

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra asijských studií

Bakalářská diplomová práce

Motiv snu ve tvorbě Jasutaky Cucuie
Concept of Dream in the Works of Yasutaka Tsutsui

Vypracoval: Tomáš Bříza

Vedoucí práce: Mgr. Sylva Martinásková

Olomouc 2012

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

Studijní program: Humanitní studia
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Japonská filologie - Filmová věda (JA-FV)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BŘÍZA Tomáš	Žerotinova 46, Brandýs nad Orlicí	F08841

TÉMA ČESKY:

Motiv snu ve tvorbě Jacutaky Cucuie

NÁZEV ANGLICKY:

Concept of Dream in the Works of Yasutaka Tsutsui

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Sylva Martmásková - ASJ

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Cílem práce je zjistit, jak ve své tvorbě spisovatel Jasutaka Cucui využívá snů. Na základě naratologické analýzy vybraných děl blíže specifikuji jeho práci s vypravěčem, prostorem, časem a postavami. Tímto způsobem zjistím, zdali se spisovatelovy postupy opakují, anebo neustále vyvíjejí, a analyzované texty následně zařadím do širšího kontextu autorovy tvorby.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Primární:

CUICUI, Jasutaka. Peklo. Praha: Odeon, 2009. ISBN 978-80-207-1297-4.

CUCUI, Jasutaka. Konec stříbrného věku. Praha: Odeon, 2011. ISBN 978-80-207-1362-9.

TSUTSUI, Jasutaka. Paprika. Richmond: Alma Books Limited, 2009. ISBN 978 1 84688 077 3.

TSUTSUI, Yasutaka. Salmonella Men on Planet Porno. New York: Vintage Books, 2010. ISBN 978-0-307-38915-2.

Sekundární:

BÍLEK, Petr. Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5.

BOLTON, Ch., ICSICSEY-RONAY a T. TATSUMI. Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2007. ISBN 978-0-8166-4974-7.

DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica : Fikce a možné světy. Praha: Univerzita Karlova, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. Brno: Host, 2007. ISBN 978 80 7294 215 2.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

Podpis:

Děkuji především vedoucí práce Mgr. Sylvě Martináskové za cenné rady, trpělivost a čas, který mé práci věnovala. Dále bych rád poděkoval kolegům ze semináře a své přítelkyni za podnětné připomínky. Tuto práci věnuji památce mého nejlepšího přítele.

Obsah

Ediční poznámka	6
1. Úvod	7
2. Život a tvorba Jasutaky Cucuie	9
3. Analýza vybraných děl	
3.1. Strom daba daba	13
3.1.1. Problémy s vypravěčem	13
3.1.2. Relativita relativity	17
3.1.3. Sjednocený čas	19
3.2. Cenzor snů	22
3.2.1. Upozaděný vypravěč	22
3.2.2. Svět na hranici vědomí a podvědomí	23
3.2.3. Plynutí času v metafyzickém světě	24
3.3. Paprika	26
3.3.1. Vypravěč a jeho reflektori	26
3.3.2. Prolínající se světy	29
3.3.3. Čas, který lze ovládat	33
3.4. Peklo	35
3.4.1. Putující pohled vypravěče	35
3.4.2. Záhadný svět mrtvých	38
3.4.3. Svět, v němž čas neplyne	41
4. Sný v ostatní Cucuiově tvorbě	44
4.1. Telepatické vnímání cizích snů	44
4.2. Setkání s mrtvými	45
5. Závěr	48
Summary	52
Anotace	53
Použitá literatura	54

Ediční poznámka

Všechny japonské výrazy a jména jsou v této práci přepisovány za použití české transkripce, pouze v poznámkách pod čarou a v závěrečné bibliografii je u anglických zdrojů ponechána původní anglická transkripce. Japonská jména v textu uvádím ve tvaru křestní jméno následované příjmením. Ženská příjmení jsou psána v přechýleném tvaru.

Pro lepší přehlednost textu označuji citované ukázky z tvorby Jasutaky Cucuie kurzívou, zatímco ostatní citace ponechávám v normálním formátu písma.

Pokud v česky psaných zdrojích existuje překlad názvu konkrétního díla, používám jej, v ostatních případech jsou použity mé vlastní překlady, stejně jako v případě citací z cizojazyčných zdrojů.

1. Úvod

Sny jsou neodmyslitelně spjaty s lidským životem. Vždyť jeho nezanedbatelnou část prožijeme právě v onom fascinujícím světě, kde fyzikální zákony pozbývají své platnosti. Přestože si absolutní většinu z našich nočních dobrodružství po probuzení vůbec nepamatujeme, i to málo, co nám utkví v paměti, stačí k tomu, že sny už od pradávna přitahují naši pozornost. Jsou „noční výlety“ jen výsledkem chemických procesů v mozku, nebo něčím víc? Vždyť i křesťanští kněží při zádušní mši žádají zesnulé, aby chodili navštěvovat pozůstalé alespoň skrze sny. V Tibetu zase existuje speciální odnož buddhismu, o které se v knize *Tibetská jóga snu a spánku* píše: „Hlavním smyslem Učení je podnítit jogína k probuzení se ze Spánku přeludu, z Noční můry existence, zpřetrhat pouta, kterými ho po věky jako vězně spoutává *mája* (iluze).“¹

Pro tuto práci není podstatné, jaká je pravda, a tudíž se může opírat i o vědecky nepodložené teorie, jakými duchovní nauky bezpochyby jsou. Nezpochybnitelným a pro tento text důležitým faktem totiž je, že sny už od pradávna slouží umělcům jako nevyčerpatelný zdroj inspirace. Někteří ji nevystavují na odiv, zatímco jiní se k ní hrdě hlásí, což rozhodně není záležitost pouze zastánců surrealismu. Například magický realismus vytváří světy, kde se hranice mezi snem a skutečností úplně vytrácí. V japonské literatuře lze také nalézt několik příkladů, kdy je vliv snu na konkrétním díle jasně patrný, například v povídkách ze souboru *Deset snů*² od Nacume Sósekiho.

Téma snu se pevně zakotvilo i v populární kultuře a pravidelně se projevuje například skrze filmové médium. Mezi kultovní snímky tohoto typu patří i anime *Paprika*, které je volnou adaptací stejnojmenného románu spisovatele Jasutaky Cucuie. V této práci budu zkoumat právě motiv snu v

¹ RINPOČHE, Tenzin Wangyal. *Tibetská jóga snu a spánku*. s. 86.

² NACUME, Sóseki. *Jume džúja*. 1908.

jeho tvorbě. Vycházet budu z povídek „Strom daba daba“³, „Cenzor snů“⁴, románu *Paprika*⁵ a novely *Peklo*⁶, ve kterých je sen klíčovým prvkem v utváření fikčního světa a zároveň jsou aktuálně dostupné v českém či anglickém překladu. Zmíním však i autorovu práci s tímto tématem v novele *Osm pohledů na rodinu*⁷ a románu *Konec stříbrného věku*⁸, kde se sny také objevují, avšak v daleko menší míře. Pokusím se nalézt a popsat charakteristické rysy, ale také odlišnosti v konstrukci fikčních světů a práci s narativními kategoriemi, konkrétně vypravěčem, prostorem, časem a postavami.⁹ Cílem je ukázat na odlišnosti typu textové struktury a zároveň odhalit rozdíly v konstrukci jednotlivých fikčních snových světů. V této části se budu opírat o teoretickou základnu literární vědy.

Dříve než se začnu zabývat samotnými analýzami vybraných textů, blíže představím Cucuiův život a tvorbu, protože v českém jazyce byly zatím reflektovány pouze minimálně a to v krátkém článku o japonské sci-fi v časopise *Nemesis*¹⁰ v roce 1995 a později v článcích Jana Levory (viz odkaz¹¹) a překladatelky Anny Křivánkové (viz odkaz¹²). V době vzniku mé práce jsou v českém překladu dostupné jenom dvě krátké povídky – „Stojící žena“¹³, která vyšla v antologii *Vesmír je báječné místo pro život*¹⁴ a „Ukázková civilizace“¹⁵ otištěná ve zmiňovaném časopise *Nemesis*. Dále pak novela *Peklo* a román *Konec stříbrného věku*. Překladatelka Anna Křivánková mi v e-mailu dne 29.5.2012 potvrdila, že momentálně pracuje na překladu románu *Paprika*. Seznámení s širším kontextem autorovy tvorby je důležité proto, abych do něj v závěru mohl mnou analyzovanou tvorbu zařadit.

³ CUCUI, Jasutaka. „Dabadaba sugi“. In: Ore ni kan suru uwasa. 1974.

⁴ CUCUI, Jasutaka. „Jumeno kenecukan“. In: Mainiči šinbun, 1987.

⁵ CUCUI, Jasutaka. *Papurika*. 1993.

⁶ CUCUI, Jasutaka. *Heru*. 2003.

⁷ CUCUI, Jasutaka. *Kazoku hakkei*. 1972.

⁸ CUCUI, Jasutaka. *Ginrei no hate*. 2006.

⁹ Postavám nevyhrazuji u analýz vlastní podkapitoly, protože jsou pevně spjaty s ostatními třemi rozebíranými kategoriemi.

¹⁰ *Nemesis*. Č.10 (říjen).1995.

¹¹ LEVORA, Jan. Jasutaka Cucui [online]. 2006 [cit. 2012-05-03]. Dostupné z:

<http://iliteratura.cz/Clanek/19991/cucui-jasutaka>

¹² KŘIVÁNKOVÁ, Anna. Budete jako bohové [online]. 2009 [cit. 2012-05-03]. Dostupné z:

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24747/cucui-jasutaka-peklo>

¹³ CUCUI, Jasutaka. *Tatazu hito*. 1974.

¹⁴ VEIS, Jaroslav. *Vesmír je báječné místo pro život*. 1987.

¹⁵ CUCUI, Jasutaka. „Rošucušó bunmei“. In: *Afurika no bakudan*. 1968.

2. Život a tvorba Jasutaky Cucuie

Jasutaka Cucui se narodil roku 1934 v Ósace. Už od raného dětství se zajímal o mangu a filmy.¹⁶ V rozhovoru s Larrym McCafferym, Takayukim Tacumim a Sindou Gregory Cucui popisuje jejich vliv na jeho tvorbu. „Například, v komiksech Osamua Tezuky se autor často objevil, aby něco řekl. A nás všechny ty metafikční tendence velmi bavily.“¹⁷ Dále zmiňuje sérii amerických filmů ze čtyřicátých let, ve kterých vystupovala komediální dvojice Bing Crosby a Bob Hope. Ti v průběhu filmu diváky neustále upozorňovali na jeho fikční charakter. Kromě těchto metafikčních tendencí měla populární kultura u Cucuie za následek také vstřícnost vůči čtenářům. I když byl kritiky přesvědčován, aby psal „vysokou“ literaturu, nikdy se nezřekl zábavnosti.¹⁸

Jelikož Cucuiův otec sbíral knihy, už od útlého věku byl Jasutaka veden ke čtení. Velice záhy se dostal ke spisovateli Edogawovi Rampóovi¹⁹, který kombinoval detektivní zápletky se sci-fi prvky a v Japonsku byl velice populární také díky tvorbě v žánru ero-guro.²⁰ U Cucuie je vliv jasně patrný v některých scénách z novely *Peklo* či románu *Konec stříbrného věku*. Detektivní literatura se pak odráží zejména v románu *Paprika*, který bude v této práci později analyzován.

Ve svých čtrnácti letech se Cucui dostal do dětského divadelního souboru. Protože byl ale podle svých vlastních slov velmi mladý na to, aby se vcítil do složitějších rolí, začal číst knihy o charakterologii.²¹ To ho mimo

¹⁶ KŘIVÁNKOVÁ, Anna. Budete jako bohové [online]. 2009 [cit. 2012-05-03]. Dostupné z:

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24747/cucui-jasutaka-peklo>

¹⁷ McCAFFERY, Larry et al. Keeping Not Writing: An Interview with Yasutaka Tsutsui [online]. 2002 [cit. 2012-06-08]. Dostupné z:

<http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100274460&extrasfile=A076682F-B0D0-B086-B6BB352F8B8E7CE6%2Ehtml>

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Později si dokonce zahrál ve stejnojmenné filmové adaptaci jeho románu *Bliženci* (Gemini) režiséra Šinjury Cukamota z roku 1997.

²⁰ zájem o sexuální zkaženost a dekadenci, která ve výsledku působí až směšným dojmem.

²¹ McCAFFERY, Larry et al. Keeping Not Writing: An Interview with Yasutaka Tsutsui [online]. 2002 [cit. 2012-06-08]. Dostupné z:

jiné vedlo k tomu, že se začal zajímat o nevědomí a přečetl kompletní dílo Sigmunda Freuda. Poté nastoupil ke studiu estetiky na prestižní kjótskou univerzitu Dóšiša a roku 1957 tam obhájil diplomovou práci na téma *Psychologie surrealistického kreativního psaní se speciálním důrazem na psychický automatismus*.²² Podle jeho vlastních slov stojí za tím, že začal psát slapstickové komedie²³, touha být hercem: „Chtěl jsem se stát hercem, komikem. Chápal jsem to jako další způsob, jak dekonstruovat realitu. Komedie pro mě byla hodně důležité médium, avšak v té době nebylo v Japonsku moc avantgardních divadel. Považoval jsem sám sebe za komika a to mě vedlo k psaní slapstickových fikcí.“²⁴

V prosinci roku 1959 začal vycházet časopis věnovaný sci-fi literatuře *SF magadžin*, který měl na Cucuiovu spisovatelskou kariéru zásadní vliv. Rozhodl se totiž investovat své peníze a založil vlastní časopis *NULL*²⁵, na kterém se podílel i jeho otec a všichni tři jeho bratři. Jejich nakladatelského počínu si všiml i Cucuiův vzor Edogawa Rampó a některé části otiskl ve svém časopise *Hóseki*. *NULL* se stal populární a začal publikovat nonsensovou sci-fi.

V roce 1965 se Jasutaka Cucui rozhodl, že se stane profesionálním spisovatelem a publikoval sbírku povídek *Válka na Tókaidó*²⁶. Titulový příběh pojednává o válce mezi dvěma zneprátenými frakcemi japonských sil domobrany. V tomtéž roce spisovatel také začal spolupracovat na scénáři k animovanému seriálu *Súpá džettá*²⁷, který se ve vysílání japonské televize objevoval pravidelně v letech 1965-1966.

Ve stejném období natočil Jean-Luc Godard, jeden z nejslavnějších tvůrců francouzské nové vlny, sci-fi film *Alphaville*.²⁸ Cucui zaujalo především to, že se režisér zřekl typických sci-fi kulis a místo nich využil

<http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100274460&extrasfile=A076682F-B0D0-B086-B6BB352F8B8E7CE6%2Ehtml>

²² Tamtéž.

²³ Slapstick je forma grotesky založená na přehnaném násilí.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Vycházel až do roku 1977, celkem 7 čísel.

²⁶ CUCUI, Jasutaka. *Tókaidó sensó*. 1965.

²⁷ *Súpá džettá*. Tokyo Broadcasting System. 1965-1966.

²⁸ *Alphaville* [film]. Režie Jean Luc Godard. Francie. 1965.

skutečné pařížské realie.²⁹ Cucui svá díla stejně tak zasazuje do měst, která se podobají těm, která skutečně existují. Pro jeho příběhy je typické, že se většinou odehrávají v alternativní současnosti či velmi blízké budoucnosti a kvantita sci-fi prvků je minimalizována. Tak je tomu například v již zmiňované „Ukázkové civilizaci“, kde Cucui popisuje změny ve společnosti, které jsou způsobeny používáním video telefonů. Tato krátká povídka před čtyřmi dekádami mistrně předpověděla chování lidí v nynější době sociálních sítí.

V roce 1970 byl Cucui oceněn prestižní cenou japonské vědecko-fantastické literatury *Seiunšó* a to za nejlepší novelu – *Na jih za primáty*³⁰ i za nejlepší povídku – „Dvojitý nelson“³¹. Kromě toho vydal novelu *Osm pohledů na rodinu*³², jejíž hlavní hrdinka Nanase je nadaná schopností mimosmyslového vnímání. Tato kniha se mimo jiné dotýká pokrytectví ve společnosti a záhy se stala v Japonsku velmi populární. Na jejím základě vznikla seriálová a komiksová adaptace. Satiru na aktuální společenská témata najdeme v mnoha Cucuiových dílech. V povídce „Vietnamská cestovní kancelář“³³ se turisté jezdí dívat přímo na válečná bojiště. Povídka „PTA, táhni k čertu!“³⁴ je namířena proti rodičovsko-učitelské organizaci a mimořádně aktuální je také jeden z nejnovějších Cucuiových románů *Konec stříbrného věku*, který nabízí radikální řešení problému stárnutí japonské populace.

Za přelomovou je možné považovat novelu z roku 1981 *Fiktivní lidé*³⁵, ve které si postavy uvědomují, že existují pouze ve fikčním světě. Kniha byla oceněna cenou Izumiho Kjóky za literaturu a započala tak Cucuiovo experimentální období. V další novele, oceněné prestižní Tanizakiho cenou,

²⁹ McCAFFERY, Larry et al. Keeping Not Writing: An Interview with Yasutaka Tsutsui [online]. 2002 [cit. 2012-06-08]. Dostupné z:

<http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100274460&extrasfile=A076682F-B0D0-B086-B6BB352F8B8E7CE6%2Ehtml>

³⁰ CUCUI, Jasutaka. *Reičóruí minami he*. 1969.

³¹ CUCUI, Jasutaka. *Furu neruson*. In: *Uma wa dojó ni aozameru*. 1970.

³² CUCUI, Jasutaka. *Kazoku hakkei*. 1972.

³³ CUCUI, Jasutaka. „*Betonamu kankó kóša*“. In: *Betonamu kankó kóša*. 1976.

³⁴ CUCUI, Jasutaka. „*Kutabare PTA*“. In: *Kutabare PTA*. 1986.

³⁵ CUCUI, Jasutaka. *Kjóžin tači*. 1981.

*Rozcestí na zarostlém svahu snů*³⁶ se již objevuje snový motiv. Jméno, zaměstnání a další okolnosti okolo hlavního protagonisty se s každou kapitolou trochu mění a na pozadí jeho příběhu Cucui řeší otázku paralelních světů a jejich vztah ke skutečnosti.

Rok 1993 byl pro Cucui zásadní. Jeho raná povídka „Policie, ve které neslouží lidé“³⁷ byla vyřazena ze školních učebnic, protože se proti ní ohradila Japonská asociace epileptiků, ačkoliv se povídka dotýkala jejich nemoci pouze minimálně. Policejní roboti totiž mají senzory mozkových vln a monitorují epileptické řidiče, aby nezpůsobili nehodu. Tato nepatrná zmínka přesto vyvolala bouřlivé debaty v médiích a nenávistné reakce vůči Cucuiovi, což spisovatele v roce 1993 dovedlo až k ukončení publikační činnosti v klasické tištěné podobě, které nakonec přerostlo v protest za svobodu slova.³⁸ Během této doby ale nepřestal pracovat a mimo jiné spustil vlastní webovou stránku, kde publikoval do té doby nevydanou tvorbu. Po třech letech se však rozhodl k návratu ke klasickému způsobu publikování. Na adresu budoucnosti tištěných knih řekl: „*Myslím, že lidská rasa vyhyne dřív, než přestane existovat tištěné slovo.*“³⁹

Po boku Sakjoa Komacua a Šin'ičiho Hošiho bývá Jasutaka Cucui řazen mezi tři nejvýznamnější představitele poválečné japonské science-fiction. V Japonsku se mimořádné popularitě těší také filmové a seriálové adaptace jeho literárních děl, především *Dívky, která cestovala v čase*⁴⁰. Animovaný film *Paprika*, založený na stejnojmenné knize, dosáhl úspěchu i na poli mezinárodním. Ve Francii byl Cucui za svou tvorbu oceněn řádem Rytíř umění, přesto velká část z jeho rozsáhlé tvorby stále čeká na překlad z japonštiny do ostatních jazyků.

³⁶ CUCUI, Jasutaka. *Jume no kizaka bunkiten*. 1987.

³⁷ CUCUI, Jasutaka. „*Mudžin keisacu*“. 1965.

³⁸ BOLTON, Ch., I. CSICSERY-RONAY a T. TATSUMI. *Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime*. 2007.

³⁹ KERRIE-ANNE. *A Little Spice Interview with Yasutaka Tsutsui*. In: *The view from Here* [online]. 2009-06-16 [cit. 2012-05-04]. Dostupné z: <http://www.viewfromheremagazine.com/2009/06/little-spice-interview-yasutaka-tsutsui.html>

⁴⁰ CUCUI, Jasutaka. *Toki wo kakeru šódžó*. 1967.

3. Analýza vybraných děl

3.1. Strom daba daba⁴¹

Cucui v povídce „Strom daba daba“ využívá zdánlivě jednoduché zápletky, aby ukázal na relativitu mezi snem a skutečností. Manželé, kteří spolu žijí už pět let, dostanou speciální druh cedru, v textu označovaného jako strom daba daba. Tato rostlina jim má přivodit erotické sny a tak je znovu sblížit. Místo toho ovšem pouze navozuje sny lucidní⁴², které uvolňují mravy a vyvolávají sexuálně motivované násilí v alternativním světě, jenž může, ale nemusí být jen pouhým snem.

3.1.1. Problémy s vypravěčem

Povídka je od začátku psána v první osobě. Informace jsou nám předávány skrze jednu z hlavních postav příběhu – muže, kterému jeho otec věnoval strom daba daba, aby se opět sblížil se svou manželkou. Skoro po celou povídku se zdá, že se jedná o interní fokalizaci, kdy vypravěč má stejné informace jako konkrétní postava příběhu včetně jejich myšlenkových pochodů. V posledním odstavci se však objeví skutečný heterodiegetický⁴³ vypravěč, který se až do té doby zřekl vměšujících se komentářů a zůstával skrytý za hlediskem postavy. Společně s jeho konstatováním, že „*Mijamota probudil jeho vlastní hlas. A v tom okamžiku všichni ostatní přestali existovat.*“⁴⁴, se mění i míra fokalizace a ukazuje se, že vypravěč ví víc, než postavy ve vyprávění.

Náhlá změna typu vypravěče ve čtenáři prohlubuje zmatení a ztěžuje mu interpretaci, protože přichází o jedinou jistotu, kterou od začátku měl a to sice, že hlavní postava – manžel, skrz kterého je skoro celý příběh líčen, je skutečný. Podle literárního teoretika Petra A. Bílka musí čtenář přijímat řeč vypravěče jako pravdivou, protože jenom její přijetí umožní, aby se vyprávění pohybovalo kupředu a konstruovalo obraz světa. Vzápětí však dodává: „Takovéto přijetí nicméně nic nemění na našem vědomí umělosti vyprávěného světa a tedy i na možnosti zpětně tento svět reflektovat, nacházet jeho

⁴¹ CUCUI, Jasutaka. „Dabadaba sugi“. In: Ore ni kan suru uwasa. 1974.

⁴² Snící si uvědomuje, že se nalézá ve snu. Jeho vědomí je tedy v průběhu snu aktivní.

⁴³ Tento typ vypravěče se vyznačuje tím, že existuje mimo svět vyprávění.

⁴⁴ TSUTSUI, Yasutaka. Sallmonela Men on Planet Porno. s. 27.

nedostatky, pochybovat o něm obdobně, jako to děláme u nefikčního vyprávění.“⁴⁵

Mimo tvrzení, že čtenář musí vypravěčovi důvěřovat, však podle Bílka stojí všechny jiné než mimeticky deskriptivní věty, např. názory a teoretizující soudy.⁴⁶ To je důvod, proč čtenář přirozeně pochybuje, zdali je pravdivé tvrzení hlavního aktéra, které splývá s hlasem vypravěče, že se nachází ve snu.

Když se vypravěč v závěru ukazuje jako nespolehlivý, „čtenář je v rámci této strategie vyzýván, aby přepóloval své hodnocení narativní situace ve prospěch jiného, paralelního či implicitního významu.“⁴⁷ To v případě povídky „Strom daba daba“ může znamenat, že všechny postavy kromě souseda Mijamota existovaly pouze ve fikčním snovém světě, který byl však jako jediný v textu popisován a v rámci nějž jim byla dána i osobní historie a schopnost nezávislého myšlení.

Důležité je zde upozornit na to, že naratologie nechápe vypravěče jako postavu, ale jako strategii výstavby fikčního světa. „Není to žádná osoba, i když může přijmout masku postavy. Je to hledisko a postoj, z něhož je vyprávěný svět modelován, je to souřadnice textových významů, které spojujeme za účelem získání jednotícího (nikoli však jediného) významu.“⁴⁸

Cucui však změnu z vnitřní⁴⁹ na nulovou⁵⁰ fokalizaci nevyužívá pouze ke hře se čtenáři. Díky tomu, že jsme seznámeni s vnitřními myšlenkovými pochody hlavního protagonisty, působí vypravěč v rovině deontické, v jejímž rámci zavádí morální normy fikčního světa.⁵¹ Můžeme tak jasně vidět, jak sen mění charakterly lidí, kteří se ve snu chovají tak, jak by si ve skutečnosti nedovolili. Hlavní protagonista například neváhá vyběhnout ven z domu nahý, přesvědčen o tom, že právě sní lucidní sen. Proto také po celou dobu uvažuje

⁴⁵ BÍLEK, Petr. Hledání jazyka interpretace. s. 129.

⁴⁶ BÍLEK, Petr. Hledání jazyka interpretace. s. 129.

⁴⁷ KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. s. 112.

⁴⁸ KUBÍČEK, Tomáš. „Kdo vypráví vypravěče?“ In: *Aluze* [online]. 2007, č. 1, s. 46. [cit. 2012-02-09] Dostupné z: http://aluze.cz/2007_01/05_Studie_-_predmluva_-_Kubicek.php

⁴⁹ Vypravěč má stejné znalosti jako postava.

⁵⁰ Vypravěč ví víc než každá postava ve vyprávění.

⁵¹ Kubíček, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. s. 110.

racionálně a všechno své konání zdůvodňuje. Není tedy důležité, zdali se jedná skutečně o sen či skutečnost, ale o subjektivní pocit postav. Hlavní aktér se dokonce ve snu štípně, aby si ověřil, zdali skutečně sní. Ačkoliv ho bolest probudí, vzápětí zjišťuje, že si ve spánku zaryl nehet do tváře a to přeneslo subjektivní pocit bolesti i do jeho snu.

Důležitá je však především mužova interakce s dalšími postavami. Lubomír Doležel v této souvislosti hovoří o dvou narativních strategiích – plánu vypravěče a postav.⁵² Martínez-Bonati zase zmiňuje, že v případě nesourodostí či protimluvů mezi promluvami vypravěče a postavy ohledně zobrazovaného světa má čtenář tendenci připisovat omyl postavě.⁵³

První důležitá postava, se kterou se hlavní protagonista setkává, je mladá studentka, kterou bez váhání otevřeně požádá, aby s ním měla sexuální styk. Dívka se ho nejdřív snaží odbýt, ale když se jí to nepovede, pokouší se mu alespoň vysvětlit, že to, co je podle něho sen, je pro ni skutečnost, čímž zároveň relativizuje vztah mezi oběma světy. Sama ale nakonec přijímá mužův návrh se slovy: „*Půjdu s vámi. Koneckonců to vypadá, že existuju pouze ve vašem snu.*“⁵⁴ Jelikož jí předtím vyhrožoval znásilněním přímo na ulici, soudím však, že tuto odpověď zvolila, aby se násilnému aktu vyhnula a ne proto, že by skutečně uvěřila tomu, že je pouze fikční postavou v cizím snu.

Z myšlenek hlavního aktéra, v té chvíli ještě v pozici vypravěče, se dozvídáme, že kvůli dívce začíná sám pochybovat, zdali skutečně sní. „*Tenhle sen byl tak zatraceně podobný realitě, až jsem si dokonce začal myslet, že by to přece jen mohla být skutečnost.*“⁵⁵ V závěrečné scéně pak přebírá dívčinu roli, když u něj doma zazvoní soused Miyamoto s tím, že právě sní a má zájem o sexuální styk s mužovou manželkou. Ten se mu nejprve snaží vysvětlit, že, co je pro jednoho sen, může být pro jiného skutečnost. Vzápětí ale přebírá sousedův názor a snaží se přesvědčit mladou prodavačku kosmetiky, která přijde za jeho ženou, aby se přidala ke skupinovému sexu:

⁵² Tamtéž, s. 115.

⁵³ BÍLEK, Petr. Hledání jazyka interpretace. s. 129.

⁵⁴ TSUTSUI, Yasutaka. The Dabba Dabba Tree. In: Sallmonela Men on Planet Porno. s. 13.

⁵⁵ Tamtéž, s. 16.

„(...) tohle všechno je součástí erotického snu pana Mijamota (...) Nejsme nic víc, než postavy v jeho snu (...) Jestli si nepospíšíme, Mijamoto se vzbudí.“⁵⁶

Prodavačka pak v reakci na přesvědčování nabízí zdánlivě možnou interpretaci celé povídky:

„Ale pro nás je to realita!“ brečela, jak se snažila si mě udržet od těla. „Naše životy budou pokračovat i potom, co se pan Mijamoto vzbudí.“⁵⁷

Hlavní aktér jí však předkládá alternativní možnost, ke které se v závěru přikloní i odosobněný vypravěč:

„Jo, to máte pravdu. Ale je tu ještě jeden způsob, jak se na to všechno podívat. My všichni možná přestaneme existovat v okamžiku, kdy se pan Mijamoto vzbudí.“⁵⁸

Soused Mijamoto je tedy nejdůležitější postavou, protože se v závěru ukazuje, že obě roviny fikčního světa, se kterými jsme se v povídce setkali, byly pouze jeho snem, v rámci něhož existovaly postavy, které dokázaly nejenom samostatně myslet, ale také snít a dokonce uvažovaly i o povaze světa.

Stephen LaBerge se ve své knize *Lucidní snění* mimo jiné zabývá otázkou, kdo je snící? Při jejím zodpovídání následně píše, že „ve snu obvykle existuje postava, kterou snící považuje za sebe sama.“⁵⁹ Tu označuje jako snového herce. Na příkladu divadelního představení však ukazuje, že snící se může identifikovat s různými postavami během jednoho snu. „Pokud se ale dostatečně ztotožníme s jedním z herců na jevišti, může dojít k tomu, že se jím znenadání sami staneme. Obvykle k tomu dochází tak, že zapomeneme, že ještě před chvílí jsme snili, že jsme někým jiným. Náš sklon k identifikaci je tak silný, že se zapomínáme v rolích, které hrajeme.“⁶⁰

⁵⁶ Tamtéž, s. 25.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ LaBERGE, Stephen. *Lucidní snění*. s. 102.

⁶⁰ Tamtéž, s. 104.

Podle logiky LaBergových tvrzení může Miyamoto snít, že je někým jiným, tedy třeba manželem, skrz jehož perspektivu je nám takřka celý příběh vylíčen. To by mohlo být jedno z možných vysvětlení toho, že jsou čtenáři předávány myšlenky postavy, která je pouze snovým konstruktem. V tomto případě by tedy „snový“ Miyamoto nebyl opravdovým Miyamotem ale pouhou snovou projekcí. Pro analýzu prostoru a času však zůstává podstatný především vztah mezi skutečností a snem hlavního protagonisty.

3.1.2. Relativita reality

Narativní prostor povídky lze rozdělit na tři úrovně. Úplně na té nejvyšší stojí skutečnost pana Miyamota, jež není v textu přímo zobrazena. Vypravěč nám její existenci naznačuje až s blížícím se závěrem vyprávění, když dotyčný muž přichází s tvrzením, že všechno je pouze výplodem jeho snu. Pravdivost tohoto výroku je potvrzena až v posledním odstavci, když se probudí a všichni ostatní v ten samý okamžik přestanou existovat.

Pod tímto světem stojí skutečnost hlavního protagonisty a jeho ženy. Jejich svět není věrnou kopií našeho aktuálního světa⁶¹, protože v tom neexistuje žádný strom daba daba, který by dokázal přivodit erotické lucidní sny. Kromě něj však ve světě nenacházíme žádné jiné fyzikálně nemožné bytosti a postavy zde ani nenabývají speciálních vlastností a schopností. Narativní prostor je záměrně podobný našemu aktuálnímu světu. Nadpřirozené moci kouzelného stromu je možné připsat zásluhu na tom, že se sny jednotlivých snících spojují a následně odehrávají v jednom společném světě.

Zajímavá je scéna, kdy se oba snící manželé ve snu potkávají v hotelu, žena hlavního protagonisty se totiž objevuje přesně ve chvíli, kdy je na ni dotázán dívkou, kterou sem přivedl, a je tak donucen nad svou manželkou přemýšlet:

„A co teď dělá vaše žena?“

„Spí vedle mě v naší ložnici.“

„Vy mi chcete říct, že máte takovýto sen, zatímco vedle vás spí vaše žena? Co jste to proboha za manžela?“

⁶¹ Skutečný svět, ve kterém žijeme. Jinými slovy reálně existující svět čtenáře.

„A copak já vím, o čem sní ona?“

Jakmile jsem to dořekl, další dvojice přišla do hotelu...“⁶²

Je nutné zdůraznit, že když hlavní aktér vybíhal z pokoje do hotelu, jeho manželka ještě spala. Jelikož v textu není žádná zmínka o tom, jak se na místo dostala, lze ji interpretovat jako pouhý konstrukt podvědomí jejího muže. Nabízí se ale také varianta, že žena ve stejném světě existuje vícekrát, což Cucui využívá ve své další tvorbě, která bude v této práci také analyzována.

Společně s manželkou přichází soused Miyamoto, původce „zastřešujícího“ snu. Prostupuje tedy i do snu manželské dvojice, který je možné označit jako třetí úroveň. Existují zde opět postavy, pro které je to skutečnost. Podle logiky fikčního světa je možné předpokládat, že i ony mají sny a tvoří se tak nekonečná kaskádovitá řada na sobě závislých dimenzí, které všechny existenčně vycházejí od pana Miyamata.

O cizích dimenzích, které ve snu navštěvujeme, se dočteme i v knize *Vědomé sny* od autora písíciho pod pseudonymem Gareth. Ten nás přitom nabádá, abychom se k tamním bytostem chovali slušně: „Ve snech je možné úplně cokoliv, ale je potřeba dát pozor, abychom nikoho k ničemu nenutili. Sexuální ublížení je pro snové bytosti možná stejně traumatické jako pro nás (...) I kdyby postavy ve snu nebyly reálnými bytostmi jiné dimenze, ale pouze částmi naší psychiky, bylo by třeba si uvědomit, že znásilnit část svojí psychiky je pro vlastní duševní zdraví dost nebezpečné.“⁶³

Rozdíl mezi „skutečností“ a snem se jinak projevuje pouze v subjektivním smýšlení jednotlivých postav. Tato psychická proměna je jasně patrná především u hlavního protagonisty, z jehož perspektivy příběh sledujeme. Skrze promluvu podomní prodavačky je charakterizován jako „*slušný majitel domu – úctyhodný člen společnosti.*“⁶⁴ Čtenář je však svědkem toho, jak z něj instance snu snímá odpovědnost a to v něm probouzí agresivní sklony – „*(...) ale pro mě je to jenom sen. Takže mě nezajímá, co se stane! A*

⁶² TSUTSUI, Yasutaka. The Dabba Dabba Tree. In: Sallmonela Men on Planet Porno. s. 14.

⁶³ GARETH. Vědomé sny. s. 14.

⁶⁴ TSUTSUI, Yasutaka. The Dabba Dabba Tree. In: Sallmonela Men on Planet Porno. s. 25.

*vůbec, chci tě! Strašně moc, takže si to s tebou rozdám. A jestli řekneš ne, tak si tě prostě vezmu tady a teď'...Nezajímá mě, kde jsme, a jestli nás někdo uvidí. Skočím na tebe a servu ti tu tvoji slušivou tmavě hnědou sukni. A pak, pak ti strhnu podprsenku, a, a potom –“*⁶⁵

Snový svět je přitom líčen jako svébytný svět, který není závislý na snění hlavního protagonisty. Zdá se totiž, že existuje kontinuálně dál i poté, co se muž probouzí. O tom svědčí náhled do hrdinových myšlenek poté, co se do snu opět navrácí:

*Hledal jsem své oblečení všude kolem postele, ale košile ani kalhoty nikde nebyly. Jistěže ne, vysvlékl jsem si je v hotelu.*⁶⁶

Zajímavý je také fakt, že sny hlavního aktéra pokaždé začínají na stejném místě – v posteli v ložnici. Právě v tomto bodě se v povídce oba světy nejtěsněji prolínají. Jelikož vypravěč nehovoří o žádném rozdílu, dá se usuzovat, že celý dům ústřední manželské dvojice je totožný ve skutečnosti i ve snu. Podobné funkce mají i konkrétní místa v románu *Paprika* a novele *Peklo*, o nichž se zmíním později.

3.1.3. Sjednocený čas

Povídka „Strom daba daba“ začíná v narativní současnosti⁶⁷, a postupuje chronologicky kupředu, aniž by bylo využíváno retrospektiv. Způsob uspořádání textu lze podle Genettova rozdělení označit jako tzv. normální následnost, která se vyznačuje tím, že příběh i diskurs⁶⁸ nabízejí stejný sled událostí.⁶⁹ Vyprávění je tedy chronologické, do minulosti se dostáváme pouze skrze promluvy postav, přičemž vypravěčovo hledisko zůstává neustále v narativní současnosti.

Autorova práce s časem je přesto složitější než by se mohlo na první pohled zdát, protože ve vyprávění existuje několik časů paralelně vedle sebe.

⁶⁵ Tamtéž. s. 12.

⁶⁶ Tamtéž. s. 17.

⁶⁷ Ačkoliv je vyprávěna v minulém čase. Gramatický a narativní čas se totiž liší.

⁶⁸ V této práci budu používat terminologii Seymoura Chatmana, který příběhem nazývá celkový sled příčinností provázaných událostí, které jsou uspořádány chronologicky. Diskurs chápe jako způsob zobrazení příběhu v textu.

⁶⁹ BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka a interpretace : k modernímu prozaickému textu. s. 153.

Explicitně je vyjádřen vztah mezi skutečností a snem. V závěru však čtenář zjišťuje, že nad oběma těmito realitami existuje ještě nadřazená skutečnost, jejíž čas je ten hlavní. Celé vyprávění se totiž odehrálo během snu souseda Mijamota.

Hned po úvodní scéně, kdy manželé dostanou magický strom, následuje výpustka a vyprávění se přesouvá do ložnice, kde si vzájemně přejí dobrou noc. Časová určení, která vypravěč předkládá, jsou pouze neurčitá. Manželé usínali v noci, po probuzení se hlavní protagonista vydal vstříc erotickým zážitkům po ulici, jež „byla díky barům a restauracím po obou stranách prosvětlená jako za bílého dne.“⁷⁰ Vypadá to tedy, že čas „nadřazeného“ světa se promítá do snu. Poté, co se muž ze snu probudí a opět se do něj navrací, ještě pořád je tam noc.

Později, když se celá situace opakuje a hrdina ve snu spěchá opět zpátky do hotelu, pozná ho podle svítícího neonového nápisu na střeše. Z této jediné zmínky však nelze určit čas konkrétně, lze se pouze domnívat, že se nejspíš ještě nezačalo rozednívat. Když však hlavního protagonistu probudí zvonek, zjišťuje, že už je ráno.

Zajímavé jsou také reakce „snové“ dívky, která na hlavního aktéra čeká v hotelu. Z textu sice není možné zjistit přesně, za jak dlouho začal muž od probuzení znovu snít a jak dlouho mu cesta do hotelu trvala. Avšak ve svém druhém snu je po cestě zatčen policií a je donucen se znovu probudit. Když se při dalším pokusu do hotelu konečně dostane, dívka tam nejenom pořád ještě čeká, ale zároveň svojí otázkou, kde byl muž tak dlouho, poskytuje důkaz o tom, že vnímá plynutí času. Druhým ukazatelem se stává alkohol, který začala dívka při čekání popíjet. Vypravěč si totiž skrz mužovu perspektivu všímá, že už na ni začal působit: „(...) měla růžová líčka a skleněné oči.“⁷¹

Na základě těchto informací lze tvrdit, že časy obou světů jsou spolu pevně spjaty. Pokud postava v jednom z nich přestane existovat a později se navrátí zpátky, uplyne v obou světech ekvivalentní časový úsek. Vypravěč na časoprostorové propojení obou světů upozorňuje i tím, že postavy v nich

⁷⁰ Tamtéž. s. 11.

⁷¹ Tamtéž. s. 20.

mohou současně koexistovat, ačkoliv jejich „vědomí“ se nachází pouze v jednom světě, v tomto případě ve snu:

Potom někdo zazvonil.

Ten zvuk mě probudil.

Ležel jsem uprostřed postele na svoji manželce a miloval se s ní.⁷²

Fakt, že se manžel při každém probuzení ocitne zpátky ve své ložnici, navíc dokazuje, že se ve snu dostává skutečně do jiného světa, které je podle náznaků alternativní svébytné univerzum, jaké Cucui vytváří i později v rámci fikčních světů *Papriky* a *Pekla*.

⁷² Tamtéž. s. 20.

3.2. Cenzor snů⁷³

Jak vyplývá už z názvu, povídka „Cenzor snů“ je zásadně ovlivněná Freudovými teoriemi, v nichž se setkáváme s pojmem snová cenzura, která má za úkol zajistit nerušený spánek snícího.⁷⁴ Cucui v textu tuto psychickou instanci zosobňuje a popisuje příběh jejích pracovníků, kteří maskují latentní snové myšlenky. Na příkladu traumatizované ženy, která před dvěma měsíci ztratila svého syna, autor líčí proces konstrukce konkrétního snu. Každá jeho část se dá logicky odůvodnit, i když jako celek může sen bez znalosti pozadí vzniku působit naprosto iracionálně.

3.2.1. Upozaděný vypravěč

Příběh nám je předáván vypravěčem ve třetí osobě, ten se však zcela zříká jakýchkoliv komentářů či vzhledů do nitra postav a pouze stroze popisuje, co se děje. Většina vyprávění se ke čtenáři dostává skrze přímou řeč postav. Samotný vypravěč zůstává v pozadí, čímž převažuje *předvádění nad říkáním*⁷⁵ a čtenář má podle Kubíčka „pocit, že je vyprávěnému „bezprostředně“ přítomen“⁷⁶ Jedná se o dramatický způsob, kdy je zobrazeno pouze to, co postavy dělají a říkají a čtenář musí jejich mentální stavy vyvodit z jejich dialogů.⁷⁷

Kubíček píše, že spojení objektivní er-formy v préteritu a přímé řeči vytváří klasický narativní text, který jasně vymezuje „tady“ a „tam“, „tehdy“ a „nyní“, neboli časoprostorové souřadnice příběhu.⁷⁸ Dále dodává, že „takový text je nositelem zřetelného rozlišení plánu postav a plánu vypravěče, a tím i problematiky jejich hodnocení narativního prostoru/světa (v případě postav především za využití přímé řeči)“⁷⁹

⁷³ CUCUI, Jasutaka. Jumen kenecukan. In: Mainiči šinbun, 1987.

⁷⁴ FREUD, Sigmund. Výklad snů. s. 110.

⁷⁵ Oba tyto termíny jsou charakterizovány mírou přítomnosti vypravěče ve vyprávění. Zatímco při *předvádění* je upozaděn a čtenář nabývá dojmu, že je vyprávěnému přítomen, při *říkání* naopak svou vypravěč přítomnost zdůrazňuje, což pro čtenáře funguje jako zcizující efekt.

⁷⁶ Kubíček, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. s. 48.

⁷⁷ Tamtéž, s. 51-52.

⁷⁸ Tamtéž, s. 96.

⁷⁹ Tamtéž.

Postavy si uvědomují svou funkci i původ a skrz jejich promluvu se například dozvídáme, v čem spočívá práce snové cenzury a jaké mají možnosti při transformaci ženiných snů. Dále také to, že existují pouze uvnitř jejího vědomí.

3.2.2. Svět na hranici vědomí a podvědomí

Narativní prostor povídky „Cenzor snů“ je vystavěn na hranici mezi nevědomím a vědomím, kde podle Freudových teorií stojí pomyslná cenzura.⁸⁰ Postavy si samy uvědomují, že existují pouze v metafyzickém prostoru duše jedné konkrétní osoby. Ze své pozice můžou přímo nahlížet do probíhajících snů a zároveň prostřednictvím přístrojů monitorují stav spící ženy. Ta zase svým konáním ve skutečném světě ovlivňuje jejich stav. Cenzor tak třeba přichází do práce už pod vlivem alkoholu a v následném dialogu se sekretářkou společně nepřímo vysvětlují čtenáři, že jejich svět je závislý na ženině skutečnosti:

„Zvykla si, že vypije láhev vína na vaření, než jde spát. To proto jdu pozdě.“

„Ano, pomalu se z ní stává alkoholička... Taky to na mě začíná působit.“⁸¹

Jelikož tyto dvě postavy – snový cenzor a jeho asistentka přímo kontrolují vznik snu, fungují zároveň jako tzv. obecný řád, jenž kontroluje vstup složek do světa a vpouští tam pouze ty, jež odpovídají jeho zákonům.⁸² Sekretářka vysvětluje omezení, které platí pro objekty, jež se mohou ve snu objevit: „Samozřejmě, že ta náhradní budova musí být vybrána z těch, co je ona už někdy viděla.“⁸³ To je důvod, proč se ve snu nakonec objevuje místo školy dům v tradičním stylu gaššó, jenž je vybrán z ženiných dětských vzpomínek. Kvůli nedostatku času však budova zůstane bizarním hybridem

⁸⁰ FREUD, Sigmund. Výklad snů. s. 89-90.

⁸¹ TSUTSUI, Yasutaka. The Dream Censor [online]. 1987 [cit. 2012-03-05]. Dostupné z: <http://www.jali.or.jp/tti/en/short/dream-censor.htm>

⁸² DOLEŽEL, Lubomír. Heteroscomica : Fikce a možné světy. s. 33.

⁸³ TSUTSUI, Yasutaka. The Dream Censor [online]. 1987 [cit. 2012-06-08]. Dostupné z: <http://www.jali.or.jp/tti/en/short/dream-censor.htm>

mezi oběma objekty: (...) *hodinová věž trčela z jeho střechy, školní tabule stála uprostřed salónku* (...) ⁸⁴

Zajímavý je fakt, že při transformaci není rozlišováno mezi objekty a postavami, a tak se například chlapecká třída mění na základě vnější podobnosti v trs kukuřice. Abstraktní pojem „láska“ ⁸⁵ se zase mění v melounové pole, když zaměstnanci snové cenzury nejdříve vyhledají synonyma a jejich význam pak přiřadí ke konkrétnímu objektu, zde tedy k ovoci, jež má žena velmi ráda.

Všechny tyto postavy a objekty se zdají být konstruktem ženina nevědomí. Takto však nelze charakterizovat jejího syna, který se objevuje jako poslední. Sekretářka si posteskne, že přichází každou noc a jím už nezbyvají žádné metody, jak ho do snu dostat. Skrze jeho promluvu se ukazuje, že má dokonce vlastní vzpomínky: „*Omlouvám se, pane, ale pokud si dobře pamatuju, funkci snů je spíš povolna rozmělnit úzkost než udržovat klidný spánek.*“ ⁸⁶ Během následujícího rozhovoru cenzora se sekretářkou se chlapec rozbřečí a řečnickou otázkou se ptá: „*Jsem to opravdu já?*“ ⁸⁷ Když se cenzor rozhodne, že kluka nechá projít, říká mu: „*Běž se podívat na svou maminku do jejího snu.*“ ⁸⁸ Pravděpodobně se zde tedy objevuje motiv setkání mrtvých s živými prostřednictvím snu, jak se to později děje v *Paprice* a především pak v *Pekle*.

3.2.3. Plynutí času v metafyzickém světě

Povídka „Cenzor snů“ začíná stejně jako výše analyzovaný „Strom daba daba“ v narativní současnosti a hned první věta obsahuje konkrétní časové určení: „*Cenzor snů dorazil do práce o půl dvanácté v noci* (...)“ ⁸⁹ Sekretářka mu ihned po příchodu sděluje, že žena už začíná snít. Z těchto dvou informací lze usuzovat, že čas ve skutečnosti je totožný s časem v metafyzickém meziprostoru, protože půl dvanácté v noci se zdá být dosti pravděpodobnou

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ V anglickém překladu, ze kterého ve své práci vycházím je používáno slovo „affiction“.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž.

dobou, kdy by žena mohla spát. Stejně jako jsou tedy postavy pod vlivem alkoholu, který žena vypila, orientují se i podle totožného času.

Vyprávění je uspořádáno chronologicky, jedná se opět o tzv. normální následnost. Odehrává se celé v narativní současnosti a minulost je pouze naznačována skrze promluvy postav a vypravěčův popis. Vyprávění končí v momentě, kdy cenzor nechá chlapce projít do matčina snu, příběh ale pokračuje dál. Zůstává tedy na čtenářích, aby si sami vyfabulovali, co se stalo poté, co žena svého syna ve snu viděla.

Počet výskytů jedné konkrétní události v rovině příběhu a diskursu je totožný. Jedná se tedy o jedinečnou frekvenci. Setkáváme se zde však i s iterativností, při které je několik opakujících se událostí sumarizováno do jednoho zobrazení⁹⁰, v případě této povídky do jedné věty, když si pracovníci snové cenzury stěžují, že už jim nezbývá žádný způsob, jak do ženina snu propašovat jejího syna. Sekretářka se na něho oboří ihned poté, co se u nich objeví: „*Chodíš sem každou noc...*“⁹¹ Z předchozího kontextu vyplývá, že tedy přichází už dva měsíce. Tato externí analepse⁹² čtenáři shrnuje okolnosti, které ovlivnily narativní současnost.

Samotný čas uvnitř snu však nikterak tematizován není a tak jediné, co se o něm čtenář dozví je, že jeho prostor je konstruován ze vzpomínek, tedy z minulosti. Na základě časového vztahu mezi metafyzickým světem a skutečností, které si jsou rovny, lze usuzovat, že čas prožitý ve snu je ekvivalentní době uběhlé ve skutečnosti.

⁹⁰ Tamtéž, s. 154.

⁹¹ TSUTSUI, Yasutaka. The Dream Censor [online]. 1987 [cit. 2012-03-06] Dostupné z: <http://www.jali.or.jp/tti/en/short/dream-censor.htm>.

⁹² Vyprávění se vrací před počáteční bod diskursu.

3.3. Paprika

V románu *Paprika Cucui* vypráví příběh devětadvacetileté psychoanalytičky dr. Acuko Čibové. Při léčbě klientů se tato upjatá vědkyně mění v mladá vypadající dívku Papriku, která je nazývána snovou detektivkou. Ta se prostřednictvím zařízení DC-mini může dostat přímo do snů svých klientů a tak pátrat po příčinách jejich psychických onemocnění. Na další úrovni diskursu, kdy se několik přístrojů ztratí z vědeckého institutu a dr. Čibová po nich pátrá, je patrný vliv detektivní literatury. Realita a sny se zatím pozvolna začínají mísit, aniž by jejich hranice byly jasně patrné, až se nakonec oba tyto světy zcela prolnou. Příčinou toho je právě sci-fi zařízení DC-mini, jehož vedlejší účinky mění vztahy mezi oběma světy.

3.2.1. Vypravěč a jeho reflektori

Příběh románu *Paprika* je nám zprostředkováván heterodiegetickým⁹³ vypravěčem ve třetí osobě. Ten se jeví jako vševědoucí a do vyprávění dokonce vstupuje vlastními komentáři, v nichž dokládá, že ví víc než postavy, např. „*Samozřejmě, že Konakawa ani Ube neznali pravdu (...)*“⁹⁴ jindy si však není jistý: „*Vypadalo to, že obrazy projektované do Tokitova podvědomí pocházely z Himurových snů (...)*“⁹⁵ Svou možnost komentovat fikční svět však vypravěč nevyužívá často a velkou část této funkce přesouvá na postavy, skrz jejichž promluvy a myšlenky poté nechává konstruovat fikční svět i s jeho zákonitostmi. Většinou nepřidává žádné informace navíc a nechává čtenáře společně s postavami hádat, zdali se právě nacházejí ve snu či ve skutečnosti.

Používá k tomu tzv. reflektory neboli postavy, v jejichž já se nachází nulový bod orientace⁹⁶, který se posouvá společně se změnou jejich polohy.⁹⁷ Tou je zde především bipolární postava Dr.Čibové/Papriky, která je zvláštní tím, že obě její osobnosti jsou prakticky svébytné. Sama Čibová hovoří o

⁹³ Takový vypravěč není přímou součástí vyprávěného fikčního světa.

⁹⁴ TSUTSUI, Yasutaka. *Paprika*. s. 259.

⁹⁵ Tamtéž. s. 190.

⁹⁶ Bod, z něhož vnímáme svět, v případě fikce pak svět fikční.

⁹⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. s. 31.

svém alter egu, jako by se jednalo o jiného člověka: „*Je to už šest let, co Paprika naposledy pracovala jako snová detektivka, už není nejmladší (...) Nejsem si jistá, jestli to zvládne.*“⁹⁸ Obě rovněž mají zcela odlišné chování a smýšlení. Zatímco dr. Čibová se svým přítelem Tokitou sexuálně nežije, jako Paprika ve snech neváhá použít milování jako formu terapie. V závěrečné části knihy, kdy se prolne skutečnost a snový svět, se dokonce obě dvě osobnosti jedné ženy setkávají ve stejném prostoru, takže je lze považovat za dvě svébytné postavy.

Schizofrenii dr. Čibové je možné taktéž chápat jako metaforu vztahu mezi skutečností a snem. Vědkyně v bílém plášti zastupuje racionální skutečnost, zatímco červenovlasá Paprika iluzi – sen. Obě jsou však skutečné a sobě rovnocenné, což Čibová dokazuje, když váhá, zdali přijmout nového klienta: „*Nyní byla chycena ve dvou myslích. Jako Acuko Čibová si nemohla dovolit plýtvat časem. Ale jako její alter ego, snový detektiv Paprika, nemohla najít jediný důvod, proč jeho žádost odmítnout.*“⁹⁹ Existence Papriky je však přímo závislá na Čibové, se kterou sdílí stejné tělo. Stejný závislostní vztah je rovněž i mezi skutečností a snem.

Kromě těchto dvou postav jsou některé události líčeny z pozice jejich nepřátel dr. Osanaie a Seidžiróa Inuie či pacientů – pana Nody a detektiva Konakawy. Jedná se tedy o multiperspektivní vyprávění, kde vševědoucí vypravěč občas využívá perspektiv různých postav.¹⁰⁰ Uspenskij tuto jeho schopnost nazývá putující pohled¹⁰¹. Ten autorovi umožňuje neustále měnit perspektivu a vstupovat do jednotlivých postav.¹⁰² Díky tomu například jako čtenáři víme, že Osanai spolčený se Seidžiróem Inuiem ukradl pět ze šesti přístrojů DC mini a jejich prostřednictvím se snaží vnést šílenství do hlav některých kolegů dr. Čibové. Kromě toho je však také využívají ke společným sexuálním hrátkám, při kterých zjišťují některé vedlejší efekty. Inui například zmiňuje, že „*pokud by byla v okolí nějaká PT zařízení, snové*

⁹⁸ TSUTSUI, Yasutaka. Paprika. s. 19.

⁹⁹ Tamtéž. s. 140.

¹⁰⁰ KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. s. 136.

¹⁰¹ USPENSKIJ, Boris. Poetika kompozice. s. 113.

¹⁰² KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. s. 71.

obrazy by se mohly prolnout“¹⁰³ a proto, aby je nikdo neodhalil, používají ukradená DC mini pouze v časných ranních hodinách.

Když se v následující kapitole vypravěč vrací k perspektivám Papriky a jejího klienta detektiva Konakawy, čtenář už tedy ví, že sny jednotlivých snících se vinou DC mini prolínají. Hlavní hrdinka to však zjišťuje teprve v průběhu snu:

Nějaká žena spala vedle něj na posteli. Nevěděl, kdo to je. Nebyla to Paprika a určitě ne ani jeho žena.

Dotknul se jí rukou a ona se k němu otočila. Byl to muž. Ten, kterého spatřil v předešlém snu – Seidžiró Inui.

„Co tady děláš?!“ vykřikla Paprika našťvaně. Zdálo se, že Inui e překvapila, protože hned vzápětí zmizel.“¹⁰⁴

Paprika se k odpovědi na otázku, co dělal Seidžiró Inui v cizím snu dostává až mnohem později. Vypravěč se však mezitím vrací v čase a líčí příběh opět z perspektivy Osanaie, když společně s Inuiem zjistil, že Paprika právě léčí svého pacienta. Skrytě pak pozoroval jejich sexuální styk, aniž by byl u něj fyzicky přítomen, stal se vlastně jejich pohledem – *sledoval Acuko pacientovými očima a pak zase naopak. Oba ho velmi vzrušovali.*¹⁰⁵ Tento typ vyprávění, kdy je stejná událost líčena prostřednictvím více postav, se nazývá multiplicitní fokalizace.¹⁰⁶

Stejnou strategii využívá Cucui mimo jiné i v posledních dvou kapitolách knihy. Obě jsou uvozeny stejnou větou vypravěče: *Píseň P.S. I love You rezonovala temně hnědým interiérem Radio clubu.*¹⁰⁷ To má ve čtenáři vyvolat dojem, že obě alternativní scény probíhají současně, leč každá v jiném světě. Vypravěč navíc konkrétně lokalizuje místo dění v prostoru klubu: „...v boxu v zadní části baru“¹⁰⁸, kde v jednom světě posedává dr.Čibová a její známí, leč v druhém je podnik úplně prázdný a barman má pouze pocit, že odtud slyší hlasy zákazníků. Vzpomíná pak na *skupinku*

¹⁰³ TSUTSUI, Yasutaka. Paprika. s. 165.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 170-171.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 177.

¹⁰⁶ KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. s. 78.

¹⁰⁷ TSUTSUI, Yasutaka. Paprika. s. 344 a s. 347.

¹⁰⁸ Tamtéž.

*slušných lidí, kteří se tu často potkávali, ve skutečnosti i ve snech*¹⁰⁹ a ptá se sám sebe, zdali ještě někdy přijdou a jak je to dlouho, co tu byli naposled.

Nabízí se sice i interpretace, že tyto dvě scény od sebe dělí delší časový úsek. Jako argument proti však slouží postava Kugy, který se stejně jako barman objevuje v obou kapitolách. Zatímco v první se Kuga chová úplně přirozeně, v té následující působí zvláštním dojmem. Vypravěč ho popisuje, jak nehybně stojí ve dveřích, otočen zády k barmanovi, který se ho vyptává na uplynulé události, a vypadá téměř jako by spal. Jeho duše je tedy nejspíš v tom samém okamžiku přítomna v paralelním světě. Na otázku, zdali to všechno byl jenom sen, Kuga neodpoví. Vypravěč místo něho pouze konstatuje, že odpověď možná ani nezná, a stejně na tom nezáleží. Tím jako by Cucui naznačoval, že je úplně jedno, které z variant závěru dáme přednost, protože skutečnost má více vrstev a všechny jsou si rovnocenné.

3.3.2 Prolínající se světy

Fikční svět knihy v sobě obsahuje dva rozdílné světy. První z nich budu nazývat skutečnost. Cucui ji konstruuje podle zákonitostí našeho aktuálního světa, aby se s ní čtenář mohl snadno identifikovat. V textu se nenachází žádná konkrétní časová určení, takže ji čtenář klidně může pokládat za alternativní současnost. Alternativní proto, že v našem aktuálním světě nezískali žádní dva japonští vědci Nobelovu cenu za vývoj psychoanalytických přístrojů, které jsou rovněž pouhou fikcí. Sám Cucui se dokonce vyjádřil, že není možné, aby takové přístroje někdy v budoucnu byly vynalezeny.¹¹⁰

Blíže není specifikováno ani konkrétní místo, víme pouze, že jde o institut pro psychologický výzkum. O tom, ve kterém městě je situován, však v knize není žádná zmínka. Neobjevuje se zde ani žádné známé místo, pomocí kterého by se dějiště dalo určit.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 347.

¹¹⁰ KERRIE-ANNE. A Little Spice Interview with Yasutaka Tsutsui. In: The view from Here [online]. 2009-06-16 [cit. 2012-05-04]. Dostupné z: <http://www.viewfromheremagazine.com/2009/06/little-spice-interview-yasutaka-tsutsui.html>

Jako protiklad skutečnosti se v knize objevuje svět snový, kde naopak neplatí omezení fyzikálními zákonitostmi známými z našeho aktuálního světa a možné je zde tedy prakticky cokoliv. Postavy sem mají od začátku přístup a mohou tu například létat, nebo se proměňovat v objekty, zvířata či jiné osoby. Stejně tak tento svět obývají bytosti, jež by ve skutečnosti byly fyzikálně nemožné, jako například nejrůznější bohové či příšery. Doležel v této souvislosti hovoří o nadpřirozeném světě, který charakterizuje tím, že ve skutečnosti nemožné věci se zde stávají možnými.¹¹¹ Následně však jako specifický případ vyčleňuje sen, společně s šílenstvím a halucinačními stavy. Ty podle něho přemostují protiklad mezi přirozeným a nadpřirozeným světem, protože jsou fyzikálně možné a zároveň se v nich objevují fyzikálně nemožné osoby, předměty a události.¹¹²

Snový svět románu *Paprika* nemá pevnou prostorovou strukturu, jeho uspořádání je nestálé a proměnlivé. Cucui na tento charakteristický rys upozorňuje prostřednictvím vypravěče, který prostorové změny explicitně zmiňuje: „*Nějaká zahrada. Pes se objevil, ale hned zase zmizel.*“¹¹³ Nebo: „*Z plakátu na zdi se na něj usmívala nádherná žena, hvězda z éry černobílých filmů. Náhle se změnila v Papriku.*“¹¹⁴

Tento fikční svět je konstruován ze vzpomínek na skutečnost snících postav a ze zbytků jejich předchozího dne. Vypravěč však čtenáři hned v úvodu ukazuje, že nad pacienty stojí pomyslně ještě vědci, kteří mohou pomocí přístrojů prostor měnit. Fungují tedy podobně jako metafyzický cenzurní orgán z povídky „Cenzor snů“.

Ulice v pacientově snu vypadala hrozně, všude se povalovaly odpadky a nikde ani noha. Mohla však být pomocí přenosu emocí do pacientova podvědomí proměněna v příjemné a klidné místo, které si mohl asociovat s nevinnými mladickými touhami. Nebo ho jiná scéna mohla navrátit do

¹¹¹ DOLEŽEL, Lubumír. *Heteroscomica : Fikce a možné světy*. s. 123-124.

¹¹² Tamtéž, s. 125.

¹¹³ TSUTSUI, Yasutaka. *Paprika*. s. 154.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 170.

*minulosti, když ještě rád chodíval do společnosti, což by symbolizovalo jeho potřebu prolomit bariéru, která ho dělila od ostatních lidí.*¹¹⁵

Přestože vědci mají možnosti měnit charakter snu, Cucui zachovává kategorii původce snu a přisuzuje jim výsadní postavení, které se projevuje speciálními schopnostmi, jako když detektiv Konakawa donutí Osanaie proti jeho vůli, aby se proměnil z malého chlapce zpátky do své původní podoby. Na druhou stranu se ale také postupně ukazuje, že vinou DC-mini můžou jednotlivé prvky ve snu pocházet i od dalších postav, které právě sní:

„(...)To, co jsme viděli, nepocházelo z mého snu. Stejně tak to nebyla ani tvoje vzpomínka (...)“

*„Ne, byl to Osanaie a jeho pomocník Inui, kteří si hráli s DC-mini,“ souhlasila Acuko. „(...)Museli přijít na to, že stejně jako se můžou připojit k mému kolektoru a prozkoumávat sny pacientů, můžou do nich i vstupovat.“*¹¹⁶

Každá postava se ve snu navíc může libovolně pohybovat, přesouvat se z jednoho místa na jakékoliv jiné. Sny jsou totiž budovány podle rizomatické struktury, což znamená, že všechny jednotlivé body spolu sousedí a je možné přejít z bodu A do C, aniž by postava musela projít bodem B. Této vlastnosti snového světa využívají často Osanaie a Inui, když mizí z jednoho místa a objevují se úplně jinde, což prakticky vypadá jako teleportace.

Přesto však tomu, kdo sdílí svůj sen, zůstávají výsadní práva a může přímo ovlivňovat prostor, pokud si uvědomuje, že sní: *„Jakožto osoba, která sdílí svůj sen, zablokovala Paprika proměnu scény.“*¹¹⁷ Později se ukazuje, že pozice původce snu není trvalá a může se změnit, aniž by se to v tom konkrétním okamžiku výrazně projevilo. Paprika zjišťuje, že může převzít cizí sen, pokud se ponoří do hlubšího spánku. V závěru zase Noda zachrání ostatní tým, že je nechá přeběhnout do svého snu, a pak všechny postavy přenesou do jiného prostoru. S probuzením Inuie zase v závěru přestanou existovat všechny monstra, která pocházela z jeho snu.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 13.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 223.

¹¹⁷ TSUTSUI, Yasutaka. Paprika. s. 103.

Zajímavé je také sledovat vyvíjející se vztah mezi skutečností a snem. Oba světy zprvu koexistují paralelně. Zatímco postavy ze skutečnosti mají do snů přístup, snové konstrukty se opačným směrem pohybovat nemůžou. Vypravěč nám nenápadně sděluje, že jsou spolu oba světy pevně spjaty a konání v jednom světě ovlivňuje dění v druhém. Nejčastěji se sny odrážejí v podobě psychických onemocnění, ale ve scéně, kdy spolu Paprika a detektiv Konakawa provozují ve snu sex, se reakce posouvá na úroveň fyzickou, protože on při vyvrcholení ejakuluje i ve skutečnosti. Sny je navíc díky technologii možné sledovat na monitoru i ze skutečného světa.

Kromě toho Paprika v jedné scéně zavolá Nodovi přímo ze snu o pomoc. Aby potvrdil, že se s ním skutečně spojila, využívá vypravěč multiplicitní fokalizace a předkládá čtenáři scénu z pohledu obou aktérů. Ten tedy nejprve sleduje Papriku, jak v nouzi popadne telefon a na surrealistickém číselníku, jehož tlačítka se hýbou, namačká Nodovo číslo. Poté se perspektiva přesouvá k Nodovi, který v práci pocítí zvláštní ospalost. Zdá se mu, že mu volá Paprika, a když se probudí, svírá v rukou sluchátko.

Jinak se ale konání ve snovém světě zpočátku odráží pouze v psychologické rovině postav ve formě různých nemocí či poruch. Vztah mezi oběma světy se ale po čas celého příběhu mění. Vinou přístrojů DC mini se hranice mezi nimi postupně vytrácí a ze snu se do reality přenáší i bolest či zranění. Acuko tak po probuzení se ze rvačky s Osanaiem zjišťuje, že ji bolí bok, do kterého se praštila. Krom toho ale ve své ruce drží další přístroj DC mini, který svému nepříteli vytrhla z hlavy i s vlasy a přenesla ho s sebou do skutečnosti. Tento motiv přenosu věcí je pak v textu dál rozvíjen a do skutečného světa se ze snu dostávají i fyzicky nemožné bytosti a monstra.

Noda jako by radil čtenáři, jak se má v knize orientovat, když nastalou situaci shrnuje do jedné věci: „*Měli bychom od teď radši přestat rozlišovat sny a realitu.*“¹¹⁸ Jedná se však pouze o dočasný stav, neboť se nastalá situace nakonec navrací zpět do normálního stavu a skutečnost a sen jsou opět odděleny. Nastává však další problém, protože nelze určit, který svět je skutečný a který pouhou iluzí.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 262.

3.3.3. Čas, který lze ovládat

Novela je vyprávěna v narativní současnosti. Zpočátku je popsána aktuální situace v Institutu psychiatrického výzkumu a dr. Čibová vysvětluje svým pacientům základy psychoanalytických teorií. Promluvy postav ale občas obsahují externí analepsy¹¹⁹, díky nimž se dozvídáme, že používání zařízení DC-mini pro vstup do lidských snů bylo před lety nelegální a Paprika jako postava vznikla právě v té době, přičemž její existence podléhala utajení.

Vyprávění však neprobíhá lineárně po celou dobu. S výše analyzovanou změnou fokalizace, kdy je příběh líčen skrze perspektivu jiné postavy, totiž často souvisí i návrat v čase diskursu. V minulosti proběhlá událost je čtenáři vylíčena z dalšího úhlu pohledu, aby mu přinesla nové informace. Poté se ovšem vyprávění vrací zpět do narativní současnosti.

Vztah mezi časem ve skutečnosti a ve snu je celkem složitý, i když postavy ve skutečnosti můžou sledovat dění ve snu na obrazovce speciálního přístroje. Paprika má v tomto směru výsadní postavení, protože může díky DC-mini a své schopnosti jednat v obou světech zároveň a manipulovat díky tomu s časem:

*Ve stavu na pomezí bdění a snění musela konečkem prstu zavadit o tlačítko zpět. Scéna se proměnila zase nazpátek na prázdný prostor za trafikou. Akišige, Takao a Šinohara ubližovali Nambovi. Ten se jen bezmocně válel po zemi, zatímco do něj ti tři kopali.*¹²⁰

Z tohoto krátkého úryvku je patrné, že vztah mezi časem a prostorem je velmi těsný. Čas se totiž sice pomyslně vrátil, ale ve skutečnosti to znamenalo pouze to, že se zpátky proměnilo prostředí včetně postav. Pokud bychom tedy tuto situaci znázornili na časovou osu, zjistili bychom, že proběhla dvakrát po sobě a nikoliv dvakrát ve stejném úseku.

Prostor ale hraje klíčovou roli i v tom, jak čas vnímají samy postavy. Noda se například kvůli tomu, že se konkrétní místo změnilo, zamýšlí nad tím, zdali ve snech existuje historie nebo se skrz sen pouze přenesl na vzdálené

¹¹⁹ Vyprávění se vrací před počáteční bod diskursu.

¹²⁰ TSUTSUI, Yasutaka. Paprika. s. 104.

místo kdesi ve skutečnosti. Právě fenomén teleportování prostorem vede některé postavy k myšlence, že by možná bylo možné podobným způsobem cestovat i v čase. V závěru je tato teorie prakticky ověřena, když se Paprika společně se svými společníky vrátí v čase, aby zabránila tragédii na předávání Nobelovy ceny za lékařství.

V tomto případě už lze hovořit o skutečném cestování v čase, protože pokud bychom diskurs znázornili na časové ose, druhá událost by se odehrávala v čase té první, čímž by ji vlastně překryla a to včetně událostí následujících. Závěr knihy ale zároveň naznačuje, že se postavy přenesly do paralelního světa, který je kvalitativně roven skutečnosti a je tak od ní prakticky neodlišitelný. To samozřejmě vyvolává otázku, co je to vlastně realita?

Již z výše analyzované povídky „Strom daba daba“ vyplývá, že realita se podle Cucuie nachází ve světě, kde aktuálně existuje naše vědomí. Pokud se totiž postavy ze snu, který se skutečnosti podobá, neprobudí, nemohou zjistit, že se jedná o „falešný“ svět. Přítomnost tedy hraje důležitou roli pro chápání okolního světa.

3.4. Peklo

Novela *Peklo* je mozaikou tragických osudů lidí, kteří se po smrti setkávají ve fikčním světě, o němž se domnívají, že je to peklo. Ačkoliv se na první pohled neliší od našeho, příchozí postavy si brzy uvědomují, že se řídí podle úplně jiných zákonitostí. Oběť a vrah si v tomto světě zbaveném lásky i nenávisti mohou bez problémů podat ruku, protože zde pozbyli veškerých citů známých ze světa živých. Možná je tomu tak kvůli jejich poznání, že smrt nebyla koncem nýbrž jen horizontem.

Celé vyprávění je vystavěno epizodicky z velkého množství dílčích příběhů mnoha různorodých postav. Všechny však mají spojitost s ústřední trojicí – mrzákem Takešim, členem jakuzy Júzóem a senilním Nobuteruem. Epizody jsou spojeny většinou také tematicky, protože se často týkají příchodu do pekla a znovuprožívání určitých událostí z předchozího života. Dohromady pak skládají obraz neznámého posmrtného světa.

3.4.1. Putující pohled vypravěče

Jednotlivé příběhy jsou líčeny převážně ve třetí osobě, ale vševědoucí vypravěč na ně nahlíží skrz perspektivy různých postav. Někdy takto ukazuje stejnou událost z několika různých úhlů, jako v případě milostného trojúhelníku, který tvoří Takeši Učida a jeho podřízený Izumi se svou manželkou Sačiko. Jelikož v pekle postavám stačí se na někoho pouze podívat a hned vidí i jeho vzpomínky, sledujeme nejdřív Izumiho, který zjistil, že ho jeho žena podváděla s Takešim: „*Do nejmenších podrobností viděl, jak se spolu milovali, očima Učidy, své ženy Sačiko i svýma vlastníma.*“¹²¹ Vzápětí vidíme stejnou scénu Takešihoh pohledem skrze Izumiho, čehož je využito ke zmatení čtenáře, který se společně s postavami ptá, jaký je původ celé události. Vypravěčovo hledisko zde zcela splývá s postavou Takešihoh: „*Stalo se tohle doopravdy? Že by to byla nějaká Izumiho potlačená vzpomínka? Nebo snad Izumiho očima zahlédl svou vlastní zkušenost? Takováhle smyslné*

¹²¹ CUCUI, Jasutaka. *Peklo*. s. 11.

zážitky mohl člověk zakusit jen tady v pekle“¹²² Indicie k rozřešení přichází až později, když je totožná scéna líčena z pohledu Sačiko:

Takeši Učida už je svlečený a proniká do Sačiko. Když to tedy není sen, je to pravda? Zmatená Sačiko se poddává Takešihovo rafinovanému umění a sténá. Ale – manžel, přece! Manžel! Manžel je na služební cestě v zámoří. Na aukci v Paříži. Ne, vždyť přece cestou domů zahynul. Ne tohle... tohle teď... nemohla bych se cítit tak dobře, kdyby nežil. Ne. Můj manžel žije. Právě teď se vrací domů. Teď vchází do dveří.

„Teď jde po schodech nahoru.“

„Já vím.“

„Jde po schodech nahoru!“

„Já to vím.“

„Jak to? Jak to?“

„Protože se to stalo už tolikrát.“

Tak takhle je to. Tohle se mi nezdá poprvé. Vždyť tohle je sen, který se mi zdá každou noc. Takeši Sačiko nepouští. A její manžel teď stojí v pootevřených dveřích.¹²³

Díky předchozímu vyprávění je možné usuzovat, že Takeši a Izumi nejsou pouze snové postavy, které přestanou existovat, když se Sačiko probudí, jako tomu bylo v povídce „Strom daba daba“. Na základě této předchozí čtenářské zkušenosti se naopak jeví problematičtější postava Sačiko, protože ačkoliv je tato část popisována skrze její perspektivu, může to být ona, kdo existuje pouze ve snu. Ten je však v novele opakovaně líčen jako most mezi světem mrtvých a živých a proto se přikláním k možnosti, že Sačiko je žijící postava, která sní. Toto stanovisko je důležité především pro analýzu času fikčních světů, kterou budu v jedné z následujících částí provádět.

Tomáš Kubíček tento druh narativu označuje jako jednu z forem multiperspektivního vyprávění, které je charakteristické tím, že „z pozice vševědoucího vypravěče využívá perspektiv různých postav a v němž se

¹²² Tamtéž, s. 13.

¹²³ Tamtéž, s. 67.

oslabuje aktivita vševědoucího vypravěče. Takový vypravěč rezignuje na možnost hodnotově a kognitivně komentovat fikční svět, který vypráví a naopak velká část této funkce je přesunuta do plánu postav.¹²⁴

Cucuiův vypravěč však fikční svět charakterizuje nejenom prostřednictvím postav, ale také ze svého vlastního vševědoucího postavení, ačkoliv jeho promluvy navozují dojem, že je také jednou z postav fikčního pekla. Např.: „*Tady v pekle fungoval zvláštní systém – stačilo se na někoho podívat a hned jste věděli, proč se tu ocitl. Ne že by se snad lidem nad hlavami objevovaly bubliny s textem a obrázky jako v komiksu, nešlo dokonce ani o telepatii. Prostě se vám najednou všechna fakta promítla kdesi na periférii vidění.*“¹²⁵ Touto vypravěčovou promluvou se autor zároveň snaží odlišit způsob čtení myšlenek v tomto fikčním světě od schopnosti hrdinky Nanase z jeho předchozí trilogie i od transcendence myšlenek ve snovém světě románu *Paprika*.

Fikční svět je však více než skrze přímé vypravěčovy komentáře charakterizován promluvami postav, které často přemýšlejí o původu a zákonitostech světa, v němž se ocitli: „*Já si myslím, že celé tohle místo je výplodem našeho podvědomí.*“¹²⁶ Jednoznačnou odpověď však nenalézají a vypravěč nechává čtenáře na stejné úrovni pouhých domněnek a odhadů, čímž je zároveň tlačí k vlastní interpretaci.

Cucui kromě výše zmíněných charakterizací fikčního světa, které můžeme shrnout pod termín říkání, používá i vypravěčskou strategii předvádění. Nalézáme ji ve scéně, která se v naprosto totožné textové podobě objevuje v knize dvakrát. Tím autor podpoří to, co už čtenář ví od vypravěče a postav, a sice že jednotlivé události se neustále opakují, aniž by o tom samotní aktéři měli jakékoliv tušení. Událost, při které se cestou městem

¹²⁴ Kubíček, Tomáš. *Vypravěč : kategorie narativní analýzy*. s. 136.

¹²⁵ CUCUI, Jasutaka. *Peklo*. s. 11. Pozn. Touto charakteristikou se také Cucui snaží odlišit způsob čtení myšlenek od případu hrdinky Nanase, či telepatie v novele *Paprika*.

¹²⁶ Tamtéž, s. 93.

minou dvě ženy, postrádá v kontextu příběhu zásadní důležitost a slouží pouze k bližší charakterizaci zákonitostí fikčního světa.¹²⁷

Celkové vyznění novely *Peklo* je budováno především na základě omezeného hlediska, kdy se ani v úplném závěru od vypravěče nedozvíme, co je vlastně popisovaný svět zač. Postavy putují pod vedením démonky kamsi do mraků, aniž by věděly, co se za nimi nachází, jestli ráj nebo nicota. Čtenářovi je tedy ponechána velká škála možných interpretací.

3.4.2. Záhadný svět „mrtvých“

Cucui v novele *Peklo* opět konstruuje binární fikční svět, který se dělí na svět živých a peklo, přičemž se dovídáme, že od sebe nejsou striktně odděleny, ale naopak jsou dokonce podle jedné z postav „provázány jako dvě vlákna pletené šňůry.“¹²⁸ Mrtví a živí se opakovaně potkávají ve snech a některé živé postavy přemýšlí o tom, že lze ze snu přejít rovnou do pekla: „Třeba to mělo znamenat, že když se ve snu přiblížil na dosah mrtvým, stačilo by si jen přát a mohl by ze svých snů kdykoliv proklouznout do dalšího světa.“¹²⁹ Jiní na stejnou myšlenku přicházejí až po rozhovoru s mrtvými přáteli:

„V tom snu,“ zeptal se Takeši, „nevzali tě náhodou do restaurace dva noblesní – ne, spíš jenom noblesně vypadající pánové?“

„Jo, jak to víš?“

„Měl jsem stůl blízko vás.“

Júzó si překvapeně poposedl dozadu.

„Takže teda já se ze snu fakt dostal do pekla? No páni. Já si vždycky říkal, jestli sny a peklo nejsou nějak propojeny.“¹³⁰

Peklo a sny si jsou podobné v mnoha ohledech. V některých případech se surrealistický charakter posmrtného světa ukazuje už ve chvíli, kdy do něho postavy poprvé vstupují. Nad letištním terminálem například svítí rudý

¹²⁷ Zmíněná scéna popisuje dvě ženy, které se míjejí na ulici. Díky charakteru fikčního světa však vidí navzájem svou minulost a zjišťují, že měli poměr s jedním mužem. Vymění si pouze úsměv a pokračují každá svou cestou. Tamtéž, s. 61-62 a s. 68-69.

¹²⁸ Tamtéž, s. 91.

¹²⁹ Tamtéž, s. 46.

¹³⁰ Tamtéž, s. 49.

neonový nápis „peklo“, na displeji v kabině utrženého výtahu zase bliká symbolické číslo „666“. Jiné postavy si však přechod ze světa živých do pekla ani neuvědomí, jako třeba herec Konzó Ičikawa, který se ztratí v suterénu pod divadlem. Díky kombinaci vnitřního monologu a vševědoucnosti vypravěče je jasné, že zemřel, aniž by to postřehl.

*Kde to jsem? Už dávno nebyl v normálním světě, ale zároveň si nedokázal vybavit umírání. Copak jej mánilo vlastní vědomí? Byl snad polapen ve zlomku své vlastní představitosti?*¹³¹

Konzó na konci kapitoly projde ocelovými dveřmi, aby se v jedné z následujících scén znovu objevil v klubu Nightwalker, který funguje jako speciální místo, kde je hranice mezi oběma světy slabší stejně jako tomu bylo v případě Radio-clubu v románu *Paprika*. Antonín Líman píše o tom, že japonský svět zemřelých je „jiná rovina existence, která se s naším světem neustále překrývá a do níž obyčejný smrtelník může nahlédnout jen ve stavu šamanského vytržení, když sní, nebo když navštíví některé z tajemných zákoutí přírodního světa.“¹³² Cucui přírodní zákoutí nahrazuje barem, ale zvláštní je, že mrtvé zde vidí pouze jedna z mnoha postav, aniž by bylo vysvětleno proč.

„Řekni... on přišel? Byl tady? Byl?“ ptal se Kašiwazaki, když konečně nabyl vědomí a přehlédl jeden po druhém všechny ty obličeje, které na něj zíraly.

„Kdo měl jako přijít?“

„Konzó. Konzó Ičikawa.“

„Jistěže ne,“ odpověděla Jumiko Hanawa. „Ty jsi něco viděl, že? Viděl jsi Konzóa Ičikawu?“

„Přišel odtamtud,“ ukázal Mamoru Kašiwazaki prstem do uličky, na jejímž konci byly železné únikové dveře.“¹³³

Postavy samy také o charakteru světa, kam se dostaly, přemýšlejí. Takeši tak čtenáři nabízí alternativní výklad původu celého pekla: „Mé

¹³¹ Tamtéž, s. 59.

¹³² LÍMAN, Antonín. Krajiny japonské duše. s. 10.

¹³³ CUCUI, Yasutaka. Peklo. s. 65.

orgány byly při nehodě rozdrčeny a jen můj mozek zůstal zachován – ne, možná i mé poničené a rozmaširované tělo bylo zachráněno a teď je přechováváno a uloženo ve sterilní schránce, v nějakém snovém světě, nebo v nějakém virtuálním prostoru, jako to často bývá ve sci-fi. Tohle peklo může být nějaká uměle vytvořená metarealita.“¹³⁴ Jeho myšlenky však odporuje to, že nám vypravěč předkládá i s Takešim nijak nesouvisející příběhy, které jsou vyprávěny z perspektivy ostatních postav.

Prostor pekla nemá pevně daný charakter, ale je konstruován stejně jako sny v románu *Paprika* podle rizomatické struktury, kde spolu všechna místa sousedí. Konkrétní místa jsou vytvářena na základě vzpomínek z doby před smrtí, které se mísí s představami, a jeho konstrukce tedy odpovídá snové práci. Cucui pracuje s nevědomím, kde jsou uloženy všechny události ze života, které v pekle svévolně vyplouvají na povrch, aby si je postavy prožily znovu. Pohledem zbaveným emocí je totiž dokážou objektivně posoudit, což je možná pravá funkce pekla, která má duše očistit. Takeši v tomto duchu přehodnocuje svou prvotní myšlenku, že jeho mozek je ve skutečném světě stále uchovávan:

*„Já si myslím, že celé tohle místo je výplodem našeho podvědomí. A celý smysl pekla je zbavit se pout k předchozímu životu, aby se tu lidé oprostili od zvědavosti, nenávisti, lásky a čehokoliv, co nám ještě zbývá.“*¹³⁵

Zcela specifickým případem je postava blázna Nobuterua, který díky své psychické poruše existuje na pomezí obou světů a potkává se se svými mrtvými přáteli i mimo sen. Podle jejich promluv se ale ukazuje, že se do pekla nikdy nedostane, a jako důvod je uveden fakt, že je duševně chorý. Při bližším pohledu na jeho život, který můžeme z textu rekonstruovat, se ukazuje, že na rozdíl od svých kamarádů¹³⁶ Nobuteru během života nedělal špatné věci a nehodu, jež zapříčinila Takešeho invaliditu, si neustále vyčítá už během života.

¹³⁴ Tamtéž, s. 21-22.

¹³⁵ Tamtéž, s. 93.

¹³⁶ Júzó byl členem Jakuzy a Takeši podváděl svou manželku s milenkou, která byla zároveň chotí jeho podřízeného.

Vztah skutečnosti a pekla je však neustále relativizován a obě vrstvy reality si postupně vyměňují role. Postavy jsou ve skutečnosti často stíhány zlým osudem, či dokonce zakoušejí fyzické utrpení, a smrt se pro ně stává vysvobozením. Pár, který přespává v krutých mrazech ve stanu, zprvu ani nepostřehne, že se probudil do jiného světa. Hattori, na kterém si užívá skupina sadistů, si nepřeje nic než umřít. Smrt z těchto postav nakonec snímá veškeré utrpení a umisťuje je do světa, kde fyzická bolest nejspíš neexistuje.

3.4.3. Svět, v němž čas neplyne

V novele *Peklo* je na rozdíl od předchozí analyzované tvorby Jasutaky Cucuie mnohem složitější určit narativní současnost. Ačkoliv se vypravěč na začátku knihy snaží navodit dojem, že se nachází přímo v aktuálním čase příběhu, zanedlouho sám prozrazuje, že tomu tak není a ze své skutečné pozice shrnuje děj, který v příběhu následuje: „*Od té doby Takešiho levá noha nikdy nebyla jako dřív a po propuštění z nemocnice musel už navždy chodit o holích. Nobuteru už s ním potom nedokázal nikdy promluvit, dokonce ani pohlédnout mu do tváře, která teď vypadala ještě ostýchavěji než dřív.*“¹³⁷

Skrze vypravěčovu sumarizaci děje se čtenář dostává do pomyslného „ted“, které se jeví jako narativní současnost. Na jedné straně ho lze interpretovat jako subjektivní vzpomínku, jejíž pravdivost je zpochybněna tím, že si chlapci zpívají písničku, která přišla do módy až mnoho let poté. Z textu ale později vyplývá, že se minulost v paralelním světě odehrává znovu a stařík Nobuteru ji pouze sleduje jako vzpomínku. Jeho pozice ve skutečnosti je ale určena pouze orientačně: „*Tenhle Nobuteru již nyní překročil sedmdesátku (...)*“¹³⁸

Ono „ted“ je následně ještě proplétáno osudy dalších postav, které povětšinou nemají s Nobuteruem přímo nic společného a je nemožné je přesně zařadit na časovou osu příběhu. „Mrtvé“ postavy se navíc můžou libovolně pohybovat v čase a současnost jejich příběhu leží v minulosti či přítomnosti jiných postav, jsou navíc seznámeny i s budoucností. Zatímco tedy zestárlý Nobuteru marně čeká na smrt, jeho kamarádi z dětství, kteří už dávno zemřeli,

¹³⁷ Tamtéž, s. 6.

¹³⁸ Tamtéž, s. 6.

znovu prožívají minulost. Tyto děje však mohou probíhat paralelně s Nobuteruovou současností.

Pro tuto interpretaci hovoří sdělení, že „*Takešiho tvář teď vypadala ještě ostýchavěji než dřív.*“¹³⁹ Nobuteru se sice nachází přímo v prostoru vzpomínky, ale její totožnost s událostí, která se před lety skutečně odehrála, je zpochybněna, protože si chlapci zpívají píseň „Nenaříkej holubičko“. Vypravěč totiž informuje, že přišla do módy až po válce a tudíž ji tehdy Nobuteru a jeho kamarádi ještě nejspíš nemohli znát. Vyprávění se tedy nevrací skutečně v čas, ale rekonstruuje minulost v paralelním světě, kde jsou Júzó a Takeši skutečně přítomni.

V celém vyprávění existuje několik narativních současností. Sám vypravěč to přiznává, když kapitolu začíná slovy: „*V tomto okamžiku Date spí.*“¹⁴⁰ Autor v této části nezvykle používá přítomný čas, který současnost ještě více evokuje a zároveň upozorňuje na přítomnost vypravěče a jeho schopnost libovolně se pohybovat časoprostorem. Změna slovesných časů se v textu několikrát opakuje, někdy se přitom z času přítomného stává po chvíli opět čas minulý.

Události se v pekle mohou odehrávat neustále znovu, jak je tomu například v již zmiňované milostné scéně. Tu autor využívá k práci s časem na několika úrovních. Sačiko si uvědomí, že se jí stejný sen zdá každou noc, což znamená, že se v rámci příběhu mnohokrát opakuje. V diskursu je však počet jeho zobrazení pevně stanoven. Zároveň je však tato jediná snová událost v textu explicitně zobrazena z několika perspektiv, jak jsem již zmiňoval v kapitole věnující se vypravěči. Z tohoto pohledu se tedy podle Genettovy terminologie jedná o opakování, kdy je jedinečná událost v diskursu zaznamenána vícekrát.

V textu jsou však obsaženy i scény, o kterých je možné s jistotou tvrdit, že se odehrály v minulosti. Jsou to především poslední chvíle před smrtí jednotlivých postav. Vypravěč se v těchto retrospektivách vrací v čas zpět,

¹³⁹ CUCUI, Jasutaka. Peklo. s. 6.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 32.

jedná se o interní analepse. To znamená, že nepřesahují prvotní narativ¹⁴¹ Někdy se vyprávění vrací těsně před okamžik, jenž už vylíčen byl, aby ho vylíčilo z pohledu jiné postavy a následně pokračovalo tam, kde předchozí vyprávění skončilo. Takto se to děje například ve scéně s hercem Konzóem Ičikawou, kterého čtenář sleduje, kterak bloudí sklepením pod divadlem, až prochází skrze kovové dveře do klubu Nightwalker. Později se sem vyprávění vrací a Kašiwazaki spatří Ičikawova ducha, který přišel z uličky, na jejímž konci jsou železné únikové dveře.

Jindy naopak vypravěč využívá elips, při kterých je část příběhu vypuštěna a diskurs přeskakuje v čase. Často si čtenář musí odvodit z kontextu, jak daleko se diskurs přesunul. Někdy je však doba elipsy explicitně zmíněna. Sačiko se v textu vyskytl naposledy ve vzpomínkách svého manžela Izumiho a milence Takešiho. Když se k ní narativ vrací, je na výpustku upozorněno: „*Sáčiko Izumi i teď stále ještě zůstává v domě, který koupil její manžel. Pět let po jeho smrti zemřel i její milenec, a i od té doby již uplynulo více jak dvacet let.*“¹⁴²

V textu se však předtím Sačiko objevuje pouze ve formě vzpomínek či představ Izumiho a Takešiho. Jedná se o již několikrát zmiňovanou milostnou scénu, pomocí níž jsou spojeny časy pekla a skutečnosti. Je tomu však pouze na okamžik, protože v pekle se čas může libovolně prodlužovat či smršťovat, což sděluje i vypravěč: „*Čas v pekle není pevně daný, tři dny jsou tu stejně dlouhé jako ve světě živých deset let, je možné pohybovat se v čase do minulosti i budoucnosti.*“¹⁴³ Ze všech v této práci analyzovaných děl pracuje Cucui v novele Peklo s časem nejsložitěji. Nedbá totiž na chronologii vyprávění a diskurs je řazen zdánlivě nahodile. To však na druhé straně odkazuje k posmrtnému světu, který existuje mimo kategorii času. Ta je na něj pouze dodatečně aplikována z pozice skutečnosti.

¹⁴¹ RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. s. 55.

¹⁴² CUCUI, Jasutaka. *Peklo*. s. 66.

¹⁴³ Tamtéž, s. 61.

4. Sny v ostatní Cucuiově tvorbě

V Cucuiově tvorbě se objevují i sny, které nemají vliv na konstrukci daného fikčního světa a nehrají ani důležitou úlohu pro vyprávění příběhu. Přesto jsou důležitým ukazatelem toho, jak Cucui sny chápe a lze v nich najít spojitost s některými z výše analyzovaných textů.

4.1. Telepatické vnímání cizích snů

První případ pochází z novely *Osm pohledů na rodinu*¹⁴⁴, která poprvé vyšla v roce 1972. Hlavní hrdinka Nanase má schopnost telepatie, která zůstává aktivní i během spánku. Vypravěč už na začátku čtenáře upozorňuje, že následně bude popisovat její sen:

*Zdálo se jí, že byla v rohu nějaké kuchyně. Skláněla se nad oprýskanou starou miskou a zkoušela svým drsným jazykem seškrabat ztvrdlá zrnka rýže přilepená na dně. Chutnalo to tak příšerně, že se vzbudila celá orosená.*¹⁴⁵

Následně Nanase zjišťuje, že se jí na hrudi během spánku uložila kočka. Kvůli své schopnosti tedy pouze viděla a cítila sen kočky. Ačkoliv jej nejprve považovala za výplod svého podvědomí, přítomnost zvířete jí odhalila, že byla pouze pozorovatelem snu cizího.

S telepatickým sdílením snu Cucui pracuje i v komixové verzi knihy *Nanase podruhé*¹⁴⁶, která vyšla v Japonsku pod názvem *Nanase*¹⁴⁷ a časově předchází ději novely *Osm pohledů na rodinu*. Hlavní hrdinka během jízdy vlakem usne a zdá se jí o hrozivé nehodě. Uklidňuje se tím, že šlo jenom o sen. Avšak chvíli poté se náhodou setkává s malým chlapcem, který je rovněž nadán telepatii a zdálo se mu o tom samém neštěstí. Následně společně zjišťují, že ve vlaku je přítomen ještě muž, který má schopnost předvídat budoucnost a oni se staly pouze svědky jeho vidění.¹⁴⁸

¹⁴⁴ CUCUI, Jasutaka. *Kazoku hakkei*. 1972.

¹⁴⁵ TSUTSUI, Yasutaka. *The Maid*. 2010.

¹⁴⁶ CUCUI, Jasutaka. *Nanase futatabi*. 1975-

¹⁴⁷ CUCUI, Jasutaka a Sajaka JAMAZAKI. *Nanase*. 2001.

¹⁴⁸ TSUTSUI, Yasutaka a Sayaka Yamazaki. *Telepathic Wanderers Volume 1*. 2005.

Tento motiv Cucui později rozpracoval ve výše analyzovaném románu *Paprika* z roku 1993. Nesmyslný sen Papričina pacienta je totiž později v čase příběhu odhalen jako sen jednoho z nepřátel. Toto odhalení neslouží pouze k tomu, aby ukázalo, jaké vedlejší efekty může způsobovat zařízení DC-mini, ale hraje také důležitou roli v rámci detektivní zápletky.

4.2. Setkání s mrtvými

V knize *Konec stříbrného věku* jsou popsány celkem dva sny, každý však zcela rozdílným způsobem. Tematicky je spojuje motiv setkání živých s mrtvými. Nahlížet se na ně dá dvojím způsobem. Čtenář, který není seznámen s předchozí Cucuiovou tvorbou, je bude patrně interpretovat jako pouhé sny, v nichž jsou mrtví pouze výplodem podvědomí snící postavy. Při znalosti kontextu Cucuiovy tvorby je ale možné je interpretovat jako svébytné postavy, které se ve spánku rozhodly navštívit živé. V případě novely *Konec stříbrného věku* dokonce svého vraha.

První sen vypravěč přímo neuvozuje, ale přesto čtenáře na tuto možnost upozorňuje. Kuičiró v noci drží hlídku, protože je jedním z účastníků bitvy mezi důchodci, z nichž může zůstat naživu pouze jeden. Několik soupeřů a hlavně soupeřek už předtím zabil. „*Když poněkolíkáté zhlédl zprávy ze všech bitevních zón, začal se nudit a pokoušela se o něj dřímota,*“¹⁴⁹ předkládá čtenáři vypravěč. Následuje však akce, přichází Kuičiróova manželka. Probíhá rozhovor a vše se zdá být naprosto reálné, dokud se žena nepromění v jinou, kterou Kuičiró zastřelil a společně s ní přicházejí i další ženy, které zavraždil.

Nejprve se zdá, že se jedná o přízraky, které přišly strašit svého vraha. Ty by mohly teoreticky existovat i ve skutečnosti, avšak vypravěč odhaluje způsob jejich vzniku, který ukazuje na snovou práci: „*(...) ale protože jí tehdy Kuičiró neviděl do tváře, neměla ji ani teď.*“¹⁵⁰ Z tohoto komentáře vyplývá, že mrtvé ženy jsou konstruovány z vrahových vzpomínek, což však nevylučuje, že jej přišly navštívit z jiného světa, jako tomu bylo v novele *Peklo*.

¹⁴⁹ CUCUI, Jasutaka. *Konec stříbrného věku*. s. 105.

¹⁵⁰ Tamtéž. s. 106.

Druhý sen je v podstatě variací toho předešlého. Vypravěč dokonce čtenáři předkládá informaci, že se Kuičiróovi o lidech, které zavraždil, zdá opakovaně. Kromě toho se vyprávění nesnaží navodit dojem, že jde o skutečnost a sen je od začátku jasně uvozen. Oproti předešlému případu se žena-přízrak objevuje i s tváří, která obsahuje dokonce detaily, jako například stopy po zubech, které jí Kuičiró během vraždy vyrazil.

Sen končí falešným probuzením, když se Kuičiró probudí do dalšího snu, který se mu pouze jeví jako skutečnost. Tento fenomén je znám i v našem aktuálním světě. LaBerge v knize *Lucidní snění* píše: „*Někdy se opakují několikrát za sebou, snící má znova a znova pocit, že se probouzí, jen aby zjistil, že ve skutečnosti stále sní. V některých případech lucidně snící uvádějí doslova desítky falešných probuzení, než se konečně probudí doopravdy.*“¹⁵¹

Falešné probuzení Cucui použil i v románu *Paprika* a novele *Peklo*. V obou případech se mu ale dostalo většího prostoru. V *Paprice* především zdůrazňovalo, že se za jistých okolností sen a skutečnost nedá rozlišit a sehrálo svou roli i při interpretaci závěru, který naznačoval, že postavy zůstaly uvězněny v paralelním světě. V *Pekle* bylo neustálým probouzením se ze snu opět do snu posíleno vnímání nekonečnosti posmrtného světa, který se ve smyčkách může neustále opakovat.

4.3. Snová absurdita

Povídka „Fámy o mé osobě“¹⁵² se vymyká z řady výše analyzovaných povídek, protože v průběhu vyprávění nepředkládá vypravěč čtenáři ani jediný náznak, že by se jednalo o sen. Přesto příběh sen připomíná svou iracionalitou. Zdánlivě nesmyslné události příběhu se dějí bez evidentní logické příčinnosti.

Děj je jednoduchý. Hlavní protagonista Cutomu Morišita, který je zároveň v pozici vypravěče, hned na začátku povídky zaslechne svoje jméno

¹⁵¹ LaBERGE, Stephen. *Lucidní snění*. s. 126.

¹⁵² CUCUI, Jasutaka. *Ore ni kan suru uwasa*. In: *Ore ni kan suru uwasa*. 1974.

ve večerních televizních zprávách. Moderátor popisuje jeho vztah s kolegyní z práce, kterou dříve onoho dne pozval na rande. Ona ho však odmítla.

Stejně jako ostatní Cucuiovy postavy se Morišita ptá po povaze skutečnosti a odehrávajících se událostí, kterým vůbec nerozumí. Brzy dochází k závěru, že se musí jednat o halucinace. Když však následující den v ranních novinách zjišťuje, že o něm píše v titulním článku, svůj prvotní závěr přehodnocuje a usoudí, že se jedná o spiknutí vůči jeho osobě. Nenapadá ho však nikdo, kdo by k tomu měl důvod. Celá situace tak nápadně připomíná *Proces*¹⁵³ Franze Kafky, kde je Josef K. souzen, aniž by věděl proč.

Smyslem povídky je stejně jako u zmiňovaného Kafky ukázat na hrůznou moc určité instituce, v Cucuiově případě médií. „Fámy o mé osobě“ totiž ukazuje, jak se lidé nechají snadno ovlivnit. V závěru je to umocněno tím, že měsíc po incidentu, si už na Morišitu nikdo nepamatuje a lidé na ulici jej nepoznávají. Kdyby se v závěru hrdina probudil, povídka by ztratila svůj původní význam. Přesto lze hovořit o inspiraci snem, jehož poetika a potlačená příčinnost je ve vyprávění jasně patrná. Chybí zde však vztah dvou světů, který se vyskytoval ve všech ostatních analyzovaných textech.

¹⁵³ KAFKA, Franz. *Proces*. 1925

5. Závěr

Na základě provedených naratologických analýz jednotlivých děl lze vyvodit několik obecných charakteristik o analyzované tvorbě spisovatele Jasutaky Cucuie. Patrný je zejména postupný progresivní vývoj práce s jednotlivými literárními prostředky. Celkové koncepci se v mnoha ohledech vymyká pouze povídka „Cenzor snů“.

Vypravěč ve třech povídkách přijímá vnitřní perspektivu některých postav, výjimku tvoří pouze zmiňovaný „Cenzor snů“, kde je na události pohlíženo z neutrálního postavení. V povídce „Strom daba daba“ je fokalizace maskována tím, že vypravěč zůstává až do samotného závěru skryt za pohledem hlavního protagonisty. Ten je zároveň jedinou postavou v příběhu, jejíž niternou perspektivu vypravěč využívá. V románu *Paprika* je postav s funkcí reflektorů více a čtenář tak sleduje stejný příběh z několika úhlů pohledu. V novele *Peklo* Cucui pracuje se stejnou funkcí ještě komplikovaněji. Nejen, že některé události líčí z více pohledů, ale využívání putujícího pohledu mu umožňuje vylíčit jinak prakticky nesouvisející příběhy jednotlivých postav. V *Paprice* a v *Pekle* však také zároveň využívá i multiplicitní fokalizace, kdy vypravěč z pohledu různých postav líčí stejnou událost. To ve výsledku odkrývá čtenáři nové informace o příběhu i o zákonitostech a možnostech snových světů.

Ve všech analyzovaných textech je vyprávění předáváno čtenáři heterodiegetickým vypravěčem. Ten však ze svého vševědoucího postavení většinou pouze popisuje děj a své vlastní komentáře fikčního světa používá jen občas. Tuto funkci přenáší do plánu postav. Pro ty je charakteristické, že společně se čtenářem uvažují o povaze daného fikčního světa. Postavy v povídce „Strom daba daba“ přemýšlejí o tom, co je to vlastně realita. Mrtvý chlapec, který přichází k cenzurnímu úřadu v „Cenzorovi snů“ se ptá, zdali skutečně existuje anebo je pouze výplodem podvědomí své truchlící matky. Postavy v románu *Paprika* často váhají, zdali sní či bdí a kromě toho také teoretizují o možnostech snového světa. Nejvíce pak o světě, v němž se nacházejí, přemýšlejí aktéři v novele *Peklo*. Původ posmrtného světa je jim

totiž stejně nejasný jako čtenáři, kterého svými úvahami vedou k jeho vlastním interpretacím.

Každý z analyzovaných textů v sobě obsahuje minimálně dva různé světy. V „Cenzorovi snů“ je však skutečnost zobrazena pouze implicitně. Vyprávění popisuje vznik snu, se kterým už poté ale Cucui dále nepracuje. Jednotlivé objekty snového prostoru jsou vytvářeny na základě vzpomínek snící ženy, jež jsou pomocí asociace nahrazeny či přetvořeny ve věci nebo postavy jiné, které nenaruší její spánek. V povídce „Strom daba daba“ je snový svět záměrně konstruován podle našeho aktuálního světa, kvůli čemuž je prakticky nemožné určit, zdali se doopravdy jedná o sen, nebo se veškeré dění odehrává ve skutečnosti. Čtenář zde totiž nenalezne žádný iracionální objekt, ani se neseťká s náhlou prostorovou proměnou. Sen je zde popisován jako kontinuálně existující alternativní svět, kde způsobené změny trvají i po probuzení snícího.

V románu *Paprika* a novele *Peklo* není snový prostor neměnný a zdánlivě samovolně se v průběhu dění transformuje, postavy ho dokonce několikrát mění samy pomocí svých mentálních schopností.¹⁵⁴ Tyto příběhy mají společné také to, že jsou snové světy budovány podle rizomatické struktury. V rámci obou příběhů se pak jednotlivé světy v některých okamžicích prolínají. Děje se tak především na konkrétních místech, kde je hranice slabší než jinde. V obou případech se jedná o bar a pouze jedna z postav nacházejících se fyzicky ve skutečnosti vidí dění, které se paralelně odehrává v alternativním světě.

Vyjma povídky „Strom daba daba“ je sen také místem, kde se „mrtvé“ postavy mohou potkat s živými. Není jisté, zdali chlapec v „Cenzorovi snů“ není jen výplodem matčina podvědomí, avšak vypravěč čtenářovi spíše podbízí variantu, že je duší, která po smrti nepřestala existovat. Paprika zase ve snech potkává postavy, o nichž si je jistá, že ve skutečnosti zemřely. Na tomto motivu života po životě postavil pak Cucui hlavní myšlenku novely *Peklo*, ve které je převážná většina postav už po smrti a znovu prožívá události ze života před ní.

¹⁵⁴ Paprika může měnit sny také prostřednictvím zařízení DC mini.

S kategorií času nepracuje Cucui ve všech analyzovaných dílech stejně. O synchronii snového a skutečného času je možné hovořit v případě „Stromu daba daba“ a „Snového cenzora“. V těchto dvou povídkách navíc vyprávění probíhá lineárně bez návratů do minulosti či pohledů do budoucnosti. V *Paprice* už ale Cucui linearitu občas narušuje, když se vrací v čase příběhu, aby ho vylíčil z pohledu jiné postavy. Objevuje se zde také motiv cestování v čase skrze sen. Ten je dále rozpracován v *Pekle*, kde v rámci posmrtného světa prakticky přestává existovat čas a postavy mohou libovolně cestovat do minulosti i do budoucnosti.

Ačkoliv by se mohlo na první pohled zdát, že Cucui pouze úspěšný motiv snu kopíruje, má práce prokázala opak. Autor téma recykluje a používá pokaždé novým a jiným způsobem, přičemž některé prvky zůstávají zachovány. Sám autor se k tomu vyjádřil: „V mé vlastní tvorbě se zajímám o rozvíjení rekonstrukce, která není pouhým zásobováním čtenářů povrchními, optimistickými variacemi originálu, ale hledá hluboké významy v transformování materiálu do prospěšnějších fikcí.“¹⁵⁵ I když zároveň také přiznává, že má svůj vlastní styl psaní a předem připravenou osnovu, kterou se prý následně během samotného psaní snaží za pomoci improvizace dekonstruovat. To se mu však údajně nikdy dostatečně nepodaří.¹⁵⁶

Později v rozhovoru znovu komentuje opakování ve své tvorbě slovy: „(...) shledávám tento efekt déjà vu důležitým také v mých vlastních dílech.“¹⁵⁷ Otázky po povaze skutečnosti se objevují v jeho tvorbě často a nejsou nutně spjaty pouze s motivem snu, jak ukazuje třeba novela *Virtuální lidé* či povídka „Fámy o mé osobě“. Příznačné jsou postavy, které se ptají samy sebe a předkládají čtenáři možné odpovědi. Cucui se ale nesnaží najít objektivní pravdu, důležitá je pro něj spíše subjektivní pocit jeho jednotlivých protagonistů.

¹⁵⁵ McCaffery, Larry et al. Keeping Not Writing: An Interview with Yasutaka Tsutsui [online]. 2002 [cit. 2012-06-08]. Dostupné z: <http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100274460&extrasfile=A076682F-B0D0-B086-B6BB352F8B8E7CE6%2Ehtml>

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Tamtéž.

Cucui ve své tvorbě také často využívá tematiku cestování v čase, která přinesla úspěch už jeho novele *Dívka, která cestovala časem* z roku 1967 a objevila se také v populárních knihách *Nanase podruhé*, *Paprika* a *Peklo*. Poslední tři jmenované spojuje také fakt, že v nich funguje fenomén telepatie. I přesto, že tvorba Jasutaky Cucuie je tematicky i motivicky velmi provázaná a často na sebe odkazuje, dokáže si spisovatel zachovat určitou míru originality a nelze tvrdit, že by sám sebe vykrádal. V jeho tvorbě je totiž jasně patrný vývoj a jeho práce lze označit za variace na určitá témata.

Summary

This thesis focuses on the concept of a dream in the work of the Japanese writer Jasutaka Cucui. The aim is to find similarities and differences. This is achieved through a detailed narrative analysis of selected short stories and novellas. The subjects of analysis are the narrator, space, time and characters. This work also mentions the author's work with the concept of dreams in his other works. Furthermore, it also tries to include Cucui's dream works in the broader context of the author's works.

Anotace

BŘÍZA, Tomáš

Filozofická fakulta – Katedra asijských studií

Název: Motiv snu ve tvorbě Jasutaky Cucuie

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Sylva Martinásková

Počet stran: 55

Počet znaků s mezerami: 77 831

Počet titulů použitých pramenů a literatury: 29

Počet příloh: 0

Klíčová slova: japonská literatura, Jasutaka Cucui, sen, naratologie, vypravěč, prostor, čas, postavy

Práce se zabývá motivem snu ve tvorbě japonského spisovatele Jasutaky Cucuie. Cílem je za pomoci detailní narativní analýzy vybraných děl nalézt charakteristické rysy v kategorii vypravěče, prostoru, času a postav. V práci jsou také zmíněny některé sny, které se objevují v ostatní Cucuiově tvorbě, kde ale nemají zásadní vliv na konstrukci fikčního světa. V závěru je popsán vývoj ve spisovatelově práci s motivem snu a analyzované texty jsou zařazeny do širšího kontextu jeho tvorby.

Seznam použité literatury:

Primární literatura

CUCUI, Jasutaka. Peklo. Praha: Odeon, 2009. ISBN 978-80-207-1297-4.

CUCUI, Jasutaka. Konec stříbrného věku. Praha: Odeon, 2011. ISBN 978-80-207-1362-9.

TSUTSUI, Yasutaka. „Dream Censor“ [online]. 1987[cit. 2012-06-22]. Dostupné z: <http://www.jali.or.jp/tti/en/short/dream-censor.htm>

TSUTSUI, Yasutaka a Sayaka Yamazaki. Telepathic Wanderers Volume 1. 2005. ISBN 1-59532-938-2.

TSUTSUI, Jasutaka. Paprika. Richmond: Alma Books Limited, 2009. ISBN 978-1-84688-077-3.

TSUTSUI, Yasutaka. Salmonella Men on Planet Porno. New York: Vintage Books, 2010. ISBN 978-0-307-38915-2.

TSUTSUI, Yasutaka. The Maid. Richmond: Alma Books Limited, 2010. ISBN 978-1-84688-099-5.

Sekundární literatura

BÍLEK, Petr. Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5.

BOLTON, Ch., I. CSICSERY-RONAY a T. TATSUMI. Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2007. ISBN 978-0-8166-4974-7.

DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica : fikce a možné světy. Praha: Univerzita Karlova, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

FREUD, Sigmund. Výklad snů. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2003. ISBN 80-86559-16-5.

GARETH. Vědomé sny: aktivní život v jiné dimenzi. Praha: Vodnář, 2006. ISBN 80-86226-55-2.

CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

KUBÍČEK, Tomáš. Vypravěč : kategorie narativní analýzy. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.

LaBERGE, Stephen. Lucidní snění. Praha: DharmaGaia, 2006. ISBN 80-86685-63-2.

LÍMAN, Antonín. Krajiny japonské duše. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0848-7.

Nemesis. Praha: MagnetPress, 1995, č.10 (říjen). ISSN 1211-3093.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X.

RINPOČHE, Tenzin Wangyal. *Tibetská jóga snu a spánku*. Praha: DharmaGaia, 2002. ISBN 80-85905-89-2.

USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-268-8.

VEIS, Jaroslav. *Vesmír je báječné místo pro život*. 1987. Praha: Mladá fronta. 1987. ISBN 23-092-87.

Elektronické zdroje

KERRIE-ANNE. A Little Spice Interview with Yasutaka Tsutsui. In: *The view from Here* [online]. 2009-06-16 [cit. 2012-05-04]. Dostupné z: <http://www.viewfromheremagazine.com/2009/06/little-spice-interview-yasutaka-tsutsui.html>

KŘIVÁNKOVÁ, Anna. Budete jako bohové [online]. 2009 [cit. 2012-05-03]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24747/cucui-jasutaka-peklo>

KUBÍČEK, Tomáš. „Kdo vypráví vypravěče?“ In: *Aluze* [online]. 2007, č. 1, s. 46. [cit. 2012-02-09] Dostupné z: http://aluze.cz/2007_01/05_Studie_-_predmluva_-_Kubicek.php

LEVORA, Jan. Jasutaka Cucui [online]. 2006 [cit. 2012-05-03]. Dostupné z: <http://iliteratura.cz/Clanek/19991/cucui-jasutaka>

McCAFFERY, Larry et al. Keeping Not Writing: An Interview with Yasutaka Tsutsui [online]. 2002 [cit. 2012-06-08]. Dostupné z: <http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100274460&extrasfile=A076682F-B0D0-B086-B6BB352F8B8E7CE6%2Ehtml>

SCHIMERA, Rudolf. Dějiny japonského filmu [online]. 2012 [cit. 2012-06-19]. Dostupné z: <http://uloz.to/x1QCLd1/dejiny-japonskeho-filmu-ls-2012-ppt>

Osobní webové stránky Jasutaky Cucuie. *JALInet* [online]. 2012 [cit. 2012-06-20]. Dostupné z: <http://www.jali.or.jp/tti/index.htm>

The Internet Movie Database.
IMDb [online]. 2012 [cit. 2012-06-21]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>