

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

# Diplomová práce

Bc. Igor Cima

## **Mezi subjektem a objektem: ‚Já‘ v diskursu moderní japonské literatury**

Between Subjectivity and Object: Self in the Discourse of Modern Japanese  
Literature

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Martin Tírala, Ph.D.

## **Poděkování**

Velmi rád bych tímto poděkoval vedoucímu práce Mgr. Martinu Tiralovi, Ph.D. a Bc. Anně Jarchovské za cenné rady, připomínky, podporu při psaní této práce a v neposlední řadě za svatou trpělivost.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 20. srpna 2015

.....

Jméno a příjmení

**Klíčová slova (česky):**

japonská literatura, moderní literatura, poválečná literatura, diskurs, literární postava, subjekt, naratologie, fikční světy, Mišima Jukio, Abe Kóbó, Óe Kenzaburó, Kamen no kokuhaku, Tanin no kao, Man'en gan'nen no futtobóru

**Klíčová slova (anglicky):**

Japanese literature, modern literature, postwar literature, discourse, literary character, subject, narratology, fictional worlds, Mishima Yukio, Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō, Kamen no kokuhaku, Tanin no kao, Man'en gan'nen no futtobōru

**Abstrakt (česky):**

Tato práce je rozdělena na tři části. V první je popsán vývoj japonského literárního diskursu od doby Meidži až po dobu poválečnou, s důrazem na vývoj literární postavy a subjektu v literárním díle. Ve druhé části je představen teoretický aparát pro studium a analýzu literární postavy a jejích jednotlivých složek s využitím poznatků ze současné literární teorie. Zároveň je definován vztah mezi postavou a subjektem. Ve třetí části jsou tyto poznatky aplikovány na tři konkrétní díla japonské poválečné literatury, na kterých je sledován vývoj a proměny literární postavy a subjektu. Tato díla jsou Kamen no kokuhaku o Mišimy Jukia, Tanin no kao od Abe Kóbóa a Man'en gan'nen no futtobóru od Óeho Kenzaburóa.

**Abstract (in English):**

This thesis is divided into three parts. In the first part, the development of literary discourse in Japan between Meiji and postwar period is described, with emphasis on the development of literary character and Subject in a work of literature. The second part theoretical apparatus for studying and analyzing literary character is introduced, using contemporary literary theory. In that part relationship between literary character and its subject is also included. In the third part, these findings are applied on a specific literary works of Japanese postwar literature, on which development and changes of literary character are observed. The three analyzed works here are Kamen no kokuhaku by Mishima Yukio, Tanin no kao by Abe Kōbō and Man'en gan'nen no futtobōru by Ōe Kenzaburō.

## Obsah

Úvod .....	8
1. Nástin problematiky diskursu v kontextu moderní japonské literatury .....	10
2. Nástin vývoje literárního diskursu.....	12
2.2. Subjekt v literatuře romantiků .....	14
2.3. Zpovědní román šišósecu .....	14
2.4. Subjekt v předválečné době.....	18
2.5. Literatura modernistů .....	18
2.6. Poválečný vývoj .....	20
3. Co je to subjekt? .....	22
3.1. Vnitřní světy v literárním textu.....	24
3.2. Charakteristika postavy .....	26
3.2.a Vnější popis postavy.....	27
3.2.b Časová charakteristika postavy.....	29
3.2.c Lokalizace postavy .....	30
3.2.d. Perspektiva.....	31
3.3. Akce postav .....	34
3.4. Přítomnost a absence .....	35
3.5. Řečové akty postav.....	36
4. Subjekt versus postava .....	39
4.1. Složky subjektu .....	40
4.2. Syntéza.....	42
4.3. Funkce .....	43
4.4. Význam .....	45
5. Shrnutí.....	48
6. Nedůvěryhodná zpověď: <i>Kamen no kokuhaku</i> (1948) .....	50
6.1. Makrostruktura románu .....	50
6.2. Konstrukt subjektu.....	51
6.2. Vnitřní svět hlavního hrdiny .....	55
6.2.a. Vypravěč a ženy .....	60
6.3. Shrnutí.....	62
7. Tanin no kao.....	65

7.1. Konstrukce subjektu.....	66
7.2. Maska jako metafora, maska jako realita .....	68
7.3. Shrnutí.....	70
8. Subjekt jako vrstevnatý konstrukt: <i>Man'en gan'nen no futtobóru</i> (1967) .....	72
8.1. Struktura příběhu .....	72
8.2. Konstelace postav.....	74
8.3. Subjekt jako prolínání časových rovin .....	76
8.4. Konstrukce subjektu jako duální struktury.....	78
8.5. Shrnutí.....	81
9. Závěr.....	83
Seznam použité literatury .....	86

## Úvod

Tato práce si neklade za cíl podat vyčerpávající výklad o literární postavě z hlediska teoretického ani o vývoji této problematiky v rámci japonské literatury. Jejím cílem je navrhnout způsob, jakým lze nahlížet a problematiku postavy subjektu, a aplikovat jej na vybraná díla japonské literatury.

Téma literární postavy není v žádném případě nové, je však až překvapivě opomíjené. Samozřejmě bylo již mnohokrát zmiňováno, nikdy mu však nebyla věnována celá studie, o monografii ani nemluvě. Studium japonského narativu ve světě je zároveň zajeto v hlubokých kolejích izolovaného studia konkrétních autorů nebo textů. Málo pozornosti se věnuje diskursivním kvalitám japonského literárního prostoru z hlediska jeho vývoje a vzájemné provázanosti.

V první části této práce nastiňuji problematiku studia subjektu/literární postavy v kontextu moderní japonské literatury. Využívám jak existující současné akademické práce, tak dobové texty, které se k tématu vyjadřují.

V další části práce se pokusím rekonstruovat vývoj japonského moderního diskursu, který se vyjadřuje o literární postavě, od jeho počátků ve studii *Šósecu šinzui* 小説真髓 (*O podstatě románu*; 1885), přes literaturu romantiků, naturalistů až po pestrý vývoj po druhé světové válce, který bude hlavním předmětem tohoto textu.

Ve třetí části se pokusím vypracovat teoretický aparát, který bude nutný pro analýzy, na nichž budu dokazovat své konkrétní vývody. Budu popisovat prvky, které tvoří subjekt v textu od způsobu prezentace jeho vnitřního života, po jeho charakteristiky, místo ve fikčním světě, interakce s ostatními postavami, akce, řečové akty a další. K tomuto si dopomůžu poznatky ze současné naratologie a teorie možných/fikčních světů a okrajově i z oblasti kognitivní poetiky.

Tím se vytvoří znalostní a analytický aparát nezbytný pro hlavní část práce, analýzy konkrétních děl japonské poválečné literatury s důrazem na textový subjekt, který se v nich nachází. Tyto analýzy nebudou koncipované jako izolované rozbory jednotlivých textů, ale spíše konkrétních prvků (vnější charakteristika, akce, řeč) postavy/subjektu napříč těmito díly. Výsledkem bude ucelenější obraz toho, jakým způsobem se texty ovlivňují, či naopak negují v bohatém literárním prostoru s takřka neomezenými možnostmi.



Ve výsledku pracuji s variantou subjektu jako hlavního interpretačního média, skrze které je příběh *předkládán* čtenáři. To je dáno jedinečnými vlastnostmi subjektu, které popisují v jednotlivých částech práce.

Jak jsem již zmínil, hlavní teoretické východisko mi nabízí práce naratologické, práce teorie možných/fikčních světů a okrajově i teorie kognitivní poetiky. Práce japonských vědců jsou pro mě bohužel většinou pouze omezenou pomůckou, což je do značné míry zapříčiněno i velkými omezeními v přístupu ke zdrojům. Pokud není uvedeno jinak, s většinou japonsky psaných textů pracuji v originále a překlady ukázek či citátů jsou mé vlastní.

Pro přepis jmen, názvů děl a japonských odborných termínů používám českou transkripci. Japonská jména uvádím v původním, tedy japonském, pořadí (rodové jméno, vlastní jméno).

## 1. Nástin problematiky diskursu v kontextu moderní japonské literatury

Přestože se s oblibou tvrdí, že individualita zaujímá v japonském literárním diskursu prominentní místo (Fujii, 1993, s. 1), většinou tato konstatování nevybočují ze zajetých kolejí studia velkých literárních osobností popřípadě debaty o *šišósecu* 私小説/*šinkjó šósecu* 心境小説. Takové osobnosti, jakými byli například Nacume Sóseki 夏目漱石 (1867 – 1916) či Mori Ógai 森鷗外 (1862 – 1922) v období Meidži, přitahují pozornost nejen jako velcí spisovatelé, ale i jako významné osobnosti tehdejšího kulturního a celospolečenského života. Proto jsou jejich texty rozebírány v různých kontextech až do dnešních dnů. Sóseki se problematice subjektu věnoval i ve svých teoretických<sup>1</sup> pracích, nicméně již z pojetí těchto textů je patrné, nakolik jsou neodlučitelné od jeho osoby jak z hlediska svého charakteru, tak z hlediska možné kritické reflexe.<sup>2</sup> Sósekiho vlastní zkušenost se západem, neschopnost adekvátně se adaptovat na život v Anglii, a jeho celoživotní snaha pochopit cizí literaturu (Karatani, 1993, s. 13) je v kontextu kulturních i společenských studií notoricky známá.

Existence takovýchto ikon utvrdila pozici empirického spisovatele jako výrazné osobnosti v japonském literárním diskursu. Čtenáři se nořili do textů ze zájmu o individualitu jejich autorů. S tím souvisel i vznik velmi sekulárního druhu psaní, kterým byla zpovědní literatura. Ta dávala čtenářům nahlédnout pod rouškou literárních textů do soukromých životů literárních osobností. Na rozdíl od čtenářů výše zmíněných spisovatelů byli čtenáři *šišósecu* většinou součástí literárních kruhů *bundan* 文壇, kterým byly texty zpovědní literatury srozumitelné, neboť znali kontexty provázející jejich vznik. Pro čtenáře neznalé kontextů byly tyto texty srozumitelné méně (Suzuki, 1996, s. 55).

Spolu se vznikem zpovědní prózy dostal literární diskurs zvláštní bulvární charakter, neboť úroveň literárního díla byla posuzována nikoliv podle estetických či

---

<sup>1</sup> V tomto kontextu bude lepší mluvit spíše o Sósekiho esejistickém díle, neboť literární teorie v pojetí, v jakém ji známe dnes, nebyla v Japonsku v té době samozřejmě nijak rozšířená. Koneckonců ani v Evropě na začátku dvacátého století nelze hovořit o existenci nějaké systematické literární teorie. Pro srovnání Šklovského *Teorie prózy* byla publikována v roce 1923 a Proppova *Morfologie pohádky* až roku 1928. Oboje jsou významné práce ruského formalismu, který je jedním ze základních stavebních kamenů západní literární teorie. Sósekiho práce *Bungaku ron* 文学論 (*Teorie literatury*) vznikla v roce 1907.

<sup>2</sup> Mám konkrétně na mysli jeho slavný esej *Můj individualismus* 私の個人主義 (1914), ve kterém představuje vlastní pojetí tohoto, pro Japonce té doby tak odlišného, způsobu uvažování.

výpovědních kvalit, ale podle vágního kritéria ‚upřímnosti‘ a bezprostřednosti zповědi (ibid s. 54). Takový způsob čtení a hodnocení kvality textů došel místy až do extrému, kdy například kritik Hirano Ken 平野謙 (1907 – 1978) ve své eseji o díle Šimazakiho Tósona 島崎藤村 (1872 – 1943) *Šinsei* 新生 (*Nový život*; 1919) rozebíral pouze paralely mezi událostmi, které se odehrály reálně v Tósonově životě a skutečnostmi zobrazenými v textu. O samotném díle nepadlo ale v eseji téměř jediné slovo (Lippit, 1980, s. 21). Kritik Kume Masao 久米雅夫 (1891 – 1952) dále vyjádřil pochybnosti o skutečné umělecké kvalitě děl Dostojevského či Tolstého, když je zhodnotil jako sice pěkné konstrukty, kterým ovšem chybí přímá autentičnost zповědi, kterou chápal jako známkou pravého čistého umění. Nevěřil tedy, že uměním se může stát něco, co existuje mimo reálný život (Fowler, 1988, s. 47).

V dnešní době již vnímáme literaturu odlišně a máme rovněž k dispozici daleko přesnější teoretický aparát k jejímu popisu. Proto by bylo laciné podrobovat ideje, které japonská literární kritice uznávali, posměšné kritice. Víme již, že pokud nahlédneme na literární text skrze optiku odhalování jakési autentičnosti či nezprostředkovanosti, dopouštíme se paradoxního jednání. Literární text je v každém případě médium, které vstupuje mezi autora a čtenáře, a čtenář jej rekonstruuje nezávisle na autorovi. Autor ztrácí možnost tento proces ovlivnit. Literární teorie už dávno odhalila nejzákladnější vlastnosti literárního textu, který je ze své podstaty konstruktem. Tato práce poukazuje právě na přenos subjektu písničného, tedy fyzického autora, na subjekt psaný, tedy pečlivě konstruovanou literární postavu, která nabývá svůj autonomní charakter v rámci fikčního světa nezávisle na svém explicitním autorovi.

I ve vývoji japonské prózy můžeme vidět jasný posun směrem k vědomé konstrukci literárního textu namísto nahodilých popisů životních epizod, typických pro *šišósecu*. Pro lepší uchopení tohoto vývoje v krátkosti načrtneme vývoj literárního diskursu a všimneme si několika důležitých bodů, které hrály roli při konstituování subjektu. Nejedná se o náhled literárně historický, proto si všimneme opravdu jen několika vybraných kapitol a jedinců, které nám lépe pomohou tento vývoj osvětlit.

## 2. Nástin vývoje literárního diskursu

Někteří badatelé zdůrazňují návaznost moderní japonské literatury na literaturu starší, zejména literaturu období Edo, a vyzdvihují rovněž vliv klasického čínského vzdělání na tvorbu autorů, nemluvě o četných prepisech klasických děl (Jošida, 1970, s. 19). V kontextu moderní japonské literatury ovšem můžeme prohlásit, že bodem, kde začínají dějiny jejího diskursu, je zveřejnění kritického eseje Cuboučiho Šójóa 坪内逍遥 (1859 – 1935) *Šósecu šinzui* v roce 1885. V této stati vyhlásil Cubouči nutnost opustit starý způsob psaní (starý způsob zobrazování) a to především s koncepcí *kanzen čóaku* 勸善懲惡<sup>3</sup>, která již nepostačovala potřebám moderního narativu, především jeho společenské a estetické úloze. Cubouči ve svých úvahách často cituje Johna Morleyho<sup>4</sup> a své vývody zaštiťuje zejména anglickým realistickým románem devatenáctého století.<sup>5</sup> V souvislosti s tématem subjektu v textu psal Cubouči o potřebě popisovat zejména lidské pocity (japonsky *nindžó* 人情), skrze jejichž věrné zachycení se domníval, že lze nalézt pravdu o lidské existenci. Do jazyka současné literární teorie bychom mohli tyto teze přeložit jako opuštění uvažování o literární postavě jako o typu (popřípadě stereotypu) a využití mimetického potenciálu literárního textu k vytváření postav a fikčních světů, kde jsou skrze jednání postav naplněny různé možnosti reálné existence. Cuboučiho návrh směru, kterým by se měla moderní literatura ubírat, se v podstatě drží mimetické teorie, která říká, že literární text je hlavně nápodobou, imitací reálného objektivního světa. Cubouči v souvislosti s touto tezí vedl spor s Mori Ógaiem, který byl vzdělaný v soudobé, zejména německé, filozofii a který hlásal, že literatura má být něčím víc, než pouhým opisováním tohoto světa, že musí mít patřičné estetické kvality. Předložil tedy vizi, která byla veskrze idealistická. Reálný dopad na vývoj diskursu měl ovšem Šójó, kterého tak můžeme označit za tvůrce diskursu moderní japonské literatury. Víceméně každé moderní japonské literární dílo na konci devatenáctého století

---

<sup>3</sup> Tento koncept je charakteristický především pro díla didaktická. Jedná se o schéma, ve kterém je jasně rozlišené dobro a zlo. Příběh pak končí patřičným vítězstvím dobra a potrestáním zla v duchu konfuciánské morálky a hodnot. Typický je například pro díla spisovatele Kjokuteie Bakina 曲亭馬琴 (1767 -1848).

<sup>4</sup> John Morley (1838 – 1923), britský liberální politik a spisovatel.

<sup>5</sup> Cubouči často cituje své oblíbené spisovatele Waltera Scotta (1771 – 1832) a Edwarda Bulwer-Lyttona (1803 – 1873).

nějakým způsobem reagovalo na Šójóovu stať, ať už přijetím jejích tezí nebo vymešováním se vůči nim.<sup>6</sup>

Zhruba ve stejné době sílila i debata o jazyce používaném v literárním textu. Zde mluvíme o hnutí *genbun ičči* 言文一致, které vyhlášovalo nutnost sjednocení psaného a mluveného slova. Jakási ustálená forma tohoto vyjádření vznikla až na počátku dvacátého století a předcházelo jí několik variant a pokusů o její realizaci (Suzuki, 1996, s. 42 – 47). Zde nemáme prostor pro vyčerpávající výklad různých jazykových změn, které se v tomto kontextu udály. Je však důležité poukázat na zásadní problém narativního jazyka, se kterým se japonští autoři v této době potýkali.

Od publikace studie *Šósecu šinzui* se v Japonsku začaly (pod vlivem importu západních kulturních vzorů) rodit různé literární školy a směry. Až na několik výjimek bychom mohli označit období Meidži za období ideologické (myšleno literárně). Jinými slovy literární formy ovládaly konkrétní ideje, které mnohdy zastíňovaly výpovědní i stylovou samostatnost konkrétního textu. Existovalo nespočet různých směrů a individualit, které v období Meidži formovaly literární diskurs. Pro naši debatu však nejsou příliš významné, protože neposouvaly diskurs dopředu. Jedná se kupříkladu o uskupení *Kenjúša* 研友社 (*Společnost přátel tuše*), která je tradičně uváděna v souvislosti spíše s revitalizací literatury podobné literatuře *gesaku* 戯作 z období Edo a v moderním diskursu spíše zapadla. Spisovatelé jako Kóda Rohan 幸田露伴 (1867 – 1947) či Higuči Ičijó 樋口一葉 (1872 – 1896) se rovněž podobným způsobem obraceli spíše ke starým narativním postupům a vliv tradiční literatury na jejich tvorbu byl stále velmi silný.

Posuneme se tedy v této kapitole o vývoji diskursu o kousek dál. V souvislosti s problematikou subjektu uvedeme v krátkosti zejména dvě školy, které přispěly velkou měrou k jeho ustálení v japonském diskursu: romantismus *rómanha* 浪漫派 a japonský naturalismus *šizenšugi* 自然主義.

---

<sup>6</sup> Futabatei Šimei 二葉亭四迷 (1864 – 1909), autor prvního japonského moderního románu *Ukigumo* 浮雲 (*Plující mraky*) a Cuboučiho žák navázal na jeho myšlenky ve vlastním kritickém díle *Šósecu sóron* 小説総論 (*Úvod do románu*), které je sice více koherentní než *Šósecu šinzui*, ovšem z větší části je pouze parafrází ruského literárního kritika Vissariona Bělinského (1811 – 1848). Viz Keene, 1983, s. 106.

## 2.2. Subjekt v literatuře romantiků

Romantismus v Japonsku je spjat zejména s osobou Kitamury Tókoku 北村透谷 (1868 – 1894). Spojujeme s ním i další jména, ale ta si ve většině případů zajistila místo v japonské literární historii literární činností, která již s romantismem příliš nesouvisela.<sup>7</sup>

Abychom se vyhnuli přílišnému odbočování od tématu a neopakovali již obecně známé teze, zaměříme svou pozornost na Tókokuovo pojetí subjektu (individua), které snad mělo blíže k filosofické reflexi identity, než k literárně teoretickým východiskům. Jeho smýšlení o subjektu jako o ideji však zanechalo své stopy v uvažování o vztahu mezi literaturou a subjektem. Je nasnadě evoluční paralela mezi tímto romantickým pojetím a nejvíce individualizovanou formou narativu v předválečném období – zpovědním románem šišósecu.

Tato paralela není náhodná, protože je známo, že Tókoku svým privatizovaným pohledem na literaturu i lidský život ovlivnil množství autorů, kteří pak ve své tvorbě byli pro literární historii daleko důležitější než on sám (Fowler, 1988, s. 84). Tókoku, který původně aspiroval na politickou kariéru, byl znechucen státní mašinerií doby Meidži, a proto se stáhl do ústraní. V tomto ústraní zároveň přijal křesťanství, které pro něj znamenalo jedno z východisek pro jeho vlastní spirituální svobodu (Suzuki, 1996, s. 35). V ústraní vytvořil svou ideu svobodného já, která měla již zmíněný dopad na nastupující generaci spisovatelů, kteří stojí za nástupem naturalismu a dominancí zpovědní literatury.

## 2.3. Zpovědní román šišósecu

Nad definicí šišósecu si lámou hlavu už generace učenců. Přesto dnes žádnou spolehlivou definici nemáme. Kdybychom se pokusili sepsat charakteristiku tohoto literárního útvaru, vyjde nám, že se jedná o literární útvar, který je téměř bez příběhu, nemá tedy dramatickou strukturu, bere si za látku život svého autora a pokud možno bez jakýchkoli modifikací jej předkládá čtenáři. Problematičnost tohoto přístupu jsme

---

<sup>7</sup> Existuje několik případů, kdy autoři začínali jako romantičtí básníci, ale své místo v literární historii si zajistili až jako spisovatelé naturalističtí. Mezi ně patří například již zmiňovaný Tajama Katai, Šimazaki Tóson nebo spisovatel Kunikida Doppo 国木田独歩.

již nastínili v oddílu, kde jsme hovořili o literárním díle nevyhnutelně jako o konstrukt.

Kde začínají dějiny šišósecu a jaký je vývoj jeho diskursu? Ani v tomto nemáme jednoznačnou odpověď. Obecně je za první dílo tohoto žánru považován *Futon* 布団 (1907) Tajamy Kataie 田山花袋 (1872 – 1930) (Fowler, 1988, s. 103), který je zároveň i hlavním teoretikem tohoto žánru, jenž povstal z naturalistické ideje ničím nezkaleného popisu. Tajama představil ideu tzv. *heimen bjóša* 平面描写 (plochý popis), či *rokocu naru bjóša* 露骨なる描写 (přímý popis), která má být čistým plochým popisem věcí tak, jak jsou, včetně sebe samého.

Japonská literatura hledající svůj výraz byla v této době zmítána různými ideologiemi (lépe ideami), které měly objevit nový způsob psaní, jenž by skutečně dostal označení moderní literatura. Z teoretického hlediska jsou Tajamovy úvahy nepříliš zajímavé, spíše se jedná o zajímavý dokument tehdejšího uvažování o literatuře. Můžeme si všimnout, že se v této době jakákoli umělecká kvalita díla podřizovala zachycení autorova subjektu. Ideálem tehdejšího psaní bylo objektivně zachycovat subjekt (tedy osobu autora) a jeho okolí (Sone, 1993, s. 147). Tedy bez příkras a ‚tak jak je‘. Tím nastává poměrně paradoxní situace, neboť se zde tře úzká perspektiva šišósecu a snaha o objektivitu. V souvislosti s tím není bez zajímavosti, že po pečlivém čtení Futonu a dostupných Tajamových životopisných údajů zjistíme, že tak jako tak leží právo na rozhodnutí, co se v textu objeví a co ne, u autora. Tajama totiž některé skutečnosti zamlčel a upravil. Proto se objevují hlasy, že *Futon* je, spíše než čistým přenesením událostí do textu, zdařilým ironickým portrétem intelektuála doby Meidži.<sup>8</sup> Ovšem toto už leží mimo okruh našich zájmů.

Jonathan Fowler ve své knize *Rhetoric of Confession* posouvá vznik pravého šišósecu až k dílům Čikamacua Šúkóa 近松秋江 (1876 – 1944).<sup>9</sup> Tomuto vymezení nahrává podle něj fakt, že Šúkó skutečně ignoruje jakoukoli výstavbu textu a soustředí se pouze na odhalování faktů (Fowler, 1988, s. 151). Šúkó byl ceněn zejména za naprosté obnažení sebe samého v textu nehledě na důsledky. Zde ovšem

---

<sup>8</sup> Při této interpretaci je zdůrazňován především patetický až sebelitostivý tón celého textu. Zejména je akcentována scéna, kdy se domnělé alter-ego Tajamy Kataie Takenaka Tokio 竹中時雄 opíjí a pak je objeven svou manželkou na záchodě, nebo konec románu, kdy tiskne tvář k futonu, ve kterém spala mladá žena, do které byl platonicky zamilován (odtud název díla). Mimo jiné také jeho tendence této mladé ženě kázat o tom, co znamená být moderní ženou, načež se pak takové její jednání obrací proti jeho citům. Viz například Suzuki, 1996, s. 76.

<sup>9</sup> Odkazuje zde na úvahy kritika Hirano Kena.

narážíme na zásadní teoretický problém. Je jím vztah mezi autorem a textem a vztah mezi textem a čtenářem. Za prvé zde figuruje neověřitelnost faktů v textu jako takovém a za druhé je zde přítomná bezmezná důvěra v to, že co napsal autor, je pravdivé. Z dnešního hlediska jsou tyto irelevantní otázky, neboť víme, že autor literárního textu nemusí v žádném případě ručit za jeho pravdivost (viz Pavel, 2012, kapitola Fikční entity s. 29 – 68). A přiznejme si, že s největší pravděpodobností byla míra autentičnosti a pravdivosti takovýchto textů přímo úměrná jejich skandálnosti, popřípadě patetičnosti výpovědi.

Z tohoto úvodu do problematiky *šišósecu* by se mohlo zdát, že se jedná o žánr strnulý, bez větší zajímavosti, který se musel rychle vyčerpat. Teoretické neshody kolem tohoto žánru však vytvářejí i jeho domnělou pestrost. Na tomto místě by bylo správné se teoreticky vypořádat s problémem *šišósecu*.

Je jistě relevantní, jak ve své knize učinila Hijiya-Kirschnerit (Hijiya-Kirschnerit, 1996), se tímto problémem zabývat jako socio-kulturním fenoménem, neboť mu bylo věnováno tolik kritické pozornosti a takové množství stránek, že jej nelze ignorovat. *Šišósecu* je tedy problém zajímavý spíše pro literární historii, není tomu však stejně v případě literární teorie. Nelze totiž najít, podle mého mínění, žádný styčný bod, který by skutečně konstituoval *šišósecu* jako literární žánr. Jeho věrohodnost se nedá ověřit, jak jsme již poznamenali, proto je jeho 'čistota' ve smyslu nezabarveného odhalování skutečnosti diskutabilní. Jestliže o tomto útvaru prohlásíme, že je prakticky bez příběhu, pak mu nenáleží ani žádné formální ukotvení. A když se podíváme na množství děl, se kterými je tento žánr spojován, tak se veškeré představy o jasné definici hroutí. Co to tedy *šišósecu* je, pokud to není žánr?

Podle mě je zjevné, že hlavní problém diskursu o *šišósecu* tkví ve faktu, že těžiště této problematiky se přesunulo z pera samotných spisovatelů do myslí jednotlivých kritiků, kteří byli tímto útvarem posedlí. Souvisí to i s bojem japonské literatury za vlastní identitu na začátku 20. století, jak můžeme vidět z dnes již úsměvných poznámek Kumeho Masaa k literární konstrukci, ze kterých číší zejména snaha objevit v literatuře cosi autenticky japonského. Jinými slovy se ze *šišósecu* stal, spíše než literární žánr, mód čtení. Ne všechna díla byla napsána jako *šišósecu*, ale mnoho z děl se tak dá číst. Z hlediska strukturního můžeme říci o *šišósecu* jako žánru maximálně to, že je v něm přítomno jen jedno hledisko, které nemusí být nutně



vypravěčovo. Fowler o něm mluví jako o literárním útvaru s jedním vědomím (Fowler, 1988, s. 28), naší terminologií jedním subjektem.

V souvislosti s teoretickou reflexí tohoto módu čtení se objevuje ještě jeden problém. Tím je tradiční dělení zповědního románu na dva druhy, *šišósecu* (termín, se kterým jsme pracovali doted') a *šinkjó šósecu*, tedy introspektivní román. Takové rozdělení se objevuje například ve sbírce esejů Hirano Kena *Geidžucu to džisseikacu* 藝術と実生活 (*Umění a reálný život*; 1958). Ten vymezuje toto rozdělení na základě obsahových charakteristik textů (Hirano, 1958, s. 25).

Hlavní charakteristikou tradičního *šišósecu*, zejména pokud se bavíme o literatuře naturalistů, ale i takových autorů jako je například Kasai Zenzó 葛西善蔵 (1887 – 1928), je konflikt a utrpení vyprávěcího (či vyprávěného) subjektu a jeho nemožnost kooperace s vnějším světem (ibid., s. 26). Příkladem takovýchto děl je právě *Futon* Tajamy Kataie, *Šinsei* Šimazakiho Tósona, *Ko wo curetete* 子を連れてて (*S dětmi v závěsu*; 1918) Kasaie Zenzóa, *Wakaretaru cuma ni okuru tegami* 別れたる妻に送る手紙 (*Dopis zaslaný ženě, se kterou jsem se rozešel*; 1910) Čikamacu Šúkoa nebo *Ningen šikkaku* 人間失格 (*Člověk ve stínu*; 1948) Dazaie Osamua 太宰治 (1909 – 1948).

Na druhou stranu je *šinkjó šósecu* definováno naopak jako druh literárního textu, ve kterém (na rozdíl od *šišósecu*) je hlavním obsahovým rysem hledání vnitřní harmonie. Na místo konfliktu a nekonečného utrpení přichází pocit harmonie a potřeba zdokonalování vlastního já. Tento druh psaní je často spojován s tvorbou literární školy *Širakaba* 白樺 (*Bříza*), kde se realizovali zejména mladí muži z aristokratických rodin. Nejvýraznější postavou této školy je bezesporu Šiga Naoja 志賀直哉 (1883 – 1971), který se také zařadil mezi několik nezpochybnitelných ikon japonské literatury. I přesto, že je Šigovo dílo nerozlučně (v tradici japonské kritiky) spjata s jeho osobou, je pozoruhodné, že sám autor vyjádřil přání, aby jeho díla dokázala žít svým vlastním životem s poukazem na díla sochařů v buddhistickém chrámu.<sup>10</sup> Mezi díla, která z jeho bibliografie zařazujeme mezi *šinkjó šósecu* patří

---

<sup>10</sup> Šiga Naoja napsal v předmluvě k vydání svých děl v roce 1928, že při pohledu na sochu Kannon v chrámu Hórijúdzi, je člověk, který tu sochu vytvořil, to poslední, co člověku vytane na mysli. Hovoří zároveň o tom, že by rád byl schopen vytvořit takové dílo, které by dokázalo být nezávislé na jeho osobě. Citováno v Fowler, 1988, s. 43, dále viz. Suzuki, 1996, s. 101 – 102.

například *Wakai* 和解 (*Smíření*; 1917), *Kinosaki nite* 城の崎にて (*V Kinosaki*; 1917), či jeho jediný román *An'ja kóro* 暗夜行路 (*Cesta temnou nocí*; 1921 – 1937).

#### 2.4. Subjekt v předválečné době

Romantismus byl vlivný zhruba po dobu dvou let a jeho hlavním přínosem bylo upevnění pozice individuality (subjektu) v literárním diskursu po vzoru romantismu evropského. Stal se odrazovým můstkem pro několik výrazných osobností literárního světa, které se však realizovaly už v jiném módu psaní, v jiném diskursu, jímž byl naturalismus.

Ten byl jako způsob psaní a uvažování o literatuře podobně pomíjivý jako romantismus, jehož období dominance počítáme na nějakých deset let, ovšem z hlediska vývoje subjektu byl jeho dopad mnohem větší, protože dal vzniknout zpovědnímu románu, který od té doby dominuje na poli tzv. *džunbungaku* 純文学, neboli čisté literatury. To bylo japonskými kritiky po dlouhou dobu obhajováno jako nejčistší umělecké vyjádření, neboť si za svůj cíl bralo nezprostředkovanou prezentaci lidského subjektu, autorova já. Teoretickou problematiku takového argumentace jsme již dostatečně rozebrali v předchozím oddílu.

Co tedy následovalo po těchto dvou obdobích? Objevily se především dva silné proudy, které ovlivnily vývoj diskursu a to literatura proletářská a modernismus. Mimo tyto dva proudy také pokračuje, jak jsme naznačili, tradice šišósecu, tento útvar ovšem doznal jistých proměn, které si popíšeme níže. Zde se budeme věnovat pouze modernismu a vývoji šišósecu, neboť nám jde především o proměny literárního jazyka, formy a vyjádření, které bylo v literatuře proletářské upozaděno politickým a ideologickým sdělením, a pro takové analýzy je prostor v jiném druhu práce.

#### 2.5. Literatura modernistů

Modernismus je v kontextu japonské literární historie problematický bod, neboť se neustále vedou debaty, do jaké míry je relevantní hovořit v Japonsku o modernismu a především která díla a autory můžeme za modernistické považovat. Za reprezentativního japonského modernistu je často brán Jokomicu Riiči 横光利一 (1898 – 1947), který ovšem kvůli své brzké smrti nebyl nikdy zase až tak vlivným

hybatelem japonského literárního diskursu. Jokomicu Riiči je známý především jako vůdčí síla skupiny neosenzualistů *šinkankakuha* 新感覚派, ve které se mimo jiné v počátcích své tvorby angažoval i Kawabata Jasunari 川端康成 (1899 – 1972).<sup>11</sup> Riičiho přínos ovšem spočívá především v představení nových literárních technik, které do té doby nebyly v Japonsku běžné. Konkrétně je pro problematiku subjektu významná jeho povídka *Kikai* 機械 (*Mechanismus*; 1930), kde Riiči zkoumá, jak funguje lidské vědomí.

Riiči byl především první autor, který byl skutečně současný, ve smyslu, že již byl plně srozuměn s dobovými literárními trendy a myšlením, na rozdíl od naturalistických autorů, kteří původně čerpali ze zolaistického naturalismu. Riiči byl tak prvním skutečným japonským spisovatelem dvacátého století (Takahashi, 1993, s. 53).

Snaha o vymezení toho, co je v japonské literatuře modernismus dává tušit, další vývoj v japonské literární historii, neboť je stále obtížnější identifikovat autory pomocí nějaké fixní kategorizace. Ze slavných publikací uveďme například knihu Donalda Keena *Dawn to the West*, který v kapitole o modernizmu uvádí spisovatele jako je Sató Haruo 佐藤春夫 (1892 – 1964), Itó Sei 伊藤整 (1905 – 1969), Hori Tacuo 堀辰雄 (1904 – 1953) a také Jokomicu, který je asi jediný konsenzuálně uznávaný modernista v japonské literatuře. Keene tyto autory uvádí více méně proto, že významně přispěli k adaptaci západních moderních literárních technik, spíše než že by byli čistokrevnými modernisty (Keene, 1983, s. 630). Zároveň dodává, že skoro každý významný autor dvacátého století byl v určitém stádiu ovlivněn modernismem (ibid., s. 630).

V tomto trendu pokračuje současný výzkum, který reviduje ustálené kategorie a čtení těchto děl a bere kategorii modernizmu z mnohem širší perspektivy. S tím souvisí i větší počet překladů modernistické literatury, které se v posledních letech

---

<sup>11</sup> Zařazení Kawabaty a také například Tanizakiho Džun'ičiróa 谷崎潤一郎 (1886 – 1965) mezi modernisty je předmětem sporů. Samotný Kawabata se modernismu dotkl spíše než svou literární tvorbou tím, že napsal scénář k filmu Kinugasy Teinosukeho 衣笠貞之助 (1896 – 1982) *Kurutta ippédži* 狂った一頁 (*Bláznivá stránka*; 1926). U Kawabaty je rovněž zdůrazňován vizuální aspekt některých děl (konkrétně *Jukiguni* 雪国, *Sněhová země*; 1937), který naznačuje modernistické tendence (viz Tyler, 2008, s. 5). I u Tanizakiho je možné najít správným čtením různé aspekty modernistického psaní (ibid., s. 9).

objevují (více v publikaci *Modanizumu: Modernist fiction from Japan 1913 – 1938*, 2008).

Již jsem naznačil, že hlavní přínos modernistické literatury je především v experimentování s novými narativními technikami, které obohacovaly literární diskurs v Japonsku. Souvisí to zejména s možností četby soudobých děl evropského modernismu, který je čím dál více zaměřen na vnitřní světy svých postav, jejich vědomí, podvědomí. Bavíme se zde samozřejmě o dílech autorů jako James Joyce (1882 – 1941) či Virginia Woolfová (1882 – 1941). Z výše zmíněných technik byla pro problematiku subjektu důležitá zejména technika proudu vědomí, která sice není přímo produktem modernistické literatury, nicméně se stala jedním z jejích hlavních charakteristik. Modernistická literatura tedy (jakkoliv uniká pevné definici) dohnala moderní literaturu západní, přinesla nové techniky, osvobodila narativní diskurs a otevřela možnost experimentování. Zároveň osvobodila autorský subjekt z područí idejí a ideologií.

## **2.6. Poválečný vývoj**

Po válce dochází v japonské literatuře k jakémusi restartu. Prakticky všechny směry, které udávaly tempo literárního života před válkou, již zanikly. Výjimku tvořila ideologicky motivovaná literatura, například literatura proletářská. Nikdo již nepokračoval v dědictví romantismu, naturalismu či modernismu. Přežilo snad pouze šišósecu, které sice po válce nebylo kritiky příliš oblíbeno kvůli autorské zahleděnosti do sebe a společenské neangažovanosti (Hijiya-Kirschner, 1996, s. 87), posléze ale opět zažilo svůj návrat na výsluní.

V poválečné době rozlišujeme hlavně dvě skupiny autorů. První jsou ti, kteří zahájili svou literární kariéru již před válkou a druzí jsou ti, kteří jí začínají až po ní. V první skupině jsou zejména dnes již klasičtí autoři jako Kawabata, Dazai či Tanizaki, kteří pokračují ve své literární produkci mimo jakýkoliv proud.

V té druhé skupině se objevuje několik literární historii pojmenovaných proudů, ze kterých vzešly stálíci poválečné japonské literatury. V této práci se o nich pouze krátce zmíním, abychom udrželi kontinuitu našeho diskursu.

Obecně se dá říct, že v literárním diskursu se projevuje zejména obrat k člověku, k lidskému subjektu, a jeho údělu; tedy otázky, které nastolila tragédie Druhé světové

války. Mezi hlavní představitele této tendence patří spisovatelé tzv. první poválečné generace, jejichž díla často reflektují bezprostřední zážitky z bojišť. Mezi tyto patří Ooka Šóhei 大岡昇平 (1909 – 1988), Umezaki Haruo 梅崎春夫 (1915 – 1965), Noma Hiroši 野間宏 (1915 – 1991) a další. Po generaci první přišla i druhá poválečná generace. Její literatura ovšem není tak spjata s konkrétní tragédií Druhé světové války a vrací se zpět do běžného života japonské společnosti. Mezi tyto autory řadíme například Kodžimu Nobua 小島信夫 (1915 – 2006), Jasuoku Šótaróa 安岡章太郎 (1920 – 2013), Jošijukiho Džunosukeho 吉行淳之介 (1924 – 1994) či Agawu Hirojukiho 阿川弘之 (1920 – 2015).

Dále se objevila generace autorů, jejichž název má, podle Takahašiho Hidea 高橋英夫 (1930 - ), dnes již pejorativní konotace (Takahaši, 1993, s. 272), a to tzv. introspektivní generace *naikó sedai* 内向世代, která navrátila obecný zájem o lidský úděl zpět k individu. Sem řadíme autory jako je Kuroi Sendži 黒井千次 (1932 - ), Furui Jošikiči 古井芳吉 (1937 - ) či Gotó Meisei 後藤明生 (1932 – 1992).

Japonská literatura v poválečné době zažívá postupně proces roztříštění a je stále složitější pro literární historii identifikovat nějaké nadřazené celky. Literatura přestává být ideologicky uniformní, jako v dobách velkých směrů a škol, které existovaly před válkou. Zároveň je práce s textem stále uvědomělejší a literární konstrukce sofistikovanější. Pojd'me nyní opustit pole historických rekonstrukcí a chronologií a podívejme se na konkrétní teoretická východiska této práce.

### 3. Co je to subjekt?

Subjektem, ve smyslu filozofickém, rozumíme subjekt tvořící, subjekt píšící, myslící. Manifestací takového subjektu pak může být právě literární text, do kterého jsou prvky tohoto subjektu přenesené. V tomto smyslu slova je pak nasnadě, abychom diskuzi o subjektu v literatuře situovali do sféry autobiografie, memoárů, deníků a podobně. V moderním japonském kontextu se pak nabízí, že nejčistším projevem takového pojetí subjektu je právě zpovědní román, postavený na základech ničím nezkaleného přenášení píšícího jednotlivce do textu. Mimo zpovědi je však v japonské literatuře hojně zastoupen deníkový útvar, forma zápisků či črt, vše související se zachycováním subjektu v textu. V rámci mé práce bych chtěl pojem takového subjektu rozšířit i na kategorii literární postavy, která neevokuje explicitně (ani implicitně) empirického autora, který ji napsal, a to hned z několika důvodů.

Za prvé, pokud literární postavě přiznáme určitý ontologický status, byť jen v rámci konkrétního fikčního světa, tak jí přiznáváme de facto samostatnou existenci. Ontologie fikční postavy tedy nabízí nejen její fixní podobu v rámci textu (danou spojením konkrétních textových prvků, které slouží k její identifikaci), na základě které můžeme určovat její funkci pro samotné dílo, ale také její možnou existenci na straně čtenáře, který konfrontací s tímto textovým subjektem dotváří svoje vnímání veškerých událostí a myšlenek, které jsou v textu prezentovány.

S tímto vědomím můžeme jednoduše posunout makrostrukturu, která říká, že narativní text se sestává z příběhu a diskursu (Chatman, 2008, s. 18), i na literární postavu. Můžeme říci, že i literární postava je nadána touto strukturou a skládá se z příběhu a diskursu. Události, do kterých se dostává a které reflektuje ve svém vědomí, jsou prvky příběhu. Způsob, jakým je nám toto prezentováno, textové plochy, které se týkají postavy, a které jí umožňují nabýt její existenci, pak můžeme nazvat diskursem postavy.

Toto je dáno několika exkluzivními vlastnostmi literárního textu. Hlavní vlastností, která dokonce, jak píše Dorrit Cohn, je tím, co činí z fikce fikci, je možnost popisovat vnitřní myšlenkové pochody, nehledě na druh fokalizace či druh vypravěče. V literárním textu tedy existuje možnost vytvářet jednotlivé subjekty se všemi jejich náležitostmi – vnitřním životem, vnějšími charakteristikami, událostmi které je formují a schopností reflexe, která dává textovému subjektu jeho identitu. Pro čtenáře

taková postava funguje jako nejpřirozenější a nejjednodušší klíč k pochopení fikčního světa a příběhu, nejjednodušší prostředek jak spojit sémiotické prvky v celek, se kterým se může konfrontovat a vytvářet interpretace. Jedinečnou vlastností literární postavy je tedy schopnost nabývat identitu. Literární postavou nerozumíme pouze textové zobrazení lidských bytostí, svou identitu můžou nabýt i ‚postavy‘ jako je město či nějaký předmět. V případě neživých předmětů často dosahujeme těchto kvalit pomocí personifikace.

Zde je potřeba učinit několik rozlišení zejména terminologického charakteru, neboť neustále hovoříme o postavě a o subjektu a tyto termíny často zaměňujeme.

Řekli jsme, že postava se sestává z příběhu a diskursu. Začleňuje se tedy do vyprávěného příběhu a to pomocí jazykových (narativních) prostředků zvolených autorem. Dá se tedy říct, že postava jako taková je, i když se to těžko přiznává, skutečně souborem textových ploch, které čtenář spojuje v určitý celek. Tento poznatek není tak cynický, jak by se mohl na první pohled zdát. Druhý poznatek, který jsme totiž o literární postavě zatím získali, je ten, že skrze čtení a rekonstrukci indicií, které nám skrze text autor nabídne, získáme cosi jako identitu dané postavy. Postavou tedy rozumíme celek skládající se ze dvou rovin, jedna je textová, která funguje jako ‚fyzická‘ existence postavy, a druhá je v rovině interpretačně reflexivní, kdy tyto prvky spojujeme, rezonují v nás (Stockwell, 2009, s. 17) a vytváříme ze souboru sémantických prvků subjekt, celek s identitou.

Pro teoretická východiska této práce tak bude důležité se při definování všech stovebních prvků zaměřit nejprve na strukturální podstatu literární postavy a poté na konkrétních analýzách rekonstruovat tento subjekt. Zjistíme, jak tyto prvky ve skutečnosti fungují a jak se od sebe liší. Může se stát, že termíny, které použijeme pro strukturální popis postavy, se budou překrývat s již existující terminologií naratologickou. V takovém případě se jedná pouze o použití podobné kategorie, ovšem pod jiným termínem, který více vyhovuje, a blíže tuto kategorii identifikuje pro práci s literární postavou/subjektem.

V první řadě se zaměříme na zobrazování vědomí, myslí literární postavy. Moderní literatura je postavena právě na schopnosti postav v textu reflektovat fikční svět, ve kterém se nacházejí. Proto textů, které se zaměřují na vědomí a jeho zobrazování, výrazně přibýlo.

Druhým významným stavebním prvkem literární postavy jsou její vnější charakteristiky, které fungují jinak v textech svázaných tradicí realismu, modernismu či znakovitosti postmoderní doby. Na vnější charakteristiku postav se podíváme v druhém oddílu.

Fikční postava, která existuje v konkrétním fikčním světě, je s tímto světem v nějakém druhu interakce. Taková interakce je dvojího typu. Za prvé se podílí na konkrétních událostech, které ve výsledku tvoří příběh, a tehdy mluvíme o akcích postavy. Za druhé je v interakci s ostatními postavami fikčního světa, a to pomocí řečových aktů. Tyto dva aspekty budou předmětem třetího, respektive čtvrtého oddílu.

### 3.1. Vnitřní světy v literárním textu

Vnitřní svět literární postavy vždy existuje v rámci fikčního nadsvěta, ve kterém tato postava existuje a který reflektuje. Tímto vyšším celkem se zabývat nebudeme, neboť pracujeme s hypotézou, že právě v literární postavě tento svět kulminuje. Důležitějším pro nás bude tedy studovat tuto strukturu. Skrze postavu se tak propojují prvky konkrétního světa v jakýsi celek, který je pak prezentován čtenáři. V textu (nebo jeho částech) může být kladen důraz buď na konstituování příběhu (konkrétní události, která je ovšem stále podmíněna existencí nějakých osob/objektů nadaných vlastnostmi lidí) anebo na jejich reflexi z hlediska některé z postav. Existuje již několik rozdělení na tomto základě, například postavy definice a hypotézy Daniely Hodrové či postavy dynamické a statické a spousta jiných typologií (Kubíček, 2013, s. 67). Určím dva druhy textů, které se do jisté míry překrývají s mírou vývoje postavy či mírou jejího určení: texty se slabým subjektem a texty se subjektem silným:

**1. Text se slabým subjektem** se projevuje silným důrazem na konstituování prvků fikčního světa mimo literární postavu, tedy jednotlivé události, akcidenty, na modální strukturu fikčního světa. Postavy v těchto narativech jsou často fixní a podřízené událostem příběhu, slouží pouze jako aktanty, které jej posouvají dopředu a jejich kvality se během času příběhu nemění. Slouží jako fixní znak.

**2. Text se silným subjektem** podřizuje události příběhu vnímání některé z postav a strukturní prvky narativu jsou materiálem pro reflexi a vývoj postavy. Důraz je kladen na části, které konstruují myšlení postavy a její interakci s ostatními postavami. Postavy v těchto narativech mají často silné vnitřní světy, které jsou nám



prezentovány ať už jejich vlastním hlasem, či hlasem vypravěče. Narativ se tedy odehrává hlavně v jejich myšlení a jejich kvality nejsou fixní, jsou naopak flexibilní a můžou se v závislosti na okolnostech měnit. Jsou otevřeny interpretaci.

Uvedme si příklady takových textů na konkrétních dílech japonské moderní literatury, kde se obě kategorie hojně objevují. Jako reprezentanty prvního typu textu bychom mohli uvést některé texty Akutagawy Rjúnosukeho 龍之介芥川 (1892 – 1927), například povídku *Hana* 鼻 (*Nos*; 1916). Zde je důraz kladen na příběh a pointu, morální poselství příběhu, a samotná hlavní postava, mnich s komicky velkým nosem, není nijak pečlivě vykreslena. Jediným konstitučním prvkem jejího charakteru jsou události, které dávají tušit, co je vlastně zač (viz oddíl 3.2 o charakteristikách postav). Akutagawa se ostatně netajil tím, že styl pro něj byl důležitější než vysoustružený příběh (Lippit, 1980, s. 56).

Příkladem druhého naopak mohou být texty Mišimovy 三島由紀夫 (1925 – 1970), konkrétně například níže rozebírané dílo *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (*Zpověď masky*; 1949). V něm Mišima využil formu zpovědního románu *šišósecu* a vytvořil jakýsi bildungsroman o zrání mladého chlapce a jeho potýkání se s vlastní homosexualitou a vztahem ke světu. Zde je jasně daný důraz na výstavbu vnitřního světa hlavního hrdiny a zároveň vypravěče, na analýzu situací a emocí, kterým je vystavován.

Zatímco těžiště Akutagawova textu je v ose – *mnich nechce svůj nos – mnich si nechá zmenšit nos – mnichovi se vysmějí – mnich chce zpátky svůj nos*, tak Mišimův román bychom sice také mohli převést na podobnou časovou osu, ale pro jeho pochopení je důležité mnohem více, než správné kauzální chápání událostí a schopnost rozklíčovat implicitní poselství. Je v identifikaci a reflexi subjektu, který se v textu nachází.

Oba druhy textů samozřejmě nejsou ultimativní, proto je vhodnější hovořit spíše o *textových částech*, než o textech jako takových. To je nejlépe vidět u tzv. vyprávěného monologu, kdy vypravěč zároveň vypráví fikční svět, ale je mu dáno i právo nahlížet do myslí svých postav. Způsoby vyprávění lidské mysli v literárním textu popsala již Dorrit Cohn ve své knize *Transparent Minds* (Cohn, 1978). Konkrétně představila tři druhy takového popisu:

**1. Psycho-vyprávění (Psycho-Narration)** – využívá tzv. vševědouceho vypravěče, všechny informace v textu jsou nám představovány prostřednictvím heterodiegetického vypravěče, který je spíše komentátor a málokdy nám dává nahlédnout do vnitřního života svých postav. Postavy takových narativů mají nejbliže k pouhým aktantům, které jsou podřízeny příběhu.

**2. Citovaný monolog (Quoted Monologue)** – je forma prezentace vnitřního světa, kdy nám autor (vypravěč) dává zprostředkované informace o vnitřním monologu postavy. Myšlenkové pochody subjektu jsou nám tedy představeny ovšem ne ve formě přímého monologu, ale právě citovaného monologu.

**3. Vyprávěný monolog (Narrated Monologue)** – je psychický diskurs postavy, ovšem schovaný v hávu diskursu vypravěče.

Z takového rozdělení vyplývá několik faktů. Především, že literární postava, potažmo její vnitřní svět, který z ní vytváří samostatný ontický subjekt, je nadána do jisté míry samostatnou existencí (opět Pavel, 2012, kapitola Fikční entity).

### **3.2. Charakteristika postavy**

Charakteristikou vytváří autor základní body, kterými zasazuje fikční postavu do jejího světa. Jinými slovy nám představuje soubor jejích charakterových vlastností, její vzhled, její vztah k ostatním postavám, její místo (funkci, roli popíše níže v sekci Funkce viz. oddíl 4.3.) ve fikčním světě. Existují tři textové (jazykové) podoby takovýchto charakteristik:

**1. Přímé** – nejzákladnější možné charakteristiky, které nám autor tlumočí přímo, explicitně je v textu popíše. Čili když je postava obézní, autor napíše, že je obézní. Pokud je postava dělník, autor napíše, že postava pracuje jako dělník. Pokud má postava tendenci lhát, je nám to opět explicitně popsáno. Tyto charakteristiky většinou patří spíše schématickým textům s uzavřenými subjekty.

**2. Nepřímé** – jsou takové, které naopak nevyužívají přímo explicitních označení dané vlastnosti či charakteristiky. Jinými slovy, pokud je postava obézní, tak autor naznačí, že se nevejde do svých starých kalhot. Pokud je postava dělník, tak autor popíše například její oblečení, které je typické pro dělníka. Pokud má postava tendenci lhát, tak může autor popsat, že po nějakých zkušenostech již má problém jí věřit.

**3. Implicitní** – by se daly označit za poddruh nepřímé charakteristiky, s tím, že autor pouze nabídne indicie k identifikaci konkrétní vlastnosti či rysu postavy. Jedná se o naznačení charakteristik skrze nějaké skutečnosti anebo situace. Takže skrze fakt, že postava často chodí do levné jídelny, můžeme usoudit, že není obdařena příliš velkým majetkem. Nebo pokud podrážděně reaguje na žádost o půjčku, chápeme, že je chamtivá, aniž by to bylo v textu explicitně napsáno.

Charakteristika vždy slouží k tomu, aby čtenáři dokázali spojovat různé narativní prvky, které se týkají postav a adekvátně je spojovat v celek a interpretovat je. Výše jsme popsali způsoby vyjádření takové charakteristiky, pro charakteristiku ovšem existují i určité modely, na základě kterých se může realizovat. Ty ve velké míře závisí na vztahu mezi reálným a fiktivním světem. Mezi takové patří například stereotypy, prototypy a jiné. V terminologii kognitivní poetiky se charakteristiky či vlastnosti, které mají nějakým způsobem přitáhnout pozornost a vypíchnout postavu (či její vlastnost) z pozadí, nazývají *atraktory*.

### **3.2.a Vnější popis postavy**

Vnější popis postavy má podobné kategorie jako popis jejích vlastností. Tedy přímý, nepřímý a jako ideu.

**1. Popis přímý** – je samozřejmě přímý a explicitní popis vnějších charakteristik, který je zároveň nejběžnějším takovým popisem, který se může objevit v narativním textu. Příklad takového vyjádření je například: Měl modré oči a hnědé vlasy. Na rozdíl od přímé charakteristiky či popisu vlastností, není přímý vnější popis natolik spojen s uzavřenými postavami, protože uzavřenost definujeme na základě toho, jak moc má postava fixní vlastnosti. Přímý popis je samozřejmě definitivní, tedy uzavřený, ale netýká se jádrového problému uzavřenosti či otevřenosti postav.

**2. Nepřímé odkazování** – se děje formou odkazování na vnější znaky, ze kterých odvozujeme konkrétní charakteristiku. Často se zde setkáváme s nějakým stereotypem, aby bylo odkazování lépe srozumitelné. Na rozdíl od přímého popisu je zde prostor pro fantazii, kdy vnější kontury jsou pouze naznačeny, a zbytek má být domyšlen čtenářem. Například: jeho tvář naznačovala dlouhé trápení. Nebo: Měl ruce, jaké mývají rybáři.

**3. Ideový popis** – Dalším způsobem může být odkazování na jakousi ideu, vágní stav, ze kterého nemůžeme odvodit konkrétní vnější kontury, dá nám ovšem představu o tom, jak daný subjekt vypadá v rovině ideálu. Ideál je abstraktní a dává nám naprostou svobodu v rámci jeho základních vymezení. Například: Byl tak krásný, že kolem něj ostatní bledli.

V moderní a současné literatuře se setkáváme často s případy, kdy vnější charakteristiky jsou buď úplně potlačeny anebo jsou naopak extrémní a spíše než funkci vytváření obrazu toho, jak postava vypadá, mají funkci sémiotickou, tedy představují určitý znak, který nějakým způsobem zapadá do významové složky textu. Peter Stockwell takové charakteristiky přiřazuje k výše zmíněným atraktorům, mezi něž patří ošklivost, krása atp. (Stockwell, 2009, s. 25) V románu Óeho Kenzaburóa 大江健三郎 (1935 - ) *Man'en gan'nen no futtobóru* 万円元年のフットボール (*Fotbal prvního roku éry Man'en*; 1967) je například hlavní postava Micusaburó 蜜三郎 představena jako lidská bytost, které chybí jedno oko. Takový extrémní prvek, obzvláště v textech, které jsou do jisté míry metafikcí, poukazuje, spíše než na osobní tragédii postavy, na důležitost takové deformace pro text, pro jeho význam. Vnější charakteristika je tedy redukována na znak a posléze funguje v textu jako idea. Jako stručný případ si uveďme právě Micusaburóa. Hned na začátku románu vypráví o nehodě, která ho připravila o jeho oko, a klade si otázku, proč se taková nehoda přihodila právě jemu. To poukazuje (obzvláště v kontextu dalších událostí příběhu) na určité podřízení jedince síti dějů a událostí, které ovlivňují jeho život. Dále je tato temnota využita jako prvek možnosti nahlédnou nové skutečnosti.

Jako vnější charakteristiku postavy bychom mohli zařadit i její jméno, které může i nemusí nést nějaký symbolický význam. Každopádně jméno přiřazuje postavě určitou vlastnost či charakteristiku, která je společná všem lidem tohoto světa. Jedním z druhů pojmenování je samozřejmě i bezejmennost, která s sebou nese nový soubor interpretačních možností, a zároveň možnost pro čtenáře přisoudit postavě jméno.

Problematika jmen má speciální pozici právě v japonské literatuře kvůli možnosti využití specifík japonského písma pro přenos významu v grafické rovině.

### 3.2.b Časová charakteristika postavy

V souvislosti s literárním textem se obecně bavíme o času příběhu a času diskursu, které jsou od sebe odlišné. (Hrabal, 2013, s. 104) Pro postavu je důležitý zejména čas příběhu, čas diskursu v souvislosti s postavou je spíše problémem její absence či přítomnosti (viz oddíl 3.4.). Postava je tedy lokalizována na časové ose příběhu. To znamená, že má působnost na událostech, které jsou součástí hlavní příběhové linie, a zároveň je implicitně přítomná po celou dobu příběhu. Zůstává ovšem faktem, že předchozí existenci postavy vzhledem k událostem, které nastaly předtím, než vstoupily do příběhu, můžeme domýšlet až teprve poté, co je nám v příběhu představena. Proto budeme uvažovat tak, že postava nastává, její existence začíná až teprve s první zmínkou o ní, a od tohoto bodu můžeme uvažovat o její minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Další časovou vlastnost postavy, tedy její věk, budeme přiřazovat k vnějším charakteristikám či charakteristikám vlastností. Postava tedy může být z hlediska událostí příběhu dvojího druhu:

**1. Permanentní** – postava je přítomná prakticky po celou dobu příběhu a je (implicitně i explicitně) součástí jeho hlavních událostí. Takové postavy jsou většinou označovány i jako postavy hlavní, nejčastější takový případ je vypravěč z první osoby. Důležitá pro tuto charakteristiku není ani tak přímá fyzická účast na všech událostech, které se v příběhu odehrají, jako spíše její permanentní přítomnost, která ovlivňuje příběh a jeho diskurs.

**2. Dočasná** – je postava, která se objevuje buď v pokročilé části příběhu, nebo jen na nějakou jeho část. Důvodem její existence je většinou nabídnutí nové perspektivy pro události, které nám doteď byly prezentovány skrze postavy již v příběhu explicitně přítomné, nebo slouží pouze jako aktanty, které mají posunout příběh nějakým směrem, který jsme neočekávali z do té doby známých informací.

I přes toto rozdělení jsou ovšem všechny postavy přítomny prakticky po celou dobu příběhu a to implicitně. Ovšem neznamená to, že se permanentně podílejí na příběhu. I přesto, že se Júiči 悠一 v Mišimově románu *Kindžiki 禁色* (*Zakázané barvy*; 1951 - 1953) objevuje až ve druhé kapitole, byl z hlediska autonomie fikčního světa přítomen už od začátku, protože jeho postava se ve druhé kapitole nenarodila, jen o ní nebyla do té doby zmínka. Pro zastánce toho, že literární postava je pouze souborem textových ploch, je toto jistě nepřijatelná úvaha, ovšem pro naši čtenářskou mysl je přirozené takto uvažovat, proto je i jednou z vlastností literárního textu možnost na

straně čtenáře domýšlet na základě indicií daných autorem chybějící informace (Ingarden, 1967, s. 13). Pokud zůstaneme u Kindžiki, tak i chování samotného Hinokiho 檜, jedné z hlavních postav románu, dává smysl až teprve v kontextu změn, které nastaly jeho seznámením se s Júičim a stejně to platí i naopak. Proto fakt, že postava explicitně nevystupuje v textu, neznamena, že část textu, kde nevystupuje, není součástí její historie.

Tato historie postavy se samozřejmě liší svým tvarem odvisle od toho, kolik informací nám autor o této postavě sdělí. Někde se musíme spolehnout pouze na svou intuici, jako v případě již zmíněného mnicha v Akutagawově *Hana*. Jedná se o mnicha v určité pozici, tudíž dokážeme na základě naší encyklopedie (Eco, 2010, s. 67) odhalit nevyhnutelné momenty v jeho životě, které souvisí s mnišským stavem, a i přibližně jeho věk na základě obecných představ o procesu mnišského vzdělávání a postupu v hierarchii. Na druhou stranu může být autor i naprosto vyčerpávající ve vykreslování historie svých postav, jako například Mišima v Kindžiki, kdy v poslední čtvrtině románu představuje novou postavu románu a činí tak naprosto vyčerpávajícím způsobem.

### 3.2.c Lokalizace postavy

V souvislosti s tímto se dostáváme do bodu, kdy je jasné, že literární postava je především konstruktem. Například autobiografie (tedy útvar, který je obecně brán jako zachycení subjektu existujícího v reálném světě v podobě knihy) vytváří iluzi, že ji píše sám život, i přesto, že ji stále píše jazyk (Debnár, 2013, s. 103). Textový subjekt je tedy arbitrárním spojením narativních prvků v celek. Literární postava, ať je jejím modelem kdokoliv a ať byl pokus o její zobrazení jakkoli důsledný, je produktem autora, který skrze text jako médium předkládá skutečnosti čtenáři, který následně spojuje sémiotické prvky textu v konkrétní ideu (Ingarden, 1967, s. 56). Zajímavým příspěvkem k tomuto tématu jsou Imaginární portréty Paterovy.<sup>12</sup> Imaginární portrét je technika, která nemůže nebo nechce pracovat s reálným fyzickým modelem, a tedy pracuje s jeho představou, stávají se v jistém smyslu portrétem představivosti (Saunders, 2010, s. 41). Takový je ovšem případ nejen Paterových Imaginárních

---

<sup>12</sup> Walter Pater (1839 – 1894), anglický literární kritik, esejista a spisovatel. Je znám především za svá díla *Renaissance (Renesance, 1873)*, *Marius the Epicurean (Epikurejec Marius, 1885)* a právě *Imaginary Portraits (Imaginární portréty, 1887)*.

portrétů, ale všech literárních postav. Jsou domýšlením možností subjektu. Pokud přijmeme tezi, že literární dílo je především mentální konstrukce, pak tvorba literární postavy je zároveň mentální konstrukce rekonstruuující mentální procesy, včetně mentálních konstrukcí. A jejich existence začíná v momentě konfrontace s čtoucím subjektem, který ji opět rekonstruuje pomocí znaků, které mu autor dá k dispozici. Neznamená to však, že by čtení samotné bylo aktem, který nám umožní získat faktické informace, neboť mnohost interpretací, které nám nabízí literární text, umožňuje pouze tušení nějaké informace, ne její ověřitelnou pravdivou existenci (Doležel, 2003, s. 177). Lokalizace probíhá v rámci:

**1. Prostředí** – Na základě prostředí, ve kterém se postava pohybuje, popřípadě ze kterého vychází či do kterého se dostane, můžeme určovat nepřímo charakteristiky této postavy.

**2. Konstelace postav** – Postavu charakterizuje autor (či tuto charakterizaci vytváří čtenář) na základě jejího vztahu k ostatním postavám, či její pozici v rámci této konstelace. Tedy jestli je postava dominantní v tomto kruhu a tento kruh se jí podřizuje či naopak jestli je ve vztahu k nějaké postavě dominantní/submisivní, na základě společenských vztahů, které panují ve fikčním světě. Doležel tyto vztahy v konstelaci postav nazývá přirozeně interakcí, konstelaci postav soustavou konatelů (ibid., s. 105) a existence takovýchto interakcí, respektive světy s více osobami jsou právě pro narativní fikci neplodnější.

**3. Fikčního světa jako makrostruktury** – Zde si všímáme toho, jak postava zapadá do nastavení fikčního světa, do jeho modální struktury. Tedy jestli je vůči pravidlům fikčního světa konformní či rebelantská, jakou společenskou roli zastává v nastavení fikčního světa. Do této kategorie tedy spadají i takové struktury jako je třeba Doleželova moc (ibid., s. 111), neboť mocenské vztahy mezi postavami jsou často dány právě modalitou fikčního světa.

### **3.2.d. Perspektiva**

Charakteristika je tedy informace o postavě, kterou získáváme čtením konkrétního textu. Již ale víme, že každý text je souborem arbitrárně zvolených jazykových prostředků, skrze které jsou nám nabízené indicie, díky nimž pak text můžeme chápat, analyzovat či si jej prostě užít. Je nám tedy jasné, že postavu tvoří

autor a identifikuje ji čtenář. Postava je hlavním pojivem narativu a je nutně intensionální, protože nám nabízí nejjednodušší způsob identifikace s textem skrze zkušenostní (anglicky *experiential*) vlastnost čtení (Stockwell, 2009, s. 2).

Zároveň jsme postavám v rámci fikčního světa (stejně jako onomu světu) přiznali jeho autonomní existenci. Proto nyní opustíme rámec toho, že všechny postavy jsou výtvořem autora, a uvažujme na rovině takového světa.

V textu existují určité konstelace postav, tedy jejich soubor, skupina. Mezi takovou skupinou existují určité vztahy, které se buď vytvářejí příběhem (časové) nebo jsou dané nastavenými pravidly fikčního světa. Takové vztahy mohou být vertikální (jako mezi nadřízeným a podřízeným) a horizontální (mezi přáteli, partnery atd.). Tyto vztahy dokážeme z textu identifikovat na úrovni definic<sup>13</sup>, které s sebou zároveň přinášejí nějakou stereotypní skutečnost, skrze kterou chápeme časovou rovinu (vývoj) takového vztahu. Například vztah Osamua 収 k jeho matce v *Kjóko no ie* 鏡子の家 (*Dům Kjóko*; 1959)<sup>14</sup>, nebo vztah Micusaburóa a Takašiho 鷹四 v *Man'en gan'nen no futtobóru*.

Pokud ovšem takové vztahy chápeme pouze na úrovni definic, jakým způsobem mohou být posunuty dál? Je naprosto samozřejmé, že takové vztahy se budou vyvíjet a v duchu narativní progrese mohou či nemusí projít nějakými konflikty, a dojít (či nedojít) k rozuzlení. Pro naše vnímání textu je ovšem důležitější, než samotná progrese, způsob její prezentace. V tuto chvíli je hlavní především perspektiva, skrze kterou nahlížíme na události (konání postav) a na vnitřní světy či jejich manifestace postav. Opustíme zde zajeté kategorie fokalizace, či druhů vypravěčů, protože tuto diskuzi nechci rozvíjet na úrovni textové výstavby narativu, ale na úrovni geneze postavy. Nepochybně se perspektiva často překrývá s vypravěčem nebo se způsobem,

---

<sup>13</sup> Pokud hovoříme o vztazích, které chápeme na úrovni definic, myslíme tím, že vztah mezi matkou a synem chápeme jako definici takového vztahu. Tedy, že předpokládáme určité vlastnosti, které s sebou nese. Například, že syn je matce podřízen, že mezi nimi existuje určitý respekt a láska, že syn byl/je matkou vychováván a podobně. I vztahy, které se v textu těmito definicím vymykají, z nich vycházejí, protože jako odrazový můstek jim slouží právě předpoklad takové definice/stereotypu.

<sup>14</sup> Z hlediska konstrukce subjektu velmi zajímavé a ambiciózní dílo. Mišima se v něm pokusil vytvořit komplexní obraz svojí vlastní osobnosti (takový je aspoň všeobecný výklad a jak víme, Mišima nenechával díky rozsáhlým komentářům ke svým dílům kritikům příliš prostoru pro představitost). Použil techniku, kdy rozdělil čtyři složky subjektu mezi čtyři hlavní postavy románu, které pojí přátelství s postavou Kjóko 鏡子, u níž doma se všichni čtyři scházejí. Tyto čtyři postavy jsou herec Osamu, který reprezentuje narcistickou stránku, boxer Šunkiči 俊吉, který reprezentuje fyzickou stránku, malíř Nacuo 夏雄, jenž zastává umělecký aspekt a nihilistický businessman Sei'ičiró 清一郎. Všichni čtyři se potýkají s různým druhem ‚zdi‘, která jim znemožňuje běžný kontakt s vnějším světem, častý motiv Mišimových děl (viz kapitola 6 o románu *Kamen no kokuhaku*).



jakým je text fokalizován. Toto úzce souvisí s ostatními stavebními prvky postavy (charakteristikou, přítomností či absencí, akcí, řečovými akty).

Načrtněme dvě nadkategorie perspektivy:

**1. Objektivní** – nastává, když jsou nám vlastnosti postavy a její existence prezentovaná z nezávislého a ničím nezabarveného hlediska. V terminologii současné naratologie budeme mluvit o narrativech s heterodiegetickým vypravěčem či s nulovou fokalizací. Všechny postavy příběhu jsou nám prezentovány stejnými narativními technikami. Jistý druh zabarvení se v takovém textu může objevit skrze komentář vypravěče, který posuzuje události a události příběhu.

**2. Zabarvená** – zde hovoříme o příběhu, který je nám prezentován skrze perspektivu jedné z postav. To znamená, že veškeré události a postavy takového narativu jsou podmíněny uvažováním a hodnotovými soudy této postavy. Funkci objektivního hodnotitele takového narativu pak zastává čtenář, který musí odhadnout důvěryhodnost takového vypravěče.

I perspektiva může získat nové vlastnosti pomocí kompenzace. To znamená, že i když je část textu prezentována jako zabarvená, tak existuje její protiváha v jiné zabarvené textové části. Příkladem ze současné literatury může být například novela Okady Tošikiho 岡田利規 (1979 - ) *Sangacu no icukakan* 三月の5日間 (*Pět dní v březnu*), který je součástí knihy *Watašitači ni jurusareta tokubecu na džikan no owari* 私たちに許された特別な時間の終わり (*Konec zvláštního času, jenž nám byl dopřán*; 2007). V této novele je nám příběh dvou mladých lidí prezentován z pohledu dívky i chlapce.<sup>15</sup>

Je jasné, že perspektivy je možné kombinovat. V objektivním vyprávění se může objevit monolog postavy, do promluvy postavy může zasáhnout vypravěč. Postava i vypravěč se mohou obracet na čtenáře. Možností je nepřeborné množství. Ovšem pro vnímání narativu je důležité zodpovědět otázku kdo a jak hovoří. Perspektiva pouze nabízí způsob vnímání fikčního světa, a míra její objektivnosti/subjektivnosti se liší podle mluvčího. Je jasné, že s větší mírou subjektivizace/zabarvení vyprávění, zároveň klesá míra obecné uvěřitelnosti/spolehlivosti předkládaných informací. Čím více je

---

<sup>15</sup> Děj této novely se odehrává během pěti dnů poté, co USA v březnu roku 2003 napadly Irák. Po dobu těchto pěti dní jsou postavy zavřené v hotelovém pokoji a nevycházejí z něj, jen se oddávají sexuálními aktivitám a vlastním úvahám. Vyprávění přeskakuje mezi perspektivou chlapce a dívky. Jedna situace je nám prezentována z pozice dvou subjektů. Vidíme díky tomu, jak vzdálené jsou si dva vnitřní světy, i když jsou spolu přítomní v jedné místnosti (v jednom textu).

vyprávění zbarvené perspektivou některé z postav, tím více vypovídá daný příběh o té konkrétní postavě, než o předkládaném fikčním, potažmo reálném světě. U takových narativů často vznikalo přesvědčení, či spíše omyl, že vyprávěcí subjekt je totožný s autorem, jak jsme popsali již u problematiky zpovědního románu.

### 3.3. Akce postav

Postavu jsme tedy etablovali v rámci fikčního světa jako bytost 'fyzickou', tedy existující pro ostatní postavy tohoto světa, a zároveň existující v čase tohoto fikčního světa, jinými slovy má minulost i přítomnost a může mít implicitní či explicitní budoucnost.

V rámci charakteristiky získá literární postava nejen svůj vzhled, v redukováných formách aspoň nějakou formu textového 'fyzična', ale i své místo v rámci fikčního světa. To místo získává určitou genezí, to znamená, že se dozvídáme, nebo aspoň tušíme její původ, jsme zpraveni o určitém úseku její existence, a z předložených informací můžeme cítit i její budoucí působení. Tímto se literární postava dostává do určité, více či méně složité sítě vztahů, které v tomto fikčním světě existují, ať už se jedná o vztah k událostem, které se odehrávají, nebo k ostatním postavám příběhu. Existence postavy je tak vytyčena na časové ose vzhledem k událostem a na síti<sup>16</sup> vzhledem ke konstelaci postav, které obydíjí tento svět.

Do tohoto bodu jsme rozřazovali figurky na šachovnici a konkrétním postavám jsme přiřazovali jejich vlastnosti. Označili jsme kdo je pěšák, kdo je královna, věž či král. Tím jsme postavám přiřadili jejich pole působnosti a jejich roli ve hře, kterou mi nazýváme příběhem. Ovšem je třeba tuto síť pravidel a vztahů rozpochybovat (začít číst sepsaný text), abychom mohli dohlédnout možnosti těchto postav. I když se pěšák na začátku jeví jako nejslabší a nejvíce omezený hráč v poli, není vyloučené, že právě jím bude soupeř zahrán do kouta. Stejně tak charakteristika postavy je pouze vodítkem, které nám přibližuje a zplastičuje její existenci v rámci fikčního světa, stejně jako může být do puntíku naplněn stereotyp, který se k její roli váže, tak může být naprosto převrácen.

---

<sup>16</sup> Termín síť v tomto případě používám proto, že fikční světy, které obývá více osob, s sebou nesou i složitou strukturu vztahů. Postava nebývá většinou v interakci pouze s jedním cizím subjektem a tím se vytváří komplexní síť.

Tímto se dostáváme k akcím postavy, to znamená do jaké míry je postava aktivní na tvoření samotného příběhu a zasahuje do běhu narativních událostí. Vymežíme si pro další rozборы dvě velké skupiny literárních postav:

**1. Postavy aktivní** – postava je aktivní na událostech, které se v rámci příběhu odehrávají. Aktivně do nich zasahuje a zároveň je aktivně reflektuje. Taková postava je zároveň dominantní v rámci konstelace postav a dominantní v konfliktech, které v této konstelaci vznikají. Často je jí podřízeno vyprávění (z hlediska jazyka, fokalizace apod.).

**2. Postavy pasivní** – často bývají pouhým pozorovatelem příběhu, a stojí mimo něj. Pokud participují na událostech, je to většinou tím, že jsou do událostí vtaženy, spíše než že by aktivně vyhledávaly svou roli. Jejich hlavním rysem jsou tedy spíše banální akce (většinou každodenní činnosti, jako příprava jídla, vynášení odpadu, chození do práce). Pasivní postava ovšem reflektuje svět, ve kterém existuje.

Tyto dvě skupiny jsou velmi široké a jedná se o nejzákladnější vymezení postav z hlediska akce. Samozřejmě se nejedná o neprostupné kasty, neboť v souvislosti s vývojem postavy se může postava aktivní stát postavou pasivní a naopak. Zároveň může být postava aktivní ve smyslu participace na konkrétních událostech, které formují příběh, ale může být málo důležitá pro reflexi těchto událostí, které pak tomuto příběhu dodávají významovou složku. Pasivní postava může pozorovat akce postavy aktivní a aktivně je reflektovat v souvislostech fikčního světa a akce aktivní postavy zůstává redukována na pouhý akt. Představme si například situaci, kdy je nám představován příběh úředníka, který se stane svědkem revolučních událostí ve svém městě a pozoruje akty revolucionáře, které pak hodnotí a uvažuje nad nimi, aniž by do nich zasáhl. Je jasné, že pro takový narativ je zásadnější úředníková úvaha, než myšlenkové pochody revolucionáře.

Postavy aktivní a pasivní se mohou objevovat v narativech se silným i slabým subjektem.

### **3.4. Přítomnost a absence**

Diskurs postavy v příběhu může mít ještě dvě různé roviny, které jsou dány tím, jestli je v daném momentu příběhu postava přítomná a může ovlivňovat dění příběhu, či ne. V případě, že postava přítomná není, tak je k ní odkazována. V jistém slova

smyslu je tedy postava přítomná neustále, je v textu obsažena implicitně či explicitně od prvního momentu, kdy se o ní autor zmíní. Tato vlastnost postavy je dalším bodem, kde můžeme tvrdit, že postava je pro čtení, chápání a interpretaci narativu zásadní. Pokud jedna postava vykoná v určitém bodě nějaké rozhodnutí či akci, další podobné akce budou nahlíženy z perspektivy té první.

Nastiňme si několik druhů existence postavy v narativu:

**1. Přítomnost** – spíše než druh je to podmínka postavy. I v případě, že se postava ‚fyzicky‘ na scéně neobjeví, tak stačí, že se o ní někdo zmíní, čímž nastává její existence v rámci fikčního světa.

**2. Absence** – postava není přímo přítomná momentálním událostem příběhu, ovšem ostatní postavy si uvědomují její přítomnost někde v prostoru a podle toho jednají, či jejich vztah a prožité události modifikují jejich jednání.

### 3.5. Řečové akty postav

Řeč je jednou ze zásadních složek literární postavy, neboť se v ní protíná několik linií, které jí vytváří. Za prvé je součástí charakteristiky, protože na základě mluvy můžeme postavu zařadit do určité skupiny. Například pokud používá mluvu typickou pro mladé lidi, nebo se naopak vyjadřuje archaicky, hrubě, používá slang či argot a podobně. Tato funkce řeči může být použita v souladu s určitým stereotypem (například, že mluva mladých lidí bude protkána anglicismy, či se v grafické rovině bude hojně objevovat *katakana*), nebo naopak může být využita paradoxně a s překvapivým účinkem (mladý člověk naopak bude používat zastaralý jazyk, či příliš složité konstrukce, kněz bude mluvit hrubě a podobně). V takovéto rovině řeč redukuje na rys postavy, ze kterého odvozujeme její vlastnosti a charakter, a tím se řeč stává významovým znakem.

Kromě charakterizace řeč slouží samozřejmě k interakcím s ostatními postavami v konstelaci, kterou nám fikční svět nabízí. V tomto případě není řeč redukována na významový znak, ale stává se z ní prostředek akce a posouvá příběh dopředu. Kromě fyzických aktů je řeč druhým způsobem, jak postava může působit na vnější fikční svět, který obydluje.

Nejzajímavějším prvkem řeči je z hlediska subjektu vztah mezi světem vnitřním a světem nadřazeným, tedy fikční makrostrukturou. Pokud subjekt není nadán nijak

akcentovaným vnitřním světem, nezbyvá nám než věřit, že říká to, co si myslí, pokud vypravěč neuvede jinak. Pokud nám ale vnitřní svět odhalen je, můžeme sledovat, jak moc se řečová akce subjektu liší od jeho uvažování, či nikoliv. Pokud se liší, můžeme i sledovat, za jakým účelem subjekt jedná řečově jinak, než jedná duševně.

Za řečové akty můžeme označit i ty, které se odehrávají ve vnitřním světě subjektu, pokud splňují hlavní charakteristiky promluvy. To se týká hlavně techniky vnitřního monologu, jak jej uplatnil například Itó Sei ve svém románu *Hi no tori* 火の鳥 (*Fénix*; 1953). I když textové vědomí hrdinky tohoto románu není čistě vnitřním monologem, či proudem vědomí (o což se Itó snažil), jsou v něm patrné jeho prvky, i když často text sklouzává k pouhým deklarativním pasážím. Hrdinka si ve svém vnitřním světě klade otázky, se kterými se obrací s největší pravděpodobností v první řadě k sobě. V tom momentě se stává vnitřní řeč konáním, neboť konfrontuje subjekt sám se sebou a tím vytváří novou výchozí situaci. Touto situací, byť neviditelnou v nadřazeném fikčním světě, se posouvají možnosti fyzického jednání postavy na jinou úroveň.

Druhým účinkem vnitřní řeči, kromě toho, že se subjekt sám se sebou konfrontuje, je samozřejmě konfrontace se čtenářem, který otázku, jež není směřována žádné z ostatních postav fikčního světa, vztahuje na sebe. Tato otázka pak v textu může zůstat i nezodpovězená (ne každý autor byl tak vyčerpávající v konstrukci svých světů jako například Mišima) a stává se pak možností interpretace subjektu i samotného textu.

V japonském kontextu je třeba zmínit i inherentní vlastnost japonského jazyka, kterým je systém *uči* 内/*soto* 外, tedy rozlišení na vnitřní a vnější pole. Jinými slovy možnost identifikovat intimní a externí sféru na základě jazykových znaků. Takováto vlastnost je patrná zejména na užívání osobních zájmen<sup>17</sup>, honorifické, či skromné mluvy a podobně. V literárním textu pak může mít účinek okamžité identifikace prvků, které jsou ještě součástí vnitřního světa hrdiny, a které k němu naopak nepatří. Na základě tohoto systému můžeme rozdělit jak osobní zařazení hrdiny, tak jeho

---

<sup>17</sup> V literárních textech se samozřejmě setkáváme s velkou rozmanitostí používání osobních zájmen, jejichž užití pak lze různými způsoby interpretovat. Například Sósekiho *wagahai* 我輩 pro kočku jako parodický záměr, nejběžnější klasické *wataši/watakuši* 私, Šigovo *džibun* 自分 jako distance, *boku* 僕 v dílech Murakamiho Harukiho 村上春樹 (1949 - ) jako uvolněnější způsob vyjádření (i přesto, že *boku* bylo poměrně častým zájmenem i před Murakamim, například v Óeho dílech se běžně vyskytuje). V současné době je i stále se častěji vyskytujícím zájmeno *ore* 俺.

zařazení sociální. Zatímco se problematika *uči/soto* z hlediska lingvistického může jevit jako problematická (Wetzel, 1994, s. 77), v literárním textu dokážeme na základě tohoto systému rychle identifikovat základní lokalizaci postavy a na základě jejích řečových aktů i její charakteristiku.

Bylo by ovšem chybné domnívat se, že nástroje na oddělování soukromého a veřejného prostoru existují pouze v japonském jazyce. V každém jazyce existují možnosti jak docílit podobného efektu (explicitně, personalizovanou mluvou a jinými jazykovými prostředky). Je spíše nezbytné toto specifikum zmínit, neboť se úzce váže na problematiku subjektu.

#### 4. Subjekt versus postava

Nastínili jsme tedy základní strukturní prvky, které se podílejí na vzniku literární postavy na úrovni textové. Krátce jsme si i popsali, jaký je rozdíl mezi postavou a subjektem, který je hlavním tématem této práce. Jednoduše řečeno spojením všech výše zmíněných prvků vzniká subjekt, který je tedy jakousi esencí textových částí, které se podílejí na tvorbě postavy. Pokud Wolfgang Iser nazval produkt, který vznikne v čtenářově mysli *metatextem*, mohli bychom mluvit o *metapostavě*. Metapostava je abstrahovaná identitou, která zůstává jako produkt čtení. Nemůže nastat bez konfrontace se čtenářem, bez kritické interpretace a popisu. Jinými slovy, promluva 'být či nebýt' je součástí Hamleta jako literární postavy, je jeho jazykovou manifestací, ovšem Hamlet, jako reprezentace rozervaného mladého muže, Hamlet, o kterém mluvíme, když jej používáme v metaforách a přirovnáních, je již subjektem a ne pouhou postavou. Postava je spjatá s textem, subjekt jej transcenduje. Jistě je do značné míry velmi problematické určovat objektivní vlastnosti takového subjektu, právě kvůli mnohosti interpretací a způsobů čtení literárních textů, ovšem jsou určité abstrakce, které můžeme učinit, a budou mít obecnou platnost. Když například řekneme o hlavní postavě povídky *Jódžigari 幼児狩り* (*Hon na nemluvnata*; 1961) od Kóno Taeko 河野多恵子 (1926 – 2015), že nenávidí malá děvčata, ale zbožňuje mladé chlapce, a učiníme paralelu mezi touto charakteristikou a její zálibou v extrémním sexu a fantaziích, bavíme se o faktických rysech její identity, ne o tom, že určité jsou její sklony k takové sexualitě způsobeny tím, že ji v mládí zneužíval otec, když přitom není o tom v textu žádná zmínka.

Různé teorie vnímají čtenářskou recepci různými způsoby. Některé ji akcentují více, některé méně, ovšem existuje nejspíš shoda na tom, že čtenář již je nedílnou součástí literárního diskursu. Nelze omezovat text na jazykovou strukturu, která má jeden správný význam a čtení a je nezávislá na svém čtenáři, stejně tak nejde s kategorií čtenáře manipulovat do míry, že je jediným relevantním tvůrce literárního textu, protože bez jeho čtení by text nenastal a nebyl zrekonstruován. Proto jsem ve svém zkoumání došel k metodě, která se může jevit eklektická a spojuje oba póly v jeden přístup. Neignoruji ani strukturální ani recepční vlastnosti textu. A vzhledem k vlastnostem literární postavy, její schopnosti působit na čtenáře, se právě ke studiu postavy jeví tento přístup jako vhodný.

Příběh se podle Jarome Brunera skládá ze dvou rovin, kdy jedna referuje o tom, co se v příběhu děje a druhá o tom, co se v souvislosti s dějem odehrává v hlavách postav, co si o tom postavy myslí (Bruner, 1986, s. 14). Obojí je ztotožnitelné s fenoménem postavy, neboť jsme již zmínili, že postava je ztotožnitelná s konáním (tedy se podílí na událostech, které konstruuji příběh) a zároveň tyto události reflektuje, uvažuje o nich a dává jim význam. Postava je souborem znaků, které vedou k její identifikaci, vysvětlují její konání a dávají její konání do kontextu příběhu. Subjekt je produktem zpětné komunikace s těmito znaky a je abstrakcí z těchto znaků.

#### 4.1. Složky subjektu

Popsali jsme zevrubně, z čeho se skládá literární postava, jaké textové pasáže a narativní techniky se podílejí na jejím vzniku. Skrze čtení těchto indicií, rekonstrukcí tohoto návodu, dáme literární postavě samostatný tvar, který v nás rezonuje, konfrontuje se s naší vlastní subjektivitou a abstrahujeme z textu nový celek, který jsme nazvali subjektem. Subjekt je tedy estetickou substancí, podstatou literární postavy. Již od Ingardena víme, že existují dva druhy čtení literárního textu (Ingarden, 1967, s. 33). Jedním čtením pouze získáváme informace a rekonstruuje chronologii textu. Když převedeme toto na postavu, tak spojíme její charakteristiky v celek a umístíme je do kontextu příběhu a sledujeme její vývoj. Druhým způsobem čtení je čtení estetické, kdy musíme text nahlédnout hlouběji a zpoza slov rekonstruovat estetický účinek díla. V debatě o postavě to znamená, že na základě výše zmíněných textových celků rekonstruuje její identitu, abstrahujeme esenci této postavy, vytváříme ji jako samostatný subjekt. Postava je tedy empirickou součástí fenoménu ‚postavy‘ a subjekt je jeho zkušenostní, čtenářským produktem. Pokud je tedy postava formální reprezentací, a má své dané součásti, jaké jsou součásti takového subjektu?

Můžeme rozlišit tři základní kategorie, na základě kterých budeme o subjektu uvažovat:

**1. Syntéza** – Syntézou rozumíme výsledek základního procesu čtení, pomocí kterého identifikujeme subjekt v textu. Jedná se o proces, kdy spojíme všechny textové části, vlastnosti postavy, které jsme popsali výše, a na základě nich rekonstruuje identitu textového subjektu. To znamená, že na základě nabídnutých indicií vyčteme základní informace o něm. Zjistíme tedy, jak postava vypadá, jak jedná,



jaké je její místo v příběhu, jaký je její vztah k ostatním postavám, jestli je z hlediska perspektivy dominantní či nikoliv.

**2. Funkce** – Poté, co identifikujeme základní vlastnosti subjektu a pochopíme jeho charakter, můžeme uvažovat jeho funkci v příběhu. Jinými slovy jakou roli v narativu zastává. Jestli je vůči příběhu pasivní, jestli je jeho tvůrcem, jak moc zkresluje/mystifikuje informace, či události, které se v příběhu odehrají.

**3. Význam** – Pokud popíšeme a odhalíme veškeré parametry postavy a spojíme je v parametry subjektu, tedy pochopíme, jakým způsobem subjekt vznikl a jaká je jeho působnost v rámci textu, můžeme uvažovat o jeho významu mimo text. Jinými slovy můžeme rekonstruovaný subjekt interpretovat, zjistit jaký má význam jako existující objekt v našem světě.

Toto rozdělení dává vzpomenout na tři složky literární postavy, jak je popsal James Phelan (Phelan, 1989, s. 3). Ten rozlišuje složku syntetickou, mimetickou a tematickou. Složka syntetická zahrnuje vědomí toho, že literární postava je fiktivní, a tedy, že je pouze arbitrárním spojením jazykových znaků, a jsou tedy pouze výrazem jazyka, prostředkem literární komunikace (Kubíček, 2013, s. 59). Tato složka postavy se v našem pojetí překrývá se syntézou (jak je koneckonců jasné už z podobnosti názvů).

Druhá složka podle Phelana je složka mimetická, tedy ta, která odkazuje k našemu reálnému světu. V této složce vnímáme postavy na základě vědomí spojitosti s postavami reálného světa a přisuzujeme jim takové vlastnosti a na jejich základě pak postavy hodnotíme a interpretujeme.

Třetí složkou je složka tematická, která postavě přisuzuje postavě nějaký význam, vymezujeme ji k fikčnímu světu. Tedy na základě jejích vlastností a vztahů a celkovému vyznění její konstrukce v rámci fikčního světa dokážeme identifikovat její význam pro celé vyprávění popřípadě obecný význam v našem reálném světě.

Rozdíl mezi naším pojetím, a Phelanovým je ten, že zatímco Phelan tyto složky vnímá jako postavě imanentní, my (až na tu první) ji vnímáme jako produkt čtení této postavy, jako výsledek rekonstrukce znaků, ze kterých se skládá. V syntéze identifikujeme, z čeho se postava skládá, ve funkci ji zařadíme do kontextu vyprávění a ve významu ji interpretujeme. Jedná se tedy pouze o odstupňovaný proces čtení fenoménu, který nazýváme literární postavou. Stejně jako Phelan v ní spojujeme dva zdánlivě protichůdné principy (mimetický a strukturalistický), ovšem do jaké míry je

postava znakem či mimezí dokážeme pojmenovat až teprve po rozklíčování textových znaků, ze kterých se postava skládá.

Je již jasné, že subjekt je produktem velmi složitého procesu rekonstrukce, který je natolik komplexní, a rozbíhá se do tolika rovin, že nikdy nebude subjekt jako produkt tohoto procesu kompletní. Spíše při každém čtení akcentujeme jednu rovinu tohoto subjektu, a co nejvíce kompletní subjekt můžeme popsat pouze opakovaným čtením daného textu, které bude zaměřeno na jednu jeho složku. Narativní text nikdy nejsme schopni pojmut jako celek, žádné čtení nemá za výsledek ukončenou interpretaci či uchopení veškerých jeho rovin.

Každá složka subjektu má své vlastní druhy, které si rozebereme níže.

#### **4.2. Syntéza**

Syntézou jsme tedy nazvali soubor textových znaků, které dohromady tvoří literární postavu. Syntéza je tedy rekonstrukce, která vyžaduje správnou interpretaci těchto znaků, aby nedošlo k mylné identifikaci textového subjektu. Vyžaduje tedy od čtenáře znalost určité narativní gramatiky, a také jeho vybavenost, jeho bohatou encyklopedii, na základě které správně určuje předložené informace a identifikuje jejich význam. Uvedeme jednoduché příklady, které se sice mohou zdát jasné a triviální, ale poslouží ilustraci toho, co znamená provést správnou syntézu.

Z hlediska vnějších charakteristik, pokud bude v textu naznačeno, že postava je obézní, nemůže čtenář tento fakt ignorovat, aby nedošlo k mylnému pochopení nějaké situace. To se týká jak případů, kdy je tento fakt explicitně pojmenován (př. Martin byl tlustý chlapec), tak v situacích, kdy už označení tohoto faktu vyžaduje jakousi znalost (př. Martinův apetit neznal konce, stejně jako jeho obraz v zrcadle). Pokud čtenář nebude schopen tyto znaky rozeznat, nemůže pak například pochopit, proč obézní postava nemůže sehnat partnerku, či jí dělá obtíže balet, nebo chůze do schodů. Dochází tak k pokřivení základní charakteristiky, která pak má důsledky i pro chápání celého díla.

### 4.3. Funkce

Jako základní definici funkce jsme si určili zařazení postavy do kontextu vyprávění a fikčního světa jako celku, neboť i když jsme pojmenovali subjekt (fikční entity) jako jednotky, které jsou nadané jistou mírou samostatné existence, stále existují v kontextu vyprávění. Vztah postavy k příběhu, potažmo k diskursu, je komplementární. Tedy postava dává smysl událostem, které se v příběhu odehrály, a naopak tyto události osvětlují chování či myšlenkové pochody postavy. Jako příklad bychom si mohli uvést moment, kdy Takaši v *Man'en gan'nen no futtobóru* odhalí svůj incestní vztah k vlastní sestře, který nakonec vedl k její sebevraždě. Tato část příběhu nám tedy odhaluje, proč se Takaši chová tak jak se chová, a zároveň nám skrze to vysvětluje, proč se věci staly tak jak se staly. V tomto případě se bavíme o postavě hlavní (či jedné z hlavních postav), jejíž funkce bude pro příběh vždy zásadní, protože příběh vzniká právě kvůli ní. Kvůli hlavní postavě. Pro funkci jsou zásadní tyto stavební kategorie literární postavy: Perspektiva, přítomnost, čas.

Na základě těchto kategorií totiž určíme, do jaké míry se dá postava považovat za hlavní, vedlejší či vysloveně epizodickou nebo naprosto marginální, což samozřejmě vrhá světlo i na její funkci pro samotný narativ. Na základě perspektivy přijdeme na to, do jaké míry hodnoty a pravidla fikčního světa podléhají hodnocení té či oné postavy. Či naopak do jaké míry je význam nějaké události důvěryhodný, jak moc jsou informace zkreslené. Přítomnost nám napovídá asi nejvíc, kdo je hlavní postavou, protože samozřejmě je většinou přítomná po celou dobu diskursu (implicitně, či explicitně) a její přítomnost a akce má zásadní dopad na uvažování a akce ostatních postav. Čas je pak z tohoto hlediska ekvivalentní kategorii přítomnosti.

Podkategorie funkce pak může být brána jako ekvivalentní váze postavy z hlediska její závažnosti pro příběh a její prostor v diskursu. Jako základní funkce (či role) literární postavy jsou: Hlavní postava, vedlejší postava, epizodická postava a jako nejmenší jednotka je prostý aktant. Rozepišme si podrobněji jejich základní charakteristiky:

**1. Hlavní postava** – Je nejdůležitějším druhem postavy/subjektu, protože je přímo podmínkou pro vznik příběhu. Bez nějaké hlavní postavy, hlavní identity, která se v čase příběhu konstruuje, nemůže příběh vzniknout. Hlavní postava často ovlivňuje samotný diskurs vyprávění, pokud je vyprávění z první osoby, nebo vypravěč mění svůj diskurs podle toho, na který subjekt se narativ právě zaměřuje.

Hlavní postava je tedy nejdůležitějším pojivem jednotlivých narativních prvků, a skrze její činy a myšlení interpretujeme vyprávění jako celek. Je samozřejmé, že hlavních postav může být i více, vyprávění není omezeno na přítomnost jednoho dominantního subjektu. Odlišíme je od sebe pouze porovnáním pozornosti, které se jim dostává od vypravěče, či míra, do jaké ovlivňuje naše vnímání fikčního světa. Jasným příkladem vyprávění s jednou hlavní postavou může být nepřeborné množství *šišósecu*, naopak mnoho subjektů se pokusil vytvořit například Mišima ve svém románu *Kjóko no ie*.

**2. Vedlejší postava** – Vedlejší postavou pak rozumíme tu postavu, která se nachází v nějakém zásadním vztahu vůči postavě hlavní, a její myšlení a akce zásadním způsobem ovlivňuje. Je tedy součástí širší konstelace postav, a je to druh postavy, která má přístup k hlavní postavě, ať už fyzický, nebo je pouze přítomna v jejích myšlenkách. Vedlejší postava je sice zásadní pro příběh a vývoj hlavní postavy, ale většinou jí není umožněno promlouvat ke čtenáři přímo. Není jí dána možnost realizace skrze vlastní perspektivu. Konstruujeme ji hlavně z komentářů vypravěče, z hodnocení hlavní postavy a skrze její řečové akty. Její funkci určujeme na základě vztahu, který má k postavě hlavní a jaký má na tento vztah vliv. Takže si všímáme, jestli jsou příbuzní, přátelé, milenci, cizinci, a na druhé straně jestli je pro hlavní postavu přínosná, či škodlivá, jaké k ní chová pocity a podobně. Vedlejší postavy většinou nemají přímý vliv na diskurs příběhu a na naše vnímání fikčního světa.

**3. Epizodická postava** – Hlavním znakem epizodické postavy je její časová životnost, kterou řadíme mezi krátké. Většinou se v příběhu objevuje na konkrétním místě a v konkrétní čas a situaci, ale z tohoto rámce nevyjde. Velmi často bývá součástí například flashbacků, tedy projekcí minulosti. Její působení v rámci příběhu bývá takové, že se objeví, podílí se na nějaké konkrétní události, která má více či méně zásadní význam pro postavu hlavní a opět se ze scény vytratí. Její fyzická přítomnost je tedy omezená, ovšem po jejím představení a vysvětlení jejího významu pro hlavní postavu je již implicitně přítomná v každé další situaci a myšlence. Epizodická postava sice může sehrát velmi zásadní roli v celkovém významu konkrétního narativu, ovšem není jí věnován nijak zásadní prostor, neovlivňuje diskurs příběhu, ani nemá vliv na naše vnímání a hodnocení fikčního světa.

**4. Aktant** <sup>18</sup> – Z hlediska aktantu se blížíme nejvíce klasickému strukturalistickému pojetí literární postavy, tedy jako pouhého aktantu, který posouvá příběh dopředu. Aktant je tedy nejmenší jednotka toho, jak redukováný může subjekt být, a jak málo indicií máme k jeho rekonstrukci. Většinou se jedná o marginální postavy, které se v příběhu pouze mihnou. Fikční svět nemusí být zalidněn pouze jednajícími osobami, které jsou důležité pro příběh, ale i pouhými jednotkami, které dotváří plasticitu fikčního světa. Je o nich pouze krátká zmínka a většinou se o nich nedozvíme nic konkrétního. Jejich funkce je čistě estetická a přiřazovat jim, na základě našeho domýšlení mezer příběhu, nějaký zásadní význam než tento, by byla hrubá nadinterpretace.

Postava má kromě této obecné funkce i funkci konkrétní, která je určena nejen v jejím vztahu k celému textu a příběhu (ve smyslu do jaké míry v něm vystupuje a koná, jak jsme určili výše), ale hlavně její interakcí s ostatními postavami, která jí dává určitou narativní roli. Tato narativní role je již interpretací událostí a konfliktů, které se v průběhu příběhu objevují. Dala by se vytvořit celá škála takovýchto typů jako postava nesoucí konflikt, tajemství, spásu a podobně, ovšem u takovéto typologie je její nemožnost se přiblížit definitivnosti natolik zřejmá, že ji necháme stranou a budeme tyto funkce pojmenovávat až v kontextu konkrétních textů a jejich čtení.

Tímto jsme si popsali hlavní typy postav, které se objevují v rámci konstelace. Konstelace postav nastává od chvíle, kdy je fikční svět zabydlen více než pouze jednou osobou. Na základě této konstelace určujeme funkci postavy v rámci sítě vztahů ve fikčním světě.

#### **4.4. Význam**

Význam subjektu závisí na správné rekonstrukci jednotlivých částí postavy v subjekt a správném lokalizování funkce postavy/subjektu v síti pravidel a vztahů, které v rámci fikčního světa existují. Správné identifikování významu, či spíše módu interpretace/čtení subjektu, pak závisí na správném pochopení charakteru fikčního

---

<sup>18</sup> Literární teorie považuje všechny postavy za aktanty, neboť jsou zdrojem konání a tím pádem také veškerých událostí, které se v příběhu odehrají. My si zde půjčujeme tento termín, ovšem redukuje jeho význam na pouhou jednu skupinu literárních postav, které skutečně můžeme označit za pouhé konatele, kteří v sobě nemají obsažené žádné hlubší struktury.

světa, na základě kterého pak můžeme zjistit, v jaké kategorii významu se subjekt nachází.

Například, pokud je postava součástí nějakého snového či nadreálného světa, nemůžeme o ní uvažovat v intencích světa reálného a přirozené logiky a řádu takového světa, neboť potom dojdeme pouze k závěru, že se jedná o nesmysl. Nebudeme kupříkladu posuzovat epizodu z románu Takahašiho Gen'ičiróa 高橋源一郎 (1951 - ) *Sajónara, gjangutači* さようなら、ギャングたち (*Sbohem, gangsteři*; 1982), kdy se hlavní postava setkává s Vergiliem, který se proměnil v lednici, jako hloupou či nesmyslnou na základě toho, že lidé se přece v lednici neproměňují či že Vergilius už je dávno mrtvý. Je jasné, že se jedná o jistou hru s obecným povědomým o literatuře (neboť ona proměna se odehraje po epizodě, ve které vystupuje Ovidius, autor *Proměn*), a zároveň vtipnou hru s interpretací, protože Vergilius označuje význam svojí proměny jako realizaci snu každého básníka, a tímto snem je vytvořit báseň, která se vymyká jakékoliv intepretaci. Stejně tak nejde nahlížet z pravidel našeho reálného světa na fakt, že si v tomto fikčním světě lidé dávají jména sami, a jména hlavních postav tak jsou například *Sajónara, gjangutači* nebo *Nakadžima Mijuki no songu bukku* 中島美由紀のソングブック.<sup>19</sup> V tomto případě se stávají jména určitými znaky či symboly a pozastavovat se nad tím, že podobná jména neexistují, by bylo, jemně řečeno, pošetilé.

Stejně tak nemůžeme k textům, které jsou jasně realistické, přistupovat příliš volně, protože tím bychom se dopustili chyby v základních pravidlech identifikace charakteru textu. Například nemůžeme u postavy vojáka, který během války přemítá o smrti či vlastní nechuti zabíjet lidi, uvažovat způsobem, který by odsuzoval tuto konkrétní postavu za její konání, protože každý má přece volbu zabít či nezabít. V pravidlech realistického světa je čtenáři jasné, že voják mohl být postaven tak akorát před volbu narukovat nebo dezertovat, či odmítnout, což by znamenalo jeho smrt. Pravidla fikčního světa jsou pak nastavena tak, že interpretujeme vojákovo chování a uvažování z jasné modální pozice toho, že byl do své situace vržen nedobrovolně a že o tuto pozici nestál.

---

<sup>19</sup> V Takahašiho románu se postavy vyskytují ve světě, kde jeho obyvatelé nemají jména, respektive je nedostávají od rodičů, ale mohou si je, pokud chtějí, zvolit sami. Takahaši zde rozehrává hru se jménem jako arbitrárním znakem, který je víceméně dílem náhody.

Je zásadní si zde uvědomit, že význam jako takový nenáleží většinou postavě jako takové, není jí izolovaně imanentní, ale tvoří se z interpretace konstelací postav (Eder; Jannidis; Schneider, 2010, s. 27). Význam je tedy produktem identifikace nejprve makrostruktury, tedy fikčního světa a jeho modálního nastavení, poté identifikace postavy jako mikrostruktury, a následně interpretace jejího konání a uvažování v rámci těchto struktur a v neposlední řadě na základě její interakce s ostatními postavami. Postavy jsou nositeli konfliktu pouze v případě, že jsou konfrontovány se svým světem, potažmo ostatními postavami. Bez dvou činitelů nemůže konflikt nastat, a bez konfliktu (jakkoli delikátního či nevyřčeného) nemůže být příběh. Až na základě výsledků (či bezvýslednosti) takového konfliktu (v tomto smyslu jej ztotožňujeme s tématem) můžeme odvozovat významovou strukturu postavy jako celku a identifikovat ji jako subjekt.

## 5. Shrnutí

Shrňme si hlavní poznatky, ke kterým jsme došli během vypracování teoretického aparátu a krátkého shrnutí vývoje diskursu subjektu v japonské moderní literatuře, dříve než přejdeme ke konkrétním analýzám jednotlivých děl, na kterých ukážeme tyto poznatky v praxi.

V mém pojetí je literární postava jakýsi nadtextový fenomén, který se skládá ze dvou hlavních částí, které na sobě existují nezávisle, i když jedna z druhé vychází: postavy a subjektu. Rozdíl mezi nimi je takový, že zatímco postava je textový produkt skládající se z jednotlivých konstrukčních prvků, které se k ní vážou, tak subjekt je nadtextová entita, která je výsledkem čtení těchto prvků. Pokud se vyjádřím metaforicky, subjekt a postava jsou dvě strany jedné mince, které jsou sice na sobě nezávislé, ale jsou nedílnou a nevyhnutnou součástí celku. Nezávislá je zejména část, kterou jsem nazval jako subjekt. Konkrétní textové charakteristiky, či narativní postupy, které tvoří postavu, jsou objektivně popsatelné. Nikdo nebude rozporovat použití vyprávění v první osobě, nikdo nebude zpochybňovat, že je postava hlavní či vedlejší, nikdo nemůže zpochybnit, že je lakomá či že má velký nos. To jsou totiž všechno prvky, obsažené a neměnné v samotném textu. Jde už ovšem polemizovat o tom, zda je hlavní postava *Kamen no kokuhaku* autobiografická, či je její význam hra se čtenářem, zda je určitý prvek postavy pouze významovým prvkem či nikoli, jestli ta či ona její promluva má silnější význam pro její vyznění či ne. To už jsou skutečnosti, které sice vyčítáme z textu, ale konstruujeme je až zpětně, a možnosti jejich interpretace jsou nepřeborné. Výsledkem každého čtení je tedy rekonstrukce textu a její reflexe, její uchopení.

V japonském moderním literárním diskursu, který se týká subjektu, můžeme vysledovat postup od adaptace mimetických teorií na začátku období Meidži, kdy byla nová literatura nastartována příklonem k realistické tradici evropského románu devatenáctého století, pokus o adaptaci evropského naturalismu, který ovšem prodělal metamorfózu ve zповědní román *šišósecu*, který s sebou nesl i kritické takřka zbožštění subjektu autora, až po dobu poválečnou, kdy se literatura stává stále více konstruovanou novou realitou, spíše než jejím odrazem či nápodobou.

V další části práce přejdu k analýzám jednotlivých děl poválečné literatury, které podle mého mínění zastupují jedinečné příklady pozoruhodných technik, které



se dají při tvorbě postavy a následně subjektu v literárním díle aplikovat. Prvním bude román Mišimy Jukia z roku 1949 *Kamen no kokuhaku*, který je zároveň jeho románovým debutem a nepřehlédnutelným příkladem hry s formou zpovědní literatury. Druhým bude román Abeho Kóbóa 阿部公房 *Tanin no kao 他人の顔 (Tvář toho druhého; 1964)*, který je zvláštní jak svou formou vyprávění, tak samotným tématem a tvorbou subjektu jako umělého konstruktu. Na závěr budu analyzovat román Óeho Kenzaburóa *Man'en Gan'nen no futtobóru* z roku 1967, který je jedinečným pokusem o míchání identity člověka s jeho minulostí, historií a mytologií, kdy subjekt dostává nové rozměry.

Na těchto dílech chci ukázat vývoj literární produkce od snahy zachycovat vágní autentičnost a pravdu po vědomou literární konstrukci, která slouží zejména reprezentaci nějaké ideje. Výběr těchto děl byl proveden na základě následujících kritérií:

1. Muselo se jednat o dílo, ve kterém je silný subjekt tak, jak jsme jej pojmenovali v průběhu práce. Tedy aspoň jedna z postav musí mít dostatečný prostor pro prezentaci svého vnitřního světa (ať z pohledu vlastního nebo vypravěče), aby se dalo hovořit o její identitě.

2. Záměrně jde o autory, které nemůžeme (ani tak literární historie nečiní) přiřadit k žádné škole, směru, či nějakému žánru. Tito autoři si vytvářejí svůj vlastní diskurs, který (v psaní ani následné interpretaci) není podmíněn žádným programem, ideologií ani ničím jiným.

3. Díla jsem vybíral tak, aby bylo, v rámci možností, zahrnuto celé období od konce války až po rok 1970.

Tyto analýzy nebudou koncipovány jako vyčerpávající výklad všech výše popsaných kategorií, i když se samozřejmě většiny z nich nějakým způsobem dotknu. Půjde spíše o interpretaci konkrétních subjektů podle vytvořeného klíče, přičemž v různých textech jsou samozřejmě dominantní různé prvky. Hlavní důraz bude kladen na abstrahování konkrétních ukázek z textů, které budou sloužit ilustrativně k tomu, abychom ukázali, jakým způsobem jsou subjekty konstruovány, a jak mohou působit na čtenáře.

## 6. Nedůvěryhodná zpověď: *Kamen no kokuhaku* (1948)

Pozoruhodný debut Mišimy Jukia vyšel krátce po Druhé světové válce a vzbudil nemalý rozruch zejména proto, že byl z větší části čten jako *šišósecu* a každé autorovo slovo bylo bráno jako popis jeho samotného. Od většiny ostatních textů podobného ražení se ale značně liší zejména svým zpracováním a literární vospělostí. *Kamen no kokuhaku* je místy dílo až filozofické, kdy subjekt, který nám příběh vypráví z první osoby, často nahlíží sám na sebe jako na objekt a analyzuje své duševní procesy a situace, do kterých se dostává. Uvažuji nad tímto textem jako nad sofistickou hrou s žánrovým očekáváním, na podvrtné dílo, které formu zpovědi nepoužívá, ale využívá. Indicie, které k tomuto přesvědčení vedou, si odhalíme během samotné analýzy.

### 6.1. Makrostruktura románu

Začněme s rozborem od nadřazených struktur, ve kterých se román odehrává. Román je strukturován do čtyř kapitol, které jsou vymezeny určitým obdobím v životě vypravěče, hlavního subjektu v textu. První popisuje hrdinovo dětství od narození (v dobré tradici bildungsromanu) až po dospívání. Druhá kapitola se zabývá právě dospíváním, hrdinu sledujeme během jeho studií na střední škole, kde se formuje jeho osobnost a hlavně objevuje svou sexualitu. Ve třetí kapitole sledujeme vypravěče, který vychodí střední školu, nastupuje na univerzitu a pomalu se dostává do běžného života. Mezitím stále reflektuje své místo na světě a objevuje se zde jeden z hlavních jeho rozporů: jeho vlastní homosexualita a vztah k dívce Sonoko 園子, kterou se snaží milovat. Právě odhalením toho, že začal běžný život<sup>20</sup>, končí tato kapitola. Ve čtvrté kapitole hlavní hrdina vystuduje vysokou školu a připravuje se na svou kariéru. Dále pokračuje jeho vztah k Sonoko (která se mezitím zasnoubí) a v tomto vztahu (respektive jeho reflexi) je těžiště této části. Text je uzavřen tíživým zjištěním, že se hlavní hrdina nedokáže přizpůsobit požadavkům společnosti a Sonoko doopravdy milovat.

---

<sup>20</sup> Hrdina běžným životem *ničidžó seikacu* 日常生活 označuje vstup do lidské společnosti, ve které jsou vztahy jasně definovány a začíná životní rutina kariérního postupu a budování rodiny.

Tím jsme nastínili hlavní chronologii textu z hlediska jeho výstavby. Jelikož se zaměřujeme na subjekt, který, jak jsme již řekli, získává svůj význam hlavně v kontextu konstelace postav, tak právě na ni se zaměříme.

Fikční svět *Kamen no kokuhaku* obydluje několik postav, ovšem není pochyb, že hlavní postavou je právě bezejmenný vypravěč. V textu je nám prezentován pouze jeden vnitřní svět a jedno vědomí, které je hrdinovo. Proto je *Kamen no kokuhaku* rozhodně textem se silným subjektem a má velmi výrazně zabarvenou perspektivu, protože aletická omezení textu jsou podřízena hodnotovým soudům a uvažování vypravěče. Skutečná vedlejší postava je v textu pouze jedna. Tou je právě Sonoko, která vystupuje zhruba v polovině času diskursu. Epizodických postav najdeme hned několik, například spolužák, ke kterému je vypravěč románu silně přitahován během svých studií na střední škole. Zbylé postavy jsou spíše součástmi pozadí, nezbytného pozadí hrdiny. Jsou jimi rodinní příslušníci, ostatní spolužáci a další, v textu jim ovšem není dán příliš velký prostor, což je dáno arbitrarností předkládaných informací v textech se silně zabarvenou perspektivou.

Celý příběh se odehrává ve světě, který je zjevně rekonstrukcí světa reálného, což je dáno odkazy na reálné události (jako je konec Druhé světové války), přesné uvádění dat a podobně.

## 6.2. Konstrukt subjektu

Celá tato konstrukce začíná vlastně již prvním pohledem na název tohoto díla. Název je obecně až překvapivě opomíjenou složkou literárního textu, přitom může nabízet zásadní klíč k pochopení jeho základní ideje, na které je význam textu konstruován. V případě *Kamen no kokuhaku* je toto více než zřejmé. Román, který je psaný ve stylu zpovědního románu nese ve svém názvu slovo *maska*. Již víme, že základním dobovým kritériem pro posuzování kvality zpovědního románu je jeho bezprostřednost a autentičnost. Slovo *maska* se s touto ideou přímo rozchází. Význam použití tohoto slova v názvu Mišimova románu můžeme vidět ve dvou rovinách. Za prvé uvnitř textu jako nepřímou charakterizaci hlavního hrdiny, který se před společností schovává za masku, která vnějšímu světu zamezuje přístup k jeho nitru (způsob jakým hrdina bojuje s deontickými omezeními fikčního světa, jenž obývá). Druhá rovina může být netextová a nabízí nám klíč ke čtení tohoto románu.

Poukazuje na vědomou hru s literární formou zповědi, ve které nemají informace fixní charakter, ale jsou otevřené interpretaci. Tomuto napovídá i fakt, že text má silně zkreslenou perspektivu a my jsme odkázáni pouze na to, v jaké formě nám hrdina informace předloží. Maska zde tedy mohou být slova a text samotný, který schovává význam a (s využitím formy zповědi) paradoxně i svého autora. Vypravěče můžeme označit za nedůvěryhodného, protože se podvoluje deontickým omezením, ale jeho vnímání světa je ve skutečnosti odlišné. Čtenář je tak vydán na pospas sofistickované hře.

*Kamen no kokuhaku* je často bráno automaticky jako autobiografický román (Ueda, 1976, s. 221). Jisté jsou jasné paralely s Mišimovým životem, především skrze detaily, které jsou vědomě vloženy do textu, jako datum narození hlavního hrdiny a podobně. Tyto velmi specifické detaily, které odkazují přímo k autorovi, nezahrnul Mišima náhodně (Lippit, 1980, s. 183). Naznačili jsme již ovšem, že jde spíše o vědomou konstrukci nezávislého já, které je polem pro zkoumání prvků, ze kterých se skládá subjekt člověka a jeho vnímání světa. Ueda Makoto 上田真 ve svém eseji o Mišimovi například v pasáži, kde se zabývá technikou vytváření zápletek v jeho románech, nezmiňuje *Kamen no kokuhaku* vůbec (Ueda, 1976, s. 250). Pravděpodobně pod vlivem přesvědčení, že se jedná o autobiografický román, podlehl iluzi, že jej psal spíše sám život, než že by se jednalo o autorův konstrukt. Už z chronologie a obsahové výstavby románu je ovšem jasné, že toto dílo obsahuje jasnou strukturu tematickou i obsahovou. Subjekt v tomto díle je z větší části objektem. Tohoto efektu bylo docíleno různými zcizujícími prvky, které si ukážeme níže. Není bez zajímavosti, že dílo vydané o rok dříve (1948), *Ningen šikkaku*, které napsal Dazai Osamu a které je rovněž automaticky bráno jako autobiografické *šišósecu*, obsahuje hned na začátku zajímavou zcizovací techniku, která dává pochybnost o přímém vypisování se autorského subjektu skrze text a rovněž vyvolává dojem objektivního konstrukt, i když samozřejmě ne tak zřejmého jako je v *Kamen no kokuhaku*. *Ningen šikkaku* začíná pasáží, kdy anonymní pozorovatel prohlíží fotografie jakéhosi mladíka ve třech různých fázích jeho života a pozoruje na nich jeho proměny a úpadek. Teprve poté se text přesouvá do ich-vyprávění a začíná hlavní příběh. V ich-vyprávění je použito zájmeno *džibun*, které, stejně jako u Šigy (Fowler, 1988, s. 5), posiluje distanci od hlavního hrdiny.

Podívejme se na začáteční pasáž *Kamen no kokuhaku*, ve které můžeme odhalit indicie, které odkazují k nedůvěryhodnosti vypravěče. Román začíná takto:

*Dlouhou dobu jsem trval na tom, že jsem viděl scénu vlastního narození. Vždy, když jsem se o tom zmínil, tak se mi dospělí vysmáli. Pak jakoby si mysleli, že si z nich utahuji, hleděli na mou bledou dětskou tvář, která dětskou tvář nepřipomínala, s lehkou nenávisť v očích. Když jsem se o tom občas zmínil před hosty, matka mě ze strachu, aby si nemysleli, že jsem slabomyslný, ostrým hlasem přerušila a poslala mě hrát si do vedlejšího pokoje. (s. 5)*

V tomto odstavci se odehrává několik zásadních momentů, které jsou určující pro celé dílo. Za prvé zde figuruje přesvědčení, že hrdina viděl scénu svého narození, kterou na dalších stránkách popisuje. Toto nám naznačuje, že hrdina má silnou obrazotvornost, která je pro jeho vnímání světa důležitější, než suchá racionalita dospělých. Skrze svou zabarvenou perspektivu vypravěč přetváří objektivní fikční svět v subjektivní svět své vlastní mysli. Vytváření paralelní duševní reality je prvkem, který je přítomný v celém románu. Tím, že román začíná již od narození svého vypravěče, vytváří dojem úplnosti, tato úplnost je ovšem pouze mentální konstrukcí hlavního hrdiny. Mišima tak upozorňuje na to, že hlavní hrdina jeho románu je jeho vlastní vědomá konstrukce, schovaná za maskou zpovědi. Víme, že hrdina nám prezentuje svojí vlastní vizi nejen světa kolem sebe, ale i sebe samotného. Je tedy od začátku konstruován jako silný subjekt se zkreslenou perspektivou. Zároveň jeho narození udává i časový rámec románu, který je určován časovými omezeními hlavního hrdiny. Příběh je vyprávěn v první osobě ve formě vnitřních monologů a interakcí s ostatními postavami románu. Perspektiva hlavního hrdiny je zajímavá i tím, že hrdina sám sebe dokáže změnit v objekt a analyzovat své činy či uvažování. K tomu se dostaneme později.

Dalším zásadním momentem, který se odehraje hned na začátku příběhu, je opovržení dospělých, které utvrzuje hlavního hrdinu v jeho vlastní vizi světa, protože mu zavírá dveře do světa obyčejných lidí. Opovržení, jehož se mu dostává kvůli jeho obrazotvornosti, román štěpí na dva světy. Jeden je svět vnější, svět objektivní, a druhý je svět subjektivní, který si hrdina vytváří ve svém vědomí. Toto rozdělení je akcentováno tím, že jakékoli popisné scény jsou omezeny na minimum, a kromě

několika obecných pasáží je existence objektivního světa redukována na nutnou podmínku vypravěčovy existence.

Hrdina je na konci této pasáže vlastní matkou izolován od objektivního světa, který nepřipouští zásahy do svých aletických a deontických omezení. Diskurs příběhu je tedy diskursem hrdinova vědomí, které se snaží s tímto světem vypořádat. Podobná pasáž se nachází v další části románu, kdy hlavní hrdina pojme zvláštní zálibu v převlékání se do ženských šatů. Konkrétně na něj udělá velký dojem představení herečky Tenkacu. Převlékne se do ženských šatů a vtrhne do místnosti plné lidí s výkřiky ‚Já jsem Tenkacu!‘:

*Takto jsem vtrhl do místnosti mojí přísné babičky a v šílené radosti jsem tam pobíhal a se smíchem vykřikoval: Tenkacu! Já jsem Tenkacu!*

*V místnosti ležela nemocná babička, moje matka, nějaký host a dívka, která se starala o nemocnou babičku. Nikoho z nich jsem ale nevnímal. Moje pobláznění se soustředilo na to, že mě v převleku za Tenkacu sleduje spousta očí. Vnímal jsem jen sám sebe. Náhodou mi ale zrak padl na tvář mojí matky. Seděla, bledá v obličejí, a na tváři měla šokovaný výraz. Když se naše zraky setkaly, sklopila pohled.*

*Pochopil jsem. Do očí se jí draly slzy.*

*Co jsem v té chvíli pochopil? Respektive co mi v té chvíli došlo? Ukázalo se snad v ten moment, co se stalo v budoucích letech jedním z mých hlavních témat, a sice že hříchu předchází lítost? (s. 13)*

V tomto momentě je hrdina opět izolován, odmítnut objektivním světem, který nepřijal jeho extravagantní zálibu a senzibilitu. Byl opět *odklizen* do vedlejšího pokoje, aby nerušil svým excentrismem řád objektivního světa. Hrdina navíc cítí, že se zpřetrhalo jeho pouto s matkou, pro kterou se stal zdrojem trápení.

Těmito několika pasážemi je nastolen základní vztah mezi hrdinou a fikčním světem, který obývá. Zde se začíná rodit ona maska, která hrdinovi poté slouží jako hlavní prostředek kooperace s tímto světem, respektive hlavní ochranou proti němu. V tomto duchu se pak dále rozvíjí jeho vnitřní svět, který je ostatně hlavním těžištěm celého textu. Z hlediska vnějších charakteristik nám hrdina zůstává zahalený v mlze, neboť popisu jeho vzhledu se nevěnuje žádný prostor. Hrdina románu je rovněž

bezejmenný, jediné jeho pojmenování je v rámci jeho odkazování k sobě samému pomocí osobního zájmena *já*, *watakuši* 私.

Celá identita hlavního hrdiny je postavena na procesu odcizování se vnějšímu fikčnímu světu. Nejprve se tak děje, jak jsme viděli na prvních dvou ukázkách, zvenčí, tedy jinakost je hrdinovi vnucena zvenčí skrze odmítání jeho idejí (vzpomínka na narození) a odmítání jeho seberealizace (pohoršení z převleku). Hrdina/vypravěč tímto přijímá svou jinakost a naopak ji začne sám používat jako nástroj pro chápání světa, který obývá. Jako například v pasáži, kdy se spolužáky diskutuje o ženských autobusových výpravcích. Vypravěč podotkne, že přitažlivý na nich je jejich přiléhavý úbor, na což ostatní chlapci zareagují buď s rozpaky, nebo defenzivně. Hrdina toto interpretuje jako manifestaci své jinakosti, kdy on sám nemá stud před ženským tělem.

Ve třenici vnitřního a vnějšího světa spočívá dynamika Mišimova románu. Jelikož je nám svět předkládán z prvního pohledu, musíme hlavní část této analýzy věnovat hrdinově vnitřnímu světu.

## 6.2. Vnitřní svět hlavního hrdiny

Vnitřní svět vypravěče *Kamen no kokuhaku* je od začátku konstruován jako série situací či vizí a jejich analýz. Tedy proměny mezi módem subjektivním a objektivovaným subjektem, který hodnotí sám sebe. Již jsme naznačili, že hrdina má silnou obrazotvornost (viz. oddíl 6.1. kde hovoříme o hrdinově ‚vzpomínce‘ na vlastní narození), která je pro něj důležitější při poznávání fikčního světa, než chladná logika. Tato obrazotvornost se dobře projevuje v pasážích, ve kterých nám hrdina vypráví o několika důležitých vzpomínkách, které si pamatuje z dětství. Jsou celkem tři.

První z nich je setkání se s mužem, který pracuje s fekáliemi. Druhá je zjištění, že princ v knize, kterou hrdina četl, je ve skutečnosti žena a třetí je pach potu pochoduujících vojáků. McCarthy si ve své eseji o *Kamen no kokuhaku* dobře všímá toho, že v počátečních pasážích románu, tedy těch, ve kterých nám hlavní hrdina odhaluje detaily ze svého dětství, jsou akcentovány zejména vizuální a dojmové kvality těchto vzpomínek (McCarthy, 1976, s. 116). Popsali jsme hrdinu tohoto příběhu jako subjekt s velkou obrazotvorností, který rád přetváří svět podle svého

vnímání. Vnímá ho, interpretuje a okolí nabízí, na základě svých zkušeností s odmítnutím, pouze masku zkonstruovanou na základě svých pozorování.

Subjekt Mišimova románu (ne automaticky i Mišimy samotného) je konstruován z hlediska vnitřního světa hlavně na třech rovinách. První je tedy jeho samotné vnímání světa a zpracovávání těchto obrazů v jeho vědomí. Druhá je jeho sexualita, která je velmi silně přítomná po celou dobu diskursu i příběhu. Stejně jako příkladové situace, kdy byl hrdina vyčleněn z lidské společnosti, je i jeho homosexualita jedním z důvodů, proč pro sebe vytvořil onu masku. V neposlední řadě je pak důležitým aspektem hrdinova vnímání světa jeho sklon k vytváření abstrakcí a definic velkých pojmů. Jeho silnou vlastností je tedy vytváření idejí, což je zrovna bod, ve kterém se schází poměrně velké množství Mišimových hrdinů, ať se jedná o Kašiwagiho 柏木 z románu *Kinkakudži 金閣寺 (Zlatý pavilon; 1956)*, Hinokiho z *Kindžiki*, malíře Nacua 夏雄 z *Kjóko no ie* nebo chlapce z povídky *Ši wo kaku šónen 詩を書く少年 (Chlapec, který píše básně; 1956)*. V průběhu románu se tedy setkáme s definicemi toho, co je to tělo, jaký je vztah tělesnosti k lásce, co je to láska, krása a podobně.

Podíváme s nejprve na hrdinovo potýkání se s vlastní sexualitou. Sexualita je v díle implicitně obsažena prakticky od začátku, kdy je významnou součástí několika ústředních vzpomínek, které hrdina zmiňuje v úvodu. Poté je hlavním hybatelem jeho existenčního konfliktu v rámci vztahu k chlapci jménem Ómi a samozřejmě je, aspoň v podobě ideje, obsažena i v jeho vztahu k Sonoko.

V první kapitole se objevují tyto odstavce:

*Z kopce sestupoval mladý muž. Vepředu i vzadu se mu houpaly nádoby na exkrementy. Hlavu měl obvázanou špinavým šátkem a nad krásnými růžovými tvářemi mu svítily oči. Těžkými kroky si odměřoval cestu a sestupoval z kopce. Byl to ten, co v noci sbírá fekálie. Na nohou měl ponožky se sandály a stehna mu obtahovaly tmavě modré ovinovačky (zvýraznění Mišima). (s. 8)*

Dále pak:

*Ale to, co přitahovalo mě, byl jejich pot.*



*Vůně potu vojáků, ta vůně připomínající mořský vánek, vzduch nad dozlatova opraženými pobřežími, mi rozechvíval chřípí a opíjel mě. První vůně, kterou jsem si vybavil, byla možná právě tato. Nebyla samozřejmě přímo spjatá se sexuálním potěšením. Probouzela ve mně čím dál tím silněji smyslnou touhu po takových věcech, jakým byl osud vojáků, tragičnost jejich profese, smrt a daleké země, které navštívili. (s. 11)*

Zde se tedy setkáváme se dvěma různými epizodami, které tvoří úvodní kapitolu z dětství. V souvislosti s tím, čeho si všiml McCarthy, tedy onoho zdůrazňování smyslových vjemů v dětství, vidíme, že mladého hrdinu přitahují právě neobyčejné výjevy. Je jím mladý, krásný člověk, který existuje v kontrastu se svým zaměstnáním, a pochod vojáků, kteří ho přitahují svým potem. Obojí jsou výjevy na výsost fyzické a dá se zde vyzorovat naznačení hrdinovy sexuality, kterou v této době jako dítě ještě není schopen pojmenovat. V prvním výjevu se jedná o kus oblečení, které obepíná stehna. Mišima dokonce ještě sám přidal kurzívu, aby tento aspekt neunikl čtenářově pozornosti.

Hrdinova sexualita nakonec kulminuje v jeho první masturbaci, která se odehraje jakoby mimochodem při prohlížení publikací o umění v otcově knihovně, kam normálně vypravěč neměl přístup. V jedné z těchto publikací narazí na slavný obraz, na kterém je vyobrazen svatý Sebastian přivázaný ke stromu se šípy zabodnutými do těla. Celá scéna je popsána následovně:

*V momentě, kdy jsem spatřil ten obraz, se celá má existence otrásla jistou kacířskou radostí. Krev ve mně vzpěnila a orgány se naplnily běsnícím vzrušením. Tato obrovská část mě, která se sotva objevila, bouřlivě, jako doposud nikdy, očekávala mé činy, kárala mou neznalost a zuřivě lapala po dechu. Má ruka se nevědomky, aniž by ji to kdo učil, začala pohybovat. Cítil jsem, že něco temně zářícího uvnitř mě, rychle a prudce vyrazí na povrch. A jak jsem si to pomyslel, tak to, doprovázeno oslnivým opojením, vytrysklo. (s. 21)*

V této pasáži je sexuální vzrušení a následná masturbace popsána jako něco pro hrdinu nového a zároveň jako něco, co se stalo jakoby mimoděk a přirozeně. Již jsme nastolili tempo románu jako, zjednodušeně řečeno, střídající se zážitky a jejich

analýza. Proto poté, co hlavní hrdina zanalyzuje nějaký jev, přestává tento jev být předmětem fascinace. Naopak masturbace je odteď (v dobré tradici zachování počestnosti před vnějším světem) pojmenována jako ‚zlozvyk‘ a při označování penisu či ejakulace Mišima dokonce ve většině případů ani nepoužívá japonská slova, ale latinské výrazy jako *erektio penis* a jiné. Toto je poměrně zajímavá jazyková klička a je dobré se blíže podívat na to, co může znamenat. Latinský výraz může opět evokovat jakýsi distanc, který má subjekt vypravěče vůči jevům, které se dějí v jeho životě. Latinské výrazy jsou dobře známé dnes zejména jako vědecké termíny, tedy se používají v objektivním světě zkoumání a poznání. Toto může platit i pro hrdinu Mišimova románu, pro kterého se vlastní sexualita stala předmětem zájmu a zkoumání a především něčím, co musí být schováno za masku.

Dalším zásadním prvkem, který pomáhá konstruovat hrdinovu realitu a jeho sexualitu, je setkání se starším spolužákem jménem Ómi, který v *Kamen no kokuhaku* vystupuje jako epizodická postava. Mezi hrdinovými vrstevníky se o něm tradují nesčetné legendy, mezi kterými jsou i řeči o tom, kolik již měl Ómi děvčat. Hrdina se jednoho dne vydá do školy velmi brzo a všimne si, že už tam někdo je. Sleduje stopy až k místu, kde najde Ómiho, jak kreslí do sněhu svoje vlastní jméno. Hrdina v ten den rozezná, že je do Ómiho zamilován. Následuje zmínka o tom, jak se hrdina těší na léto, protože bude mít možnost vidět Ómiho nahé tělo. Zde jsme již v momentě, kdy vypravěč přijal svou sexualitu jako fakt a také se podle ní řídí.

Vypravěč nám rovněž sděluje, co je pro něj přitažlivé na starším spolužákovi. Jedná se zejména o jeho ‚divoký vzhled‘ a výraz v jeho tváři, ze které lze vytušit jistý pocit nadřazenosti. Hrdina si postupně Ómiho idealizuje, přetváří jej v dokonalou iluzi, kterou si nechce nechat ničím zkazit. Zde se nám již prolíná sexuální aspekt vypravěčova subjektu s jeho tendencí věci idealizovat, vytvářet ideje. Tuto vlastnost má Mišimův vypravěč z *Kamen no kokuhaku* společnou i s jinými jeho postavami, jak jsme již uvedli, a často tak činí i heterodiegetický vypravěč v Mišimových knihách (chtělo by se poznamenat Mišima sám), jako například v jeho tetralogii *Hódžó no umi 豊饒の海 (Moře plodnosti; 1969 – 1971)*. Vypravěč či konkrétní postavy Mišimových děl mají tendenci abstrahovat ostatní postavy či události na ideje, většinou související s jakousi nadpozemskou krásou. Tak činí vypravěč i zde v případě idealizace postavy Ómiho.

Ómi je konkrétně redukován na ideál dokonalé tělesné krásy, která není nijak pošpiněna intelektem. Jedná se opět o jeden z motivů, který se objevuje ve vícero Mišimových prózách, tedy vztah mezi intelektem a fyzickým tělem. Hrdina *Kamen no kokuhaku* je přesvědčen, že svět fyzické dokonalosti je jemu uzavřen a že s jeho reprezentanty (vojáky, námořníky apod.) nesmí udržovat slovní kontakt. Přesto ale dojde na konfrontaci obou těchto světů, a to dokonce z iniciativy hlavního hrdiny.

Jedná se o příhodu, kdy Ómi vyzývá ostatní spolužáky k souboji v přetlačování se na zábradlí. Hlavní hrdina se přihlásí a souboj dopadne remízou, kdy oba spadnou na zem.

Při další příležitosti se hrdinovi splní jeho sen a konečně zhlédne Ómiho tělo nahé. Popisuje především to, jak na něj a jeho spolužáky udělalo dojem Ómiho ochlupení v podpaží. Celá scéna, kde Ómi cvičí, v hrdinovi vzbuzuje silné vzrušení, dokonce takové, že dosáhne erekce. Na rozdíl od ostatních chlapců, což opět jen potvrzuje jeho vlastní výlučnost ze skupiny. Zároveň s tím ovšem poznává novou emoci, kterou je žárlivost. Fyzická síla, které byl svědkem u tohoto mladíka, v něm probouzí touhu být silný a reflektuje prostředí, ve kterém byl vychován, prostředí, kde vládnul hlavně ženský element. V tomto momentě hrdina odhazuje lásku k Ómimu na „kopu hádanek“<sup>21</sup>, což naznačuje, že pro něj byl doopravdy existence čistě fyzická.

Kromě tělesnosti ostatních postav je pro hrdinu zásadní i jeho vlastní tělesnost. Zatím jsme se na stránkách tohoto díla setkali s několika druhy fyzické podoby: ideálem ztělesněným odosobněným svatým Sebastianem v knize o umění a Ómim, který je realizací tohoto ideálu v hrdinově vnímání fikčního světa. Sebastian je jako fotografie a Ómi je jako fotografie v pohybu. Dále se hrdina vymezuje (už v rámci přijaté ideje vlastní odlišnosti) vůči ženám jako tělesným objektům tak, že o ně nejeví žádný zájem.

Zajímavý je hrdinův zájem o vlastní tělo, který souvisí s procesem objektifikace subjektu, kdy hlavní hrdina sám na sebe nahlíží jako na objekt zkoumání. Již jsme zmínili některé jazykové prostředky (používání latinských výrazů) a dotkli jsme se i narativních prostředků, kterými Mišima dosahuje takového efektu. Sebeanalytické pasáže jsou přítomny po celou dobu diskursu, hrdina dokonce na několika místech

---

<sup>21</sup> Kopou hádanek hrdina označuje ostatní aspekty jeho života, které jsou zatím pro jeho intelekt nepochopitelné a nerozklíčovatelné.

analyzuje své vlastní texty, které psal jako mladý. Odcizení od sebe samotného ovšem dosahuje i v otázce vlastního těla.

### **6.2.a. Vypravěč a ženy**

Fakt, že hlavním hrdinou tohoto románu je homosexuál, můžeme označit jako samozřejmost. Ovšem velkou částí jeho vnitřního světa je i jeho vztah k ženám, který se snaží uchopit. V jednom momentu vypravěč přiznává, že neměl o spojitosti mezi sexuální vzrušením a láskou nejmenší ponětí. Vůči ženám a touhám jeho vrstevníků je apatický, jak jsme viděli v kapitole s autobusovou výpravčí. Sexuální vzrušení mužským tělem je něco, co hrdina objevil náhodou při listování knihou o výtvarném umění. Dá se tedy brát jako něco, co bylo implicitně přítomno v jeho osobě. Naopak láska k ženám je pro hrdinu něco, co se snaží intelektuálně uchopit v průběhu vyprávění. Zatímco sexuální vzrušení homosexuální je pro hrdinu součástí vnitřního světa a zároveň nástroj jeho odcizení (v jedné chvíli i pocitu nadřazenosti), tak ženy jsou naopak věc světa vnějšího a zapadají tedy do základní koncepce románu, kterou jsme nastínili, tedy: hrdina versus vnější svět.

Ústřední vztah mezi hrdinou a ženou se odehrává v rovině vztahu mezi vypravěčem a postavou Sonoko, který je zároveň i jedním z hlavních konfliktů/interakcí v tomto románu. Ostatní interakce se ženami mají epizodický charakter. Samozřejmě zde jsou ženské postavy, které existují jako podmínka hrdinovy fikční existence jako je matka či babička, ovšem v textu jim není dáno tolik prostoru, abychom se jimi zabývali nějak hlouběji.

Mezi epizodické postavy žen patří sestřenice Sumiko. Vztah k ní pak hrdina charakterizuje tak, že ji asi nemiluje, ale má ji přinejmenším rád. Vzpomíná hlavně na moment, kdy si Sumiko položila hlavu na jeho stehna, přičemž pociťoval hrdost, jako když cítí tíhu vyznamenávajících odznaků na své hrudi.

Další ženou, která bezprostředně následuje po Sumiko, je anonymní postava chudokrevné ženy, kterou hrdina potkává na cestách autobusem. Hrdina se sám sebe ptá, jestli se dá nazvat láskou pocit, kdy pokaždé doufá, že ji v autobuse uvidí. Zároveň ale dává do kontrastu své pocity z této ženy, které jsou objektivní, a pocity, které vyvěrají z jeho nitra při pohledu na mladého řidiče autobusu. Ženy jsou zde opět součástí vnějšího světa, na který hrdina nahlíží.

Hlavní ženskou postavou, se kterou se vypravěč setkává, je sestra jeho přítele Kusana, Sonoko. Poprvé se s ní (respektive s její existencí) setkává, když společně s Kusanem zaslechnou, jak Sonoko hraje na klavír a Kusano vypravěči sdělí, že to hraje jeho sestra. Tváří v tvář se hrdina se Sonoko setkává, když mu Kusanova matka navrhne, jestli by s nimi nešel navštívit jejího syna.

Hlavní rozdíl mezi všemi ostatními interakcemi a tou se Sonoko popisuje vypravěč se projevuje tím, že vždy, když se na ni vypravěč podívá, pociťuje smutek, který není součástí jeho metaforické masky. Následující popisy jeho pocitů i vzhledu Sonoko dávají opět tušit, že hrdina znovu vytváří jakousi neskutečnou ideu, kterou sám vytrhává z tohoto světa. Stejně jako další výjevy z vlaku a pasáže, kdy si se Sonoko vyměňují úsměvy a hrdina je přesvědčený, že si navzájem rozumí. Veškeré tyto scény působí ideálně vzhledem k tomu, jakým způsobem se hrdinovy vztahy k ženám (i mužům) odvíjely doted'.

Pod tímto nečekaným proniknutím vnějšího světa do hrdinova vlastního světa vnitřního se hroutí, či spíše reviduje, hrdinova základní obrana proti vnějšímu světu, kterou je jeho maska normálního člověka, povrchní konformismus, kterým chlácholí fikční svět kolem sebe. Začíná ale zároveň pochybovat, jestli se tato maska již nestala jeho vlastní součástí a nezačíná tak mást sám sebe. Výsledkem tohoto stavu je, že o několik stránek později hrdina sám sebe přesvědčí, že Sonoko milovat musí. Se Sonoko se nakonec loučí se slibem, že si budou psát.

V odloučení od Sonoko hrdina nachází svobodu. Vzdálenost od ní mu dala právo na normalitu, kdy jeho pocity k ní a fyzická touha, jejíž cíl byl jinde, se spojily díky této vzdálenosti v jedno. Jejich vztah nakonec kulminuje v momentu polibku, který nastane, když se obě postavy konečně po dlouhé době odloučení setkávají. Během tří sekund pak vypravěč tvrdí, že vše pochopil.

Když se spolu opět rozloučí, hrdina dostane od Sonoko dopis, ze kterého pozná, že ho dívka opravdu miluje. Ve vypravěči samotném však tento dopis zanechá pouze pocit žárlivosti. Žárlí na to, že ona ho dokáže milovat. V přeneseném slova smyslu hrdina žárlí na to, že mezi Sonoko a fikčním světem, který oba dva obývají, není žádná zeď, tedy že Sonoko dokáže být bezprostřední a nemusí nosit masku, zatímco on je obětí své vlastní hry. Nakonec hrdina dostává od jejího bratra Kusana dopis, ve kterém je mu přímo položena otázka, jestli má v úmyslu si Sonoko vzít, či nikoliv.

Hrdina svatbu odmítá a bere jako svou vlastní cnost, že v ženě dokáže zažehnout lásku a pak ji bez mrknutí oka opustit. Sonoko se nakonec zasnoubí s jiným mužem.

Když se oba hrdinové po řadě peripetií znovu setkají, skončí spolu v tanečním sále. Zde je hrdina fascinován zpocenými mužskými těly do té míry, že zapomene na přítomnost Sonoko. Po nějaké době, kdy podlehl sebeklamu a vedl dialog mezi svým nitrem a vnějším světem, nebo lépe řečeno očekáváním vnějšího světa, se v hrdinovi probudilo jeho vlastní já. Poslední dialog, který proběhne mezi Sonoko a hrdinou se týká sexu, kdy se Sonoko vypravěče vyptává, jestli již někdy měl sex a s kým. Hrdina odpoví, že ano, ale odmítne říci s kým.

Hrdinův vztah se Sonoko lze nejlépe ilustrovat na následujícím úryvku:

*V prsou mi stále bušilo. Bylo snadné vysvětlit si to jako následek překvapení nebo bolesti, ale nedokázal jsem čisté emoce toho okamžiku takovýmto vysvětlením převrátit. Vmžiku se mi vybavilo pohnutí, které jsem zažil, když jsem devátého března zahlédl Sonoko na nástupišti. Emoce, které mě zaplavily teď i tehdy, byly stejné, nelišily se. Podobaly se smutku, který může člověka zničit.*

*Na tuto triviální vzpomínku bylo těžké zapomenout a v následujících dnech ve mně vyvolávala tikavý neklid. Tak to nemůže být. Ještě Sonoko nemiluji. Nejspíš ji ani milovat nedokážu. Takovéto myšlenky mi však začaly klást odpor. I přes to, že do včerejška jsem takovéto přemítání měl pod kontrolou. (s. 102)*

Jejich vztah je založen na hrdinově sebeklamu a neschopnosti adekvátní reflexe situace. Sonoko je pouze objekt, skrze který hrdina poznává fikční svět kolem sebe. Pro hrdinu je zde charakteristická absence empatie, neboť jeho maska již začíná být příliš jeho součástí.

### **6.3. Shrnutí**

Představili jsme si *Kamen no kokuhaku* jako román, který je vyprávěný z první osoby formou zповědi, ovšem není to zповěď v tradici *šišósecu* ale text, který tuto formu vědomě užívá jako nástroj literární hry s očekáváním čtenáře a věrohodností textu.

Fikční prostor tohoto románu má duální strukturu. První složkou je hrdinův vnitřní svět. Jelikož se jedná o vyprávění v ich-formě, tak je tento vnitřní svět i totožný s prostorem diskursu. Druhou složkou je vnější fikční svět, vůči kterému se hrdina vymezuje a na základě interakcí s ním vytváří svůj svět vnitřní.

Hrdinův vzhled nám není blíže popsán a kromě důvěrného oslovení Kó-čan 広ちゃん neznáme ani jeho jméno. Důležitý je zejména jeho duševní vývoj. Mišima zde vytváří ze svého hrdiny postavu, která má tendenci redukovat jevy na ideje. Koizumi Kóičiró 小泉浩一郎 navrhuje ve své eseji o *Kamen no kokuhaku* tři entity, které jsou v tomto textu obsaženy. První je *vzpomínající já*, druhým je *vzpomínané já* a třetím je pisatel Mišima (Koizumi, 1993, s. 174). Dodává, že pisatel nemůže být identifikován jinak, než skrze první dvě entity. Píšícímu Mišimovi se zde věnovat nebudeme. *Vzpomínané já* je pro *vzpomínající já* výsledným subjektem podobně jako je pro nás subjekt výsledkem čtení postavy.

Přehledně je to tedy takto:

vzpomínající já = vypravěč	-	Vypravěč vzpomíná na události svého fikčního života.
vypravěč x vzpomínané já	-	Vypravěč se konfrontuje se sebou samým v minulosti.
vypravěč → vzpomínané já x fikční svět = idea	-	Vypravěč analyzuje vztah vyprávěného já vůči fikčnímu světu a na základě toho vytváří ideu.

Takový proces se udál hned na několika místech románu. Například pasáže s Ómim, kdy nejdříve vypravěč hovoří o tom, kdo je Ómi, jak se s ním setkal a podobně. Poté vzpomíná na svá setkání s ním, za čímž vždy následuje analýza události, která se odehrála. Nakonec je Ómi odsunut do kategorie idejí a cit k němu není skutečnou láskou. Podobně se tak děje v souvislosti se vztahem k Sonoko, který je hlavním konfliktem celého románu. Zde dostává více prostoru *vzpomínané já*, které je přítomno v čase příběhu a proto mu chybí odstup od konkrétních událostí. Proto jsme svědky zmatečné nekonzistence v jeho vztahu k Sonoko. *Vyprávěné já* v tuto chvíli získává převahu, ovládá onu masku (slova) a na čas se iluze stává i součástí diskursu,

kdy je i čtenář přesvědčen o lásce hrdiny k Sonoko. Do té doby než převahu opět získá vypravěč, který s odstupem konfrontuje vyprávěné já s realitou fikčního světa a na moment ji vymaže, aby hrdina viděl reálný obraz věci. Je samozřejmé, že všechno jsou to složky jednoho subjektu, který je nám skrze text představován. Každá složka ovšem plní jinou funkci.

*Kamen no kokuhaku* tedy hraje hru se čtenářem skrze zmatení hlavního hrdiny, který svou logikou dokáže zmást sám sebe a tím i čtoucí subjekt. Fikční svět *Kamen no kokuhaku* je svět, který je zcela podřízený perspektivě svého vypravěče a hlavního konajícího subjektu.

Funkce hlavního hrdiny je nasnadě. Jelikož se jedná zároveň i o vypravěče, tak funguje jako prostředník mezi fikčním světem a empirickým čtenářem. Díky jeho vyprávění fikční svět *Kamen no kokuhaku* nastává. Jeho intelektuální a emocionální reflexe tohoto svět mu zároveň dává jednotu a význam. Jinými slovy, je to jednota recepce, neboť v průběhu románu nemáme možnost nahlédnout vyprávěný svět a události jinak, než skrze perspektivu hlavního hrdiny/vypravěče.



## 7. *Tanin no kao*<sup>22</sup>

Abeho román se od Mišimova velmi liší a zároveň jsou si v něčem podobné. Podobnost obou textů je nasnadě, oba se zabývají tématem masky. V případě Mišimy se jedná o masku metaforickou, alegorickou, v případě Abeho románu se jedná o fyzickou masku, která odděluje jedince od zbytku společnosti. Různé metaforické masky, reálné masky či deformace obličeje u postavy jsou v japonské literatuře poměrně častým jevem. Kromě zde zmiňovaných děl můžeme vzpomenout například na hrdinku *Hi no tori* od Itó Seie, která je herečka a v díle se často opakují scény s nanášením make-upu. U ní je výlučnost posílena i faktem, že je míšenka (otec byl Angličan). V Japonsku padesátých let takováto odlišnost rozhodně nedovolovala lidem splynout s davem.

Příběh *Tanin no kao* je vyprávěn pomocí zápisků hlavního hrdiny, které přenechal své družce a ve kterých popisuje svůj příběh o tom, jak si vytvořil umělý obličej v podobě masky. Už od začátku jsme tedy izolováni od vypravěče tím, že text nás staví explicitně do role čtenáře. Takovýto přístup má zajímavé konotace hned v úvodu textu, kdy je čtenář (vypravěčova družka) hrdinovými slovy přesně veden k tomu, aby došel až k zápisníkům, ve kterých je pak příběh popsán. Je vidět, že si Abe zakládá na formě, která musí být co nejdůslednější. Proto jsou zápisky opatřeny dodatky, poznámkami, výpočty a seznamy, které umocňují dojem, že se jedná skutečně o dokument zanechaný reálným člověkem. Zápisníky jsou označeny barvami, černou, bílou a šedou, ovšem vypravěč nám explicitně říká, že mezi jejich obsahem a barvou není žádná souvislost. Tato technika nám dává vzpomenout i na jeho pozdější prózu *Hako otoko* 箱男 (*Krabicový muž*; 1973), ve které kromě výše zmíněných prvků dokonce končí věta uprostřed, protože pisateli došel inkoust.

První zápisník obsahuje zhruba informace o situaci vypravěče a jeho plánování tvorby masky. Druhý zápisník obsahuje vyprávění o její realizaci a prvních pokusech o její nošení, kdy hrdina postupně ztrácí kontrolu nad sebou samým. Poslední sešit obsahuje pasáže, kdy maska přebírá kontrolu nad vypravěčem a příběh vrcholí. Tímto se konstruuje základní rozvržení příběhu.

---

<sup>22</sup> Ukázky jsou vybrány z překladu Vlasty Winkelhöferové. Tento překlad vyšel ve dvou vydáních.

## 7.1. Konstrukce subjektu

Již víme, že *Tanin no kao* je vyprávění v první osobě a tedy text se silným subjektem a velkou mírou zkreslení. Zároveň Abe použil útvar zápisků, které umocňují dojem, že čteme textovou podobu něčích prožitků, něčího vnitřního světa. Čtenář je zároveň pasován do role téměř explicitního čtenáře, neboť román začíná pasáží, kdy jsme pisatelem vedeni do místnosti, kde se nacházejí jeho zápisky, které máme číst a kde nám vypráví svůj příběh:

*Konečně ses propletla nekonečnými zákruty bludiště a jsi tu. Podle mapky, kterou jsi dostala od ‚něho‘, jsi konečně dorazila do mé skrýše. Patrně jsi k tomuto pokojíku přímo nad schodištěm vyšla poněkud nejistými kroky, pod nimiž schody vrzaly jako pedály u varhan. Se zatajeným dechem jsi zkusila zaklepat, ale ke svému údivu ses nedočkala odpovědi. Místo toho k tobě nejspíš přiběhlo malé děvčátko a otevřelo ti dveře. Je tu pro mne nějaký vzkaz? oslovila jsi je, ale děvče se jen tence pousmálo a bez odpovědi odběhlo zase pryč. (s. 5)*

Zde je tedy od začátku nastaven vztah čtenáře a vypravěče, kdy jsme pasováni do role pasivního příjemce textu, který má představené informace reflektovat. V textu jsme zároveň několikrát osloveni samotným autorem zápisků, který například chce znát náš názor na určitou situaci:

*Mimochodem, jak se na tyto věci díváš ty? Je-li má úvaha správná, pak bys ani ty nebyla výjimkou měla bys se mnou souhlasit... (s. 133)*

Samozřejmě jsme my jako čtenáři vlastně jednou z postav románu, neboť víme, že čtoucím subjektem je zde manželka hlavního hrdiny a právě jí jsou zápisky určeny. Jelikož však jí samotné není dán žádný narativní prostor, respektive prostor pro vlastní vyjádření, je jasné, že adresátem má být implicitní čtenář (a je tak činěno explicitně), zatímco jeho existence v příběhu slouží jako prostředek většího dopadu předkládaných informací a kladených otázek. Taková je základní konstelace, v rámci které se tento román odehrává.

Mimo hlavního dua vypravěče a čtenáře se v textu objevují pouze epizodické postavy, jejichž funkce je redukována na aktanty v příběhu, jako je například plastický

chirurg, u kterého se vypravěč informuje o svých možnostech, muž, od něž žádá otisk obličejů a jiní. Není jim věnován větší prostor, než v těchto epizodách, maximálně pak v reflektivních úvahách vypravěče.

Celý text je tedy koncipován jako zápisky bezejmenného vypravěče, který nám vypráví příběh své identity. V jeho vnitřním světě, jak je nám prezentován skrze stránky Abeho románu, existují tři polohy: jednou je prostý popis událostí, druhou je jejich reflexe a třetí jsou úvahy obecného charakteru o obecných fenoménech, které se sice jako motivy objevují v tomto románu, ale nemají nutně něco společného s hlavní dějovou kostrou. Z hlediska povahy textu je pak nasnadě, že v něm není příliš mnoho dialogů (i ta trocha dialogů působí trochu zvláště, vzhledem k tomu, že se má jednat o čísi zápisky). Z tohoto vidíme, že vypravěč je analytický typ<sup>23</sup>, neboť jeho drobné úvahy zabírají podstatnou část textu. To zapadá i do charakteristiky, kterou bychom mu mohli přiznat na základě jeho lokalizace, neboť víme, že se jedná o vědce, což je typ, který analytický charakter implicitně obsahuje. Vzhledem k tomu pak můžeme odvozovat určitou faktickou spolehlivost, co se týče vztahu hlavního hrdiny a jeho fikčního světa.

Sám vypravěč je pak subjekt, který má vlastně duální strukturu. Vyprávění je retrospektivní, ovšem hned od začátku je nám prezentován ‚kdośi‘, u kterého tušíme, že bude mít v příběhu důležitou roli:

*Nahlížíš dovnitř, hledáš ‚ho‘. ‚On‘ zde však není. Nikde po něm není ani památka.*

(s. 5)

Zjistíme, že ten kdośi je pouze hrdina, který ztratil tvář, a který skrze nasazenou masku objevuje možnosti nové existence. Abe vytvořil tento distanc použitím slova *kare* 彼, tedy on, vypravěčovým *boku* 僕, já, a stejně jako Mišima už v názvu slovem *tanin* 他人, tedy někdo cizí. Tím někým cizím nemusí být pouze umělá tvář hlavního hrdiny, ale tváře všech ostatních, které hrdinovi nastavují zrcadlo. Sledujeme proces, kdy hrdinova nová identita, jeho maska, přebírá moc nad jeho životem. Abe zde učinil zajímavou kreaci s vnější charakteristikou literárního subjektu tím, že negoval její

---

<sup>23</sup> Analytickým typem rozumíme samozřejmě takový druh postavy, která dokáže nahlížet na situace kolem sebe, i na sebe samého jako na objekt a intelektuálně jej rozebírat a vyvozovat důsledky.

vlastnost explicitního popisu. Redukoval tvář vypravěče na změt' jizev a keloidů, kdy se hrdina dostává do situace, kterou sám pojmenovává jako ztrátu tváře.

Zde je hlavní narativní a významový trik tohoto textu, který tkví v arbitrárnosti vnějších charakteristických znaků. Vypravěč se ocitá v situaci, kdy si sám může zvolit svou vnější identitu a svůj vzhled. Tedy i způsob, jakým bude interagovat se světem a jaké bude jeho místo v něm. Srovnajme si proto, jakým způsobem pracuje s motivem masky Abe v *Tanin no kao*, a jakým způsobem Mišima v *Kamen no kokuhaku*.

## 7.2. Maska jako metafora, maska jako realita

Základní rozdíl mezi oběma texty jsem naznačil již v názvu tohoto oddílu. Zatímco maska, kterou nosí hrdina *Kamen no kokuhaku* je maskou metaforickou, tedy ve fikčním světě románu neexistuje jinak, než jako idea, tak na druhou stranou je maska, která se objevuje v *Tanin no kao*, tím čím je, tedy fyzickou maskou, kterou hrdina nosí, aby zakryl svou ohyzdnou ‚neexistující‘ tvář. V prvním případě je maska možností koexistence s fikčním světem a jeho modálními omezeními, v případě druhém se jedná o nutnost, díky které hrdina není zcela vyloučen z komunity obyvatel tohoto světa. V prvním případě je maska idea, v případě druhém je to fyzický objekt.

Pokud tedy hrdina Mišimova románu hovoří o izolaci mezi ním a jeho světem, jedná se o izolaci, která je dána nekompatibilitou jeho vnitřního světa s nastavením makrosvěta fikčního. Charakterizovali jsme tohoto vypravěče jako postavu s velkou obrazotvorností, díky které přetváří objektivní fikční svět v entitu, kterou nám předkládá skrze své vědomí. Dalo by se tak říct, že hrdina je svými duševními procesy aktivní v tvorbě tohoto světa a není proto izolován vnější silou, spíše izoluje sám sebe pomocí svého způsobu vnímání tohoto světa. Jeho jinakost, která je jedním z jeho samostatně vytvořených znaků, je mu, jak přiznává, zdrojem určitého pocitu výlučnosti.

V *Tanin no kao* je to naopak. Hrdina tohoto románu neizoluje sebe sama od společnosti, nýbrž je nešťastnou nehodou od společnosti izolován. Ztrátou své tváře, tedy nejviditelnějšího vnějšího znaku lidské bytosti (textové či netextové), se dostává mimo společenskou organizaci světa a stává se z něj vyvrhel. Abe navíc neustále

zdůrazňuje odpornost jeho amorfnní tváře a opakuje několik scén, ve kterých jsou nejen ostatní lidé, nýbrž i on sám zhnuseni jeho tváří:

*Vždyť i tomu neznámému děvčátku, které si hrálo u vchodu a vypadalo, že půjde už co nevidět do školy, stačil jediný pohled na mou tvář a rozvzlykalo se, jako by je začala tlačit noční můra. (s. 10)*

Dále pak:

*Konečně jsem je rozmotal a po tváři se mi rozlezlo klubko pijavic... propletených, červenočerně napuchlých pijavic keloidů. Bože, jak je to odporné! A to by si člověk myslel, že už jsem si na ně mohl pomalu zvyknout! Vždyť je to pro mne dennodenně se opakující fakt...(s. 11 – 12)*

Abe zde tedy nevytváří pouze distanc mezi hrdinou a jeho vnitřním světem, ale i mezi hrdinou a jím samým. Mezi hrdinovou fyzickou a duševní stránkou. Podobně jako Mišimův hrdina, který poukazuje na svou vlastní nedostatečnost, když vypráví, že nikdy nemůže být jako Ómi. Zatímco u Mišimy se jedná pouze o jednu stránku hrdinova charakteru, který sklouzává k abstrakcím, u Abeho vypravěče se jedná o fyzický úděl, před kterým není úniku.

Další bod, ve kterém se obě díla liší, je způsob vyprávění či snad lépe řečeno organizace textu. Oba texty jsou vyprávěné v první osobě a oba texty jsou vzpomínáním na události, které se již staly. Rozdíl je zejména ve způsobu vnímání fikčního světa. Zatímco hrdina *Kamen no kokuhaku* je aktivně obrazotvorný, jeho svět je barvitý a jazyk také, vědec bez tváře v Abeho románu je analytický, chladnější. Zatímco *Kamen no kokuhaku* je adresováno všem čtenářům, *Tanin no kao* má v sobě obsaženého čtenáře jako jednu z postav. Abe zde vytváří ještě hlubší zcizovací techniku, kdy hned na začátku rozdává role, ze kterých nejde vyjít. Tolik k odlišnostem.

V čem jsou si oba romány podobné? Je to především duální struktura jejich vypravěčů (s podobnou se koneckonců setkáme i u Óeho románu, o tom však až níže), která dodává sdělení jistou ambivalenci. Tato ambivalence je jistě přítomná implicitně v textech, které jsou vyprávěné v první osobě, protože víme, že fikční svět,

jeho postavy a události, se k nám nedostává díky nadřazené autoritě vševědoucího vypravěče, ale díky zkreslené perspektivě jeho vypravěče. Tento fakt je ještě umocněn skutečností, že samotní vypravěči svou duální strukturu nevnímají. U obou je přítomen prvek sebemystifikace či vzdání se odpovědnosti za jednu složku sebe ve prospěch druhé. Hrdina *Kamen no kokuhaku* je posedlý přesvědčením, že je schopen milovat ženy, konkrétně Sonoko, a neustále přešlapuje mezi ujišťováním se a popíráním této zkušenosti. Hlavní postava *Tanin no kao* zase získává díky masce novou svobodu a možnosti, je tímto objevem fascinována. Zároveň z masky vytváří stále personifikovanější objekt, přiznává jí dokonce jistou formu duševního života, když se například zmiňuje o její vůli a podobně. Dostává se dokonce do bodu, kdy označuje masku jako konatele svých činů a přisuzuje jí zodpovědnost za události, které se staly.

Zmínil jsem se již o tom, že odstranění vnějších charakteristik a jejich nahrazení amorfním odpuzujícím zevnějškem je zajímavá zcizovací technika. Zde se tedy podíváme na to, jaký je vlastně její pravý význam. U *Kamen no kokuhaku* jsme byli svědky tvorby subjektu, jehož účelem nebo významem, je jeho výlučnost. I když tedy máme možnost nahlédnout do vnitřního světa jeho vypravěče, činíme tak proto, abychom získali zprávu o jeho výlučnosti. *Kamen no kokuhaku* nelze označit za text, který by směřoval k jakýmsi obecnostem, jeho subjekt je jasně směřován sám na sebe. Když naproti tomu Abe odstraní svému hrdinovi tvář, učiní ho za pomoci odstranění jakýchkoliv detailů jeho předešlého života co možná nejvíce anonymním. Zaměří se pouze na jeden hrdinův problém, směřuje tím text do obecnosti a jeden jeho subjekt může být zároveň mnoha subjekty. Problém ztráty tváře v metaforičtějším, filozofičtějším, slova smyslu je problémem obecným, nikoliv výlučným.

### 7.3. Shrnutí

Shrňme si poznatky, které jsme čtením *Tanin no kao* získali o subjektu, který se v něm objevuje, o subjektu jeho vypravěče. Skrze to můžeme vydedukovat i obecné informace o fenoménu, jakým literární postava a její subjekt jsou.

Abeho román je ve zdejší výčtu významný především svým důrazem na formu. To samozřejmě souvisí i s hlavním tématem románu, kterým je právě forma a její vztah k identitě. Hrdina se vyjadřuje pomocí svých zápisků, takže jsme svědky i jisté

hry s metafikcí. Jeho objektivní svět je nám, čtenářům, předkládán jako jeho vlastní interpretace. Jak již víme, součástí textu není pouze vlastní vyprávění příběhu, ale i hrdinovy úvahy na rozličná témata. Z toho a z vědomí, že se jedná o vědce, víme, že hrdina je analytický typ. Na rozdíl od subjektu v *Kamen no kokuhaku*, který je sice velmi intelektuální, ale jeho vlastní vnímání světa je silně obrazné, ne tak analytické jako u subjektu v *Tanin no kao*.

Hlavní rozdíl mezi oběma texty je hlavně v tom, že zatímco Mišimův román je o genezi subjektu v konfrontaci s fikčním světem, tak Abeho hrdina je hrdinou, který je už hotovým subjektem (nejsme konfrontováni s fakty o jeho dětství ani minulosti), ale byl vrácen na začátek, protože mu byla vzata vstupní brána mezi ostatní lidi a mezilidské vztahy, kterou je právě tvář. Neboť hrdina sám označuje tvář jako nástroj komunikace, který musí mít i adresáta. Nejde tedy o genezi subjektu, ale vytváření alternativního náhradního subjektu, který opět umožní hrdinovi konfrontaci s jeho vlastním fikčním světem.

## 8. Subjekt jako vrstevnatý konstrukt: *Man'en gan'nen no futtobóru* (1967)

Dostáváme se tedy k poslednímu bodu našich analýz, a tím je Óeho román z roku 1967. Jako první příklad poválečné konstrukce subjektu v textu jsme si vzali *Kamen no kokuhaku*, které si na sebe bere převlek zповědi (včetně explicitního udávání životních dat shodných s autorovými), aby mohlo vytvořit nový samostatný subjekt a zkoumat jeho možnosti. Druhý příklad byl román *Tanin no kao*, který autobiografickou hru nezahrnuje a je hlavně kreativním experimentem, který pokouší hranice identity subjektu, možnosti této identity i literární formy. A skrze tyto dva romány se dostáváme až k poslední analýze.

Óeho román v sobě snoubí obě tendence, které vidíme u předchozích děl, nebo lépe řečeno některé z jejich tendencí. Za prvé se již poněkoličaté v jeho dílech objevují jisté detaily a motivy, které lze snadno identifikovat jako shodné se životem empirického autora.<sup>24</sup> Jako například postižený syn, původ z vesnice na Šikoku a jiné. Na druhé straně jsou postavy tohoto románu součástí příběhu, který je na první pohled jasnou fikcí. Na rozdíl od prvních dvou děl je čas příběhu románu výrazně delší, než čas diskursu. Pojdme se podívat na některé základní aspekty, které určují podobu subjektu v tomto románu.

### 8.1. Struktura příběhu

*Man'en gan'nen no futtobóru* je velmi složitě konstruovaný příběh, který se skládá z několika časových rovin, mnoha událostí a mnoha postav. V tom se zásadě liší od prvních dvou, zejména od *Kamen no kokuhaku*, kde je fikční svět příběhu omezen pouze na to, jakým způsobem ho zpracovává hrdina. Oba romány jsou sice vyprávěny v první osobě, Óeho vypravěč je ovšem znatelně pasivnější vůči fikčnímu světu, který obydluje, i vůči událostem, které se v něm odehrávají. Proto je text nadán menší mírou zkreslení. Podíváme se nejprve na čas příběhu.

---

<sup>24</sup> Óe Kenzaburó by mohl být zařazen mezi podobné ikony, jaké jsme představili v úvodu. Zároveň ve svých dílech často odhaluje svůj vlastní život. Děje se tak buď odkazování na sebe samého skrze fikční text, kdy samozřejmě nelze ztotožňovat automaticky subjekt v textu jako jeho autora, nebo explicitně v dílech, ve kterých popisuje svůj život s postiženým synem. Mezi taková patří například *Kaifuku suru kazoku* 回復する家族 (*Uzdravující se rodina*; 1995). Óe je zároveň autorem angažovaným, takže jeho názory na společenská a politická témata jsou veřejnosti známy.



Příběh se v Óeho románu odehrává ve třech základních rovinách, i když bychom i tyto roviny mohli rozložit na podroviny:

**Období kolem povstání v éře Man'en** – v tomto časovém období leží kořen celého příběhu, který se odehrává ve vypravěčově současnosti. Jedná se o příběh hrdinova pradědečka a jeho bratra, který se podílel na povstání v prvním roce éry Man'en, po kterém uprchl ze Šikoku a stal se významným mužem nového Japonska v období Meidži. Alespoň tak je nám to prezentováno ze začátku románu. Na konci zjistíme, že ve skutečnosti se dědečkův bratr po neúspěšném povstání ukryl v podzemní místnosti v domě, kde strávil zbytek života jako velitel povstání, jehož selhání odmítal přijmout.

**Události z Druhé světové války** – zde je dominantní zejména postava staršího bratra hlavního hrdiny, označovaného v textu jako S 兄さん, tedy starší bratr S, jenž údajně vedl loupežné výpady vůči komunitě Korejců, kteří byli do této lokality převezeni kvůli práci. Bratr vypravěče věří, že jejich starší bratr byl vedoucí této skupiny a obětoval sám sebe jako kompenzaci za jednoho z Korejců, který zahynul během jedné takové výpravy. Právě neshody ohledně vzpomínek na tuto událost jsou častým zdrojem konfliktů mezi hlavním hrdinou a jeho bratrem Takešim v současnosti.

**Události současné** – se odehrávají na pozadí událostí minulých z bodů 1 a 2 a prolínají se s nimi. Hlavní hrdina a zároveň vypravěč Micusaburó vypráví svůj příběh o narození postiženého syna, sebevraždě svého přítele a nefungujícím manželství s ženou alkoholičkou. Postupně vyjadřuje čím dál tím větší nesouhlas s jednáním svého bratra Takašiho a popisuje rovněž vlastní vyrovnávání se s minulostí, která postupně vydává nové a nové skutečnosti.

Důležitý je zároveň i aspekt mytologický, který je sice významným pojivem těchto časových rovin, existuje ale transcendentně vůči nim a proto jej nebudeme zahrnovat do času příběhu. Všechny časové roviny jsou nahlíženy z perspektivy třetí roviny, tedy současnosti. Níže budeme rozebírat problematiku paměti, která dává význam událostem minulým. Postavy románu se na minulost rozpomínají,

interpretují ji a to ovlivňuje jejich chování v situacích současných. Čas zde tedy slouží jako prostředek konstrukce postav a jejich identity. Už jsme zmínili, že postav je v Óeho románu výrazně více, než v předchozích dvou dílech a proto se na ně podívejme blíže.

## 8.2. Konstelace postav

Zde leží jeden z nejkompexnějších aspektů Óeho románu. Fikční svět *Man'en gan'nen no futtobóru* obývá množství postav všech druhů. Pojdme si ty nejdůležitější z nich rozdělit.

**Hlavními postavami** jsou bezpochyby oba bratři, i když vypravěčské právo bylo dáno pouze jednomu z nich. Micusaburó je vypravěč, který nám umožňuje nahlížet do fikčního světa. Takaši je opakem Micusaburóa, který je pasivní, neboť se aktivně podílí na událostech příběhu. Za jeho akcemi se potom schovává složitá síť motivací a událostí, které vedly k jeho jednání dnes.

Jako **vedlejší postavy** můžeme počítat zejména manželku vypravěče, která je přítomná prakticky po celou dobu příběhu a je nadána vlastní identitou a vlastním spojením s příběhem, které z ní nečiní pouhý nutný doplněk. Jako další vedlejší postavy můžeme označit Takešiho bodyguardy, kterými jsou Hošio 星男 a Momoko 桃子. Ti sice nedostávají příliš prostoru pro vlastní vyjádření, jsou ovšem přítomni po většinu času příběhu.

**Epizodických postav** je již výrazně více. Mezi nimi má prominentní místo zejména kněz z místního chrámu, protože se poměrně výraznou měrou podílí na příběhu tím, že s Micusaburóem diskutuje o různých aspektech starého povstání a v neposlední řadě i tím, že mu dá nahlédnout do dokumentů, které osvětlí záhady z minulosti. Mezi dalšími vedlejšími postavami jmenujme vypravěčova přítele, který se objevuje hned v začátku, kdy spáchá podivnou sebevraždu, bývalou chůvu bratrů, ze které se postupem času stala nejtlustší žena Japonska nebo podivína, který obývá místní lesy. V neposlední řadě zmiňme také Císaře supermarketu, který je sice většinu času přítomný pouze implicitně, má ovšem velký dopad na celý příběh.

Zvláštní status mezi postavami mají ty, které vystupují v minulosti. Jejich zvláštní status je dán především tím, že nejsou součástí vypravěčovy současné reality. Proto je o nich pouze nějakým způsobem referováno, nemohou do příběhu přímo

vstoupit. Výjimkou je mladší bratr pradědečka hlavního hrdiny, z jehož zápisků a dopisů jsou v románu citované pasáže. Mezi tyto postavy tedy patří pradědeček, jeho bratr, jejich starší bratr a jiní.

Jelikož analýza této konstelace jako celku by vydala na samostatnou studii, zaměřím se na dva nejsilnější subjekty, které se v románu objevují a to bratry Micusaburóa a Takašiho. Jelikož i do jejich struktury a subjektu samozřejmě zasahují ostatní postavy (neboť postavu a význam tvoří zejména interakce), bude nezbytné zmínit se i o nich a pro lepší pochopení toho, jak fungují a jak jsou konstruovány subjekty ve fikčním světě tohoto Óeho románu, bude nezbytné osvětlit kontext.

V předchozích analýzách jsem naznačil, že oba subjekty, hrdina Mišimova románu i vědec v Abeho textu, mají v sobě zakořeněnou jakousi duální strukturu své identity. V *Kamen no kokuhaku* je způsobena hrdinovým vnímáním světa, kdy se vymezuje vůči zajetým představám tohoto světa a vytváří si svůj vlastní vnitřní svět. V Abeho románu je pak tato duální struktura daná identitou hrdiny, který má znetvořenou tvář a který přijal masku a s ní nový vzhled a identitu. V Óeho textu je také přítomná podobná dualita, ovšem neexistuje v jednom subjektu, ale je rozložena mezi dva. Tedy mezi Micusaburóa a Takašiho. Tato dualita je velmi dobře patrná, neboť jsou oba sourozenci velmi odlišní, a dalo by se říci, že jsou skutečně vykresleni skoro až černobíle. Zatímco Micusaburó je pasivní, Takaši je aktivní. Takaši chce udělat něco pro svou vesnici, zatímco Micusaburó jen touží z ní zmizet. Takaši je posedlý minulostí, jeho bratr se jí zabývá maximálně tak informativně. Všechny tyto odlišnosti jsou pak zdrojem základních konfliktů, které ženou narativ kupředu.

Je nadmíru jasné, že jedním z prvků, kterými se Óeho román odlišuje od předchozích dvou, je velká konstelace postav, které svým jednáním ovlivňují fikční svět románu. Ten není, na rozdíl od předchozích dvou textů, tolik centrován na jednu postavu. Řekli jsme si, že *Kamen no kokuhaku* obsahuje subjekt výlučný, který vysvětluje sám sebe a *Tanin no kao* obsahuje subjekt obecný, který slouží k objasnění obecnějších jevů. V Óeho textu bychom mohli říci, že se jedná o kombinaci obojího. Hlavní postava je zároveň i vypravěčem, proto nahlížíme fikční svět z její perspektivy a primární informace o tomto světě získáváme prostřednictvím procesů, které se odehrávají ve vnitřním světě vypravěče. Zároveň je vypravěč součástí velkých událostí, které mají svůj obecný význam. *Man'en gan'nen no futtobóru* není románem, který čteme, abychom získali informace o hlavní postavě. Spíše se spolu s ní snažíme

rozkrývat síť vztahů, příčin a důsledků, které dávají smysl jak jednání postav, tak událostem příběhu. Proto můžeme říci, že v Óeho románu kulminuje vnitřní i vnější směřování sdílené informace. Dozvídáme se jak detaily o subjektu, jeho niterné pocity, tak o událostech, ve kterých se nachází. Struktura subjektu je v tomto románu skutečně mnohem složitější, neboť v sobě kombinuje jak vztahy v konstelaci, tak časové roviny a komplikovanou zápletku.

### 8.3. Subjekt jako prolínání časových rovin

Jelikož je jedním ze zásadních motivů tohoto románu, a zároveň problematikou, která ovlivňuje subjekty v něm přítomné, čas a prolínání časových rovin, je důležitým prvkem tohoto příběhu paměť jeho postav. I v literatuře je přirozené, že pokud má nastat nějaká minulost, musí existovat vzpomínající subjekt, který nám o ní bude referovat. V Óeho románu tvoří paměť zásadní rámec reflexe minulých událostí, které ovlivňují jednání postav. Óe ve svém románu pracuje především s narativními možnostmi jedné vlastnosti paměti, kterou je její arbitrárnost. Vzpomínané věci si můžeme zapamatovat a posléze interpretovat po svém, arbitrárně. Tento fakt je jedním z hlavních zdrojů konfliktu mezi dvěma bratry a důvodem, proč jsou natolik odlišní. Nejvýrazněji je toto jasné v pasáži, kdy mezi sebou hovoří o dni, kdy zemřel jejich starší bratr:

*„Takaši. Věci, o kterých věříš, že si je skutečně viděl, a které v paměti stále oživuješ, byly od počátku taky pouhými sny, které se ti zjevily. I obraz vyschlého mrtvého těla bráchy S, sis nejspíš vytvořil třeba podle vzpomínky na pneumatikou přejeté, sluncem vysušené tělo ropuchy. To, co popisuješ jako rozbitou černou hlavu bráchy S, a pohled na cosi, co z ní trčelo, ti prostě evokovala rozjetá ropucha. Prostě ti ten pohled připomínal něco rozpláclého s vyhrzlými orgán,“ kriticky jsem Takašimu předložil protidůkazy k jeho vlastním vzpomínkám. (s. 126)*

Zatímco Micusaburó se ke smrti staršího bratra staví chladněji, Takaši jej glorifikuje a vytváří z bratra cosi jako mučedníka. My, čtenáři, jsme odkázáni na Micusaburóovu perspektivu, protože je zároveň i vypravěčem. Není ovšem těžké uvěřit jeho verzi minulosti, neboť nemá tendenci být glorifikující a nemá žádný

účelový podtext. Takaši na druhou stranu využívá postavu mrtvého bratra k vytváření svého světonázoru a ospravedlňuje za její pomoci své jednání v přítomnosti. Micusaburó slouží jako protipól Takašimu a naopak. Jejich existence v rámci světa románu je nerozlučně svázaná. Aktivní Takaši potřebuje negaci v Micusaburóvi.

V poměru mezi časem příběhu a časem diskursu je hlavní rozdíl mezi *Man'en gan'nen no futtobóru* a výše zmiňovanými a rozebíranými díly. U prvních dvou děl je příběh vyprávěn retrospektivně, má tedy lineární charakter. Sledujeme proměny vyprávěcího subjektu až do bodu jakési katarze, která je výsledkem těchto proměn. Časová perspektiva je omezena časovým vnímáním vypravěče. V Óeho románu to tak není, přestože se jedná o román vyprávěný v první osobě. Události příběhu však dalece přesahují časový rámec hlavní příběhové linie, čímž Óe vytváří svět, ve kterém jsou události vzájemně propojené, historie se opakuje či při nejmenším kopíruje.

Tento fakt kulminuje zejména v postavě Takašiho, u kterého Susan Napier zdůrazňuje jeho kvality jako mytického hrdiny (Napier, 1991, s. 182). Takaši je fascinován povstáním éry Man'en, postavou svého prastrýčka, který tehdy vedl povstání proti autoritám. Zároveň je fascinován vizí svého mrtvého staršího bratra jako mučedníka a velitele. Takaši, který je postavou aktivní, je tedy hnán svými vlastními činy. Micusaburó je oproti tomu spíše pasivní a přijímá osud. Takašiho mytické kvality jsou zdůrazněny i v několika pasážích, které mají až nerealistický charakter a Takaši v nich hraje hlavní roli. Zároveň jsou to obrazy Takašiho jako vůdce povstání proti Císaři ze supermarketu, jeho vůdčí role v uzavřené komunitě a podobně. Na rozdíl od Micusaburóa je Takaši subjekt se silnou vizí, který ovšem rád podléhá iluzím a vlastním interpretacím reality. Podívejme se na jednu ukázkou, kde je patrná jakási nadpřirozená, mytická kvalita Takašiho postavy:

*„Dokážeš připravit bažanta? Táta toho děcka, co málem umřelo na mostě, ráno s kamarády jednoho zastřelil a přinesl,“ prohodil Takaši a před členy fotbalového týmu se svalil nahý do sněhu. Doopravdy jako kdyby svoje psí já vyměnil za jiné já, obrněné sebedůvěrou a autoritou. (s. 245)*

Odkazuje se zde na incident, kdy Takaši zachránil dítě před nehodou, která se málem udála na mostě ve vesnici. Zároveň je Takaši již v pozici, kdy organizuje

vesnickou mládež do fotbalového družstva, skrze které chce naplnit svou vizi povstání. Způsob jeho řeči dává najevo ledabylost, kterou mu dává jeho neotřesitelná pozice. Zároveň je přede všemi nahý a jeho chování je jakoby z jiného světa. Tato mytická kvalita je umocněna zejména v závěru, kdy se Takaši přiznává k pocitu viny za smrt své sestry a snaží se dosáhnout jakési mučednické smrti. Nakonec odchází ze života dobrovolně s tichým výkřikem, že vždy se snažil mluvit pravdu. Micusaburó je zde pasován do role služebníka.

#### **8.4. Konstrukce subjektu jako duální struktury**

Již jsme si tedy řekli, že postavy kromě jejich charakteristik a vlastností utváří i jejich vztah k událostem minulým anebo mýtům. Postavy, které existují v jiné časové rovině, než postavy hlavního příběhu, jsou předmětem neustálé interpretace. Interpretace z perspektivy dvou bratrů. V rámci dynamiky jejich vývoje se oba bratři prakticky nikdy neshodnou, jak jsme viděli v ukázce výše. Bratři se zároveň doplňují jako duální struktura a vytvářejí jeden mnohvrstevnatý subjekt. Tento fakt můžeme zachytit i v textu, pokud takto budeme interpretovat moment, kdy se Micusaburó rozhodne, že si s manželkou ponechají dítě, které jeho žena čeká s Takašim. V tomto momentě dojde k sjednocení obou složek duální subjektové struktury. Zatím jsme více rozebírali Takašiho, proto se pojdme podívat i na druhého z bratrů.

Micusaburó je, jak jsem již zmínil, jediný člověk, který je v textu nadán schopností vyprávět. Je tedy vypravěčem. Není ovšem hlavním hybatelem událostí, které se v textu odehrají, je spíše pozorovatelem. Při bližším pohledu na jeho existenci si můžeme všimnout jemných autobiografických prvků, které by nám snad mohly navodit dojem, že se jedná o portrét samotného autora. Jedná se zejména o dva totožné znaky ve jméně 三郎 a nebo narození postiženého dítěte, kterého se s manželkou vzdají. Když se ovšem podíváme na události příběhu, je nám jasné, že se nejedná o Óeho prožitky, ale celý román je spíše jakási imaginativní autorova vize japonské reality a povahy našeho světa obecně.

Již víme, že Micusaburó je pasivní postavou, sám nevyvíjí žádnou aktivitu, nesnaží se o změnu stavu, v jakém se nachází. Toto můžeme mimo jiné vyvozovat i z jeho apatie vůči alkoholické manželce či celé situaci s jeho dítětem. O událostech, které se odehrají dále v jeho rodné vesnici, ani nemluvě. I když je hlavním mluvčím

románu, tak se jeho pasivita vůči fikčnímu světu odráží i v míře zkreslení jeho perspektivy. Ta není tak výrazná jako například u *Kamen no kokuhaku*, ale na druhou stranu jeho projev není tak analytický, jako projev vypravěče *Tanin no kao*.

Micusaburó je postava, která reflektuje svůj fikční svět z hlediska racionality. Tedy není tak náchylný k podléhání iluzím a sugesci jako jeho bratr Takaši. Naopak tráví spoustu času tím, že se s pomocí své paměti a racionality snaží svému bratrovi iluze vymluvit (opět viz ukázka uvedená výše). Vztah pravdy a paměti je obecně velmi silným motivem Óeho románu. K pravdě se vyjadřuje i v jednom z mnoha rozhovorů mezi oběma bratry, který je zároveň jedním z metafikčních okének celého románu:

*„Takže lidé, kteří říkají tu tvou takzvanou pravdu, nemají úniku?“ váhavě jsem se pokusil o kompromis. „Ale jak je to tedy se spisovateli? Mezi spisovateli jsou přeci lidé, kteří po tom, co ve svých románech vyjádří pravdu, i nadále žijí?“*

*„Spisovatelé? No jistě. Ti, když vyjádří něco skutečně blízkého pravdě, neskončí zabiti ani nezešílí a dost dobře mohou ještě dlouho žít. Spisovatelé žijí klamáním ostatních pomocí fikce. Jenomže když se schovají za fikci, tak fakt, že je jakkoliv hrozná, nebezpečná či trapná věc neohrozí, z podstaty oslabí jejich práci. Přinejmenším má spisovatel i ve chvílích, kdy vyjadřuje sebevíc závažnou pravdu, pocit, že v rámci fikce může říct cokoliv, což jej předem dělá imunním vůči jedovatosti toho, co tvrdí. To se ve výsledku přenáší i na čtenáře, který hned odtuší, že upřímnost fikčního příběhu nemá hloubku. Když se nad tím zamyslíme, tak ve věcech, které někdo napíše a pak vydá, druh pravdy, který si představuji, neexistuje.“ (s. 258)*

Tato ukázka je velmi ilustrativní, neboť je na ní dobře vidět vztah obou bratrů. Micusaburó je opět v roli člověka, který pouze reaguje na Takašiho názory či akce. Takaši pronáší svou skepsi vůči pravdivosti literárního příběhu a postihuje právě problematiku toho, že každý text je tvořen slovy, která zde fungují jako určitá maska. Takaši, stejně jako přítel Micusaburóa (který spáchal sebevraždu oběšením, s obličejem natřeným na červeno a okurkou zasunutou do řitního otvoru), svou pravdu ventiluje skrze spíše symbolické výrazové prostředky.

I přes svou pasivitu však Micusaburó není rozhodně postavou statickou. V příběhu projde vývojem a na konci románu se mu dostane symbolického vykoupení

v podobě usmíření s jeho manželkou a cesty do Afriky (další podobnost s Óeho ‚autobiografickým‘ románem *Kodžinteki na taiken* 個人的な体験 (*Soukromá záležitost*; 1964), kde se ovšem hlavní postavě takového vykoupení nedostane a cesta zůstane pouhým snem). Do vývoje Micusaburóa jako postavy jednoznačně spadá i sebevražda jeho bratra, která odstraní onu duální strukturu a Micusaburó je osvobozen od tíhy minulosti i od tichých výkřiků mrtvých. Pasivní charakter této postavy vůči událostem kolem něj je dán víceméně od začátku románu, kdy Micusaburó přemítá nad tím, jak ztratil své pravé oko:

*Pochopím někdy, co se skrývá za ztrátou mého pravého oka? Byla to odporná a bezvýznamná nehoda. Toho rána jsem se procházel po městě, když mě trefil kámen hozený skupinkou hašteřivých školáků. Zavřel jsem obě oči a jak jsem padal na chodník, nic jsem nechápal. Pravé oko jsem měl od bělma až po zorničku roztržené a přestal jsem na něj vidět. Až do dneška jsem skutečný smysl té nehody nepochopil. A navíc mám pocit, že se porozumění bojím. (s. 8)*

V této ukázce je patrné, že byl vypravěč zasažen jistou ranou osudu, která přišla z ničeho nic, nezávisle na jakékoliv jeho akci. Je tedy pasován do role oběti. Takto vnímá svůj úděl i v jiných místech románu, například když mu sněhová vánice zabrání v odjezdu z vesnice. Zároveň se obává toho, že podobné události mají hlubší význam, protože taková realita by působila mnohem tíživěji a dávala by celé situaci důvod. Micusaburó je složka subjektu, která nepůsobí silou na svůj fikční svět, ale soustředí se pouze sám na sebe. V tom je symptomatický i jeho vztah k rodné vesnici, se kterou nechce mít nic společného. V této tendenci i nakonec sám přiřadil funkci svému chybějícímu oku:

*Nefungující oko jsem přirovnával k oku otevřenému, které zírá do temnoty uvnitř lebky. Jedno mé oko neustále zíralo do temnoty naplněné krví, která byla rozpálenější, než teplota mého těla. Najal jsem průzkumníka, který pročesával temný les uvnitř mě samého, a sám jsem se pověřil trénováním se v sebepozorování. (s. 9)*



Zde je jasně vidět tendence Micusaburóa uzavírat se do sebe. Je tedy podobně jako Mišimův vypravěč subjekt, který existuje pro sebe, na rozdíl od jeho bratra Takašiho. Fikční svět je produktem interpretace jedné z postav, která je poté rekonstruována čtenářem. Micusaburó svět, ve kterém existuje, odmítá a stahuje se do sebe. Jeho bratr naopak svět, ve kterém existuje, přetváří k obrazu svému jako materii.

## 8.5. Shrnutí

Vidíme tedy, že *Man'en gan'nen no futtobóru* je román se složitou konstelací postav, se složitou strukturou jeho subjektů. Zatímco u *Kamen no kokuhaku* jsme viděli subjekt, který je nasměrován sám do sebe, a v *Tanin no kao* jsme pozorovali subjekt, který se naopak snaží obrátit ven, v Óeho díle vidíme obrazeny oba dva druhy rozdělené mezi dvojici bratrů. Jeden z bratrů je pasivní reflektivní složkou subjektu, druhý bratr je aktivní konající složkou. Pokud si vzpomeneme na výše použitý obraz úředníka a revolucionáře, tak Micusaburóa můžeme připodobnit k onomu úředníkovi a Takašiho k revolucionáři. Oba jsou ovšem nesmírně komplexní subjekty. K Micusaburóovi máme jako k vypravěči z hlediska diskursu nejbližší, neboť informace o něm jsou nám dostupné okamžitě. U Takašiho jsou nám dostupné až s postupným odhalováním skutečností a interpretací jeho činů.

Óe v románu vytvořil zvláštní dynamiku, která celý příběh žene dopředu. Kromě několikrát zdůrazněné duality obou odlišných bratrů je to zejména časová rovina celého příběhu, který zároveň udává kauzalitu jak událostí, které se v románu odehrají, tak v genezi obou složek subjektu. Zajímavé z tohoto hlediska je prostředí, do kterého je román situován, tedy izolovaná vesnice, která ještě je od zbytku Japonska odříznuta sněhovou vánicí. V této situaci se spojují časové roviny, které jsme načrtli v začátku analýzy (rovina povstání, válka a současnost). Celé zasazení příběhu tak dává událostem i jeho postavám skoro až nadpozemský nádech.

Óe představuje vizi světa a člověka, kde je vše živé, pokud je živá mysl. Podobně jako u Mišimy a Abeho, jejichž hrdinové podléhají nějaké iluzi, či síle, kterou nedokážou ovlivnit, tak i Micusaburó a Takaši jsou zmítání vlastními, často protichůdnými verzemi jedné společné reality. Zatímco Micusaburó je reprezentantem analytické a racionální složky subjektu, Takaši je reprezentantem

animální, instinktivní a jednající složky. Zároveň podléhá svým vizím a nespolehá se na objektivní intelektualizaci reality. Oba reprezentují dvě složky osobnosti, které jsou vlastní všem lidským bytostem, fikčním i reálným.

## 9. Závěr

V tomto krátkém exkurzu do problematiky literární postavy/subjektu v kontextu moderní/současné japonské literatury jsme si mohli všimnout několika věcí z hlediska vývoje i z hlediska konkrétního přístupu k tomuto problému v rámci literární tvorby. Japonská literatura prošla od zrodu své moderní podoby v období Meidži složitým vývojem, který samozřejmě stále není u konce.

Především je to vývoj literárního diskursu, který začal být v moderní době mnohem akcentovanějším aspektem literární tvorby, než v dobách předešlých. Japonská literatura se musela vyrovnat s přílivem literatury zahraniční, projít si svou novou genezí. Z hlediska literární postavy jsme byli schopni postihnout vývoj od čistě mimetického přístupu, který vládl v dobách, kdy hlavní autoritou na literárním poli byl Cubouči Šójó, po hledání autenticity v literatuře romantiků a naturalistů, formální experimenty modernistů až po čím dál složitější konstrukce v době poválečné.

Hlavním bodem obratu bylo uvědomění si literatury jako média. Rozmanitost literárních textů se zvětšuje s tím, jak kreativní budou jeho autoři v práci s jazykem. Mohli jsme si všimnout zvýšené tendence směřující k složitým konstruktům v době poválečné, kdy literární prostor již neovládaly mýty o autentičnosti a upřímnosti či Tajamovské teze o nezprostředkovaném popisu. Autoři začali s čtenáři rozehrávat sofistickou hru s textem a jeho vnímání a narativní možnosti literárního textu začaly být využívány na maximum.

Takovou hru jsme viděli u Mišimova románu, kdy nás sofistickou mate, schován za fasádu upřímné a nic nezamlčující zpovědi. U Abeho jsme zase byli svědky využití jedinečné vlastnosti literárního textu, kterou je právě schopnost realizovat možnosti v našem světě nemožné. Óe Kenzaburó zase využil mnohohvrstevnatost textu pro vytvoření jedinečné vize naší reality, kde se snoubí historie, mýty a naše přítomnost.

Ve středu všech těchto experimentů byl především člověk a jeho možnosti, naplněné skrze literární konstrukce. Skrze naše analýzy jsme mohli vidět, jak literární postava směřuje ze své pozice introspektivního subjektu (*Kamen no kokuhaku*) k anonymitě a mohli jsme pozorovat splývání individuality v obecné představě člověka (*Tanin no kao*) po složitou kombinaci paralelních vyprávění a vlivů, které ovlivňují lidskou identitu (*Man'en gan'nen no futtobóru*).

V době postmoderní je tato tendence ještě silnější. Ve všech třech dílech, které jsme rozebrali v rámci této práce, se patrná propast mezi jedincem a jeho světem prohlubuje. Literární postavy se stávají stále složitějšími a hůře uchopitelnými znaky, které odráží rovněž stále složitější a zahlcenější svět, ve kterém žijeme.

V kontextu japonské literatury pozorujeme od konce šedesátých let sílící tendence k odklonu od klasického literárního vyprávění a příklon k experimentu, způsobu psaní, který pokouší samotné hranice literárního vyjádření a formy. Postupem času odcházejí i velké stálice literární scény<sup>25</sup> a celý literární diskurs se začíná rekonstruovat. Tendence, které jsme popsali v průběhu práce, jsou stále silnější. Subjekt, literární postava, se stává laboratoří, ve které je možné zkoumat hranice lidské existence.

Z námi rozebíraných autorů pokračuje Abe Kóbo ve svých absurdních až groteskních vizích jedince a společnosti v dílech jako je *Ningen sokkuri* 人間そっくり (Úplně jako člověk; 1966), *Hako otoko* 箱男, apokalyptickém románu *Hakobune sakura maru* 方舟さくら丸 (*Archa Sakura*; 1984) a jiných. Abe dokázal skutečně posunout literární postavu až na samou hranici anonymity a uvěřitelnosti, která se může zdát někdy až dětská nebo směšná, ovšem v současnosti, která ztratila svou realitu, se jeví spíše ironická až cynická (Takahaši, 1993, s. 283).

Naproti tomu Óe Kenzaburó pokračuje ve svých experimentech se skutečností osobní a společenskou, kterou míchá s mýtem a vlastní fantazií, díky kterým domýšlí možnosti naší ambivalentní reality. Činí tak v dílech jako *Dódžidai gému* 同時代ゲーム (*Hra se současností*; 1979), *Atarašii hito jo mezame jo* 新しい人よ眼ざめよ (*Probud'te se, noví lidé*; 1983), nebo *Kaba ni kamareru* 河馬に噛まれる (*Kousnutý hrochem*; 1985). Jeho jedinečná vize mu vynesla i Nobelovu cenu v roce 1994, kterou dostal díky tomu, že „s poetickou silou vytváří smyšlený svět, kde se mýty a život mísí v zneklidňující obraz lidského údělu dnešní doby“.

Od konce sedmdesátých let přichází noví autoři, kteří představují vlastní unikátní přístup k literární postavě, k textovému subjektu. Jmenujme několik příkladů. Drsný, extrémní přístup k subjektu Murakamiho Rjúa 村上龍 (1952 - ), subjekt bez hranic a tvaru Takahašiho Gen'ičiróa, izolovaní pasivní hrdinové Murakamiho

---

<sup>25</sup> Například Tanizaki (1965), Mišima (1970), Kawabata (1972) a jiní.

Harukiho nebo postmoderní komplexní konstrukty Šimady Masahika 島田雅彦 (1961 -).

S nástupem nových tvůrčích generací přicházejí i nové možnosti uchopení této problematiky, která jak vidíme, mnou zvoleným rokem 1970 samozřejmě nekončí. Nová díla nám nabídnou nové pohledy na díla stará, ale i díla stará budou vrhat svoje světlo do budoucnosti. Literatura je prostor bez hranic, proto i postavy, které tento prostor obývají, mají k sobě přístup a nejsou od sebe izolované. Jak jsme viděli, postavy, které nám představili zde uvedení autoři, mají svou genezi a jsme schopni vystopovat i jejich vztahy mezi sebou. Proto je nutné i nadále objevovat nové možnosti čtení literárních děl, která nás nepřestávají fascinovat.

## Seznam použité literatury

### Literatura v evropských jazycích

*Approaches to Modern Japanese Novel.* 1976, Tokyo: Sophia University

BACHNIK, Jane a Charles J QUINN. 1994, *Situated meaning: inside and outside in Japanese self, society, and language.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, xviii, 309 p. ISBN 0691015384.

BRUNER, Jerome. 1986, *Actual minds, possible worlds.* Cambridge, Mass: Harvard University Press. ISBN 9780674029019.

*Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media.* 2010, Berlin: De Gruyter, ix, 596 s. Revisionen, 3. ISBN 978-3-11-023242-4.

CHATMAN, Seymour Benjamin. 2008, *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu.* Vyd. 1. Brno: Host, 328 s. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí.* 2009, Vyd. 1. Praha: Academia, 261 s. Možné světy. ISBN 978-80-200-1718-5.

COHN, Dorrit. 1983, *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction.* 1st Princeton pbk. print., with corrections. Princeton, N.J: Princeton University Press, ISBN 9780691101569.

DEBNÁR, Marek. 2013, *Medzi myšlienkou a obrazom: Vybrané kapitoly z dejín literatúry.* 1. Bratislava: Ars Poetica, ISBN 978-80-89283-66-8.

DOLEŽEL, Lubomír. 2003, *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

ECO, Umberto. 2010, *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 290 s. Možné světy. ISBN 978-80-200-1828-1.

FOWLER, Edward. 1988, *The rhetoric of confession: shishōsetsu in early twentieth-century Japanese fiction*. Berkeley: University of California Press, xxix, 333 p. ISBN 0520060644.

FUJII, James A. 1993, *Complicit fictions: the subject in the modern Japanese prose narrative*. Berkeley: University of California Press, xvii, 287 p. Twentieth-century Japan, 2. ISBN 0520077709.

HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. 1996, *Rituals of self-revelation: shishōsetsu as literary genre and socio-cultural phenomenon*. Cambridge, Mass.: distributed by Harvard University Press, xxiv, 373 p. ISBN 0674773195.

INGARDEN, Roman. 1967, *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel

KARATANI, Kōjin. 1993, *Origins of modern Japanese literature*. Durham, N.C.: Duke University Press, xx, 219 p. ISBN 0822313235-

KEENE, Donald. 1984, *Dawn to the west: Japanese literature of the modern era*. 1st ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, xiv, 1327 s. ISBN 0-03-062814-8.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. 2013, *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 247 s. ISBN 978-80-7272-592-2.

LIPPIT, Noriko Mizuta. 1980, *Reality and fiction in modern Japanese literature*. White Plains, N.Y.: M.E. Sharpe, xi, 219 p. ISBN 0873321375.

NAPIER, Susan Jolliffe. 1991, *Escape from the wasteland: romanticism and realism in the fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Council on East Asian Studies, Harvard University: Distributed by Harvard University Press, x, 258 p. ISBN 0674261801.

PAVEL, Thomas G. 2012, *Fikční světy*. Vyd. 1. Praha: Academia, 226 s. Možné světy. ISBN 978-80-200-2120-5.

PHELAN, James. 1989, *Reading people, reading plots: character, progression, and the interpretation of narrative*. Chicago: University of Chicago Press, xi, 238 p. ISBN 0226666921.

SAUNDERS, Max. 2010, *Self impression: life-writing, autobiografiction, and the forms of modern literature*. 1st pub. Oxford: Oxford University Press, x, 563 s. ISBN 9780199579761.

STOCKWELL, Peter. 2002, *Cognitive Poetics an Introduction*. 1. publ. Hoboken: Routledge. ISBN 0203995147.

STOCKWELL, Peter. 2009, *Texture: a cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press, vii, 216 p. ISBN 9780748631209

SUZUKI, Tomi. 1996, *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*. Stanford, Calif: Cambridge. ISBN 0804731624.

TYLER, William Jefferson. 2008, *Modanizumu: modernist fiction from Japan, 1913-1938*. Honolulu: University of Hawai'i Press, xii, 605 p.

UEDA, Makoto. 1976, *Modern Japanese writers and the nature of literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, vii, 292 p. ISBN 0804709041.



## Literatura v japonštině

HIRANO, Ken. 1958, *Gedžucu to džisseikacu*. Tókjó: Kódanša

JOŠIDA, Seiči. 1970, *Gendai nihon bungaku no sekai*. Tókjó: Komine šoten

KOIZUMI, Kóičiró. 1993, *Tekisuto no naka no sakkatači*. Tókjó: Kanrin šobó, 2 v. ISBN 49064241392.

SADAMI, Suzuki. 2005, *Nihon bungeiši: hjógen no nagare*. Tókjó: Kawade šobó šinša. ISBN 4309609287.

SUSUMU, Nakaniši. 1993, *Nihon bungaku ni okeru watakuši*. Šohan. Tókjó: Kawade šobó šinša. ISBN 9784309008813.

TAKAHAŠI, Hideo. 1993, *Šówa sakkaron 103*. Šohan. Tókjó: Šógakkan, 510 p. ISBN 4093870993.

## Prameny

ABE, Kóbó. *Tvář toho druhého*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1981, 222, [1] s.

ABE, Kóbó. *Tanin no kao*. [1. vyd.]. Tókjó: Kódanša, 1964, 387 s.

MIŠIMA, Jukio. *Mišima Jukio*. [1. vyd., 2. tisk]. Tókjó: Kódanša, 1972-1978, [1] list obr. příl., 473 s.

ÓE, Kenzaburó. *Man'en gannen no futtobóru*. Tókjó: Kódanša, 1991. ISBN 4061960148.