

**UNIVERZITA
PALACKÉHO V OLOMOUCI**

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra asijských studií

**Srovnání vyprávěcích postupů v povídkové tvorbě Akutagawy
Rjúnosukeho a Františka Langer**

Comparison of narrative strategies in short stories by Akutagawa
Ryūnosuke and František Langer

Bakalářská diplomová práce

Autor práce: Monika Dytrtová

Vedoucí práce: Mgr. Sylva Martinásková

Olomouc 2012

Kopie zadání bakalářské práce

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Filologie
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Česká filologie - Japonská filologie (ČF-JA)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
DYTRTOVÁ Monika	Pod Vinicí 1363, Choceň	F09501

TÉMA ČESKY:

Srovnání vyprávěcích postupů v povídkové tvorbě Akutagawy Rjúnosukeho a Františka Langera

NÁZEV ANGLICKY:

Comparison of narrative processes in short stories by Akutagawa Rjúnosuke and František Langer

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Sylva Martinásková - ASJ

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Ve své práci budu porovnávat povídkovou tvorbu autorů Akutagawy Rjúnosukeho a Františka Langera a to z důvodu podobného historického zařazení autorů a tématického zaměření jejich tvorby. Povídky budu porovnávat z naratologického hlediska, budu se zajímat o užití vyprávěcí postupy, formální utváření díla. Okrajově se budu zabírat dalšími naratologickými kategoriemi, jako jsou vyprávěč, čas či promluvoivá pásma. Tuto analýzu bych provedla na pěti reprezentativních povídkách od každého z autorů. Na základě výsledků mé analýzy bych chtěla zjistit, zda se to, že autoři zpracovávají podobná témata, projevuje i v podobném uspořádání formální roviny tvorby.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Primární literatura:

- 1) AKUTAGAWA Rjúnosuke: Rašómon a jiné povídky, Argo, Praha 2005
- 2) AKUTAGAWA Rjúnosuke: Tělo ženy a jiné povídky, Mladá fronta, Praha 2005
- 3) LANGER František: Snílci a vrahové, Gustav Voleský, Praha 1921
- 4) LANGER František: Snílci a vrahové, Československý spisovatel, Praha 1967
- 5) LANGER František: Filatelistické povídky, Československý spisovatel, Praha 1964
- 6) LANGER František: Legionářské povídky, Nákladem Dědictví Halvíčkovo, Brno 1932
- 7) LANGER František: Mališské povídky, Kovalam, Praha 1996

Sekundární literatura:

- 1) František Langer na prahu nového tisíciletí, Justl Vladimír, Milena Vojtková, Nadační fond F. Langera, Praha 2000
- 2) KEENE Donald: Dawn to the west: Japanese literatura of modern era: poetry, drama, criticism, Columbia University Press, New York, 1999
- 3) GENETTE Gérard: Esej o metodě, in: Česká literatura 51, 2003, č. 3, 4
- 4) DOLEŽEL Lubomír: Narativní způsoby v české literatuře, Český spisovatel, Praha 1993
- 5) RIMMON-KENANOVÁ Slomith: Poetika vyprávění, Host, Brno 2001
- 6) STANZEL Franz: Revidovaná verze typických vyprávěcích situací, in: Teorie vyprávění, Praha 1993
- 7) CHATMAN Seymour: Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu, Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2000

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité
prameny a literaturu.

V Olomouci dne

.....

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat zejména vedoucí své práce Mgr. Sylvě Martináskové nejen za pomoc, kontrolu, rady a úpravy ale i velkou ochotu a flexibilitu při řešení jakýchkoli problémů. Rovněž bych chtěla poděkovat i svým spolužákům za kontrolu a tipy na zlepšení.

Ediční poznámka

Ve své práci užívám při přepisu japonských slov české transkripce s výjimkou jejich užití v anglickém textu, kde používám transkripci anglickou. Přidržuji se japonského způsobu psaní jmen japonského původu (tj. na prvním místě uvádím příjmení a na druhém jméno osobní); při psaní jmen původu evropského je pořádek jmen opačný. V rámci citací nahrazují dvojité uvozovky („“) jednoduchými (,‘). Pokud není uvedeno jinak, autorkou překladů citací a parafrází je autorka této práce.

Obsah

Obsah.....	6
Úvod.....	8
1. Životopisy autorů.....	10
1.1. Akutagawa Rjúnosuke (1892–1927).....	10
1.2. František Langer (1888–1965).....	11
2. Naratologické termíny.....	14
3. Analýzy povídek.....	18
3.1. Typ první – utopie a sociální kritika.....	18
3.1.1. „Mezi vodníky“.....	18
3.1.1.1. Obsah.....	18
3.1.1.2. Forma.....	19
3.1.2. „Muž, který se ztratil ve své utopii“.....	22
3.1.2.1. Obsah.....	22
3.1.2.2. Forma.....	23
3.1.3. Srovnání.....	25
3.2. Typ druhý – nadpřirozené prvky (pohádka).....	25
3.2.1. „Dábel a tabák“.....	26
3.2.1.1. Obsah.....	26
3.2.1.2. Forma.....	27
3.2.2. „Vodník pod vyšehradskou skálou“.....	31
3.2.2.1. Obsah.....	31
3.2.2.2. Forma.....	32
3.2.3. Srovnání.....	35
3.3. Typ třetí – nadpřirozené prvky (fantaskno).....	36
3.3.1. „Podivný příběh“.....	36
3.3.1.1. Obsah.....	36
3.3.1.2. Forma.....	37
3.3.2. „Symeonina duše“.....	40
3.3.2.1. Obsah.....	40
3.3.2.2. Forma.....	40
3.3.3. Srovnání.....	43
Závěr.....	44

Anotace.....	46
Summary.....	48
Použitá literatura.....	49

Úvod

Ve své práci budu porovnávat vybrané povídky z díla Akutagawy Rjúnosukeho a Františka Langera. Výběr právě těchto dvou spisovatelů není náhodný. Oba autoři žili přibližně ve stejné době (přelom 19. a 20. století) a u obou tvoří povídková tvorba značnou část jejich díla (u Akutagawy je to dokonce naprostá většina). Nadto i v rámci jednotlivých povídek lze vystopovat jisté tématické či žánrové podobnosti. Mezi ty se řadí např. časté fantastické a náboženské motivy, filozofický rozměr některých povídek či zobrazování tematiky zločinu, který je nahlížen relativně (především u Langera, ale tuto tendenci lze vystopovat i v rámci Akutagawova díla). Opakovaně se u obou povídkářů také objevuje, třebaže většinou spíše okrajově, sociální kritika.

Kromě společné záliby v zajímavých až překvapivých tématech je pro jejich uměleckou činnost typická snaha nejen o kvalitní obsah, ale i o vybroušenou formu. Oba autoři konstruují zajímavé příběhy s důrazem na užitý jazyk. Z formálního hlediska se u nich rovněž vyskytuje podobná tendence k obohacení povídek o psychologický rozměr.

Na základě těchto četných podobností se ve své práci budu zabývat problémem, zda povídkové dílo obou autorů vykazuje shodné rysy i v rovině formální. Přesněji budu zkoumat, jaké vyprávěcí postupy byly v povídce použity a jaký se v nich konstituuje vypravěč. Zajímá se budu o počet vypravěčů a jejich základní charakteristiky (ich- / er-forma, hetero- / homodiegetičnost, extra- / intradiegetičnost). Dále budu pozorovat, jak hodně dominantně je vypravěč v povídce zastoupen, zda nechává prostor pro vyjádření i postavám, dále do jaké míry je subjektivní, zda je spolehlivý a jaké pravomoci v narativu má (zda je schopen převyprávovat i vnitřní život postav, přeskokovat události v příběhu apod.). Okrajově se budu zabývat i dalšími kategoriemi, které pomáhají vypravěče definovat, jako je čas či promluvová pásma, či obecně kompozicí a uspořádáním díla.

První kapitola bude věnována stručnému představení obou autorů. Vzhledem k zaměření mé práce ovšem nebude tato životopisná část příliš rozsáhlá a podrobná, neboť autobiografické informace nijak neovlivňují formální stránku díla, a tudíž nejsou pro mé zkoumání relevantní.

V rámci druhé kapitoly pak vysvětlím jednotlivé naratologické pojmy, které budu v rámci práce používat. Činím tak zejména proto, že v naratologické terminologii se řada pojmů užívá s několikerou platností s ohledem na vědce, který pojem

formuloval či přeformuloval (např. pojem fokalizace).

Praktická část práce bude zaujímat prostor třetí kapitoly. Ta bude obsahovat tři podkapitoly, které vyplní vždy jeden povídkový typ sestávající se z jedné povídky od obou autorů, které budou vybrány na základě nějaké podobnosti v obsahové rovině či žánrových kvalitách. Následně bude stručně popsáno, v čem konkrétně se díla shodují, a nakonec bude následovat detailní naratologická analýza obou povídek jednoho typu, která bude uvozena stručným obsahem pro lepší orientaci a zakončena dílčím srovnáním. Konkrétně se ve své práci budu zabývat analýzou povídek „Mezi vodníky“, „Dábel a tabák“ a „Podivný příběh“ od Akutagawy a „Muž, který se ztratil v své utopii“, „Vodník pod vyšehradskou skálou“ a „Symeonina duše“ od Langerera.

1. Životopisy autorů

Následující kapitola bude věnována základním údajům o životě a díle obou autorů. Vzhledem k zaměření mé práce není nutné uvádět podrobné informace, neboť se věnuji zkoumání naratologické roviny jejich díla, a tudíž jejich biografie pro mě není relevantní. Přesto je pro celistvost práce vhodné oba umělce alespoň stručně představit.

1.1. Akutagawa Rjúnosuke (1892–1927)

Akutagawa byl japonský povídkář a je považován za prvního moderního japonského autora, který svým dílem vzbudil větší zájem i v zahraničí¹. Brzy po Akutagawově narození se stala jeho matka obětí psychické choroby, proto byl adoptován a vychováván rodinou svého strýce, jehož příjmení začal používat. Přestože se o něho jeho adoptivní rodiče starali velmi dobře, matčino šílenství Akutagawu značně ovlivnilo a trpěl strachem, že by mohl nemoc po matce zdědit, což se objevilo i v jeho díle², a tento strach byl rovněž i jedním z důvodů jeho sebevraždy.³

Od dětství projevoval Akutagawa nadšený zájem o literaturu, ať už klasickou či moderní, domácí i zahraniční, což se projevilo i výběrem studijního oboru, když se rozhodl vystudovat anglickou literaturu. Již během studií začal publikovat první povídky, brzy se stal slavným a literatuře se věnoval prakticky po celý svůj život.

Akutagawa byl značný individualista a nikdy se neřadil k nějaké literární skupině či literárnímu proudu⁴. Jeho literární styl byl proměnlivý, nejradikálněji může být jeho dílo rozděleno na rané povídky, ve kterých se značně nechával inspirovat historií a díly jiných autorů, a na pozdní, autobiografické povídky. Mezi těmito skupinami se ovšem objevují i díla, která z řady vyčnívají, např. společenská satira „Mezi vodníky“, nebo se Akutagawa okrajově věnoval i skládání poezie či psaní literárně kritických úvah.

Z historických období Akutagawu zaujala především tři – přelom 12. a 13. století, kdy bylo Kjóto stíháno řadou katastrof, vrchol křesťanského vlivu v Japonsku

¹ KEENE, D.: *Dawn to the west : Japanese literature of the modern era : fiction*, Columbia University Press, New York 1998, s. 556

² Např. dílo „Tenkibo“ (点鬼簿)

³ KEENE, D.: *Dawn to the west*, s. 557

⁴ Respektive bývá Akutagawa řazen mezi tzv. neorealisty, poměrně volnou uměleckou skupinu, do které patřili individualističtí autoři. Spojovala je schopnost skloubit japonskou a evropskou kulturu, snaha o výběr zajímavých témat a zároveň i důraz na formální stránku díla a nelibost vůči naturalismu. (KRAEMEROVÁ, A.: „Doslov“, s. 123 In. *Tělo ženy a jiné povídky*, Mladá fronta, Praha 2005, s. 119–128)

v 16. století a doba nekritického a nadšeného přejímání všeho západního v počátečním období Meidži.⁵ Ve svých povídkách se ovšem nestránil striktně faktických údajů, historii využíval spíše jako kulisu, která mu umožňovala fabulovat na jejím základě překvapivé či nadpřirozené zápletky⁶ a které „*dodával moderní psychologické pozadí*“⁷. Při svém psaní kladl rovněž důraz na formu. Přesto je pro tyto jeho povídky i typická snaha navodit v čtenáři pomocí detailů zdání pravděpodobnosti vyprávěného.⁸ Ovšem kvůli faktu, že Akutagawa nevymýšlel zcela nové příběhy, byl napadán z nedostatku imaginace či vlastních zkušeností a označován jako „mozaikář“.⁹

Jako předěl v jeho kariéře by mohla být označena jeho cesta do Číny, kde strávil pracovně několik měsíců. Již na cestě se mu radikálně zhoršil zdravotní stav a i po návratu se až doživotně vyrovnával s řadou zdravotních problémů od nespavosti, přes zažívací obtíže, až po strach z možného dědictví psychické choroby. I v jeho psaní se projevila změna a Akutagawa začal tvořit díla s autobiografickými rysy. V prvních dílech tohoto typu jeho povídky ztratily na své původní dramatičnosti a řada z nich byla téměř bez zápletky. Stále však při jejich psaní dbal na jejich poetiku. Jako možný důvod k takovému obratu v jeho psaní se uvádí domněnka, že mu došly zdroje, ze kterých by mohl čerpat inspiraci, proto se obrátil k zobrazování událostí svého vlastního života¹⁰. Ranější autobiografické práce nesklidily větší ohlas, ovšem pozdní práce tohoto typu jsou již považovány za jednu z nejtrvalejších částí jeho díla.

Jak již bylo výše zmíněno, Akutagawa ukončil svůj život sebevraždou, když požíval smrtelnou dávku léků na spaní. Důvodů k tomuto činu bylo několik – mimo jiné psychické i fyzické obtíže a nedůvěra ve své umělecké dovednosti. V roce 1934 byla založena Akutagawova cena, která je každoročně udělována novému výraznému talentovanému spisovateli.

1.2. František Langer (1888–1965)

František Langer byl český dramatik a prozaik, především povídkář. Pocházel z židovské obchodnické rodiny, vystudoval lékařskou fakultu a doktorskému řemeslu se věnoval prakticky celý svůj život. Během obou světových válek působil také jako

⁵ KEENE, s. 560

⁶ KEENE, s. 564

⁷ KRAEMEROVÁ, s. 124

⁸ KEENE, s. 560

⁹ KEENE, s. 565

¹⁰ KEENE, s. 574

vojenský lékař a i v neválečném období byl příslušníkem armády. Během 2. světové války kvůli svému židovskému původu raději preventivně emigroval do Francie.

Langer byl kulturně značně aktivní a celkově se na tehdejší kulturním dění velmi podílel a byl v kontaktu s širokým spektrem umělců (anarchističtí literáti, pražští němečtí spisovatelé, pátečníci Karla Čapka, PEN klub). Jeho zájem se ovšem neomezoval jen na literaturu, ale měl blízko např. i k malířství.¹¹ V jeho díle mají velké zastoupení kromě povídek především divadelní hry, v letech 1935–1938 dokonce Langer zastával post dramaturga Vinohradského divadla. Dále se Langer věnoval legionářské literatuře, literatuře pro děti a žurnalistice.

Generačně se tento spisovatel řadil k současníkům bratří Čapků, tj. pragmatické generace, demokraticky a humanisticky smýšlející české inteligence. Odtud se v jeho dílech objevují motivy oslavy obyčejného života a prostého člověka. Langer byl obzvláště zaujat prostředím městského okraje, kde se vyskytovaly rázovité a pudové postavy. Vykresloval jedinečné lidské charaktery. Umělecké názory sdílel i s předválečnou modernou a ovlivněn byl i kubismem a jeho tvorba nese novoklasicistní prvky, zpočátku s příděchem secese.¹²

Velkým zlomem v jeho poetice byly osobní zkušenosti z 1. světové války, kterou lze vnímat jako určitý milník v jeho kariéře. Předválečná tvorba je více klasicistní, autor se soustřeďuje při psaní na konstrukci příběhu, vytříbenost slovesné formy, vybroušenost slova, snaží se zkrátka vytvořit dokonalé poetické dílo. Jeho raná povídková tvorba je poměrně odtržená od reality, plná uměle vykonstruovaných příběhů. Po válce se Langerova pozornost začala obracet k otázce zločinu a trestu, oslavě hrdinství a solidarity. Začal se více zabývat dichotomií dobra a zla, zastával názor, že lidské činy by měly být posuzovány relativně¹³. Jeho příběhy se staly více skutečnými a přirozenými, motivy čerpal více ze skutečného života. I jeho poetika prošla zjednodušením, přestože nadále byl v jeho tvorbě patrný důraz na estetiku.¹⁴

Po druhé světové válce byl po komunistickém převratu v únoru 1948 Langer poněkud upozaděn, ne však zcela perzekuován, pro svou příslušnost k legiím během 1. světové války a k čapkovské generaci. Jelikož mu nebylo umožněno inscenovat své

¹¹ ZAJÍČKOVÁ, R.: František Langer, In: *Slovník české literatury* [online]. 29.5.2007 [cit. 2012-04-04]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=463>

¹² ZAJÍČKOVÁ, R.: František Langer, In: *Slovník české literatury* [online]; TRÄGER, J.: „František Langer vypravěč“, In: *Snílci a vrahové*, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 167–174

¹³ ZAJÍČKOVÁ, R.: František Langer, In: *Slovník české literatury* [online]

¹⁴ TRÄGER, J.: „František Langer vypravěč“, s. 169–171, In: *Snílci a vrahové*, s. 167–174

divadelní hry, věnoval se až do konce své umělecké kariéry především povídkové tvorbě a literatuře zaměřené pro děti. Roku 1994 vznikla z popudu Langerovy manželky *Anny Ludmily Langerové* Nadace Františka Langera, která udílí Cenu Františka Langera za uměleckou, publicistickou a odbornou činnost spojenou s Prahou.

2. Naratologické termíny

Ve své práci, vzhledem k jejímu zaměření, užívám několik naratologických pojmů, které kvůli jisté variantnosti a nejednoznačnosti v rámci naratologické terminologie hodlám v následující kapitole vysvětlit v té podobě, v jaké je budu v práci používat. Při užití většiny pojmů se držím tradičně zavedené terminologie, některé ale používám pod vlivem jistých naratologů specifičtěji.

S většinou základních pojmů pracuji v souladu s teorií Gerárda Genetta. Jako esenciální charakteristiky vypravěče uvádím, do kterého pólu dichotomií extradiegetičnost / intradiegetičnost a heterodiegetičnost / homodiegetičnost patří. První dichotomie se týká toho, ve které rovině narace se vypravěč formuje, vystihuje jeho postavení k příběhu a ke čtenáři. Extradiegetický vypravěč je ten, jehož vyprávění je primární, nevložené, ať už je postavou fikčního světa nebo ne. Intradiegetický vypravěč je naopak ten, který je „*diegetickou postavou v prvotním narativu vyprávěném extradiegetickým vypravěčem*“¹⁵. Jeho vyprávění je vyprávěním druhého stupně. Druhá dichotomie se týká postavení vypravěče v příběhu – heterodiegetický vypravěč se ve fikčním světě nevyskytuje, kdežto homodiegetický vypravěč zároveň zastává funkci i jako některá z postav¹⁶; jeho nejzazším typem je vypravěč autodiegetický, což je ten, který vypráví svůj vlastní příběh¹⁷.

Vypravěčovým protějškem je narativní adresát, který může být rovněž extra- nebo intradiegetický. Tuto narativní kategorii nelze zaměňovat za reálného čtenáře, stejně jako nelze říci, že vypravěč odpovídá autorovi. Adresát se stejně jako vypravěč formuje pouze v knize, k čemuž je v díle uvedeno více či méně odkazů jako např. jeho oslovení.

Další důležitou vypravěčovou charakterizací je jeho nespolehlivost, při jejíž klasifikaci vycházím z teorie Tomáše Kubíčka. Kubíček ve své knize *Vypravěč : kategorie narativní analýzy* nespolehlivost označuje jako „*funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách*“.¹⁸ To tedy znamená, že vypravěč informace ví, ale záměrně je tají, lže o nich či s nimi jinak manipuluje. V rámci této teorie pak rozlišuje nespolehlivé

¹⁵ RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, Host, Brno 2001, s. 101

¹⁶ RIMMON-KENANOVÁ, s. 102

¹⁷ JANISCHOVÁ, R.: *Zážitek interakce v digitální fikci* [online], Brno 2010 [cit. 2012-04-04], dostupné z: http://is.muni.cz/th/211924/ff_b, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, vedoucí práce Zuzana Husárová

¹⁸ KUBÍČEK, T.: *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*, Host, Brno 2007, s. 172

vypravěče primárně dle toho, od které roviny vyprávění spadají – zda je nespolehlivým vypravěč heterodiegetický nebo homodiegetický. V rámci nespolehlivých homodiegetických vypravěčů dále odlišuje vypravěče nespolehlivého jen částečně. To je takový vypravěč, který „nemá přístup k některým informacím o příběhu, respektive jeho schopnosti příběh zprostředkovat (převyprávět) jsou značně omezené (z důvodů ‚psychické‘ vědomostní či mentální způsobilosti).“¹⁹ Dále pojímá nespolehlivost jako inherentní a intenční součást textu, proto pro její dešifrování nemůže čtenář využívat jakýchkoli mimotextových pomůcek, ale jen a pouze informací v textu uvedených.

Další s vypravěčem často zmiňovanou kategorií je vědoucnost či vševědoucnost, která je ovšem velmi sporná, neboť stupeň znalostí vypravěče je velmi proměnlivý. Navíc dle Jiřího Hrabala je nutno rozlišovat narativy, kde je vypravěč skutečně vědoucí, a narativy, kde je irelevantní se na jeho vědoucnost vůbec ptát. První typ vypravěčů je takový, který „výslovně sděluje narativnímu adresátovi, že příběh, který vypráví, zná, a vypráví ho ex post; případně že sděluje, že zná některé události, které předcházejí narativnímu ‚tady a teď‘ či následují po něm.“²⁰ Druhým typem, který Hrabal nazývá „vypravěčem-stvořitelem“, je narator, který příběh formuluje tak, že „vypravěč nevypráví o událostech způsobem, jako by je znal, ale způsobem, jako by události vypravěčovým aktem nastávaly.“²¹ Je tedy lepší, a ve své práci tak budu činit, detailně vyjmenovat vlastnosti a schopnosti, které vypravěč má, nebo nemá (schopnosti vidět myšlenky či pocity postav, předbíhat příběh a vyprávět dopředu atd.), než ho nazvat vševědoucím.

Další problematikou týkající se kategorie vypravěče je stupeň jeho dominance v příběhu, tj. zda v povídce jeho pásmo převažuje, či nikoli. S touto otázkou souvisí i druhy promluvvých pásem, při jejichž klasifikaci vycházím z práce Lubomíra Doležela. Ten ve své teorii vychází ze základního protikladu, který formuloval Diomedes a v rámci kterého se narativ skládá z promluv vypravěče a promluv postav. Zmiňované dva typy promluv jsou dvěma krajními body stupnice, mezi kterými existuje několik dalších typů, které Doležel vyčleňuje na základě dvou modelů, funkčního a především textového.²² Druhý model se skládá ze série několika distinktivních rysů (grafické, gramatické, výpovědní, sémantické a slohové), přičemž pásmo vypravěče se

¹⁹ KUBÍČEK, s. 172

²⁰ HRABAL, J.: *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*, Dauphin, Praha 2011, s. 177

²¹ HRABAL, s. 179

²² DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993, s. 10

vyznačuje zápornými a pásmo postavy kladnými rysy.²³ Neznačená přímá řeč je typ promluvy, která náleží doslovně postavě, pouze není v textu graficky znázorněno že se jedná o přímou řeč.²⁴ Polopřímá řeč je promluvou, kdy z textu mizí nejen grafická signalizace přímé řeči, ale kdy je promluva převedena z první osoby do osoby třetí, přičemž je ovšem obsah řeči vlastnictvím postavy. Zůstávají zde další indicie, kladné distinktivní rysy, které poukazují na postavu – její případný dialekt, její subjektivní hodnocení fikčního světa a především deixe, která si zachovává svůj „shiftující“²⁵ charakter.²⁶ Posledním typem, který Doležel vymezuje je řeč smíšená. Jedná se o typ promluvy, ve které jsou jednotlivé kladné distinktivní rysy („shiftující“ charakter mluvnické osoby, čísla a deixe, slohové rysy jako dialekt, atd.) v rámci textu vypravěče roztroušeny, takže jsou hranice mezi promluvou vypravěče a postav velmi nejasné. Sám Doležel přiznává, že je tento typ promluvy obtížně dešifrovatelný.²⁷

Ve své práci používám rovněž pojem řeč narativizovaná neboli převyprávěná, který patří do teorie Gérarda Genetta, jenž jím označuje způsob vyprávění, kdy narator zprostředkovává promluvu, kterou původně pronesla postava. Tato promluva je však redukováná, prošla sítí vypravěčova výběru, čtenář neví, co z obsahu patří původnímu mluvčímu a co vypravěči. S původní promluvou postavy je zacházeno jako s ostatními fakty fikčního světa.²⁸

S promluvovými pásmy úzce souvisí i mnou používané pojetí fokalizace, které přebírám od Jiřího Hrabala. Dle něj totiž „*k fokalizaci dochází v rámci řečového typu, který stylistika označuje jako polopřímou řeč.*“²⁹ Hrabal chápe fokalizaci jako prostředek vyjádření vnitřního života postavy neboli fokálního subjektu, jejím

²³ Grafickými rysy jsou uvozovky, pomlčky a jiné symboly, které konvenčně ohraničují přímou řeč. Mezi gramatické rysy patří mluvnická osoba a čas, mezi výpovědní rysy se řadí deixe, dále apel a exprese (žádost, rozkaz apod.; citová hodnocení a reakce). Za sémantickými rysy se skrývá subjektivní vnímání a hodnocení fikčního světa, která se projevují kvalifikujícími adjektivy, deminutivy, subjektivní modalitou aj. K slohovým rysům se řadí různé prvky typické pro mluvu postavy jako idiolekt, dialekt apod. (DOLEŽEL, s. 14–20)

²⁴ DOLEŽEL, s. 21

²⁵ Tímto termínem Doležel vysvětluje, že deiktická slova v rámci dialogu mění svoje označované, udávají čas a prostor, které se oba vždy týkají mluvící postavy v okamžiku promluvy, jsou situační. (Např. při scéně, kdy si dvě postavy telefonují může příslovce „tady“ znamenat, pro každou osobu jiné místo.) Odlišuje tak deixi užívanou v rámci pásma vypravěče, protože ta není situační, vždy odkazuje k určitému pevnému bodu v rámci vyprávěného děje. (DOLEŽEL, s. 15–16)

²⁶ DOLEŽEL, s. 22–33

²⁷ DOLEŽEL, s. 33–36

²⁸ SOUKUPOVÁ, K.: *Perspektiva vyprávění* [online], Praha 2009 [cit. 2012-04-14], dostupné z: http://cuni.academia.edu/KI%C3%A1raSoukupov%C3%A1/Papers/489847/Perspektiva_vypraveni, seminární práce, Univerzita Karlova

²⁹ HRABAL, s. 183

prostřednictvím.³⁰ S fokalizací úzce spolupracují, avšak nejsou s ní zcela totožné, narativní strategie vnitřního monologu či tzv. psychovyprávění, kdy je vnitřní život postavy popsán zvnějšku a uveden slovesy myšlení či vnímání („napadlo ho“, „pomyslel si“ atd.).³¹ Hrabal identifikuje fokalizaci pouze na základě jazykových znaků, prakticky totožných s distinktivními rysy polopřímé řeči – fokalizovaná pasáž musí být psána ve třetí osobě, prvky časoprostorové deixe, modality, hodnocení, idiolektu odkazují na fokalizovanou postavu. Dále je pro tyto pasáže typická „*modifikovaná forma (uzpůsobená nepřítomnosti první osoby) apelativních a expresivních prvků, tj. rozkazovacích, zvolacích či přacích vět a rétorických otázek.*“³²

Často ve své práci budu používat pojem hledisko či pohled, které v rámci mého pojetí není totožný s pojmy fokalizace, perspektiva či hledisko. Neužívám ho jako naratologický termín. Vyjadřuji jím situaci, kdy je příběh vyprávěn s ohledem na jedinou postavu, vypravěč se věnuje pouze jejím činům, nahlíží do její mysli a jejíma očima hodnotí fikční svět, zkrátka je tato postava centrem příběhu.³³ Případně může být příběh vyprávěn z hlediska vypravěče, tj. že vypravěč se nesnaží vcítit do některé z postav, ale hodnotí a popisuje fikční svět tak, jak se jeví jemu. Dalším případem je situace, kdy je vypravěč neutrální, nesnaží se stylizovat do žádné postavy, ale zároveň se v příběhu neprojevuje výrazně ani jeho subjekt.

Ve své práci také při bližší charakterizaci vypravěče budu používat pojmy pozdější, dřívější a současná narace, které patří do teorie Gérarda Genetta. Pozdější narace je nejtýpčtější a spočívá v tom, že nejdříve se stane příběh, který je zpětně vyprávěn. Narace dřívější je její přesný opak a narace současná je ta, kdy se příběh zároveň odehrává i je vyprávěn.³⁴

³⁰ HRABAL, s. 183

³¹ HRABAL, s. 183

³² HRABAL, s. 182; např. místo rozkazu „Pošli dopis“ je rozkaz opsán formulací „Ať pošle dopis“ apod.

³³ Pokud bych chtěla svůj koncept něčím podložit, jmenovala bych koncepci autorů Brookse a Warrena, kteří pracovali s pojmem ohnisko. Ten vymezili dvojím způsobem – jako *ohnisko zájmu* či *postavy*, neboli jako fakt či postavu, která stojí v ohnisku zájmu, na kterou je vypravěč zaměřen, a jako *ohnisko vyprávění*, kdy se ptáme na to, z čího pohledu je příběh nazírán. (HRABAL, s. 18–19) V mé práci se slovo hledisko prakticky kryje s jejich pojmem ohniska postavy.

³⁴ GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2007, s. 50

3. Analýzy povídek

V této kapitole již přikročím ke konkrétním analýzám povídek. Vždy nejprve představím typ povídky, který se shodně objeví u Akutagawy i Langer, a vyjmenuji jednotlivé podobné rysy, na základě kterých jsem typ vymezila. Stručně rovněž nastíním i obsah povídek, jelikož často i na jeho základě povídky porovnávám, a dalším důvodem je lepší orientace v analýze. Po rozboru obou povídek jednoho typu budou vždy stručně shrnuty jeho výsledky.

3.1. Typ první – utopie a sociální kritika

V tomto oddílu porovnáám mezi sebou povídky „Mezi vodníky“³⁵ (河童) od Akutagawy a „Muž, který se ztratil v své utopii“³⁶ od Langer. Důležitými shodnými rysy mezi povídkami je fakt, že v obou povídkách se hlavní postava dostává do nereálného až utopického světa, na základě jehož zpodobnění autor kritizuje společnosti i obecně lidské vlastnosti.

3.1.1. „Mezi vodníky“

3.1.1.1. Obsah

Povídka vypráví příběh chovance ústavu choromyslných o zemi vodníků, kde nějaký čas pobýval, nebo je o tom alespoň utkvěle přesvědčen. Postupně vysvětluje, jak se v zemi ocitl, představuje jednotlivé vodníky, se kterými se setkal, jejich povahy a zvyklosti, zážitky, které se mu tam staly, a prozrazuje způsob, jak se dostal zpět do světa lidí a do ústavu.

Z informací uvedených v povídce je čtenáři zřejmé, že nemůže pacientovo vyprávění považovat za reálné, tudíž autorův záměr nebyl navodit iluzi skutečnosti vodnického světa³⁷, těžiště povídky se nalézá jinde. Na základě popisu vodnické společnosti je karikována společnost lidská, autorovým záměrem tudíž bylo vytvořit alegorickou satiru na tehdejší společnost³⁸.

³⁵ AKUTAGAWA, R.: „Mezi vodníky“, In: *Rašómon a jiné povídky*, Argo, Praha 2005, s. 95–143

³⁶ LANGER, F.: „Muž, který se ztratil v své utopii“, In: *Snílci a vrahové*, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 7–20

³⁷ Respektive pacient se o vyvolání zdání opravdovosti snaží, ovšem další fakta v příběhu ho utvrzují ze lži; problematika je řešena dále v rámci tohoto oddílu.

³⁸ HILSKÁ, V.: „Akutagawa Rjúnosuke (1892–1927)“, s. 156, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 154–157

3.1.1.2. Forma

Formálně je povídka rozdělena na úvod a sedmnáct kapitol. Kapitoly jsou obsahově většinou uzavřené a každá bývá věnována jednomu tématu nebo tématům spolu souvisejícím, která jsou zpodobňována prostřednictvím osoby nějakého vodníka či historky³⁹. Jako příklad těchto témat lze uvést cenzuru, náboženství, politiku, korupci, války aj. Často jsou k těmto větším tématům připojovány narážky na obecné charakterové vady jako lživost, chamtivost apod.

Všechny části povídky jsou psány v ich-formě, neskrývá se pod ní ovšem po celou dobu tatáž entita. Zodpovědnost za vyprávění v povídce mají hned dva vypravěči, dále nazývaní vypravěč A a vypravěč B. Vypravěč A se v povídce vyskytuje pouze v úvodu a poté v naprostém závěru sedmnácté kapitoly a v poznámkách v závorce téže kapitoly. Zbytek povídky vypráví vypravěč B neboli pacient ústavu.

Vypravěč A je zároveň i postavou fikčního světa, tudíž se jedná o vypravěče homodiegetického, a jeho vyprávění je přímé, primární, nevložené, takže je zároveň také vypravěčem extradiegetickým. Vzhledem k tomu, že se v textu objevuje pouze okrajově, nelze ho detailně analyzovat. Zajímavým rysem v jeho projevu je ale např. fakt, že jeho vyprávění v prostředku přechází z běžné pozdější narace do narace dřívější, která je poměrně netypická.

Přesto je jeho funkce velmi důležitá. Vypráví o příběhu, který si vyslechl od další postavy povídky, pacienta ústavu, a tím čtenáři otevírá a uvádí vložený narativ, který obsahově v povídce převládá a jehož vypravěčem je vypravěč B. V rámci tohoto uvedení je podstatné zejména to, že vypravěče B čtenáři identifikuje jako choromyslného, nesvéprávného člověka, a tuto informaci potvrdí i v závěru povídky:

„A tato kniha, to je dar filozofa Maga. Přinesl mi ji až sem. Přečtěte si první báseň. Ovšem, vy nerozumíte řeči vodníků. Pokusím se vám ji přečíst. Je to souborné vydání Tokova díla, které nedávno vyšlo.

Pacient č. 23 otevřel starý telefonní seznam a začal číst následující báseň

(...)⁴⁰

³⁹ Výjimky tvoří kapitola 1. a částečně i 2., které popisují, jak se vypravěč B ocitl ve vodnickém světě a jak se zde zabydlel, kapitola 16. popisující návrat do normálního světa a kapitola 17., která je věnována událostem po návratu.

⁴⁰ „Mezi vodníky“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 142; V této části povídky vypráví vypravěč B o tom, jak ho vodníci navštěvují v blázinci (Mag a Tok jsou vodníci). Jedná se o okamžik, kdy je v závěru povídky ve vyprávění opět vystřídán vypravěčem A, a to od poslední věty citace. Argumentem pro toto vystřídání je, že je zde vypravěč B označen ve třetí osobě, oproti dřívějšímu užívání osoby první, a jeho poslední promluva je ohraničena uvozovkami. Do té doby vypravěč A do vyprávění vypravěče B vstupoval pouze prostřednictvím poznámek v závorce.

Do tohoto okamžiku se mohl čtenář domnívat, že byl vypravěč B do blázince umístěn neprávem a že možná země vodníků skutečně existuje. Toto svědectví vypravěče A o skutečnostech fikčního světa ho však nutně přesvědčí, že vypravěč B nejspíš choromyslným opravdu je. Tento fakt je důležitý především z hlediska problematiky nespolehlivosti vypravěče B, která bude v rámci této kapitoly rozebírána později.

Tímto plynule přecházím k charakterizaci vypravěče B. Jde opět o vypravěče-postavu, tudíž vypravěče homodiegetického. Liší se od vypravěče A ale v druhé základní charakteristice, je totiž intradiegetický, neboť jeho vyprávění je vloženo do rámce vyprávění přímého – je to postava, která nám byla výše představena a nyní se ujímá vyprávění ve vyprávění.

Většina povídky se tedy nachází v metadiegetické rovině, což se v povídce objevuje i explicitně. Vypravěč B několikrát odkazuje na posluchače, mluví k nim, neustále je zde připomínáno, že je příběh vyprávěn již v rámci vyprávění povídky a že je někomu adresován. Tudíž oněmi posluchači, na které zde vypravěč B odkazuje, nejsou adresáti extradiegetičtí, ale dva adresáti intradiegetičtí – vypravěč A a doktor pracující v ústavu. Vypravěč B svůj příběh neadresuje primárně čtenářům, přestože právě k nim konečně vyprávění směřuje, ale těmto dvěma postavám fikčního světa, a dle toho je jeho vyprávění koncipováno. Například jim překládá promluvy z vodnické řeči či podrobněji vysvětluje některá fakta fikčního vodnického světa. Nejpatrněji lze to, komu je vyprávění adresováno, vyzorovat na konci povídky: „Podle doktora S. je má choroba dementia praecox. Víím, že je nezdvořilé to říkat, ale podle doktora Čaka žádnou dementia praecox nemám. Naopak, trpí jí především doktor S. a lidé jako vy.“⁴¹ Pod slovy „lidé jako vy“ se skrývá vypravěč A, a tudíž je mu výrok explicitně adresován.

Jako další charakteristice vypravěče B bych se chtěla věnovat jeho nespolehlivosti. Shledávám ho nespolehlivým pouze částečně a tuto jeho částečnou nespolehlivost nám odhaluje vypravěč A, který ho nazývá choromyslným, čemuž jsem se věnovala výše. Nejedná se zde tedy o nespolehlivost v pravém slova smyslu, neboť vypravěč B neklame čtenáře záměrně, sám je přesvědčen, že mluví pravdu. Jeho „klamání“ není narativní strategií, ale je zapříčiněno pouze jeho nedostatečnou způsobilostí.

⁴¹ „Mezi vodníky“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 142; Doktor Čak je vodníkem, doktorem S. je myšlen doktor ústavu pro choromyslné, ošetřující lékař vypravěče B.

Vypravěč B fakta fikčního světa hodnotí, vyjadřuje k nim svůj názor, je tedy subjektivní. Přesto ale svůj názor nevnucuje, dává promluvit i postavám, buď v přímé řeči, nebo jejich názory tlumočí prostřednictvím řeči narativizované. Je zde tedy určitá polemika názorů, záleží na čtenáři, ke kterému se přikloní, či zda si vytvoří svůj vlastní. Některá fakta jsou však ponechána i bez ohodnocení, či lépe řečeno je jejich hodnocení implicitní – je jasné, že situace tu nejsou vykresleny bezúčelně, ale s nějakým záměrem. Jejich kritika se skrývá ve sféře intence autora – je spojena se jeho záměrem satirizovat společnost.

V souvislosti s výše zmíněným faktem, že informace jsou čtenáři podávány z více úhlů pohledu, lze zmínit i další rys povídky. V rámci metadiegetického vyprávění se objevují v přímých řečech ostatních postav další drobná vyprávění, např. příběh vodníka Gaera o válce mezi vodníky a vydrami⁴². Tím se vyprávění oživuje, informace nejsou podávány stále stejným způsobem, a to skrze převyprávění vypravěčem B, funguje zde pluralita pohledu na fikční svět.

Oba vypravěči obecně se pak snaží navodit zdání skutečnosti, příběh je zakotvován do reálných souvislostí, což se projevuje odkazy na existující i fiktivně existující místa, osobnosti či situace, a to explicitními i skrytými. Příkladem skrytého odkazu je narážka na Macua Bašóa, který zde sice není jmenován, ale je zde citována jeho nejznámější báseň „Žába“.⁴³ Explicitní snaha budít zdání reálnosti je zase například hned v úvodu, kdy vypravěč A chce čtenáře přesvědčit, že vypráví o skutečném pacientovi: „*Bude-li však někdo nespokojen s mými záznamy, ať ho jde navštívit sám do ústavu choromyslných dr. S. ve vesnici Té a Té za Tokiem.*“⁴⁴ Zde musím opět poznamenat, že i u vypravěče A je vyprávění zřetelně někomu adresováno, v této situaci ovšem již k běžnému extradietickému adresátovi.

Výjimky

Obecné charakteristice se poněkud vymykají kapitoly 11. a 15. Jedenáctá kapitola obsahuje pouze výňatky z knihy jednoho vodníka-filozofa, které mají charakter aforismů a citátů a týkají se všeobecně lidských vlastností a problémů. Není zde explicitně odůvodněno, proč jsou zde uvedeny, leží zde volně, bez jakýchkoli poznámek. Z hlediska narativního je tedy tato kapitola prakticky neanalyzovatelná. Význam citátů zde nejspíš tkví v tom, aby se čtenář nad nimi a zároveň nad společností

⁴² „Mezi vodníky“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 115

⁴³ „Mezi vodníky“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 135–136

⁴⁴ „Mezi vodníky“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 95

zamyslel, doprovázejí autorův satirický záměr.

Téměř celou patnáctou kapitolu zase zabírá novinový článek s rozhovorem ducha jednoho vodníka se skupinou okultistů, který má působit autenticky. Je v něm popsáno, jak duch posedl někoho ze skupiny, a poté série otázek a odpovědí bez komentáře. Tato praktika může souviset s výše zmíněnou snahou o navození zdání skutečnosti.

3.1.2. „Muž, který se ztratil v své utopii“

3.1.2.1. Obsah

Hlavní postavou povídky je pan Skála, který si ve svých volných chvílích postupně vysnil a neustále zdokonaloval vlastní svět, Utopii. Snažil se, aby v něm vše bylo ideální, vymyslel pro svou zemi pevné zákony, které dle jeho mínění dokonale sloužily pro dobro společnosti. Jednou se pan Skála rozhodne sestoupit do své utopie jako obyčejný občan, získat jinou perspektivu, než jakou měl doposud, kdy se na Utopii díval z pozice boha, stvořitele. Ve svém utopickém světě se zamiluje do jeho obyvatelky Lizy a rozhodne se v něm zůstat. Milenci spolu žijí šťastně, dokud Liza smrtelně neonemocní. V tomto okamžiku dochází v povídce k přelomu, neboť si Skála uvědomuje, že zákony, které se mu zdály dokonalé, jsou ve skutečnosti strojově zruďné – jsou sice logicky správné, ale zcela nepřijatelné pro žijící a cítící bytosti. Sám se do nich začne zaplétat, přestože nic špatného neprovedl. Mimo jiné totiž vymyslel, že nemocní lidé jsou izolováni v dalekých městech, aby tam v klidu dožili bez rizika, že by nakazili ostatní. Nyní ovšem z pozice milující člověka vidí, že je toto řešení nešetrné, že by raději i za cenu vlastního života byl s milovaným člověkem. Pokouší se dostat k Lize všemi způsoby, poruší svoje zákony, je za to zatčen a jeho láska je považována za šílenství. Ze zoufalství tvrdí, že je celý tento svět vymyšlený a že on je jeho stvořitelem. Dosáhne ale pouze toho, že je skutečně prohlášen za šílence a odvezen na izolovaný ostrov šílenců, který také původně sám vykonstruoval, a zůstane bez možnosti návratu do reálného světa.

V povídce tedy není kritizována společnost jako taková, ale spíše je filozofickým zamyšlením nad potřebou lidí vymýšlet si dokonalé utopické světy a ideologie, které ale ve skutečnosti, pokud do nich zasadíme člověka, dokonalými být nemohou. Ukazuje se zde, že i záměr s nejlepšími úmysly vždy bude pro někoho nevýhodný, tudíž je pokrytectvím myslet si opak. Popisuje, že „každou realitu

*předchází sen o ní*⁴⁵, ale když se sen stane skutečností, objeví se i jeho záporné rysy, které byly původně schované za tím krásným.

Obecná kritika je zde ovšem také zastoupena, jejím cílem je byrokratická strohost a někdy i absurdnost zákonů, které sice mají občany chránit a sloužit jim, ve skutečnosti se ovšem mohou obrátit i proti nim, neboť byrokracie nikdy nemůže pochopit city, které v lidském životě hrají rovněž důležitou roli.

3.1.2.2. Forma

Povídka není dále rozdělena na menší oddíly, vyprávění je obsahově jednotné, jedná se o uzavřený příběh sledující jednu hlavní vyprávěcí linii, neobsahující rozsáhlejší dějové odbočky.

Po celou dobu je povídka vyprávěna v er-formě, v rámci které ji lze rozdělit na dvě části, které se mírně odlišují svým stylem, je však nutno zdůraznit, že se stále jedná o jednu a touž vyprávěcí entitu. První část je zastoupena pouhými dvěma úvodními odstavci a liší se od zbytku povídky nepřítomností vědomí hlavní postavy. Zbývá část povídky je totiž sice vyprávěna ve třetí osobě, důležité zde ovšem je, že vše je vyprávěno z hlediska pana Skály, sledujeme téměř výhradně jeho pohyb ve fikčním světě. Tento jev se v prvních dvou odstavcích nevyskytuje, mísí se zde pro vyprávěče typická básnická řeč s filozofickými úvahami a jazyk blížíci se administrativnímu stylu, který se projevuje hojným užíváním pasiva či strohostí popisu.

Tato fakta lze jednoduše vysvětlit, a to funkcí těchto dvou odstavců v narativu. Uvádějí čtenáře do děje, osvětlují mu, co se stalo s hlavní postavou, vzhledem ke které je poté příběh vyprávěn. Je zde popsáno Skálovo zmizení a jeho šetření policií, což vysvětluje nápodobu administrativního stylu. Zajímavé je, že stylu mírně odporuje obsah odstavců – popisuje se zde neskutečnost, surreálnost zmizení, jelikož nic nesevčilo násilnému jednání, a proto je nakonec konstatováno, že Skála prostě zmizel, že příčina jeho zmizení může být jedině v jeho snění:

„(...) Pak ulehl na pohovku a zapálil si doutník (o čemž svědčí důlek v hedvábné podušce a doutník v svém celku vydoutnalý na popelníčku). Nechtěl spát (doutník!), nechtěl číst (žádná kniha nebo noviny nebyly na pohovce nebo u ní nalezeny!), chtěl asi jen snít. A zmizel. Nikdo jej neodstranil násilně (okna! dveře!) a na popelníčku by se při nejmenším pohybu sesypal doutníkový tvar popela v protáhlou hromádku!), ale z bytu

⁴⁵ „Muž, který se ztratil v své utopii“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 20

*rovněž neodešel (kabát! nezhašené světlo! a najisto by musel otevřít dveře) (...)*⁴⁶

Jak je vidět, projevuje se zde typická vlastnost Langerových (především raných) povídek, tj. fantastičnost. Je totiž nemožné, aby v reálném světě policie došla k takovému závěru, ovšem v rámci povídky má tato skutečnost opodstatnění, neboť následně je čtenáři sděleno, že se hlavní postava skutečně ocitla ve svém snu, a od třetího odstavce je popisována její cesta v něm. Přitom je zde ale velmi patrná snaha navodit iluzi reálnosti, přesvědčit čtenáře, že se jedná o skutečný příběh. Proto je zde popisováno policejní vyšetřování, jsou zde uvedeny pouze iniciály soukromého detektiva, který se na něm podílí, jakoby se jednalo o skutečný příběh z novin.

Od tohoto bodu bude dále pozornost věnována zbytku příběhu, kde už je jasně patrné vnímání fikčního světa vzhledem k hlavní postavě. Přesto vyprávěcí postup nemůžeme hodnotit jako fokalizaci, neboť si vypravěč uchovává jistý odstup od vnímání postavy, je zde patrné, že sám za sebe popisuje a hodnotí fikční svět včetně pana Skály. Ten je stejně jako všechny ostatní bytosti, věci a fakta fikčního světa popisován zvnějšku a není možno ohodnotit Skálovo vnímání jako totožné s vnímáním vyprávěcí entity. Dalším důkazem je skutečnost, že při vyprávění nejsou sledovány pouze myšlenky, jednání, vnímání hlavní postavy, ale i fakta, která v danou chvíli tato postava neprožívá. Například je čtenáři popisována Skálova Utopie, věc, která je hlavní postavě dobře známá a v době popisu ji nepozoruje, nevnímá. V povídce lze tedy rozpoznat nejtypičtější druh vypravěče, tj. klasického vypravěče objektivního er-formového, extradiegetického a heterodiegetického.

Tento vypravěč se věnuje striktně Skálově příběhu, sleduje jeho putování fikčním světem, jeho činy, myšlenky, názory. Navíc zřídka nechává promluvit přímo samotného Skálu i jiné postavy, jejich názory a promluvy většinou převypravuje a přitom je často značně zestručňuje. Je zde tedy patrné, že vypravěč vystupuje do popředí a je hlavním zdrojem informací. Výjimku představují některé vypjaté momenty, například závěr povídky, kdy příběh graduje, a ve kterých je proto dán větší prostor dialogům v přímé řeči. Dále tím, že příběh obsahuje pouze jednu linii, která je výrazněji přerušena jen příběhem tuláka Aljošy⁴⁷, docházím k tvrzení, že povídka je

⁴⁶ „Muž, který se ztratil v své utopii“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 7–8; Jedná se o úryvek, ve kterém se snaží soukromý detektiv osvětlit Skálovo zmizení. K jeho úplnému pochopení je nutno vysvětlit některé poznámky – okna a dveře byly nepropustně zavěšené zevnitř a nejevily známky násilného vniknutí; kabát, který by měl Skála pravděpodobně na sobě, kdyby odešel, byl nalezen v jeho bytě.

⁴⁷ Vedlejší postava, kterou při svém putování za Lizou Skála potkává a která je důležitá tím, že utvrdí Skálu v názoru, že jím s dobrým záměrem vymyšlené zákony nejsou vhodné pro svobodomyšlné a cítící bytosti.

epicky i názorově úzká a vypravěč zde má zřetelně dominující postavení. Mezi jeho charakteristické vlastnosti patří také schopnost vidět myšlenky a city, která se ovšem omezuje pouze na postavu Skály.

Důležitým rysem vypravěče je také jeho zdobný a vzletný styl vyprávění, který je obohacen o zajímavé slovní obraty, básnické metafory a pozoruhodná přirovnání: „(...) *toto dítě Utopie naslouchá jeho živému vyprávění s takovým údivem, jako by jemu nějaký středověký pěvec líčil souboj na obouruční meče za svitu pochodní rýnských rytířů na břehu lesního jezera nebo zpíval mu o výpravě rýnských rytířů proti Saracénům.*“⁴⁸ Pozornost je v povídce tudíž značnou měrou věnována estetické funkci jazyka.

3.1.3. Srovnání

Z předchozí analýzy vyplývá, že z naratologického hlediska se obě povídky poměrně liší. Prvními odlišnostmi jsou již základní charakterizace vypravěče – u Langerova se nachází typický *er*-formový vypravěč, *extradiegeticko-heterodiegetický*. Oproti tomu u Akutagawy se vyskytují hned dva vypravěči, oba *homodiegetičtí* a vyjádření pomocí *ich*-formy, navíc jeden z nich je *intradiegetický* a částečně nespolehlivý. Nadto se zde objevují i pasáže, které zcela vybočují (viz oddíl „Výjimky“ výše v kapitole). Celkově je tedy Akutagawova povídka z hlediska vypravěče rozmanitější a zajímavější.

Dalším rozporem je epická šíře, kdy u Akutagawy lze nalézt spoustu drobných příběhů různých postav na pozadí jednoho většího příběhu, který je spojuje, ale u Langerova je sledována pouze jedna vyprávěcí linie spojená s osudem hlavní postavy. Navíc u Akutagawy je čtenář o těchto příbězích informován různorodě, ústy vypravěče i postav, ale v rámci Langerovy povídky zřetelně převažuje pásmo vypravěče.

Po porovnání obou děl se mezi nimi objevuje jediný shodný rys – jedná se o totožnou snahu vyvolat zdání reálnosti popisovaných fakt.

3.2. Typ druhý – nadpřirozené prvky (pohádka)

V rámci této podkapitoly budou porovnávány povídky „*Ďábel a tabák*“⁴⁹ (煙草

⁴⁸ „Muž, který se ztratil v své utopii“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 11

⁴⁹ AKUTAGAWA, R.: „*Ďábel a tabák*“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 86–94

と悪魔) a „Vodník pod vyšehradskou skálou“⁵⁰. Podobnost těchto děl se nachází v rámci jejich žánrových kvalit, protože v obou lze nalézt nadpřirozené prvky, postavu ďábla a vodníka, které je možno blíže určit jako pohádkové, protože právě v tomto žánru je jejich výskyt častý. Zajímavé však je, že u obou autorů jsou tyto prvky zavedeny do reálného světa – v obou povídkách se pouze objevuje jedna pohádková postava, ale zbytek fikčního světa se od klasického pohádkového světa liší. Chybí zde další pohádkové postavy, ty jsou nahrazeny zcela obyčejnými lidmi bez výjimečných schopností, odvahy, inteligence a dalších vlastností typických pro pohádkové hrdiny, ani zde nepřevažují zápletky typické pro pohádky, ale výjevy z normálního života. Fikční svět je totiž u obou autorů odrazem skutečného světa – Japonska 16. století a Prahy na přelomu 19. a 20. století. Pohádkové postavy se v něm naopak spíše přizpůsobují realitě. Hodno povšimnutí také je, že tuto neobvyklou postavu vnímají ostatní protagonisté zcela přirozeně, nepozastavují se nad její fantastičností. Celkově tedy nelze tyto povídky nazvat pohádkou v pravém slova smyslu.

3.2.1. „Ďábel a tabák“

3.2.1.1. Obsah

V povídce je představován jeden z možných způsobů, jak se do Japonska dostal tabák. Je jím tvrzení, že společně s křesťanským bohem přišel do Japonska i ďábel, který, protože ze začátku ještě nebyli žádní věřící, které by mohl pokoušet, si krátil čas pěstováním tabáku, nikomu ovšem jméno této neznámé rostliny neprozradil. Když poté potkal prvního věřícího, vsadil se s ním o jeho duši výměnou za celé pole tajemné rostliny, pokud uhodne její jméno. Věřící nad ďáblem ale vyvrál, lstí od něj onen název vyzvěděl a zachránil se. Ďábel byl následně vyhnán, a přestože v tomto případě selhal a duši nezískal, náhodou uspěl zcela jinak, když mezi lidmi roznesl zlozvyk kouření tabáku.

Akutagawova povídka nese více pohádkových rysů než přítomnost jedné pohádkové postavy, neboť i hlavní zápletky je typicky pohádková – sázka o duši s čertem. Přesto ji ale nelze identifikovat jako pohádku, protože příběh o záchraně duše není hlavním tématem příběhu, tím je jistá verze skutečnosti, jak se v Japonsku objevil tabák. Jedná se tedy spíše o vysvětlení historické skutečnosti pomocí pohádkových motivů. Tento fakt se projevuje i snahou o zařazení příběhu do historických kulis, což se

⁵⁰ LANGER, F.: „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 121–131

v klasické pohádce většinou neobjevuje.

Velmi silné jsou zde i prvky křesťanské⁵¹ a ďábla by zde bylo možno chápat i jako náboženskou entitu. Ovšem hravým stylem vyprávění se povídka přiklání spíše k ďáblu jako pohádkové postavě, neboť pokud by se mělo jednat o náboženskou tematiku, bylo by nutno vyprávět seriózněji, zde je ale náboženství až mírně zesměšňováno⁵².

3.2.1.2. Forma

Povídka je rozdělena na dva neočíslované oddíly, v rámci kterých se mírně liší i způsob vyprávění, ten je však proměnlivý i v rámci jednotlivých oddílů. Příběh je jednoduchý, stále sleduje jednu linii a neodbočuje.

Zdánlivě je povídka odvyprávěna v er-formě, při bližším zkoumání lze ale zjistit, že se jedná o nenápadnou ich-formu. Tu nejlépe vyznačíme z poznámek vypravěče v první osobě, které se vyskytují v úvodu a závěru⁵³ příběhu, např.: „*S touto myšlenkou jsem se rozhodl vylíčit tradici*“⁵⁴; „*A nyní ještě stručně povím (...)*“⁵⁵. Entita, která se za první osobou skrývá, nevypráví příběh, který by se jí týkal, proto na první pohled tento narator vypadá jako er-formový. Jedná se tedy o vypravěče, který zprostředkovává příběh třetích osob a který se odlišuje od klasického er-formového vypravěče skutečností, že sám sebe označuje první osobou. Tím se jeho postavení zvýrazňuje a příběh se stává osobnějším. Ich-formovost je ale na druhou stranu oslabena skutečností, že v těle příběhu se poznámky v první osobě nevyskytují a vyprávění je prakticky totožné s er-formových. Při identifikaci vypravěče je však nutno brát zřetel na neexistenci indicií, která by vedla k domněnce, že by se v povídce formovali dva vypravěči, a tudíž musím i zdánlivě er-formové pasáže označit jako ich-formové. Výše zmíněnou absenci první osoby v nich lze vysvětlit faktem, že není nutné děj nějak komentovat, jako tomu je v úvodu, kde vypravěč vysvětluje své pohnutky k sdělení příběhu, a v závěru, kde vyprávění interpretuje a doplňuje další ďáblův osud s obsahem

⁵¹ Jedná se zejména o historickou postavu sv. Františka Xaverského, dále i samotný ďábel je převlečen za mnicha. Také fakt, že ďábel musí čekat, až Japonci přejdou na křesťanskou víru, aby je mohl svádět ke hříchu, je založen na náboženství.

⁵² Příkladem je přemýšlení ohroženého věřícího, který trochu lituje, že přešel na křesťanství, protože mu to stejně nepřinese nic dobrého, pokud ho odnese do pekla čert. Zesměšňuje se zde také náboženské odříkání a pokušení, kterým musí věřící čelit – ďábel se potutelně raduje, že informace, které o Japonsku znal, nejsou pravdivé, že v zemi není spousta zlata, a tudíž bude moci lidi lákat na vykouzlené zlaté kříže a donutit je zhrěšit.

⁵³ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky: Za úvod považuji část od začátku povídky do prvního odstavce s. 87 včetně; závěr pak začíná od posledního odstavce s. 93 a trvá až do konce povídky. Detailnější charakteristika viz oddíl „Úvod a závěr“ níže v kapitole.*

⁵⁴ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 87

⁵⁵ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 94

povídky nesouvisející.

Ačkoli se v povídce nevyskytuje žádná explicitní zmínka, že by byl vypravěč součástí fikčního světa, je opodstatněné charakterizovat jej jako homodiegetického. V příběhu se vysvětluje určitá historická událost a tudíž fikčním světem je skutečný svět, jehož součástí je i vypravěč. A např. z výroku, že „*přišel-li k nám přes moře bůh*“⁵⁶ je zřejmé, že se do něho sám řadí, přestože v něm není aktivní postavou.

Jak už bylo na začátku této podkapitoly předesláno, ačkoliv povídku vypráví p celou dobu jedna entita, její styl vyprávění se mění. Jeden styl lze rozpoznat v úvodu a závěru, kde do popředí vystupuje sám narator. V rámci vlastního příběhu se pak povídka člení na pasáž popisovanou z pohledu ďábla, pasáž z pohledu věřícího a přechodovou, neutrální pasáž mezi nimi. Celkově se tedy jedná o čtyři obměny jednoho vypravěče.

Úvod a závěr

Této pasáži, která se dále dělí na dvě části, byla pozornost věnována již výše v rámci tohoto oddílu, zde ji však budu zkoumat hlouběji a více za účelem její charakterizace. Obě její části se odlišují především explicitní přítomností vypravěče, která se projevuje poznámkami v první osobě, jimiž vypravěč vyjadřuje své názory ohledně okolností příběhu, který představuje.

Úvod povídky se zabývá tím, kdy a jak byl do Japonska dovezen tabák. Vypravěč uvádí některé historické domněnky o počátcích této rostliny v zemi a k těm následně připojuje svou hypotézu, že tabák přivezl ďábel. Tu poté ospravedlňuje a vysvětluje, proč je nakloněn takovému řešení. V závěru velmi zkráceně převypráví konec vlastního příběhu a další osudy ďábla v Japonsku. Dále zaujme k vyprávění svůj vlastní názor, nabízí svou interpretaci událostí.

Kromě zmíněných ich-formových poznámek je pro obě části této pasáže velmi charakteristická snaha o zařazení vlastního příběhu do historie, propojit ho se skutečnými historickými událostmi a tak vyvolat zdání, že se mohl opravdu odehrát: „*(...) když Tojotomi Hidejoši a Tokugawa Iejasu zakázali cizí náboženství, zpočátku se tu ještě ukazoval, ale nakonec úplně opustil Japonsko.*“⁵⁷ V rámci tohoto snažení se s postavou ďábla zachází jako s historickou postavou: „*A ďábel se sem dostal s nějakým katolickým otcem, podle všeho asi se svatým Františkem.*“⁵⁸ Tato snaha je zde

⁵⁶ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 87

⁵⁷ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 94; v úryvku se mluví o ďáblovi

⁵⁸ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 86; svatým Františkem je myšlen František Xavorský,

zřetelnější než ve zbytku povídky, ale je vysledovatelná i v rámci vlastního příběhu. Celkově pak povídka vyznívá, především díky těmto pasážím, jako vědecké pojednání, či spíš jako jeho žertovné napodobení.

Je také logické, že v rámci této pasáže je postavení vypravěče nejvíce dominantní, není ničím omezován, vše je soustředěno na jeho subjekt.

Další pasáže se od sebe odlišují spíše detaily, jsou protiváhou úvodu a závěru, tvoří jádro vlastního příběhu.

Ďáblova pasáž⁵⁹

V této části je popsán d'áblův příchod do Japonska a jeho činnost zde až po dobu, kdy vypěstoval pole tabáku. Liší se od ostatní stati skutečností, že příběh je vyprávěn z pohledu d'ábla. Nejedná se o fokalizaci, neboť je zde stále přítomno vědomí vypravěče, to se neztotožňuje s d'áblem, který je popisován z vnějšího pohledu, jako ostatní fakta fikčního světa. Na rozdíl od dalších částí povídky zde ale vypravěč uvádí d'áblovy myšlenky, cíle a další fakta jeho vnitřního světa. Na tuto introspekci je omezena ovšem pouze mysl d'ábla, nezasahuje ostatní postavy.

I v této pasáži je kladen důraz na historická fakta, např. je zde přesně uveden rok d'áblova příchodu do Japonska⁶⁰ nebo jsou zde odkazy na to, že d'ábel četl cestopis Marca Pola.⁶¹ Domnívám se, že zde pokračuje výše zmíněná snaha o navození zdání skutečnosti především kvůli tomu, že se jedná o úvodní pasáž samotného příběhu následující bezprostředně po úvodní pasáži, ze které tato snaha přesahuje. Přesto je více pozornosti věnováno vykreslení samotného příběhu, jsou zde popisovány d'áblovy činy a myšlenky, jedná se o nepřerušenu výpověď vypravěče, který i zde má tedy dominantní postavení. To je ovšem umenšeno tím, že už nesděluje své cíle a pohnutky, ale vypráví cizí příběh. Dominance zde spočívá ve skutečnosti, že jeho podání fikčního světa není omezováno přímými promluvami postav.

Přechodová pasáž⁶²

Z hlediska obsahu popisuje tato část setkání d'ábla a věřícího a uzavření jejich sázky. Jako přechodovou ji charakterizují proto, že už zde není příběh vyprávěn

jak je dále v povídce uvedeno

⁵⁹ Rozsahově je tato pasáž vymezena od konce úvodu do strany 89, kromě jejího posledního odstavce.

⁶⁰ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 87

⁶¹ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 87

⁶² Pasáž lze vymežit od posledního odstavce strany 89 až po konec prvního oddílu, na které je povídka celkově rozdělena.

z hlediska ďábla, čtenář už není schopen sledovat jeho vnitřní pochody, ale zároveň toto výsadní postavení zatím nepřešlo na jinou postavu. Výrazným vodítkem k této změně je fakt, že ďábel je zde popisován tak, jak ho vidí ostatní obyvatelé fikčního světa, kteří si nejsou vědomi jeho pravé totožnosti. Ti si myslí, že je bratrem, pomocníkem svatého Františka, kdežto v ďáblově pasáži je označován přímo za ďábla. Nelze ovšem říci, že by zde byl fikční svět popisován z pohledu věřícího, ale spíše z pohledu jeho jakéhokoliv obyvatele, který ďábla a věřícího pozoruje⁶³: „*Obchodník dobyt看em si asi myslel, že si bratr z něho tropí šašky.*“⁶⁴ Z tohoto úryvku lze vyčíst jednak výše zmíněný fakt, že ďábel je označován jako bratr. Dále je také důležité slovo „asi“, které činí výrok relativním, popisovaný akt je pouze odhadován třetí osobou, nikoli popisován z pohledu samotného věřícího, který by věděl s jistotou, co si myslí.

Dalším rozdílem je i způsob vyprávění, protože na rozdíl od zbylých dvou pasáží vlastního příběhu v tomto oddíle značně převažuje přímá řeč, dialog mezi ďablem a věřícím, a postavení vypravěče je zde takto upozaděno, ale není z tvorby příběhu zcela vyloučen. Dále příběh víceméně vypráví jakoby z hlediska průměrného obyvatele fikčního světa, a tím je omezena rovněž jeho subjektivita. Je zde částečně i limitována jeho schopnost vidět do mysli postav, což vyplývá z výše zmíněné relativizace výroků o jejich myšlenkách, ale i reakcích.

Přesto jsou zde i výjimky, které však pouze potvrzují, že se jedná o přechodovou pasáž. Jednou je zde ďábel označen přímo za ďábla, pro což v textu není opodstatnění, ale kromě tohoto jednoho výkyvu je jeho postava důsledně označována za bratra⁶⁵. Další výjimkou jsou místa, kdy je příběh přímo popisován z hlediska věřícího, je explicitně zmíněno, co si myslí. Tyto okamžiky se ovšem střídají s výroky o jeho myšlenkách a reakcích, které jsou relativizovány a nelze je charakterizovat jako vyprávění z jeho hlediska. Z těchto relativizací lze usoudit, že už způsob vyprávění inklinuje k popisu z pohledu věřícího, neodůvodněným označením ďábla jeho skutečnou identitou se ovšem náznakem vrací k hledisku ďábla.

*Pasáž věřícího*⁶⁶

Tato část popisuje obavy věřícího ze sázky s ďablem a plán, kterým ho přelstil. Pozice privilegované postavy zde přešla z ďábla na věřícího, z jehož pohledu je nyní

⁶³ Nelze říci, že z pohledu vypravěče, neboť ten si je ďáblovy pravé totožnosti vědom.

⁶⁴ „Ďábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 90; obchodník s dobyt看em je onen věřící

⁶⁵ S výjimkou poslední věty oddílu, kdy už i věřící zjistil, kým skutečně bratr je, a tudíž je jeho označení za ďábla již relevantní.

⁶⁶ Pasáž začíná spolu s druhým oddílem povídky a končí předposledním odstavcem strany 93 včetně.

příběh nahlížen. Dokonce se zde na začátku nachází i část, která pokrývá první dva odstavce pasáže a kterou lze charakterizovat jako fokalizovanou skrze postavu věřícího. Čtenář v ní může nahlížet do jeho mysli ne zprostředkovaně pomocí vypravěče, ale přímo díky jeho vnitřnímu monologu v polopřímé řeči: „*Nezabrání-li tomu nějak, odnese ho nakonec čert s huňatou palicí a jeho duše se bude na věky věků smažit v pekelném ohni. Pak mu nebude nic platné, že se zřekl svého bývalého náboženství a že byl pokřtěn.*“⁶⁷ Obsahem takových výroků jsou myšlenky věřícího a tyto výroky, pokud by byly převedeny do první osoby, by mohla přímo říkat jeho postava. Nejsou zde žádné uvozovací fráze jako „myslel si“, „přemýšlel“ apod. Z tohoto důvodu se jedná o fokalizaci, při které jsou fakta fikčního světa zprostředkována přímo skrze filtr postavy, nejen primárně skrze naratorovo vyprávění.

Většina pasáže je ale vyvedena obdobným vyprávěcím způsobem jako pasáž d'áblova, tj. čtenáři je umožněno nahlédnout do mysli věřícího, ovšem pouze zprostředkovaně díky vypravěči, a v celém oddílu opět převažuje právě jeho promluvové pásmo.

V povídce se tedy vyskytuje jeden homodiegetický, ich-formový narator, jehož vyprávěcí styl se ovšem v rámci povídky obměňuje tak, že v ní lze nalézt čtyři vyprávěcí styly. Celkově má vypravěč v povídce velké pravomoci – umí nahlížet do mysli postav a je prakticky jedinou entitou, která čtenáři předává informace. Tyto vlastnosti jsou místy oslabeny, především v rámci přechodové pasáže.

3.2.2. „Vodník pod vyšehradskou skálou“

3.2.2.1. Obsah

Povídka je úvodním dílem cyklu tří povídek o pražských vodnících⁶⁸. Čtenář se zde seznamuje s vodníkem Pivodou, kterého mají místní obyvatelé a jeho sousedé rádi, a proto s nimi často sedává v hospodě, pije pivo a hraje karty nebo kuželky. Příběh je velmi rozvětvený s řadou historek popisujících především vodníkův staletý život a vede až do autorovy současnosti. V posledních letech totiž spolu s osvětou společnosti začalo vodnické řemeslo pana Pivody upadat, a tak mu nakonec byl nabídnut post kapitána vyhlídkového vltavského parníku, na kterém mohl uplatnit své dokonalé znalosti

⁶⁷ „Dábel a tabák“, In: *Rašómon a jiné povídky*, s. 92

⁶⁸ Další povídky tohoto cyklu nesou název „Vodník od Karlova mostu“ a „Pan Jindřich, vodník na Františku“, viz např. LANGER, F.: *Snílci a vrahové*, 1967.

vltavského povodí.

V Langerově povídce je fikční svět naprosto obyčejný a vpadá do něho nadpřirozená postava, kterou však žádný fikční obyvatel jako nadpřirozenou nevnímá. Naopak ji všichni přijímají mezi sebe coby občana s řemeslem jako každé jiné. Pohádkové rysy jsou zde tedy značně upozaděny.

3.2.2.2. Forma

Povídka není dále nijak rozčleněna, obsahuje více drobnějších příběhových linií, které na sebe navazují volně, a jedná se spíše o výseky jednotlivých událostí, ne o jednolitě vyprávění. Celkově má spíše iterativní, zobecňující charakter a ten je následně doplňován několika jednorázovými příhodami, které příběh blíže osvětlují a přibližují.

Po celou dobu je povídka zprostředkována jedním, ich-formovým vypravěčem, který ovšem nevypráví svůj příběh, ale příběh třetí osoby. Proto jeho ich-formovost není tak výrazná jako u autodiegetických vypravěčů. Dozvídáme se o ní z několika poznámek v první osobě roztroušených po textu: „*První ho do pražských análů zanesl spisovatel pan Vika, znamenitý znalec podvyšehradského a podskalského povodí, který o něm ví mnoho jiného, než vím já, a zato nezná mnohé, co já znám.*“⁶⁹

Celkově je ovšem vypravěč značně dominantní a v povídce se průběžně projevuje i pomocí svého hodnocení jednotlivých situací. Nahlížení fikčního světa je velmi subjektivní a tato subjektivita se váže právě na vypravěče. Příběh je reprodukován pouze z naratorovy pozice, ne z hlediska pana Pivody⁷⁰, přestože je příběh soustředěn právě na vodníka: „*První, to se rozumí, zahlédl vratkou skořáčku pan Pivoda (...)*“⁷¹; „*To si připadal zbytečný. A nic tolik netísnil člověka. Ani vodníka.*“⁷² Z těchto úryvků je patrné, že vypravěč do příběhu často vkládá svůj názor na jednotlivá jeho fakta. Také je místy ze svého úhlu pohledu interpretuje a podává čtenáři svá vysvětlení některých událostí. Např. když popisuje podivný úkaz, který viděl jednoho večera na Vltavě, a vysvětluje jej tak, že pan Pivoda vypouštěl ze svých hrnečků dušičky. Z okolností je

⁶⁹ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 122

⁷⁰ Vypravěč může popisovat Pivodovy pocity, které však většinou odhaduje pouze jako vnější pozorovatel, dle vodníkových slov či reakcí, ne jako věštec, kterému je umožněno je zázračně vidět. Do myšlenek postav mu je však vstup zapovězen. Kvůli těmto skutečnostem tvrdím, že příběh je vyprávěn z hlediska naratorova, ne Pivodova. Dalšími důvody jsou hodnocení fikčního světa, které patří vypravěči, a také jeho znalosti i neznalosti fakt příběhu, které neustále poukazují na jeho entitu – fakta vždy zná, nebo naopak nezná vypravěč, ne někdo jiný.

⁷¹ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 125

⁷² „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 129

ovšem patrné, že je to pouze vypravěčova domněnka.⁷³ Tato příhoda je také zároveň důkazem, že vypravěč sám je postavou fikčního světa, a tudíž vypravěčem homodiegetickým.

Tato vypravěčova dominance a subjektivita je dále rovněž podporována a doplňována skutečností, že se v povídce výrazně formuje i vypravěčův protějšek, extradiegetický adresát. Toho vypravěč často přímo oslovuje: „*Abyste se to dověděli, pošlyšte si tento příběh (...)*“⁷⁴, nebo používá první osobu množného čísla, čímž vyzdvihuje sebe i adresáta: „*Ale nepředbíhejme událostem.*“⁷⁵ Dokonce je pozice adresáta tak významná, že jsou mu na konci povídky věnovány dva odstavce, ve kterých k němu vypravěč odkazuje neustále. Jedná se o část, kde je prozrazováno, že pan Pivoda stále působí jako kapitán parníku a že si ho tedy adresát může přijít prohlédnout, a jsou mu poskytovány další rady a tipy, jak s panem Pivodou jednat⁷⁶. Od začátku do konce je tedy vyprávění koncipováno tak, že je příběh explicitně někomu vykládán, a tudíž je na akt samotného vyprávění a potažmo i na vypravěče kladen velký důraz.

Tento důraz se projevuje dále i v naprosté převaze vypravěčova pásma. To je narušováno málokdy, ale zato se tak děje různým způsobem – přímou, ale i neznačenou přímou či polopřímou řečí: „*A sousedé mu příkyvovali, (...) říkali jo a to se rozumí, vždyť jak by se tam mohlo líbit lidem navyklým na vodu.*“⁷⁷; „*(...) přemítal vždy nahlas, co si má počít. Odstěhovat se někam z těchto krásných míst, kde znal každou zátočinu (...)? Kvůli mrzkému mamonu nebo i jen pro pouhý krajíc má opustit starý domov (...)?*“⁷⁸ Přesto však je řada promluv jednotlivých postav převyprávěna vypravěčem, což potvrzuje jeho převahu.

Velmi důležitým rysem vyprávění je také snaha přesvědčit čtenáře, že vodník pan Pivoda je živoucí postavou, kterou může nebo v minulosti mohl v Praze potkat. Takové úsilí se však nesoustřeďuje pouze na vodníka Pivodu, ale vypravěč se snaží čtenáře přesvědčit, že vodníci obecně existují a že by jejich výskyt měl být něco přirozeného a normálního. Tento fakt se projevuje dvěma způsoby. Jednak snahou

⁷³ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 131

⁷⁴ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 124

⁷⁵ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 126

⁷⁶ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 130–131

⁷⁷ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 127; příklad neznačené přímé řeči; Neznačená přímá řeč spadá spíše do pásma vypravěče, ale přece jen není totožná s přímým vyprávěním, neboť obsahuje doslovné promluvy postav, které pouze nejsou graficky znázorněny.

⁷⁸ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 129; příklad polopřímé řeči; Polopřímá řeč rovněž fakticky patří spíše do pásma vypravěče, já ji zde uvádím jako jeho narušení a to z důvodu toho, že v polopřímé řeči je subjektivita vypravěč narušena subjektivitou postavy.

zakotvit pana Pivodu, ale i ostatní pražské vodníky do historie, a za druhé předkládáním různých fakt o vodnickém způsobu života.

První způsob v sobě zahrnuje zmínky o bádání pamětníků, kteří zaznamenali existenci pražských vodníků. Dále sem patří sbírka hrníčků pana Pivody, která v sobě skrývá historická díla, jež vodník za staletí ve Vltavě sesbíral a která jednou hodlá věnovat muzeu či škole. Objevují se mezi nimi skutečné historické typy keramiky různých kultur jako lužické či unětické. Zdánlivá historická zakotvenost Pivodova života je patrná i v zakončení povídky, kdy vypravěč tvrdí, že dodnes lze pana Pivodu spatřit, že pracuje na vltavském parníku.

Do druhého způsobu spadá např. skutečnost, že vodníci jsou značně toulaví, proto jsou v pražských vodách zaznamenáni pouze tři. Další příklad je v povídce rozveden a tvoří jednu z jeho dominantních linií. Na příběhu řeznické dcery je zde osvětleno, jak se vodníci rozmnožují – vždy totiž utopí ženu, se kterou zplodí potomka. Pokud se jim narodí chlapec, vyškolí ho svému řemeslu, pokud dívka, nemají pro ni uplatnění, proto ji pustí po vodě, čímž ji vracejí lidem. A právě zmíněná řeznická dcera je ve skutečnosti vodnickým dítětem, které při povodni vylovili z řeky.

Celkově lze tedy říci, že je v povídce patrná značná snaha postavu vodníka včlenit do obyčejného fikčního světa přirozeně a co nejméně nápadně. Této vypravěčově snaze posléze odpovídá i chování ostatních obyvatel fikčního světa, kteří vodníka Pivodu přijímají naprosto samozřejmě.

S již výše zmíněným faktem, že vypravěč někdy události subjektivně interpretuje, pak souvisí další jeho vlastnost, že sám přiznává, přestože jinak jsou jeho znalosti fikčního světa mnohdy značně hluboké, že s některými jeho fakty obeznámen není. Kromě případu osvobození Pivodových duší se tak děje i v rámci příběhu o řeznické dceři. Té se vedlo dobře, dokud bydlela u vody, ale poté se odstěhovala s manželem do vnitřního města a začala churavět, dokud nějaký zákazník jejímu manželovi neporadil, aby se přistěhovali zpět k řece. Tuto událost pak vypravěč rozebírá a předkládá svou verzi toho, jak by se dala vysvětlit.⁷⁹ A interpretuje ji tak, že pan Pivoda zachránil novorozeně z rozvodněné řeky, vědom si toho, že se jedná o vodnické dítě, a po letech hned odhalil důvod dívčiny choroby, protože vodnické děti potřebují k životu vodu. Proto se rozhodl v převlečení za zákazníka páru poradit. K takovému

⁷⁹ Tato skutečnost zároveň i potvrzuje, že příběh není vyprávěn z hlediska pana Pivody, ale z hlediska vypravěčova. Z pohledu pana Pivody by totiž byl příběh o řeznické dceři vyprávěn jinak, čtenář by hned věděl, kdo byl onen rádce, příhoda by nebyla stylizována takto detektivně.

rozuzlení se vypravěč dobírá pomocí různých fakt, ovšem čtenář je nemůže pokládat za stoprocentně jisté, přestože velmi pravděpodobné řešení, neboť i sám vypravěč pouze hádá, jako detektiv pátrá na základě několika skutečností. Dokonce se k jedné neznalosti přiznává explicitně a naplno: „*Jediným nevyřešeným bodem v tom všem je, která se do příběhu dostalo řeznické korytko (...)*“⁸⁰

Tato částečná neznalost však není důvodem proto, aby byl vypravěč označen za nespolehlivého, protože tato jeho vlastnost nezpůsobuje zamlčování závažných a pro příběh důležitých skutečností, ani jejich zkreslování. Navíc dokáže z jemu známých informací podat přesvědčivé a pravděpodobné vysvětlení, které není v rozporu s dalšími událostmi ve fikčním světě.

3.2.3. Srovnání

Obě povídky vykazují hodně podobností i v rámci své naratologické roviny. Oba jejich vypravěči jsou ich-formoví a homodiegetičtí, liší se pouze intenzitou, jak se tyto jejich vlastnosti projevují. Subjekt Akutagawova vypravěče je více upozaděn ve prospěch postav, kdežto ich-formovost u Langerera je výraznější, vypravěč má po celou dobu dominantní postavení, vše je vyprávěno vzhledem k jeho subjektu. U Langerera je výraznější i homodiegetičnost, protože jeho vypravěč se v povídce explicitně vyskytuje, kdežto u Akutagawy je jeho přítomnost ve fikčním světě pouze odvozená tím, že jako součást reálného světa je i součástí světa fikčního, který je jeho odrazem.

Velmi podobný je i styl vyprávění jako takový, neboť přestože se vypravěč realizuje v první osobě, netýká se vyprávění jeho subjektu, ale sděluje nám příběhy dalších osob. V obou povídkách je také kladen důraz na to, aby v čtenáři byl vyvolán dojem, že se příběh skutečně odehrál. Shodně se snaha projevuje v připojování událostí příběhu k událostem historickým, u Langerera ji lze dále spatřit v předkládání detailů o způsobu života neexistující pohádkové bytosti⁸¹.

Zajímavou nedůležitou shodou je i princip maskování, kdy se obě pohádkové postavy v povídce vydávají za někoho jiného – ďábel za mnicha, vodník za obyčejného

⁸⁰ „Vodník pod vyšehradskou skálou“, In: *Snílci a vrahové*, 1967, s. 128; v řeznickém korytku byla řeznickova dcera nalezena

⁸¹ U Akutagawy se také objevuje snaha vykreslit podrobněji ďáblu povahu. Ale vzhledem k tomu, že je ďábel jediným zástupcem svého druhu, nemá tento fakt stejný efekt jako u Langerera. Zde je tento výklad obecný, týká se celé skupiny, jejíž existenci má čtenář uvěřit. U Akutagawy spíš působí jako obyčejná charakterizace protagonisty, neobsahuje tu kvalitu, že by měla vyvolávat zdání jeho opravdovosti.

zákazníka. Samozřejmě je tento princip v Akutagawově povídce důležitým aspektem příběhu, kdežto u Langerova pouze vypomáhá k jeho zpestření.

Povídky se však i odlišují, a to zejména v tom, že u Akutagawy je vyprávění proměnlivé, v jeho povídce se vyskytují hned čtyři různě stylizované pasáže. Oproti tomu Langerův vypravěč je po celou dobu povídky stejný, nijak se nevyvíjí. Jeho styl je ovšem ozvláštněn skutečností, že se mu v povídce výrazně rýsuje jeho protiklad, implikovaný adresát, který u Akutagawy zvyrazněn není. Dále jsou povídky rozdílné v tom, že Akutagawův vypravěč čtenáři sděluje semknutý, jedinečný příběh bez odboček, kdežto Langerova povídka je spíše spojením několika volně souvisejících událostí, které mají často iterativní charakter.

3.3. Typ třetí – nadpřirozené prvky (fantaskno)

Nadpřirozené prvky obecně jsou velmi častým rysem povídek u obou autorů. V předchozí podkapitole jsem analyzovala povídky s nadpřirozenými rysy, které se týkaly oblasti pohádek. V této podkapitole bude pozornost věnována nadpřirozenou v úzkém slova smyslu, kdy se v povídkách vyskytovaly určité fantaskní či magické prvky. Do této podkategorie nadpřirozena lze zařadit u obou spisovatelů více povídek, vybrala jsem však povídky „Podivný příběh“⁸² (妙な話) od Akutagawy a „Symeonina duše“⁸³ od Langerova, neboť si jsou podobné kromě obecné příslušnosti k fantasknu i podobností určitého fantaskního principu, který se v nich vyskytuje. Tím je určitý nadpřirozený typ komunikace mezi dvěma zamilovanými jedinci.

3.3.1. „Podivný příběh“

3.3.1.1. Obsah

Povídka vypovídá pozoruhodný příběh mladého manželského páru, který byl rozdělen válkou, když manžel musel narukovat s armádou do Evropy. Čerstvá novomanželka Čieko si záhy poté začne o svého partnera dělat velké starosti, protože od něho najednou přestanou přicházet dopisy, které do té doby dostávala pravidelně. Ve svém trápení potká záhadného nádražního nosiče zavazadel, který, ačkoliv ho Čieko nezná, je s její situací obeznámen a slíbí jí, že se za manželem zajde podívat.

⁸² AKUTAGAWA, R.: „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, Mladá fronta, Praha 2005, s. 63–71

⁸³ LANGER, F.: „Symeonina duše“, In: *Snílci a vrahové*, Gustav Voleský, Praha 1921, s. 178–186

Po nějakém čase ho potká znovu a on jí sdělí, že její manžel nemůže psát kvůli zraněné ruce a že se brzy vrátí domů. Jeho předpověď se skutečně vyplní. Když se manžel vrátí, vypráví své ženě příběh, jak seděl s kamarády ve francouzské kavárně, když ho oslovil neznámý japonský nosič, kterému řekl o svém zranění i brzkém návratu, načež nosič tajuplně zmizel.

Fantaskním prvkem v povídce je tajemný nosič. Jeho postava se objevuje náhle a nepozorovaně mizí a z náznaků v povídce je možné tvrdit, že ovládá nějaký nadpřirozený způsob cestování v prostoru. Spatřit ho mohou pouze Čieko a její manžel, přestože ho dříve nikdy neviděli a neznají ho. Nosič ale zná je a bez zjevného důvodu se jim snaží pomoci. Záhadou také je, že si obě postavy nemohou zpětně vybavit rysy jeho tváře, když ho hledají, ale v okamžiku, kdy ho opět spatří, jistě vědí, že je to on.

3.3.1.2. Forma

Formálně je povídka rozdělena na tři neoznačené oddíly a formují se v něm dva vypravěči. Prostřední oddíl je tvořen samotným Čiečiným příběhem, jenž je zprostředkován vypravěčem, dále nazývaným jako vypravěč A, a úvodní a koncový oddíl vyplňuje rozhovor vypravěče A s druhým naratorem, který tento dialog převypravuje (dále označovaný jako vypravěč B). Narativní prostor vypravěče B netvoří rozsahově velkou část celé povídky a jeho další charakterizaci se budu věnovat v souvislosti s charakterizací vypravěče B. Čiečin příběh v povídce rozsahově dominuje, je složen z víceméně jedinečných událostí, mezi kterými jsou menší a nevýrazné časové odstupy. Celkově příběh plyne rychle, bez odbočování a věnuje se striktně postavě Čieko, potažmo postavám jejího manžela a tajemného nosiče.

Nejprve budu analyzovat vypravěče B, neboť jeho dva oddíly rámcují samotný příběh a blíže určují jeho narativní strategii. Úvodní oddíl stručně v několika větách popisuje okolnosti rozhovoru obou vypravěčů, ve kterém je čtenáři řečeno, že vypravěč A sdělí vypravěči B podivný příběh své sestry. V těchto větách se projevuje, že vypravěč B je ich-formový. Zbytek pasáže je tvořen sledem přímých řečí, které nejsou vypravěčem B nijak uvedeny. Jeho postavení je tedy v úvodním oddílu podstatně upozaděno. Nicméně už z tohoto úvodu je zřejmé, že oba vypravěči jsou homodiegetičtí, jsou aktivními postavami fikčního světa.

V koncové části vypravěč B čtenáře obeznámí s tím, že rozhovor obou naratorů skončil, a svěruje se se svým poznatkem, který po vyslyšení příběhu zjistil, tj. že kvůli strachu z podivného nosiče si s ním Čieko odmítla tajně setkat na nádraží a raději

zůstala věrná svému muži.

V koncovém oddílu je vypravěči B věnován větší prostor, i tak je ovšem jeho role v povídce značně menší, neboť oba jeho oddíly tvoří dohromady přibližně jednu devítinu z celé povídky. Z hlediska sdělování fakt příběhu není tedy jeho role příliš významná, pouze čtenáři na konci poskytuje informaci o své neuskutečněné schůzce s Čieko, kterou vypravěč A nemohl znát. Jeho důležitost ovšem tkví především v rovině formální, protože jeho přítomnost v příběhu mění charakter vypravěče A.

Pasáže vypravěče B totiž tvoří jakýsi extradiegetický rámeček, do kterého je vložena narace vypravěče A. Velmi zajímavé je napojení úvodního a prostředního oddílu, první výměna vypravěčů. Úvodní pasáž je uzavřena přímou řečí vypravěče A jako postavy, která je zakončena aposiopesí bez konečných uvozovek. Na tuto přímou řeč vypravěč A už jako narator na začátku prostředního oddílu plynule navazuje. Počátek jeho výpovědi zde rovněž začíná třemi tečkami. Hodný pozornosti je také fakt, že na konci prostředního oddílu je jeho pásmo zakončeno horními uvozovkami, které nahrazují chybějící uvozovky na konci úvodního oddílu. Celé jeho pásmo je tímto způsobem šikovně stylizováno jako přímá řeč postavy. Zároveň je ovšem rozdělením povídky na oddíly explicitně formálně naznačeno, že to není pouhá přímá řeč, ale že došlo k obměně vypravěče, tudíž je celá prostřední pasáž vloženým vyprávěním a vypravěče A je nutno klasifikovat jako intradiegetického.

Stejně jako vypravěč B je i vypravěč A vyveden v první osobě, což souhlasí i se stylizací jeho pásma jako přímé řeči, která je pro jeho charakter značně důležitá. Projevuje se jednak v explicitním zvýraznění narativního adresáta, který je v tomto případě primárně intradiegetický a kterým je vypravěč B: „*Jak dozajista víš (...)*“⁸⁴; „*Ani tenkrát, když jsi odjížděl do Koreje, tě nepřišla vyprovodit (...)*“⁸⁵ Až sekundárně je příběh zaměřen k implicitnímu, extradiegetickému adresátovi. Dále se tato stylizace projevuje v opravování a nepřesném vyjadřování a ve větší přítomnosti částic a ostatních „vycpávkových“ slov, což jsou jevy typické pro běžně mluvenou řeč⁸⁶: „*Když Čieko přijela na hlavní nádraží ... ne, vlastně to všechno začalo už předtím.*“⁸⁷; „*bylo to, myslím, jednou v březnu*“⁸⁸; „*to bylo bezesporu podivné*“⁸⁹; „*ta podívaná*

⁸⁴ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 64

⁸⁵ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 67

⁸⁶ BLÁHA, O.: *Funkční stratifikace češtiny*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009, s. 31 a 51

⁸⁷ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 65

⁸⁸ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 67

⁸⁹ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 65

bůhvíproč stačila“⁹⁰. Celkově má prostřední pasáž mluvní charakter.

V příběhu, který vypráví, není vypravěč A hlavní postavou, ale jako její bratr, u kterého v době, kdy se příběh odehrával, bydlela, v něm opakovaně vystupuje. Jeho vyprávění lze rozdělit na události, kterých byl sám svědkem, a na události, o kterých ví od Čieko či jiných postav, přičemž druhá kategorie má větší zastoupení.⁹¹ Postavám umožňuje přímo promluvit zřídka, většinu toho, co mu řekly, převypravuje sám a také je to on, kdo události hodnotí: „*Z toho, co nám popisovala, se dá usuzovat, že s jejími nervy už v tu dobu nebylo vše v pořádku.*“⁹² Ovšem v rámci narace o událostech, které po Čieko a ostatních postavách převypravuje, nelze někdy jednoznačně určit, které postřehy patří vypravěči A a které náleží jejich primárnímu vypravěči: „*A nejenže jej nemohla najít – dokonce si, jakkoli to vypadá podivně, nemohla tvář toho nosiče (...) vůbec v paměti vybavit.*“⁹³ Z uvedeného výroku není zřejmé, zda situace připadala podivná vypravěči A, nebo Čieko. Čili nejenže je postavení vypravěče A dominantní, nadto ještě často dochází k zamlžování toho, kdo, co a jak v příběhu hodnotí. To je způsobeno hlavně již zmíněnou skutečností, že většina příběhu je narativizované převyprávění přímých řečí postav. Celkově tento fakt vypravěčovo postavení zdůrazňuje ještě více.

O pocitech a myšlenkách ostatních postav, především Čieko, se dozvídáme rovněž většinou od vypravěče. Ten explicitně nezmiňuje, jak ke svým prohlášením dospěl, lze ovšem usuzovat, že to bylo z jejich chování a z toho, co mu samy sdělily: „*Zhruba do měsíce se však Čiečin strach z nosičů zavazadel téměř vytratil.*“⁹⁴ Vypravěč A usuzuje, že se jeho sestra svého strachu zbavila, z jejího chování – svou příhodu s nosičem začala totiž Čieko zlehčovat. Není tedy schopen nějak nadpřirozeně vidět vnitřní pochody ostatních postav, což samozřejmě odpovídá jeho ostatní charakteristice – je jen další postavou fikčního světa, bez zvláštních schopností.

Vypravěče A nelze tedy v žádném případě nazvat vševědoucím. Jeho vyprávění je odvozeno pouze z toho, co jako postava zažil a slyšel, navíc svá tvrzení někdy činí relativními: „*Hlavním důvodem možná bylo, že dopisy od manžela (...) najednou zcela*

⁹⁰ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 67

⁹¹ Tento fakt opět může souviset se stylizací prostředního oddílu do přímé řeči – v běžně mluveném projevu mluvčí většinou promluvy lidí, o kterých mluví, převypravuje svými slovy, než aby je formuloval doslovně.

⁹² „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 65

⁹³ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 66

⁹⁴ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 67

ustaly.⁹⁵ Vypravěč zde přiznává, že je to pouze jeho odhad, který nemusí být správný. Tato relativizace ovšem nezakládá důvod k tvrzení, že by měl být vypravěč A nespolehlivým, neboť příběh nijak nezkruskuje. Vypravěč A se celkově snaží vyprávět příběh co nejpodrobněji. Tato relativizace může být také odůvodněna stylizací vyprávění do přímé řeči, kde se vyskytuje na rozdíl od ostatních stylů větší procento částic, které mají i význam modalitní.

3.3.2. „Symeonina duše“

3.3.2.1. Obsah

Povídka pojednává o dívce Symeoně, která ztratila duši. Kdysi se zamilovala do mladého kněze, který po čase musel odejít do jiného města vypomáhat starému faráři. Byli spolu však silně spjatí myšlenkami, a pokud milý na Symeonu myslel, poslala ona k němu svou duši, která viděla, co se s ním děje, a po návratu vše Symeoně vyprávěla. Jednou si ale kněz uvědomil, že by se měl věnovat hlavně Bohu a že ho láska od tohoto poslání odvrací. Aby napravil svou vinu, rozhodl se odjet daleko a obracet na víru „divochy“. Jeho loď však na moři zastihla bouře. Přestože chtěl své poslední myšlenky věnovat Bohu, jeho láska byla příliš silná a v poslední chvíli pomyslel na Symeonu. Její duše se k němu rozletěla, právě v okamžiku, kdy kněz umíral, a zemřela s ním. Symeona tak přišla o duši, žila dál, ale nebyla schopna cokoli cítit či vnímat svoje okolí.

V Langerově povídce se týkají fantaskní prvky cestování duší a nadpřirozené síly lidských myšlenek. Zajímavý je také motiv utonutí Symeoniny duše, po kterém Symeonino tělo žije dál, ale je schopno jenom fyzických úkonů, nemůže cítit, myslet, nemá vzpomínky, jednoduše neovládá jakékoli psychické úkony.

3.3.2.2. Forma

Povídka je utvořena jako celistvý text, není rozčleněna dále než na odstavce. Symeonin příběh je vyprávěn plynule, není retardován vedlejšími liniemi. Pouze na začátku a na konci vypravěč odbočuje, když popisuje prostor, kde příběh vypráví, a svěruje se čtenáři se svými city k Symeoně. Příhoda o její duši je vyprávěna zpětně, je zde použit začátek *in medias res*. Čtenář je uveden na scénu ve vinárně, kde vypravěč, zmračený žebrák, sleduje netečnou Symeonu, přemýšlí o svých citech k ní a to ho přiměje k vyprávění o ztrátě její duše. Čtenář je tedy seznámen s postavou a zpětně mu

⁹⁵ „Podivný příběh“, In: *Tělo ženy a jiné povídky*, s. 64

je vysvětlen její osud, přičemž toto vysvětlení je stylizováno jako vzpomínání vypravěče. Ten si zavzpomíná na minulost Symeony a nato se opět vrací do přítomnosti, do vinárny, kde se oba nacházejí, a v závěru ještě přidává svou vizi budoucnosti.

Na první pohled je tedy zřejmé, že vypravěč je homodiegetický. Rovněž je nediskutabilní, jeho ich-formovost – hned prvním slovem povídky se označuje zájmenem já: „*Já, který jsem jednooký a mrzák ochromlý na levou ruku, pohlížím na krásnou Symeonu.*“⁹⁶ Trochu sporným bodem ovšem je, zda je tento vypravěč v povídce jedinou vyprávěcí entitou. V prostřední části, kde je obsah soustředěn na postavy Symeony a kněze, je jeho subjekt upozaděn. Vyprávění je vedeno téměř neutrálně, popisována jsou pouze holá fakta týkající se Symeony nebo kněze, až by se mohlo zdát, že se zde objevil druhý, er-formový vypravěč. Navíc informace, které jsou čtenáři předkládány, jsou značně podrobné a vzhledem k ostatním faktům fikčního světa je poněkud zarážející, že by s nimi mohl být vypravěč-žebrák jako obyčejná postava obeznámen. Jediní dva protagonisté, od kterých by se je mohl dozvědět, mu je říci nemohli – Symeona proto, že pozbyla duše, a kněz proto, že zemřel. Jedná se např. o poslední chvíle kněze: „*Tehdy kněz ani již nevzpomínal na Symeonu, modlil se zoufale, aby také jeho poslední vzpomínky náležely jedině bohu. Leč když již tonul, marna byla jeho zbožnost a zapomínání, vykřikl: „Symeono, Symeono!*““⁹⁷ Následuje okamžik, kdy se Symeonina duše rozletí ke knězi a utone s ním, což zároveň znamená, že už se nemohla vrátit zpět a sdělit komukoli informace o posledních činech kněze před jeho smrtí. To by také znamenalo i to, že by se tyto informace nemohla dozvědět ani žádná jiná postava fikčního světa, pokud by neměla zvláštní schopnosti. A o žádných takových svých schopnostech se vypravěč-žebrák nezmiňuje.

Na druhou stranu i v této prostřední části povídky se místy objevují poznámky, které opět poukazují na subjekt vypravěče-žebráka: „*Když to Symeona uslyšela, plakala a plakala, nevím jak dlouho.*“⁹⁸ Především na základě těchto poznámek a dále také proto, že zde nejsou žádné explicitní zmínky o tom, že by se měl v povídce formovat další narator, budu vycházet z předpokladu, že se v povídce objevuje pouze jediná vyprávěcí entita v postavě žebráka. Dalším faktem podporujícím toto tvrzení je ten, že po celou dobu povídky se nijak nemění vypravěčova poetika, která je poměrně výrazná. Užívá velké množství metafor a opisů: „*Ale lidská duše se spíše podobá hejnu*

⁹⁶ „Symeonina duše“, In: *Snílci a vrahové*, 1921, s. 178

⁹⁷ „Symeonina duše“, In: *Snílci a vrahové*, 1921, s. 184

⁹⁸ „Symeonina duše“, In: *Snílci a vrahové*, 1921, s. 183

neviditelných ptáků. Někteří z nich mohou zůstat v těle a jiní odlétnouti, ale všichni se vracejí do těla jako do hnízda.“⁹⁹ Jeho styl je vzletný, přestože je žebrákem. Sám ovšem tvrdí, že byl původně vzdělaným člověkem¹⁰⁰, což by tuto skutečnost vysvětlovalo.

Způsob vyprávění v povídce by se tedy dal rozdělit do dvou stylů. První styl je patrný na začátku a na konci povídky¹⁰¹ a je pro něj typické to, že se v něm vypravěč konstituje výrazně subjektivně. Prozrazuje zde něco o své osobě, své názory na ostatní postavy, své tužby, zpovídá se čtenáři ze svých citů k Symeoně. Čtenář sleduje jeho očima vinárnu i její návštěvníky, kde se obě tyto části odehrávají. Od zbytku povídky se odlišuje i rozmanitým použitím gramatického času – na začátku je užito přítomného, minulého a na konci přítomného a budoucího, neboť vypravěč představuje svůj sen, který doufá, že se jednou uskuteční. Vypravěč zde tedy používá naraci současnou, pozdější i dřívější.

Druhý styl lze vyznačovat ve středu povídky a jeho charakteristikou je naopak to, že vypravěčův subjekt je zde upozaděn. Toto se však neděje ve prospěch subjektivizace nějaké postavy, vypravěč se stává spíše neutrálním. V tomto duchu je odvyprávěn celý příběh o ztrátě duše. Až na několik zmínek v první osobě jednotného i množného čísla¹⁰² a odstavce, kde vysvětluje svoje vnímání lidské duše, zde vypravěč vůbec není subjektivizován, narace je soustředěna na Symeona a jejího milého. Vypravěč zde, jak již bylo výše zmíněno, zprostředkovává fakta, ale i myšlenky a city obou těchto postav, které by ve skutečnosti jako postava znát nemohl. Přestože však není naratorův subjekt výrazný, vypravěčovo pásmo zde stále dominuje na úkor dialogů postav, v tomto případě především dialogů Symeony s její duší, které jsou v drtivé většině narativizovány. Přímá řeč se zde vyskytuje ve vypjatých chvílích, např. v okamžiku, kdy duše vypráví o rozhodnutí kněze zřeknout se Symeony či v okamžiku jeho smrti. Většina této části je odvyprávěna v minulém čase, kromě jejího posledního odstavce, který je v přítomném. Ten zde má ovšem iterativní, nikoli singulativní funkci, je zde použit ve významu platnosti popisovaného jevu, ne jeho aktuálnosti, jako tomu bylo v rámci prvního stylu, zobecňuje Symeonin osud po ztrátě duše.

Oba styly se tedy výrazně liší jednak svým zacílením – první říká něco především o vypravěči samém, druhý o Symeoně a knězi – a také využitím gramatických časů.

⁹⁹ „Symeonina duše“, In: *Snílci a vrahové*, 1921, s. 180

¹⁰⁰ „Symeonina duše“, In: *Snílci a vrahové*, 1921, s. 178

¹⁰¹ Přesněji první tři a poslední dva odstavce povídky.

¹⁰² Vypravěč množným číslem označuje celou komunitu lidí, kteří znají Symeonin příběh či jsou obyvateli města, kde vypravěč a Symeona žijí.

3.3.3. Srovnání

Naratologicky jsou si obě povídky v základních charakteristikách podobné, ovšem v nuancích se odlišují. Liší se počtem vypravěčů – u Akutagawy se formují dva, u Langerera jen jeden – všichni vypravěči jsou však homodiegetičtí a ich-formoví. Je zde použit podobný princip, kdy hlavní obsah povídky se nikdy netýká vypravěče a samotný příběh nějaké jiné postavy je zajímavým způsobem rámcován. U Akutagawy se tak děje prostřednictvím druhého vypravěče – vlastní příběh je uveden jako historka, kterou vypráví jeden kamarád druhému. U Langerera je zase hlavní příběh uveden jako vypravěčovo vzpomínání, přičemž výchozím i koncovým bodem je pobyt ve vinárně a pohled na hlavní postavu příběhu, který vzpomínání vyvolá.

Obě povídky jsou ozvláštněny rovněž i svým stylem. U Akutagawy se tak děje prostřednictvím napodobování mluveného projevu, u Langerera zase důrazem na poetický jazyk a střídáním gramatických časů a jejich funkcí. Další spojitostí je to, že Akutagawův hlavní vypravěč (vypravěč A) a vypravěč Langrův mají v povídce dominantní postavení.

Rozdíly mezi povídkami jsou jen minimální. V první řadě se jedná o počet vypravěčů, kdy u Akutagawy lze nalézt dva, u Langra pouze jednoho. Dále se mezi odlišnosti řadí intradiegetičnost Akutagawova hlavního vypravěče oproti Langerovu extradiegetickému vypravěči, se kterou souvisí také zvýraznění jeho intradiegetického adresáta, který u Langerera nijak zvýrazněn není.

Závěr

Stěžejním cílem mé práce bylo zjistit, zda podobné obsahové či žánrové zaměření vybraných povídek Akutagawy Rjúnosukeho a Františka Langera se odrazí i v podobné formální utvářenosti jejich díla. Při svém zkoumání jsem se soustředila především na narativní kategorii vypravěče. Od každého z autorů jsem vybrala tři povídky, které jsem vždy na základě určité obsahové podobnosti mezi sebou porovnávala. Takto jsem vyčlenila tři typy, v každém po jedné povídce od obou autorů: typ první – utopie a sociální kritika, typ druhý – nadpřirozené prvky (pohádka) a typ třetí – nadpřirozené prvky (fantskno).

Na základě svých analýz jednotlivých povídek jsem došla k závěru, že přestože díla po formální stránce vykazují rovněž řadu shodných rysů, v konečném porovnání nebyly použité vyprávěcí postupy nikdy zcela totožné. Z provedených tří srovnání vyšlo najevo, že v rámci jednoho typu povídky (typ první) se porovnávaná díla naratologicky prakticky zcela odlišují a naopak v rámci zbývajících dvou typů vykazují až pozoruhodné souvislosti.

Opakovaně se u obou autorů vyskytuje snaha vytvořit u čtenáře dojem, že vyprávěný příběh se skutečně odehrál. Děje se tak různými způsoby, nejčastěji začleňováním příběhu do skutečných historických souvislostí. Tato snaha se u obou autorů shodně projevila v rámci prvního i druhého povídkového typu. Dále oba spisovatelé preferují ich-formové a homodiegetické vypravěče; pouze v prvním povídkovém typu Langer v tomto vybočuje. Dále v rámci druhého a třetího povídkového typu vždy oba vypravěče spojuje nejen jejich ich-formovost, ale i to, že se nejedná o autodiegetické vyprávění, ale čtenář se dozvídá příběhy třetích osob. Většinou jsou také vypravěči u obou autorů dominantní, větší část promluvových pásem patří jim a to na úkor samostatného projevu jednotlivých postav; výjimkou je Akutagawův první povídkový typ a jeho vypravěč B v třetím povídkovém typu, který je ovšem pro svou minimální účast v povídce méně relevantní.

Mezi další podobnosti, které se ovšem vyskytují nejen mezi dvěma povídkami v rámci jednoho typu, ale i mezi povídkami napříč povídkovými typy, patří fakt, že se u obou autorů výrazněji formuje narativní adresát. U Akutagawy se v prvním povídkovém typu rýsuje dokonce u obou vypravěčů, tj. extra- i intradiegetický, a poté v rámci třetího typu opět intradiegetický; u Langera se adresát formuje pouze v druhém typu a to navíc extradiegetický. Další shodou je fakt, že je v povídkách příběhová linie

jednoduchá, striktně se drží tématu a neodbočuje; výjimkou z tohoto schématu je první povídkový typ u Akutagawy a druhý u Langerera.

Přes tyto spojitosti by se ovšem dalo říci, že Akutagawovy naratologické strategie jsou více nápadité a složitější. Akutagawa dvakrát využil taktiky intradiegetického vypravěče (typ první a třetí), kterého uvedl do extradiegetického rámce tvořeného druhým vypravěčem. A i ve zbývajícím povídkovém typu je jeho vypravěč velmi proměnlivý, střídá se u něho hledisko, ze kterého je příběh vyprávěn, a v povídce lze rozeznat čtyři různé styly vyprávění. Takže přestože se v rámci druhého povídkového typu u Akutagawy formuje pouze jeden vypravěč, je takto povídka zajímavým způsobem oživena. Navíc ještě v rámci prvního typu do své práce včleňuje pasáže (otisknutý rozhovor s duchem mrtvého vodníka a výtažek z knihy citátů), které naratologicky od zbytku povídky zcela vybočují, a využívá taktiku částečně nespolehlivého vypravěče. Oproti tomu u Langerera se vždy vyskytuje pouze jeden vypravěč, který zůstává v rámci díla neměnný (typ druhý) nebo dochází k změně méně výrazné (typ první a třetí). Oproti tomu ovšem lze zase říci, že Langer své povídky oživuje vybraným poetickým jazykem.

Dalším rozdílem je i formální rozdělení povídek, které jsou u Langerera napsány celistvě, zatímco u Akutagawy jsou rozděleny na samostatné oddíly, v případě prvního povídkového typu dokonce na kapitoly.

Celkově tedy práce prokázala, že se podobné tématické zaměření povídek Akutagawy a Langerera z větší části promítá i do jejich formální roviny, kde se povídky rovněž v řadě rysů shodují.

Anotace

Jméno autora:	Monika Dytrtová
Jméno fakulty – katedry:	Filozofická fakulta – Katedra asijských studií
Název práce:	Srovnání vyprávěcích postupů v povídkové tvorbě Akutagawy Rjúnosukeho a Františka Langer Comparison of narrative strategies in short stories by Akutagawa Ryūnosuke and František Langer
Vedoucí bakalářské práce:	Mgr. Sylva Martinásková
Počet stran:	50
Počet znaků s mezerami:	78 697
Počet titulů použitých pramenů a literatury:	17
Počet příloh:	0
Klíčová slova:	japonská literatura, česká literatura, Akutagawa Rjúnosuke, František Langer, naratologie, vypravěč

Práce pojednává o povídkové tvorbě autorů Akutagawy Rjúnosukeho a Františka Langer a to z důvodu podobného historického zařazení autorů a tématického či žánrového zaměření jejich tvorby. Cílem práce je zjistit, zda se podobnost obsahová přenáší i do formální roviny díla, tj. zda se fakt, že autoři zpracovávají podobná témata, projevuje i v podobném uspořádání formální roviny jejich tvorby. Povídky jsou srovnávány z naratologického hlediska, analýza se týká užitých vyprávěcích postupů, formální utvářenosti díla, především se zaměřím na konstituování vypravěče. Okrajově se zaobírá také dalšími naratologickými kategoriemi jako jsou čas či promluvová pásma. Analyzovány jsou vždy tři povídky od každého z autorů, které jsou vybrány na základě nějaké vzájemné obsahové podobnosti. Souvislost mezi formou a obsahem práce z větší části potvrdila, užití vyprávěcí postupy se většinou shodují, přestože v nich lze najít i rozdíly. Mezi největší podobnosti patří snaha vyvolat zdání opravdovosti příběhu, častější užití ich-formového a homodiegetického vypravěče,

který nevypráví příběh svůj, ale příběh jiných osob. Dalším významným poznatkem je fakt, že Akutagawovy narativní strategie jsou složitější a více inovativní, než je tomu v případě Langerera.

Summary

The aim of this bachelor thesis is to compare selected short stories by Akutagawa Ryūnosuke and František Langer. The reason for this analysis is that the authors were contemporaries, and also the themes or genre of their works are similar. The subject of my study is to confirm whether the similarity of their themes might have influenced the formal aspects of their works. This is done by comparing the narratological aspects in the selected short stories, focusing on formal structure and narrative strategies utilized in them. Particular attention is paid to the way the narrator is formed. I am also interested in other narratological categories, such as time or forms of narrative utterances, but due to space limitations of this thesis, I decided to forgo an in-depth study. I have chosen three short stories by each author based on the similarity of their content. The analysis has confirmed that a relationship exists between their form and content. The majority of the narrative strategies has many common features, although there are some slight differences. Common features that I consider most important, are as follows: the effort made in order to persuade the reader that the events in the story have actually occurred, and the preference of the first-person and homodiegetic narrator, who instead of his own story often narrates that of another person. Another notable result of my analysis is that, compared to Langer, narrative strategies in Akutagawa's short stories are more intricate.

Použitá literatura

- Tištěné zdroje:

- Primární literatura:

AKUTAGAWA, Rjúnosuke: *Rašómon a jiné povídky*, překlad Vlasta Hilská, Argo, Praha 2005, 156 s.

AKUTAGAWA, Rjúnosuke: *Tělo ženy a jiné povídky*, překlad Jan Levora, Mladá fronta, Praha 2005, 132 s.

LANGER, František: *Snílci a vrahové*, Gustav Voleský, Praha 1921, 215 s.

LANGER, František: *Snílci a vrahové*, Československý spisovatel, Praha 1967, 176 s.

- Sekundární literatura:

BLÁHA, Ondřej: *Funkční stratifikace češtiny*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009. 84 s.

DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993, 144 s.

GENETTE, Gérard: *Fikce a vyprávění*, překlad Eva Brechtová, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha 2007, 96 s.

HILSKÁ, Vlasta: „Akutagawa Rjúnosuke (1892-1927)“, In: *Rašómon a jiné povídky*, Argo, Praha 2005, s. 154-157

HRABAL, Jiří: *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*, Dauphin, Praha 2011, 221 s.

KEENE, Donald: *Dawn to the west : Japanese literature of the modern era : fiction*, Columbia University Press, New York 1998, 1329 s.

KRAEMEROVÁ, Alice: „Doslov“, In. *Tělo ženy a jiné povídky*, Mladá fronta, Praha 2005, s. 119-128

KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*, Host, Brno 2007, 240 s.

RIMMON-KENANOVÁ, Slomith: *Poetika vyprávění*, překlad Vanda Pickettová, Host, Brno 2001, 176 s.

TRÄGER, Josef: „František Langer vypravěč“, In: *Snílci a vrahové*, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 167-174

- Elektronické zdroje:

JANISCHOVÁ, Radka: *Zážitek interakce v digitální fikci* [online], Brno 2010 [cit. 2012-04-04], 51 s., dostupné z: http://is.muni.cz/th/211924/ff_b, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, vedoucí práce Zuzana Husárová

SOUKUPOVÁ, Klára: *Perspektiva vyprávění* [online], Praha 2009 [cit. 2012-04-14], 39. s., dostupné z: http://cuni.academia.edu/Kl%C3%A1raSoukupov%C3%A1/Papers/489847/Perspektiva_vypraveni, seminární práce, Univerzita Karlova

ZAJÍČKOVÁ, Radka: František Langer, In: *Slovník české literatury* [online]. 29.5.2007 [cit. 2012-04-04]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=463>