečí za realističtější než popisná Kisekiho díla.⁸² Leutner jako první dílo této kategorie uvádí *Jakuša hiiki katagi*, což je však již zmíněná druhá část *kibjóši Jakuša gakuja cú*. Mnohem významnější je dílo *Namaei katagi* 酩酊氣質 (Charakteristiky opilců) z roku 1806. To prostřednictvím monologů vykresluje dvanáct různých druhů opilců, jako například „plačící opilec“, „hlučný opilec“, „nudný opilec“ a podobně. Leutner v tomto díle vidí jasný začátek Sanbova využití postupů přejatých z vypravěčských umění.⁸³ Tomuto dílu

⁷⁹ viz Leutner, s. 72-73

⁸⁰ viz ibid, s. 74

⁸¹ viz ibid, s. 75-76

⁸² viz ibid, s. 77; Howard S. Hibbet ve své práci *Ejima Kiseki and His Katagi-mono* však tvrdí, že Kisekiho postavy ožívaly prostřednictvím svých promluv a dokonce spekuluje o souvislosti s vypravěčskými uměními. (s. 428)

⁸³ viz Leutner, s. 77-78

příkládá velkou důležitost i Honda a ve svém *Ukijoburo, ukijodoko: sekenbanaši no bungaku* sleduje, jak se v *Ukijoburu* uplatňují imitační techniky z *Namaei katagi*.⁸⁴ Dílo je věnováno vypravěči Sakuragawovi Džinkóovi 桜川甚幸, pro jehož vystoupení měl být původně určen, a text svým monologickým založením celkem připomíná i dnešní *stand-up comedy*.⁸⁵ Sanba jako vypravěč poskytuje jen stručný popis vzhledu, pohybů nebo způsobu mluvy a hlavní roli hraje monolog opilce. Ten i reaguje na své konverzační partnery, avšak jejich repliky jsou čtenáři skryty, takže si musí situaci představit, a je tak do scény vtažen. V předmluvě k *Namaei katagi* se dozvídáme Sanbovu představu o čtení jeho díla, kdy píše:

Vážení čtenáři, když budete při čtení věnovat pozornost zápisu slov, uvidíte, že u některých je napsána zvláštní výslovnost, která prohloubí věrnost typické opilecké řeči. (...) Tato kniha je psána tak, že se člověk směje, až se za břicho popadá, když ji čte sám. Pokud by ji však ostatním předčítal člověk bez nadání pro imitaci, ztratí opilecká řeč na působivosti a kniha na vtipu. (...)

Toto dílo mělo být původně jen kratochvílí jednoho večera, sepsané pro Sakuragawu Džinkóa, avšak na naléhání vydavatele jsem jej přetvořil v knihu. Při čtení mějte na mysli Džinkóův osobitý projev a uvidíte, jak jsem dílo zamýšlel, a více se pobavíte. Džinkóa poslouchám už od svého dětství a je to mistr gest a slavný imitátor, rovný Ippjóovi, Hakutoovi i Sanrakuovi. Již dlouho ho mám rád, a proto mu toto dílo věnuji.⁸⁶

Toto dokládá již zmíněnou inklinaci k vypravěčskému umění, ale zároveň i péči, kterou Sanba věnoval jazyku a tomu, aby si jeho důkladnou práci mohli čtenáři náležitě užít. I když se jedná o dílo, které z vypravěčského umění čerpá, je určeno spíše k tichému čtení.

Že měl Sanba k alkoholu důvěrný vztah, můžeme soudit i podle toho, že se ve svých dílech poměrně dost věnuje opilcům. O těch jsou i další dvě díla z kategorie věnující se typům lidí, *Tósei nanakuse džógo* 当世七癖上戸 (Sedm zlovyků dnešních opinců) z roku 1810 a *Ippai kigen* 一盃綺言 (Řeči v podroušeném stavu) z roku 1813. *Tósei nanakuse džógo* se zaměřuje na opilce v podnicích *izakaja* a v obytných uličkách obyčejných lidí *uranagaja*. Tanahaši v tomto díle sleduje přechod od monologické formy *Namaei katagi* k Sanbovým typickým rozhovorům.⁸⁷ *Ippai kigen* pak popisuje dalších osm typů opinců, a završuje tak Sanbovu „alkoholickou sérii“. Leutner v pozdějších dvou dílech o alkoholících vidí oproti

⁸⁴ viz Honda, s. 41

⁸⁵ forma komedie, kdy komik baví obecnost svými monology či vtipy

⁸⁶ citováno z Honda, s. 30-31

⁸⁷ viz Tanahaši, s. 194

Namaei katagi změnu v tom, že vystupující postavy mají blízko k chorobným alkoholikům a spíše než pobavení vyvolávají lítost. To jim však neubírá na realističnosti.⁸⁸

Posledním dílem kategorie založené na popisech typických postav je dílo *Kjakuša hjóbanki* 客者評判記 (Hodnocení diváků) z roku 1811. Název je narážkou na knižně vydávané kritiky herců *jakuša hjóbanki*⁸⁹, podle nichž je také strukturován. Namísto herců se však dílo zaměřuje na návštěvníky divadla. Popisuje tak například edského návštěvníka, kjótského návštěvníka, všudybyla, návštěvníka s vytříbeným vkusem a jiné. Dílo obsahuje mnoho cenných reálií z tehdejšího divadla a prokazuje Sanbovy znalosti v tomto oboru. Leutner dodává, že dílo však dnes ztrácí na zajímavosti a srozumitelnosti, protože je zaměřeno na dnes již neexistující svět a postrádá univerzálnost jiných Sanbových děl.⁹⁰

Druhou kategorií tvoří díla zabývající se vždy určitou stránkou lidské povahy. Častým tématem jsou proměny nebo rozpory v lidském chování. Například první dílo této kategorie *Hajagawari mune no karakuri* 早替胸機関 (Rychlé proměny lidského srdce, 1810) je toho příkladem. Titul naráží na techniku divadla *kabuki*, kdy se herec na scéně hbitě převléká, a hraje tak roli více postav zároveň, a srovnává ji s proměnami v chování lidí. Ze skromné manželky se najednou stává vzteklá semetrika, z tiché oběti kocoviny se po ranním „vyprošťováku“ stává hrubián. Většina těchto scén jsou monology, několik z nich dialogy. Další zajímavostí tohoto díla je využití tzv. „proměnlivých obrázků“ *kawarie* 変わり絵, které v té době znovu získaly na popularitě. Jedná se o obrázky, které se v určitých místech přehýbají, a překrýváním se mění jejich části. Leutner se domnívá, že využití této hravé techniky v díle určeném spíše pro dospělé poukazuje na všudypřítomnou ironii v dílech *gesaku*. Dílo bylo několikrát vydáno znovu a potvrzuje Sanbův talent vnímat a rychle reagovat na poptávku.⁹¹

Dalším dílem této kategorie je *Ningen bandži uso bakkari* 人間万事虚誕計 (Lidské věci, samé lži) z roku 1813. Toto dílo v šesti scénách pojednává o neškodných lžích a malých podvodech v lidském chování. Formou monologů nebo dialogů je nejprve zobrazena scéna, ve které se tyto lži odehrávají, a poté následují scény, kde účastníci odhalují, co měli doopravdy na srdci. Vidíme tak například, jak si dva muži, kteří se nejprve předhánějí v tom,

⁸⁸ viz Leutner, s. 80

⁸⁹ 役者評判記, tento typ knih byl spojen především s kjótským nakladatelstvím Hačimondžija

⁹⁰ viz Leutner, s. 76-77

⁹¹ viz *ibid.*, s. 81-82

kdo si více užívá výlet v zasněžené krajině, nakonec doma stěžují, jak mrzli, a že neznají nic horšího a méně vznešeného, než je pozorování sněhu.⁹²

Kokkeibon s titulem *Hitogokoro nozoki karakuri* 人心覗機関 (Kukátko do lidského nitra) z roku 1818 je založena na podobném rozporu a skládá se z pěti dialogových scén, které ukazují dvě různé stránky chování postav. Vidíme tak muže, který si pochvaluje domácí život a kuchyni své ženy, ale obojí ztracuje, když si večer vyrazí ven, doktora, který se před pacienty chvástá svými znalostmi, ale v soukromí proklíná svou neznalost a bojí se, že bude odhalen, nebo ženu, která mimořádně koupí pečené brambory pro sebe a svou sousedku, ale dá je manželovi, kterého celý den pomlouvala, když se nečekaně vrátí domů.⁹³

Dílo *Kokon hjaku baka* 古今百馬鹿 (Stovka hlupáků z dob těchto i minulých) z roku 1814 ve svém titulu sice slibuje hlupáků sto, avšak představuje pouze čtyři. Jsou to: pán domu se slabostí pro ženy, špatný šachista, který se rozčiluje, když prohraje, bavič v podniku, který nadává hostům, a žrout, který se holedbá, kolik toho sní. Sanba sice avizuje, že má v plánu vydat další popisy až do stovky, ale pravděpodobně to ani v úmyslu neměl.⁹⁴

Pravděpodobně nejvýznamnějším *kokkeibonem* této kategorie je dílo *Šidžúhačikuse* 四十八癖 (Osmáctyřicet nešvarů), jehož vyšly čtyři díly v letech 1812–1818. Podobně jako u ostatních děl této kategorie se jedná o řadu scén, které v dialozích popisují lidské nedostatky na pozadí života v obytných uličkách *uranagaja*. Honda některé z těchto scén řadí mezi to nejlepší, co Sanba napsal.⁹⁵ Ač název slibuje čtyřicet osm nešvarů, Sanba jich, pravděpodobně kvůli zdravotním problémům v pozdních letech, stihl popsat pouze dvacet devět, počínaje „nešvarem manžela, který se bojí své ženy“ a „nešvarem lehkovážnosti“ konče. Tanahaši v tomto díle vidí rozšíření dříve zmíněných popisů alkoholiků i na ostatní oblasti života⁹⁶, což dokládá, že si Leutnerem navrhované kategorie opravdu nejsou příliš vzdáleny a mohou se i překrývat (což on sám připouští). Název *Šidžúhačikuse* je druhou polovinou japonského přísloví⁹⁷, které říká, že své nešvary má i člověk, který na to nevypadá. A to také můžeme chápat jako poselství těchto děl, která sice zesměšňují všechno možné, ale nikoho nekritizují, a nechají čtenáře, ať si názor udělá sám. Ten však již tuší, že i na něm by se možná něco našlo.

⁹² viz Leutner, s. 88-89

⁹³ viz ibid, s. 89

⁹⁴ viz Tanahaši, s. 262

⁹⁵ viz Leutner, s. 83, podle Honda, *Šikitei Sanba no Bungei*, s. 306-308

⁹⁶ viz Tanahaši, s. 37

⁹⁷ *Nakute nanakuse, atte šidžúhačikuse*; narážku na toto přísloví můžeme tedy vidět i v titulu *Tósei nanakuse džógo* a také v podtitulu k *Namaei katagi*, který zní právě *Nakute nanakuse*

Třetí kategorii tvoří díla zaměřená na určité prostředí nebo subkulturu. To v tomto případě znamená vlastně díla zaměřená na divadelní prostředí. Fakt, že by se sem za jistých okolností dalo zařadit například dílo *Kjakuša hjóbanki*, znovu dokazuje, že tyto kategorie jsou pouze pro orientační členění. Prvním a asi nejdůležitějším dílem této kategorie je *Kedžó suigen maku no soto* 劇場粹言幕の外⁹⁸ (Před oponou: Krásn řeči o divadle) z roku 1806. Toto dílo zachycuje čilý ruch v edských divadlech *Nakamuraza* a *Ičimuraza*. Na rozdíl od *Kjakuša hjóbanki* se však nezaměřuje pouze na návštěvníky, ale i na prodavače v i před divadlem a na dění v okolních ulicích. Vidíme tu opět znalce divadla, ale i skupinu vesničanů, která si vyrazila do divadla, skupinu lidí, která v divadle domlouvá sňatek, opilce, učence a další. Atmosféru divadla doplňují například použití divadelní hantýrky nebo popisy divadla samotného. Popisných částí je tu mnohem více než v *Namaei katagi*, které vyšlo téhož roku.⁹⁹ V *Kedžó suigen maku no soto* můžeme, stejně jako v některých jiných Sanbových dílech, sledovat stopy imitačního umění *ukijomonomané* 浮世物真似. To bylo zažitou zábavou, kterou provozovali i profesionálové, jako byl například zmíněný Sakuragawa Džinkó. Nejprve byly populární imitace herců (tzv. *jakuša kowairo*) a postupně začaly být imitovány i hlasy a zvuky mimo divadlo, čímž vzniklo právě *ukijomonomané*. Vliv *ukijomonomané* na literaturu byl do jisté míry vidět již v několika *šarebonech*, ale hlavně v populárním *kokkeibonu* Kannateie Onitakeho¹⁰⁰ *Kjúkančó* 旧観帖 (1805). To pojednává o venkovské rodině, která vyrazí na výlet do Eda, a právě v dialogích těchto venkovanů a při vykreslování atmosféry různých míst se autor snaží zakomponovat techniky *ukijomonomané*, což v předmluvě sám avizuje. Honda se domnívá, že se Sanba touto technikou literárního zpracování *ukijomonomané* nechává inspirovat a využívá ji právě například k zachycení různých dialektů, ke zprostředkování atmosféry divadla atd.¹⁰¹ Honda rovněž tvrdí, že Sanba později v *Ukijoburu* využil způsob výstavby scén a způsob práce s postavami, jehož počátky můžeme vidět v *Kedžó suigen maku no soto*.¹⁰²

Další tři díla této kategorie jsou rovněž z divadelního prostředí. Jsou to: *Kjógen inaka ajacuri* 狂言田舎操 z roku 1811, *Inaka šibai čúšingura* 田舎芝居忠臣蔵 z let 1813 a 1814 a

⁹⁸ Leutner uvádí výslovnost *Gedžó suigen maku no soto*. Ač jsem u ostatních děl dával přednost Leutnerovým čtením, čerpaným pravděpodobně z Hondy, která se někdy liší od čtení, které uvádí Nakamura (z něhož nejspíš čerpá Donath-Wiegand) zde se jak Džinbó ve zpracování díla v sérii *Šin nihon koten bungaku taikei* tak Honda ve svém *Ukijoburo*, *Ukijodoko: sekenbanaši no bungaku* shodují na čtení s K na začátku a proto se k němu přikláním i já.

⁹⁹ viz Leutner, s. 90

¹⁰⁰ 感和亭鬼武 (1760-1818)

¹⁰¹ viz Honda, 1994, s. 38

¹⁰² viz ibid, s. 42

Širóto kjógen monkirigata 素人狂言紋切形 z roku 1814. Leutner uvádí, že díla se v zásadě příliš neliší od *Kedžó suigen maku no soto* v tom, že zobrazují atmosféru místa tím, že se soustředí na rozhovory vystupujících postav i jejich okolí. *Kjógen inaka ajacuri* je společné dílo Sanby a jeho žáka Rakuteie Bašóa a zobrazuje příjezd kočovného divadla na venkov, přípravy na vystoupení, vystoupení samotné a reakce publika, *Inaka šibai čúšingura* má v podstatě stejnou zápletku. *Širóto kjógen monkirigata* naopak popisuje přípravy na vystoupení amatérského divadla sponzorovaného bohatým edským obchodníkem. Tato díla se od ostatních Sanbových *kokkeibonů* částečně liší v tom, že jsou provázány jednoduchým příběhem. Věrné dialogy postav a atmosféry místa však zůstávají tím hlavním.

2.4.6 Ukijoburo a Ukijodoko

V poslední části této kapitoly se budu věnovat Sanbovým nejvýznamnějším dílům *Ukijoburo* a *Ukijodoko* 浮世床 (Holičství tohoto světa). Jedná se rovněž o díla žánru *kokkeibon*, ale před stanovením metody rozboru bych chtěl strukturu a obsah díla *Ukijoburo* představit o něco podrobněji než u děl předcházejících. *Ukijodoko* je dílo podobného charakteru, takže závěrem jen zmíním, v čem se od *Ukijobura* liší.

Díla *Ukijoburo* – celým názvem *Odokebanaši ukijoburo* 譚話浮世風呂 – vyšly čtyři díly, původně celkem v devíti svazcích.¹⁰³ Na konci prvního dílu je jako doba vydání uveden začátek roku 1809, avšak tehdy bylo praxí, že se kvůli konkurenci někdy díla vydávala i dříve, než bylo původně plánováno. V předmluvě se dočteme, že Sanba dílo začal psát 9. dne 9. měsíce 1808 a dokončil je k následujícímu sledování měsíce téhož měsíce (Donath-Wiegand toto datum určila na 13. den 9. měsíce).¹⁰⁴ Druhý díl vychází roku 1810, třetí v roce 1812 a díl čtvrtý, který sestával jako jediný ze tří svazků, v roce 1813. Dřevěné matrice pro první díl byly zničeny při požáru v roce 1809, a když dílo v roce 1820 vyšlo na znova vyřezaných maticích, avizoval v něm Sanba chystané vydání dalších tří dílů, ke kterému však již nakonec nedošlo. Vydavateli prvního dílu byli Sanbův bratr Išiwata Heihači a Nišimura Genroku, u druhého dílu je jako vydavatel navíc uveden ještě zaměstnavatel Sanbova bratra Išiwata Risuke.¹⁰⁵ Před vydáním třetího dílu Sanbův bratr zemřel, a proto ve vydávání pokračovali jen Nišimura Genroku a Išiwata Risuke.

¹⁰³ existují i edice o jiném počtu svazků; v době psaní práce je například v digitálním archivu univerzity Waseda dostupná verze, kde je každý díl rozdělen na čtyři svazky

¹⁰⁴ Leutner uvádí, že vzhledem k době, kterou tehdy příprava díla do tisku vyžadovala, pravděpodobně dílo dokončil již v první polovině roku 1808. viz Leutner, s. 92

¹⁰⁵ 石渡平八, 西村源六, 石渡利助

Ukijoburo nepředstavuje zásadní zlom v Sanbově díle, jde spíše o vyvrcholení tendencí z předcházejících děl a jejich kombinaci. Opět je tu inspirace díly jiných autorů (kterou jsem už u mnohých děl ani nezmiňoval), opět se jedná o zobrazení škály různých lidí i s jejich nedostatky především formou rozhovorů, opět je tu kladen důraz na věrné zachycení řeči a stejně jako v některých jiných Sanbových dílech je zde vykreslena atmosféra místa díky pozornosti věnované detailům. Prostředím, do kterého je dění knihy zasazeno, jsou tentokrát veřejné lázně. Postavy sem chodí, baví se zde a zase odcházejí. Takto dochází ke střídání scén, kdy vypravěč většinou velmi krátce uvede, co se děje, a následují rozhovory postav. Celkově dílo svým charakterem a strukturou (stejně jako ostatní díla psaná formou rozhovorů) připomíná scénář k divadelnímu představení. Scény jsou malým písmem krátce popsány, v rozhovorech jsou repliky jednotlivých postav buď odlišeny různými odrážkami, nebo jsou nadepsané jménem promlouvající postavy, a pokud dochází na scéně k nějaké výraznější změně, která není zachycena v replikách, je komentována formou scénické poznámky. Postav se na scéně vystřídají desítky a zřídka se některá objeví opakovaně. Dílo tedy nemá ani hlavního hrdinu, ani souvislý děj, návaznost je tu dána spíše jednotou místa.

Kromě hlavního textu, který obsahuje řeč vypravěče a rozhovory postav, má každý díl jednu nebo více předmluv a každý je zakončen reklamou na Sanbovy produkty nebo poznámkami vydavatele k následujícím dílům. Reklamy jsou někdy začleněny i do samotného textu, kdy ten a ten produkt vychvalují samotné postavy (což se děje i v některých jiných dílech). Výrazně podrobnější rozbor *Ukijobura* bude následovat po teoretické části.

Ukijodoko má dva díly z let 1813 a 1814 a v zásadě se podobá *Ukijoburu*, především jeho posledním dílům. Je zasazeno do prostředí kadeřnictví a krom jednoty prostředí je tu návaznost zajištěna i stálou přítomností kadeřníka Bina a jeho asistenta, kteří vstupují do rozhovorů zákazníků. Těchto rozhovorů se účastní většinou více lidí naráz než tomu je v *Ukijoburu* a jejich tématem se častěji stává svět venku.

3. Teoretická část

Po deskriptivní části můžeme přejít k podrobnějšímu rozboru *Ukijoburo*. Vzhledem k tomu, že literární teorie, alespoň jak je známa z různých úvodů do literární teorie a podobných děl, je veskrze západního původu, nabízí se otázka, zda bude vůbec aplikovatelná na dílo z prostředí a doby, které západní literaturou nebyly téměř ovlivněny. A pokud aplikovatelná je, bude mít výsledek smysl?

Honda Jasuo na začátku své knihy *Ukijoburo, Ukijodoko: sekenbanaši no bungaku* píše:

Edští autoři *gesaku* měli při psaní na mysli každodenní život obyčejných lidí. Například to, jak probíhá den hospodyně v domácnosti. Život v domácnosti je sled obyčejných dní a moc velké změny se nedějí. A právě to zobrazují Sanbova díla, aniž by si pokládala velké otázky typu, jak by se život měl žít. Nejsou tu velké příběhy o lásce, ani důležité události. Je to literatura každodennosti. Je to literatura, která se zabývá otázkami každodenního života, jako třeba co bude dnes k večeři. A proto z pohledu „moderní literatury“ vyvolává spíše otázku, zda se vůbec jedná o „literaturu“ a nebývá příliš zkoumána.¹⁰⁶

Otázkou, zda je *Ukijoburo* literaturou, se příliš zabývat nehodlám. Bohatě postačí, pokud se oprostíme od vnímání literatury jako něčeho nutně „velkého“ a přijmeme jakoukoli definici literatury, která ji chápe trochu obecněji. Culler například uvádí, že „literatura je mluvní akt či textová událost, která vzbuzuje určitý druh pozornosti. (...) čtenáři vnímají něco jako literaturu proto, že to nacházejí v kontextu, který příslušný útvar jako literaturu identifikuje.“¹⁰⁷ Tímto kontextem je tady kniha formátu *kokkeibon*. O literaturu se tedy z tohoto pohledu jedná, ale Honda pokračuje:

Literatura období Edo, to jsou *sešity tohoto světa*¹⁰⁸. To znamená, že se zabývají nejnovějšími trendy. V dnešním světě by to bylo něco jako novinky ze světa showbyznysu nebo věci, co se probírají v médiích. Díla populární literatury jsou ve svém období po krátkou dobu všemi s nadšením čtena a potom některá z nich mizí. Stejně jako ohňostroj: najednou se objeví bestseller a pak jeho sláva v mžiku pohasne. Taková literatura si vyžaduje jiný způsob studia než klasická díla, která jsou čtena napříč dějinami. Chtěl bych se jí věnovat jako kouzelné a skromné literatuře obyčejných lidí, která na pozadí života lidí v dějinách zobrazuje vkus a trendy té či oné doby. Aplikace

¹⁰⁶ Honda, s. 11-12

¹⁰⁷ Culler, s. 34-35

¹⁰⁸ dosl. *ukijo no sóši*

metod naduté moderní literatury, ač mají autoritu, může zničit svébytného ducha měšťanské literatury. Je to jako jít s kanónem na vrabce.¹⁰⁹

Zde s Hondou částečně souhlasím a domnívám se, že při výběru metody je v tomto případě třeba opatrnosti. Z popisu díla *Ukijoburo* již víme, že se jedná o dílo poměrně jednoduché struktury, které si opravdu neklade žádné velké otázky. Nejde příliš do hloubky, ale „jenom“ nám umožňuje sledovat živé konverzace postav v lázních. Právě proto, že nepředpokládám žádný hlubší obsah nebo sdělení (o což se Sanba pravděpodobně ani nesnažil), chci se vyhnout jakýmkoli složitějším interpretacím a za užitečné nepovažuji ani dekonstruktivistické metody. Rovněž nepovažuji za přínosné využití jakýchkoliv ideologicky orientovaných metod.

Svým důrazem na přesné zachycení jazyka je *Ukijoburo* zajímavé z lingvistické stránky. Pro lingvistickou analýzu díla však nejsem dostatečně jazykově kvalifikován, a navíc se hodlám zaměřit spíše na literární stránku díla.

Svým rozdělením na mužské a ženské části dílo takřka svádí ke *genderové* analýze. Z tohoto pohledu je dílo nepopíratelně zajímavé a tato metoda by se tu zřejmě aplikovat dala. Domnívám se ale, že pro *genderovou* analýzu by bylo zajímavější pracovat s více díly, než pouze s *Ukijoburem*. Pokud bych však dělal *genderový* výzkum Sanbových děl, nebo děl edské literatury obecně, jistě bych *Ukijoburo* do korpusu zařadil.

Poněkud obšírnější přístup by vyžadoval i přístup zaměřený na recepci díla. Honda v pokračování výše uvedených citací uvádí, že krom „tajemství autorovy tvorby díla“ by rád hlavně zkoumal, jak dílo běžní čtenáři četli, jak ho přijímali, proč bylo populární atd.¹¹⁰ Pro zodpovězení těchto otázek je však nutná důkladná znalost tehdejší společnosti, kterou lze získat jen prostřednictvím rekonstrukce podle neúplných dokladů, které se dochovaly. Tento nelehký úkol tedy, alespoň prozatím, rád přenechám japonským kolegům. Newton k recepci uvádí:

Všichni čtenáři čtou literární díla s určitým očekáváním, které se odvozuje z četby jiných děl, zejména děl téhož žánru. Zatímco literárně málo zajímavá díla budou obvykle odpovídat očekáváním původního čtenáře a zůstanou tak v rámci jeho horizontu, velké literární dílo tato očekávání naruší či zklame, takže je nelze do onoho horizontu zahrnout.¹¹¹

¹⁰⁹ Honda, s. 12

¹¹⁰ *ibid.*, s. 12-13

¹¹¹ Newton, s. 170-171

Ukijoburo dle mého názoru toto tvrzení nepotvrzuje (snad i proto, že kategorie zajímavosti je velmi subjektivní). Jeho popularita v době vydání¹¹² svědčí o naplnění očekávání čtenářů, ale fakt, že je dílo dodnes zkoumáno a je jedním z nejslavnějších děl své doby, svědčí o tom, že není, alespoň pro všechny, dílem „literárně málo zajímavým“. Vystává tedy otázka, čím je tedy dílo zajímavé. Odpověď na tuto otázku by zároveň mohla alespoň částečně odpovědět i na otázku, čím bylo dílo zajímavé pro původní čtenáře (i když samozřejmě tyto důvody totožné být nemusí).

Vzhledem k tomu, že dílo popisuje velké množství postav, rozhodl jsem se je podrobit zkoumání. Jako metodu jsem zvolil narativní analýzu, která mi krom postav umožní analyzovat i ostatní elementy příběhu (v širším slova smyslu, viz níže). Kromě toho jsem se rozhodl zkoumat i humor obsažený v díle, avšak již bez použití nástrojů klasické literární teorie. Teoretický podklad pro rozbor humoru představím v další podkapitole, stejně jako se budu podrobněji věnovat představení narativní analýzy.

3.1 Narativní analýza jako metoda

Narativní analýzu nevnímám jako striktně danou metodu pro zkoumání literárního díla a rovněž jsem se nesetkal se závaznými pravidly pro její provádění. Vlastně jsem se nesetkal ani s žádným nezávazným návodem, spíše jen s naznačenými možnostmi. Termín narativní analýza chápu velmi doslovně jako analýzu narativu a jeho složek. Rimmon-Kenanová v úvodu svého díla *Poetika vyprávění*, které se zabývá narativní fikcí, jako cíl uvádí: „Ráda bych podala popis systému, na němž fungují všechny fikční narativy, a zároveň se budu snažit naznačit způsob, jak studovat jednotlivé narativy jako jedinečné realizace obecného systému.“¹¹³

Rimmon-Kenanová jako „narativní fikci“ označuje „vyprávění určitého sledu fiktivních událostí“¹¹⁴. Narativ můžeme nejjednodušeji přeložit jako vyprávění, avšak existuje velké množství druhů narativů. Chatman se ve svém *Příběhu a diskurzu* přímé definici toho, co je narativ, vyhýbá, ale zabývá se rovnou jeho strukturou. Drží se strukturalistické teorie, když narativ dělí na příběh a diskurz, neboli na obsah a výraz. Dále však těmto oběma složkám přiřazuje část substance a část formy. Vznikají tedy nakonec čtyři kategorie:

¹¹² viz např. Aoki, s. 29

¹¹³ Rimmon-Kenanová, s. 12

¹¹⁴ ibid, s. 10

1. substance obsahu, což jsou v podstatě „objekty a jednání ve skutečných nebo imaginárních světech, které lze napodobit v narativním médiu“, tedy lidé, věci, atd. Tyto objekty jsou filtrovány kódy autorovy společnosti.
2. forma obsahu, tedy narativní složky příběhu. Dělí se dále na události, tedy jednání a dění, a na existenty, což je výraz, který Chatman používá pro postavy a prostředí.
3. substance výrazu neboli konkrétní médium, vyjadřující příběh. Může se jednat například o knihu, film, ale i o neverbální média, jako jsou balet, nebo pantomima.
4. forma výrazu, čili struktura narativního přenosu. „Narativní diskurs sestávající z prvků, které sdílejí narativy ve všech médiích.“ Zde se projevuje, jak konkrétně autor pracuje s médiem.¹¹⁵

Chatman dále říká:

Narativ představuje určité sdělení, proto předpokládá dva účastníky, původce a příjemce. Každý z těchto účastníků odpovídá třem entitám. Na straně původce se nachází reálný autor, implikovaný autor a vypravěč (je-li přítomen); příjemce tvoří reálné publikum (posluchač, čtenář, divák), implikované publikum a narativní adresát (*narratee*).¹¹⁶

Těmito účastníky komunikace se příliš podrobně zabývat nehodlám, a proto je nebudu ani důkladněji popisovat. Hrají však svou roli v celkové narativní struktuře. Chatman vnímá narativ jako komunikaci, která probíhá mezi implikovaným autorem a implikovaným publikem, kteří jsou dílu imanentní.¹¹⁷ O této komunikaci dále píše:

Předmětem této komunikace je *příběh*, formálně-obsahová složka narativu; a komunikován je prostřednictvím *diskursu*, formálně-výrazové složky. O diskursu se říká, že „vyjadřuje“ příběh. Výpovědi, jimiž ho vyjadřuje, jsou dvojího druhu – *procesuální* a *statické* (...) Procesuální výpovědi jsou v modu (U)DĚLAT nebo STÁT se, čímž se nemyslí skutečná slova v angličtině či jiném přirozeném jazyce (která tvoří substanci výrazu), nýbrž abstraktnější výrazové kategorie. Jak věta „Probodl se“, tak i mim zanořující si do srdce imaginární dýku realizují tutéž narativní procesuální výpověď. Statické výpovědi patří do modu JE. Text, který by byl tvořen výhradně statickými výpověďmi, tj. vyjadřoval by pouze existenci určitého souboru věcí, by mohl narativ toliko implikovat.¹¹⁸

¹¹⁵ viz Chatman, s. 18-25; Tento přehled je mou interpretací Chatmanova schématu na straně 25. Číslování jsem přidal pro přehlednost já.

¹¹⁶ Chatman, s. 27

¹¹⁷ viz ibid, s. 30-31

¹¹⁸ ibid, s. 31, kurzíva zachována podle originálu

Dále se dozvídáme, že: *události* jsou buď logicky nutné, nebo nejsou („jádra“ versus „satelity“), a že se jedná o *akce* nebo *jednání*, kde je původcem jednání existent, nebo o *dění*, v němž je existent trpítelem. Procesuální výpověď buď události *líčí* (události jsou vysloveny vypravěčem), nebo *inscenuje* (události jsou nezprostředkovaně prezentovány), což odpovídá klasickému rozlišení mezi *diegesis a mimésis*. Statická výpověď pak buď *ukazuje* (tzn. je nezprostředkovaná, neobsahuje žádný soud), nebo *představuje* (tzn. je zprostředkovaná, obsahuje soud mluvčího). U statické výpovědi rovněž můžeme rozlišit, zda *identifikuje* („Jan je úředník“), nebo *kvalifikuje* („Jan má vztek“).¹¹⁹

Události mohou dále implikovat neboli být *indexem* existentů; a naopak existenty mohou *projektovat* události. Tak například výpověď „Jan svedl Marii“ je indexem pro „Existuje postava, která se jmenuje Jan“ a „Jan je svůdník“, kdežto „Jan je smolař“ projektuje „Jan měl v minulosti mnohokrát smůlu a bude ji mít vždycky“. A konečně jedna událost někdy implikuje jinou událost a jeden existent jiný existent.¹²⁰

Podle toho, zda výpovědi obsahují hodnotové soudy, můžeme posuzovat, jak jsou události zprostředkovány, tedy jsou-li „vyprávěné“, nebo „nevyprávěné“ (nevyprávěné narativy jsou v podstatě narativy, které se brání dát najevo, že jsou vyprávěny). Přísně vzato jsou všechny výpovědi zprostředkovány autorem, ale konvence velí jej ignorovat a zaměřovat se na vypravěče. Autora a vypravěče je tedy třeba rozlišit.¹²¹

Vraťme se ještě na chvíli k výše uvedeným čtyřem kategoriím: Chatman upozorňuje, že se v *Příběhu a diskursu* hodlá zabývat spíše formou než obsahem narativu.¹²² To znamená, že můžeme předpokládat, že se příliš nevěnuje jednotlivým médiím, nebo objektům a jednáním ze skutečného (nebo imaginárního) světa. V této práci jsem se již, dle mého názoru dostatečně, médiím věnoval a alespoň stručně jsem se snažil naznačit charakter světa, ve kterém Sanba žil a tvořil. Poznání této oblasti je však limitováno dochovanými doklady o dané době a oblasti zájmu. Bylo by možné pokusit se o rekonstrukci některých faktů přímo z *Ukijobura*, avšak to není cílem této práce a do jisté míry už se o to pokusil Aoki v již zmiňovaném díle *Fukajomi ukijoburo*.

Při rozboru *Ukijobura* se hodlám zaměřit hlavně na formu obsahu, tedy na události a existenty. Jejich uspořádání je však věcí formy výrazu, takže se budu zabývat i diskursem. Ve zkoumaném díle vystupuje velké množství živě ztvárněných postav, a proto jejich analýzu

¹¹⁹ viz Chatman, s. 31-32

¹²⁰ ibid, s. 32

¹²¹ viz ibid, s. 32-33

¹²² viz ibid, s. 24

považuji za nejzajímavější. Zkoumat budu také prostředí lázní, které je pojícím prvkem celého *Ukijobura*. Analýza událostí bude zajímavá v tom, že dílo obsahuje minimum akce a bude se tedy v tomto ohledu pravděpodobně celkem vymykat standardu. Samozřejmě se při tomto nevyhnu ani dalším složkám narativu. Již při pohledu na stručný náhled do narativní struktury, který je uveden výše, je jasné, že jednotlivé složky narativu spolu úzce souvisí a je těžké je od sebe oddělit. Dále předestřu, co je možno sledovat při zkoumání událostí a existentů.

3.1.1 Události

Události příběhu jsou způsobem jejich prezentace (tedy diskursem) přeměňovány v osnovu.

Pořadí, v němž osnova uvádí události, nemusí odpovídat přirozeně logickému sledu událostí v příběhu. Jejím úkolem je zdůraznit nebo upozadit určité události příběhu, některé interpretovat a jiné ponechat k vyvození, předvádět (*show*) či vyprávět (*tell*), komentovat či přejít mlčením, zaostřit na ten či onen aspekt události nebo postavy. Spisovatel může uspořádat události příběhu mnoha různými způsoby.¹²³

Událost můžeme chápat jako proměnu jednoho stavu věci v druhý. Rimmon-Kenanová tvrdí, že nemusíme, jako Chatman, trvat na opozici mezi stavem a událostí, jelikož událost může být rozložena na nekonečné množství přechodných stavů a nemusí tedy nutně obsahovat žádnou větu označující dynamickou událost.¹²⁴

Chatman dělí události na *jednání* a *dění*:

Jednání znamená změnu stavu, kterou uskutečňuje nějaký činitel (*agent*) nebo kterou je zasažen nějaký trpítel (*patient*). Je-li toto jednání z hlediska osnovy významné, označujeme činitele nebo trpítele jako postavy. (...)

Mezi základní typy činností, které může postava nebo jiný existent vykonávat, patří neverbální akce („Jan běžel po ulici“), mluvení („Jan prohlásil: „Mám hlad““ nebo „Jan prohlásil, že má hlad“), myšlení (mentálně-verbální vyjadřování, například „Jan si pomyslel: „Už bych měl jít““ nebo „Jan si pomyslel, že už by měl jít“), emoce, vnímání a počítky (které nejsou verbalizovány – „Jan byl v rozpacích“ nebo „Jan uviděl, jak se vepředu vnořuje auto“). (...)

Dění předpokládá predikaci, jejímž narativním objektem je postava nebo jiný existent, na nějž se upírá pozornost: například *Bouře zahнала Petra na širé moře*.¹²⁵

¹²³ Chatman, s. 43

¹²⁴ viz Rimmon-Kenanová, s. 23

¹²⁵ Chatman, s. 44-45

U některých narativů můžeme mít dojem, že události nejsou zvlášť důležité nebo že se nic nezmění. Chatman ale říká, že narativ bez osnovy je logicky nemožný. Může se však stát, že se nejedná o tradiční narativ, kde se řeší nějaký problém, ale o tzv. osnovu odkrývání. Tam je důraz kladen spíše na postavy, na nekonečné dokreslování existentů a události plní méně významnou, ilustrativní roli.¹²⁶

Rimmon-Kenanová dělí události do jiných dvou skupin:

Události lze rozdělit do dvou hlavních tříd: ty, které posouvají děj kupředu tím, že otvírají možnou alternativu („jádra“), a ty, které tyto jádrové události rozšiřují, udržují či brzdí („katalyzátory“). (...) Když zazvoní telefon, postava ho může buď zvednout, nebo nezvednout; otvírá se tu alternativa, a proto jde o jádro. Mezi zazvoněním telefonu a momentem, kdy ho postava zvedne (nebo kdy se rozhodne ho nezvednout), se tato postava může podrbat na hlavě, zapálit si cigaretu, zaklít apod. To jsou katalyzátory – neotvírají žádnou alternativu, ale různě „doprovázejí“ jádro.¹²⁷

Chatman tyto kategorie nazývá *jádra* a *satelity*. Jádro podle něj „tvoří součást hermeneutického kódu; posouvá osnovu tím, že vznáší a zodpovídá otázky“ a satelit je podle něj méně významná událost, která není nezbytná a „lze ji vypustit bez narušení dějové logiky, ačkoli její vynechání narativ samozřejmě ochudí esteticky.“¹²⁸

Rimmon-Kenanová mluví také o kombinacích událostí, které vytvářejí *mikro-sekvence*, které se dále kombinují do *makro-sekvencí*, jež společně tvoří celý příběh. Přechodnou jednotku mezi makrosekvencí a příběhem pak nazývá *linií příběhu*. Linie je strukturovaná jako celý příběh, ale je omezena jen na jednu sadu postav. Linie se mohou křížit, a pokud se některá v daném textu projeví jako dominantní, stane se *hlavní linií příběhu* a ostatní sledy událostí pak budou *podpůrnými liniemi příběhu*. Dvěma hlavními principy kombinací událostí jsou časová posloupnost a kauzalita.¹²⁹

Posloupnost událostí v příběhu podle tradičního názoru není čistě lineární, nýbrž příčinná. I když budou události prezentovány jen podle časové posloupnosti, bude mít čtenář tendenci hledat v nich kauzální spojení, pokud se po něm nežádá něco jiného.¹³⁰ Čtenář zkrátka, i na základě literárních konvencí, může kauzalitu předpokládat. Konvence se rovněž uplatňují při vyplňování mezer, kdy si čtenář na základě pravděpodobnosti sám domyslí

¹²⁶ viz Chatman, s. 48-49

¹²⁷ Rimmon-Kenanová, s. 24

¹²⁸ viz Chatman, s. 54-55

¹²⁹ viz Rimmon-Kenanová, s. 24

¹³⁰ viz Chatman, s. 45-45

události, které proběhly mezi událostmi zmíněnými v textu, nebo si sám domyslí logické spojení mezi událostmi. Chatman dodává:

V klasických narativech vzniká potřeba explicitního vysvětlení pouze u akcí, které jsou z hlediska převládajících (veřejných či žánrových) standardů chování nepravděpodobné. V takovém případě je však vysvětlení *de rigueur*. Mívá podobu narativního komentáře, který označuji jako „zobecnění“. Vypravěč vyloží nějakou „obecnou pravdu“, jež zdůvodňuje zdánlivě výstřední jev.¹³¹

Co se času týče, je posloupnost pouze jedna z věcí, které můžeme sledovat. Chatman (hojně inspirován Genettem) například kromě *pořádku* (posloupnosti) analyzuje ještě *trvání* a *frekvenci*.

Pořádek označuje způsob přeskupení událostí diskursem. Nejjednodušší variantou je tzv. normální posloupnost, kdy příběh i diskurs zachovávají stejný pořádek (1 2 3 4). Druhou variantou je anachronická posloupnost, kdy diskurs přerušuje běh příběhu, aby připomenul dřívější události, nebo naopak přeskočí k budoucím událostem. U anachronie můžeme dále zkoumat například její „dosah“ (tzn. jak daleko se vrací nebo přeskakuje) a „rozsah“ (tzn. trvání anachronické události). Chatman představuje ještě (Genettovu) třetí variantu tzv. achronie, kdy neexistuje „chrono-logický“ vztah mezi příběhem a diskurzem. V případě, že narativ obsahuje více dějových linií (neboli linií příběhu podle Rimmon-Kenanové), můžeme určovat i jejich časové uspořádání, popřípadě můžeme usoudit, že jednotlivé linie jsou na sobě časově nezávislé (tedy není podstatné jejich pořadí, jedna nevede k druhé), jedná se o achronii.¹³²

Trvání vyjadřuje vztah mezi tím, jak dlouho trvá čtení narativu, a tím, jak dlouho trvají události příběhu:

Nabízí se pět možností: (1) shrnutí: čas diskursu je kratší než čas příběhu; (2) elipsa: totéž co (1), až na to, že čas diskursu se rovná nule; (3) scéna: čas diskursu a čas příběhu si odpovídají; (4) protažení: čas diskursu je delší než čas příběhu; (5) pauza: stejně jako u (4), až na to, že čas příběhu se rovná nule.¹³³

Na podrobnější popis jednotlivých kategorií zde není prostor. Rozvedu maximálně kategorie, na které narazím ve zkoumaném textu. Chatman k tomuto ještě dodává, že kritikové si povšimli, že:

¹³¹ Chatman, s. 52

¹³² viz ibid, s. 65-68

¹³³ ibid, s. 69

(...) klasické romány vykazují relativní pravidelnost ve střídání scén a shrnutí. Naopak modernistické romány, jak to v teorii i praxi prosazovala Virginia Woolfová, mají sklon se shrnování vyhýbat a raději nám předkládají sérii samostatných scén oddělených elipsami, které musíme vyplnit.¹³⁴

Frekvence je vztahem mezi časem diskursu a časem příběhu, který nepovažuji pro tuto práci za příliš důležitou, ale pro úplnost ji zmiňuji. Chatman představuje tyto čtyři (Genettovy) typy:

(1) singulativní, tj. jediné diskursivní zobrazení jediného okamžiku příběhu, například „Včera jsem šel brzy spát“; (2) multi-singulativní, kdy diskurs obsahuje několik zmínek, z nichž každá odpovídá jednomu okamžiku příběhu, například: (V pondělí jsem šel brzy spát; v úterý jsem šel brzy spát; ve čtvrtek jsem šel brzy spát,“ atd.; (3) repetitivní, kdy diskurs tvoří několik zmínek o tomtéž okamžiku, například „Včera jsem šel brzy spát; včera jsem šel brzy spát; včera jsem šel brzy spát“, atd.; (4) iterativní, kdy jedna diskursivní zmínka odpovídá několika okamžikům v příběhu, například „Celý týden jsem chodil brzy spát.“¹³⁵

K času v narativech by se ještě jistě našla řada otázek, ale pro potřeby této práce považuji tento přehled za dostatečný. Chatman také zmiňuje narativní makrostruktury neboli globální uspořádání osnovy. Již proběhlo mnoho pokusů o nalezení takových struktur, které by byly všem narativům společné. Jako příklad můžeme uvést známou Proppovu analýzu ruských pohádek. Chatman sice uznává přínosy těchto analýz, ale celkově tyto pokusy spíše kritizuje. Můžeme v redukci příběhu na základní strukturu zajít příliš daleko, vynechat potenciálně klíčový element, nebo je například možné, že výsledné kategorie budou až příliš široké a prakticky totožné s kategoriemi samotné narativní struktury.¹³⁶ Pokud bychom měli dostatečně široký korpus děl obdobné struktury, mohli bychom se o navržení obecnější struktury pokusit. Tento korpus bychom v komercializované literatuře pozdního období Edo, nebo i jen v samotném Sanbově díle pravděpodobně dokázali najít, avšak hledání narativní makrostruktury není cílem této práce.

3.1.2 Existenty

Stejně jako se čas příběhu skládá z událostí, skládá se jeho prostor z existentů. Existent je pojem, který Chatman používá souhrnně k popisu postav a prostředí, což obnáší i předměty.

¹³⁴ Chatman, s. 77

¹³⁵ *ibid.*, s. 81

¹³⁶ viz *ibid.*, s. 88-98

Na rozdíl od obrazových narativů „vidí“ čtenář ve verbálních narativech existenty a jejich prostor ve své fantazii. Text čtenáře přímo nutí si tento obraz vytvořit.

Jak verbální narativy vyvolávají mentální obrazy v prostoru příběhu? Dá se uvažovat přinejmenším o třech způsobech: přímé užití verbálních kvalifikátorů („obrovský“, „torpédovitý“, „chundelatý“); odkaz na existenty, jejichž parametry jsou *a priori* „standardizované“, tj. nesou s sebou své vlastní kvalifikátory („mrakodrap“, „Chevrolet kupé 1940“, „kožich ze stříbrného norka“) a srovnání s takovými standardy („pes velký jako kuň“). Obrazy však mohou být evokovány i pomocí jiných obrazů (věta „Jan jednou rukou uzvedl devadesátikilovou činku“ implikuje velikost Janových bicepsů).¹³⁷

Při vnímání prostoru je důležité také *hledisko*. Hledisko můžeme zkoumat mnoha způsoby. Budeme-li se držet prostorového určení, můžeme zkoumat, zda se díváme například očima některé z postav, nebo zda je naopak prostor příběhu vymezen vypravěčem z hlediska, které postavám není přístupno. Tedy, jak říká Boris Uspenskij, hledisko, z něhož je vedeno vyprávění se může a nemusí shodovat s prostorovou pozicí jednající osoby (nebo skupiny osob). Pokud se neshoduje, můžeme sledovat jiné prostorové vymezení vypravěče. Uspenskij jmenuje například tyto možnosti: němá scéna, hledisko „ptačí perspektivy“, postupný přehled a „jiné případy pohybu pozorovatelovy pozice“.¹³⁸ Existují samozřejmě i jiné možnosti, jak popsat hledisko narativu. V následující analýze *Ukijobura* se hledisko pokusím popsat co nejjednodušeji vlastními slovy.

Nyní se dostáváme k postavám. Bohumil Fořt ve své studii *Literární postava* upozorňuje, že systematickému studiu postav bylo věnováno relativně málo pozornosti¹³⁹ a nabízí přehled vybraných studií na toto téma. Hned v úvodu zmiňuje tři běžné přístupy ke zkoumání postav. První dva z nich jsou spíše otázky k obecné povaze postav. Prvním přístupem je zkoumání vztahu děje a postavy, tedy do jaké míry je postava podřízena ději. Druhým přístupem je tázání po ontologii literárního díla a jeho složek. Tedy vlastně, je postava jen shlukem textu, nebo žije svým vlastním životem? Třetím přístupem je komparativní studium postav, kdy zkoumáme jejich pozice a role v narativu – hodnotíme jednotlivé atributy postav. Pro tuto práci jsem zvolil právě tento třetí přístup, ale předtím se budu ještě krátce věnovat předešlým dvěma otázkám.

K první otázce, tedy zda je důležitější děj nebo postava, případně jaký je jejich vztah, nabízí Fořt přístup Aristotelův, který upřednostňuje děj, a jako jeho protiklad potom přístup E.

¹³⁷ Chatman, s. 106-107

¹³⁸ viz Uspenskij, s. 81-89

¹³⁹ viz Fořt, s. 8

M. Forstera, který tvrdí, že románové postavy v podstatě mohou být čtenáři známy více než skuteční lidé, a že pokud nad nimi zvítězí děj, jak se to někdy stává, bývá to na úkor estetické kvality a dochází k oslabení pocitu reálnosti postav.¹⁴⁰ Jiné přístupy (například již zmíněný Proppův) pak postavy redukuje na jejich funkci v příběhu, čímž jsou mu vlastně také podřízeny. Chatman sice definuje postavu jako činitele nebo trpítele z hlediska osnovy významného jednání, avšak osnova nemusí nutně být zaměřena jenom na děj. Chatman říká, že je nesmysl přemýšlet o dominanci jedné ze složek, a cituje Henryho Jamese: „Co jiného je postava než určení příhody? A co jiného je příhoda než ilustrace postavy?“ a dodává, že postava i událost jsou pro narativ logicky nutné. Kam se upírá hlavní zájem, závisí na proměnách vkusu autorů a jejich publika.¹⁴¹ Fořt představuje také Todorovovo rozdělení na *narativní postavu a charakter*.

Postava je segmentem zobrazovaného prostorově-časového univerza, nic víc; postavy se objevují, jakmile nějaká referenční jazyková forma (vlastní jméno, nominální spojení, osobní zájmeno) v textu poukáže na antropomorfní bytosti. Postava jako taková nemá žádný obsah: někdo je identifikován, aniž by byl popsán. Můžeme si představit texty – a skutečně takové existují –, v nichž se postava omezuje na to, že je agentem řady nějakých dějů. Jakmile se však objeví psychologický determinismus, transformuje se postava na charakter, tj. jedná jistým způsobem, protože je nesmělá, slabá, odvážná atd.¹⁴²

Todorov pak podle toho, zda se děj soustředí na akce či dění, nebo na postavu rozlišuje mezi apsykologickým a psychologickým vyprávěním.

To souvisí i s druhou otázkou, zabývající se ontologií postav. Je tu strukturalistický přístup, který využívá lingvistické modely k analýze narativů a chápe postavy především jako jisté narativní funkce. Takto pojaté postavy existují pouze skrze text a v textu. Proti tomu však stojí naše běžná čtenářská praxe, kdy interpretujeme jednání fikčních postav na základě našich zkušeností s lidmi z našeho života a mluvíme o těchto fikčních postavách stejně, jako o reálných lidech.¹⁴³

Nejobecněji se dá říci, že ve smyslu textového založení literárních postav a míry jejich autonomie vůči textům, které je zakládají, existují dva základní přístupy – zatímco strukturalistický (*sémiotický*) přístup chápe literární postavu jakožto textový fenomén, a jako takový druh fenoménu ji zkoumá (za použití lingvistických, logických a obecně

¹⁴⁰ viz Fořt, s. 18

¹⁴¹ viz Chatman, s. 118

¹⁴² Fořt, s. 31; citován Todorov; Todorovovo rozdělení na postavu a charakter v této práci nebudu dodržovat, bylo uvedeno pouze pro ilustraci.

¹⁴³ viz Fořt, s. 56

sémiotických nástrojů), druhý přístup, který bychom mohli pracovně označit za *mimetický*, nahlíží literární postavu jako entitu, která vykazuje zásadní podobnosti se svými reálně žijícími protějšky a používá pro její průzkum nástroje z oblasti estetiky, filozofie či psychologie.¹⁴⁴

Pokud takto rozdělíme přístupy ke zkoumání postav, vyhneme se rozhodování v otázce, jaká je podstata existence postav a stačí si vybrat přístup, který nám vyhovuje. Jelikož předpokládám, že postavy v *Ukijoburu* mají za úkol evokovat vlastnosti skutečných lidí, nehodlám mimetický přístup ignorovat. Myšlenka mimeze existuje už od Platonových a Aristotelových děl a říká, že „fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících.“¹⁴⁵ Doležel představuje tři možnosti, jak může mimeze fungovat. *Fikční jednotlivina* (tzn. například literární postava) zobrazuje *skutečnou jednotlivinu* (tzn. například reálnou historickou osobnost). Doležel uvádí, že například komorník Edvarda II. jménem Robert Hode je prototypem Robina Hooda. Za většinou fikčních entit však jejich vzory (skutečné jednotliviny) nelze odhalit a proto můžeme vnímat *fikční jednotlivinu* jako zobrazení *skutečné obecniny*, tedy např. psychologických typů, společenských skupin atd. Poslední možnost je složitější a domnívám se, že se váže na Doleželovu teorii fikčních světů. Říká, že „*skutečný zdroj* zobrazuje („poskytuje zobrazení“) *fikční jednotliviny*.“ To vysvětluje tak, že pokud například řekneme, že nás autor vpouští do myslí té a té postavy, předpokládáme, že tato postava skutečně mysl má a někde (pravděpodobně ve fikčním světě) existuje.¹⁴⁶ Tento postoj skutečně s fiktivními postavami pracuje téměř jako s reálnými lidmi. Chatman hovoří o rysech, pomocí kterých jsou fiktivní postavy konstruovány, a říká, že čtenáři se pak při čtení opírají o vlastní zkušenost s takovými rysy z reálného světa.

Pokud se od publika žádá, aby četlo postavy stejným způsobem, jakým čte skutečné lidi, jsou slova jako „rys“ a „zvyk“ naprosto přijatelná a nevidím důvod, proč zavádět nějaká více či méně tajemná synonyma. K odlišení narativního a skutečného případu postačí připojit přívlastek „narativní“ či „fiktivní“, aby se připomnělo, že nemáme co do činění s psychologickou realitou, nýbrž s uměleckými výtvoři.¹⁴⁷

Nyní se dostávám ke třetímu přístupu, který představil Fořt, tedy ke komparativnímu studiu postav. Zde se nabízí mnoho hledisek, ze kterých lze postavy zkoumat. Jako první můžeme

¹⁴⁴ Fořt, s. 57

¹⁴⁵ Doležel, s. 21

¹⁴⁶ viz ibid, s. 21-24

¹⁴⁷ Chatman, s 131-132

uvést například způsob charakterizace postav, který se týká předešlé diskuse. Postava může být představena buď pomocí *přímé definice*, nebo pomocí *nepřímé prezentace*. Tyto způsoby se liší v tom, že první o postavě mluví, druhý ukazuje, jaká postava je.

První typ pojmenovává rys adjektivem (např. „byl dobrosrdečný“), abstraktním podstatným jménem („jeho dobrota neznala mezí“) či jiným typem podstatného jména („byla to pěkná mrcha“) nebo částí řeči („má rád jen sám sebe“). Druhý typ naopak rys nepojmenovává, ale představuje a exemplifikuje ho nejrůznějšími způsoby, přičemž nechává na čtenáři, aby si sám vyvodil vlastnost, kterou naznačuje.¹⁴⁸

V případě přímé definice je třeba hledět i na autoritu hlasu, který je takto popisuje. Situace je rozdílná, pokud někoho označí za hloupého objektivní autoritativní vypravěč, nebo naopak nějakým způsobem předpojatá postava. Ve fikční literatuře dvacátého století převládá náznavější a neurčitější nepřímá prezentace.¹⁴⁹

Nepřímá prezentace může být provedena několika prostředky. Jedním z nich je prezentace skrze *činnost* postav. Akt uskutečněný, ale i akt neuskutečněný, nebo akt zamýšlený nám dává dozvědět se o povaze postav. Jednorázové činy evokují spíše dynamický aspekt postavy a obvyklá činnost pak spíše neměnný, statický aspekt postavy, často s komickým či ironickým efektem.¹⁵⁰

Určité povahové rysy můžeme vyčíst z obsahu a formy *řeči* postav, ať v konverzaci, nebo jen v tichém proudu myšlenek. „Forma či styl řeči je obvyklý způsob charakterizace v textech, kde je jazyk postav individualizovaný a odlišený od jazyka vypravěče. Stylem může být naznačen původ postavy, její bydliště, společenská vrstva či povolání.“¹⁵¹

Dalším prostředkem pro nepřímou prezentaci postavy může být *vzhled* postavy. Zde je využíváno zažitých vztahů mezi vzhledem a povahovými rysy. Objevují se však i případy, kdy autor explicitně naznačí vztah mezi vzhledem a povahovým rysem („jeho velké hnědé oči vyjadřovaly smutek a nevinnost“). Tyto případy mají spíše charakter definice. Podobné jsou také případy, kdy dochází k synekdochické záměně, kdy vlastnost není přiřčena postavě, ale například části jejího těla (např. „její inteligentní oči“ namísto „je inteligentní“).¹⁵²

Pro prezentaci postavy může sloužit také *prostředí*, tzn. její fyzické (pokoj, dům, ulice, město) i lidské (rodina, společenská vrstva) okolí. Svou roli hrají také *vlastní jména* postav. Tímto pojmem jsou myšlena jakákoliv označení pro dané postavy (krom jmen například

¹⁴⁸ Rimmon-Kenanová, s. 66-67

¹⁴⁹ viz ibid, s. 67-68

¹⁵⁰ viz ibid, s. 68

¹⁵¹ ibid, s. 70-71

¹⁵² viz ibid, s. 72-73

zájmena), která jsou pak důležitá hlavně v tom, že „slouží jako konkrétní ‚věšáky‘ na vlastnosti“¹⁵³, a umožňují tak k dané postavě odkazovat. Avšak i forma tohoto jména může prozrazovat něco o povaze postavy. V čtenářské rekonstrukci postavy se jméno zásadně odráží v případě, že se jedná o jméno označující reálně žijící postavu nebo postavu jiného narativního světa.¹⁵⁴

Poté, co je postava tím či oním způsobem prezentována, můžeme se zabývat konkrétními vlastnostmi postavy. Pokud se přikláníme k mimetickému přístupu, můžeme postavy hodnotit obdobným způsobem, jakým hodnotíme skutečné osoby. Hodnotíme pak vlastně jejich lidské vlastnosti neboli *rysy*, kterých je bezpočet.

Jiným možným přístupem je nesrovnávat postavy s reálnými lidmi, ale s dalšími literárními postavami. Ty se, kromě svých rysů, liší ještě svou pozicí a rolí v narativu. Můžeme pak zkoumat například hloubku nebo mělkost postavy, zda se jedná o postavu hlavní, nebo vedlejší, zda jsou to postavy statické, či dynamické, jestli jsou realistické, atd.¹⁵⁵

Podle E. M. Forstera můžeme postavy rozdělit na *ploché* a *plastické*. Ploché postavy jsou stavěny podle jednoho nebo několika málo rysů a jejich chování je předvídatelné. Jsou analogické humorným karikaturám, typům. Během děje se nevyvíjejí a jsou pro čtenáře snadno rozeznatelné a zapamatovatelné.¹⁵⁶ Plastické postavy mají velké množství rysů, které mohou být konfliktní, či dokonce protikladné. Jsou nepředvídatelné, dokáží se měnit a překvapovat nás. Chatman říká, že jsou vlastně „neukončené“ a že čtenář předvídá a požaduje možnost objevení nových a neznámých rysů takových postav. Plastické postavy dokáží navozovat větší pocit důvěrnosti, pamatujeme si je jako skutečné lidi a dá se u nich, podobně jako u skutečných lidí, těžko popsat, jaké jsou.¹⁵⁷ Rimmon-Kenanová uvádí Ewenovu koncepci, která má zabránit příliš zjednodušenému a nepřesnému rozdělování postav na ploché a plastické. Navrhuje proto posuzovat u postav složitost, rozvoj a průnik do „vnitřního života“. Nízká míra složitosti, rozvoje nebo průniku do vnitřního života postavy poukazuje na její plochost, vysoká naopak na plastičnost.¹⁵⁸ Může se ovšem stát, že je například postava složitá, avšak nevykazuje žádný rozvoj, a proto je pravděpodobně pro popis postav přesnější držet se této koncepce.

¹⁵³ Fořt, s. 73

¹⁵⁴ viz ibid, s. 73-74

¹⁵⁵ viz ibid, s. 14-15

¹⁵⁶ viz Rimmon-Kenanová, s. 48

¹⁵⁷ Chatman, s. 138; v českém překladu *Poetiky vyprávění* Rimmon-Kenanové je namísto výrazu „plastická postava“ používán ve stejném významu výraz „oblá postava“

¹⁵⁸ viz Rimmon-Kenanová, s. 49

Postavy můžeme podle prostoru, jenž je jim věnován, na základě analýzy hlediska, nebo případně dle jiných kritérií, dělit na hlavní a vedlejší. Existují však případy, kdy se v textu objeví bytost, která však spíše než postavou bude složkou prostředí. Chatman tvrdí, že jasná hranice mezi těmito možnostmi neexistuje, ale uvádí kritéria biologie (například jedná-li se o antropomorfní bytost), totožnosti (má *vlastní jméno?* – viz výše), a především důležitosti a přítomnosti této entity v příběhu. Podle míry naplnění těchto kritérií pak určuje „postavovost“. Pojmenovaného, přítomného a pro osnovu významného člověka označíme za postavu s větší pravděpodobností, než bychom za ni označili jiné entity, které tato kritéria nesplňují. Je-li entita složkou prostředí, její hlavní funkcí je spoluvytváření atmosféry narativu a je možno ji, na rozdíl od postav, jednoduše doplnit, abychom autentifikovali prostředí.¹⁵⁹

Než zakončím tuto podkapitolu, chtěl bych se ještě krátce zmínit o konceptu řečových aktů, který pro zkoumání *Ukijobura* považuji za zajímavý. Při komunikaci můžeme za výpověďmi sledovat určité funkce. Pokud například řeknu „Skoč do vody!“, pak kromě konstrukce této konkrétní věty také uskutečňuji řečový akt *přikazování*.¹⁶⁰ Ústředním řečovým aktem vypravěče bývá *vypravování* a vypravování nemůže být hlavní funkcí postavy, protože by se tím stala vypravěčem (byť sekundárního diskursu).¹⁶¹

Příběhy, které jsou výhradně dialogické nebo na dialog silně spoléhají, vyžadují od implikovaného čtenáře, aby prováděl mnohem více vyvozování, než je tomu u jiných druhů textů – nebo ne-li více, pak alespoň zvláštní typ vyvozování. Teorie řečových aktů tento problém objasňuje. Ve větší míře než normálně musí čtenář sám uhádnout ilokuční sílu výpovědí, které si postavy vyměňují, tj. jejich „význam“, který je funkcí toho, co tyto výpovědi *konají* v kontextu děje, jelikož se mu o tomto konání nedostává žádných přímých zpráv. Je to, jako bychom měli – metatextově – doplnit správné sloveso do uvozovací věty – „postěžoval si“, „tvrdil“, „poprosil“ – a charakterizovat tak příslušný řečový akt.¹⁶²

3.2 Humor

Na úvod této podkapitoly se sice nabízí otázka, co je to vlastně humor, avšak na toto téma existuje tolik teorií, že by vydaly na samostatnou práci. Domnívám se, že pro rozbor

¹⁵⁹ viz Chatman, s. 144-147

¹⁶⁰ viz ibid, s. 169

¹⁶¹ viz ibid, s. 173

¹⁶² ibid, s. 183

Ukijobura tato otázka není příliš podstatná. Za zajímavou ale považuji otázku, jaký humor se v *Ukijoburu* vyskytuje, a hodlám se jí na konci analytické části zabývat. Jako teoretický základ pro tento úkol jsem zvolil práci *An Anatomy of Humor* Arthura A. Bergera. Mimo jiné obsahuje seznam technik humoru, který Berger považuje za úplný. Zde představím jenom názvy těchto technik a podrobněji je rozvedu, až pokud na danou techniku narazím při rozboru. Berger dělí techniky do čtyř kategorií: *jazyk*: humor je verbální, *logika*: humor souvisí s tvorbou myšlenek, *identita*: humor souvisí s existencí a *akce*: humor je neverbální. Zde je seznam technik uspořádaný podle zmíněných kategorií:

Jazyk: narážka, pompéznost, definice, přehánění, žertovné vyjádření, urážky, infantilní vyjadřování, ironie, nedorozumění, přehnaná doslovnost, jazykové hříčky, trefná replika, zesměšnění, sarkasmus, satira

Logika: absurdnost, nedopatření, analogie, výčet, náhoda, srovnání, zklamání, neznalost, chyba, opakování, převrácení, zatvrzelost, variace na téma

Identita: před a po, burleska, karikatura, výstřednost, stud, prozrazení se, bizarnost, imitace, ztělesňování, napodobování, parodie, měřítko, stereotyp, demaskování

Akce: honička, groteska, rychlost, čas¹⁶³

Berger tvrdí, že se tyto kategorie nepřekrývají, ale že v mnoha případech dochází k jejich kombinaci, kdy výsledek může být více než pouhým součtem jednotlivých částí. Uvedené techniky také ne vždy musí být samy o sobě vtipné.¹⁶⁴ Dle mého názoru jsou si některé kategorie až příliš blízké a některé naopak až příliš obecné. Například při popisu satiry Berger uvádí, že se jedná spíše o obecnou techniku, která využívá jiné techniky jako například zesměšnění, přehánění, urážky, srovnání a podobně, k útoku na *status quo*. I přes z mého pohledu mírně nevyvážený systém, se jedná o unikátní popis technik humoru, který se pokusím na *Ukijoburo* aplikovat.

Mluvíme-li o humoru, rád bych se ještě krátce zastavil právě u pojmu satira, který bývá zmiňován i v souvislosti s *Ukijoburem*. Berger uvádí, že satira využívá humor většinou při útoku na *status quo* a je většinou namířena na ty, kdo jsou u moci (i když někdy naopak

¹⁶³ Berger, s. 18; přepracování tabulky z Bergerova díla: doplněno „srovnání“, které není v tabulce, ale objevuje se v následujícím výčtu s příklady, v tabulce ponechán „čas“, který je v tabulce, ale chybí ve výčtu; původně jsou techniky řazeny abecedně, avšak toto řazení v překladu do češtiny zaniká

¹⁶⁴ viz ibid, s. 55

míří proti těm, kteří útočí na *status quo*).¹⁶⁵ Emil Draitser se ve svém díle *Techniques of Satire* snaží rozlišit mezi *humorem*¹⁶⁶ a *satirou*:

Autor humoristického díla se snaží odhalit rozpory, výstřednosti nebo slabé stránky v povaze člověka (v jeho stavech, náladách, zvyklostech nebo tendencích). Přístup humoristy je přístupem pozorovatele, empirického vědce. Jeho publikem jsou čtenáři schopní zacházet se slabostmi a rozpory v člověku se soucitem. Jako by nás autor-humorista vybízel, abychom se všichni společně smáli absurdnostem života.

Satira funguje jiným způsobem. Satirikova pozornost je zaměřena na morálku a mravy společnosti; obrací pozornost směrem k nedostatkům a úpadku veřejnosti. Metodou satiry je jízlivé vyzdvihování neřestí společnosti. Čtenáři, ke kterým se satirik obrací, jsou primárně uvědomělejší členové společnosti. Satirik se pokouší vytvořit a svým psaním přispět k netoleranci společenských neřestí. Výsměch směřovaný proti neřestem je také jejich trestem.¹⁶⁷

Kromě humoru a satiry odlišuje Draitser ještě *vtip (wit)*, který se nezaměřuje ani na lidskou povahu, ani na neřesti společnosti, ale pouze nahlíží na myšlenky a slova z nových úhlů a zaměřuje se na čtenáře, který si hru se slovy a myšlenkami užívá. Tento vtip (slovní hříčky atp.) pak může být začleněn jak do děl humoristických, tak satirických. Mnoho autorů použití slov humor a satira nevěnuje tolik pozornosti a chápou je obecněji, a není mým cílem je kritizovat. Až budu ale v analytické části rozebírat humor *Ukijobura*, pokusím se ho zhodnotit i s využitím Draitserova pohledu.

¹⁶⁵ viz Berger, s. 49

¹⁶⁶ zde může být problém v širším významu slova *humor* – domnívám se, že zde toto rozlišení můžeme chápat jako rozlišení děl humoristických a satirických

¹⁶⁷ Draitser, s. 39

4. Rozbor díla Ukijoburo

O *kokkeibonech* obecně jsem již v této práci napsal dost a mnoho z toho platí samozřejmě i pro *Ukijoburo*. Nicméně na úvod analytické části nejprve rozeberu strukturu díla, tzn. například grafické zpracování knihy a členění textu. Dále se budu krátce zabývat Sanbovyými vypravěčskými postupy a následně hodlám rozebrat příběh, což bude obnášet hlavně představení scén a jejich možnou kategorizaci. Poté se budu důkladněji zabývat prostředím a postavami a provedu analýzu humoru. Na závěr potom poznatky z analytické části shrnu.

4.1 Struktura

Jak jsem zmínil již na konci druhé kapitoly, *Ukijoburo* má čtyři díly. První tři díly původně vyšly ve vydáních po dvou svazcích, rozdělených tradičně na první (*džó* 上) a druhý (*ge* 下). Čtvrtý díl vyšel ve třech svazcích rozdělený na *džó*, *čú* (中) a *ge*. Jak již bylo zmíněno, formát knihy byl takzvaný *čúbon*. Aoki jej specifikuje jako *eiri čúbon* (絵入中本), neboli ilustrovaný *čúbon*. První díl ilustroval Kitagawa Jošimaru 北川美丸, druhý až čtvrtý díl potom Utagawa Kuninao 歌川国直. Ilustrací najdeme v *Ukijoburu* poměrně málo. Na celkových 614 stranách (*hančó* 半丁) zaujmají ilustrace pouhých 31 stran (15 dvoustran a dvě půlstránkové ilustrace), z čehož téměř polovinu tvoří ilustrace v prvním díle. Ilustrace nejsou rovnoměrně rozloženy ve všech svazcích, ale najdeme je většinou více na začátcích jednotlivých dílů. Spíše než dění v konkrétních scénách zachycují obecné scény rušných lázní. Méně se objevují ilustrativní obrázky k tématu hovoru (například tvary jehlic do vlasů). Ve třetím díle můžeme vidět malé ilustrace hodin, ke kterým se ještě vrátím při rozboru času. Zajímavý je také půlstránkový obrázek na začátku prvního dílu, který zobrazuje závěs *noren*, jenž označuje vchod do lázní. Touto ilustrací Sanba zřejmě chce naznačit, že čtenář právě vstupuje do lázní, kde se pak jednotlivé scény odehrávají. Za zmínku stojí také papírové desky prvního dílu, které byly nezvykle propracované. Je na nich v rohu vchod do lázní a kolem textura dřeva, která má naznačovat vnější stěnu lázní, na které jsou vykresleny ještě plakáty, a dokonce i malůvky dětí. Za takové detailní zpracování vděčil Sanba pravděpodobně tomu, že vydavatelem prvního dílu byl jeho bratr.¹⁶⁸

Text je samozřejmě psán ve sloupcích shora dolů, řazených na stránce zprava do leva. Na rozdíl od starších textů psaných klasickou japonštinou se zde do jisté míry vyskytuje i interpunkce a znaménka znělosti, což jistě souvisí i se Sanbovým důrazem na přesný zápis.

¹⁶⁸ viz Sanba, 1989, s. 4-5

K zápisu jsou využívány jak obě slabičné abecedy, tak čínské znaky, které jsou doprovázeny zápisem výslovnosti (pomocí tzv. *rubi*) na pravé straně. Někdy se *rubi* vyskytuje i na levé straně zkomolených nebo méně srozumitelných slov pocházejících z dialektů a vysvětluje jejich význam (tedy udává jejich formu v běžné edské řeči). Co se týče struktury textu, podobá se vcelku tehdejší scénářům. Repliky postav jsou označeny jménem, zkratkou nebo odrážkou a začínají japonskými uvozovkami, které však nebývají uzavřeny, a replika tak končí tam, kde začíná jiná replika nebo komentář vypravěče. To jsou buď scénické poznámky (tzv. *togaki*, uvozované znakem 卜) nebo jiné komentáře k dění. Tyto poznámky a komentáře bývají psány drobnějším písmem (tzv. *warigaki*), kdy jsou v prostoru jednoho běžného sloupce psány dva malé sloupce. Předmluvy k jednotlivým dílům jsou často psány na stránkách se zdobenými okraji a jejich písmo bývá větší.

Obsahovou strukturu jednotlivých dílů můžeme ilustrovat například hned na prvním z nich. Ten začíná Sanbovou předmluvou *Ukijoburo taii* o podstatě lázní (浮世風呂大意, více v analýze prostředí) a dále následují ilustrace, ke kterým je připojena poznámka ke čtení tzv. *široki nigori*. V reedici z roku 1820 předchází ilustracím ještě reklama na další díly (včetně nevydaných dílů 5-7). Dále následuje Sanbova zmínka o okolnostech vzniku *Ukijobura*, načež následuje nezvykle dlouhá vypravěčská promluva navozující atmosféru lázní. Poté následuje asi dvacet scén (Nakamura uvádí 19), které jsou odděleny pouze krátkými vypravěčovými komentáři, které přesunují pozornost z jedné sady postav na druhou. Občas však některá z postav zůstane na scéně déle, a je proto obtížné scény rozdělit jednoznačně. Po poslední scéně promlouvá Sanba ústy postavy lázeňského správce a ohlašuje vydání dalšího dílu. Následují krátká upozornění na vydání druhého a třetího dílu (v reedici se jedná o pátý díl) a tiráž. V edici *Šin nihon koten bungaku taiki*, která vychází z dnes velmi vzácného původního vydání, je nakonec ještě uveden doslov Sanbova žáka Tokuteie Sankóa (徳亭三孝), který v reedici zřejmě chybí.¹⁶⁹ Podobná struktura je zachována i u dalších dílů s mírnými rozdíly. V druhém dílu jsou v úvodu dva o něco kratší texty, kdy první pojednává spíše o Sanbovi a jeho tvůrčím procesu a druhý je více úvodem k hlavní části textu. Tomu předchází ještě krátká zmínka o zničení matric prvního dílu a o plánovaném znovuvydání. Po scénách z ženských lázní následuje opět zmínka o plánovaných vydáních a tiráž. I další díly obsahují Sanbovu předmluvu. Ve třetím díle je pak doslov od Tokuteie Sankóa a místo reklam na následující díla je tu reklama na Sanbovu lékárnu. Čtvrtý díl obsahuje doslov *gesakuši* Šinroteie 振鷺亭.

¹⁶⁹ není ve verzi z digitálního archivu univerzity Waseda

Jak již bylo řečeno, celý název díla zní *Odokebanaši ukijoburo*. *Odokebanaši* by se dalo přeložit jako zábavné vyprávění a teoreticky by se tu dalo hledat spojení s vypravěčskými uměními. Zajímavější je ale hlavní část titulu, slovo *ukijoburo*, které je složeno z částí *ukijo* a *furo*. Slovo *furo* označuje koupel, koupelnu nebo lázně a Sanba ho použil pro označení městských veřejných lázní, které jsou dějištěm celého díla. Slovo *ukijo* procházelo významovými proměnami od „pomíjivého světa“ přes „svět rozkoší“ až po „dnešní svět“. V Sanbově době tedy slovo *ukijo* nejvíce odkazovalo k běžnému modernímu světu, o kterém také psal, ale dozvuky ostatních významů nejsou vyloučeny. Donath-Wiegand se domnívá, že Sanba toto slovo použil, aby zdůraznil, že se jedná o celkový obraz každodenního lidského života ve velkoměstě plném zábavy, kterým Edo bylo, ale že zároveň upozorňoval na nicotnost a směšnost tohoto světa.¹⁷⁰ Klonil bych se tedy k překladu *Zábavná vyprávění z dnešních lázní*. Novák titul díla překládá jako „Dnešní lázeň“,¹⁷¹ Švarcová jako „Co se přetřásá ve veřejných lázních“¹⁷² a Winkelhöferová jako „Humorné příběhy ze života v lázních“.¹⁷³

4.2 Vypravěčské postupy

Když mluvím o vypravěčských postupech, mám tím na mysli širokou škálu technik, kterými je prezentován příběh (tedy v podstatě mluvím o diskursu). Hned v této souvislosti se ale nabízí otázka, zda má vlastně *Ukijoburo* vypravěče. „Narativ, který přítomnost vypravěče neevokuje, který vynakládá nápadné úsilí na jeho potlačení, lze právem označit za „nevyprávěný““,¹⁷⁴ nebo za „minimálně vyprávěný“.¹⁷⁵ Jak jsem uvedl výše, události mohou být předváděny (show) nebo vyprávěny (tell). Pokud jsou vyprávěny, je nutná přítomnost vypravěče.¹⁷⁶ Jednotlivé scény *Ukijobura* jsou téměř čistým předváděním, ale problém zde představují předmluvy u prvních dvou dílů. Chatman uvádí:

Jak dokazuje Monroe Beardsley, „mluvčího literárního díla není možné ztotožňovat s autorem (...), jestliže autor neposkytl pragmatický kontext nebo tvrzení o něm, které by ho s mluvčím spojovaly“. Ale i v takovém kontextu není mluvčím autor, nýbrž

¹⁷⁰ viz Donath-Wiegand, s. 69

¹⁷¹ viz Novák, s. 125

¹⁷² viz Švarcová, s. 239

¹⁷³ viz Winkelhöferová, s. 259

¹⁷⁴ Chatman, s. 33

¹⁷⁵ viz ibid, s. 153

¹⁷⁶ viz ibid, s. 153

„autor“ (uvozovky ve významu „jakoby“) či lépe jeden z několika možných typů „autora“-vypravěče.¹⁷⁷

Ačkoliv Sanba ve svých předmluvách většinou poskytuje tvrzení, které ho s mluvčím spojují (píše například o své práci), může ke čtenáři promlouvat pouze jako jistý typ vypravěče. Ten pak důvěryhodnost svého vyprávění nemusí stavět na tom, že příběhy například někdy zaslechl:

Předstírá-li vypravěč, že je „autor“, má se to s jeho etickým založením zcela jinak. Nejde už o jeho vnímání událostí; takový vypravěč mlčky či otevřeně přiznává, že on sám je zdrojem vyprávěných událostí a existentů. Jeho přesvědčující síla tkví v důvtipu, světaznalosti nebo v čemkoli jiném, o čem je publikum přesvědčeno, že to zakládá jeho důvěryhodnost.

Sanbova důvěryhodnost zde pravděpodobně ležela ve zvládnutí technik psaní, o kterých se zmíním zakrátko. Je-li tedy v textu přítomen vypravěč, je logické hledat ho i uvnitř jednotlivých scén. Ty sice opravdu vypadají, že jsou čistým předváděním, ale při bližším zkoumání nalezneme několik málo případů, kdy se hlas, který jakoby čte scénické poznámky, projeví i jako vypravěč tím, že se vymkne objektivnímu popisu scény. Zde je několik příkladů:

● Podívej! Upadnul, jen co jsme mu to řekli.

▲● Ahaha hahaha!

Chromý: C, c, co je? Já jsem v pořádku, v pořádku. Ihíhi ihíhi ihíhihíhíhíhí!

*Trpce se zasměje, aby zakryl ponižení, a vstane.*¹⁷⁸

Zde je již z popisu scény jasné, že se postižený směje, ale vypravěč přidává vlastní interpretaci příčiny smíchu. V tomto případě lze ještě namítnout, že je to kvůli lepší představě čtenáře o smíchu. Podobný případ vidíme i zde:

Mata: Usmrkanec jeden!

Kó: Na, Tecu, tohle je pro tebe.

Tenhle je mezi chlapci ten nejhodnější. I ten rozpustilec s ním sám od sebe začne mluvit způsobně.

Tecu: Jé, děkuju, Kó. To je paráda, obrázek od Tojokuniho! To je nářez, co říkáš, Mato?¹⁷⁹

¹⁷⁷ Chatman, s. 154

¹⁷⁸ Sanba, 1989, s. 18; odrážky označují nepojmenované postavy, kurzívou je znázorněn hlas vypravěče

¹⁷⁹ ibid, s. 40

Zde vypravěčův komentář interpretuje změnu vyjadřování jednoho z chlapců a zároveň soudí, že jeden z chlapců je nejhodnější. Ještě výrazněji je vypravěčův vstup patrný v následujícím příkladu:

[Matka]: (...) Takovéhle věci vám vykládat je sice špatné, ale co, však jste sami taky špatní. Když se doma konečně začne mít k práci, přijdete vy a odvedete si ho!

*Nehledět na nedostatky vlastních dětí a vinu hledat u dětí ostatních je pošetilostí matek. Před matkami, které vás obviní, že jste jejich dítě svedli na scesti, je třeba mít se velmi dobře na pozoru.*¹⁸⁰

Zde vidíme, jak se vypravěč dopouští zobecnění. Chatman mezi vypravěčskými řečovými akty uvádí čtyři druhy explicitních komentářů. Jsou to interpretace, soud, zobecnění a sebereflexivní (*self-conscious*) vyprávění.¹⁸¹ První tři zmíněné jsme již v textu našli, čtvrtý můžeme do jisté míry vidět zde:

Muž: To se chcete zase hádat? Už dost že kolem sebe stříkáte jak o závod. Vy jste mi tedy povedené paničky. Ták, paní Sami, nastavte záda.

Sami: Tak už jsem je nastavila, tak myjte. Jste pěkný nezdvořák!

*Jelikož to popichování bylo dlouhé, zkracuji je.*¹⁸²

Zde se vypravěč poměrně nenápadně, ale přece, vyjadřuje k diskursu, což je znakem sebereflexivního vyprávění.¹⁸³ Lze uvést ještě výraznější příklad, který Džinbó přirovnává k divadelnímu *intermezzu*. Dvě ženy se v lázních pochvalně baví o Sanbově díle *Hajagawari mune no karakuri* a odcházejí se koupat. Na tomto místě vypravěč poznamenává:

*Zde jedna vsuvka*¹⁸⁴: *Jak snacha kritizuje tchýni, jak tchýně trápí snachu, jak služebná pomlouvá pána, o tom píši podrobně v knížce Rychlé proměny lidského srdce, a proto zde tyto příběhy vynechávám. Avšak zvláštní rozmluvu snachy a tchýně vám předvedu později ve třetím díle.*¹⁸⁵

Můžeme tedy tvrdit, že *Ukijoburo* vypravěče má. Ovšem míra zastoupení minimálně zprostředkovaného narativu je také vysoká. Ten zaznamenává jenom řeč postav nebo jejich myšlenky.¹⁸⁶ Tomu je forma *Ukijobura* velmi blízko. „Pokud jde o vnější fyzické akce,

¹⁸⁰ Sanba, s. 58

¹⁸¹ viz Chatman, s. 240

¹⁸² Sanba, s. 86

¹⁸³ viz Chatman, s. 262

¹⁸⁴ vsuvka překladem slova *kódžó* (口上), které mimo jiné označuje to, když v divadle (např. *kabuki*) při premiéře nebo jiné příležitosti má k divákům proslov herec nebo zástupce divadla.

¹⁸⁵ Sanba, s. 135

¹⁸⁶ viz Chatman, s. 174

narativ, na rozdíl od divadla, nedokáže přímo napodobit tělesné pohyby.¹⁸⁷ Jakýkoliv popis jednání je tedy sice do jisté míry autorovou interpretací, „ale podle konvence svědčí neutrální popis jednání o vědomé redukci vypravěčského zprostředkování.“¹⁸⁸ Většina popisů jednání je poměrně věcná, avšak často nejsou úplně bezpříznakové. V úvodech scén se třeba dozvíme, že žebračky *štěbetají* nebo, že babičky *melou ústy*.¹⁸⁹

Pokud bych měl tedy shrnout, jakým způsobem autor/vypravěč v díle vystupuje, přirovnal bych *Ukijoburo* k divadelnímu představení. Na začátku promlouvá Sanba jako režisér, který stojí za strukturou díla, mluví o jeho vzniku a poskytuje k němu krátký úvod. Poté se otevře opona a vyprávění se mění v inscenaci. Jazyk se mění z honosnějšího stylu předmluv v reálnou řeč obyčejných lidí. Režisér sedí v hledišti, zůstává ale i vypravěčem. Občas dění na jevišti krátce okomentuje nebo do něho vstoupí. Nakonec se opona zavírá a slovo si opět bere režisér, který představení uzavírá a říká „přijďte zas.“

K divadlu by se dal zčásti přirovnat i úhel pohledu, kterým je na scény nahlíženo. Čtenář vidí scénu zvenčí a nijak do ní není zatahován, naopak si spolu s vypravěčem zachovává nadhled. Můžeme to sledovat například na jevu, který popisuje Uspenskij:

Naturalistickou reprodukcí vnějších zvláštností řeči užívá autor nezdůvodně k tomu, aby dal čtenáři představu o celkovém stylu řeči, typickém pro popisovanou postavu – a posléze už autor nemusí zvláštnosti jejího řečového stylu dále zdůrazňovat. Takto je například v *Kapitánské dcerce* popisován německý generál v Orenburgu. Při jeho charakteristice jsme informováni o jeho německém přízvuku – a skutečně pak tento přízvuk (...) slyšíme v jeho přímé řeči? „Pože můj!“ – řekl, „pšece to není tlouho, kdy byl Andrej Petrovič ještě fe třem fjeku, a teď se podífejme, jaký je to chlapík!“ (...) Poté je však reprodukce přízvuku přerušena a generálova řeč je dále tlumočena v normální ruštině. Už jsme jakoby vstoupili do popisovaného děje – který nyní vnímáme nikoli nepřímou, nýbrž zevnitř – a přestali jsme generálův přízvuk slyšet.¹⁹⁰

K tomuto jevu v *Ukijoburu* nedochází a reprodukce všech možných řečových anomálií postavy provází celou dobu jejich pobytu na scéně. I to je znakem *předvádění*. Dalším znakem toho, že postavy sledujeme zvenčí, je fakt, že nevidíme, co se odehrává v jejich myslích. Myšlenky postav můžeme odhadovat pouze podle toho, co nám předvedou, případně podle velmi vzácných vypravěčových vysvětlení (viz příklad s postiženým, kde jako by se režisér snažil vysvětlit, proč jeho herci jednají, jak jednají). Ještě jedním dokladem toho, že na

¹⁸⁷ Chatman, s. 175

¹⁸⁸ *ibid.*, s. 175

¹⁸⁹ štěbetání v originále *momo saezuri* (百さへずり) a mletí *mugu mugu to kuči wo ugokasu*, Sanba, s. 83 a 93

¹⁹⁰ Uspenskij, s. 73

postavy nahlížíme zvenčí, může být to, že vypravěč vždy uvádí věk postav jen přibližně, jako by je sám viděl poprvé a jenom ho odhadoval.

Odpovídá „divadelní koncepci“ i způsob přechodu mezi jednotlivými scénami? Do vysoké míry ano. Domnívám se, že sestavení scén odpovídá Uspenského formě *postupného přehledu*. V postupném přehledu „hledisko vypravěče postupně klouže od jedné postavy ke druhé, od detailu k detailu. (...) Pohyb autorova hlediska je v tomto případě analogický pohybu objektivu kamery ve filmovém vyprávění.“¹⁹¹ Nejčastěji přechod mezi postavami (potažmo scénami) probíhá tím způsobem, že postavy, které domluvily, buď odcházejí z lázní, nebo se odcházejí koupat. Pozornost pak přechází buď k nově příchozím postavám, nebo k postavám, které už v lázních jsou. Může také dojít k tomu, že se pozornost zaměří na nově příchozí postavy, aniž by postavy z minulé scény odešly. Prostě si jich přestaneme všímat. Vzácnější možností je, že sledujeme postavu, která se z jedné scény přemístí na druhou, kde také zůstane pozornost, i když pak daná postava odejde. (Například v prvním díle přijde opilec a baví se se správcem u vchodu, což tvoří samostatnou scénu. Poté vnikne do druhého patra, a i když potom odejde, sledujeme, jak se v druhém patře hrají šachy.)

Může se také stát, že nás jedna z postav upozorní na dění jinde (například když správce upozorňuje, že u lázně začali mniši přednášet). Jednou z méně obvyklých možností je také náhlý přechod na jiné místo v lázních. To by pravděpodobně odpovídalo filmovému střihu, ale vzhledem k blízkosti všech míst si lze také představit, že by například vchod do lázní, převlékárna i samotná lázeň ležely na jedné divadelní scéně. V prvním díle, který je rozdělen na tři části (ranní, polední a odpolední) také k těmto střihům většinou dochází na přelomu těchto částí, které bychom mohli vnímat jako oponu. Všechny tyto tři části i druhý díl začínají různými charakteristickými zvuky, které navozují atmosféru místa. Jsou to hlasy ptáků, obchodníků, žebraček nebo koupajících se lidí, což jsou právě případy entit, které bych nenazval postavami, ale složkami prostředí. Nápodoba jejich hlasů vychází z umění *ukijomonomane*.

Ukijomonomane a *ugači*, jsou, jak už jsem zmínil, podle Hondy dvě základní Sanbovy techniky. O *ukijomonomane* jsem již psal na konci kapitoly o *kokkeibonech*, avšak na začátku *Ukijobura* nalezneme doklad, který spojení s vypravěčskými uměními ještě potvrzuje a objasňuje okolnosti vzniku:

¹⁹¹ Uspenskij, s. 81; Soudím, že zde mezi autorem a vypravěčem není vnímán rozdíl.

Jednoho večera jsme v domě Utagawy Tojokuniho poslouchali vyprávění *rakugo*¹⁹² Sanšóteie Karakua. Jeho vyprávění jako vždy skvěle vystihovalo lidskou povahu a bylo také velmi zábavné. Bohužel však řekl asi jen desetinu toho, co by vyprávět mohl. Vedle seděl i jeden vydavatel a smál se stejně jako já. Náhle se v něm probudila jeho ziskuchtivost a požádal mne, zda bych nemohl na základě onoho vyprávění o veřejných lázních něco napsat, vynechat při tom vyprávění o zábavních čtvrtích a zároveň zdůraznit humor každodenních situací. Na základě té žádosti jsem napsal tento první díl o dvou svazcích pojednávající o mužských lázních.¹⁹³

Na tomto úryvku z úvodu knihy můžeme mimochodem vidět i programový odklon od tematiky zábavních čtvrtí, která se běžně vyskytovala v *šarebonech*. Donath-Wiegand zmiňuje i názor Nakanišiho Zenzóa, že se Sanba mohl odkazovat na inspiraci ve vyprávění *rakugo*, aby se vyhnul nařčení z kopírování jiných děl s tematikou lázní, která mu bezpochyby sloužila jako inspirace.¹⁹⁴ Inspirace uměním *ukijomonomané*, které je s *rakugem* úzce spjato, je však alespoň v prvním dílu *Ukijobura* patrná.

I *ugači* jsem již zmínil dříve jako techniku, kterou běžně *gesakušové* při psaní používali. Sanba pravděpodobně ve svých dílech již nebyl tak satirický, jako někteří jeho předchůdci, ale i on otevřeně mluví o tom, že se *ugači* zabývá. Například, když na konci druhého dílu *Ukijobura* inzeruje připravované vydání třetího a čtvrtého dílu, říká: „Dále budu různé lidi důkladně zkoumat a vtipně je vylíčím.“¹⁹⁵ V tomto kontextu mi jako nejlepší překlad slovesa *ugacu* připadalo spojení „důkladně zkoumat“. Pro ukázání nedostatků nebo pravého stavu věci je skutečně potřeba tyto věci nejprve důkladně prozkoumat, než uvidíme jejich pravou tvář. Sanba proto mimo svých spisovatelských dovedností musel disponovat i nadáním pozorovatele.

4.3 Scény

V této části se budu věnovat jak povaze celkových scén, tak událostem v nich obsažených. O přechodech mezi jednotlivými scénami jsem se zmínil již v předešlé části, ale o jaké scény se vlastně jedná? Přehled scén přejatý z Aokiho *Fukajomi ukijoburo* je s malými úpravami k vidění v příloze číslo 1. Jde jen o zběžný přehled, ale postačí k vytvoření představy o tom, jaké zde vystupují postavy a co je tématy jejich hovorů. Již dříve jsem zmínil, že scény nelze

¹⁹² pro *rakugo* použit název *otošibanaši* psaný stejnými znaky; Sanšótei Karaku (三笑亭可楽), vypravěč a zakladatel jedné školy *rakugo*, jehož jméno dědily další generace vypravěčů

¹⁹³ Sanba, s. 10

¹⁹⁴ viz Donath-Wiegand, s. 66

¹⁹⁵ Sanba, s. 143; v originále: *kono sue samzama no džinbucu wo ugači okašiku cukuriide*

rozdělit zcela jednoznačně. Nejpatrnější je to na příkladu 4. dílu *Ukijobura*, který Nakamura dělí na 8 celků, Aoki na 14 a Honda dokonce na 21. V zásadě jsou však scény střídány změnou sady postav, kterým je věnována pozornost. Tímto scény v podstatě odpovídají *příběhovým liniím*, jak je popisuje Rimmon-Kenanová. Tyto linie se však nekříží, jsou řazeny za sebou a každá se objeví pouze jednou. Je tedy v podstatě nemožné určit jednu *hlavní dějovou linii*. Alespoň nějakou odpověď na otázku, co je dějem *Ukijobura*, by nám mohlo přinést zhodnocení *jader a satelitů*.

Vycházejme z toho, že jádra posunují *děj* kupředu tím, že otevírají možné alternativy, a že satelity lze vynechat bez narušení *dějové* logiky. Zkusme se podívat na část první scény:

Ranní lázně

Dříve se nad dveře veřejných lázní věšely dřevěné tabulky ve tvaru šípu, které značily „vchod do lázně“.¹⁹⁶ Můžete je vidět ve starých obrázkových knížkách a ještě dnes je používají v lázních v odlehlých místech.

Hlas vrány za rozbřesku: Krá, krá, krá, krá!

Hlas obchodníka: Natto, nattoóóó!¹⁹⁷

Zvuky křesadel z domácností: Kači, kači, kači.

Když se opona otevře¹⁹⁸, vyjde muž, něco přes třicet let, ještě ve svém nočním úboru s tenkým opaskem. Vnitřní lem jeho kimona mu visí tak nízko, až skoro zakrývá jeho dřevěné sandály, přes rameno má nedbale přehozený ručníček, který vypadá, jako by ho povarili v oleji. Na dlani má nasypanou sůl a prsty pravé ruky si leští zuby. Přitom se přibližuje, jako když leze hmyz. Ten člověk má nemoc, o níž se lidově říká, že ho trefil šlak.

Butašiči: Oj, jeještě nenenení otevřeno? Toste zaspawi? Nehowážnost!¹⁹⁹

(Dál vede svůj monolog a šlápne při tom do psího výkalu. Přijdou dva mladí muži a chvíli se baví. Náhle si jeden všimne rozšlápnutého výkalu.)²⁰⁰

●A, hovno, hele! *Uskočí*: Kdo do toho šlápnul?

Chromý²⁰¹: J, j, já do oho teď šáp!

●Tys do toho šláp? No tos teda ale nemusel, to vážně ne.

¹⁹⁶ hříčka se slovem *yuiiri*, které by se dalo zapsat jak znaky 湯入(vchod do lázně), tak znaky 弓射(střelba z luku)

¹⁹⁷ *nattó* – fermentované sójové boby

¹⁹⁸ narážka na křesadla, která mají evokovat zvuk ozvučných dřivek, na která se tlouklo na divadle při otvírání opony

¹⁹⁹ například u těchto slov *aijane* a *bejabo* je rubi na levé straně a doplňuje standardní čtení slov: *asane* a *berabó*

²⁰⁰ zkráceno, v závorce stručně popsáno co se mezitím stalo, ukázky dále budu krátit popisem v závorkách

²⁰¹ jedná se stále o Butašičiho, jen označení se v textu změnilo

Chromý: N, n, no nemusew, a, ale šláp, nenenedá se nic děat! Boboty mám z too ue tata teta tarata.

▲ Nemám poněťí, co se snažíš říct. Ta tvoje nemoc ti dává zabrat, co? Pořád se to nelepší?

Chromý: C, cože? U, už jsem v po pořádku! V poodě, v poodě! Ja, ja, jak říkám, jsem v poodě!

(Chromý sotva stojí, říká, že je v pořádku, baví se dál se dvěma muži o svém zdraví a o rodině. Otevrou se dveře lázní, chromý ztratí rovnováhu, muži ho varují, ale on zase upadne. Vyjde i správce lázní, aby se přesvědčil, že je v pořádku.)

Správce: Nezranil jste se?

● Podívej! Upadnul, jen co jsme mu to řekli.

▲● Ahaha hahaha!

Chromý: C, c, co je? Já jsem v pořádku, v pořádku. Ihíhi ihíhi ihíhihíhihíhi!

Trpce se zasměje, aby zakryl ponížení, a vstane.

Správce: Dobré ráno vespolek.

▲● Ano, ano.

● Pěkně jste si přispal.

(Rozhovor ještě chvíli pokračuje.)²⁰²

Pokud bychom měli určit důležité části (jádra) tohoto úryvku, budou to nejspíše vypravěčovy promluvy, které vytvářejí scénu a zasazují do ní postavy, a potom některé promluvy postav. V této scéně je, podle množství věnované pozornosti, hlavní postavou nemocný Butašiči. Pokud nás tedy zaujme postava Butašičiho, budou nás zajímat jeho činnosti (většinou promluvy), které nám ho dávají poznat. Pokud nás zároveň z nějakého důvodu budou zajímat i ostatní postavy, můžeme se zaměřit i na ně (zde připadají v úvahu postavy dvou mladých hejsků, správce zde hraje minimální roli). Jádry tedy budou všechny výpovědi a činnosti, které něco odhalují o existencích (krom postav tedy i prostředí), které nás zajímají. Většinou se jedná o repliky, které jsou odpověďmi na repliky jiných postav. Tyto repliky nelze bez narušení dějové logiky vynechat, a z definice tak budou také jádry.

Tato jádra bychom teoreticky mohli v některých případech ještě zredukovat na řečové akty. V tom případě se například chromý z předešlého příkladu *chvástá*, že je v pořádku, čímž dává najevo nedostatek sebereflexe. Hejsci se mu poté *vysmívají* a on *zakrývá ponížení*.

²⁰² Sanba, s. 13-18; krácení jsem provedl já

Nicméně v díle, kde je jednotlivým promluvám věnována taková péče, tyto redukce zastírají i mnoho důležitého, a proto bych se jim spíše vyhnul. Satelity potom budou činnosti, které lze vynechat, aniž by byla narušena logika a aniž bychom tím zastavili možnost prezentace existentů, které stojí ve středu zájmu. V tomto úryvku to mohou být například hlasy vran a obchodníků a zvuky křesadla, případně také přání dobrého rána od správce, pokud reakce mladíků nepovažujeme za stěžejní. Vynecháním těchto satelitů by sice došlo k estetickému ochuzení, ale text by dále mohl ukazovat vybrané typy postav a konstruovat prostředí lázní, ve kterých se scházejí, což považuji za osнову celého *Ukijobura*. Ta je tedy více než tradiční osnově bližší zmíněné osnově odkrývání, kde je důraz kladen především na dokreslování existentů.

Podívejme se nyní na časové uspořádání v *Ukijoburu*. To není nikterak složité. Již v kapitole o vypravěčských postupech jsem se zmiňoval o přechodech mezi scénami, ke kterým nejčastěji dochází tak, že dění na jednom místě skončí odchodem jedné sady postav, nebo prostým zaměřením pozornosti na jinou přítomnou nebo nově se objevivší sadu postav. To napovídá chronologickému řazení, neboť vypravěč nedodává žádný časový údaj (například „mezitím se dělo“), kterým by chronologii odporoval. Nic nenapovídá paralelním dějovým liniím, neboť s většinou postav se setkáváme pouze jedinkrát, a čas, kdy se jednotlivé scény odehrávají, vlastně není důležitý. Přesto Sanba poskytuje k mnohým scénám časové údaje. První díl se odehrává v devátém měsíci a je rozdělen na ranní, polední a odpolední část. Druhý díl popisuje dopolední dění v ženských lázních a třetí díl popisuje dění v ženských lázních na Nový rok (2. den 1. měsíce) a udává pomocí malých obrázků hodin²⁰³ časové údaje 10 hodin ráno, 2 hodiny odpoledne a 4 hodiny odpoledne. Čtvrtý díl popisuje, stejně jako díl první, dění v mužských lázních, tentokrát během podzimu, a žádné bližší časové údaje neposkytuje.²⁰⁴

Uvnitř jednotlivých scén promluvy také probíhají chronologicky (možná s výjimkou vložených vyprávění, viz níže) a mezi replikami je také samozřejmě kauzální spojení. Co se týče *trvání*, odpovídá drtivá většina *Ukijobura* typu *scéna*, kdy si čas diskursu a čas příběhu do velké míry odpovídají. Přečtení promluvy trvá zhruba stejně jako její vyslovení a *shrnutí* činností nejsou příliš častá. Za *elipsy* můžeme považovat například vzácné přechody času, kdy jsou dány konkrétní časové údaje, a čtenář si musí dobu, která mezi nimi uplynula, domyslet. Lze si také přestavit, že postavy do nové scény mohou přicházet s určitou časovou prodlevou.

²⁰³ tuto techniku údajně Sanba přejal z *Kjódenova šarebonu Nišiki no ura*

²⁰⁴ viz Donath, s. 69-70

Pokud ale srovnáme *Ukijoburo* s jinými literárními díly, je zde typ *scéna* skutečně dominantní a tento fakt podporuje mé přirovnání *Ukijobura* k divadelnímu představení. *Frekvence* je v tomto díle povětšinou *singulativní* (což není nic zvláštního), za zvláštní případ *repetitivní* frekvence můžeme považovat situace, kdy postava něco dělá a vypravěč to popisuje. Například když se Butašiči směje a vypravěč nám říká, že se směje, aby zakryl ponížení. Jak samotný popis, tak samotný smích by informaci víceméně předal, a můžeme tak usuzovat, že jednou je nám smích *ukazován* a podruhé *vyprávěn*.

Leutner dělí scény v *Ukijoburu* do tří skupin podle obsahu. „(T)y, které evokují atmosféru a okolí lázní samotných, ty které zobrazují z podstaty humorné situace nebo lidi a ty, které zobrazují obyčejné lidi v obyčejných situacích.“²⁰⁵ Do první skupiny patří popisy scény vypravěče, zvuky které dokreslují atmosféru místa a scény, které zobrazují lidi a činnosti, které jsou typické právě pro lázně. Účelem těchto scén je hlavně vytvořit atmosféru určitého místa a času, který by ostatní scény držel pohromadě. Ve scénách prvního typu jsou často využívány postupy *ukijomonomane*. Scény druhé skupiny zobrazují hlavně postavy a situace, u kterých je jejich komičnost na první pohled jasná. Postavy se často vyznačují zvláštním způsobem řeči, který se snadno karikuje, anebo jsou to známé typy, které hned čtenář rozpozná jako komické. Scény tohoto typu se nejvíce objevují v prvním díle a jsou blízké vtipům vypravěčů *rakugo*. Přímočarostí humoru také *Ukijoburo* místy připomíná populární *kokkeibon* Džippenši Ikkua *Tókaidóčů hizakurige*, jímž se mohl Sanba částečně inspirovat. Příkladem takové scény může být citovaný výstup Butašičiho. Scény třetího typu tvoří převážnou část pokračování *Ukijobura* a humor v nich obsažený je jiný:

Smích, který tyto scény vyvolávají, je jemný a přichází pomalu; člověk se usmívá, když rozpoznává známé typy lidí, kteří své nedostatky a nesrovnalosti odhalují postupně a bezděčně, místo aby se smál směšným lidem, kteří dělají hloupé věci. Ve velké části prvního dílu a ve většině zbytku *Ukijobura* se Sanba vyhnul laciným vtipům ve prospěch jemnějšího a složitějšího druhu humoru, který vytváří své vlastní univerzální „typy“ namísto spoléhání se na již obehnanou zásobu komických stereotypů.²⁰⁶

Pokud se budeme držet tohoto rozdělení, zaujmají tyto scény skutečně většinu *Ukijobura*. Jako příklad uvedu část scény z druhého dílu, která je v přehledu v příloze uvedena pod číslem 4:

Asi osmiletá holčička otevírá posouvací dveře.

²⁰⁵ Leutner, s. 95

²⁰⁶ *ibid.*, s. 97

Uma: Maminko, maminko! *Volá.*

Zevnitř vychází matka.

Tacu: Copak je Umo? Kvůli čemu jsi přišla?

Uma: Nó, tó, tatínek tó, říkal, že přišel host a že tó, že máš přijít. A taky že tó, že se nemáš cestou nikam stavovat, že máš přijít hned.

Tacu: Dobře, dobře, už jdu. Kdopak přišel? Jednou se člověk dostane do lázní a hned si pro něj přijdou. To je pakárna. A copak ty jsi nešla do školy? Pročpak jsi byla doma?

Uma: Nó, dneska tó, máme psaní, tak jsem si šla pro sešit.

Tacu: No dobře, tak honem utíkej a uč se.

Uma: Ano a ještě tó, tatínek říkal, že tó, že mi dneska za odměnu uděláš oběd do krabičky.

Tacu: Už zase tohle? Když neprší, oběd do krabičky nepotřebuješ.

Uma: Ale když..., *kňourá*, maminkó, udělej mi prosím oběd do krabičky. Mamí, tatínek přece říkal, že mi máš udělat oběd do krabičky!

Tacu: Ty si teda navymýšlíš! No dobře, ale když ti udělám oběd do krabičky, nebudeš si vybírat, co ti tam dám.

Uma: Ano. *Odchází.*

Paní vedle:

Mi: Vidím, že s obědy jsou potíže všude.

Tacu: To víte, už mi to jde vážně na nervy. A když snad ráno oběd nestihnu připravit, vrátí se pak pro něj domů, ale musí si ho za každou cenu jít sníst zas do školy.

Mi: Ha ha ha ha ha! Když prší nebo fouká, je to lepší dát jim jídlo s sebou, aby někde po cestě neuklouzli nebo se jim něco nestalo, ale pokaždé si vybírají, že chtějí k jídlu to a tamto. (...)

(Dále pokračuje delší hovor o rozmarech dětí a dalších tématech.)²⁰⁷

Ani jedna z vystupujících postav není sama o sobě na první pohled zábavná, ale přesto typická konverzace matky se škemrající dcerou může čtenáře pobavit. Pousměje se také třeba nad tím, že matka, která hned na začátku avizuje, že už jde, se, jak už to bývá, ještě dlouze zapovídá. Podobné scény z běžného života protkнутé jemným humorem tvoří tedy zmiňovanou třetí skupinu.

Honda ve svém *Ukijoburo, ukijodoko: sekenbanaši no bungaku* navrhuje trochu odlišné rozdělení scén podle obsahu. Jednotlivé scény rozděluje podle toho, zda jsou v nich

²⁰⁷ Sanba, s. 87-88

dominantní: zobrazení zvláštního způsobu řeči, vykreslování prostředí, konverzace typických postav, klevety, zobrazení dialektu, vložené vyprávění nebo zvuky charakteristické pro prostředí. Honda počítá počet řádků, který je v každém dílu *Ukijobura* věnován té či oné kategorii a následně pomocí toho jednotlivé díly srovnává. V této kvantitativní metodě považují za problematické to, že scény mohou obsahovat více aspektů zároveň, a proto je rozdělení sporné, nicméně přijmeme-li Hondovo rozřazení do kategorií, můžeme sledovat rozdíly mezi jednotlivými díly:

	1. díl	2. díl	3. díl	4. díl
zvláštní způsob řeči	36,5%	7,3%	5,3%	12,1%
vykreslování prostředí	26,7%	19,4%	0	15,5%
konverzace typických postav	10,4%	34,0%	52,5%	21,1%
klevety	10,1%	26,6%	28,8%	10,4%
zobrazení dialektu	9,8%	9,0%	5,2%	23,2%
vložené vyprávění	4,4%	5,9%	8,4%	22,5%
zvuky charakteristické pro prostředí	2,5%	0	0	0

Tabulka 1 - s drobnými úpravami podle Honda, s. 137

Zvláštní způsob řeči a v některých případech i dialekty bychom mohli zařadit do druhé Leutnerovy skupiny. Tabulka pak dokazuje, že scény této skupiny vidíme nejvíce v prvním dílu. Leutnerově první skupině by pravděpodobně nejvíce odpovídaly skupiny vykreslování prostředí (pomocí scén typických pro lázně) a zvuky charakteristické pro prostředí. Tyto scény vidíme nejvíce v prvním a druhém dílu a můžeme soudit, že jejich menší zastoupení v dalších dílech svědčí o tom, že Sanba považoval atmosféru lázní za již navozenou a nechtěl se opakovat vkládáním podobných scén (i když ve čtvrtém díle se například opět, stejně jako v díle prvním, objevuje scéna, jak otec koupe dítě, která do této skupiny spadá).

Vidíme, že konverzace typických postav a klevety se objevují především ve druhém a třetím dílu, které pojednávají o ženských lázních. Zde Sanba věnoval více prostoru vykreslování vlastních typů postav, jak zmínil Leutner. V mužských částech můžeme vidět větší zastoupení zvláštního způsobu řeči a dialektů, které vytvářejí přímočařejší humor. Absence záznamu charakteristických zvuků může svědčit o odklonu od *ukijomonomané* v dalších dílech. Posledním trendem, který můžeme z tabulky vyčíst, je přibývající množství vložených vyprávění. Domnívám se, že vkládání vyprávění nebo uměleckých vložek, které s prostředím lázní příliš nesouvisí, umožňovalo Sanbovi volněji pracovat s náměty a na chvíli se odpoutat od prostředí lázní.

4.4 Prostředí

Prostředí je v *Ukijoburu* důležitým prvkem, jak napovídá i samotný titul. V díle, kde se neustále střídají postavy a témata hovorů jsou rozličná, od nemocí po módní doplňky, je prostředí prvkem, který zachovává kompaktnost. Sanbovo vyjádření k volbě prostředí můžeme hledat hned v první předmluvě nazvané *Ukijoburo taii*, neboli *O podstatě lázní tohoto světa*:

Když se nad tím řádně zamyslíme, není kratší cesty k poučení nežli skrze lázně. Důvodem toho je, že je dáno řádem přírody, země i nebes, že do koupele jde nahý každý: moudrý i hloupý, zlý i dobrý, chudý i bohatý, vznešený i nízký. I Buddha Šákjamuní i Konfucius i čeledín i děvečka, všichni jsou nazí jak novorozenci a očistí se od smutku i tužeb a stanou se nesobeckými. Když ze sebe smyjí špínu chamtivosti a chtíče a opláchnou se horkou vodou, pán i sluha jsou tu oba stejně nazí. Stejně jako opilecův brunátný obličej do rána zbledne, od první koupele novorozence k poslednímu omytí mrtvého těla je cesta krátká. Život a smrt dělí od sebe jen takhle málo. (...)

Člověk má duši, a tak si leccos nechá pro sebe, ale lázeň duši nemá a nic si pro sebe nechat nemůže. Pokud by si například někdo pod vodou tajně upšouknul, voda hned začne hlasitě bublat a vše vyjde na povrch. (...)²⁰⁸

Sanba dále v předmluvě spojuje lázně s různými konfuciánskými a jinými ctnostmi. Vidíme však, že lázně popisuje jako místo, kde člověk nic neskryje a kde jsou si všichni rovni. Lázně jsou zde uvolněným prostředím, kde hosté s oblečením odkládají i přetvářku a může mezi nimi vzniknout jakési pouto, kdy před sebou nic neskrývají a nic nepředstírají.²⁰⁹ Potom i čtenář tedy může uvidět pravou povahu postav.

Lázně byly v době vzniku díla důležitým společenským (*sociálním*) zařízením. S nárůstem obyvatel v Edu přibývalo i lázní²¹⁰ a vzhledem k protipožárním opatřením a cenám paliva si vlastní koupel mohli dovolit jenom boháči, které proto v *Ukijoburu* nevidíme. Pro běžného měšťana byly tedy lázně známým prostředím a překvapit mohly jen neznalého vesničana (viz 1. díl, 2. polední scéna). Lázně tak byly pro Sanbu ideálním prostředím, kam zasadit setkávání a rozhovory různých lidí. Zajímavé je i rozdělení na

²⁰⁸ Sanba, s. 5

²⁰⁹ V japonštině dokonce existuje výraz *hadaka no cukiai*, tedy doslova „ nahý vztah“ který označuje neformální vztah, ve kterém není třeba se přetvářovat.

²¹⁰ viz Aoki, s. 39; Aoki například cituje text udávající přes 600 veřejných lázní v Edu v roce 1814

mužskou a ženskou část, jež je dáno tím, že i lázně byly ze zákona (ne vždy dodržovaného) děleny, alespoň formálně, na dvě části.

Sanba nebyl první, kdo tohoto prostředí pro své literární dílo využil. Jako díla z prostředí lázní, se kterými byl Sanba bezpochyby obeznámen, se uvádějí *Sentó šinwa* 錢湯新話 (1754) Itó Tanbakua 伊藤単朴 a *Kengu irigomi sentó šinwa* 賢愚湊錢湯新話 (1802) Santó Kjódena. Tato díla pravděpodobně konzultoval i při psaní *Ukijobura*²¹¹. Již v předmluvě jsou patrné narážky na Kjódenovo dílo.

Keene ve svém *World Within Walls* v kapitole o *kokkeibonech* srovnává *Ukijoburo* s *Tókaidóčú hizakurige*. Tvrdí, že dosahují podobného efektu tím, že v Ikkuově díle se mění prostředí, ale hlavní postavy zůstávají stejné, zatímco v *Ukijoburu* se mění postavy a prostředí zůstává stejné.²¹² Ačkoliv paralela tu v jistém smyslu je, domnívám se, že rozdíl ve výsledku je velký. Zatímco relativní konstantnost postav v *Tókaidóčú hizakurige* umožňuje čtenáři soustředit se na změny prostředí, prostředí v *Ukijoburu* dává vyniknout postavám. Postavy zde nejsou ve svém domovském nebo pracovním prostředí a věnují se v zásadě stejné činnosti (všechny přišly do lázní). Čtenář se proto nesoustředí na to, co postavy dělají nebo kým jsou, ale *jaké* jsou.

4.5 Postavy

Budeme-li vycházet z toho, že osnovou *Ukijobura* není řešení nějakého problému, jako je tomu u tradičních narativů, ale dokreslování existentů, v tomto případě hlavně postav, ocitnou se postavy ve středu zájmu. Jakým způsobem tedy ono dokreslování probíhá? Touto problematikou už jsem se částečně zabýval v části věnované vypravěčským postupům. Postavy jsou nám předváděny v inscenovaných situacích, především prostřednictvím dialogů, které odhalují povahu postav. Když říkám, že je povaha postav odhalována, narážím tak na problém, který v souvislosti s *mimesis* zmiňuje Doležel. Můžeme tedy přijmout myšlenku, že fikční svět *Ukijobura* je *skutečným zdrojem*, v němž existují postavy, jejichž povahu odhalujeme. Hovořil jsem taktéž o technice *ugači* a přirovnával jsem celkovou strukturu *Ukijobura* k divadelnímu představení.

Podívejme se na postavy s využitím představené metodologie. Postavy jsou většinou představovány bez soudu vypravěče a jsou tedy spíše *nepřímo prezentovány* (či *ukazovány*). Projevují se hlavně skrze *inscenované* události. Proto se zde nevyskytne příliš přímých popisů,

²¹¹ viz Sanba, 1957, s. 35; Nakamurova předmluva

²¹² viz Keene, s. 415

kteře by zněly například „opilec je zlomyslný“, ale místo toho uvidíme (v 1. díle v 7. odpolední scéně), jak opilec opakovaně slepým mnichům bere kbelík s vodou a baví se nad jejich zmateností. Opilcovo jednání je tedy jeho *indexem* a nechává čtenáře, aby si o opilci udělal obrázek sám. To je prezentace skrze *činnosti*, mezi které patří i promluvy.

I forma promluvy může napomoci prezentaci postavy, což se v *Ukijoburu* děje skutečně ve velké míře. Že Sanba kladl na konkrétní formu řeči velký důraz, vidíme například v případě, kdy čtenáře (v 9. scéně 2. dílu) upozorňuje, aby věnovali zvýšenou pozornost naznačenému čtení jednotlivých slov, a to kvůli zvláštní mluvě vystupující ženy. Pokud bychom tato naznačená čtení ignorovali a dívali se jenom na znaky, věcný obsah promluvy by sice byl stejný, ale ztratila by se část informace zprostředkovaná stylem mluvy. Způsob mluvy v *Ukijoburu* nevypovídá pouze o místě původu postav, který poznáme z použitého dialektu, nebo o jejich postiženích jako u Butašičiho nebo u ženy, která důsledkem syfilidy přišla o nos. Zvláštním způsobem mluvy dokreslujícím charakter postavy může být například slang gejš, vypravěčů *gidajů* nebo šachistů, nebo například dětská řeč. Sanba věnuje pozornost ještě větším detailům, kdy se v mluvě postav promítne třeba jejich minulost nebo jejich soukromý život. V řeči jedné z žen se například mísí dva dialekty, protože má manžela z Ósaky a sama je z Eda, výrazy jiné ženy poukazují na to, že bývala prostitutkou. Dívky, které sloužily v panském domě, zase mají tendenci sem tam mluvit přehnaně spisovně.²¹³

Vzhledu postav přílišná pozornost věnována není a domnívám se, že popisné pasáže slouží spíše k tomu, aby naznačily, kam je zrovna zaměřena pozornost. Popis oblečení a fyzického vzhledu však může čtenáři pomoci přiřazovat vlastnosti postavy k nějaké konkrétnější představě. Ke stejnému účelu slouží jména, která jsou u některých postav nahrazena zkratkou nebo popisem. Někdy dokonce označení chybí a jsou nahrazena odrážkami. Jména postav mnohdy působí náhodným dojmem a často jsou v jedné scéně nějakým způsobem propojena. Například jména Uma, Tacu a Mi z přeložené pasáže jsou všechna znameními čínského zvěrokruhu. Jindy se baví třeba Sakizó a Atobei, což jsou slova *saki* (před) a *ato* (po) převedena do formy mužských jmen. Jména mohou vyjadřovat i rozdílnost povah jako u Omaru (*maru* je kruh) a Okaku (*kaku* je roh), nebo jejich podobnost, jako je to u Keriko a Kamoko. Keriko a Kamoko jsou ženy se zálibou v klasické japonské literatuře a jejich jména jsou modifikované partikule *keri* a *kamo*, které se často vyskytují na

²¹³ viz Donath-Wiegand, s. 84-85; zpracování této tematiky je u Donath-Wiegand velice podrobné

konci básní *tanka* 短歌. Jejich jména jsou navíc obě zapsána znaky označujícími druhy kachen, což svědčí o jejich podobnosti.²¹⁴

O prostředí jsem psal již v minulé části. Lázně tvoří dobré pozadí pro prezentaci jednotlivých postav, ale vzhledem k tomu, že je to pozadí všem postavám společné, postavy od sebe odlišovat nepomáhá.

Pokud budeme posuzovat vztah děje a postav v *Ukijoburu*, rozhodně nelze říct, že postavy jsou podřízené ději. Děj vlastně hlavně ilustruje vlastnosti postav, které Sanba nechává žít jejich vlastním životem a nevnucuje je do neuvěřitelných situací. *Ukijoburo* nemá hlavního hrdinu a žádná postava nevykonává hrdinské činy (i když se například objeví kavalír v 8. odpolední scéně 1. dílu, je spíše směšný). Díky tomu ale nedochází k idealizaci a přednost dostává realismus. Vezmeme-li v potaz, že mnozí autoři prací o *Ukijoburu* připouštějí, že dílu chybí příběhovitost,²¹⁵ mohli bychom snad dokonce říci, že dění zde slouží postavám. Tím by se *Ukijoburo* dostalo do kategorie *psychologického vyprávění* podle Todorova. To je podloženo také tím, že u postav můžeme sledovat jasný psychologický determinismus, tedy že jednají v souladu s určitou povahou.

Postavy mají rysy jako reální lidé, avšak mnohdy je jeden z nich silně dominantním, nebo je postava vystavěna jen právě kolem tohoto jednoho rysu. Můžeme tedy sledovat, jak se v postavách zobrazují obecné lidské vlastnosti. Fakt, že postavy mívají pouze jeden nebo několik málo rysů, svědčí pro předpoklad, že se jedná o postavy *ploché*. Pro jistotu zhodnotíme složitost, rozvoj a průnik do „vnitřního života“.

U složitosti hodnotíme množství rysů postavy. Postavy v *Ukijoburu* jsou většinou vystavěny na jednom rysu nebo mají jeden rys výrazně dominantní a několik sekundárních – to je řadí mezi jednoduché postavy, kam patří alegorické postavy i karikatury a typové postavy.²¹⁶ Vzhledem k tomu, že se postavy většinou objevují jen v jediné scéně, pro rozvoj nemají téměř žádný prostor. Postavy, které vystoupí opakovaně (správce lázní nebo Butašiči), rovněž známky rozvoje nejeví. To, že jsou postavy nahlíženy zvenčí, jsem uvedl již v jedné z předchozích částí a na tomto místě nezbyvá než konstatovat, že vše nasvědčuje tomu, že postavy *Ukijobura* jsou ploché. Pokud jejich rysy rozeznáme, což vzhledem k absenci *přímých definic* může chvíli trvat, stanou se postavy relativně předvídatelnými. Spojení plochých postav s osnovou odkrývání může působit paradoxně. Jde o „nekonečné“ dokreslování existentů, ale postavy se střídají tak, že jejich hlubší vykreslení

²¹⁴ viz Aoki, s. 162

²¹⁵ viz např. Leutner, s. 94, Aoki, s. 57, Sanba, 1989, s. 471-472 (Džinbóův doslov)

²¹⁶ viz. Rimmon-Kenanová, s. 49

nepřipadá v úvahu. Co se ale dokresluje stále, je prostředí *ukijobura* (s malým u), tedy „lázní tohoto světa“. Představováním nových postav se stále doplňuje obraz prostředí překypujícího životem.

Postavy jsem nyní analyzoval hlavně z literárního hlediska (tedy ve srovnání s literárními postavami obecně). Jaké ale postavy jsou z hlediska lidského? Domnívám se, že typy postav do jisté míry odpovídají výše probíraným typům scén. Objevují se zde tedy jak postavy ze své podstaty komické (opět mohu uvést příklad Butašičiho nebo opilce), tak postavy, v jejichž chování můžeme postupně odhalit známé vzorce, které nás pobaví (například citovaná scéna dcerky s matkou). Za třetí typ vystupujících postav považuji ty, které o sobě v podstatě nic neodhalí a jsou jenom prostředkem pro vložení jiného příběhu. Příkladem toho jsou třeba muži, kteří se baví o marnotratném synovi a jeho otci (1. díl, 6. dopolední scéna) nebo muž, který vypráví příběh z rodné vsi (1. díl, 7. dopolední scéna), nebo například ženy, které se baví o módě (2. díl, 16. scéna). Uvádím příklad muže, který vypráví příběh z rodné vsi:

Služebník z venkova přišel s lopatou plnou žhavého uhlí a zaslechl předchozí vyprávění.

Sansuke: Tož, tyhle ty špekulace, to není nic dobrého. Tuhle sa u nás udála taková divná věc. Nevím jak temu tady říkáte, ale u nás říkáme sladká brambora.

Všichni: Tady v Edu taky říkáme sladký brambor.

Sansuke: Tož a taková sladká brambora sa proměnila v úhořa.

Všichni: No tohle!

Sansuke: No úplně komplet nebyl. Z polovičky brambora, z polovičky tuten úhoř. Jeden lovec to našel a řádsy sa lekl. Myslel si, esli to není prokletí od horského boha, nebo jakési krajtisko, či co. A když né krajtisko, tak jakási jiná čertovina. Snadno by to mohl domlátit, nuž ale protivilo sa mu zabit už zpola mrtvou věc. Tož vzal to s sebou, že sa poradí. Ve vsi Sonemura bydlí pán, co sa jmenuje Macunodžó, a ten zná věci, co sa tradujó už od doby té císařovny Džingú. Zná všecko od začátku světa a není nic, co by nevěděl. Tož ten Macunodžó ohne ten svůj husí krk a kóká na to. Přemýšlí dlouho, že až sa to nedá vydržet. A pak povídá, že je to úhoř, úhoř to je. (...)

(Dále vypráví, jak napůl bramboru, napůl úhoře draze odkoupí jeden obchodník, který chce tuto pozoruhodnost vystavovat, ale nakonec se věc změní v úhoře dočista a

obchodník tak prodělá. Ten pak ze vzteku úhoře upeče a sní a Sansuke se směje, jaká to byla drahá pečínka. Posluchači jen krátce přitakávají.)²¹⁷

Sansukeho charakter zde naprosto není podstatný. Jeho vyprávění zde je sice ozvláštněno dialektem, ale jinak se o mluvčím nedozvídáme vlastně nic. Vyprávění je tu navíc jeho hlavním řečovým aktem, a stává se tak v této scéně prostě vypravěčem.

Donath-Wiegand píše, že:

Sanba se projevuje zároveň jako realista a karikaturista. Postavy, které odlišuje jejich temperament, povaha, úroveň vzdělání, povolání, společenské postavení, původ, věk a pohlaví, v jejich výjimečných vlastnostech povyšuje na typy a zdůrazněním jejich negativních a podivných vlastností je zesměšňuje. Při karikování typů postav nesleduje žádné moralizující tendence. Zobrazené nedostatky neztracuje, ale jen se jim směje.²¹⁸

Donath-Wiegand dále uvádí poměrně dlouhý seznam, kde uvádí všemožné typy postav, které v *Ukijoburu* můžeme najít. Jsou to: rádoby znalec, nevzdělanec, nešika, starý, nemocný, opilec, ošklivý, lakomec, hýřil, lenoch, marnivec, chvástal, vznětlivý, hašteřivý, pyšný, závistivý, žárlivý, nezdvořák, neuctivý, svatoušek, rozmazlený, reptal, klevetník atd. Mimo postavy s určitými nedostatky vyjmenovává Donath-Wiegand i postavy, které samy o sobě žádné zvláštní negativum nemají a někdy ani nejsou komické, ale reprezentují typické zástupce určité sféry života a pouze jejich zjetí v této roli by mohlo být případně vnímáno jako nedostatek. Takové typy se vyskytují více v ženské části a jsou to: paní domu, novomanželka, sebejistá, gejša, oddaná služka, dobromyslná tchyně, moudrá stařena, zástupkyně svého rodiště, zástupkyně svého stavu. I v mužské části, především ve čtvrtém dílu, můžeme takové typy najít. Například: způsobilý chlapec, učedník, kulturní starý pán, mistr *haikai*, vtipálek, moralizující, počestný manžel, smutný bavič, lékárník, atd.²¹⁹

I když jsou postavy *Ukijobura* ploché, nelze je plně vyjádřit pouze takovýmto zobecnujícím popisem. Kouzlo těchto postav tkví právě v tom, že je čtenář sleduje a baví se tím, že je zesměšňováno něco, co dobře zná i ze svého života. Postavy mají s reálnými lidmi krom vlastností společné i problémy každodenního života. Kromě rozhovorů, které odhalují jejich povahu, můžeme vidět i rozhovory o běžných záležitostech. Honda tvrdí, že „edská literatura jako *šarebony*, *nindžóbony* a *kokkeibony* byly „sešity dnešního světa“²²⁰, a proto

²¹⁷ Sanba, s. 30; v překladu jsem pro ilustraci Sansukeho dialektu použil poměrně náhodnou směsku dialektů českého jazyka

²¹⁸ Donath-Wiegand, s. 72

²¹⁹ viz ibid, s. 72-77

²²⁰ *ukijo no sóši* 浮世の草子

jejich témata byly tehdy populární věci.²²¹ Jejich témata přirovnává k tématům, která se dnes objevují v novinových sloupcích nebo v týdenících. Z toho také například vyvozuje, že protože se toto téma objevuje v *Ukijoburu*, pochází obědy v krabičkách (neboli *bentó*) právě zhruba z doby, kdy Sanba psal.²²² Právě hovory na téma jídla, výchovy a vzdělávání dětí, módy atd. mohly být pro dobové čtenáře zajímavé proto, že se týkaly aktuální problematiky.²²³ Nám zase mohou sloužit jako historický doklad o tom, čím se lidé v Sanbově době zabývali. Můžeme si tak všimnout, že ač se do jisté míry mění problémy, které řešíme, povaha lidí vykazuje podstatně menší změny.

4.6 Humor

Je *Ukijoburo* satirické dílo? Humor je teoreticky těžko uchopitelný a vždy záleží na zvolené metodě zkoumání. Budeme-li se držet definice satiry, jak ji uvádí Draitser, dospějeme k závěru, že *Ukijoburo* satirické není. Draitser tvrdí, že satira je zaměřena na stav morálky a mravů ve společnosti, který jízlivě kritizuje. Satirik se podle Draitsera obrací k uvědomělým členům společnosti a pokouší se vůči společenským neřestem vytvořit netoleranci. Sanba se zaměřuje spíše na jedince a jejich konkrétní nedostatky, než na nedostatky obecné, ale především k nim přistupuje s tolerancí. Spíše vybízí obyčejné (nejen uvědomělé) lidi, aby se smáli společně s ním, než aby kohokoliv zatracoval. Podle Draitserova rozdělení je tedy Sanba každopádně více humoristou, než satirikem.

V Sanbově díle se ve velké míře objevuje *vtip*, jak ho popisuje Draitser. Ten je spojen především s hrou se slovy a myšlenkami. Donath-Wiegand se ve své práci této oblasti humoru relativně podrobně věnuje a podotýká, že rozlišení mezi hrou se slovy a hrou s myšlenkami je problematické, a uchyluje se k dělení podle délky. *Vtipné* výrazy do dvou slov považuje za slovní hříčky a delší výrazy řadí spíše k myšlenkovým vtipům.²²⁴ Problémy s dělením nastávají i u Bergerova systému, kdy velké množství možných technik, jejich relativní podobnost a fakt, že jich bývá používáno více naráz, podstatně ztěžuje jednoznačné roztřídění. Vybral jsem tedy nejpočetněji zastoupené techniky a ve sporných případech jsem se spíše klonil k již k zastoupené kategorii, než ke kategorii nové. Je to sice mírně na úkor přesnosti, ale získáme tím výsledky, z nichž snáze vyvodíme nějaký závěr. Uvedu tedy techniky humoru

²²¹ Honda, s. 91

²²² viz ibid, s. 91-92

²²³ Aoki dokonce s ohledem na témata v ženských částech *Ukijobura* (móda, děti, domácnost) usuzuje, že tyto díly byly cíleny hlavně na ženy. Toto tvrzení podporuje i část předmluvy a ilustrace podrobně zobrazující účesy žen. viz Aoki, s. 138

²²⁴ viz Donath-Wiegand, s. 87

podle Bergerovy klasifikace, které jsou nejhojněji zastoupeny v prvních dvou dílech *Ukijobura*.

Donath-Wiegand se zmiňuje o dlouhé tradici slovních hříček v japonské literatuře a i v *Ukijoburu* jsou *slovní hříčky* jednou z nejvíce zastoupených technik humoru. Objevují se často ve jménech postav (jako například zmiňované *Keriko* a *Kamoko*) nebo se objevují vtipy spojené s podobností dvou slov. Často dochází ke spojení tohoto typu humoru s *neznalostí* postav, kdy například „fušerský“ doktor (5. ranní scéna 1. dílu) na základě dvojího významu slova *haikai* (徘徊 potulování, 俳諧 básně *haikai*) odvodí souvislost nemoci se zálibou v básnění. V některých případech humor založený na podobnosti slov vyžaduje od čtenáře dovtípení se tohoto spojení.

Znalost určitých reálií je třeba u dalších technik humoru, které v *Ukijoburu* nalezneme: u *narážky*, *analogie* a *přirovnání*, které k sobě mnohdy mají blízko. Správce u vchodu je opilcem *přirovnán* k výběřčímu almužen u sochy Binzurua²²⁵, v jiné scéně si opilec stěžuje, že ho mají za nudle *sómen*²²⁶, když ho polévají studenou vodou (*analogie*). Stařec v rozhovoru s lékařem jmenuje, jaké doktory již zavolali, a jejich jména jsou *narážkami* na jména legendárních čínských lékařů.

Z dnešního pohledu je někdy těžké rozlišit, kdy jsou humorné techniky použity skutečně proto, že je autor považuje za vtipné, a kdy jsou vtipy přehnané a záměrně „trapné“, čímž ilustrují přehnanou snahu postav působit vtipně. Takové podezření mám například ve scéně (4. odpolední, 1. díl), kde se rozhovor šachistů hemží nepříliš vtipnými hříčkami a narážkami. V takovém případě jde pravděpodobně o *karikaturu*.

Berger karikaturu popisuje jako „směšné a groteskní zobrazení lidí prostřednictvím přehnutí jejich charakteristických rysů při zachování podoby.“²²⁷ S takovouto definicí bychom mohli za karikatury považovat velké množství postav, ale já jsem se zaměřil především na postavy, u nichž je karikován způsob jejich vyjadřování. Zda počítat jako karikatury zobrazení dialektů závisí na tom, do jaké míry je přehnané. Míra přehnanosti je z dnešního hlediska těžko ověřitelná. I kdybychom dialekty nepočítali, je karikatura stále hojně zastoupena v řeči postižených, opilce nebo v jiných specifických zobrazeních řeči.

Podobně sporná je i kategorie *stereotypu*, do které Berger řadí i tzv. *standardní typy* (*stock types*). K standardním typům Berger neposkytuje příliš jasné vysvětlení, ale dozvídáme

²²⁵ jeden ze šesti *rakanů*, neboli *arhatů*, znám i pod jménem Pindola

²²⁶ nudle, které se po uvaření chladí ledovou vodou

²²⁷ Berger, s. 26; Zároveň přiznává blízkost karikatury s *parodií*, karikaturu považuje za silnější, ale *parodii* později vyhrazuje pro *parodii* stylu autorů. Proto příklady nalezené v *Ukijoburu* považují za karikatury.

se, že na rozdíl od samotných stereotypů, které vycházejí ze zažitých předpokladů o etnických nebo náboženských a dalších skupinách, vycházejí standardní typy spíše z povahových typů. Dnes je však těžké určit, jaké povahové typy byly v Sanbově době považovány za standardní a se kterými Sanba pracoval originálně. Poměrně jednoznačně však můžeme do této kategorie například zařadit opilce nebo ziskuchtivého obchodníka z vyprávění o úhoři.

Celkem běžnou a nekomplikovanou technikou humoru je *neznalost*. Ta pracuje s odhalením neznalosti, hlouposti nebo naivity určité postavy a baví nás pravděpodobně proto, že nám dopřává pocit nadřazenosti.²²⁸ Neznalost vidíme například u lékaře, který evidentně svému řemeslu příliš nerozumí, u vesničana, který, neznalý poměrů, si utírá obličej do cizího spodního prádla, nebo u opilce, který není s to pochopit různé správcovo vysvětlování.

V několika scénách vidíme i náznak *grotesky*, která obnáší ponížení prostřednictvím fyzické akce.²²⁹ Ta je zastoupena různými pády a srážkami, především pak v prvním dílu. Poslední tři výrazněji (více než ve dvou scénách) zastoupené techniky jsou *urážky*, *imitování* a *opakování*. Urážky obvykle využívají dalších technik (například přirovnání) k zesměšnění druhého. Imitování se v *Ukijoburu* objevuje vícekrát, když jedna postava popichuje druhou a „papouškuje“ co říká. Technika opakování se zakládá na tom, že je zavedena jakási řada událostí a my pak čekáme, zda řada bude pokračovat, nebo jestli se objeví nějaká zajímavá změna. Příkladem je opět opilec, když se buď nekonečně vyptává, nebo když opakovaně bere slepcům kbelík.

V prvních dvou dílech jsem v menším zastoupení identifikoval ještě tyto techniky humoru: *zesměšnění*, *chyba*, *infantilní vyjadřování*, *zatvrzelost*, *nedorozumění*, *přehánění*, *přechytračení* a *sarkasmus*. V druhém dílu jsem našel technik humoru méně a celkově asi v polovičním množství. Navíc výskyty byly ve druhém dílu mnohem méně jednoznačné.

To nesvědčí o tom, že by byl druhý díl méně zábavný, ale že humor v něm obsažený je obtížněji pojmenovatelný a nedá se kvůli své jemnosti snadno zařadit do Bergerových kategorií. Předpokládám, že toto bude platit i o třetím a čtvrtém dílu. Leutner se k tomuto vyjadřuje:

Mnoho z půvabu Sanbových *kokkeibonů* musí pocházet z jeho schopnosti rozeznat univerzální typy v tuctových, obyčejných lidech; jeho črty jsou zábavné ne proto, že by

²²⁸ viz Berger, s. 36

²²⁹ viz ibid, s. 51

byly o zábavných lidech, kteří dělají zábavné věci, ale proto, že nám ukazují, že normální chování lidí celkově může být vtipné, pokud se dá do rámečku a pověsí na zeď.²³⁰

Ve srovnání prvního a druhého dílu tedy můžeme sledovat vývoj od přímočarého humoru, který má mnoho společného například s humorem díla *Tókaidóčú hizakurige*, k jemnějšímu humoru zaměřenému na odkrývání úsměvných situací každodenního života. I když Sanbův specifický humor jistě přispěl k popularitě jeho děl, není to jistě jen humor sám pro sebe. V předmluvě k druhému dílu přirovnává klasické konfuciánské knihy k hořkým pilulkám a zábavné knížky ke sladkým bonbonům. Dodává pak, že ač jsou jeho knihy humorné, pokud budou čteny s citem, může se z nich člověk i poučit.²³¹

4.7 Význam díla

Před závěrem zde ještě krátce uvedu možné důvody pro vydání *Ukijobura*. Nebudu se věnovat žádným složitým interpretacím a v podstatě již tuto část považuji za jakési shrnutí.

Když se na dílo podíváme v kontextu žánru humoristické komerční literatury, můžeme dospět k názoru, že jednou z motivací k jeho napsání byl finanční zisk. Bohužel nejsou dostupné údaje o nákladech nebo počtech prodaných kusů jednotlivých děl, ale víme, že *Ukijoburo* bylo populární a finanční odměna Sanbu skutečně motivovat mohla. Od díla čtenáři pravděpodobně očekávali pobavení, a tak mohl Sanba svůj humoristický talent „prodat“. Honda se také domnívá, že třetí díl *Ukijobura* mohl mít za cíl propagaci Sanbovy lékárny. Třetí díl psal Sanba krátce po otevření lékárny a po vynálezu kosmetického přípravku *Edo no mizu*. Zmínky jak o lékárně, tak o kosmetickém přípravku najdeme jak v hovorech postav, tak na konci knihy. Díky možnosti propagovat produkty ve svých dílech, bylo otevření lékárny dobrým způsobem, jak dále zpeněžit svou popularitu.²³²

Poučení čtenářů, o kterém psal v úvodu k druhému dílu, mohlo skutečně být jedním ze Sanbových cílů. Nicméně vzhledem k tomu, že i předmluva k prvnímu dílu se hojně odkazuje ke konfuciánským tradicím, je možné, že pouze v duchu těchto tradic zaujímá roli didaktika, ale v díle samotném již tyto tendence příliš nemá. Sanba v předmluvě doslova říká: „Když budete [dílo] číst s citem, bude vám po chuti jako bonbon, ale zároveň vám samo odhalí, co je zlé a co je dobré, co je špatné a co je správné.“²³³ Záleží tedy na čtenáři, zda dílo bude číst

²³⁰ Leutner, s. 98

²³¹ viz Donath-Wiegand, s. 67

²³² viz Honda, s. 112-114

²³³ Sanba, s. 77

s cítem. Pokud ano, je možné, že si z díla odnese své vlastní ponaučení a že na příkladu druhých uvidí i své vlastní nedostatky. Leutner píše:

Ukijoburo je nakonec výzvou k toleranci: nedokážeme-li se skrýt před okem kamery vypravěče, která v archetypech postav obývajících lázně zachytila kousky a části každého z nás, nemáme právo povyšovat se nad ostatními. Není dílem kousavé společenské kritiky, jelikož neříká „Kajte se!“ ale prostě „Buďte shovívaví.“²³⁴

Z těchto možností samozřejmě nelze vybrat pouze jednu. Myslím, že Sanba prostě poskytnul čtenářům svůj jedinečný pohled na obyčejné lidi své doby a jejich zasazením do prostředí lázní vytvořil živý svět *Ukijobura*, do něhož se čtenáři rádi vraceli. Tento svět nabízí jak možnost pobavení, tak možnost se nad sebou zamyslet a je jen na čtenáři, jak s dílem naloží.

²³⁴ Leutner, s. 110

5. Závěr

Šikitei Sanba byl populárním japonským autorem, který tvořil na začátku devatenáctého století. Proslul především humoristickými díly žánru *kokkeibon* a bývá označován za popularizátora žánru *gókan*. Sanbovi není v českých publikacích věnováno příliš prostoru, a proto jsem představení Sanbova života a díla stanovil jako jeden z cílů práce. Tomuto představení se podrobně věnuji ve druhé kapitole. Zde již v některých dřívějších Sanbových dílech můžeme sledovat tendence, které potom v *Ukijoburu* vrcholí.

Ve třetí kapitole jsem představil teoretický základ pro zkoumání Sanbova nejznámějšího díla *Ukijoburo*. Zvolil jsem metodu narativní analýzy, s jejíž pomocí jsem analyzoval strukturu, vypravěčské postupy, scény, prostředí a postavy *Ukijobura*. S využitím Bergerovy klasifikace jsem rovněž zkoumal humor obsažený v díle. Zde získané výsledky shrnu a pokusím se ještě jednou stručně zodpovědět stanovené výzkumné otázky.

Jaká je struktura díla? *Ukijoburo* má čtyři skromně ilustrované díly, které obsahují předmluvy, jež se jazykově liší od následujících scén, v nichž jsou prezentovány postavy skrze dialogy a občasně vstupy vypravěče. Jeho role by se dala přirovnat k režisérovi divadelního představení, který jej uvede, pak již ovšem společně s diváky sleduje výstupy postav a občas je komentuje. K divadelnímu představení jsem přirovnal i celkově celé *Ukijoburo*, protože jeho zápis se podobá divadelnímu scénáři a úhel pohledu a způsob zprostředkování, kdy pouze sledujeme postavy zvenčí, také do této koncepce zapadají. Dále bychom mohli spojitost s divadelním představením vidět v jednotě prostředí a v různých narážkách, které vzhledem k Sanbově zálibě v divadle nejsou překvapivé. Děj v *Ukijoburu* je minimální a osnovu *Ukijobura* bychom mohli označit za osnovu odkrývání, kde jde především o dokreslování existentů. Prostřednictvím prezentace velkého množství postav je konstruován živý svět lázní.

Jak Sanba pracuje s prostředím a postavami? Zmínil jsem, že prezentací postav je konstruován svět lázní. Právě veřejné lázně jsou z pohledu autora ideálním místem pro inscenaci mnoha setkání různorodých postav a toto prostředí, kde postavy musí odložit stud a setkávají se na „neutrální půdě“, také napomáhá odhalení jejich povahy. Postavy jsou prezentovány hlavně prostřednictvím svých akcí, převážně verbálních. Mnoho se dozvídáme nejen z obsahu, ale také ze stylu jejich mluvy, kterému Sanba věnuje velkou péči. Postavy jsou většinou vystavěny kolem jednoho dominantního rysu, nesledujeme u nich změny, nemáme přístup k jejich myšlenkám, a proto je můžeme označit za ploché. Přestože jsou ploché, nejsou podřízeny ději, ale jejich prezentace, jak jsem již zmínil, tvoří osnovu díla.

Jaký je humor *Ukijobura*? Co se technik humoru týče, jsou v *Ukijoburu* nejčastěji využívány slovní hříčky, karikatury a standardní typy. Humor prvního dílu je snáze popsateľný a přímočařejší než humor dílů dalších. Může to svědčit o tom, že v prvním dílu Sanba více využíval explicitní humor, podobný tomu z *Tókaidóčů hizakurige*, ale v dalších dílech pracoval již se specifickým typem humoru, který hledá úsměvné scény v každodenním životě.

Stejně jako vidíme, že pozornost se po prvním díle přesouvá z očividně směšných lidí a situací směrem k obyčejným lidem a běžným situacím, můžeme sledovat vývoj i v tom, že na rozdíl od prvního dílu, kde je věnováno úsilí vykreslení atmosféry lázní, je v dalších dílech větší pozornost věnována obsahu promluv jednotlivých postav, které čtenáři dávají nahlédnout i za hranice světa lázní.

Ukijoburo jsem prozkoumal především z literárního hlediska, ale domnívám se, že by toto dílo při zkoumání z hlediska historického mohlo sloužit také jako pramen mnoha zajímavých informací o životě střední třídy v období Edo, nebo by mohlo sloužit jako zdroj poznání o jazyce tohoto období, pokud by se stalo objektem zkoumání lingvistického. Myslím si však, že *Ukijoburo* není zajímavé jenom pro vědce, ale že jako specifický náhled na lidskou povahu může zaujmout i dnešního čtenáře.

Seznam použité literatury

Literatura v japonštině:

Aoki, Mičio. *Fukajomi Ukijoburo*. Tókjó: Šógakukan, 2003. Print.

Honda, Jasuo. *Ukijoburo ukijodoko: sekenbanaši no bungaku*. Tókjó: Heibonša, 1994. Print.

Maeda, Isamu, ed. *Edogo no džiten*. Tókjó: Kódanša, 1990. Print.

Sanba, Šikitei. *Ukijoburo*. Ed. Nakamura Mičio. Tókjó: Iwanami Šoten, 1957. Print.

Sanba, Šikitei. *Ukijoburo; Kedžó suigen maku no soto; Daisen sekai gakuja sagaši*. Ed. Džinbó Kazuja. Tókjó: Iwanami Šoten, 1989. Print.

Tanahaši, Masahiro. *Šikitei Sanba: Edo no gesakuša*. Tókjó: Perikanša, 2007. Print.

Literatura v ostatních jazycích:

Berger, Arthur A. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick, USA: Transaction Publishers, 1998. Print.

Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Trans. Jiří Bareš. Brno: Host, 2002. Print.

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. Print.

Donath-Wiegand, Margarete. *Zur literarhistorischen Stellung des Ukiyoburo von Shikitei Samba*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1963. Print.

Draitser, Emil. *Techniques of satire: the case of Saltykov-Ščedrin*. New York: Mouton de Gruyter, 1994. Print.

Fořt, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. Print.

Hibbet, Howard S. „Ejima Kiseki (1667-1736) and His Katagi-mono.“ *Harvard Journal of Asiatic Studies* 14.3/4 (1951): 404-432. Web. 13. 8. 2012.

Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Trans. Milan Orálek. Brno: Host, 2008. Print.

Keene, Donald. *World within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era 1600-1867*. New York: Columbia University Press, 1999. Print.

Kornicki, Peter F. „The Survival of Tokugawa Fiction in The Meiji Period.“ *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41.2 (1981): 461-482. Web. 13. 8. 2012.

Leutner, Robert W. „World Within Walls: A View From Without.“ Rev. of *World Within Walls: Japanese Literature of The Pre-Modern Era 1600-1867* by Donald Keene. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 38.1 (1978): 225-245. Web. 13. 8. 2012.

Leutner, Robert W. *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985. Print.

Newton, Kenneth. *Jak interpretovat text: kritický úvod do teorie a praxe literární interpretace*. Trans. Milan Orálek. Olomouc: Periplum, 2008. Print.

Novák, Miroslav. *Japonská literatura I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. Print.

Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Trans. Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001. Print.

Shirane, Haruo, ed. *Early Modern Japanese Literature: An Anthology 1600-1900, Abridged*. New York: Columbia University Press, 2008. Print.

Švarcová, Zdeňka. *Japonská literatura 712-1868*. Praha: Karolinum, 2005. Print.

Uspenskij, Boris. *Poetika kompozice*. Trans. Bruno Solařík. Host: Brno: 2008. Print.

Winkelhöferová, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. Print.

Ukijoburo v digitálním archivu univerzity Waseda:

URL: http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he13/he13_03474/index.html; 13. 8. 2012.

Přílohy

Příloha číslo 1

Seznam scén:²³⁵

Ukijoburo, díl první:

Ráno:

1) Butašiči, muž s tělesným a řečovým postižením a lázeňský správce

Postižený Butašiči, který dorazil před otevřením lázní, spílá správci.

2) asi sedmdesátiletý stařec a Pinsuke

starcovo vyprávění, jak minulou noc nemohl spát kvůli štěkotu psa, rozhovor o zemětřesení

3) prodejce zubního prášku, mnich, správce a dvě mnišky

rozhovor o mnichově nové kápi

4) asi čtyřicetiletý otec se dvěma dětmi a návštěvníci lázní

Otec se snaží dostat děti, kterým voda připadá moc horká, do koupele, potom je uklidňuje a myje je.

5) doktor „fušer“ a stařec

diagnóza nemoci starcova příbuzného, rozhovor kolem diagnózy nemoci, kterou zhoršuje záliba v básních *haikai*

6) muž, který má kolem pasu ručník, a muž, který má starým způsobem uvázané spodky *fundoši*

Muži se baví o nezvedeném synovi, který prohýřil všechnu majetek, a o tom, jak jeho spořivý otec z Ise původně k tomuto jmění přišel.

7) Sansuke a návštěvníci lázní

Sansuke vypráví, jak se v jeho rodné vsi proměnila sladká brambora v úhoře a jak se na tom jeden chytrák snažil vydělat.

8) postižený Butašiči z 1) a návštěvníci lázní

Butašičimu se udělá z dlouhé lázně mdlo a je z toho povyk.

Poledne:

1) vlezlý stařec a mladík

rozhovor kolem regulace teploty vody a povyk v lázních

2) člověk z východních provincií, který je poprvé v Edu, a zřízenec, který nalévá vodu

Muž z východu, který neví, jak to chodí v lázních, si myje obličej cizími spodky.

Odpoledne:

1) povyk skupinky dětí vracejících se ze školy

hodnocení herců a rozhovor o obrázcích herců, *Čúšinguře* a představení *Sugawara dendžu tenarai kagami*

2) k rozhovoru opilce a správce se přidávají dva hosté

rozhovor o účinnosti léků proti pomočování a podobným nemocem a rozhovor o rezervovaných místech ve druhém patře

3) opilec, druhý správce ve druhém patře a dva hosté z druhého patra

rozhovor o sladkostech a čaji na vystřízlivění a rozhovor o plánech hostů na dlouhou cestu na pohřeb

4) pět nebo šest lidí se sejde ve druhém patře u šachů

ruch kolem šachistů-začátečnicků

5) matka si přišla pro marnotratného syna, který tráví čas u šachů

²³⁵ podle Aoki, s. 44-55; mírně upraveno; Na prvním řádku jsou vždy tučně uvedeny vystupující postavy dané scény, dále její přibližný obsah

Matka spílá synovi, který měl jít pracovat se svým otcem, ale místo toho hraje šachy, a jeho kumpánům.

6) pět nebo šest slepých mnichů zató
mniši v lázních přednášejí *sendai džóruři*²³⁶

7) dva z mnichů a opilec

Opilec si dělá legraci z mnichů a ptá se na příčiny ztráty zraku.

8) do rozhovoru 7) se mísí kavalír

Kavalír umravňuje opilce, který si ze slepých mnichů tropil žerty.

9) učitel vyprávění gidajú a amatérský vypravěč

Mistr doporučuje amatérovi vyprávět v kamigatském stylu.

10) dva muži, kteří se učí výpravné písně

Aby si jeden ověřil pokroky toho druhého, prosí ho o píseň.

Ukijoburo, díl druhý:

1) gejša a číšnice

hodnocení zákazníků z předešlého večera

2) dvě gejši ve středním věku

hodnocení vystoupení herce Sawamury Sódžúróa IV. z předešlého dne

3) rozhovor správkyně lázní a matky, která přišla s dcerami

řeč o dceři, která je od otce rozmazlená a ulívá se ze školy

4) matka s dcerou, která za ní přišla, a poblíž se myjící zákaznice lázní

Dcera se vrací ze školy domů pro něco, co zapoměla, a dožaduje se od matky jídla do krabičky. Dále je řeč o tom, jak děti hromadí populární *gókany*, a pak se matky baví o populárních účesech a ozdobách.

5) dvě stařenky

rozhovor o živobytí a o synech, jedna kritizuje svou novou snachu

6) dvě asi třicetileté ženy

hovor o dceři, která se dočasně vrátila ze služby v panském domě, díky ženě, která se o ni slíbí postarat

7) žena z Kamigaty a žena z Eda

porovnávání rozdílů v jídle a v řeči

8) mladá vychovatelka a čtyři nebo pět děvčat ve věku šesti až osmi let

Děvčata se udobří po drobné hádce a zpívají společně populární píseň. Když je to omrzí, začnou se zase hádat.

9) dvě klevetnice

Jedna soucítí s druhou, kterou její manžel-opilec bije, až má z toho modřiny.

10) matka, co se vložila do hádky děvčat, a hubující zákaznice

Matka se rozčiluje, že její dceru nazvali chuderou, a zákazníci jí říkají, že se moc stará. Matka se po stížnostech zákazníků uklidní.

11) čtyřicetiletá nebo pětadvacetiletá žena a slepá mniška

Mniška projevuje ženě vděk za péči a žena přátelsky mluví na služebnou.

12) pokračování rozhovoru 11), mladá žena a služebná

Ženy se baví o službě a o vdavkách, o ideálním muži a dále jako příklad toho, že za vším stojí žena, uvádějí příklad *Čúšingury*. Dále hodnotí postavy vystupující v *Čúšingure*.

13)²³⁷ dvě ženy, jedna má ve zvyku si stěžovat, druhá mluví v příslovích

rozhovor o dětech, doktorech a almužnách

14)²³⁸ zřízenec nalévající vodu a zákaznice

²³⁶ typ *džóruři* bez loutek

²³⁷ Aoki neuvádí ani nečísluje tuto kapitolu, proto měním číslování a přidávám popis této kapitoly podle sebe

hovor zákaznic se zřízencem, poté se zákaznice baví o domácnostech a o Sanbově *Hajagawari mune no karakuri*

15) kojná a vychovatelka

vyhrocená hádka těchto dvou žen

16) dvě ženy v nejlepších letech a správkyně

hovor o populárních ozdobách a oblečení

Ukijoburo, díl třetí:

1) osmnácti nebo devatenáctiletá a jednadvaceti nebo dvaadvacetiletá gejša

hodnocení zákazníka z Kamigaty

2) dvě sedmadvaceti nebo osmadvacetileté konkubíny

vyprávění o tom, jak si pán domu přivedl čtyři nebo pět přátel, a vyváděli

3) dvě deseti nebo jedenáctileté dívky

Jedna si stěžuje, jak ji matka nutí do školy a studia umění, a druhá s ní soucítí.

4) milá paní domu a její asi šedesátiletá matka

díky bohům za hladký průběh neštovic vnoučete, povídání o poslání dcery do panské služby, řeč o Sanbově lékárně, kritika práce služebné

5) dvě služebné, které slyšely hovor 4), paní jiného domu, dvě sedmnácti nebo osmnáctileté ženy

Služebné inspirovány předchozím hovorem začnou pomlouvat panstvo a dále pomlouvají vše možné. Když se objeví paní domu, změní téma. Do hovoru se vkládají další dvě ženy a vzniká povyk.

6) hádavá žena ve středním věku, která slyšela povyk 5), a správce lázní

Žena, kterou pobouřil povyk, si vylévá zlost na správci.

7) vtípná žena, správce a dívka

Žena vypráví o novoročním jídle a kolik toho snědla.

8) do hovoru matky a tříletého dítěte se přidá žena poblíž

hovor o chuti pečených brambor, které dítě za odměnu dostane

9) služky

Jedna se nechá přemluvit a zpívá lidovou píseň.

10) dvě ženy s řídkými vlasy

klepy o hádce manželů ze sousedství a nepřejícný rozhovor o harmonickém páru

11) dvě třiadvaceti nebo čtyřadvacetileté ženy

hodnocení moderního vzoru kimona a líčení kolemjdoucí paní

12) dvě ženy zapálené do národních věd²³⁹

Baví se o stavu *národních věd* a literatury a o svých kulturních aktivitách.

13) monolog asi šedesátileté stařenky

Stěžuje si, jak její nezvedený syn, který zanedbává domácnost, šel s přáteli v noci na jídlo a tropili rámus.

14) dvě dívky, které dostaly volno z panské služby, a jedna žena

Baví se o událostech, které se během roku v panském domě odehrávají, a o tom, jak se tam mluví.

15) monolog učitelky *gidajú* směřovaný k šestnácti nebo sedmnáctileté dívce

Vypráví v ósackém dialektu vše možné o výuce loutkového *džóruri*.

Ukijoburo, díl čtvrtý:

1) před lázněmi se baví vychovatelka a dcera zelináře

²³⁸ tuto scénu Aoki uvádí, ale pracuje s ní, jako s pouhou vložkou a nečísluje ji

²³⁹ *kokugaku* 国学

sprostý rozhovor bez obsahu

2) muž, který se chladí před lázněmi, a lázeňský správce z Ečiga
nesouvislý hovor o tanci *bon odori*, o životě mužů a žen atd.

3) vtípaček, muž z 2), správce a příchozí známý lhář
rozhovor o roztržce v lázních a o omluvných dopisech

4) mistr *haikai* s vyholenou hlavou a účastníci hovorů 2) a 3)

Mistr *haikai* vypráví o svých zkušenostech z ročního pobytu v Ečigu, obzvláště o spoustě sněhu a o setkání se sněžnou ženou.

5) mistr *haikai* s vyholenou hlavou a obchodník

Obchodník závidí mistrovi, že si může svou holou hlavu v lázni umýt, a začíná přednáška o umění.

6) holohlavý, krátkozraký muž a muž, který byl pro nepřístojnosti donucen předčasně odejít do důchodu

hovor o životě v předčasném důchodu, vzpomínky na zábavy s gejšami a propagace parku na Mukódžimě

7) muž z Kamigaty, který žije sám, správce a Edský obchodník

hovor o žití o samotě, kritika obchodních zvyklostí Ed'anů a přednáška o obchodu

8) v předsíni lázni si prodavač ryb otevře stánek a přidává se do hovoru 7)

člověk z Kamigaty tropí povyk kvůli edským obchodním zvyklostem

9) postižený Butašiči z prvního dílu, správce a jeden host

Z nesouvislého hovoru se stává hovor o písních z Kamigaty a Itaka a o čínské poezii.

10) zbrklý velký muž a muž vedle

nesouvislý hovor o *šinnaibuši*²⁴⁰

11) pán s asi tříletým dítětem a asi patnácti nebo šestnáctiletá služka venkovského původu

přemlouvání dítěte, aby se koupalo

12) uhlažený stařec a dva umělci

řeč o drsných rolích v divadle a kázání o praktičnosti života v Edu

13) slepý mnich-imitátor, stařec z 12) a muž v důchodu

chválení snaživého mnicha

14) Kniha končí veselením se správce, dříve zmíněného kamigatského obchodníka a muže píšícím básně *haikai* v edském stylu.

²⁴⁰ forma *džóruri*