

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav dálného východu

# **Diplomová práce**

Bc. Marcel Koniček

**Role otce v tvorbě Kenzaburóa Óeho**

The Role of Father in Works of Kenzaburō Ōe

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Michael Weber Ph.D

## **Poděkování**

*Rád bych poděkoval svému vedoucímu Mgr. Michaelu Weberovi Ph.D. za věnovaný čas a pomoc, která byla zásadní pro včasné dokončení této práce. Dále bych rád poděkoval těm svým přátelům, kteří mi pomohli s korekturou celé práce a zásobovali mě svými radami. Nakonec nechci zapomenout na všechny přátele a členy rodiny, kteří mi byli během studia oporou.*

*Marcel Koníček*

**Prohlášení:**

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

V Praze, dne 28. června 2018

Marcel Koníček

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá problematikou otcovství v tvorbě Kenzaburóa Óeho. Tento významný japonský spisovatel je otcem postiženého dítěte a motivy otcovství jsou v jeho tvorbě velmi důležité. Tato práce se zabývá různými opakujícími se otcovskými archetypy v širokém výběru Óeho tvorby z let 1960-90. Zaměřuje se na dynamiku mezi těmito archetypy a vztahy založené na touze po otcovské autoritě. Představuje také širší kontext japonských společenských představ o otcovském ideálu v poválečné době a vybrané události Óeho života, které měly na jeho chápání otcovství zásadní vliv.

Klíčová slova: Kenzaburó Óe, archetypy, otcovství

## **Abstract**

This diploma thesis is concerned with the issues of fatherhood in the works of Kenzaburō Ōe. This influential Japanese writer is a father of a handicapped child and the motifs of fatherhood are very important in his works. This thesis is concerned with various repeating father archetypes in a wide selection of Ōe's works between the years 1960 and 1990. It focuses on the dynamics between these archetypes and on relationships based on longing for a father figure. It also discusses a wider context of ideas on an ideal father present in the post-war Japanese society and selected events from Ōe's life that had influenced his understanding of fatherhood.

Keywords: Kenzaburō Ōe, archetypes, fatherhood

## Obsah

Poznámka o překladu a transkripci .....	7
1. Úvod .....	6
2. Kenzaburó Óe, spisovatel a otec .....	8
3. Vnímání role otce v japonské společnosti .....	13
4. Archetypy otce v Óeho dílech .....	19
4.1 Otec postiženého dítěte .....	19
4.2 Otec hlavního hrdiny .....	22
4.3 Tchán jako konzervativní elita .....	23
4.4 Císař jako otec národa .....	24
5. Analýza otcovských postav v jednotlivých dílech .....	26
5.1 Mladík, který se opozdil .....	26
5.2 Spartánská výchova .....	30
5.3 Soukromá záležitost .....	32
5.4 Nebeská příšera Agví .....	36
5.5 Fotbal prvního roku éry Man'en .....	38
5.6 Otče, kam kráčíš .....	41
5.7 Nauč nás, jak přežít naše šílenství .....	47
5.8 Den, kdy sám setře mé slzy .....	51
5.9 Zápisky náhradníka .....	56
5.10 Klidný život .....	60
5.11 Shrnutí .....	63
6. Závěr .....	65
Seznam použité literatury: .....	67

## Poznámka o překladu a transkripci

Při psaní této práce byly použity zdroje v českém, anglickém a japonském jazyce včetně překladů děl Kenzaburóa Óeho v angličtině a češtině. Ve snaze o zachování konzistence byly u děl, které jsou dostupné v češtině, použity existující české překlady, ale v ostatních případech autor používá u citovaných textů překlady vlastní. Toto se týká také názvů děl, jejichž originální znění je uvedeno v poznámce pod čarou v případě, že neexistuje český překlad.

Japonština je pak zapisována za pomoci standartní české transkripce, jelikož je tato práce určena hlavně pro české prostředí. Výjimku tvoří případy, kdy je jméno japonského autora citovaného díla uvedeno v anglicky psaném textu. Zde je uvedeno jméno v takové podobě, v jaké se vyskytuje v anglicky psaném zdroji, aby se zabránilo případným problémům při vyhledávání zdrojů.

Japonská jména jsou psaná v pořadí jméno-příjmení, tedy ne opačně, jak tomu je zvykem v japonštině. Příjmení autorů zdrojů jsou v textu standardně přechylována.

## 1. Úvod

Japonský spisovatel Kenzaburó Óe (narozený 1935) ve svém projevu při příležitosti přijetí Nobelovy ceny za literaturu ve švédském Stockholmu roku 1994 prohlásil, že „ve své tvorbě začínám vždy od osobního a pokračuji přes společenské až po celonárodní“<sup>1</sup>. Tedy, že ačkoli se jeho literatura často zabývá tématy silně osobními, je vždy silně spojená se stavem, zkušenostmi a představami celé společnosti. Právě chápáním jednoho z ústředních témat tohoto autora, témata otcovství, které je záležitostí jak ryze osobní, tak silně společenskou, se tato práce zabývá.

Otcovství v Óeho tvorbě nabývá několika stále se opakujících archetypálních podob, které jsou přítomny ve velké části jeho děl. Tyto otcovské postavy a motivy se snaží tato práce zasadit do dvojího kontextu: do kontextu životní dráhy autora a do kontextu ideálů a představ o otcovství, které prostupují japonskou společnost.

Ačkoli je Óe považován za autora, který byl silně ovlivněn francouzskou existencialistickou literaturou<sup>2</sup>, rád bych ukázal, že to je zároveň autor, pro kterého byla vždy v chápání role otce výchozím bodem japonská společenská diskuse a události, které ho osobně ovlivnily. Jeho tvorba je silně zakořeněna v japonském prostředí, v jeho problémech a paradoxech, ať se jedná o postoj vůči postiženým dětem, boj proti obnovení bezpečnostní smlouvy s USA či pravicový a levicový terorismus šedesátých a sedmdesátých let.

K analýze bylo zvoleno deset děl z časového období mezi lety 1960-1990, představují tedy široký průřez autorovou tvorbou. Tento výběr obsahuje jak díla známá a překládaná, jako je například *Soukromá záležitost*, tak ta díla, která nemají ani anglický překlad, jako je například *Spartánská výchova*<sup>3</sup>. V těchto dílech jsou motivy otcovství používány ve zvýšené intenzitě. Na tomto širokém výběru děl pak demonstrují často se opakující motivy různých typů otcovských postav. Tyto opakující se vlastnosti následně kategorizují, analyzují a ukazují vztahy mezi těmito otcovskými archetypy a pohledy na roli otce v japonské společnosti.

Tato práce popisuje opakující se dynamiku mezi různými druhy otcovských postav: otcem postiženého dítěte, který je v mnoha ohledech antitezí ke tradičnímu chápání otcovských povinností, a ostatními otcovskými archetypy, na jejichž otcovské autoritě je závislý. Prvním takovýmto archetypem je otec hlavního hrdiny, jehož smrt v době druhé světové války značí

---

<sup>1</sup> ÓE, Kenzaburó. Kenzaburo Oe – Nobel Lecture: Japan, The Ambiguous, and Myself. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014.

<sup>2</sup> WILLIAMS, Naděžda. *Dvojí reprezentace moderní japonské literatury: Kawabata Jasunari a Óe Kenzaburó*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. s. 50.

<sup>3</sup> V originále *Spartan kjóiku* スパルタン教育, 1963.



konec období jistoty otcovské autority. Do tohoto období se Óe snaží neustále vrátit za pomoci dalších dvou archetypů, tchána jako konzervativní elity a císaře jako otce národa, i když ve finále vždy musí tuto autoritu odvrhnout, aby se mohl sám plnohodnotně stát otcem.

V teoretické části práce se nejprve věnuji biografickému přehledu nejdůležitějších událostí v Óeho životě, které jeho tvorbu ovlivnily. Poté následuje kapitola o vývoji role otce v japonské společnosti, kde popisují představy o roli otce a ideálech, které otec v japonské společnosti ztělesňuje. Tato kapitola se snaží ukázat dvě fakta: že konec druhé světové války v představách japonské společnosti představuje rozhodující předěl ve vnímání role otce ve společnosti a že se následná diskuse zaobírá zejména otázkou vnímaného poklesu otcovské autority v rodině. Teoretickou část uzavírá kapitola definující typické vlastnosti otcovských archetypů v Óeho tvorbě a vztahy mezi nimi.

Po teoretické části následuje analýza jednotlivých vybraných Óeho děl s důrazem na otcovské motivy v nich obsažené. Tyto analýzy se snaží ukázat, jak se v konkrétních případech realizují jednotlivé archetypy, a že se vztahy mezi nimi opravdu pravidelně opakují. Hlavní hrdina, který se stává postupně v dílech jako *Soukromá záležitost* jedním z těchto archetypů, stojí v opozici proti otcovským ideálům japonské společnosti. Zároveň ovšem tato autobiografická postava touží po jistotě této ideální otcovské autority, která nyní už neexistuje. Aby hlavní hrdina překonal své nedostatky jako zbabělost, deviaci, psychickou nestabilitu a sobectví, musí se opakovaně odpoutat od své závislosti na vnější autoritě a překonat svoje osobní tragédie. V tomto aktu překonání sebe sama pak můžeme vidět Óeho chápání „obnovy lidství“<sup>4</sup>, tedy faktu, že každý člověk, jakkoli zkažený nebo postižený, má svou lidskou důstojnost a je hoden spásy. Po analýzách následuje krátké shrnutí a závěr.

Óeho literatura se jen stěží dá popsat jako zábavné odpočinkové čtení, ale je to literatura, která může mít na čtenáře trvalý vliv. Jsou to díla upřímná, intenzivní a pronikající k hlubokým pravdám o lidské důstojnosti, bezbrannosti a zranitelnosti jednotlivce či touze po rodičovské lásce. Doufám, že tato práce bude malým příspěvkem k diskusi o tvorbě tohoto autora a přispěje k lepšímu pochopení dynamik otcovských postav v jeho dílech.

---

<sup>4</sup> Japonsky 人間恢復, ningen kaifuku, viz FRENTIU, Rodica. Kenzaburō Ōe, A Personal Matter [1964]: Personal History Connected to World History as a Meditation on the Crisis of Humanism. *Philobiblon*. 2011, Vol. XVI, No. 2. s. 345

## 2. Kenzaburó Óe, spisovatel a otec

Kenzaburó Óe je spisovatel, jehož díla jsou do velké míry autobiografická. Například postavy různě postižených dětí, které velmi často kopírují Óeho syna Hikariho v době napsání daného díla, jsou v jeho tvorbě téměř všudypřítomné. Typicky se jmenují „Íjó“<sup>5</sup>, „Mori“<sup>6</sup> či Kikuhiko<sup>7</sup>. Podobně do příběhů vkládá v podobě různých alter eg Óe i sám sebe a výjimkou nejsou ani příběhy, kde Óe vystupuje pod vlastním jménem, i když je otázka, do jaké míry jsou popsány události realita či fikce. Proto pro analýzu jeho děl je proto klíčové nejdříve projít události v jeho životě, které formovaly jeho životní postoje a literární kariéru.

Kenzaburó Óe se narodil roku 1935 ve vesnici Óse na ostrově Šikoku do rodiny zchudlých venkovských statkářů. Na základní škole zažil vypjatou národoveckou výchovu a fašistickou propagandu, v tehdejší Japonsku všudypřítomnou. Fanatismus japonského fašismu dobře ilustruje následující epizoda z jeho dětství, kterou zmiňuje v předmluvě k *Nauč nás, jak přežít naše šílenství* John Nathan.

Jako všechny japonské děti byl i Óe veden k tomu, aby se bál císaře jako živoucího boha. Každý den za války ve škole se učitelé ptali dětí: „Co bys udělal, kdyby ti císař řekl, abys za něj položil život?“ Když došla řada i na Óeho, tak vystrašeně odpověděl: „Pak bych zemřel, pane. Rozřízl bych si břicho a zemřel.“ Během noci si ale uvědomoval, nebo se alespoň podezřívá, z toho, že myšlenka smrti pro císaře mu není úplně po chuti. Když s ním lomcovala horečka tak se mu v každodenních nočních můrách zjevoval císař jako obří pták s bílým peřím, který krouží nebem.<sup>8</sup>

Následující střet s realitou, kdy se ukázalo, že císař není nikdo jiný než malý muž s legrační dikcí, kterou s pocitem svatokrádeže napodobovali jeho kamarádi, rozbil v Óem všechnu důvěru v dosavadní společenský systém. Tento tradiční, neměnný společenský systém se zdál být ze dne na den u konce. Konec války Óe vnímá jako převrat v sociální struktuře státu, jako určitý nivelizující karneval, kdy zničehonic „ti nahoře jsou dole a ti dole nahoře“<sup>9</sup> a „sám císař by stál tak tři místa za [místní honorací, která ponižovala Óeho otce,] a už by si sundával

---

<sup>5</sup> tedy japonsky Íjáček z *Medvídky Pú*. Hikariho skutečná přezdívka je právě Pú

<sup>6</sup> jméno, které v latině evokuje smrt, ale v japonštině znamená „les“, symbol života

<sup>7</sup> jméno homosexuálního kamaráda, kterého Vrabčák, Óeho literární alter ego z např. *Soukromé záležitosti*, kdysi nechal na holičkách

<sup>8</sup> ÓE, Kenzaburō. *Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977. s. xiii.

<sup>9</sup> ÓE, Kenzaburō. *Rouse Up O Young Men of the New Age*. New York: Grove Press, 2003. s. 174.

rukavičky, aby mohl jít pracovat [u lisu].<sup>10</sup> Teprve pár týdnů po konci války si všichni uvědomili, že z císaře ani po konci války nebude pomocník farmáře ze Šikoku, a že tradiční společenská struktura zůstane v podstatě zachována. V tomto momentu se nejspíše dají hledat inspirační zdroje k Óeho zápletkám, které staví do opozice tradicionalistickou společnost a úzkostné asociální hrdiny, zrazeného světem dospělých, či jeho celkový odpor vůči představitelům konzervativního establishmentu.

Další událostí, která silně ovlivnila jeho tvorbu, byl fakt, že na konci války jeho otec náhle zemřel. Tomu, jak tento fakt ovlivnil jeho další tvorbu, se budu dále věnovat v kapitole o archetypech otce v Óeho tvorbě. Zde stačí jenom poznamenat, že jeho vzpomínky na otce a pocit ztráty prostupují nejen jeho beletristickou tvorbu, ale stávají se i důležitým tématem jeho esejí.

Významným formujícím vlivem pro něj také byl jeho vztah k literatuře. Již od raného věku Óeho knihy přitahovaly, Óe jako své nejoblíbenější opakovaně označuje *Dobrodružství Huckleberryho Finna* a *Podivuhodnou cestu Nilse Holgerssona Švédskem* (tedy knihy zahraniční provenience), a tato dobrodružná literatura v něm vzbuzovala touhu po útěku z civilizace a po toulkách divočinou, které se nebál uskutečnit v horách rodného Šikoku. Z magického prostředí venkovského folkloru vychází řada jeho děl jako *Fotbal prvního roku éry Man'en*<sup>11</sup>, *Chov* či *Hra na současnost*<sup>12</sup>.

Láska k literatuře následně vedla Óeho k tomu, že v roce 1954 začal na Tokijské univerzitě pod vedením profesora Kazua Watanabeho studovat francouzskou literaturu. Touto dobou začíná také sám tvořit a v roce 1958 získává za povídku *Chov* Akutagawovu cenu, která pro něj byla důležitou motivací k další tvorbě. Studium ukončil v roce 1959. O rok později si bere za ženu Jukari Itami, sestru režiséra Džúzóa Itamiho. V téže době se vydává jako součást výpravy japonských spisovatelů do Číny, kde se setkává s Mao Ce-Tungem a dalšími představiteli komunistického režimu. V této době je Óe zcela jasně součástí levicové politiky ačkoli v pozdějších letech vydává díla, která jsou k levicovým hnutím v Japonsku velice kritická, a získává si pověst politického solitéra.

Jeho další cesta, tentokrát do Francie, byla nejspíše vyvolána skandálem okolo děl *Seventeen* a *Smrt politického mladíka*, které popisují radikalizaci poraženeckého středoškoláka ve vražedného fašistického fanatika. Tato díla byla parafrází skutečných událostí okolo vraždy

---

<sup>10</sup> Ibid. s. 174-75.

<sup>11</sup> V anglickém znění ÓE, Kenzaburó. *The Silent Cry*. V originále *Man'en gannen no futtobóru* 万延元年のフットボール, 1967.

<sup>12</sup> V originále *Dódžidai gému* 同時代ゲーム, 1979.

levicového politika Inedžiróa Asanumy a vyvolala nenávistné reakce pravicových radikálů, včetně výhrůžek smrtí, které vedly k tomu, že *Smrt politického mladíka* nebyla nikdy znovu oficiálně vydána nebo překládána. Na této cestě se v roce 1961 setkává s Jeanem Paulem Sartrem, jehož tvorba a filosofie pro něj byla velkou inspirací a o němž dříve napsal diplomovou práci.

Událost, která ovšem ovlivnila jeho tvorbu nejvíce, bylo narození syna Hikariho v roce 1963. Hikari se narodil s mozkovou kýlou, tedy jeho mozek vyhřezával dírou v lebce ven z hlavy, což připomínalo druhou hlavu. Přesněji řečeno v jeho lebce byly dva mozky: jeden živý a jeden mrtvý, dysfunkční.<sup>13</sup> Jeho prognóza po narození byla katastrofální: Bez rozsáhlé invazivní operace zcela jistě tato „odporná bytost“<sup>14</sup> zemře, a i kdyby byla riskantní operace úspěšná, nemá dítě žádnou naději na normální život a bude odsouzeno k životu ve vegetativním stavu.

Óe sám, částečně pod tlakem okolí, nějakou dobu doufal, že novorozený syn rychle zemře. Ovšem poté, co se setkal s doktorem Fumiem Šigetou, přeživším atomového útoku na Hirošimu, který zbytek svého života zasvětil pomoci ostatním obětem této tragédie, Óe radikálně změnil svůj názor. Óe byl „unesen jeho odvahou, kterou prokázal tím, že se odevzdal boji, který nemohl vyhrát“<sup>15</sup> a rozhodl se pokusit se zachránit svého syna a zajistit mu co nejlepší život. Toto rozhodnutí nebylo jeho okolím dobře přijato a jeho rodina i lékaři doporučovali, aby dítě bez naděje na normální život přece jenom nechali zemřít. Japonská společnost klade potřeby rodiny a společnosti před potřeby jednotlivce a postižené dítě, které zdánlivě nemůže společnosti nikdy nic přinést, je vnímáno jako nepřijatelná přítěž.

Následná operace byla úspěšná, ale Hikari, přes postupné zlepšení stavu, zůstal velmi těžce postižený. Hikari Óe byl později diagnostikován jako autista a mimo jiné má také vážnou poruchu zraku a trpí častými epileptickými záchvaty. Dlouhou dobu nebyl prakticky vůbec schopný komunikovat s okolím a kvůli tomu, že měl nevyvinuté slzovody, nemohl ani plakat. Postupně začal reagovat na ptačí zpěv, který mu rodiče pouštěli z nahrávky, a jeho první srozumitelná slova byla právě v reakci na něj. Nikdy se ovšem nestal zcela samostatným a vyžaduje neustálou péči. Později se u Hikariho projevil překvapivě velký hudební talent a stal se úspěšným skladatelem klasické hudby a jedním z mála autistických skladatelů, kteří jsou

---

<sup>13</sup> ÓE, Kenzaburō. *Rouse Up O Young Men of the New Age*. New York: Grove Press, 2003. s. 57.

<sup>14</sup> CAMERON, Lindsley. *The Music of Light: the Extraordinary Story of Hikari and Kenzaburō Óe*. New York: Free Press, 1999. s. 3.

<sup>15</sup> CAMERON, Lindsley. *The Music of Light: the Extraordinary Story of Hikari and Kenzaburō Óe*. New York: Free Press, 1999. s. 3.

schopní svoji hudbu také interpretovat. Lindsey Cameron o něm mluví jako o naprosto unikátním případě postiženého hudebního génia.<sup>16</sup>

Od Hikariho narození se postižený syn stává ohniskem Óeho literární tvorby. Nedlouho po synově narození (1964) vydává dvě díla *Soukromá záležitost* a *Nebeská příšera Agvi*<sup>17</sup>, která jsou parafráze událostí, jenž v té době Óe sám prožíval. Na konci prvního díla otec postiženého dítěte bez naděje na uzdravení přijme jeho lidskou důstojnost a zároveň i svoji vlastní otcovskou roli, čímž konečně dospěje a stane se lepším člověkem (ačkoli pateticky sladký závěr tohoto románu, kde se ukazuje, že dítě se nejspíše uzdraví, nelze považovat za nic jiného než za zoufalé přání samotného autora). Na konci druhého skladatel, který nechal své shodně handicapované dítě zemřít, páchá sebevraždu, jelikož si nedovede vlastní činy odpustit a je pronásledován obřím přízrakem mrtvého dítěte. Dá se tedy říct, že tato díla jsou zrcadlovými obrazy jedno druhého a *Nebeská příšera Agvi* nám napovídá, jak by mohl životní příběh Óeho dopadnout, kdyby podlehl tlaku svého okolí a rozhodl se o Hikariho život nebojovat.

Kenzaburó Óe patří k nejvíce oceňovaným japonským spisovatelům. Kromě již dříve zmiňované Akutagaowovy ceny z roku 1958 jde hlavně o Nobelovu cenu, kterou jako v pořadí druhý japonský spisovatel, po Jasunarim Kawabatovi, obdržel v roce 1994 jako „ten, kdo poetickou silou vytváří imaginární svět, kde život a mýtus zhmotňuje v zneklidňující obraz současných problémů člověka“<sup>18</sup> a ve stejném roce japonský Řád kultury, který ovšem odmítl z politických důvodů, jelikož by ho musel převzít z rukou císaře, jehož autoritu nerespektoval. V roce 2002 obdržel také francouzský Řád čestné legie.

Přes několikeré přerušení beletristické tvorby zůstává Óe stále činný nejen na literární, ale i politické scéně. V letech 2005–2008 se bránil žalobě z pomluvy, když obvinil japonskou armádu z masakrů civilistů v bitvě o Okinawu v roce 1945, a tento boj také vyhrál. Jako dlouhodobý bojovník proti používání nukleární energie a zbraní pak po událostech velkého zemětřesení v Tóhoku 11. 3. 2011 bojoval za finální zákaz jaderných elektráren v Japonsku a je aktivní také na poli boje proti opětovné militarizaci Japonska. Kromě Hikariho má Kenzaburó Óe ještě dvě další, zdravé, děti – syna Sakuraa a dceru Nacumiko.

Óe se ve své literární kariéře vždy snažil psát příběhy, které podávají pravdivý a syrový obraz reality, ale které zároveň jsou nezbavené jisté magické kvality. Nepoužívá tedy jen svůj naturalistický, občas až násilný přístup k japonské realitě, ale také fantaskní pohled na realitu

---

<sup>16</sup> CAMERON, Lindsley. *The Music of Light: the Extraordinary Story of Hikari and Kenzaburō Ōe*. New York: Free Press, 1999. s. 4.

<sup>17</sup> V originále *Sora no kaibucu Agui* 空の怪物アグイー, v angličtině *Aghwee the Sky Monster*, 1964.

<sup>18</sup> ÓE, Kenzaburó. Kenzaburo Oe – Nobel Lecture: Japan, The Ambiguous, and Myself. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014.

skrze mýty a folklor mizejícího venkova, plné snů, mýtů, ale i strachu a pravdy, jejíž vyslovení nutně vede k sebevraždě. Ačkoli jeho postavy jsou velmi často slabí, zbabělí lidé ovládaní chťicem a pochybného charakteru, všechny neustále mají svoji lidskou důstojnost. Nejen dlouhými lety vytříbená snaha šokovat, ale právě schopnost přijmout plně člověka i přes jeho chyby, ať se jedná o postižení těla, nebo charakteru, z něj dělá spisovatele, který si své místo mezi stálicemi japonské literatury jistě zaslouží.

### 3. Vnímání role otce v japonské společnosti

Japonsko je, ne zcela bezdůvodně, považováno za tradicionalistickou konfuciánskou společnost, kde muži a ženy mají v manželství a rodině striktně rozdělené role. Zjednodušeně řečeno muž je hlavní živitel rodiny, který nese odpovědnost za její materiální blaho a má proto vůči ostatním členům rodiny silnou autoritu, zatímco žena se stará o domácnost, zajišťuje muži a dětem komfortní prostředí a dohlíží na výchovu a vzdělání dětí. Jinými slovy, zatímco muž stojí na „frontové linii“, žena reprezentuje „zázemí a zásobování“ rodiny. Role byly také rozdělené vzhledem k výchově dětí – „otcové byli často popisováni jako ‚přísní‘ (kibišii) a ‚strašidelní‘ (kawai), zatímco matka byla popisována jako ‚milující‘ (jasašii). Ideální rodiče byli ‚přísný otec a starostlivá matka‘ (genpu džibo<sup>19</sup>)“.<sup>20</sup>

Tyto představy jsou do velké míry zachovány i v současnosti, jak ukazuje výzkum Noriko Takai a Koji Okano z roku 2009. Tento výzkum se snažil zjistit, jaké vlastnosti si přisuzují jednotlivá pohlaví a jaké vlastnosti požadují od svých případných partnerů. V kategorii mužnosti jsou na prvních místech body jako „spolehlivost, chrabrost, rozhodnost“<sup>21</sup> a ženy po svých partnerech požadují vlastnosti jako „tolerance, ekonomické zázemí, spolehlivost či upřímnost“<sup>22</sup>. Na druhou stranu ženskost znamená „vlídnost, elegance, starostlivost“<sup>23</sup> a muži po ženách pak požadují vlastnosti jako „vlídnost, schopnost uklidňovat a přitažlivost“. Tyto odpovědi reflektují tradiční role obou pohlaví poměrně věrně.

Svědomité plnění předepsaných úloh by pak oběma aktérům mělo, podle tradičního konfuciánského světového názoru, přinášet naplňující život a zároveň také stabilizovat národ jako celek. Tento etický postoj se dá shrnout pomocí citátu z konfuciánské klasiky *Velké učení*: „Až po vypěstování osobnosti lze usebrat rodinu, až po usebrání rodiny lze vládnout státu, až po ovládnutí státu nastane v podnebesí mír.“<sup>24</sup>

Je otázka, do jaké míry tento ideál někdy reflektoval realitu japonské rodiny, či je stále aktuálním modelem jejího fungování, ale toto není tématem této práce. Pro potřeby této práce stačí poznamenat, že tyto představy reprezentují ideál rodiny generace, do níž patří Kenzaburó Óe, či, pokud ne ideál, tak alespoň všeobecné představy o rolích obou pohlaví v rodině.

---

<sup>19</sup> Znaky 嚴父慈母

<sup>20</sup> WAGATSUMA, Hiroshi. Some Aspects of the Contemporary Japanese Family: Once Confucian, Now Fatherless? *Daedalus*. 1977, Vol. 106, No. 2. s. 183.

<sup>21</sup> TAKAI, Noriko a OKANO Kódži. Džendá išiki ni kansuru kentó – danseisei-džoseisei wo čušin ni šite. *Taisei gakuin daigaku kijó*. 2009, No. 11. s. 66.

<sup>22</sup> Idib. s. 68.

<sup>23</sup> Idib. s. 67.

<sup>24</sup> *Velké učení: Doktrína středu*. Praha: Maxima, 2008. s. 38.

V tomto tradičním konfuciánském systému myšlení pak rodina samotná není pouze společenstvím rodičů a dětí, případně vzdálenějších příbuzných, ale také všech předcházejících generací předků. Ten, kdo má odpovědnost za udržování tohoto posvátného spojení živých a mrtvých je hlava rodiny<sup>25</sup> – typicky nejstarší mužský příslušník rodu. Pro tento tradiční model rodiny se používá výraz *ie*<sup>26</sup>, tedy dům, a její ideologický základ se pak nazývá systém *ie*<sup>27</sup>. V předválečném občanském zákoníku, který platil mezi lety 1898 a 1947 bylo pokračování rodu nejenom morální, ale i právní, povinností hlavy rodu a úcta a poslušnost vůči této hlavě rodu byla pak právní povinností ostatních členů rodiny, kteří v případě neplnění této povinnosti mohli být hlavou rodu potrestáni vyhnáním z rodové komunity a vyškrcnutím z rodinných matrik.

Není pak úplně s podivem, že rodina a celý národ pak v této ideologii fungovaly jako vzájemné paralely: císař představoval hlavu *ie*, které zahrnuje každého Japonce. Stejně tak nepřerušovaná linie císařů až k mýtickému císaři Džimmu<sup>28</sup>, která dodává historickou legitimitu císařské vládě, je stejná jako nepřerušovaná linie předků každé rodiny, která dodává legitimitu jednotlivým *ie*.

Tento rodinný systém v poválečném Japonsku sice s reformami zavedenými poválečnou správou ztratil právní podporu, ale na ideologické rovině zůstal do značné míry zachován. Přesto došlo v poválečném období k výrazným změnám ve struktuře rodiny – rozšiřování nukleárních rodin sice dle *The Japanese Family System in Transition* nesnížilo počet *ie* v absolutních číslech, ale vytvořil i další konkurenční modely rodiny včetně nukleární rodiny západního typu a tento proces transformace tradičních vzorců rodiny nadále pokračuje.<sup>29</sup>

Stojí za povšimnutí, že roli otce v rodině je v publikacích o japonské rodině, jako je právě *The Japanese Family System in Transition*, věnováno překvapivě málo prostoru, zvláště v porovnání s rolí matky. Tento nepoměr ovšem začne dávat smysl, pokud si uvědomíme, že genderová studia, tedy hlavní obor studující vývoj rodiny, jsou často po právu považovány za obor dominované feministicky laděnými osobnostmi, se častěji věnují tomu, co vnímají jako problémy marginalizované ženy-matky, než muže-otce a hlavy rodiny, který v systému *ie* drží většinu moci a nezasluhuje si proto tolik zájmu či ochrany. Tento pohled soustředící se na problémy žen-matek ovšem přehlíží problémy a paradoxy obklopující postavení mužů-otců.

---

<sup>25</sup> Japonsky *kačó*, 家長

<sup>26</sup> Znaky 家 tento znak tvoří také první polovinu obecného výrazu pro rodinu, *kazoku*, 家族, a v kontextu rodiny velmi častý

<sup>27</sup> Japonsky *ie seido*, 家制度

<sup>28</sup> Pro tuto nepřerušovanou posloupnost císařského rodu se v japonské literatuře používá výraz *suika*, 垂下

<sup>29</sup> OCHIAI, Emiko. *The Japanese family system in transition: a sociological analysis of family change in postwar Japan*. Tokyo: LTCB International Library Foundation, 1997. s. 82-83.



Představy o roli otce v poválečné japonské společnosti jsou totiž do velké míry ambivalentní. Na jednu stranu se od mužů požaduje, aby živili rodinu, a očekává se, že obětují kariéře značnou část času, který by mohli s rodinou trávit. Tuto víru samozřejmě rádi podporují zaměstnavatelé (používajíce také konfuciánské rétoriky loajality a povinnosti vůči firmě), kteří díky tomu získávají produktivnější zaměstnance. Na druhou stranu má i přes toto sebeobětování japonský otec drzet v rodině absolutní autoritu a být představitelem zavedených pořádků a tradičních hodnot. Tento požadavek bývá často směřován z konzervativních politických kruhů i řad kulturních kritiků.

Mnoho otců se soustředí na naplňování prvního uvedeného požadavku a věnují svůj čas práci. To samozřejmě není bez následků: Ishii-Kuntzová uvádí, že Japonsko má největší rozdíl v porovnání zemí jako je Jižní Korea, Thajsko, Spojené státy, Francie a Švédsko mezi časem, který s dětmi do 12 let stráví otcové a matky: 4,5 hodiny denně.<sup>30</sup> V jiné studii Ishii uvádí, že otcové se svými syny v Japonsku tráví poloviční čas oproti otcům a synům z USA, i když na druhou stranu rozdíl mezi časem stráveným s dcerami v USA a v Japonsku je nevýrazný.<sup>31</sup> V této studii také zmiňuje, že 27% synů japonských otců nevnímá žádné zapojení otců do své výchovy, oproti cca 8% v případě Ameriky.<sup>32</sup> Davies pak ve své publikaci *The Japanese Mind* v kapitole o výchově dětí dokonce mluví o tom, že vliv „otců na výchovu dětí je minimální“.<sup>33</sup> Wagatsuma například nazývá roli otce v poválečné nukleární japonské rodině za „slabou, podobnou přízraku“<sup>34</sup>. Davies ovšem tuto slabost otcovské role nehodnotí nijak negativně a bere ji jenom jako specifikum japonské společnosti, stejně jako další jevy, které se týkají výchovy dětí v Japonsku. Wagatsuma, stejně jako Nakaneová, pochybuje o tom, že by osobní autorita otců vůči dětem byla v předválečné době opravdu výrazně silnější než v poválečné (na rozdíl od zákonných pravomocí otce jako hlavy rodu v rodinném systému Meidžiovského Japonska, která byly, jak bylo dříve zmíněno, značně rozsáhlé), a tradiční představa otce jako autoritativního vzoru i krize tohoto vzoru by pak byly pouhou chimérou.

Ze strany konzervativněji laděných kritiků ovšem tato vnímaná slabost otců bývá často kritizována. Tato kritika pak klade na otce druhý, vůči totálnímu odevzdání se práci protichůdný požadavek. Tyto kritické hlasy totiž po otcích požadují, aby nejen dohlíželi na pokračování

---

<sup>30</sup> ISHII-KUNTZ, Masako. Work Environment and Japanese Fathers' Involvement in Child Care. *Journal of Family Issues*. 2013. s. 252-253.

<sup>31</sup> ISHII-KUNTZ, Masako. Children's Affection Toward Fathers: A Comparison between Japan and the United States. *International Journal of Japanese Sociology*. 1999, No. 8. s. 38.

<sup>32</sup> ISHII-KUNTZ, Masako. Children's Affection Toward Fathers: A Comparison between Japan and the United States. *International Journal of Japanese Sociology*. 1999, No. 8. s. 44.

<sup>33</sup> ROGER, Davies J. a Osamu IKENO. *The Japanese Mind*. North Clarendon, Tuttle Publishing, 2002. s. 136.

<sup>34</sup> WAGATSUMA, Hiroshi. Some Aspects of the Contemporary Japanese Family: Once Confucian, Now Fatherless? *Daedalus*. 1977, Vol. 106, No. 2. s. 183.

rodové linie, ale aby také byli přísnými, autoritativními, morálními vzory, které mají na své děti zásadní formující vliv a poskytují dětem jasný morální kompas tradičních konfuciánských hodnot. Tedy v podstatě aby naplňovali předválečný ideál hromovládného otce nahánějícího strach.

Jako ukázkový případ této kritiky lze uvést kapitolu o problémech moderní japonské společnosti ve slavné knize *The Anatomy of Dependence* od japonského psychoanalytika Takea Doi. V kontextu nedostatečného významu otcovských vzorů v rodině se zde často používá termín „společnost bez otců“<sup>35</sup>. Tento termín je zajímavý tím, že vůbec není japonského původu, nýbrž vychází z práce psychoanalytika Paula Federna, který těmito slovy popisoval Evropu po první světové válce, jež sužovala série levicových revolucí. Japonsko se k používání uchýlilo také po důležité transformativní válečné epizodě – po druhé světové válce, i když Federn tento výraz používal již v roce 1919, tedy těsně po konci konfliktu, zatímco Doi jej používá v roce 1971 – s odstupem více jak dvaceti let od konce druhé světové války – a také v době, kdy japonská společnost se strachem sledovala aktivitu radikálních levicových studentských hnutí a hledala odůvodnění k jejich bezhlavému odporu vůči zavedeným pořádkům.

Wagatsuma, který si tento termín od Doiho vypůjčuje, pak v roce 1977 poznamenává, že mnoho kritiků z řad odborníků i široké veřejnosti citlivě vnímá oslabení otcovské autority po porážce v druhé světové válce<sup>36</sup>. S ní měl být spojen také úpadek tradiční morálky. V tomto způsobu uvažování se znovu propojuje role otce a císaře a patriotismus se synovskou oddaností – zničení božského postavení císaře ve válce zničilo i autoritu otce v rodině a obnovení demokratických hodnot pak společně s oddaností vůči císaři oslabilo i oddanost vůči otcí. Japonský mužský princip byl takto, ve freudiánských termínech, vykastrován silnějším americkým principem.

Doi ovšem prvotní krizi otcovské autority vidí mnohem dříve než v porážce ve světové válce: Prvotní „otcovraždu“ shledává už v bodě, kdy Japonsko prošlo reformami Meidži<sup>37</sup> (kdy západní civilizace dle něj rozložila všechn dosavadní řád kromě císařského systému), a porážka v druhé světové válce pak tento čin pouze dokonala.<sup>38</sup>

Studentské bouře pak podle něj vůbec nejsou vzpourou proti otcovské autoritě, nýbrž projevem jejího nedostatku. Vnímá je jako „povstání Momotaróů“<sup>39</sup>, kteří kvůli nedostatku

---

<sup>35</sup> DOI, Takeo. *The Anatomy of Dependence*. Tokyo: Kodansha International, 2008. s. 150.

<sup>36</sup> WAGATSUMA, Hiroshi. Some Aspects of the Contemporary Japanese Family: Once Confucian, Now Fatherless? *Daedalus*. 1977, Vol. 106, No. 2. s. 184.

<sup>37</sup> Japonsky Meidži išin 明治維新

<sup>38</sup> DOI, Takeo. *The Anatomy of Dependence*. Tokyo: Kodansha International, 2008. s. 143-144.

<sup>39</sup> DOI, Takeo. *The Anatomy of Dependence*. Tokyo: Kodansha International, 2008. s. 145.

otcovské autority (jelikož Momotaró sám byl poté, co se narodil z broskve, vychováván dědečkem a babičkou, kteří mu nemohli poskytnout potřebný otcovský vzor) , proti které by se mohli uvnitř rodiny vymezovat, se začínají vymezovat proti zbytku společnosti a podobně jako Momotaró ze známé japonské pohádky si najdou demony, na kterých můžou vybit energii původně určenou na testování vlastních limitů na svém otci a získání vlastní autonomie. Komunistické revoluce v Číně i jinde ve světě pro něj jsou pak případy, kdy se z fáze společnosti bez otce vynořila nová absolutní otcovská autorita totalitních vůdců nasycující hlad mladé generace po otcovských vzorech. Doi nevidí pro tuto revoltu mládeže žádné řešení, jelikož obnova otcovské autority podle něj již není možná a nenabízí se za něj žádná náhrada. Naštěstí pro Japonsko i po desetiletích od apokalyptických varování Doi nedošlo k převratu, který by se snažil takovéto totalitní otcovské vzory, ať už v jakékoli podobě, zavést.

Na tyto povzdechy nad slábnutím role otců v rodině se dá s trochou nadsázky reagovat, že za slábnutím role otců spíše než symbolická kastrace japonského národa stojí mnohem prozaičtější důvody spojené s pracovním nasazením. Otcové této generace prostě jenom udělali to, co po nich společenský tlak v zaměstnání vyžadoval (podobně jako jejich partnerky, jelikož v této době procento žen v domácnosti dosahuje maxima) – věnovat se co nejvíce své práci, aby se jejich rodina měla materiálně dobře – a tak jim na účast na výchově svých dětí, stejně jako autoritativní vystupování, prostě nezbyl žádný čas. Například Goodman poznamenává, že i dnes „si muži spíše berou firmu, kde pracují, než svou manželku“<sup>40</sup>.

Z tohoto přehledu jasně vyplývá, že hlavní otázka opakující se v poválečné době v kritice role otce v rodině je otázka jeho autority, kterou měla zničit druhá světová válka. Tato autorita má být v poválečné době nedostatečná, což má vést k revoluční mládeži a celkovému rozkladu společenské organizace. V posledních desetiletích se ovšem zdá, že konzervativní kruhy přijaly „společnost bez otců“ za vlastní, a naopak bojují za co nejmenší účast otce na výchově svých dětí. Toto je zřejmé z diskuse okolo japonské krize porodnosti.

Již několik desítek let Japonsko zápasí s nízkou porodností a v souvislosti s ní dochází, možná částečně jako pokračování kritiky slabé otcovské autority a nedostatečného zapojení otců do výchovy dětí z dřívějších, k různým pokusům o řešení, a to i v podobě státních vzdělávacích programů a nových zákonných úprav cílících na omezení délky přesčasů pro otce. Ideál aktivně se zapojujícího otcovství rozličných vládních i nevládních skupin zapojených do tohoto hnutí bývá nazýván *ikumen*<sup>41</sup>. Ikumen ovšem není to samé jako konfuciánský

---

<sup>40</sup> GOODMAN, Roger et al. *Family and social policy in Japan: anthropological approaches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. s. 148.

<sup>41</sup> Aluze na slovo *ikemen*, イケメン, krasavec, a slovo *ikudži*, 育児, výchova dětí

hromovládny otec, či Doiho otcovská autorita, proti které se mohou vymezovat mladí Momotaróové. Není totiž postaven vůbec na morálních či vývojově psychologických základech, ale čistě praktických. V první řadě se jedná o muže, který na sebe převezme část povinností své manželky vůči dětem a případně jí tak umožní rychlejší zapojení do pracovního procesu. Následná flexibilita by měla umožnit zvýšení porodnosti v případě žen, které nechtějí totálně obětovat svou práci rodině.

Jedna z takovýchto vládních kampaní z roku 2000 zobrazovala „Sama, mladého baviče a manžela rockové zpěvačky Namie Amuro jak láskyplně drží jejich malého syna. (...) Na pravém okraji je napsáno: „Mužům, kteří se nestarají o své děti, neříkáme otec.“<sup>42</sup> Toto heslo v sobě obsahuje centrální myšlenku ideálu ikumen a proniklo do všeobecného povědomí. Robertsová ovšem také uvádí, že tato kampaň vyvolala bouřlivou reakci „jak od pokrokových, tak od konzervativců“<sup>43</sup>, kdy na jedné straně byla kampaň kritizována za to, že si za svoji tvář vybrala „bohatou hvězdu, kterou nezatěžují přesčasy průměrného zaměstnance soukromého sektoru,“<sup>44</sup> a na druhé straně také za to, „že útočí na tradiční pohled na to, kdo je otec. Jinými slovy práce otce končí tím, že domů přinese výplatu. Lopotí se od rána do večera a vláda si dovoluje tvrdit, že tahle oběť nestačí na to, aby byl uznán jako otec?“<sup>45</sup>

Poněkud paradoxní je fakt, že v sedmdesátých letech požadavek na výraznější roli otce při výchově dětí přicházel právě z konzervativní části spektra, a za příčinu úpadku otcovské autority byla považována porážka Japonska ve válce. Tento úpadek pak měl být zdrojem sociálního rozvratu, zatímco v posledních desetiletích konzervativci vlastně přijali slabého otce za vlastního.

Přes tuto snahu o změnu paradigmatu chování otců a široké diskuse na toto téma, která od roku 2000 proběhla, se zdá, že nedochází ke zesílení respektu otců či zlepšení jejich vztahu. Ishii-Kuntzová tvrdí, že bez snížení pracovní zátěže otců zaměstnavateli a větší flexibility pracovní doby, tedy bez omezení požadavku zaměstnavatelů na absolutní sebeobětování otců své kariéře, nebude změna možná.<sup>46</sup> Pokud tomu tak je, pak bez výrazných změn na pracovním trhu můžeme i nadále můžeme očekávat, že doba slabých otců hned tak neskončí.

---

<sup>42</sup> GOODMAN, Roger et al. *Family and social policy in Japan: anthropological approaches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. s. 77.

<sup>43</sup> Idib. s. 78.

<sup>44</sup> Idib. s. 78.

<sup>45</sup> Idib. s. 78.

<sup>46</sup> ISHII-KUNTZ, Masako. Work Environment and Japanese Fathers' Involvement in Child Care. *Journal of Family Issues*. 2013. s. 268-269.

## 4. Archetypy otce v Óeho dílech

Óe je autor, jehož tvorba je vysoce iterativní. V jeho románech se často opakují stejné epizody či příběhové prvky jako například smrt otce hlavního hrdiny v *Soukromá záležitost*, *Mladíkovi, který se opozdil*, *Fotbalu prvního roku éry Man'en* a dalších. Tyto epizody ovšem nejsou pokaždé stejné, místo toho v každé knize je jejich obsah částečně pozměněn, upraven pro potřeby konkrétní fabule. Tímto způsobem v *Soukromé záležitosti* Vrabčákův otec spáchal sebevraždu poté, co uhodil svého syna, zatímco v *Mladíkovi, který se opozdil* otec umírá náhle s výkřikem jako „bezbranný opuštěný králík“<sup>47</sup> a otec bratří Nedokorových z *Fotbalu* mizí během války kdesi v Mandžusku a umírá za záhadných okolností. Podobně se pracuje i s dalšími motivy<sup>48</sup>, ale otcovské postavy jsou tímto nejzajímavější: Óe opakuje několik poměrně vyhraněných typů otcovských postav, které vsazuje s neustálými malými obměnami do různých rolí ve svých dílech, ale které ve všech dílech sdílí klíčové podobnosti. Niikuni Wilsonová tuto metodu popisuje, jako když filmoví tvůrci dělají různé verze té samé scény, aby postihli svoji vizi finálního díla. Díky tomu „každá iterace není nabitá pouze svojí vlastní hodnotou, ale také přidanou hodnotou svých reinterpretací“<sup>49</sup>. Tímto postupem vznikají v Óeho tvorbě poměrně vyhraněné archetypy.

Tyto základní otcovské archetypy se mi v Óeho tvorbě povedlo identifikovat celkem čtyři. Nazývám je „otec postiženého dítěte“, „otec hlavního hrdiny“, „tchán jako konzervativní elita“ a „císař jako otec národa“. V této kapitole bych rád tyto archetypy blíže definoval a popsal jejich typickou podobu a vztah vůči postavě hlavního hrdiny, který, ačkoli je sám otcem, hledá neustále zdroj otcovské autority, ke které by se sám upnul. Díky tomu je velice často emočně či jinak závislý na ostatních archetypech, ale bez toho, aby se této závislosti zbavil, nemůže ve svém osobním vývoji postoupit dál.

### **4.1 Otec postiženého dítěte**

Tato postava je prototypická hlavní postava v Óeho dílech a také ta, která nese nejsilněji Óeho autobiografické prvky. Typicky se jedná o intelektuála, pro něhož narození postiženého syna znamená přelomový bod v životě – chvíle, kdy překoná svoje charakterové nedostatky a

---

<sup>47</sup> ÓE, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil*. Praha: Odeon, 1978. s. 18.

<sup>48</sup> Mezi ostatní opakované motivy můžeme zařadit například korejskou menšinu, sebevraždu uškrcením, slepotu na jedno oko, básně W. Blakea a hrozbu jaderných zbraní.

<sup>49</sup> NIIKUNI WILSON, Michiko. Kenzaburo Oe: Laughing Prophet and Soulful Healer. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014.

dosáhne dospělosti, ale na druhou stranu bývá zároveň pro něj zdrojem dalších patologií – stává se závislý na péči o své postižené dítě a jelikož kvůli dítěti již pro něj není možné odletět za stěhovavými ptáky do Afriky, tak místo toho uniká ke svým vnitřním světům a alkoholismu.

Hlavní hrdina bývá vykreslen velice negativně, často, jako v případě Vrabčáka z *Osobní záležitosti* či otce Moriho ze *Zápisů náhradníka*, bývá postaven jako záměrný protiklad tradičních otcovských ideálů. Tam, kde tradiční konfuciánská morálka požaduje přísnou a rozhodnou hlavu rodiny nacházíme „krysu“<sup>50</sup>, zbabělce, alkoholika a člověka, jehož psychický stav vyvolává často oprávněné obavy z šílenství. Svou ženu při každé příležitosti podvádí, nedokáže být pro své blízké oporou a opakovaně se chová sobecky. Navíc bývá popisován jako fyzicky odporný<sup>51</sup>, obézní<sup>52</sup> a sexuálně deviantní, či impotentní.

Samotné narození postiženého dítěte je pro hlavního hrdinu vždy velice traumatická událost, avšak ta mu ve finále umožňuje osobnostní růst či odhalení lepší stránky své osobnosti. Óe ve své sbírce esejí *Rodina léčení*<sup>53</sup> parafrázuje teorii Kübler-Rossové o vyrovnávání se s traumatem a říká, že po narození takového dítěte musí rodiče i celá širší rodina musí procházet pěti stádii truchlení: „fáze šoku, kterou představuje apatie a otažitost. Po ní následuje fáze odmítání, psychologický obranný mechanismus, který nemoc nebo zranění prostě blokuje. Nakonec, když si pacient uvědomí, že jeho handicap je nezvratný, pacient vstoupí do stádia zmatení, pro kterou je typický hněv a odpor. Ovšem cílem postiženého člověka je uznat svoji osobní odpovědnost a stát se samostatným, čehož dosahuje ve fázi snažení, kdy hledá řešení svých problémů. Když projde všemi těmito stádii, vstupuje do fáze smíření, kdy se se svým postižením vyrovná.“<sup>54</sup>

Tuto dynamiku osobního vývoje Óe aplikuje ve vlastní tvorbě a dají se jím také popsat psychologický vývoj jednotlivých hlavních hrdinů. Jen zřídka kdy projde hlavní hrdina během jednoho románu celým procesem vývoje, ale velice často se posune aspoň o jeden krok dále na cestě k smíření se sebou samotným. Například ve *Fotbalu prvního roku éry Man'en* hlavní hrdina a jeho manželka se za pomoci alkoholu snaží zablokovat příšernou existenci jejich

---

<sup>50</sup> Hlavní hrdina je takto označován hned v několika analyzovaných knihách, například ve *Fotbalu prvního roku éry Man'en*, či v *Soukromé záležitosti*.

<sup>51</sup> Často je zde používána čichová obrazovost, kdy hlavní hrdina z nějakého důvodu extrémně zapáchá, jako hlavní postava *Nauč nás, jak přežít naše šílenství*, která smrdí jako shnilé ryby, či hlavní hrdina *Zápisů náhradníka*, jehož dech před výměnou odporně zapáchá kvůli paradontóze.

<sup>52</sup> Obezita se často objevuje téměř jako symbol otcovství samotného (například v *Mladíkovi*), jindy ovšem jako symbol patologického psychického stavu postavy, jako Džin ve *Fotbalu* či hlavní hrdina *Pomoz nám přežít naše šílenství*, který dokonce vystupuje pouze pod jménem „tlustý muž“.

<sup>53</sup> V originále *Kaifuku suru kazoku* 回復する家族, v anglickém znění pak *A Healing Family*, 1995.

<sup>54</sup> ÓE, Kenzaburō. *A Healing Family*. Tokio: Kodansha International, 1995. s. 45.

apatického dítěte, ale nakonec se oba rozhodnou posunout svůj život dál a odhodí okovy deprese a závislosti. Podobným vývojem, který jak Napierová poznamenává, se drží struktury „bildungsromanu“<sup>55</sup>, tedy díla popisující psychologický vývoj a cestu k dospělosti hlavního hrdiny, prochází většina Óeho hlavních hrdinů, i když od sedmdesátých let se kvůli jejich věku dá jen stěží označit jejich vývoj za dospívání, ale jedná se spíše o vyrovnávání s traumatem. Jak poznamenává Frentiová, tento proces ukazuje Óeho přístup k existenciální filosofii a jeho víry ve finální vítězství lidskosti a důstojnosti.<sup>56</sup> Stejně jako Japonsko musí nyní žít s jizvami způsobenými jadernými bombami, tak Óeho hrdinové musí žít s jizvami způsobenými jejich osobními tragédiemi. Ne vždy je ovšem hlavní hrdina schopen se s tímto traumatem vyrovnat, ať se jedná o vlastní postižené dítě, nebo dlouho potlačovanou touhu po vlastním zesnulém otci. Pokud touto „existenciální zkouškou dospělosti“<sup>57</sup> nedokáží projít, vydávají se na sebezničující cestu končící sebevraždou, či šílenstvím, jako například v *Nebeské příšeře Agví*, či *Dni, kdy sám setře mé slzy*.

Je také zajímavé, že po tom, co hlavní hrdina přijme za svou otcovskou zodpovědnost, ztrácí jakoukoli schopnost zasahovat do politického dění okolo sebe. Toto je nejvíce zřejmé v románu *Mladík, který se opozdil*, v jehož finále hlavní hrdina končí svoji bezhlavou rebelií proti svému budoucímu tchánovi, významnému konzervativnímu politikovi, a přijímá roli otce, který „není hlasem generace“, ale je „stejný jako ty“<sup>58</sup>. Podobně v *Zápisích náhradníka* je nutné, aby otcovská hlavní postava omládlá v záhadné „výměně“ o dvacet let a jeho syn o dvacet let zestárl, aby se mohli postavit do aktivní politické pozice. Ve *Fotbalu prvního roku éry Man'en* ze stejného důvodu nemůže být Micusaburó tím, kdo vede povstání proti Císaři ze supermarketu, ale musí jím být jeho bratr, který na rozdíl od něj není rodič, a hlavní hrdina tedy zde může pouze zastávat roli „pasivního intelektuála“<sup>59</sup> a je to jeho bratr, kdo se stává „mužem násilí“<sup>60</sup>.

Poslední definující vlastností tohoto archetypu postavy je také jeho neutuchající touha po jistotě jiné otcovské autority. Hlavní postava ztrácí velice brzy v dětství vlastního otce, což ho zanechává osamělého a toužícího po nové otcovské autoritě, která ztraceného otce nahradí. Stává se tedy opuštěným dítětem hledajícím svého otce. Tento nový zdroj pak nalézá ve dvou

---

<sup>55</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 132.

<sup>56</sup> FRENTIU, Rodica. Kenzaburō Ōe, A Personal Matter [1964]: Personal History Connected to World History as a Meditation on the Crisis of Humanism. *Philobiblon*. 2011, Vol. XVI, No. 2. s. 354-355.

<sup>57</sup> REINSMA, Luke M. The Flight of Kenzaburo Oe. *Christian Literature*. 1998, Vol. 48, No. 1. s. 61.

<sup>58</sup> ŌE, Kenzaburō. *Mladík, který se opozdil*. Praha: Odeon, 1978. s. 390.

<sup>59</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 179.

<sup>60</sup> Ibid. s. 186.

posledních otcovských archetypech – ve starším patronovi v podobě tchána, či dokonce v symbolické přítomnosti japonského císaře, který je nejvyšším otcovským archetypem. Typickou podobu těchto vztahů představím níže u jednotlivých otcovských archetypů.

## 4.2 Otec hlavního hrdiny

Hlavním specifikem tohoto otcovského archetypu je jejich pasivita a neschopnost obstát v prostředí světové války. Otec hlavního hrdiny je, až na výjimku v povídce *Nebeská příšera Agví*, v době hlavního příběhu díla již dlouho po smrti, jelikož v závěru druhé světové války zemřel. A i přes to, že do příběhu přímo zasahovat nemůže, bývá pro hlavního hrdinu osoba jeho otce velice důležitá.

Do velké míry otec hlavního hrdiny představuje obraz hlavního hrdiny, který se nedokázal vyrovnat s vlastním traumatem, kterým bývá neschopnost nebo neochota postavit se blížící se tragédii druhé světové války, jako v případě trojice děl *Otče, kam kráčíš*, *Den, kdy sám setře mé slzy*<sup>61</sup> a *Nauč nás, jak přežít naše šílenství*, neschopnost najít východisko z „existenciálního labyrintu“<sup>62</sup> otázek svého syna o životě a smrti v *Soukromé záležitosti*, či záhadné zmizení v Mandžusku ve *Fotbalu prvního roku éry Man'en*. Tento neúspěch pak vede k sebevraždě této otcovské postavy, či k politickému činu, který vede k jeho sebezničení. Tato smrt bývá někdy méně groteskní, jako v *Soukromé záležitosti*, či výrazně více groteskní, jako v *Otče, kam kráčíš* a dalších dílech, kde Óe opakuje tuto sebevražednou epizodu. V těchto dílech otec umírá v naprosté pasivitě sedící na otočném křesle, morbidně obězí se zacpanýma ušima a očima na zástavu srdce. V tomto slova smyslu se dá smrt otce brát jako předobraz šílenství hlavního hrdiny, což je důležitým motivem v například *Nauč nás, jak přežít naše šílenství*.

Nedá se vyhnout myšlence, že tato představa otce je kritikou generace Óeho rodičů, která čelila tváří v tvář druhé světové válce a nedokázala ji odvrátit. Otec s neodvratným příchodem katastrofy, která navždy zničí jemu známý svět jistot, tedy světové války, na vnější svět naprosto zanevře a uzavře se do svého vnitřního světa, a tak se skryl ve svém sklepe, aby mohl se zavřenýma očima a zacpanýma ušima vnější dění ignorovat, jako celá jeho generace.

Ačkoli ve skutečnosti Óeho otec jen sotva byl účastníkem povstání proti císaři, jak ve *Dni, kdy sám setře mé slzy*, či mystikem svatyně v horské vesnici jako ve *Hře na současnost*, vyskytuje se v jeho dílech často jako téměř nadpřirozená bytost, která nepodléhá všedním

---

<sup>61</sup> V anglickém znění *The Day He Himself Shall Wipe My Tears Away*, 1971

<sup>62</sup> REINSMA, Luke M. The Flight of Kenzaburo Oe. *Christian Literature*. 1998, Vol. 48, No. 1. s. 63.



pravidlům reality. Je to touha hlavního hrdiny po ztraceném otci, která vede k tomu, že se z mrtvého otce stává mytická postava, touha syna jeho památku mění v něco magického, co jeho skutečného otce připomíná jen vzdáleně. Michiko Niikuni Wilsonová nazývá tuto romantizovanou postavu „absolutním otcem“<sup>63</sup> a touha po splynutí s tímto otcem, či lepšímu pochopení podmínek, které vedly k jeho smrti, se stávají patologickou obsesí hlavního hrdiny. Tento absolutní otec pak v Óeho dílech získává kryptická jména jako „jistá osoba“ či „Muž“ a z konkrétní, i když tajemné, postavy vlastního otce se rodí abstraktní zdroj otcovské autority.

Splynutí s tímto abstraktním zdrojem ovšem pro hlavního hrdinu nikdy nemůže být možné, právě proto, že je abstraktní a jeho konkrétní vzor již není součástí tohoto světa. Z tohoto důvodu musí hlavní hrdina překonat svou touhu po tomto absolutním otci, přestat být ztraceným chlapcem z básně Blakea, které autor často cituje, a získat pro sebe nezávislost, která je jedinou alternativou k sebezničení, jak k němu dochází například ve *Dni, kdy sám setře mé slzy*.

Postava otce hlavního hrdiny je tedy pasivní jak ve vztahu k okolnímu světu, tak jako objekt touhy svého syna. Neúspěch ve svém vlastním životě vede k jeho smrti, což se dá chápat jako varování hlavnímu hrdinovi, jak daleko může zajít jeho vlastní neúspěch. Následně přežívá pouze jako objekt uctívání pro svého syna, který dokáže dospět pouze pokud tento objekt zavrhne a vrátí se do reality.

### 4.3 Tchán jako konzervativní elita

Archetyp tchána je nejvzácnější otcovský archetyp Óeho díla, přesto je to archetyp, který si zaslouží určitou pozornost. Tato postava bývá zasloužilým profesorem, úspěšným businessmanem, politikem, který v pozadí kontroluje politická rozhodnutí. V podstatě se vždy jedná o reprezentanta vládnoucí konzervativní poválečné elity.

I zde je vztah hlavního hrdiny vůči němu vztahem závislosti, stejně jako u předcházejícího archetypu otce hlavního hrdiny. Hlavní hrdina je na svém tchánovi<sup>64</sup> závislý jak emocionálně, tak finančně: tchán zajišťuje hlavnímu hrdinovi zaměstnání, či je přímo jeho zaměstnavatelem, a navíc k němu hlavní hrdina cítí notnou dávku respektu, který v knize *Zápisky náhradníka* získává téměř podobu zbožné úcty. Dá se tedy předpokládat, že i zde se snaží najít hlavní hrdina náhradu ztracené otcovské autority.

---

<sup>63</sup> NIIKUNI WILSON, Michiko. Kenzaburo Oe: Laughing Prophet and Soulful Healer". *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014.

<sup>64</sup> Jako například v knize *Zápisky náhradníka*, kde je pouze „patronem“ hlavního hrdiny, tento otcovský archetyp nemusí být přímo tchánem hlavního hrdiny, ale velice často jím je, což motivovalo jméno tohoto typu postavy.

Na druhou stranu se jen stěží dá říct, že by tchán svého zetě zahrnoval otcovskou láskou, spíše se dá říct, že jeho citovou závislost využívá k vlastním zájmům. Z tohoto důvodu se musí hlavní hrdina proti autoritě svého tchána, a přeneseně i proti celému poválečnému řádu, vzbouřit. Toto můžeme vidět například v *Mladíkovi, který se opozdil* či *Zápiscích náhradníka*.

I zde se musí hlavní hrdina vzdát své závislosti na otcovské autoritě a zároveň obětovat svůj dosavadní pohodlný způsob života zajišťovaný tchánem (například v *Soukromé záležitosti* se vzdát práce v přípravce, kterou mu jeho tchán zajistil), aby mohl žít způsobem života, který ho naplňuje a který mu umožní postavit se budoucnosti čelem jako samostatný dospělý člověk.

#### 4.4 Císař jako otec národa

Vztah Óeho k myšlence císařství silně ovlivňuje jeho tvorbu. Pro pochopení významu císaře v Óeho tvorbě je nutné se podívat na postavení císaře v poválečné společnosti. I když se po konci druhé světové války se musel císař vzdát svého božského postavení a politické moci, neznamená to, že by přestal pro Japonce být silným symbolem. To, jakou kulturní důležitost má císař i v současnosti, jasně ukazuje například diskuse okolo odstoupení císaře Heisei<sup>65</sup> či možného nástupnictví v ženské linii. Císař v mnoha smyslech slova nadále zůstává otcem rodiny, kterou je celý japonský národ, jak o tom Óe píše v *Mladíkovi, Seventeen* či *Zápiscích náhradníka*.

Napierová uvádí, že generace Óeho současníků, která byla vzdělávána jak před koncem války, tak po něm, je v podstatě rozdělená mezi dva společenské ideály – nacionalistický japonský ideál, který nade vše klade poslušnost císaři a demokratický poválečný ideál, který nade vše klade svobodu jednotlivce. Z tohoto důvodu se v nitru mnoha jeho postav skrývá „patriotický mladík“ a „demokratický mladík“, kteří proti sobě vedou neustálý boj.<sup>66</sup> Toto se dá dobře sledovat v dílech jako *Mladík, který se opozdil* a *Den, kdy sám setře mé slzy*. U obou děl je znovu velice silný motiv člověka, který se snaží najít novou identitu v tom, co vnímá jako otcovskou lásku císaře, ale zároveň zjišťuje, že tato představa všeobjímajícího otce-císaře je falešná. Její falešnost vychází z toho, že stejně jako Óe mění svého reálného otce v polomytické ztělesnění otcovské autority, velice podobný procesem prochází i samotný císař a stává se tak v mysli hlavního hrdiny něčím, čím nikdy nemohl být. Tato mytizace se projevuje stejně jako u otce například výrazy používanými pro osobu císaře: v *Zápiscích náhradníka* je císař a jeho rodina označovány pouze jako *rodina* napsaná itálikou. Tato iluze císaře jako absolutního otce,

---

<sup>65</sup> Známy též pod jménem Akihito.

<sup>66</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 145-146.

slovy Niikuni Wilsonové<sup>67</sup>, je ovšem traumaticky rozbita a hlavní hrdina tak přichází o další zdroj otcovské autority, po které touží. Moment, kdy k tomuto prozření dochází, je kapitulační projev, při němž se ukáže, že císař není nadpozemská bytost, ale pouhý člověk s nakřáplým hlasem.

Tento rozpor mezi ideální představou císaře jako boha a spasitele, který všechny své poddané (děti) zahrnuje otcovskou láskou a reálným císařem, který jak Napierová uvádí „nepůsobí císařsky“<sup>68</sup> a je plný protimluvů, se stává jedním z traumat, které musí hlavní hrdina překonat. Stejně jako ostatní otcovské archetypy i závislost na otcovském obrazu císaře musí hlavní hrdina odvrhnout, či zničit v reálném světě, aby mohl postoupit dále ve své cestě za uzdravením, jinak ho opět čeká pouze šílenství a smrt.

Ačkoli je osoba císaře silně spojená s momentem konce války, císař zůstává důležitým motivem i v dílech, které se války přímo netýkají: cílem hlavního antagonisty *Zápisů náhradníka* není nic jiného než kontrola národa skrze kontrolu císařské rodiny a hlavní antagonista *Fotbalu prvního roku éry Man'en*, Císař ze supermarketu, který patří navíc ke korejské menšině, je jasná satira stavějící proti sobě vznešenost institutu císaře a přizemnost majitele supermarketu v horské vesnici na Šikoku. Císař samotný ovšem nikdy do děje nezasahuje, je pouze symbolickou přítomností, k níž musí hlavní hrdina vyřešit svůj vztah proto, aby se sám mohl stát lepším otcem a lepším člověkem.

Ačkoli z obsahu děl jako *Den, kdy sám setře mé slzy* či *Fotbal prvního roku éry Man'en* se může zdát, že je Óe k roli císaře v japonské společnosti velmi kritický, odpověď na tuto otázku je mnohem složitější. Na jednu stranu je pro Óeho zcela jistě „volným symbolem, který představuje něco (cokoli), proti čemuž se dá bouřit“<sup>69</sup>, na druhou stranu pro Óeho císař představuje symbol jistot předválečného řádu, kdy člověk věděl, v co má věřit. Jeho hrdinové se k císaři upínají, jelikož ve zkaženém reálném světě nenachází žádného jiného spasitele, který by, jak je v názvu jeho novely, setřel jejich slzy.

Tento ambivalentní vztah k císaři jako objektu touhy po otcovské autoritě a zároveň jako falešné modle, která musí být násilně rozbita je to, co z této symboliky činí jeden z nejzajímavějších motivů v Óeho tvorbě.

---

<sup>67</sup> NIIKUNI WILSON, Michiko. Kenzaburo Oe: Laughing Prophet and Soulful Healer. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014.

<sup>68</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 128.

<sup>69</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 163.

## 5. Analýza otcovských postav v jednotlivých dílech

K analýze bylo vybráno celkem 10 děl, které reprezentují tvorbu Kenzaburóa Óeho. Každé z těchto děl ukazuje jiný pohled na opakované otcovské motivy, které byly popsány v předchozí kapitole. Tento počet, ačkoli poněkud vyšší, stále ještě umožňuje relativně podrobnou analýzu, aniž by nepřesahoval rozsah diplomové práce. Většina děl spadá do let 1964–1972, ze kterých pochází Óeho nejznámější díla, ale jsou zde i zástupci pozdějších děl jako jsou *Zápisky náhradníka* a *Klidný život*<sup>70</sup>, takže vybraná díla představují široký výběr děl přibližně z let 1960–1990.

Jedná se jak o známá díla překládaná do mnoha jazyků, jako například *Soukromá záležitost* či *Fotbal prvního roku éry Man'en*, tak o díla, kterým mimo Japonsko dosud nebyla věnována mnoho pozornosti, jako v případě *Otče, kam kráčíš* a *Spartánské výchovy*.

Všechna ovšem obsahují alespoň jeden ze čtyř otcovských archetypů popsaných v předchozí kapitole a umožňují nám tak pohled na to, jak Óe zpracovává jednotlivé archetypy během své kariéry. Tato díla jsou níže analyzována v pořadí vydání.<sup>71</sup>

### **5.1 Mladík, který se opozdil**

Ačkoli hlavním tématem tohoto díla z roku 1962 není vztah muže s jeho postiženým dítětem, jelikož bylo napsáno dřív, než se Hikari narodil, dá se toto dílo brát jako jedno z prvních, kde se vytváří prototypická dynamika mezi různými typy otcovských postav. V závěru se i hlavní hrdina stává otcem, a díky tomu je toto také dílo, kde se vyskytují všechny čtyři otcovské archetypy, a postava tchána zde plní svoji silnou antagonistickou roli.

Tento román se dělí na dvě části, první odehrávající se v Óeho rodišti okolo kapitulace Japonska v roce 1945 a druhá pak v Tokiu zhruba o deset let později. První díl románu se soustředí na archetypy otce hlavní postavy a císaře jako otce japonského národa. Druhý díl se pak zaměřuje na interakci hlavního hrdiny, který se postupně dostává z role politicky aktivního mladíka, toužícího po tom, že získáním politické moci a zneuctění poválečného Japonska, kterým pohrdá, do pozice otce, který, stejně jako všichni v jeho generaci, už není schopen stát se revolucionářem, „mluvčím své generace“<sup>72</sup> nebo jakkoli změnit tvář Japonska, a jeho

---

<sup>70</sup> V angličtině *A Quiet Life*, 1990.

<sup>71</sup> Je zajímavé sledovat, že Óe umísťuje v naprosté většině případů svoje díla přibližně do své současnosti. Stejně tak i věk jeho postiženého dítěte v samotném díle typicky odpovídá věku Hikariho Óeho a díky tomu můžeme sledovat jeho psychický vývoj a vývoj vztahu mezi otcem a dítětem. Právě proto bylo zvoleno toto pořadí.

<sup>72</sup> ÓE, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil*. Praha: Odeon, 1978. s. 390.

ochránce, zasloužilého konzervativního politika a otce přítelkyně hlavního hrdiny. K přerodu hlavního hrdinu v otce pak dochází poté, co, za cenu toho, že se vzdá vlastních revolučních snů, zlomí kontrolu svého budoucího tchána, jenž využívá utrpení a hanbu hlavního hrdiny k upevnění vlastních politických ambicí.

Na začátku prvního dílu je nám představen hlavní hrdina, desetiletý kluk, který ze všeho nejvíc touží vstoupit do kamikadze jednotek, ale který tuší, že to kvůli svému nízkému věku nestihne, což ho naplňuje neuvěřitelným strachem z nesmyslné smrti, jelikož smrt v leteckých úderných jednotkách by dala jeho smrti smysl. Jeho způsob myšlení je očividně parodií na válečnou propagandu, kterou je jeho prostředí naplněno. Tento hlavní hrdina reprezentuje to, čemu Napierová říká „patriotický mladík“<sup>73</sup>, který konstruuje realitu podle válečných ideálů národní propagandy a císař je pro něj nejvyšší otcovskou autoritou.

První scéna příběhu je celá věnovaná přemítání o smrti otce hlavního hrdiny, na něhož se ho vyptává krutá ponižující učitelka. Vztah hlavního hrdiny ke svému otci je plný odporu k tomu, co hlavní hrdina vnímá jako zbabělost: „Otec říkal: Všichni půjdou do války, ze všech se stanou vojáci! Tak, jen si jdi hezky hrát, abys byl silný! Ale otec sám do války nešel. Je mrtvý a nemá už nejmenší naději, že by se ještě někdy mohl stát vojákem.“<sup>74</sup> Vzpomínky na otce hlavního hrdiny jsou definovány právě tímto zvláštním druhem zbabělosti, slabosti a poníženosti. Toto je dobře vyjádřeno ve scéně, kde se ho učitelka vyptává, proč on jako jediný z rodiny se nesnažil podle místního zvyku otcovu duši přivolat zpět a hlavní hrdina odpovídá, že jeho otec „měl oči jako králík (...) chycený do oka (...), který se chystal umřít strachem hrůznou předtuchou kulky, která jej čeká“<sup>75</sup>. Otec hlavního hrdiny je zde symbolem starého Japonska zničeného děsem druhé světové války. Japonska, které bylo neschopné tento děs zastavit, a proto mu nakonec zbyl jenom únik směrem ke smrti: „A i kdyby by byl z té pasti vyproštěn, převtělil by se v krtka, zabořil nos do tlející prsti a s chvějícím se hřbetem, podivně vystrčeným do výšky jako vlajka, by stejně zemřel.“<sup>76</sup>

Hlavní hrdina proto touží, aby jeho smrt měla smysl, a proto přilne k myšlence božského císaře, který se mu zjevuje jako „hlas z nebeských výšin“<sup>77</sup> a sdělí mu, aby po tom, co fyzicky napadl učitelku, která mu ubližovala, aby neutíkal pryč, protože „přestaneš být Japoncem, přestaneš být synem císaře, protože utíkáš!“<sup>78</sup> „Protože přestat být Japoncem, přestat být synem

---

<sup>73</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 146.

<sup>74</sup> ŌE, Kenzaburō. *Mladík, který se opozdil*. Praha: Odeon, 1978. s. 390.

<sup>75</sup> Ibid. s. 16-18.

<sup>76</sup> Ibid. s. 19.

<sup>77</sup> Ibid. s. 21.

<sup>78</sup> Ibid. s. 21.

císařovým je ze všeho nejstrašnější. Strašnější než smrt. Nebojím-li se smrti, je to proto, že i když zemřu já, Jeho Veličenstvo císař bude žít dál. A bude-li žít Jeho Veličenstvo císař, znamená to, že i já budu živ věčně.<sup>79</sup> Tato vize císaře-otce, který činí z celého národa jednu rodinu, je však brzy rozbita kapitulacním prohlášením skutečného císaře, jehož „rozvláčný a přiškrcený hlas“<sup>80</sup>, ze kterého si děti dělají legraci, je dalek představám hlavního hrdiny. Stejně tak předchozí silácké řeči místních autorit o rituální sebevraždě se ukážou jako naprosto liché. Stává se z něj tedy osoba bez otcovské autority – jeho vlastní otec je mrtvý a bezmocný i na symbolické úrovni a jeho víra v autoritu císaře, která mu dávala neochvějné zázemí v příslušnosti k rodině japonského národa se ukázala jako falešný konstrukt propagandy.

I přes příchod okupačních jednotek život pokračuje dál a panické obavy místních, že američtí vojáci, kteří svoji sexuální nadřazenost ukazují tím, že při koupání jejich „pohlavní údy, namísto aby při doteku studené vody uvadly, se zvedají a rostou“<sup>81</sup>, je všechny povraždí se ukážou jako mylné. Fakt, že všichni vesničané bez odporu se podřídí nové síle hlavního hrdinu naplňuje odporem vůči celé společnosti dospělých a tento odpor proti pokrytectví nakonec vyvrcholí v jeho osobní přísahu, že se stane politikem, protože „všichni Japonci jsou nyní mí nepřátelé“<sup>82</sup> a „jako Hitler a Mussolini budu mít u svých nohou celou zemi“<sup>83</sup>. Kvůli svému násilnému chování je poslán do polepšovny, kde stráví následných deset let.

V druhém dílu se hlavní hrdina vrací jako mladý student elitní Tokijské univerzity, který je rozhodnout naplnit svůj dětský sen o nadvládě nad celou zemí. Nenávist a odpor oproti většinové společnosti ho neopustila, spíše naopak. Jeho cestou do politických kruhů se má stát Ikuko Sawadová, dcera významného politika, která ho ovšem také pouze využívá, aby kryl její sexuální dobrodružství s mladíkem, „kterému je šestnáct, je hloupý jako Jerry Lewis, ale zato vášnivce“<sup>84</sup>. Když hlavní hrdina zajišťuje Ikuko Sawadové potrat dítěte, které počala s tímto Jerry Lewisem, tak zjistí, že Jerry Lewis je skrytý homosexuál, který si chtěl dokázat vlastní normalitu a mužnost tím, že se stane otcem.

Ačkoli hlavní hrdina po Ikuko touží, její nezodpovědná sexualita mu připadá odporná. Stejně mu připadá odporné politikaření jejího otce, od kterého získá peníze na potrat Ikuko. Zároveň ale ho vnímá jako prostředek pro společenský postup, jako „odrazový můstek“<sup>85</sup> do politiky, kde by rád realizoval své sny.

---

<sup>79</sup> Ibid. s. 22.

<sup>80</sup> Ibid. s. 29.

<sup>81</sup> Ibid. s. 66.

<sup>82</sup> Ibid. s. 152.

<sup>83</sup> Ibid. s. 153.

<sup>84</sup> Ibid. s. 197.

<sup>85</sup> Ibid. s. 213.

Děj ovšem následně nabírá na obrátkách, když ho kvůli podezřelým penězům na potrat jeho spolužáci z radiální trockistické společnosti podrobí mučení, které vrcholí homosexuálním znásilněním místním bezdomovcem. Poté hlavní hrdina získá jediný cíl: pomstít se těmto trockistům. Řekne tedy Sawadovi, že si chce jeho dceru, která zrovna podstupuje potrat, vzít za ženu a Sawada mu nabídne, že z jeho mučení udělá politickou aféru a studentské radikály potrestá. Sawada se tedy stává jeho tchánem.

Přesto, že si hlavní hrdina myslí, že Sawadu využívá, doopravdy využívá Sawada jeho jako prostředek, jak znovu vyhrát volby. V momentě, kdy hlavní hrdina před vyšetřovací komisí parlamentu přizná, že ho Společnost bojujícího Japonska homosexuálně znásilnila, a tedy se vzdá jakékoli sebeúcty a plně odevzdá kontrolu situace svému tchánovi, vrazí svým nepřátelům zdrcující úder a vůdce trockistických studentů páchá sebevraždu.

Jeho vztah s Ikuko je nemilující a v podstatě bez vzájemného citu, on není v její přítomnosti schopen sexuálního uspokojení a ona zase pokračuje ve svém vztahu s Jerry Lewisem. Zato vztah hlavního hrdiny se svým budoucím tchánem, se kterým „se vzájemně potřebovali a byli jsme spolu pevně spjati“<sup>86</sup> je velmi intenzivní. Hlavní hrdina se stává jeho sekretářem a podléhá narkomanii, kvůli čemuž se plně odevzdává do rukou otcovské autority svého tchána. Při cestě za drogami náhodou naráží na bezdomovce, který ho znásilnil a toho člověka, který mu neklade žádný odpor, uškrtí jeho vlastním páskem – hlavní hrdina ve svých očích poté klesá ještě hlouběji. Zdá se, že odted' bude pouze politickou loutkou svého tchána.

V klíčovém momentu se ovšem rozhodne, že svému tchánovi nebude pouze slepě sloužit jako užitečná loutka a odvolá klíčové interview s kontroverzní herečkou. Tato vzpoura ho ovšem stojí jeho politické ambice, které doted' tvořily centrum jeho života. Nebude už moci říct své „ne celému Japonsku“ nebo se „stát Hitlerem“<sup>87</sup>, odted' bude obyčejným člověkem mimo hájemství politiky.

Bere si za ženu Ikuko, která kvůli opakovanému těhotenství s Jerry Lewisem chtěla spáchat se svým milencem sebevraždu. Ikuko tento pokus přežila, nikoli však Lewis. Hlavní hrdina se pak stává novým otcem nenarozeného dítěte zesnulého mladíka. Toto pokřivené otcovství se stává součástí trestu za to, že odmítl tchánovu autoritu.

Se svojí ženou, ke které nyní snad i cítí lásku a ze které se stal „typický příklad šťastné, nudící se budoucí matky“<sup>88</sup> odjíždí do Francie, kam byl svým tchánem vyhnán, aby těhotenství jeho dcery nemohlo ovlivnit výsledek voleb.

---

<sup>86</sup> Ibid. s. 293.

<sup>87</sup> Ibid. s. 383.

<sup>88</sup> Ibid. s. 388.

Před odjezdem, když nakupuje knihy o dětské výživě, ho chytne osoba, která měla být svědkem toho, jak zavraždil svého mučitele, ale ta ho ihned pustí s tím, že „Pché! On je to otec rodiny!“<sup>89</sup> Hlavní hrdina přiznává, že se změnil, že ztratil jakoukoli schopnost měnit běh politiky, že „už nejsem mlád. Na břicho se mi usazuje tuk, ramena mi tuhnou (...) už nejsem mluvčím žádné generace. Jsem takový jako ty.“<sup>90</sup>

Tato kniha, kromě intenzivní kritiky císařského kultu a poválečné radikální i mainstreamové politiky vykresluje finální přerod mladistvého hlavního hrdiny raných Óeho děl jako *Chov* a *Seventeen*, kteří stáli v opozici proti většinové společnosti dospělých, kterou pohrdali, v otcovské postavy jeho pozdějších děl. V tomto díle se také vyskytují všechny čtyři archetypy otcovských děl, i když například archetypy otce hlavního hrdiny a hlavního hrdiny jako otce v pozdějších dílech projde významnou proměnou, jejich základní body jsou již utvořeny.

## 5.2 Spartánská výchova

Tato málo známá povídka ze sbírky *Sora no kaibucu Agui* se dá chápat jako první dílo, kde hlavní hrdina vystupuje jako otec a řeší svůj vztah vůči svému dítěti, i když zatím stále nenarozenému. Zároveň se zde dají vysledovat některé motivy, které jsou typické pro pozdější Óeho tvorbu, zejména co se týče charakterových vlastností hlavního hrdiny.

Hlavní hrdina je v příběhu definován v rovinách dvou různých emocí: v rovině strachu ze svých trýznitelů, fašistické národovecké sekty Církev původního Japonska, a samoty, kterou jeho poněkud odtažitý manželský vztah nedovede zaplnit.

Hlavní hrdina je také jediná otcovská postava v této relativně jednoduše postavené povídce. Tento hlavní hrdina, 26letý muž vystupující pouze pod jménem „mladý fotograf“, je postaven do situace, kdy kvůli sérii svých fotografií pod názvem „Fanatici“ musí čelit každodenním výhrůzkám smrti ze strany národovecké náboženské skupiny. Tato zápletka je jasně autobiografická. Čerpá z autorových zkušeností s nenávislnou kampaní, která proti němu byla vedena po vydání *Seventeen*.

Výhrůžky nesměřují pouze na mladého fotografa, ale také na jeho manželku a nenarozeného syna, kterému fotograf říká „Malý Robinson Crusoe“: „Tvoje fotografie nás věřící nechutně a satiricky zneuctily. Jaký Fanatici? Ty a tvoje rodina bude potrestána těmi, kdo chrání dobré jméno nás věřících. Za tvoje násilí za objektivem přijde násilí nožem. Tvoje žena

---

<sup>89</sup> Ibid. s. 389.

<sup>90</sup> Ibid. s. 390.



chodí každou středu na gynekologii do fakultní nemocnice, že? My ti ukážeme, že dítě toho, kdo nás uráží, nemá právo přijít na svět!“<sup>91</sup> Logicky v této situaci jak fotograf, tak jeho manželka podléhají strachu o vlastní život. Tento strach, popisovaný pomocí zvířecí symboliky jako bažant nebo černý nosorožec, mu manželka neustále vyčítá: on, jako muž a budoucí otec by měl být schopen přece něco udělat, a ne se jenom schovávat ve vlastním bytě.

Hlavní hrdina si je svojí role otce-ochránce rodiny vědom, ale neschopnost lokalizovat zdroj hrozby mu dává důvod, jak se vyhnout jakémukoli konkrétnímu kroku proti útočníkům.

Situaci také nepomáhá, že vztah fotografem a jeho manželkou, dcerou jeho profesora z univerzity, se jen sotva dá nazvat milující: „My, stejně jako bůhvíkolik desítek milionů dalších párů, nejsme jeden pro druhého nic jiného než cizinci, rozjímal mladý fotograf. V jeho nitru se mísil smutek s pocitem prázdnoty a hněvem. Pojednou jsme si vzali do hlavy, že s tím cizincem, který pro nás není cizincem, jako pilní termity vystavíme něco, čemu se dá říkat hnízdo, a že dokonce přivedeme na svět dítě.“<sup>92</sup>

Přesto mu na blahu jeho manželky záleží a neúspěšně se snaží, aby ji neustálé výhrůžky ze strany náboženské skupiny zasahovaly co nejméně. Tlak na manželku vyvrcholí tím, že při rutinní lékařské prohlídce fotografova manželka prodělá psychický kolaps: „„Ten doktor je s těmi věřícími, těmi vyděrači, dohodnutý a podle jejich rozkazu chtěl zabít mého Malého Robinsona Crusoa. Takový doktor je přece zvyklý zabíjet lidské plody!“ vysvětlovala mu žena mnohokrát potom, co se uklidnila. Ale úplně uklidnit se nedokázala. Zbytky rozrušení, podobně jako kocovina, přetrvávaly jako různé psychické abnormality.“<sup>93</sup>

Když však s manželkou zjistí, že výhrůžné telefonáty přichází z nedaleké telefonní budky, nastává pro něj čas, kdy se může svému strachu konečně postavit tváří v tvář. Ozbrojen obří sekerou vyráží zlikvidovat svého trýznitele, ovšem v budce na něj čeká pouze ošklivý, vystrašený student, který vyhrožování vzal pouze jako špatně placenou brigádu a se samotnou Církví původního Japonska, jejíž členové cvičí s meči a plánují „boj za vzkříšení národního náboženství“<sup>94</sup>, nemá vlastně nic společného. Hlavní hrdina ho s pocitem marnosti nechává jít.

Tento krok ovšem jeho manželka vykládá jako další známku jeho zbabělosti, nazývá ho „poražencem“, což vede k jejich hádce a následně hlavní hrdina vyráží na flám, který končí v náručí mladého prostituta. Když se druhý den vrátí znechucený sám sebou do svého bytu „v bytovkovém ráji“, dozvídá se od svého přítele, že se jeho manželka pokusila o sebevraždu a

---

<sup>91</sup> ÓE, Kenzaburó. *Supartan kjóiku. Sora no kaibucu Agui*. Tokio: Šinčóša, 1972. s. 73.

<sup>92</sup> *Ibid.* s. 75.

<sup>93</sup> *Ibid.* s. 77.

<sup>94</sup> *Ibid.* s. 87.

byla odvezena do nemocnice. V této chvíli se hlavní hrdina, který si myslí, že jeho nenarozené dítě kvůli němu určitě zemřelo, rozhodne najít sídlo svých trýznitelů a postavit se jim v sebezničujícím gestu tváří v tvář. Když najde halu, kde cvičí, je rychle holohlavými mladíky přemožen a brutálně zmlácen. Nakonec ho zachraňuje policie.

Během noci má sen, kde ho soudí jeho manželka, která ho znova opakovaně nazývá poražencem, jeho kamarád a Mladý Robinson Crusoe. V průběhu výslechu říká, že stejně jako kdysi jeho pes vystrkoval na ovčáka, který ho otravoval, svůj malý penis a ovčák ho pak zabil. Stejně tak jeho pokus o boj se sektou nebyl proto, aby „se pomstil, ale aby byl naprosto poražen. (...) To je jediný způsob, jak mohl uniknout vlastnímu strachu.“<sup>95</sup> Tento fakt kameramana konečně zbaví strachu, který ho sužoval a doufá, že potom, jak byl naprosto poražen, o něj už Církev původního Japonska ztratí zájem.

Druhý den ho vyzvedává jeho kamarád a sděluje mu, že jeho manželka je v pořádku a s novorozeným dítětem na něj čekají v nemocnici. Ačkoli si fotograf myslí, že není hoden toho, aby byl otcem, jeho přítel ho přesvědčuje o tom, že se z něj nyní stal odvážný mladý otec.

Když se poté znovu ozve výhrůžný telefonát, mladý fotograf se jenom směje zbytečnosti jeho střetu se sektáři a říká si, že odteď se už může opravdu stát odvážným mladým otcem. Ve finále on a jeho přítel vyráží přivítat na svět Malého Robinsona Crusoa.

Tato povídka je v mnoha ohledech prototypická próza tohoto období Óeho tvorby: hlavní konflikt je v podstatě konflikt hlavního hrdiny se sebou samým a snaha o naplnění očekávání, které do něj jako otce vkládá jeho okolí. Konflikt s nepřítelem venku je druhotný, centrální souboj se vždy odehrává uvnitř proti vlastní zbabělosti a nezodpovědnosti. Stejnou strukturu včetně velice podobného manželského vztahu můžeme vidět také například v *Soukromé záležitosti* a *Fotbalu prvního roku éry Man'en*. Ve finále je hrdina schopný překonat své nedostatky (strach, neschopnost udělat to, co se od něj požaduje, pokusy o zbavení se odpovědnosti skrze perverzní sexualitu) a stává se lepším člověkem. To, jak tento hrdina dopadá, když ve svém boji za překonání svých nedostatků selže, můžeme naopak sledovat u *Nebeské příšery Agví*.

### 5.3 Soukromá záležitost

*Soukromá záležitost*, dílo z roku 1964, je bezpochyby nejznámější Óeho román. Tento román s velice silnými autobiografickými prvky je ovšem vystavěn opět poměrně jednoduše –

---

<sup>95</sup> Ibid. s. 95.

celý příběh se odehrává během několika dní od narození syna, „obludného dítěte“<sup>96</sup>, který kvůli vrozené vadě lebky vypadá, jako by měl dvě hlavy, kterému lékaři ani v případě úspěšné život zachraňující operace nedávají mnoho nadějí na normální život.

Hlavní konflikt příběhu zde ovšem není jenom otázkou, jaké právo na život má dítě, kterému doktoři předpovídají jen, že „nejúspěšnější výsledek, jakého bychom mohli dosáhnout, je na úrovni základních vegetativních funkcí“<sup>97</sup>, ale také o to, zdali uvnitř hlavního hrdiny zvítězí sobecký zbabělec, který dítě, které by ho nejspíše připravilo o sen jet do Afriky, chce nechat umřít, nebo odpovědný otec, který své sny obětuje pro dobro nového života, jakkoli slabého a nemocného.

Mladý muž, zde pod jménem Vrabčák<sup>98</sup>, který na začátku příběhu „není ani sprostý vrah, který by dítěti okamžitě a bez rozmyšlení zakroutil krkem, ani nějaký dobroděj“<sup>99</sup> a který chce před otcovskou odpovědností odletět někam k jezeru Čad, v muže, jenž během operace, která má zachránit život jeho syna, daroval krev tolikrát, že vypadal „jako slečinka vysátá Drákulou“ a za život svého syna „bojoval statečně jako lev“<sup>100</sup>.

Vrabčák je i v porovnání s hlavním hrdinou *Spartánské výchovy* a dokonce i s *Mladíkem*, který se opozdil téměř komicky negativně vykreslená postava, jak fyzicky, tak i povahově: Muž se vzhledem pohublého ptáka (který je velmi symbolický: ostatně Vrabčák ze všeho nejvíce touží „odmigrovat“ do teplých afrických krajín a utéct tak před realitou), neustále pronásledovaný strachem z otcovské odpovědnosti, z „rodinné klece“ jejíž dveře novorozené dítě „zavře a zacvakne závoru“<sup>101</sup>. Vyléčený alkoholik, jehož fyzická síla se v 27 rovná síle čtyřicátníka, a který hned potom, co jeho žena porodí ono obludné dítě, které má zanedlouho umřít, začne svou ženu podvádět s bývalou partnerkou ze studií. Takovýto hlavní hrdina se nedá považovat za nic jiného než Óeho pokus o prezentování hrdiny, který bude naprostým opakem otcovských ideálů.

Překvapivě se ovšem nedá říct, že tento hlavní hrdina je zcela nesympatický, právě naopak, Vrabčák je postavou, která díky své slabosti vzbuzuje lidský soucit. Ne že by zcela vůbec netoužil být dobrým otcem, ale jeho slabost a osobní nevyspělost mu v tom zabraňuje. Epizoda se střetem s výrostky tento fakt ilustruje poměrně dobře:

---

<sup>96</sup> ÓE, Kenzaburó. *Soukromá záležitost*. Praha: Plus, 2010. s. 148.

<sup>97</sup> Ibid. s. 26.

<sup>98</sup> V českém překladu. V japonském originále vystupuje pod jménem 鳥 s výslovností ㇿーㇿ tedy anglické bird, pták. Symbolika odletu do teplých krajín je však stále stejná.

<sup>99</sup> Ibid. s. 135.

<sup>100</sup> Ibid. s. 191.

<sup>101</sup> Ibid. s. 9.

V tom do popředí jeho vědomí vtančila myšlenka, že jeho dítě možná právě teď přichází na svět. Přepadl ho náhlý hněv a prudký pocit beznaděje. Na útěk už ale nemyslel. Jestli teď nebudu bojovat, bude šance na mou cestu do Afriky možná navždy ztracená a moje dítě se narodí jen proto, aby prožilo ten nejhorší možný život.<sup>102</sup>

V takovéto vyhraněné situaci s pocitem náhlého prozření Vrabčák bojuje za své sny a za dobro svého syna a ubrání se i proti drtivé přesile, podobně jako jeho syn, „zraněný na temném bitevním poli“<sup>103</sup> bojuje proti přesile doktorů, kteří mu nedávají žádnou naději.

Ovšem ne všechny překážky, kterým Vrabčák musí na cestě za vlastním vykoupením čelit, pramení z jeho nitra. I kdyby chtěl bojovat za život svého dítěte, nejen lékaři, kteří se ho už předem ptají na to, jestli je nechá provést pitvu, ale i rodina jeho manželky mu neposkytuje žádnou podporu. Tchyně, ovládaná strachem, že její dcera už podruhé žádné dítě mít nebude, se snaží vše před svojí dcerou ututlat a tchán, který byl doteď Vrabčákovým ochráncem a kterého Vrabčák „miloval a zároveň k němu cítil respekt“<sup>104</sup>, který mu po alkoholické epizodě našel práci učitele v univerzitní přípravce, mu je schopen jako útěchu poskytnout pouze láhev whisky, což ho zavede znovu na cestu směrem k době, kdy se „zničehonic nechal unášet proudem alkoholu“<sup>105</sup>. Tchán, který je pro Vrabčáka v tomto díle jedinou otcovskou autoritou, tedy v klíčové chvíli svého syna nepodrží, nýbrž mu naopak dodá prostředky, jak před svojí otcovskou odpovědností utéci k alkoholu. Tento náhradní otcovský vzor ho stejně jako jeho otec, který spáchal sebevraždu poté, co ho za války Vrabčák zasypal závažnými existenciálními otázkami, nechává na holičkách.

I Vrabčák je nyní konfrontován s podobnými existenciálními otázkami a podobně na ně není schopen najít přijatelnou odpověď: I kdyby existoval posmrtný život, jak na něj může být připraveno dítě, které na našem světě strávilo pouze pár dní?

Vrabčák si je ovšem dobře vědom vlastní slabosti a neschopnosti být dobrým otcem a toto vědomí se často projevuje v jeho sebezničujícím chování. Zdá se, že si od tchána lahev vzal ne přesto, že by to mohlo vést k jeho návratu k alkoholismu, ale právě proto, aby se sám utvrdil v tom, jak odporný je. Poté, co stráví noc pitím whisky s Himiko, jeho bývalou milenkou, se kterou má následně sexuální vztah, který trvá po většinu knihy, se Vrabčák vyzvrací na vlastní hodině a kvůli tomu posléze přijde o práci učitele. Místo toho, aby se snažil chránit své

---

<sup>102</sup> Ibid. s. 18.

<sup>103</sup> Ibid. s. 33.

<sup>104</sup> Ibid. s. 10.

<sup>105</sup> Ibid. s. 10.

živobytí, na kterém jsou jeho manželka a syn závislí, naopak vše v sebestyčném gestu přízná. Toto gesto je spojené také s tím, že se předtím v souladu s doktorem rozhodne nechat svého syna umřít a manželka ho nazvala zbabělcem a sdělila mu, že jestliže jejich dítě nechá napospas osudu, rozvede se s ním. Cítí tedy potřebu se za to nechat potrestat. Toto sebestyčství se projevuje i v jeho sexuálním vztahu s Himiko, kdy v sobě „poprvé objevuje sadomasochistu“<sup>106</sup>.

Jeho strach z toho, co se stalo, je zde pak symbolizován jeho strachem z vaginálního sexu: „[Moje dítě] bylo poraženo v osamoceném boji někde v mně neznámém, temném, uzavřeném prostoru. (...) Prostě nedokážu svůj slabý penis zamířit do těch míst.“<sup>107</sup> Himiko se pak bojí, že jeho strach a pocit odporu vůči sobě samotnému a zbabělost vyústí v jeho sebevraždu, tedy finální sebezničující akt.

Vrabčák si je během konfrontace se svojí manželkou, která chce, aby bojoval za jejich dítě za každou cenu, jinak se s ním rozvede, plně vědom toho, že svým chováním jenom utíká před vlastním strachem. Ovšem opět mu schází síla s tím něco udělat a radši přijímá nálepku zbabělce:

„Jenom řekni sám, Vrabčáku, jsi člověk, na kterého se dá spolehnout, kterého nic nezaskočí?“ Kdybych měl za sebou válečnou zkušenost, měl bych pro tyhle případy odpověď v rukávu a mohl jasně říct, zda jsem nebo nejsem hrdina, napadlo ho kolikrát. (...) Tentokrát mu ale došlo, že aniž by se musel do nějakého boje vžít nebo se vydávat na dalekou cestu do Afriky, musí si přiznat, že se spolehlivostí na tom není nijak slavně, a dokonce, že je zbabělec.<sup>108</sup>

Jak správně Rodica Frentiová poznamenává ve své eseji, pevným základem *Soukromé záležitosti* je „prozkoumávání vlastního nitra“<sup>109</sup> a boj s vlastním svědomím. Jeho hříchy z minulosti zde představuje jeho homosexuální kamarád z dětství Kikuhiko, kterého kdysi nechal Vrabčák napospas svému strachu. Právě proto si jeho manželka přeje, aby se jejich syn jmenoval právě Kikuhiko, protože pak by kvůli hanbě jejich syna už znovu podobně opustit nedokázal. Není tedy náhodou, že když se ukáže, že pouhé ponechání na pospas osudu nestačí

---

<sup>106</sup> Ibid. s. 99.

<sup>107</sup> Ibid. s. 98.

<sup>108</sup> Ibid. s. 118.

<sup>109</sup> FRENTIU, Rodica. Kenzaburō Ōe, A Personal Matter [1964]: Personal History Connected to World History as a Meditation on the Crisis of Humanism. *Philobiblon*. 2011, Vol. XVI, No. 2. s. 348.

na to, aby obludné dítě umřelo, a Vrabčák je donucen najít způsob, jak ho aktivně zabít, je to právě setkání s Kikuhikem, kdo konečně zastaví jeho útěk před otcovskou odpovědností.

Teprve poté, co se Vrabčák postaví svým vlastním démonům v podobě Kikuhika čelem může finálně dospět a stát se správným otcem a vidět ve svém vztahu ke svému synovi nový smysl svého života: „Kdybych teď ztratil život v dopravní nehodě dřív, než dítě zachráním, postrádalo by mých dosavadních dvacet sedm let smysl, pomyslel si Vrabčák. Zmocnil se ho hluboký strach, jaký dosud nezažil.“<sup>110</sup> Vzdává se také Himiko a cesty do Afriky.

Často kritizovaný přehnaně sladký konec pak dává dítěti po operaci díky změně v diagnóze naději na normální život. Jakkoli tohle může být vnímáno jako přehnaný optimismus, ještě podivnější je náhlá změna přístupu Vrabčákova tchána, který mu odmítl poskytnout jakoukoli podporu a tchyně, která ho jako první přivedla na myšlenku, aby dítě nechal umřít. Pro Vrabčáka mají oba jenom chválu a obdiv. Tchán navíc navrhuje, aby přestal používat svoji dosavadní přezdívku Vrabčák, jelikož „ta dětinská přezdívka se už k [Vrabčákovi] nehodí“<sup>111</sup>. S internalizací vlastní role otce tedy Vrabčák konečně dospívá. Jakkoli se ovšem tento epilog může zdát nadbytečný, nebo přeslazený, nedá se mu upřít, že dává vhodnou tečku za hlavním tématem příběhu, tedy přijetím vlastní otcovské odpovědnosti.

#### 5.4 Nebeská příšera Agví

Jak již bylo zmíněno dříve, *Nebeská příšera Agví* se dá chápat jako zrcadlový obraz *Soukromé záležitosti*, kde postižené dítě nepodstoupí život zachraňující operaci a je ponecháno zemřít. Óe zde používá narativní metodu, kterou Napierová popisuje jako dvojici hlavních hrdinů, aktivní a pasivní<sup>112</sup>, která se pak vrací například ve *Fotbalu prvního roku éry Man'en* – pasivním vypravěčem je zde bezejmenný student, který přichází v závěrečné scéně o oko, čímž získává zvláštní schopnost mystického zraku (slepota na jedno oko je motiv, který se vrací i v dalších Óeho dílech, například v případě jednoho z doktorů v *Soukromé záležitosti* a Micuzaburó z *Fotbalu*). Aktivním hrdinou je pak dvaceti osmiletý skladatel, kterému umřelo dítě, zde pod jménem D. Celý příběh je vyprávěn právě z pohledu studenta, který postupně díky interakci s jednotlivými postavami proniká do tragédie, která postihla rodinu D.

Toto je jediná kniha z celého výběru, kde je otec hlavního hrdiny (skladatele D) stále naživu. Svým neosobním přístupem je však spíše podobný postavám tchána ze zbytku

<sup>110</sup> ÓE, Kenzaburó. *Soukromá záležitost*. Praha: Plus, 2010. s. 190.

<sup>111</sup> ÓE, Kenzaburó. *Soukromá záležitost*. Praha: Plus, 2010. s. 192.

<sup>112</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 9-10.

vybraných děl než jeho prototypickému otci hlavního hrdiny. Je to bankéř, který nevěnuje problémům svého syna žádné citové zaujetí, pouze najímá vypravěče, mladého studenta toužícího po přivýdělku, aby zajistil, že jeho syn nerozpoutá na veřejnosti žádný skandál.

Několikrát je jeho bezcitnost a nedostatek pochopení vůči vlastnímu synovi, který po smrti svého dítěte a následném rozvodu prochází velmi těžkým obdobím, výslovně zmíněna: „Z bankéřova tónu hlasu se dalo vytušit, že je to v jádru opravdu zkažený člověk.“<sup>113</sup> „Mě zajímá jen to, aby se nezapletl do něčeho, z čeho by mohl být skandál. Musím myslet na jeho kariéru. A přirozeně, to, co dělá on, má vliv i na moji reputaci.“<sup>114</sup>

Jak tvrdí jeho otec, D je po smrti svého dítěte pronásledovaný přízrakem, který prý „vypadá jako tlusté mimino v bílé bavlněné košilce. Je prý velké jako klokan“<sup>115</sup>. Tento přízrak ztělesňuje jeho životní zklamání a vinu, kterou cítí po tom, co nechal na radu lékařů zemřít krátce po porodu své abnormální dítě. Defekt na lebce tohoto dítěte se ovšem po jeho smrti ukázal být benigním nádorem a ne mozkovou kýlou, která slibovala dítěti pouze vegetativní existenci.

Přízraku říká sám Agví, což, jak vypravěči sděluje bývalá manželka D, byl jediný zvuk, který jeho dítě před smrtí stihlo vydat. D se snaží utéct před zdrcující existenciální otázkou, kterou si autor kladl již v *Soukromé záležitosti*: Může po smrti dosáhnout pokoje dítě, které si ze svého života neodnese žádné vzpomínky či zkušenosti? Ať ovšem D před touto otázkou utíká ke své tvorbě nebo ke své milence, pocit viny ho nenechává na pokoji.

Tento pocit viny pak postupně dohání D až k sebevraždě a vypravěč mu pouze slouží jako prostředek, jak může před smrtí narovnat svoje vztahy s bývalou manželkou a milenkou, aniž by musel zasahovat do světa, jehož součástí se už necítí být. Student sleduje návštěvy D od Agvího, kterému D dává vzpomínky do jeho posmrtného života, pomáhá mu pálit jeho hudební tvorbu a celkově s ním zpřetrhá všechny zbývající vazby s reálným světem, aniž by si byl jistý, jestli je Agví opravdu skutečný, nebo jestli to je jenom výplod choré mysli D. Nakonec D skáče pod auto a na místě umírá.

Ačkoli se na D dá pohlížet jako na zápornou postavu, která bezdůvodně odsoudila své dítě ke smrti a následně je za tento zločin potrestána sebevraždou, akt sebevraždy se dá vykládat také jako jeho finální přijetí odpovědnosti otce a dosažení určitého druhu spásy. Přijímá svou odpovědnost a vydává se za svým dítětem na věčnost. Tuto sympatickou stránku D posiluje

---

<sup>113</sup> ŌE, Kenzaburō. *Aghwee The Sky Monster. Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977. s. 227.

<sup>114</sup> *Ibid.* s. 227.

<sup>115</sup> *Ibid.* s. 237.

fakt, že všichni lidé okolo D jsou také vykresleni negativně, jeho bývalá žena jako odporná elitistka pod ochranou svého bohatého otce, jeho milenka jako žena, kterou zajímá pouze sex a jeho otec jako absolutní egoista.

Poslední scéna, ve které vypravěč v několika posledních odstavcích ztrácí zrak na jedno oko, aby mohl na okamžik zahlédnout pravou podobu Agvího, se pak dá interpretovat jako moment, v němž dospívá sám vypravěč a přijímá za vlastní tragédie a ztráty, které lidi potkávají, což mu znemožňuje se vrátit zpět do dětství a zanechává ho uvízlého navždy ve světě dospělých.

Agví je dílo, které potvrzuje Vrabčákovo zjištění ze *Soukromé záležitosti*, že se před otcovskou odpovědností nedá utíkat donekonečna. Nakonec je i D, který se snažil před svojí odpovědností uniknout románekem se svou milenkou, dostižen svými přízraky a nezbývá mu jiné východisko než za svou vinu zaplatit vlastním životem.

## 5.5 Fotbal prvního roku éry Man'en

*Fotbal prvního roku éry Man'en* je přelomové dílo Óeho tvorby. Toto dílo bylo až do osmdesátých let poslední dílo, které jako hlavní dějiště má Óeho rodiště na Šikoku, kde staví polomagický příběh „pastorálního nikdykde“<sup>116</sup>. Také se jedná o dílo, které podle Napierové představuje Óeho „nejúspěšnější pokus uzavřít japonskou historii, společnost a politiku v jediném pevném narativu“<sup>117</sup>. Od mnoha ostatních děl se odlišuje například tím, že hrdinové tohoto románu vystupují převážně pod svými jmény, ne pod iniciálami či epitety.

Příběh tohoto románu se točí okolo návratu dvou bratří do jejich rodiště na šikokském venkově, kde chtějí prodat rodný dům, který po smrti jejich otce, matky, staršího bratra a mladší sestry zůstává opuštěný, ale postupně se zaplétají do konfliktu s místním zbohatlíkem, Císařem ze supermarketu. Realismus a pragmatismus staršího Micusaburóa, otce postiženého dítěte, se dostává do konfliktu s idealismem a s neřízenou politickou agresí mladšího Takašiho stejně, jako se podle všeho před sto lety střetli jejich prapradědeček a jeho mladší bratr. Příběh obou dvojic bratrů se odehrává v revoluční době – v šedesátých letech dvacátého a devatenáctého století a neustálá reinterpetace dějinných událostí včetně druhé světové války a osudu třetího bratra uváděného pouze pod jménem S tvoří vlastní jádro románu.

Micusaburóa trápí pocit, že zklamal všechny okolo sebe: své postižené dítě, které absolutně nereagovalo na vnější svět byl donucen poslat do ústavu, jeho přítel spáchal

---

<sup>116</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 181.

<sup>117</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 196.



sebevraždu tím nejgrotesknějším možným způsobem a jeho manželka Nacumi propadá alkoholismu a odmítá jakýkoliv tělesný kontakt. Tento pocit viny ho pronásleduje ve snech: „Uvědomil jsem si, že můj přítel, který se oběsil, a to retardované dítě, které jsme poslali do ústavu, byli mezi těmi starými muži. (...) Snažil jsem se proniknout do jejich světa, ale zastavila mě nějaká neviditelná překážka, a tak jsem zoufale vykřikl: *Nechal jsem vás napospas!*“<sup>118</sup>. Jeho psychická krize, pramenící z jeho neschopnosti správně plnit roli otce a také roli hlavy Nedokorovského rodu, ho dohání až na hranici šílenství a sebevraždy, jak se po pohřbu jeho kamaráda obává jeho manželka:

„Jsi namol opilá.“

„Nejsem nějak zvlášť opilá, jenom se bojím.“

„Čeho se bojíš? Toho, co bude s naším dítětem?“

„Bojím se faktu, že existují lidé, kteří se nazí oběsí s hlavou nabarvenou na červeno.“

Tohle věděla ode mne. Tu část s okurkou vstrčenou do konečníku jsem vynechal.

„Nemáš snad důvod se tohohle bát, ne?“

„Já se bojím, že ty by ses taky mohl oběsit nahý s hlavou nabarvenou načerveno,“ řekla a její povislá hlava byla důkazem jejího neskrývaného strachu.

Rozklepal jsem se, jelikož jsem na okamžik v tmavě hnědých chuchvalcích jejích vlasů viděl miniaturu svojí vlastní mrtvoly. Karmínovou hlavu Micusaburóa Nedokora (...). Stejně jako u mého přítele, i já mám obě uši ponechány nenabarvené, což ukazuje, jak krátká doba proběhla mezi vymyšlením této bizarní sebevraždy a jejím provedením.<sup>119</sup>

Ani ve fyzickém popisu není Micusaburó popisován pozitivně: jako jednooký a ošklivý je protikladem Takašiho krásy a charismatu, který mu získává přízeň lidí z údolí.

Cesta na venkov je pro něj tedy způsob, jak se pokouší překonat vlastní pasivitu a najít nový životní modus operandi, stejně jako jeho bratr s jejích sestrou po smrti S si postavili „doškovou chatrč, abychom se zbavili toho zápachu smrtelnosti“<sup>120</sup>. Micusaburó je však skeptický, zdali je vůbec takovéto vnitřní obrody schopen: „hanba prostupovala každou vlasečnicí v mém těle, horké vlny hnusu zaplavovaly moje krysí tělo. Jestli byly moje potíže

---

<sup>118</sup> ŌE, Kenzaburō. *The Silent Cry*. Tokyo: Kodansha International, 1994. s. 32.

<sup>119</sup> Ibid. s. 9.

<sup>120</sup> Ibid. s. 37.

jasné i tak někomu neustále opilému a naprosto odtazitému od světa, jako je moje žena, tak pro mne bude mnohem těžší znovu najít kontakt k tomu pocitu očekávání. Nový život? Došková chatrč? Možná se bez nich budu muset obejít až nadosmrti...“<sup>121</sup>

Takašiho zato pronásledují jiní démoni. Jeho bezhlavé politické násilí, které se v bouřích roku 1960 projevilo tak, že Takaši bil ocelovou tyčí lidi na obou stranách demonstrací a se znovu projeví jeho rabováním supermarketu, po vzoru povstání mladšího bratra jejich prapradědečka proti samurajům v roce 1860. Toto nové povstání je vedeno proti korejskému Císaři ze supermarketu, který rychle ovládl život a duši všech lidí v údolí konzumním způsobem života, jenž sám zprostředkovává. Povstání ale raší z Takašiho touhy po sebevraždě jako odplatě za to, že porušil tabu svým krvesmilným vztahem se svou mentálně retardovanou sestrou. Takaši ji totiž sám k sebevraždě dohnal. Ze stejné sebezničujících sklonů také zahajuje poměr s manželkou svého bratra a znásilňuje jednu z místních dívek. Je těžké rozlišit, které činy Takaši myslí jako vážný politický čin a které pouze vychází z jeho touhy po ničení. Kvůli tomu jeho bratr každý jeho krok zpochybňuje. Právě proto jeho poslední slova bratrovi zní: „Mluvil jsem pravdu.“<sup>122</sup>

Dá se říct, že vztah se sestrou byl jeho pokus o povýšení sebe sama do role otce rodiny, jakkoli pokřivená rodina to v tomto případě byla, a selhal zde tak hrozivě, že toto tajemství je schopný vyslovit pouze ve smrti.

Paek Sun-gi, Císař ze supermarketu, je očividným pokusem o satiru císařského kultu. Člověk, který se dostal do Japonska jako nuceně nasazený a po válce patřil k trpěné korejské menšině, najednou skrze svůj supermarket nyní ovládá celé údolí. Je to on, kdo kupuje a plánuje zbourat rodný dům bratří a kdo se stává cílem obrodného povstání, které vede Takaši. Jako správná satira japonského císaře však tato mocná figura vystupuje až v posledních scénách, kde se ukáže být mnohem složitější postavou než pouze ziskuchtivým a pomstychtivým zbohatlíkem.

„Jsem Paek Sun-gi,“ řekl Císař ze supermarketu, „je mi líto, co se stalo tvému bratrovi. Taková tragédie – byl to opravdu výjimečný mladý muž.“ (...) Takaši nám neřekl, že je Císař takový. (...) Podezřívám ho, že doopravdy k Císařovi cítil hluboký obdiv a sám by ho označil za „výjimečného člověka.“<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Ibid. s. 109.

<sup>122</sup> Ibid. s. 244.

<sup>123</sup> Ibid. s. 253.

Stejně jako se mýtická představa japonského císaře jako zlatého orla zakrývajícího nebe sotva podobá skutečné osobě Hirohita, tak i tato paralela z šikokské vesnice je sotva takovým netvorem, jakého se z něj Takaši snažil vytvořit. Místo toho je to soucitný muž, který lituje smrti jak Takašiho, tak S, kterého podle něj „Japonci a Korejci zabili společně. I on byl opravdu výjimečný muž.“<sup>124</sup>

Císařův vliv je však na tradiční život vesnice likvidační. Symbolem tohoto vlivu je Džin, bývalá služebná Nedokorových, která se po podivné nehodě stala závislá na „nudlích, smažené zelenině a pohankovém těstě podávaném každou hodinu“<sup>125</sup>, a kvůli tomu se stala morbidně obézní do takové míry, že ji to ohrožuje na životě. Stejně tak se lidé z vesnice zadlužují, aby si mohli dovolit televizní přijímače, symboly konzumismu, které jim Císař prodává, zatímco tradiční řemeslníci zavírají své obchody.

Takašiho sebevražda se pak stává dle Napierové „hrdinskou obětí“<sup>126</sup>, která oživuje duchovní život celé vesnice a také život Micusaburóa, který se vrací ke své manželce, jež předtím s Takašim počala dítě. Společně se rozhodují vzít si své postižené dítě zpátky z ústavu a vychovávat spolu obě dvě děti. Ovšem na Nacumiinu radu se Micusaburó nemůže vrátit zpátky na univerzitu a místo toho volí práci v Africe, Óeho ztraceném ráji, kde snad konečně najde svoji doškovou chatrč. Takaši se pak připojuje k S do dlouhé řady duchů předků v místním zádušním obřadu a bude navždy živý v myslích a lidové kultuře lidí z vesnice, jež jeho oběť pomohla znovuoživit.

Toto dílo na pomezí mezi pastorálními díly z počátku Óeho kariéry, jeho pozdější myticko-magickou tvorbou jako například *Hra na současnost* a politickým románem, se znovu vrací k motivu hlavního hrdiny vyrovnávajícího se s tragédií a kontrastu mezi otcovskou pasivitou a mladickým politickým aktivismem. Motiv rituální oběti očišťující společnost od patologických vlivů se pak vrací například v *Zápisích náhradníka*.

## 5.6 Otče, kam kráčíš

Tato povídka, která vyšla v antologii *Warera no kjóki wo ikinoboru miči wo ošiejo*<sup>127</sup>, vyšla jako první část dvoudílné novely společně s *Nauč nás, jak přežít naše šílenství*. (která

---

<sup>124</sup> Ibid. s. 258.

<sup>125</sup> Ibid. s. 49.

<sup>126</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 186.

<sup>127</sup> われらの狂気を生き延びる道を教えよ. Obě dvě části příběhu zde jsou pod názvem *Čiči jo anata wa doko ni iku no ka* 父よあなたはどこに行くのか, 1969. *Nauč nás přežít naše šílenství* je pak samostatně uvedeno

ovšem v anglickém překladu vyšla jako zcela samostatný příběh) se zabývá zejména tématy, jako je touha po ztraceném otci, kolektivní paměť a strach z opakování chyb předchozí generace. Ačkoli sdílí s *Nauč nás, jak přežít naše šílenství* mnoho motivů, jako jsou básně Blakea a Auldena, tenkou hranici mezi normálním chováním a šílenstvím a snahu o napsání životopisu mrtvého otce, tyto příběhy vlastně nejsou na sobě vůbec závislé a *Otče, kam kráčíš* se od *Řekni nám* výrazně obsahově i strukturálně liší. Obě proto budou analyzovány zvlášť.

Hlavní hrdina tohoto příběhu je ve své podobnosti autorovi mnohem přiléhavější dokonce než například Micusaburō z *Fotbalu* či Vrabčák ze *Soukromé záležitosti*. Zde jde o bezejmenného otce postiženého dítěte, který vyrůstal na Šikoku a jehož otec zemřel za druhé světové války. I toto dílo se stejně jako *Fotbal* točí okolo otázky pravdivosti vzpomínek, tentokrát ovšem nejde o bratra, který zahynul, nýbrž o otce, jehož poslední roky se hlavní hrdina zoufale snaží zachytit. Příběh nemá pevnou časovou linii, často se točí v retrospektivních kruzích (což je metoda, kterou Óe aplikuje například také ve *Dni, kdy sám setře mé slzy*) a střídají se zde také segmenty, kde hlavní hrdina na svůj život a život svého otce nahlíží z první a třetí osoby.

Hlavní hrdina na začátku připodobňuje svoji práci na životopisu svého otce k rekonstrukci kostry dinosaura v muzeu, kterou vedoucí paleontolog provede pouze podle malé zkameněliny čelisti. „Můj otec sice nebyl tak obrovitánský jako ta prehistorická příšera, ale ty různé fragmenty vzpomínek na něj, které ve mně zůstaly (a také ty, které nově odkryji), pokud použiji přirovnání ke kostře, by určitě měly vystačit aspoň na fosilii části dolní čelisti.“<sup>128</sup> Přestože by pro něj měl být vlastní otec dobře známým a lehce uchopitelným tématem, psaní životopisu se pro něho stává nepřekonatelným problémem, který hlavního hrdinu obklopuje „mlhou deprese“<sup>129</sup> a stává se sebezničující obsesí.

Hlavního hrdinu totiž od jeho otce dělí nepřekonatelná propast, a to nejenom časová, ale také psychologická. Otec hlavního hrdiny strávil poslední roky svého života za války s očima zakrytými tmavými brýlemi na sledování zatmění slunce, s ušima ucpanými špunty a v naprosté nehybnosti na otočném holičském křesle ve sklepě domu a jeho psychický stav se neustále zhoršoval. Poté jednoho dne zemřel na zástavu srdce jako morbidně obézní šílenec. I zde je tedy stejně jako ve *Fotbalu* používána symbolika obezity jako obrazu patologického chování.

---

v ÓE, Kenzaburō *Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977. pod anglickým názvem *Teach us to outgrow our madness*, tedy originálním názvem celé sbírky.

<sup>128</sup> ÓE, Kenzaburō. Čiči jo anata wa doko ni iku no ka. *Warewa no kjóki wo ikinobiru michi wo ošiejo*. Tokio: Šinčoša, 1969. s. 246.

<sup>129</sup> *Ibid.* s. 247.

Možných odpovědí, proč k tomu došlo, je několik. Byl jeho otec zahraniční špión, který své dny ve sklepě trávil odesíláním tajných depeší nepříteli? Byl to překladatel čínských básní, který začal žít ve skrytu jako protest proti popravě svých čínských přátel? Báł se snad vládního vraha, který ho měl potrestat za nepřímou účast v bezejmenném povstání (které je nejspíše parafrází událostí z února roku 1936, kdy se některé vojenské kruhy pokusily o převzetí moci a vraždu členů japonské vlády)? Byl snad levicovým disidentem? Bylo jeho odříznutí od světa projevem jeho oddání se buddhistické zbožnosti? Nebo se prostě jenom zbláznil? Každé vysvětlení se zdá méně pravděpodobné než to předchozí.

Hlavní hrdina se oprávněně bojí, že ho snaha o pochopení toho, proč se otec rozhodl skrýt se před světem tím nejradikálnějším a nejgrotesknějším možným způsobem, přivede na otcovu stezku, která povede k totálnímu rozložení jeho osobnosti – jenom v tomto případě zahraje roli sklepu rodného domu na Šikoku pracovna jeho domu v Tokiu. Hlavní hrdina se takto dostává mezi dva mlýnské kameny: bojí se, že pokud nedokáže pokračovat v práci na životopisu svého otce, tak ho ona „mlha deprese“ navždy pohltí, ale pokud ovšem bude pokračovat jako doposud, jediným východiskem, které mu zbyde, bude izolace, obezita, šílenství a konečně smrt.

Není to ovšem jenom čas a díry ve vzpomínkách, které otce a syna oddělují. Další propast mezi otcem a synem je také ve společenských podmínkách, za kterých oba svému šílenství propadají. Toto je ilustrováno například na komentáři o surovinách používaných při vaření volských ocasů, jediného masa, ke kterému za války měla rodina přístup, a pokusu hlavního hrdiny o znovuvytvoření tohoto pokrmu: „I když můj otec nejspíše použil rajčata, která rozdrtil vlastníma rukama, já přece jenom používám rajčatový protlak, který na svém obalu měl značku americké potravinářské společnosti. Vzdálenost mezi mnou a otcem se bezmezně zvětšuje.“<sup>130</sup>

Odstup a nepoznatelnost otce bezejmenného hrdiny je v tomto příběhu ještě více zvýrazněna použitými výrazy pro jeho osobu. Sám hlavní hrdina se v částech psaných v první osobě o něm vyjadřuje jako *čičioja*<sup>131</sup>, což je poněkud neosobně znějící výraz pro vlastního otce, jeho bratři a strýcové jej dokonce nazývají *ano hito*<sup>132</sup> tedy jako „ona osoba“, což hlavní hrdina zaslouženě hodnotí jako „neosobní zacházení“<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Ibid. s. 293.

<sup>131</sup> Ibid. s. 246.

<sup>132</sup> Ibid. s. 284.

<sup>133</sup> Ibid. s. 284.

Jako prostředek vyjádření touhy po zesnulém otci zde fungují také úryvky básní od britského romantického básníka Williama Blakea, jehož tvorbu Óe opakovaně zmiňuje i v jiných dílech. Neschopen proniknout k osobě svého otce žádným jiným způsobem, hlavní hrdina opakovaně překládá Blakeovy básně a nahrává je na magnetofon: „A. – Father! Father! Where are you going? O do not walk so fast. / Speak, father, speak to your little boy. / Or else I shall be lost. Otče! Otče! Kam kráčíš? Ach, nejdí tak rychle! Promluv ke mně, otče, nebo budu ztracen.“<sup>134</sup> Jeho snahy však rychle přechází z pouhého opakovaného překladu básní ke snaze o totální porozumění a identifikaci s otcem, jeho mluva rychle získává stále méně koherentní charakter a odhaluje jeho různé komplexy, například v oblasti selhávajícího sexuálního vztahu se svojí manželkou:

„A. – Proč sleduješ svého manžela skrze klíčovou díрку? Já tady v noci jím vepřové hnáty s hořčičným misem a piju tu nejhorší whisky a něco hulákám do magnetofonu jenom proto, že chci pochopit svého otce, který zemřel před pětadvaceti lety! (...) A. – Hej, to se fakt nestydíš sledovat klíčovou dírkou, co tvůj manžel dělá uprostřed noci? Já tady nemasturbuju! Jediný důvod, proč s tebou nemám sex je to, že jak jsem hrozně ztloustl, tak se mi rozhodil hormonální systém.“<sup>135</sup>

Postupně začíná být zřejmé, že hlavní hrdina ani tolik netouží po napsání životopisu svého otce, ale spíše po znovuvybudování mýtu o svém otci a po splynutí s tímto mýtem, který by mu přinesl útěchu v podobě silného otcovského principu, jak o tom mluví ve své knize Napierová<sup>136</sup>. To je důvod, proč odmítá prozaické vysvětlení smrti otce od své matky: „Udělal to jenom proto, že mu začalo kapat na maják, ne proto, že by se snažil o odříznutí od světa jako nějaký protest proti charakteru doby“<sup>137</sup> a přezíravou indiferencí svých starších bratrů. Na rozdíl od svých bratrů totiž byl hlavní hrdina v době smrti otce stále ještě dítě a tato pozice mu umožňovala ponechat vysvětlení tehdejších událostí z větší části fantasii, což mu umožnilo začít budovat nový mýtus otce, který nahradí otce skutečného, kterého lze interpretovat právě jenom jako pomatence.

Hrdina se pokouší k tomuto mýtickému otci proniknout stále radikálnějšími prostředky: po překládání básní a imitování chování svého otce před jeho smrtí včetně nošení brýlí na

---

<sup>134</sup> Ibid. s. 252-253.

<sup>135</sup> Ibid. s. 253-254.

<sup>136</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 168-169.

<sup>137</sup> ÓE, Kenzaburó. Čiči jo anata wa doko ni iku no ka. *Warera no kjóki wo ikinobiru michi wo ošiejo*. Tokio: Šinčoša, 1969. s. 290.

sledování zatmění slunce následuje představa divadelní hry, při níž umírá obézní muž připoutaný k holičskému křeslu, jeho otec, „pokusy“ – jako příklad je zde dána situace, kdy hlavní hrdina záměrně nechá svého syna se pokálet aby se následně mohl spojit se svým otcem a jeho naprostou pasivitou a odříznutím od světa a nakonec pak jeho existencialistický projev během tajfunu, který jako součást otcova mýtu znovu vytváří podobný projev jeho otce z posledních měsíců otcova života, jehož obsah už jeho bratři dávno zapomněli, a kde dochází k absolutní identifikaci hlavního hrdiny se svým otcem (sám sebe zde označuje jako „já=otec“<sup>138</sup>) a projekci své vlastní opuštěnosti na svého syna.

To, že jeho snahy o vytvoření alternativní interpretace událostí obklopujících smrt jeho otce mají silný politický přesah vůči otázce válečných dějin a postavení císaře ve společnosti nejlépe ukazuje surrealistická scéna divadelního vystoupení starých žen, které jsou vdovy po účastnících v bezejmenném povstání, které měl otec hlavního hrdiny podporovat. Zde se odhaluje další jednocení identity v tomto příběhu, a to nejen mezi hlavním hrdinou a jeho otcem či hlavním hrdinou a svým postiženým synem, ale také mezi otcem a osobou japonského císaře, která dosahuje svého naplnění právě ve scéně s divadelní hrou, kde jsou oba společně symbolicky zničeni – umírají na zástavu srdce ještě předtím, než je dovedou potrestat pozůstalí po jejich obětech. Spojujícím bodem zde je holičské křeslo, které „je takové, na jakém strávil můj otec své poslední dny a také velice důležité křeslo pro stát, jako takové, na kterém sedává císař.“<sup>139</sup>

Ve finále všechna vysvětlení, která hlavní hrdina nachází pro chování svého otce ve finále nějak souvisí se vstupem Japonska do války s Čínou a jeho neschopností této tragédii zabránit. Účast na povstání, popravy čínských básníků, špionážní činnost pro zahraniční síly, údajný pokus o vraždu, všechny teorie mají nějaký vztah k invazivní nacionalistické politice za druhé světové války a potažmo s císařským kultem. Postavení otce hlavního hrdiny je pak pojímáno velmi kriticky – jediné, na co se zmohl, byla absolutní pasivita a ignorace dění ve světě místo, byť i sebemenší, snahy válečné tragédii zabránit. Toto lze chápat jako kritiku císaře, který, pokud přímo aktivně válku nepodporoval, se stal pouze netečnou loutkou v rukou vojenských kruhů a jehož poválečná role je často stejně nejasná jako minulost otce hlavního hrdiny. U obou dvou se dá požadovat zničení za odplatu za válečné hříchy. Císař byl symbolicky zničen, vzdal se svého božského postavení, ale ne z vůle svých obětí, což zabránilo opravdovému vyrovnání s minulostí.

---

<sup>138</sup> Ibid. s. 288.

<sup>139</sup> Ibid. s. 263.

Zvláštním vybočením z centrální linie příběhu pak je epizoda s mladým studentem tělesné výchovy pod jménem K, který se stará o postiženého syna hlavního hrdiny. K je v mnoha ohledech mladší verze hlavního hrdiny a tím pádem také mladší verze Óeho samotného.

Stejně jako u hlavního hrdiny i otec K zemřel za podivných okolností a K popisuje obraz, který hlavnímu hrdinovi připomíná otce jako „tvář muže, který spáchal zločin a teď utíká, nebo zrovna vyráží spáchat zločin“<sup>140</sup>. Když se hlavní hrdina ptá, proč K takto odpovídá, K popisuje strašlivou pravdu. Otec K jednoho dne unesl a znásilnil malou holčičku a následně spáchal sebevraždu pomocí cyankáli. Stejně jako hlavní hrdina i K se obává, že je odsouzený k opakování šílenství a smrti svého otce, a proto s sebou neustále sám nosí balíček s jedem. Přesto je tato postava jistým vyjádřením naděje – K hlavnímu hrdinovi sděluje, že důvod, proč jeho postižený syn má problémy s běháním, není proto, že by měl špatně vyvinuté nohy, ale proto, že nemá dostatečný impulz z okolí k tomu, aby běžel. V jistém slova smyslu se toto vztahuje i na situaci hlavního hrdiny. Hlavní hrdina také později ověřuje, zdali K opravdu zopakoval zločin otce, ale k radosti hlavního hrdiny k žádné další takové vraždě nedošlo.

Ve finále příběhu je hlavní hrdina schopen najít určitý stupeň vyrovnanosti i přes to, že biografie otce mu stále uniká. Prostředkem nápravy, i když jen částečné, se stává jeho interakce s vlastním synem, kterého konečně naučí běhat. Stejně jako mu neustále uniká obraz vlastního otce i on začne utíkat svému synovi, což ho přinutí ho dohánět tak dlouho, dokud běh zcela neovládne. Zde se vrací motiv Blakeovy básně: „Otče! Otče! Kam kráčíš? Ach, jdi prosím takhle rychle! My už jsme se úplně ztratili. V této zemi strachu a neznabožství. My, tedy syn a já, jsme ze svých těl skleпали uschlou trávu a ztvrdlé bahno a ve fontánce umyli naše tváře od slz a potu. Potom jsme vyrazili směrem na nádraží.“<sup>141</sup>

Přes tento zážitek se hlavní hrdina znovu pokouší o znovuvytvoření svého otce „jako celku“<sup>142</sup>, jakkoli pochybná mu taková snaha nyní připadá. Nyní ovšem ke svému údělu přistupuje s jistou dávkou optimismu, která mu předtím chyběla, a s tímto poselstvím příběh také končí: „To, že se stejně, jako jsem se při předchozím pokusu dostal dál než při tom před ním, nyní dostanu dál než při tom předchozím, mě naplňovalo očekáváním.“<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Ibid. s. 294.

<sup>141</sup> Ibid. s. 299.

<sup>142</sup> Ibid. s. 299.

<sup>143</sup> Ibid. s. 300.



Hlavní hrdina se sice tedy zcela nezbavil přízraku, kterým byl jeho otec, ale z této introspektivní cesty si díky mystickému zážitku s vlastním synem alespoň dovedl odnést určité poučení, které ho snad do budoucna uchrání osudu, kterému podlehl jeho otec.

## 5.7 Nauč nás, jak přežít naše šílenství

*Nauč nás, jak přežít naše šílenství* je stejně jako *Otče, kam kráčíš* dílo založené na motivu budování mýtu o otci. Zde ovšem jde více než o samotnou otázku identifikace s vlastním otcem spíše o boj mezi synem a matkou o to, která z jejich interpretací minulosti má zůstat ve společné paměti.

Bezejmenný hlavní hrdina, otec čtyřletého postiženého dítěte jménem Mori, kterému přezdívá Ijáček, je zde definován dvěma odlišnými „okovy“: obsesivními vztahy vůči svému mrtvému otci a vlastnímu synu.

Jeho obsese vůči vlastnímu synu, jehož neustálou přítomnost, i během spánku, vyžaduje, je zde nejsilněji reprezentována představou hlavního hrdiny, že se svým synem má mystické duševní pouto, které mu umožňuje prožívat každou jeho emoci a dosáhnout dokonalého porozumění, i když jeho syn sotva mluví. „--Ijáčku, nudle s vepřovým a Pepsi kola chutnaly? a jeho syn odpověděl, --Ijáčku, nudle s vepřovým a Pepsi kola chutnaly! on z toho pak usoudil, že mezi nimi bylo vše dokonale sděleno a byl šťasten. Často upřímně věřil tomu, že ze všech jídel, které kdy jedl, dnešní vepřové nudličky a Pepsi kola bylo to nejlepší.“<sup>144</sup> Hlavní hrdina věří, že je jeho syn na něm kvůli svému postižení ve všech ohledech závislý a bez svého otce by nemohl přežít. Jak se ovšem dozvídá díky epizodě s ledním medvědem, která se ve vyprávění několikrát retrospektivně vrací, vztah je spíše opačný: to hlavní hrdina by nemohl přežít bez objektu, kterému věnuje všechnu svoji pozornost, svého syna. Tento vztah má téměř sexuální rozměr a dominuje jeho manželství: „Jeho žena opustila jeho postel a místo toho přebývala v jiné části domu, a to ne proto, že by mezi nimi byly nějaké spory, ale proto, že nechtěla narušovat tuto intimitu mezi otcem a synem.“<sup>145</sup>

Jeho obsese vůči vlastnímu otci, který, stejně jako v *Otče, kam kráčíš*, se za války zavřel ve sklepě domu a seděl v holičském křesle se zakrytými očima a ušima, dokud nezemřel na selhání srdce způsobené morbidní obezitou, je pak spojena s jeho bojem s vlastní matkou o podobu jeho památky a jeho pokusy o sepsání životopisu svého otce. Hlavní hrdina se obává,

---

<sup>144</sup> ŌE, Kenzaburō. *Teach Us to Outgrow Our Madness. Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977. s. 181.

<sup>145</sup> *Ibid.* s. 179.

že za postižení jeho syna může něco, co zdědil po vlastním otci a že i on, pokud nezjistí přesné okolnosti smrti svého otce, může podlehnout tomu, co dohnalo jeho otce k sebevraždě. Když ovšem u své matky zjišťuje, co přesně vedlo ke smrti jeho otce, ta „proti němu začala bojovat tím, že předstírala vlastní šílenství vždy, když se jí vyptával“<sup>146</sup> a celkově jeho úsilí různými způsoby hatí.

I v tomto díle je tedy velice silný motiv šílenství: tentokrát ovšem není obětí svých bludů a potlačovaných vnitřních konfliktů (ať už o osud císaře, který rozpoutal krvavou válku, či o památku vlastního otce) pouze hlavní hrdina a jeho otec, ale také matka hlavního hrdiny, která zde působí jako jeho hlavní antagonista rozbíjející mýtus hlavního hrdiny, což je motiv, který Óe znovu používá ve *Dni, kdy sám setře mé slzy*. Matka hlavního hrdiny má také potlačovaný vnitřní konflikt. Tím je fakt, že se její manžel účastnil spiknutí za účelem svržení císaře, ale „neúspěch tohoto spiknutí dovedl mého manžela k závěru, že nezbývá jiná možnost než zabít jeho Veličenstvo císaře. Byl to strach z této skutečnosti, který ho přinutil zavřít se ve sklepě, kde setrval až do konce svého života“<sup>147</sup>. Tuto skutečnost se snaží celou dobu tak důkladně zastřít, že její okolí pochybuje o její přičetnosti.

Nepřátelský vztah hlavního hrdiny ke své matce je ještě zajímavější tím, že právě v ní hlavní hrdina vidí emoční oporu a také způsob, jak může uniknout nevysvětlitelnému šílenství, které zdědil po svém otci: „Tlustý muž předpokládal, že oslepl, a ve svém zmatku a svém strachu volal svoji matku: Matko, ach matko, pomoz mi prosím! Kdybych oslepl a zbláznil se tak, jako otec, co by pak bylo s mým synem? Nauč mě, matko, jak můžeme všichni přežít naše šílenství!“<sup>148</sup> Na druhou stranu ho její neustálá snaha o to zakrýt okolnosti otcovy smrti dohání stále hlouběji a hlouběji do zákrutů jeho obsesí.

Pokud centrem *Otče, kam kráčíš* byla identifikace hlavního hrdiny se svým otcem, zde je to identifikace hlavního hrdiny se svým postiženým synem. Patologičnost tohoto spojení „tlustý muž = Ijáček“<sup>149</sup> vykresluje to, že po dramatickém vyšetření očí dítěte se dozvídáme, že Mori má špatný zrak, protože „dítě netouží po tom, aby vidělo ostře vzdálenější objekty“<sup>150</sup>. Proč by také mělo, když jeho mu jeho otec může sdělit všechno, co ve světě existuje skrze své „oči a uši místo antény a sevřené ruce místo cívky bude vysílat živě na jejich soukromé frekvenci pro Ijáčka“<sup>151</sup>. To, že jeho láska k synovi zachází až příliš daleko, ovšem hlavnímu

---

<sup>146</sup> Ibid. s. 177.

<sup>147</sup> Ibid. s. 215.

<sup>148</sup> Ibid. s. 178.

<sup>149</sup> Ibid. s. 195.

<sup>150</sup> Ibid. s. 195.

<sup>151</sup> Ibid. s. 196.

hrdinovi uniká až do chvíle, než je jejich spojení násilně přerušeno, když ho výrostci chtějí vhodit do výběhu s ledním medvědem. Tento násilný a traumatický akt pak spouští další charakterový vývoj hlavního hrdiny.

Hlavní hrdina očekává, že pád do výběhu ledního medvěda nepřežije, a pokud ho přežije, tak v tom momentě ho dostihne šílenství, které je skryté v jeho krvi, a nejen on, ale i jeho syn bude ztracen, jelikož „Ijáček vždycky musel jít skrze mne, když chtěl dosáhnout jediného okna, které mu umožňuje pochopit vnější svět. Když šílenství promění tento průchod v rozpadlý labyrint, propadne se do idiocie ještě temnější než kdy dřív, stane se jakýmsi utýraným zvířecím mládětem a nikdy se z toho nevzpamatuje. Jinými slovy, zničení budou nyní oba dva.“<sup>152</sup>

Když ovšem tuto událost přežije a zjistí, že zatímco on strávil celý den v záchvatu šílenství, jeho syn na něj v bezpečí čeká na policejní stanici (tedy hlavní hrdina, otec, zde hraje roli ztraceného dítěte), je osvobozen z „okovů staré obsese“<sup>153</sup>, tedy představy, že jeho syn bez něj nedokáže přežít: „A právě takto byla tlustému muži vnucena krutá svoboda. Stalo se tak právě čtyři roky a dva měsíce od abnormálního narození Moriho, jeho syna.“<sup>154</sup>

Díky tomuto osvobozujícímu momentu hlavní hrdina konečně najde odvahu postavit se své matce a dosáhnout klidu i v druhé záležitosti, která ho svazuje, smrti svého otce. Samotný střet s matkou probíhá formou telefonního rozhovoru, kdy hlavní hrdina mluví a matka mu vůbec neodpovídá.

V tomto momentu je formou jeho monologu směrem k matce obnažen zdroj jeho obsese otcem:

Matko, já nevím, jestli otec opravdu zemřel jako šílenec nebo ne, jen chci vědět, co se tehdy doopravdy stalo. Moji starší bratři byli v armádě a mladší byli ještě moc malí, a tak já jsem jediný, kdo si pamatuje, jak otec vykřikl a zemřel ve sklepě, kam se sám zavřel, a chci vědět, co to vlastně mělo znamenat. (...)

Matko, jestli na to nepřijdu, tak si myslím, že se dříve nebo později sám zavřu do vlastního sklepa a jednoho dne náhle sám vydám ten stejný výkřik (...). Dozvěděl jsem se to teprve nedávno, ale můj syn se beze mě obejde, jako idiot po idiotsku, a já jsem úplně svobodný, osvobozený od svého syna, takže se můžu soustředit pouze na svého otce. Můžu v klidu sedět v temném sklepě na holičském křesle jako otec... (...)

Matko, já od tebe chci slyšet pravdu, protože ty ji máš a já ji potřebuju.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Ibid. s. 207.

<sup>153</sup> Ibid. s. 171.

<sup>154</sup> Ibid. s. 208.

<sup>155</sup> Ibid. s. 211.

Je tedy příliš starý na to, aby ho osud otce nezajímal a příliš mladý na to, aby si byl schopen vytvořit o jeho osobě objektivní názor, úplně stejně jako vztah hlavního hrdiny *Mladíka, který se opozdil* k celému válečnému období. Tato neschopnost vytváří uvnitř hlavního hrdiny konflikt, který ho dohání k šílenství. Zdá se tedy, že Óeho ani po několika letech od napsání *Mladíka* neopustila fascinace „rozdvojeností“ jeho generace mezi dvěma epochami.

Mlčení jeho matky v muži vyvolává pochyby o tom, zda jeho utkvělé představy o otci mají vůbec nějaký reálný základ, nebo se spíše vztahují k abstraktnímu „Muži“, jak označovala jeho matka jeho otce, který ze svého místa na otočném křesle volá slovy anglického básníka: „Ach, nauč nás, jak přežít naše šílenství“<sup>156</sup>. Není ovšem jasné, jaké šílenství by měl mít „Muž“ na mysli: šílenství druhé světové války? Záhadnou smrt otce hlavního hrdiny? Obsese hlavního hrdiny? Postižení jeho syna? Přesto má pocit, že epizoda s ledním medvědem ho přiblížila k pochopení významu této mantry.

Jeho úvahy o této abstraktní otcovské autoritě, která mu snad pomůže „přežít jeho šílenství“ jsou však přerušeny velmi násilným krokem jeho matky, který rozbíjí jeho mýtický konstrukt otce, po kterém tak velmi touží. V dopise jeho matka odhaluje, že to, co dohnalo jejího manžela ke groteskní smrti, byl děs z toho, že jediné řešení situace je zničení císařské autority zničením osoby císaře. Stejně jako se hlavní hrdina nedovede odpoutat od autority svého otce, ať už v podobě reálné osoby nebo imaginárního „Muže“, se jeho otec nedovede postavit otcovské autoritě císaře a neschopnost vyřešit tento konflikt ho nutí k útěku do skrýše šílenství. V tomto bodě je hlavní hrdina, stejně jako byl hlavní hrdina osvobozen od závislosti na svém synovi traumatickou zkušeností, další traumatickou zkušeností osvobozen od svojí druhé závislosti.

Díky tomuto osvobození přistoupí na to, aby jeho syn podstoupil léčbu své vady zraku a získal tak samostatnost, kterou mu jeho otec svojí bezbřehou láskou odepíral. Zároveň si přiznává, že jeho představa o tom, že zdědil šílenství svého otce, byl jasný prelud: „Jeho mrtvý otec se nezbláznil, a pokud se zbláznil, tak k tomu měl dobrý důvod, který byl naprosto odlišný než jeho vlastní.“<sup>157</sup> Osvobozen od svých pout se postupně osvobozuje také od svojí obezity, která je stejně jako ve *Fotbalu* symbolem toho, že něco není v pořádku.

Tato proměna ho ovšem neosvobozuje od přízraku šílenství: „[ve svém obraze v zrcadle] spatřil několik známek šílenství. Nyní ovšem neměl ani syna, ani otce, se kterými by

---

<sup>156</sup> Ibid. s. 213.

<sup>157</sup> Ibid. s. 219.

toto hrozící šílenství mohl sdílet.“<sup>158</sup> Přimkne se myšlenkově k obrazu „Muže“, „jehož neexistence mu teď byla naprosto jasná“<sup>159</sup>, a píše mu dopisy, které žádají, aby ho „Muž“ naučil, jak přežít jejich šílenství. Tyto dopisy pak zůstávají mužovým tajemstvím. V tomto bodě příběh náhle končí.

Toto dílo je v porovnání s *Otče, kam kráčíš* mnohem naléhavější a živočišnější. I zde se hraje podivná hra o identitu mrtvého otce a spojení mezi otcem a synem, ale celkové zaměření díla je i díky odlišné formě vyprávění postaveno někam jinam. Spíše, než o boj s neschopností pochopit vlastního otce se zde jedná o neúspěšný boj s posedlostí jak vlastním otcem, tak postiženým synem, která pomalu ničí všechny zúčastněné. I zde ve finále nejvyšší otcovskou autoritu třímá „prázdný symbol“<sup>160</sup> císaře a imaginárního „Muže“ směrem k němuž nakonec hlavní hrdina nasměřuje svou touhu po otci. Symbolika císaře jako otce národa je ovšem nejvíce prozkoumána v dalším Óeho díle podobného typu, *Dni, kdy sám setře mé slzy*.

## 5.8 Den, kdy sám setře mé slzy

Tato novela z roku 1971 je nejspíše v mnoha smyslech ohledech nejnáročnější Óeho dílo. Nejen tematicky, v mnoha ohledech totiž reaguje na sebevraždu Jukia Mišimy, ale také i formálně. Tento příběh totiž není jenom složen ze vzpomínek bezejmenného hlavního hrdiny na vlastního otce a konec druhé světové války, ale obsahuje i další vrstvy vyprávění, které se pokouší o korekci fantastických vzpomínek hlavního hrdiny. Střídají se zde hned tři úhly pohledu: Většina příběhu je vyprávěna hlavním hrdinou, který ovšem o sobě mluví v er-formě jelikož jeho vyprávění má být „historie oné doby“ nezaujatě popisující konec druhé světové války a smrt jeho otce, ačkoli je tato objektivita od počátku pochybná; dále zde je „Vykonatelka poslední vůle“, jejíž identita je nejasná, jelikož „,on“ se jí vůbec nepokouší zjistit, ani ho v nejmenším nezajímá, jestli je jeho manželkou, ošetřovatelkou nebo oficiální zapisovatelkou poslanou vládou nebo Spojenými národy pouze proto, aby zapsala „historii oné doby“<sup>161</sup>, která příběh zapisuje; dalším vypravěčem je pak matka hlavního hrdiny, která ve finále příběhu všechny romantické představy o smrti svého manžela, které hlavní hrdina má, uvede na pravou míru. Dále jsou zde také metanarativní segmenty, kde hlavní hrdina vysvětluje termíny, které ve svém vyprávění používá a pře se o jejich význam. Hlavní hrdina celý příběh

---

<sup>158</sup> Ibid. s. 219.

<sup>159</sup> Ibid. s. 219.

<sup>160</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 144.

<sup>161</sup> ÓE, Kenzaburō. *The Day He Himself Shall Wipe My Tears Away. Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977. s. 5.

vypráví z nemocniční postele, kde je kvůli rakovině jater v posledním stádiu – tedy aspoň podle jeho slov, jelikož není jasné, zdali tato rakovina je reálná, nebo jenom výtvořem jeho představivosti: „Proč mluvíš, jako bys měl rakovinu v závěrečném stádiu, i když všechny symptomy tomu odporují? (...) Říká ‚vykonavatelka poslední vůle‘. Doktoři ti rozkázali, abys mi zatím lhala o mojí rakovině, ale pokaždé, když tu lež vyslovíš, tak ztvrdne a začne se vznášet vedle tvé hlavy, a než se naděješ zůstaneš zaseklá, obklopena lžemi jako hejnem komárů, odporuje ‚on‘.“<sup>162</sup>

Samotné vyprávění hlavního hrdiny se pak točí hlavně okolo posledních dní druhé světové války (které hlavní hrdina sám nazývá svými „šťastnými časy“<sup>163</sup> podle americké písničky, kterou v šedesátých letech zpopularizovala Barbara Streissandová) a marného pokusu otce hlavního hrdiny o atentát na císaře.

Celý příběh je také plný fantaskních obrazů a špatně srozumitelných přirovnání, které komplikují otázku, co má být realita a co jenom představivost hlavního hrdiny, a také v této novele ani není konzistentně používána interpunkce.

Tato novela se dá chápat společně s díly jako *Otče, kam to kráčíš* a *Nauč nás, jak přežít naše šílenství*, se kterými sdílí velkou část motivů, jako součást cyklu o znovuvytvoření mýtu o vlastním otci. Ostatně vykreslení posledních dní ztraceného otce je naprosto shodné: Jeho otec se zavřel ve vlastním domě, s nasazenými neprůsvitnými brýlemi se odřízl od světa a podlehl obezitě. Vrací se sem také nepřátelská dynamika mezi romantizujícím hlavním hrdinou, jehož vzpomínky na otce jsou plné děr, a realistickou matkou, která tvořila centrum *Nauč nás, jak přežít naše šílenství*. Přesto, v souladu s Óeho iterativní metodou psaní, je mýtus o otci poněkud odlišný. Není zde žádná zmínka o postiženém dítěti hlavního hrdiny a důvod pro odchod otce hlavního hrdiny je opět odlišný: nešlo ani o protest proti válce v Číně, ani o hrůzu ze zjištění, že jediná možnost, jak zastavit válečné běsnění je vražda císaře. Zde je spouštěcím momentem smrt staršího bratra hlavního hrdiny, který padl jako dezertér v Číně. Poté, co starší bratr dezertoval, se ho jeho matka (jejíž rodina byla zapletena do nejmenovaného povstání s cílem zabití císaře v roce 1912 a jenom díky otci hlavního hrdiny, člena armády fanaticky věrného císaři, byla rehabilitována) snažila zachránit, zatímco otec se snažil, aby zemřel rychle bez toho, aby na rodinu padla hanba zrádcovství. Čest rodiny je pro něj důležitější než život jeho syna. Když dorazí ostatky tohoto bratra, je do této roztržky je zapojen i hlavní hrdina, který se staví na stranu svého otce a svoji matku odsuzuje jako zrádkyni, čímž vzniká také konkrétní důvod jeho odporu vůči ní.

---

<sup>162</sup> Ibid. s. 9.

<sup>163</sup> Ibid. s. 7.

Právě v tomto bodě začíná být otec hlavního hrdiny označován jím a jeho matkou jako „jistá osoba“<sup>164</sup>, což hlavní hrdina vysvětluje Vykonavatelce poslední vůle takto:

Moje matka ho mohla z počátku chtít ponížít tím, že z něj udělá jakýsi výplod představivosti. (...) Když z někoho uděláme jenom výplod naší představivosti, tak ho tím můžeme ponížít, ale také tím z něj můžeme udělat jakousi modlu. Prosím, neměň to na „otec“, piš dál „jistá osoba“.<sup>165</sup>

Michiko Wilsonová pak spojuje toto označení s ambivalentním postavením „božského císaře“, který „byl vždy skrytý před zraky veřejnosti a který se nikdy neoznačoval jménem“<sup>166</sup>.

Ovšem i smrt otce hlavního hrdiny je jiná než v ostatních dvou dílech. Ačkoli ve *Dni* umírá otec na rakovinu, příčinou jeho smrti je ve finále nesmyslná šarvátka, která ukončí jeho prapodivné povstání, jehož cílem nebylo nic menšího než úplné zničení císaře „jako rituální očista smrtí“<sup>167</sup>, která by umožnila zachovat japonskou národní podstatu.

Zde, stejně jako v *Řekni nám a Otče, kam to kráčíš* se tedy hrdina vrací ve vzpomínkách do doby během druhé světové války, ale jeho pohled na osobu jeho otce a na události konce války je ještě více osobně zabarven a ještě pokřivenější a fantasknější než další dvě díla tohoto cyklu. Nejedná se totiž pouze o formování názoru a vzpomínek na vlastního otce, který zemřel záhadnou smrtí, ale zejména se jedná o kritiku uctívání císaře a nepřímo také o komentář na život a dílo Jukia Mišimy, který spáchal svoji spektakulární samurajskou sebevraždu rok před vydáním této novely.

Hlavní hrdina je zde také v mnohem pokročilejší fázi svého „šilenství“ než v předchozích dvou dílech: to, čeho se v *Otče, kam kráčíš* obával, že by se mohlo stát realitou, a po čem v *Nauč nás, jak přežít naše šilenství* možná dokonce toužil se zde opravdu stává skutečností: stejně jako jeho otec v závěrečných fázích války má hlavní hrdina nasazené tmavé brýle pro sledování zatmění slunce a naprosto se odřízl od reality a soustředí se pouze na svůj uzavřený vnitřní svět „šťastných časů“ a imaginární rakoviny.

Hlavního hrdinu definuje touha a odpor: touha po mýtickém otci či jakékoli jiné náhradě otce například v podobě císaře a odpor vůči vlastní matce, realitě a současnému Japonsku. Hlavní hrdina svým romantickým mýtem odmítá to, co nazývá jako „poválečný chaos“<sup>168</sup>, který

---

<sup>164</sup> V překladu Johna Nathana „certain party“, v originále je označení otce „ano hito“, stejně jako v *Otče*

<sup>165</sup> Ibid. s. 51.

<sup>166</sup> NIKUNI WILSON, Michiko: *The Marginal World of Oe Kenzaburo*. New York: Routledge, 1986. n.a.

<sup>167</sup> D ŌE, Kenzaburō. *The Day He Himself Shall Wipe My Tears Away. Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977. s. 99.

<sup>168</sup> Ibid. s. 25.

mu přinesl jenom šikanu, která ho dohnala až k pokusu o sebevraždu. Místo tohoto chaosu a nejistoty nové doby touží po jistotě svého dětství, jeho „šťastných časů“, kde jeho otec a císař tvořili nezlomnou osu řádu jeho života.

Rakovina je pak náhradou za sebevraždu, kterou nebyl schopný dokonat: „Matko! Už nemám zapotřebí páchat sebevraždu, nyní tě můžu obejít bez toho, abych vyvíjel nějakou zvláštní snahu, a můžu zemřít zcela elegantně a morálně!“<sup>169</sup> Rakoviny se dále týká také další důležitá analogie, která prostupuje celým dílem: v době svojí smrti otec hlavního hrdiny umírá na rakovinu močového měchýře, kvůli které „z jeho podbřišku a rozkroku vytékala krev a lepkavá moč“<sup>170</sup>, a oba dva jsou zasaženi podobnou rakovinou slepé víry v císařskou/otcovskou autoritu.

Rakovina samotná je tedy symbolikou romanticky patologického přístupu k osobě císaře, který má otec hlavního hrdiny, a podobně patologického přístupu, který má hlavní hrdina ke svému otci. Nádor je popisován pomocí termínů, které jasně evokují císařskou symboliku: „To, co viděl, ne jenom ve skutečnosti, ale i v jeho představivosti, bylo často zakaleno horečkou, ale v tomto rozostřeném šeru mu jeho rakovina připadala jako rozkvetlý záhon žlutých hyacintů nebo snad chryzantém zalitých mírným fialovým svitem.“<sup>171</sup>

Tak, jak postupuje rakovina otce hlavního hrdiny, postupuje i jeho příprava na zoufalou vzpouru, která by zničila císaře fyzicky, ale zachovala císaře jako božský symbol, který zničilo jeho kapitulační prohlášení, a hlavní hrdina mu v tomto ohledu je věrný do krajnosti, a proto se k němu připojuje na jeho poslední cestě.

Ačkoli o vážnosti tohoto donkichotského pokusu o převrat matka hlavního hrdiny pochybuje, jeho otec a jeho společníci očekávají smrt v boji:

---Měli bychom si obstarat letadla dřív, než je ty hajzlové rozbijou.

---Budeme potřebovat aspoň deset, pak můžeme přeletět až nad palác a katapultovat se!

---Naším cílem je džunši – smrt věrnosti – džunši pro nás všechny!<sup>172</sup>

Císař je v tomto díle zcela evidentně nejvyšší otcovskou autoritou. Tento fakt nejlépe vystihuje scéna, kde se hlavní hrdina ptá svého otce na význam textu německého chorálu, který se svými společníky zpívá na své poslední cestě za smrtí v boji:

---

<sup>169</sup> Ibid. s. 35.

<sup>170</sup> Ibid. s. 92.

<sup>171</sup> Ibid. s. 9.

<sup>172</sup> Ibid. s. 94.



TRÄNEN znamená „slzy“ a TOD znamená „smrt“, je to německy. Jeho veličenstvo císař vlastní rukou setře mé slzy. Smrt, jen přijď, bratře spánku jen přijď, Jeho veličenstvo císař vlastní rukou setře mé slzy.<sup>173</sup>

Slovo, které ovšem otec hlavního hrdiny překládá jako Jeho veličenstvo císař je (jak poznamenává Vykonavatelka poslední vůle) „Heiland“<sup>174</sup>, tedy spasitel. Božské postavení císaře je zde neoddiskutovatelné. Dokonce dochází k jeho sjednocení s křesťanskou postavou spasitele, který po smrti svým věřícím (tedy těm, kteří ve jménu císaře zemřou v boji) utře každou slzu na tváři.

Tato vzpoura ovšem skončí v pouliční přestřelce, v níž zahynou všichni kromě hlavního hrdiny, bez toho, aby na nějaký pokus o atentát na císaře vůbec došlo. V mýtické realitě hlavního hrdiny je smrt jeho otce provázena „zjevením zlaté chryzantémy s rozlohou 675 tisíc kilometrů čtverečních, obklopená a prostoupená fialovou polární září, tak vysoko na nebi, že zakryje celé Japonské ostrovy. (...) *Jistá osoba* si to [aby hlavní hrdina přežil] od bohů na výsostech vyžádala, protože bylo klíčové, aby někdo, někdo vyvolený, byl svědkem toho, jak zlatá chryzantéma pokryje celé nebe svojí krásou v okamžiku jeho smrti.“<sup>175</sup> Dílo věrnosti k císaři je jeho smrtí dokonáno.

Následný příchod matky hlavního hrdiny ovšem tuto krásnou představu naprosto rozbije: ukazuje se, že důvod, proč hlavní hrdina přežil smrt svého otce, byl ten, že stihl utéct ještě dříve, než k přestřelce došlo, a skupina jeho otce přitom nekradla letadla, kterými by zničila císařský palác, nýbrž vyloupila banku v nedalekém městě. To, co hlavního hrdinu dohnalo k jeho šílenství, pak byla jeho neschopnost racionalizovat rozdíl mezi idealizovanou představou věrnosti císaři a tvrdou realitou své matky. Po otcově smrti se hlavní hrdina drápe ke svému otci, nebo možná k císaři, kterého mrtvola jeho otce představuje, aby „setřel jeho krev a jeho slzy“<sup>176</sup>. Přes toto prozření, které mu zprostředkovala jeho matka, se už není v současnosti schopen vrátit do reality a mizí uvnitř vlastního mýtu, kterým jsou jeho „šťastné časy“.

Ačkoli se toto dílo dá vnímat jako snaha o popis císařského kultu jako frašky bláznů ignorujících realitu, toto dílo společně se *Seventeen*, jak píše Napierová, „selhává jako satira. (...) *Den* popisuje válečnou dobu jako dobu jistoty a byl napsán v době velké společenské

---

<sup>173</sup> Ibid. s. 93.

<sup>174</sup> Ibid. s. 96.

<sup>175</sup> Ibid. s. 101.

<sup>176</sup> Ibid. s. 110.

nestability, která vyvrcholila v roce 1968.<sup>177</sup> Ano, hlavní hrdina tohoto příběhu, ačkoli zcela jasně ztratil kontakt s realitou, není explicitně hodnocen negativně, jeho vykreslení má spíše vzbuzovat soucit. Zde, stejně jako v *Seventeenu*, je hlavním důvodem pádu hlavního hrdiny touha po otcovském principu reprezentovaném císařem, jelikož se nedokáže vyrovnat s tím, co vnímá jako opuštění vlastním otcem, a v tomto případě na rozdíl od *Otče, kam kráčíš* se nebyl schopen oprostít od přeludu, kterým byl jeho otec, rozpor mezi realitou a mýtem, který si o svém otci vytvořil, byl příliš velký a neřešitelný a on se kvůli tomu vydal na cestu směrem k šílenství.

## 5.9 Zápisky náhradníka

*Zápisky náhradníka* z roku 1976 jsou ve své podstatě protijaderný román, ale jeho politická kritika je mnohem širší než jenom jednoduchá kritika jaderného zbrojení v době studené války. Óe zde útočí na všechny strany: kritizuje netečnou japonskou společnost, která by nejradši všem handicapovaným vzala právo na existenci, utahuje si z bratrovražedných radikálních levicových bojůvek (obě válčící levicové frakce si samy říkají „Revoluční strana“ a druhé frakci pak říkají „Kontrarevoluční strana“, přičemž mezi jejich chováním či politikou není vůbec žádný rozdíl), roli hlavního antagonisty hraje konzervativní politik, jeho patron, který zapadá do archetypu tchána hlavního hrdiny.

Centrum zápletky tvoří mystická „výměna“<sup>178</sup> kdy třicetiosmiletý otec (zde se vyskytující pouze pod jménem „otec Moriho“) omládne o dvacet let a jeho osmiletý postižený syn o dvacet let zestárne a dvojice následně (vyvolení jakousi mimozemskou silou jako součást přípravy země na její zapojení do tajemné kosmické struktury) vyhlásí boj proti konzervativnímu politikovi, Velké rybě A, který chce využít jaderné zbraně vyvíjené radikální levicí k návratu fašistického režimu do Japonska.

Kromě formy podobné *Dni, kdy sám setře mé slzy*, kdy je pravdivost centrálního vyprávění opakovaně zpochybňována, toto vyprávění znovu využívá metodu pasivního a aktivního hrdiny, tentokrát ovšem trochu jinak. Autorem textu má být „otec Hikariho“, pasivní hrdina, který přepisuje dopisy aktivního hrdiny, „otce Moriho“. Jejich synové, oba stejně postižení a společně se všemi postiženými dětmi označovaní jako „naše děti“<sup>179</sup>, chodí do stejné speciální školy. Ačkoli je to otec Hikariho, který je doslovně Óem samotným pod

---

<sup>177</sup> NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991. s. 161.

<sup>178</sup> V anglickém překladu switchover, v japonském originálu 轉換, tenkan

<sup>179</sup> Zatímco zdravé děti jsou označovány jako „děti, které jsou jiné než ty naše“

pseudonymem, (otec Moriho na několika místech doslovně cituje jeho předchozí tvorbu), oba se dají považovat za autobiografickou postavu autora. Otec Moriho je popisován jako fyzicky odporný a sexuálně nevyrovnaný: má umělé zuby, jelikož jeho původní zuby byly zničeny „hrozným nedostatkem jídla během války a po ní“<sup>180</sup>, tělo znetvořené jizvami po nehodě s radioaktivním materiálem (nejspíše zdrojem postižení jeho syna, stejně jako jsou jaderné testy zdrojem postižení všech ostatních dětí), žijící v manželství prostém lásky, neschopen sexuálního aktu se svou milenkou, herečkou jménem Óno, pronásledován sny předznamenávající jeho smrt, vystrašený z „obludně ztopořeného pyje“<sup>181</sup> svého syna a je přesvědčený o vlastním šílenství. Otec Hikariho je zase pronásledován výhrůžnými dopisy stalkera a stejným strachem ze synovy rašící nezvladatelné sexuality.

Otec Hikariho se setkává s otcem Moriho ve zvláštní škole, když tam doprovází svého syna a stane se svědkem jeho zapáleného volání do boje proti diskriminaci postižených dětí s tím, že jediná možnost, jak do budoucna děti ochránit před osudem „vyhnané, diskriminované populace“<sup>182</sup>, je ozbrojit je a naučit je hudbě. Poté, co se pohádá s dalšími rodiči postižených dětí, odchází, ale po několika měsících kontaktuje otce Hikariho, který jeho apelu důvěřoval, aby se stal vypravěčem jeho podivuhodného kosmického příběhu plného komunistických geril a mimozemských sil hrajících o osud lidstva, titulních zápisků náhradníka.

K samotné výměně dochází poté, co se Mori ztratí na nádraží, odkud měli s otcem jet na demonstraci proti jaderným zbraním. Otec Moriho propadá zoufalství, bojí se, že „dobou, kdy ho najdeme, by se mohl proměnit v jedno z těch dětí s prázdnýma očima toulavých psů“ a zoufalství na něj doléhá do takové míry, že cituje báseň Williama Blakea, kterou otec Hikariho „použil v jednom ze [svých] příběhů – Otče, kam jsi zmizel, že jsi mne opustil? Když ze mě ta slova vyšla, cítil jsem se jako pohan toužící po tom, aby mě spasilo nějaké mystické Druhé (ha, ha, možná ten otec?), a pustil jsem se do improvizované modlitby: Otče! Otče! Kam kráčíš? Ach, nejdi tak rychle! Promluv ke mně, otče, nebo budu ztracen.“ V této situaci si uvědomuje, že to již není jeho syn, kdo je ztracen, ale on sám je ztracen, že on je to dítě toužící po otcovské lásce a tato situace je základem jejich výměny.

Jeho manželka se následně pokusí jejich syna vykastrovat a tento silně freudiánsky symbolický pokus vyvrcholí v hysterickou rvačku mezi manželi, kdy je otec Moriho pořezán břitvou a Moriho matka odchází pryč od svého manžela, „šilence nasáknutého plutoniem“<sup>183</sup>,

---

<sup>180</sup> ŌE, Kenzaburō. *The Pinch Runner Memorandum*. New York: M. E. Sharpe, 1994. s. 7.

<sup>181</sup> Ibid. s. 24.

<sup>182</sup> Ibid. s. 28.

<sup>183</sup> Ibid. s. 68.

za jakýmsi filmovým režisérem. V tomto okamžiku hlavní hrdina prochází momentem také vlastní kastrace, přichází o ženu, kterou přes všechno „miloval víc než cokoli jiného, více než Óno, byla [jeho] společnicí v bolestném boji“<sup>184</sup>. Svůj vlastní penis pak hodnotí jako „ubohý impotentní penis náhradníka“<sup>185</sup>.

Když se druhý den vzbouzí, zjišťuje, že má nové zuby, všechny jizvy z jeho nehody jsou pryč a jeho tělo je v dokonalém stavu a je mu nyní osmnáct let. Jeho syn naopak zestárl o dvacet let a jeho postižení bylo také pryč. Tato změna činí z obou hrdinů sexuálně a politicky aktivní činitele. Hlavní hrdina se váže na myšlenku, že jako náhradník v baseballu i oni byli vyvoleni pro nějakou speciální misi, která jim bude postupně odhalena. Mori následně fyzicky napadá Velkou rybu A, který zároveň umírá na rakovinu plic, ale zároveň se záměrně při útoku sám zraní, vše v souladu s kosmickým plánem. Otec Moriho si pak dokazuje vlastní sexuální sílu tím, že obnoví svůj sexuální poměr s Óno poté, co policie přeruší její politické vystoupení, které se změní ve rvačku mezi různými revolučními frakcemi.

Omládnutí hlavního hrdiny provází také fakt, že z pozice otce se přesouvá na pozici syna, či snad mladšího bratra, svého vlastního syna. Jeho otcovská autorita se rozplývá. Tento fakt si uvědomí, když je jím porážen v jejich oblíbené deskové hře a „ucítil jsem pach dospělého muže, ne svůj pach, ne pach mladíka. Mori také ztuhnul. Takže odted' budeme hrát fér?“<sup>186</sup> Podobné pochyby se opakují, když se setkává s partnerkou svého syna, feministickou komunistkou Sajoko:

Mimochodem, podporuju právo dítěte hovořit se svým rodičem jako rovný s rovným!

*Cože? To já jsem otec a Mori je můj syn! Jasně, byli jsme vyměněni a naše stáří je úplně opačně. Vztahuje se to ale i na vztah otce se synem? A co sdílený genetický původ a myšlenka, že každý jsme něčí potomek?*<sup>187</sup>

Druhá polovina románu věnuje mnoho prostoru popisu antagonisty, Velké ryby A. Velká ryba zcela jasně představuje Japonský konzervativní mainstream, který Óe obviňuje z pokrytectví a prospěchářství: za války sloužil starému režimu jako špión v Číně, ale po válce se rychle vyšvihl do průmyslové elity. Tato konzervativní postava se stala zaměstnavatelem a patronem hlavního hrdiny po jeho jaderné nehodě.

---

<sup>184</sup> Ibid. s. 71.

<sup>185</sup> Ibid. s. 71.

<sup>186</sup> Ibid. s. 83.

<sup>187</sup> Ibid. s. 102.

Velká ryba A má vůči němu vztah otcovské autority, ke kterému cítí „bázeň a přízeň“<sup>188</sup>, i když neustále opakuje, že je pouze jeho zaměstnavatel, toto prohlášení se nezdá být nic víc než pokus o přesvědčení sebe samého. Jeden ze znaků toho, že Velká ryba A naplňuje archetyp mocichtivého tchána hlavního hrdiny je fakt, že poté, co se narodil Mori, to tentokrát byl Velká ryba A, kdo navrhoval otci Moriho, aby svého syna s defektní lebkou nechal zemřít. Tento akt měl umožnit Velké rybě totální kontrolu nad otcem Moriho: „Otded’ si mě omotá okolo prstu, budu jeho tělem i duší. Cítil jsem se, jako bych měl nad hlavou bouřkové mraky, ale i skrze ty mraky prosvítovalo světlo, protože mě mohl utěšovat fakt, že mě do svého objetí přijímá takový mohutný a spolehlivý muž!“<sup>189</sup> Není bez náhody, že stejně jako hlavní hrdina je i Velká ryba obětí jaderné energetiky, jelikož je doopravdy jednou z obětí Hirošimské jaderné bomby, která „zabila jeho děti, ale on a jeho aktiva přežily“<sup>190</sup>, což „mu otevřelo oči (...) a touží ovládat každou lidskou bytost na téhle planetě“<sup>191</sup>. Prostředkem pro ovládnutí Japonska má pro něj být ovládnutí císaře, nejvyšší otcovské autority. Má se stát „vrchním ochráncem Rodiny“<sup>192</sup>, tedy císařského rodu. Císař a císařská rodina v této knize mají ovšem, stejně jako v politice, pouze pasivní symbolickou roli, která je však i přesto velice důležitá. Pokud bude Velká ryba A otcem a ochráncem otce národa a jeho rodiny, pak sám se stane nejvyšší otcovskou autoritou. Z této pozice je pak pro něj dominance nad celou společností zaručena skrze masmédiá.

Zároveň ovšem je nepřerušovaná císařská linie použita jako protiklad k paradoxnímu převrácenému vztahu vyměněného páru, jak říká protijaderný aktivista ze Šikoku: „Přemýšlel jste někdy o možnosti výměny uvnitř *Rodiny*, rodiny s nepřerušeným rodokmenem až k samotné bohyni slunce? To by nemělo řešení!“<sup>193</sup>

Aby otec Moriho naplnil svou misi, ke které byli vyvoleni „Předsedou kosmického soudu“<sup>194</sup>, vyráží společně se svým synem si finálně vyřídit účty s Velkou rybou A, zatímco je pronásledován svojí ex-manželkou a do hlavního města přijíždí „klauni“, okostýmovaní šintoističtí poutníci, kteří před nemocnicí, ve které leží Velká ryba A, zapalují velký očištný oheň, který jim byl nařízen z hůry.

Následné finále příběhu nabízí poněkud mystickou scénu, kde Velká ryba A, nyní vypadající jako „stará těhotná žena“<sup>195</sup>, leží v posteli a umírá na rakovinu plic. Dítě, které

---

<sup>188</sup> Ibid. s. 127.

<sup>189</sup> Ibid. s. 139.

<sup>190</sup> Ibid. s. 212.

<sup>191</sup> Ibid. s. 213.

<sup>192</sup> Ibid. s. 191.

<sup>193</sup> Ibid. s. 152.

<sup>194</sup> Ibid. s. 222.

<sup>195</sup> Ibid. s. 248.

následně porodí, není nic jiného, než ohromný balík peněz určený k ovládnutí radikálních levicových hnutí a jejich atomových bomb. Otec a syn následně zavraždí Velkou rybu A, Mori vezme pytel s penězi a vskakuje do očištného ohně. Celá kniha končí pokřikem povzbuzujícím náhradního běžce v baseballu: „POJĎ, POJĎ, POJĎ!“<sup>196</sup>

Přes svůj těžko srozumitelný magicko-symbolický charakter je v podstatě pointou této knihy zničení otcovské autority představované Velkou rybou, císařským rodem a globálním nukleárním průmyslem. Namísto těchto sil nastupuje výměna, která vrací politickou sílu dříve apatickému a ovládanému otci Moriho, který se svým synem nakonec zabraňuje jaderné katastrofě. Nic ovšem není zadarmo a cena za porážku otcovské hierarchie je vysoká: syn hlavního hrdiny. Jedině tak může vyměněný pár splnit úkol svěřený Kosmickou vůlí.

## 5.10 Klidný život

Tento román na pokračování z roku 1990 je zaměřen na dynamiku Óeho rodiny, ale vypravěčem není Óe sám, ale jeho dcera, Nacumiko, vystupující pod jménem Má-čan. Tím je dílo výjimečné nejen v rámci tohoto výběru z Óeho tvorby, ale také v rámci Óeho tvorby celkově, jelikož se Óe ženským hlavním postavám zpravidla vyhýbá. Má-čan je dvacet a její problémy se týkají toho, jak spojit hledání partnera, který by jí zajistil titulní klidný život, studium na vysoké škole a péči o svého postiženého bratra Ijáčka, Celá situace se ještě zkomplikuje, když otec rodiny přijme kvůli pocitu vlastní méněcennosti a strachu z blížícího se stáří pracovní pozici na univerzitě v Kalifornii a svou manželku (která se bojí, že by mohl tuto příležitost využít k sebevraždě) bere s sebou. Jejich tři děti, Ijáček, Má-čan a jejich osmnáctiletý bratr Ó-čan, tedy zůstávají doma vlastně opuštění a musí najít způsob, jak se obejít bez rodičů. V této situaci Má-čan přijímá roli hlavy rodiny a těžce bojuje s touto odpovědností, ale nakonec se jí daří všechny problémy překonat. Stejně jako děti se postupně stávají nezávislejšími, i otec získává schopnost se odpoutat od břemena svých vlastních dětí, které ho doposud silně svazovalo, a najde novou energii pro vlastní tvorbu ve formě studia díla Williama Blakea.

Mnoho témat je v této knize podáváno mnohem civilnějším způsobem v porovnání s jinými díly, ale i zde se objevují některá závažná témata. I v tomto díle se najde místo pro výhrušné dopisy, diskriminaci postižených lidí, přemítání o náboženství a pokus o znásilnění.

Jedinou prototypickou otcovskou postavou v této knize je samotný otec rodiny, svými přáteli označovaný jako K-čan. Ačkoli není aktivní hlavní postavou tohoto románu, tato postava

---

<sup>196</sup> Ibid. s. 251.

znovu ztělesňuje mnoho motivů typických pro autobiografické otcovské hlavní hrdiny v Óeho ostatních dílech. Je závislý na starání se o svého syna. Ijáckovy epileptické záchvaty se pro něj staly „něčím jako hrou“<sup>197</sup>. Přivlastňuje si ho do takové míry, že se sotva dokáže vyrovnat s faktem, že se odteď chce o něj starat Má-čan. Má-čan ale ke svému bratrovi cítí podobnou závislost jako její otec – když sní o vlastní svatbě, nepřemýšlí o ní jako o svazku dvou lidí, ale tří – sebe, svého nastávajícího a „nastávajícího Ijáčka“<sup>198</sup>. Zároveň však K-čan nechává svoje děti opuštěné, když se na osm měsíců odjede do Ameriky – čin, který „by lidé kritizovali, kdyby se o něm dozvěděli,“<sup>199</sup> jako sobecký. Na druhou stranu Má-čan si na několika místech stěžuje, že se jí otec nevěnuje dostatečně.<sup>200</sup> Frentiová poznamenává, že toto dílo „reprezentuje další dlouhou meditaci na téma, do jaké míry se dá obhájit sobectví v životě a narcisismus vlastní umělecké kariéry“<sup>201</sup>. Sobectví je zde pro tuto autobiografickou otcovskou postavu hlavní definující prvek. Dá se tedy říct, že otec je zde otec opět vykreslen negativně a jeho vztah ke svým dětem je vykreslen jako patologický a rozporuplný.

Samotná psychická krize otce je spuštěna jeho neschopností plnit to, co vnímá jako svoje základní otcovské povinnosti, když nezvládne vyčistit odpadní trubku:

„Po té nehodě s odpadem,“ psala matka, „náš tatínek nějakou dobu nepřestával lítostivě žehrat. (...) Nakonec jsem mu poněkud úsečně řekla, aby se tím už netrápil, protože se o to už postarali odborníci. Ale pak náš tatínek zabručel: ‚A kdy jindy má hlava rodu ukázat, co umí, než v takové situaci! A já to tak zkonil.‘<sup>202</sup>

Poněkud hlubší důvod k jeho „nouzi“<sup>203</sup> je pak fakt, že se, jak jeho přítel pan Šigeto říká, cítí jako někdo, „kdo místo toho, aby se obětoval za ostatní má sklony k tomu, že nechává ostatní, aby se obětovali za něj“<sup>204</sup>, což je dalším projevem jeho sobeckosti – vlastnosti, která se zdá být jeho hlavní charakterovou vadou.

Otec rodiny je hlavním objektem tohoto románu, i když v něm nemá téměř žádnou aktivní roli. Velkou část textu tvoří rozhovory mezi členy jeho rodiny a jeho přáteli o něm a

---

<sup>197</sup> ŌE, Kenzaburō. *A Quiet Life*. New York: Grove Press, 1997. s. 38.

<sup>198</sup> Ibid. 4.

<sup>199</sup> Ibid. s. 28.

<sup>200</sup> Například ve scéně, kde vypráví epizodu o svém jméně, která je zpracována níže.

<sup>201</sup> FRENTIU, Rodica. Kenzaburō Ōe, *A Personal Matter* [1964]: Personal History Connected to World History as a Meditation on the Crisis of Humanism. *Philobiblon*. 2011, Vol. XVI, No. 2. s. 346.

<sup>202</sup> ŌE, Kenzaburō. *A Quiet Life*. New York: Grove Press, 1997. s. 33.

<sup>203</sup> Překlad slova „pinch“ z anglické verze románu.

<sup>204</sup> Ibid. s. 224.

jeho psychických problémech. Tyto diskuse se často dějí skrze různá literární a hudební díla, včetně Óeho vlastní tvorby. Tím se postupně odhaluje hloubka jeho sebevražedných tendencí i jeho rozporuplný vztah ke křesťanství a duchovnu obecně.

Nakonec se ovšem pro něj východisko k překonání své osobní krize nachází právě v odpoutání se od svých otcovských povinností a přilnutí k mystickým básním Williama Blakea. Na konci knihy nám sděluje matka dětí, že jejich otec ještě na nějakou dobu zůstává v Berkley a pokračuje ve svých studiích. Jeho východiskem tedy ve finále je přijetí svého sobectví za vlastní a zbavení se své závislosti na Ijáčkovi.

Tato snaha oprostít se od rodičovských povinností ovšem možná vede až trochu daleko, protože se zdá, jako by pro svůj výzkum na svoji rodinu úplně zapomněl. Z tohoto důvodu jeho manželka říká Má-čan, aby poslala svůj deník (tedy knihu samotnou) svému otci, protože: „když si tohle náš tatínek přečte, tak by si mohl uvědomit, že má rodinu, i když si to uvědomí jako vždycky po svém, přehnaně vážným, a přitom podivínským způsobem. Snad si uvědomí, že když se teď dostal z rozbouřených vod své nouze, tak je hanba se pořád roztěkaně věnovat jenom sám sobě... (...) Když si přečte tvůj ‚Deník domova‘ tak se možná znovu naučí jména své pravé rodiny.“<sup>205</sup>

I přes své nedostatky, i přes problematický vztah ke své dceři a, opět, poněkud odtažitý vztah k vlastní ženě je přece jenom autobiografický otec rodiny v této knize svými blízkými velmi milován. I on k nim on cítí velkou náklonnost a obdiv. Nikde není toto vidět lépe než ve scéně, kde Má-čan vysvětluje původ svého pseudonymu Má-čan: „Tvoje máma se bála, že její další dítě, které se zformuje v temnotě její dělohy, bude také abnormální. Ale ona překonala tenhle svůj strach a rozhodla se mít tebe. To teprve byla odvaha! (...) Maminčina děloha se ale sama rozhodla, že další dítě by už nemělo mít moc velkou hlavu – přece jenom Ijáčkova byla dvakrát tak velká, než děti mívají – a tak vytvořila tak malou hlavu, jak to jenom šlo. Ale mozek aby tam byl pořádný. A není proto tvoje hlava ve tvaru koule, což je tvar, který má nejlepší poměr mezi rozměry a obsahem? Myslím si, Má-čan, že tvoje hlava, její tvar, je roztomilá. A co se obsahu týče, tak ten je taky v pořádku. Takže systém řízení na úrovni dělohy uspěl na výbornou. (...) Chápu, že ti vadí, že ti kluk ve třídě říká Má-čan, *mari*<sup>206</sup>, ale já si myslím, že máš důvod na svoji hlavu být pyšná (...) Ani Ijáčkova s nádorem, ani tvoje malá kulatá hlava se nedá jen tak vyrobit na soustruhu v továrně!“<sup>207</sup> Toto je morální poselství celé knihy, že lidé

---

<sup>205</sup> Ibid. s. 239.

<sup>206</sup> Znakem 鞠 japonský výraz pro míč, tudíž tvar hlavy je zdrojem přezdívky

<sup>207</sup> Ibid. s. 110-111.



v rodině i přes své nedostatky, i přes soukromé problémy, se kterými jim nikdo jiný nemůže pomoci, jsou jeden pro druhého oporou, jak to má být.

### 5.11 Shrnutí

Z výše uvedených analýz je jasně zřejmé, že čtyři opakující se otcovské archetypy tvoří důležitou součást Óeho tvorby a osu Óeho chápání otcovství. Ne všechny jsou stejně časté: zatímco archetyp otce postiženého dítěte se vyskytuje ve v devíti z deseti děl, archetyp otce hlavního hrdiny se aspoň částečně vyskytuje v šesti z deseti, tchán pak ve čtyřech a císař znovu v šesti dílech.

Snaha hlavního hrdiny najít ve svém tchánovi či v císaři náhradu za ztracenou otcovskou autoritu a vrátit se tak do časů jistoty je také velice častým motivem, který se vyskytuje v pěti dílech. V ostatních dílech bojuje hrdina s jinými konflikty, které se ovšem typicky týkají jeho role jako otce; role, kterou nedokáže nebo nechce naplňovat tak, jak mu jeho morální kompas či společnost nařizují.

Celkově se dá říct, že Óe typicky své hrdiny popisuje v negativních termínech. Jsou to zbabělci, kteří odmítají své otcovské povinnosti, i když toho pak jako například hlavní hrdinové *Fotbalu*, *Spartanské výchovy* a *Agviho* litují. Jsou to sobci, kteří nechají druhé bojovat za ně, jako je tomu například v *Klidném životě* a pomatenci jako v trojici děl *Otče, kam kráčíš*, *Nauč nás, jak přežít naše šílenství* a *Den, kdy sám setře mé slzy* a v *Zápisích náhradníka*. To ovšem neznamená, že tito autobiografičtí hlavní hrdinové nebojují za to, aby se stali lepšími otci. Právě naopak, jejich přerod v lepší otce a odpoutání se od závislosti na svých obsesích pro ně představují jedinou šanci na přežití, jelikož trest za neúspěch je stejně jako v případě jejich otce sebevražda.

Óeho tvorba autora představuje jako člověka, který neustále pochybuje o svých morálních kvalitách a schopnosti být dobrým otcem. Zároveň však ukazuje, že Óeho představa člověka jako otce je ve své podstatě plná naděje na zlepšení. Jeho autobiografický hlavní hrdina nikdy není ani dokonalý člověk, ani dokonalý otec. Jeho cesta ho ovšem může dovést do bodu, kdy může jako Nils, kterého Óe cituje ve své nobelovské přednášce, zvolat: „Jsem zase velký, jsem znovu člověkem!“<sup>208</sup> a dosáhne určitého druhu vykoupení. Tato slova v sobě obsahují Óeho představu „znovuzískání lidskosti“<sup>209</sup> a zároveň dospívání: akt, kterým přijme Óeho

---

<sup>208</sup> ÓE, Kenzaburó. Kenzaburo Oe – Nobel Lecture: Japan, The Ambiguous, and Myself. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014.

<sup>209</sup> REINSMA, Luke M. The Flight of Kenzaburo Oe. *Christian Literature*. 1998, Vol. 48, No. 1. s. 76.

autobiografický hrdina odpovědnost za své otcovství se stává chvílí, která znovu očišťuje jeho pošpiněnou lidskou důstojnost a umožňuje mu další krok směrem k vyrovnání se s tragédií, která ho dovedla na pokraj šílenství.

## 6. Závěr

Tato práce se zabývala zpracováním otcovství v díle Kenzaburóa Óeho. Toto téma je pro Óeho zcela zásadní a bezpochyby je silně ovlivněno jeho životními zkušenostmi a pocitem viny za to, že po narození svého syna dle vlastních slov Óe: „zkoušel najít každou možnost jak [Hikariho] zabít.“<sup>210</sup> Narození postiženého syna je pro něj zásadní životní událostí, kterou se ve své tvorbě společně se svými hlavními hrdiny snaží krok za krokem překonat a stát se tím nejlepším možným otcem.

Přestože hlavní hrdinové Óeho románů jsou sami otcové postižených dětí, jsou sami zároveň dětmi svých otců a hledají způsob, jak se vyrovnat se ztrátou otcovské postavy ve svém životě a přeneseně také se ztrátou celospolečenské otcovské autority a jistoty, kterou zničily události druhé světové války. Kvůli tomu se tyto hlavní postavy vrací ke zdrojům otcovské autority, ke svému otci, tchánovi a k císaři, který jim byl v dětství představován jako otec celého národa, a touží po splnutí s těmito archetypy.

Přesvědčení, že druhá světová válka zničila otcovskou autoritu, že její konec znamenal naprosté selhání dosavadního společenského řádu, který válku zavínil, že všichni pováleční otcové jsou jenom slabé přízračné odlesky ideálních předválečných otců a že současná generace „nestojí za nic“<sup>211</sup>, je silně zastoupeno v poválečné diskusi na téma role otce. Zároveň je tento postoj velice blízký Óeho chápání otce hlavního hrdiny, který kvůli druhé světové válce umírá a stává se pro hlavního hrdinu nedosažitelným mýtem z dětství.

Jakkoli jsou Óeho hrdinové pronásledováni vlastními charakterovými vadami a ničení osobními tragédiemi, většinou se jim povede udělat ta správná životní rozhodnutí a stát se lepším, autentickým, člověkem.

A i když se dá na jeho hrdiny nahlížet jako na antitezi tradičních i současných otcovských ideálů, neznamena to, že by Óe byl k tomu, jak vychoval své děti, stejně skeptický, nebo že by svou otcovskou roli zavrhoval. Naopak, sám autor ve své eseji přiznává, že je obzvláště pyšný na své děti: „To, na co jsem poslední dobou pyšný nejvíce, je fakt, že můj mentálně postižený syn je slušný, tolerantní a důvěryhodný člověk, kterému neschází ani dobrý smysl pro humor. A k tomu bych ještě rád dodal, že jeho charakterové kvality mají nemalý vliv na celou naši rodinu.“<sup>212</sup> Óe je člověk, který sice ze všeho nejvíce pochybuje o vlastních

---

<sup>210</sup> ÓE, Kenzaburō. *Rouse Up O Young Men of the New Age*. New York: Grove Press, 2003. s. 91.

<sup>211</sup> WAGATSUMA, Hiroshi. Some Aspects of the Contemporary Japanese Family: Once Confucian, Now Fatherless? *Daedalus*. 1977, Vol. 106, No. 2. s. 184.

<sup>212</sup> ÓE, Kenzaburō. *A Healing Family*. Tokyo: Kodansha International, 1995. s. 52.

morálních a charakterových kvalitách, ale je to právě přijetí otcovství, co z něj a jeho hrdinů dělá lepšího člověka.

Tato práce sotva mohla postihnout celou šíři tvorby autora, jež pokrývá téměř pět dekad. A i přes časté opakování motivů a epizod jsou tato díla často velice rozdílná ve svém obsahu: jsou zde romány protijaderné, kritizující establishment či naopak opozici, romány se silnými fantastickými prvky i romány krutě naturalistické. Navíc tato práce se snažila pokrýt pouze vybraná díla do roku 1990 a pokrývá hlavně období do roku 1976. Proto dalším možným pokračováním tohoto výzkumu otcovské symboliky v Óeho tvorbě by mohla být práce, která se podívá na to, jestli se nezměnily otcovské archetypy a chápání otce v pozdější Óeho tvorbě, například v trilogii *Moeagaru midori no ki*, či v dalších dílech z devadesátých let a po roce 2000. Dalším zajímavým příbuzným tématem by bylo soustředit se na zobrazování Hikariho v Óeho dílech s tím, jak dospívá.

Tvorba Kenzaburóa Óeho je velmi komplexní a často plná složité symboliky a zvláštních narativních metod jako plurální úhel pohledu<sup>213</sup>, které mu umožňují hluboké meditace na téma otcovství. Tato práce se snažila osvětlit tuto problematiku zaměřením se na vlastností opakujících se otcovských motivů v jeho tvorbě. Identifikovala čtyři hlavní otcovské archetypy a soustředila se na analýzu vztahů mezi nimi. Hlavní hrdina, autobiografická postava autora samotného, je otcem postiženého dítěte, který ale sám neustále touží po otcovské autoritě, kterou představují ostatní otcovské archetypy. Tato náhrada otce se ovšem později ukazuje jako falešná a musí proto být odvržena, aby mohl hlavní hrdina překonat svá traumata. Jedinou alternativou k tomuto traumatickému procesu léčení je pak šílenství a sebevražda. Tento výhled se může zdát být pesimistický, ale naopak ukazuje autorův názor, že skrze přijetí otcovské povinnosti může i chybující člověk, jaký je on sám, být spasen.

---

<sup>213</sup> YOSHIDA, Sanroku a Kenzaburō Ōe. An Interview with Kenzaburō Ōe. *World Literature Today*. 1988, Vol. 62, No. 3. s. 372.

## Seznam použité literatury:

- CAMERON, Lindsley. *The Music of Light: the Extraordinary Story of Hikari and Kenzaburō Ōe*. New York: Free Press, 1999.
- DOI, Takeo. *The Anatomy of Dependence*. Tokyo: Kodansha International, 2008.
- FRENTIU, Rodica. Kenzaburō Ōe, A Personal Matter [1964]: Personal History Connected to World History as a Meditation on the Crisis of Humanism. *Philobiblon*. 2011, Vol. XVI, No. 2. 345-357.
- GOODMAN, Roger et al. *Family and Social Policy in Japan: Anthropological Approaches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ISHII-KUNTZ, Masako. Children's Affection Toward Fathers: A Comparison between Japan and the United States. *International Journal of Japanese Sociology*. 1999, No. 8. 35-50.
- ISHII-KUNTZ, Masako. Work Environment and Japanese Fathers' Involvement in Child Care. *Journal of Family Issues*. 2013. 252-271.
- NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Realism and Romanticism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. 1. vydání. Cambridge a Londýn: Harvard University Press, 1991.
- NIIKUNI WILSON, Michiko. Kenzaburo Oe: Laughing Prophet and Soulful Healer. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014. Dostupné z: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1994/oe-article.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-article.html)
- NIIKUNI WILSON, Michiko: *The Marginal World of Oe Kenzaburo*. New York: Routledge, 1986. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=IgYDQAAQBAJ&lpg=PP1&hl=cs&pg=PT4#v=onepage&q&f=false>
- ŌE, Kenzaburō. *A Healing Family*. Tokyo: Kodansha International, 1995.
- ŌE, Kenzaburō. *A Quiet Life*. New York: Grove Press, 1997.
- ŌE, Kenzaburō. Aghwee The Sky Monster. *Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977.
- ŌE, Kenzaburō. Čiči jo anata wa doko ni iku no ka. *Warera no kjóki wo ikinobiru michi wo ošiejo*. Tokio: Šinčóša, 1969.
- ŌE, Kenzaburō. Kenzaburo Oe – Nobel Lecture: Japan, The Ambiguous, and Myself. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB, 2014. Dostupné z: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1994/oe-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-lecture.html)

- ÓE, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil*. Praha: Odeon, 1978.
- ŌE, Kenzaburō. *Rouse Up O Young Men of the New Age*. New York: Grove Press, 2003.
- ÓE, Kenzaburó. *Soukromá záležitost*. Praha: Plus, 2010.
- ÓE, Kenzaburó. Supartan kjóiku. *Sora no kaibucu Aguí*. Tokio: Šinčóša, 1972.
- ŌE, Kenzaburō. Teach Us to Outgrow Our Madness. *Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977.
- ŌE, Kenzaburō. *The Pinch Runner Memorandum*. New York: M. E. Sharpe, 1994.
- ŌE, Kenzaburō. *The Silent Cry*. Tokyo: Kodansha Intenational, 1994.
- ŌE, Kenzaburō. The Day He Himself Shall Wipe My Tears Away. *Teach Us To Outgrow Our Madness*. New York: Grove Press, 1977.
- OCHIAI, Emiko. *The Japanese family system in transition: a sociological analysis of family change in postwar Japan*. Tokyo: LTCB International Library Foundation, 1997.
- REINSMA, Luke M. The Flight of Kenzaburo Oe. *Christian Literature*. 1998, Vol. 48, No. 1. 61-77.
- ROGER, Davies J. a Osamu IKENO. *The Japanese Mind*. North Clarendon, Tuttle Publishing, 2002.
- TAKAI, Noriko a OKANO Kódži. Džendá išiki ni kansuru kentó – danseisei-džoseisei wo čúšin ni šite (Výzkum genderového vědomí – se zaměřením na mužskost a ženskost). *Taisei gakuin daigaku kijó*. 2009, No. 11. 61-73.
- Velké učení: Doktrína středu*. Praha: Maxima, 2008.
- WAGATSUMA, Hiroshi. Some Aspects of the Contemporary Japanese Family: Once Confucian, Now Fatherless? *Daedalus*. 1977, Vol. 106, No. 2. 181-210.
- WILLIAMS, Naděžda. *Dvojí reprezentace moderní japonské literatury: Kawabata Jasunari a Óe Kenzaburó*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta.
- YOSHIDA, Sanroku a Kenzaburō Ōe. An Interview with Kenzaburō Ōe. *World Literature Today*. 1988, Vol. 62, No. 3. 369-374.