

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Studijní obor: Japanologie

Autor práce: Michael Weber

Název práce: Zrání literární postavy v raných dílech Óeho Kenzaburóa

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Zdenka Švarcová

Druh práce: Diplomová

Rok podání: 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized cursive letters followed by a horizontal line.

Děkuji doc. Dr. Zdence Švarcové za odborné vedení a konzultace během vzniku této práce.

Obsah

1. ÚVOD

1.1 Literatura a její zkoumání	1
1.2 Hlavní postava v prózách raného období literární tvorby Óeho Kenzaburóa a metoda zpracování důkazu jejího „stárnutí“	2
1.3 Vědecko-metodologický základ analýzy	3

2. INTERPRETACE LITERÁRNÍHO DÍLA

2.1 Stručný úvod do interpretace literárního díla	4
2.2 Autor jako příjemce vlastních textů	5
2.3 Aspekty autora a čtenáře, kategorie, komunikační strategie	6

3. TVŮRČÍ PROCES, AUTOR A LITERÁRNÍ POSTAVA Z HLEDISKA OBECNÉ LITERÁRNÍ TEORIE

3.1 Tvůrčí proces, autor a postava	8
3.2 Óe – autor sdělný	10
3.3 Literární postava	11

4. POSTAVA V POJETÍ MICHAJLA M. BACHTINA

4.1 Odůvodnění aplikace teorie M.M.Bachtina na problematiku postavy a autora v dílech Óeho Kenzaburóa	13
4.2 Tvůrčí proces v pojetí M.M.Bachtina	15
4.3 Vznik a bytí postavy, prostředky vyjadřování její existence	17
4.3.1 Funkce autora a jeho vědomá oblast vlivu na postavu	18
4.3.2 Óeho literatura versus <i>šišósecu</i>	21

5. PREZENTACE POSTAVY A JEJÍCH CHARAKTERISTIK V KONKRÉTNÍCH PASÁŽÍCH TEXTŮ VYBRANÝCH NOVEL

5.1 Chov	25
5.2 Rvát výhonky a střílet mlád'ata	28
5.3 Mladík, který se opozdil	35
5.4 Osobní zkušenost	39
5.4.1 Seventeen jako kletutí mezi mladíkem sexuálním a politickým	40
5.4.2 Bird ve třetí osobě	42
5.4.3 Birdova osobní zkušenost	43

6. JAPONSKÉ PROSTŘEDÍ A DALŠÍ SPECIFIKA SPOJENÁ S CHARAKTERISTIKOU ÓEHO POSTAVY

6.1 Soto a uči óeovského bukolického světa	46
6.2 Topologie Óeho vesnice v údolí	48
6.3 Óeho postava dospívá: vzdor a přetnutí vazeb s venkovem	49
6.4 Symbolické a jiné prvky podtrhující kontinuitu Óeho próz	51

7. ZÁVĚR

7. ZÁVĚR	52
----------------	----

Seznam použité literatury

1. ÚVOD

1.1 Literatura a její zkoumání

V historii teorie literatury se objevily zásadní otázky týkající se výzkumu literatury. Problém zkoumání literatury lze nahlížet z několika úhlů podle toho, jak se po opodstatnění jejího výzkumu ptáme. Úhel pohledu zkoumání nám vymezují, stejně jako v jakékoli jiné oblasti lidského zájmu, tázací slova Proč? Co? a Jak?. Ptejme se tedy: *proč* literaturu zkoumat? A je možné ji zkoumat? Je-li to možné, je nutné ji zkoumat, když bychom ji mohli pouze číst a těšit se jí, jak argumentovaly skeptické směry v historii literární teorie? V *Teorii literatury* se dočteme, že „nelze postulovat žádný obecný zákon, který by naplňoval smysl zkoumání literatury: čím bude obecnější, tím se bude jevit abstraktnějším, a tudíž prázdnějším, a tím více nám bude unikat konkrétní předmět uměleckého díla.“¹ Můžeme k problému čtení přistupovat jako k individuálnímu a tedy individuálně řešenému. Zabýváme-li se však zkoumáním literatury v širším významu, veřejně, či dokonce profesně, pak je nutné mít pro takové počínání důvod a spatřovat za výsledkem takové činnosti smysl. Určitý „zákon“, čili definici formulovat, stanovit hranici vymezující naši činnost. Např. stačí, budeme-li se domnívat, že zkoumání samo o sobě pouze jako vyšší forma „čtení“ má za výsledek kvalitativně vyšší formu interpretace. Interpretace „literárních světů“ je opodstatněná – z jejích výsledků můžeme vycházet a orientovat se i ve světě skutečném, který bývá literárním světům primárním modelem. Přinejmenším vede vždy tato vyšší forma interpretace k osobnímu obohacení zkoumatele a některých jejích příjemců. Nemluvě o umění číst jako o osobní kultivaci jedince.

Spokojí-li se s touto odpovědí na otázku Proč? či najdeme-li jinou, budeme se nutně ptát dále: *Jak?* Jakým způsobem literaturu zkoumat? Je nám známo, že již v roce 1883 vymezil Wilhelm Dilthey rozdíl mezi přístupem zkoumání z hlediska věd přírodních a historických jako kontrast mezi vysvětlením a porozuměním: „Dilthey argumentoval tím, že vědec vysvětluje událost z hlediska jejích kauzálních antecedentů, zatímco historik se pokouší pochopit její význam.“ (Teorie literatury, 20)². Zasadíme-li za onu „událost“ literaturu, je cíl činnosti zkoumání, který je v tomto případě prezentován jako pochopení významu dostatečným opodstatněním k jejímu zkoumání. Pokusit se pochopit význam literatury je odpovědí na naši otázku Jak?, je to vodítko ke směru, jakým by se měla činnost zkoumání ubírat k svému cíli.

Zbývá vyjasnit problematiku otázky Co?, co na literatuře zkoumat. Tady už se pohybujeme v rovině individuální a konkrétních odpovědí je bezmála tolik, kolik témat výzkumu literatury kdy bylo a ještě bude provedeno. Nicméně nesmíme ztratit ze zřetele skutečnost, že „Co“ je vždy neoddělitelně spjata s oběma předchozími otázkami. Použiji-li „shakespearovský“ vzorec Welleka a Warrena, pak musím jasně konstatovat, že pokud by mě při studiu Óeho primárně zajímalo, co má Óe společného se všemi lidmi, či úžeji vymezenou skupinou lidí, pak bych mohl svůj zájem docela dobře soustředit na kteréhokoli jiného člověka ze všech lidí či z té či oné vymezené skupiny. „Chceme spíše přijít na to, co je pro Shakespeara charakteristické, co činí Shakespeara Shakesparem, stojíme tedy zřejmě před problémem individuality a hodnot. Dokonce i při zkoumání určitého období, směru nebo jedné konkrétní národní literatury se o ně budeme zajímat jako o individuality

¹ Wellek, René. Warren, Austin. *Teorie literatury*, Olomouc, Votobia, 1996, s. 22.

² Pro větší srozumitelnost zde přírodní vědy nazýváme exaktními a historické humanistickými. Pro větší přesnost a rozlišení bychom snad mohli přijmout dělení na vědy „člověčí“, tedy vědy o člověku a „ne-člověčí“, vědy, které se člověkem primárně nezabývají.

s charakteristickými rysy a vlastnostmi, kterými se odlišují od jiných podobných uskupení.“ (Teorie literatury, 21).

Jako jednu z individualit, čili z charakteristických rysů Óeho literární tvorby volím pro téma této práce jeho literární postavu. Z celé množiny Óeho literárních postav pak pro tuto práci vyčleňuji hlavní postavy autorových čtyř literárních děl, vzniklých mezi prvními, protože se domnívám, že tak lze učinit na základě jejich společných charakteristických rysů a poukázáním na ně dokázat, že zde lze uvažovat jak o čtyřech hlavních postavách čtyř vybraných novel, tak o jedné literární postavě, která se postupem spisovatelovy tvůrčí činnosti v jeho díle v období let 1958-64 vyvíjí. Práce by měla podat důkaz o vývoji a chronologickém „stárnutí“ hlavní postavy ve čtyřech prózách autorovy tvorby počátečního období: *Chov* (1957), *Rvát výhonky a střílet mláďata* (1958), *Mladík, který se opozdil* (1961) a *Osobní zkušenost* (1964).³

1.2. Hlavní postava v prózách raného období literární tvorby Óeho Kenzaburóa⁴ a metoda zpracování důkazu jejího „stárnutí“

V prvních prózách je Óeho hlavní postava silně vázána na postavu mladšího bratra. Postava mladšího bratra v nich figuruje jako doplněk hlavní postavy. Bratr je jiný, bratr přináší uvolnění a útěchu. V *Chovu* i v *RV* se v situacích napětí a nejistoty starší uklidní přítomností nebo fyzickým kontaktem mladšího bratra: „Za krátkou chvíli jsem ucítil něžnou bratrovu ruku, jak mě hladí. Zavřel jsem oči a mlčky jsem naslouchal jeho tichému hlasu“ (*Chov*, 46). „V jeho rukách jsem byl vtahován do hlubokého spánku podobajícího se smrti“ (*Chov*, 47).

Rané Óeho novely můžeme nazývat bukolické=pastorální, jak už bývají literární kritikou označovány, ale mohly by nést i nálepku *novely bratrské*. Protože do rodné vesnice v horském údolí v *Chovu* a v *ML* patří bratr stejně tak jako do vesnice, která se stala jedním z cílů putování skupiny chovanců polepšovny a jejich týdenním domovem v *RV*.

V *Chovu*, *RV* a v první části *ML* je na scénu japonského válečného venkova uvedena postava dětská. Obměnou vzorce *chlapec versus vesnice* jsme svědky rozvinutí tří odlišných příběhů. *Chov* a *RV* spojuje osa postavy mladšího bratra hlavní postavy Já a dětského kolektivu, jehož jsou oba součástí. Z hlediska směru ve vztahu ke konceptu vsi stojí zároveň obě tato díla v protipólu. V prvním případě se hlavní postava chlapce nachází od samého počátku uvnitř vesnice, ve druhém do ní přichází zvenku, z prostředí velkoměsta. Naopak opět stejnosměrná osa vesnice jako prostředí pro děj, inspirovaná Óeho rodným krajem, spojuje *Chov* a *ML*.

V *ML*, v jeho první části „Léto 1945 venkov“, jsou o postavě bratra, a to jak starším tak mladším zmínky jen sporé a postava Já je zde již zcela samostatně stojící a nezávislá. A to ač je stále ještě chlapcem, který v průběhu děje „vyroste“ a v druhé části už vystupuje v postavě mladíka a dospělého muže. Přesto, než o sobě začne i tato hlavní postava opakovaně prohlašovat, že „již není dítětem“, nacházíme v textu „bratrské“ odstavce. Tuto první část však nelze zcela bez výhrad charakterizovat jako bukolickou jen pro její venkovské přírodní prostředí. Jako další z rozdílů je tu také namísto bratra průvodcem hlavní postavy jeho dětský přítel, korejský chlapec Kan, a ten se objevuje i v druhé části románu, čímž svou aktuální přítomností postavu Já doprovází i nadále.

V linii Óeho tvorby se z hlavní postavy chlapce stává mladík. *ML* je překlenutím dospívání a chlapec v jeho první části je posledním dětským aktérem v hlavní roli Óeho literatury. Dospívání Óeho postavy znamená rovněž přetnutí vazeb s venkovem. Mladý

³ Dále v textu označována resp.: *Chov*, *RV*, *ML*, *OSZK*. Uvedené citace z *Chov* a *RV* v překladu I.Krouského (Óe, K. *Chov*, Praha, H&H, 1999), z *ML* v překladu V.Winkelhöfferové (Óe, K. *Mladík, který se opozdil*, Praha, Odeon, 1978), překlad ostatních citovaných částí vlastní.

⁴ U japonských vlastních jmen je v práci zachován japonský úzus, kdy příjmení předchází před jménem.

člověk, později mladý otec a ještě později muž středního věku mají zázemí výlučně městské a pokud se vrací na venkov (vždy výmluvně připomínající Óeho rodné Šikoku), jde o implicitní duševní návrat k dětství, k čistotě, k ideálu, kde se otevírá nový prostor adekvátní velkými činů a plány (např. v románech *Mannen gannen no futtobóru*, „Fotbal v prvním roce éry Mannen“ a *Čúgaeri*, „Kotrmelec“). Osoba dospívajícího chlapce neboli postava napůl cesty mezi chlapcem v Chovu, RV a první části ML a mladým mužem v druhé části ML nevystupuje sice v žádném ze zvolených děl přímo, nicméně můžeme oprávněně považovat za jakýsi mezičlánek, který nahrazuje toto „chybějící“ časové období lidského zrání v životě Óeho hlavní postavy, dílo *Seventeen*, u kterého se jen krátce zastavíme při bližší analýze postavy v ML.

Hlavní postava OSZK, Bird, ženatý mladý muž, je předurčen nechat se opravdovou dospělostí ještě zaskočit. Neobvyklé otcovství nabízí hlavní postavě prostor pro sebereflexi, ale vzhledem k tomu, že autorem postavy Birda není nikdo jiný než Óe s podobnou *osobní zkušeností*, je prostor pro duchovní a poetické plně obsazen nábojem dramatickým a fyzickým. Bird není hrdinou románu Šigy Naoji, aby nastoupil cestu sebezpytování a poctivě hledal řešení, nevystupuje v románu Kawabaty Jasunari, aby se stal součástí citově laděné prózy. Dílo si rovněž neklade zvýšené estetické nároky, na nichž by lpěl Tanizaki Džuničiró. Óe dává své postavě specifickou možnost sebereflexe fyzické. Jak již bylo uvedeno, je próza *Seventeen* předělem mezi díly s hlavní postavou chlapce a díly, kde vystupuje mladík v adolescentním věku. Také tu ale explicitně dochází k přeměně z „mladíka politického“ na „mladíka sexuálního“ neboli mladík politický zůstává mladíkem, ale výlučně sexuálním a tento atribut si Óeho postavy nesou i do jeho dalších děl (a nutno podotknout, nesou si ho již od Chovu). Využití naturalistického popisu sexu v literatuře má u Óeho i druhotný význam. Používá sex jako umocňující odzbrojující prostředek (chlapec Micukuči a jeho hrátky s děvčaty v Chovu, chlapec Minami a jeho homosexuální styky s vojáky v RV, sexuální vztah hlavní postavy Já s dívkou ze skladiště tamtéž, a další). To už ale není předmětem této práce a stejně jako Óeho specifická metafora nabízí tato oblast v jeho literární tvorbě možnost stát se látkou dalšího óevského výzkumu.

Tématem této diplomové práce je zrání postavy v raném období tvorby Óeho Kenzaburóa metodou extrakce hlavních postav výše uvedených děl, jejich pozorování a analýzy ve vztahu k autoru samému v dané historické době a pozorování jejího chování a zrání.

Je ovšem známo, že jakkoli je literární dílo individuální, je to vždy jen celek složený z „univerzálií“. V tomto smyslu je postava, která není explicitně tatáž, ale kterou Óe stále znovu v každé další novele buduje – a tím ji nechává vyvíjet a zrát – postavou s individuálním charakterem, která sdílí společné vlastnosti s jinými Óeho postavami (a v konečném důsledku i s jinými dalšími literárními postavami).

1.3. Vědecko-metodologický základ analýzy

Ač se různé směry literární teorie v mnoha klíčových ohledech literárního zkoumání rozcházejí, shodují se všechny na tom, že pouhá čtenářská zkušenost, požitek z čtení, a tedy pouhé čtení samo o sobě jako základ nestačí. „I když termín ‚čtení‘ můžeme použít v natolik širokém významu, aby zahrnoval kritické chápání i vnímavost, je umění číst ideálem čistě osobní kultivace. Jako takové je vysoce žádoucí a slouží i jako základ rozšířené literární kultury. Nemůže však nahradit koncepci ‚literárního bádání‘ pojatého jako nadosobní tradice, jako rostoucí celek poznání, pochopení a soudů“ (Teorie literatury, 24), ani interpretaci načítaných děl. Proto budu v této práci vycházet z několika komplexních literárních teorií jakou je výše citovaná *Teorie literatury* René Welleka a Austina Warrena a z teoretických základů dalších tak jak jsou uvedeny v seznamu použité literatury, z nichž velký důraz chci

klást na Bachtinovo teoretické pojetí románové postavy v jejím vztahu k autorovi. Srovnání s Óeho vlastními poznámkami k této tvůrčí problematice a s jeho sebereflexemi nám usnadní pochopit okolnosti, za nichž Óeho postava, respektive hlavní postavy jeho čtyř zde vybraných literárních děl, vznikaly a co z toho pro ně vyplývá. Bachtinova teorie tvůrčího procesu, tak jak je popsána v jeho díle *Avtor i geroj v estetičeskoj dějateľnosti*, se zdá být nejuhodnějším teoretickým základem pro práci s tématem stárnutí Óeho literární postavy. Óe na Bachtina odkazuje při sdělování své čtenářské zkušenosti Dostojevského *Bratrů Karamazových* a *Zločinu a trestu*, na něž Bachtin také svou teorii autora a postavy aplikoval. Dále se Óe zabývá Bachtinovou teorií samotnou v souvislosti s vlastními prozaickými texty.

V *Předpokladech literárního dorozumívání* hovoří Jiří Pavelka o pěti specifických předpokladech tohoto druhu dorozumívání. Jsou to (1) znalost konceptů adresáta, vypravěče nebo literární postavy, (2) znalost konkrétních literárních děl, která se v rámci dané kulturní oblasti dorozumívají, (3) geneze literárních textů (děl), čtenářských (kritických) recepcí, (4) znalost života autora (a tedy i jeho favorizovaných konceptů světa) a nakonec (5) znalost doby, v níž autor žil anebo literárního vývoje, do něhož se dílo začlenilo. Jsou mnohé případy, kdy nemůžeme v interpretaci literárního díla uplatnit všechny tyto předpoklady současně. Záleží také samozřejmě na druhu a zaměření prováděné interpretace. O problému interpretace bude šířeji pojednáno v následující kapitole.

2. INTERPRETACE LITERÁRNÍHO DÍLA

2.1. Stručný úvod do interpretace literárního díla

Pojetí interpretace je velmi široké. Význam samotného slova „interpretace“ můžeme chápat v několika odlišných odstínech. Běžně je v moderní době úzus tohoto termínu stahován na význam provedení (interpretace konkrétního hudebního díla) nebo ztělesnění (herecké ztělesnění role), také jako výklad, explikace (např. interpretace světa prostřednictvím básně). Jde-li o interpretaci konkrétní básně či o interpretaci literárního celku obecně, dostáváme se na pomezí interpretace textu a k procesu komunikace textu.

Při výkladu textu je nutné přihlížet ke komunikačním podmínkám a souvislostem. „Text je záhodno zkoumat z hlediska procesualního i rezultativního.“⁵ Hausenblas dělí proces komunikování na tři části-fáze, které nazývá komunikačními událostmi: (1) produkci, kreaci komunikátu, (2) přenos materiálního nositele znaků, jež text vytvářejí, včetně jeho skladování a (3) recepci, příjem komunikátu.⁶ Z hlediska literární kritiky a z postoje čtenáře se náš zájem zužuje na fázi poslední, na recepci textu. Do této oblasti spadá právě i interpretace textu, jak je zmíněna výše. „V základním významu budeme interpretaci chápat jako jednu z fází-složek každé plně realizované recepce textu.“⁷ Složky recepce jsou pak řazeny následovně: *vnímání* je v našem případě fyzická četba textu (pomocí zraku), *fáze interpretační* začíná „identifikací znakových jednotek, z nichž je text konstruován“⁸ nebo, použijeme-li staršího termínu, „porozuměním slovům“, což je krok, který následná *vlastní interpretace* předpokládá. Proces vlastní interpretace je proces postupného „uchopování“ (=chápání) smyslu komunikátu v myslí příjemce. Interpretace textu a smysl textu jsou spolu spjaty: interpretace je pochod, smysl textu je výsledek, k němuž příjemce dospívá pochodem interpretace textu.⁹

Záměr autora by měl být soustředěn na pochopení textu publikem, ke kterému směřuje. Obecně uvažujeme tak, že text má smysl, který do něj autor při psaní vložil.

⁵ Hausenblas, Karel. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*, FF UK, Praha, 1997, s. 34.

⁶ Tamtéž, s. 35

⁷ Tamtéž, s. 36.

⁸ Tamtéž, s. 36

⁹ Srv. Hausenblas, s. 36.

Současně jsme si ale vědomi toho, že interpretace tohoto smyslu není vždy tatáž, že jednotliví příjemci mohou – a také k tomu dochází – interpretovat stejný text odlišnými postupy s nesterijnými výsledky uchopení smyslu textu. Míne-li se smysl autorského záměru s výsledně získaným smyslem na straně příjemce, dochází k nedorozumění. Z velké části zde záleží na komunikačním vybavení obou stran, na *komunikačních kompetencích dorozumívajících se subjektů*¹⁰. Ty se nejen u každého jednotlivého příjemce liší, ale současně se protínají a do určité míry se sbližují. „Několik okolností, především vázanost textu na situaci a na kontext, ale také povaha přirozeného jazyka, způsobuje, že interpretace smyslu textu ‚beze zbytku‘ není ani možná. Stupeň žádoucí interpretace je dán příslušnými komunikačními potřebami.“¹¹

V oblasti uměleckého textu, konkrétně fikce, musíme rovněž brát v úvahu konkrétní *komunikační strategie*¹² autora vůči příjemci. Záměrem autora totiž nemusí vždy být vůle dorozumět se, dosáhnout pochopení na straně příjemce (čtenáře). Čtenář literárního textu si je této možnosti od samého počátku zpracovávání textu vědom a se strategií autora kalkuluje. Mluvíme pak o tzv. premisách přístupu adresáta (čtenáře) vůči vypravěči (pisateli). Jsou to předpoklady, s nimiž k textu a jeho interpretaci přistupuje. V *Předpokladech literárního dorozumívání* Pavelka uvádí např. premisy upřímnosti, důvěry, lži, tolerance, intolerance, aj.¹³ „S komunikační strategií souvisejí další předpoklady lidského dorozumívání – producentská schopnost formulovat a konzumentská schopnost identifikovat vypravěčská hlediska“ (Pavelka, 97). Postoj v přístupu k autorskému textu souvisí úzce zejména s otázkou odhalování autorova „já“ v textu, resp. s odhalováním jeho anti-ega. Souvisí ale také s problematikou postavy, pro niž je text jedinou možnou komunikační cestou k čtenáři jakožto příjemci a interpretovi literárního díla. Máme-li v této práci zkoumat postavu literárních děl, stává se nám text literárního díla výchozím materiálem a jediným zdrojem poznání zkoumaného objektu. V práci s textem se přitom budeme pohybovat téměř výlučně v rovině fáze *vlastní interpretace* tak jak byl tento proces popsán výše.

2.2. Autor jako příjemce vlastních textů

Časoprostor autora a čtenáře je oddělen textem, časoprostor recepce a interpretace existuje nezávisle na historickém čase. Ačkoli není literární dílo jako výsledek ukončeného tvůrčího procesu otevřené, jak ještě uvidíme v následujících kapitolách, text otevřený zůstává a tato jeho otevřenost skýtá možnost opakovaně „vdechovat život slovům v nových a nových procesech literárního dorozumívání“ (Pavelka, 109).

Nahlíží-li Ōe svá díla zpětně ve svých reflexích, s kritickým a časovým odstupem, stává se čtenářem sebe sama, čtenářem své vlastní tvorby. To koneckonců odpovídá logice a pravidlům tvůrčího procesu. Autor po jeho ukončení, chápaném jako finální uzavření díla, nemá jinou možnost přístupu k dílu a jeho postavám než z pozice čtenáře.

„Nejenže se dotvořená postava od tvůrčího procesu oddělí a osamostatní se ve světě, ale i skutečná osoba autora, jejího tvůrce, začíná naprosto stejným způsobem žít vlastní nezávislý život,“¹⁴ píše Bachtin. A tak autor přistupuje k postavě, hotovému produktu, jako každý jiný – jako čtenář, jako kritik, atd.

Může i takovýto „autorský čtenář“ dávat nové významy slovům, „vdechovat jim život“? Může, spolu s Pavelkou se domnívám, že v takovém okamžiku nemá ani jinou

¹⁰ Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 1998, s. 43; 1.6. Propojenost předpokladů a atributů lidského dorozumívání.

¹¹ Hausenblas, s. 39.

¹² Pavelka, s. 95; 2.8. Referenční odkazy, komunikační strategie a modalita tématu.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Bachtin, Michail. *Sakuša to šudžinkó*, (orig. Avtor i geroj v estetičeskoj dějateľnosti), Tokyo, 1984, Šindžidaiša, s. 13 (dále uváděno jako Avtor i geroj), překlady z japonštiny vlastní.

možnost. Každé nové čtení je realizací nového „světa ze slov“¹⁵. „Diskontinuita či distančnost literárního dorozumívání není změněna ani skutečností, že autor se stane čtenářem vlastního díla. (...) Jeden a tentýž text se může realizovat (a také se vždy realizuje) v odlišných ‚světech ze slov‘“ (Pavelka, 109). Čtenář i „autorský čtenář“ má možnost vracet se k přečtenému textu, číst jeho části v libovolném pořadí, číst text od konce nebo v něm předbíhat a přeskakovat jednotlivé pasáže. To je obvyklý postup přijímání textu u novinových a časopiseckých článků, básnických sbírek i povídkových souborů, je ale také možný u textu prozaického, jedná-li se o opakované čtení a text tak jeho příjemci „dává smysl“, čili je čten v kontextu. „Také zásluhou faktoru individuální volby komunikačního směru v procesu četby literárních textů získávají literární díla na interpretační otevřenosti a neukončenosti“ (Pavelka, 109).

2.3. Aspekty autora a čtenáře, kategorie, komunikační strategie

Čtenář si v průběhu vytváření smyslu komunikátu vytváří současně představu o autoru textu. Důvodem je komunikace, ke které tím dochází, čtenář se tak může prostřednictvím literárního díla dorozumívát. Aby k takové komunikaci mohlo dojít, musí mít čtenář o svém komunikačním partnerovi alespoň základní, orientační představu. Do tohoto procesu vstupují rovněž již zmíněné premisy komunikačního postoje. Čtenář si nejprve sestaví základní představu o autorovi textu a tu v průběhu „konzumace textu“ postupně dotváří a modeluje. Potřebuje mít obraz toho, s kým se dorozumívá a představu o tom, jak k jeho sdělení přistupovat (vážně, s nadsázkou, ironicky, atd.). „Musí rozhodnout, zdali navazované komunikační partnerství je rovnocenné, anebo zdali v něm má čtenář, popř. autor méněcenné či nadřazené postavení, musí rozhodnout, zdali autor ho chce poučit, podvést, anebo pobavit. (...) Čtenář si vytváří časoprostor *recepčního autora*, který se může – existují-li k tomu podmínky – konfrontovat, tzn. může se shodovat, anebo rozcházet s časoprostorem *reálného autora*“ (Pavelka, 215).

Stejně tak si autor v průběhu vytváření textu, v každém okamžiku tvůrčího procesu, konstruuje svého čtenáře, ke kterému text, jeho smysl a poselství směřuje. Vytváření si hypotetického autora, resp. čtenáře, tvoří základ literárního dorozumívání. Za „hypotetického“ autora, resp. čtenáře, lze dosadit z dostupných „hypotetických“ ještě následující přívlastky: v prvé řadě *reálný (historický) autor* a *reálný (historický) čtenář*¹⁶, k jejichž identifikaci nemusí nutně dojít, zvláště ve směřování od autora k příjemci. „Reálný (historický) čtenář se vždy odlišuje od ‚čtenáře-adresáta‘, kterého si vyprojektoval a kterému přizpůsobuje text díla, tzn. od *virtuálního čtenáře*, a také od *ideálního* (dokonale informovaného a chápajícího) čtenáře. V krajním případě se dokonce může stát, že autor ve své současnosti (nebo budoucnosti) nenajde čtenáře, jemuž adresoval své dílo“ (Pavelka, 214).

Jiným prototypem čtenářovy představy o autorovi je *autor implicitní*. Takový autor není totožný s reálným ani recepčním autorem a rovněž není totožný s žádnou z forem vypravěče nebo některou z postav díla, i když se do nich promítá. Jde o projekci, nikoli postavu jako takovou, tedy postavu, která by byla vytvořena v souladu s narativními postupy a teorií vyprávění.

Třetí kategorií autora v komunikačním časoprostoru se čtenářem je konečně *autor recepční*, jehož funkce je nastíněna ve výše citované pasáži z Pavelkových *Předpokladů literárního dorozumívání*. Jedná se o konstrukt, který si v procesu literární komunikace

¹⁵ „ ‚Světy ze slov‘ jsou projevem rozvinuté, koncentrované komunikační aktivity člověka jako psycho-fyzické entity. Současně se týkají předmětného světa i procedur a obsahů lidské mysli, fungují jako objevitelé předmětného světa a stavitelé lidského zkušenostního světa a současně se stávají prostorem, v němž se ustanovuje lidské bytí.“ in Pavelka, J.: *Předpoklady literárního dorozumívání*, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 1998.

¹⁶ Pavelka, s. 214; 6.4.1. Teoretická dvojníci reálného autora a čtenáře

buduje reálný čtenář. Recepční autor odkazuje k reálnému autoru, dává o sobě vědět (prostřednictvím deníkové, konfesní či jiné osobní narativní formy), kategorie recepčního a reálného autora však nikdy nesplynou, ačkoli současně je nelze zcela oddělit. I v případě, kdy se recepční autor „neodhaluje“ a snaží se naopak skrýt (např. v anonyech), nelze ho od reálného autora odloučit. Ke kategorii recepčního autora dospíváme tedy také u všech „anonymních“ literárních textů, kde se nám nezachovalo žádných záznamů o autorově životních datech, skutečnostech a dobovém zázemí, někdy ani jeho jméno. Patří sem i kategorie kanonických a „svatých“ textů církvi a náboženských skupin. Ke stejné kategorii čtenář ale může dojít i v případě zcela opačném, kdy zná autora třeba i osobně nebo je alespoň dobře obeznámen s podrobnostmi jeho života. Vždy, i v případě, že s autorem a jeho texty už má čtenář nějakou zkušenost, promítá do textů nové konstrukce a tím mu před očima vzniká i nová verze recepčního autora.

„Existují standardizované autorské i čtenářské komunikační strategie. Čtenář vychází obvykle (u časoprostorově určených i nezačleněných textů) z premisy upřímnosti, totiž z přesvědčení, že reálný autor nechce skrýt svou identitu a že ho upřímně a ‚objektivně‘ informuje stejně o skutečnostech světa, v němž žije, jako o skutečnostech, které zahlédl v minulosti anebo v budoucnosti. Předpokládá, že mu tyto skutečnosti chce sdělit i v případě, když ho nějaké okolnosti přiměly skrývat se a vyjadřovat se nepřímou“ (Pavelka, 217). Když čtenář zjistí, že autor nezaujal postoje, jaké předpokládal, přehodnocuje autorskou strategii. I tak se ale nevzdává přesvědčení, že prohlédne za clonu, za níž se autor snaží skrýt. Zde už však jde o oblast záměrného a nezáměrného, o jinou kapitolu oblasti vzniku díla.

Óe Kenzaburó jako moderní a dosud žijící autor dává svým čtenářům prostor vytvářet si při četbě jeho literatury obraz autora recepčního. Pro čtenáře obeznámeného navíc s jeho pozdějšími „rodinnými novelami“ je svůdné promítat si do představ o autorovi také chod rodiny Óeových, spolu s tím, co o Óem sdělují média a když on sám v nich vystupuje a promlouvá na sociálně-politická témata. Od června roku 1963, kdy se narodil Óe Hikari, jsme navíc jako čtenáři neustále postaveni před skutečnost života spisovatele jako otce mentálně postiženého syna. Do konstruktů recepčního autora si promítáme Óeho osobní vnitřní drama. Sami se můžeme pokusit vžít se do jeho lidské situace, postavit se do jeho pozice jakožto člověka. Například OSZK je možností čtenářsky se ztotožnit jak s postavou Birda, tak s konstruktem recepčního autora. I v prvních novelách, dějově umístěných na venkov ostrova Šikoku čtenář ví, že chlapcem Já by tu mohl být sám autor. Obecně se totiž ví, že Óe pochází z horské šikokské vesnice, kde ho v srpnu 1945 coby desetiletého chlapce zaskočil konec druhé světové války, že jako student katedry francouzské literatury Tokijské univerzity přesídlil do Tokia a začal psát svá první literární díla, která záhy došla ocenění literárních kruhů a on se tak stal profesionálním spisovatelem. Obecně se ví o jeho osobní „tragédii“ s prvorozeným synem, o jeho četných zahraničních cestách a přednáškách, známé jsou jeho veřejné slovní útoky na císařský systém. A můžeme snad říci, že by potencionální čtenář, kterému se kniha s Óeho jménem dostala do ruky poprvé, věděl alespoň tolik, že byla v roce 1994 udělena autorovi Nobelova cena, i kdyby o tuto zmínku měl jen zavadit pohledem na textu přebalu knihy.¹⁷ Ačkoli aktuální souborná, knižně vydaná biografie Kenzaburó Óeho neexistuje, má jeho čtenář dostatek nashromážděných informací k tomu, aby si sestavil vždy novou podobu recepčního autora textu z jeho pera.

Vedle kategorie recepčního autora si čtenář buduje i další koncepty a časoprostory. Jde o vypravěče, o hrdinu, i o vedlejší postavy díla. Téma této práce nás povede cestou konceptu hlavní postavy. Při jeho zpracovávání bude nutné vystříhat se případného slučování konstruktů recepčního autora (vzniklého na základě toho, co víme o reálném historickém autorovi a co z těchto informací vyčteme i v textu literárního díla) a postavy literárního díla,

¹⁷ Samozřejmě pokud by se jednalo o vydání či reedici mladší toho data.

ke kterému by mohla vést jejich výše zmiňovaná podobnost. Dalším možným rizikem, které se nabízí, je slučování reálného autora (na základě toho, co o něm víme) s jeho postavou. Předmětem zkoumání je a musí zůstat postava tak, jak v konkrétních literárních dílech vystupuje a jak z nich vystupuje. „Čtenář s pomocí těchto, ad hoc sestrojených, odhalovaných, vzájemně propojených a souvisejících dimenzí, kontextů či atributů chápe autorskou a vypravěčskou perspektivu a komunikační strategii, a tedy i základní orientaci, smysl díla. Tyto dimenze, kontexty či atributy mají charakter lan ukotvujících dílo v čtenářově empirii“ (Pavelka, 217).

3. TVŮRČÍ PROCES, AUTOR A LITERÁRNÍ POSTAVA Z HLEDISKA OBECNÉ LITERÁRNÍ TEORIE

3.1. Tvůrčí proces, autor a postava

„Podstata literárního génia odjakživa vyvolávala spekulace a již Řekové jej chápali jako cosi příbuzného ‚šílenství‘ (které je třeba interpretovat jako něco mezi neurózou a psychózou). Básník je ‚posedlý‘: je nepodobný jiným lidem, je zároveň něčím méně a něčím více než oni; a podvědomí, z něhož hovoří, je pocíťováno jako zároveň pod- a nadrozumové“ (Teorie literatury, 111). V průběhu dějin prošlo zkoumání literárního génia či „nadání“ mnoha procesy, v moderní době vychází zkoumání psychologie postavy z psychologie autora, který se jako skutečný žijící člověk může bez námitek předmětem psychologického zkoumání stát, a tedy i psychologie postavy je zkoumána podle stejného modelu jako psychologie osobnosti. Jako opodstatnění k tomuto postupu psychologicko-literární analýzy je neoddiskutovatelná silná vazba autora s jeho postavou, jak je obecně pocíťována, vnímána a chápána. Důležité je ovšem přiznat si, že pokud by to bylo možné, šlo by takto k postavě přistupovat pouze v průběhu tvůrčího procesu, kdy je její podstata s autorem svázána, ne však už v době, kdy je literární celek, jehož je postavou, dokončen a postava se tedy nachází ve své finální podobě, jak se s ní už seznamujeme my z pozice čtenáře nebo literární kritiky. V okamžiku, kdy autor definitivně odkládá pero a nemá žádné další záměry napsaný text měnit, je literární dílo ukončeno, získává svou definitivní podobu, jeho postava je hotova, ucelena a stává se samostatnou existující jednotkou, přežívající nadále bez závislosti na autorovi. Teprve od onoho okamžiku se postava stává věcí veřejnou a zkoumateli se otevírá možnost setkat se s ní v rámci literárního díla, a je to pro něj také jediná možnost, jak k ní přistupovat a jak ji zkoumat. Zkoumatel, ani žádná jiná třetí osoba, není a nemůže být součástí tvůrčího procesu, který je záležitostí pouze autora a postavy, kterou on během něj vytváří a která během něj za jeho pomoci vzniká. Dokončením literárního díla čili dovršením literárního procesu nám tak vzniká postava zcela samostatná, v reálném světě neexistující, ale chápeme-li ji pak jako výsledek tvůrčího procesu autora, není důvod nemoci podrobit ji v tomto ukončeném stavu psychologické analýze. Postava v literárním díle je verbálním zobrazením člověka a slova, jakými je vylíčena, odkazují k jevům popisovaným psychologu.

Nelze sice zřejmě jednoznačně zodpovědět, zda se předmětem psychologického zkoumání může stát takto vzniknuvší postava, čili postava literární, v teorii literatury však nemáme v tomto ohledu možnost vycházet z jiného než kladného předpokladu. Pokud bychom postavu za psychologicky analyzovatelnou osobu neuznali, nemohli bychom se jejími osobnostními stránkami zabývat vůbec, ačkoli právě osobnostní rysy jsou tím, co ji tvoří, co je její podstatou a důvodem existence.

V *Teorii literatury* čteme, že Freud objevil v literatuře mnohé postřehy, které anticipovaly a potvrzovaly jeho vlastní teze. Jednalo se zejména o Dostojevského Bratry Karamazovy, kteří jako čtyři typy postav bratrů spolu s dalšími postavami na scéně provokují

k analýze mnohé literární kritiky, mezi nimi i Michaila Bachtina a Óeho Kenzaburóa. Freud určitě také opodstatněně „považoval autora za nepoddajného neurotika, který se prostřednictvím své tvorby chrání před zhroucením a zároveň se brání jakékoli opravdové léčbě“ (Teorie literatury, 113). V moderní japonské literatuře nacházíme takovýchto „klinických“ případů hned několik. Extravagantní autor extravagantních děl Mišima Jukio stojí v popředí pomyslné řady, v níž můžeme spatřovat i Óeho. Óe sám o sobě několikrát prohlásil a napsal, že literární tvůrčí činnost je pro něj neustálým osvobozováním se, neboli že se psaním literatury „vypisuje“ ze zklamání osobních i společenských. „Umělec je původně člověk, který se odvrací od skutečnosti, neboť se nejprve nedokáže smířit s požadavkem, aby se zřekl prvotního pudového uspokojení, a který pak ve své fantazii dává úplnou volnost svým erotickým a ctižádostivým přáním. Avšak nachází způsob, jak se z tohoto světa fantazie navrátit ke skutečnosti; pomocí svého zvláštního nadání utváří z fantazií nový druh reality a lidé jsou ochotni jim jakožto hodnotným reflexím skutečného života přiznávat oprávněnost. Tak se [autor] určitým způsobem stává oním hrdinou, králem, tvůrcem, oblíbencem, jímž se toužil stát, aniž musel jít po klikaté cestě vytváření skutečných změn ve vnějším světě“ (Teorie literatury, 113). Zatímco toto lze bez výhrad tvrdit o Mišimovi, spadá Óe spíše do kategorie autor-řemeslník, či chceme-li „výrobce“, zvláště ve své pozdější a dnešní tvorbě.

Důvod jeho literárního tvoření lze rozdělit chronologicky dle určitých časových úseků jeho tvorby. Jestliže na počátku stála vůle *chtít psát*, změnila se na pozadí politických událostí 60.let v naléhavý pocit *nemoci nepsat*. V rovině osobního života přispěla pak silně k této potřebě psát událost narození postiženého syna Hikariho. Pocit nutnosti psát a prvek osvobození z traumatu psaním se u něj aktuálně ozývá právě v té době. Tato osobní událost se stala podnětem k napsání hned dvou novel odlišného tónu a závěru, *Osobní zkušenosti a Nebeské příšery Aghwee* (orig. *Sora no kaibucu Agui*). Óe později v diskusi s Inouem Hisašim a Komorim Jóičim¹⁸ zdůrazňuje, že tvůrčí proces zde nebyl útekem a osvobozením se od skutečného problému. Rozhodnutí, zda dítě s vrozenou vadou operovat či nikoli, kde si obojí možnost vyhrazovala právo na neodvratitelné následky (okamžitá smrt či trvalé mentální postižení), musel Óe učinit. A proto máme dnes v ruce dvě literární díla se stejným námětem, podobným příběhem a odlišným závěrem. Popudem k napsání *Osobní zkušenosti a Nebeské příšery Aghwee*, jak vyplývá z optimistického pozitivního, resp. negativního závěru těchto dvou novel, nebylo pouhé narození syna s abnormální poruchou, ale především volba, kterou bylo třeba učinit. Nemůžeme proto v tomto případě přijmout definici „redukce“ kontemplativní činnosti na pozorování a pojmenovávání namísto jednání, jak je popisována v *Teorii literatury* (Teorie literatury, 113), ačkoli tu platí, že „ten, kdo skutečně píše se podílí na aktu externalizace a přizpůsobení společnosti“ (Teorie literatury, 113). Jako mechanická se naopak jeví další Óeho tvorba, zejména od 70.let do současnosti, kde se jakoby zdá, že ztratil potřebu *muset psát*, přesto mu ale psaní zůstalo jako náplň života.

„Již od svých prvních kritických spisů T.S.Eliot zdůrazňuje široký pohled na básníka jako na člověka, který rekapituluje – či přesněji uchovává neporušené – své vrstvy dějin lidského rodu, udržuje stálou komunikaci se svým dětstvím a dětstvím lidského rodu a přitom směřuje k budoucnosti“ (Teorie literatury, 115). Důraz, který kladl Eliot v nazírání na básníka, spatřujeme v případě Óeho zejména v jeho tzv. bukolických novelách, kde se Óe vrací do svého dětství, aby čerpal z historie a mytologie své vesnické komunity, svého rodu a národa a podržel a uchoval svým beletristickým záznamem tyto střípky paměti lidského rodu pro budoucnost.

Jungova psychologická typologie extrovertních a introvertních jedinců pak svádí řadit umělce, zejména literáty, výlučně do kategorie introvertních typů, ale ani zde nelze podstatu

¹⁸ Óe, Kenzaburó. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, „Óe Kenzaburó no bungaku, Sakka zenja kara saišinsaku Torikaeko made“, zadankai, („Znovuobjevení“, „Literatura Ó.K., Od autorského předvečera k nejnovější próze Vyměněné dítě“, beseda).

literárního génia jednoduše vymezit. „Zjednodušování se [Jung] brání také poznámkou, že někteří spisovatelé odhalují svůj typ v tvůrčí práci, zatímco jiní odhalují svůj antityp, tedy to, co je doplňuje“ (Teorie literatury, 116). Pokud bychom si v této práci dali za cíl rovněž zjistit, zda Óe projektuje sám sebe do své postavy, čili do svých jednotlivých postav v jeho zde vybraných prózách, posunul by se náš výzkum jiným směrem. Soustředili bychom se na zcela jiné faktory, zajímalo by nás především logicky to, co Óe v dané postavě a v dané chvíli odhaluje či zahaluje, zda odhaluje sebe či anti-sebe. Naproti tomu zkoumání stárnutí literární postavy v několika posloupných literárních dílech jednoho autora si sice žádá přihlídnutí k autorské sebereflexi, primárním však zůstává zjišťování všech pasáží v textu, které hlavní postavu charakterizují, popisují její roli v příběhu a ve vztahu k okolí i v reflexi na sebe sama. Autor bude v takovém výzkumu předmětem zájmu jako činitel tvůrčího procesu, vzniku a utváření postavy.

„Autoři jsou tvůrci svých vlastních autorských mýtů (příběhů)“, říká Pavelka a pokračuje tím, že autor se ve „světech ze slov“, které vytváří, stává zámkou vyprávění a námětem příběhů, ovšem že se na této činnosti vždy podílejí a budou podílet další spoluautoři, vypravěči a čtenáři. „Autor může svůj image programově budovat, ale nikdy jej nemůže kontrolovat. Životopisy, literární příběhy i autorské mýty a image veřejných osob čerpají výživné látky z předmětné reality. Byly s ní jistou dobu spojeny pupeční šňůrou, ale jsou vyživovány jinými světy; existenčně závislé jsou na duchovních světech vypravěče a posluchače. Proto si také příběhy mohou žít svůj vlastní, na osobách (...), které jejich vzniku daly podnět, nezávislý život“ (Pavelka, 125).

3.2 Óe – autor sdělný

„Tvůrčí proces‘ by měl zahrnovat celý sled od podvědomých počátků literárního díla k oněm posledním revizím, které jsou u některých spisovatelů onou vskutku nejvíce tvůrčí částí“ (Teorie literatury, 118). Óe je autorem, který rád analyticky uvažuje a rád píše o svém umění. Otevírá se nám tím více možností přístupu k analýze jeho literárních děl a jejich literárních postav. Můžeme na jedné straně postupovat mnohokrát prošlapanou, avšak stále nevědomím prorůstající cestou psychologie tvůrčího procesu nebo, na straně druhé, zcela seriózně přistupovat k Óeho vlastním rozborům jeho tvorby a přistupovat k nim jako k výlučným, ověřeným informacím. Leč domnívám se, že ani jedna z těchto možností by nebyla šťastná a objektivní. V prvním případě bychom snadno sklouzli k subjektivním vývodům analytika, v případě druhém bychom se příliš snadno mohli nechat Óeho poznámkami svést. Nevíme, zda Óe odhaluje v beletrii sám sebe, stejně tak jako nevíme, čím obraz skutečně vytváří ve svých četných sbírkách literárních esejí. Dále bychom v případě využití jen jedné z možností zavrhnouli použitelnost či využitelnost možnosti druhé, stejně relevantní. Proto chci v rámci co nejširší objektivity vycházet z obou těchto přístupů. Navíc je tu ta skutečnost, že důkazy na základě psychologie mohou pocházet i ze zkoumaných literárních děl samotných, přičemž současně platí, že „psychologická pravda je normou, která nemá univerzální platnost“ (Teorie literatury, 128). Pro důkladnou, pečlivou interpretaci zkoumané látky je nutné srovnávat díla s fakty Óeho výpovědí. Na druhou stranu snahy o pedantské zkoumání autorských zvyků skončily častokrát směšným elaborátem, který psychologii autora v tvůrčím procesu neposunul o mnoho dál. Přínosnějším se ukázalo zkoumání samotného textu, jeho revizí a oprav, a tato možnost se nám v případě Óeho nabízí právě v jeho literárně-teoretických textech a v zaznamenaných diskusích o literatuře s dalšími autory japonské literatury a literárními kritiky, kde Óe zpětně nazírá a hodnotí svá konkrétní díla, technické postupy při jejich psaní, motivy psaní a kde se dotýká i svých postav.

„Jedna varianta literárního sémiotického světa je vztažena k procesu geneze, tedy k aktivitě autora, druhá k procesu recepcí literárního díla, tedy k aktivitě čtenáře“ (Pavelka,

111). Geneze a recepce jako dva druhy aktivit bývají vykládány ve světle jednotlivých literárních teorií různě. Pavelka například uvádí E. D. Hirsche, který pro znázornění aktivity autora a aktivity čtenáře aplikoval sémiotické termíny „meaning“ a „significance“: „‘Meaning‘ označil za autorskou intenci, autorský intencionální objekt, který představuje to, co měl autor na mysli, když tvořil dílo, a co je vyjadřováno autorským textem. ‘Significance‘ spojil Hirsch s historicky podmíněnou, subjektivní, obraznou interpretací čtenáře.“¹⁹

Z Óeho reflexí vyčteme, čím chtěl čtenáře oslovit nebo čím si myslel, že oslovuje. Otevře se nám tak záměr autora a jeho konstatování nad hotovým, ukončeným procesem ex post. Naopak svědectví textu literárního díla, jak se zračí v obrazech postav jednotlivých děl, nám říká, čím skutečně oslovil, zda se poselství textu s jeho záměrem překrývá či nikoli. „S komunikační strategií souvisejí další předpoklady lidského dorozumívání – producentská schopnost formulovat a konzumentská schopnost identifikovat vypravěčská hlediska“ (Pavelka, 97).

3.3 Literární postava

„Co jiného je postava než určení děje? A co jiného je děj než ilustrace postavy? Co je obraz nebo román, pokud v nich *nejsou* postavy? Co jiného v nich hledáme a co jiného v nich nalézáme?“²⁰

Postava literárního díla je do jisté míry obecně variabilní jednotkou v závislosti na žánru, do kterého její dílo, ve smyslu „prostředí pobytu a existence“ spadá. V úvodu *Románu jako dialog* Bachtin vymezuje podmínky vzniku a existence románu vůči eposu a srovnává i jejich postavy:

„Epický člověk nevidí ani neví o sobě víc než to, co vidí a co o něm vědí druzí. Všechno, co o něm může říci někdo jiný, autor, může o sobě říci on sám a naopak. Není v něm zhora nic, co by se mohlo objevovat, nic záhadného, nelze jej usvědčit z přetvářky, vyprovokovat k nějakému doznání: celý je totiž navenek, nedá se v něm rozlišit skořápka od jádra.“²¹

„Zrušení epické distance a přesun obrazu člověka ze vzdálené roviny do zóny kontaktu s nezavršenou událostí přítomností (a tudíž i budoucnosti) vede k radikálnímu přebudování obrazu člověka v románu (a později i v celé literatuře).“²²

Důležité je rovněž vymezit vůči postavě typ, protože postava a typ není totéž. Charakterový typ je součástí postav, sám o sobě však stojí mimo: „Přestože výraz ‚typ‘ sám o sobě vede k určitému zmatení a často se užívá dosti volně, je jasné, že ve všech svých významech odkazuje na cosi mimo postavu samotnou.“²³ Scholes a Kellogg pro ilustraci uvádí typ obecného lidství, typ náboženský, psychologický, fyziologický, intelektuální, sociální a geografický. Zařazení postavy do určitého typu vede vždy k jejímu zmechanizování, odosobnění a tedy zjednodušení.

Příběh vytváří své hrdiny, své postavy. Sama postava jako taková příběh netvoří. V pojetí Borise Tomaševského postava vzniká „metodou seskupování a řazení motivů“.²⁴ Postavení postavy v příběhu literárního díla je specifické. Vždy, když za literární postavou hledáme konkrétního člověka z reálného světa, měli bychom si uvědomit, že i kdyby celá řada identifikačních znaků odpovídala skutečnosti, není možné, aby se skutečný žijící člověk stal

¹⁹ „Meaning“ zde chápeme jako „význam“ a „significance“ jako „důležitost“. Srv. Pavelka, s. 111.

²⁰ Henry James, esej „Umění prózy“. Převzato z Scholes, Robert/Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*, Brno, Host, 2002, s. 158.

²¹ Bachtin, Michail M. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Praha, Odeon, 1980, s. 34.

²² *Román jako dialog*, s. 35.

²³ Scholes, Robert/Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*, Brno, Host, 2002, s. 200.

²⁴ Tomaševskij, Boris. *Teorie literatury*, Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 145.

postavou ať už jakéhokoli literárního díla. I v takových případech musíme o dané literární postavě uvažovat jako o nové existenci pohybující se pouze v rámci příběhu, kam byla autorem zasazena. Skuteční lidé se v románech vyskytují jen na první pohled. „Lidé jsou sice aktéry událostí, ale v příbězích žít nemohou. V nejlepším případě mohou být materiálem pro postavy příběhů“ (Pavelka, 125).

„U vypravěčů uvažujeme o tom, jak vytvářejí postavy a jak si „vymýšlejí“ příběhy. (Teorie literatury, 124). Bývaly doby, kdy se literární postava redukovala na určitý typ postavy, se kterým jsme se mohli setkat ve více dílech několika odlišných autorů. Literární postava se také často stávala kopií konkrétní, fakticky kdysi nebo v současnosti žijící postavy, skutečného člověka. V *Teorii literatury* se dočítáme, že i u Dickense jsou typy postav i vypravěčské techniky převážně tradiční, čerpané z profesionálních, institucionálních literárních zásob, že naopak Faust, Mefistofeles, Werther a Vilém Meister jsou všichni projekcemi různých aspektů Goethovy povahy do prózy a že Dostojevského čtyři bratři Karamazovi jsou všichni aspekty Dostojevského.²⁵ V Goethově a Dostojevského případě už tedy znamenáme posun k psychologii aktivního nevědomí tvůrčího procesu v projekci autora do vytvářené postavy.

Vztah autora k jeho postavě lze postihnout i z opačného hlediska. Autor se může do postavy projektovat anebo, jak o tom hovoří Pavelka, se může nechat postavou strhnout a teprve od onoho okamžiku se s ní začít ztotožňovat. Tato možnost, která je ve skutečnosti recepčním požitkem (čtenářů, diváků, posluchačů, atd.) se může stát jedním z faktorů tvůrčího procesu, ačkoli i v tomto případě má autor od vytvářené postavy odstup: „Čtenáři a diváci, ale i autoři se rádi ztotožňují s hrdiny uměleckých děl. Tato báječná schopnost umění, které využívá především literární, dramatická a filmová tvorba, dává možnost prožívat různé životy. Ve skutečnosti se ovšem divák, čtenář ani autor neztotožňují s postavami díla, ale pouze ožívují příběh a rozehrávají jeho role (...). Ať už se s postavou ztotožní sebevíce, vždy od ní mají současně odstup“ (Pavelka, 128).

„Můžeme mít za to, že při vytváření postav jsou v různé míře směřovány zděděné literární typy, pozorované osoby a autorovo já. Mohli bychom konstatovat, že realista především pozoruje chování či ‚empatizuje‘ zatímco romantický spisovatel ‚promítá‘; je však třeba pochybovat o tom, že by pouhé pozorování stačilo k realistické charakterizaci. (...) Romanopiscova potenciální já, včetně těch, která jsou považována za zlá, jsou všechna potenciálními *personae*“ (Teorie literatury, 124). Tyto *personae*, osoby chápané jako postavy, do nichž autor projektuje své já, nás budou v analýze textu vybraných Óeho děl zajímat především. „Jenom ta já, která jsou zevnitř rozpoznána jako možnost, se mohou stát ‚živými‘ a ‚plastickými‘ postavami, nikoli ‚plochými‘“²⁶ (Teorie literatury, 125). Extrakce postavy z textu, pozorování postavy v jednotlivých významných pasážích by mělo vést k rozpoznání nejen jejích společných rysů s ostatními postavami, které budeme zkoumat stejným postupem, ale mělo by také odhalit mnohá zkreslení ze strany nevědomí (nebo současně vědomí) Óeho jako autora. V druhém stupni takové analýzy pak bude možné provést důkaz stárnutí Óeho postavy ve vybraných novelách. „Mluvčí a posluchač, literární autor a čtenář musí prostřednictvím jazykových signálů odlišit desítky komunikačních rolí, které se odehrávají ve ‚světech ze slov‘. Autor musí ve ‚světech ze slov‘ zohlednit mj. roli autorského subjektu, vypravěče, adresáta, hrdiny nebo recepčního čtenáře (čtenář, jemuž své poselství určuje a jehož kompetencím se podřizuje). Konkrétní čtenář musí naopak umět tyto komunikační pozice identifikovat, zejména musí poznat, kdo se s ním chce dorozumívat. Komunikační aktivita čtenáře směřuje nejen k identifikaci (ke konstruování) role recepčního autora²⁷ a

²⁵ Teorie literatury, s. 124

²⁶ Albert L.Chandler

²⁷ Recepční autor je komunikační instituce, konstruovaná čtenářem v procesu literárního dorozumívání. Viz předešlá kapitola.

vymezení vztahů mezi autorem díla a jeho herců (vypravěčů a postav), ale také mj. (komunikačního) prostoru, času a diskursu“ (Pavelka, 95). Co mají Óeho první postavy společné, je „rekombinace“ (ve smyslu utváření nového celku z prvků, které autor zakouší odděleně, ale které se spojují v celek jedné jeho životní zkušenosti) v průběhu procesu jejich vzniku, tvoření i samotného stárnutí, kterým se zde zabýváme. Dočítáme se také o „transcendentních“ situacích při vytváření literatury, kdy někteří autoři (např. Dickens) se zmiňovali o tom, „že viděli a slyšeli své postavy jako živé, a také o tom, jak postavy ovládly příběh a dovedly jej ke konci, který se lišil od romanopiscova původního záměru“ (Teorie literatury, 114).

Vycházejme tedy z toho, že postavy v hrách a románech posuzujeme jako víceméně psychologicky pravdivé a že někdy postavě odpovídá psychologická teorie, kterou podvědomě či nejasně zastává autor.²⁸ Tak se setkáváme s autory, kteří zcela vědomě užívají Freudovu psychoanalýzu nebo si například konkrétně všimneme, že „motivy a pocity Rodiona Raskolnikova jsou analyzovány způsobem, který ukazuje na určité znalosti klinické psychologie“ (Teorie literatury, 127), ačkoli „Raskolnikovův základní zločin je nedostatečně motivován“ (Teorie literatury, 128).

Óeho knihy však rovněž spadají do té kategorie knih, které „nejsou primárně psychologickými studiiemi či expozicemi teorií, nýbrž jsou dramaty či melodramaty, v nichž jsou šokující situace důležitější než realistická psychologická motivace. Budeme-li zkoumat romány, které používají metodu ‚proudu vědomí‘, brzy objevíme, že zde neexistuje žádná ‚reálná‘ reprodukce skutečných duševních procesů postavy, že proud vědomí je spíše prostředkem dramatizace mysli (...). Na tomto prostředku je však stěžejní něco vědeckého či dokonce ‚realistického‘“ (Teorie literatury, 128).²⁹

V hotové postavě v dokončeném literárním celku, jak se s ní setkáváme jako čtenáři či literární kritikové už není tento proces obsažen a my se tedy setkáváme až s postavou samostatně stojící, tedy stojící odděleně od svého autora, který by měl logicky zůstat v pozadí našeho zájmu, chceme-li se zabývat primárně postavou. Miroslav Novák v úvodu kapitoly o literatuře období Šówa píše o 30. letech dvacátého století následující: „Ani v tomto období ani později pak nikdy [japonská literatura] neupustila od typicky japonských syžetů, zdůrazňujících prožitky jedince a rozebírajících jeho osobnost do nejmenších detailů, tak jak to začal činit hlavně japonský naturalismus na počátku století.“³⁰ Do oken japonského naturalismu nahlédneme jen letmo v metodologickém „kroku stranou“ podkapitoly týkající se fenoménu *šišósecu*, zato však ve zvláštní kapitole o jevech, které s Óeho postavou přímo souvisí věnujeme pozornost japonskosti Óeho próz.

4. POSTAVA V POJETÍ MICHAILA. M. BACHTINA

4.1. Odůvodnění aplikace teorie M. M. Bachtina na problematiku postavy a autora v dílech Kenzaburó Óeho

Účelem této kapitoly je uvést některé ze základních konceptů tvůrčího procesu, zejména s úzkým zaměřením na osobu autora, jeho rukou vznikající postavy a jejich vztahu z pohledu M. Bachtina. Současně se přitom pokusíme explikované aspekty přímo aplikovat na konkrétní Óeho hlavní postavy v následující kapitole této práce, kde budou konkrétní díla analyzována a na jeho autorský vztah k nim, se zřetelem k prostoru, který jim jako jejich tvůrce poskytuje pro růst a zrání a na kterém je formuje a determinuje.

²⁸ Srv. Teorie literatury, s. 127.

²⁹ L.C.T.Forest, „A Caveat for Critics against Invoking Elizabethan Psychology, *PMLA*, LXI (1946), s. 651-72, citováno z Wellek, René/Warren, Austin. *Teorie literatury*, Votobia, 1996, s. 128.

³⁰ Novák, Miroslav. *Japonská literatura*, sv. II, Praha, SPN, 1977, s. 91.

Bachtinův koncept literatury a umění je svébytným pohledem na oblast lidského tvoření a jeho práce znamenaly v minulém století střet s formalistickým a strukturalistickým myšlením. Někteří komentátoři Bachtinových teorií očekávali podobný způsob uvažování jako u jiných dalších teoretiků zabývajících se podobnou problematikou, jeho pojetí pak ale hodnotili jako slabý článek v celé jeho práci. Bachtinův přístup je originální a v jeho podání se literární teorie jeví velmi organizovaně a logicky. Jestliže se Óe zmiňuje o tom, že nejen jako student literárně filologického oboru na Tokijské univerzitě, ale i později jako spisovatel a „profesionální čtenář“ hledal literárně teoretický základ ve formě knihy, kterou by mohl použít jako vodítko k porozumění obou směrů literárního procesu (autor <—> čtenář), pak snadno pochopíme, že se po svém osobním objevení Bachtina drží jeho teoretických esejí dodnes a v jejich světle reflektuje i svou vlastní tvorbu.

Óeho cesta k Bachtinovi vedla skrze zvolený obor francouzštiny a francouzské literatury a Bachtinovo zpracování Rabelaise v díle *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Další Bachtinovy texty, týkající se zejména tvůrčího procesu aplikoval pak Óe i na svou vlastní tvorbu, proces jejího vzniku a samotné psaní. Bachtinovskou problematikou autora a postavy, narativního postupu a dalšími se zabýval i v kontextu ruské literatury ve snaze přiblížit a učinit ji „čitelnější“ japonskému čtenáři, jak vidíme např. v následující ukázce z knihy literárních esejí *Šósecu no keiken*, („Zkušenost románu“):

„Ve způsobu myšlení rozvinutém ve stati *Dostojevskij umělec* Michaila Bachtina stojí dva velké sloupy, které ono myšlení podpírají. Jedním z nich je ta skutečnost, že Dostojevského romány jsou veskrze mnohohlasé, čili chceme-li, polyfonické. Dostojevského román nestojí jen na hlasu autora, vypravěče, hlavní a vedlejší postavy, ale skutečně se v něm objevují hlasy nejrozmanitějších postav, jak říká Bachtin. Dále jsou tyto postavy spolu navzájem provázány ve vztazích, a tak je dosaženo výrazů, které by pouze jedním hlasem nebyly vůbec realizovatelné. Výsledkem je polyfonní efekt. Otevřeme-li už po několikáté *Zločin a trest* a vybereme si scénu, v níž vystupuje několik postav najednou a začneme pozorně číst, můžeme si to snadno ověřit (pro názornost si můžeme jednotlivé výpovědi všech postav podtrhnout různě barevnými tužkami).

V této souvislosti bych rád připomněl, že v naší národní literatuře máme svébytný tradiční román *šišósecu*, kde obecně bývá zvykem psát jedním vypravěčským hlasem. Objevují se sice mladí spisovatelé se snahou toto změnit, ale díla, kde by *šišósecu* byl psán a mohl být čten vícehlase najdeme jen zřídka a také na straně našeho čtenáře je tu problém číst vícehlase už třeba jen zahraniční literární díla; je potřeba se v tom nejprve cvičit. Jednou z možností takového „úvodu do literatury“ je podle mého mínění právě pozorná, vnímavá četba *Zločinu a trestu*.“³¹

Ve své metodologii zkoumání románu z roku 1941 vymezuje Bachtin pro román vůči eposu čtyři požadavky, z nichž se druhý a třetí soustředí na hrdinu románu:

- 2) románový hrdina má být „hrdinský“ jiným způsobem než hrdina eposu nebo tragédie, musí v sobě spojovat rysy kladné a záporné, vlastnosti nízké i vznešené, směšné i vážné;
- 3) hrdina nesmí být předveden jako hotový a neměnný, ale jako vyvíjející se, proměňující se, vychovávaný životem;³²

Na stejném místě Bachtin pokračuje odsouzením hotových a „nevyvíjejících“ se hrdinů:

„Specifický ‚zájem o pokračování‘ (co bude dál?) a ‚zájem o konec‘ (jak to dopadne?) jsou charakteristické jen pro román a nemohou se projevit jinde než v zóně důvěrného kontaktu (v zóně vzdáleného obrazu možné nejsou). (...) Román s kategorií neznalosti počítá, ba přímo spekuluje.

³¹ Óe, Kenzaburó. *Šósecu no keiken*, „Zkušenost románu“, Tokyo, Asahi šimbunša, 1994. str. 35-36.

³² Román jako dialog, s. 12.

Vznikají rozmanité formy a postupy využití toho, co autor ví navíc (o čem neví hrdina a co nevidí). Této autorovy znalosti navíc se dá využít syžetovým způsobem (způsob vnější) anebo k podstatnému završení (a svébytnému románovému zvnějšení) obrazu člověka.³³

Vztah autora k jeho postavě je třeba chápat jak v obecném principu, tak v jednotlivých dílech konkrétních autorů, kdy na sebe tento vztah bere nejrůznější osobité rysy. V díle *Avtor i geroj* se Bachtin zabývá zkoumáním tohoto vztahu a na závěr uvádí typy a pravidla jednotlivostí principu, který zkoumá na základě analýzy vztahu autora a postavy v dílech převážně Dostojevského a Puškina. „Bachtinova výhoda nad ostatními zkoumateli zabývajícími se teorií románu je schopnost pojmut do svého schématu více textů z minulosti, a to paradoxně proto, že více než kdo jiný vnímá román jako nový.“³⁴ Proto i tato práce si klade za úkol zpracovat hlavní postavu více Ōeho novel, aby se ve svém daném měřítku mohla stát objektivní a přínosnou jak z hlediska výzkumu celkového díla Ōeho Kenzaburóa a japonské moderní literatury, tak postavy v japonské literatuře.

4.2. Tvůrčí proces v pojetí M. M. Bachtina

Ve svém díle *Avtor i geroj v estetičeskoj dějateľnosti* popisuje Bachtin svůj postup výkladu následně. „Obecně zde vytvoříme definici autora a postavy, jež se stávají korelativními faktory uměleckého celku díla. V druhé řadě nejdříve ze všeho provedeme obecné zformalizování vzájemného vztahu obou, a v dalších kapitolách této knihy roztřídíme a prohloubíme.“³⁵

Bachtin popisuje tvůrčí proces tak, že autor reflektuje citové pochody, záměrné (vědomé) postoje své postavy, ale svůj vlastní postoj k postavě už nereflektuje. Autor tento postoj totiž uvádí ve skutečnost. Tímto postojem objekt nasměrovává, ale sám o sobě se nestává subjektem úvah reflektivního prožitku. Autor vytváří, ale výsledek své tvorby vidí pouze uvnitř díla, kterému dává podobu. To znamená, že vidí výsledný produkt během jeho utváření, ale nevidí vnitřní proces tohoto utváření. Se svou postavou se tedy může ztotožnit – a pokud se s ní ztotožní, pak tedy pouze v tvůrčím okamžiku jejího modelování, jejího umístování do místa a děje literárního celku a možností reagovat na své románové okolí. Tvůrčí prožitek se zakouší v objektu samém, kde probíhá zkušenost sebe samého s ním, ale samotný proces se nezakouší. Tvůrčí činnost je zakoušena, ale tento prožitek sám autor nevidí ani neslyší. Vidí a slyší pouze objekty, které postupně utváří a vytváří směrem z onoho prožitku. Ve zkušenosti se podle Ōeho autor a jeho postava protnou a v okamžiku, kdy jsou slova napsána, oddělí se od sebe. Konečným výběrem a „vybroušením“ slov jsou kořeny jejich vazby přetnuty, v autorovi jeho zkušenost už hluboce nevězí a netíží ho; osvobodil se, „vypsal se“ z ní. Vzniklá postava pak podle Bachtina žije zcela samostatně na stránkách prózy. Tato jeho teorie tvůrčí zkušenosti odpovídá ve svém výsledku Ōeho podstatě psaní. Ōe se jako autor „osvobozuje“ od určité zkušenosti vězící hluboko v jeho nitru tím, že jí dává podobu textu. Zkušenost v nové, beletristické podobě se stává literárním dílem, vzniklým v souladu s Bachtinovým nazíráním tvůrčího procesu psaní a po svém dokončení existuje takový text se svými komponenty (postavami, aj.) již zcela nezávisle na autorovi.

Bachtin také upozorňuje na to, že umělec do události nezasahuje jako její bezprostřední účastník (v tom případě by se nutně stal poznávajícím a jednajícím), ale zaujímá důležitou pozici mimo událost jako její nezúčastněný pozorovatel, který ovšem chápe smysl všeho, co se mu před očima odvíjí. Událost přímo neprožívá, ale spoluprožívá: „Tato

³³ Tamtéž, s. 32.

³⁴ Michael Holquist, předmluva k *The Dialogic Imagination: four essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, str. xxvii. Překlad z angličtiny vlastní.

³⁵ *Avtor i geroj*, s. 18.

pozice mimo (nikoli však indiferentismus) umožňuje umělecké aktivitě *zvenčí* sjednocovat, tvarovat a završovat událost. Přímo z nitra poznání a jednání není podobné sjednocení a završení zásadně možné.³⁶

Bachtin dochází k závěru, v němž kategoricky prohlašuje, že „umělec nemůže říci nic o svém vlastním tvůrčím procesu. „On sám je celý obsažen ve vytvořeném díle a může nám ukázat pouze toto dílo“ (Avtor i geroj, 11). Jak bylo v předcházejících kapitolách této práce už řečeno, objevují se četné pokusy „vystopovat“ či alespoň vydedukovat autorovy původní záměry a pohnutky a následně snahy zpětně jimi odůvodnit ty či ony zvraty ve vývoji postav v autorově osobním životě. Ač jsou tyto postupy mnohdy schvalovány širší literární kritikou, může tak na v podstatě nepodloženém základě dojít v zásadě k příliš vyhraněnému zařazení autorovy osoby do určité ideologické, sociální, aj. kategorie, a tak dojít konsensem literární kritické obce k jeho přemrštěné idealizaci a glorifikaci (vzpomeňme naší učebnicové Boženy Němcové jako nepřekonatelného ženského ideálu z dob Národního obrození), nebo naopak zbytečnému unáhlenému odsouzení autora.

„Dokonce i ve svědomitém výzkumu dějin literatury se stává velmi běžným postupem ‚vytáhnout‘, čili abstrahovat, excerpovat, z literárních děl biografický materiál a naopak, vysvětlovat dílo na základě biografických materiálů. Tak dochází ale k tomu, že je naprosto ignorována celistvost jak postavy tak autora. Navíc je ignorován nejpodstatnější faktor – přístup k událostem: v realitě a ve světě obsažená ona forma prožitku.“³⁷

Došli jsme k tomu, že postava, jak se s ní setkáváme, je nezávislou jednotkou, a tak je k ní dle Bachtina nezbytné přistupovat. Současně je ale stále neodmyslitelnou skutečností, že postava je výsledkem tvůrčího procesu (chápaném také jako autorovo prožívání postavy), během kterého je do ní vtisknuta určitá autorova pečeť. Ani tuto skutečnost nelze totiž zcela opomenout.

Bachtin sám svým výkladem určitě zdaleka nepopírá a kategoricky neodmítá možnost vědecky plodného srovnávání biografie a životní filozofie autora a jeho postavy, které je v dějinách literatury i v estetické analýze efektivní. Pouze popírá výzkumný postup, který by stavěl pouze na faktografii. Takový postup vede k mylnému závěru, vycházejícímu z nepochopení principů tvorby, které jsou ve vztahu autora a postavy přítomné. Dále pak, použijeme-li dílo jako biografický materiál, je standardní historická metoda kritiky pramenů naprosto nedostačující. Výsledkem je pak na jedné straně nepochopení autora jako člověka z hlediska logického i biografického – nejčastěji jde-li o sdělování holých faktů – na straně druhé nepochopení díla a postavy jako celku. Problémem tedy zůstává, jak v interpretaci Óeho postupovat, abychom nesešli z cesty objektivit. Ačkoli nebezpečí ztotožňovat Óeho s jeho hlavní postavou Já se aktuálněji nabízí v jeho pozdějších dílech než jsou díla zde analyzovaná, bude první zásadou žánrově rozlišovat mezi uměleckým a biografickým dílem, protože se nám z Óeho pera dostává obou druhů literatury (zvláště hojné množství textů reflektivních, reflektivně autobiografických a literárně kritických). Kdybychom sledovali Óeho autorskou dráhu od beletristické tvorby období, jímž se zde zabýváme dále, zjistili bychom, že románů začalo ubývat, celkově se změnil jejich ráz a ladění a že Óe postupně žánrově přešel do sféry esejů na témata nejen literární, ale především politicko-sociologická. Zúžil tím okruh svých čtenářů, čehož si je, jak sám říká, vědom a dokonce tvrdí, že k tomu vědomě směřoval od počátků své tvorby, kdy hledal svůj vlastní styl. Snad až s odstupem času budeme moci objektivně zhodnotit, v jakém bodě na ose své tvůrčí dráhy stojí Óe dnes a zda poté, kdy konečně objevil a v několika beletristických prózách, dodnes ceněných a čtených i v zahraničí, svůj vlastní styl odpoutaný od pravidel tradiční japonské literární formy

³⁶ Román jako dialog, 411.

³⁷ Avtor i geroj, s. 15.

šišósecu³⁸, uplatnil, opustil žánr románu téměř zcela na úkor dalších a dalších esejů, které se zdají být jen obměnami všech předchozích a zájem zahraničních nakladatelství rozhodně nepoutají. Pokud jde o poslední Óeho romány, nelze nezmínit také faktor stylistický, kde je problémem i náročná japonština, kterou si prý Óe své náročné čtenářské publikum vybírá. Výsledkem je pak to, že je Óe opakovaně označován za nesrozumitelného a zůstává z větší části nepochopen. Složitý jazyk a vyjadřovací prostředky na straně jedné a banální náměty většiny jeho próz od osmdesátých let dále na straně druhé matou čtenáře i literární kritiku, která k němu nenachází jednotnou interpretační cestu. Vyvstává také otázka: je Óe Kenzaburó stále literátem nebo se z nadějného spisovatele šedesátých let stal politolog?

Autobiografické texty také jako zdroje v následující kapitole použijeme, pro faktografické ucelení představy budou skutečnosti mající spojitost se skutečným autorovým životem uváděny v textu pod čarou. Literární postavu ale necháme vyvíjet se stranou od biografických poznámek v Óeho nebeletristických esejích a přednáškách, které stále budeme mít pro srovnání při ruce. V této práci je i uvedeme, zmíníme, ale metaforicky řečeno je postavíme vedle cesty, po níž se bude postava ve svém vývoji ubírat, osamostatněná od svého autora po dokončeném tvůrčím procesu jeho psaní.

4.3. Vznik a bytí postavy, prostředky vyjadřování její existence

V románu obecně rozlišujeme dva druhy promluv, týkajících se přímo postav. Jsou to autorská promluva o postavě a výpovědi postavy samotné. Chceme-li postavu analyzovat, musíme mít do stejné míry na zřeteli oba tyto druhy promluv a jejich souvislosti. „Zkoumat promluvu v ní samé a nebrat na vědomí její zaměření mimo sebe je právě tak smysluzbavené jako zkoumat psychický prožitek odtrženě od reálného faktu, na který je zaměřen a který jej vyvolává.“³⁹ Není pravidlem, že by autor románu musel použít přímé řeči a vložit tak svým postavám slova do úst, může využít pouze prostředku autorské promluvy a omezit se na vylíčení chování a činů postav. Óe ovšem patří k autorům, kteří nechávají hrdinu promluvit, a v případě tří ze čtyř zde probíraných próz se setkáváme s promluvou, kterou bychom mohli na základě toho, co zde bylo dosud zmíněno dokonce nazvat „poloautorskou“.

Pokud, stále podle Bachtina, autorská promluva zobrazuje a rámuje cizí promluvu a vytváří pro ni perspektivní hloubku a navozuje situaci a posléze do promluvy zevnitř proniká, vnáší do ní své důrazy a výrazy, pak v případě óeovské „poloautorské“ promluvy si vypravěčská osoba Já připravuje podmínky pro své vlastní výpovědi v přímé řeči, chystá si půdu pro její vyznění a dozvuk.

Na své pojednání o promluvě postav v románu navazuje Bachtin i v díle *Avtor i geroj*, kde ještě dodává, že výpověď postavy samotné je zahalena autorovou výpovědí o postavě a je tedy zprůhledněna. Životní postoj, který postava zaujímá vůči událostem a jevům je zahalen autorovým uměleckým zájmem.

Přirozeně budeme v analýze postav vycházet ze všech skutečností, které nám jsou skrze napsaný text románu přístupné a z kterých lze postavu „znovu poskládat“ a ucelit v její charakteristice. Autorská promluva (jako vyjádření směřující z autorovy mysli na papír) bude moci sloužit jako zpětná vazba na autora a vše, co o sobě dává vědět postava (vyjádření směřující od autora k postavě a její promluvou do textu románu) bude to, co je postavě vlastní.

„Prozaikův jazyk se prostírá stupňovitě ve větší či menší vzdálenosti od autora a jeho poslední významové instance: některé jazykové momenty vyjadřují autorovy významové a výrazové intence přímo, nezprostředkovaně, jiné tyto intence lomí; to tenkrát, když autor za slovy beze zbytku nestojí a

³⁸ Pravidla šišósecu a Óeho odpoutání se od nich šířeji zmíním v závěru této čtvrté kapitoly.

³⁹ Román jako dialog, s. 70.

osobitým způsobem je akcentuje – humorně, ironicky, parodicky apod.; slova třetího typu jsou ještě odlehlejší od poslední významové instance a ještě markantněji lomí autorské intence; konečně pak se v díle vyskytují slova, která autorské intence vůbec neobsahují, neslouží sebevyjádření autora (jako autora promluvy) a autor tato slova *předvádí* jako svéráznou řečovou věc, jsou pro něho veskrze předmětná.“⁴⁰

Stejně tak promluvy hrdinů se mohou stát do jisté míry druhým autorovým jazykem a měnit původní autorovy intence. „Řeč hrdinů vždy ovlivňuje (někdy značně) řeč autorskou“⁴¹ Romanopisec se nesnaží nepropustit do jazyka svých děl cizí intence, ale naopak je do díla záměrně uvádí: „Používá slov už osídlených cizími sociálními intencemi a nutí je sloužit svým novým intencím, novému plánu.“⁴²

Postava je tedy v konečné fázi taková, jak vystupuje svými činy z děje příběhu, je taková, jakou ji popisuje ve své promluvě autor a současně ještě taková, jak je zakódována v obsahu a stylu svých výpovědí o sobě samé, o ostatních postavách na scéně a o událostech v ději příběhu. „... člověk v románu je reálně promlouvající člověk; román se neobejde bez promlouvajících bytostí, přinášejících s sebou svou ideologicky svéráznou promluvu, svůj osobitý jazyk.“⁴³ A k tomu, aby nebylo takové tvrzení dezinterpretováno, dodává Bachtin mimo jiné, že „promlouvající člověk v románu je reálný a bytostně *společenský člověk*, historicky konkrétní a určitý, a jeho promluva představuje sociální jazyk.“⁴⁴

Ač zdánlivě promluva a jazyk románu s tématem postavy nesouvisí, je to právě text složený z jednotlivých promluv, s kterým jsme jako s jediným možným materiálem při analýze literární postavy nuceni pracovat.

„Zóny kolem důležitých románových hrdinů jsou ze stylového hlediska velmi svébytné. (...) V těchto zónách se rozprádá dialog mezi autorem a jeho postavami – dialog nikoli dramatický, rozčleněný na repliky, ale specifický románový dialog, který se uskutečňuje ve vnějškově monologických konstrukcích.“⁴⁵

4.3.1 Funkce autora a jeho vědomá oblast vlivu na postavu

„Každý činitel literárního díla je dán vzhledem ke konání autora vůči danému činiteli a dále toto konání, spolu se svým subjektem, zahrnuje i konání postavy k danému subjektu (jedná se tedy o proces k procesu).“⁴⁶

Podle Bachtina autor v tomto významu moduluje všechny detaily, zvláštní rysy, syrové události, činy, myšlenky a úvahy, city a pocity všech postav. Stejně jako v běžném životě kriticky hodnotíme činy a chování osob v našem okolí. Ovšem takové reakce ve skutečném životě jsou pouze úlokovité, jsou reagováním na jednotlivé způsoby vyjadřování se jednotlivce a ne reakcí na celého člověka. Je to jako když o někom prohlásíme, že je dobrý, špatný, skvělý, egoistický, atp. Z takového závěru pak vychází náš postoj ke konkrétnímu člověku ve skutečnosti i mimo ni. Nejedná se o nic víc než o představu, možná i mylnou, zakládající se na náhodě, prvním dojmu, o domněnku která však v sobě nese naše očekávání vůči danému člověku.

⁴⁰ Román jako dialog, s. 76.

⁴¹ Román jako dialog, s. 91.

⁴² Román jako dialog, s. 76.

⁴³ Román jako dialog, s. 107.

⁴⁴ Tamtéž, zvýraznění kurzívou původní.

⁴⁵ Román jako dialog, s. 95.

⁴⁶ Avtor i geroj, s. 8.

Stejně tak i Óe odkazuje na „skutečného člověka“, kterým se postava literárního díla prostřednictvím autorovy tvůrčí činnosti stává a současně tak explicitně vymezuje autorskou úlohu:

„Postava v literárním celku musí být nenastavenou existencí, která je stejná jako kterýkoli obyčejný člověk ve skutečném světě, existencí, která je neuzavřeným kruhem. (...) Budeme-li postavu v literárním celku považovat za celého jednoho člověka, tak aby *on* byl *on*, pak je potřeba ještě jednoho člověka jako prostředníka pro *něj* v románu. Tímto prostředníkem se stává autor a to mu pravděpodobně přináší zadostiučinění. (...) Autor v průběhu tvorby literárního celku má ve skutečnosti právě pocit takového setkání člověka s člověkem. Autor se stává prostředníkem proto, aby postava v literárním celku byla právě takovým *člověkem*. Ale současně se tak autor nemůže stát ničím jiným než právě prostředníkem.“⁴⁷

„V uměleckém díle je základ autorova aktivního počínání vůči reprezentativním činům postavy, vůči postavě jako celku sjednoceným konáním. To má vůči postavě z hlediska produktivního principu charakter primární výstavby,“⁴⁸ doplňuje Bachtin.

Všechny teoretické vztahy mají prvotně výstavbový a produktivní charakter. Na počátku aktivity autora stojí teoretický produkt, není to tedy tak, že by postava ve svém celku byla rozvíjena od jakéhosi banálního vztahu. Postava, její změny ve tváři, chvění těla, náhlé obraty v chování, nečekané skutky, atp. poukazují na autorova náhlá pohnutí, podvědomé reakce a psychická hnutí, tvrdí Bachtin. Skrze tento autorův vnitřní chaos (než je vytvořena nezbytná celistvost její podoby) je postava utvářena míříc sama ke své vlastní skutečné hodnotě. I člověk, který se může domnívat, že zná svého partnera či jiného blízkého člověka naprosto přesně, musí odstranit z jeho tváře řadu vrstev, které chování, činy, postoje, a skutečnost na vnější podobu člověka nanášejí. „Boj umělce o dosažení pevné obecné představy postavy znamená pro něj především nemalý boj se sebou samým.“⁴⁹ Utváření literární postavy je zakončeno tzv. „dovršením literárního celku“:

„Autor vši silou a aktivně dotváří sjednocující celek, tj. celou postavu a celé dílo a přesahuje individuální faktory díla. Postava, ač ve své celistvosti, sama od sebe nedokáže žít, nežije, a neřídí žádným směrem a neovládá své zkušenosti a pocity. Toho se jí jako pozornosti dostává od jiného, aktivního, vědomí, kterým je autorovo tvůrčí vědomí. Autorovo vědomí je vědomím nad vědomím, tedy vědomí, které zahrnuje vědomí a svět postavy.“⁵⁰

Kenzaburó Óe se o svém postupu psaní vyjadřuje velmi podobně:

„Jak se slova postupně shromažďují a postava, vyjadřovaná textem, je jejich prostřednictvím ukazována z různých stránek, končí se v mém nitru, jakožto nitru spisovatele, první stupeň tvůrčího procesu, spočívající především v tíze a šíři onoho počátečního výběru. Ve druhém pracovním stupni se jako autor vracím ke slovům, která jsem právě napsal. Jeden aspekt této činnosti tkví v tom, učinit samostatným člověka, který byl právě těmito slovy vyjádřen, a to s dostatečným přihlédnutím k představitosti ostatních lidí. Autor teď stojí před touto otázkou a znovu čerpá nová slova ze svého zásobníku a vybrušuje je. Druhým aspektem je to, že to, co ona vytvořená postava nyní vyjadřuje, co je obsahem její zkušenosti a co chce ukázat, se nesmí stát hutnějším a tíživějším než ona původní zkušenost sama. Taková je obava autora, který proto znovu bere ze svého zásobníku další slova a jiná maže.“⁵¹

⁴⁷ Óe, K. *Kaku kói*, „Akt psaní“, Tokyo, Iwanami šoten, 1981, s. 140-141. Překlady z japonštiny vlastní.

⁴⁸ Avtor i geroj, s. 9.

⁴⁹ Avtor i geroj, s. 10.

⁵⁰ Avtor i geroj, s. 19.

⁵¹ *Kaku kói*, s. 156.

Ve skutečnosti postava vědomě a rozumově žije, její činy jsou předznamenány v otevřených logických událostech děje a světem vědomí, který je jí přidělen. Sama od sebe se nemůže dotvořit a aby mohla ožít, potřebuje podle Bachtinových slov dostat od svého prostředníka – autora, „věci nedokončené“, ve smyslu přesně neurčené a nestanovené které sama rozvine. Proto musí autor během tvůrčího procesu udržovat od vznikající postavy současně odstup. Bachtin se dokonce domnívá, že ten, kdo na sebe sjednocující hodnotu dila bere, tedy autor, „musí stát v protikladu k postavě, která ze svého nitra naslouchá skutečným syrovým událostem, které musí nezbytně dokončit a dát jim hodnotu.“⁵² Právě tyto faktory činí podle Bachtina z postavy aktivního činitele, který má vlastní vědomí světa, jež se promítá do jeho činů a i promluvy. Teoreticky autor nejrůznějšími faktory působí na vědomí postavy, které bude i nadále jeho rukou dotvářeno a jakmile se tyto faktory stanou pro postavu vnitřními, stane se postava osobou aktivní.

„Autor jako konstitutivní moment formy je uspořádanou, z nitra vyvěrající aktivitou celistvého člověka, plně realizujícího své poslání a nepředpokládajícího mimo svou osobu nic dalšího, co by mohlo sloužit jako završující nástroj, a přitom člověka celého, neokleštěného: člověk tu dýchá (rytmus), pohybuje se, vidí, slyší, pamatuje si, miluje a chápe.

Tato *zevnitř uspořádaná* aktivita tvůrčí osobnosti se podstatně liší od *zvnějšku uspořádané* pasivní osobnosti hrdiny, člověka jako předmětu uměleckého vidění, fyzicky a psychicky určeného; hrdina je viditelný a slyšitelný, ztvárněný, je to obraz člověka, jeho zvnějšněná a ztělesněná osobnost. Na rozdíl od hrdiny osobnost tvůrce není ani viditelná, ani slyšitelná, ale zevnitř prožívá a pořádá sama sebe jako bytost vidoucí, slyšící, pohybující se, pamatující si, jako aktivitu nikoli ztělesněnou, ale ztělesňující a teprve potom se reflektující ve ztvárněném objektu.

Estetický objekt je výtvořem zahrnujícím tvůrce: tvůrce nalézá v estetickém objektu sám sebe a intenzivně vnímá svou tvůrčí aktivitu, nebo řečeno jinak – je to výtvor v podobě, jakou má v očích tvůrce, který jej stvořil ze svobodné vůle a s láskou (není to pochopitelně výtvor z ničeho, předpokládá skutečnost poznání a jednání, kterou tvůrce pouze přetváří a formuluje).“⁵³

O vztahu autora a postavy uvažuje Óe nejen z hlediska „během“ a „potom“, ale i z hlediska „před“ zahájením tvůrčího procesu s ohledem na jejich vzájemné překrývání, které bývá často předmětem debat. Ačkoli se k této otázce nevyjadřuje zcela jednoznačně, považoval za vhodné říci k ní následující:

„Zeptáme-li se, zda je postava v díle autor samotný, autor odpoví, že tomu tak není. Je tedy postava všešlá rukou autora zcela samostatnou, objektivní, tedy zcela jinou existencí než autor sám? I na tuto otázku autor odpoví, že nikoli, a to proto, že kdyby v okamžiku, kdy v literárním útvaru vykresluje, jak tato zakouší svět, věděl o postavě už úplně vše, stala by se tato postava ještě před rozvinutím děje mrtvým objektem. Taková postava na sebe nedokáže vzít základy románu. Jinak by ani autor odpovědět nemohl.“⁵⁴

Autor při tvorbě vkládá racionální tvůrčí vztahy ke své postavě do podoby této postavy, zakouší pouze svou postavu. V okamžiku, kdy pak autor o své postavě hovoří, mluví už o svém současném vztahu k již hotové, determinované postavě. Slovy vyjadřuje dojem, jakým na něj již dokončená postava jakožto umělecká forma v daném okamžiku působí. Z hlediska sociálního, morálního a dalších se na postavu obrací jako na konkrétního skutečně žijícího člověka. „Postava už je od něho oddělena, stojí samostatně. I on sám jako aktivní tvůrce této postavy se od ní osamostatňuje a stává se samostatnou jednotkou, kritikem, psychologem, moralistou.“⁵⁵

⁵² Avtor i geroj, s. 21.

⁵³ Román jako dialog, s. 443, zvýraznění kurzívou původní.

⁵⁴ Kaku kóí, s. 139.

⁵⁵ Avtor i geroj, s. 12.

4.3.2 Óeho literatura versus *šišósecu*

Definovat *šišósecu* 私小説 lze nepochybně jen přibližně a to, co je pro něj nejvíce charakteristické, je právě vývoj, který jeho vzniku předcházal. „Jak budeme interpretovat *šišósecu* záleží z velké části na tom, jak interpretujeme japonskou literaturu. Konzervativní přístup tvrdí, že se jedná o japanizovanou verzi evropského naturalismu. Čtení *šišósecu* nám ale ukáže, že je to jeden z produktů domácí tradice (nebo, přesněji, tradičních způsobů uvažování o literatuře) než jen jednoduše deformace literárního naturalismu importovaného ze západu“⁵⁶, píše Edward Fowler. Vymezení *šišósecu* tímto nekončí, protože jsou ještě jiné charakteristické rysy, které tento žánr činí samostatným, zvláštním druhem literatury. V japonské literatuře první poloviny 20.století jen stěží najdeme spisovatele, který by se *šišósecu* nezabýval vůbec. Literární kritik Tóru Terada nepřeháněl, když v roce 1950 prohlásil, že jen tři větší autoři na scéně po restauraci Meidži (Nacume Sóseki, Kóda Rohan a Izumi Kjóka) nenapsali žádné *šišósecu*.⁵⁷ Ostatní autoři se alespoň v určitém období svého života *šišósecu* věnovali (např. Tanizaki Džúničiró, Kikuči Kan a Akutagawa Rjúnosuke) a někteří z nich tento žánr už neopustili (Tokuda Šúsei, Šimazaki Tóson). Miroslav Novák oproti *šišósecu* (které řadí pod tzv. realistickou školu) vyděluje na počátku období Šówa japonskou literaturu proletářskou a literaturu modernistickou.⁵⁸

Šišósecu, jak jeho pojmenování naznačuje, je román psaný téměř výlučně v první gramatické osobě, důležitým znakem je pro něj konfesní narativní forma. Fowler jako o hlavním rozdílu mezi *šišósecu* a západní fikcí hovoří o pohybu vpřed, který západní prózu prostupuje, zatímco *šišósecu* působí spíše staticky a popisně. Často je také zmiňován autobiografický rys *šišósecu*, který vychází z nároku na „opravdovost“, jaký si *šišósecu* činí. Ani tento rys ale není univerzálně platný. Ve známost vešel komentář Uno Kódžiho k jeho dílu *Hitogokoro*, kde rozhorleně líčí reakci čtenářského publika:

„Když bylo *Hitogokoro*, které jsem napsal během svého pobytu v Šimosuwě, publikováno, vzbudilo tam nemalou senzaci, zvláště když uvážíme, jak malé je to město, protože jsem postavu Jumiko stvořil podle dívky Jumeko. Každý inteligentní čtenář zajisté zaregistroval v posledních prózách japonské literatury přítomnost neurčené osoby známé pouze pod označením „Já“. (...) Brzy si uvědomíte, že Já není nikdo jiný než sám autor; a tak je tomu ve většině případů. „Já“ je tedy spisovatel a čtenář už nadále nepochybuje o tom, zda autor první osobu používá skutečně k poukázání na sebe sama. A tak, i když není nic špatného na tom, aby vypravěč byl zdvojený v hrdinovi a hrdina postaven na místo spisovatele, je politováníhodné, že moji čtenáři došli k tomu stavět ho automaticky na roveň s autorem a uvažovat o všech událostech v příběhu jako o skutečně proběhlých událostech. Tak jako tak, jelikož je *Hitogokoro* napsáno v první osobě, lidé věřili, že vše, co je napsáno, odpovídá skutečnosti a považovali za samozřejmé, že jsem založil svou postavu Jumiko na Jumeko, což mě osobně nevadí, ale obávám se, že jsem tím skutečné Jumeko způsobil nemalé zděšení. (...) Spěšně jsem jí poslal omluvný dopis“.⁵⁹

Konfesní forma, autobiografický materiál stávající se autorovou látkou a, chceme-li to tak nazvat i v případě *šišósecu* – ich-forma, tvoří rezervoár charakteristických rysů konvenčních definic *šišósecu*. Jak je patrné, jejich vyjmenováním jsme se vymezení žánru nijak

⁵⁶ Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, University of California Press, 1988, úvod, s. xvii.

⁵⁷ Terada považuje Sósekiho dílo *Michikusa* a Kjókovo *Kunisada egaku* za příklady autobiografické fikce, ale ne za opravdové *šišósecu*.

⁵⁸ Srv. Novák, M. *Japonská literatura*, sv. II, s. 91.

⁵⁹ *Amaki jo no hanaši* in *Uno Kódži zenšú*. Prvně publikováno v *Čúókóron* (září 1920); převzato z Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, University of California Press, 1988, s. 7.

nepřiblížili. Šíře interpretace *šišósecu* je tak velká, že ač se jednotlivé náhledy shodují na konkrétních termínech, nebylo dosud dosaženo skutečné definice, na níž by se společně shodly. Přispívá tomu pravděpodobně i skutečnost, že v Japonsku není definicím přikládán takový význam jako v západním literárním bádání.

Zdaleka nejobecnější přístup k *šišósecu* byl a je takový, že se nejedná o fikci, protože obecné kritické vnímání mělo za to, že *šišósecu* jako autonomní text odolává analýze. Na rozdíl od „čisté literatury“ na západě, která počítá s autorem stojícím odděleně od svých textů, jako byli např. Flaubert nebo Joyce, je „čistá literatura“ v Japonsku (tedy kategorie, pod níž *šišósecu* spadá) považována za nerozlučnou součást seznamující ve své podstatě čtenáře s autorem textu: její význam je odvozován z mimoliterárního zdroje, a to právě autorova života. Japonci jako čtenáři *šišósecu* vždycky inklinovali k tomu pozorovat za textem autorův život a ne samostatné dílo. „Text“, konečný předmět kritiky, a význam díla hodnotili jen v souvislosti s tím, jak dalece vrhá světlo na autorův život. (...) Literatura, která není „čistá“ (tzn. ta, která neslouží jako okno – průhled do autorova života) je spojována s oblastí „populárního“ čtení a považována za méně hodnou kritické pozornosti.

Ve třech ze čtyř vybraných Óeho děl dochází ke krytí postavy vypravěče s postavou hlavní. Domnívám se, že v případě Óeho se může jednat o autorskou „ozvěnu“, avšak s hlavní postavou se sám autor rozhodně neztotožňuje. Jak ještě bude níže uvedeno, měl Óe zprvu problém vytvořit stylově uspokojivý román, který by napsal ve třetí osobě. První osoba je tak pro něj jakýmsi ústupkem a jistou úlevou z pravidel, která sám vnitřně pociťuje a podle kterých by rád psal. Proto klasické rozdělení na ich- a er- formu u něj postrádá svou platnost.

Současně se s tím, co je nám známo, nemůžeme domnívat, že za volbou psaní v perspektivě Já stojí záměrné či nezáměrné autorovo ztotožnění se s hrdinou, kterého Já reprezentuje. Jako autor má i Óe zajisté ke svým postavám blízko, stojí však nezávisle stranou.

Pokusme se znaky, které jsme výše uvedli jako *šišósecu* vlastní, aplikovat na Óeho tvorbu. Na první pohled se nesetkáme s velkými překážkami. Jinak řečeno, prohlásit o Óeho románech, že spadají do novodobé kategorie japonského románu *šišósecu*, je téměř nasnadě a zdá se to být dokonce bez výhrad samozřejmé. Skutečnost je však taková, že tomu tak není, a proto jsem pokládal za důležité vložit na toto místo tuto podkapitolu, která by ukázala, čím se Óeho díla z kategorie *šišósecu* vymykají.

Podívejme se postupně na jednotlivé atributy *šišósecu* a srovnáme je s formou Óeho tvorby; v úvahu při tom budeme brát konkrétní díla, zvolená pro analýzu v této práci.

- a) *šišósecu* téměř výhradně používá k vyprávění první gramatické osoby
- b) *šišósecu* je autorskou konfesí, a proto stylově vykazuje konfesní formu
- c) autor ve své tvorbě používá autobiografický materiál, který je v konečném vnímání důležitější než samotné konečné dílo (návaznost *šišósecu* na japonský naturalismus)

Pokud budeme bod a) považovat za irelevantní, body b) a c) si žádají většího pozorování. Je pravda, že Óe píše určitou konfesní formou jemu vlastní a že látku pro své romány čerpá z osobního života. Přesto však prohlašuje, že on *šišósecu* nepíše. Chceme-li i zde dokázat, že se jeho romány nesoucí stopy *šišósecu* ve skutečnosti jeho charakteristikám vymykají, podívejme se očima *šišósecu* na zde rozebírané romány jeden po druhém:

1) Chov;

- tvrzení pro:
 - i. novela je psána v první osobě, hlavní postavou je postava Já
 - ii. děj novely je zasazen na venkov ostrova Šikoku, odkud Óe pochází a život vesnické komunity je zde popsán natolik přesvědčivě, že by se mohlo jednat i o Óeho rodnou vesnici a o událost, ke které v ní došlo
- tvrzení proti:

- i. hlavní postavou Já je zde chlapec, a chlapcem zůstává i na konci novely. Pro dodržení formy *šišósecu* by autor měl děj ukončit tak, aby bylo jasně patrné, že hlavní postava a on jsou jedna a tatáž osoba, tedy v okamžiku, který by se shodoval s časovým bodem „ted“ v bytí hlavní postavy a životě jejího autora. Pokud by tak nebylo učiněno, měla by být na některém místě v textu explicitní narážka na „ony časy“, na „dobu, kdy byl ještě dítětem“.
 - ii. prostředí děje se geograficky shoduje s místy, odkud Óe pochází, není to však důvod k jednoznačnému tvrzení, že se jedná o *šišósecu*. Většina autorů, ne-li každý, popisuje ve svých dílech to, co zná, zvláště má-li prostředí, v němž se děj odehrává, působit věrohodně.
 - iii. Víme, že Óe jako dítě nebyl sám svědkem události, kdy by černý pilot spadl s porouchaným letadlem do blízkosti jeho vsi. Naopak víme, co Óeho k volbě tohoto prvku inspirovalo (více v kapitole 5.1 Chov). Toto je snad nejvýznamnější protitvrzení.
- 2) Rvát výhonky a střilet mlád'ata;
- tvrzení pro:
 - i. novela je psána v první osobě, hlavní postavou je zde Já
 - ii. děj novely je zasazen do venkovského prostředí vesnice, odříznuté od okolního světa
 - tvrzení proti:
 - i. v otázce první gramatické osoby zde platí totéž, co v případě předchozím
 - ii. ač prostředí děje může opět implikovat Óeho rodnou vesnici v údolí, je zde podobnost ještě menší než v případě předchozím
 - iii. opět je nám známo, že Óe sám se během války nestal účastníkem žádné evakuace z tokijského nápravného ústavu. Kromě toho je tu směřování město → venkov, o kterém bude řeč ve zvláštní kapitole týkající se RV. Toto dílo z námi rozebíraných mluví pro fikci nejvýmluvněji.
- 3) Mladík, který se opozdil;
- tvrzení pro:
 - i. novela je psána v první osobě, hlavní postavou je zde Já
 - ii. silný autobiografický prvek představuje dětství hlavní postavy ve vesnické komunitě ostrovního prostředí Šikoku (stejně jako v Chovu), a rovněž část druhá, kdy se z chlapce stává mladík, který přichází do hlavního města studovat na Tokijské univerzitě
 - iii. poslední stránky románu představují „osobní reflexi“ hlavní postavy, kde se o předchozím textu vyjadřuje jako o životopisných vzpomínkách (napsaných v psychiatrické léčebně), které o to více utvrzují konfesní formu *šišósecu*.
 - tvrzení proti:
 - i. v otázce první gramatické osoby zde platí totéž, co v předchozích případech
 - ii. tento román obsahuje více autobiografických prvků, přesto však se jedná o fikci. Óe se jako chlapec nevydal do okresního města bojovat (naopak se můžeme domnívat, že tato dějová pasáž měla být zadostiučiněním dospělého Óeho, který se jako spisovatel v díle vyrovnává s obdobím konce války, které jako chlapec prožíval velmi intenzivně). Také souhlasí, že Óe opustil rodný kraj když odešel studovat Tokijskou univerzitu. Tyto osobní skutečnosti jsou

však jen vymezením *časovým* nebo *místním*, tzn. vymezují období a prostředí, kde se děj románu odehrává.

iii. „sebeobhajoba opozdivšího se“ má podtrhnout autentičnost textu. Přesto však víme, že Óe neabsolvoval žádný pobyt v psychiatrické léčebně ani v nápravném ústavu, jak bychom s e mohli domnívat z událostí popsanych v ději v závěrech obou částí románu.

4) Osobní zkušenost;

▪ tvrzení pro:

- i. román je psán ve třetí osobě, což je sice pro žánr neobvyklé, ale není to forma zcela vyloučená
- ii. román je plně autobiografický. Je možné, že by taková událost v osobním životě mohla být jen pouhou inspirací? Kam až se autor nechal inspirovat?
- iii. Bird i Óe se rozhodují shodně – dítě přežívá. Bird i Óe jsou příslušníky jedné generace, současné generace (okamžik přítomnosti „ted“)

▪ tvrzení proti:

- i. použitá třetí osoba je přesto formě *šišósecu* vzdálena
- ii. zpracovaná látka je autobiografická, avšak chybí jasná konfesní forma, která by třetí gramatickou osobu v narativě kompenzovala ve prospěch žánru. Narození dítěte zde není inspirací, naopak víme, že se Óe snažil napsáním *Osobní zkušenosti* překonat osobní krizi z vlastní „osobní zkušenosti“.
- iii. z předchozího bodu vyplývá, že není důvodu k tomu, aby ostatní z obsahu románu nebylo čistou fikcí. Je velmi opodstatněné se tak domnívat.

Na závěr se vraťme k Óeho specifické první osobě, která reprezentuje hlavní postavu tří ze čtyř zde vybraných děl s přihlédnutím k tomu, co k ní má co říci sám autor. První osobu Óe použil už ve své úplně první próze, *Kimjóna šigoto* („Podivná práce“), kterou poté přepracoval do novely s podobným námětem a s časovým odstupem zveřejnil jako *Šiša no ogori* (česky *Pýcha mrtvých*). Stejně jako ve všech dalších svých dílech, nepoužívá ani tady Óe pro výraz „já“ japonské zájmeno *wataši* 私 (či *watakuši*), ono „ši z *šišósecu*“, nýbrž zájmeno *boku* 僕, čili „já“, které pro poukazování na svou osobu v japonštině používají příslušníci mužského pohlaví. Óe ve skutečnosti znak „wataši“, „watakuši“ jako zástupný znak pro svou hlavní postavu nikde nepoužívá.

„Psaní, které jsem si pro sebe zvolil ve smyslu stylu, je psaní v první osobě 僕 (*boku* psáno znakem) nebo ぼく (*boku* psáno hiraganou). Mé tehdejší já, tzn. člověka, který tehdy ony novely psal, obyčejného studenta Tokijské univerzity, nikdo neznal. Myslím, že ono ‚boku‘, které reprezentuje mého mladíka v novelách, vnímali čtenáři tehdy v roce 1958 jako symbol obyčejného člověka.“⁶⁰

vyjádřil se Óe v roce 2001 v diskusi s literárními kritiky Komorim Jóičim a Inouem Hisašim. Na dalším místě ve stejné diskusi pokračuje:

„Ano, co se týká kritiky, tak už v době, kdy jsem napsal *Kimjóna šigoto* a *Pýchu mrtvých*, vyvstal problém. Jistý člověk, a nebyl to ani student-kolega, ani žádný učitel, mi přímo řekl: ‚Ty jsi snad vystřídal všechny možný brigády, jak to tak vypadá, co‘. Ale postava *boku* v *Kimjóna šigoto* a v *Pýše*

⁶⁰ Óe, K. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, „Óe Kenzaburó no bungaku, Sakka zenja kara saišinsaku *Torikaeko made*“, zadankai, s. 55.

mrtvých opravdu není obrazem mého skutečného já, i když jsem to napsal tak, aby to tak bylo vnímáno. (...) Jak už říkal pan Inoue, poprvé jsem použil stylistickou variantu psaní z pozice *boku*, jako bych psal sám o sobě a sám sebe jsem tím zraňoval, což moji hodně sečtělí vrstevníci kritizovali. Touto cestou jsem dospěl ke svému stylu, ke „stylu *boku*“. Jinak řečeno, neměl jsem odvahu napsat román ve třetí osobě, a tak jsem dál a dál psal v osobě první. Velké trápení spojené s mým literárním životem byl nedostatek síly napsat román, který by nebyl v první osobě. Chtěl jsem přijít na stylistickou variantu psaní ve třetí osobě, který by navíc byl můj vlastní. To jsem ale vůbec nedokázal.“⁶¹

Óe podle svých slov učinil středovou osou svého skutečného života soužití se svým postiženým synem. „Ale tím, že jsem spisovatel, nemám současně jinou možnost než učinit toto soužití také ústředním tématem své literatury,“ uzavírá Óe. Dále k problematice *šišósecu* pokračuje:

„Neměl jsem ale chuť řídit se pravidly *šišósecu*, které omezují autorovu míru představivosti. Proto jsem si usmyslel přijít s novou metodou. Uvést ji na scénu japonské literatury byl poměrně náročný projekt. Když píšete *šišósecu*, činíte vypravěčem osobu ‚já‘ (*wataši*) a bez omezení píšete o věcech blízkých životu vašeho ‚já‘ (*wataši*). Proto se řídíte logikou obecného imaginárního postupu při psaní románu a musíte tím pádem sám sebe kontrolovat. Proč toto pravidlo svobodně neobejít? Takové otázky dostávám zejména od zahraničních čtenářů. Je to věc vztahu a důvěry mezi autorem a čtenářem. Japonský čtenář na základě existence *šišósecu* v japonské literatuře ví, že jakmile autor začíná vyprávět příběh z vlastního života, čtenář nepochybuje, že se jedná o žánr *šišósecu*. Pokud autor do takového díla vloží něco, co by mohlo být považováno za imaginární odchylku, může se u čtenářů setkat dokonce i s nechutí a odporem. Usmyslel jsem si, že musím čtenářům vysvětlit, že ačkoli to, o čem píšu, jsou věci, ke kterým více méně skutečně dochází v našem rodinném životě, nejedná se o *šišósecu* a uzavřít tak se svými čtenáři novou smlouvu.“⁶²

5. PREZENTACE POSTAVY A JEJÍCH CHARAKTERISTIK V KONKRÉTNÍCH PASÁŽÍCH TEXTU VYBRANÝCH NOVEL

5.1. Chov

Ačkoliv má novela *Chov* svou hlavní postavu v podobě chlapce Já, jde o příběh popisující událost, kterou v první rovině prožívá celá vesnická komunita, jejíž je Já je pouze součástí. Děti tvoří v komunitě skupinu, která tuto událost prožívá přirozeně s jiným nadšením než dospělí a dokáže ji proměnit v dobrodružství a hru. Chlapec vystupující v novele v první osobě se stává reprezentantem dětské skupiny a zprostředkovatelem jejích nálad, nadšení a emocí. Jeho role reprezentanta je o to více vyzdvížena, když je jako jediný určen k tomu, aby zajaté „kořisti“ podával jídlo. Získá tím navrch i nad *Micukučim*, jedinou postavou v novele označené osobním jménem. S *Micukučim* a svým mladším bratrem se chlapec Já obvykle účastní dětských zábav a činností, vztah k mladšímu bratru a osoba mladšího bratra tu jsou vykresleny podobně symbioticky jako o rok později v následujících *RV*. Ve sklepe s černochem se ale Já ocitá jenom sám, a to jak na začátku „chovu“ spadlého amerického letce, kdy mu poprvé přináší jídlo, tak ke konci, kdy jej voják využije jako rukojmí. Chlapec Já sám pak dojde k uvědomění, že už není dítětem, že sklepení se pro něj stalo vstupem do světa dospělých. Nicméně můžeme také říci, že po odchodu černého chovného zvířete se do dětství navrací nebo alespoň že hledáním bratra hledá cestu zpět. Pokud jej už ovšem nehledá jako dospělý, ve významu vyspělý, starší bratr, aby na mladšího dohlížel. Takový je typ bratrského

⁶¹ Tamtéž, ss. 57-58.

⁶² Óe, K., *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, esej „Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi“, („Znovuobjevení“, esej „Pokud o hledání sebe sama v mytologickém vesmíru literatury“), ss. 29-30.

vztahu, který Óe objevuje pro následné prózy: „Vzhlédl jsem k úzkému bílému pruhu na obloze s očima plnými slz a pak jsem se vydal po louce hledat bratra“ (Chov, 50).

I bez ohledu na událost s černochem má postava Já mezi ostatními dětmi své vesnice určité výsadní postavení. Otec chlapce dochází pravidelně do města odprodávat kožky z drobných lesních zvířat a občas ho bere s sebou. Óeho otec je v tomto ohledu s románovým otcem hlavní postavy Chovu totožný, svou pozici v dětském vesnickém kolektivu líčí ale Óe ve svých vzpomínkách odlišně⁶³. Otcovo zaměstnání v Chovu je vylíčeno naopak jako pro chlapce velmi výhodné a zaručující výsady a možnosti, které ostatní děti ze vsi neměly. Jako jediný měl možnost nahlédnout za hranice světa vsi uzavřené mezi údolími a osobně se poznat s tajemníkem z městského úřadu, který do určité chvíle představuje alespoň něco málo pozitivního z „města“⁶⁴. V průběhu řešení případu s černochem se v něm však postupně zklame. „Odešel jsem a zamířil jsem k tajemníkovi, kolem kterého se shromáždili všichni dospělí. Tajemník si mě vůbec nevšímal, jako všech ostatních ubřečených dětí, a pokračoval v jednání.“ (Chov, 30) I on je prvkem patřícím do množiny „města“ a nemůže se zabývat kdejakým vesnickým dítětem či mu dokonce veřejně prokazovat přátelství.

Děti jsou v podmínkách líčených v příběhu stálou součástí vesnice. O promítání paradigmatu *uči a soto* se podrobněji zmíním zvlášť. Na tomto místě bych chtěl vystihnout význam přítomnosti černochocha pro děti v novele, jejich vnímání této nové dočasné přítomnosti mezi nimi a její splývání s nimi, protože – jak už bylo výše řečeno – právě postavu chlapce Já autor použil k propouštění těchto emocí na povrch myšlenkami a slovy, kterými ho v textu obdařil.

Zapáchající černochoch v dětských obyvatelích vesnice vyvolává současně extatické vzrušení:

„Vycházel z něj pach, který mi připomínal vše pronikající rez, rozpaloval mi tváře a vyvolával téměř bláznivý pocit (...) Při pohledu na jeho lačné hltání se mi to prosté jídlo v košíku změnilo v báječnou hostinu. Kdyby něco zbylo, určitě bych si to potajmu vzal rozechvělými prsty, až budu košík odnášet zpět. Černochoch však snědl všechno a talíř s želé dokonce vytřel prstem. (...) Když jsem vystoupil do poschodí ve skladišti, spatřil jsem se ve zčernalém zrcadle, umístěném v dutině sloupu. Byl jsem bledý, rty bez krve, křečovitě jsem dýchal, tváře se mi chvěly, připadal jsem si jako japonský chlapeček, který za nic nestojí“ (Chov, 28).

Nové „zvíře“ ve vsi vzbuzuje svou svébytností vzrušení i odpor svým nesnesitelným zápachem, děti se ho bojí, ale mají s ním soucit jako s jakýmkoli jiným domácím zvířetem. Dospělí se k černochochu přibližují pouze vyzbrojeni holemi a Já doufá, že je nebude nutné použít a černého živočicha bít. „...připadal mi náhle blízký jako milé zvířátko.“ (32) „Černochoch je milý jako domácí zvíře, ...“ (Chov, 35)

Černochoch se ve své kleci sklepení stane zvířátkem na pozorování, dětskou zábavou i ponaučením. Děti ho pozorují oknem, podávají mu potravu, vynášejí sud s výkaly. „Můj otec, který přijal dozor nad černochem, začal chodit na lov a černochoch začal žít ve sklepě jen proto,

⁶³ Rodina muže, který se živil nekollektivní činností odlišnou od ostatních členů vesnické komunity byla svou nezávislostí na ostatních automaticky izolována, děti z této rodiny byly spíše vydědenci mezi ostatními z obecně a společně produktivních rodin. To vysvětluje osamocené procházky okolními lesy a výprav do okolí vesnice v době jeho dětství, které pravděpodobně nejvěrohodněji popsal v první části Mladíka.

„Jako chlapec jsem byl z vesnické komunity dětí vyvržen. Naše osada byla založena téměř výhradně na hospodářství, ale naše rodina nebyla rurálně zaměřena. Naši živností bylo nošení zboží do města na trh. Bylo to zboží, jehož výrobou si sedláci přivydělávali na živobytí mimo sezónu. Nejenže tak naše rodina měla přehled nad hotovými příjmy sedláků, ale i vztah k nim a jejich rodinám byl jiný. Když můj otec náhle zemřel, zůstala naše rodina od vsi zcela izolovaná. To vše se promítlo i do mého života v dětském kolektivu, ve škole i mimo ni. Dostával jsem od matky knihy, jaké četly městské děti a mezi dětmi v naší vesnici jsem se stal „černou ovčí“ (Óe, K. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, esej „Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi“, s. 17).

⁶⁴ Uvozovky u slova *město* původní.

aby vyplňoval každodenní dětský život.“ (Chov, 33), „Pro nás byl černocho domácí zvíře a nemohli jsme uvěřit, že by byl ve válce nepřítelem.“ (Chov, 35) Jako se mnohdy stává, že se pes či jiné domácí zvíře stane členem rodiny, stává se černocho v pozici zvířete chovaného pro zábavu a potěšení (původní důvod zjetí jakoby ustoupil včetně aktuálnosti válečné situace do pozadí) součástí a členem vesnice a představa o něm nabývá někdy i *zlidštěné* podoby. Jako mívají děti ve zvyku přistupovat ke svému „čtyřnohému kamarádovi“ jako k sourozenci a přisuzovat mu lidské vlastnosti, nálady, pocity a výrazové prostředky, objevuje Já spolu s ostatními dětmi v novele u černocho lidské rysy: „Vypadá jako člověk,“ řekl mi tiše Micukuči. Strčil jsem do bratra a začal jsem se smát. (...) Když se na nás podíval, vycenil velké zuby a pohnul ústy, připadalo nám jako ohromující překvapení, že se také směje. Uvědomili jsme si v té chvíli, že nás s ním poutají velmi přátelská, téměř ‚lidská‘ pouta. (...) Taky jsme se na něj usmáli. Byli jsme zvyklí usmívat se takhle na kozy nebo na psy“ (Chov, 36).

Od pocitu „japonského chlapečka, který za nic nestojí“, nacházíme posun od lidského k zvířecímu s tím, jak je zajatec „ochočován“, čili skutečně – s odkazem na název novely – *chován*. Když totiž na jednom místě hovoří postava Já o sobě jako o chlapečkovi, o japonském chlapečkovi, jde explicitně o kontrastní narážku na dospělého člověka příslušného k jinému národu než japonskému. Na vrcholu své zvířecnosti se postava chovaného černocho ocitne vprostřed bukolické idyly, ideálního a idealistického prostředí Óeho prvních novel: „Černocho jsme si zamilovali tak, že ani nevím, jak to vypovědět. Hustý stín na kamenité cestě, vůně dětí a černocho, hlasy naplněné radostí, všechn ten překrásný rytmus. Přáli jsme si, aby to nikdy neskončilo“ (Chov, 40).

„Černocho v novele se stane pro obyvatele vesnice, zvláště pro děti, předmětem víry dionýsovského mýtu. V dětech vzbudí euforii jako při slavnostech. V tomto vrcholu dojde k tragédii, kdy je černocho zabit.“⁶⁵

V Chovu dojde k dějovému zvratu v okamžiku, kdy Óe z pozice autora dopustí, že dospělí dojdou k rozhodnutí, jak s černým zajatcem naložit. Příkaz přesunout válečného zajatce do „města“ přichází v zenitu „ochočení“, v bodě, kdy autor naplnil míru ochočování a chovu, na vrcholu přátelství dětí s černým pilotem. Ten když (jako každé jiné zvíře) zvětří nebezpečí, reaguje pudově a na svou sebeobranu zajme postavu Já jako své rukojmí. Jsme v části děje, kde hlavní role na scéně připadne hlavní postavě novely, kdy on sám se stává zvířetem, zvířetem v pasti, zajatým.

„U otvoru se opět objevily tváře dospělých, černocho zase začal křičet a uchopil mě za hrdlo. Podařilo se mi otevřít pusu a ze rtů mi unikl slabý pisklavý hlásek, jako když nařiká malé zvířátko. (...) Zaplavil mě stud a nepřátelský pocit, jako když kočku přistihnou při páření. Byl to nepřátelský pocit vůči dospělým, kteří viděli mé ponížení, nepřátelský pocit vůči černochovi, který mě tiskl silnými dlaněmi a zarýval se mi nehty do hrdla, nepřátelský pocit vůči všemu. Černocho začal štěkat“ (Chov, 45).

Svým uvězněním v ruce černého muže získává Já zkušenost, která je oproti dosavadním kolektivním zážitkům jeho vlastní a jedinečnou. Na pár okamžiků je dokonce vystaven nebezpečí smrti. Je hrdinou, ale cítí ponížení nad vlastní fyzickou i psychickou slabostí, naivitou, jíž se nechal zajmout „zvířetem“, kterému začal důvěřovat. Óeho literární mladík tak poprvé ztrácí tvář před společností (ač v podmínkách Chovu jen před její zmenšenou podobou, před mikrospolečností vesnické komunity), je jiný než ostatní a považuje se za odlišného od těch, kteří stojí na druhé straně pomyslné barikády zkušenosti.

⁶⁵ Óe, K., *Saihakken*, Toyko, Šúciša, 2001, esej „Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi“, s. 14

Když po zotavení vyjde poprvé z domu, není si jist, co se skrývá v pohledu ostatních. Výsledkem je jeho odhodlaný vzdor a stále vědomí zdi mezi sebou samým a ostatními. Můžeme říci, že to je pečeť, kterou Óe své postavě vtiskl zkušeností s černochem a kterou si jeho postava chlapce a mladíka nese i v jeho dalších prózách po Chovu.

Proč Óe na začátku své spisovatelské dráhy učinil postavami svých děl v tolika případech děti? Jung říká, že dítě znamená potenciální budoucnost. V psychologii jednotlivce funguje tedy dětský motiv jako očekávání věcí budoucích, ačkoliv se na první pohled může jevit jako retrospektivní konfigurace. „Když v sobě objevíme člověka, je to vazba k lidskému rodu minulosti, když v sobě objevíme dítě, je to vazba, která může vést i k budoucnosti“⁶⁶, pronesl Óe v besedě s Komorim a Inouem. To je ve shodě i s výsledky psychologické praxe, která ukazuje, že „dítě“ dláždí cestu budoucí změně osobnosti. Dítě je tedy současně i symbol, který sjednocuje protiklady, prostředník a nositel uzdravení, ten, kdo završuje celek.

„Prohlášení jako ‚dětský motiv je pozůstalá vzpomínka na vlastní dětství‘ a jiná podobná vysvětlení jen znovu vedou k základní otázce, jaký je biologický účel archetypu. Ale pokud bychom výše uvedené tvrzení mírně obrátili, mohli bychom také říci, že ‚dětský motiv je zobrazení jistých zapomenutých věcí v našem dětství‘ a tím se dostali blíž k pravdě. Ovšem jelikož je archetyp vždy podobou patřící celé lidské rase a ne jen jednotlivci, mohli bychom se ještě lépe vyjádřit takto: ‚dětský motiv představuje nejistý aspekt dětství kolektivní psyché‘.“⁶⁷

Po seznámení se s dětským archetypem se Óe vyjádřil, jak velký údiv a překvapení cítí nad hloubkou vazby Jungovy analýzy dětského archetypu v mýtech a vlastními romány ze svých mladých let. V případě Chovu je tu spojnice mezi *mýtem* černocho⁶⁸, *zapomenutými* věcmi z dětství a *kolektivní psyché*.

Za Chov byla Óemu v červenci 1958 udělena 39. Akutagawova cena, na jejímž základě byl přijat do japonských literárních kruhů, *bundanu*. Ve stejném roce napsal a publikoval RV a nastoupil tak svůj profesionální život spisovatele.

5.2. Rvát výhonky a střílet mlád'ata

Z prvních stránek novely Rvát výhonky a střílet mlád'ata vyvstává naléhavost osudu postavy mladšího bratra. Mladší bratr stojí věkově i trestně mimo skupinu mladých delikventů a svou fyzickou příslušnost k ní opírá o vymyšlené delikty, o příběhy sestavené z více či méně skutečných historek ostatních chlapců. Do péče polepšovny jej otec svěřil částečně z pohodlnosti, částečně v souvislosti s danou válečnou situací, aby byly obě děti pohromadě. Evakuací ústavu z hlavního města se na cestu nevlídným, válečným japonským venkovem vydává tedy i mladší bratr, ve stejné „společenské uniformě“ chovance nápravného ústavu, vyvolávající ve všech místech a destinacích nelibost a obavy. Celou skupinu chlapců i vychovatele v podstatě pouze doprovází. Celým textem a dějem příběhu je však především průvodcem svého staršího bratra, hlavní postavy Já. Postava Já však svou úlohu na cestě vidí v opatrování svého nevinného a až andělsky líčeného bratra. Ze svého hlediska jej tedy doprovází on a na žádném místě v textu si nepřipouští opačnou možnost. Zde už Já stojí ve

⁶⁶ Óe, Kenzaburó. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, „Óe Kenzaburó no bungaku, Sakka zenja kara saišinsaku Torikaeko made“, zadankai, s. 60.

⁶⁷ Jung, Carl Gustav. Kerényi, Kárl. *Essays On A Science of Mythology: The Myths of The Divine Child and The Divine Maiden*, New York, Harper & Row, 1963, s. 80. Překlad z angličtiny vlastní (dále označováno jako Jung nebo Kerényi).

⁶⁸ Óe se pro zápletku Chovu inspiroval pověstí o ztroskotalém černém pilotovi, který prý „spadl z nebe“ v sousední vesnici na rodném Šikoku. Obsahem kritiky Chovu bylo pak, mimo jiné i to, že nelze ani uvažovat o tom, že by příběh byl založen na skutečné události, neboť mezi americkými piloty nebyl v té době žádný černošský pilot.

vztahu k svému bratru samostatněji a je tím, kdo na něj dohlíží. Ke svému konání už nepřistupuje jako ke hře, ale k důležité odpovědné činnosti. Ať je to lov nebo slavnost na sněhu za zachování prosperity vesnice.

Óe, jak sám o sobě často říká, nejen hodně píše, ale především hodně čte. Často analyzuje několikrát přečtená díla světové literatury, mezi nimi i Dantovu Božskou komedii. Ač tuto spojnicí nikde ve svých eseích nezmiňuje, můžeme říci, že postavu mladšího bratra v Óeho prvních prózách lze přirovnat k postavě Virgilia tak jak se zjevuje na počátku Dantova Pekla, kde jak obecně známo spočívá jeho funkce v doprovázení autorské osoby – nebo, chceme-li – osoby Já – na cestě, na životní cestě peklem a očistcem. Právě tato funkce a role, role průvodcovská, je přisouzena postavě mladšího bratra v dětském světě rodné vesnice v Chovu a dále pak o to intenzivněji v RV, kdy za postavou svého staršího bratra do tokijského nápravného ústavu „přichází“, aby se spolu s ním (a celou skupinou chovanců) vydal na cestu. Hirano Ken ve svém doslovu vydání RV z roku 1965 dále uvádí, že mladší bratr slouží jako spojnice s okolním světem a zmiňuje ještě jednu jeho úlohu: mírnit napětí ve vztazích mezi chlapci samotnými. „Jako prototyp nevinného chlapce (jakými byli i ostatní, než byli zavřeni do polepšovny), mají chlapci jeho postavu stále před sebou a jejich staré dobré já jim tak v jeho podobě neustále září před očima.“⁶⁹ „Němčtě bratrovo každodenní vzrušení a dobrá nálada nemohly zahnat naše chmurné představy, do kterých jsme upadli“, namítá Óe prostřednictvím své hlavní postavy (RV, 61).

V doslovu Hirano Kena máme možnost seznámit se s dobovým zázemím zasazení příběhu a s možnostmi uskutečnění podniku, jakým by byla hromadná evakuace nápravného zařízení z města na venkov a zda by mohla probíhat tak, jak je v románě načrtnuta.

„Takto se příběh jeví tak, že jeden vychovatel brouzdá s patnácti chlapci sem a tam po japonském venkově a hledá, zda jim někde poskytnou evakuační útočiště. S tím, co dnes víme o situaci na konci druhé světové války musíme zákonitě dojít k závěru, že takový nereálný příběh se nemohl nikdy odehrát (i když připustíme, že by došlo k takové absolutně nemožné operaci a pochybným událostem). Příběh je situován do zimního období bombardování Tokia, jedná se tedy pravděpodobně o přelom let 1944 a 1945. Musíme ovšem konstatovat, že i kdyby v lednu roku 1945 došlo v některém z nápravných ústavů k hromadné evakuaci na venkov, nebylo by vůbec myslitelné, aby se takový příběh doopravdy udál. Nepíšu to proto, abych RV kritizoval. Domnívám se jen, že je nutné hned na začátku vyjasnit, že hromadná evakuace polepšovny v lednu 1945, do níž je příběh zasazen, je sama o sobě věcí nemožnou. Samozřejmě tím také nechci říct, že RV jsou jedním z těch utopických příběhů, které se odjakživa v literatuře vyskytují. Jen jsem považoval za přínosné hned na začátku uvést, že zázemí příběhu usazeného do konce druhé světové války je imaginací, vycházející z válečných a poválečných zkušeností samotného autora. Autor vědomě píše tak, aby si čtenář hned na začátku mohl zvolit, jak dílo přijímat: zda jako příběh, který se nikdy nemohl odehrát nebo jako součást imaginárně bohatého světa. (...) Místo abychom hned na začátku knihu odložili s tím, že se jedná o absurdní příběh, jsme naopak vtahováni hlouběji do světa autorovy imaginace.“⁷⁰

Stejně tak pochybně se staví k možnosti účasti mladšího bratra jednoho z chovanců ústavu (hlavní postavy Já) na evakuaci:

„Pokud bychom souhlasili, že i taková situace je možná, mohlo by se stále jednat o skutečný příběh, autor zde však sleduje úlohu, které se má v příběhu mladší bratr zhostit. Mladší bratr je vetřelec, který se do evakuace připlétl náhodou. Není poznamenán hrubým násilím, je nepopsaným bílým listem papíru, bez jakýchkoli zranění a předsudků. Je to nevinná duše, která nic netuší o konfliktu s okolím ani o evakuaci a nevědomky slouží jako spojnice s okolním světem.“⁷¹

⁶⁹ Hirano Ken, doslov k RV, duben 1965, překlad vlastní.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž.

V kontextu evakuované skupiny chovanců není postava Já nijak výrazná a mimo osobní kontakty s bratrem a dívkou ze skladiště se samostatně příliš neprojevuje, ačkoliv má své vlastní specifické pocity a zakouší své osobní utrpení. Významné ale je, že jsou tyto emoce zakoušeny na kolektivní úrovni i ostatními chlapci. Výsledkem je dojem silného důrazu na skupinu a kolektivizace subjektu, dojem, že netrpí jen jeden jedinec, ale celá skupina a zároveň je tak podtržen význam kolektivu. Hirano na prvek kolektivu poukazuje už od první věty románu, kterou Óe prý napsal úmyslně v prostém oznamovacím způsobu: „Už svítalo a my jsme dosud nevyrazili, protože během noci dva z našich kamarádů⁷² utekli“ (RV, 53). Podle Hirana napsal Óe větu, kde by měl být vzhledem k okolnostem, které vzápětí vyjdou najevo, použit spíše podmiňovací způsob, s cílem poukázat přímo na samotném začátku románu na vědomí kamarádské soudržnosti skupiny chlapců. Sami by pravděpodobně rádi v cestě pokračovali, ale kvůli útěku dvou kamarádů se museli zdržet. Jakoby organizace cesty záležela na jejich uvážení, píše autor „my jsme dosud nevyrazili“.

„Autor větou ‚my jsme dosud nevyrazili‘ jasně ukazuje na vědomí solidarity kamarádů a dále jasně vymezuje vztah chlapců (zastoupených slovem ‚my‘) k jejich okolí. Je to konfliktní vztah těch, na něž odkazuje slovo ‚my‘ a zvědavostí, nevědomostí a posměchem naplněných vesničanů. Ohraničení tohoto konfliktu se neomezuje jen na všudypřítomný ‚živý plot‘. Ovšem konflikt vesničanů a chlapců, který obyčejný živý plot vymezuje fyzicky, má úplně stejnou povahu jako železný drát obehnaný kolem zajatců nepřátelské země, za nímž se shromažďují místní lidé. V takové situaci neexistuje komunikace rovného s rovným, je tu jenom xenofobie vyjadřovaná opovržením a zvědavostí.“⁷³

Hiranův živý plot, zeď a ostatní drát jsou obrazným vyjádřením neproniknutelných „sociálních předsudků“, které skupinu chovanců vrhají mimo společnost. V tomto rozdělení lze ovšem také – ještě před příchodem chlapců do cílové vesnice a jejich explicitní izolaci po vypuknutí epidemie a odchodu vesničanů – rozeznat hranici mezi *uchi* a *soto*, vnitřním a vnějším, ke kterému se ještě vrátíme.

V kontextu dramatického vývoje příběhu je Já dále předurčen stát se milencem epidemií zasažené umírající dívky, kterou evakuace vesnice minula. Také bude muset „pochopit“ zběhlého vojáka. V osobní rovině má prožitou zkušeností dospět a vystoupit tak ze skupiny stále dětsky a pudově jednajících vrstevníků, především se ale oddělit, osamostatnit od symbiotického života s mladším bratrem, který v zenitu děje mizí v lesích a už se nevrací.⁷⁴ Ze skupiny nakonec vystoupí i postava Já, a to v doslovném slova smyslu. Když se vesničané do vesnice vrátí, jako jediný se postaví jejich absurdně vykonstruovanému ultimátu a je vyhnán do stejného lesa, kde předtím zmizel mladší bratr.

I před zkušeností izolace od světa dospělých pohlíží na své spoluchovance s nadhledem a sebe vidí jako jiného, také proto, že on je tu společně s bratrem, zatímco ostatní nikoli. Bratrská láska je v textu vytyčena několikrát a jakoby vždy předchází nebo završuje další význačné události v ději, viz např. scéna na nákladním voze na posledním úseku cesty k cílové vesnici: „Bratr vedle mě už oddychoval, a tak jsem mu objal něžnou hlavu, abych uchránil jeho dětský spánek, ale nakonec jsem se položil na něj a usnul jsem také“ (RV, 64). Ve vesnici obývají bratři jeden dům, kde společně hospodaří. Vylíčeny jsou i předměty symbolizující, které se k bratrské lásce vztahují a jakoby dotvrzují vztah obou bratrů, např. otvírák s velbloudí hlavou:

„Ukaž mi ten otvírač konzerv s velbloudem,‘ žadonil bratr, ‚na chvíli.“

⁷² Stejně jako v Chovu i zde je pouze jeden z chlapců pojmenován, ačkoli Minami (Jih) je jen přezdívka. S výjimkou korejského chlapce Ri není žádná další z japonských postav označována osobním jménem.

⁷³ Hirano Ken, doslov k RV, duben 1965.

⁷⁴ Významná postava průvodce v podobě mladšího bratra tak mizí ze scény Óeho příběhů navždy.

Vytáhl jsem z brašny otvírač konzerv s velbloudí hlavou a strčil jsem ho bratrovi do ruky. Ted' nám nebyl k ničemu, ale mně i bratrovi se velmi líbil a bratr toužil po tom, abych mu ho dal. Když jsem se znovu zachumlal pod pokrývku, bratr se otočil a opřel se o mne svými teplými zády.

„Poslyš,“ řekl jsem, „nebojíš se?“

„Co?“ odpověděl ospale bratr a zívł si malátně. „Půjč mi ten velbloudí otvírač. Já si ho dám do brašny.“

„Potom mi ho vrátíš,“ řekl jsem velkoryse“ (RV, 108-109).

Je to ten samý otvírač s velbloudem, který bratr před svým útekem zanechá obřadně postavený na polici v domě, kde s bratrem přespávali.

Když se skupina chlapců stane pány vesnice, je bratrovi ponechána ze strany Já volnost, jejíž opodstatnění můžeme spatřovat v bezpečí odloučení od světa dospělých. Hlavní postava se zatím soustředí na sebe ve vztahu k okolí v novém a na několik dní stálém místě. Epizody s bratrem ale nadále prostor děje vyplňují.

Hlavními aktéry příběhu jsou děti, to ony po evakuaci vesničanů vesnici vládnou. Dospělý voják je sice „zletilý“, ale svým útekem a chabým nasazením ve své službě společnosti se sám staví za zeď sociálních konvencí, o níž mluví Hirano Ken v doslovu knihy. Po odchodu „řádných občanů“ zůstanou ve vsi jen vydeděnci soudobé japonské společnosti.

Zběhlý plačící kadet se pokusí ze svého „postavení dospělého“, ač není nijak vyspělejší než hlavní postava či jiný ze současných pánů vesnice, zachránit život epidemií nakažené dívky, pomalu umírající ve skladišti. Nezachrání nakonec ji, ale zachrání snad v jistém smyslu sebe, když po její smrti nalezne pochopení a útěchu v náruči chlapce Já. Ve velmi krátkém odstupu času probíhajícího v ději novely popustí autor uzdu a dopustí chlapci v hlavní postavě prožít první sexuální styk s dívkou i mužem. Na pozadí utopistické vlády dětí na vesnici Óe umocní a nechává eskalovat čtenářovu bdělost nevědomí. Je to obvyklý óeovský postup prostoupení nevědomí „publika“. Dotykem čtenářova nevědomí⁷⁵ jej tak může vtáhnout hlouběji do děje příběhu a intenzivněji tak předat poselství svého díla.

Samotný děj vrcholí slavností na sněhu, s kterým současně roztají i všechny vztahy hlavní postavy: bratr, který přijde o psa, utíká srázem do lesa a už se nevrací, dívka, s níž si Já porozuměl, zemře, a voják je zajat a odsouzen vesničany, kteří svým jednáním rovněž způsobí odloučení hlavní postavy od skupiny a její útěk do temnoty lesa. Dějový zvrat RV výstižně a zároveň dramaticky popisuje Susan Napier:

„Vesničané se vrací v ponuré scéně, která signalizuje triumf pustiny. V romanci hrdina vítězí nad fyzickými zkouškami a lidskými nepřáteli, ale v realistických novelách, zvláště v románech 20.století, hrdina o takových triumpfech ani nesní, a pokud ano, je jeho probuzení bolestivé. Království fantazie chlapcova alternativního světa, kde dokonce i násilí je jednoduché a regenerační, je zničeno formalizovaným násilím obsaženým v nepřátelsky laděném světě dospělých, světě války, pokrytectví a zrady. Uvnitř imaginárního světa zakouší chlapci vítězství nad všemi zkouškami, ale s příchodem realistického vyústění jsou znovu sníženi na děti s nudlí u nosu. S tímto obratem jsou oprávnění žalobci obžalováni a pečlivě vybudovaná atmosféra *kjódótai* (společensví, pozn.autora) je zcela zničena; chlapci se podvolili falešným slovům Otců. Jenom vypravěč odmítá účast na tomto hanebném

⁷⁵ Pole nevědomí má vždy hranici u oblasti neznámého. Neznámé se rozpadá do dvou skupin objektů. První skupina představuje neznámé vnější prostředí, druhá představuje vnitřní svět. Tuto poslední oblast označujeme jako *nevědomí*. K jeho obsahům přistupují též všechna nebo méně záměrná potlačení nepříjemných představ a dojmů. Souhrn všech těchto obsahů označuje C. G. Jung jako *osobní nevědomí*. Souhrnně řečeno jsou obsahem osobního nevědomí citově zabarvené komplexy. Kromě toho nacházíme v nevědomí též vlastnosti, které nejsou individuálně získané, ale jsou zděděné. Jde o instinkty a archetypy. Instinkty a archetypy tvoří *kolektivní nevědomí*. Termín *bdělost nevědomí* zde používám ve smyslu hlavního Óeho cíle použití sexu v literatuře. Jak se Óe sám nechal vícekrát slyšet, využívá prostředku naturalistického popisu sexu k „šokování“ čtenáře a k udržení jeho bdělé pozornosti a vnímavosti k čtenému textu. Domnívám se, že se mu tímto prostředkem daří dostávat se až za hranice vědomí čtenářů.

ústupku a v závěru je donucen vesnici opustit, zanechat v ní své přátele, svého mrtvého bratra, svou mrtvou lásku a své mrtvé sny.⁷⁶

V původním rukopise nechává autor sedláky, aby chlapce Já zabili. Můžeme se domnívat, že pokud by při oné verzi zůstalo, zmizela by spolu s postavou mladšího bratra z Óeho literatury postava mladíka úplně. Autor ale nakonec nechává svou postavu utéci. Nechá chlapce vyhnat do černé houštiny tmavého lesa (*soto*). Sám si je podle svých slov vědom, že od té doby v jeho tvůrčím životě přetrvává tento prostupující motiv.

Překvapujícím se může zdát také zjištění, že Óe nezačal psát RV od začátku, ale od jeho vrcholu, od slavnosti na sněhu po úspěšném lovu divokých ptáků:

„Se zvláštním pocitem si nyní vybavuji náčrt zápletky románu, jak jsem ho měl vyvěšený nad stolem ve svém podnájmu v tokijské čtvrti Kitaku. Začal jsem tento román psát zhruba odprostřed, od kapitoly „Lov a slavnost na sněhu“. V této kapitole je popsána scéna, kde *zavržené* děti, které se zde stávají rukojmím *nicoty*, začnou po zmizení dospělých po způsobu svých všemocných nepřátel vesnici vládnout a spravovat, a v momentálním nadšení z čerstvě napadlého sněhu nejenže uspořádají lov divokých ptáků, ale uskuteční i slavnost.

Mým pravým záměrem bylo psát o takové situaci a o proti nikomu nenamířené síle, kterou paradoxně mají *zavržené* a do nebezpečí života uvržené děti. Jako dějiště jsem zvolil slavnost, která sama o sobě je příležitostí, kdy na povrch vyplnou i nevědomé věci, které se jinak v každodennosti pohrbí.⁷⁷

V právě citované knize krátkých zamyšlení nad domácí i světovou literaturou, *Šósecu no keiken*, se Óe ohlíží na dětské postavy v RV se zřetelem na psychologickou analýzu C.G.Junga a C.Kerényiho, jejímž obsahem je postava dítěte jako boha v nejrůznějších mýtech. Jung a Kerényi v ní vychází z období, kdy podobné mýty vznikaly, kdy lidé čelili nevysvětlitelným nebezpečím, z nichž je zachraňovaly zvláštní osoby, které na sebe při svém zjevení braly „dětskou podobu“.

„I v naší domácí mytologii máme Sukunahikonu a v lidovém vyprávění zase Palečka. Toto téma samo o sobě ve mně probudilo zájem. Dělal jsem si poznámky ohledně příkladů, které sesbíral Kerényi a kdybych měl shrnout to, k čemu jsem svým postupem došel, chtěl Jung vyjádřit následující myšlenku. Všichni se sobě navzájem podobáme tím, že máme kolektivního ducha. Ten je odjakživa v nás jako nevědomá celistvost. Tento předobraz, archetyp⁷⁸, na sebe bere podobu dítěte a objevuje se ve světě mýtů.“⁷⁹

Óe v úvodu této kapitoly s názvem „Dítě v románu“ vyloží nejprve čtyři Jungovy atributy dítěte-boha a dále odkazuje na dětský archetyp⁸⁰ v pojetí obou psychoanalytiků. V souvislosti s RV je středem jeho zájmu „*zavržené, opuštěné dítě*“. Dětské božstvo se v mýtech objevuje nejprve jako odmítnutá, zapuzená osoba. Vstupují sem dvě skutečnosti. První je ta, že při

⁷⁶ Napier, Susan. *Escape From the Wasteland*, Harvard University Press, 1991, s. 37. Překlad z angličtiny vlastní.

⁷⁷ Óe, K. *Šósecu no keiken*, Tokyo, Asahi šimbunša, 1994, s. 80.

⁷⁸ „Obsahy archetypálního charakteru jsou projevy procesů v kolektivním nevědomí. To znamená, že neodkazují k ničemu, co je nebo bylo vědomé, ale k něčemu ve své podstatě nevědomému. V poslední analýze je tedy nemožné říci, k čemu odkazují. Každá interpretace nezbytně zůstává dalším a dalším ‚kdyby‘. Konečné jádro významu může být opsáno, avšak ne popsáno. (...) Můžeme také pozorovat tento pre-vědomý stav v raném dětství a de facto jsou to sny z tohoto období, které ne nečasto přináší na světlo krajně pozoruhodné archetypální obsahy“ Jung, Carl Gustav. Kerényi, Kárl. *Essays On A Science of Mythology: The Myths of The Divine Child and The Divine Maiden*, New York, Harper & Row, 1963, s. 75.

⁷⁹ Óe, K. *Šósecu no keiken*, Tokyo, Asahi šimbunša, 1994, s. 75.

⁸⁰ „V jednotlivci se archetypy objevují jako nevolní projevy nevědomých procesů, jejichž existence a význam může být jen dovozován“ (Jung, 72). A dále: „Archetyp – na to nikdy nezapomínejme – je psychický orgán přítomný v každém z nás.“ (Jung, 79).

zrození je novorozeně řezem odděleno od matky, druhá je ta, že všude na světě byl porod vždy spojován s ohrožením života matky. Tak dochází k tomu, že dítě cítí, že je zavržováno a zapuzováno, že je nežádoucí.

„Příklady, kdy se takto ‚zavržené‘ dítě stalo hlavní postavou románu máme v literatuře bezpočet, počínaje Dickensovým *Oliverem Twistem*. Je přinejmenším neobvyklé, že by se hrdinou románu stalo dítě obklopené rodičovskou láskou a teplem domova. Dítě cítí, že je opuštěné a uvědomuje si, že bylo odmítnuto. Můžeme snad dokonce říci, že právě v tomto okamžiku se poprvé stává hlavní postavou románu. Myslím, že ve shodě s tím lze rovněž říci, že mnozí lidé, kteří období dětství prožili s pocitem opuštěnosti a odmítnutí, se stali ve svém pozdějším životě literáty. Už jsem uvedl jako příklad Dickense a pokud jde o Japonsko, Nacume Soseki i Akutagawa Rjúnosuke si ze svého dětství nesli mnohé jizvy na duši.“⁸¹

Dalším uvedeným prvkem je „hollow vacuum“, ve smyslu nicota, prázdnota, či jak vysvětleno v japonštině, „strach z vsáknutí do místa, kde nic není“. Dítě má strach, že bude uvrženo do *místa, kde nic není*, odkud přišlo na svět. Zároveň cítí, že není žádný jasný důvod nebo smysl toho, proč se narodilo. K jeho zrození došlo napůl ze zábavy, a tak také může být jen tak pro zábavu opět zničeno.

„Vzpomínám si, když jsem ještě studoval a nastala situace, kdy jsme se s spolužáky při písemkách marně snažili vyplnit prázdný papír se zadáním, používali jsme tento cizí termín, *hollow vacuum*, jako výraz zoufalství.“⁸²

Zavržení a strach z nicoty si pak Óe zpětně uvědomuje a nachází ve svých prvních dílech, jejichž hlavními postavami učinil děti:

„Když se při četbě různých románů setkám s postavou dítěte a přemýšlím o dětském archetypu tak, jak ho zde vykládám, docházím k plodným závěrům. Také jsem poprvé zkusil podrobit analýze ta ze svých děl, která pojednávají o dětech, a to jak ta, která vznikla na počátku mé spisovatelské dráhy, tak i díla poměrně nedávná. A všiml jsem si přitom, že aplikujeme-li Kerényiho a Jungovu analýzu dětských bohů jako klíč, objevíme věci, které se dají v těchto románech zcela nově vyčíst.

Mým prvním delším románem je RV, který jsem napsal teprve ve svých 23 letech. Začal jsem ho psát od scény, kde je na konci války skupina dětí z nápravného ústavu uzavřena ve vesnici zapadlé v horách. V průběhu psaní jsem si ale uvědomil, že okolnosti kolem nápravného ústavu jsou příliš nejasné a to že zázemí románu oslabuje.

Ve skutečnosti se věci neměly tak, že bych já jako mladý spisovatel zjistil, že k nějaké takové události došlo, použil ji jako modelovou situaci a začal na románu pracovat. Chtěl jsem psát o tom, jak se děti shromáždí a vytvoří si svůj svět. Proto jsem si vymyslel příběh, kde nejenže dojde kvůli záplavám k přerušení komunikace mezi vesnicí a jejím okolím, ale navíc se rozšíří nákaza, která je důvodem evakuace dospělých pryč z vesnice.

Jediní, kdo ve vesnici zůstanou, jsou ‚zavržené‘ děti, které do ní původně nepatří. Vzpomínám si na svůj záměr uvést na scénu takovéto vesnice jen jednoho dospělého a tím byl zběhlý vojenský kadet, když se ale na věc dívám z dnešního pohledu, má tenhle mladík blízko k dětem spíš než aby patřil na stranu dospělých. Dále už je tu jen postava jednoho korejského chlapce a nemocí nakažené dívky zanechané vesničany ve skladu napospas. Myslím, že jsem si ‚zavržení‘ při psaní dobře uvědomoval, když jsem kapitolu, kde se děti ujmou péče o nemocnou dívku nazval ‚Solidarita opuštěných‘.

Děti jsou ve vesnici uzavřeny dospělými, kteří u jediného východu z ní stojí s puškami v ruce a zvenčí pozorují situaci uvnitř. Pro případ, že by se rozhodli z vesnice odejít, hrozí nebezpečí okamžitého návratu do stavu nicoty před narozením. Všichni by museli čelit ‚prázdnotě‘.

⁸¹ Óe, K. *Šosecu no keiken*, Tokyo, Asahi šimbunša, 1994, s. 75-76.

⁸² Tamtéž, s. 76.

Zpočátku si děti myslely, že byly ve vesnici nedopatřením vesničanů zapomenuty omylem. Proto když objeví známku lidské přítomnosti na opačné straně údolí východu z vesnice, začnou tím směrem volat.

„Haló! Haló!“ křičeli jsme a mávali rukama a klacky, abychom upoutali jeho pozornost. Naše hlasy se smísily, nesly se ozvěnou a zněly jako melancholický sbor.

„Haló! Haló! My jsme ještě tady! Haló!“

Malá snědá tvář na druhé straně si nás všimla. Muž sundal pušku z ramene a zmizel vlevo za boudu. Svěsili jsme ruce a přestali jsme křičet, protože nás už bolelo v krku. Pochopili jsme to. Muž se přemístil do výhodné pozice, ze které mohl pozorovat ty, kteří by se snad v beznadějném úsilí pokusili přejít na druhou stranu přes koleje lanové dráhy. Barikádu postavili proto, aby nám zkřížili cestu, a kromě toho tam postavili stráž. Byli jsme uvězněni.⁸³

Óe pro svůj příběh potřeboval pouze děti, děti bez dospělých, tzn. i bez rodičů. Ačkoli nejsou chovanci ústavu sirotky v pravém slova smyslu, v RV tak vystupují a přiřazují se tak svým osudem k dalším „opuštěným“ dětským postavám v literatuře. K problematice „orphan child“ se Karl Kerényi vyjadřuje:

„Nebyl sirotek předchůdcem dětského božstva a nebylo toto dítě převzato do mytologie z popisů jistého druhu lidského údělu, tak jak je možné v nejrůznějších kulturách a tam povýšeno do božské hodnosti? Nebo tomu bylo naopak? Bylo tu dříve dětské božstvo a sirotek z lidových vyprávění je jen jeho bledým odrazem? Co je primární: lidové vyprávění nebo mýtus? Tato otázka se nám vnučuje tím naléhavěji, když uvážíme, že existují případy, kde mytologem dětského božstva a lidového vyprávění o sirotkovi jsou absolutně neoddělitelné.“⁸⁴

Jung je pak konkrétnější a více se blíží k problematice hrdiny:

„Někdy se ‚dítě‘ jeví více jako *dětské božstvo*, jindy více jako mladý *hrdina*. Pro oba typy je společné zázračné zrození a protivenství raného opuštění a nebezpečí skrze pronásledování. (...) Z tohoto důvodu mohou být různé ‚dětské‘ osudy nahlíženy jako ilustrující určitý druh psychických událostí, ke kterým dochází v eutelechií nebo ve zrození ‚ega‘. (...) Motivy ‚bezvýznamnosti‘, odložení, opuštění, nebezpečí, atd. se snaží ukázat, jak nejistá je psychická možnost celistvosti, tzn. ohromné těžkosti, se kterými se setkává během dosahování tohoto ‚nejvyššího dobra‘.“⁸⁵

Hrdinovy zkušenosti a závěr RV nazírá Susan Napier následujícím způsobem:

„V monomýtu se protagonista učí zkouškami a chybami být hrdina. Óe hraje na čtenářovo očekávání monomýtu nebo dokonce jeho vývoje v Bildungsromanu 19.století a pak tyto projekce roztrhává odhalením lekcí, které se hrdina naučil: válka je špatná a dospělí, reprezentující společnost také. Vyrůst a stát se součástí této společnosti je imorální čin, z ideologického hlediska zasluhující pokárání. Proto protagonista musí na konci románu utéct spíše než aby se vrátil k tomu pomáhat obnovovat pustinu. (...) Čtenář si musí udělat svůj konečný závěr, což je snadná věc, pokud čtenářova úroveň odpovídá síle textu.“⁸⁶

Hiranova zeď sociálních konvencí i Napierové rozdělení na „dobré“ (slabí, vydědění) a „špatné“ (dospělí, mocní, konvenční) odpovídá průhledné ideologické struktuře RV. Možnost víceznačné interpretace je téměř vyloučena. Metafory a symboly také slouží k zesílení této dichotomie: svítící slunce, voda, spontánní sexualita a hojný sníh ve srovnání s množstvím

⁸³ Óe, K. *Šósecu no keiken*, Tokyo, Asahi šimbunša, 1994, ss. 77-79.

⁸⁴ Kerényi, s. 30.

⁸⁵ Jung, s. 84.

⁸⁶ Napier, Susan. *Escape From the Wasteland*, Harvard University Press, 1991, s. 39.

propadlin, blátivého sněhu, mlhou a temnotou, do níž vypravěč vbíhá na konci RV. Susan Napier rovněž zaznamenává zrání a osobnostní růst postavy chlapce:

„Jak Chov tak RV lze nazírat jako zborcené rituály obřadů vstupu do dospělosti, v nichž postava chlapce opouští svou nevinnost, i když ne vždy nezbytně za účelem vstupu do světa zkušenosti. Spíše tím, jak jsou jejich mýtické světy jednou rozbity, jsou tito hrdinové ponecháni osudu a bídě se potulují. Jejich cíl není jinde než ve vnější temnotě reality. (...) Óeho postavy jsou vyhnány do nových frakčních světů, kde slovo Otce je falešné. Uvnitř mýtických hranic každého Óeho narativu dosahují hrdinové úspěchu. Jakmile je však úspěchu dosaženo, romantický žánr náhle končí a tlačí hrdinu a čtenáře z příjemného světa fantazie, kterému díky evokativním popisům v textu na chvíli uvěřili. Pustina nemůže být znovu osvěžena. Jediné, co zůstává, jsou krátké vize hojnosti. Óeho novely, založené na svých generických nesouvislostech, mohou být interpretovány jako nihilistické vize nevyhnutelného podrobení romantiky realismu.“⁸⁷ (Napier, 38)

RV jsou jedním z nejreprezentativnějších děl autorova počátečního období, je to první delší próza Óeho Kenzaburóa, kterou sepsal během jednoho roku po svém debutu. Ocenění bylo vysoké. Noma Hiroši, jeden z představitelů poválečné literatury označil dílo za hodné pozornosti a na jeho základě uznal Óeho jako „pokračovatele poválečné literatury“. Všichni uznávali „významný posun“ od Chovu k RV. Óe sám se o RV vyjádřil jako o díle, které „pro mě bylo tím nejšťastnějším“. A podíváme-li se na RV z pohledu jeho děl z následujících let, překypujících utrpením a bolestí, můžeme současně říci, že RV jsou posledním dílem, které Óe napsal nenuceně, s lehkostí, a získal tak slávu svému talentu. Po letech Óe vzpomíná: „Dokázal jsem v sobě uvolnit a do podoby tohoto románu rozpustit otevřenou formu vzpomínky na svá chlapecká léta, od hořkých až po ty příjemné. Bylo to dokonce velmi potěšující. Když tvořím román teď, už mě žádné takové příjemné pocity nedoprovází.“⁸⁸

5.3. Mladík, který se opozdil

Část první – „Léto 1945 venkov“ je svým dějovým zasazením i postavami velmi blízká Chovu. ML začíná v horské údolní vesnici Óeho rodného Šikoku. Symbolismus této vesnice jako *genia loci* si vyžádá zvláštní podkapitolu této práce. Primárními objekty nynějšího sledování jsou postavy, dospělí a děti vesnické komunity, opět evokující osazení dějiště příběhu Chovu. I hlavní postava chlapce by mohla být identická s chlapcem Já. ML je však „delším románem“, *čóhen šósecu*, a tak máme k dispozici hlubší propracování charakteru této postavy. Dlouhá scéna bezstarostného dětství a jeho nekonečných her je časově zasazena do konce druhé světové války, z níž do vsi proniká jen pozlátka slávy a vítězných bojů statečné japonské armády. Představy vesnických chlapců jsou plně napínavých bojů, jsou to představy, z nichž vychází jako hrdinové ochotní obětovat za svého císaře cokoli.

Venkovská komunita, dětské zábavy a toulky lesem na pozadí válečné situace vystihuje jak Chov z roku 1958 tak ML z roku 1961. Oproti Chovu a RV tu však nenacházíme příliš výraznou postavu mladšího bratra. Ačkoliv v textu nacházíme místy dlouhé „bratrské“ odstavce, nejsou pro vnitřní svět postavy natolik významné jako v Chovu nebo RV a mladší bratr, který se tu nijak aktivně neprosazuje, jako by byl pouze součástí rodného prostředí a období dětských let. Toho rána, kdy se chlapec Já rozhodne opustit se svým korejským přítelem Kanem domov a jít bojovat za císaře se zbytky povstálých patriotů demonstrujících proti ukončení války, zanechává doma i spícího bratra:

⁸⁷ Tamtéž, s. 38.

⁸⁸ Kolektiv autorů. *Joku wakarú Óe Kenzaburó*, „Dobře porozumět Óe K.“, Bungei Kenkjú Puroje, Tokyo, Japan Mix, 1994, s. 62 (citace převzata z *Genšuku na amiwatari*, Waga šósecu).

„Je před svítáním. Celý dům byl prolezlý chladem temné noci i nadcházejícího rána. Po mém boku spal bez jediného hnutí hlubokým spánkem bratr. Přiblížil jsem se k němu tak těsně, že jsme se div nedotýkali tvářemi, a pozoroval jsem jej. Bratr vychutnával spánek tak soustředěně jako hladová kočka, když se dostane k potravě; byl do něho doslova lačně zakousnut. Když jsem se tak na bratra díval, dostal jsem strach, že bych se sám mohl takhle ponořit do spánku. <Při boji s nepřitelem probdím celé noci.> Vstal jsem a vylezl z moskytiéry. Včera jsem ulehl v šatech. Při pomyslení, že tu bratra nechávám, mě bodlo u srdce. Beze mne ztratí bratr mezi dětmi rychle svůj vliv, nebude si vědět rady a děti přistěhovalců mu budou asi ubližovat. A až bratr zjistí, že jsem se připojil k vojsku bojujícímu na hradě Širojama v Sugioce a nevezal ho s sebou, určitě mu to bude líto a bude plakat“ (ML, 130)⁸⁹.

Hlavní postava je v ML zároveň sama mladším bratrem několika svých sourozenců, kteří však s jeho mikrosvětlem nemají téměř žádný vztah (pouze starší bratři padlí v boji vystupují v jeho mysli jako hrdinové). Úzká vazba osudového spříznění s mladším bratrem se tu objevuje, nicméně není tak výrazná a role „průvodce“ je převzata kamarádem Kanem, chlapcem z korejské osady. Tím je naplněna nejnaléhavější potřeba Óeho postavy: „Vzhlédl jsem k úzkému bílému pruhu na obloze s očima plnými slz a pak jsem se vydal po louce hledat bratra“ (Chov, 50).

Když mladší bratr chlapce Já v RV definitivně opouští, nezbyvá Óemu než vytvořit pro svého mladíka nového „bratrského“ průvodce. Jako autor si musel být vědom toho, že se jedná o nutnou podmínku existence jeho postavy. Kan splňuje tutéž osudovost jako postava mladšího bratra a zároveň má dispozice doprovázet Óeho chlapce-mladíka i jeho zráním. Význam jeho úlohy se ukazuje zejména ve druhé části, kdy se několikrát na odlišných místech objeví jako deus ex machina, aby se jeho cesta protнула s životní cestou hlavní postavy a Já aby mohl reflektovat svou aktuální životní situaci a získal nová odhodlání.

„Udělal to kvůli své mrtvé dcerce, ano, ale také kvůli tomu, aby zabezpečil hráze mého ducha, které hrozila odplavit a smést přílivová vlna hanby. Právě Kan je člověk, kterého nyní nejvíc potřebuji, a Kan to kdesi v zastrčeném koutě Kóbe vytušil a objevil se. Zasténal jsem skrze zařaté zuby a roztrásl se po celém těle. Kane, Kane Mjong-čchi, ty ses mi tedy vrátil...“ (ML, 251).

Susan Napierová hovoří o dualitě óeovského a mišimovského hrdiny, o hrdinovi pasivním, hrdinovi aktivním a o vztahu mezi nimi. Pasivního hrdinu charakterizuje nedostatek tužeb, což je typické pro moderního antihrdinu, zatímco aktivní hrdina sahá až k protagonistům romantického období a tužbami přímo překypuje. Tím také míří k tragickému konci svého života. V případě ML bychom mohli říci, že se tato pasivita a aktivita hrdiny přelévá střídavě z postavy Já do Kana a naopak. Na počátku děje ovšem vykazují aktivitu oba dva: uprostřed horkého léta válka náhle skončí a do života chlapce Já vstoupí spolu se zmatky i zoufalství z toho, že propásl svou šanci stát se svému Japonsku potřebným a obětovat svůj život ve velké válce. Svým posláním je tak posedlý, že s kamarádem Kanem odchází tajně do města připojit se ke zbytku bojovníků za Velké Japonsko. Jeho ideály jsou roztrženy rukou dospělých, následuje několik let pobytu v sociálním zařízení⁹⁰, krátkodobý návrat do rodné vsi a studium na Tokijské univerzitě.

⁸⁹ Z textu ML také vyplývá, že i zde je stejně jako tomu bylo v Chovu rodina hlavní postavy postavena mimo komunitní rámec vesnického společenství rodin. Odlišuje se nějakým způsobem od ostatních rodin, a to zavdává příčinu komunikačním propastem v místním, geograficky uzavřeném kolektivu dětí. Lze tím vysvětlit i kamarádství postavy Já s chlapcem Kanem z korejské osady. Z výše citovaného úryvku dále vyplývá, že vztah chlapce Já k mladšímu bratru je z pozice staršího „opatrovnícký“ stejně jako v případě RV, čímž se nám jedním způsobem potvrzuje vývoj hlavní Óeho postavy od Chovu přes další novely.

⁹⁰ Všimněme si, že několikaletý pobyt v nápravném ústavu jenom podtrhává hrdinnost a literárnost Óeho postavy v souladu s Jungovou psychoanalýzou mýtického hrdiny, jak jsme se o ní již zmínili v kapitole týkající se RV.

Přesto Óeho mladík končí v závěru děje tragicky. Zlomen zkušeností s univerzitním politickým hnutím se aktivně odhodlává k pomstě na společnosti, v níž vidí příčinu svého opakovaného pokoření:

„Objevil jsem v sobě mladého muže, který jako nějaký důstojník plánuje útok. Říkal jsem si: Vynaložím všechny své schopnosti na to, abych své nepřátele srazil k zemi a zničil. (...) Podetnu je u samých kořenů! Předmět mé nenávisti se nafukoval a rostl. Jednoznačnost mé nenávisti učinila můj svět velice jednoduchým a prostým. Podíval jsem se tvář v tvář sám sobě. Ikuko Sawadová i já jsme se vrátili do Tokia“ (ML, 272).

Tomuto odhodlání předchází rozhovor s Kanem, kde naopak Kan je aktivní složkou a Já je pasivně „odevzdaný“:

„V Kanových slovech mě cosi zarazilo, proto jsem mu vpadl do řeči: ‚Bylo by ti asi nepříjemné odpovědět, že patříš k těm smířeným a odevzdaným, že?‘ ‚Ano, tvé tělo i duše jsou skrz naskrz prolezlé smířenou odevzdaností. Taková věc se neříká snadno, proto jsem mluvil o hloupostech. Ale proč, proč jsi tak zlomený, proč jsi tak zbavený důstojnosti?‘ (ML, 269).

Když Kana opustí manželka, stane se i on „tím zlomeným“. Spolu s mladíkem Já tráví volné dny „v přístavním městě obklopeném pahorky“ společným plaváním v moři, které je popsáno takto:

„I při plavání nám někdy tekly slzy. Byli z nás psanci. Ať jsme plavali sebezoufaleji, už jsme ani nevěděli, kterým směrem leží země, k níž jsme až dosud patřili, a na pobřeží na dva vyčerpané vychrtlé mladíky nečekalo nic jiného než po plážích se válející mlha vulgarity. Jednoho dne jakási obtlouklá žena vyslovila svou psychologickou analýzu naší dvojice:

„Můžete si vymýšlet různé teorie a vytáčet se všelijak, ale v podstatě jste jen vyděšené děti, které ztratily sebevědomí.‘ Ta analýza nebyla tak vzdálena pravdě, až na to, že jsme nebyli dětmi, a to celou věc zhoršovalo...“ (ML, 378).

V ML prochází Óeho postava mladíka nejradiálnějším vývojem. Hledá sám sebe, smysl své existence, svou identitu a opakovaně se snaží reflektovat svou podobu, své vnější vystupování a vnitřně usměřňovat své vlastní vnitřní pocity a nálady. Přitom v něm stále probleskují myšlenky zoufalství a beznaděje nad svou nevyužitelností ve světě míru, nad zborceným dětským ideálem „zlaté“ války, v níž se měl stát hrdinou:

„Ach, proč jen existuji! Bože, tolik jsem toužil jít do boje, ale ne do takového špinavého boje [mediální politiky] ! Chtěl jsem do krásné zlaté války, která srdci poskytuje stav stálého nadšení, do boje, který rázem uvolňuje svaly ztuhlé strachem! Ale v dnešním světě se už nikde nevede zlatá válka, jsou v něm jen války urážek a přetvářky. Tenkrát za onoho letního dne jsem ve své malé sluncem opálené hlavě odhadl svou situaci dobře: opozdil jsem se! A kdybych až do smrti bloudil nočním Tokiem, už to nikdy nedoženu...“ (ML, 317).

Je to neustálý střet mezi tím, jaký je (jak se aktuálně vidí) a jaký by chtěl být (jakou má o sobě ideální představu mladého muže). Když Fukase Mičihiko z politického hnutí spáchá sebevraždu, nabízí se hlavní postavě k reflexi nad podobou mladíka místo. Když za podpory politika Sawady, otce své milenky Ikuko, nechá v médiích zveřejnit zprávu o své potupě, reflektuje svou podobu a vystupování na televizní obrazovce, nad novinovými články:

„Ve svém hlase jsem nic nového neobjevil. Zato moje tvář ve mně vyvolala hluboké uspokojení: byla to pouze tvář mladíka plného rozhorlení a vzdoru a rozhodně neprozrazovala nic z mé vnitřní

nejistoty. *Zatoužil jsem, abych se mohl plně ztotožnit s oním poněkud povrchním, živočišným a sebejistým mladíkem z obrazovky*⁹¹ (ML, 286).

„Našly se i masové sdělovací prostředky, které mě ve svém zpravodajství velice barvitě a nadšeně líčily jako mladíka na počátku skvělé kariéry a jako napraveného členy Všestudentské ligy, který se má zakrátko oženit s politikovou dcerou. (...) ... mě prezentovali docela jinak: jako velice bezcharakterního, zatrpklého, ubohého a osamělého studenta, který se náhodou připlétl do studentského hnutí. Když jsem tak o tom přemýšlel, měl jsem při četbě těch článků poprvé pocit, že se blížím pravdě o své osobě. Ale brzy jsem zmobilizoval všechno své sebevědomí a dokázal hned zase zapomenout na pravdivé hlasy těchto nejpodřadnějších masových sdělovacích prostředků“ (ML, 323).

Mladík tápe, vstoupí do mediálních a politických kruhů, objeví svět narkománie, má milenkou Ikuko, která má za „milence“ jemného chlapce „připomínajícího Jerry Lewise“. V tomto začarovaném kruhu spěje děj ke svému závěru. Jerry Lewis spáchá sebevraždu, Ikuko čeká dítě. Mladík usiluje o svůj poslední televizní pořad z jednoho jediného důvodu: „Chci říct všem lidem z Tokia sedícím u obrazovek své ‚ne‘. Vlastně všem Japoncům, o nic jiného mi nejde.“ (ML, 382).

Svou románovou cestu končí postava mladíka v psychiatrické léčebně na dalekém Hokkaidó, kam se na radu politika Sawady odchází léčit ze své narkománie a skrýt se na nějaký čas očím veřejnosti. Střet mladíka a otřelého politika se vyhrotil, oba jsou si ale vědomi své „moci“. Proto Sawada navrhuje „ideální“ řešení: mladík se stane manželem jeho dcery, novomanželům bude na dobu deseti let zajištěn přepychový život v Evropě. „Ze všeho nejdřív se vyléčíš z narkománie. A pak na nějakém teplém místěčku vyčkáš, až přijde tvůj čas. Patříš už mezi elitu.“ (ML, 385).

Óe si zahrává i s jinou variantou možného dozrání svého mladíka, který přišel pozdě. Ač jde o vizi, kterou bychom mohli nazvat „mišimovskou“, je smyslem následujících řádků poodhalit podobu literárního hrdiny moderního románu. Je to náčrt toho, jak by mohl či měl románový závěr vypadat, aby se jeho hrdina (= postava) mohl stát opravdovým hrdinou (= hero). „Tím bych krásně zakončil autobiografii člověka, který byl mluvčím všech, kteří se opozdili“ (ML, 387). Zároveň je v nich obsažena s tím spojená absurdita a Óe tak podtrhává to, co běžně říká mimo rámec svých próz a co z jeho úst vychází jako předsudek vůči mladým začínajícím autorům, totiž to, že mladí lidé, kteří nezažili hluboká společenská ani osobní dramata, nemají zkušenost, aby mohli psát hodnotnou literaturu. A tím méně se postavy jejich literárních děl mohou stát hrdiny.

„... plánoval jsem, že v závěrečné části budu vystupovat jako imaginární hrdina, který zabil Sawadu Tojohika a který je jako vícenásobný vrah samozřejmě odsouzen k smrti. Tím bych krásně zakončil autobiografii člověka, který byl mluvčím všech, kteří se opozdili. Na poslední stránce jsem se chtěl vylíčit jako muže, jenž jde na popraviště s přímo oslnující důstojností. Chtěl jsem sám sebe vylíčit jako hrdinu, jako opravdového hrdinu, kterým jsem se tolik toužil stát, a ne jako zbabělce, který mlčky nechal vinu na Jerry Lewisovi a který se pokořil před Sawadou Tojohikem“ (ML, 387).

Óeho mladík nakonec ale společensky dospívá, ačkoli otevřenou otázkou ještě zůstává jeho „já“. V Chovu, RV a nakonec i v ML za něj rozhodují nebo za sebe nechává rozhodovat druhé. Ještě přijde čas, kdy se bude muset rozhodnout sám. Zatím to ještě netuší a navzdory „vševědoucnosti“ a tvůrčímu průhledu autora do postavy to v roce 1961 netuší ani Óe.

V úplném závěru knihy se hlavní postava se svým mládím loučí a přiznává si nevyhnutelný vstup do fádní všednosti lidí střední generace; Óeho postava mladíka dospěla do fáze „nemladého muže“:

⁹¹ Zvýraznění kurzívou vlastní.

„Ano, cítím, že už nejsem mlád. Na břicho se mi usazuje tuk, ramena mi tuhnou a za úsvitu i za soumraku mě přepadá smutek a pocit osamělosti. Blížím se nezadržitelně střednímu věku. Jsem již nemladý muž. Přesně jako to předpověděl politik, už neřeknu společnosti své ne, nýbrž budu v tichosti vyčkávat na teplém místě, budu čekat na dobu, kdy ve mně „uzraje mládí, které se stalo minulostí“. Ale to už nebude moje doba, bude to doba někoho jiného. Nyní, kdy končím tyto své životopisné vzpomínky, už nejsem žádným hrdinou, který by byl schopen probouzet lidské nadšení, nejsem sni mluvčím žádné generace. Jsem takový jako ty“ (ML, 390).

5.4 Osobní zkušenost

Ve svých prvních dílech se Óe vyrovnává se svým dětstvím uprostřed lesů na Šikoku, zasaženém druhou světovou válkou, radikální změnou nastavení poválečné společnosti a s ní spojenou mystifikací dětí podléhajících školní docházce⁹², i ostatního obyvatelstva. Stejným směrem se ubírá i první část ML, v jehož v druhé části se autor vypisuje ze svých dalších zkušeností z života a studia⁹³ ve velkoměstě, aniž tuší, že pravá „osobní zkušenost“, která všechny tyto dosavadní svou hloubkou a naléhavostí předčí, teprve přijde.

Než přejdeme k postavě Birda, rád bych poukázal na nápadnou návaznost ML a OSZK. V první řadě je v obou případech hlavní postava zasazena do role mladého manžela a nastávajícího otce. Tento mladý muž na prahu středního věku brouzdá ulicemi Tokia a ačkoliv město vnímá a vidí stále stejně jako zhýralý mladík, kterým ještě nedávno byl, cítí zároveň, že sám už se tak svému okolí nejeví. Konkrétně jsou v obou textech popsány následující situace:

„Pod záminkou, že se chci ještě v knihkupectví se zahraniční literaturou poohlédnout po nějaké knize o dětské výživě, jsem poslal ženu domů napřed a pak pro všechny případy zakoupil knihu, na jejíž obálce byla fotografie zlatovlasého nahého dítěte, které z ohromného talíře hltá jídlo jak nenasyta bumblík, a za soumraku jsem vystoupil z taxíku na náměstí. Procházel jsem po něm sem a tam a hledal překupníka. Ale ani jsem ho nezahlédl. Měl jsem dojem, jako by všichni překupníci, jakmile zjistili, že se k nim blížím, přede mnou prchali na všechny strany do tmy. Tento můj dojem byl s největší pravděpodobností správný. Který překupník by se pokoušel prodat drogy nafintělému, oplácanému, růžolícímu a blahobytně vypadajícímu mladému muži, který nadto ještě drží v podpaží knihu o dětské výživě? (...) Vtom mě popadla za rameno silně nalíčená mohutná žena. Pochopil jsem, že to nemůže být nikdo jiný než osoba, která mě viděla v den vraždy vcházet do záchodku. Strnul jsem v křeči strachu. ‚Pché! On je to otec rodiny!‘ zasmála se výsměšně mužským hlasem, když viděla mou knihu, a pustila mě“ (ML, 389)

„V tu chvíli vplula doprostřed jezera v hloubi matného skla žena, jejíž některé rysy byly nepochybně zvláštní a přibližovala se směrem k Birdovi. Žena s pevně vyvinutými širokými rameny byla tak vysoká, že se odraz její tváře ve skle zračil nad Birdovou hlavou. Bird měl v tu chvíli pocit, že ho zezadu napadla příšera. Zatímco stál ostražitě na místě, pohlédl za sebe. Žena se zastavila těsně před ním a upřela na něj vážný výraz, jakoby ho chtěla vyslyšet. Nervózní Bird si ji znovu prohlédl.

⁹² Psychologii desetiletého Óeho v roce 1945 a v letech, které následovaly, popsal Kataoka Keidži jako „rozpolcenou osobnost“. Na jedné straně stál chlapec-vlastenec (aikoku šónen), chlapec, který důvěřoval císaři a představám a legendám, které jej opředávaly. V roce 1945 byl chlapec-vlastenec nahrazen chlapcem-demokratem (minšušugi šónen), který se uvnitř Óeho zrodil spolu s americkou okupací po císařově zřeknutí se božského původu. Do dnešní doby není konflikt mezi mladým vlastencem a mladým demokratem vyřešen a je to právě ten, který oživil některé z Óeho nejlepších fikcí.

⁹³ Ačkoliv je druhá část ML explicitní fikcí, zpracovává v ní Óe svou studentskou zkušenost na Tokijské univerzitě, soudobých politických tlaků a možná i trpkost nad tím, že z této univerzity nevyšel sám jako politik (ačkoli, jak bylo řečeno výše, vystupuje zvláště v posledních letech spíše jako veřejný činitel než spisovatel). Můžeme se domnívat, že si napsáním ML potvrdil Óe svou roli literáta, který může na masy vyvíjet stejný vliv jako politik a současně stát v pozadí veškerého politického dění.

Vzápětí spatřil v jejích očích ostrou naléhavost, smývanou vodami truchlivého nezájmu. Ač žena ještě nevěděla, o co přesně půjde, objevila v Birdovi stejnou krevní skupinu k jedné z mnoha možných vazeb společného zájmu, ale pak si najednou všimla, že Bird není pro takovou vazbu vhodný objekt. Současně si Bird všiml abnormality v její tváři, lemované hustými kudrnatými vlasy a připomínající tak obraz Fra Angelica, všiml si také několika vousů nad jejím horním rtem, které holicí strojek minul. Trčely skrz stěnu děsivě tlusté vrstvy líčení a jakoby se třásly úzkostí.

„Hej!“ pozdravila urostlá žena hlasem mladého muže velkoryse a s rozpaky nad vlastním neuváženým omylem. To sedlo. „Hej,“ zakřenil se Bird rychle a vrátil pozdrav tak trochu sípavým vysokým hlasem“ (OSZK, 9-10).

V první ukázce je „uličnickým zjevem“ žena s mužským hlasem, ve druhé muž převlečený za ženu, v obou případech působí postava mladého manžela uhlazeně a důraz je položen na kontrast dvou sociálních skupin, k nimž účastníci obou letmých pouličních setkání patří. Po výše citovaném odstavci z ML následuje fyzický popis postavy mladého nastávajícího otce, zatímco velmi podobný popis týkající se fyziognomie Birda úryvku z OSZK předchází. Óe si tak v roce 1961 následný „stupeň“ své postavy v ML připravil, aniž tušil, čím jeho postava bude muset v dalších prózách projít (a on s ní, sám za sebe ve svém skutečném životě).

5.4.1. *Seventeen* jako klenutí mezi mladíkem sexuálním a politickým

Návaznost ve vývoji hlavní postavy ML a OSZK je zjevná, považují však za důležité zmínit, že ne bezprostřední. Kromě OSZK napsal Óe v roce 1964 také kratší novelu s pojaponským názvem *Sebuntin* („Seventeen“), kterou z hlediska vývoje jeho postavy mladíka považují za důležité zmínit. Vidím zde totiž souvislost mezi politickým mladíkem druhé části ML a dospívajícím sedmnáctiletým mladíkem ze *Seventeen*. Fyziognomie obou se opět neliší, naopak, obě postavy svůj odraz v zrcadle popisují velmi podobně:

„Co mne však v ony monotónní dny opravdu děsilo, bylo, že – i když to zní poněkud komicky – v mé tělesné konstituci jako by docházelo ke zcela patrným změnám: začal jsem baculatět, stával se ze mne kulatoučkový otupělý tvor samý tuk a lesk mých očí se začínal ztrácet pod potahem neprůhledné clony. A přestože jsem se často koupal, měl jsem při pohledu na své tělo v zrcadle pocit, jako by bylo stále špinavé a ulepené. A přestože jsem se politikově dceři projevil jako impotent, můj duch jako by byl zaplaven obscénností, jež se jako hejno blech vrhala na mé sexuální přeludy. Dá se dokonce říci, že jsem ty dny prožíval ani ne tak jako bytost politická, ale spíš jako bytost sexuální“ (ML, 299).

„Přiblížil jsem se k zrcadlu a upřeně se zadíval na svou tvář. Vypadá nenávistně a i když nedá se říct, že by byla ošklivá nebo potměšilá, je moje tvář opravdu tváří plnou zášti. Předně, mám nadměrně tlustou kůži, bílou a tuhou, takže mám tvář jako prase. Přestože se mi líbí na kost vypjatá tvář se snědou, tenkou a těsně vypínající se kůží jako mají profesionální atleti, hromadí se pod mou kůží v ohromném množství maso a tuk. Pocit tloušťky mám jen v obličeji. Hrubé vlasy rostou hustě a ještě více zužují už tak mé úzké čelo. Tváře mám nafouklé. Jen rty jsou jako ženské, malé a červené. Obočí je husté a krátké a nedodrhuje žádný pravidelný tvar. Oči zlověstně zúžené, pohled chladný. Uši svírají s hlavou pravý úhel, jsou masivní a boltce odstávají. Protože můj obličej vypadá žensky, ochable, stydlivě a jakoby vřiskavě, jsem vždy při focení zcela středem pozornosti. Zvláště u příležitostí, jako je pořizování třídní fotky. Výsledná fotka má pak v sobě melancholii touhy raději umřít, a přece fotograf vždy mou tvář upraví na uhlazeného hezkého muže. Zíral jsem na svou tvář vprostřed zrcadla a chtělo se mi brečet. Potměšila, je to odstín tváře člověka, pro kterého je masturbace běžným zvykem a možná že ať jsem na ulici nebo ve škole, dává všem kolemjdoucím najevo, že neustále onanuji.“⁹⁴

Zdá se, jako by měl autor v průběhu všech svých tvůrčích procesů u jednotlivých próz na mysli stále jednoho a totéž mladíka, jehož život (nebo, chceme-li, vývoj) nazírá vždy

⁹⁴ Óe, K. *Sebuntin* in Óe, K. *Seiteki ningen*, Tokyo, Šinčó bunko, 1968, s. 125-126, překlad z japonštiny vlastní.

z určitého období. Sedmnáctiletý mladík propadlý masturbaci najde přechodně svou útěchu v politickém hnutí (bez ohledu na jeho ideologické zaměření), kde kompenzuje svůj sociální komplex a především dosavadní osamělost. V jiné kratší novele ze stejného roku, *Seiteki ningen* („Sexuální bytost“), se pak opět setkáváme s podobným typem postavy sexuálního mladíka, který svou charakteristiku nese v samotném názvu této prózy. V mladíkovi z ML a dospívajícím chlapci ze *Seventeen* sleduje Óe spisovatel spíše než cokoli jiného politickou atmosféru šedesátých let 20.století⁹⁵, přitom události zmiňované v obou prózách (ML i *Seventeen*) mají sloužit pouze jako milieu pro Óeho vyjádření obrazu současného japonského mladíka, aspirujícího na politickou kariéru. „V *Seventeen* je velká ironie. Psal jsem o politické frakci, ke které se nehlásím, v podstatě jsem jako autor stál na opačné straně barikády. Ironií také bylo, když mi kritika vyčítala, že ačkoli jsem demokrat – neboť v demokratickém duchu píše své eseje – ve svých románech tento svůj politický názor nedodržuji.“⁹⁶ Nejpatrnější je mladíkovo usilování o zviditelnění se a prosazení se ve společnosti prostřednictvím politiky v ML. Chlapec, a později mladík, který stále cítí jako velkou osobní újmu to, že zmeškal válku a možnost bojovat a zemřít jako hrdina, vidí svou šanci a naplnění svého uspokojení před šílícími davy veřejnosti coby politik. Autor sám pak veřejně tyto aspirace svých postav vysvětluje tím, že zatímco vojáků bojujících na frontě byl nespočet, šanci prosadit se politicky nemá takové množství lidí. Proto se pak jeho političtí adepti uchylují k náhradním satisfakcím jako jsou drogy nebo sex. A to je také moment, kdy se z „politického“ mladíka stává mladík „sexuální“.

Ve stejné besedě Óe prohlašuje, že *Seventeen* napsal v době tvůrčí krize, ve čtyřletém období „velkých nevyužitých příležitostí a z kterého zůstává jen jedna próza, která má význam i dnes, a to je právě *Seventeen*“⁹⁷. Inoue Hisaši na to namítá:

„Pro mě je *Seventeen* velice důležitým dílem. Nevím, možná jste to provedl zcela nevědomě, ale je tu prvek, který vede k určitému ‚odhalení‘ v óevském smyslu. Na rozdíl od běžného postupu, který se na třech až čtyřech místech soustředí na postupnou proměnu a vývoj postavy podle vzorce ‚věci se mají tak, a proto je to tak‘, přichází v *Seventeen* pouze jeden velký okamžik, kdy je hrdina odhalen a v němž jako by říkal ‚já jsem takovýhle člověk‘. V tom smyslu působí *Seventeen* hlubokým dojmem. (...) Dále tu není nic, co by přinutilo postavu uvědomit si, co by ji přivedlo k tomu, aby si všimla. Ono odhalení je totiž uvnitř jí samé, je v ní nakumulováno, je to bůh či vesmír nebo něco v tom smyslu, s čím se tváří v tvář setkává v jednom okamžiku, který některé čtenáře může pobuřovat... V tom vidím návaznost na *Osobní zkušenost*. Říkáte, že jste *Seventeen* napsal v období, kdy jste byl jako spisovatel mrtvý. Vy si to tak možná myslíte, ale já jsem v období, o kterém vy teď hovoříte jako o autorsky ‚mrtvém‘, měl díky vám bohatý čtenářský život.“⁹⁸

Z výše citované promluvy vyplývá, že zraní Óeho politicko-sexuálního mladíka se může soustředit i v jednom jediném místě románu. Inoue má bezpochyby na mysli mladíkovu zkušenost s prostitutkou, které mu dopřeje a zprostředkuje lídr politického hnutí, který pro něj svým (ač politicky zjištěným) zájmem o jeho osobu zároveň ztělesňuje otce. Inoue také v sexuální katarzi hlavního hrdiny vidí pravděpodobnou návaznost *Seventeen* na OSZK.

⁹⁵ „Jak pro Óeho tak pro Mišimu byla 60.léta vitálními ideologickými signály, ohnisko nepokojů, předznamenávající přicházející apokalyptický svět, kde nikdo nemohl uniknout násilí. Óeho sympatie stály silně na straně studentů nejen v Japonsku, ale např. i za vodami v Číně, což se odrazilo i v jeho díle *Kózui ha waga tamašii ni ojobi*, „Vody pohlcují mou duši“. Citováno z: Napier, S., *Escape From the Wasteland*, Harvard University Press, 1991, s. 140.

⁹⁶ Óe, Kenzaburó. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, „Óe Kenzaburó no bungaku, Sakka zenja kara saišinsaku *Torikaeko made*“, zadankai, s. 65.

⁹⁷ Tamtéž, s. 60.

⁹⁸ Tamtéž, s. 61.

Susan Napier vidí předěl mezi postavou dítěte a postavou mladíka poněkud odlišně. Óeho postavy na prahu dospívání se snaží vstupu do společnosti dospělých čelit návratem do dětství:

„V určitém smyslu stojí tyto postavy mezi bojujícími protagonisty ztracenými v pustině sexuality a mladými hrdiny bukolických novel. Zatímco mladí hrdinové v raných bukolických dílech existovali ve většině uvnitř světa romantiky, protagonisté těchto novel jsou ze světů utopické hojnosti vyhnáni do exilu. Hrdina z *Rvát výhonky, střílet mláďata* exil přijal, ale tyto protagonisté se zoufale snaží vrátit se do starých světů nebo tyto ztracené světy znovu vytvořit poskládáním kousků reality do obrázků odpovídajícím jejich vlastním vizím. Stávají se tak aktivními prostředníky tápajícími mezi skutečným a domnělým. Jak praví John Nathan o Óeho raných hrdinech, „byli vyhnáni z jistoty dětství“, a je jasné, že alespoň část jich dychtí po návratu. (...) Tyto postavy jsou vpravdě stráveny touhou. Jsou to právě frustrující interakce mezi nimi a předměty jejich touhy, které poskytují narativní napětí každé z novel.“⁹⁹

5.4.2. Bird ve třetí osobě

OSZK bychom mohli charakterizovat jako „komorní“ novelu. Vystupuje zde minimální počet postav, kterým je tak dán dostatečný prostor projevu. V užším výběru pak můžeme konstatovat, že OSZK je novelou o vztahu dávných spolužáků Birda a Himiko. Přesto nejvíce prostoru vyhrazuje autor postavě Birda. Poprvé se setkáváme s tím, že Óe nazývá svou hlavní postavu jménem (ač se jedná o přezdívku, jejíž původ je vysvětlen v první kapitole novely). Poprvé tak píše ve třetí osobě, žádný zavádějící důvod v tom ale sám nevidí: „Autor někdy sám považuje své postupy za zvláštní. V případě OSZK jsem objevil jméno ‚Bird‘ a to je vše. Je to možná zvláštní, ale je to tak.“¹⁰⁰ Ani Himiko není běžné japonské jméno. Óe používá neobvyklá vlastní jména z praktických důvodů. Aby mohl spontánně rozvinout imaginární svět a vytvářet sobě vlastní literární svět, přiřazuje Óe svým postavám jména jako kódy, kterým rozumí jen on sám.

Kdysi se Óeho literární kritik Etó Džun zeptal, proč nenapíše román, kde by pro pojmenování postav použil běžná jména. Zaútočil na něj otázkou, zda se tím snad nechce úplně odloučit od obyčejných lidí a zavřít se do svého vlastního světa. Óe odpověděl, že pro jeho neobvyklá jména postav není jiný důvod než tvůrčí, „aby během tvůrčího procesu dokázal vstoupit a ponořit se do vlastního nitra“.¹⁰¹

Když spisovatel píše román, obvykle tím přivádí na svět své alter ego. I kdyby toto alter ego bylo jeho egu blízké, pociťuje ho jako vzdálené. Zrození alter ega je při tvorbě důležitým faktorem. Je to tak závažný problém, že se dokonce může stát, že sám autor neví, která z obou stránek jeho osobnosti je jeho pravým egem, ztratí svět, kam by se mohl vrátit a svůj život předčasně ukončí. Ego, jako by na světě existovalo jen ono samotné, touží po tom být nenahraditelné. Stejně tak i alter ego. A touží po tom i autor. Se jmény, které se běžně vyskytují, nedokáže imaginace součinně spolupracovat: „Něco není v pořádku. Nemůžete ani nikoho zabít. Nelze provádět nic vymykajícího se normalitě. Vezměme si příklad hrdiny *Osobní zkušenosti*, nazývaného přezdívkou Bird. Sami cítíme, že kdyby se postava jmenovala např. Jamada Taró, stala by se jaksí bezmocnou a nebyla by zřejmě schopna ve vypjatých podmínkách žádných nemorálních činů. Z pohledu čtenáře je jedno, zda se hrdina jmenuje

⁹⁹ Napier, Susan. *Escape From the Wasteland*, Harvard University Press, 1991, s. 106.

¹⁰⁰ Óe, Kenzaburó. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, „Óe Kenzaburó no bungaku, Sakka zenja kara saišinsaku Torikaeko made“, zadankai, s. 81.

¹⁰¹ Kolektiv autorů. *Joku wakarū Óe Kenzaburó*, Bungei Kenkyū Proje, Tokyo, Japan Mix, 1994, s. 62 (citace převzata z Kozawa šoten, „Gendai wo dó ikiru ka“, „Jak žít v současnosti“, 1968, *Etó Džun zentaiwa* 2, „Sebrané hovory Etó Džuna 2“).

Jamada Taró nebo třeba i Óe Kenzaburó, zatímco pro autora představuje jméno postavy závažný problém.“¹⁰²

Je navíc pochopitelné, že pro zpracování tíživé osobní zkušenosti narození postiženého syna potřeboval autor od hlavní postavy, stojící na stejném životním mezníku, odstup. Po osmnácti letech od napsání OSZK Óe dodává, že volbou třetí osoby nesledoval žádný metodologický záměr:

„Když teď znovu s odstupem let pročítám *Osobní zkušenost*, pociťuji ji navzdory svému tehdejšímu mládí nebo právě pro ně samé, jako adolescentní román. Skoro jako bych znovu cítil to překvapení. V době, kdy jsem tento román psal, jsem věřil, že se mě už dospívání a puberta netýká. Také tehdy bylo hodně věcí, které jsem si z metodologického hlediska neuvědomoval, a tak jsem si ani nespojoval spisovatele s hlavní postavou. Proto je románový Bird postaven ode mě odděleně a jediné, co máme společného, je narození syna s postižením v oblasti hlavy. Kromě toho jsem Birda vykreslil jako člověka, který ve svém věku dvaceti sedmi let a čtyř měsíců nemá větší fyzickou sílu než čtyřicátník a jeho veškeré vazby s obdobím dospívání jsou už zpretrhány. Když teď čtu román znovu, vidím, že je to román adolescentní, pojatý mladistvě, jehož hlavní postava je pokračováním chlapce a mladíka mých předchozích próz.“¹⁰³

Tímto nejenže dostáváme autorského potvrzení o návaznosti a vývoji postavy v Óeho rané tvorbě, ale také se tím vyvrací pochybnosti o tom, zda do Birda vložil Óe sám sebe. Z výše citovaného jasně vyplývá, že autor se touto událostí ve svém osobním životě nechal pouze vést, a to nejen v případě OSZK. Ta je jen „prvním dílem“ z řady dalších, které zpracovávají látku soužití otce a mentálně postiženého syna a vycházejí tak z události, která předurčila Óeho spisovatelský život.

„Syn narozený s postižením v oblasti hlavy mě podnítl k napsání několika próz, počínaje OSZK. Všechny měly tuto událost za výchozí bod, ale žádná z nich se přesně nepřekrývala se zkušenostmi z našeho skutečného života. Spíše jsem v těch dílech dosáhl hluboko ke kořenům svých vlastních zkušeností (tzn. že to nebylo jako v *šišósecu*, tradičním žánru naší japonské literatury). Podíváme-li se na rozdíl ve vztahu otce a jeho mentálně postiženého syna tak jak je vykreslen zvláště v každé z těchto próz, měl by být z každého jednotlivého díla můj tvůrčí metodologický postup psaní beletrie jasně patrný.“¹⁰⁴

5.4.3. Birdova osobní zkušenost

Oproti mladíkovi ze závěrečných stránek ML sní Bird o velké dobrodružné cestě do Afriky, po jejímž návratu napíše a vydá knihu „Nebe nad Afrikou“. Je to sen a vize, ke které se uchyluje už několik let, aniž by naděje na jeho splnění byly reálné. Stejně jako si je mladík v ML vědom navždy ztracené možnosti stát se válečným hrdinou. Den porodu své ženy vnímá Bird jako dovržení dvířek manželské klece, z které už nebude moci utéct, tím méně do afrických plání. Dítě se narodí a Bird je novopečeným otcem, jak si zodpovědně připouští na cestě do nemocnice, kam byl urgentně zavolán. O dítěti personál mluví jako o věci, až po hodné chvíli se Bird dovídá, že se jeho dítě narodilo s abnormální poruchou. Otázka, jak tuto nenadálou situaci řešit a jak se s ní vyrovnat, je základním tématem celé novely. Lékaři postaví Birda před dvě možnosti, z nichž jedna je operace dítěte, při které může zemřít nebo která když se zdaří, dovolí dítěti žít. Druhou možností je nedat k takové operaci svolení a v tom případě by dítě do několika dnů zemřelo. Přes silnou autoritu tchýně má Bird jako otec rozhodnout sám. Dítě je pro každý případ převezeno do fakultní nemocnice.

¹⁰² Kolektiv autorů. *Joku wakarú Óe Kenzaburó*, Bungei Kenkyū Proje, Tokyo, Japan Mix, 1994, s. 27.

¹⁰³ Autorský doslov k OSZK, Šinčōša bunko, leden 1981.

¹⁰⁴ Tamtéž.

Pokud Óeho postavu chlapce doprovázel mladší bratr a postavu mladíka přítel Kan, ujímá se v OSZK oporné role Birdova dávná spolužačka Himiko. Óeho postava mladého muže se díky ní opět utíká k sexu, Himiko připadá role Birdovy femme fatale a spásonosné utěšitelky. Nemá jinou úlohu než poskytnout bezradnému Birdovi dočasné zázemí a útěchu. „V Óeho raných světech fikce je uspokojení ženských postav nedůležité, pokud mužský protagonista dosáhne svého uspokojení. (...) ... Mladému muži přináší erotické setkání pocit klidu a míru v duši a současně radosti, která je vykládána jako pocit jednoty se světem přírody. To se ostře liší od manipulativních sexuálních setkáních v realističtějších prózách obou autorů [Óeho a Mišimy].“¹⁰⁵ Ohlédneme-li se zpět na postavu Ikuko v ML, je i její funkce omezena na přítomnost ženského prvku a roli milenky. Přesto jsou obě tyto ženy ekonomicky i společensky nezávislé a samy rozhodují o všem, co se jich týká.

Himiko i Ikuko, to je žena za volantem rychlého auta zahraniční výroby, řítící se tmou noci vpřed bez ohledu na cokoli: „Když jedu v noci autem bez zapnutých světel, mám pocit, že jsem se převtělila v afrického nosorožce a ženu se travnatou stepí,“ řekla Ikuko Sawadová chladným tónem, který měl Jerryho Lewise zřejmě ještě víc popudit“ (ML, 314). Africký nosorožec a travnatá step jsou indogenní symptomy Birdova velkého snu v OSZK a tedy i dalšími styčnými body mezi oběma prózami.

Do vztahu Birda a Himiko vstoupí i novorozeně. Bird touží po útěše, kterou mu Himiko dokáže nabídnout, zmocní se ho ale panika a strach z „onoho temného místa, odkud právě zrozené monstrum vzešlo“. V indických mýtech vystupuje dítě narozené ze zlatého vejce, které vyvrhlo moře. Toto zrození v sobě zahrnuje všechny druhy vzniku a zrození, růstu a přicházení k životu, i východ slunce. Analogicky je proto někdy východ slunce přirovnáván k příchodu novorozeněte, i Birdův strach je v tomto směru mýtický. Himiko je pro něj prostředkem dosažení vyrovnanosti a míru, současně je ale jako žena tělesně vybavena orgány, které mohou způsobit příchod dalších zrůdných novorozenců. Je to cesta, jíž přišel i Birdův právě narozený syn. Himiko navrhuje jiné možnosti a stává se tím pokračováním „zlaté ženy“, s níž se mladík letmo setkává v ML. „...pak jsi tedy nebyl sexuálně zralý,“ prohlašuje mimo jiné, když Birda zasvěcuje do svého umění lásky.

V prvních dnech Bird oddaluje řešení s tichou nadějí, že dítě brzy samo zemře. To naopak navzdory své slabosti přibývá na síle. K původním dvěma možnostem řešení přibývají další: zařídit naředení mléčné výživy novorozeněte vodou, převést dítě na pochybnou kliniku, kde za úplatek dítě zemře „přirozeně“ i „legálně“. Bird si příliš jasně uvědomuje, že pokud narození dítěte představovalo ještě nedávno konec jeho vysněné cesty do Afriky, pak dítě, které právě přišlo na svět, a které nikdy nebude schopno jiného života než vegetativních funkcí není hodno takové oběti. Tuto myšlenku autor Birdovi sugeruje prostřednictvím Himiko.

Kromě každodenního přebývání v domě Himiko je Birdova eskapáda otcovství poznamenána setkáním s panem Delčevem, diplomatem blíže neurčené socialistické země.

„Birde, tvoje dítě už se narodilo?“ zeptal se Delčev.

„Narodilo, ale není normální a já teď čekám, až zeslábně a umře“, aniž by k tomu našel nějaký důvod, ovládl Birda impuls vyznat se. „Narodil se s mozkovou kýlou a vypadá strašně, jakoby měl dvě hlavy“.

„A proč ho neoperují, proč čekáš až umře?“ Delčev měl tvrdý mužný výraz nahánějící hrůzu.

„Není ani jednoprocenní naděje, že by po operaci bylo vzdělatelné“, odvětil Bird sklíčeně.

„Kafka ve svém dopise otci napsal, že jediné, co může rodič pro dítě udělat, je přivítat ho, když přichází na svět. A ty místo abys svoje dítě uvítal, ho odmítáš? Je takové sobectví, kdy člověk odmítá jiný život, zvláště když je otcem, ospravedlnitelné?“ (...) Když konečně nadešla chvíle, kdy se mohl Bird rozloučit, dostal od Delčeva malý anglický slovník v jazyce jeho země. Bird ho požádal, aby mu

¹⁰⁵ Napier, S., *Escape From the Wasteland*, Harvard University Press, 1991, s. 36.

slovník podepsal. Delčev napsal jakési slovo a když se pod něj podepisoval, řekl: „Znamená to naděje“ (OSZK, 197-199).

Od pana Delčeva odchází Bird zpět do své reality, kde dále čeká v Himičině bytě na telefon z nemocnice. dočká se, ve svém přesvědčení o nevyhnutelnosti smrti zesláblého novorozence si nepřipouští možnost jeho přežití a obsah telefonátu si vysvětlí mylně:

„Když si Bird najednou uvědomil to nedorozumění, zrudl vzteky jako když by si z něj někdo udělal dobrý den. (...) Jeho plánovaný útek ze zajetí bizarního novorozence nevyšel a on se cítil jako chycený vězeň na výslechu v bachařské buňce. Bachaři byli domluvení. Bezpochyby se z výšky strážní věže bavili pozorováním Birdova neúspěšného úniku a včerejší nejasný telefonát byla jen past“ (OSZK, 209). „Musím operaci odmítnout. Když to neudělám, vtrhne to divný dítě do mého světa jako okupační armáda“ (OSZK, 210).

Takto rozhozený Bird následně plně odevzdává osud dítěte i svůj do rukou Himiko, s kterou ho začala pojít i jiná než jen sexuální vazba: Afrika. Nápad Himičina tchána o její a Birdově společné cestě do Afriky se stává scénářem stránek, jejichž režie se Himiko ujímá: se svou ženou se Bird rozvede, Himiko prodá dům. Pak budou moci automapy Afriky použít ve skutečnosti. První a poslední překážka, dítě, má být převezeno ke „spolehlivému“ lékaři, který se o zbytek postará.

„Skutečná Afrika na dohled! pomyslel si Bird, ale na myslí mu vytanula Afrika jiná než obvykle, byla to Afrika divoká a neprobouzející žádnou vášeň. Bylo to poprvé od chlapeckých let, kdy se Afrikou nadchl, že v jeho nitru ztratila svůj lesk. Zachmuřený svobodný muž stojící v šedivé saharské poušti, který na ostrovech tvaru vážky sto čtyřicet stupňů východní šířky zabil dítě a utekl, prochází sem a tam Afrikou a neuloví ani myš, natož divočáka, jen stojí jak solný sloup v saharské poušti“ (OSZK, 216-217).

Z administrativních důvodů je nutné dítě při přebrání z nemocniční péče pojmenovat. Bird si uvědomuje, že malý netvor tím získá na „lidskosti“. Ve spěchu volí neobvyklé jméno neobvyklého chlapce z rodného provinčního města. Události vedoucí k rozuzlení děje a Birdovu konečnému rozhodnutí uplynou v tunelu noci a deště, jímž si Himiko a Bird s dítětem v náručí razí cestu na kliniku pochybné pověsti. Cesta v hustém dešti je nepřehledná, dítě křičí a do doby, kdy je na klinice odevzdáno, je stále v těsném fyzickém kontaktu s Birdem. Zbytek deštivé noci stráví oba teď už „svobodní“ milenci v baru stejného jména, jaké Bird dítěti přidělil.

Dostáváme se k poslední kapitole novely, jejíž závěr, v originále oddělený od předchozích odstavců kapitoly dvěma hvězdičkami, vyjadřuje konečnou podobu Birdovy volby a optimistické poselství vstříc jeho nové rodičovské budoucnosti. Tím se autor vystavil kritice a tento závěr novely se stal její nejdiskutovanější částí. Osmnáct let od prvního vydání OSZK se k této pasáži Ōe vyjádřil:

„V době, kdy jsem novelu publikoval, dostalo se mi ostré kritiky za její závěrečnou část. Stručně řečeno mi byla vytýkána část od předchozího textu románu oddělená dvěma hvězdičkami, kterou je prý do té doby navržena ‚úroveň očekávání‘ čtenáře podemleta. Já jako mladý autor jsem samozřejmě proti takovýmto výtkám bojoval a své dílo bránil (už se opakují, ale skutečně jsem se tehdy považoval a toužil po tom být autorem už naprosto osvobozeným od období duševního zranění). Stejně tak jsem po úvahách odmítl návrh amerického nakladatelství Grove Press, které se zasloužilo o změnu pohledu na Lawrence, Millera a literaturu vůbec, ve kterém se mě dotazovali, zda by bylo možné pasáž za dvěma hvězdičkami v anglickém překladu vynechat. Základem mého odporu bylo od samého začátku úsilí postavit do kontrastu střet mezi násilníky a podobou Birda na začátku příběhu a na jeho konci scénu se stejnými násilníky a úplně odlišnou hlavní postavou, ke které ‚už se dětinská přezdívka Bird nehodila‘.

Je možné, že jsem chtěl, aby konec románu, který jsem psal v době, kdy jsem si přál, aby se osud mého syna obrátil k lepšímu, byl optimistický a to se nakonec do psaní promítlo. V každém případě ale osud dítěte, o kterém závěr OSZK vypráví, není rozhodně takový, aby mohl být vnímán jen optimisticky...

Na scéně po dvou hvězdičkách jsem lpěl také z toho důvodu, že jsem chtěl zachovat svůj původní záměr způsobem hodným mladého autora a také proto, že jsem si takový závěr už od začátku představoval; prostřednictvím druhého Birdova setkání s mladíky jsem chtěl vyjádřit Birdovu změnu a dozrání, ke kterým došlo na základě jeho zkušenosti.

Z dnešního pohledu může v druhé polovině středních let, který už má něco za sebou, si myslím, že kdyby byla i tak dobře napsaná závěrečná scéna vypuštěna a román skončil slovy ‚Kdybych teď, dřív než dítě zachráním, umřel v dopravní nehodě, postrádal by můj dosavadní život dvaceti sedmi let smysl, pomyslel si Bird. Vtom se ho zmocnil hluboký strach, jaký nikdy předtím nezakusil.‘, která mají dostatečnou sílu a váhu, dokázal bych svůj záměr vyjádřit stejně dobře. A to, co se z toho dá vyvodit, bych už nechal na čtenáři.

Kromě toho já, který jsem román napsal, jsem tuto scénu za dvěma hvězdičkami považoval za důležitou, cítil jsem potřebu odpovídající mému mladému věku a právě z toho důvodu jsem kritiku pohotově odrazil autorským záměrem. I dnes si za tímto svým počínáním stojím.¹⁰⁶

Poslední kapitolou OSZK se tak z Óeho postavy mladíka stává postava mladého otce, ke kterému se už přezdívka Bird nehodí a který se v jeho dalším díle dále vyvíjí dál jako otec postiženého syna, jenž stárne spolu s tím, jak jeho prvorozené dítě roste.

6. JAPONSKÉ PROSTŘEDÍ A DALŠÍ SPECIFIKA SPOJENÁ S CHARAKTERISTIKOU ÓEHO POSTAVY

6.1 *Soto* a *uči* óeovského bukolického světa

„Literární dílo jako nejsložitější typ ‚světů ze slov‘ je – podle okolností – pouští, která přechází v bludiště, a bludištěm měním se v poušť; je neustále se rozrůstajícím a také chátrajícím a v prach se obracejícím labyrintem na sebe navršených konceptů – významů¹⁰⁷, oscilujících kolem osy příběhu.“¹⁰⁸ Významy jako činnost provozovanou při lidském, a tedy i literárním dorozumívání, úzce souvisí s odlišností kulturních paradigmat geografických oblastí světa. Jakožto neevropská je japonská literatura pro českého příjemce často bludištěm v pravém slova smyslu. Společnost, její fungování, náznaky či nepřímé odkazování do lokálních tradic, to vše a mnoho dalšího se objevuje ve všech světových literaturách a vede k odlišným interpretacím, k odlišnému chápání či dokonce může vést k nepochopení smyslu konkrétních literárních děl. „Hranice lidského světa jsou určeny kulturními paradigmaty. V tomto prostoru se pak odehrávají spory o charakter, směr a cíl dějinných změn anebo – jinak řečeno – smysl lidské existence.“¹⁰⁹

Kulturní paradigma¹¹⁰ vnitřního a vnějšího, *uči* 内 a *soto* 外, je pro japonský národ charakteristické, a proto se zdá být opodstatněné, že přirozeně proniká také do japonské literatury. V případě vybraných Óeho děl, s výjimkou OSZK, kde je tento model postaven

¹⁰⁶ Autorský doslov k OSZK, Šinčoša bunko, leden 1981.

¹⁰⁷ „Význam není něco, co je dáno a co člověka očekává jako cílová stanice na jeho strastiplné cestě životem a dějinami, ale je to činnost, kterou lidé provozují při obřadu dorozumívání. Význam se děje v komunikačním prostoru, jehož integrující složkou jsou duchovní svět a kulturní paradigmata“ (Pavelka, s. 108).

¹⁰⁸ Pavelka, s. 108.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 103.

¹¹⁰ „Integrující silou lidského chování jsou kulturní paradigmata konkrétních kulturních oblastí a konkrétních údobí. Kulturní paradigmata fungují jako předpokladová, normativní společenská instituce vzhledem k celku kultury i k jednotlivým komunikativním aktům. Dorozumívající se subjekty získávají faktem příslušnosti ke konkrétnímu kulturnímu paradigmatu komunikační kompetence“ (Pavelka, 66).

jinak, je toto paradigma zobrazováno téměř konstantně níže popisovaným způsobem, přičemž je pro postavu charakteristický přechod z jedné z těchto oblastí do druhé, který je pro ni vždy spojen s dramatickými osobními změnami.

Vesnice je v Óeho literatuře vždy *uči* a ostatní je *soto*. V Chovu je to „město“ v uvozovkách, a především černochoch, který se ale jako chovný úlovek stane součástí vesnice, a tudíž postupně splývá v její *uči*. „V Chovu do vesnické komunity vstoupí vetřelec, který je na první pohled včetně barvy kůže jiný než Japonci-vesničané. Alegoricky představuje někoho, kdo přišel ‚zvenku‘, ze *soto*.“¹¹¹ Ze zajatého černochocha pociťuje postava Já strach, když stojí ve skupince ostatních dětí a pozoruje „vysokého černého cizince, obklopeného dospělými muži“ (Chov, 16). Vystoupí z hloučku, ale starosta všechny děti zažene zpět. Úlovek zůstane úlovkem a na Já připadne úloha černé páchnoucí zvířete krmit. Poprvé černochochovi trvá odhodlat se a věci z košíku sníst, Já se za to vnitřně stydí a cítí nebezpečí kolektivního přenosu této ostudy na celou vesnickou komunitu.

„Začal jsem mít náhle zájem o košík s jídlem, na který se tak pozorně díval černochoch. V košíku bylo několik velkých rýžových knedlíků, sušená opečená ryba, želé se zeleninou a v širokém hrnci kozí mléko. Černochoch se od té chvíle, co jsme přišli, díval pořád na košík s jídlem, až jsem z toho nakonec sám dostal hlad. Už jsem si myslel, že černochoch opovrhne tím chudým jídlem, které jsme mu přinesli, a také námi a že se snad nikdy jídla nedotkne. Přepadl mě pocit studu. Jestli neprojevím chuť k jídlu, můj pocit studu se přenesou na otce, z otce na ostatní dospělé a začne beznadějný zmatek, který se rozšíří na všechny ve vesnici. Kdo to jen měl ten hloupý nápad dávat mu jídlo?“ (Chov, 27).

V této scéně je vše statické, napjaté a ponecháno na černochochovi – v pozici chovného zvířete. S představitelstvem dítěte vlastní Já vidí, jak se po něm černochoch sápe. Černochoch vesničanům zapáchá, vesničané zapáchají lidem z nejbližšího města, které Óe stále drží v uvozovkách: z „města“. „Učitelka je líná, pořád si stěžuje a nechce se jí tam chodit, že prý jsou vesnické děti špinavé a zapáchají,“ (Chov, 23) vychází najevo z rozmluvy s tajemníkem z města. „Zastyděl jsem se, že mám špinavý krk, ale schválně jsem zavrtěl hlavou a zasmál jsem se.“ (...) „Lidi ve městě jsou taky špinaví,“ namítl jsem a pomyslel jsem si: učitelky jsou všechny špinavé a nevzhledné.“ (...) „I ty „městské“ ulice byly odpuzující stejně jako děti.“ (Chov, 24) Už zde se tedy objevuje kontrast vesnice a tohoto města v uvozovkách, můžeme už zde uvažovat o protipólním principu *uči* a *soto*. Uzavřená vesnice se stává dějištěm RV a opět v nich představuje bezpečné *uči*. Domnívám se však, že v Chovu je kontrast zdůrazněn pro potvrzení postavy Já coby bukolické bytosti, tedy patřící do bezpečí vesnice, do světa *uči*. Venkov je čistý a bratr je zde ještě nevinný úplně, protože ten z ohraničeného *uči* vesnice nevychází ven nikdy, tedy nepřichází do kontaktu se *soto* mimo rámeček vesnice, jen pokud se prvek *soto* objeví ve vesnici (jednou za čas tajemník, a na určitý časový úsek, který ohraničuje i dějový rámeček novely, černý pilot).

O RV, kde je toto rozdělení nejzřetelnější, Óe později napsal:

„Napsal jsem tuto novelu v první osobě ‚já‘ z pohledu chlapce, který byl spolu s dalšími chovanci ústavu uzavřen do vesnice, z které záhy vesničané odešli, aby je zanechali svému osudu. Prostředí vesnice v ní tedy objevují nově očima člověka, který přichází ‚zvenčí‘. Ale zároveň jsem jako autor skutečným člověkem, který z ‚vnitřku‘ tohoto prostředí vzešel a odešel do města za vzděláním, aby mohl psát literaturu. Dvourvrstevnost rozdělená ve sféry *uči* a *soto*, rozlišení člověka, který píše novelu a člověka, který v ní příběh vypravuje, se pak opakovaně objevuje i v dalších mých prózách.“¹¹²

Překračování hranic *uči* a *soto* znamená pro hlavní postavy vybraných děl téměř výlučně osobní dramatickou událost. Chlapcovy cesty do města v Chovu jsou vcelku

¹¹¹ Óe, K. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, esej „Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi“, s. 15.

¹¹² Tamtéž, s. 16.

bezvýznamné, ačkoli v jinak statickém životě dítěte na vesnici událost určitého rozměru představují. V RV je drama přetínání hranic *uči* a *soto* tíživé. Připomeňme, kolikrát a za jakých okolností je hranice překračována: (1) skupina chovanců vychází z prostředí města na venkov a přichází do vesnice, na scénu děje novely; (2) z vesnice odcházejí vesničané; (3) hlavní postava se v úsilí přivolat k nemocné dívce lékaře snaží překročit fyzickou hranici obou světů, kterou je rozdělován nejen na svět uvnitř a svět vně, ale také o nich lze uvažovat jako o světech dospělých, resp. dětí; (4) mladší bratr utíká do lesa a už se nevrací; (5) vesničané se navrací a stávají se opět pány vesnice; (6) hlavní postava Já je vyhnána a pronásledována do hloubi lesa, kde se svým pronásledovatelům ztrácí a končí tu i sama novela. Podobně můžeme znázornit vstupování a vystupování do/z okruhu *uči* (které i zde znázorňuje vesnice) v Mladíkovi: (1) chlapec Já a jeho korejský přítel Kan opouští s rozhodným optimismem rodnou ves a míří do města „bojovat za Japonsko“; (2) chlapec Já si odbyl svůj trest v polepšovně okresního města a vrací se na venkov do rodného domu (tato událost je v románu zmíněna stručně pomocí retrospektivní zmínky); (3) mladík Já se coby student Tokijské univerzity vrací do rodného kraje, zatím však jen do okresního města, které z pohledu velkoměsta ztrácí na „městskosti“ a splývá s jeho rodným krajem, jinak řečeno se tu hranice mezi *uči* a *soto* posunuje; (4) mladík Já se vrací ke své rodině do rodné vsi na krátkou návštěvu; (5) v závěru poslední kapitoly je čtenář „obeznámen“ s tím, že dosavadní text byl sepsán hlavní postavou v psychiatrické léčebně v bývalém ruském pravoslavném klášteře na ostrově Hokkaidó, čímž se dostáváme opět na venkov (poté, co byl děj dlouho držen v mantinelech velkoměstského prostředí Tokia a Kjóta), který má přinést na závěr románu zmírnění a zklidnění.

6.2 Topologie Óeho vesnice v údolí

„Když bych se ohlédl za svým literárním životem, stojí na začátku bezpochyby vesnice mezi horami a hlubokými lesy ve středu Šikoku, jednoho z ostrovů japonského souostroví, kterou jsem učinil dějištěm svých próz. (...) V současné době tvoří díla, s nimiž jsem nastoupil svou spisovatelskou dráhu v mé celkové tvorbě velký článek. Jsou to díla z prostředí vsi, kde jsem se narodil, vyrůstal a o které jsem psal, když jsem začínal psát.“¹¹³

Existuje skutečně vesnice „sevřená v údolí“, která se opakovaně stává dějištěm Óeho románů? Kolektiv autorů publikace *Joku wakarū Óe Kenzaburó* tvrdí, že ač se tato vesnice v Óeho dílech objevuje často jako důležité dějiště, skutečné geografické místo to není. Pokud bychom chtěli být důslední, najdeme na mapě šikokské prefektury Ehime Óeho rodnou vesničku Ose. Óeho literární údolní vesnice v lesích ale existuje jako oáza duše jinde: v autorově imaginaci a v myslích jeho čtenářů. „Mohli bychom také říci, že je to místo blízké Utopii, existující uprostřed mytologického času a prostoru. Když člověk přemýšlí o smrti, ví, že jednou přijde den, kdy se smrti bude muset postavit. V tu chvíli si možná vybaví ‚vesnici v údolí‘ mezi šikokskými lesy, o níž Óe píše a která zůstane zachována v čtenářově paměti jako protipólu duše. (...) Kam člověk bude směřovat až vyjde vstříc smrti? O tom Óe cílevědomě přemýšlí a ve svých románech se pídí po nesdělitelném cíli duše¹¹⁴. Údolní vesnice na Šikoku neexistuje pouze v Óeho literárním světě. Je výslednou metaforou touhy duše mít se kam vrátit.“¹¹⁵ Autoři publikace *Joku wakarū Óe Kenzaburó* hovoří především o

¹¹³ Óe, K. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, esej „Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi“, s. 13.

¹¹⁴ V Óeho mytologickém světě je opakovaně líčen specifický pohled na smrt. Když člověk zemře, vznese se jeho duše vysoko na oblohu a tam krouží. Spirálovitým pohybem se pak navrací do kořenů určeného stromu, v jeho kořenech odpočívá, rozplyne se v nich a nakonec se znovu zrodí jako nový život. Čas se věčně točí dokola, ubíhá a místo, kde se začíná převod v nový život je obestřeno lesem v údolích.

¹¹⁵ Kolektiv autorů. *Joku wakarū Óe Kenzaburó*, Bungei Kenkyu Proje, Tokyo, Japan Mix, 1994, s. 36.

dilematu lidí, kteří opustili venkov, když odešli za životem do města a o jejich zoufalství nad ztrátou zpětné vazby. Stejnou cestou kráčí i románová postava chlapce a mladíka.¹¹⁶

Chov spolu s ML tvoří z hlediska směřování ke konceptu vesnice vzájemný protipól s RV, kde dochází k tomu, že hlavní postava ze vsi *nepochází*, nýbrž do ní *přichází*. Postava chlapce tu tak oproti oběma postavám z Chovu a ML vidí vesnici pohledem zvnějšku, protože RV je psáno pohledem městského chlapce, který do vesnice v údolí přichází poprvé.

„Tato novela má v mé literární tvorbě rozhodující význam, protože v první řadě vypráví o zkušenosti chlapce v japonské společnosti v podmínkách militaristického absolutismu za války v Pacifiku, což je jedno z mých témat. V druhé řadě je to specifická ‚struktura‘ a ‚místo‘ imaginárního kosmu, který je v této novele načrtnut. Zvláštní topografický rys tohoto místa se ve skutečnosti jen podobá vsi mezi údolím, kde jsem se narodil a vyrostl. Důležité pro mě je, že po napsání této novely ustoupila scenerie mé rodné vsi pro mě do pozadí a vystoupila přede mne topografie taková, jak se objevuje v této novele. Má skutečná vesnice v horách na Šikoku byla napsáním RV znicotněna (無化された). Následně se pro mě svou živou realitou, mýtickou a folklórní strukturou stal místem přebývání imaginární kosmos, jak je v této novele znázorněný.“¹¹⁷

V besedě s Inouem a Komorim pak prohlašuje:

„Jako spisovatel jsem byl vždycky ironický. V RV je ironie v tom, že jsem je napsal já, dítě vesnice, ke kterému vždycky lidé, kteří přicházeli z města, pociťovali odcizení a opovržení. A já nakonec napíšu příběh z úhlu pohledu těch, kteří poprvé přichází na venkov a vesničané je pronásledují.“¹¹⁸

6.3 Óeho postava dospívá: vzdor a přetnutí vazeb s venkovem

Venkov jako *učí* je v Óeho díle alegorií dětství, je to prostředí hojnosti všech aktuálních dětských potřeb. V okamžiku, kdy Óeho postava chlapce venkov opouští, neopouští jen svůj rodný kraj, ale vychází současně pryč ze svého dětství, vstříc městu a nezávislosti:

„ ‚Dítě‘ je něco, co se vyvíjí směrem k nezávislosti, což nelze bez odpoutání sebe sama od svých počátků: opuštění je tedy nezbytnou podmínkou, ne pouze doprovodný symptom.“¹¹⁹

Jung tu hovoří o opuštění dítěte v tom smyslu, jak se s ním setkáváme např. u chlapců v RV. Toto opuštění můžeme ale také vnímat opačným směrem, kdy dítě něco opouští výměnou za svou nezávislost. A v případě Óeho topografie je to vždy „rodné údolí“.

Venkov spojený s obdobím dětství je u Óeho vždy čistý, ale zároveň chudý a to je příčinou pocitů ubohosti a potupných situací, v kterých se hlavní postava ocitá.

„Mlčky jsme jedli rýžové knedlíčky. Když jsme dojídali, přicházela k mostu dívka s krásným štíhlým krkem jako pták. Rychle jsem se upravil, abych vypadal líp než kterýkoliv kluk z ‚města‘, natáhl jsem před sebe nohy obuté v botách a čekal, až dívka přejde kolem. Horká krev mi hučela v uších. Dívka na mne na okamžik pohlédla, sklopila oči a prošla kolem. Přešla mě chuť k jídlu. Sestoupil jsem po úzkých schodech pod mostem a šel jsem se napít ke břehu řeky. Břeh byl zarostlý vysokým

¹¹⁶ V eseji „Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi“ se Óe vyznává, že tím, že na dlouhá léta svůj rodný kraj opustil, když odešel studovat a pak se do něj vracel, vidí dnes vesnici takovou, jakou ji vidí a a ve svém díle ji zobrazuje takovou, jak ji viděl svým dětským pohledem. Jakoby mu odstup od ní pomohl znovu k ní najít přístup. (Srv. *Saihakken*, s. 17).

¹¹⁷ Óe, K. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, esej „Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi“, s. 14.

¹¹⁸ Óe, Kenzaburó. *Saihakken*, Tokyo, Šúeiša, 2001, „Óe Kenzaburó no bungaku, Sakka zenja kara saišinsaku *Torikaeko made*“, zadankai, s. 63.

¹¹⁹ Jung, s. 87.

černobýlem. Rozhrnul jsem ho, nohama jsem si vyšlapal cestičku a došel jsem až k vodě, ale ta byla kalná a špinavá. Uvědomil jsem si, jak jsem ubohý a strašně chudý“ (Chov, 24-25).

Je tu náznak a pojitko pozdějšího opovržení venkovem a rodné vesnice studenta Tokijské univerzity z ML. Když se krátkodobě vrací do své vesnice na Šikoku, touží po tom, aby se lidé z kraje ohlíželi za jeho uniformou, aby si venkovská dívka v posledním lokálním autobuse všimla prestižních odznaků na jeho univerzitní uniformě, tak vzdálených od pouhých plátěných bot jako kdysi u chlapce Já v Chovu. Vývoj dítěte k nezávislosti je skryt v kontrastu obecných atributů vesnice a města: vesnice je jednotkou administrativně závislou na okresním městě. Chlapec v ML opustil údolí s bojovným optimistickým nadšením patriota. Vracející se student je někým jiným, ale ve vzpomínkách zní jeho dávný dětský hlas stejně:

„Možná že ten hlas mé duše se proměnil v lesního muže a stále ještě bloudí v okolí Velkého dolu? Jak krásný je náš kraj! A ta nádherná obloha! Jak krásný je les, jak krásná je řeka, cesty, jak krásní jsme my! V porovnání s tím, jak jsem tehdy plál čistým nadšením, je teď ze mne melancholický muž středního věku, už bych ze sebe ani za nic nebyl schopen vyrazit ten výkřik: j a k k r á s n í j s m e m y! Vzpomněl jsem si i na svou strašlivou, temnou vzpurnost, která jako trýznivá zášť dusila mou duši po celá ta dvě léta, která jsem prožil na vesnici po návratu z polepšovny. (...) Ale teď – i když mi rodný kraj nepřipadal krásný – jsem v sobě již nenacházel onen strašlivý pocit nenávisti. Údolí za zimního podvečera působilo vlídným dojmem, typickým pro klimaticky teplou centrální oblast Šikoku, spadající do mírného pásma kolem Vnitřního moře. Nebylo tolik krásné, aby v člověku budilo horoucí city, ale nebylo ani natolik ošklivé, aby vzbuzovalo odpor. Dva stíny mého bývalého já, nadšený školák i vzpurný středoškolák, se po mně otáčejí s tázavým pohledem: ‚Copak jsi pozbyl veškerého elánu, síly vášnivě milovat i síly vzpurně nenávidět? Cožpak ses nevrátil s ničím jiným než s drobtý vědomostí, plícemi na rozpadnutí a nově nabytým zvykem na všechno takticky přikyvovat, abys mohl ve městě přežít?‘ Ne, to ne! V mém srdci ještě byla vzpoura (...) a jednou se mi přece musí vrátiti opravdové nadšení“ (ML, 177-178).

Postava Já v sobě neustále živí vzdor, který vychází najevo u všech jejích proměn od postavy Já v Chovu až po Birda v OSZK. Je to vzdor vůči světu dospělých jde-li o postavu dětskou, vůči světu venku, je-li postava uzavřená fyzicky na nějakém místě či psychicky sama v sobě, vůči nespravedlnosti druhých a nespravedlnosti světa, nad níž hlavní postavu jímá hořkost a svírá úzkost. Tyto proměny, chceme-li „vývojové posuny“, předcházejí v dějích Óeho próz dějové zvraty, které pro hlavní postavu představují zpravidla životní zážitek, zkušenost, zlom, a který je pro něj vždy příležitostí „nahlas“ si ve vnitřním monologu „uvědomit“ a dojít k závěru, že „už není dítětem“.

Když chlapec Já v Chovu vyvázne ze smrtelného nebezpečí černochova zajetí jen s otřesem a zraněním a probudí se po dvou dnech z bezvědomí, je jeho prvním pocitem vztek a hněv z potupy, kterou si před celou vesnicí přivodil svou důvěřivostí k černému „zvířeti“: „Nemohl jsem vedle sebe strpět otce ani nikoho z dospělých. Dospělí, kteří s vyceněnými zuby přede mnou mávali sekerami, byli hrozní, mně nepochopitelní, hnusní. Křičel jsem, dokud všichni dospělí neodešli z pokoje.“ (Chov, 46) „Občas někdo z dospělých mlčky a spěšně scházel do údolí. Pořád jsem k nim cítil odpor, pořád jsem cítil strach, vždycky jsem stáhl hlavu zpět do okna, jakoby se za tu dobu, co jsem ležel, změnil dospělí v docela jiné bytosti“ (Chov, 47). Postava Já ostře vnímá dělící čáru mezi dětmi a dospělými obyvateli vesnice, mezi dětmi, kterým byl zabit černocho a dospělými, kteří dětem zabili černocho. Proto k dětem míří z lůžka jako jeden z nich: „Zezadu za skladištěm vyvřel křik dětí mísící se s pachem černochovy mrtvolky. Sestupoval jsem po tmavém schodišti, přičemž jsem dával pozor na každý krok, protože se mi nohy chvěly jako po dlouhé nemoci. Procházel jsem po liduprázdné kamenité cestě a kráčel jsem za dětskými hlasy“ (Chov, 47-48).

Před Micukučiho pohledem vzápětí neobstojí a zde poprvé u Óeho postavy zaznamenáváme i další charakteristický rys, který ji v jejím vývoji bude provázet i v dalších

novelách. Je to vzdor jako výsledek nezdaru, neúspěchu, neobstání a zklamání. Dětská, pubertální a adolescentní postava pak dochází k unáhlenému závěru a zarputilému tvrzení, že již není dítětem, že již dříve či právě aktuálním konkrétním okamžikem dospěla.

„Micukuči si mě pořád prohlížel jako uhranutý. Zaťal jsem zuby, odvrátil jsem od něj oči a zadíval jsem se na drobné stvoly trávy u jeho nohou. Micukuči potřásl opovržlivě rameny, odplivl si a pak se s křikem vrátil za kamarády. Napadlo mě náhle, že už nejsem dítě. Ty zápasy s ním, výlety na ptáky za měsíční noci, sáňkování, lovení divokých psů, to všechno byly dětské hry. Už jsem s tímhle světem neměl nic společného“ (Chov, 49).

V takových situacích přetéká postava pocity sklíčenosti, malosti, ubohosti, marnosti a únavou fyzickou i únavou ze života, jimiž se překlene až ke katarzi. „Unaven a sklíčen jsem usedl na zem, ze které dosud vyzařovalo teplo dne.“ (Chov, 49)

Když v ML několik dnů po skončení války opouští s nezlomnou vírou ve své poslání, ale také s předčasně melancholickou lítostí chlapec Já svou rodnou vesnici a domov, aby se připojil k posledním bojujícím za Velké Japonsko, uvažuje takto: „Bylo mi, jako bych doma za sebou zanechával nejen svou rodinu, ale i sebe samotného, takového, jaký jsem býval až do včerejška. **Už totiž nejsem dítětem**“¹²⁰ (ML, 131). Cestou vlakem do města je pak hlavní postavě a jeho příteli a soupeřníkovi v jedné osobě, chlapci Kanovi, nabídnut dělníky alkohol: „Otíral jsem si s úsměvem dlaní slzy a cítil jsem, že douškem tohoto odporně páchnoucího alkoholu bylo veřejně stvrzeno, že Kan a já už nejsme děti, nýbrž mladíci“ (Mladík, 143). Proměnil se chlapec prchající z venkova do města na cestě v mladíka, aby do světa dospělých vykročil až několik let poté, z izolace polepšovny okresního města?

Před umístěním do okresní polepšovny jsou oba chlapci na nádraží zavřeni na policejní stanici a vyslýcháni. Hlavní postava chlapce upadá do mdlob a když se probere, už potřetí v krátkém sledu konstatuje svou proměnu:

„Otevřel jsem oči do pichlavého oslnivého světla, ale jakmile jsem v lesklém zlatém zrcadle přímo před sebou spatřil ty vypoulené rybí oči, hned jsem je zase zamhouřil a vrátil se zpět do načervenalé temnoty. To jsem spatřil zvětšený odraz svých vlastních očí v lékařově zrcátku. Teprve teď jsem totiž přišel k sobě. Ale ty ošklivé oči nebyly oči dítěte. Nebyly to mé oči. Byly to oči někoho, kdo už není dítětem, někoho docela jiného, než kým jsem býval já...“ (ML, 150).

Stejný rys se projevuje mnohem později i u postavy Birda. „Už mi není dvacet, víš“, prohodí jen tak konverzačně k známému z rodného města a napije se whisky:

„Není mi dvacet. A jediné, co mi z té doby ještě zbylo, je dětinská přezdívka ‚Bird‘. Bird se napil po dlouhém a náročném dni prvního doušku whisky. Několik vteřin nato se kdesi hluboko v něm cosi hnulo. Bez nejmenšího odporu whisky, kterou si právě nalil do žaludku, vyvrátil (...) a zíral před sebe do prázdna. Co se svým opakovaným, bezstudným útekem snažil před dítětem vypadajícím jako nestvůra uchránit? Co jsem se snažil chránit sám v sobě? přemítal Bird a pak se zničehonic zděsil. Nic. Taková je odpověď“ (OSZK, 245-246).

6.4 Symbolické a jiné prvky podtrhující kontinuitu Óeho próz

Kromě postavy „bratrského průvodce“, vesnice v údolí zastupující prvek *uči* a dalších výše rozpracovaných skutečností se objevují další komplementární jednotlivosti, které se hlavní postavy přímo týkají a udržují tak linii vybraných próz první dekády Óeho tvorby. Jsou to (1) konkrétní předměty (otvírák ve tvaru velbloudí hlavy důležitý pro oba bratry v RV a klíček k hodinám ve tvaru sloní hlavy v ML); (2) pes jménem Medvěd (který vystupuje jak v RV tak

¹²⁰ Tučný font původní.

v ML); (3) skutečnosti stojící v pozadí vývoje mladíka (prostředí polepšovny v RV a ML); (4) sex, který má v čtenáři vzbudit určitou reakci (a tedy sex většinou vybočující z normality); (5) politická atmosféra na pozadí doby, do níž je příběh postavy zasazen. V případě pátého bodu je třeba zdůraznit, že Óe nespouští ze zřetele japonského mladíka poznamenaného svou dobou, jehož život se odvíjí a je ovlivněn nejprve militaristickou válečnou ideologií následovanou přehnaným proamerickým nadšením poválečného Japonska a jeho dalším vývojem a který má v tomto ohledu zkušenost identickou s autorem.

7. ZÁVĚR

Dětská postava v Chovu z roku 1957 a v RV z roku následujícího se jako hlavní postava v Óeho literatuře objeví naposledy v první části ML z roku 1961. Můžeme tak říci, že druhou částí ML vstupuje Óe do nového desetiletí s postavou mladíka. Na japonského mladíka své doby se autor soustředí i v dalších prózách z 60.let, než ho v osobním životě zasáhne nečekaná zkušenost otcovství postiženého dítěte. Ta mohla dospívání mladého muže Óeho postavy urychlit. Autor tematicky opouští doposud tíživou zkušenost dětství prožitého na vrcholu japonského militarismu a zkušenost konce války, který v Japonsku představoval obrat v demokratickou společnost. Ačkoli se k mladým postavám občas vrací i nadále (např. v prvních kapitolách práce zmiňovaném *Mannen gannen no futtobóru* v roce 1967), je hlavním tématem jeho beletristické tvorby po roce 1963 vztah a každodenní soužití otce s mentálně postiženým synem, popsány v mnoha různých podobách. První takovou prózou je právě OSZK, kde se na místě hlavní postavy poprvé u Óeho setkáváme s postavou dospělého muže. Od OSZK dále obsazuje Óe na místo hlavních postav téměř výhradně dospělé mužské postavy.

Prezentací a analýzou momentů extrahovaných z Óeho novel *Chov, Rvát výhonky, střilet mláďata, Mladík, který se opozdil* a *Osobní zkušenost*, s přihlédnutím k novele *Seventeen*, bylo předvedeno postupné stárnutí a zrání hlavní postavy v dílech z raného období tvorby Óeho Kenzaburóa. Ač na sebe uvedená díla dějově nenavazují, můžeme mluvit obecně o postavě jedné, která synchronně s tvůrčí aktivitou autora prochází „fyzickou“ i duševní proměnou. V tomto ohledu je pak možné o určité návaznosti všech čtyř děl uvažovat. Óeho prózy jsou také vzájemně „provázány“ dalšími společnými prvky, kterým byla věnována šestá kapitola této práce. V dané souvislosti se na závěr této práce nabízí otázka a možný podnět k dalšímu výzkumu, jakou cestou se Óeho hlavní postava ubírala a ubírá dál, zda se její vývoj v některém okamžiku autorovy tvorby zastavil či zda Óeho postava „zraje“ i skrze jeho další tvorbu v následujících desetiletích.

Bibliografie

- Bachtin, Michail. *Román jako dialog*, Praha 1980.
- Bachtin, Michail. *Sakuša to šudžinkó* 作者と主人公 (orig. Avtor i geroj v estetičeskoj dějátělnosti), Tokyo, Šindžidaiša, 1984.
- Bakhtin, Michail. *Speech Genres & Other Late Essays* (orig. Estetika slovesnogo tvorčevstva), Austin, University of Texas Press, 1986.
- Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination: four essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, University of California Press, 1988.
- Hausenblas, Karel. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*, FF UK, Praha, 1997.
- Hijiya-Kirschner, Irmela. *Rituals of Self-revelation*, Harvard College, 1996
- Jung, Carl Gustav. Kerényi, Kárl. *Essays On A Science of Mythology: The Myths of The Divine Child and The Divine Maiden*, New York, Harper & Row, 1963.
- Kolektiv autorů. *Joku wakarū Óe Kenzaburó* よくわかる大江健三郎, Bungei Kenkjú Projet, Tokyo, Japan Mix, 1994
- Kolektiv autorů. *Japonští spisovatelé, díl 23, Kenzaburó Óe* 日本の作家 23 大江健三郎, Šókagukan, 1992.
- Napier, Susan. *Escape From the Wasteland*, Harvard University Press, 1991
- Napier, Susan. *The Fantastic In Modern Japanese Literature*, New York, 1996
- Novák, Miroslav. Winkelhöfferová, Vlasta. *Japonská literatura, sv. II*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1977.
- Óe, Kenzaburó. *Memuširi kouči* 芽むしり仔撃ち, Tokyo, Šinčó bunko, 1958.
- Óe, Kenzaburó. *Šiiku* 飼育, Tokyo, Šinčó bunko, 1957.
- Óe, Kenzaburó. *Chov*, Praha, H&H, 1999. (přel. Ivan Krouský)
- Óe, Kenzaburó. *Okuretekitaseinen* 遅れてきた青年, Tokyo, Šinčóša, 1962.
- Óe, Kenzaburó. *Mladík, který se opozdil*, Praha, Odeon, 1978. (přel. Vlasta Winkelhöfferová)
- Óe, Kenzaburó. *Kodžintekina taiken* 個人的な体験 („Osobní zkušenost“), Tokyo, Šinčóša, 1964.
- Óe, Kenzaburó. *Seiteki ningen* 性的人間, Tokyo, Šinčó bunko, 1968.
- Óe, Kenzaburó. *Wataši to iu šósecuka no cukurikata* 私という小説の作り方, Tokyo, Šinčóša, 1998
- Óe, Kenzaburó. *Šósecu no hóhó* 小説の方法, Iwanami šoten, 1998.
- Óe, Kenzaburó. *Atarašii bungaku no tame ni* 新しい文学のために, Tokyo, Iwanami šoten, 1988 (25. vydání, 1995).
- Óe, Kenzaburó. *Šósecu no keiken* 小説の経験, Tokyo, Asahi šimbunša, 1994.
- Óe, Kenzaburó. *Jomu kói* 読む行為, Tokyo, Iwanami šoten, 1981.
- Óe, Kenzaburó. *Kaku kói* 書く行為, Tokyo, Iwanami šoten, 1981.
- Óe, Kenzaburó. *Shuppatsuten* 出発点, Tokyo, Iwanami šoten, 1980
- Óe, Kenzaburó. *Saihakken* 再発見, Tokyo, Šúeiša, 2001
- Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 1998.
- Scholes, Robert/Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*, Brno, Host, 2002.
- Trávníček, Jiří. *Příběh je mrtev?*, Brno, Host, 2003.
- Tomaševskij, Boris. *Teorie literatury*, Lidové nakladatelství, Praha 1970.
- Wellek, René/Warren, Austin. *Teorie literatury*, Votobia, 1996