

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera
(Short exotic stories in work of Julius Zeyer)

Vedoucí diplomové práce: doc. PaedDr. Jaroslava Hrabáková, CSc.
Autorka diplomové práce: Pavla Macháčková
Jaurisova 3, Praha 4 – Nusle, 140 00
ČJ – D
Prezenční studium
Rok dokončení diplomové práce: 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury. Odevzdaná elektronická verze diplomové práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze

14. června 2011

.....

vlastnoruční podpis

Poděkování

Chtěla bych poděkovat paní doc. Hrabákové za odborné vedení mé práce, cenné a inspirativní připomínky a v neposlední řadě za velkou trpělivost, kterou po celou dobu psaní projevovala.

Obsah

1.	Úvod	3
1.1	<i>Exotismus, exotická místa – vymezení a kořeny</i>	4
1.2	<i>Orient – vymezení a recepce s důrazem na 19. století</i>	7
2.	Osobnost a život Julia Zeyera (1841-1901)	9
2.1	<i>Postavení Julia Zeyera v české literatuře</i>	10
2.2	<i>Zeyerův zájem o exotické, orientální náměty</i>	11
2.3	<i>Literární podoba próz</i>	13
3.	Kunálovky oči	16
3.1	<i>Charakteristika díla a postav</i>	16
3.2	<i>Prostor</i>	18
3.2.1	<i>Město Radžagriha</i>	19
3.2.2	<i>Zahrada</i>	20
3.2.3	<i>Město Takšašila</i>	22
3.2.4	<i>Divoká příroda – lesy a hory</i>	23
3.3	<i>Obraz Indie</i>	25
4.	Píseň za vlahé noci	27
4.1	<i>Charakteristika díla a postav</i>	27
4.2	<i>Prostor</i>	29
4.2.1	<i>Zahrada</i>	30
4.3	<i>Prostor mýtu</i>	32
4.4	<i>Obraz Japonska</i>	33
5.	Zrada v domě Han	36
5.1	<i>Charakteristika díla a postav</i>	36
5.2	<i>Prostor</i>	41
5.2.1	<i>Vstupní prostor očima mandarína</i>	41
5.2.2	<i>Zahrada</i>	42
5.2.3	<i>Vojenský tábor</i>	44
5.2.4	<i>Poušť versus živá příroda</i>	45
5.3	<i>Obraz Číny</i>	46
6.	Blaho v zahradě kvetoucích broskví	49
6.1	<i>Charakteristika díla a postav</i>	49
6.2	<i>Prostor</i>	54
6.2.1	<i>Divoká příroda – jeskyně, prolog</i>	55

6.2.2	<i>Prostor metatextu – otcův dům</i>	56
6.2.3	<i>Mandarínův dům</i>	57
6.2.4	<i>Zahrady</i>	58
6.2.5	<i>Tajemný pavilon</i>	59
6.2.6	<i>Divoká příroda – jeskyně, epilog</i>	60
6.3	<i>Obraz Číny</i>	60
7.	Večer u Idalie	63
7.1	<i>Charakteristika díla a postav</i>	63
7.2	<i>Prostor pokoje</i>	65
7.3	<i>Prolog</i>	66
7.4	<i>Prostor „ideální žažonerie“</i>	68
7.4.1	<i>O velkém bolu boha Izanagi</i>	69
7.4.2	<i>Historie o mrtvém oslu</i>	71
7.4.3	<i>Legenda o jarním dešti</i>	75
7.4.4	<i>Pověst o pavouku hor</i>	79
7.4.5	<i>Sen životem</i>	81
7.5	<i>Epilog</i>	86
7.6	<i>Obraz Číny a Japonska</i>	87
8.	Závěr	90
	Prameny a literatura	94
	Resumé	96
	Klíčová slova	97

1. Úvod

Julius Zeyer je spisovatelem, který svým obsáhlým dílem může stále přitahovat čtenáře. Jeho dílo bylo v různých pracích pojímáno z různých pohledů. Tato práce se soustředí na jeden výsek jeho tvorby, na exotickou prózu kratšího rozsahu. Toto téma bylo doposud minimálně zpracované. Přesto se domníváme, že není zcela bezvýznamné. Ačkoliv exotické prózy představují jen jednu oblast Zeyerovy tvorby, přeci jen je to oblast dost obsáhlá a mapovat celou „exotiku“ by si vyžadovalo mnohem větší a hlubší záběr a jiný typ zpracování než je diplomová práce. Práci jsme zúžili výběrem prozaických děl, neboť Zeyer některé exotické látky zpracoval ve formě básnické skladby či dramatu.

Zabýváme se tedy díly, která jsou zasazena do exotických lokalit Indie a Dálného východu. Opomíjíme exotické náměty egyptské, hebrejské či arabské. Zvolili jsme exotická prostředí Indie, Číny a Japonska, neboť v 19. století představovaly země téměř neznámé a skrze počínající zájem o ně jako velmi tajemné a neobyčejné. Zeyer tedy soudobým čtenářům zprostředkoval přitažlivé příběhy vzdáleného, v širším smyslu asijského umění. Ačkoliv dnes je turismus běžnou záležitostí, četba těchto próz stále umožňuje vidět indickou a dálnévýchodní kulturu v širších souvislostech a poznávat skrze postavy krásné přírodní lokality. Naplňuje tedy stále aktuální potřebu číst o přitažlivém „exotičnu“ a prožívat umělecký zážitek. Navíc Zeyer tyto prózy zpracoval zajímavým způsobem, v němž mnohdy nacházíme jeho subjektivní obraz či narážky na soudobé kulturní dění. Propojuje v sobě stylizaci a osobitost a originalitu literatur orientálních.

V úvodním vymezení pojmů exotický a orientální nacházíme mnohde shody takové, že je lze pokládat v širším smyslu za synonymní. Proto je na určitých místech zaměňujeme. V práci sledujeme především to, jak Zeyer zobrazil hlavní postavy a o jaké typy postav jde. Dále si všímáme především prostoru, v němž se děj odehrává. Díváme se, jak je prostor ztvárněn, jak působí jeho vypočtení a jak funguje v koexistenci s postavami, které se v něm nacházejí. Všímáme si také popisných krajinných pasáží, které mají vizuálně připomenout exotické dálky. Na závěr interpretace pak přikládáme část o obrazech dané lokality s podrobnostmi o tom, jaké motivy Zeyer rozpracoval, na co kladl důraz a jakou myšlenkovou hloubku dílu vtiskl. Jakým způsobem tedy „obnovil“ obrazy dávné exotické literatury.

Práce se zabývá pěti vybranými prózami, které jsou cele zasazeny do exotických dálek. Jedná se rozsahem i obsahově o kratší prozaická díla, titul *Píseň za vlahé noci* má formu lyrizované prózy. Próza *Večer u Idalie* je rozsahem delší text, neboť v sobě zahrnuje

více příběhů, přesto se jedná o střední žánr. Jeden titul je zasazen do indického prostředí, dva do Číny a jeden do Japonska. *Večer u Idalie* zpřítomňuje prostředí Číny i Japonska.

Jednotlivým dílům se věnujeme vzhledem ke vzdálenosti exotického místa, do nějž jsou zasazeny, vzhledem k evropskému kulturnímu okruhu. Rozebíráme tedy díla v pořadí *Kunálovy oči*, *Píseň za vlahé noci*, *Zrada v domě Han*, *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* a *Večer u Idalie*. Poslední titul jsme umístili nakonec už pro největší rozsah, nejbohatší zpracování čínských a japonských látek a také jako vrchol uměleckého zpracování dálnévýchodní tematiky.

Práce je rozdělena do osmi kapitol. Po úvodní kapitole následuje medailon věnovaný Zeyerovi s krátkým nástinem jeho postavení v české literatuře. Dále naznačujeme Zeyerův vztah k exotickým, orientálním látkám a typ literárního ztvárnění tohoto druhu prací. Hlavní důraz je položen na vlastní interpretaci pěti vybraných děl.

1.1 *Exotismus, exotická místa – vymezení a kořeny*

Jako exotická označujeme literární díla, která svou kompozicí a rámcem nejsou zasazena v evropském křesťanském kulturním prostoru, ale naopak zobrazují kraje, země, jejich obyvatele a zvyky domácímu okruhu vzdálené, cizí, neobvyklé či přímo cizokrajné. Pojem sám je novověkým výtvozem, přestože literární formy či tematika exotismu mají dlouhou tradici a přetrvávají v různých podobách dodnes. Vlivem francouzské literatury se výraz „exotický“ objevuje teprve od poloviny 19. století a označuje původ toho, co je exotické. Označuje také zálibu v exotických věcech, ve způsobu odívání i v uměleckých formách vzdálených kultur a národů.¹

V literatuře se přívlastek „exotický“ těsně pojí k oné vzdálené, exotické lokalitě. Vymezení takovéto krajiny bývá vždy do jisté míry odvislé od konkrétního dějinného období – zařazování exotických míst v literatuře se ustaluje koncem 18. století a souvisí s posledními objevitelskými plavbami a se zálibou v cestování a poznávání cizích krajů a kultur. V evropské literatuře se považují za exotické kraje nejprve oblasti, které bezprostředně nepatří k okruhu západní civilizace², později v souvislosti s cestami a častější mezinárodní dopravou se pojem zužuje na oblasti, které jsou kartograficky vzdálené a přesahují běžnou cestovatelskou zkušenost. Nejčastěji pak bývá exotismus ztotožňován s oblastmi tropickými, jako je Orient (zde je navíc velice silná souvislost

¹ ČERVENKA, M. a kol.: *Na cestě ke smyslu*. Praha 2005, s. 473.

² Ještě do 18. století byla za exotickou považována „sousední“ oblast islámské kultury Předního Východu.

s exotikou kulturní a s jejich zvyky) i oblast Ameriky (souvislost s nedotčenou přírodou a Indiány). Zobrazované kraje se stávají literárními tématy, jsou zpracovány všemi literárními druhy a jsou oživenými představami, které do nich vkládá pohled Evropana.

Literární ztvárňování exotických látek kulminuje v období 18. a 19. století, což přímo souvisí s evropským literárním kontextem. Prvotní zájem o exotické silně akcentují a zpodobňují umělecké směry evropského preromantismu a romantismu. Exotismus se v této době rozvíjel v souvislosti s cestami světskými, obchodními i misijními a všeobecně můžeme sledovat tuto etapu jako vlnu kolonizace a christianizace exotických krajin, zároveň ale se zásadní proměnou evropského myšlení. Evropské klima této doby odráželo společenský diskurs, který v nových myšlenkových obzorech rozpracovával úvahy o přírodě a s ní související přirozenosti v konfrontaci s civilizovaným světem. Byl reakcí racionálního jednotlivce, který se vnitřně odcizil sám sobě a který si ze své deziluze vytvářel ideál přírodního člověka. V etapě preromantismu byl silně přitažlivý obraz ztraceného dětství a ráje lidstva, který byl situován do vzdálených končin a rezonoval s představami a touhami jednotlivce o štěstí a spokojenosti v lůně prvotních lidských společenství. Mimo jiné odrážel tak i otázku státoprávního uspořádání, jehož novou podobu si vyžadovala nová, modernější doba. Výrazné a častější literární zobrazování exotického oproti popisnému či dokumentárnímu stylu cestopisu tedy souvisí s pojetím preromantickým a silně pak romantickým, v němž romantické rozpory mezi snem a skutečností, touhou a sněním téměř samy vyžadují prostor mnohem méně zatížený evropskými prostorovými příměsemi a představami. Navíc kořeny onoho exotického jsou právě únik a snovost, v němž si dotyčný osamocený romantický individualista vysní svou představu ideálního bytí a životní spokojenosti. Stejně jako reálné exotické předlohy, opravdové vjemy, tak i ony literární podoby silně podněcují představy a iluze o exotice. Exotické totiž využívá kontrastu mezi oním vzdáleným, cizím a mezi blízkým, domácím, které tvoří naši každodennost.

Exotické se během 19. století nevytrácí, i když se myšlenkové a umělecké klima evropské společnosti mění. Jeho kouzlo spočívá právě v onom neobyčejném a ve vytržení z všedního prostředí, které se často pojí s něčím nádherným. To, co je vzdálené, připadá čtenáři zároveň i neskutečné, což danému jevu přidává na zajímavosti. Takovýto atribut literatury měl vždy šanci připoutat čtenáře, v polovině 19. století ale nezůstává jen plošným a dekorativním prvkem literárních děl, stává se pramenem k poznání a porozumění jiným kulturám, v podobě, která v předcházejících staletích byla nemožná, neboť scházely jak komunikační vazby, tak svoboda projevu a pohybu. Do popředí se

dostává exotika poznávaná a k ní se vztahující cesty za takovýmto poznáním, ale také cesty za exotikou kulturní a ideovou.

Exotismus lze klasifikovat jako exotismus v čase, tedy historický, a exotismus v prostoru – přičemž obě kategorie mají těsný vztah a existují mezi nimi paralely.³ Oba exotismy jsou vyjádřenou lidskou touhou po něčem, co trvalo či probíhalo „jindy“, v jiném než současném prožívání – zaměřené buď do fantastické budoucnosti či do idealizované minulosti. „Jinde“ je pak vymezeno tradičně nedomácím, cizím prostorem.

Jedním z rysů exotického je i jeho relativita, pokud se pojímá zeměpisně. Dochází k ní se změnou zorného úhlu autora či jedné z postav – exotický prostor se ruší, pokud se stane vlastním prostorem vnímajícího subjektu. Tak vlastně exotično vždy působí jen do té doby, pokud od něj daný subjekt udržuje dostatečný odstup, nebo když jde o vnitřní představu, o exotický sen. Exotická próza 19. století chce evokovat „*jiný, vzdálený, cizí svět ve vztahu ke světu, o němž se předpokládá, že je blízký, důvěrně známý.*“⁴

Základní rysy exotismu preromantického, resp. romantického, jeho zpodobňování i motivy, které se s ním pojí, zůstávají v různých literárních žánrech a podobách trvalé i koncem 19. století v české literatuře, i když se společenský, literární, v širším pojetí pak umělecký kontext výrazně proměnil. Exotika neztratila nic ze své přitažlivosti, stále akcentuje motiv snivě-iluzivní, doplněný obrazovým materiálem, který předkládali cestovatelé, a navíc se exotické náměty dostávají k širšímu čtenářskému okruhu v české literatuře více méně v rámci osvětových snah, které patřilo k cílům generačního uskupení ruchovsko-lumírovského. Ačkoliv došlo v současnosti k posunu v poznávání exotického prostředí, neboť je dnes zmapován celý svět, snad až na ještě utajená místa v hloubkách oceánů, exotická místa a jejich vnímání má Evropan stále spojena s krajinami Dálného východu a zájem o tato místa nijak nevymizel, jen se místo četby o těchto místech přesunul k vlastnímu zážitkovému poznávání.

Navíc s proměnou společenského i literárního prostředí se v exotickém české literatury vzájemně prolínají různé pohledy. Odmítán bývá prvek exotického převážně ruchovským proudem, který v zápasech literárních i společenských vyzdvihoval vše národní a domácí. Naproti tomu generační uskupení lumírovské do sebe exotické látky nasávalo, přetvářelo je a předkládalo neznalému domácímu čtenářstvu. Místo Julia Zeyera je v tomto bodě zdůrazňováno právem, i když jeho motivace nebyla jen čistě osvětová či programová.

³ ČERVENKA, M. a kol.: *Na cestě ke smyslu*. Praha 2005, s. 478.

⁴ Tamtéž, s. 495.

1.2 Orient – vymezení a recepcce s důrazem na 19. století

Jedním z pojmů, který se těsně váže k této práci, je Orient, adjektivum orientální i prvky orientalismu. Pojem Orient znamená východ a tradičně bývá k orientálním literaturám v širším hledisku řazeno písemnictví národů Asie a Afriky.⁵ Ještě na konci 18. století se rozlišovalo dělení Orientu a užívaly se užší pojmy „Blízký východ“ (ve významu islámských oblastí) a „Dálný východ“ (Čína a Japonsko). Kategorie „Středního východu“ je pojmem 19. století a zahrnuje oblast íránského území až k Tibetu, tedy i Indii. Podle Sardara⁶ je pojem Orient vymezen tradičními civilizacemi Východu, jako je Čína, Indie, Japonsko a oblasti islámu. Jednou ze základních charakteristik Orientu jsou rysy věroučné a geografické – Orient není křesťanským kulturním prostorem, což je důsledkem i jeho zeměpisné vzdálenosti v kontrastu k západní, tedy evropské civilizaci.

Orientalismus je tendence západního umění obracet se k Orientu a hledat v jeho tradici zdroje inspirace, nová témata a formy – v tomto pohledu je tedy podobou exotismu. Umístění příběhu do Orientu má také souvislost s estetickými záměry autora, který je obeznámen s orientálními formami a nalézá v nich silně působivé motivy výtvarné, estetické a literární.

Do jisté míry se vždy v kontradikci Západ a Východ uplatňovaly stereotypy, které chápaly ony oblasti v protikladném vymezení mezi západním „my“ a východním „ti druzí“, a kdy byl Východ spojován s různými atributy, mezi nimiž převažuje iracionální, neautentické, femininní, ale i zaostalé, despotické a sexuálně zvrhlé. Tyto jevy souvisí také se západním pohledem, který Orient „*chápal jako ve své podstatě neměnný a starobylý, což z něj činilo studnici starověkých tradic, objekt 'exotického dávnověku' a protiklad k pokrokovému Západu.*“⁷ Stejným způsobem, který akcentoval vzdálenost i kouzlo exotického, se Západ ve větší míře vymezoval vůči Orientu, na druhé straně ale pro něj představoval mnohé, co Západ sám postrádal a co toužil mít. Proto je v západní koncepci pojmání Orientu dvojaké – je považován svým geografickým prostorem za větší, hmotnými statky (které v očích Západu mají svou váhu) za bohatší, a dokonce z určitého hlediska i za lepší než samotný Západ, současně je ale vnímán jako slabý, sloužící a podřízený. Na druhé straně byl Orient pro filozofy bohatou pokladnicí myšlenek a idejí,

⁵ KARPATSKÝ, D.: *Labyrint literatury*. Praha 2008, s. 333.

⁶ VRÁNOVÁ, Z.: *Orientalismus: Východ v očích Západu. (Překonaný nebo stále živý diskurz?)*. Praha 2008, s. 20.

⁷ Tamtéž, s. 20.

kteřé vedly západní filozofické kruhy k přehodnocení a přetvoření vlastních znalostí, koncepcí a názorů.

Během staletí byl Orient konkrétními západními duchovními směry vnímán v různých kontextech, představách a obrazech, které variovaly a ovlivňovaly následující pojmání. Pro počátek 19. století je Orient oživenou představou v protikladu s evropskou deziluzí vůči neuspokojivé situaci společenské a je formován jako místo magické a exotické, které v sobě mísí všechny předcházející rysy. Ty splývají v jeden celek a vytvářejí mozaiku vysněného obrazu o exotickém místě, v němž bývají zdůrazňována dálně-východní náboženství spjatá těsně s přírodou, nespoutaná křesťanskou věroukou. A Orient se v této etapě „*znovu objevuje jako východisko k polemice a kritice západních hodnot.*“⁸

Za základní charakteristiky Orientu, jak jej vnímala západní literatura a jak byl předáván čtenářům 19. století, lze tedy pokládat jistou bezčasovost a nehistoričnost vzhledem k evropským dějinám, což dotváří obrazy neměnnosti a stagnujícího vývoje. To je vnímáno jednou jako zaostalost, podruhé jako rezervoár starověkých moudrostí, pravd a životní filozofie, která stále trvá, a je tedy přístupná západnímu pohledu. Na druhé straně Orient se stal projekcí kolektivní touhy Západu i vyjádřením všech západoevropských hříšností – smyslnosti, iracionálna, exotična, divokosti.

Zájem o starověkou kulturu, pozvolna odkrývanou, se mísil s evropským okouzlením Orientem. Orient, plný tajemna, přepychu, a také stínů krutosti, se stal součástí evropské imaginace. Je tedy zřejmé, že pro evropské romantiky, i pozdější novoromantiky byla oblast Orientu stále živou a zajímavou oblastí, o kterou se i ve svých vlastních dílech opírali. Mimo jiné se také vyrovnávali s poptávkou po takových příbězích mezi čtenáři.

⁸ Tamtéž, s. 40.

2. Osobnost a život Julia Zeyera (1841-1901)

Julius Zeyer byl sensitivní osobností, a tak lze na jeho osobním i tvůrčím životě pozorovat, že byl silně ovlivněn svou dobou i místem, ve kterém vyrůstal, a samozřejmě lidmi, s kterými ho poutaly blízké vztahy v dětství a také v dospělosti. Zcela neoddiskutovatelně do vztahů silně blízkých a trvalých náleží vztah k matce.

Zeyer se narodil 26. dubna 1841 v Praze do zámožné obchodnické rodiny jako syn tesaře a obchodníka se dřevem, Jana Zeyera. Jeho předkové přišli z Alsaska po napoleonských válkách. Otec Juliovi zemřel, když mu bylo deset let. Velice úzký vztah měl k matce, které si nesmírně vážil. Matka také převzala vedení rodinného podniku po otcově smrti, vychovávala své děti a rozšiřovala jejich vzdělání. Matčiny kořeny byly židovsko-německé, proto němčina patřila k druhému Zeyerovu mateřskému jazyku. Přesto výchova nebyla jednoznačně německá. Matka podporovala české studenty a najímala si české služebnictvo. Také zajistila pro své děti chůvu, jejíž role byla zdůrazněna Juliem Fučíkem ve *Třech studiích*.⁹ Chůva se stala Zeyerovi osobou blízkou a zprostředkovala mu české pohádky, mýty a tradice. Tímto vyprávěním si pravděpodobně českou zem zamiloval, i když byl jeho cit pozdějšími kritiky místy zpochybňován. Výchova Zeyera byla spíš zaměřena k české a francouzské kultuře. Z toho je také zřejmé, že Zeyer téměř neznal německé romantiky, protože se doma četly knihy francouzské, anglické a české.¹⁰

Už jako chlapec projevoval velký zájem o literaturu a horlivě četl. Mezi přečtené patřily knihy W. Scotta, J. F. Coopera a J. Racina. Z českých autorů pak B. Němcovou a K. J. Erbena. Zajímal se také o divadlo a rád chodil na divadelní inscenace. Záliba v četbě Zeyerovi zůstala až do konce života a byla mnohdy pokladem jeho literární práce.

Vzdělání měl Zeyer německé, na reálce byl spolužákem Jakuba Arbese. Ve dvaceti letech odjel do Vídně, kde se vyučil tesařem. Do otcova obchodu ale nastoupit nechtěl, chtěl získat maturitu na gymnáziu, aby se mohl věnovat plnohodnotnému studiu na univerzitě. Již tehdy byl osloven literaturou, filozofií a mytologií. Maturitu kvůli neúspěchu v matematice nesložil, nemohl se tedy na univerzitu řádně zapsat, a tak se stal soukromým posluchačem filologie, estetiky i starověkých kultur. Julius Zeyer měl široký obzor poznání, zajímalo jej mnohé a mnohému vědění, zvláště literárnímu a jazykovému se věnoval do hloubky. Neopominutelný je jeho jazykový talent. Ovládal aktivně mnohé

⁹ I když některé jeho závěry jsou až příliš nadsazené a lze o nich polemizovat. FUČÍK, J.: Chůva. In *Tři studie*. Praha 1973, s. 85–134.

¹⁰ VOBORNÍK, J.: *Julius Zeyer*. Praha 1907, s. 24n.

evropské jazyky a mnohé další pasivně – je známo, že četl řecky, latinsky, španělsky, italsky, rusky, polsky, švédsky a dánsky. Studoval také sanskrt, koptštinu a hebrejštinu.

Vedle četby patřilo k jeho zálibám i cestování, které ale stejně jako četba mělo pro Zeyera ještě i jiné významy. Navštívil mnoho evropských zemí blízkých i vzdálenějších. Seznámil se při cestě s danou kulturou a ta měla vliv na charakter jeho tvorby. Ta také často vycházela z námětů zahraničních.

Do literatury vstoupil jako prozaik a příležitostný překladatel. Byl těsně svázán s časopisem Lumír. Zde vyšla jeho druhá povídka, *Duhový pták*. Už od počátku 70. let uveřejňoval díla s orientálními náměty, i když se nejdříve zabýval literaturou Předního východu. Dálnému východu a Indii věnoval pozornost od 80. let 19. století.

2.1 *Postavení Julia Zeyera v české literatuře*

Julius Zeyer je lidskou i literární osobností bezesporu stále zajímavou a živou, i když se může na první pohled zdát, že uvízl v určité kolonce a „šuplíku“, jaký si pro něj vytvořila školní literární výchova. Navíc byl osobností literárně odlišnou od mnohých jeho současníků. Ne nadarmo se hovoří o „exotismu“ Zeyerova postavení v české literatuře 19. století. Tím si lze také vysvětlit, že Zeyerova díla se ve své době těšila velké čtenářské přízni i odmítání, ze strany jeho „kolegů“ spisovatelů a kritiků se dočkal pochval i odsuzování. Nebyl ani ve své době ani později jednoznačně přijímán, ani jednoznačně odmítán. Dělo se tak mnohdy kvůli výběru neobvyklých látek i určité nezakotvenosti Zeyera v české kotlině. Mnohdy byl Zeyerovi vyčítán cizí vztah vůči rodné zemi a odstup, který z něj dělal výlučnou i vyloučenou osobnost. Někteří kritici s podivem poukazovali na jeho osobu i neobvyklost jeho psaní – témat, stylu i jazyka.

Sám Zeyer se ale cítil být bytostným Čechem a kritiku, která mu vyčítala nezáměr o aktuální společenské dění a únik od reality, prožíval bolestně. Tento stesk vyjádřil i v jednom ze svých dopisů: „*Ale je to jako s tou českou vlastí, pro kterou bych zemřít chtěl (bez fráze) a která kupodivu pořádě má něco pro mě cizího. V Praze mi někdo řekl: ‚Vy jste nám nějak cizí, jako byste mezi nás nepatřil.‘ Nevím, co tím říci chtěl, bolelo mě to tak, že jsem se neptal po vysvětlení.*“¹¹

Zeyerův literární odkaz je rozsáhlý a také mnohvrstevnatý. Za svůj život se věnoval všem literárním druhům, jak próze, tak poezii i dramatu. Je ale velice očividné, že

¹¹ (ed. ZIKMUND, J.; KVAPIL, J. Š.): *Ve stínu Orfeje: Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech* (1879-1900). Praha 1949, s. 75.

za všemi svými literárními díly promlouvá Zeyer především jako básník. Po přečtení libovolného Zeyerova dramatu, básně či povídky se o tom vždy čtenář přesvědčí. Za typické lze pokládat lyrizovaný, básnický jazyk s množstvím velice pestrých a barvitých přívlastků, také bohatost slovní zásoby i stylistická vytržbenost jeho vyjádření, mnohdy dnes čtenářsky obtížná.

Nejčastěji bývá Zeyer v učebnicích řazen k lumírovcům, i když hlubší pohled literárních vědců již dříve naznačil, že toto jednoznačné zařazení nestačí. Jeho zahrnutí pod generaci lumírovců vyplývá ze skutečnosti, že byl dlouholetým přispěvatelem do časopisu Lumír. Také se vychází z množství titulů, které jako by plnily programové cíle tohoto uskupení, tedy přiblížit cizí literaturu domácímu čtenářstvu a obohatit tu vlastní o nové formy i příběhy.

Přesto nelze jednoznačně zařadit Zeyera k určitému uměleckému směru. To naznačují i nejednotné charakteristiky literárních vědců. Tak vnímá F. X. Šalda Zeyera jako novoromantika, E. Jurčinová v těsném sepětí se symbolismem, J. V. Krejčí za básníka prodchnutého gotikou a D. Vlašínová v Zeyerově díle nalézají prvky baroka. Z tohoto stručného výčtu je zřejmé, že Zeyer je výrazně svébytným autorským typem, který ve svém díle kombinuje různé motivy i žánry.

2.2 *Zeyerův zájem o exotické, orientální náměty*

Julius Zeyer se ve svém díle mnohdy obracel k cizím literaturám, ze kterých čerpal námět nebo motiv, který poté rozpracoval vlastním osobitým způsobem. V této inspiraci ale nebyl ojedinělý. Byla to obecná tendence ve druhé polovině 19. století. Čeští spisovatelé chtěli obohatit českou literaturu o mnohá témata, vytvořit její moderní profil a povýšit ji mezi evropskou literaturu. Proto je také druhá polovina 19. století specifická zvýšenou překladovou činností.

K mimoevropským kulturám se obraceli také Zeyerovi generační vrstevníci. Orientální, převážně indické a islámské látky obsahuje často také tvorba Jaroslava Vrchlického, Vítězslava Háška, Svatopluka Čecha, Josefa Václava Sládka a Adolfa Heyduka. Přesto Zeyerova tvorba je na tyto motivy mnohem bohatší. Zeyerův záběr je obdivuhodný v šíři zpracovávaných látek, které nedosáhl žádný z jeho generačních druhů. Zahrnuje v sobě náměty indické, iránské, egyptské, assyrsko-babylonské, hebrejské, japonské a čínské.

Příčiny, které Zeyera vedly k zájmu o tyto literatury, jsou širší. Měly vnitřní, ale i vnější motivaci. Za vnější důvody lze pokládat obecný stav české kultury, který básníka vábí hledat zdroje inspirace v cizí kultuře. Jestliže se básník neobrací ve svém díle ke své současnosti, ale bere si za své oblast cizí literatury odehrávající se v přitažlivé minulosti, hovoří se často o jeho útěku od šedé, neuspokojivé reality. Tuto nespokojenost lze vidět jak v kulturním a literárním zázemí, které teprve koncem 19. století dohánělo vyspělejší literaturu evropskou, tak také v Zeyerově osobním životě.

Mimo jiné poznání cizích literatur korespondovalo s vlastní touhou po hlubokém obecném vzdělání. Seznámení s orientální literaturou nebylo pro Julia Zeyera jen přechodnou zábavou. Představuje podstatnou část jeho tvůrčího období od uveřejnění povídky *Asenat v Lumíru* 1874 až do jeho smrti. Důkazem tohoto hlubokého zájmu a zaujetí je také Zeyerova knihovna, která je uchovaná v Náprstkově muzeu. Právě osobnost Vojtěcha Náprstka není v kontextu orientálních literatur zanedbatelná. U tohoto významného českého vlastence, politika, archeologa a etnologa nacházel Zeyer mnohé knihy o vzdálených zemích Orientu a také o jejich kulturách. Náprstek stojí na počátku systematického poznávání Dálného východu. Zájem o Orient spojoval Náprstka se Zeyerem, stejně tak důležitost těchto poznatků pro rozvoj české inteligence a kultury. Svůj vztah k Náprstkovi vyjádřil Zeyer také v dedikaci povídky *Blaho v zahradě kvetoucích broskví*.

Zeyera k Náprstkům přivedl asi roku 1877 J. V. Sládek. Zeyer hledal v té době prameny ke svým dílům z čínské minulosti. Jeho záměrem bylo českému publiku zpřístupnit a přiblížit starou čínskou kulturu, o níž se v Čechách ještě mnoho nevědělo.¹²

Julius Zeyer se vracel ke starým literaturám stejně jako jiní spisovatelé 19. století. Jeho záměrem bylo osvěžit literaturu tím, že bude hledat nové vzory a tendence, znovu objevovat staré poetické náměty. Mnozí k těmto inspiračním zdrojům směřovali pomocí překladů z jiných literatur. Básníci se vraceli k epickým cyklům, ale také k mýtům, legendám a pohádkám. Juliu Zeyer šel také touto cestou. Cílem jeho tvorby však nebyly překlady, ale parafráze. Tedy uchopení cizí látky, na kterou spisovatel odkáže, ale zpracuje její motiv či námět dle svého originálního vidění.¹³

Zeyer studoval pečlivě orientální literární látky, teoretické studie a mnohé reálie. Na základě vlastních důkladných studií vytvářel své originální dílo. Jeho rozsáhlé studium bylo i později oceněno orientalisty, kteří uznávali jeho pečlivý přístup i porozumění cizím

¹² VOBORNÍK, J.: *Julius Zeyer*. Praha 1907, s. 119.

¹³ NOVOTNÁ, M.: *Francouzské inspirace v „obnovených obrazech“ Julia Zeyera*. Brno 2007, s. 8.

předlohám. Své odborné překlady Zeyerovi věnoval i významný orientalista Rudolf Dvořák.¹⁴ Pravděpodobně byl Zeyer přiveden k hlubokému odbornému zájmu srovnávací metodou francouzských badatelů od keltských mýtů k indickým a íránským. A když už se jednou začal zajímat o literaturu a kulturu orientální, pak se v oblasti mýtů držel motta, že věda je nejlepším podkladem poezie, proto skutečně se zájmem četl mnohé odborné práce k daným cizím látkám.¹⁵ Zeyer byl na svou dobu velice vzdělaným spisovatelem, i když to bylo z velké části vzdělání samouka. Ovládal celou řadu jazyků, přesto své orientální poznatky a jednotlivá literární témata nezískal z děl psaných orientálními jazyky, ale z jejich evropských překladů.

Julius Zeyer byl obdivovatelem orientálních kultur, velice jej zajímalo čínské a japonské prostředí. Ačkoliv se ve svém díle věnoval této kulturní oblasti a zpracovával látky, které vycházely z dálněvýchodního umění, oblasti Dálného východu nikdy nenavštívil. Patrně se jednalo o tak nákladnou cestu, že by si ji nemohl finančně dovolit. Čína či Japonsko jej nejvíce okouzlovaly uměleckými předměty, o které byl ve 2. polovině 19. století v západní Evropě živý zájem. Některé z uměleckých předmětů orientálního umění zakoupil pro Náprstkovo muzeum na Pařížské výstavě r. 1889.¹⁶ Pohled na jemné japonské vázy, krásné jehlice do vlasů, čínskou čajovou soupravu nebo určitou část orientálního oděvu jej tak mohly přiblížit těmto vzdáleným zemím a být mu i inspiračním pramenem či doplňkem při zpracování dálněvýchodních látek.

2.3 *Literární podoba próz*

Zeyer bývá nazýván mýtotvorem, neboť základem mnohých jeho děl jsou starobylé mýty románské, anglosaské a orientální. Společně s jinými generačními spisovateli pro něj mýty představovaly sen o časoprostorově vzdálených kulturách, stejně tak touhu po nadčasových ideálech krásy, lásky a pravdy. Zájem o tyto látky vyrůstal ze své doby, tedy touhy oprostít se od šedivé reality pohledem do mytického dávnověku s jeho pevnými hodnotami a řádem.¹⁷

V mýtech, kterými se zabýval, jej oslovovala exotická dálka časová i prostorová a především kulturní. Stejně tak ideový rozměr mýtu, v němž se odrážejí nadčasová témata,

¹⁴ POUCHA, P.: Orientální náměty v díle Julia Zeyera. Studie pramenná. In ZEYER, J.: *Světa východu. Výbor z díla s orientálními náměty*. Praha 1958, s. 537.

¹⁵ Tamtéž, s. 540.

¹⁶ (ed. JIROUŠKOVÁ, J.; PECHA, L.): *Sběratel Julius Zeyer = Collector Julius Zeyer*. Praha 2008, s. 8n.

¹⁷ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004, s. 407n.

stálé a neměnné pravdy. Zeyer ale v mýtech cizích literatur chtěl svou cestou tyto náměty přiblížit českému čtenáři, který se doposud s exoticky vzdálenými literaturami příliš neseťkával. Zeyer se navíc domníval, že v literatuře bylo vše zásadní již řečeno a spisovatel tedy má dvojí cestu, buď opakovat to, co již bylo napsáno, nebo obnovit literaturu stávající v jiné podobě. To byl také Zeyerův „případ“ a své přesvědčení vkládal porůznu do úst svým postavám. Jejich prostřednictvím vysvětloval, že v lidském vyprávění nelze už vytvářet nové příběhy a je tedy třeba se obracet k těm starým.¹⁸

Zeyer nebyl ve velké části svého díla zcela původní, ke svým námětovým zdrojům se ale většinou hlásil a uváděl je, a to často v úvodech, názvech nebo předmluvách svých próz. Někde svou inspiraci zmínil jen mezi řádky. Jen část svých próz pojmenoval víceslovným pojmenováním „obnovené obrazy“ a vyjádřil tím přímou inspiraci a návaznost na cizí zpracovanou látku. Výraz „obnovené obrazy“ vznikl v souvislosti s povídkami N. Hawthorna, které Zeyer četl. Jejich titul *Twice Told Tales* inspiroval Zeyera k českému vyjádření, z nichž se nakonec v rozhovoru s J. V. Sládkem „vyloupil“ tento výraz.¹⁹

Zeyerovo zpracování cizích látek bylo podmíněno hlubokými znalostmi orientálních kultur. Zeyer chtěl docílit uměleckého účinku těchto próz, podložených poznáním historickým, kulturním, stylovým. Zeyerovým záměrem nebylo ale historicky věrné zpodobení starobylých exotických krajín, ani pouhé seznamování s místopisnými realitami, které byly pro mnohé čtenáře poslední třetiny 19. století neznámé, neobyčejné a zajímavé.

Zeyerovo hlavní umělecké těžiště spočívá v osobitých parafrázích, rozhodně se nejedná o pouhé překlady. Náměty k prózám čerpal často z legend a epických zpěvů, nikoliv z původních orientálních jazyků, ale vycházel z textů psaných evropskými jazyky a také z překladů do evropských jazyků. Zeyer se zabýval díly skutečně podrobně a při vlastním zpracování zvýraznil určité pasáže, které se mu zdály umělecky nosné. Některé epizody oslabil nebo zcela ve svém autorském textu odstranil, jiné uchopil dle svého osobitého vnímání či uměleckého záměru. Někdy spojoval různé motivy a doplňoval je vlastními myšlenkami, u nichž cítil, že by měly být vyččeny. Zeyer také dodával postavám větší psychologickou hloubku nebo citovou motivaci, velice výrazné jsou jeho krajinné a prostorové popisy a líčení přírody. Zejména tyto prostorové a krajinomalebné popisy jsou

¹⁸ JANÁČKOVÁ, J.: Obnovené obrazy a mýty Julia Zeyera. In *Stoletou alejí*. Praha 1985, s. 158.

¹⁹ BENEŠ, J.: O názvech slovesných děl. *Naše řeč*. 1961, roč. 44, č. 9/10. Dostupné také z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4856>>.

pro Zeyera typické a převážně díky jejich síle pak obrazy dávných exotických krajů ožívají nebývalou silou.²⁰

Cílem k vytváření obnovených obrazů byla snaha oprášit staré příběhy, dodat jim novou působivost a nový rozměr. Pro moderního čtenáře bylo také důležité uvedené látky zpracovat tak, aby byly srozumitelné a blízké jeho době. Zeyer proto své prózy této skutečnosti přizpůsoboval, zároveň do nich vždy vložil i své vlastní autorské pojetí tématu, někdy lze najít náznak podobnosti některé z postav či vypravěče se Zeyerem samotným. Mnohé motivy lze vidět jako osobní Zeyerova vyjádření, která zasadil do dávnověku, aby jim vdechl sílu a nadčasovou platnost.

Zpracovaným materiálem této práce je tedy pět próz, které vychází z exotického prostředí Indie, Číny a Japonska. Z vybraných exotických námětů, jimž se Zeyer věnoval, je tu věnována pozornost jen této oblasti. Výběr také závisel na tom, aby bylo těžiště příběhu položeno do indického, čínského a japonského prostoru. Aby postihovalo exotické látky cele, nikoliv jen dílčí motiv. Navíc Zeyer těchto pět vybraných děl zpracoval velice invenčním způsobem i propracovanou kompozicí. Nesou v sobě původní námět a Zeyerovo osobité uchopení. Příběhy mají svou přitažlivost danou faktem, že přináší příběhy vzdálené, se stopami indické a dálněvýchodní mentality. To byly a jsou světy stále tajuplné a plné zajímavých kulturních inspirací. Zeyer je navíc zpracoval velice živým způsobem, takže jsou čtivé i pro dnešní čtenáře. Příběhy přináší témata blízká evropské literatuře, jsou ale i něčím zcela osobitá a jiná. Zeyer do nich vložil své vlastní pojmání indické a dálněvýchodní látky a „prokreslil“ je svým stylizačním umem. Díla zde zpracovaná hovoří také o tématech, která mají obecnou platnost. Naznačuje se tak také, že se mohou v duchu svého označení stále „obnovovat“.

V rozboru všech zpracovávaných děl je dodržen pravopis cizích vlastních jmen i místních názvů přesně tak, jak je v nich uveden. Je zcela dodrženo dobové označení pro čínskou vládnoucí dynastii Chan – *Han*. Také dodržujeme dobový výraz pro japonskou látku či námět – *žaponérie*.

²⁰ SOUKOPOVÁ, M.: I láska je důkazem věčného života. In ZEYER, J.: *Král a žebračka*. Praha 2000, s. 141.

3. Kunálový oči

Jedná se o krátkou prózu rozsahem třiceti stran, která vyšla roku 1896 v podobě další řady „Obnovených obrazů“ v souboru *Amparo a jiné povídky*. Do toho souboru bylo vedle Kunálových očí zařazeno ještě pět povídek. *Kunálový oči* vyšly nejprve časopisecky v roce 1892 v Lumíru, stejně jako ostatní texty.

Povídka vychází z indického prostředí. Jedná se původně o indickou legendu, která má ideové buddhistické rozměry. Zeyerův text se původní legendy drží místopisnými reáliemi i historickými postavami indického krále Asoky, syna Kunály a filozofa Buddha. Ti se v příběhu objevují, i když Buddha jen ve zmínkách a poukazech na jeho učení.

U této buddhistické legendy nelze pravděpodobně najít přímý pramen, ze kterého Zeyer čerpal. Tento poznatek není omezen jen na tuto prózu, místy zůstává badatel, který pátrá po Zeyerových pramenných zdrojích, odkázán na neurčité cesty a nejisté náznaky. Zeyer některé ze svých poznámek k mnohým cizím námětům před smrtí zničil.²¹

Stejně jako u ostatních próz s orientálními náměty i zde se Zeyer pečlivě obeznámil s předlohou a nastudoval si patřičné znalosti. Byl pravděpodobně nadšen a zaujat zájmem o buddhistickou víru, která si teprve postupně získávala místo v evropském poznávání. V polovině 19. století se pod vlivem kolonialismu stává buddhismus předmětem hlubšího zájmu a bádání intelektuálního i vědeckého. Do Evropy také pronikají původní náboženské texty a vznikají jejich překlady. Zeyer se s touto věroukou seznámil pravděpodobně stejně jako Vrchlický při pobytu v Paříži.

3.1 Charakteristika díla a postav

Titul povídky je protagonistický, neboť uvádí hlavní mužskou postavu a upozorňuje na důležitý motiv očí, který je v povídce rozvíjen. Vzbuzuje očekávání, které ve spojení se substantivem očí může souviset s nějakým tajemstvím či záhadou. V souvislosti s žánrem legendy lze také oči spojit s nějakým zázrakem, který je integrální součástí tohoto žánru. V próze se střídají popisné pasáže s dějovou linií. V popisné části jde především o vyobrazení krajinné scenérie, která je bohatá na množství stylisticky propracovaných přívlastků. Povídka je psaná er-formou. Vypravěč je nadosobní, vševědoucí a stojí nad fikčním světem a zná veškeré pocity i motivy postav. Má také

²¹ POUCHA, P.: Orientální náměty v díle Julia Zeyera. Studie pramenná. In ZEYER, J.: *Světla východu. Výbor z díla s orientálními náměty*. Praha 1958, s. 553.

znalosti o časovém trvání, o minulosti postav i o jejich budoucím směřování. Stojí nad příběhem a zdržuje se komentářů. Vyprávění je chronologické. Text sám je rozdělen do tří podkapitol. První se soustředí na děj ve městě Radžagriha, druhý oddíl na město Takšašila a třetí část se odehrává v přírodních lokalitách.

Základní dějová osa příběhu spočívá na třech hlavních postavách a jedné vedlejší. Hlavní postavy lze vnímat v ustálené konfiguraci milostného trojúhelníku. Do vzájemného kontrastu jsou postaveny dvě ženské hrdinky, Pradžápaty a Tyšja-Rakšita. Mezi nimi se tyčí hlavní mužská postava, Kunála. Za vedlejší postavu lze považovat krále Asoku, který vystupuje především v roli panovníka.

Hlavní mužskou postavou této prózy je Kunála, což dokládá i její titul. Nadosobní vypravěč jej nechává poznat jako velmi zbožného muže, který žije se svou ženou poustevnickým životem v hloubi lesů, vzdálený od veškerého městského ruchu. Čtenář se s postavou souběžně seznamuje jako s objektem touhy mladé královny Tyšji-Rakšity. Čtenář v Kunálovi poznává muže prodchnutého vírou, a to nejen z jeho fyziognomie, ale také z jeho slov a jednání. Buddhovo učení povyšuje Kunálu nad průměr svého lidu. Kunála představuje postavu idealizovanou, typ muže-světce, který přijal Buddhovo učení, je jeho následovníkem a stejně jako on kazatelem své víry. Jeho majestátnost, slova i činy se mu zračí ve tváři, zvláště v očích. Právě oči Kunály představují významný motiv, který vytváří podklad pro dějovou akci a skrze ně jako symbolu je nahlížena i hlavní myšlenka. „...ušlechtilost jeho mravů získaly mu všechna srdce a krásné jeho, vždy tak vážné, vždy tak láskyplné zraky byly čarem, kterému nikdo neodolal...Ukázal-li se na ulicích a náměstích, sbíhaly se děti a líbaly lem jeho roucha, ženy házely mu květy pod nohy...“²²

Hned v úvodu se čtenář seznámí také s postavou mladé manželky krále Asoky, Tyšjou-Rakšitou. Královna je vzhledem k věku svého muže mnohem mladší a je nevlastní matkou Kunály. Vypravěč ji čtenáři představuje nejprve její vnější podobou. Je to snově-iluzivní popis, ze kterého královna vystupuje spíše jako typ ženy-ideálu, jejíž tvář si vyžaduje přirovnání s použitím indických reálií. „Kráčela pomalu, jak vonný dým se těžkým vzduchem nese. Oděv její byl prostý, jen z bílého mušelínu. Na nohou a na ramenech zvonily jí tiše prosté stříbrné kruhy. Vlastní její krása zářila nad všechny šperky z rubínů a perel...oči krásné jako lotosové květy...sladký úsměv nachových rtů...zuby bílé jako jasmín.“²³

²² ZEYER, J.: Kunálovy oči. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896, s. 112.

²³ Tamtéž, s. 104.

Zosobňuje obraz ideální, krásné a exotické ženy. Pohledem jejích slov i činů jí poznáváme jako ženu plnou silného, vášnivého citu ke svému nevlastnímu synovi. Cit je vzhledem k jejímu manželství a příbuzenství s Kunálou zapovězený. Královnu od počátku vidíme v podivném citově vypjatém a horečnatém stavu, její povahu neprovází klid. Ubíjí ji nenaplněná láska, která ji svou tíhou a silou uvrhne napůl mezi život a smrt. Královnina láska jeví se absolutní a nekonečná. Zoufalství je okamžikem, který nechává poznat královninu povahu ve vši nahotě a posunuje děj dál. Tyšja-Rakšita je romantickým charakterem. Staví svůj cit nad vše ostatní, ten pro ni má nejdůležitější význam. Žárlivost pak její romantickou rozervanost podtrhuje.

Pradžápáty je druhou hlavní ženskou postavou. Poznáváme ji v úvodu jen letmou zmínkou, která ji uvádí v roli manželky Kunály. Její vypočtené nadosobní vypravěčem je spíše stručné, postihuje nejdříve její vzhled: „...*luzná ve svém mládí jako polorozkvětlý lotos, tichá jako luna, snívá jak pták. Kráčela, jako když labuť pluje. Úsměv její byl jako vůně růže.*“²⁴ Pradžápáty vystupuje v odlišném světle než Tyšja-Rakšita. Vnímáme ji především v klidném postoji, jako milující manželku a jako duchovní oporu svého muže. Představuje povahový protiklad královny. V porovnání s ní je Kunálova žena také více upozaděna. Její význam je zdůrazněn až v samotném závěru.

Mezi oběma ženami stojí Kunála. Ke každé má jiný vztah a na základě něj k ženám přistupuje. Pradžápáty ctí jako manželku, k Tyšje-Rakšitě cítí synovskou úctu i bázeň z nevhodného citu. Vzájemný kontrast vytváří obě ženy, ale mnohem zřetelněji se tak děje při srovnání Kunály a Tyšji-Rakšity. Obě postavy totiž představují odlišný společenský a temperamentový typ. Tyšja-Rakšita je manželkou panovníka, uvyklá královskému přepychu a mocenské pozici. Je to žena, která si užívá pozemských radostí a podléhá silné vášni. Kunála je sice královským synem, ale opustil královské sídlo a vzdal se pozemských tužeb. Společně se ženou žije v lesích v rozjímání, veškeré světské tužby jsou mu cizí. Vzájemné „střetávání“ a setkávání obou postav tvoří v próze dějové impulsy.

3.2 *Prostor*

Próza se odehrává na různých místech Asokovy rozlehlé indické říše. Různé lokality jsou sledovány a poznávány především skrze postavu Kunály. Děj se odehrává ve

²⁴ Tamtéž, s. 108.

dvou městech, jedno z nich představuje sídlo samotného panovníka. Uvnitř tohoto místa se děj soustředí na prostor zahrady. Postavy zastihujeme také uprostřed divoké přírody.

3.2.1 Město Radžagriha

Děj se otvírá panoramatickým záběrem na starověké indické město Radžagriha. Toto královské město je jedním z důležitých míst příběhu. Postavení, význam i lesk města neleží jen v jeho statutu jako královského sídla. Místo samo je centrem obrovské říše krále Asoky a navíc místem posvátným, neboť hned v úvodu se dozvídáme, že po ulicích Radžagrihy se pohyboval sám Buddha. Zdůrazněním konkrétních historických jmen, tedy Buddhy, krále Asoky a jeho syna Kunály, je děj zachycen v konkrétním časovém momentu. Přesto povídka nerekonstruuje minulost. Je to jen obraz všímavého nadosobního vypravěče, který přibližuje *genia loci*. Starobylost města a jeho sláva spočívá v jeho dávnější minulosti, která se do něj vryla a zanechala v něm své stopy. Buddhův duch a kroky jako by město posvětily.

Nadosobní vypravěč nabízí pohled na exotickou krajinu, která čtenáře vábí svými dálkami. Panoramatický pohled umožňuje vidět město v celistvém pohledu, jako by na něj čtenář shlížel svrchu a to se před ním naplno otvíralo. A to se všemi drobnými odstíny, které vytvářejí živější kouzlo prostoru a navazují určitou náladu. Uvedení do prostoru prózy je bez vysvětlujícího úvodu, *in medias res*. V sugestivním a lyrizovaném popisu pomalu vyvstává obraz neznámého, ale oslňujícího města. „...*Radžagriha, město ležící v lůně pěti příkrých hor, ...skvěla se (Radžagriha) nyní v plném lesku nízko už skloněného k západu slunce a podobala se v tom zářícím nimbu vidině...Všechny domy zdály se vystavěny ze zaružovělých drahokamů, všechny sady byly polité zlatem. Palác královský, čníci nad zahradami plnými bublajících vod, plných ptactva a šumu stromů, plál opálem, neboť dštilo nebe všechny barvy duhy na bílé jeho stěny z mramoru.*“²⁵

Město uzavřené horskými štíty vytváří dojem záměrné uzavřenosti a ochrany. Způsobem, který naznačuje, že město představuje cenu, hodnotu klenotu, který je třeba střežit pro význam, který představuje. Dojem podtrhuje iluzivně podané líčení, které vytváří intenzivní dojem krásy města, že nebýt příběhu, který se v něm odehraje, mohl by to být jen sen o městě. Jen pouhá vidina, kterou vykouznila vypravěčova představivost. Samotný královský palác je pak ztvárněným skvostem, jehož vznešenost vychází už z volby materiálu. Královské mramorové sídlo v sobě nese symboliku něčeho

²⁵ Tamtéž, s. 103.

neobyčejného, čistého, ale i nesmrtelného. Dojem síly, která mramorová stavba vzbuzuje, pak umocňuje jen dojem síly panovníka, který v takovém paláci žije.

Dějiště celého příběhu má podobu tvoření malovaného obrazu a kresby. Tu vypravěč dokresluje velice plastickým vyobrazením krajiny za použití bohatých, lyrických prostředků. Je to nejenom užití stylisticky vybroušených vět, ale i barvitých přívlastků. Zároveň čtenáři „kreslí“ přírodní indickou realitu. Proto jsou k dosažení dojmu exoticky jímavé, cizí a neznámé krajiny vyjmenovány nejroztodivnější rostliny stejně jako různé drobné architektonické prvky nebo stavby, které představu exotického královského paláce silně naplňují a dokreslují. „*Nádhera všech barev...zaplavovala obzor, pronikala vzduch a řinula se slapy po sněžné hladině mramoru na průčelí královského domu, nořícího se z háje palem, z čampak (stromek podobný magnolii) a temných stromů...Na terase vedle jezera, kde bíle, růžově a modře kvetoucí nenufary (vodní lilie) se tiše kolíbaly, na terase, kde tryskaly jasné vody, otevřely se dveře pod tesanými lotosy portyka...*“²⁶

Barevnými a květinovými detaily vyvolává vypravěč zamýšlený účinek a krajina jakoby sama vystupuje a nabízí se jako místo, ve kterém se nutně odehraje příběh tajemný a emotivní. Obrazem reprezentativního královského sídla se tak přibližují dálky přesahující kraj i čas. Exotický prostor, který se před čtenářem otvírá, v sobě zahrnuje exotiku poznávanou i procítěnou. Indické město nabízí možnost „uvidět“ zblízka vzdálené a bájně město, nechat se unášet kouzlem snivě-fantazijního příběhu a vcítit se do něj. Přesto není Zeyerovým záměrem exotika zeměpisná, geografická. Vypravěčův popis pečlivě vytváří snovou, romantickou kulisu pro snový, fantazijní příběh.

3.2.2 Zahrada

Vnější příroda a krajina se stává zrcadlem vnitřního dění a spolupodílí se na atmosféře. Prostorem, ve kterém dějová scénérie ožije silnými emocemi a podbarvuje dramaticky vystupňované dění, je právě zahrada. Ta není prostorem divoké, volné přírody. Jedná se o ohraničené, soukromé místo, které je výsledkem lidské činnosti. Má užitkový i okrasný charakter a zároveň je vyhrazeno jen povoláním. Navíc je zřejmé, že do zahrady, která je součástí královského paláce, má přístup jen nejužší okruh osob, které obklopují krále. I tato skutečnost dodává tomuto místu intimní ráz.

Do zahrady si pozve krásná a tajemná manželka krále Asoky Tyšja-Rakšita svého nevlastního syna Kunálu. Celá scénérie naplňuje očekávání z nadcházejícího setkání mezi

²⁶ Tamtéž, s. 104.

vášnivou ženou a klidným, svatým mužem. Ještě než Kunála do zahrady vstoupí, vyvolává toto místo královského paláce představu klidného, ztišeného zákoutí. „*Když v zahradách panoval už chlad a když se šero už rozkládalo pod stromy, odpočívala Tyšja-Rakšita na sedadle ze slonové kosti, stojícím pod klenbou kvetoucích granátů...kolem bublaly skryté vody v travách, v dáli byl vidět palác mezi rozstouplými stromy a nad ním tonul v blednoucím už nebi stříbrný půlměsíc a třásly se tam velké, bílé hvězdy.*“²⁷

Vypravěčem vykreslená situace je výrazně snivá, je vizuální kulisou, která je těsně spjata s romantickou atmosférou napětí. Zdá se, jako by celá scéna byla připravena. Noc proměňuje za dne jinak vypadající ovocný sad. Měsíc a hvězdy dodávají místu neskutečné a mystické kouzlo. Stejně tak stromy granátovníků, jejichž plné, rudé květy podbarvují exotický nádech a vytvářejí dojem smyslnosti. Vůně a prostor zahrady okouzluje mladou královnu, která se navíc ve svém prožívání a vzrušeném očekávání nechává unášet líbezným zpěvem dívek, které s ní sedí v zahradě. Ve snivě stylizovaném dějišti pod ovocnými stromy rezonuje navíc zpěv o lásce, která je dychtivá, vášnivá a nezná hranic. Vyzpívávané tóny silného a bolavého citu jako by strhávaly i celou zahradu. Do mystického zpěvu se chvějí stromy a opojně voní květiny. Zpěvy neutichnou, ani když mezi ženy vstoupí očekávaný muž. Zahrada ve splynutí se zpěvy mění svou atmosféru a stává se dráždivou a smyslně opojnou. Dívky vzývají boha lásky Káma a tento roztoužený obraz připomíná pohanský rituál lásky. Zahrada se tak stává prostorem prostoupeným lidskou vášní, touhou vystupňovanou až k rozkoši.

Kunála ale scénérii a roztouženým výjevům nepodléhá a svým klidem i věcným vystupováním vytváří tak emotivní kontrast vůči citům královny. Silné, ale zapovězené city své nevlastní matky Kunála odmítá a beze slov odchází. Odmítnutí vášnivé lásky pak promění tento cit v touhu pomstít se. Tento okamžik se stane můstkem k dalšímu ději, neboť královnu motivují podmínky k tomu, aby zmírnila své neštěstí. Tou cestou je pomsta.

Zahrada dostává v dalším ději i jinou podobu, když se odcházející Kunála téměř na jejím konci, daleko od královského paláce, mezi bambusy setká s manželkou Pradžápaty. Háj těchto dřevin a jejich prostota pak kontrastují s předcházejícím ovocným sadem a jeho vzrušenou atmosférou. Ve ztišeném prostoru, v němž lehce šumí bambusy, se odehraje zklidněné, ale láskou prostoupené setkání dvou blízkých lidí. Příchod milující Pradžápaty připomíná lyricky-snový obraz, v němž krásná žena ztichlými kroky kráčí sadem a každý

²⁷ Tamtéž, s. 105.

její krok provází vznešenost a pokora. Její postava se vynořuje zpoza šera jako čarokrásný prelud, jako píseň lásky. Toto Kunálovo setkání také slouží jako dějový kontrast vůči setkání s královnou v zahradě. Obě dvě prostředí souzní s duší jmenované ženy a doplňují pohled do jejího nitra prostřednictvím zobrazené krajiny. Na pozadí manželské blízkosti vystoupí o to důrazněji neuhašená vášeň a romanticky vášnivý charakter Tyšji-Rakšity.

3.2.3 *Město Takšašila*

Zastihujeme zde Kunálu s manželkou poté, co odešel z královského města, aby vykonával funkci správce. Kunála o tento úřad požádal otce sám. Je zřejmé, že motivem k příchodu do tohoto místa byla více touha vyhnout se nebezpečné a šíravé vášni královny. Dramatický děj, který se na tomto místě odehraje, zvýrazní Kunálův morální profil. Zde pohledem jeho slov a činů v plné míře poznáváme jeho povahu, smýšlení a plnou oddanost buddhistickým zásadám.

Toto město není centrálním sídlem panovníka, plní zcela jinou funkci. Není zde přítomen panovník, ani jeho choť či dvůr. Ačkoliv je Takšašila místem, kde sídlí správce celého kraje, přeci jen je zobrazení odlišné než u panovnického sídla. Město samo není představeno žádnými skvostnými budovami, ani parky či zahradami. Čtenář jej poznává především pohledem jeho obyvatel, lidmi, kteří tvoří jeho organickou součást. Město se stává pro Kunálu možností, jak spravovat daný kraj v bezprostředním kontaktu s jeho občany. Kunála tak může rozmlouvat s lidmi, seznámit se s jejich starostmi a poskytovat jim duchovní útěchu v podobě Buddhových slov.

Kunálu zde nadosobní vypravěč prezentuje především jako kazatele víry, v níž zbožný muž hluboce věří. Po dobu jednoho roku má Kunála možnost působit plně na lidská srdce. Město prostoupené jeho duchem a charismatem se jeví jako ráj na zemi. To je zobrazeno především v úctě a pokoře, kterou je celé město prochnuto. Město svým novým vzezřením dělá dojem jednotné věroučné komunity, která jde za svým neformálním vůdcem. Tak mocně působí slova a činy Kunály. Ve vzájemném naslouchání se stírají sociální rozdíly, tak vedle sebe nad duchovními rozmluvami sedí prostí i bohatí lidé.

Vjem jakési posvátnosti a klidu, jaký se šíří z kazatele buddhistické víry, naruší náhlý dějový zvrat. Je zesílen ještě okamžikem večerního klidu, v němž se událost odehraje. Ozbrojení vojáci v čele s poslem poruší poklidnou večerní atmosféru náhlým oznámením. V listu s pečeti krále je nařízeno o fyzickém potrestání Kunály. Dramatičnost chvíle je ještě zesilována předáváním listu. Po přečtení dá Kunála zprávu Pradžápaty, ta v

emotivním pohnutí teprve oznámí ostatním a čtenáři, že trestem má být vyloupení Kunálových očí. Čtenář ale již ví, že za činem stojí královna, neboť požádala manžela o volné nakládání s jeho pečeti. Navíc královniny zraněné city byly dostatečně silným motivem pro krutý čin. Pradžápaty zde poznáváme jako milující bytost, která odmítá nespravedlnost a nebojí se vykřičet ji nahlas. Vnímáme ji jako milující a citlivou ženu. Její city jsou vroucí. Oproti ní Kunála stojí znovu vzpřímen a věren své víře, nebojí se přijmout vnější zásah. V konfrontaci s těžkou situací jej vidíme ve stejném obrazu, v jakém se ukazoval po celou dobu. Jeho morální status zůstává stejný.

Násilnému aktu je dán samostatný prostor. Předchází mu stupňované napětí, v němž osoby kolem Kunály odmítají čin vykonat. Ve městě si Kunála příliš získal lidská srdce. Jeho projev je celou dobu posmutnělý, nebrání se danému stavu, ani jednou se nepokusí situaci změnit. Čin vykoná muž, jemuž se rozhodne Kunála „zaplatit“. Muž ze zavržené indické kasty. Násilné jednání slouží Kunálovi k vyjádření zásadního sdělení. Vše, co vnímají oči, může být stejně vždy zkresleno. Zrak sám neodhaluje zásadní podstatu, ta se skrývá za něčím, co je neviditelné. Nevidět pozemské může být pro člověka cestou k vidění nadpozemského. Násilný čin může být také prvním krokem k uvědomění si zásadních jevů a k vnitřní proměně. Tak Kunálův „kat“ prozře. Nabízí se zde věroučný pohled, že skrze vinu a utrpení lze dojít vnitřní spásy, která posouvá člověka k vyššímu rozměru lidskosti.

3.2.4 Divoká příroda – lesy a hory

Děj prózy se odehrává také uprostřed divoké indické přírody, v lesích, slujích a horách, v nichž se postavy pohybují. Příroda je svobodným, lidskou rukou nenarušeným prostorem. Život v těchto přírodních končinách ale není vyhnanstvím, je to zcela uvědomělý krok, v němž chce postava žít v symbióze s přírodou. V tomto pohledu se objevuje romantické nahlížení na to, jak a kde má člověk žít v souladu se světem i sám se sebou. Kunála vyrostl v královském paláci, ale odmítl tento svět a odešel z něj do posvátného háje. Místo, které je propojeno s duchovními stopami „Dokonalého“, jej vybídlo k opravdovému spirituálnímu splnutí a nalezení opravdových hodnot, které převyšují člověka. Indická příroda tak vytváří romantickou scénérii, která se sama nabízí jako dějiště dramatických a emotivních událostí.

Než Kunála na zavolání otce přišel do města Radžagrihy, žil společně se svou manželkou obklopen lesem, posvátným hájem Nigrodhou. Ten patří do Asokovy

mocenské sféry, ale je dostatečně vzdálen od královského paláce, jeho lesku a přepychu. Je zřejmé, že Kunálovy kroky hnala z města stejně jako Buddhu touha oprostit se od pomíjivých věcí světských, které město zosobňovalo. Odešel dobrovolně, aby vyhledal ústraní, které by ho přiblížilo ryzímu přírodnímu světu. Duchovní provázanost lesa a jeho sepětí s Probuzeným z něj činí mystický a transcendentální prostor. Místo k rozjímání, k autentickému bytí, k životu směřovanému k pravým životním hodnotám. Les v sobě nese různorodou symboliku. Lze jej vnímat jako prostor volnosti a svobody, jako útočiště před městským ruchem, jako místo prostoupené štěstím, které je sdíleno s milovaným člověkem.

Do lesa se znovu manželé vracejí, když je Kunála oslepen. Vracejí se do míst poklidných a osamělých. V tomto návratu do přírody se zároveň mění i její vnímání. Přírodní krajina se stává domovem, bytostně životním prostorem. Obě postavy takové místo nalézají ve ztišených koutech, v lesích, ale především ve vzájemném soužití a ve vzájemných srdcích. Kunálova slepota se stává cestou k hlubšímu vnitřnímu pohledu k neviděnému, ale podstatnému. V rozhovoru s milující osobou se pak pohled vzájemně sdílí. A v takovém mezilidském prostoru pak nezáleží na geografickém místě, ani na zdánlivé cizotě míst a lidí v nich. Tak také reaguje Kunálova žena na sdělení, že teď spolu musejí odejít do neznámých míst: *„Kde ty jsi...tam dlí moje srdce, tam tíhne moje touha. Můj svět jsi ty...a nikde nebudu v poušti, nikde v cizině, kde budu s tebou.“*²⁸

V místě, kde se potkávají dva lidé jako dvě milující bytosti, je pak člověk doma i v odlehlých, cizích krajinách. Vypravěč přibližuje soužití těchto dvou postav jako ideální vztah, ve kterém nezáleží na vnějších okolnostech, ale jen na vnitřním citění a lásce k druhému. Jde o ideál lásky, která překračuje všechny překážky. Postavy této prózy nejsou pouze postavy z masa a kostí, proto i cit mezi nimi má nadskutečné rozměry. Lidská láska, která je zachycena mezi Kunálou a jeho manželkou, je láskou harmonickou, láskou nadpozemskou, je oporou lidskému životu a přesahuje smrtelný život.

Děj prózy se uzavírá v horách, kde se Kunála setká s otcem. Je příznačné, že závěrečné emotivní setkání s otcem i královnou se znovu odehraje v přírodě, nikoliv ve městě nebo v královském paláci. Hory nabývají významu duchovního, neboť cesta k domu v horách je lemována sochami dávných bohů. Cesta k němu tedy nabývá podoby duchovního poznání a porozumění, svým vyzněním připomíná cestu iniciační.

²⁸ Tamtéž, s. 109.

Vypravěč do tohoto prostoru zasadil velice dramatické setkání, v němž je odhalena královnina krutá vina, která vzešla ze slepé a zoufalé vášně. Do vzájemného kontrastu jsou proti sobě poprvé fyzicky postaveny obě ženy, Pradžápaty a Tyšja-Rakšita. Královna se pod tíhou provinění a při střetu pronikavých očí Kunálovy ženy přiznává ke své pomstě. A i když je toto střetnutí emotivně silně vypjaté, má smířlivý konec. Navíc je završen momentem, který jej znovu přibližuje legendě. Pradžápaty manželovu pevnou víru v odpuštění podtrhuje výrokem, v němž pravdivost jejich slov má naplnit zázrak, znovunabytí zraku. Ten se uskutečňuje a je potvrzením Kunálovy lásky k lidem, ale také lásky jeho manželky.

3.3 *Obraz Indie*

Kunálovy oči jsou evokací starodávné indické krajiny a její kultury. Próza vychází z buddhistické legendy, drží se jí v postavě Kunály i tím, že obsahuje zázrak. Tím v povídce ožívá pojetí Indie jako posvátné země, kterou nejvíce zosobňuje Kunála. Připomíná Buddhu a jeho učení, a to nejen slovy o jeho činech, ale také dokladem svých vlastních činů. Stejně jako Buddha kráčí krajinami, městy a vesnicemi a hovoří s lidmi a rozmluvami jim přibližuje Buddhovu pravdu a snaží se je povznést k hodnotám, které převyšují smrtelný život. Zeyerovi se dostaly do rukou životopisy Buddhy i odborné výklady o jeho učení, které se mu pravděpodobně zalíbily. Především asi mnohem větší sepětí s přírodním rytmem života a nelpění na dogmatech, kterými je svázáno evropské křesťanství. Oslovila ho jistě i představa buddhistického harmonického rozvíjení vnitřních schopností a morálních kvalit člověka. Přesto je zřejmé, že buddhistická víra je mnohem komplikovanější a složitější systém, než jak jej Zeyer prostřednictvím hlavní mužské postavy představuje. Vybral si takové rysy východní víry, které souzněly s jeho vnímáním přírody a člověka.

Indie se tedy před čtenářem objevuje na jedné straně svými přírodními krásami, starobylými městy a divokými přírodními lokalitami, které přímo vybízejí k odpočinku a rozjímání. Je představena pohledem romantické krajiny, která podtrhuje city postav uvnitř ní samé. Je ve vzájemné shodě s prožívaným dějem. Zdá se, že příroda je odrazem jejich nitra a koresponduje s jejich city. Indická země je ukázána na druhé straně také jako země vysokých duchovních kvalit, duchovních pokladů světa. A buddhismus je představen jako

svobodná věrouka, jako víra v člověka a v přírodu, v přirozený koloběh života a smrti. Má svůj řád a pravidla, ale je hlubokou vírou a umožňuje duchovní probuzení.²⁹

Dějové napětí v příběhu vytváří především silný kontrast dvou postav, Tyšji-Rakšity a Kunály. Dramatičnost posilují dva motivy. Jedním je motiv vášnivé lásky, která jako nenaplněná se proměňuje v motiv pomsty. Druhým motivem jsou buddhistické věroučné principy vyznávané Kunálou, vnitřní klid, odpuštění a víra v lidské dobro. Tento zosobňuje hodnoty nadlidské a trvalé. Postava Kunály slouží také jako prezentace buddhistické nauky na příkladu jedné z postav a v konfrontaci se situacemi, které zbožnost postavy prověří. V protikladu ke zbožnému muži Tyšja-Rakšita představuje vášnivý typ literárního hrdiny. I na ní lze ukázat prvky buddhistické věrouky jako někoho, kdo tuto víru nemůže vyznávat, neboť ve svém základním postoji stojí proti ní. Základním kamenem utrpení je vášeň. Silný, intenzivní a živočišný cit, který jedince odvádí od podstatných pravd a strhává do neštěstí. Sama královna zosobňuje tento postoj. Tyšja-Rakšita z nenaplněného citu trpí a touha ji vrhá do zoufalství.

V příběhu je tedy naznačeno, že pro buddhismus je zásadní směřování k osvobození se od strastí, od utrpení. K plnému prozření má člověk odvrhnout vše světské a nízké, vše, co nesměřuje k hlubšímu náhledu.³⁰ Dokonce i přijít o jeden z lidských smyslů, jestliže to člověka může posunout k jinému, vyššímu rozměru. Cesta životem je pro Kunálu dána vnitřním zrakem. Podstatu života nevnímá očima jako hmotný objekt, ale „pohledem“ vnitřním. Jde o vyšší poznání. *„Jsem slep. Ve mně však jest světlo jasnější toho, které pro mě zhaslo. Jsem svržen z výše, svržen z toho, co lidé obyčejně nazývají výší. Jsem nešťasten? Nejsem! Za lidským blahem kráčí vždy lítost a bolest. Ve mně však otvírá se oko moudrosti, září ve mně zákon a učení dokonalého Buddhy. Tím získal jsem tu pravou velikost, to blaho, které potírá všechny bol a všechnu lítost.“*³¹

Buddhistické téma odpuštění, víry a lásky k lidem je etickým vyzněním *Kunálových očí*. Závěrečná slova ale nepronáší ke královně Kunála, ale jeho žena. A zároveň jsou její slova zázračná. To je pravé poslání lásky. Žena, která miluje čistým a hlubokým citem, tvoří zázraky.

²⁹ SLÁDEK, O.: *Obraz Indie v české literatuře 19. století*. In *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 22.-24. února 2007*. Praha 2008, s. 277n.

³⁰ ČERNÁ, Z. a kol.: *Duchovní prameny života: Stvoření světa ve starých mýtech a náboženstvích*. Praha 1997, s. 299.

³¹ ZEYER, J.: *Kunálové oči*. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896, s. 116n.

4. Píseň za vlahé noci

Jedná se o žánr mýtu v podobě lyrizované prózy. Próza vyšla roku 1896 v jednotném souboru „Obnovených obrazů“ nazvaném *Amparo a jiné povídky*, předtím ještě uveřejněna časopisecky v Lumíru v roce 1885. Není náhodou, že je toto dílo vloženo do tohoto souboru a vedle prózy *Kunálovy oči*. Vedle tématu indické literatury s buddhistickou tematikou vložil do souboru reprezentativní dílo japonské literatury. *Píseň za vlahé noci* je japonským mýtem o stvoření světa a je zasazena do japonského císařského paláce. Zeyer se drží místopisných reálií, vychází z konkrétní historické lokality města Kiota, které bylo sídlem japonských císařů, a představuje osobnost známé japonské literátky Óno-nokómač žijící v 9. století.

Japonskem a jeho literaturou se Julius Zeyer zabýval dlouho a poměrně obsírně, z čehož je zřejmé, že ho tato vzdálená země svou kulturou a uměním silně zaujala a okouzila. Zeyerův zájem jde přibližně datovat počátkem 80. let, kdy si začal půjčovat knihy o Japonsku z knihovny Vojtěcha Náprstka. Zeyerova literární iniciativa předešla i český kulturní zájem o Dálný východ.

4.1 Charakteristika díla a postav

Základ této lyrizované prózy představuje mýtus, žánr vysoké literatury. Mýtus v sobě zahrnuje starobylou ústní slovesnost, která propojuje jedince s minulostí dávných věků a přináší mu pohled na otázky pralidské povahy. Umožňuje tak čtenáři či posluchači porozumět přírodnímu koloritu, ujasnit si místo člověka v přírodě a vytvářet vztah ke světu i k sobě samému. Není časově ukotven, odehrává se v pradávne japonské době. Nese v sobě neměnné pravdy a je vždy stvrzen rituálním okamžikem.³² Japonský mýtus má svůj prolog a epilog. Epilog je velice jasný a stručný, prolog v sobě nese propracovaně vytvořenou atmosféru, která celou svou strukturou předjímá podávaný mýtus.

Mýtus je otevřen popisnou pasáží, pohledem na japonské město, v jehož středu leží císařský palác se zahradou. Popis města i zahrady lze pokládat za prolog k vlastnímu mýtu. Počátek a závěr vlastního epického děje je orámován zdobeným vstupním vchodem paláce. Vlastní děj začne otevřením palácových dveří a zakončí se jejich zavřením. Vchod představuje konkrétní vstup do zahrady, zároveň lze v tomto vchodu a vstupu vidět i její

³² MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004, s. 400.

abstraktní rovinu. Dveře paláce lze vnímat jako vchod do jiného světa. Císařovna a její průvod tak vstupují ze světského prostoru paláce do prostoru jiného, tajemného a určitým způsobem posvátného. Toto přenesení zesiluje nad vchodem do paláce socha bájného ptáka fóó (fénixe). Jeho symbolika je několikerá. Zosobňuje osobu císařovny a také v sobě nese ustálený symbol znovuzrození a dokonalosti. Vypravěč jej přímo ztotožňuje se symbolem blaha. Vstup z paláce do zahrady získává těmito zdůrazněními zcela jiný ráz. Nejde tedy o obyčejnou procházku císařovny, prostor zahrady má širší význam. Ve chvíli podání mýtu se všechny vedlejší postavy spolu s císařovnou stávají stejnými recipienty, jakým je čtenář. Také se stali účastníky vzájemně sdíleného ústního slovesného umění. Tato slovesnost je tedy něčím, co je tedy znovu objevováno a má svůj posvátný význam.

Postava japonské císařovny, která je pojmenována japonským výrazem *kisaki*, se objevuje společně se zástupem jí oddaných služebníků. Její stručné a krátké popsání zdůrazňuje, že císařovna není hlavní postavou. Je především panovnicí, „*démantovou korunou země*“.³³ Ve společenské hierarchii je postavena nad všechny ostatní osoby. Její společenské postavení zvýrazňuje i její příchod do zahrady. Nepřichází do ní pěšky jako obyčejný člověk, nechává se do ní přinést na lehátku. Vstup do ztišené a setmělé zahrady je zobrazen jako skvostný průvod v čele se světlonoši. Vypodobněné detaily o průvodu, který při procházení zahradou připomíná svým tvarem pohybuujícího se draka, a o světlech pochodní jen ještě zesilují tajemnou atmosféru. Císařovnu doprovází její dvůr, čímž návštěva pozbývá rázu soukromého a intimního. Naznačuje tak také širší význam děje, který se v prostoru setkání s básničkou odehrává.

Hlavní postavou je básnička a pěvkyně Óno-nokómač, která vstupuje do středu děje tak, že je okamžitě zdůrazněn její význam. Přichází do zahrady jako tajemná osoba. Náhlý vstup prostřednictvím básniččina zvolání „*Já!*“ je překvapivým dějovým momentem. Touto nevětnou výpovědí básnička reaguje na císařčinu otázku a vystoupí ze šera sadu do jeho středu, v němž se odehrává kolektivní setkávání se slovesným uměním. Básničku poznáváme nejdříve vnější charakteristikou. Svým zjevem, dlouhými bílými vlasy a berlou, kterou má při ruce, připomíná vědmu z dávných časů. Oči naznačují hloubku básniččiny osobnosti i jejího vědění a její tvář je pak odrazem veškeré lidské důstojnosti. Obdiv k této ženě zazní od sedící společnosti v zahradě. To dokresluje výrok císařovny a její slova zvýrazní básniččinu osobu a dodají jí lesk slávy a úspěchu. „*Óno-nokómač!*“ zvolala císařovna. „*Jméno tvoje má zvuk dávné zvěsti. Jak často slýchala jsem je v tichu*

³³ ZEYER, J.: Píseň za vlahé noci. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896, s. 36.

stinných svých komnat! Mluvili o tobě jako o někom, který již není! Slýchala jsem o slávě tvého rodu, o záři tvé krásy a o božském daru tvého zpěvu. ³⁴

Óno-nokómač se stává pěvkyní starobylých japonských mýtů. V textu je její part zvýrazněn formou scénické poznámky. S pohledem upřeným k nebi pak básnířka začne přednášet mýtus o stvoření světa, přírody a člověka v něm. Pozornost je zcela soustředěna na ni. *„Ticho, já pěju! Já nořila zraky do hloubi, jež zeje za hvězdami nebes, a proto se tápěla mysl do tůně tajemství, jež jasně chápati nelze...Zář vniká mi v duši a zrak můj se obrací na luznou, zelenou zemi, a každý můj pohled bud' polibkem něhy...* ³⁵

Těmito úvodními slovy podtrhuje Óno-nokómač důležitost role pěvce, který zpřítomňuje dávné mytické vyprávění. Nevyzdvihuje ale jen svou osobu. Prolog k mýtu je obecným zdůrazněním osoby básníka či pěvce, který svým vnímáním a uměleckým „zrakem“ dává druhým nahlédnout k základním lidským i uměleckým hodnotám.

Óno-nokómač představuje typ putující básnířky, pěvkyně a literátky. Čtenáři je v retrospektivě básnířčiných vzpomínek a v dialogu mezi ní a císařovnou zobrazena jako postava s bolestivou i slavnou minulostí, jako typ panenské mnišky, která putuje krajem, rozmlouvá s lidmi a přináší jim moudrost věků. Připomíná tak starověkou antickou básnířku, která je plně oddaná ideálu poezie. V postavě básnířky se tak vzájemně prolíná motiv nedobrovolného poutníka a pěvce, který jediný zná ještě starou orální tradici. Básnířka propojuje současnost s dávnými věky a uchovává její poklady ve svém přednesu. Přesto poutnictví umocňuje její nadšení pro život a poezii: *„Osud můj zdá se mi krásný.* ³⁶ Óno-nokómač je postava historicky reálná, vycházející z obrazu existující literátky.

4.2 *Prostor*

Epický děj je konkrétně zasazen do geograficky určeného místa i času. Odehraje se v císařském městě Kioto, resp. jen v císařské zahradě, v japonské dávné minulosti za jedné jarní noci. Čtenář je uveden přímo do nočního města, a to popisnou pasáží císařského sídla. Tok děje je tedy zpomalen na úkor vypodobněné krajiny. Záměrem je zachytit město tak, jak v noci působí. Pohled na císařské sídlo je nezřetelný a nejasný, neboť palác i zahrady obestírají šero a stíny. Noc ale dává městu svůj vlastní nádech, proto k celkovému dojmu stačí i neucelené prostorové detaily. Různými smyslovými zmínkami je vytvořena tajemná

³⁴ Tamtéž, s. 39.

³⁵ Tamtéž, s. 40.

³⁶ Tamtéž, s. 50.

romantická noční kulisa. Čtenář je tak uveden do mírně ztemnělé krajiny, která se ještě navíc ocitla v tichu, a to v takovém tichu, jaké vytváří jen noc. Tak je zřejmé, že scénérie, která se v zahradě odehraje, by zcela jinak působila za dne.

Vizuální dojem umocňují zmínky o drobných blikajících světlech v podobě hořících svíček, která visí u vchodů mnoha domů. Domům a krajině kolem dodávají tato blikotající se světla kouzelný nádech a rozbíjejí temnotu noci. Vjem noční krajiny umocňují i zapálené vonné silice, které doplňují zrakový počitek scénérie o představu vůně zobrazované krajiny. Modravý dým vonných esencí se mísí se stíny a vzájemně tak podtrhují obraz exotického prostředí. Lyrizovaný popis zahrady zve čtenáře do jejího hájemství a navozením smyslových dojmů zvyšuje její dějové napětí.

4.2.1 Zahrada

Zahrada se stane prostorem samotného přednášeného mýtu. Je možné ji vnímat jako ustálený symbol zahrady Epikurovy, která vybízí k prodlení a rozmlouvání o literatuře, kultuře a filozofii. Scénérii ztišené zahrady, ponořené do klidného pološera protne silný zvuk gongu, jímž se průvod dvořanů se svou císařovnou ponoří pod její stromy. Zahrada se v ten moment promění v roj světél a barev a ožije v očekávaném nočním rytmu. Společnost se nakonec dlouhým průchodem z domu ocitne v místech, kde se nachází ovocný sad plný květin s modrými květy a rozkvetlými stromy. Bohatost a rozmanitost tohoto místa je zdůrazněna zmínkami o pěstovaných rostlinách či stromech. Tak průvod prochází bambusovým hájem, pak kolem broskvoní až na terasu s pestrými květinami, nad nimiž se vinou liany. Celý prostor je prodchnut silnou vůní ovocných květů a kouzelným nádechem klidné japonské zahrady. Popisná část má znovu uvést do prostoru, navíc do prostoru bohaté a pestré zahrady. Čtenář si tak může lépe vytvořit představu zahrady, může tak lépe „vidět“ a prožít vyprávěný děj. *„Bělost sadu šíří se daleko a ztrácí do lunných mlh. Stromy v plném květu zdají se jako pod břemenem sněhu, sukovité jejich pně, podobné temným, obrovitým hadům, plouží se téměř po zemi, a květokryté větve noří se až do rosou třpytné trávy.“*³⁷

Před vlastním mýtem je vytvořena atmosféra plasticitou rozkvetlého sadu. Situace navozuje dojem určitého svátečního momentu a rituálu. Dokonce i různé ozdoby zavěšené na stromech podtrhují slavnostní dojem. Zahrada se proměňuje v prostranství, které se stává dějištěm slov, recitace a poezie. Připomíná tak jeviště s mnohými rekvizitami, které

³⁷ Tamtéž, s. 37.

se chystá na svůj hlavní kus – na nadčasové mytické vyprávění. Celá scéna se v tichosti připravuje na tento rituál poslechu a lyrické tvorby. Tuto skutečnost podtrhuje i množství mramorových kamenů ležících v trávě, na nichž jsou vyryta slova různých zpěvů. Navíc dojem rituálního prostoru a času zvýrazňuje i poznámka, kterou je vůně stromů a jejich podoba připodobněna ke kadidelnici. Tento předmět sám a posvátné ticho se zahradou spojené vyvolává dojem čehosi sakrálního.

Celé prostranství je v očekávání toho, co přijde. Společnost se usadí a zahrada se promění v obrazy her, které jsou spojeny s recitací. Tak se předává recitační role pomocí herního principu. Jednotliví posluchači pokládají své poháry s vínem na velké listy leknínů a ty nechávají unášet proudem zahradního jezírka, u kterého je společnost usazena. Než se číše dotkne lotosů, které ohraničují jeho konec, je úkolem toho, kdo číši posílá, recitovat společnosti poezii. Je ale zcela na něm výběr tématu. Jen musí za dobu, po kterou číše plave, začít báseň, vygradovat její lyrický děj a ukončit ji. Tématem se stávají aktuální a přítomné děje, jejichž námět nabízí sám sad nebo obecně sama příroda. Vítr ve stromech, hmyz nad plovoucí vodou, duha na nebi, hukot vodopádů, ovocné stromy na jaře, moře nebo sopka Fuji.

Moment her končí ve chvíli, kdy se zdá, že všechna přírodní témata byla již vyčerpána. Uprostřed noci probuzený slavík začne zpívat. Císařovna vycítí provázanost jeho zpěvu s něčím dávno minulým, s něčím, co bylo zapomenuto, ale co má být oživeno. Probudí se v ní zájem o staré příběhy i obava nad duchovním odkazem japonské kultury, kterou silně zatlačuje indická buddhistická věrouka. *„Každá báseň bývala tenkrát poselstvím z nebes. Kdo dnes ještě takové zná? Nová víra přichází z Indie k nám, jako obr kráčí Buddha od břehu moře a pod jeho krokem valí se stará božstva žaponské země do prachu a zapomenutí. Kdo zpomíná ještě starých těch bohů a kdo o nich píše?“*³⁸ Tento monolog je zajímavý také z hlediska záměru autora, neboť je plynulým navázáním na indickou prózu v rámci souboru povídek. Zeyer tu v povzdechu císařovny odkazuje na *Kunálovy oči* a buddhistickou víru.

V tomto okamžiku dojde ke zlomu v ději, protože na vyřčenou otázku reaguje básnířka Óno-nokómač, která vystoupí ze šera zahrady a svým posluchačům na jejich prosbu přednese mýtus o starých japonských bozích. Stane se pěvkyní mytického stvoření prvních božstev, boha Izanagi a bohyně Izanami, kteří ve vzájemném spojení vytvořili svět i člověka. Také přednese část o bohyni slunce Amaterasu, která vzešla ze spojení prvotních

³⁸ Tamtéž, s. 38.

bohů, stala se vládkyní všech bohů a odešla do jeskyně poté, co byla uražena bratrem, bohem bouře. Zahrada tedy ožije vypravovaným mýtem, který přenáší do mystických dálek. Mytologický příběh, který je básnířce vložen do úst, propojuje základní lidskou situaci s dávnými dobami, přesahuje jeho aktuální stav a umožňuje jeho hlubší uvědomění se běhu světa i svého místa v něm. Neboť poslech podobného vyprávění přibližuje k dávným příběhům, které převyšují čas a prostor.

Symbolicky lze vnímat i básnířčin návrat do paláce. Ten sám se může jevit jako mytický. Neboť v mýtu samém dochází k opakování činů a událostí a také k návratům na „místa s pamětí“. Taková místa pak nesou posvátný význam nebo prožitek kolektivní paměti.³⁹ Tak lze vnímat i japonskou zahradu, která zosobňuje ducha japonské kultury.

4.3 *Prostor mýtu*

Mýtus začíná stvořením základních živlů a v mnohém připomíná křesťanské stvoření světa, v němž je prvním hybatelem jakýsi nepojmenovaný spirituální prvek, který se podobá buddhistickému lotosu. Významným bodem ztvárnění je láska mezi bohem Izanagi a bohyní Izanami. Setkání této dvojice připomíná setkání a sblížování Adama a Evy, jejich procházka po zeleném ostrově pak evokuje podobnou situaci v biblickém Ráji. Tento okamžik je ale také odkazem k obecným mytickým tématům, z nichž některá jsou univerzální a platná pro mnohé kultury. Proto i jejich zobrazení je téměř všeobecně srozumitelné a u konkrétních recipientů vyvolává představu vlastní mytické kultury.

V tomto mýtu je silně akcentována role lásky. Láska, která spojuje Izanagiho s Izanami, je principem pradávným, základním a všemocným. Za pomoci lásky vzniknou nejprve japonské ostrovy a poté všechna živá příroda. Láska dá vzniknout i vrcholu božského tvoření, bohyni slunce Amaterasu. Slunce představuje všechny kladné aspekty, které lze vztáhnout k přírodě. Sluneční svit činí ze světa ráj na zemi a dává život. Bohyni slunce je věnována podstatná část mýtu, proto se v něm také objevují různé světelné odstíny. Sama Óno-nokómač aktualizuje starodávnou báj se svou současností, když spojí mytickou bohyni s hmotným tělesem slunce, které ve chvíli jejího zpěvu, tj. v noci, odešlo, ale ráno se zase vrátí. Podstatnou část mýtu o bohyni slunce představuje její zcela lidská urážka, odchod do jeskyně a rozjitřená situace mezi bohy i smrtelníky, která z toho povstane. Obraz jejího úleku, když do místnosti, v níž bohyně slunce sedí a tká světlo, vpadne tělo

³⁹ ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*. Praha 1993, s. 28.

podmořské nestvůry, je velice sugestivní a podmanivý. Rudá krev této příšery navíc zkropí kus šatu samotné bohyně a ta v úleku přetrhne světelný závoj.

Odchod Amaterasu způsobí nejistotu a přivede s sebou nicotu. Celý svět tak ztratí smysl žítí a propadne se do stavu blouznění a šílenství. Slunce se tak symbolicky stává světlem lidského života, jeho smyslem. Bozi si zoufají, nevědí, co mají dělat. Svět se řítí do propasti, ale s nápadem přijde Amacumore, jeden z nich: „*Já tuším, že našel jsem spásu.*“⁴⁰ Mezi bohy je Amacumore trochu výlučný, je umělcem a snilkem. Považuje vnitřní svět každého za krásný i záhadný. Pokusí se tedy v duchu svého motta o rozřešení situace. Stvoří z drahých kamenů obrovské zrcadlo, které umístí před jeskyni, v níž se bohyně slunce skrývá. S pomocí zrcadla rozezvučí kraj kolem, neboť zvířata se nechají vylákat drobným paprskem světla, které zrcadlo šíří. Jakmile bohyně vystoupí z jeskyně, odkud jí vylákal zpěv ptáků, zhlédne v odrazu svou krásu a v hluboké úctě lidí pochopí i svůj význam. Jejím výstupem na nebesa se tak zrodí hudba, tanec, zpěv a všechno ostatní umění.

Mýtus tu slouží k vlastnímu přednášenému závěru, že umění, v užším slova smyslu pak poezie je oním vytvořeným zrcadlem, neboť jej vytvořila představa a duše snílka a básníka. A toto „*čarné zrcadlo pravdy*“ povstalo ze slunce samého, jehož podstata je vševládnoucí. Tedy i poezie sama je vševládnoucím principem a má neobyčejnou sílu v tvoření. V postavě snílka a tvůrce zrcadla Amacumore se zrcadlí básnický typ, který zobrazuje základní věčné pravdy pomocí svého umu. Tento závěrečný obraz lze vnímat jako poselství i význam poezie. Navíc vše umocňuje skutečnost, že mýtus podává sama význačná literátka, tedy někdo, kdo cítí význam uměleckého slova jako nejpodstatnější část lidského odkazu svým předkům. Proto Óno-nokómač dál na svých cestách zprostředkovává svá slova „dětem i starcům“. V obou případech recipientům, kteří jsou nejvíce nakloněni ústní slovesnosti a nejúžeji spjati s pokorou a úžasem nad věcmi přesahujícími člověka. Postavu básníka Amacumore je možné vnímat jako básnický obraz Zeyera samotného, i když víme, že je to zobrazení ve fikčním světě.

4.4 *Obraz Japonska*

Píseň za vlahé noci zpřítomňuje několik japonských mýtů spojených do jednoho celistvého a srozumitelného útvaru, který byl navíc vložen do úst slavné japonské básnířce

⁴⁰ZEYER, J.: Píseň za vlahé noci. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896, s. 47.

Óno-nokómač. Zeyer tak přivedl do české literatury několik mýtů ze sbírky japonské tradice Kodžiki, tedy zásadní text pro poznání ducha Japonska. Představuje Japonsko jako zem prodchnutou kulturou, literaturou a poezií, tedy zejména svým uměním. Navíc s užitím skutečně existujících reálií přibližuje tak soudobým čtenářům svět japonského prostředí, o němž se toho v českém povědomí mnoho nevědělo. Barvitá úvodní popisná pasáž umožňuje alespoň v náznacích poznat japonské prostředí s bohatě zdobenými a svébytnými, pro Evropana zvláštními domy a také se v náznaku seznámit s uměním japonských zahrad.

Japonské umění se vždy zájemcům prezentovalo ve formě umění i hlubokého filozofického náhledu. Mýtus, který básnířka přednáší, tak dává nahlédnout do starodávných japonských dob a činí z něj mystický a dramatický kus. Mýtus v sobě zahrnuje několik témat, a tak je skloubením otázek kosmogonických, teogonických i etiologických. Na drobném prostoru podává souhrn zásadní mytické tematiky začleněné do jednoho celku. Ukazuje hloubku japonské mytologie, její odlišnost i podobnost s evropskými mýty. Zeyer v mýtu symbioticky propojuje indický obraz lotosu, jehož funkcí je vytvořit prazáklady světa, s čínským principem jin-jang. Sílu jin představuje bohyně Izanami jako ženský element, sílu jang pak bůh Izanagi: „*Posvátný lotos byl výsledkem různých dvou živlů, a bozi, jež vyronil, náleželi oběma zároveň. Síla tvořící a rodičí byly se střetly, mužství a ženství nabylo jsočnosti...*“⁴¹

Zeyera básnířka zaujala a intuitivně vycítil vzájemnou psychickou i ideovou provázanost se svou vlastní osobou.⁴² Tak může skutečně čtenář při pozornějším čtení nalézt mnohé skryté zmínky, které těsně souvisí se Zeyerovým osobním i profesním životem. V postavě pěvkyně tak také sám sebe povyšuje na pěvce a zprostředkovatele starých mýtů. Stejně tak téma vyhnanství – ať už v rovině umělecké, kde byl velice neobvyklým a mnohdy nepochopeným tvůrcem, který těžce nesl kritiku, tak také na pomezí osobního života, v němž zůstal po celý život osamělý, bez partnerského milostného vztahu. Proto příběh o slavné básnířce lze vidět jako zrcadlo, do nějž si Zeyer promítl vlastní tužby, postřehy a svůj vlastní osobní i umělecký profil.

Pokud jde o postavy, není nezajímavé, že v popředí přednášeného mýtu stojí ženská básnířka. Postava pěvce byla častěji v literární tradici vyhrazena mužům než ženám. Zeyer touto epikou přináší nový pohled na básníka, který je neobvyklý už tímto obsazením.

⁴¹ Tamtéž, s. 40.

⁴² POUCHA, P.: Orientální náměty v díle Julia Zeyera. Studie pramenná. In ZEYER, J.: *Světle východu. Výbor z díla s orientálními náměty*. Praha 1958, s. 600.

Ozvláštňuje tedy předkládaný mýtus již tím, že jej nechává znít v ústech pěvkyně a také tím, že se objevuje v tomto textovém provedení. Mýtus i orální epika byly vyhrazeny spíš poslechovému dojmu.

Navíc za tímto příběhem může čtenář číst i aktuální ideové poselství. Po mytickém vyprávění zatouží japonská císařovna mít Óno-nokómač ve své blízkosti. Nabízí básnířce k bydlení svůj velký palác, plný lesku a zlata, který je jako stvořený pro mysl, která ráda bloudí dálkami. Ta ale nabídku odmítá se symbolickými slovy: „*Má v domě svém básník svět celý!*“⁴³ Tuto větu lze vnímat jako Zeyerem promítnutý neuznaný postoj nepochopeného básníka, který raději dobrovolně odchází do ústraní a vzdává se veškeré světské slávy. Poselství, které ústy pěvkyně vyjadřuje, klade důraz na pěstování orální slovesnosti, na pěstování literatury obecně.

⁴³ ZEYER, J.: Píseň za vlahé noci. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896, s. 50.

5. Zrada v domě Han

Próza byla zařazena ještě s několika dalšími do souboru *Amparo a jiné povídky*, který vyšel roku 1896. Předtím byla již uveřejněna v Lumíru v roce 1881. Jde o krátkou prózu a je těsně spojena s předchozími prózami. Tímto textem se Zeyer „posouvá“ v exotické lokalitě a přechází do prostředí Číny.

Povídka vychází z čínské legendy a jde pravděpodobně o první Zeyerův text, který vychází z čínského prostředí a rozpracovává námětově tuto látku. Zeyer se obracel pro pramenné zdroje do knihovního fondu k Vojtěchu Náprstkovi, s nímž se seznámil právě v době, kdy se o čínskou literaturu zajímal. Podnětné pro něj byly nejen studie, ale také diskuse s Náprstkem a sbírky dekorativních uměleckých předmětů, které Zeyera také inspirovaly. Zajímavostí je, že v tomto zájmu o Čínu a její umění byl skutečně v českém prostředí průkopníkem. V Čechách nebylo širší povědomí o tomto umění, i když v západní Evropě tomu bylo jinak. Např. v Paříži už v polovině 18. století vyšla tiskem učebnice čínštiny a zájem o luxusní čínské předměty byl nebývalý.⁴⁴ Zeyer chtěl tedy čínskou literaturu, v širším pojetí kulturu zpřístupnit a v české kultuře obecně zviditelnit. O Číně, která se mu stala jednou z oblastí literárního zájmu, se vyjádřil slovy: „...*tento zvláštní, tak důležitý a u nás tak málo známý svět.*“⁴⁵

5.1 Charakteristika díla a postav

Kompozice této prózy je rámcová, neboť je tu do jednoho příběhu vložen jiný příběh. Titul je odkazem na jeden z hlavních motivů této prózy a název historické vládnoucí dynastie Han jej zasazuje do určitého časového období.⁴⁶ Titul lze vnímat jako narážku na zápletku s tajemstvím, navozující až dojem detektivního vyprávění. Vyprávění je chronologické a střídají se v něm popisné pasáže s dějovou linií. Zvláště v prostoru zahrady dominují dlouhé a detailní krajinné popisy s dlouhými souvětími, v nichž převládají barevné odstíny.

V úvodním rámci nadosobní vypravěč uvozuje příběh popisem rozlehlé pouště a skupinky osob v ní, které se zastavily pod stromy u jedné mohyly a odpočívají. Chybí jakákoliv vypravěčova zmínka, která by tento drobný rámec místně (v širším pojetí) a

⁴⁴ VOBORNÍK, J.: *Julius Zeyer*. Praha 1907, s. 119n.

⁴⁵ TOPOR, M.: Zeyerův „nejkrajnější východ“. In *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 22.-24. února 2007*. Praha 2008, s. 319.

⁴⁶ Jde o čínskou dynastii Chan, která vládla od r. 202 př. n. l. do konce 2. století n. l. In POPELKA, M.; VÁLKOVÁ, V.: *Dějepis 1: Pravěk a starověk*. Praha 2001, s. 139.

časově ukotvila. Proběhne zde dialog, který rozvine následující příběh. Odehraje se mezi postavami, které vypravěč nechává beze jména. Nejsou podstatná. Podstatný je snad jen jejich úděl. Jsou to vyhnanci, kteří utíkají přes nepřátelskou poušť do úkrytu dalekých, ale vlnidnějších hor. Vypravěč nesděljuje ani jejich předchozí životní cesty, ani místo, odkud se vydali.

Z bezejmenného kolektivu dá nadosobní vypravěč prostor k bližší charakteristice jen jedné postavě. Jde o pěvce beze jména. Muže, který je zádumčivý, vážný, ale se snivým úsměvem a laskavými očima. Typ „básníka“, který nosí v duši velký smutek a melancholii. Povstane ze středu sedících postav, reaguje na vyřčenou otázku a začne vyprávět. Tím se vypravěč stává součástí fikčního světa příběhu. Je ztotožněn s jednou z postav. Nadosobní vypravěč dává možnost této postavě vyjádřit se k vyprávěcímu aktu samotnému. V jeho monologu lze rozpoznat základní účel vyprávění. Je možné jej pokládat za způsob vyplnění času, za možnost, jak uniknout momentální nepříjemné situaci a přenést se do dálek prostoru a času. Vyprávění jako možnost rozptýlit, opojit a potěšit při nelehké cestě. „*Slova moje budou jako vánek, který stromy táhne – vzniká, pomine a nezůstává stopy za sebou; věru, než vzdech jeho domřel, zapomněls, že zadul. Ale přece okřál jsi jím na krátký okamžik. Chci být jako chlad těchto stromů, odpočineš od vedra a smutku za šumu jejich listů a mých slov.*“⁴⁷

Skupina vyhnanců reaguje na možnost vyslechnout si příběh, který jim na chvíli umožní vzdálit se od svých současných starostí, s povděkem. A vyzve „básníka“ s konstatováním a ujištěním, že akt vyprávění a vypravěč jsou těžitelem životních útrap. Svými povzbudivými slovy tak vyhnanci potvrdí i jednu ze základních funkcí literárního umění jako estetické kategorie.

V centru vypravovaného příběhu je několik postav, z toho lze označit tři za hlavní a dvě za vedlejší. Hlavními postavami jsou dva muži a jedna žena. Jde o vysokého čínského hodnostáře (mandarína) Kutaju, čínského císaře Iuenti a krásnou dívku Čaokiun. V textu se také jmenovitě mihne vedlejší postava dívky Zjandy, která je zvolena za císařovu nevěstu, a postava tatarského vládce Hančenu, který vytváří mocenský protipól čínského císaře.

V díle převažuje er-forma. Vypravěč, neznámý a bezejmenný vyhnanec, zprostředkovává ostatním to, co dřív slyšel nebo se dozvěděl. Vypráví příběh z velké části jako o všem informovaný pozorovatel. Více prostoru věnuje popisu vnějších projevů postav, ale vidí i do jejich nitra a zprostředkovává jejich pocity. Větší podíl pohledu

⁴⁷ ZEYER, J.: Zrada v domě Han. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896, s. 55.

„zvenku“ souvisí s větším prostorem, který vypravěč věnuje popisným pasážím. Jde v první řadě o krajinné scenérie, o vnější charakteristiku postav, zvláště ženských (Zjandy, Čaokiun) a také k občasnému vypoodobnění drobných užitkových předmětů. Přesto vypravěč nezůstává zcela nestranný, ale na několika místech děje prohodí svůj hodnotící komentář. „*Málo tušil Iuenti, jakou pravdu byl pronesl!*“⁴⁸ či „*A byla, byla pro něj ztracena!*“⁴⁹ Tak svým hodnotícím náhledem zesiluje dějové okamžiky.

Vypravěč vpadá do děje bez dlouhých úvodních slov, *in medias res*. Seznamuje čtenáře s jednou z hlavních postav, mandarínem Kutaju, a to přímou charakteristikou. Celý mandarínův vzhled redukuje na proměňující se výraz jeho očí. Ty jsou pronikavé a zároveň něčím až nepříjemně dráždivé. Je možné je vnímat v ustáleném významu jako okna do duše jeho nositele. Mandarínovu povahu a úmysly poznáváme především z pronesené řeči a z jeho jednání. Oba akty jsou vzájemně ve shodě a mandarín se v nich ukazuje v jednoznačném morálním obraze. Podnětem k mandarínovu jednání a poznání jeho charakteru je císařův dopis. Znění tohoto dopisu si mandarín vyloží jako císařovu slabost a starost o vlastní blaho na úkor stability říše. Ve své nahlas pronesené řeči zpochybní císařovu osobu (nejvyšší hlavu říše) a rozhodne se provést kroky k volbě císařovy budoucí nevěsty, jak zní císařův rozkaz, zcela dle svého úsudku a nedbat prastaré volby nevěsty pomocí rituálu „sudby motýlů“, resp. přizpůsobí volbu svým záměrům. „*Jak mýlil jsem se v tomto císaři!... Říš jeho klesá, moc jeho zkrušena – a o čem sní a rozjímá Iuenti v hrozném tom okamžiku? O kráse žen a o sladkosti lásky!... Buď císařovnou ta, kterou já na trůn posadím, a budu císařem pak sám!*“⁵⁰

V proneseném monologu čtenář poznává zřejmou mandarínovu povahu a neloajální postoj k císaři. Tento povahový rys se ještě zdůrazní při samotné volbě císařovy nevěsty, zásadnímu momentu této prózy. Zde jeho povahu, úmysly i city poznáváme skrze jeho jednání. Mandarín je tvůrcem děje celé svatební volby, udává tempo tohoto děje a vše se podřizuje jeho pokynům. Svou roli využije k prezentaci své nově nabyté moci, k osobnímu prospěchu a také k pomstě. Dívka Čaokiun jako možná kandidátka na císařovu nevěstu, o níž projeví zájem dokonce sám, jej ale odmítne, a mandarín tak rozhodne o dívčině nešťastném osudu.

Mandarínovy promluvy, jednání i výraz jeho očí jsou ve vzájemném souladu, a tak ho lze dle morálního hodnocení považovat za postavu jednoznačně zápornou. Mandarín

⁴⁸ Tamtéž, s. 72.

⁴⁹ Tamtéž, s. 79.

⁵⁰ Tamtéž, s. 59.

Kutaju zrazuje posvátnou tradici, zpronevřuje se svému postavení a své službě císaři. Jeho morální postoj stojí pod ostatními postavami. Dokonce i protivník císaře, tatarský chán, stojí výš, neboť je sice postaven do opozice proti císaři, ale jedná přímo. Mandarínova zrada dramaticky rozvine děj, vytváří v něm napětí. Zrada se stane katalyzátorem budoucího děje, a ten je tímto činem posunut do dramatického konfliktu. Po volbě budoucí císařovny, v níž je Kutaju hlavní postavou, už vypravěč této postavě nevěnuje prostor. Také proto, že mandarínův záměr nevychází a císař o dívku, kterou vybral, neprojeví zájem, neboť volba „sudby motýlů“ pokračuje navzdory lidskému zásahu.

Další hlavní mužskou postavou v této próze je císař Iuenti. Je panovníkem rozlehlé čínské říše, vladařem z dynastie Han. Nadosobní vypravěč jej nejprve představuje jako odesílatele dopisu pro svého mandarína. Naléhavý dopis mu posílá z bojové zóny, v níž se nachází společně se svými muži k obraně své země. Polní stan vypodobňuje vypravěč jako místo vzdělaného a krásy milovného panovníka, žádného barbara bez citu. Muže, který miluje vůni stromů a neválčí pro potěšení, ale z nutnosti. Jeho jemná povaha ale oslabuje jeho vladařské postavení. Postava císaře Iuentiho je tedy pojata dvojznačně. Je panovníkem, válečníkem, ale zároveň oceňovatelem umění, citlivým člověkem. Tento vnitřní rozpor je prvkem, který vytváří dějové napětí. Neboť císařova prohra na válečném poli s tatarským chánem jej donutí k zoufalému kroku, ke kapitulaci s tvrdým mírem. Ten má být zajištěn sňatkem chána s jednou z dívek čínského císařského dvora. Iuentiho tedy lze také vnímat jako narušitele posvátné starobylé svatební tradice. Svým slabým postojem, který ve svém monologu odkryl již mandarín Kutaju, tak umožní, aby se zrada uskutečnila a aby sebe i další uvrhl do ponížení. I on sám za sebe nese podíl na zradě, neboť chce chána „odbýt“ vydáním dívky, která není ani krásná, ani oduševnělá, i když i takovou cenu za mír pokládá za vysokou. „*Vyrvu ubohý, povržený ten květ z rodné země a hodím jej v otevřený jícen tatarské stvůry. Učiním to se srdcem třesoucím se dojmutím, ale učiním to přece. Lépe, aby jedna dívka žalem zhynula, než aby všecken lid můj v krvi tonul.*“⁵¹

Iuenti je tedy částečně za tuto zradu zodpovědný, ale zároveň je postavou, na níž tíha tohoto činu spočine nejtěživěji a je vlastně ve své bezradnosti nejnešťastnější. Ve svém postavení, v němž na sebe bere tíhu daně za mír, se zračí jeho charakter. Vypravěč tedy nedává žádný prostor popisu jeho zevnějšku nebo výčtu jeho vlastností. Poznáváme jej jen skrze jeho slova a činy.

⁵¹ Tamtéž, s. 71.

Během volby císařovny, prostřednictvím mandarína Kutaju je uvedena do děje také hlavní ženská postava. Vypravěč dívku Čaokiun „představuje“ především vnější charakteristikou, jejím vzhledem, řečí pronesenou k mandarínovi a jednáním. Dívka je přirovnána svým krásným, snivým vzhledem k samému jaru a síla její krásy je podmanivá a čaromocná. Zásadní hodnotící pohled je vložen do úst samotnému mandarínovi, v jehož gestech a slovech se krása dívky ještě zesiluje. „*Tys z těch žen,“ pravil hlasem plným obdivu, „tys z těch žen, které prvním pohledem porazí města, druhým pak celá království, jak básník píše.*“⁵²

Vypravěč věnuje široký prostor dívčinu krásnému vzhledu. Obraz krásné dívky je ještě zvýrazněn jejím bezprostředním okolím. Čaokiun při setkání s mandarínem stojí tiše pod košatým, kouzelným stromem a nechává se unášet vůní jeho květů. Na pozadí krásných květů čínského stromu tak vyniká krása dívky. Čaokiun je přirovnána k modrému květu stromu. Vypravěči připomínají pohyby dívčiny rukou či její postoj květy lotosů, její vzhled odpovídá krásné a jemné vlnící se květině. Čaokiun představuje ideál krásné, exoticky jemné ženy. Spolu se snivou kulisou i ona sama budí zdání snu. Navíc význam dívky podtrhuje užití tradičního romantického symbolu modrého květu, který zosobňuje stálé hledání a nenalézání opravdových životních hodnot.

Z dívčina jednání a řeči pronesené k mandarínovi lze poznat dívku jako postavu snivou, figuru ženy-snu, která je se svým smutkem zahleděna do vlastních představ. Tak lze dívčinou snivou, uzavřenou povahou vysvětlit i skutečnost, že se s ní Kutaju nesetkává v prostoru vlastní zahrady, kde se odehrává volba budoucí nevěsty, ale na utichlém prostranství blízko zahradního pavilonu. Dívka ve svém mystickém vytržení zahloubaná do vlastních myšlenek a pod dojmem vůně z květů ani nepostřehla, že se nějaká volba odehrává. Především přímou řečí se ukazuje dívčino nitro, z něž je zdůrazněna především její smutně tesknivá povaha. Dívka i svými slovy potvrzuje celkový dojem snu. Nejen, že vypadá snově-krásná, ale i její myšlenkový obzor se podobá snu. Tesknotu její duše zvýrazní její slova o smutném zpěvu ptáka, v němž reflektuje obraz sama sebe.

Zobrazení dívky je romantické. Jejím atributem je modrý květ, který je zobrazením její duše. Dívka podléhá vnějšímu zásahu, do něž sama nemůže zasáhnout. Je ztracena v beznaději, kterou uskutečnila zrada v domě Han.

⁵² Tamtéž, s. 64.

5.2 *Prostor*

Čtenář je nadosobním vypravěčem přenesen v úvodním dějovém rámci do dalek rozlehlé pouště. Pohled do krajiny vyplňuje do všech stran žlutý písek, jehož lesk se zesiluje intenzivním slunečním světlem. Tíživost životní situace poutníků-vyhnanců tak souzní s tíživým horkem pouště. Atmosféra horkého vzduchu a písku tak zintenzivňuje dojem vyhnanství. Jednobarevnost krajiny je rozbita vypravěčovým pohledem na kamennou mohylu. Místo ve stínu pod stromy, které vyrůstají nad hrobem, probudí běžnou lidskou zvědavost. Kdo byl člověk, který byl pohřben uprostřed širošířého písku, daleko od veškerého světa? A jaký byl jeho životní příběh? Takové otázky vždy vyvolává podobné místo a připomene vlastní tíhu, ale zároveň je v prostoru pouště místo s hrobem oslabeno ve své tajemnosti plným slunečním svitem a příjemným chladem stínu.

Prostor pouště a stínu stromů stává se tak dějištěm příběhu, který vypráví jeden z vyhnanců pro potěchu duše, podává vysvětlení osamělého hrobu a tiší smutky i pocity nejistoty z budoucí existence.

5.2.1 *Vstupní prostor očima mandarína*

Děj vyprávění, které nabízí bezejmenný vypravěč svým druhům uprostřed pouště, se odehrává na několika místech, v císařském paláci se zahradou či na periferii čínské říše. Děj se začíná v nepojmenované a neznámé krajině, v níž vystupuje jedna z hlavních postav, mandarín Kutaju. Ten je uprostřed této krajiny zastižen při plavbě na člunu, jak směřuje za ztichlé a tmavé noci ke svému domu. Prostor, který se před čtenářem otvírá, je zachycen jen v náznaku. Vypravěč zaznamenává jen místa, která mandarín mívá při své plavbě. Santalový háj a řeka, která jím protéká, navozují dojem exoticky tajemného zákoutí. Tajemnost podtrhuje jak tmavá noc, tak také pocit nedůvěry, který vytvořil vypravěč tím, jak popsal mandarínovy oči. Nebe i měsíc jsou připodobněny k tradičním čínským symbolům, když je Kutaju pohledem na noční oblohu přirovnává k indigovému drakovi, který ze svého hrdla vyvrhl zářivou stříbrnou perlu.

Tento úvodní prostor slouží k navození epického napětí prózy, které je dál stupňováno císařovým dopisem, jež Kutaju obdrží těsně před vstupem do svého domu, a vyslechnutím mandarínova monologu. Tyto skutečnosti zasvěcují čtenáře do budoucího dění a seznamují ho se základním pozadím prózy. Z mandarínovy reakce na císařův pokyn, který se týká provedení volby nevěsty dle starobylého rituálu, čtenář může soudit, že vývoj děje bude ovlivněn mandarínovou zjištěnou povahou.

5.2.2 *Zahrada*

Vypravěč otvírá zahradu širokým krajinným popisem. Tok děje se zpomaluje a v úvodu převládá popisná pasáž. Prostor rozlehlých a rozkvetlých zahrad je od první vypravěčovy věty těsně spojen s císařským palácem. Ten je rozlehlými zahradami obklopen ze všech stran a tvoří s ním jeden symbiotický celek. Jde o navýsost soukromé, uzavřené místo, které slouží k odpočinku, zábavě i k reprezentaci. Před čtenářem ožívá obraz tohoto exotického místa bohatým a detailním popisem. Zdobnost a výstavnost paláce se zesiluje ještě zdůrazněním mnohých architektonických prvků, mezi nimiž vynikají terasy, galerie, bílé mramorové schody, půvabná jezírka s rybkami a podlahy, které pokrývají zdobné mozaiky.

Vypravěč nabídne čtenáři pohled do krajiny, která se rozprostírá přímo pod palácem. Je to pohled svrchu sídla, z jednoho z balkonů. Tak jej momentálně vidí sám mandarín a z této pozice vypravěč zprostředkovává i čtenáři tento vizuální zážitek. Detailní výčet jednotlivých stromů, rostlin a jejich barevných nuancí podtrhuje nevšední podívanou, v níž se mísí všechny různorodé odstíny do mnohobarevné kresby. Tak se před očima čtenáře vytváří snivě krásná krajina, v níž se vzájemně prolínají snad všechny existující barvy od smaragdové, purpurové, modré až ke zlaté. Ve vzájemné barevné souhře se tak zintenzivňuje vypravěčův smysl pro barvy a navozuje dojem impresionisticky ztvárněné krajiny.

Snová kompozice zahrady se opírá o tři pevné krajinné prvky, které tvoří organickou součást. Jde o vzájemnou prostorovou souhru hor, jezera a ostrůvků v něm. Celkový dojem takové krajiny je emotivně působivý, ale zároveň jemný. Tuto výraznou jemnost ještě zvýrazňuje hejno labutí, které se po hladině jezera zvolna pohybuje. Kouzelný nádech umocňuje také kamenná socha velké ryby, tyčící se uprostřed jezera.

Předkládaný obraz čínské zahrady je tak intenzivní, že se jeví jako pouhá vidina, jako iluze, která mohla vzejít jen z vypravěčovy silné a živé představivosti. Kouzlo zahrady s jejími stromy, květy, jezerem a vodními ptáky působí až neskutečně, jako sen. Navíc vzájemná provázanost císařského paláce, rozlehlost háje i šíře jezera, které jsou co nejpůsobivěji sladěny, působí monumentálním dojmem. Místem nadskutečným, místem, které stojí mimo běžnou poznatelnou skutečnost. Tento dojem zvýrazňuje jemnost celé scenerie, která vyvolává úžas a pokoru před ztišeným a nadsmyslovým prostorem. Působí jako dekorativní a oživlá malba, v níž je setřen rozdíl mezi snem a skutečností. Scenérii zvýrazňuje ticho a klid ve vzájemném harmonickém souznění. Jedinými zvuky jsou zvuky přírody, hlučící vody, šumících stromů a pějících ptáků. Zahrada vyvolává svou snovostí,

klidem i nadreálným nádechem představu ráje na zemi, který není nijak rušen lidskou přítomností. „*Hluboké ticho leželo na krajině, jen ručeje (potoky) hrčely, jen stromy zahrad a hájů zašuměly občas v soulad s unylým voláním ptáků, a zvuky jong-lingů, větrných to zvonů, visících ze všech rohů a výstupků zlacených střech a modrých a purpurových odkapů, mísily se pak sladce v rostoucí a zase zmírající šeptání stromů, větrů a vod.*“⁵³

Z nadpozemského ticha je krajina vytržena zvukem flétny, kterou mandarín Kutaju přivolá z paláce do zahrady všechny dívky. Téměř snový obraz je narušen lidským zásahem. Krajina se tak proměňuje z takřka sakrálního prostoru v prostor světský, prostoupený lidskými city a tužbami. Stane se důležitým místem, v němž ožije stará čínská svatební tradice a odehraje se v něm svatební rituál „sudby motýlů“. Dívky si zdobí vlasy nabídnutými květy a čekají, až budou „utrhnuty“ mandarínem, který v zastoupení provádí volbu nevěsty. Je příznačné ve shodě s jemností, s jakou byla vyličeena zahrada, že i dívky zcela odpovídají této jemné stylistice. Všechny jsou přirovnány k oživeným květům, neboť jejich působení je stejné. Opájejí smysly svým krásným vzhledem a svou líbeznou vůní.

První část volby probíhající uvnitř zahrady je završena tím, že mandarín vloží dva ozdobné věnce bílých lotosů na hlavy dvou dívek. Už tento moment je odchýlením se od tradice, neboť do ní najednou vstupuje lidský element. Dívka Zjandy se mandarínovým zásahem stane ženou císaře, Čaokiu je zavržena a její osud bude tragický. Svatební rituál v sobě tedy nese jak radost vítězky, tak smutek poražené dívky. Druhá část se uskuteční pod taktovkou pohybu motýlích těl. Celé pohybové představení, v němž se míhají a vzájemně proplétají těla dívek, oblečených ve skvostných barevných oděvech, a různobarevná křídla motýlů, je oslňující lyricky snivou podívanou, i když tato kouzelně vyhlížející podívaná nese v sobě závažný důsledek, který změní osud hlavním postavám této prózy.

V obrazu svatebního rituálu převládá především barevnost a barvy tu vzájemně oscilují a prolínají se. Různorodě barevné jsou květy v zahradě, šaty dívek i motýlí křídla. Určitý barevný odstín mají i věnce lotosů použité při volbě. Barvy mají svou symboliku. Odstíny odpovídají zcela čínskému chápání barev. Dominantní bílá barva na věnci poražené dívky znamená smutek a perly, které zdobí věnec, znázorňují slzy tohoto smutku. Purpurová barva naopak značí jemnost, nádheru, ale i moc a bohatství. Při svatebním rituálu je také použit buddhistický prvek, a to bílé květy lotosů, které zdobí oba dva věnce.

⁵³ Tamtéž, s. 61.

Ty zdůrazňují mravní čistotu dívky, která se má stát první ženou v císařství. Celý snový výjev svatební volby je intenzivní malířsky prokreslenou scénérií. V celém svatebním rituálu převládající odstíny bílé, stříbrné a modré. Obrazové představení pak připomíná s použitými barevnými odstíny oživlý secesní obraz.

5.2.3 *Vojenský tábor*

Místo vojenského ležení má v každém ohledu chmurnou atmosféru. Lokalita není nijak konkretizována, ale blízkost tatarského kmene navozuje dojem hraničního území dvou národů. Zde zastihuje císaře zpráva o výsledku svatební volby, zde ji také předkládá svým velitelům a zde „vítá“ vůdce tatarského kmene i dívku Čaokiun, aby jejich setkání změnilo životy obou hlavních postav.

Příjezd tatarského chána má silně emotivní nádech. Zdá se, že i příroda prožívá tento mimořádný okamžik spolu s postavami. Tak se tábor čínského císaře stává dramatickým dějištěm. Tatarská horda je v pozici záporných postav, proto i jejich ztvárnění zcela odpovídá tomuto postavení. Děje se tak zvýrazněním určitých barev. Družina patřící chánovi se vypravěči jeví jako skupina černých havranů. Užitá symbolika dravých ptáků jen zvyšuje nebezpečí protivníka. Zatímco jejich vůdce v čele jede na bílém koni, jehož postroje jsou ozdobeny perlami. Ty zdůrazňují bohatství a postavení protivníka, ale symbolizují i slzy smutku. I u tohoto muže vypravěč zdůrazňuje oči, které jsou svým nebezpečným a drsným výrazem přirovnány k očím vlka a dokreslují tím drsnou a nemilosrdnou povahu jejich nositele.

V kontrastu k jednoduché barevnosti nepřátel je postavena dívka Čaokiun a její dívčí doprovod. Znovu tak okolí ožívá barvami duhy, mezi nimiž tou nejzářivější je sama dívka. Záře barev ale není podbarvením idylické krajiny. Na pozadí barevné kulisy se odehraje výrazně smutné, až melancholické dění. Dívčiny barevné šaty i barvy v dívčím doprovodu vytvářejí kontrast k dívčíným tíživým pocitům.

Vojenský tábor je jedním z podstatných míst této prózy. V něm se odehraje jeden z klíčových dějových momentů. Ten je zároveň i jejím vrcholem. Tento dějový zlom vytvoří náhlé setkání mezi dívkou vydanou napospas tatarskému vládci a císařem Iuentim, který tento krok svým rozhodnutím umožnil. Čaokiun v nahlas proneseném monologu vyjádří své zoufalství nad svým budoucím osudem. Její slova vyvolají reakci císaře a mezi ním a dívkou proběhne první a jediný dialog. V něm Iuenti pozná, že se setkal s láskou. Motýlí volba získává své naplnění v této chvíli. Naznačuje se tak, že má i přes snahu

ovlivnit ji osudový význam. Intenzivní cit, který obě postavy zasáhne, naplňuje osudové předurčení, které bylo v tradici rituálu obsaženo. A i když mandarín podnikl kroky, aby volbu pozměnil, její danost byla potvrzena. Lidé, kteří byli osudem určeni být spolu, se setkávají a pociťují tuto osudovost.

Zajímavostí dialogu mezi oběma lidmi je, že jsou v něm označeny osoby právě mluvící jako v dramatickém textu, ve formě scénického vyprávění. Hlas a slova dívky vyvolají v císaři vzpomínku na živý sen. V něm se aktualizuje motiv tajemného lesa, v němž každý strom je personifikací dívčí duše. Srdce stromu, modrý květ je symbolika srdce dívky, toho nejhlubšího a nejnuitřnějšího já. Láska se proměňuje v sen, lze ji nalézt jen tam. V realitě zůstává nenaplněna, je nešťastná, osudná a absolutní. Sama „sudba motýlů“ naznačuje, že spojení lidí touto formou je předurčené a trvalé. Láska je zároveň vykupitelskou obětí, kterou je zaplácena cena za mír. Čaokiun se podrobuje císařovu nařízení a odchází do cizí země, i když cítí, že se jí život v poušti stane osudným. Dívka na sebe bere tíhu tohoto kroku a odchází se svým mužem, tatarským vůdcem do jeho domu. „...já miluji tě a odcházím. Já zemru v poušti, ale hrob můj bude věčně zelený, neb přinesla jsem lidu svému lásku k tobě za obět'. Lid zapomene mne a obět' mou: ale žije cosi jiného, nepochopitelného mimo nás, něco, co věčně pamatuje a se nikdy nemění.“⁵⁴

Místo, které se stalo válečným bojištěm i svědkem císařova pokoření, ožívá silnými city hlavních postav. Ty jsou ještě znásobeny místem a okolnostmi, za nichž jsou vysloveny. Neštěstí a smutek z válečného konfliktu, které zůstalo přítomné v okolí tábora, se tak ještě zesiluje. Motiv nenaplněné lásky, který se objevuje právě v této scéně, zůstává hlavním motivem celé prózy. Láska byla snem, než jí obě postavy poznaly, a zůstala jí vzhledem k odloučení i nadále. Přesto je láska citem, který má platnost věků a zůstává něčím trvalým v i pomíjivých lidských životech. „Věčně zelený“ tedy zůstane sen o lásce samé, kterou budou i nadále lidé snít a prožívat.

5.2.4 Poušť versus živá příroda

Závěrečná místa v ději zesilují trvalé a konečné odloučení obou postav. Vypravěč zaměřuje svůj pohled střídavě do pouště, kam odešla s tatarským vládcem Čaokiun, střídavě do císařského paláce a živé přírody, kam se vrátil císař Iuenti. Ke zvýšení dějového napětí slouží dva momenty, které nabízí možnost zvratu. Tak v čtenáři probouzí naději na vzájemné setkání obou postav. Čínské poselstvo v zastoupení žádá dvakrát

⁵⁴ Tamtéž, s. 78n.

tatarského vládce o vydání Čaokiun výměnou za veškeré hmotné bohatství svého císaře. Z obou setkání, která se uskuteční, odcházejí poslové bez úspěchu.

Poušť i živá příroda se stávají symbolickým ztvárněním vnitřních pocitů obou hrdinů, obrazem jejich duše. Poušť je volným a divokým prostorem, navíc velice specifickým. Nelze si ji podmanit. Pro Čaokiun znamená cizí kulturu a mentalitu, sama nemá žádný vztah ke krajině vyplněné do všech stran zrnitým pískem. Poušť je stejně vyprahlá jako slzy čínské dívky. Vypravěč ji znovu připodobňuje ke květině, když naznačuje, že dívka v poušti vadne. Poušť nenabízí žádnou radost, není ani vizuální potěchou pro duši. Její jednobarevnost vyjadřuje jen jeden pocit a tím je tesknivý smutek. Dívka umírá ze svého žalu a nenaplněné touhy. Dívčin sen o lásce se rozpadá, zůstává nenaplněn a nedosněn. Obraz její smrti je symbolicky vyjádřen v padajícím květu, který císař Iuenti před jejím odchodem bezděčně upustí na zem.

Příroda, především císařský palác se zahradou zůstává stejná, pro Iuentiho bolestně stejná jako dřív. Císař ve svém smutku ničí posvátnou krásu zahrady, která ve své nádheře a nadčasovém poklidu až příliš kontrastovala s jeho vnitřními pocity. Nechává pokácet nádherné stromy a nahradí je smutečnými vrbami. Smrt Čaokiun v císaři vyvolá zoufalství. To jej vyžene z uzavřeného a honosného paláce do divoké přírody mimo lidskou společnost. Jako vnitřně rozervaná postava volí útěk z města a hledá skryté odpovědi. Příroda ale není utěšitelkou lidského bolu. Nereaguje na císařovy prosby, zůstává neměnnou a netečnou. Ani rozhovor s mužem, který představuje typ mudrce, neuspokojuje jeho touhu po znalosti základních lidských témat života a smrti.

Útěchu nalezne císař v myšlence vzájemného posmrtného spočinutí, ve vzájemném splynutí. Žádá tedy ústy svých poslů o popel mrtvé Čaokiun. Nevyslyšení této prosby způsobí císaři smrt. Vypravěč tedy naznačuje, že postavy spolu nemohou zůstat ani po smrti. Jejich odloučení je definitivní.

5.3 *Obraz Číny*

Čínské prostředí, které lze nahlédnout skrz tuto prózu, se čtenáři představuje především ve své zjemnělé a dekorativní poloze. Tuto polohu zdůrazňují především prostory císařského paláce a zahrady. Krajinné popisy svou detailností i působivostí vytvářejí dojem oživlé malby a přibližují tak tuto krajinu neznalému čtenáři. Povídka má působit už svou exotickou lokalitou a kulturou, tolik odlišnou od evropského prostředí. Zvláště výrazné je silně ornamentalizující ztvárnění krásné čínské zahrady, které má

výrazně secesní vyjádření. Krajina je tak představena jako umělecké dílo, jako klenot, v němž každá jednotlivá část do sebe skvěle zapadá a ladí.

Na druhé straně čínské prostředí posloužilo Zeyerovi k vlastnímu uchopení a stylizaci. Zeyer si do této prózy promítl nejen své umělecké záměry, ale i svůj vlastní umělecký či osobní obraz. Jejich náznaky lze v próze najít. Hned v úvodním rámci je vypravěčem zdůrazněna mezi vyhnanci jedna postava. Za postavou pěvce, básníka nebo v širším smyslu zprostředkovatele příběhů, tj. literáta se snivým výrazem, si lze domyslet vlastní obraz autora, který sám se povyšuje na těšitele smutků a bolestí. I když víme, že je to osobní vypravěč, který vypráví čínskou legendu, přeci se zdá, že z této postavy vystupuje skrze svůj text sám Zeyer. Navíc statut vyhnance lze interpretovat jako ojedinelost a jinakost v soudobé české literatuře. Pak se může vyprávění příběhu při takovém „vyhnanství“ stát skutečně útěchou i možností, jak na něj zapomenout a překonat jej vlastní tvorbou.

Vyprávění samo se odehraje u hrobu a nad hrobem, čímž se aktualizuje jedno z romantických témat literatury. Záhada a tajemství hrobu spočívají už v jeho samotné lokalizaci, která se nachází zcela mimo lidská obydlí, vzdálena od jakékoliv civilizace. Existence náhrobní mohyly však vyhnané poutníky přiláká a v tomto odlehlém prostoru vyvolává otázku, neboť hrob sám živé účastníky konfrontuje s vědomím vlastního konce, s pomíjivostí i s věčností zároveň. V kontextu tohoto pohledu lze také vnímat celé téma této prózy. Tím je bezesporu hlavní motiv nenaplněné lásky a touhy. Ta je také tématem, které v různém pojmání variuje mezi entitou prchavou i stále živou a znovu a znovu zpracovávanou. Pro Zeyera je téma nenaplněné, ale stále hledané lásky bytostně osobní otázkou, proto také mnohokrát uchopenou.

Motiv lásky, která tragicky a nešťastně „spojí“ císaře Iuentiho a dívku Čaokiu, je jedním ze základních romantických témat literatury. Osudovost této lásky a její nenaplněnost je završena smrtí obou hrdinů. V této poloze je silně zobrazen romantický charakter obou hrdinů, kteří ze smutku nad nešťastnou láskou umírají. Láska je pouhým snem a přesto znamená víc než život. Avšak celkový dojem z této neskutečné lásky je spíš melancholický. Tragika je potlačena na úkor tesknivého smutku. Je to patrně způsobeno i absencí velkého tragického gesta, jímž mohlo být např. vzbouření se Čaokiu vůči předurčené volbě nevěsty a jejího údělu. Přesto lze v útěku císaře Iuentiho vidět klasický postoj romantika po vzoru J. J. Rousseaua. Císař sám utíká před světem a před sebou do divoké přírody. Opouští své místo vládce, aby v autentickém prostoru přírody zapomněl na svůj smutek a našel znovu klid. Příroda ale toto očekávání neplní. Nesouzní s hrdinovým

nitrem, nechává ho samotného svému osudu, nereaguje na jeho prosby, zda by se ještě mohl setkat alespoň se stínem mrtvé lásky. Naopak ve své neměnnosti a netečnosti připomíná Iuentimu nevyhnutelnost aktuální skutečnosti a vrací jej zpět do města. „...žádal ho (stín Čaokiu) vášnivě na bouřce letící přes vrcholky skal, ale odpovídala mu jen rachotem hromů, žádal ten drahý stín na azurné noci, ale němě hleděla na něj nesčíslnýma svýma zlatýma očima...“⁵⁵

Motiv zrady je těsně svázán s motivem lásky, neboť na něj těsně navazuje. Mandarínovým aktem je porušena starobylá tradice. Čína zde vystupuje jako země prodchnutá množstvím rituálů, které potvrzují důležitost tradic a řádů. Porušením tradic dochází k vychýlení ze správného běhu lidského života i kosmu, který může vést k chaosu. Sobeckým a zjištěným zásahem byl narušen tradiční řád. Příběh také naznačuje, že zasahovat do běhu světa z nízkých pohnutek je těžkým proviněním, které vede k neštěstí či smrti jiných. Přesto mandarín jako strůjce není potrestán. Pohled vypravěče se soustředí na příběh nešťastných milenců a „viník“ zůstává upozaděn a nepotrestán.

Zrada také zesiluje v samém závěru odloučení i nemožnost získat dívčin popel. Tím se ještě zdůrazňuje naprostá odloučenost obou postav. Fatální oddělenost během života zůstává neměnná i po smrti. Tímto obrazem je jen zesílen obraz nenaplněné lásky ve své konečnosti. Zeyer tak prostřednictvím svého vypravěče naznačuje, že svět mezi mužem a ženou, které poutá láska, je nedosažitelný. Je pevně ohraničený a nelze jej překročit.

Láska je sice nenaplněná a tedy nešťastná, ale představuje trvalou životní hodnotu, která překoná i nepříznivé podmínky. Toto nadčasové trvání lidského citu rozvíjí i závěrečný dějový moment. V něm se dozvídáme, že dívka Čaokiu byla pohřbena s několika květními semínky v ústech. Semínka pocházela z květiny, kterou upustil Iuenti před jejím odchodem. Semena dala život stromům, jejichž stín nyní tiší únavu a smutky poutníků. Základní téma se tedy vrací do rámce prózy v poušti a nadosobní vypravěč zvoláním dívčina jména tak aktualizuje význam lásky, která překonává věky a naplňuje svou hloubkou nitro člověka. Zeyerovými slovy pak: „*I láska je důkazem věčného života, neboť jde za hranice našich těl.*“⁵⁶

⁵⁵ Tamtéž, s. 82.

⁵⁶ SOUKOPOVÁ, M.: I láska je důkazem věčného života. In ZEYER, J.: *Král a žebráčka*. Praha 2000, s. 143.

6. Blaho v zahradě kvetoucích broskví

Tato prozaická práce byla zařazena do souboru *Novely II*, které vyšly před Vánoce roku 1883. Spolu s touto prózou byly zahrnuty do tohoto druhého svazku novel ještě čtyři prozaické práce. Próza byla nejdříve publikována v Lumíru, a to rok před vydáním výše zmíněného svazku. Jedná se zde o jiný text, než byly předchozí. Není zasazený do řady obnovených obrazů. V rámci žánru novely je zasazen do jiného kontextu, ale přesto je zřejmé, že zpracováním orientální látky aktualizuje čínský příběh.

Blaho v zahradě kvetoucích broskví splňuje žánrová hlediska typická pro novelu, k nimž byla spolu s jinými přiřazena. Mezi její typově výrazné rysy patří sevřenost děje, který je jednoduchý, ale dramaticky vystupňovaný. Zásadní pro tento žánr je neobyčejné a poutavé vyprávění, v němž se objevují motivy tajemství. Propracovaná kompozice je v závěru ukončena překvapivým dějovým zvratem, který změní celý dosavadní pohled na vyprávěný příběh. Typické pro novely je i jejich rámcová vyprávěcí strategie, která se uplatňuje i v této próze.⁵⁷

Základem je stará čínská pověst, kterou Zeyer osobitě zpracoval. Jedná se o druhý ucelený text cele postihující námět z čínské literatury. Ve fondech čínského oddělení Náprstkovy knihovny nadále hledal a čerpal z nich i při psaní této prózy. Povídka vzešla z „paběrkování“, tedy z různorodých námětů, které Zeyer spojil v jeden prozaický celek. Nazval ji „podivnou povídkou“ a věnoval ji v úvodu Vojtěchovi Náprstkovi. Věnování je pojato jako gesto vděku a úcty.⁵⁸

6.1 Charakteristika díla a postav

Kompozice této prózy je rámcová. Do jednoho příběhu je vložen jiný, který je aktualizací staré čínské látky. Úvodní příběh není explicitně časově ukotven, ale zmínka v ústech vypravěče o archeologu Heinrichu Schliemannovi jej zasazuje do 2. poloviny 19. století, tedy do autorovy současnosti. Vyprávění je retrospektivní, vypravěč se ve svých úvahách a vzpomínkách vrací k minulým zážitkům. Titul této prózy navozuje libý pocit v očekávání příběhu – idyly. Tento dojem způsobuje užití výrazu pro vrcholný stav štěstí a uspokojení. Prostor zahrady s krásnými exotickými stromy tento dojem ještě umocňuje.

⁵⁷ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004, s. 417.

⁵⁸ POUCHA, P.: Orientální náměty v díle Julia Zeyera. Studie pramenná. In ZEYER, J.: *Světla východu. Výbor z díla s orientálními náměty*. Praha 1958, s. 622.

Příběh je psán v ich-formě. V tomto úvodním rámci jsou stěžejní dvě hlavní postavy. Vypravěč v 1. osobě a postava Umbrianiho⁵⁹, kterého poznáváme především skrze tohoto vypravěče. Vypravěč je tedy přítomný ve fikčním světě a navíc totožný s jednou ze dvou hlavních postav. Užitá ich-forma povídky zesiluje dojem autentičnosti, stejně jako vnitřní monolog. Vypravěč zůstává nepojmenovaný, beze jména. Z rozhovoru, který proběhne mezi ním a Umbrianim, se čtenář dozví o vypravěči jen to, že píše povídky a žije v Čechách. Je tedy pravděpodobně spisovatelem a vzhledem k Zeyerově biografii jej lze vnímat jako autorského vypravěče. Užitá ich-forma navozuje dojem, že je vypravěč přímým svědkem událostí. Vypravěče poznáváme dle jeho pronesené řeči a vnitřního monologu. Jeho očima také „vidíme“ předkládaný příběh, vnímáme i jeho postoj a hodnotící komentáře.⁶⁰ Jazyk vypravěče je spisovný a svižný. Místy do něj pronikají výrazy z autorovy současnosti.

Ačkoliv se žánrově jedná o novelu, nelze nepostřehnout styčné plochy s žánrem romaneta, které samo je určitou variantou novely. Na romaneto odkazuje *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* už svými hlavními postavami. Autorský vypravěč s výrazně autobiografickými rysy a profesí spisovatele je velice typický pro Arbesova romaneta, která byla hojně čtená. Zeyer znejistil vnímání své prózy právě tím, že použil podobné nástroje, které využívá romaneto. A soudobý recipient mohl začít číst tuto prózu s očekáváním, že se jedná o příběh podobný Arbesovu.

Hlavním tématem, kterému se vypravěč v úvodním vnitřním monologu naplno věnuje, je charakteristika přítele Umbrianiho, druhé hlavní postavy tohoto příběhu. Umbriani stojí v centru vypravěčovy pozornosti, což přímo dokládá hned první souvětí celé prózy: „*Umbriani byl jeden z nejzajímavějších a nejzábavnějších lidí, co jsem jich vůbec poznal.*“⁶¹ Vypravěč věnuje velký prostor jeho vnější podobě, jeho jednání a zmínkách o jeho minulosti – postihuje tedy ze svého úhlu postavu přítele v co nejširším osobnostním obraze.

Umbriani ožívá v popisu jednotlivých detailů v mnohovrstevnatou osobu, i když vypravěč ve svém zúženém pohledu nemůže znát všechny informace. Tak vlastně není jisté, odkud Umbriani pochází, kde je jeho vlast. Nelze tak usoudit ani na základě jeho řeči, neboť tento muž se dorozumí všude a příslušníci různých národů, s nimiž se setkává, jej přijímají za vlastního. Vypravěč cítí k Umbrianimu obdiv, úctu a silné sympatie. Explicitně

⁵⁹ Podle J. Voborníka mohl být předobrazem Umbrianiho sám Vojtěch Náprstek. In VOBORNÍK, J.: *Julius Zeyer*. Praha 1907, s. 121.

⁶⁰ PETERKA, J.: *Teorie literatury pro učitele*. Praha 2006, s. 152.

⁶¹ ZEYER, J.: *Blaho v zahradě kvetoucích broskví*. In *Novely II*. Praha 1920, s. 295.

zdůrazňuje mezi sebou a jím vzájemnou duchovní i povahovou spřízněnost, shodný postoj ke společnosti i k životu a stejný vnitřní impuls, který je pobízí k toulkám. Pomocí detailů i výpovědí jiných osob odkrývaná minulost ukazuje tohoto muže především jako dobrodruha, cestovatele, znalce devatera řemesel, mystifikátora a skvělého vypravěče. „*Taková dobrodružství, jako on, nebyl ještě nikdo na světě prožil, a nikdo nedovedl tak úchvatně, neodolatelně o nich vypravovat jako on...Jak dovedl Umbriani oslniti, když ku příkladu líčil svůj život v Cařihradě...Jak znal okouzlit, když zazpíval arii z ‚Aidy‘... Umbriani byl vším a ničím. V Simferopoli (hlavní město poloostrova Krym), kde jsem ho poznal, prodával ráno mléko, pak vyučoval na gymnáziu tělocviku, pak zpíval v ruské katedrále při mši, pak byl zahradníkem, pak zpíval nešpory v arménském kostele a navečer dával taneční hodiny.*“⁶²

Umbriani představuje postavu silné individuality, která zcela vybočuje z běžného průměru. Tato skutečnost také vytváří dějové napětí. Jeho nekonvenčnost spočívá nejen v životním stylu, ale také v jeho mentální a psychické rovině. Tato Umbrianiho jinakost je zesílena pronesenými řečmi epizodních postav, ale i jím samotným. V těchto náznacích se před čtenářem objevuje Umbriani jako tajemná postava, s myslí obestřenou utkvělými představami a bludy. Umbriani sám ale tyto své „fixní ideje“ reflektuje a přehodnocuje s klidem racionálního skeptika. Autorský vypravěč svou angažovaností v příběhu nemůže Umbrianiho osobnost usměrňovat či hodnotit objektivně. Proto je vypravěčův obraz o něm nejednoznačný a čtenář je touto nejednoznačností udržován stále v napětí. Postava Umbrianiho naplňuje další z rysů romaneta, v nichž hlavní postavy spolu naváží úzký přátelský vztah a postava vypravěčova přítele je člověk, který už svou jinakostí přináší do vyprávění tajemno a napětí.

V prologu ke svému vyprávění se Umbriani zmíní o příběhu čínského mladíka Hoangti⁶³, jehož osudy zachytil v podobě vzpomínkových pamětí bratr Umbrianiho dědečka. Tyto paměti Umbriani četl a „rozpoznal nebo si vybavil“ na základě četby jeden ze svých minulých životů. Tím povídka získává mystický, až okultní ráz a postava Umbrianiho tak nabývá charakteru dvojníka. Sám sebe Umbriani vnímá jako zdvojenou osobnost – jako předchozí existenci vtělenou do muže jménem Hoangti a současné bytí jako Umbriani. Tato propojenost je také narativním můstkem k příběhu z čínského prostředí. Jedná se zde o metatext, neboť subjektivní vzpomínkové vyprávění Umbrianiho

⁶² Tamtéž, s. 296n.

⁶³ Jméno čínského mladíka ponechávám dle pravopisu novely neskloňné.

prastrýce je vloženým příběhem do příběhu autorského vypravěče a Umbrianiho. Titul prózy také náleží tomuto metatextu, vztahuje se k němu.

Role vypravěče se v próze střídá. Autorský vypravěč, který doposud příběh vyprávěl, se stává posluchačem, je ve stejné roli jako čtenář. Naopak Umbriani nyní vypráví, a to příběh svého prastrýce, v jehož pamětech byl nalezen příběh o mladíku Hoangti. Vypráví tedy o „sobě“, o svém alter egu v dávné minulosti. Tuto skutečnost postihuje tak, že vypráví jako Umbriani-Hoangti. Vypravěč je tedy v 1. osobě a zároveň je jednou z hlavních postav tohoto příběhu. Jde tedy o osobního vypravěče, který je personálně identický s jednou postavou. Vyprávění je retrospektivní a Umbriani-Hoangti zmínkou o své nešťastné smrti plynule navazuje na svou současnost.

Ve vyprávěném příběhu lze tedy rozeznat několik hlavních postav a několik postav vedlejších. Za hlavní mužskou postavu lze považovat mladíka Hoangti, který je zároveň vypravěčem, hlavní ženskou postavou je dívka Mingea. Jako vedlejší postavy se objeví otec hlavního protagonisty, jeho matka a mandarín Panju, který změní Hoangti osud.

Hoangti je tedy hlavní mužskou postavou a zároveň vypravěčem příběhu. Skrze něj vidíme celý příběh a on také čtenáře celým příběhem provází. Ve zkratce zmíní pozadí svého dětství a mládí v malém čínském městě. Vyjmenovává své umělecké a hudební sklony a neopomene zmínit svůj věhlas, který si těmito dovednostmi ve městě získal. Vyrostl jen s otcem, aniž by matku poznal. Otec o matce mlčel, a tak si Hoangti vymýšlel ve své dětské fantazii nejrůznější okolnosti matčina života. Důležitý okamžik, zlom v jeho životě nastane, když je Hoangti sedmnáct let. Tento údaj je zároveň současností vypravovaného děje. „Tu stala se velká, náhlá změna, rozhodující pro celý ostatní běh mého života.“⁶⁴ Hoangti zcela potlačil svou vnější charakteristiku, jeho zevnějšek či tvář zůstává zcela neznámá, charakter a povahu poznáváme tedy jen skrze jeho promluvy, myšlenky či jednání. Do svých citů dává nahlédnout především při setkáních s krásnou dívkou, při stylizaci svých veršů a ve svých vnitřních monolozích. V nich se především ukazuje jako mladík snivý, senzitivní, ale také naivní. Zvlášť výrazná je jeho citová nejistota a kolísání. Jeho postoje jsou proměnlivé a jednání neustálené, což je výrazně uvěřitelná vnitřní poloha vzhledem k jeho mladému věku. Tím je mladík poměrně živou postavou, jehož vnitřní svět vytváří napětí a drží čtenáře v nejistotě.

Hlavní ženskou postavou je tajemná a záhadná dívka Mingea. Setkáváme se s ní už v letmých zmínkách mezi autorským vypravěčem a Umbrianim. Již v té chvíli je její osoba

⁶⁴ ZEYER, J.: Blaho v zahradě kvetoucích broskví. In *Novely II*. Praha 1920, s 310.

nastíněna s notnou dávkou tajemna a sám Umbriani ji označuje jako výraz své nejhlubší touhy. Zde očima Hoangti je přiblížena především vnější charakteristikou a její krásou je vypravěč zcela okouzlen. Vypravěč na několika místech děje věnuje pár slov tomu, aby vystihl a vyzdvihl krásu této dívky. Tento popis je vždy citově zabarven. Níže uvedený dojem je jedním z výstižných a plných vnějších postřehů, patrně i proto, že odráží úplně první mladíkovo setkání s touto dívkou. „...spatřil jsem obličej její bílý jako měsíc; stříbrné jehly zastrčené v tmavých vlasech tvořily jako aureolu kolem její hlavy. Krása její byla opojivá jako vůně květu ,lan“⁶⁵ (čínská orchidej)...hleděla na mě jako večernice, v pohledu tom bylo vše, co uchvacuje, majestát, snivost, smutek, nadšení.“⁶⁶

Dojem z této dívky je také zesílen chvílí, v níž dívku Hoangti uviděl. Hned první letmé „setkání“ navozuje dojem vidiny. Tak také obraz Mingei se jeví jen jako krásná vidina, jako krásný sen. Sugestivně pojatá vnější charakteristika šatů, vlasů, očí a pohybů jen podtrhuje mladíkovy city, které v něm překrásná a neznámá dívka vyvolává. Zároveň v něm budí pocit viny z nevhodnosti takového citu, neboť dívku viděl v doprovodu jiného muže. Dívka i svým hlasem a pronesenými slovy zesiluje vjem krásy a ideálu: „...obraz ideální ženy, neurčitě dosud v mlhách mých představ tonoucí, byl se mi teď náhle zjevil!“⁶⁷

Mingea je při několika setkáních s Hoangti představena jako figura tesknivé a smutné dívky, uzavřená v jakémsi pevně ohraničeném a záhadném prostoru. Hned při prvním setkání je dívčin smutek zdůrazněn jejím mlčením, gesty i bílým oděvem. Smutek dodává dívce kouzlo tajemnosti a osudovosti a těmito vyvolávanými dojmy k sobě mladíka Hoangti vábí. A je to nakonec ona sama, z jejíhož podnětu vyjde pozvání k bližšímu seznámení. Mingea určuje podobu vzájemného vztahu a pravidla vzájemného setkávání. Zavazuje Hoangti mlčením o sobě samé, o svém obydlí a o své lásce. Tajemnost tohoto kroku připomíná pohádkový syžet, v němž je třeba, aby hrdina přijal přísné podmínky, jejichž splnění či nesplnění pak ovlivní osud obou postav.

Vedlejší mužskou postavu představuje otec Hoangti, který od ostatních vedlejších postav má největší prostor k vyjádření a jehož úloha není zanedbatelná. Čtenář jej poznává hned v úvodních větách příběhu, bez něj Hoangti nemůže uvést vzpomínky na dětská léta. Otec zůstává beze jména, neznáme bližší podrobnosti jeho života, jen fakt, že je chudý, ale pracovitý muž. Z toho, jak mladík přibližuje čtenáři své soukromí, vyplývá, že otec je pro něj jediným blízkým člověkem. Ten mu také dává možnost realizovat se ve svém

⁶⁵ *Orchidej* – v čínském písmu představuje znak „Lan“. Orchidej je vzácná a křehká rostlina, která symbolizuje lásku, vášně a svůdnost. Je také symbolem ženské smyslné krásy.

⁶⁶ ZEYER, J.: Blaho v zahradě kvetoucích broskví. In *Novely II*. Praha 1920, s. 311.

⁶⁷ Tamtéž, s. 311.

probouzejícím se uměleckém nadání. Otec je v očích Hoangti mužem čestným, poctivým a realistickým. Své životní poznání, které synovi předá, jej najednou odhalí v poněkud jiném světle. Mladík přebírá tento životní poznatek s díky, ale zároveň jej spíš zpochybňuje. Otec ve vyprávění vystupuje v typické roli starajícího se rodiče. Hoangti otce ctí, ale zároveň oba představují různé individuální a generační typy. Generační rozdíl lze vnímat jako překážku, která brání vzájemnému porozumění a stejnému nahlížení na svět kolem.

6.2 *Prostor*

V úvodním rámci autorský vypravěč zavádí čtenáře do hloubek Krymského poloostrova. Putuje po krymských městech a cestách, a poznává tak osobitost tohoto místa. Výčet některých významných krymských měst (Bachčisaraj, Feodesie, Simferopol) jen zvyšuje dojem autentičnosti celého vyprávění a vypravěče samotného. Poloostrov Krym vyvolává svou dvojakostí dojem exoticky blízké i vzdálené lokality. Vypravěč začíná své vypravování v Simferopoli, v hlavním městě tohoto poloostrova. Charakter exotického velkoměsta a jeho okolí podtrhují zmínky o kulturní, náboženské i etnické rozmanitosti. Autorský vypravěč je dokreslil drobnými detaily, které souvisejí s osobností dobrodružného Umbrianiho, např. zpěv při mši v ruské katedrále, účast při nešporách v arménském kostele, Umbrianiho byt, v němž jsou navečer slyšet výzvy z minaretu svolávající muslimské věřící. Na pozadí setkání s Umbrianim je odkrývána krymská krajina a její rysy.

Oblast Krymu se jeví jako turisticky oblíbená destinace. Sám vypravěč je cestovatelem či turistou po kulturních i přírodních krásách poloostrova. Ani Umbriani není krymským rodákem, i když jeho rodiště zůstává vzhledem k jeho dobrodružné povaze a znalosti jazyků záhadou. Lze jej také vnímat jako turistu, cestovatele, který se rád toulá. V tomto úvodním prostoru tak rezonuje jeden z motivů této prózy, tedy motiv cesty. Cestu lze vnímat na několika rovinách. V základní rovině jde o cestu autorského vypravěče, který odjel na Krym. Motivací jeho cesty je touha uniknout ze šedivé reality, „ze *středu těch usedlých, více méně ctnostných a střízlivých lidí...*“⁶⁸ i pocit odcizení, který vypravěče jímá mezi ostatními, kteří vnímají věci příliš přízemně, příliš realisticky bez trochy dobrodružství či fantazie. Cesta za dobrodružstvím do cizí, exotické lokality sytí dobrodružné tužby a vytrhává ze známého, stereotypního prostředí.

⁶⁸ Tamtéž, s. 296.

Cesta také umožňuje vypravěči setkat se s postavou záhadného Umbrianiho a společně s ním se vydat na toulky. Tak volné a ničím neomezované putování a toulání se krymskou krajinou je hledáním a nalézáním přirozenosti a vnitřního klidu uvnitř exotické krajiny. Okouzlení poznávanou krajinou se odráží ve vypravěčových poznámkách, v nichž je cítit silné sepětí s přírodní lokalitou. Toto sepětí vždy výrazněji doléhá na člověka z města, jemuž podobné setkávání schází. „*Jak mohl bych kdy zapomenouti vás, vy doubravy a bukové lesy, odívající se v jarní roucha, vás, vonící fialkami a hřebíčkovým parfumem planých pivoněk...nad vámi kroužili orlové, čněly k nebi trčící hory, růžové v červáncích, modré v poledne a fialové, když se slunce k západu sklánělo.*“⁶⁹

Cestu lze také vidět v přenesené rovině jako cestu za narativním dobrodružstvím, které přenáší do dálek času a prostoru. Společně trávené chvíle vypravěče s Umbrianim při chůzi divokou a nespoutanou přírodou ještě zesilují různé příběhy, které Umbriani během cest vypráví. Ale zásadní příběh čínského mladíka Hoangti se neodehraje během procházky krajinou, ale v určitém bodu této cesty, tj. uvnitř krymské krajiny, uprostřed lesů a hor.

6.2.1 Divoká příroda – jeskyně, prolog

Motiv cesty jako možnost poznání vyprávěného a zároveň překročení aktuálního bytí vyvrcholí, když vypravěč spolu s Umbrianim, kteří putují krymskou krajinou, při své cestě jednoho dne zabloudí. Krajina, les a hory představují divokou a nespoutanou přírodu, která může zmást turistu, ale ne člověka, který je s ní těsně svázán. V tomto okamžiku dojde k setkání s tatarskými pastevcí. Jde o setkání s původním autentickým národem a tedy v širším smyslu s krymskou mentalitou a krajinou v její nejzákladnější podobě, což nakonec doplní i tradiční pokrmy a nápoje, které pastevcí hostům nabídnou. Umbrianiho dobrodružná povaha si svým bezprostředním jednáním získá tyto lidi, bytostně spojené se svým krajem. Umbriani se dokonce ukáže být znalcem i jinonárodní kuchyně a tuto dovednost vypravěč vystupňovává užitím přirovnání: „*Alexandre Dumas sám nemohl zajisté s větší grácií a elegancí svým hostům večeři připravovat....*“⁷⁰ Tento moment je ještě zesílen činem pastevců, kteří kvůli hostovi, znajícímu jejich kulturu stolování, překročí i muslimský zákaz pití alkoholu.

⁶⁹ Tamtéž, s. 303.

⁷⁰ Tamtéž, s. 305.

Prostor tohoto setkání, velká skalní jeskyně v horách, navozuje dojem tajemného, až pohádkového zákoutí. Autorskému vypravěči skalní prostor svou rozlehlostí připomene obydlí kyklopů. Tím je atmosféra tohoto přírodního místa zesílena a přímo vybízí k prodlení a tajuplnému vyprávění. Šíře skalní sluje, svit hořícího ohně na jedné straně a na druhé pak pohled do ztišené krajiny pokryté stříbrným svitem měsíce tuto tajemnost mnohonásobně zesiluje. „*Kyklopická sluj se klenula temně nade mnou, jiskry sypaly se z jejího otvoru ven v lunou zářící noc, v jejímž klíně dřímaly lesy a hory a moře.*“⁷¹

Vypravěč se také střídavě dívá do ohně a do krajiny. Obě v sobě tají zároveň něco záhadného a krásného a přitahují člověka k něčemu prazákladnímu. Pastevci usínají, ale obě hlavní postavy zůstávají vzhůru. Krajina a prostředí kolem jako by samy lákaly k vyprávění o něčem zásadním a zároveň tajemném. Prostor jeskyně a jedinečné přírodní scenérie se tak stává prostorem narativního děje. Reálný čas se zastavuje a proměňuje se v čas vyprávěný.

6.2.2 Prostor metatextu – otcův dům

Jde o úvodní místo, do kterého minulé Umbrianiho „já“ čtenáře uvádí. Příběh z čínské prostředí se tu začíná. Dům otce Hoangti tvoří zčásti i obchod, otcovo živobytí. Hoangti vyrostl v těsné provázanosti s tímto místem a je součástí jeho i otcovy běžné každodennosti, tvoří jeho domov. Otcův obchod se stane místem proměny mladíkova života. A to proměny dvojí, která se odehraje při dvou různých setkáních. Pro větší zdůraznění předjímá vypravěč celý svůj příběh explicitním sdělením této změny. První změnu vyvolá setkání s mandarínem Panju, neboť s ním přijde možnost poprvé uvidět vytoužený a vysněný obraz ideální ženy. „Setkání“ s vysněnou ženou ale připomíná spíš vidinu nebo jen letmé zdání. Hoangti se totiž s dívkou nesetká přímo, zahlédne její podobu, když vítr nadzvedne závěs, který odděluje prostor vlastního obchodu a místnost za ním, v níž Hoangti sedí. Vizualní vjem je tak v zobrazeném ději zesílen vlastními představami, citovým pohnutím i krátkostí okamžiku. Mandarínův doprovod krásné ženy naznačuje její vztah k tomuto muži. Hoangti si jej vykládá jako manželský a tím se mu žena jeví jako nedostupná a zapovězená. Nedostupnost vdané ženy zvyšuje pro mladíka její přitažlivost.

Mandarín v obchodě rozpozná mladíkův umělecký talent a nabídne mu možnost bydlet ve svém domě. Je to také příležitost rozvíjet nadání. Otcův dům se ale nestane pro

⁷¹ Tamtéž, s. 308.

nadaného mladíka nedostupným prostorem. Při jedné návštěvě u otce získá prostor domu nový nádech jako místo prodchnuté tajemstvím, které souvisí těsně i s ním samotným. Proměnění se tedy nejen vnímání tohoto místa, ale vnímání otce a nakonec i matky. Vyprávění se tak zde stává vícestupňovým, neboť se na této drobné ploše příběhu stává vyprávěčem otec Hoangti. Otec v určitém osobním okamžiku poprvé synovi prozradí, kdo a kde je jeho matka i jak se s ní seznámil.

„Kde tedy je?“ tázal jsem se radostně.

„Zde,“ odpověděl a ukázal na obraz.

„Toť její podobizna, ale kde je ona sama?“

„Co blouzníš pořáde o podobiznách? To zde je tvoje matka sama a žádná podobizna.“⁷²

Otcův příběh je postaven na krásném obraze, na němž je ztvárněna zahrada a krásná dívka s pávem. Dívka z obrazu je Hoangti matkou. Její existence je v tom obraze. V tento moment se aktualizuje motiv mystický či tajemný, až fantastický, rozpor mezi realitou a fikčním světem, který svou působivostí znejišťuje hranici mezi dvěma jinak neprostupnými světy. Když byl otec Hoangti mladý, jeho smutek dal výraz veršům, které oživily celou scénérii na obraze. Otec „vstoupil“ do prostoru obrazu, v němž se oženil s krásnou dívkou, matkou Hoangti, a žil životem, který se štěstím podobal snu. Otcův životní zážitek „v obrazu“ nejen že je nalezením lásky a životní idyly, ale také mystickým prostorem, který nabízí možnost nahlédnout do duše lidí. Do nitra těch ostatních, kteří zůstali v běžném světě, otec Hoangti může nahlížet oknem v obraze. Zde se tedy objevuje ustálený frazém okno do duše v doslovné podobě. Otec ale ve své domýšlivosti poruší daný příslib, poruší předem dohodnutá pravidla, aby mohl nadále setrvat ve snivém světě. Svět obrazu se mu tímto porušením uzavře, stane se mu již navždy nedostupným a vrací jej zpět do šedi a každodennosti reality. Dovyprávěnou vzpomínku však Hoangti zeslabuje tvrzením, že někomu tak racionálnímu jako otci se takové iracionální věci nestávají. Jeho pochybnosti částečně relativizují minulost.

6.2.3 *Mandarínův dům*

Dům s přílehlými zahradami představuje reprezentativní sídlo vysokého čínského úředníka. Panju je epizodní postavou a reprezentuje elitu mocenskou a intelektuální. Vystupuje především v roli mecenáše i ochránitele, jeho vystupování mnohdy supluje

⁷² Tamtéž, s. 321n.

nepřítomného otce. Hoangti se stane jedním z obyvatel mandarínova domu poté, co odejde z domova. Změna prostředí umožní Hoangti být blíže svému ideálu. K tomu ještě dům představuje místo kultivovaného muže, který může mladíkovi dychtícímu zdokonalit se v umění poskytnout dostatek studijního podkladu. Pro Hoangti je mandarínův dům nejen pokladnicí vědění a uměleckých sbírek, ale i vzrušujícím místem, v němž žije jeho ideál krásné ženy. Hoangti cítí blízkost k tomuto místu, neboť je vždy možnost, že svou „vyvolenou“ někde v prostorách mandarínova domu nebo zahrad potká. Přesto mladík svou vášeň nemusí bolestivě skrývat nebo se v hovorech s ostatními obyvateli mít na pozoru. Nikdo z obyvatel domu o jeho ženě snů nemluví, tím se pro čtenáře téma krásné ženy stává tajemným i záhadným. A to také proto, že Hoangti nezná důvody tohoto mlčení, ani čtenář je nezná, neboť příběh vnímáme očima Hoangti, který je jeho vypravěčem. Proto je o mnoha vnějších jevech neinformovaný a nezná pohnutky a motivy ostatních postav. Ty si jen skládá ze svých vlastních pozorování.

6.2.4 *Zahrady*

Pro Hoangti mají význam dvě zahrady. Obě jsou spojeny s postavou krásné a tajemné Mingei a prostoupeny citovým nábojem. Jednou z nich je zahrada, která tvoří součást rozlehlého domu mandarína Panju. Druhá představuje zcela volné prostranství, které nenáleží nikomu a do nějž Hoangti náhodou zabloudí. Mandarínova zahrada se stane místem, v němž Hoangti poprvé uvidí zblízka krásnou Mingeu, ale k setkání ve vlastním slova smyslu nedojde. Okamžik vstupu do zahrady je spojen s vjemem zapadajícího slunce, který zahradu podbarvuje do snivé kulisy. Mingea na Hoangti zapůsobí svým smutkem a tesknoutou. K přímému rozhovoru se ženou, navíc obklopenou skupinou dívek, se Hoangti neodvážá. Místo je významné tím, jak zapůsobí na mladíka a jeho vztah k vysněné ženě. K výměně slov ale určitým způsobem dojde, když Mingea upustí na zem svůj vějíř. Hoangti vůbec tento akt nepokládá za náhodný, jednoznačně v něm vidí záměr. Odhození vějíře na zem vnímá jako odhození svých citů, kterými Mingea opovrhne. Poté, co si přečte slova na vějíři, se jeho pohled obrací. Vnímá je jako poselství lásky, které mu Mingea dává takto najevo, neboť její cit je zapovězený a musí zůstat utajený. Hoangti se utvrdí ve svých předchozích domněnkách, že jeho láska je sdílená.

Druhé setkání v zahradě změní zcela Hoangti osud. Hoangti do prostoru starých broskvoní pokrytých květy vstoupí poté, co zabloudí. Svou tichostí a klidem jej prostor vyzve k poklidnému posazení a hře na loutnu. Hoangti je okouzlen zahradou, v níž navíc

spatří krásnou Mingeu. Odehraje se zde zásadní chvíle, při níž Hoangti poprvé s Mingeou promluví, vyjasní se city obou postav a přistoupí se ke svatebnímu obřadu. Zahrada se tak stane slavnostním místem plným dívek nesoucích svíce a broskvových květů. Dění o to tajuplnější, že se odehrává v noci. Sám Hoangti je v jedné chvíli zcela ztracen, za tmy není schopen určit, kde se vlastně nachází: „*Zdalo se, že bloudíme lesem. Čím dále jsme přicházeli, tím tlumeněji zněla hudba, až konečně nadobro umlkla. Též dívek bylo pořáde méně, ztrácely se jedna po druhé a svíce jejich zhasínaly...*“⁷³ Podobné postřehy ještě zesilují tajemno a napětí a přibližují žánr romaneta celkovou atmosférou a blouděním hlavního hrdiny.

6.2.5 Tajemný pavilon

Mingea malý ukrytý pavilon uprostřed ovocného sadu, kam se svatebním průvodem přišli, pojmenovává samotným titulem prózy – pavilon představuje „Blaho v zahradě kvetoucích broskví“. Titul je tedy v tomto momentě vysvětlen, když je přímo ztotožněn s konkrétním místem, v němž se scházejí dva milující se lidé, aby byli spolu. Prostor se stane pravidelným místem, v němž se dvojice spolu setkává a kde prožívá své štěstí a blaho. Tajuplnost je nadále stupňována, a to skutečností, že se Mingea ani Hoangti nikdy nesetkávají ve společnosti lidí, ani v jiných prostorách. Uprostřed kvetoucí zahrady se také odehrají poslední dějové momenty. Hoangti totiž poruší slib daný Mingei a vyradí otcí místo svého pravidelného setkávání v broskvové zahradě. Na pozadí rozhovoru se začne zpochybňovat existence krásné dívky i místa, kde se s ní Hoangti vídal. Odebrání se na „místo činu“ spolu s otcem a mandarínem Panju pak připomíná závěr detektivního vyprávění, v němž jde „podezřelý“ potvrdit svá slova. Tajemný pavilon ani krásná dívka v zahradě ale nejsou. Závěrečná slova vysvětlují neobyčejnou událost výkladem, v němž se mísí smutná skutečnost i nadpřirozeno. Tak na místě pavilonu je nalezen hrob krásné dívky, která zemřela před staletími, neboť nikdy nenalezla štěstí. Broskvoně kolem jejího hrobu symbolizují lásku, kterou nepoznala. Snovost či iluzivnost setkávání s „duchem“ krásné ženy přetrvává, neboť ji potvrzuje tajemný předmět, který zůstává jako potvrzení prožitku. Podruhé se již objevuje odkaz na moment mystický, okultní, který souvisí s prostupností dvou jinak neproniknutelných světů. Jejich hranice jsou zeslabeny a některým jedincům je umožněno je překročit. Stejně jako otec byl Hoangti vázán určitými závaznými pravidly a stejně jako on je porušil. Tím se kontakt s „jiným“ světem ukončil.

⁷³ Tamtéž, s. 338.

6.2.6 Divoká příroda – jeskyně, epilog

Umbriani vrací vyprávění do své současnosti poznámkou o smrti svého „alter ega“, zoufalého ze ztráty krásné Mingei. Přírodní kulisa se také již změnila. Tajuplný příběh naplnil celou noc a několik závěrečných slov už proběhne za svítání. Doplňující rozhovor je pak povzdechem nad věčným hledáním ideální ženy, kterou Mingea zosobňovala: „Zatracujete co lehkovážnost tak zvanou nestálost, a ta přece není ničím jiným než novým a novým hledáním ideálu jediné ženy. Po každém zklamání začíná znova mučící ta žízeň, nalézt ji, tu jedinou, nikdy nenalezenou, tu věčně blízkou a nikdy přítomnou!“⁷⁴ Závěrečná slova ale mohou působit i jistým zpochybněním příběhu, když autorský vypravěč zmíní, že námět podobný Umbrianiho již někde četl. Tak se také objevuje v tomto epilogu myšlenka intertextovosti, neboť mnohé příběhy navazují na jiné a jsou podobné jiným, literatura napříč světovými kulturami je si se svými základními otázkami podobná.

6.3 Obraz Číny

Prostředí Číny a její kulturu Zeyer přibližuje čínskou pověstí, kterou by šlo zařadit do „fantastické“ linie jeho prací. Čínská látka má nadpřirozený, až okultní ráz. Ten je ještě zesilován tím, jak jsou v ní překračovány hranice mezi světy, kdy se jeden zdá být skutečným a druhý snovým. Tak se život mladíka Hoangti střídavě odehrává ve skutečnosti a střídavě ve zvláštním stavu podobném snu. Navíc mystický nádech s duchem mrtvé dívky příběh posouvá k příběhu se záhadou, který je téměř racionálně vysvětlen. Svět nadpřirozeného vstupuje a zasahuje do reality. Snovost či iluze se vytrácí, ale hmatatelný předmět vypovídající o iluzi je přítomen a tajemno zůstává nezodpovězeno. Čínské prostředí tu vystupuje ve své tajemné poloze, jako místo, kde se mohou odehrávat věci mezi nebem a zemí. Tajemnost a záhady jsou prvkem, který je vždy působivou součástí prózy, neboť vybočuje z běžnosti života a činí jej zajímavějším.

Motiv záhady je společný také žánru romaneta, próza tedy osciluje mezi žánry. S romanetem má *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* více společných bodů. Vedle autobiografických rysů vypravěče je to také trojúhelníkové uskupení postav. Autorský vypravěč, tajuplný přítel Umbriani a krásná žena Mingea. I lokalita čarokrásná, ale skrytá budovy uprostřed zahrady odpovídá místům v romanetu, která jsou něčím neobvyklá, záhadná a tají v sobě tajemství. Stejně jako prostor obrazu, do nějž lze vstoupit a pobývat

⁷⁴ Tamtéž, s. 349.

v něm. I ten je neobyčejným tajemným místem. Mimo jiné proto, že jak zahrada, tak obraz jsou prostory určené jen vybraným jedincům. Ti jsou do nich nějakou postavou pozváni a smí v nich pobývat tak dlouho, dokud se drží daných pravidel.

Novela je kompozičně velmi propracovaná, napsaná až s vypravěčskou rafinovaností. Zeyer při vytváření tajemna předpokládá spoluúčast čtenáře. Neobyčejným způsobem je zobrazeno střídání vypravěčských technik, které také spojuje prózu s žánrem romaneta. Vypravěči se střídají a vyprávění se tak stává několikasupňovým. Střídají se tak také časové roviny – ze současnosti 19. století do nekonkretizované dávné minulosti a zpět. Tak vypráví autorský vypravěč, ale v určitém bodě děje se stává posluchačem a vypráví přítel Umbriani. Umbriani pak na sebe bere podobu vypravěče Umbriani-Hoangti. V rámci tohoto vyprávění se v určitém dějovém okamžiku stává chvilkovým vypravěčem otec Hoangti.

Zeyer exotickou lokalitu uvádí v dvojnásobné poloze. Jednou jako prostředí Krymského poloostrova, která tvoří základní zázemí příběhu, a poté čínské město a jeho okolí. Lehkost popisovaných míst v okolí hlavního města Krymského poloostrova i znalost reálií potvrzují Zeyerovy skutečné cesty na tato místa, které se odehrály během jeho druhého a třetího pobytu v Rusku. Pobyl nějaký čas v hlavním městě Krymu, kde poznal při procházkách různé městské části, hledal starožitnosti a zajímal se o kulturní dění. Na výletech se pak blíž seznámil s tamními přírodními krásami, horami, lesy i mořem. Krym a Simferopol pro něj představovaly „*listy v knize jeho života*.“⁷⁵

Motiv cesty, kterou se vstupuje do přírodních zákoutí poloostrova Krym, připomíná svým rozměrem iniciační cestu. Cesta do exotické přírodní lokality, zachovávající si prostřednictvím svého etnika svůj původní kolorit, je místem, kde si cestovatel či turista uvědomuje mnohem intenzivněji spjatost se světem. Více než ve městě či na každodenním místě se nabízejí otázky, které mají hluboký duchovní přesah. Ostatně je zřejmé, že příběh o tajemství krásné Míngei a tajemného altánu je cestou k poznání, k člověku samému, k věčným záhadám lidského života i věčným otázkám. Tak na této vnitřní cestě se autorský vypravěč i Umbriani společně ptají – co je život a co sen? Kde je hranice mezi snem a realitou? Jak je lze od sebe rozeznat? Co je tedy pravda? Někdy neumí jedinec sám od sebe obě sféry odlišit, jsou příliš živé. Ať už jde o sen či skutečnost, důsledky takového prožívaného stavu jsou skutečné v obou případech. Zůstane po nich nějaká hmotná připomínka a pocit vzpomínky na prožívané štěstí. Pro autorského vypravěče příběh

⁷⁵ STEJSKALOVÁ, A.: Julius Zeyer a Rusko. *Filologické studie XII*. Praha 1984, s. 20.

znamená vnitřní proměnu. Také uvědomění si relativity jednotlivých jevů. Tak blaho, které se stává hlavním tématem prózy, je spojeno s krátkým okamžikem trvání. Samotné kvetoucí stromy krátkost prožívané chvíle naznačují. Ale v daném prostoru a v dané chvíli je blaho trvalé, neboť jeho otisk přetrval i několik staletí. Hoangti tedy v zahradním pavilonu našel dokonalost, která spočívá v harmonickém soužití s krásnou a oduševnělou Mingeou.

V novele je také možné nalézt odraz jednoho osobního tématu Zeyerova, a to osobní hledání ideální ženy. Téma se také objevuje v novele dvakrát. Výrazně v případě krásné Mingei a ve slabší podobě v matce Hoangti. Především do neuchopitelné krásky Mingei promítl představu krásné, oduševnělé ženy, která je nedostupná, už proto, že je mrtvá. Tak závěrečný rozhovor s Umbrianim je povzdechem nad nemožností naplnit sen či představu. A hledat kus Mingei v každé ženě. A hořké konstatování, že možné je být s jakoukoliv ženou, neboť taková láska je reálná.

7. Večer u Idalie

Jde o prózu zařazenou do souboru *Stratonika a jiné povídky*, který byl vydán v roce 1892. Próza sama nebyla předtím publikována. Jen dva drobné příběhy uvnitř této povídky vyšly samostatně – satira *Historie o mrtvém oslu* byla uveřejněna v roce 1885 v Pokroku a báseň v próze *O velkém bolu boha Izanagi* byla otištěna v Lumíru roku 1891. S podtitulem „hrstka tradic, legend a pohádek z nejkrajnějšího východu“ je tak naznačeno tematické zaměření prózy. Jedná se znovu o jiný typ textu, než byla předchozí díla. Nebyl zařazen do souboru obnovených obrazů, ale má s nimi významovou souvislost, a to způsobem zpracování exotických látek i jejich aktualizací.

Próza je věnovaná V. V. Zelenému.⁷⁶ Tím Zeyer naznačuje širší umělecký záměr, neboť očekává čtenáře znalého, odborně poučeného, který se na text bude dívat jinými očima než běžný čtenář. Který bude také sto odhalit množství literárně-teoretických otázek i kompoziční propracovanost.

Rozsahem jde o více než stostránkovou prózu, která v sobě zahrnuje několik samostatných příběhů. Zeyer zvolil pro převyprávění těchto krátkých příběhů rámec, do něhož příběhy včlenil. Pravděpodobně sem zařadil prózy, které byly příliš tematicky úzké a rozsahem krátké, takže je *Večer u Idalie* shrnutím toho, co jej při studiu japonské a čínské literatury zaujalo, co viděl jako nosné a zajímavé, ale nehodilo se k samostatnému zpracování.⁷⁷ Tento celek vzájemně nesouvisejících příběhů by šlo také vnímat jako jakousi čítanku čínské a japonské tvorby, která se skládá z mozaiky nejrůznějších žánrů. Soubor textů v této povídce vytváří originální celek, v němž jednotlivé části představují různé prozaické formy.

7.1 Charakteristika díla a postav

Kompozice prózy je rámcová, neboť v příběhu samém jsou aktualizovány starobylé příběhy, jde o formu prozaické mozaiky. Rámec je tu mnohonásobný. Děje se tak na principu hravého rozhovoru, v němž příběhy vypráví jedna postava druhé a tato do něj také svými otázkami či postřehy vstupuje. Vyprávění je tak několikastupňové, neboť vypravěč

⁷⁶ Václav Vladimír Zelený (1858-1892), literární historik, hudební kritik a novinář. Překládal a přibližoval českým čtenářům anglickou, americkou a francouzskou literaturu a kulturu obecně. K jeho statím o B. Smetanovi napsal Zeyer r. 1894 vřelou úvodní charakteristiku. In Kol.: *Lexikon české literatury*. Praha 2008, s. 1703n.

⁷⁷ POUCHA, P.: Orientální náměty v díle Julia Zeyera. Studie pramenná. In ZEYER, J.: *Světla východu. Výbor z díla s orientálními náměty*. Praha 1958, s. 610.

přítomný ve fikčním světě jako jedna ze dvou ústředních postav zprostředkovává příběhy, které četl či slyšel. Rámec rozhovoru v pokoji simuluje obraz živého vyprávění.⁷⁸

Próza je svým titulem konkrétní v časové rovině. Titul tedy v sobě kombinuje časový údaj o trvání děje spolu s vlastním jménem ženské postavy. Navozuje pocit intimní atmosféry ve společnosti ženy s neobvyklým, nečeským jménem i jakousi pravidelnost vzájemného setkávání obou postav. Děj rámce je ohraničen konkrétním místem, v němž se odehrává. Jde o pokoj v nepojmenovaném starém paláci v Praze a část města lze vidět z okna tohoto pokoje. V tomto rámci je příběh založen na přímé řeči postav, která zvýrazňuje tempo vyprávění a činí jej živějším. Popisné pasáže jsou redukovány na zmínky o pražské krajině, kam je okno pokoje nasměrováno, a na vnější charakteristiku sedící dívky. Názvy příběhů, které jsou ve vyprávění zpřítomňovány, jsou v próze většinou zvýrazněny velkými písmeny a odsazeny od vlastního příběhu. Tím je vizuálně dán najevo přechod k jinému vyprávění.

Příběh je psán v er-formě. Vypravěč je v úvodním rámci nadosobní, vševědoucí. Zná všechny detaily předkládaného příběhu i obě hlavní postavy. Neangažuje se v ději, ani jej nekomentuje. Umožňuje čtenáři nahlédnout do pocitů postav i motivace jejich jednání. Zná i skryté myšlenky postav a čtenáři je zprostředkovává.

Děj úvodního rámce je postaven na rozhovoru dvou postav, mladíka Graciana a dívky Idalie. Lze je vnímat v ustálené konfiguraci dvojice vypravěče a naslouchající. Je docela zajímavé, že jména obou postav nemají ryze českou podobu, jak by mohla lokalita Prahy naznačovat. Španělská vlastní jména působí exoticky a navozují představu vyššího společenského postavení obou postav, a tedy vyprávění kultivované a umělecké s širším ideovým vyzněním. Až na drobnou vypravěčovu zmínku o epizodním vystoupení Idaliiny služebné, je celý tento rámec postaven jen na výše zmíněné dvojici a jejich dialogu. Mezi oběma postavami je velmi blízký, až intimní vztah, jehož podoba je naznačena hned na začátku a plně vyřčena až na samém konci prózy.

Mladíka Graciana nadosobní vypravěč uvádí do příběhu hned první větou. Vnější charakteristika je zcela potlačena. Vypravěč čtenáři zprostředkovává jeho myšlenky a nitro. Dle pronášených řečí je mladík nadosobním vypravěčem představen jako intelektuál a spisovatel. Povahově pak snivý a senzitivní typ člověka. A také muž zamilovaný do krásné dívky, jež mu imponuje vším, co představuje. Gracian se stává vypravěčem krátkých příběhů z daleké Číny a Japonska a je tedy součástí fikčního světa. Vypravěč je

⁷⁸ LEDERBUCHOVÁ, L.: *Průvodce literárním dílem*. Praha 2002, s. 268.

tedy ztotožněn s jednou z postav a s ní personálně identický. Není ale součástí vyprávěných příběhů jako jedna z postav, ani nad nimi nestojí jako nezaujatý pozorovatel. Do vyprávění vpadá místy svým osobním postojem a s hodnotícím komentářem a nechává do vyprávění promlouvat i Idalii. Na určitých místech svého vyprávění reflektuje Gracian svou schopnost vyprávět: „*Ale pomněte, že poměr toho, co se mi jevílo, k tomu, jak vám to povím, je asi jako fotografie duhy proti jejímu originálu.*“⁷⁹

Idalie je vypravěčem v úvodu představena nejdříve svým vzhledem. Výjev z okna je pozadím pro její sedící figuru. Dívka zůstává po celou dobu vyprávění v pozici, ve které ji v úvodu zachytí nejen vypravěč, ale i Gracian, když vstoupí do místnosti. Bez jediného pohybu naslouchá vyprávění. Dívka představuje typ krásné ženy a ideální posluchačky. Navíc vypravěč v úvodu naznačuje, že exotickým jménem Idalie je dívka nazvána Gracianem. Dívka se tedy pravděpodobně jmenuje mnohem civilněji a toto ozvláštnění je možným způsobem, jak ji vnímat. Z rozhovoru s Gracianem čtenář poznává její myšlenky i její povahu. Z pronesených řečí poznáváme Idalii jako oduševnělou pěvkyni, citlivou a přemýšlivou dívku.

Obě postavy představují dvojici, která je komplementárně spojena. Gracian a Idalie se vzájemně doplňují v názorech na umělecké i životní dění. Představují osobnostně si podobné typy, oba se pohybují ve shodné společenské roli umělce a mají shodné životní i umělecké priority. „*...k čemu bychom se hádali my dva, když smýšlíme stejně. Ani ty, ani já nehoníme se za úspěchem, neboť žízníme po ideálu, a ne po potlesku.*“⁸⁰ Jejich vzájemná souhra stojí ale především na vzájemně sdíleném citu.

7.2 *Prostor pokoje*

Děj úvodního rámce se odehrává v pokoji jakéhosi nepojmenovaného „*...sešlého, větrem a deštěm svraskovatělého, zčernalého paláce.*“⁸¹ Tento vnější prostor paláce navozuje svou starobylostí i neudržovaným stavem dojem tajemna. Pokoj oproti velkému paláci otevřenému do prostranství města je uzavřeným místem, ohraničeným čtyřmi stěnami. Představuje vnitřní prostor této starobylé budovy. Místo prostoupené dívčinou vůní vyvolává dojem idyly a vybízí k poklidnému usednutí. Pokoj je zařízený prostě, jen nejnutnějším nábytkem. Vypravěč podává výčet těch několika mála předmětů, které tvoří

⁷⁹ ZEYER, J.: Večer u Idalie. In *Stratonika a jiné povídky*. Praha 1906, s. 239.

⁸⁰ Tamtéž, s. 227.

⁸¹ Tamtéž, s. 223.

zázemí pokoje. Dubový stůl, několik židlí, kachlová kamna, spinet a obrazy na stěně. Místo tak působí svým prostým zařízením klidně a vážně, snad až příliš prostě na dvě umělecké osobnosti, které v něm sedí a hovoří o umění. Je ve shodě a v těsném vztahu s tím, kdo jej obývá. Nadosobní vypravěč pokoj nazývá vzdušnou komnatou a tím jej tematizuje jako místo prodchnuté tajemstvím. Tohoto označení je užito k vyvolání čtenářova očekávání. Pokoj je především místem vyprávění a reflexe o umění, o sobě i o světě a místem radosti z vyprávění samotného.

7.3 Prolog

První vyprávěný příběh je o čínském císaři Hing-vang. Příběh sám nemá samostatný titul a je plynulým navázáním na hovor mezi Gracianem a Idalií. V tomto příběhu se objeví čtyři hlavní postavy. Sám císař, jeho krásná dcera, nepojmenovaný mandarín a velký malíř Vu-tao-ce.

Veškerá místa jsou na této drobné ploše vyprávěného příběhu redukována jen na zahradu, která je chloubou císaře. Jde o reprezentativní nádherné prostranství, jehož velikost a bohatství forem je dotvořeno podrobným výčtem. Zahrada se tedy představuje ve svém lesku a kráse. Gracian jako vypravěč tuto představu ještě doplňuje slovy: „Máte teď tedy o tom ponětí, jak se v té zahradě vše třpytilo, jak tam vše kvetlo a jaké tajila v sobě divy.“⁸² Zahrada a její ohraničenost představuje hlavní téma tohoto příběhu. Císaře trápí neústrojné zakončení zahrady bílou zdí a na základě rady své dcery se rozhodne povolát umělce, který by zeď ozvláštnil. Malířův um vytvoří na zdi malbu nádherné zahrady, která se ve své perspektivě ztrácí v horizontu dalek. Jedním z míst této iluzivní malby je jeskyně, do které malíř císaře pozve, neboť dle jeho slov je v ní možné nalézt zásadní lidské poznání. Císař odmítne, ale do jeskyně v malbě vstoupí malíř společně s císařovou dcerou, která porozuměla malířově výzvě.

Všechny čtyři postavy spojí dohromady právě moment uměleckého ztvárnění zahrady na ploše zdi. Císař je panovníkem, především realistou a pragmatikem. Jeho dcera naproti tomu je krásná a snívá. Ona dá svým nápadem podnět k malbě a jediná je otevřena hlubokým slovům umělce. Císař a jeho dcera jsou spíše mlčenlivými a téměř pasivními postavami, které tvoří pozadí pro zvýraznění druhé dvojice postav, mandarína a umělce. Na jedné straně určitého uměleckého a životního stanoviska stojí nadaný malíř, na druhé

⁸² Tamtéž, s. 231.

straně zcela opačného přístupu k lidským i uměleckým názorům stojí mandarín. Obě dvě postavy jsou postaveny v těchto bodech do kontrastu a pronesenými řečmi vždy své konkrétní stanovisko zdůrazňují. Gracian jako vypravěč umělce nijak nekomentuje, nechává jej poznat jen dle pronesené řeči. Absence jakéhokoliv hodnotícího postoje kontrastuje s tím, jak silný citový náboj a hodnotící stanoviska zaujímá, když mluví o mandarínovi. Už jen jak jej přivádí do příběhu: „...*když se (ozval) nejhloupější ze všech mandarínů, jakýsi poloplaz, náhodou z bahna zasloužené obskurnosti na světlo vytažený a od té doby nadmíru nadutý...*“⁸³

Pro vypravěče představuje malíř i mandarín určitý lidský i společenský typ. Je zřejmé, že se vypravěč ve vyprávěném příběhu citově angažuje. Zcela se ztotožňuje s malířem, jeho viděním a myšlenkami a naopak silně opovrhuje mandarínovým vnitřním světem a jeho názory. Na několika místech ho navíc nazývá „blbým mandarínem“, čímž své stanovisko jednoznačně připouští. Postava malíře Vu-tao-ce představuje obecný typ umělce, který slouží k vyjádření základních myšlenek o umění. Co znamená pravda v umění, zda ji lze postihnout a zda podléhá nebo nepodléhá zásahům „zvenku“. Tedy od osob, které umění nevytvářejí, ale jen ho hodnotí či „škatulkují“. Naproti tomu mandarín představuje jednoznačný typ „úředníka“, jehož úkolem je hodnotit vše, ale chybí mu nejen „kvalifikace“, ale také vnitřní porozumění a cit. Jevy dle jeho stanoviska mají jednoznačné zařazení a pojmenování. Mandarín odmítá jiný názor. „*Takové přepjatosti! Zdá se, že nečeš mé neomylné encykliky, kterými každoročně zákony pro všechna umění platící stanovím?*“⁸⁴ Vypravěč zdůrazňuje především mandarínovu lidskou omezenost a nízkost. „*Nenáviděl toho neznámého jemu umělce. Jeho vlastní ‚nic‘ lekalo se všeho, co bylo ‚něčím‘, instinktivně.*“⁸⁵ Gracian pak vyznění příběhu obrací do své současnosti. Na postavě mandarína zesměšňuje všechny podobné kritiky své doby, kteří se staví do rolí všeznalých a moudrých arbitřů, ale jejich odborný obzor či vkus je velmi omezený. Příběh lze tak tedy vnímat jako Gracianovu satiru na soudobé recenzenty a kritiky.

Příběh v malbě zahrady také tematizuje rozpor mezi fikčním světem a realitou, jde o fascinaci toho, jak se „věci“ můžou jevit a jaká je jejich povaha. Tak malba se zdá jako oživlá vidina. Je s ní spojen myšlenkový základ, že pravá podstata není viděná, konkrétní věci jen naznačují, ale to, co je podstatné, je vlastně neviděné, nemá hmotnou podstatu.

⁸³ Tamtéž, s. 232.

⁸⁴ Tamtéž, s. 234.

⁸⁵ Tamtéž, s. 234.

Světlo, které září z jeskyně na malbě na zdi, je světlem poznání. Poznat toto světlo pak může ten, kdo věří snům a vidinám a nepodléhá jen zdravému rozumu.

Už na tomto místě se objevuje teze, že japonské umění buduje fikční svět s nesmírnou působivostí, s takovou, že není mnohdy rozeznatelný od reality. Tím je také postihnut základní rozdíl mezi dálněvýchodní a evropskou mentalitou. Umění je tak neobyčejné, že jeho vnímatele zcela vtáhne do svého světa. Podobné stanovisko je nejednou ve *Večeru u Idalie* opakováno, v následující Gracianově fascinaci je dovedeno do sugestivní polohy.

7.4 *Prostor „ideální žaponerie“*

Následující vyprávěné příběhy jsou navázáním na Gracianovu vzpomínku související se zážitkem, který Gracian prožil ve stavu podobném snění či vypjatého vzrušení. Příběhy jsou zasazeny do prostoru japonské vesnice s domky, stromy, zvířaty a lidskými postavičkami. Zvláštností tohoto prostoru je, že se fikční realita neopírá o reálný předobraz, ale o luxusní dekoraci zobrazující japonskou vesnici. Tato dekorace, stojící v Gracianově pokoji, pod vlivem jeho neobvyklé fantazijní iluze či zvláštní halucinace „ožije“. Miniaturní model dekorace se díky své umné propracovanosti stane fikčním světem vyprávěného příběhu. Fascinace tímto produktem japonského umění doslova „vtáhne“ Graciana do jeho světa. Toto vtažení se podobá snovému stavu, což naznačuje i fakt, že Gracian uprostřed japonského výjevu rozumí všemu, o čem se mluví, i když neovládá japonský jazyk. Gracian je také zmínkami o luxusní „sošce“ před čtenářem představen nejen jako literát či vypravěč, ale také jako sběratel či oceňovatel japonského užitého umění.

Miniaturní svět japonského umění představuje pro vypravěče možnost sdělit Idalii své stanovisko k dálněvýchodní mentalitě a přístupu k životu i kultuře. Stane se mostem k interpretaci japonského, v širším pohledu asijského umění. Jeho podobu i osobitost vykládá vypravěč pomocí evoluční, rasové teorie. Nachází a vykládá mentalitu asijského člověka úzkou vazbou a sepětím s přírodou a dětsky pokorným vnímáním přírodního dění. Asijské umění dle vypravěčova náhledu ve svém vývoji „ušlo“ zatím jen polovinu cesty, kterou má za sebou umění evropské. Toto Gracianovo mínění není však hanlivé, oceňuje naopak hloubku japonského výrazu, který ve svém zaujetí posvátnou přírodou i starobylými mýty evokuje jakousi pradávnu paměť, jež je ale nadčasová a stále platná.

Vypravěč se vlivem své fantazie a silného zaujetí fascinující japonskou dekorací „ponoří“ do hloubek malé japonské scenérie, do krajiny a do vnitřku japonského paláce. Gracian se stává součástí japonské scenérie, ale zůstává jen pozorovatelem. Tak přibližuje Idalii příběhy, které vyslechl v „oživlém prostoru dekorace“. Ta se stává tímto ponořením živou. Uvnitř paláce sedí společnost různých postav z japonské vyšší společenské vrstvy v určitém rituálním okamžiku. Dojem určitého obřadu či sváteční chvíle zdůrazňuje na jedné straně vyprávění příběhů, na druhé straně pak konzumace tradičního japonského nápoje *saké*. Motiv vyprávění se tak dostává na další úroveň. Jednotlivé příběhy jsou sdruženy do cyklu na principu rámcování.⁸⁶ Cyklus vyprávěných příběhů je vystaven na herním principu. Ze sedící společnosti je vybrán náhodně vypravěč ze skupiny *daimiů*,⁸⁷ a to předáním symbolického předmětu, v japonském prostředí je to příznačně vějíř.

7.4.1 O velkém bolu boha Izanagi

Jde o krátkou báseň v próze, která je v povídce titulem zvýrazněna a oddělena od ostatního textu. V textu je označena žánrem rapsodie⁸⁸, odpovídá svým zněním epickému zpěvu a je jednou z částí teogonického mýtu. Jedná se tedy o japonský mýtus, žánr řadící se k vysoké literatuře, která čtenáře vrací k nejstaršímu slovesnému umění a pokládá nejzákladnější otázky lidského bytí. Mýtus také navazuje na *Píseň za vlahé noci*.

Hlavními postavami jsou bohyně Izanami a bůh Izanagi, manželská boží dvojice, která zosobňuje posvátnou plodivou sílu. Na velice drobném prostoru básně poznáváme Izanami dle vnější charakteristiky, Izanagiho pak dle pronesených řečí a jednání. Izanami není smrtelnou bohyní, jak by se dalo u bohů soudit. Její smrt dá život synovi, bohu ohně. Je „...bledá jako sníh, krásná jak vesna, mrtvá jak kámen.“⁸⁹ Izanagiho poznáváme dle jednání jako boha zoufalého, trpícího. Jeho zoufalství a žal jsou hnací síly, které posouvají epický děj. Izanagiho bolest se projeví v násilném činu, když svého narozeného syna drasticky zabije. Tento čin je líčen značně naturalisticky, když bůh své dítě „rozsápá“. Smrt dítěte je jen zdánlivá, je cestou ke zrodu tří jiných bohů, v jejichž rukou spočívá moc v podobě přírodních živlů, jimž vládnou. Plodivá síla tedy dostává další rozměr, když zrození vzniká v blízkosti smrti, čímž ji vlastně popírá a překonává.

⁸⁶ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004, s. 517.

⁸⁷ Sg. *Daimio* – tímto výrazem se označoval ve feudálním Japonsku vysoký japonský šlechtic.

⁸⁸ *Rapsodie* je původně literární pásmo, které bylo vytvořeno z úryvků starořeckých homérských eposů a které bylo přednášeno. Později se z této původní literární formy vyvinula lyrická nebo i epická báseň vzletného či vznešeného obsahu a formy. In KARPATSKÝ, D.: *Labyrint literatury*. Praha 2008, s. 394.

⁸⁹ ZEYER, J.: *Večer u Idalie*. In Stratonika a jiné povídky. Praha 1906, s. 251.

Krátký mýtus zmiňuje několik míst, v nichž se postavy nacházejí. Především bohyně je zastížena v jeskyni, v hlubokém tmavém prostoru, v němž leží. Jeskyně je hrobem mrtvé bohyně a prostorem prostoupeným zoufalstvím a smutkem trpícího Izanagiho. Izanagi ve svém zoufalství prchne z jeskyně, která mu připomíná mrtvou ženu. Bloudění odvede sice nešťastného boha od místa hrobu, cesty ale neutěší smutek a ztrátu. Naopak každý kout v přírodě je mu připomenutím mrtvé lásky, neboť vzájemná plodivá síla dala vzniknout všemu živému.

Návrat k hrobu a místo s ním těsně spjaté je hlavním prostorem, který je prostoupený těmi nejsilnějšími city. Význam tohoto místa představuje středobod, kolem kterého se epický děj stáčí a graduje. Odehraje se zde několik emotivně zjitřených událostí. Hrob je místem, které konfrontuje živé s budoucností, je bolestnou připomínkou milované manželky i neschopnosti se s touto ztrátou vyrovnat. Hrobem se připomíná konečnost života i nemožnost znovu ztracenou bytost získat zpátky. Zároveň je ale zcela specifickým místem, které v sobě propojuje světy živých a mrtvých. Hrob se stane posledním setkáním s mrtvou manželkou. Izanagi toto setkání vyvolá, když v zoufalství znesvětil její hrob. Svým zoufalým zvoláním přivolá duši své ženy, čímž spojí dva proti sobě stojící a jinak neprostupné světy. Hrob je tedy prostorem, kde se mrtví a živí mohou setkat, alespoň na krátký okamžik. Představuje zvláštní místo, kde mrtvá bohyně může překročit svůj svět a vrátit se do světa živých, dokonce se může pokusit zasáhnout do tohoto světa a ovlivnit manželovo počínání. Děje se tak pomocí rozhovoru, který mezi manželky proběhne.

Navzdory manželčíným slovům, aby Izanagi přijal nevyhnutelnost její smrti, přivedou zoufalství a bolest nešťastného Izanagiho do podsvětí. V této chvíli mýtus připomíná jeden z motivů, který je společný i evropské, tedy řecké mytologii. I Orfeus sestupuje do podsvětí, aby získal zpět Eurydiké, stejně jako hrdina Héraklés, který odtud vysvobozuje Alkéstis.⁹⁰ Japonské podsvětí ale nenabízí bohu žádnou alternativu, žádnou možnost přivést ženu zpět k životu. Je ztvárněno jako prostor, v němž není místo pro posmrtný život. Izanagi v hlubinách země nalézá jen rakev, popel a kosti. Navíc přímé setkání s jakýmsi záhrobními „příšerami“ jen zesiluje hrůzyplnost poznání, že po životě přichází smrt a temný prostor vyplněný děsem a hrůzou.

Tématem mýtu jsou základní existenciální otázky, které se týkají smrti a zrození. Co smrt představuje, co je po životě, zda se bytosti po smrti mohou setkat. Důraz je položen na konečnosti života a nevyhnutelnosti smrti, již se nemůžou vyhnout ani bozi. I

⁹⁰ Kol.: *Encyklopedie antiky*. Praha 1973, s. 48.

zrod bohů probíhá v těsné návaznosti smrti – zrození je vykoupeno úmrtím. Zajímavostí mýtu je, že bozi v ní zobrazení jsou zcela antropomorfizováni, jsou smrtelní a trpí jako lidé. Proto i téma smrti je tak dramaticky vyhoceno, neboť dopadá i na samé tvůrce světa, nevyhýbá se nikomu a nikdo jí neunikne. Dramatická chvíle poznání nastane právě v podsvětí, které je vypořádáno jako temné, v hloubce pod zemí ukryté místo, kde není život ani naděje. Ale světy živých a mrtvých nejsou neprostupné. I smrt lze do jisté míry popřít zrozením nové bytosti. Celkový dojem z této epiky je ale tíživý smutek, který vždy zasahuje ty, kteří zůstávají živí. Bůh Izanagi odmítá přijmout tíhu země, její nevyhnutelnost, a uniká cestou ke slunci.

Vyprávějící daimio je auditoriem odměněn potleskem a sám posílá vějíř dalšímu daimiu-vypravěči. Tento vypravěč uvozuje svůj příběh prologem, v němž připomíná, že nelze nabídnout posluchačům nový příběh. Všechny příběhy už byly vyřčeny. A když má i přesto vypravěč zájem vyprávět, „...nezbývá mu *podivným způsobem než jedno: opakovati něco prastarého.*“⁹¹ V tomto vyjádření se může odrážet i Zeyerův přístup k literární tvorbě, v níž si bral inspiraci už ze známých příběhů a děl, jen je přizpůsoboval své představě a dával jim svůj vlastní, osobitý otisk.

7.4.2 Historie o mrtvém oslu

Příběh je v textu zřetelně oddělen a zvýrazněn velkým písmem, čímž naznačuje přechod k jinému příběhu. Vypravěč označuje své předkládané vyprávění žánrem pohádky a také uvozuje své vyprávění způsobem, který bývá pro tento žánr obvyklý: „*Před dávnými, dávnými lety, řekněme před stoletími, stál v jisté krajině v Žaponsku, nebo chcete-li v Číně...*“⁹² Takováto neukotvenost místní a časová dodává širší platnost. Příběh tak může vlastně vypovídat o situacích a událostech, které jdou napříč mnoha kulturami a jsou tedy univerzální. Žánr historie, který titul uvádí, ve spojení se jménem zvířete vylučuje typ dějepisného vyprávění. Historie se zde chápe v širším smyslu jako prozaický útvar se zábavnými či moralistními rysy.⁹³

Jádro tohoto vyprávění tvoří tři postavy, dvě hlavní a jedna vedlejší. Hlavními postavami jsou dva muži, postavu vedlejší představuje osel. Ačkoliv je uveden přímo v názvu vyprávění, je jen pasivním objektem, nikoliv jednajícím hlavním protagonistou.

⁹¹ ZEYER, J.: Večer u Idalie. In *Stratonika a jiné povídky*. Praha 1906, s. 256.

⁹² Tamtéž, s. 256.

⁹³ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004, s. 248.

Dvojici mužů tvoří starší buddhistický mnich a jeho mladý žák. Oba zůstanou v textu nepojmenováni, k oslovení staršího mnicha jsou použity výrazy zdůrazňující jeho postavení – mistře, otče. Žák zůstává vypravěčem na počátku nevypodobněn, vypravěč jej dlouho nechává nepoznaného. Není tedy zřejmé, jak žák vypadá či jaký je. Dojem z žáka si utváří čtenář sám na základě několika poznámek, které vyplynou z rozhovoru mezi ním a mistrem. Naproti minimální charakteristice žáka představuje vypravěč staršího mnicha přímou charakteristikou, výčtem jeho předností i jeho činnostmi. V jeho podání vystupuje mnich jako typ zbožného člověka, který svědomitě plní své povinnosti. „*Byl to zbožný, přívětivý, trpělivý člověk, ne již mladý. Modlil se ráno, modlil se mezi dnem, modlil se navečer, a považovali jej téměř za svatého...Tu zahrával vždy úsměv nejblaženější spokojenosti kolem rtů důstojného mnicha...Ó dobrý ten mnich!... Byl totiž přísným asketou, hrst rýže stačila mu na měsíc, a nepil než čistou vodu.*“⁹⁴

Zvířetem, které tvoří protipól lidským hrdinům, je bílý osel. Na něj také odkazuje titul vyprávění a navozuje dojem prózy, který je podobný bajce nebo pohádce – v nich se také objevují zvířata jako literární postavy a jsou často uvedena v samotném názvu takové prózy. V tomto náhledu má tento žánr styčné body s bajkou, jejíž vyústění má také morální rozměr a přibližuje obecnou lidskou zkušenost. Bajce se toto vyprávění podobá jen mravním vyzněním, osel nevystupuje jako samostatná postava s řečí a vlastním příběhem. Představuje jen předmět, který slouží jak mnichovi, tak jeho žáku.

Vyprávění je zasazeno do prostředí dvou buddhistických chrámů. Tato místa také dotváří vnímání obou postav. Prvním chrámem je úvodní prostor, v němž čtenář obě postavy zastihuje. Toto místo je vypravěčem pojato ambivalentně – na jedné straně prostý sakrální kout, který by měl zosobňovat hluboké duchovní hodnoty, na druhé straně přítomnost pokladničky na příspěvky od věřících, tedy důraz na materiální stránku. Druhý chrám souvisí už jen s postavou mladého žáka. A jde o přepychový svatostánek, kde se skromnost místa či jeho ochránce a zakladatele ani nepředstírá. „*Oltář byl ze zlaceného laku, modly měly stříbrné šperky, látky záclon byly nádherné, samý netušený květ...zázraky se množily, pokladnice div nepukala...*“⁹⁵ Obraz tohoto místa relativizuje představu spjatou se svatým místem.

K posunu děje dojde vnější událostí, impulsem. V krajině kolem prvního buddhistického chrámu propukne hladomor. Na pozadí této události se odkryjí povahy obou postav, děj se přesune do jiného místa a zaměří se na jednu z hlavních postav. Mnich

⁹⁴ZEYER, J.: Večer u Idalie. In *Stratonika a jiné povídky*. Praha 1906, s. 257.

⁹⁵ Tamtéž, s. 263.

rozhodne, že v malém svatostánku zůstane jen on sám. Svého žáka pošle spolu s oslem do jiného kraje. Tento čin není vypravěčem nijak maskován, čtenář vnímá, že se tak děje z pohnutek mnichovy zjištěnosti. Mnich reaguje na odhalení svého pokrytectví vůči žákovi i vůči věřícím. Mladý učeň totiž objevil ve výklenku za svatými ostatky nádobu, plnou vynikajícího saké. Tím si vysvětlil jak mnichovo vlídné chování, tak jeho výdrž proti fyzickému strádání. Zjistil, že veškeré mistrovo jednání byla navenek prezentovaná maska. Toto „odhalení“ otevře oči žákovi i čtenáři. Žák se tedy vymezuje vůči svému mistrovi, odsuzuje jeho počínání. Na rozdíl od mistra vystupuje v morálně silnějším postoji.

Vypravěč tedy mnicha pojal jen dle vnější charakteristiky, aby poté jeho povaha a vlastnosti vystoupily o to silněji a kontrastněji. Vystupuje zde v podobě vypravěče nespolehlivého, který nepodává úplné informace. Navíc je místy znát ironický odstup vypravěče vůči postavám. To je jemně cítit nejen z charakteristiky mnicha výše, ale i z popsané situace, v níž se mnich nemůže pohybovat kvůli opojení z přílišné konzumace. „*Pozvedl (mnich) pak žehnaje ruce, chtěl povstati, ale klesl přemožen (snad dojmutím?) zpět proti mříži, zavřel unavené oči a usnul za okamžik.*“⁹⁶

Žák se vydá na cestu s bílým oslem a zakotví v kraji nezatíženém hladomorem. Vypravěč se od chvíle žákova odchodu soustředí především na jeho příběh, život mnicha je před čtenářem upozaděn, a to až do samotné závěrečné konfrontace. Děj je znovu posunut vnějším zásahem, úmrtím osla. I v této chvíli vypravěč dává průchod své ironii, když komentuje skon osla jako tíhu blahobytu, který zvíře uvyklé dřině a hladu neuneslo. Žák se trápí, protože mu zvíře poskytovalo blízkost. Vypravěč jej nechává „vystupovat“ z pohledu citlivého mladíka, který je nešťastný ze smrti zvířecího druhu. Ale následující mladíkovo jednání znovu převrací vypravěčův postoj a pohled a ironizuje celou situaci. Žák na radu neznámého cizince využívá smrti zvířete jako almužny. Jeho počínání nad hrobem osla, které vydává za posvátné ostatky, snad lze první den vzhledem ke smutku chápat, v následujících dnech je žebravé jednání a nářek nad úmrtím „světce“ čistým kalkulem, které žákův morální postoj snižuje. V tom pohledu je mladý mnich postaven do stejného světla jako jeho mistr, dělí je skutečně jen věk a zkušenosti, povahy mají obě postavy stejně zjištěné a pokrytecké. Teprve jednáním se zcela odkrývají povahy obou postav.

Vyprávění je uzavřeno dějovým okamžikem, v němž dojde k závěrečnému setkání žáka s mistrem. Odehraje se po několika letech, během nichž „...*vychrtlý někdy žák byl*

⁹⁶ Tamtéž, s. 260.

nyní během let postavy plné, důstojné, ano byl kulatý, tučný, růžový a statný.⁹⁷ Z mladého žáka, který byl vypravěčem představen jako sensitivní mladý člověk, se stal stejný pokrytec a požitkář jako byl jeho mistr. Scéna se zesiluje už žakovou motivací k setkání, tedy možností pochlubit se svému mistrovi, ukázat své postavení a bohatství a v přebujelé pýše přemoci mistra rafinovaností svého mládí. V závěrečném dialogu, v němž žák touží po plném uznání svého mistra, po slovech obdivu, jakého bohatství a uznání se v cizím městě domohl, se s plnou ironickou silou odhalí povahy obou postav. Vzájemný rozhovor vygraduje v poznání, že se mistr kdysi stal ochráncem a správcem chrámu, který byl postaven stejně jako žákův na ostatcích osla, vydávaných za svaté relikvie.

Vyprávění lze vnímat jako kritiku církevních autorit a jejich zneužívání ostatků k výběru poplatků za příslib lepší budoucnosti na zemi i na věčnosti. Zároveň také vůči církvi jako satiru proti klanění se falešným modlám, které nemají duchovní hloubku. V širším pohledu lze *Historii o bílém oslu* vnímat jako kritiku či satiru na obecné společenské autority, které se veřejně staví za určité symboly, které ve společnosti mají důležitost, ale za nimiž nestojí žádná opravdová hodnota. Ti, kteří mají tyto hodnoty střežit, pěstovat a chránit, jsou jen materialistickými pokrytci. Líbí se jim úcta, kterou jim ostatní projevují, i pokora, kterou ostatní k jejich úřadu cítí. Za jejich skutky a slovy ale stojí jen prázdná lidská hamižnost a nízkost. Samy základy jejich postavení i hodnoty, které veřejně prezentují, jsou pochybné a nízké.

Navíc je vyprávění posunuto ještě o další stupeň, k aktuální společenské situaci, kterou společně Gracian a Idalie ve vyprávění reflektují. Vyprávěný příběh poslouží Idalii jako podklad pro kritiku současných společenských či politických autorit, jako kritika vůči osobnostem, které reprezentují nějakou oblast veřejného života: „*Dopouštím oprávněnost hrotu v té pohádce, připustíte-li, že hroby takových mrtvých oslů nebyvají nutně vždy jen v šeru buddhistických neb jiných chrámků, ale že tací mrtví oslové se nalézají těž kupříkladu v univerzitách, v parlamentech, v redakcích časopisů, v akademiích, v národních zlatých domech a jinde.*“⁹⁸

Vějíř se ocitá v rukou krásné paní, která předjímá své vyprávění úvodním slovem. Svůj příběh nazývá pohádkou a sděluje posluchačům na terase, že příběh pochází od její babičky, přirovnávajíc ji k slavné japonské literátce Óno-nokómač. Zmínkou o japonské pěvkyni se zvyšuje celistvost textu, neboť je tu zřejmá provázanost s *Písní za vlahé noci*. Vytváří se celek vzájemně vnitřně propojených příběhů.

⁹⁷ Tamtéž, s. 264.

⁹⁸ Tamtéž, s. 267.

7.4.3 *Legenda o jarním dešti*

Příběh je zřetelně vydělen od předchozího příběhu a od vypravěččina úvodního slova. Titul konkretizuje žánr vyprávění, ačkoliv je v kontrastu vůči úvodním slovům vypravěčky, která své vyprávění označuje za pohádku. Jádrem legendy bývá život světce, jehož jméno je vždy v titulním názvu. Ten v názvu *Legenda o jarním dešti* schází, proto vyprávění svým titulem navozuje spíše dojem příběhu o nějakém zázraku, který bývá s legendou těsně svázán jako její důležitá součást.⁹⁹

Vyprávění je postaveno na několika postavách. Za hlavní postavy lze považovat mladou, krásnou vdovu, mladého umělce, který je krásou této ženy okouzlen, a démona, který zasévá do lidských srdcí zlé myšlenky a sytí se lidským utrpením. Jako vedlejší postavu lze vnímat vdovino dítě, neboť tato postava sama za sebe nevystupuje a stává se jen objektem v rukou druhých postav.

Vypravěč začíná své vyprávění představením postavy mladé vdovy, která zůstává v příběhu nepojmenována. Pro plasticitu této postavy se dozvídáme detaily z její minulosti. Jsme seznámeni se závazkem manželské věrnosti, který si na nešťastné ženě vynutil umírající muž. Žena ve svém smutku nad ztrátou omezí své kontakty na obživu a na čas trávený se synem. Učiní smyslem svého života své malé dítě. Výzdoba v pokojích, které žena obývá, zdůrazňuje ženin zájem o umělecké předměty i její senzitivní povahu. Ženinou předností je umění vázat květiny. Její obratnost i um je přirovnán ke stavebním prvkům poezie: „*Barvy květů byly vždy sladěny jako zvuky písně a každý její výrobek byl vonnou, porosenou básní.*“¹⁰⁰ Mladá vdova vystupuje před čtenářem především jako milující matka, jejíž prioritou je spokojenost a štěstí dítěte. Motiv lásky k dítěti se vine celým vyprávěním, na jeho základě dochází k dějovým zvrátům a tvoří celou myšlenkovou základnu vyprávěného příběhu.

Mladého umělce poznáváme v těsné blízkosti krásné vdovy, seznamujeme se s ním jen skrze tuto postavu. Je to vlastně mladá vdova, která se s umělcem setkává, a tak jej přivádí do příběhu. Vypravěč nepřibližuje postavu umělce bližšími osobními detaily, ten zůstává ve vyprávění nepojmenován. Je čtenáři představen jen ze dvou pohledů, skrze vášnivou lásku k vdově a snaze ji získat a skrze postoj a vztah k umění. Především ale pohledem jeho zoufalé lásky je pak odkrývána i jeho povaha a činy.

Démon je neobyčejně zvláštní postavou, která snad nejvíce zapadá do pohádkového syžetu. Pohádkovost démona podtrhuje i skutečnost, že „on“ na sebe může brát různé

⁹⁹ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004, s. 337.

¹⁰⁰ ZEYER, J.: Večer u Idalie. In *Stratonika a jiné povídky*. Praha 1906, s. 273.

lidské podoby, snáze tak hrát svou roli pokušitele a ostatní „ponoukat“ ke svým vlastním plánům. Neodpovídá typově člověku, dle vypravěčovy charakteristiky nejvíce připomíná ducha z dávných časů. „*Zlý ten démon byl už před stoletím mnoho neštěstí v Kjótě a v okolí způsobil...*“¹⁰¹ Působí dojmem jakéhosi starého principu, který hýbe lidskými osudy a dodává jim dynamiku připomínající náhodu. Jedná se tedy o postavu zápornou a zároveň nadpřirozenou. V tomto nahlížení se nabízejí různá srovnání s evropskými postavami všemocných „duchů a démonů“. I v Erbenově Kytici se objevují démoni, kteří zvláště ženské postavy přesvědčují o svých pravdách a nutí k činům, z nichž mají prospěch jen oni sami. Démon funguje v příběhu jako záporný element, vůči jehož manipulacím a převlekům se člověk sám nemůže bránit. Ačkoliv působí jeho zjev nadpřirozeně, projevuje lidský pocit závidi a nenávisti. Jedinou jeho tužbou a smyslem jeho existence je lidské utrpení a bolest, naopak kladné lidské city jej zraňují, probouzí v něm drásající závist.

Setkání démona s mladou vdovou v jejím domě je okamžikem, který se stává impulsem pro dějovou akci. Démon na sebe „pohádkově“ bere podobu mnicha-poutníka, aby mohl lépe svůj plán uskutečnit. Vědom si silného mateřského citu vdovy i skoro šílené touhy mladého umělce po vdově, propojí tyto dvě skutečnosti v jednu ideu. Mladou ženu chce získat pro svůj plán příslibem šťastné budoucnosti jejího syna, nabízí vidinu skvělého života, když se syn bude věnovat umění. Pak bude velkým umělcem, který se dočká uznání. Aby jeho talent nezakrněl, pobídne matku, aby chlapci umožnila odborné vedení u nějakého umělce. Mladá vdova zná jen mladého muže, který je do ní zamilován. Cit k dítěti a jeho štěstí jsou pro matku silnější než obavy z mladého muže, proto jej o lekce umění požádá. Znovu je tedy akcentován motiv silné mateřské lásky. Mladou vdovu vidíme jako milující matku, která chce pro své dítě to nejlepší a je tedy otevřená pozitivním předpovědím v jeho životě.

Dialog mezi vdovou a démonem slouží na jedné straně k přemluvení vdovy pro démonův plán, ale také k určení charakteru japonského umění, doloženého zmínkami o několika japonských umělcích. Jejich um byl tak vynikající a technika tak propracovaná, že se výjevy na obrazech buď zdály jako skutečné, nebo z obrazů díky životnému provedení opravdu vystupovaly. „... (Kanoka, jeden z umělců) *jednou ve svatyni v Nynadži na zástěnu krásného koně s takovou pravdou a živostí namaloval, že kůň každou noc z obrazu vyskočil a širými poli se proháněl...*“¹⁰²

¹⁰¹ Tamtéž, s. 275.

¹⁰² Tamtéž, s. 277.

Následné setkání vdovy s umělcem v prostoru jeho domu je jen dovršením tohoto náhledu na japonskou uměleckou tvorbu. Také malíř doloží svůj názor na umění příkladem životního i uměleckého zápasu japonského kněze-malíře. Na pozadí umělcova i démonova vyprávění vysvítá, že sebevětší zákazy od autorit-neumělců nikdy nemohou přirozený talent a nadání zahubit. Umělecké sklony jsou tak silné, že si vždy cestu k vyjádření najdou. Démon ve slovech k vdově nastínil tezi, že umělec je vždy šťastný, když dosáhne vrcholu své tvorby, svého nejvyššího uměleckého vyjádření. Umělec přímo neodmítá osobní pocit uspokojení, jeho příběh o knězi s malířským nadáním však lidskou tvorbu vidí v těsné návaznosti na božský rozměr. Knězi-umělci, kterému bylo bráněno věnovat se tvorbě jako něčemu přízemnímu, se podaří vytvořit obraz, který je oslavou boha. Tvoření se podobá modlitbě, jestliže směřuje stejně jako modlitba k vyššímu cíli, jestliže v sobě obsahuje myšlenku, která člověka přesahuje.

Při setkání vdovy s umělcem se ale také rozvine téma nešťastné lásky umělce k mladé vdově. Mladá žena odmítne umělcovy návrhy, čímž ještě více zesílí jeho pocity zoufalství. Na tento pocit pak zacílí strategie a plány démona. Znovu je to démon, který rozpojuje děj a který dává impulsy k pohybu postav. Přijme lidskou podobu, tvář staré ženy, a nabídne umělci radu. Umělec je nešťastný z nenaplněné lásky, a proto kývne na záměr unést vdovina syna a později jej jako šťastný nálezce ženě předat a získat si tak její srdce. Mladý umělec cítí, že čin není správný, a stydí se za něj. Ale sílu k odporu nalezne pozdě, až když „stařena“ odchází s jeho souhlasem. Poznáváme tedy jeho povahu právě na tomto místě, skrze jeho slova a jednání. Cítíme, že není postavou vysloveně zápornou, je mladým, citlivým člověkem s láskou k umění. Ale slepá láska k nedostupné ženě je citem, který nutí jeho nositele k zoufalému a zlému kroku. Umělec tedy vystupuje jako slabý člověk, který podléhá záměrům a slovům silnějšího a neumí se jim bránit. A když jej pak druhý den navštíví mladá vdova, nešťastná, zlomená, s hořícíma očima a téměř bezhlesná, je umělec schopen jen prosit za odpuštění. V přímé konfrontaci se svým sobeckým činem mladý umělec vlastní rukou umírá.

Poslední dějové momenty příběhu se stáčejí kolem matky hledající své dítě a kolem uneseného syna. Démonovy plány se vyplnily. Zasáhl do děje a navždy ovlivnil životy tří lidí. V podobě temného havrana odlétá z kraje a tíha důsledků zůstává na lidech. Démon tedy naplnil počáteční vypravěčovu charakteristiku zvýrazňující jeho moc a sílu. Uměl číst v lidech, rozpoznat jejich slabé stránky a využít jich. Postavy zasažené jeho činy zůstaly bezbranné. Posledním místem, do něhož je příběh zasazen, je zahrada. Zde se odehraje závěr vyprávění a konečné shledání. Po roce hledání a bloudění se matka znovu setká se

svým synem, u smuteční vrby stojící nad jeho hrobem. Duše dítěte je vtělena v tento strom a zjevena uprostřed měsíčné noci. Přírodní prostor kolem vrby se stane místem mystického setkání, naplněného láskou. Matka také umírá a její duše je vtělena do bílého čápa. Vyprávění graduje závěrem, v němž po vzoru legendy rok co rok přilétá k vrbě uprostřed zahrady bílý čáp. Shledání čápa s vrbou vždy provází jemný, jarní déšť jako vyjádření slzí obou nešťastných postav, které se nemohly setkat v pozemském světě.

V závěrečném setkání se naplnil titul vyprávění, uvádějící žánr legendy. Motiv zázraku je s legendou těsně spjatý a zde jej naplňuje každoročně opakovaný rituál jako výraz trvalé a lidský život přesahující lásky mezi matkou a dítětem. Rysy legendy naplňuje také čas, který není nijak konkrétní. Příběh se odehrává v jakémisi bezčasi. Opakovaný cyklus roku je jeho symbolickým zvýrazněním. Motiv duše vtělené do stromu, často do smuteční vrby, která úmrtí jedince ještě zvýrazňuje, připomíná také žánr balady. Erben má role dítěte a matky jiné, duše matky je vtělena do stromu. Hlavní téma se tu shoduje s tragickým vyzněním, v němž se blízké bytosti musí na pozemském světě rozloučit, ale mohou se shledat v jiné podobě v určitém vymezeném prostoru a čase. Celkové znění je tedy tragické, neboť z postav ztvárněných v tomto vyprávění zůstal pozemsky uspokojen jen démon. Jeho počínání zničilo tři lidské bytosti. Přesto tragické znění není zcela beznadějně, příběh naznačuje, že velké city nezůstávají součástí jen pozemského řádu. Silná, oboustranně prožívaná a sdílená láska přesahuje lidský život, přináší naplnění i po životě a vytváří zázraky.

V tomto kontextu je také vyslyšený příběh přijat auditoriem. Vějíř tentokrát není předán dalšímu vypravěči. Tajemná, krásná žena se k němu sama natáhne. Postava budoucí vypravěčky vzbudí svým zjevem i okolní atmosférou podivný strach a úzkost. Její vzhled a charisma navozuje určité klima k vyprávění a předjímá jím vyprávěný příběh. Vzhled ženy evokuje v Gracianovi jako vypravěči a pozorovateli podivný pocit, připomínající chvíli *déjà vu*, v němž se rozpomene na ženin původ. Hluboký vhled do minulosti této ženy je tajuplným prologem, v němž se propojuje lidský element s přírodním. Kořeny tajemné krásy, spjaté těsně s japonskou zemí, vnímá Gracian jako jedno z dalších symbolických ztvárnění japonského umění a kultury. Touto úvahou Gracian znovu opakuje myšlenku, že japonská kultura je těsně svázána s jakýmsi starodávným principem, s dávnými a starobylými tradicemi, které jsou znovu a znovu každým slovesným činem ožívány.

7.4.4 Pověst o pavouku hor

Příběh je tučně oddělen a zvýrazněn od intermezza a Gracian nabízí k úvaze žánr pověsti pro tento vyprávěný příběh. „*Chcete-li jméno pro to, co pronášela (tajemná vypravěčka) nazvu to třeba tak...*“¹⁰³ Titul navozuje také dojem vyprávění podobné pohádce, neboť v titulech bývají zmíněna zvířata a přírodní lokality, kde se děj odehrává. Konkretizovaný žánr pověsti vyvolává očekávání příběhu, které obsahuje různé nadpřirozené, fantastní motivy, ale opírá se o reálný základ a na pozadí reality vysvětluje zvláštní jevy. Tedy očekávání, kdo je „pavouk“, jaká cesta jej přivedla do hor a s jakým záměrem.

Na velice drobném vyprávěném prostoru vystupují v příběhu čtyři postavy. Jako hlavní protagonista vystupuje statečný hrdina Jorimicu a záhadné stvoření pavouka, bytost nepodobná žádnému tvorů, zmíněná už v samotném titulu příběhu. Za vedlejší postavy lze označit Jorimicova zbrojnoše Cuna a starou ženu.

Hlavní mužskou postavu představuje hrdina Jorimicu, který ohraničuje celý příběh. Vypravěč soustředí děj především kolem něj. Jorimicu svým vzhledem i jednáním připomíná bájně reky, kteří jdou vstříc výzvam a nebojí se překážek. Vypravěčem je tedy hned představen především pohledem svých činů jako „...*bohatýr, drakobijec, silný hrdina, slavný vítěz...*“¹⁰⁴ Jorimicu připomíná pohádkového prince, jehož posláním je zabíjet nepřátelské tvory. Přitom nikde není přímo vyřčen motiv tohoto počínání. Jako bájný rytíř jde vykonat čin ve prospěch ostatních, zničit zlo v zájmu dalších lidí. To jen podtrhuje pohádkovost jeho postavy, kde udatní bojovníci jdou bojovat kvůli ochraně jiných, neboť to patří k typologii jejich postavy. Jeho činy vytváří základnu pro vyprávěný děj, nebýt hrdinovy cesty za dobrodružstvím, nebyl by vyprávěný příběh.

Hrdinův zbrojnoš Cuna je zmíněn v těsné blízkosti svého pána. Vypravěčem je podán odlišně než hrdina Jorimicu, místy až protikladně. Vypravěč neuvádí jeho minulost, ani zásluhy. Poznáváme jej jen dle chování a především pronesenou řečí. Na rozdíl od svého pána se Cuna projeví slovy, svými otázkami. V kontrastu k němu Jorimicu pronese v úvodu jen dvě jednoduché oznamovací věty a pak již jen mlčky koná. Na pozadí proneseného slova vnímáme hrdinu jako reka, který nedává najevo své pocity a strachy. To Cuna se svými otázkami projevuje víc jako bojácný typ a otázky navíc slouží k vytvoření strašidelnější a děsivější atmosféry příběhu. Strach jedné z postav vždy zesiluje strašidelnost okolí.

¹⁰³ Tamtéž, s. 301.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 302.

Děj je zasazen do neznámé pusté krajiny, pokryté sněhem. Úvodní popisná pasáž navozuje tajemnou atmosféru, která má vyvolat tíživý pocit a strach. Zmínky o černých, velkých kamenech ležících po kraji, zapadající slunce či stromy rozlámané na kusy ležící ve sněhu jen dojem hrůzy mrazivě podtrhují. Křik ptáků a svištěcí vítr mají jen připojit k vizuálnímu vjemu ještě sluchový. Děj se ale neodehraje na této pláni, ale uprostřed ruin stavby, která na tomto místě je jediným lidským výtvozem. Vstupem do polorozbořeného domu se začíná pomalu navozovat pocit hrůzy, který je pozvolna stupňován.

Prvním děsivým krokem je setkání se starou ženou, která se objeví jako epizodní postava. Vypravěč věnuje velký prostor vnějšímu vzhledu této „stařeny“: *„Byla to žena, stará, příšerná, strašidelně ohyzdná...šedé její vlasy padaly až na zem...obličej její byl jako mrtvoly, zvadlé rty visely jí až na prsa a zvadlá prsa až na kolena, jejichž holé kosti se třásly a bijíce pod rouchem o sebe rachotily.“*¹⁰⁵ Postava staré ženy odpovídá typově čarodějnicí, ale s mnohem temnějšími rysy, než by odpovídaly pohádkové postavě. Lze ji označit za postavu nadpřirozenou, ale jen strašidelným, nelidským zjevem. „Stařena“ žijící uprostřed trosek domu nemá žádné zvláštní schopnosti ani moc, představuje podivný a šílený přízrak. Slova, která k oběma mužům pronese, jsou formou hrůzyplná a děsivá. Jejich obsahem je ale věčný lidský strach ze smrti. Stejně jako obava z času, který nelze zastavit, a krátkost a nepatrnost lidského života ve srovnání s během světa.

Hrůzyplnost prostředí je dále stupňována v kontaktu s dalšími „tvory“, obývajících prostory polorozbořeného domu. Dav děsivých bytostí v podobě temného letícího mraku mají oba muže vyděsit. Hluk, tma i síla obrovského vířícího seskupení se nakonec promění v jednu jedinou postavu. Tento okamžik představuje přímou konfrontaci hrdiny Jorimica a jeho zbrojnoše s postavou záhadného „pavouka“. Objeví se tedy dějový zvrat, který byl vzhledem k povaze hlavního hrdiny a k titulu předvídatelný. Vypravěč vypočítá záhadné stvoření jako ženu v šatech buddhistické mnišky, působící při prvním setkání poměrně nevinně. Tím je oslabena počáteční hrůza a kontrastuje s očekáváním, které navozoval už samotný titul. V následujícím bližším popisu postavy se znovu hrůza i strach zesílí. Zvláštnost této hlavní, i když ne-lidské postavy spočívá v její rozmanitosti. Od momentu setkání obou mužů s „pavoukem“ je čtenář stejně jako hrdinové v neustálém napětí, jakou další podobu či jaký postoj „příšera“ zaujme a jak na něj budou oba muži reagovat. Tato nadpřirozená postava v sobě spojuje člověku vzdálený svět se schopností brát na sebe lidskou podobu. To z ní činí mocnou bytost.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 303.

Od chvíle setkání s „pavoukem“ se až do závěrečných okamžiků děj soustřeďuje na zápas mezi ním a hrdinou Jorimicou. Boj připomíná svou dynamikou klasický zápas reka s protivníkem na život a na smrt. Je dramatickým utkáním, v němž „pavouk“ užívá své lsti proměnou v krásnou ženu a svých silných pavučin k omezení protivníkovy pohybu. Statečný hrdina naplní svou reputaci a přemůže nadpřirozené stvoření silou, odvahou a bojovným umem. Setnutí hlavy znovu připomíná pohádkový motiv, v němž princ utíná hlavu nebezpečnému drakovi. Po vykonaném činu opouští statečný rek se svým zbrojnošem tajemný prostor neobývatelného domu a oba odcházejí podobně klidně a bez zbytečných gest a slov jako při svém příchodu.

Příběh je krátkým vyprávěním, které s žánrem pověsti má společné jen některé motivy, fantaskno a konkrétní lokalitu, do níž je příběh včleněn. Na rozdíl od pověsti tu příběh s nadpřirozenými prvky plynule přechází v realitu, není tu žádný ostrý předěl mezi světem reálným a imaginárním. Není ani vysvětlen původ pavouka, jak bývá u postav v pověstech běžné. Zdůrazněný žánr pověsti je spíš hříčkou, jak relativizovat běžný pohled na literární žánry obecně. Jednotlivé stavební prvky tohoto příběhu jsou typické pro žánr hororu. Mezi rysy tohoto žánru patří cíleně vytvářená hrůza, strach a napětí, které nakonec vystřídá uvolnění, když hrdina hrůzu přemůže.¹⁰⁶ Atmosféru děsu ještě zvýrazňuje samo místo uprostřed ruin polorozbořeného domu a neobyčejné, nereálné postavy. Ty hrůzu a strach vyvolávají především svým zjevem „jinakého“. Přesto zobrazení kladní hrdinové a způsob boje připomínají pohádkový syžet či žánr fantasy. Ačkoliv Cuna svým postojem snad naznačuje strach, ani jeden z mužů před pavoukem v boji necouvne, jejich cíl je jednoznačný a je důsledně dodržen, bez zaváhání.

V auditoriu vyvolá příběh zamýšlený účinek děsu a nikdo ani nehlesne. Záměr vypravěčky byl tak naplněn. Ctihodný daimio vypravěčce osobně poděkuje, a stane se tak sám budoucím vypravěčem.

7.4.5 *Sen životem*

Vypravěč před vlastním vyprávěním zdůrazňuje, že záměrem jeho slov není poučit. Chce vyprávět jen tak pro potěšení, nechce být mentorem. Jakou formu může mít poučení, demonstruje na originálním příkladu dávné a slavné císařovny, která nařídila nechat svou tělesnou schránku po smrti tlít před zraky všech svých poddaných. Více než slovy, která

¹⁰⁶ MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004, s. 253.

mohou zapadnout, chtěla skutkem ukázat význam výroku, že nic (tím méně pomíjivé „hodnoty“) netrvá věčně a vše je zbytečné, když je nahlíženo pohledem nemilosrdné smrti. S tímto myšlenkovým základem se počíná vyprávěný příběh, k němuž spojnicí je věta, že císařovnin čin se jistě minul účinkem u mladíka Lu-šenga, hlavní postavy vyprávěného příběhu. Tímto prologem vypravěč nabízí příběh, který navozuje představu vážného čtení, nutícího k zamyšlení. Samotný titul nabízí pohled, v němž lze očekávat určitý dějový moment spojený se snem a v důsledku toho i relativizování vyprávěného příběhu.

V příběhu vystupuje několik postav, přičemž za hlavní lze považovat mladého muže Lu-šenga. Několik vedlejších postav dotváří hlubší obraz o hlavní postavě, neboť na pozadí rozhovoru či jednání s těmito postavami se odkrývá především jeho povaha. Jako vedlejší postavy vystoupí bůh války Hačima, krásná dívka Vesna, starý císař Cuna-josi a jeho manželka, nešťastná císařovna.

Hned v úvodu se tedy seznamujeme s hlavní postavou. Celý příběh spočívá na něm, je s příběhem svázán od začátku do konce. Sledujeme tedy příběh skrze tuto postavu. Vypravěč nabízí barvitý popis této postavy, od jeho vzhledu, přes povahové vlastnosti až k informacím o jeho jmění a tužbách. Lu-šeng je vypočten jako mladý muž, který má vše, po čem běžný člověk v životě touží. Vypravěč v tomto úvodním představení nezapomíná uvést jeho stěžejní osobnostní rys, který je vlastně motivem pro další směřování příběhu. Navzdory blahobytnému životu, vychování i příjemnému vzhledu je mladý muž nespokojený. Uvnitř něj je obrovská touha žít jinak, cítil „... *nezhazitelnou žízeň po něčem neurčitém, neukojitelnou touhu po změně.*“¹⁰⁷ Lu-šeng má vše, ale touží mít ještě více. Je představen jako nespokojený a nezralý člověk, který se cítí být svázán s místem, v němž žije, ale které mu přijde šedé a nudné. Lu-šenga láká dálka, neboť si do ní projektuje svou touhu po slávě, lesku, obdivu a bohatství. Tato touha jej odvádí od lidí do lesů, kde v místech polorozbořených starých chrámů si sám pro sebe rozmlouvá o svých snech. Zmínky o bohu války Hačimovi, nad nímž Lu-šeng rozjímá, slouží také jako paralela jeho života. Jestliže Hačima byl nejdříve císařem a stal se bohem, mohl by i sám Lu-šeng stát se slavným vládcem? Podobné myšlenky jen utvrzují Lu-šengovy tužby a ukazují jej jako povrchního muže, který opovrhne každým, kdo se spokojí se svou každodenností a netouží směřovat až na nejvyšší vrchol uznání.

Několik vnitřních monologů ukazuje Lu-šengovu povahu ve vší nahotě. Jsou vzhledem do jeho myšlenek a citů. Na základě svých nezralých snů se postupně

¹⁰⁷ ZEYER, J.: Večer u Idalie. In *Stratonika a jiné povídky*. Praha 1906, s. 314.

vykrytalizuje Lu-šengovo přesvědčení, že on sám znamená víc než ostatní. Pomalu rýsující se a vyslovený pocit výjimečnosti, který jej staví nad plebs, je docela ironicky vyhrocen, i když je stále spíš odrazem jeho naivity než zlé povahy. Navíc setkání s vlídným a moudrým starcem, který trochu připomíná pohádkového dědečka s moudrou radou, najednou ukazuje Lu-šenga jako citlivého ošetřovatele zraněného ptáka. Během jejich rozhovoru se ale Lu-šeng znovu připomene ve svém nezralém postoji, v němž mládí odmítá jakékoliv rady, neboť si svou pravdu musí samo osahat. Lu-šeng v dialogu se starcem odkrývá svou povahu, ale nesnaží se vypadat navenek lépe. Přiznává svou sobeckost a touhu stát nad ostatními.

Dějová linka se soustředí především na Lu-šengovo rozhodnutí vydat se na vysněnou cestu a na té dojít uznání, slávy a postavení. Při putování za slávou nezažije nic dobrodružného, jen jej cesta přivede do krčmy. Zde se znovu setká se starcem a znovu mezi nimi proběhne dialog. Muž nabídne Lu-šengovi možnost odpočinout si na jeho dece. Deko zde funguje jako kouzelný předmět, který tomu, kdo pod ní leží, umožní snít sny o štěstí, slávě a bohatství. Mladík souhlasí a netuší, s kým vlastně hovořil. Ukáže se, že stařec je jedna z lidských podob, kterou na sebe vzal bůh Hačima se záměrem udělit mladíkovi životní lekci. Hačima je epizodní postavou, která ale má velkou moc. Zařídí totiž, aby Lu-šeng mohl prožít svůj sen. Božským zásahem se tedy příběh posouvá určitým směrem. Jako bůh je Hačima schopen se proměňovat, a tak působit v přestrojení nenásilně. Lu-šeng se tedy rozhoduje sám, než by tak činil, kdyby věděl, že moudra pocházejí od boha.

Po probuzení nabírá příběh rychlý a dynamický vývoj. Lu-šeng je osloven vojáky v krčmě a pozván na císařský zámek. Mladík je nadšen, neboť se začínají plnit jeho tužby. Přesto i v tomto opojení zůstává Lu-šeng pro čtenáře trochu lidský a sympatický, když i v tento okamžik se uvnitř jeho svědomí ozve pochybovačný hlas, zda si přízeň opravdu zaslouží. Když ale vyjde v krásných šatech a lidé mu provolávají slávu a úctu, v tu chvíli je to jako naplnění snu, jako splnění nejvytouženějšího přání. Ale i přesto se v něm znovu ozve kritický hlas: „*Proč ten lid, neznající ani tvoje jméno, nevědoucí pranicého o tvých dobrých neb špatných vlastnostech, tě miluje a slaví? Není to dav hlupců a bláznů?*“¹⁰⁸ Tak se vlastně před čtenářem odvíjí i Lu-šengův vnitřní boj, který dění činí napínavějším, neboť nenabízí jednoznačné vyústění. Vnáší do vyprávěného prvek nejistoty. Chvilu při přivítání davem má i širší význam, když vypravěč naznačuje, že nejen v Lu-šengově

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 321.

případě, ale obecně dav při setkání se „slavnou osobou“ bývá oslněn především leskem zbroje a krásných šatů, nikoliv osobností, která sedí na koni v čele průvodu. I zde se tedy znovu naznačuje, že vnější lesk je jen zdáním, neboť osobitost jedince se pod povrchem vnějších projevů vytrácí.

Prostor císařského zámku se stane hlavním místem, v němž je zbytek příběhu vyprávěn. Není čtenáři představen architektonicky, ale na pozadí osob, které jej obývají. Skrze hlavního protagonistu se čtenář dozví, jaké klima v paláci panuje a jaký je panovník sám. Náhodně vyslechnutý rozhovor mezi dvořany pak naznačí, že panovník a celý dvůr nepatří mezi elity duševní, ale jen mocenské. Okolí kolem paláce podléhá rozmarům toho, kdo vládne zemi. Lu-šeng ve strachu před císařem, s nímž se má sejít následující den, prchne do císařských zahrad, aby našel ztracený klid. Daleko od obývaných prostor nalezne krásnou dívku Vesnu. Ta si pro sebe pěje píseň o lásce, která je schopná pro milovanou bytost oběti. Znovu mezi řádky vystupuje jedna z variant zpracovávaného tématu vyjádřeného v úvodních slovech vypravěče. Slova o tom, že velikost člověka lze měřit podle toho, kolik je ochoten udělat a obětovat pro druhé na úkor sama sebe. Slova zpěvu předjímají dívčinu povahu.

Vesna je vedlejší postavou a je představena nejdříve svou krásou, vnější charakteristikou. Prostřednictvím rozhovoru s mladíkem ji rozpoznáváme jako dívku citlivou a nešťastnou, na níž leží smutek nad nešťastným osudem otce a jeho smrti. Její jméno je zvláštní tím, že se jedná o pojmenování slovanské bohyně jara, které je zasazeno do japonského prostředí. Je symbolickým vyjádřením její povahy a podstaty osobnosti jako ochránkyně života, jako ztělesnění lásky. Setkání s dívkou je změnou v Lu-šengově postoji. Jeho dřívější lhostejný tón k některým životním jevům se proměňuje v citový projev. Dívka v něm vyvolává citovou reakci a na pozadí prožívaného citu k Vesně se proměňuje i sám Lu-šeng. „*Přes všechnu svou pošetilou ješitnost a žízeň po prázdne slávě nepostrádal citu.*“¹⁰⁹ Vesna vzhledem ke smutnému osudu otce působí mnohem zkušenějším dojmem než Lu-šeng. Na rozdíl od něj ví, jak může být život těžký a co je v něm podstatné. Přestože Lu-šenga nepřesvědčí o marnosti cesty za slávou, vyzná mu své city i úmysl zůstat s ním navzdory nezralému plánu o slávě. V tomto pohledu poznáváme Vesnu jako milující a věrnou bytost, která i přes jiný náhled stojí plně při tom, koho miluje. Její oddanost a láska k Lu-šengovi jsou hlavní rysy její povahy.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 337.

Setkání s císařem uprostřed císařských zahrad je zásadním dějovým momentem, který předznamená následující běh věcí. Uskuteční se pro Lu-šenga nejlepším možným způsobem, v němž si získá císařovu přízeň. Již druhý den je jmenován vládcem císařova paláce. Od tohoto momentu se děj odehrává v těsné vazbě k císařským prostorám. Lu-šeng v krátkém čase postupuje na společenském žebříčku a plní si své touhy. Jeho úspěch začne příliš záviset na lehkovážné povaze císařovně, a tak se před čtenářem naplno odkrývají Lu-šengovy záporné povahové rysy. Ty překvapují tím spíš, že při seznámení s krásnou dívkou vystupoval jako zamilovaný muž, schopný přehodnotit své priority. Ve snaze udržet si své postavení Lu-šengovi nevdává nevídat se s krásnou Vesnou a svým synem, plnit všelijaké rozmary císařovny nebo přistoupit na záměr sám se stát budoucím císařem jen z těch pohnutek, že je to čin namířený proti tradici i proti veřejnému mínění.

Chvíle, kdy císař označí Lu-šenga za svého nástupce, je dějovým zvratem, který vytvoří podmínky pro dramatickou závěrečnou akci. Císařovna, která zde vystupuje jako epizodní postava, dostane prostor právě v této chvíli. V celém příběhu zůstala nepojmenována, čtenář ji vnímal jen v jejím postavení manželky císaře. Povaha této postavy je zvýrazněna jen činy a slovy. Jako jediná osoba v císařství se nebojí vyjádřit svůj záporný názor na řízení říše. Emotivně vypjatá chvíle se odehraje v komnatě právě mezi ní, jejím chotěm a Lu-šengem. Tento okamžik dává nahlédnout do hloubky citů i myšlenek všech tří postav. Všechny postavy jednájí podle svých vnitřních pohnutek. Císař zapudí svou manželku a opojen svou mocí hodlá signovat listinu, která uzákoní Lu-šengův nástup na trůn. Lu-šeng s radostí přijímá a tím vystupuje jako morálně pokřivená bytost, neboť ví, že jeho nástup neodpovídá ani jeho postavení ani jeho kvalifikaci. Oba dva muži jednájí ze sobeckých pohnutek, nezajímají je vyšší cíle. V kontrastu k nim vystupuje císařovna jako morálně silná osoba, která ví, co je její úlohou a že panovník se zodpovídá především svému lidu. V okamžiku se chopí listiny a roztrhá ji na kusy. Aby dokončila své dílo, probodne svého muže dýkou. Ani pohledem hrůzného činu neklesá císařovnin morální status. Císařovna s pláčem zdůvodňuje svůj čin láskou k zemi i k muži samému, kterému by dějiny nezapomněly chybný úsudek. Vědoma si ale tíhy zločinu ukončuje svůj život vlastní rukou. To umocňuje její mravní velikost.

Nad dramatickou scénou zůstává Lu-šeng společně s rozběsněným davem, který byl hlukem přivolán. Poslední dějové chvíle jsou vyplněny jeho zoufalým útekem a sebezpytujícími myšlenkami. Setkání s Vesnou a konfrontace s nebezpečím, které nehrozí jen jemu, ale také Vesně a jejich synovi, vedou Lu-šenga k pokání a osobnímu vyvrácení. Jen tváří v tvář skutečné hrozbě, která ohrožuje to nejvzácnější, poznává člověk cenu života a

lásky k druhému. Posledních několik chvil je emotivně nejvypjatějších, když Vesna usmrcuje sebe i dítě, aby unikla násilnému aktu zdivočelého davu.

V tomto hrůzyplném okamžiku dochází k zásadnímu obratu, když se Lu-šeng probudí. Jeho doposud prožívaný příběh je tedy postaven na úroveň snu, i když velice sugestivního. Silně prožitý příběh, i když jen snový, slouží jako podklad k zásadním existenciálním otázkám – co je vlastně život? Lu-šeng naplno prožil to, co se ukázalo být snem. A co je smyslem života? Čím má být naplněn? Lu-šeng myslel jen na sebe, na svou slávu a uznání a svým konáním přivedl zemi ke krizi, i když to byl jen sen. Ale láska Vesny k němu byla silná a oběť císařovny pro druhé nebyla bezvýznamná. Sen umožní nahlédnout Lu-šengovy tužby ještě z druhé strany a odhalit jejich slabiny. Také mu poskytne prostor pro vlastní vyzrání. Sen nabídne Lu-šengovi možnost octnout se a prožít vysněnou budoucnost do všech důsledků, jakýsi život na zkoušku. Sen je sen, ale na základě něj Lu-šeng sám odhalí své slabiny a své nerozumné počínání. Tato forma poučení je zároveň i zamyšlením nad elementárními hodnotami života, které jsou promítnuty do postavy mladého člověka. Úvodní myšlenka o marnosti všech pozemských věcí se znovu vrací v závěru Lu-šengova příběhu, který se uvědoměle obrací k mravním hodnotám, které vyznává každá společnost. Lu-šeng je plastickou postavou, která prochází různými situacemi a vyvíjí se. V závěru jde o zcela jiného Lu-šenga, než jaký byl na začátku. Vyprávění v sobě nese rysy vývojového příběhu, v němž hrdina zažívá mnohé situace a na pozadí jich se mění jeho postoje a názory a sám se proměňuje.

Příběh na základě postavy mladého nezralého muže naznačuje, že jediné, co přetrvá věky a nebude jako tělo císařovny tlít, až se rozpadne na prach, jsou nadčasové hodnoty, které přesahují člověka i běžný lidský život. Jen k těm má jedinec směřovat, neboť všechny ostatní jsou pomíjivé a podobají se prázdnému snu. Tím čtenář nabývá dojmu, že příběh byl určitou formou poučení, i když se vůči tomuto označení vymezoval. Příběh nabízí k úvaze základní lidské otázky, nad nimiž se obecně literatura zastavuje odnepaměti. A stejně jako příběh zde vždy dochází k podobným závěrům. Lidský život bývá komplikovaný a na příkladu Lu-šenga je ukázáno, že k obecným „pravdám“ jedinec nepronikne, jestliže nemá možnost si je „osahat“ sám.

7.5 *Epilog*

V posledních slovech Gracian vysvětluje, jak se vymanil z iluze a fascinace japonské vesnice a vrátil se v myšlenkách zpět do pražské reality. V postavě Lu-šenga

nalézá Gracian podobnost sám se sebou. I on naznačuje, že světské tužby nestojí za tolik námahy, kolik jim sám věnuje. Na pozadí vyprávěného sám objevuje podstatu žití. Podstatná je láska k milované bytosti, pro Graciana je to Idalie. Závěrečné vyústění jejich společného hovoru nad příběhy má formu happy endu, vzájemně vyjádřeného a sdíleného citu. Rozhovor mezi Gracianem a Idalií na pozadí slovesného umění naznačuje, že literární příběhy a umění obecně mají moc vyvolávat v lidech silné city, působit svými příběhy na myšlení a měnit pohled na sebe i na druhé. Umění je tedy cestou k citovému prožitku, který se odehrává napříč všemi literaturami a všemi kulturami.

7.6 *Obraz Číny a Japonska*

Zeyer ve své rozsáhlejší próze představil Čínu a Japonsko pohledem literárního bohatství, jako pokladnici rozmanitých literárních žánrů. Ačkoliv jde o dvě rozdílné země, jsou podány jako jeden kulturní celek, které ještě Zeyer nazval „nejkrajnějším východem“. Větší záběr je věnován japonskému kulturnímu prostředí, kde nechybí ani uvedení do prostoru japonského paláce s vykreslením interiéru i postav, které jej obývají. Do čínského prostředí je zasazen explicitně z tohoto souboru jen jeden příběh, který nebyl nijak žánrově označen a vyplynul spontánně z rozhovoru mezi vyprávějící si dvojicí. *Historie o mrtvém oslu* má nejisté místní zakotvení. Příběh o bílé zdi v čínské zahradě tvoří příběhovou paralelu k myšlence, která se v rozhovoru mezi Gracianem a Idalií objevila. Malíř Vu-tao-ce se táže po základních otázkách, které se týkají umění. Co je vlastně umění? Existuje pravda v umění? Lze ji zobrazit? Tento úvodní příběh je jakýmsi „předskokem“ před ostatními příběhy a ptá se po možnostech umělecké tvorby. Ostatní příběhy tuto základní ideu rozvíjejí.

Zajímavý a invenční je také rámec této prózy, rozhovor dvou blízkých lidí ve vkusně, ale prostě zařízeném salónu. Tím se atmosféra stává napínavější a je také prostoupena city obou postav. Rozhovor je velice hravý a živý. Ve chvíli rozverně osobní roviny vzájemného dialogu přistupují dokonce Gracian a Idalie k vzájemnému tykání, aby z ní poté znovu vystoupili a nadále si vykali. Postava Idalie je představou ideálního recipienta vyprávěného příběhu, zde snad lze vidět modelového čtenáře či čtenářku, které si Zeyer pro své prózy přál. Idalie v sobě propojuje strnulost pohybu s vášnivostí mluveného slova a opravdového zájmu, který při vyprávění projevuje. Její otázky, vsuvky i námitky mnohdy ještě zintenzivňují předkládaný příběh a posouvají význam ke společenské i kulturní situaci své doby. Tím jsou také mnohé příběhy aktualizovány, neboť

Idalie v pozici umělkyně zná soudobou uměleckou scénu. Zobrazení krásné ženy v sedící pozici v salónu, za níž se rozprostírá panoramatický výhled na Prahu, odpovídá plně secesnímu obrazu.

Samotný Gracian v rozhovoru s Idalií diskutují nad otázkami základních charakteristik umění. Idalie naznačuje, že by Gracian jako spisovatel měl při psaní brát zřetel na své čtenáře, psát o tématech, o kterých se chce číst, a způsobem, který umožňuje danou látku číst. Literát chce být čtenářskou obcí přijat. Gracian ale oponuje, že přijetí čtenáři či odbornými kruhy není podstatným kritériem, určitě ne při klasifikaci, zda se jedná o umění. Hodnoty uměleckého díla nejsou závislé na aktuálních názorech, ať už je dílo hodnoceno jako dobré, nebo špatné. Hodnoty jakéhokoliv uměleckého kusu prověří vždy mnohem delší doba než je autorova současnost. Umělecká hodnota je hodnotou, když překoná soudobé moderní trendy, když její obsah navzdory době zůstane aktuální a nadčasový. Umění není tedy závislé na době jejího zrodu, pokud chce být skutečné a opravdové. Na příkladu čínského malíře a bílé zdi je pak toto téma částečně rozpracováno. Tak nevzdělaný mandarín a nevstřícný panovník nejsou sto rozumět něčemu, co je přesahuje, co nezapadá do doby, ani do jejich obrazu světa.

Čína a Japonsko pohledem *Večera u Idalie* vystupují svou literární slovesností jako fascinující místa se svými zvyky a tradicemi. Zvláště je několikrát akcentován rozpor mezi snem a realitou, určité znejasnění mezi hranicemi fikčního světa a realitou. Tento rys jako by byl zvláště pro japonskou tvorbu určující. To podtrhuje právě snový či „halucinační“ stav Graciana, který silnému a působivému kouzlu podlehně. Dálněvýchodní mentalita je příliš vzdálená a příliš jinaká, proto na ní fascinuje jakýkoliv předmět, situace či hrdina.

Večer u Idalie představuje kompozičně komplikovanou prózu, zahrnující vícero žánrů. Nejde také o rámeček jednoho textu, rámeček je vícestupňový. Formu cyklu vyprávěných příběhů podtrhuje prolog a epilog, vstup do příběhů a jejich závěr návratem do prostoru pokoje. Cyklus tak zdůrazňuje spojení různých příběhů způsobem, jak se vyjadřují k obecným otázkám literatury. Střídají se prostředí příběhů, do nichž čas od času vstupují svými komentáři Gracian i Idalie, a dochází ke vzájemné oscilaci žánrů. Ty jsou často konkretizovány, ale mnohdy neodpovídají zcela své charakteristice. Mísí se v nich typické prvky i jiných žánrů. Příběhy vychází z žánrového označení, ale přesahují ho a vytváří tak novou podobu. Jednotlivé příběhy vždy zobrazují okruh otázek zcela zásadních i v jiných literaturách. Mnohé žánry odpovídají na elementární otázky lidského života, jiné sytí touhu číst o napětí a dobrodružství. Hodnotu literatury lze poznat podle toho, že klade

základní lidské otázky. Soubor příběhů lze tak číst jako Zeyerovu touhu po plném a rozmanitém čtenářském zážitku. Odráží to jeho přístup k literatuře.

8. Závěr

Práce se pokusila interpretovat pět exotických prozaických děl, jedno zasazené do Indie a čtyři na Dálný východ. V drobném nástinu ke každé zde zpracované próze se ukazuje, že Zeyer věnoval hodně času prostudováním zahraniční literatury, aby měl dostatek podkladů pro vlastní autorský text. Při tvorbě „obnověného obrazu“ postupoval Zeyer s pílí skoro až vědeckou – shromažďoval materiály, dělal si poznámky a poté vytvořil své dílo. Vycházel tedy z cizího námětu, ale novému textu vtiskl stylisticky zpracovanou formu, kompoziční preciznost a svůj autorský záměr.

Exotické dálky jej lákaly celý život. Literatura a kultura Indie a Dálného východu jej stejně tak přitahovala, přiblížil se jim alespoň soustředěným studiem a vlastním zpracováním. Při studiu vycházel často z odborných pramenných zdrojů z knihovnických fondů Vojtěcha Náprstka. Oba dva muže poznávání Orientu velmi sblížilo, jejich cíle si byly velmi podobné. Je možné, že přitažlivost Orientu byla velká také proto, že mu tyto země zůstaly pro vlastní poznání uzavřené. K cestě na tato místa, tak jako na jiná rozmanitá místa, která ho přitahovala, nikdy nedošlo.

Ve všech zpracovaných prózách je jednou z hlavních postav ženská hrdinka. Až na básničku Óno-nokómač, která připomíná moudrou starou ženu, jsou zobrazené ženské postavy mladé a ideálně krásné. Zeyer je vykresluje s romantickými prvky, mnohem více než mužské postavy. Ženským postavám také věnuje dlouhé popisné pasáže, kde dává vyniknout jejich krásnému vzhledu. U mužských postav této vnější charakteristice není věnováno tolik prostoru. Mnohdy se při vnější charakteristice uplatňují různé exotické příklady, které mají krásu a exotičnost podtrhnout. Vystupuje tak do popředí dekorativnost ženského zevnějšku. Zeyer přibližuje ženské postavy v komplexním pohledu pomocí gest, pohledů, slov, postojem i oděvem. Všechny tyto prvky pak zvýrazňují zvláště citovou stránku ženských hrdinek. Ty jsou víc než mužské postavy nositelkami citového náboje. Jejich citové pohnutí bývá zesíleno ještě prostorem, v němž jsou zachyceny. Na pozadí místa, v němž se žena nachází, lze také odkrýt její myšlenky a povahu. Zobrazené ženy vždy odpovídají exotické lokalitě, to zdůrazňují i drobné ozdoby nebo druh oděvu. Ženské postavy představují určitý ženský typ, jsou představitelkami jedné idey či povahového rysu. Zeyer je ztvárňuje v romantickém pojetí. Pradžápaty lze považovat svou láskyplnou oddaností za typ ženy-anděla, královnu Tyšju-Rakšitu naopak vzhledem k její žárlivosti a zoufalé vášni za ženu-démona. Pěvkyně Óno-nokómač je typem vědmy a pěvkyně, Čaokiun a Mingea jsou typy tesknivých žen, které jsou opuštěné a ztracené ve smutku.

Nemohou prožívat lásku naplno, neboť sdílet cit jim zabrání vnější okolnosti, zrada či zapomnění. Idalie reprezentuje typ umělkyně současnosti a ideální posluchačky. Do ženských postav Zeyer promítal svůj osobní pohled na ideál krásné a oduševnělé ženy.

Hlavní mužské postavy jsou spíše než ženské nositeli děje. Jejich zobrazení klade důraz mnohem více na povahu, slova a činy, jejich vnější charakteristika není tak podstatná. Všichni muži, až na *Píseň za vlahé noci*, kde mužský hrdina nevystupuje, jsou představeni především jako individuality, často jako osamělí lidé. Tak lze za silnou individualitu s duchovním cítěním vnímat zbožného Kunálu. Iuenti je citlivý a nešťastný muž a jeho samotu zvyšuje postavení panovníka. Jeho zrádný mandarín Kutaju smutkem netrpí, ale také podniká všechny kroky ke zradě sám. Autorský vypravěč a Umbriani jsou vesměs osamělí lidé, které svede dohromady náhodné setkání. Umbriani je navíc podivuhodnou individualitou s různými životními zážitky a dobrodružnou povahou. Gracian představuje nekonvečního spisovatele, jeho individualitu podtrhuje jeho osobitý přístup k literatuře a snaha být svůj. Zeyer mužské hrdiny představuje jako silné osobnosti, schopné stát si za svými slovy a činy své stanovisko podtrhnout. Jestliže podléhají nějaké slabosti, pak se tak děje pod tlakem vnějších okolností, které nelze změnit.

Kompoziční propracovanost Zeyer zesílil také zobrazeným prostorem. V něm se pohybují postavy a odehrává se děj. Postavy jsou nejčastěji zachyceny na několika místech, které bývají shodné pro všechny prózy. Výjimkou je zde *Večer u Idalie*, neboť zde v krátkých příbězích se repertoár míst zvyšuje. Jedno z častých míst v prózách představuje město, reprezentativní sídlo panovníka nebo jeho vysokých úředníků nebo dům. Město představuje hlavně světské místo, je nahlíženo pohledem jeho obyvatel. Palác je vždy zobrazen jako skvostné, vznešené místo. Jeho lesk a reprezentativnost je ještě zesílena popisnou pasáží. V ní nechybí zmínky o krásných stavbách, v nichž se snoubí krása s důstojností, nebo detaily o kultivovanosti a vzdělanosti jejich majitele. Dům naopak je prostorem soukromým, uzavřeným a prostým.

Druhým prostorem, který bývá ve zpracovaných dílech téměř vždy ztvárněn, je prostor krásných exotických zahrad. Na ty položil Zeyer zvlášť silný důraz. Zahrady vždy ožívají v plastickém vyobrazení a mění vždy svou atmosféru ve shodě s děním, které se v ní odehrává. Zahrady jsou vesměs vždy přiblíženy jako soukromé, intimní místo, v němž se postava cítí dobře a klidně. Klima krásné zahrady, často „viděné“ za tmy, ještě tajuplnost a určitou posvátnost vytvářejí. Zeyer zahrady vykresluje jako exotické prostory s krásnými stromy a neobyčejnými stavbami, které krásu místa ještě zesilují. Zahrady pojímá Zeyer skutečně jako modelaci obrazu, v níž se mísí prvky malířského ztvárnění

impresionistického a secesního, doplněné mnohdy ještě sluchovým dojmem. Tak je obraz kouzelného místa zesílen mnohonásobně. Zobrazená místa působí smyslově a mnohobarevně.

Výrazným prostorem bývá také divoká přírodní lokalita, v níž se postavy pohybují a které dotvářejí obraz o exotickém místě. Exotické dálky pojímá Zeyer ve shodě s krásou místa. Přírodní končiny jsou často odrazem duše postavy, která se v ní pohybuje. Jsou spíše pojímány jako krajiny vnitřních stavů. Tak lesy jsou místa úkrytu, ale také poklidných procházek, rozmlouvání a duchovního rozjímání. Hory v sobě tají možnost vystoupat na ně a projít si vnitřní proměnou nebo v nich najít tajemné nebezpečí a utkat se s ním. Jeskyně může v sobě nést význam místa, kde se bytost loučí se světem a které slouží jako hrob. Také může být ale ztělesněním starobylého prostoru uvnitř krajiny, kde se postavy setkávají s přírodním etnikem, skrze toto místo pak poznávají tajemství života i světa a proměňuje se jejich vnímání. Poušť naopak vyjadřuje umrtvení jakéhokoliv citu a zintenzivňuje smutek a neštěstí.

Zeyer si většinou promítal do děl také něco ze sebe, své soukromé či umělecké otazníky. Proto lze na mnoha místech najít témata, která pro něj byla niterná a intimní. Tak téma životní lásky je oblastí, kterou vtělil do všech zde zpracovávaných próz. Je to téma pro literaturu obecně nadčasové a stále živé, pro Zeyera téma také velmi osobní. V próze *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* je pak ústy Umbrianiho vysloveno explicitně ono hledání a nenalézání hlubokého a naplněného citu.

Téma literární či umělecké je také oblastí, kterou Zeyer v prózách ztvárnil někde silněji, někde spíš mezi řádky. *Kunálovy oči* přináší věrouku, která stojí na základech písemně zachyceného podání a je tedy součástí slovesného písemnictví. *Píseň za vlahé noci* je oslavou staré orální slovesnosti, v širším smyslu pak poezie. Také básnický typ boha Amacumore je zobrazením tvůrce básnického umění, který napomáhá jeho „zrození“. *Zrada v domě Han* vyzdvihuje jednoho z poutníků-vyhnanců, který sám působí jako básník či literát a přináší příběh, aby tišil nejistotu z budoucnosti. Zde se tedy vyzdvihuje role a funkce literatury jako tišitelky osobních bolestí. *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* vyzdvihuje roli spisovatele, kterým je autorský vypravěč. Ten přináší literární témata svým čtenářům a sytí jejich touhu po umění. I v metatextu se objevují odkazy na literaturu, a to poukazem na starobylé písmo na vějíři krásné Mingei, přibližující starobylou kulturu, či literárním bohatstvím kultivovaného mandarína. *Večer u Idalie* svým složitě komponovaným cyklem je pak vyvrcholením obecných otázek, které se týkají literatury a kultury vůbec. Ty zde Zeyer rozpracovává ve velké šíři a způsobem velice propracovaným,

když vzájemně střídá vypravěčské strategie a mění různé žánrové označení. Tím vším poskytuje neobvyklý čtenářský zážitek. Zpracovaná prozaická díla mají tedy svou působivost, i když čtenář nezná původní příběh.

To, jakým způsobem Zeyer prózy zpracoval, ukazuje také jeho vlastní míru okouzlení dálkami a jejich literární slovesností. Zeyer do svých děl vložil své vnímání lidských záležitostí i umělecké tvorby. I když se jednalo o cizí náměty, Zeyer je vždy zpracoval tak, jak na něj samého daná exotická lokalita působila. Tak Indii viděl především pohledem buddhistického náboženství a jejího etického poselství. Čínu a Japonsko jako fascinující, tajemná prostředí plná nadpřirozených a mystických míst. Své okouzlení i jen drobnými předměty, dokázal do díla sugestivním vyjádřením vložit. Tak čínské látky pro něj představovaly „*touhu zprostředkovat styk mezi nechápanou krásou dalekého východu a duší českou, která se tu smutně opožďovala za časem.*“¹¹⁰ Japonské náměty jej zase okouzlovaly jakousi prostou naivitou japonského umění: „*...tam v té zemi je všechno a všude jeden div a zázrak, a dály se tam vždy věci, jaké se nikdy na světě nedějí.*“¹¹¹

Na některá z těchto děl po jejich uveřejnění reagovali umělci a spisovatelé. Próza *Zrada v domě Han* se stala vyjádřením inspirace secesní i impresionistické. Na libreto podle prózy *Kunálovy oči* složil operu Otakar Ostrčil. Japonské látky mohly být inspirací pro Karáskovu báseň *Japonerie* ze sbírky *Zazděná okna*, i jeho pokračující zájem o dálnévýchodní látky dramatem *Sen o říši krásy. Čínská pohádka o dvou dějstvích*. Próza *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* byla inspirací pro dobrodružný typ cesty směrem do „divočiny“, který se objevoval v románech Jana Hlavsy.¹¹² Text byl také parodován Bohdanem Kaminským jako *Neštěstí v zahradě kvetoucích kaktusů* v souboru *Verše humoristické a satirické* (1893).¹¹³

¹¹⁰ TOPOR, M.: Zeyerův „nejkrajnější východ“. In *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 22.-24. února 2007*. Praha 2008, s. 320.

¹¹¹ ZEYER, J.: Večer u Idalie. In *Stratonika a jiné povídky*. Praha 1906, s. 299.

¹¹² HODROVÁ, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha 1994, s. 135.

¹¹³ TOPOR, M.: Zeyerův „nejkrajnější východ“. In *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 22.-24. února 2007*. Praha 2008, s. 321.

Prameny a literatura

Primární literatura

ZEYER, J.: Blaho v zahradě kvetoucích broskví. In *Novely II*. Praha 1920.

ZEYER, J.: Kunálovy oči. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896.

ZEYER, J.: Píseň za vlhých nocí. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896.

ZEYER, J.: Večer u Idalie. In *Stratonika a jiné povídky*. Praha 1906.

ZEYER, J.: Zrada v domě Han. In *Amparo a jiné povídky*. Praha 1896.

Sekundární literatura

Monografie a slovníky

ČERNÁ, Z. a kol.: *Duchovní prameny života: Stvoření světa ve starých mýtech a náboženstvích*. Praha 1997.

ČERVENKA, M. a kol.: *Na cestě ke smyslu*. Praha 2005.

ELIADE, M.: *Mýtus o věčném návratu*. Praha 1993.

(ed. JIROUŠKOVÁ, J.; PECHA, L.): *Sběratel Julius Zeyer = Collector Julius Zeyer*. Praha 2008.

HODROVÁ, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha 1994.

KARPATSKÝ, D.: *Labyrint literatury*. Praha 2008.

Kol.: *Encyklopedie antiky*. Praha 1973.

Kol.: *Lexikon české literatury*. Praha 2008.

LEDERBUCHOVÁ, L.: *Průvodce literárním dílem*. Praha, 2002.

MOCNÁ, D.; PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl 2004.

NOVOTNÁ, M.: *Francouzské inspirace v „obnovených obrazech“ Julia Zeyera*. Disertační práce. Brno 2007. 344 s.

PETERKA, J.: *Teorie literatury pro učitele*. Praha 2006.

POPELKA, M.; VÁLKOVÁ, V.: *Dějepis I: Pravěk a starověk*. Praha 2001.

VRÁNOVÁ, Z.: *Orientalismus: Východ v očích Západu. (Překonáný nebo stále živý diskurz?)*. Bakalářská práce. Praha 2008. 96 s.

VOBORNÍK, J.: *Julius Zeyer*. Praha 1907.

(ed. ZIKMUND, J.; KVAPIL, J. Š.): *Ve stínu Orfea: Julius Zeyer a rodina Kalašových v dopisech (1879-1900)*. Praha 1949.

Články, studie, doslovy

BENEŠ, J.: O názvech slovesných děl. *Naše řeč*. 1961, roč. 44, č. 9/10. Dostupné také z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4856>>.

FUČÍK, J.: Chůva. In *Tři studie*. Praha 1973.

JANÁČKOVÁ, J.: Obnovené obrazy a mýty Julia Zeyera. In *Stoletou alejí*. Praha 1985.

POUCHA, P.: Orientální náměty v díle Julia Zeyera. Studie pramenná. In ZEYER, J.: *Světla východu. Výbor z díla s orientálními náměty*. Praha 1958.

SLÁDEK, O.: Obraz Indie v české literatuře 19. století. In *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 22.-24. února 2007*. Praha 2008.

SOUKOPOVÁ, M.: I láska je důkazem věčného života. In ZEYER, J.: *Král a žebračka*. Praha 2000.

STEJSKALOVÁ, A.: Julius Zeyer a Rusko. *Filologické studie XII*. Praha 1984.

TOPOR, M.: Zeyerův „nejkrajnější východ“. In *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 22.-24. února 2007*. Praha 2008.

Resumé

Práce „Kratší exotická próza v tvorbě Julia Zeyera“ se zabývá pěti vybranými díly, která jsou zasazena do exotických dálek Indie a Dálného východu. Jedna próza souvisí s Indií, ostatní čtyři s Čínou a Japonskem. Díla jsou výsledkem pečlivé sběratelské, překladatelské a tvůrčí práce Julia Zeyera.

Diplomová práce nastínila ve stručnosti život Julia Zeyera a jeho postavení v soudobé literatuře. Také charakterizovala Zeyerův zájem o exotické náměty a cestu, jakou k nim směřoval. Věnovala se tomu, jakou mají prózy podobu.

Práce si všímala charakteristiky děje a hlavních postav. V centru práce bylo také zjišťování, jak byl ztvárněn prostor. Ukázala, že místa, v nichž se odehrává děj, spoluvytvářejí atmosféru, která je ve shodě s momentálním prožíváním postav. Na pozadí děje se odkrývají také povahy postav. Zeyer kompozičně propracoval vzájemnou vnitřní provázanost mezi postavami a prostorem. Část interpretace se u každé prózy věnovala tomu, jak celkově Zeyer evokoval Indii, Čínu a Japonsko a jakou uměleckou hloubku jim svým přístupem vtiskl.

Resumé

Work “Short exotic stories in work of Julius Zeyer” deals with five selected Zeyer’s works that are set in the exotic land of India and Far East. One prose is associated with India, the other four with China and Japan. The works are a result of careful collecting, translating and creative work of Julius Zeyer.

The present diploma thesis outlined in brief the life of Julius Zeyer and its role in the contemporary literature. It characterized Zeyer’s interest in the exotic motives and way he followed them. The diploma thesis also considered form of the Zeyer’s prose.

The present work examined characteristics of plot and main characters and as well as the representation of the exotic places. It showed that the narrative places take part in creating the atmosphere that corresponds to the current experience of the characters. The nature of the characters is revealed against the background of the plot. Zeyer elaborated mutual connection between the characters and areas. Part of the interpretation was in each case devoted to the overall Zeyer’s evocation of India, China and Japan and its artistic depth.

Klíčová slova

Julius Zeyer

Amparo a jiné povídky

Novely II

Stratonika a jiné povídky

exotismus

Orient

Indie

Japonsko

Čína

vypravěč

er-forma

ich-forma

vnitřní monolog

hlavní postava

vedlejší postava

prostor

obrazy míst

popisné pasáže