

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav Dálného východu

# **Diplomová práce**

Bc. Jana Baďurová

**Povídková tvorba Kōno Taeko**

Short Stories of Kōno Taeko

Praha 2013

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

## Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce Mgr. Martinovi Tiralovi, Ph.D. za vedení magisterské práce a za užitečné připomínky a komentáře k ní. Dále bych ráda poděkovala za pomoc a neochvějnou podporu především své matce.

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.*

*V Praze dne*

*Podpis:*

**Abstrakt (česky):**

Práce se zabývá charakteristikou povídek Kóno Taeko. Pro lepší pochopení užití některých typických prvků nejprve uvádím metodologické východisko – psychoanalýzu. Pak krátce popisuji její život, kdy měly vliv na její tvorbu především válka a tuberkulóza. Dále předkládám možnou interpretaci určitých charakteristik v rámci šintoismu (snaha očistit se) a buddhismu (dosáhnout osvobození). Dostávám se i k mezilidským vztahům, kde Kóno Taeko řeší především vztahy mezi muži a ženami, a její postoje je možné vyložit feministicky. V nejobsáhlejší kapitole týkající se masochismu se snažím pomocí Freudovy teorie „Dítě je bito“ dokázat, že je její tvorba masochistická. Nakonec své poznatky zobecňuji. Práce je proložena českými ukázkami z jejích povídek a obsahuje celkem 68 stran.

**Abstract (in English):**

The topic of this work is the characteristics of the short stories by Kono Taeko. At first I am presenting the methodology – psychoanalysis. Then, I'm describing her life for better understanding of the use of some typical features. Especially the war and the tuberculosis had influence on her work. Subsequently I present possible interpretation of her stories in term of Shintoism (effort to purify) and Buddhism (achievement of liberation). In interpersonal relations Kono Taeko deals mainly with man-woman relationships and her attitude can be considered feminist. In the most comprehensive chapter concerning masochism I am trying to prove with Freud's theory "The child is being beaten" that her work is masochistic. In the end I am generalizing my findings. This work contains Czech translations of examples of her work and contains 68 pages.

**Klíčová slova (česky):**

Kóno Taeko, masochismus, sadomasochismus, spisovatelky, japonská literatura, šintó, feminismus, sexualita, mateřství, Sigmund Freud

**Keywords (in English):**

Kono Taeko, masochism, sadomasochism, women writers, japanese literature, shinto, feminism, sexuality, motherhood, Sigmund Freud

## Obsah

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>2. METODOLOGIE</b> .....	<b>9</b>
<b>3. ŽIVOT KÓNO TAEKO</b> .....	<b>11</b>
<b>4. TVORBA – TVŮRČÍ POSTUPY A KRITIKA JEJÍ PRÁCE</b> .....	<b>14</b>
<b>5. INSPIRACE</b> .....	<b>17</b>
<b>6. CHARAKTERISTICKÉ RYSY</b> .....	<b>19</b>
6.1 AUTOBIOGRAFICKÉ PRVKY .....	19
6.1.1 Osobní život .....	19
6.1.2 Nemoc .....	19
6.1.3 Válka .....	21
6.2 ZÁPADNÍ PRVKY.....	23
6.3 PŘÍRODA A ŠINTÓ .....	25
6.4 BUDDHISMUS .....	30
6.5 VZTAHY S MUŽI.....	31
6.6 VZTAH K RODIČŮM .....	32
6.7 MASOCHISMUS .....	34
6.7.1 Masochismus v povídkách Kóno Taeko - metodologie.....	34
6.7.2 Historie sadomasochismu.....	34
6.7.3 Masochismus v povídkách Kóno Taeko .....	35
6.7.4 Dítě je bito .....	39
6.7.5 Psychologický masochismus.....	44
6.8 NÁSILNÉ A DĚSIVÉ OBRAZY .....	46
6.9 POJETÍ ŽENY .....	47
6.9.1 Ženy a literatura .....	47
6.9.2 Postavení ženy v Japonsku.....	50
6.9.3 Feminismus, Kóno Taeko a další spisovatelky .....	51
6.9.4 Manželství .....	56
6.9.5 Sexualita a mateřství .....	60
<b>7. ZÁVĚR</b> .....	<b>64</b>
<b>8. ZDROJE</b> .....	<b>66</b>
8.1 KNIŽNÍ ZDROJE.....	66
8.2 INTERNETOVÉ ZDROJE.....	68

# 1. Úvod

Tato práce se zabývá dílem Kóno Taeko<sup>1</sup> a jejím cílem je extrahování jeho charakteristických rysů. Pro tvorbu<sup>2</sup> spisovatelky Kóno Taeko jsem se rozhodla pro její netradiční až šokující témata, která se často dotýkají lidské sexuality, zvláště pak masochismu a jeho projekcí do mezilidských vztahů. Její literární tvorba sahající až do 60. let 20. století má stále i dnes co nabídnout a i v dnešní době dokáže překvapit.

Nejprve v kapitole „Život Kóno Taeko“ stručně a chronologicky načrtnu její život. V něm je možné nalézt důležité mezníky, které ovlivnily její tvorbu a odrazily se v jejích dílech. Jsou tedy pro rozbor důležité.

V kapitole „Tvorba – tvůrčí postupy a kritika její práce“ charakterizují její styl, přijímání její tvorby, zároveň poodhalím samotný proces psaní povídek a velice zběžně se dotknu jejich témat.

Důležitým bodem je i „Inspirace“, protože v jejím díle je velmi patrný vliv některých spisovatelů, nejvíce však Tanizakiho Džuničiróa<sup>3</sup>, v menším i Izumiho Kjóky<sup>4</sup>. Zdůrazním nejen to, co je spojuje, ale i rozdíly mezi nimi.

Hlavní část práce tvoří kapitola „Charakteristické rysy“. To z menší části pokrývají již předchozí kapitoly, ale teprve zde se budu plně soustředit pouze na abstrahování typických prvků z co největšího počtu povídek a budu popisovat pouze ty, které se objevují častěji. Prvky rozřídím do jednotlivých podkapitol. Z povídek budou nejdůležitější *Jódžigari*, *Ari takaru*, *Hone no niku*, *Juki*, *Tecu no ó* a *Kani*<sup>5</sup>. Jde hlavně o její ranou tvorbu, která je nejznámější. Zmiňuji i jiné, ale v porovnání s přechozími jen okrajově.

---

<sup>1</sup> Japonská jména jsou uvedena v japonském pořadí, tedy nejprve rodové jméno a pak osobní jméno. U ostatních jmen je zachován anglický standard - nejprve osobní jméno, poté příjmení. Pro přepis všech japonských slov jsem použila českou transkripci.

<sup>2</sup> U názvů japonských knih uvádím jejich český přepis do latinky (pouze u děl Kóno Taeko uvádím i zápis znaky), v poznámkách dále rok vydání a český název. Pokud česky dílo nevyšlo, uvádím svůj volný překlad.

<sup>3</sup> Tanizaki Džuničiró (24. července 1886 – 30. července 1965) byl japonský spisovatel, z děl např. *Sasamejuki* (1943–1948, *Setry Maiokovy*), *Fúten ródžin nikki* (1961, *Deník bláznivého starce*).

<sup>4</sup> Izumi Kjóka (4. listopadu 1873 – 7. září 1939) byl japonský spisovatel, z děl např. *Kója hidžiri* (1900, *Mnich z hory Kója*).

<sup>5</sup> *Jódžigari* (1961, *幼児狩り*, *Lov na dětičky*), *Ari takaru* (1964, *蟻たかる*, *Roj mravenců*), *Hone no niku* (1969, *骨の肉*, *Maso od kosti*), *Juki* (1962, *雪*, *Sníh*), *Tecu no ó* (1976, *鉄の魚*, *Železná ryba*), *Kani* (1963, *蟹*, *Krabi*).

Ačkoliv její povídková tvorba byla plodná a získala několik významných cen, její práce nebyla moc rozebírána. Pokud ano, tak se téměř všechny rozборы soustředily pouze na jeden, nejvíce vyčnívající prvek děl, a to masochismus. Tím se samozřejmě také zabývám, protože jej není možné opomenout, ale snažím se o přístup z jiného úhlu pohledu a o analýzu toho, zda je její tvorba skutečně čistě masochistická nebo sadomasochistická a proč tento prvek vůbec používá. Nejprve však upozorním v kapitole na autobiografické prvky povídek, kdy hojně využívá událostí ze svého života, ať jde už o drobné osobní informace nebo velká témata jako je nemoc, tuberkulóza, a válka. Dále pak západní prvky, jež hrají určitou roli v jejích povídkách. Následují podkapitoly „Šintó a příroda“ a „Buddhismus“, kdy lze určité motivy interpretovat ve smyslu obou těchto náboženství, respektive filosofí. Poté v kapitolách „Vztah s muži“ a „Vztah s rodiči“ popisují tyto mezilidské vztahy, protože v jejích povídkách mají specifickou charakteristiku. Teprve pak přichází velká podkapitola „Masochismus“, kde v dalších bodech uvádím, jak k tomuto prvku budu přistupovat, nastíním historii sadomasochismu, objasním, zda jde v jejím případě o masochismus, sadismus či oboje, a vyložím to na jejích povídkách. Dále se zaměřím na Freudův<sup>6</sup> spis „Dítě je bito“, s jehož pomocí vyložím scénu bití chlapce v *Jódžigari*, a na psychologický masochismus jako protiváhu k tomu tělesnému. V bodu „Násilné a děsivé obrazy“ popíšu pár ukázek těchto případů a krátce vysvětlím jejich význam. Následuje pak další větší podkapitola „Pojetí ženy“, kde nejdříve popíšu ženskou literaturu v období, kdy Kóno vyrůstala a psala. Protože lze v jejím díle nalézt určité feministické prvky, velmi zběžně načrtnu postavení žen v Japonsku, feminismus v jejích povídkách a tvorbu ostatních spisovatelek obdobného stylu. Nakonec popíšu prvky, u nichž je feministicky laděný výklad možný a to manželství, sexualitu a mateřství.

Na závěr shrnu své poznatky o jejím díle a pokusím se odpovědět na otázku, zda její tvorba nese masochistické či sadomasochistické rysy a zda se její dílo obsahově zcela odpoutalo od tradic a lze jej univerzálně interpretovat bez japonských souvislostí, či je přes svoji modernost až nekonvenčnost stále obsahuje.

---

<sup>6</sup> Sigmund Freud byl rakouský psycholog a neurolog (6. května 1856 – 23. září 1939).

Nakonec uvedu zdroje, z nichž jsem čerpala.



## 2. Metodologie

Jako metodologické východisko pro větší část své práce jsem si zvolila psychoanalýzu Sigmunda Freuda. Tento přístup má pro potřeby výkladu literární tvorby nezanedbatelnou hodnotu již přes jedno století. Psychoanalýza má svoje kořeny v léčebné praxi (Viewegh 1999: 154) jako prostředek pro léčbu neurózy, má tedy praktické základy, které byly později rozvinuty v teoretické rovině a použity ve vztahu k umění. „Tento směr dovedl vytvořit jednotnou vlastní metodologickou a interpretační základnu, vyplývající z jednotné teoretické koncepce“ (*ibid.*: 147).

„I když tzv. klasická psychoanalýza prodělala za života svého tvůrce mnohé změny, je sama o sobě ucelenou teorií, která se nedá v dílčích aspektech měnit nebo upravovat“ (*ibid.*: 152). „Dle Freuda dominuje v lidské společnosti nutnost pracovat, a tím pádem je člověk nucen potlačit tíhnutí k slasti a uspokojení. Dochází k tomu, že „princip slasti“ je potlačen „principem reality“, což u některých jedinců může vyústit v neurózu“ (Eagleton 2010: 181). Tyto touhy nemusí být ovšem vždy potlačeny úplně, mohou tzv. „sublimovat“, což znamená, že je využijeme jako pohon pro větší cíle, jako je např. budování katedrál, kdy sublimace slouží jako ventil sexuální frustrace (*ibid.*: 182). Ačkoliv by se tak mohlo zdát, že Freud vše redukuje na otázky sexuality, je nutné mu dát za pravdu, že sexualita se podílí na veškeré naší činnosti (*ibid.*: 194). A vzhledem k obsahu povídek Kóno Taeko, kde je sexuální život důležitým tématem, je právě psychoanalýza vhodným interpretačním východiskem.

Ovšem vyvstává zde otázka, jakým způsobem je vůbec možné použít lékařskou metodu na interpretaci uměleckého díla. Každé dílo obsahuje jeden či více podtextů, které v určitých „symptomatických“ momentech probleskují. Jde o jakési „nevědomí“ díla. To, co neříká, může být stejně důležité jako to, co říká (*ibid.*: 211). U umělce se totiž „setkáváme s diferencovanou podobou fantazie, která navíc může být snadno analyzována prostřednictvím uměleckého díla. Umělec oproti neumělci vládne ve větší míře schopností sublimace“ (Viewegh 1999: 160). Kromě toho je možné u uměleckého díla použít ještě Freudovy knihy *Výklad snů*<sup>7</sup> s tou výtkou, že díla samozřejmě představují vědomé úsilí,

---

<sup>7</sup> 1899, *Die Traumdeutung*.

kdežto sny ne. Surovinu pro sen tvoří nevědomá přání a touhy, ale samotný sen vzniká až jejich zpracováním - procesem „snové práce“, kdy dochází k zhušťování a přemístování materiálu a hledání způsobu zobrazení – dle Freuda esencí snu není obsah, ale práce sama (Eagleton 2010: 213). Za druhotné zpracování literárního textu lze považovat většinu literární teorie, která hledá harmonii a koherenci - obdobně jako sen (*ibid.*: 214). A právě tady je evidentní paralela s uměleckou tvorbou, kdy „fantazie poskytuje surovinu básnické tvorby, neboť ze svých denních snů vytváří básník určitým přeformováním, přestrojením a vynechávkami situace, které dosazuje do svých novel, románů a divadelních her“ (Viewegh 1999: 160). Lze-li analyzovat a dešifrovat snový text, aby odhalil, jak byl zpracován, lze tak učinit i s literárním dílem. Při psychoanalytickém čtení si začnete všimnout vynechávek, dvojnárodností apod., začnete se tak dostávat k podtextu. Zjistí se tak nejen to, co text říká, ale i jak funguje (Eagleton 2010: 215).

I když někteří vytýkají psychoanalýze, že „vidí umělecký útvar pouze jako objekt psychologické analýzy a že estetická stránka je zcela mimo zájem psychoanalytického zkoumání“ (Viewegh 1999: 163), není to úplně pravda. Při psychoanalytickém čtení se totiž dají analýzou obsahu přenést některá zjištění i na „formu“, jak je příběh podán, jak a které postavy vykresluje či jakou využívá vyprávěcí situaci atd. (Eagleton 2010: 209). „Dokáže nám leccos sdělit o tom, jak jsou literární texty vlastně vystavěny, a odhalit mnohé z významu této výstavby“ (*ibid.*: 212). Do určité míry je tak možné touto metodou analyzovat i estetickou stránku, která je nedílnou součástí uměleckého díla.

Svým způsobem má umění duševně hygienické poslání – vyrovnává disharmonii a nerovnosti mezi společenskými a individuálními faktory, přejímá na sebe utrpení svých současníků. Nejdřív se s nimi vypořádá sám, a potom se o ně rozdělí s publikem (Viewegh 1999: 162-3). Povídky Kóno Taeko je možné číst i tímto způsobem, protože, jak bude ukázáno v následujících kapitolách, řeší, či spíše kritizuje, tehdejší postavení žen ve společnosti a poukazuje na osobní konflikt mezi tím, co chce ona jako jedinec a co chce společnost.

### 3. Život Kóno Taeko

Kóno Taeko patří k významným současným japonským autorkám a získala mnoho literárních cen. Proslavila se svou povídkovou tvorbou, přičemž k nejdiskutovanějším patří především její raná tvorba. Přesto na západě není moc známá a do cizích jazyků bylo přeloženo jen několik jejích povídek.

Kóno Taeko se narodila se 24. února 1926 v Ósace jako čtvrté dítě z pěti<sup>8</sup> do rodiny ósackého obchodníka. Její dětství nebylo úplně idylické – bylo narušeno japonskými válečnými konflikty a ve škole tak samotným studiem moc času nestrávila. Nejprve roku 1937, když jí bylo 11 let, vypukla čínsko-japonská válka, a nedlouho nato roku 1941, v jejích 15 letech, se Japonsko aktivně zapojilo do 2. světové války proti Spojeným státům americkým. Kóno se stejně jak ostatní musela účastnit válečné mašinérie, kdy se Japonsko mobilizovalo na totální válku, byť jen nácvikem na případné nálety, šitím uniforem, nácvikem první pomoci, kultivací neúrodné půdy nebo později už jako vysokoškolačka i prací v muniční továrně. O literaturu začala projevovat zájem již ve školních letech, ale po ukončení střední školy roku 1944 nebyla přijata na vysokou školu na obor japonština, a musela proto zvolit druhou volbu a to ekonomickou fakultu dnešní Ósacké ženské univerzity<sup>9</sup>. Nevzdala se však a navštěvovala i některé literární předměty jako anglickou poezii, kde se poprvé setkala s anglickou literaturou a hlavně s tvorbou sester Brontëových, jejichž díla, zvláště *Na Větrné hůrce*<sup>10</sup> od Emily Brontëové, si velmi oblíbila (Uraniši 2003: 476). A právě tento román byl jedním z impulzů, proč se rozhodla psát (*ibid.*: 17). O dost později, roku 1970, dokonce zdramatizovala *Na Větrné hůrce* do japonštiny (Shibata, Edelstein 1994: 175). Bohužel se však se západní literaturou musela na krátko rozloučit kvůli národní politice a zákazu západních knih (Bullock 2010: 39). Ale právě tím, že z vlastního zájmu četla kromě japonských autorů i západní, je její tvorba hodně obohacena. Z klasických japonských autorů milovala hlavně Tanizakiho Džuničiróa a Izumiho Kjóku. Jejich fascinace „erotikou, groteskností a fantasknem se odráží v jejím psaní“ (*ibid.*: 38). Ačkoliv to byla neklidná a

---

<sup>8</sup> Dva starší bratři, starší sestra a mladší bratr.

<sup>9</sup> Ósaka šóin džoši daigaku.

<sup>10</sup> 1847, *Wuthering Heights*.

chaotická doba, kdy Japonsko zanedlouho prohrálo, a následovala okupace, promovala včas. Na konci války vstoupila do jednoho z literárních klubů, kde budoucí spisovatelé trávili svůj čas jako „učni“ (Emerald 2009: 74).

Konec války byl osvobozením z pocitů nejistoty, deprese a fyzického vyčerpání a zdrojem nově objeveného nadšení ze života (Langton 1993: 9). Po skončení války si vybavuje pocit „osvobození“ z nuceného šetření. Tento pocit se však rychle přeměnil v deziluzi, jak se nový začátek, v nějž tolik doufala, neuskutečnil. Hned po škole hledala svůj směr a pokoušela se psát. Rodina však protestovala a nutila ji do manželství. Čelila tak tlaku ze strany přátel, sousedů i blízkých milovaných (Bullock 2010: 40). Tento vzdor se projevuje i v jejích dílech, kde vystupovaly ženy, které vedly poněkud nekonvenční styl života. Nakonec vzala práci v kanceláři, aby si našetřila dostatek peněz a zajistila si tak sama cestu do centra literárního světa, Tokia. Žilo tam mnoho jeho členů a sídlila většina vydavatelství. Psaní se věnovala ve svém volném čase. Zanedlouho toho však byla nucena zanechat kvůli zdravotním problémům, kdy roku 1949 onemocněla tuberkulózou a dva roky se léčila. Zkušenost s TBC zakomponovala i do svých povídek, kde se objevuje téma nemoci, i když často nepojmenované, ale s největší pravděpodobností právě TBC. Hned na to roku 1951 jí konečně otiskly první povídku *Jodžin*<sup>11</sup> v časopisu *Bungakuša* a stala se žačkou Niwy Fumia a Išikawy Tošimicu<sup>12</sup> (Uraniši 2003: 478). Se svolením rodičů nakonec roku 1952 odjíždí do Tokia, kde opět pracuje v kanceláři a zároveň píše. Tato dvojkolejnost ji trápí a roku 1960 dává výpověď, aby se oddala pouze literatuře (*ibid.*: 479). Její debut tak kvůli špatnému zdraví, poválečné situaci a snaze pracovat a psát zároveň přišel relativně pozdě. Prorazila až 10 let po své první otištěné povídce, tedy roku 1961 s *Jódžigari*, za kterou získala cenu *Šinčó* a pověst „vážné autorky provokativní a sexuálně otevřené fikce“ (Bullock 2010: 43), která napadá typické prvky ženskosti. Osobně pro ni tato povídka byla důležitá, protože ji donutila pochopit, že by měla psát to, co chce, a ne, co si myslí, že chtějí ostatní (Langton 1993: 4). V eseji *Wataši no šisei* napsala, že věci, které chce sdělit, píše způsobem, který je pro ni

---

<sup>11</sup> 余燼, Doutnající oheň.

<sup>12</sup> Niwa Fumio (22. listopad 1904 – 20. Duben 2005) byl japonský spisovatel. Z děl např. *Bodaidžu* (1956, Buddhův strom). Išikawa Tošimicu (3. únor 1914 – 14. červenec 2001) byl japonský spisovatel. Z děl např. *Haru no kusa* (1951, Jarní tráva), za které dostal Akutagawovu cenu.

nejjednodušší, a zároveň je píše tím nejpreciznějším a nejmocnějším možným výrazivem (Uraniši 2003: 465). Překonala tak desetiletý blok a začala znovu psát za pomoci svého mentora Niwy Fumia (Langton 1993: 4). Rok poté získává vytouženou Akutagawovu cenu za *Kani* a stala se tak teprve čtvrtou ženou takto oceněnou. Tentýž rok se vdala za umělce Ičikawu Jasušiho (Rubin 2001: 177). Dá se říct, že po *Kani* následoval úspěch za úspěchem, kdy vyhrávala jednotlivé ceny – *Džorjú bungaku* za *Saigo no toki*, *Jomiuri bungaku* za *Fui no koe*, *Tanizakiho* za *Ičinen no bokka*, *Noma bungei* za *Miira tori rjókitan*<sup>13</sup> a od sedmdesátých let pravidelně zasedala v porotě několika cen – *Šinčo*, *Čúókóron*, *Akutagawa*, *Bungeišó*, *Tanizaki Džuničiró* a další. V rádiu se vysílala její dramata a předčítaly povídky. Během 90. let se přestěhovala do New Yorku i se svým manželem a přednášela na několika univerzitách, účastnila se různých symposií, některá její díla byla přeložena do angličtiny, němčiny a francouzštiny. Roku 1992 hostovala na Kolumbijské univerzitě, roku 1995 na univerzitě v Connecticutu pořádala čtení vlastních prací a na univerzitě v Benátkách vystoupila na symposiu o Tanizakim. Roku 1996 se účastnila symposia o Abe Kóbóovi<sup>14</sup> v New Yorku na Kolumbijské univerzitě. Roku 1998 na univerzitě Kanagawa přednášela na téma síla predikce Tanizakiho děl. Nejvýznamnější poctou a završením její práce bylo, když se ji roku 2002 dostalo nejvyššího státního ocenění, kdy byla vybrána jako jedna z osobností, které přispěly ke kultuře (Uraniši 2003: 501).

---

<sup>13</sup> V závorce je uveden rok, kdy cenu získala – *Saigo no toki* (1966), *Fui no koe* (1969), *Ičinen no bokka* (1980), *Miira tori no rjókitan* (1991). Vydáno – *Saigo no toki* (1966, 最後の時, *Naposled*), *Fui no koe* (1968, 不意の声, *Nečekaný hlas*), *Ičinen no bokka* (1980, 一年の牧歌, *Roční pastorála*), *Miira tori rjókitan* (1990, みいら採り獵奇譚, *Podivný příběh hledání mámy*).

<sup>14</sup> Abe Kóbo (7. března 1924 – 22. ledna 1993) byl japonský spisovatel. Z děl česky vyšla např. *Suna no onna* (1962, *Písečná žena*), *Tanin no kao* (1964, *Tvář toho druhého*).

## 4. Tvorba – tvůrčí postupy a kritika její práce

Dílo Kóno Taeko není čtenářsky podbízivé, jednoduché a snadno pochopitelné. I ti, co kritizovali pozitivně její povídky, byli rezervovaní ke stylu a obsahu. Ačkoliv vyhrávala ceny, kritikové plně nepochopili a nevstřebali její typický znak, jímž je masochismus, a označovali ho jako nesrozumitelný (*nankai*) a abstraktní (*kannenteki*)<sup>15</sup> (Rubin 2001: 170). Kóno chce po čtenářích, aby „zápasili s mnoha těžkostmi a často odpudivými obrazy“ (Mostow 2003: 224). Jinak jsou její díla popisována jako pronikavá, zajímavá, mistrovská, mající lehkost a svěžest, ale postrádající soudržnost. Dva nejvíce šokující a nejčastěji se opakující motivy jsou právě masochismus a mučení dětí (Langton 1993: 1). Těmito představami „zkoumá neznámou část mysli, kde se setkává realita a nereálna a kde existují znepokojující fantazie, slastná představivost, nekonvenční sexualita, obavy a touhy“ (*ibid.*: 6). Představuje zdánlivě normální svět, ve kterém se ale pod povrchem něco skrývá. Umožňuje nám nahlédnout do myšlenek za zavřené dveře. Hrdinky, které odmítají typicky ženské normy, jako je mateřství a touha po svazku manželském, se otevírají a přijímají vlastní přirozenost, která může být i děsivá až odpudivá, ale přesto jsou jí stále přitahovány.

Píše ve třetí osobě, přičemž pro psychologický masochismus to byla úmyslná volba. Tanizakimu vyčítá, že sám pro tyto účely používal první osobu, která je dle ní pro psaní tou nejsnazší formou (Kóno, Jamada 2007: 118).

Sama říká, že své povídky sice píše na základě pocitu, který se svíjí v jejím nitru, ale nechce se přímo svěřovat se svými činy. Ne však kvůli tomu, že by se styděla. Vyznání považuje sice za děsivě krásné, ale krása a trápení zatajování je pro ni přitažlivější. Dalším důvodem je, že když povídky vytváří a nezakládá je na svých činech a na svém životě, tak dokáže lépe vyjádřit své vnitřní pocity (Uraniši 2003: 466). To se odráží na jejím hojném používání vnitřních dialogů. Je tedy nutné na její povídky pohlížet jen jako na volně inspirované jejím životem, kde používá některé biografické prvky jako třeba tuberkulózu, ale dává je do nových souvislostí a vytváří nový děj.

---

<sup>15</sup> 難解、觀念的。

Nedokáže psát spontánně, musí si nejdříve pečlivě promyslet téma a najít správná jména pro hlavní postavy. Doslova říká, že má zplihlý štětec<sup>16</sup>. Když totiž nemá promyšlená jména a téma, znamená to, že motiv a látka ještě úplně nedozrály a je příliš brzy na psaní (Kóno 2005: 28). Ženská jména jsou v jejím případě poměrně důležitá, protože v některých případech úmyslně volí anonymitu a někdy jména odkazují přímo na osudy hrdinek, o čemž píše později.

Chce, aby témata, postavy, detaily a dialogy v jejích povídkách byly „působivé a nezapomenutelné a snaží se znovu utvrdit jejich sílu, bohatost, krásu a záhadnost tím, že si na ně posvítí“ (Uraniši 2003: 466). V eseji *Wataši no šisei* píše, že se její díla rodí někde v prostoru mezi jejím vědomím a fyzickou částí – „tento meziprostor by psychoanalytici nazvali nevědomím a právě to přidává jejím dílům určitou nereálnost. Mezi materiálnem-skutečností a myslí-nehmotnou je nereálné, fantaskní a imaginární a to je místo, kde Kóno exceluje“ (Langton 1993: 5).

Kóno říká, že je těžké hlídat si hranice, aby kniha nebyla příliš excentrická, ale aby se z ní zároveň na druhou stranu nestala obyčejná erotická kniha (Kóno, Jamada 2007: 113). O to stejné usiluje ve svých povídkách. Také má ráda, když povídka nehodnotí a nesrovnává at' už finance, výhody a nevýhody, ztráty a zisky, velikosti nebo váhy (*ibid.*: 34). Doslova prohlašuje, že „porovnávat je vyloženě hloupé až vulgární, a nesrovnávat je chytré“ (*ibid.*: 35). To koresponduje i s jejím nazíráním na literaturu jako takovou. Když některé dílo naznačuje, jak by člověk měl žít, tak má pocit, že to život jen omezuje a lidi zakrňuje. Čte, protože ji to či ono dílo přijde zajímavé a z jeho čtení má radost (Kóno 2005: 70). Je v tom možné cítit její životní zkušenosti, kdy se vydala poněkud netradiční cestou, když se rozhodla odstěhovat se do Tokia a stát se spisovatelkou, i když rodiče byli proti. Navíc i její bezdětnost, i když způsobená nemocí, se vymykala tehdejšími konvencím. Určitě se při těchto otázkách musela setkávat s porovnáváním a přirovnáváním k ostatním. A sama se tak snaží nikoho neodsuzovat a umožnit svým postavám svobodně se realizovat, i když mnohdy jen ve fantazii. Neřeší, jak by měly žít.

---

<sup>16</sup> 筆が萎えてくる – Fude ga naetekuru.

Chtěla by, aby se psala témata, která se dotýkají tradice a která jsou „věčná“, a ne něco povrchního, aktuálně módního (Kóno, Jamada 2007: 111). Ráda čte již zaběhlé autory, protože jsou schopni vytvořit napětí a nechávají se vést realitou, a tak se čtenářům dostanou do hlavy. Ti si je pamatují, i když knihu třeba den dva nečtou (Kóno 2005: 11). Za příklady používání dobrých literárních prostředků používá hlavně Tanizakiho Džuničiróa, ale také Akutagawu Rjúnosukeho<sup>17</sup>. Z jejich děl má dobrý pocit, protože mají dobrý rytmus, který není pochodový či taneční, ale jde spíše o puls, který tepe v pravidelném rytmu (*ibid.*: 32). Na rozdíl od nich však považuje svůj styl psaní za nepřirozený (*hanšizen*)<sup>18</sup> kvůli tomu, že málokdy vytváří strukturu a nepohybuje se po lince. Spíš než linka samotná ji zajímají body na ní. Ale právě tyto body vytváří jakousi iluzi tepu (Langton 1993: 5). To jí sám Mišima Jukio<sup>19</sup>, který byl v porotě pro Akutagovovu cenu, která ten rok posuzovala mimo jinými i její povídku *Jódžigari*, vytýkal. Jeho komentář zněl, že scény, kde vystupují děti, jsou dobře popsány, že je dobře popsána ženská postava, ale kdyby se víc zaměřila na její sadismus, tak by to bylo ještě lepší dílo. A hlavně že styl není dovedný, působí uměle, avšak výrazný obsah to kompenzuje a její dílo doporučil (Kóno, Jamada 2007: 165). Problém spočívá v jejich přechodech v rámci jedné povídky, kdy hojně využívá retrospektivu a přeskakuje nečekaně ze scény na scénu a čtenář je na moment ztracen v ději.

---

<sup>17</sup> Akutagawa Rjúnosuke (1. března 1892 – 24. července 1927) byl japonský spisovatel, dílo např. *Rašómon* (1914, *Rašómon*), *Kappa* (1927, *Vodníci*).

<sup>18</sup> 反自然.

<sup>19</sup> Mišima Jukio (14. ledna 1925 – 25. listopadu 1970) byl japonský spisovatel, dílo např. *Kinkakudži* (1956, *Zlatý pavilon*), *Kamen no kokuhaku* (1949, *Zpověď masky*).



## 5. Inspirace

Inspiraci čerpala vědomě především od Tanizakiho Džuničiróa, Izumihho Kjóky a Ozakiho Kójóa<sup>20</sup> (Kóno, Jamada 2007: 93). Ze západních autorů ji zaujala více pouze Emily Brontëová s románem *Na Větrné hůrce*. Líbily se jí však i britské povídky s nádechem tajemnosti a s takovými taky sama začínala (*ibid.*: 213).

S Tanizakim ji pojí masochismus a abnormální sexualita. Ačkoliv ona do pozice masochisty staví v převážné většině ženu, oba dva vytváří hravé fantazie, které si jejich hrdinové náležitě užívají a částečně i plní. Ovšem na rozdíl od něj, se nebojí změnit své zvyky a obsadit do pozice masochisty i muže jako je tomu v povídce *Miira tori rjókitan*. Studovala jeho díla a několikrát o něm i přednášela a psala články. Podle ní píše v limitovaném světě o neobvyklých věcech, což jej činí rozlehlým (*ibid.*: 87). Poprvé si od něj něco přečetla, když byla na střední škole, a byl to román *Šónen*<sup>21</sup>, který jí prý doslova změnil svět. Objevila, že zde může existovat i jiný svět. Tím nemyslela jen svět, v kterém se *Šónen* odehrává, ale i kouzlo světa čisté literatury<sup>22</sup>. Doslova oněměla úžasem (*ibid.*: 92). Dokonce se chtěla stát jeho žačkou a učit se od něj (*ibid.*: 111), ale nikdy se s ním nesešla, ačkoliv měla několikrát příležitost. S Tanizakim ji spojuje i pronikání západních prvků. To samozřejmě nelze brát jako inspiraci, ale pouze jako společný prvek těchto dvou autorů. Tanizaki hojně využíval západní prvky pro kontrast s japonskými zvyky a tradicemi, zastaralost versus modernost. U Kóno mají jiný důvod použití - mají zbystřit čtenářovu pozornost. Naznačují totiž příchod problému či nějakého zvratu, čemuž se věnuje kapitola „Západní prvky“.

K Izumimu se dostala přes Tanizakiho. Věděla, že jeho práci obdivuje, a tak ho začala číst také (Uraniši 2003: 124). Od Izumihho převzala prvek duší z druhého světa, které nás mohou ovlivňovat (Langton 1993: 2), a atmosféru nereálna až dojmu snu. V povídce *Saigo no toki* se Noriko setká s tajemnou existencí, pravděpodobně samotnou smrtí, která odloží její skon o dvacet šest hodin, takže si může zařídit poslední věci. Sama hrdinka závidí lidem, kteří věří, že po smrti nic není. Být duchem musí být totiž bolestivé, neboť by měli být schopni

<sup>20</sup> Ozaki Kójó (10. ledna 1868 – 30. října 1903) byl japonský spisovatel. Jeho hlavním dílem byl nedokončený román *Kondžiki jaša* (1897-1903, *Zlatý démon*).

<sup>21</sup> 1911, *Mladík*.

<sup>22</sup> Literatura se rozdělovala na čistou (純文学, *džunbungaku*), uměleckou, a populární (大衆文学, *taišú*).

ovlivňovat lidi, ale někteří na ně nereagují nebo reagují přehnaně. V povídce *Juki* ji zase ve snu navštíví duch matky.

Ve snu se Hajako snažila vzbudit.

„Hajako, vstávej!“ volala matka. Ona už ale zase upadala do teplého, pohodlného a příjemného světa.

„Už je čas!“ Dveře do jejího pokoje se otevřely. Hajako pozorovala matku zpod futonu přes přivřené oči. V pološeru vypadala velmi mladě. Rázně přispěchala k její posteli. Hajako ztuhla stejně, jako když byla dítě, ale jako by chtěla proti tomuto pocitu i matce bojovat a jen si opovážlivě přetáhla přikrývku přes hlavu. Už nejsem dítě, pomyslela si, jsem dospělá žena. Nenásledovala však žádná reakce, a tak vykoukla. Matka pořád stála u její postele.

„Tak takováhle dcera ty jsi,“ řekla tiše. „Ty jsi v klidu, i když umírám. Vstávej!“ a chystala se odejít.

„Už vstávám! Počkej!“ začala se Hajako zvedat z postele. To už ale byla matka na chodbě a pohlédla se na ni. Láskyplně se na Hajako usmívala, dvakrát pokývla a zmizela. (Kóno 1973: 166-167)

Noriko si není jistá, jestli to byl sen nebo skutečnost, ale pár hodin na to, se dozví, že matka zemřela. Kromě těchto prvků druhého světa ji s *Kjókou* spojuje i důraz na „jednotlivé scény než celek“ (Kató 1990:123) a ženy, jež „vynikají silným odhodláním“ (*ibid.*: 124).

## 6. Charakteristické rysy

### 6.1 Autobiografické prvky

#### 6.1.1 Osobní život

Kromě velkých a příběhově důležitých prvků jako jsou nemoc či bezdětnost, které zmiňují později, užívá Kóno i dílčích, svým způsobem nepodstatných, prvků ze svého života. Stejně jako ona sama se některé její hrdinky přestěhovaly do Tokia, zatímco rodina zůstala v Ósace jako je tomu v *Kani* či v *Juki*. V *Mičišio*<sup>23</sup> prožívá bezejmenná hrdinka celé dětství v Ósace, v obchodnické rodině a vyrůstá zde za války s bratrem a sestrou. Ve *Fui no koe* pracuje hlavní postava Ukiko v muniční továrně. Kóno se tím snaží mimo jiné alespoň částečně následovat realitu a přiblížit se tak čtenářům, což ona sama u ostatních autorů vítá, viz kapitola „Dílo a psaní“, a zároveň je v tom možné spatřit i formu zpovědi, kdy může vypovědět své vzpomínky z války a jiné, které by mohly být zdrojem frustrace, jako jsou její boje s rodiči o samostatnost a uhájení své touhy po psaní.

#### 6.1.2 Nemoc

Kóno sama trpěla plicní tuberkulózou a tuto zkušenost zpracovala pro potřeby své literární tvorby. Nevytváří však jen postavu nemocného člověka, ale samotná nemoc je vyloženě tématem či jen prvkem, který má přímý vztah k ději a který její postavy řeší. Choroba většinou vytváří nějaký odkaz k mezilidským vztahům. Bez nemoci samotné by tak mnohdy nemohly ani vznikat zápletky. Ne vždy se však jedná o tuberkulózu, vyskytují se i jiné zdravotní problémy nebo nemoci jako např. migréna. Uzdravení takto postižených hrdinek často signalizuje nějaký zlom v jejich životě (Emerald 2009: 74). Někdy naznačují, že samotné jejich chování, konkrétně masochismus, by mohlo být nemocí.

V povídce *Kani* se Júko vydává k moři, aby doléčila ustupující tuberkulózu. Toto samotné by nemoc jako téma nijak nevyzdvihovalo, ale pak se vydává se svým synovcem na lov krabů, jež ale stále nejsou schopni najít. Vyptává se místních, lidí, které potká, ale nikdo jí

---

<sup>23</sup> 1964, 満ち潮, *Přiliv*.

není schopen poskytnout uspokojující odpověď. Nakonec dochází k závěru, že možná tu krabi ani nikdy nebyli, že si je všichni jen představují, a tak je ani nikdy najít nemůžou. V tomto momentu jakoby nepřímo narážela na svou léčbu, kdy se už dlouho potýká s tuberkulózou. Její stav se už zlepšil, ale pořád není úplně zdravá, což ji hrozně rozčiluje. Doktoři sami, stejně jako lidé, kterých se ptala na kraby, jí každý doporučuje něco jiného – jeden konzervativní léčbu s prášky a druhý zase radikální cestou operace. Oboje má svoje pro a proti a žádná odpověď není definitivní, což ji frustruje ještě více. Krabi zde symbolizují její ztracené zdraví, o němž si už začíná myslet, že ho nikdy nenajde. Zároveň to odkazuje na její vztah s manželem Kadžiim. Protože ten je v podstatě sám o sobě ohrožen jejím stavem. Kadžiim je doslova znechucen, když má Júko po drsnějším milování recidivu nemoci, a jen pohled na ni u něj vyvolá špatnou náladu. Stejně ho ničí i to, jak má vystavenou dózu s léky, z které si je každý den bere. Júko doufá, že se u mořelepší její zdraví i jejich vztah, ale začíná váhat, zda nějaký vztah, stejně jako její zdraví, vůbec měli.

V povídce *Juki* je nemoc to, co jako jediné spojuje ji a její matku, která se ukáže být její nevlastní. Kdysi její matka v dočasném šílenství zabila svoji vlastní dceru, ještě mimino, tím, že ji pohřbila do sněhu. Do rodinného registru pak nechají pod jejím jménem zapsat dítě otcovy milenký, které je však o dva roky mladší. Matka často po čas zimy trpí migrénami a Hajako nedlouho poté, co se dozví, že to není její vlastní matka, jimi začne trpět taky. Vztah mezi nimi se prolíná do onoho sněhu, jež si s ní musela nutně spojit, aby je pojilo alespoň něco, když ne pokrevní pouto. Ačkoliv tvrdí, že k ní matka příliš krutá nebyla, musela uznat, že určitou bezcitnost od ní cítila. Občas se jí ale zdálo, že s matkou sdílí krev, ne tu bohatou, ale tu krutou, chladnou, a časem v ní našla zálibu. Právě ta chladnost je asociována se sněhem. Jejich vztah vystihuje následující scéna:

Jak se plahočila sněhem, vydávaly při každém kroku její gumové holínky skřípavé zvuky. Hajako si nemohla zbavit pocitu, že mučí tisíce sněhových vloček a ony mučí ji a křičí na ni svojí nenávist. S tímto vzrůstajícím pocitem začala zpomalovat, až nakonec zastavila úplně. Avšak kolem ní byl jen třpytící se sníh.

Vzpurné vločky pod jejíma nohama čekaly na další krok. Pomalu ji pohlcovala zima a mrazivý vzduch začal pronikat do jejího těla. (Kóno 1973: 189)

Hajako stejně tak jako nemůže ovlivnit chůzi sněhem, aniž by neponičila jedinou vločku, nemůže neničit svou matku, která jí to vrací. Matce úmyslně nedělá zlovůli, její vinou bylo jen to, že se prostě narodila. Matka ji brala jako přítěž a nechtěla, aby dítě milenky bylo napsáno pod jejich jménem v registru. To se však po smrti jejich vlastní dcery změnilo. Avšak její postoj k Hajako nikoliv. Každý rok chodili rodiče do chrámu s tabulkou se jménem mrtvé dcery, ale jeden rok otec nešel a matka mu vyčetla, že když on ani jeden den v roce nedokáže myslet na jejich mrtvou dceru, jak se má ona zaobírat tou živou. Neustále k ní tedy měla odmítavý postoj. Stejně jako se sních snažil popřít Hajako, tím že ji trápil a přiháněl k šílenství, stejně tak ona působila na svou matku. Nemoc u Hajako propukla až dva roky poté, co se dozvěděla, že není vlastní. Z čehož vyplývá, že nemoc měla nahradit neexistující pouto mezi nimi.

### 6.1.3 Válka

Válka Kóno vzala bezstarostnost dětství a vrhla ji do dospělosti. Z pochopitelných důvodů nemá zkušenosti z bitevního pole, ale má jiné děsivé zážitky z válečné vřavy (nálety, ztráta dvou bratrů). Píše tak o válce z pohledu obyčejného člověka o tom, jakým způsobem ovlivňovala každodenní život. Občas se jí ještě o válce zdá, a když ji taková noční můra potrápí, je vděčná za mír (Uraniši 2003: 380). Zmiňuje se, že měla napsanou a uschovanou poslední vůli a že skrývání a vracení se z protiletectkých krytů pro ni bylo skutečným životem. Vzpomíná na událost, kdy jednou po náletu vyšla na ulici a uviděla hořet jen okolní domy a pomyslela si - „zázrak<sup>24</sup>“ (Kóno, Jamada 2007: 118).

---

<sup>24</sup> 奇跡, kiseki.

Během války s častými nálety přišla i nejistota a strach o vlastní život, kdy neměla záruku, že se zítra vůbec probudí. Přesně tyto pocity vyjadřuje i v povídce *Tói nacu*<sup>25</sup>, kde se protagonistka podivuje, zda její život skončí dřív, než zakusí vše, co nabízí. Hrůzy války zažila Kóno na vlastní kůži naplno v březnu roku 1945, kdy byl zničen její rodinný dům v Ósace a dva její bratři zemřeli. Ale to, že přežila 2. světovou válku, pro ni znamenalo, že si mohla užít mír. Jak sama píše, na válce je nejhorší to, že spousta lidí, ač nechce umřít, tak umře, a že se ztrácí každodennost života. Že jíst nebo někoho potkat není stejné jako v mírové době, protože nemůžete dělat ani takové běžné věci jako jezdit vlakem či svítit (*ibid.*: 57).

V povídce *Mičišio* volí pohled přímo ze své zkušenosti - z pohledu dospívající dcery ósackého obchodníka za války. Ovšem zachovává anonymitu a tak sledujeme příběh bezejmenné rodiny, čímž vytváří iluzi souznění s člověkem, jenž tu dobu zažil a může se s ní identifikovat. Mohlo by se zdát, že je poněkud malicherné, když je hrdinka povídky rozrušená tím, že nemá školní uniformu z kvalitní látky nebo nemůžou zapalovat prskavky, protože by tím plýtvaly sírou. Jsou to však právě tyto malichernosti, které korespondují s malicherností války, a právě tyto drobnosti, jimiž se snaží udržet si normální život a nenechat se válkou stáhnout. Vyjadřuje spíše teskné pocity či ohlédnutí. Kóno nevyčítá, ani nekritizuje, vyjadřuje jen povzdech nad tím vším. Válku si prožila jako dítě a tak se pro ni do určité míry stala samozřejmostí. Prostě byla. Díky anonymitě rodiny popisuje běžné příhody kterékoliv možné rodiny z pohledu dětí té doby – jak jim učitelé ve škole říkali, aby pilně studovaly, aby nezostudily vojáky, jak psaly jednou měsíčně dopisy vojákům, aby je povzbudily a potěšily, i to jak sbíraly alobal ze sladkostí a nosily jej do školy, aby z něj mohla být posléze vyrobena munice a vojenské potřeby.

To stejné je možné cítit i v *Tecu no ó*, kde si hrdinka nestěžuje, že kvůli válce zemřel manžel, ale naopak viní pouze manžela, že na ni při své volbě, stát se živým torpédem, vůbec nehleděl a ani jí o svém rozhodnutí nedal vědět. Přesto to, co mohlo být po tolika letech jistou formou odpovědi – dokument v muzeu, kde se na konci psalo „nepotřebuji cítit dluh ani vinu

---

<sup>25</sup> 1977, 遠い夏, *Vzdálené léto*.

ani pouto k žádné ženě“, přešla bez povšimnutí. Popírala válečnou ideologii a válku jako zkušenost širokého okruhu lidí. Válku brala jako osobní záležitost, s níž se musela vypořádat sama. Proto jí trvalo tak dlouho, než se vůbec vydala svatyni navštívit. Přehnaný zájem veřejnosti byla jedna z věcí, kvůli které tam tak dlouho nechtěla jít.

## 6.2 Západní prvky

Jak jsem již psala v kapitole „Inspirace“, pojily Kóno s Tanizakim i západní prvky, které ovšem mají zbystřit čtenářovu pozornost, protože naznačují příchod dějového zlomu. V *Hone no niku* je to poznámka přítele, že mu americký kamarád říkal o kuřatech a jejich dopování ženskými hormony, aby rychleji vyrostla. Žena je tedy nekoupí a ten večer, aniž by to tušila, bude jejich poslední, protože ji poté opustí. V *Madžucuši* jde žena na kouzelnické představení, kde předvádí své umění i západní kouzelníci. A právě z jejich představení si odnese na ruku červenou šmouhu, kterou vidí jako předzvěst něčeho zlého. Skutečně propukne hádka mezi ní a jejím manželem, kdy dojde i na zmínku o rozvodu.

Navíc mají tyto západní prvky ať přímou či nepřímou spojitost s jejich ženstvím nebo postavením. Kuřata jsou dopována ženskými hormony a přítel je proto odmítá a ona jako by cítila, že tím odmítá i ji. V *Jódžigari* zpívá Akiko v opeře, překládá z italštiny a vydělává si tak sama na živobytí. Volba opery však není u Kóno úplně tak náhodná. Ona sama ji, stejně jako jiné druhy umění, velmi obdivuje a v jakékoliv tvorbě, ať literární, hudební či divadelní, vidí „zázračnost“ (Uraniši 2003: 467). V čtení povídek spatřuje pravou radost, kdy člověk znovu pocítí náklonnost vůči světu a ostatním lidem (*ibid.*: 31).

Někdy k tomuto účelu není nutný západní prvek, ale zahraničí samo. Ve *Gekidžó*, kromě toho, že osudovou noc vystupuje cizí operní společnost, je její manžel služebně v Německu, a oběma manželům toto odloučení vyhovuje, protože jsou si navzájem odcizeni. Manželka mezitím narazí na neobvyklý pár hrbáče a krásky, kdy se s posledními myšlenkami na manžela a Německo zapojí do jejich sadomasochistických hrátek.

„To je nefér! Teď jsem na řadě já! Kene, prosím.“ křičela kráska a začala si rozvazovat žluté obi.

Hrbáč poslechl. Když svlékla poslední kus spodního prádla, svázal ji pásem obi ruce za zády a přivázal ji k šatníku.

„Vy se máte,“ vzdychala a sténala kráska. „Já totiž ještě skoro nic nesnědla a mám hrozný hlad.“

„Tak si vem tohle,“ řekl hrbáč a hodil po ní okousané stehýnko.

Hideko se snažila ze všech sil myslet na západní Německo. Někde tam je neznámé městečko G. Jestlipak tam dneska v noci sněží? Bije tam zvony? Dorazil balíček včas?

... ale bylo to marné. S řinčením opustila vidličku na zem.

„Copak Hide?“ řekl hrbáč a chvíli na ni zíral. „Tak dobře, teď ty,“ a zvedl se.

(Kóno 1973: 85-86)

V *Ari takaru* se zase jiný manželský pár Fumiko a Macuda chystají na studijní pobyt v Americe, který však může být narušen Fumičiným možným těhotenstvím.

Můžeme taky najít zástupnou tendenci, kdy západní prvek stírá ten japonský. V *Jódžigari* je žena odpuzována dívkami, ale pohled na dívky jiné rasy ji tolik neděsí. Říká, že je to snad kvůli tomu, že nápadnější je její rasa než její pohlaví. Tento přístup používá i v povídce *Jume no širo*<sup>26</sup>. Kanako, která se rozvedla a má nového přítele, reflektuje svůj předchozí vztah, kdy spolu šetřili na nový dům, ale jakmile si ho pořídili, ztratila zájem o dům i o něj. Pak i její nový přítel navrhne společné bydlení a je jí hned jasné, že i když se tomu brání, tak se zase snaží vytvořit standardní japonskou domácnost. Všimne si, že ji dům v západním stylu přijde atraktivní a myslí si, že právě výběr tohoto domova by jí umožnil vyhnout se tomuto osudu – že problém leží v samotném japonském manželství, takto nastaveném (Bullock 2010: 42). Tato kritika vůči Japonsku jakoby byla předzvěstí, že se Kóno později odstěhuje do New Yorku.

---

<sup>26</sup> 1963, 夢の城, *Snový hrad*.



### 6.3 Příroda a šintó

Povídky Kóno Taeko jsou většinou zasazeny do městského prostředí a nepojímají přírodu jako všudypřítomnou. Takže když se objeví přírodní prvek, je většinou spojován s určitou naléhavostí a je mu přidělena důležitá role. Není tedy pouze nějakým estetickým doplňkem či literární vsuvkou. Tyto prvky lze však interpretovat ne v rámci přírody samotné, ale v kontextu šintoismu.

Šintó je čistě japonské náboženství přírodního charakteru, překládané jako cesta *kami*. Je to základní, prosté povědomí o přítomnosti nebo energii „duchů, božstev, ...“ nebo obyčejného „jsoucna“, které se může projevit prostřednictvím nespočetného množství úkazů od přírodních útvarů, zvířat, lidí až po výjimečné události. V šintoismu v nejstarší formě byly *kami* řeky, moře, hory, slunce a podobné velkolepé základní prvky přírody (Holtom 1941: 380). Má se za to, že primární *kami* bylo něco ve smyslu velké mysteriózní síly. Šintó se neomezuje jen na prostor svatyně a předčítání textů, je všude - *kami* jsou všude mezi námi. Budovy a posvátná místa neslouží k uctívání, ale jen jako místo nebo prostředí ke komunikaci a udržení dobrého styku s určitými *kami*. Pravidla nejsou žádným souborem morálních příkazů, ale představují spíše životní styl souznění s přírodou - cestu podle přírodního řádu a okolního světa. Není třeba nic si uměle vymýšlet, stačí jen upřímně věřit. Důležitým prvkem šintó je čistota a znečištění. V případě znečištění (*kegare*), které představuje styk s krví nebo se zemřelým, je nutné podstoupit očistu (*oharai*) v podobě např. omytí vodou. V Japonsku je běžné si před návštěvou svatyně nejdříve umýt ruce a vypláchnout ústa, a pro tyto účely je u svatyní tekoucí voda (Breen 2011: 3). Tabu smrti a krve jen ukazuje na to, jak je šintó zaměřeno na život a je tak spojováno s plodností, fyzickým zdravím a hojností. Říká se, že Japonci se rodí šintoisty a umírají jako buddhisté (Kasulis 2004: 49).

To, že na hory a moře nahlíží Kóno jinak, ukazuje scéna v *Mičišio*, kde se má dívka (vypravěč) s rodinou přestěhovat do nového domu na předměstí. Samotný dům před nastěhováním rodina nenavštíví ani jednou, za to danou lokalitu několikrát. Kromě toho, že zmiňuje park, kde má být údajně nejvyšší skluzavka v Japonsku, což je pro vyprávění dítětem pochopitelné, zmiňuje v první řadě umístění – že je dům hned u moře a hory jsou blízko.

K tomuto faktu tak přidává důležitost, protože umístění vůči moři a horám by běžný čtenář nevěnoval pozornost.

Kóno pracuje s konceptem znečištění a mocné přírody a její hrdinky se často snaží dosáhnout očistění za pomoci vody a to konkrétně moře, které v sobě spojuje hned dva očišťující elementy – již zmíněnou vodu a navíc sůl. Ta je spojována s životem a má odpuzovat démonické nebo znečištění způsobující bytosti (*ibid.*: 53). Důkazem, že Kóno používá sůl jako očistný prvek, je Noriko, hrdinka ze *Saigo no toki*, která tento zvyk převzala od rodičů. Ti se před vstupem do domu po příchodu z pohřbu očistili hozením soli za sebe. Júko v povídce *Kani* odjíždí k moři, aby se konečně úplně zotavila z tuberkulózy, ačkoliv je její manžel Kadzii proti. Nakonec svolí a nechává ji jet samotnou. Ona se ubytuje u moře a užívá si volných dnů. Hned během prvních deseti dnů po příjezdu cítí, jak se jí vrací síla a mizí pocit bezmoci a unavenosti. Je to osvobození od všeho, co ji tížilo, včetně špatného vztahu s Kadziim. Doslova to považuje za ráj. Návrat vitality a energie přičítá očistné síle oceánu. I když měla v plánu během pobytu zrekapitulovat svůj vztah s manželem, nějak se tím nemohla zaobírat. Jakoby dosáhla očistění a za celou dobu svého pobytu ani neměla potřebu sáhnout po vymoženostech moderní doby, jako jsou knihy a vyšívání a celé dny trávila na pláži a neomrzelo ji pozorovat příboj. Už jen její jméno odkazovalo na to, co potřebuje a kde skončí – „jú“ v jmeně Júko je psáno znakem<sup>27</sup>, který znamená trvalý, vzdálený a klidný, což je vše, co Pacifik připomíná (Langton 1993: 37). Kóno zde vykresluje kontrast mezi moderní léčbou, kterou dostávala ve městě, a „staromódním“ zotavováním v příhodných přírodních podmínkách, a tak i zázračnou mocí přírody.

Ovšem i síla oceánu má svá omezení, jež se projeví, když ji navštíví její švagr s rodinou. Jejich chlapec totiž touží najít kraby s červenými klepety. Ona by ho ráda potěšila a zároveň ho nechala u sebe, aby sloužil jako štít při návštěvě jejího manžela, jejichž vztah nebyl již moc dobrý a na pobřeží přijela nejen zotavit svoje zdraví ale i jejich vztah. Nemůžou však žádné kraby s rudými klepety najít a nikdo jim není schopen dát vědět o správném místě, až ji jedna dívka odkáže na prameny v horách. Takže jakmile ji zklame *kami* v podobě

---

<sup>27</sup> 悠.

oceánu, je odkázána na to horské. Lze to chápat tak, že svým zotavením vyčerpala již jedno *kami* nebo své nevyřčené přání a na další už nemá nárok nebo že každé *kami* poskytuje něco jiného. Musí se tedy obrátit na jiné.

Zpoza křovin k nim přicházela dívka. Asi právě skončila s rozkládáním řas na pláži, aby se usušily, a vracela se s prázdným košíkem v podpaží. Júko vzala Takešiho za ruku a vyšla jí vstříc. Znovu se zeptala, zda tu nejsou v okolí kraby.

„Ti jsou v horách.“ odpověděla dívka.

„V horách?! V moři nejsou?“

„Máte na mysli ty s těmi červenými klepítky, že?“

„Ano.“

„To jsou karmínový krabi. Žijí jen v horských pramenech, jsou sladkovodní.

Děti si je přivazují na provázek a hrají si s nimi.“

„Takže tady poblíž nikde nejsou? Vůbec žádní?“

„Jenom maličkatí.“

„Jakou mají barvu?“

„Vlastně ani nejsou barevní. Když na pláži nadzvednete kámen, tak jen rychle vyběhnou.“

Když je jich tolik, tak by tu alespoň jeden veliký mohl být, i když nebude červený... (Kóno 1973: 242-243)

Moře jako *kami* samo o sobě nemůže mít a nemá jen pozitivní konotace. Protože *kami* je něco nestálého, nepoznatelného a taky něco, čeho by se měl člověk obávat. V povídce *Mičišio* je moře spíše zdrojem zklamání - jedna z vedlejších postav, jak se dozvídáme v retrospektivě, spáchala sebevraždu skokem do moře a v jiné scéně námořní přehlídka, na kterou se děti tolik těšily, zase skončila fiaskem. Zároveň ale moře vytváří nový život, kdy je nepřímou naznačeno, jak dívka, bezejmenná hrdinka, dospívá v ženu. „První menstruace je

japonsky šočó<sup>28</sup>, první vlna“ (Langton 1993: 88). A název povídky *Mičišio*<sup>29</sup>, příliv, by mohl sám o sobě odkazovat na „rčení, že se lidé rodí za přílivu a umírají při odlivu“ (Langton 1993: 41), kdy se jedna postava v moři utopila a druhá dospěla. Scéna na konci povídky, kdy přechází dívka po mostě s otcem a slyší vlny nadcházejícího příboje, naznačuje, že už dospěla nejen po fyzické, ale i po psychické stránce.

Některé hrdinky Kóno považují TBC za trest za to, že nechtěly nebo nechtějí mít děti. Například v povídce *Akuru hi*<sup>30</sup>, „kde se hrdinka rozhodne nemít děti, se pak při jedné z kontrol dozví, že tuberkulóza zasáhla reprodukční orgány. Ona se cítí poněkud podvedena, protože svou identitu založila na tom, že je žena, co nechce děti a přitom to její tělo dávno rozhodlo za ní. Myslí si, že její nemoc by mohl být trest za nerozmnožování“ (Bullock 2010: 41). To je jasná spojitost s šintó, které přímo odkazuje na úrodu a jakékoliv plození všeobecně.

Kromě vody slouží v šintó k očištění i oheň. Lafcadio Hearn<sup>31</sup> uvádí, že dříve se nemoci a neštěstí považovaly za trest od bohů, za jejich bezděčnou urážku. A když chtěli, aby z nich tento trest byl sejmuto, napsali na *hitogatu*<sup>32</sup> věk a pohlaví osoby, která měla být omilostněna, a pak ji spálili za očištění obřadu (Hearn 2003: 264). Bezejmennou hrdinku v povídce *Hone no niku* opustí její přítel a zanechá po sobě v domě své věci. Ona tuší, že si pro ně nepříjde, a kdyby se zeptala, co s nimi, tak by jí vzkázal, že je může vyhodit. Je však neschopná to udělat, protože jí přijde nevhodné vyhodit ještě zachovalé věci, a stávají se pro ni téměř posedlostí. Navíc se s nimi i ztotožňuje, připadá si, že tu byla prostě opuštěna a zanechána napospas osudu. Doslova píše, že [on] určitě necítí žádné pouto k opotřebovaným věcem, které zanechal. A proto neví, co s těmi věcmi udělat. Nejrady by tam vše nechala i se svými věcmi, ale na to nemá finance. Nakonec dochází k závěru, že je spálí. Dokonce jí probleskne hlavou myšlenka, že by bylo lepší, kdyby shořela s nimi. To je ale absurdní vzhledem k tomu, jak je ostražitá vůči ohni. Jako dítě totiž viděla, jak staršímu muži nedaleko shořel dům a stál bos v pyžamu před hořícím domem. Vždy proto než odejde z domu, několikrát zkontroluje

---

<sup>28</sup> 初潮.

<sup>29</sup> 満ち潮.

<sup>30</sup> 1961, あくる日, *Další den*.

<sup>31</sup> Mezinárodní spisovatel (27. červen 1850 – 26. září 1904), česky např. *Kwaidan* či *tajuplné japonské povídky*.

<sup>32</sup> Z papíru vystřižená postava muže, ženy či dítěte.

popelník, plyn apod., aby náhodou nezpůsobila požár. Zdá se, že odmítá myšlenku ohně, dokud nebude vyloženě rozhodnutá a připravená. Odnese věci k palírně a skutečně vše shoří, až na kosti a ulity z jídel, jež spolu jídávali. Cítí, že je téměř nemožné zbavit se ho a vzpomínek na něj. Nakonec vše dospívá do bodu, kdy si uvědomí, že to, co bylo svým způsobem posedlé, nebyly jen ony věci, ale že je to ona sama. To je jasné, když se s nimi již ze začátku ztotožňovala. A na konci povídky je jistý náznak, že zapálila dům, ve kterém je, tedy že spálí samu sebe a tím se očistí od kletby. Působí to jako samotný rituál spálení *hitogaty* dovedený do extrému, protože po celou dobu je o ní v povídce psáno jako o ženě a její jméno se nikdy nedovíme. Ohněm se pak spálí všechny nečistoty a vrátí osobu do původního stavu (Kasulis 2004: 54).

Kromě přírody a přírodních prvků podléhají u Kóno určitému zbožštění i chlapci. Ačkoliv její hrdinky vehementně odmítají děti, jsou jejich záporné pocity směřovány pouze vůči dívkám, kdežto k chlapcům takový odpor necítí nebo je dokonce vyhledávají jako je tomu v *Jódžigari*. Jednu část zavrhané klamně homogenní skupiny tak staví na piedestal, a ta svým způsobem podléhá určité idealizaci a zbožštění. Přisuzují chlapcům ty nejlepší vlastnosti jako je vitalita, zvědavost a bezprostřednost. Vidí v nich i očistný element jako je tomu u Akiko v *Jódžigari*, když si od chlapce vezme kousek melounu.

Akiko si přitáhla chlapce k sobě a pustila se do melounu, který držel v ruce. Byl už teplý a měkký a připadalo jí, jakoby se zakousla do masa.

„Je dobrý?“ zeptal se chlapec.

Akiko se snažila z toho kousku ovoce vytěžit tolik chutí, kolik jen mohla – pach potu toho chlapce, špínu z jeho prstů a dokonce jeho sliny. Teprve potom pomalu polkla a hluboce přikývla.

Vždycky se jí zdálo, že chlapci obývají nekonečně zdravý svět. Měla pocit, že ji to očistí a uzdravuje. Jejich svět byl tak rozsáhlý, že by pojal bez povšimnutí i ji se všemi jejími podivnostmi. Chlapci ji vždycky následovali v jejích hrách, a občas se zdálo, že ji dokonce povzbuzují. (Kóno 1973: 37-38)

Vytváří zde téměř iluzi, že pojídá ono dítě, a tím dosahuje „normálního“ stavu. Zvláště je, že u Kóno chybí vyloženě samo se nabízející prvek znečištění, a tím je krev. Menstruující ženy či ženy po porodu byly limitovány, neboť při obojím přicházely do styku s krví. Krev sice může být spojena s novým životem jako u porodu, ale také se smrtí, a proto jde o znečištění v rámci šintó, která musí být odstraněna (Fujimura-Fanselow, Kameda 1995: 19). Její ženské postavy sice menstrují, ale není to vykládáno pozitivně ani negativně, pouze jako holý biologický fakt.

## 6.4 Buddhismus

Element obrození či osvobození v díle Kóno lze vyložit jako buddhistický prvek. Japonci si buddhismus spojují především se smrtí a zprostředkováním všech věcí týkajících se zemřelých. Zároveň však buddhismus stále usiluje o individuální uvědomění a osvobození. Dá se tak mluvit o pozici buddhismu jako cesty k osvícení a jako společenského náboženství (Reader 1991: 77). Kóno spojuje oba dva elementy, kdy simulaci smrti užívá k osvobození. Její otec byl praktikujícím buddhistou a každý den četl sůtry. Kóno osobně také upřednostňuje buddhismus (Uraniši 2003: 68).

V *Tecu no ó* se hrdinka snaží vyrovnat se vzpomínkami na prvního manžela, jenž zemřel během druhé světové války jako jedno z lidských torpéd. Cítí určitý neklid kvůli tomu, že se vdala podruhé, protože si pořád není jistá svými pocity vůči prvnímu muži. Tím, že prožije jeho poslední chvíle, chce zjistit, jak se cítil a zda na ni vůbec myslel. Nechá se tajně zamknout v muzeu, kde je vystaveno právě jedno z těchto torpéd, vlezte si do něj a snaží se zrekonstruovat jeho poslední chvíle a vcítit do něj. Představuje si, co přesně musel její muž udělat, a prožití těchto momentů se pro ni stane určitou obrodou, znovuzrozením, kdy nechá svého prvního manžela konečně spočinout. Prvotní myšlenka, že byl její manžel roztrhán a jeho maso padalo na dno a přitahovalo ryby, které se na něm živily a on se tak stal součástí jejich těl, došla proměny. Už byl jen rozptýlen po okolí jako oblázky. Násilná představa se změnila v poklidnou, usmířenou, kdy se konečně oprostila od prvního muže a našla klid.

V *Juki* má Hajako po smrti matky, s níž měla složitý vztah (viz kapitola nemoc), pocit, že je pouto s matkou přerušeno, nemoc ji opustila a rozhodne se riskovat cestu zasněženou krajinou. Bolest přesto zanedlouho propukne, ona toho však nedbá a rozhodne se s přítelem Kusakim pokračovat v cestě, kdy jsou nuceni dojít do hotelu pěšky. Na cestě spatří Hajako mělkou prohlubeň a napadne ji, že chce být pohřbena ve sněhu a požádá o to i Kasakiho. Snaží se o přerod, aby se zbavila identity mrtvé dívky, kterou ji dali její otec a nevlastní matka po své vlastní dceři. Když už nezbyl nikdo, kdo by ji utvrzoval jako domnělou „Hajako“, může v klidu tato „Hajako“ odejít a navrátit se původní dívka. Na to ale potřebuje, aby ve sněhu Hajako symbolicky navždy spočinula. Povídka končí tím, jak Kusakimu spadne z deštníku sníh za zvuku připomínajícího pád mrtvého ptáka z oblohy. V rámci buddhismu existuje rituál *hódžóe*<sup>33</sup>, kdy se pouští zpět do přírody polapená zvířata, většinou ryby a ptáci, aby se tak zajistila svoboda všech živých bytostí a zabránilo jejich zabití (Walker 2005: 63). Zvuk připomínající pád mrtvého ptáka, tak napovídá, že se Hajako spíše osvobodit nepodařilo.

## 6.5 Vztahy s muži

Ačkoliv je práce Kóno považována za feministickou, dá se toto vyvodit pouze z popisu a chování samotných vystupujících žen. Přímá kritika mužů nebo odsuzování patriarchální společnosti tu chybí. Mužské osoby sice zasahují a ovlivňují ty ženské, ale hrají zde spíše vedlejší, doplňující role k těm ústředním ženským. Nezaujímá vůči nim ani negativní ani pozitivní postoj. Vytváří mužské postavy od milujících, a více méně bezproblémových partnerů, až po ty odtažité a chladné. Neomezuje se ani na jeden typ vztahu, její záběr zahrnuje jak spokojená tak problémová manželství nebo milenecké svazky. Jednomu typu se ale úmyslně vyhýbá a to tomu tradičně správnému a chtěnému, tedy manželství s dětmi, čemuž se budu plně věnovat až v kapitole „Ženy“.

Hrdinky své vztahy opakovaně přetřásají a snaží se zjistit, čím přesně jejich vztah vůbec je a čím měl být. Chybí jim jakákoliv opora a hledají zázemí. Nejsou schopny se ze

---

<sup>33</sup> 放生会.

svých vztahů plně vymanit a zároveň se jim ani nedokážou plně oddat. Je tam cítit určitý odstup, aby si zachovaly samy sebe a svou samostatnost, kterou často právě přes muže proklamují.

## 6.6 Vztah k rodičům

Dá se říci, že Kóno má striktně vymezený a určený postoj k otci a matce. Zatímco otec u ní podléhá jisté idealizaci, matka je ta, kterou má spojenou s negativními pocity ve smyslu určitého stupně krutosti a chladnosti. To má však jen za následek vytvoření nového silnějšího pouta k matce.

Nejvíce je to znát v povídce *Juki*, kde nevlastní matka dává okusit Hajako trochu krutosti a jako malé dítě ji hodí do sněhu. A je to právě otec, jenž Hajako osvobodí. Avšak i negativní pocity jsou daleko silnější než doplňující a podpůrná role otce a dokáže se tak mezi ní a matkou vytvořit nové silné pouto. Ačkoliv se její chování vůči nevlastní dceři zdálo být chladné až trýznitelské, byla to spíš obrana, aby jí neublížila, stejně jako své vlastní dceři, kterou v pomnutí zabila. To, že ji ve skutečnosti milovala, dokazuje scéna, kde ji těsně před svou smrtí navštíví jako duch a pak incident, když druhý den přijede vzdát čest mrtvé matce.

[Zesnulá matka je uložena v posteli ve svém pokoji.]

„Matko,“ vzlykala Hajako.

„Ach ne!“ vykřikla švagrová.

Všichni vyskočili na nohy a Hajako taky rychle ustoupila. Z nosu mrtvolky vytékalo velké množství čerstvé krve. Stékala po obou stranách úst přes hrdlo a vsakovala se do bílé přikrývky.

„To se stává často,“ řekla hospodyně, která se starala o matku po čas nemoci, když vešla do pokoje.

„Vy,“ kývla na Hajako, „jste byla její jediná dcera, že? A protože bydlíte daleko, toužila před smrtí nejvíc vidět právě Vás. Říká se, že když takováto osoba



přijde dát poslední sbohem, tak zesnulý dá tímto způsobem znamení. Doposud jsem toho byla svědkem jen dvakrát.“ (Kóno 1973: 171-172)

V *Mičišio*, kde jsou oproti předchozí povídce rodinné vztahy již normální, předkládá klasický vztah mezi rodiči a dětmi. Otec tráví většinu času v práci a do rodinných záležitostí se zapojuje sporadicky. Otce má spojeného s kladnými pocity - vzal děti do parku s největší skluzavkou v Tokiu, zařídil pro dceru školní uniformu z lepšího materiálu. Pak ji vzal na večeři s jejich starou známou, které děti říkaly babičko, o čemž měla kvůli vzájemnému složitému vztahu před matkou pomlčet. Naopak matka děti zase vzala na námořní přehlídku, která skončila fiaskem, a je to matka, kdo jim pokazí dětskou hru s prskavkami. Také jí dcera trochu zazlívá, že kdyby se narodila o měsíc později, tak by měla normální školní uniformu. Důležitý je moment, kdy matka prohlásí, že často přemýšlí o jejich [dětí] budoucnosti, jak budou žít. Upozorňuje ji, ať si nemyslí, že budou stále takto šťastní, protože jsou už teď šťastní až moc. Dalo by se říci, že pro Kóno je postava matky antiidealizovanou postavou, i když někdy jen provází děti dospíváním a snaží se je připravit na horší časy. Jde taky o proces, kdy se ukáže, že rodič, hlavně matka, není všemocná. Kdežto otec je zobrazován jako živitel, hlava rodiny, která však k výchově moc nepřispívá. Takže prostor pro jeho idealizaci zde je.

Špatnými a krutými matkami by mohly být potencionálně samy hrdinky, ale toto Kóno rozehrává pouze ve fantaziích a naopak stupňuje nenávist k matce, kdy ji v povídce *Fui no koe* dokonce zabije.

Kóno zdůrazňuje rozdíly mezi ženami jako protiváhu proti zdůrazňování rozdílů mezi muži a ženami (Bullock 2010: 127). V případě matek to ani tak nejsou generační rozdíly, ale rozdílné životní hodnoty, jež vycházely z osobních pohnutek než spíše z nové doby, která následovala po válce. Kóno v té době byla již v podstatě dospělá, tak je těžké hodnotit, na kolik ji to ovlivnilo.

Rodiny v podání Kóno jsou spíš bezcitné, „odmítavé stroje složené z do sebe zapadajících součástí, které ale mohou být snadno nahraditelné. Ženy se zdají být

nahraditelné jak adopcí, tak dalším sňatkem nebo smrtí. Ocítají se tváří v tvář existenční nestabilitě. Mají problém s vytvořením a ustálením autonomní subjektivity“ (*ibid.*: 134).

## 6.7 Masochismus

### 6.7.1 Masochismus v povídkách Kóno Taeko - metodologie

Důležitým a typickým prvkem jejích povídek je masochismus. V povídkách je podstatné rozlišovat mezi masochismem ve fantazii a masochismem skutečným, myšleno v povídce skutečně praktikovaným. Kromě toho Kóno nepoužívá pouze ten fyzický, u kterého čekáme nějaké bití spojené s fyzickou bolestí, ale i psychologický. Tyto jevy budu analyzovat na základě vybraných psychologických a psychiatrických výkladů. Ačkoliv by se mohlo zdát, že není vhodné je využívat pro analýzu literární fantazie, tak je nutné podotknout, že sadismus i masochismus byly odvozeny právě na základě literárních děl a mnohé teorie byly vyvozeny pouze z fantazií pacientů. A literární dílo samo o sobě lze jako fantazii brát. Teorie byly vybrány tak, aby maximálně odpovídaly obsahu jejích povídek. Výběr pouze západních představitelů odborných teorií jsem zvolila proto, že k nim mám blíže a jsou lépe pochopitelnější a protože základy těchto termínů byly položeny právě na Západě, konkrétně v Evropě.

### 6.7.2 Historie sadomasochismu

Masochismus a sadismus byl oficiálně představen odbornému světu v 19. století. Rakousko-německý psychiatr Richard von Krafft-Ebing ve svém díle *Psychopathia Sexualis*<sup>34</sup> termín masochismus odvodil ze jména Leopolda von Sacher-Masocha (1836 – 1905), rakouského novináře a spisovatele, jehož díla, z nichž nejslavnější je *Venuše v kožichu*<sup>35</sup>, se zaobírají bolestí, kterou na sebe směřuje jeho hlavní mužská postava. Sadismus zase odvodil

---

<sup>34</sup> 1886.

<sup>35</sup> 1858, *Venus im Pelz*.

od známého markýze de Sade (1740 - 1814), francouzského šlechtice, jehož spisy jsou plné krutosti, jíž směřoval na jiné osoby než je on sám (Moser, Kleinplatz 2006: 18) . Krafft-Ebing tak vytvořil nový typ sexuálního chování – „somasochistický“ (Chancer 1992: 19).

Důležitým psychologem, který se zabíral sadomasochismem a položil základy psychoanalýzy, byl Sigmund Freud. Ten se poprvé do hloubky masochismem zabíral v díle *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* z roku 1905. S Krafft-Ebingem se shoduje v několika bodech, např. že je sadomasochismus rozdělen podle pohlaví – že submisivnost je ženám biologicky dána a kulturně reprodukována (Noyes 1997: 141). To je poněkud ironické, když si uvědomíme, že masochismus je odvozen na základě díla, kde je ústřední postavou muž-masochista. Proto je nutné brát takovéto úvahy s rezervou, protože jsou spíše přežitkem doby.

### 6.7.3 Masochismus v povídkách Kóno Taeko – konkrétně

Jamada Eimi<sup>36</sup> o ní říká, že „nezná žádnou jinou spisovatelku, jež by psala o masochismu a sadismu tak do hloubky a zaplétala do toho jemné psychologické nuance. A konkrétně v *Miira tori rjókitan* je evidentní Tanizakiho vliv. V tomto případě se však vyloženě rozhodla napsat to, co Tanizaki nedokázal“ (Kóno, Jamada 2007: 115). A to jakýsi ultimátní masochismus, kdy si, u Kóno výjimečně mužská postava, vycvičí sadistku, aby ho dokázala plně uspokojit a nakonec i zabít. U Kóno je nejen u této povídky patrná tematická inspirace Tanizakim a ona sama se tím ani netají. Dle Kóno u Tanizakiho jen výjimečně přesahuje počet mužských postav ty ženské. Jeho masochista uctívá ženu, která je obklopena několika muži, a on jako jediná postava kvůli tomu trpí, což jí samozřejmě přináší potěšení. Téma, kdy bylo masochistovou touhou nechat se zabít od svého objektu lásky, tu už bylo, ale nebyla napsána povídka, kde by byl skutečně sadistou zabít (*ibid.*: 116). U Kóno jde v *Miira tori rjókitan* skutečně o tu rozkošnickou smrt. Jamada říká, že u Tanizakiho v *Kagi* nebo

---

<sup>36</sup>Jamada Eimi (narozena 8. února 1959), spisovatelka píšící ve svých dílech o kontroverzních tématech týkajících se sexuality, rasismu a mezirasové manželství. Z povídek např. *Beddotaimu aizu* (1985, *Ospalé oči*). Získala literární ceny – Naokiho, Jomiuri, Tanizaki.

v *Zangjakuki*<sup>37</sup> chybí rovnocenné a opravdové pouto mezi sadistou a masochistou, ale že Kóno toto velmi dobře zvládla. Její masochista je okouzující a požitkářský. Navíc ji samotnou okouzлил fakt, že sadista neměl na výběr než se pro toho člověka oním sadistou stát (*ibid.*: 117).

Kóno Taeko má však pocit, že Tanizakiho kvalit nedosahuje a spíš jako by ho vyzývala. Tanizakiho masochismus je tzv. „psychologický masochismus a píše ho z pohledu masochisty v první osobě, což je ale dle Taeko ta nejjednodušší forma, již ona vzdoruje a sama píše ve třetí“ (*ibid.*: 118). Jamada ještě přidává, že ve spoustě povídek se píše o malé smrti<sup>38</sup>, ale o velké smrti poprvé. To Taeko to dovedla až „do konce“ v *Miira tori rjókitan* (*ibid.*: 119).

Sice se pojem masochismus mnohokrát užívá ve spojení se sadismem, tedy sadomasochismem, ale v povídkách Kóno je v centru dění masochismus, k němuž mají sklony hlavní postavy, až na výjimky ženské, které do něj zasvětili partnera a naučil ho způsobům, jak uspokojit jejich masochistickou touhu. Nesetkáváme se tedy s pravými sadisty, ale jen pravými masochisty. Dalším důvodem, proč volím masochismus samostatně, je fakt, že tyto pojmy mají rozdílný jak časový, tak geografický původ. Jediné, co je však spojuje, je bolest, které je v jednom případě způsobována/dávána a v druhém přijímána. „Nejde tedy o vzájemné inverze, ale o dvě odlišné věci, kde každá má vlastní estetiku, jazyk a účel. Na základě psaní markýze de Sade, je sadismus kvantitativní a demonstrativní – nekonečné opakování činů dominance a krutosti, kdežto masochismus Sacher-Masocha je kvalitativní a přesvědčovací, jde o hledání určité kvality získané prostřednictvím lákání, nabádání a vzdělávání partnera“ (Emerald 2009: 74). Kóno přesně toto u Sadeho sadismu kritizuje. Konkrétně se vyjadřuje k jeho románu *Justina*<sup>39</sup> v tom smyslu, že je to celé napsáno „zvenčí“ a není to nic jiného než vyjmenovávání všech krutostí a reakce ženy tam vůbec není zaznamenána. Takže jí přijde, že se to rychle omrzí (Uraniši 2003: 59).

---

<sup>37</sup> *Kagi* (1956, *Klíč*), *Zangjakuki* (1958, *Zápisky o brutalitě*).

<sup>38</sup> *Mort petit* – orgasmus.

<sup>39</sup> 1791, *Justine* nebo *Les Infortunes de la Verte*.

U masochismu je nutné si uvědomit, že nespočívá v tom, že by si daný člověk užíval jakýkoliv druh bolesti za jakékoliv situace. Ta musí přesně odpovídat jeho představě. I samotný hrdina Sacher-Masochova románu by byl zděšen, kdyby ho jeho ženská postava měla ztrestat bez potřebného kožichu (Noyes 1997: 140). Je taky nutné rozlišovat zvlášť masochismus a submisivitu. Už v samotné zkratce BDSM<sup>40</sup> se tyto složky striktně rozlišují. S/M nemusí nutně zahrnovat, ale ani vylučovat, hraní na dominantní a submisivní role. Dle Tanizakiho se „masochista nestává sluhou ženy, ale užívá si to, že tak vypadá. Byl by znechucen, kdyby z něj udělala skutečného otroka“ (Hood 1994: 24). V případě Kóno se dá říci, že jde v sexu o rovnováhu sil. Ani jedna z postav nemá navrch. Je sice obtížné představit si jakoukoliv moc v ruce masochisty přímo v aktu, ale i tak tomu u Kóno je. Její masochistické hrdinky nejsou dány jen tak napospas trýzniteli. Nenechávají partnerovi volnou ruku, ale přesně ho instruují. Navíc se zde nepopisuje, že by z toho partner sám měl nějaký zvláštní požitek.

Kóno tvrdí, že „jsou sadisti a masochisti nepochopeni. Samotný Mišima Jukio tvrdil, že ačkoliv by se na první pohled mohlo zdát, že silnější je sadista, ve skutečnosti je to masochista“ (Kóno, Jamada 2007: 18). Je snadné podlehnout klamnému přesvědčení, že ten, co způsobuje bolest má moc a jeho partner je mu vydán na milost. Dle Taeko „jsou si ale oba naprosto rovnocenní“ (*ibid.*: 18). Masochista, co říká „potrestej mě!“, by to nemohl říct, aniž by toho druhého miloval, když mu dovolí ho potrestat. Ale zároveň, když sadista říká „nech mě potrestat tě“ tak má masochista podezření, že ta osoba cítí nenávisť. A kvůli tomu podezření má Taeko ráda vytváření pouta mezi nimi, ať už jde o hrdiny Sacher-Masochovy *Venuše v kožichu* nebo Tanizakiho *Mandži*. Masochista se sice ujímá vedení, ale to jen kvůli tomu, že to má snazší. Sadista to má těžší, protože se zdá, že to dělá s jistou nenávisť, i když tomu tak není (*ibid.*: 19).

Masochismem její postavy hledají samy sebe a dodávají si jím pocit celistvosti, který tak usilovně hledají. Její hrdinky jsou vzrušeny potrestáním, jež vede ke změně povrchu jejich těl v podobě jizev a zranění. „V článku „Savages“ od Lingise stojí, že tělesné modifikace lidí

---

<sup>40</sup> Zkratka vznikla ze slovních spojení: B&D – bondage a discipline (svazování a výchova), D&S – dominance a submisivita, S&M – sadismus a masochismus.

prodlužují, rozšiřují, a ti se tak stávají něčím větším a sociálně důležitějším, než byli před označením. Stejně jako v kmenu Joruba, kde mají jizvy po leopardovi jako důkaz, že se s ním utkali, a tyto jizvy jsou jejich potěšením, pýchou a jejich samotnou identitou“ (Emerald 2009: 75). Tento koncept vystihuje povídka *Ari takaru*. Fumiko se kvůli opožděné menstruaci obává, že by mohla být těhotná a narušilo by to tak studijní cestu do Ameriky s jejím manželem. Ačkoliv plánovali děti nemít, její manžel Macuda najednou obrátí a těší se na potenciální miminko. A začnou oba rozebírat fantazii o tom, jak by se o dítě starali. Hlavní slovo má Fumiko a prohlašuje, že kdyby to byl chlapec, tak by se o něj normálně starali, ale kdyby to byla dívka, tak by jí týrali. Ovšem její manžel nechce být zlý, a tak celou představu rozvíjí Fumiko a přiděluje roli i Macudovi. Plánuje, že by jí poskytly jen základní vzdělání a udělali si z ní služku/hospodyňku. Časem jí pak provdají. Macuda namítá, že jí najde hodného manžela a že za ní bude chodit. Fumiko chce však pro dceru záletníka, který pije, a Macuda mu bude vodit ženy. A až si k ní dcera přijde stěžovat, tak s ní nebude vůbec sympatizovat a ukáže jí své tělo jako důkaz toho, co ona sama musela vytrpět od manžela. Jsou to právě ty jizvy a utrpení, co je spojuje a zároveň je dělá kompletními.

Dle Kóno je „sadismus a masochismus velmi tělesný, ale zároveň vědomý a abstraktní a je k němu nutná představivost, takže je výsadou pouze lidí“ (Uraniši 2003: 46). „Theodor Reik definuje 3 hlavní charakteristiky masochismu: fantazie, napětí (očekávání) a demonstrace“ (Emerald 2009: 72). „Reik říká, že masochista fantazíruje o tom, co se má stát, nachází rozkoš v očekávání nepohodlí v protikladu k jeho nalezení“ (*ibid.*: 74). Reik poukazuje na to, že ze všech tří masochistických elementů je nejdůležitějším fantazie, která je samotným zdrojem. A tak jedinci se slabě vyvinutou fantazií mají jen velmi malou pravděpodobnost inklinace k masochismu (*ibid.*: 77). A postavy jejich povídek tento předpoklad dokonale splňují, kdy se často nechávají svými násilnými představami unést, nebo když jim na mysl vytanou násilné výjevy.

#### 6.7.4 Dítě je bito

Jako základ pro svou interpretaci použiji Freudův spis *Ein Kind wird geschlagen*<sup>41</sup>, protože tento koncept přesně odpovídá fantazii hrdinky povídky *Jódžigari* a v menším i dalším povídkám a i proto, že na něj upozorňovalo několik prací, který rozebíraly její tvorbu. Při jeho čtení jsem našla nové souvislosti a tak předkládám vlastní výklad. Jeho spis je však nutné brát s jistou rezervou, neboť jím studovanou skupinu tvořilo pouze šest lidí, z toho čtyři ženy a dva muži. Na druhou stranu takto malá skupinka je pochopitelná vzhledem k době, kdy žil a bádával, a byly tak zde jisté limity. Freud je však dodnes uznávaným psychologem, jenž položil základy moderní psychoanalýzy. I když některé jeho teorie, jako že homosexualita je perverze, jsou již dávno překonané. Na druhou stranu samotný masochismus byl vyňat ze sexuálních poruch až roku 2011.

Nejprve je nutné uvést onu scénu z *Jódžigari*, kterou si hrdinka Akiko představuje.

Otec hubuje chlapce: „Takhle se chovat nebudeš!“

Dá mu facku, až mu málem urazí hlavu. Chlapec zavravorá, ale hned se zase postaví. Nemůže si však pomoci a dotkne se tváře.

„To je ale drzost, cožpak ses nepoučil? Asi ti to nestačí jenom rukou,“ pokračuje muž.

Příkazem si vyžádá aligátorský pásek a řekne chlapci, aby se svlékl, a začne ho mrskat po zadku.

„A co teď třeba tímhle?“ ozve se odněkud ženský hlas.

Otec položí pásek, uchopí rákosku a začne chlapce trestat. Chlapec při každém švihnutí zasténá, skoro jakoby umíral. Když upadne, pokaždé vstane a je připraven na další výprask. Tak to musí dělat.

„Teče krev,“ upozorní ženský hlas. A skutečně, po hýždích a stehnech mu stéká krev, kterou otec s pokračujícím bitím rákoskou rozmazává. Krev se dělí na dva

---

<sup>41</sup> Spis z let 1917-1920, česky *Dítě je bito*.

pramínky a razí si cestu dolů. Cestou se však zastaví a při bližším pohledu je patrné, že již zaschla. Není divu, bylo tu jako uprostřed léta pod žhnoucím sluncem.

„Tatínku, ještě záda,“ prosí chlapec.

„Ty nechávám nakonec. Hned tak neskončíme,“ a odloží rákosku. Vezme chlapce k plechové boudě, která stojí vedle. Chytí ho za paže a natlačí ho na rozpálený plech boudy, až je slyšet syčení škvařícího se masa. Chlapec se vzpírá a snaží se odtlačit, ale je to marné, protože ho otec tiskne svým tělem.

Pak chlapce odtáhne a ten se hroučí k zemi. Otec ho ale zvedne a otočí ho směrem k ženě, aby viděla jeho spálená záda, na nichž nerovnoměrný plech zanechal rudé pruhy.

Tím to ovšem ještě nekončí. Otec ho hubuje, že se o něj opírá. Když je neschopen stát, sváže mu ruce nad hlavou a pověsí ho za ně na větev stromu.

Zeptá se: „Kam bych ho měl teď udeřit?“ a žena hned odpovídá: „Ještě zbývá břicho.“ To se také stává cílem nadcházejícího bití. Najednou se chlapci otevře břicho a střeva vyhřejnou ven. Jsou nádherně fialová.

Muž na příkaz ženy odřízne provaz, uchopí šňůru střev, až je napjatá, a trhne s dětským tělem, jakoby chtěl pouštět draka. Dítě na konci střev se několikrát udeří o vlnitý plech boudy. Každé cuknutí šňůrou střev doprovází žalostný, hrůzný křik.

(Kóno 1973: 27-29)

Dle Freuda nejsou představy, kdy je dítě bito, ničím zvláštním a často jsou s touto představou spojeny i pocity slasti. Ačkoliv se zkoumané osoby toto snažily vysvětlit zážitky ze školy, kde byly svědky bití dětí, tato teorie dlouho neobstála, protože tyto fantazie tu byly i předtím (Freud 2003: 149). Když přešly do vyšších ročníků a bití ustávalo, hledaly uspokojení v četbě. Navíc všechny zkoumané osoby byly v dětství jen zřídka bity. Ale u reálného bití nepociťovali slast, jen u fantazie, a trvaly na tom, aby dětem nebyla způsobena újma (*ibid.*: 150). To jen potvrzuje domněnku, že masochista má určitou fantazii, která sama o sobě k uspokojení postačí nebo se musí přesně podle plánu splnit, jinak jeho touha nemůže dojít



naplnění. Avšak bylo zásadní, že chyběla traumatická síla, která to v nich utvrdila. Vždy se jednalo jen o maličkosti a banální věci (*ibid.*: 151), což by Kóno odpovídalo, neboť sama neprožila nebo se alespoň nezmínila o jakémkoliv traumatickém zážitku kromě války. Jediné, čeho mohla být svědkem, jsou maximálně fyzické tresty ve školách nebo doma či rvačky mezi dětmi. Její postavy nevzpomínají na zážitky tohoto charakteru a ani nepopisují, jak se vlastně k masochismu dopracovaly nebo jak jej v sobě objevily.

O pohlaví bitého dítěte se nedá nic vyvozovat, protože to bylo dle zkoumaných osob náhodné, nebo konkrétní (*ibid.*: 151). Bitými dětmi však byli skoro ve skrze chlapci, jak u mužů, tak u žen. Takže to nemělo nic společného s konkurencí pohlaví nebo s pohlavím nenáviděného dítěte. (*ibid.*: 159) Samotná „bicí“ fantazie tedy neurčuje předem, zda půjde o chlapce či o dívky, a budou zde působit jiné faktory. Freud spatřoval nutnost v analýze dětství, protože pozdější zážitky vyloží pacient, za dětství musí mluvit lékař. Dle něj je člověk narozen již s libidinózními faktory, které se mezi 2. a 5. rokem probouzejí a vyvíjejí. A i tyto bicí fantazie se vyvíjejí a Freud tyto pozorované změny rozděluje do tří fází (*ibid.*: 153). Dospěl k tomu, že v první fázi u děvčat je onou dítě bijící osobou dospělý, a to otec. Takže výrok „dítě je bito“ je možné přeformulovat na „otec bije dítě“. Teorie dál pokračuje s tím, že jde o dítě, „jež je mi protivné“. V druhé fázi dle Freuda přicházíme na to, že „jsem bita otcem“ (*ibid.*: 154), a v třetí fázi už sleduje jakékoliv dítě, jak je bito. Ovšem časový sled a souvislosti fází jsou nesrozumitelné (*ibid.*: 155). První a třetí fáze je dle Freuda sadistická a vědomá s tím, že uspokojení je u třetí fáze masochistické (*ibid.*: 159), a prostřední je masochistická a nevědomá. Mezi druhou a třetí měnily fantazírující ženy své pohlaví tím, že si představovaly, že jsou chlapci (*ibid.*: 163). V případě Kóno ale dochází ke změně pohlaví už ve druhé fázi. V *Jódžigari* jsou jediné dvě věci ve fantazii Akiko stálé a to, že bijící osobou je muž a bitou malý chlapec a vždy jde o otce a syna a tento vztah a jejich věkový rozdíl je konstantní. Tady by mohl vyvstat problém, protože Kóno nechává být jenom chlapce, přičemž víme, že je naopak silně odpuzována děvčaty. Vysvětlení tkví ve ztotožnění s postavou bitého dítěte. Ačkoliv se v pozadí ozývá ženský hlas, který instruuje muže, jak dítě trestat, a mohl by tak leckdo usoudit, že je to ona sama, a tudíž je jen třetí nezúčastněnou

osobou, jež se dívá, není tomu tak. Ona sice instruuje, ale to je přesně role masochisty, který musí partnerovy říct a poučit ho, co má jak dělat. A proto to lze pochopit jako návod, jak má ztrestat ji. To, že se ztotožňuje s chlapcem, utvrzuje ještě fakt, že kvůli bití na holé pozadí mu začne stékat krev po stehnech ve dvou pramíncích. To by mohlo podle Gretchen Jones<sup>42</sup> evokovat menstruaci a následné vyhřeznutí střev i porod (Bullock 210: 103). Její ztotožnění s trpícím chlapcem dokazuje i její rozdílný vztah k chlapcům a dívkám. Chlapci ji velmi silně přitahují a je si jistá, že by její vztah k nim byl normální, ačkoliv o mateřství nejeví nejmenší zájem. Ale když si představuje, že by se jí narodila dcera, je přesvědčena, jak popisuje v povídce *Jódzigari* i *Hone to niku*, že by ji nebyla schopna vystát nebo by ji týrala a všemožně jinak fyzicky i psychicky trápila. Ani náznakem kromě samotných fantazií se nevyskytuje situace, že by snad skutečně chtěla vztáhnout ruku na chlapce. Proč by ho tedy měla najednou ve své fantazii tak brutálně umučit? Protože se nejedná o skutečného chlapce, ale jen o zástupný objekt za ni. Pak ovšem vyvstává otázka, proč použila chlapce a ne dívku, která by byla přeci o trochu bližším zpodobněním jí samé. Jenže ona je přece dívkami vyloženě odpuzována. Tento odpor je tak velký, že ji dokonce znechucuje jen vzpomínka na to, že jednou byla dívkou. Pocit zhnusení by tak narušil celý koncept této fantazie, jež slouží k jejímu sexuálnímu uspokojení. Pro tyto účely používá víceméně anonymní postavy, jejich obličej je vždy zastřený. Ale vždy jde o nějakého otce a nějakého syna, do něhož se vcitňuje. V reálném, nefantazijním světě se její hrdinky nechávají bít od svého přítele či manžela, který slouží jako zástupný objekt za otce. Freud v tom vidí snahu děvčátka o pozornost otce, zatímco matku bere jako konkurenci a má k ní až nenávisný postoj (Freud 2003: 155), což je vzhledem k popsanému vztahu k rodičům, jak jsem popsala ve stejnojmenné kapitole, naprosto pochopitelné a v Kónině případě snadno obhajitelné. V povídkách, kde se vyskytují fantazie s bitím dětí, její hrdinky nevzpomínají na rodiče v dětství a ani se v nich v podstatě neobjevuje zmínka o jejich rodičích. V jiných povídkách ale tento přístup milujícího otce a nenáviděné matky je. Ať již v *Juki*, kde ji samotná matka nenávidí a odstrkuje, v menší míře i v *Mičišio*, kde matka spíše figuruje jako regulátor a

---

<sup>42</sup> Dizertační práce Gretchen Jones *Deviant Strategies: The Masochistic Aesthetic of Tanizaki Jun'ichirō and Kōno Taeko* (1999).

uzemnění do reality, a ve *Fui no koe*, kde to dojde tak daleko, že hrdinka matku zavraždí. Freud v tom vidí možnost pocitu viny z doby dětství a incestní touhy, kdy si mohlo dítě říct, že mě otec miluje, protože bije druhé dítě. V druhé fázi se však tím dítětem stávám já a je to tedy možné vyjádření pocitu viny. A právě vědomí viny je ten moment, kdy se sadismus mění v masochismus (*ibid.*: 157), což je důležitý poznatek vedoucí k tvrzení, že dílo Kóno Taeko je veskrze masochistické, tedy alespoň z pohledu hlavních hrdinek, protože zapadají do druhé fáze. Fantazie o bití, které vzbuzují pocit sexuálního vzrušení, by se sice mohly na první pohled zdát jako sadistické, ale v rámci Freudova výkladu se ukazuje, že jsou masochistické, protože je tam důležitý onen vztah otec-syn, kde onen chlapec hraje roli samotné Akiko, která je natolik odpuzována dívkami, potažmo i sama sebou jako dítětem, že místo sebe volí chlapce.

Když se podíváme na ony bité děti, tak právě chlapec z *Jódžigari*, ačkoliv se občas svíjí a pod silou úderů padá a začíná mu téct dokonce krev, tak stejně pokaždé vstává a je připraven přijmout další úder. Dokonce jednou žadoní, aby ho otec udeřil do zad. Opět je zde vidět paralela na samotné ženské postavy, které i v jiných povídkách žadoní, aby milenec přitvrdil nebo byl vynalézavější.

Další ztotožnění, i když nepřímé, je vidět i v povídce *Kinčó*<sup>43</sup>, kde „sympatizuje s ptačí nemožností utéct, s jejich uvězněním v kleci. Zároveň je však odpuzována jejich nečistotou a neklidem, což ji odpuzuje i u ní samé“ (Langton 1993: 29). Důležitá je scéna, kde si představuje, jak se smaží ptačí mrtvolka a co by dělala, kdyby byla živá. To samo o sobě připomíná ubití chlapce v *Jódžigari* a vzbuzuje pocit, jakoby smažila sama sebe.

Když se podíváme, jak dle Freuda vůbec masochismus, podle něj „perverze“, vzniká, dostaneme se i k jeho projevům. Perverze je prý spojena s incestní láskou dítěte, tedy s oidipovským komplexem, a zůstává jako jediná po tomto komplexu. Abnormální sexuální konstituce zatlačila oidipovský komplex do zvláštního směru a přinutila jej, aby se neobvyklým způsobem zbytkově projevil. Čas nadvlády oidipovského komplex je do šestého roku života (Freud 2003: 160 - 161).

---

<sup>43</sup> 1963, 禽鳥, *Ptáci*.

Masochismus vzniká obrácením sadismu k sobě, tedy regrese od objektu k „já“, s přispěním pocitu viny (*ibid.*: 162). V druhé fázi si masochističtí jedinci proti osobám, jež mohou být tím bijícím otcem, vyvinou zvláštní citlivost a popudlivost, a nechají se od nich snadno urazit a realizují tak své fantazie (*ibid.*: 163).

### 6.7.5 Psychologický masochismus

Kóno používá termín „psychologický masochismus“ v kontrastu k tomu tělesnému<sup>44</sup>. Uvádí ho v souvislosti s Tanizakiho tvorbou, kdy v *Čidžin no ai*<sup>45</sup> vykresluje tělesný, kdežto v *Mandži*<sup>46</sup> se mu už vzdaluje a pokouší se o psychologický, i když v tom úplně neuspěl (Uraniši 2003: 262).

Kóno sama psychologického masochismu moc nevyužívá a když, tak za použití odpírání si. Tento přístup můžeme pozorovat v *Hone no niku*, kde si bezejmenná hlavní postava užívá, když odmítá přítelem nabízené jídlo a naopak si bere jen jeho zbytky, z nichž vybírá poslední kousky masa. Nejde však o jakékoliv jídlo, tento rituál, kdy jí on nabízí celé chutné porce, ale ona to víceméně ignoruje a bere si zbytky z jeho talíře, provozují jenom, když si koupí škeble nebo kuře. Jak již napovídá název povídky „maso od kosti“ jde právě o ty poslední vlákna svalů na kostech nebo ulitě. Nejprve si dá hrdinka práci, že koupené škeble otevře. Její přítel to totiž nedělal úplně správně a škeble v podstatě poničil. Žena zde ale opět potřebuje mít splněnou svoji fantazii až do posledního detailu a tyto zničené skořápky by byly rušivým elementem. Proto se naučila od někoho jiného, jak je správně otevřít. Vyloženě si užívá, když se přítele ptá, jestli mu chutná, a on odpoví, že ano a že by si měla také dát. A právě proto si ona nevezme. A když už se ujme vidličky a nabere z již vybrané skořápky kousíček svalu, tak si jím přejíždí po rtech, aby nadráždila jazyk a chuťové buňky.

---

<sup>44</sup> 心理的マゾヒズム – šinriteki mazohizumu, 肉体的マゾヒズム – nikutaiteki mazohizumu.

<sup>45</sup> 1924, *Bláznova láska*.

<sup>46</sup> 1928-1930, *Svastika*. Román o milostném čtyřúhelníku plném intrik a s lesbickou aférou.

„Vezmi si,“ řekl muž, vzal si jednu ústřici z prostředku velikého tácu, se zarachocním ji pustil na tácek před sebou a pokapal citronem.

„Hm“ odpověděla, ale pro žádnou se nenatáhla.

„Ne vážně,“ pokračoval muž, zvedl za okraj ústřici, kterou se právě chystal sníst vidličkou na mořské plody.

„Hm,“ odpověděla znovu a cítila přitom potěšení z toho, že si žádnou nebere.

Pozorovala mužovu ruku, ve které svíral vidličku tak pevně, že vypadala ještě křehčeji, a manévroval s ní ze strany na stranu, aby odtrhnul sval. Zdálo se, že se mu to povedlo čistě. Jak pozvedl ústřici k ústům, s řasou stále ještě přilepenou ke škebli, pomalu ji vidličkou zpracovával a zvuk s sebou nesl vůni, chuť a svěžest pobřeží.

„Je to dobré?“ zeptala se žena. Muž přikývl, položil ústřici bokem a stejnou rukou vzal další z vršku ledu na velikém tácu. Položil ji na svůj tácek a žena ji pokapala citronem.

Jakmile byl u třetí a položil škebli na stůl, přesunula žena jednu z nich na svůj tácek.

„Vem si jednu z těchto,“ řekl muž naznačující velký tác.

V tomto bodě cítila ještě větší potěšení z toho, že tak neučinila, a místo toho seškrábala malinký kousíček masa, který muž ve škebli nechal. (North 1996: 257-258)

V psychologické rovině je utrpení, ať již fyzické nebo psychické to, co nejednou spojuje a sblíží dvě ženy. V *Ari takaru* si žena představuje, jak by týrala svoji neexistující dceru, aby trpěla stejně jako ona, když ji manžel ubližuje, přestože to je během milování a ona to chce. Chce, aby taky byla zjizvená a poznamenaná jako ona. V *Juki* jsou to migrény, které vytvořily pouto mezi matkou a nevlastní dcerou.

## 6.8 Násilné a děsivé obrazy

Kromě výše popsaného masochismu, které představuje určitou formu násilí, i když vzrušujícího a chtěného, implementuje Kóno i jiné znepokojivé obrazy. Často je zmiňuje jen mimochodem, jako v *Kani*, kdy vyhrnuje chlapeci rukávy a pomyslí si, že to vypadá, jakoby mu loupala ruku. Nebo scéna z *Madžucuši*, když na jevišti rozříznou ženu motorovou pilou napůl a ještě zachytávají krev do plastových pytlů, sama o sobě působí hrozivě. Divák čeká, kdy uvidí kouzlo, a když nic nepřichází, tak si stejně jako hrdinka musí pomyslet, jestli právě nebyl svědkem vraždy. V *Saigo no toki* Noriko vybírá oblečení, v němž má zemřít, a vybírá si béžové, protože se na něm bude hezky vyjímat krev.

Noriko cestou do kuchyně stále ještě přemýšlela, co si má zítra, až naposledy opustí dům, vzít na sebe. Byla rozhodnuta, že umře tak, aby byla patrná její touha po životě. Chtěla zanechat co nejhrůznější stopy po smrtelné agónii. Nejlepší by bylo, kdyby stříkala krev a zanechala co nejděsivější skvrny. Bojovala by o svůj poslední nádech, divoce by okolo mlátila rukama a nohama, klouzala a válela by se ve vlastní krvi, rozmazávajíc ji všude... V tom si uvědomila, že by krev nebyla vidět na černém kimonu, které měla dnes ráno. Díky bohu, že nemusela odejít takhle.

Noriko si vzpomněla na bílý kostýmek, který si nechala ušít před dvěma roky. Látka se zdála trochu nažloutlá. Neměla ho tuto sezónu ani jednou na sobě. Ale byla to v podstatě pořád stejná barva. Hezky by se na něm vyjíkala krev. Pak si ale uvědomila, že bílá je barva smrti. Ještě jedna minuta a málem by si vybrala něco, co chtěla nejméně. Jediný další oděv, který by šel vzhledem k ročnímu období, byl její béžový kostýmek. (North 1996: 190-191)

V téměř každé povídce se vyskytuje obdobná scéna, která má spíše groteskní charakter a je vždy zaměřena na tělo, přízemní fyzično, a funguje jako protiváha k jejím neustálým úvahám nad ní samotnou a jejími vztahy.

## 6.9 Pojetí ženy

### 6.9.1 Ženy a literatura

I v japonské literatuře existovalo dělení dle pohlaví, byl zde tzv. ženský proud (*džorjú bungaku*)<sup>47</sup>, jenž zastřešoval celou řadu stylů a témat a spojovalo je jen ženské pohlaví jejich autorek. Často pod něj automaticky byla zařazována „sentimentální lyrika, neintelektuální, impresionistické, detailní pozorování denního života a očekávalo se, že tak ženská autorka bude psát“ (Schalow, Walker 1996: 75).

„Převažující obraz japonské poválečné literatury je, že jej ovládají muži. Smrt mužské postavy je všudypřítomná, kdežto ženy jsou prezentovány jako přeživší, které budou dál žít, sotva s nějakou nadějí, jen kvůli tomu, že nemají na výběr“ (Rimer, Gessel 2005-2007: 2).

„Ženský hlas se později znovu vynořil, částečně kvůli tomu že se nemusely ohlížet na potvrzení od svých otců a manželů, kteří byli nepřítomní nebo myšlenkami jinde“ (*ibid.*: 4).

Dle Kóno se objevuje stále více spisovatelek, které si začínají upevňovat svoji pozici, ale pořád je to málo a v literárním světě je žena brána jako protistrana (Kóno, Jamada 2007: 171).

V porotě pro Akutagawovu cenu ženy nebyly. Prvními byly až Óba Minako<sup>48</sup> a právě Kóno Taeko. V ostatních komisích se do té doby vystřídal jen několik málo žen. A když se v těchto porotách objevily, byly o nich i články v týdenících a novinách, v jedněch dokonce na přední stránce, a Kóno přišel i blahopřejný telegram. Ona v tom však neviděla něco až tak zvláštního (*ibid.*: 178). Svým způsobem tedy pravá feministka, která by hájila ženská práva, nebyla. Ani se k tomu nehlásila. Ovšem obsahově dle jejích povídek je možné říct pravý opak. Žila si a psala, jak chtěla, a dá se říci, že se nenechala udolat společenskými konvencemi.

Šokující témata volí proto, aby byla schopna narušit zažitá konvence a bojovat proti stereotypům. Jamada Eimi popisuje situaci tak, že sice v té době ještě existovala diskriminace na základě pohlaví, ale v literárním světě takové dělení nemělo význam. Když ona sama usilovala o cenu, všichni hodnotící byli muži. Kóno k tomu dodává, že to tak bylo, protože bylo prostě málo spisovatelek (*ibid.*: 179). „Nepřišlo ji nijak důležité, jestli vybrali

---

<sup>47</sup> 女流文学.

<sup>48</sup> Óba Minako (11. listopadu 1930 – 24. května 2007) - japonská autorka a společenská kritička. Povídky např. *Sanbiki no kani* (1868, *Tři krabi*) – Akutagawova cena, *Katači mo naku* (1982, *Beztvarý*) – Tanizakiho cena.

muže nebo ženu, protože je to stejné, takže porota složená jen z mužů nemůže nijakým způsobem uškodit“ (*ibid.*: 180). Hodnotí se totiž dílo, ne člověk. „Literární svět je od ostatních odlišný, nové tváře zde vítají, ale ne kvůli tomu, aby spolu vycházeli a byli kamarádi, ale aby uvítali nová dobrá díla“ (*ibid.*: 153). „Podle ní sice není literární svět stoprocentně spravedlivý, ale není prý spravedlivějšího“ (*ibid.*: 154). Z čehož lze usuzovat, že právě literatura všeobecně jí umožnila svobodně se realizovat a nenarážet přitom na předsudky.

Kóno Taeko samozřejmě nebyla jediná spisovatelka té doby, která se zaobírala poněkud šokujícími tématy. Kromě ní zde byly například Enči Fumiko, Takahaši Takako a Kurahaši Jumiko<sup>49</sup>. „Všechny se často soustředily na literární dekonstrukci tradičního předválečného rodinného systému, jenž i po válce ovlivňoval vztahy mezi pohlavími. Hodně jejich děl obsahuje grafické obrázky násilí a explicitní sexuality, což ještě podpořily překročením hranic tématy jako incest a vražda“ (Mostow 2003: 33). Blíže o jejich tvorbě se zmíním v kapitole „Pojetí ženy – feminismus, Kóno Taeko a další spisovatelky“.

Celkově se dá říci, že spisovatelek bylo málo, ale 60. a 70. léta se stala stěžejní pro ženské psaní a kritiky byla označena jako období talentovaných žen (*saidžo džidai*)<sup>50</sup> nebo taky „Malý Heian“<sup>51</sup> pro spisovatelky. Zvýšil se počet žen, jež dosáhly uznání kritiky a vyhrávaly literární ceny. Bylo to období změn nejen v kvantitativním smyslu, ale i kvalitativním, protože u ženských autorek došlo i ke změně stylu a témat. Akutagawova cena začala být udělována od roku 1935 a od tohoto roku až do roku 1960 dostaly tuto cenu jen tři ženy<sup>52</sup>. Roku 1963 ji dostala i Kóno Taeko za *Kani* a najednou v 60. letech stoupl počet takto oceněných žen třikrát<sup>53</sup> (*ibid.*: 221).

---

<sup>49</sup> Enči Fumiko (2. října 1905 – 12. listopadu 1986) - japonská spisovatelka, z děl např. *Onna zaka* (1949–1957, *Mírný svah*), za kterou získala Tanizakiho cenu. Takahaši Takako (narozena 2. 3. 1932) - japonská spisovatelka, z povídek např. *Ikari no ko* (1985, *Dítě hněvu*) – získala cenu Jomiuri, *Ningjó ai* (1978, *Láska panenky*). Kurahaši Jumiko (10. října 1935 – 10. června 2005) byla japonská spisovatelka. Z děl např. *Amanonkoku ókanki* (1986, *Cesta do Amanonu*).

<sup>50</sup> 才女時代.

<sup>51</sup> Období Heian v 9. - 12. století v Japonsku, kdy došlo k většímu rozvoji literatury a vznikla slavná díla jako *Sbírka starých a nových básní (Kokinšú)* a *Příběh prince Gendžiho (Gendži momogatari)*.

<sup>52</sup> Nakata Cuneko roku 1938, Šibaki Jošiko roku 1941 a Juki Šigeiko roku 1949.

<sup>53</sup> Tanabe Seiko roku 1964, Cumura Secuko roku 1966 a Óba Minako roku 1968.



Okupace a nová ústava, jež zaručovala větší rovnoprávnost mezi pohlavími, zapříčinila sociální změny, které měly efekt na status žen. Ženy získaly volební právo a otevřely se jim všechny státní univerzity. Rovnoprávný přístup ke vzdělání vedl k větší gramotnosti a autonomii pro ženy. Zdůrazňování rovnosti vedlo také k větší asertivitě a aktivitě na veřejnosti. Společnost musela uznat jejich potenciál na různých veřejných pozicích (*ibid.*: 222). „Teprve po válce mohly svobodně vyjádřit svůj pohled na postavení žen v japonské společnosti, a proto mnoho spisovatelek bez ohledu na svůj věk publikovalo svá nejlepší díla po roce 1945“ (Keene 1984: 1114).

Dalším důvodem byl ekonomický růst, jenž zapříčinil změnu společnosti na konzumní. Vystala potřeba vzniku nového trhu a ženy se zdály jako neprozkoumaná část populace. Ženy psaly ženám. Navíc také došlo k uvolnění žen z domácích prací díky strojům – pračkám atd. Zvýšila se popularita psaného slova a rozšířily se různé literární magazíny, překlady knih apod. Došlo ke změně tématu – objevují se utopické a fantazijní světy, satiry a parodie. Kdežto dříve to byly převážně autobiografie, zpovědi, realistická nebo historická beletrie (Mostow 2003: 223). U těchto autorek najdeme překrývající se témata, která vzbuzují znepokojení nebo pohoršení. Zkoumají vztah mezi tělem a jeho jazykovým, kulturním nebo psychologickým znázorněním zahrnujícím sadomasochismus, vraždy, incest a jiné. Navíc nevymezují jasně, kdo je oběť a kdo pachatel, ale „narušené“ chování lze častěji pozorovat u jejich ženských postav (Schalow, Walker 1996: 127).

„Spisovatelky v 60. a 70. letech jakoby hledaly podobu nové přepracované identity, která by se víc hodila na nový věk. Jejich záběr byl poměrně široký - od objevení sebe sama k otevřenému odmítnutí sociálních a kulturních norem. Použití deviantního stylu života se zdá úmyslné a odráží úmyslnou snahu vzepřít se normám nebo alespoň přinutit čtenáře, aby se znovu zamysleli nad předjímanými představami o ženství a feminitě. Samozřejmě ne všechny autorky patřily do tohoto trendu. I nadále existovala historická beletrie, zuihicu atd. například Arijoši Sawako“ (Mostow 2003: 224). Ale byly to bezesporu autorky jako „Kóno, Kurahaši, Takahaši a jiné, které měly největší vliv na vytváření nových směrů pro krásnou literaturu“ (*ibid.*: 224).

## 6.9.2 Postavení ženy v Japonsku

Pro lepší pochopení Kóniných pohnutek a témat nastíním historický vývoj postavení žen v Japonsku až po dobu, v níž psala, tedy 60. léta. Do období Muromači (1337 - 1573) to byla spíše až matriarchální společnost. Mezi prostým lidem vládla rovnost mezi pohlavími a ženy pracovaly stejně jako muži. V období Edo (1600 - 1868) roste a sílí vliv elity (samurajské třídy), která byla po mnoho staletí prochnuta konfuciánstvím, které vyznávalo tzv. tři poslušnosti<sup>54</sup>, a v období Meidži (1868 – 1912) prostupuje celou společností a bere ženám moc. Tedy teprve před dvěma stoletími ztratily ženy moc a staly se, hlavně ve městech, nezaměstnanými spotřebiteli (Iwao 1993: 5). Ženy byly hodně omezeny občanským zákoníkem Meidži. Neměly moc možností vybírat si styl života nebo chování, zatímco muži na tom byli o něco lépe (*ibid.*: 11).

Předválečná generace žen byla vychována na těchto hodnotách, jež hleděly zejména na zachování systému *ie*, což se projevovalo v nadřazeném postavení mužů a podřazeném postavení žen, a za ideál byla považována „dobrá manželka a moudrá matka“ (*rjósai kenbo*)<sup>55</sup>. U žen narozených před rokem 1935 byly vztahy mezi mužem a ženou, mezi manžely a mezi matkou a dítětem vertikální, ne horizontální (*ibid.*: 19-20), což je přímým důsledkem konfuciánského systému.

Po válce byla zdůrazňována rovnost pohlaví, hlavně ve školách (*ibid.*: 20). Změny, jež nastaly, byly prováděny jak „právními tak vládními institucemi“<sup>56</sup>, japonskou průmyslovou strukturou, základními pravidly ekonomiky domácností a biomedicínskými zásahy do životního cyklu ženy<sup>57</sup>. Ti, kteří se narodili před 1935, brali ústavu jako něco, co jim vnutila okupace, ta poválečná generace to brala jako něco svého“ (*ibid.*: 24).

Ještě v 60. letech však nebylo zvykem, aby žena i po sňatku pracovala, a ženy byly přesvědčené, že musí zasvětit život dětem (*ibid.*: 47). V té době se žena vdávala mezi 20 a 24 lety. Když po 25 letech věku byla ještě svobodná, tak ji litovali jako „neprodané zboží“ (*urenokori*), nebo „přezrálé ovoce“ (*tó ga tacu*). Ovšem toto se netýkalo pouze žen –

---

<sup>54</sup> 1. dítě otci, 2. vdaná žena manželovi, 3. později jako matka dětem.

<sup>55</sup> 良妻賢母, ideologie.

<sup>56</sup> Např. volební právo pro ženy od roku 1945.

<sup>57</sup> 1948 byly zlegalizovány potraty a až roku 1999 byla povolena orální antikoncepce.

muži, který byl i ve 30 letech svobodný, se říkalo, že není dospělý (*ičininmae*). Sňatek byl nutností a zdrojem ekonomické síly. Poválečná generace byla však již uvolněnější (*ibid.*: 59).

„Poválečný růst 1955 – 1973 byl zaručen ženami, které se staraly o domácí sféru, a tak se muži mohli oddat přestavbě národní ekonomiky prostřednictvím práce“ (Bullock 2010: 2). Společenský obraz práce mimo domov odrazil ženy od hledání dlouhodobé práce. Práce mimo byla považována za sekundární, protože její místo bylo přirozeně doma. Manželství bylo celoživotní zaměstnání (*eikjú šúkoku*)<sup>58</sup>. Práce mimo byla jenom dočasné místo (*košikake*)<sup>59</sup>. Ženy to přijímaly, považovaly se za krátkodobé, nekariéerní, takže nepotřebovaly stejnou zodpovědnost. Nižší platy a povinnosti měly snížit napětí na pracovišti. Děly jakoby domácí práce ale v práci“ (Iwao 1993: 156).

### 6.9.3 Feminismus, Kóno Taeko a další spisovatelky

V šedesátých letech debutovaly ženské autorky, jejichž „podvratné hrdinky a kontroverzní témata zpochybňovaly ideály ženskosti a ženského psaní. Začala to Kurahaši Jumiko svým dílem *Parutei* a Kóno Taeko s *Jódžigari*“ (Bullock 2010: 13). Psaly proti zaběhnutým normám, a ačkoliv jsou jejich literární styly různé, všechny zpochybňují převládající ženské stereotypy, a proto je Bullocková charakterizuje jako feministky (*ibid.*: 14). Ačkoliv Kóno to sama dokonce výslovně popírá. Říká, že se sama cítí od feminizmu oproštěna, protože se prý nesetkala s někým, komu by vadilo, že je žena a spisovatelka (Kóno, Jamada 2007: 180). Nelze tedy její dílo brát jako boj za ženská práva, ale spíš jako osobní protest vycházející z vlastních zkušeností.

Kóno rozhodně nezobrazuje ženy představující obraz typických ženských vlastností. Co je viditelné i dnes, bylo ještě důraznější v době, kdy své povídky psala. Snaží se představit jiný typ žen a poukázat na to, že neexistuje jediný „správný model“ či „správná žena“. Její ženy se vymykají tehdejším normám a narušují svým chováním rodinný a patriarchální systém. Většinou hrdinek je něco okolo třiceti let a jsou bezdětné a většinou

---

<sup>58</sup> 永久.

<sup>59</sup> 腰掛.

neprovdané. Je evidentní, že do nich Kóno promítla část svého života, protože i ona sama se vdala až okolo čtyřiceti let a sama nikdy děti neměla. Navíc stejně jako ona, usilují i její postavy o nezávislost a mají práci, většinou na plný úvazek. Jak je to s masochistickým motivem a Kóno ve skutečném životě se však bohužel nikde nevyjádřila, ale je jisté, že její hrdinky nejsou uspokojeny normálním milováním a ke vzrušení potřebují naplnit fantazii spojenou s trýzněním ať psychickým nebo fyzickým. Ač jsou samostatné, je cítit jakási ostražitost a opatrnost, aby o svou soběstačnost nepřišly, a snaží se za každou cenu zachovat nepatrný odstup od partnera nebo si nějakým způsobem udržet hlavní slovo v důležitých vztahových otázkách jako třeba rozhodnutí, zdá mít děti či ne, jako je tomu v *Ari takaru*. V *Jódžigari* to, že má Akiko v rukou moc, je vidět i v dalších aspektech – je o 2 roky starší a veškeré intimnosti se dějí v jejím bytě. „V jejím světě Sasaki plní roli, kterou mu připravila, a tím i její fantazie. To, co je drží spolu, jsou jejich kompatibilní sexuální chutě a fakt, že mohou každý kdykoliv odejít jinam“ (Emerald 2009: 76). Budí dojem predátora. Už samotný název povídky „Lov na dětičky“<sup>60</sup> evokuje představu lovce a Akiko sama označuje chlapce jako „kořist“. Vztahy s mužskými protějšky jsou až na pár výjimek, jako je např. v *Joru wo juku*<sup>61</sup>, problematické, protože se zdá, že z nich ony samotné nic nemají až na ty intimní chvíle. Stojí za povšimnutí, že stejně jako u *Kani*, kde jméno hrdinky odkazuje na její osud (najde své štěstí u moře), tak jméno ženské postavy v této povídce je Fukuko, kde „fuku“<sup>62</sup> znamená štěstí, a skutečně je jako jedna z mála jejích postav v podstatě šťastná a nic jí nechybí. Ve vztazích většinou chybí prvky souznění nebo alespoň pocit skutečného partnerského života. V povídce *Saigo no toki* reflektuje Noriko svůj vztah s manželem Asarim a dochází k tomu, že skutečnými manžely nikdy nebyli, protože neusilovali o koupi vlastního domu a nedbali o sebe navzájem. Má za to, že kdyby ona byla skutečná manželka, tak by se mu snažila vymluvit pití, kterým mimo jiné zatěžoval rodinný rozpočet. Když mluvili, tak svá slova chápali jen pozitivně a skutečně se neposlouchali. Uvědomuje si, že byli milenci, někdy

---

<sup>60</sup> V anglickém znění byla povídka přeložena jako *Toddler-Hunting*, ale „toddler“ se dá přeložit pouze jako batole, kdežto v originále „jódži“ znamená dítě od batolete po dítě. Jelikož má postava zájem o děti mezi 3 a 10 lety, lze těžko mluvit o batolatech.

<sup>61</sup> 1963, 夜を行く, *Cesta noci*.

<sup>62</sup> 福.

sourozenci a někdy jako matka a dítě. Přirovnává svůj vztah k domu, u kterého postavili čtyři pilíře – lásku, sex, legální svazek a společné bydlení, ale už nepoložili střechu a nevymalovali. A doufá, že mu to vše jeho další manželka poskytne. Ukazuje, jak se stala sice dobrou manželkou, jak hlásá *rjósai kenbo*, ale vůbec nic z toho nemá a má pocit, že jí zničil život, protože se nemá za čím ohlédnout. Naopak Akiko v *Jódžigari* je jen myšlenka, že by byla dlouho svázána závazkem, nesnesitelná. Její postavy se tedy těmto svazkům ať už úmyslně nebo neúmyslně vyhýbají. Spíš touží po osobní nezávislosti, než že by šlo o nějaký programový boj v rámci genderu. I když následují své tužby, nedá se říci, že by byly šťastné nebo cítily uspokojení ze života. Jsou to ženy, jež „obývají území blízké hranicím neurastenie<sup>63</sup>, a touží po konci neradostné série neuspokojujících dnů. Dostávají jen malou útěchu od svých mužských společníků, kteří zaujímají přístup od dlouho trpících k odměřeným / chladným. Kóno mluví o komplikovaných moderních intelektuálních ženách, které chtějí nezávislost, ale trpí prázdnotou života bez lásky“ (Birnbau 1982: 99).

Šokující témata či prvky jejich povídek mohly být vybrány i záměrně, aby zaujaly či aby se vymykaly, protože v době jejich vzniku byly postavení a životy žen víceméně dány. S kritikou rigidností mezilidských vztahů a postavení žen přichází i určitá kritika samotné japonské společnosti. S tím souvisí i to, že se Kóno v pozdějších letech přestěhovala do New Yorku. Rozhodla se tak poté, když se jí její život začal jevit malý nebo zpohodlnělý (Kóno, Jamada 2007: 49). Avšak její díla to nijakým zásadním způsobem neovlivnilo, protože i to, co napsala v New Yorku, se nadále odehrávalo v Japonsku (*ibid.*: 50). Říká, že když se zeptá důchodců v New Yorku, co zažili, protože ji to při pohledu na jejich tváře začalo zajímat, tak se dozvídá různé životní osudy, kdežto když se zeptá v Tokiu, tak je to nuda (*ibid.*: 51). Z čehož jasně vyplývá, že jí vadí japonské předurčení života nejen v roli žen, kdy se očekává určitá životní linka, již taky většina následuje. To podporuje už její zalíbení v chlapcích a nelibost k dívkám v *Jódžigari*.

---

<sup>63</sup> Nervová slabost vyskytující se u různých duševních a tělesných poruch.

Čím typičtější dívka určitého věku, tím víc ji nemohla snést - bledá pokožka, měkké a ochablé tělo, sestřih na mikádo a po něm zbylý modrý zátylek krku, nepřirozeně vysoký, nemastný a neslaný způsob, jakým mluvila, dokonce i barva a střih jejích šatů. Ve všem viděla tu odpornou příbuznost, co zahlédla v kukle bource morušového. [Kdysi se o něm učili ve škole a učitel rozříznul skalpelem kuklu, v které se svíjel onen červ.] Mohla se na ni sotva podívat, natož si jí dotknout. Tahle hrůza ji provázela dodnes. (Kóno 1973: 9-10)

Všem dívkám Kóno předjímá stejný osud, byly zavřené doma, zatímco chlapci běhají venku opálení a plní života. Chlapci jí připadají takoví uvolněnější, otevřenější, na otázky odpoví a do konverzace se zapojí, kdežto děvčata se ptají „proč se na to ptáš“ (Kóno, Jamada 2007: 33).

Julii Bullock<sup>64</sup> se zdá, že „řada dalších spisovatelek její generace sdílela znepokojení z toho, co tehdy znamenalo v japonské společnosti být ženou. Příčinou toho, mohl být fakt, že kolem 60. let, kdy většina těchto autorek debutovala na literární scéně, nastalo obrození předválečné ideologie „dobrá žena a moudrá matka“ – stereotyp ženskosti, kterému oponovaly. Literaturou se vzepřely a tvořily špatné manželky a ještě horší matky. Narodily se v 20. a 30. letech, prožily válečnou mobilizaci a ideologii dobré manželky a moudré matky, okupaci a nakonec poválečnou dobu i s jejími reformami, které přinesly rovnost mezi pohlavími“ (Bullock 2010: 2). Řeč je nejen o Kóno, ale také např. Kurahaši a Takahaši Takako, v jejichž povídkách je „ženské tělo bráno jako objekt a nástroj genderizace. Tyto ženy podléhají feminizaci, protože obývají ženská těla a žijí ve společnosti, která předpokládá přímé a logické spojení mezi biologii a identitou či rolí“ (*ibid.*: 10). Její hrdinky jsou přitom cokoliv, jen ne nadšené ze svých těl. Buď jsou odpuzovány možností svých těl počít, nebo jsou udiveny tím, jak každý měsíc tělo připraví „postýlku“ pro dítě, aniž by tušilo, že žádné nebude. Kóno tím popírá jakékoliv spojení mezi tělem a psychikou. Tělo ukazuje jako nezávislou entitu, která jen plní biologickou funkci.

---

<sup>64</sup> Julia Bullock momentálně působí jako docentka na Emory University. Jejím oborem je japonský jazyk a literatura. Specializuje se na moderní literaturu od období Meidži do současnosti.

Protagonistky Takahaši rozebírají stereotypy ženské přirozenosti a touhy. Odmítají manželství a mateřství, protože odsuzuje ženy do domácí sféry a podřízenosti muži (Schalow, Walker 1996: 206-207). Vnímá manželství jako ideologii, jež uvrhne ženy do každodennosti. Nutí je, aby přeměnily svůj potenciál do role matek a hospodyněk a přitom ona i její postavy nic z toho nechtějí a děti vnímá téměř jako parazity (Bullock 2010: 46-47). Kurahaši píše s jistým „cynismem a podvratným přístupem o vztahu, respektive o absenci vztahu, obklopeném sexem, láskou, manželstvím a mateřstvím“ (*ibid.*: 50). Kóno, Takahaši a Kurahaši jsou známé zobrazováním nezávislých hrdinek, které se vyhýbají nebo zesměšňují konvenční manželství, stejně jako přímým, příležitostně groteskním, zobrazením sexuality a dalších tělesných zážitků z ženského úhlu pohledu (*ibid.*: 47 - 51).

„Autorky napadaly binární model genderu, kde ženy byly brány jako sexuálně nevinné, pasivní a pečující mateřské postavy“ (*ibid.*: 26). Kóno tomuto modelu odporuje aktivní roli svých hrdinek, jež samy usilují o dosažení svých cílů a mužské postavy jim v tom spíše překáží či jim v tom vyloženě vědomě a aktivně brání. Ať už v *Kani*, kde muž nechce pustit ženu k moři na léčení a taky odmítá její operaci, ale ona si prosadí svou. Nebo když v *Ari takaru*, muž sám iniciuje sex, ale je to celé špatně, protože se neuskuteční ženin tak potřebný rituál s tím spojený a navíc zapříčiní její možné těhotenství. Do té doby šlo všechno podle ní, ale jednou se stane něco jiného a najednou se celý její svět může zhroutit jen na základě této události, neboť jim to může narušit tak dlouho plánovanou studijní a pracovní cestu do Ameriky.

Ačkoliv jsou jejich povídky brány jako feministicky laděné, najdou se i interpretace, které přichází s pravým opakem. Mizuta píše, že „Kóno a Takahaši píšou ve vysoce abstraktních metafyzických rovinách a vychází z jejich zkušeností a neschopnosti počít. V jejím (Kóno) světě nemoci, sterilita a stín smrti zbavují lidi esenciální životní energie. Její hrdinky jsou dohnány k abnormální psychologii, aby získaly smysl života“ (Lippit, Selden 1991: xx). „Často zaujímají tradiční ženský prostor – uzavřený pokoj nebo dům. Snaží se získat subjektivitu své ženskosti a sexuality skrze masochismus, který je tradičně přisuzován ženám. Svět venku existuje jen jako scénérie viděná z okna zavřeného pokoje“ (*ibid.*: xxi). I

takto by bylo možné přistupovat k jejím ženám až na to, že ten „uzavřený prostor“ není reálný. Kóno neodsouvá ženy dovnitř, nesedí doma, a vnější svět je pro ně úplně stejně reálný a skutečný jako pro mužské postavy. Je ale pravda, že ženské postavy si masochismus samy vybraly a vyloženě ho vyhledávají. Opakovaně říkají, že by nebyly schopné dosáhnout uspokojení normálním milováním, takže návrh na poněkud neortodoxní sexuální metody vzešel od nich a ne od jejich partnerů. I sám Freud tvrdí, že ženám je od přírody masochismus dán, ale tato hypotéza byla obecně napadána. „Například filozofka a psychoanalytička Jessica Benjamin argumentuje, že jakákoliv tendence k masochismu u žen je zapříčiněna strukturou výchovy dítěte v západní společnosti. Některé sociologické studie tvrdí, že sadismus a masochismus je přibližně stejně rozšířen mezi muži i ženami“ (Cavendish 2009: 510-511).

#### 6.9.4 Manželství

Foucault<sup>65</sup> ukazuje, že japonská společnost šedesátých let podněcuje muže a ženy, aby se ujali rolí salarymanů<sup>66</sup> a žen v domácnosti. Nabádají tak nejen skrz vládní kontrolu, ale i přes instituce, které formují chování a to tak, aby určité role nepovažovali za přirozené, ale dokonce za chtěné, jako by to bylo jejich vlastní rozhodnutí jakožto jednotlivce (Bullock 2010: 7). Toto chtění převádí Kóno až do parodie v povídce *Saigo no toki*. Ačkoliv Noriko čelí smrti, která si pro ni má přesně za 26 hodin přijít, tak jako správná manželka se chce do posledního detailu postarat o domácnost, aby manžel neměl starost. Přitom na samu sebe vůbec nebere ohled. Místo toho, aby zařídila věci pro sebe nebo si ty poslední chvíle užila, připravuje si seznam věcí na vyřízení, vyhazuje věci a přemýšlí dokonce o vzkazu mlékaři, aby nenosil už tolik mléka. Na vrch jí ještě napadne zanechat vzkazy manželovi v různém sezónním oblečení, aby ho překvapila. Přičemž Asari, její manžel, rozhodně nebyl vzorný. Jako správný manžel sice nosil domů peníze, ale část z nich pravidelně propíjel. Ona jde však ještě dál s tím, že myslí na jeho štěstí a napadne ji napsat vzkaz i jeho budoucí ženě a přeje si, aby ho skutečně učinila šťastným a byli skutečnými manžely, ne jak je ona teď s Asarim.

<sup>65</sup> Michel Foucault (15. října 1926 – 25. červenec 1984) byl francouzský filosof, sociální teoretik a literární kritik.

<sup>66</sup> サラリーマン, pojem, kterým je v Japonsku označován kariévní úředník.



Podobný princip používá i v povídce *Rodžó*<sup>67</sup>, kdy se Tacuko blíží do věku, kdy zemřela její matka, a ona se bojí, že ji potká stejný osud. Sní o smrti, o tom, jak ji zabije během milování její manžel, a její nešťastná mladší nevlastní sestra Kimiko ji nahradí. Její nápadníci totiž nečekaně zemřeli a ona skončila s někým, s kým není tak šťastná. Před svatbou řekla Tacuko, že si chtěla vzít někoho jako je její manžel. A ona by chtěla, aby byli šťastní oba.

„Manželství zobrazuje jako umělou nepřátelskou strukturu, produkující asymetrické mocenské vztahy mezi mužem a ženou,“ (*ibid.*: 42). V *Kani* odjíždí Júko k moři, aby se doléčila z tuberkulózy. Zároveň to však funguje i jako útěk od manžela Kadžiho, který se k ní chová jako k nemocné a snaží se jí ve všem kontrolovat. Nechce ji tam nechat jet samotnou a zároveň ji nechce nechat podstoupit operaci, protože by pak měla jízvu přes záda. Júko si nakonec prosadí svou. Když ji navštíví bratr jejího manžela s rodinou, chce, aby u ní synovec Takeši, jenž o její nemoci a denním režimu neví, zůstal. Snaží se získat kontrolu zpět a právě Takešiho ovládat může. Proto pak reaguje přehnaně zlostně, když nemůžou najít kraby, které chlapec chce, a chce o tom povědět Kadžiimu, až přijede. Júko by tak mohla být připravena i o ten kousek moci, který si vydobyla před někým, kdo ovládal ji.

„Nevrátíme se?“ řekl Takeši, „tady žádní krabi nejsou.“

Na to jedním dechem, jako by Júko nebyla dostatečně odhodlaná a ochotná, dodal: „Řeknu zítra strýčkovi, aby mi nějakého chytil.“

„Takeši! Proč říkáš takové věci!“ řekla to takovým tónem, až chlapec překvapením zamrkal. Uvědomila si, že jí zčervenal obličej, ale nebylo to jen kvůli tomu, že by žárlila.

„Nemůžeš říkat takové věci.“ K Takešimu, který svěsil hlavu, pokračovala mírněji: „Protože jsi hodný chlapec, tak nepoprosíš svého strýčka, aby s tebou šel na kraby. A neřekneš mu, že jsme na ně dneska šli, ale žádného jsme nenašli. Dobře?“

---

<sup>67</sup> 1961, 路上, *Na cestě*.

Jen při myšlence, že by Kadžii někdy zjistil, jak dychtila najít kraby, byla zahlcena studem. A Takeši, který nemohl nic vědět, byl jejím předchozím zlostným výstupem ochromen. (Kóno 1973: 249-250)

Do extrému jde Kóno v povídce *Hanšojúša*<sup>68</sup>, kde manželka po dlouhé nemoci, nejspíše tuberkulóze, zemře a muž má do obřadu její tělo v domě. Chce s ní prožít poslední chvíli, ale není si jist, jestli si může s její mrtvolou jako její manžel dělat, co chce. Dokonce začne prohledávat právní knihy, aby zjistil, že patří jen jemu. Je rozrušen, když zjistí, že nikde není napsáno, kdo přesně má ohlásit smrt, obstarat pohřeb a tak dále. Čeká, že jako manžel bude mít hlavní zodpovědnost a právo rozhodovat. Až konečně nalezne zákon, kde je právo vlastnictví popela chráněno zákonem. To ho velmi vzruší, protože si uvědomí, že je jen jeho a má s mrtvou styk. Kritizuje tak nejen postavení manželek ale taky legislativu, která může být snadno zneužita. Manžel samozřejmě chápe, že s jakoukoliv mrtvolou sex mít nemůže, ale v případě manželky mu to nepřijde nepatřičné. Dokonce mu přijde, že jeho práva jako manžela nejsou plně chráněna.

Pro jiné je manželství jen prázdný pojem, do kterého jsou tlačeny společností a některé její postavy se vdávají z povinnosti a prázdnota vztahu z nich vysává energii, kterou musí hledat jinde. V *Gekidžó* se Hideko vdala prostě ze zvyku stejně jako její manžel. Když nenajdou společná slova, hlavně v sexu, kde by ona toužila vyzkoušet bičik a podobné pomůcky, odcizí se úplně. Zůstanou však svoji s tím, že on odjede na služební cestu do Německa s návratem v nedohlednu a ona zůstává sama v Japonsku a hledá své vyžití jinde. Nalezne nezvyklý pár – hrbáče a krásku, s kterými se přátelí a po čase objeví dynamiku jejich vztahu, kdy hrbáč ponižuje krásku a ona si to užívá. Dozví se od nich, že zatímco hrbáč spí na pohovce, kráska leží vedle na zemi, a je svědkem jejich rituálu, kdy při odchodu hrbáč kopne krásku do obličeje, až upadne. Je to prý jeho zvyk, jak říct „nashle“. Ona je tím uchválena, dokonce je přesvědčena, že po kopanci zahlédla v jejích očích jiskru, a nakonec, i když je zde náznak, že se snaží odolat těmto svodům, jim taky podlehne.

---

<sup>68</sup> 2001, 半所有者, *Spoluvlastník*.

V povídce *Hone no niku* rozehrává hru na hierarchii ve vztahu, kde muž je dominantní a žena submisivní, a toto se promítá do přípravy a jedení pokrmu, které nabývá až parodických rozměrů, kdy by si oba měli užívat postavení, které jim vnutila společnost. Kóno zesměšňuje to, jak jsou oba dva nadchnuti pro toto rozložení moci ve vztahu a že není nic přirozenějšího. Ačkoliv si je možné myslet, že si hrdinka sama volí podřízenější pozici, sama si odpírá a není to společnost či její přítel, který by ji snad do toho tlačil, jsou to jen příležitostné chvíle, jejichž završením je sex. Ona je pak znechucena, když jí nabídne celou mušli, nikoliv výškrabek, a tím pokazí celou hru. Jemu totiž zrovna přijdou dost chuťově špatné, skoro bez chuti, a tak se mu ani nechce do hry. Je to jejich poslední společné jídlo. Ovšem zdá se, že to není tím, že by jídlo bylo skutečně špatné, ale že on sám má již dost jejich vztahu. Je to právě předzvěst jeho konce. Jakoby jeho prohlášení rekapitulovalo jejich vztah: „Nezdají se být dobré, ale byl jsem tak hladový, že jsem si toho napoprve nevšiml.“ Z povídky je patrné, že je toho spolu moc nedrželo, a když se přeruší i tento rituál, jakoby nezbylo už nic jiného. Fyzická a emoční strava je spojena (Bullock 2010: 80). Když od ní přítel odejde, ztratí apetit a extrémně zhubne. Vášeň, co cítila k muži a byla spojena se sebezapřením, byla evidentně neoddělitelná od její touhy po jídle. Takže doslova začne hladovět, když ji opustí. Jak emočně, tak psychicky. Vždycky byla spíš štíhlejší, až když si k ní muž začal nosit věci, začala trochu přibírat. A muž také jejich vztah „konzumoval“, po čase ho ale přešla, jak je evidentní, chuť. Rádi jedli maso od kosti a mušle, ale aby si je mohli tu a tam dovolit, když oba dva moc nevydělávali, museli šetřit na jiných jídlech. Je patrné, že toto chování nebylo běžné a aby ho dosáhli, museli se omezit. Pro chvíle, kdy vystupovali v manželských rolích a hráli hru dominance a submisivity, museli vědomě a uměle vytvářet celou scénu, tedy něco, co se vymykalo jejich běžnému chování a rozpoložení. Sice si je užívali, ale právě jen kvůli tomu, že byly příležitostné. Navzájem se uspokojovali jak po fyzické tak psychické stránce díky jejich kompatibilitě hrát určité role v intimních chvílích. Jsou jeden organismus – její dobro závisí na muži. Přibírá, i když jí málo, poskytuje jí identitu a dokazuje, že je pro ni nezbytný. Když je její identita založená na tomto rituálu – jako pozice masochistického objektu – ohrožena, začne vyvolávat hádky, aby zažehla onu vášeň. Pořád

říká, že by jí bylo líp bez něj, i když tomu tak není a on stále zůstává, což ji uklidňuje. Nakonec ji ale opustí (*ibid.*: 81).

### 6.9.5 Sexualita a mateřství

Během druhé světové války existovala potřeba stabilního domova a budoucích vojáků, tudíž žena jako matka byla jedinou přijatelnou volbou a ženská sexualita tak měla vyústit jedině v mateřství. Ženy byly v 60. letech zavaleny provoláními náboženských skupin, které hlásaly, že potrat je vražda (*ibid.*: 20). V Japonsku té doby chybělo uznání, že by žena měla legitimně sexuální touhy, které jsou nezávislé na mateřství. Jedním z extrémů byl manuál z roku 1949, kde stojí, že ženská masturbace vede k homosexualitě a frigiditě. Dále se příručka zmiňuje o ženské čistotě, ne však o mužské, a že jediná ženská normální sexualita je v rámci manželství. Teprve v sedmdesátých letech vzniká povědomí, že ženy mají sexuální tužby i mimo kontext manželství (*ibid.*: 22-23). Kóno těmto dřívějším hodnotám jasně odporuje a Akiko z *Jódžigari* vesele masturbuje, přítele má, o ženy se nezajímá a její sexuální potřeby jsou uspokojovány pravidelně. Tím to však nekončí, navíc popírá mateřské city, které by ženám měly být dle společenských pravidel přirozené a samozřejmé tím, že v masturbační fantazii doslova umučí muž dítě. Stejně tak jako v *Ari takaru*, kde Fumiko týrá svou imaginární dceru fyzicky i psychicky.

„Nebudu mít holku, co moc přemýšlí. Vychovejme ji tak, aby neodmlouvala. Nechci, aby se musela sama kontrolovat, chci, aby byla neschopná odmlouvat, holku, co nebude mít svoje vlastní názory. Holku, co dělá, co jí je nakázáno, automaticky, jako idiot. I její obličej musí vypadat jako obličej idiota.“ [říká Fumiko]

„Holku jako panenku.“ [říká Macuda]

„Přesně. Ještě jako malou ji naučím sloužit jiným lidem. Jako takovou malou hodnou ženušku – jako dívky ve staré Číně. A jakmile dokončí školu, tak ji provdám.“ (North 1996: 177)

[...]

„Na dívky jsem velmi přísná. Trestám je krutě. Nebudeš schopný dívat se na to, co jí udělám, i když nějaké věci děláš ty mně. Budeš se muset jít schovat do komory a zakrýt si uši...“ (North 1996: 179)

V předválečném Japonsku se u ženy očekávalo, že před svatbou bude panna, u muže se naopak očekávala jistá zkušenost. Bylo i legální, aby si muž vydržoval milenkou a prostitute byla postavena mimo zákon až r. 1956 (Iwao 1993: 105-106). V historii Japonska volná sexuální morálka trvala až do období Meidži, kdy sexuální chování sloužilo pro potřeby rodového systému *ie* a až po válce se opět stalo individuální záležitostí (*ibid.*: 11). Tím samozřejmě není myšlena nevěra, ale názor že sex je možný a chtěný, i když není žena vdaná, a že jediným smyslem sexu pro ženy nemusí být nutně početí.

„Role ženy v rodině spočívala v mateřství, její život se pak točil okolo dítěte, ne kolem ní. V předválečném Japonsku bylo dítě považováno za přínos (*kodakara*)<sup>69</sup>. V zemědělských rodinách to byla síla navíc a ve střední vrstvě možnost společenského postupu. V systému *ie* to byla nutnost pro pokračování rodu – ženská povinnost porodit, a to nejlépe chlapce. Ženy byly navíc považovány za dospělé až po porodu. Mělo se za to, že ženy jsou slabé, ale matky silné“ (*ibid.*: 125-126). Ty, co neměly děti, byly považovány za abnormální. Pro předválečnou generaci bylo početí darem od bohů, pro poválečnou samozřejmost (*ibid.*: 129). Když se hlásala myšlenka *rjósai kenbo*, tak se ženy mohly realizovat jen skrze manžela a děti (*ibid.*: 134). Kóno vzpomíná, jak za války byla vydávána různá nařízení a prohlášení a mezi jinými právě i hesla „*Umejo fujasejo!*“<sup>70</sup> a že si se spolužačkou pomysleli, že to rovnou můžou zavést polygamií (Kóno, Jamada 2007: 120). Když bylo dítě propagováno takovýmto způsobem, je pak v jeho odmítání možné vidět snahu uchovat si vlastní identitu. Nechtějí, aby byly určovány v souvislosti s nimi.

---

<sup>69</sup> 子宝.

<sup>70</sup> 産めよ増やせよ, volně přeloženo jako „rodte a množte se“.

Chodorow<sup>71</sup> říká, že pokud „mít dítě dělá matky všemocné nebo absolutně bezmocné, tak dítě také musí být všemocné, když toto vše způsobuje“ (McCannell 2000: 162). Dítě tak získává nad matkou moc a jeho přítomnost převládá nad matčinou. A to právě může u ženy vyvolat pocity odporu, odmítnutí. Akiko odmítá děvčata, protože ani ona jím nechce být, ženské tělo je pro ni odporné pro ten potenciál, co v sobě skrývá. Přirovnává to k pocitu odporu, který cítí někde v hloubi svého břicha, jako by byla lapena v dlouhém tunelu nebo ji z každého póru prýštila neviditelná lepkavá tekutina. Už jen samotná myšlenka ji pohlcuje a ona toto vše odmítá. Dokonce závidí mužům, že se tak snadno vyhnou rodičovským povinnostem a přeje si, aby bylo možné po porodu dítě někam odložit a ona by je jen navštěvovala. „Mateřství je živočišná záležitost. Je těžké vzdálit se konceptu, že samy dítě stvořily a že je s nimi spojené. Zatímco otcovství je širší a mezi otci a dětmi je zachována určitá vzdálenost“ (Uraniši 2003: 334). Děsí se mateřství jako „vše-pohlující zkušenosti“ (Emerald 2009: 77). K tomu ještě využívá analogii s housenkou bource morušového, který vyprodukuje ze svého vlastního těla vlákno, do nějž se zabalí, až ho úplně pohltní. To považuje za ztělesnění pocitů, které ji sužovaly.

„Dle Kandy Jumiko<sup>72</sup> trpí Kóno sama stejně jako její protagonistky zvráceným mateřským instinktem. Esej *Bosei dókei no gjakusecu*<sup>73</sup> popisuje obecné předsudky vůči bezdětným v Japonsku. Všechny její bezdětné protagonistky mají přirozenou touhu po dítěti, která, protože není uspokojena, se deformuje a mění na přání smrti. Když nemůžou plnit normální sexuální touhu (kdy by počaly), obrací se na mužské miniatury, chlapce, a ničí je. Tito muži působí jak kastrované oběti, vedoucí líné a nestandardní životy. Kanda předjímá, že mateřský instinkt skutečně existuje, ale když ho žena neposlechne, tak je dle ní nekompletní nebo abnormální“ (Langton 1993: 50). S těmito závěry se dá hned v několika bodech polemizovat. Všechny protagonistky Kóno jsou bezdětné, ale jedny nemají na výběr kvůli prodělané nemoci, druhé odmítají myšlenky na děti vědomě a úmyslně. Jen v *Jódžigari* se zaměřuje na chlapce, které ovšem v běžném životě hýčká a pouze ve své fantazii je ničí.

---

<sup>71</sup> Nancy Chodorow (20. ledna 1944) – feministická socioložka a psychoanalytička.

<sup>72</sup> Japonská vědkyně.

<sup>73</sup> 母性憧憬の逆説.

Navíc Kanda tímto způsobem jen dokazuje rigiditu myšlení, tedy neschopnosti opuštění modelu ženy-matky, který byl tak dlouho v Japonsku v rámci ideologie podporován. Kóno proti tomu úmyslně bojuje tím, že vytváří obrazy plné násilí, aby narušila model žena = matka. Přiznává, že pro ženy je přirozený instinkt mít a vychovat děti, kdy cítí hodnotu života, ale že ona tento instinkt převedla z velké části na psaní povídek, které tu zanechá, a hodlá to dělat, jak jen nejlépe dokáže (Kóno, Jamada 2007: 92).

Kam až může vést pění na této koncepci, dohání do krajnosti v povídce *Fui no koe*, kde je Ukiko neschopná mít dítě (fyzicky) a cítí, že tak nebude nikdy schopná zbavit se strachu z matky. Jako dítě se bála obou rodičů, ale za války zjistila, že rodiče nejsou všemocní a nemůže se na ně ve všem spoléhat. Ovšem časem si uvědomí ještě zbylý strach z matky, který musí cítit každá dcera. Nezmizí, ani když je dcera v nejlepších letech a matka stará, nestačí jen dospět, být úspěšná nebo se vdát. Musí mít dítě, aby poznala pocity matky, aby porozuměly sobě navzájem. Ale protože je mít nemůže, tak se až do smrti matky tohoto pocitu nezbaví. A tak se rozhodne, částečně pod vlivem přízraku svého nemocného a pak zesnulého otce, zbavit se věcí, které ji tíží. Nejprve navštíví a zabije svou matku, pak syna svého exmanžela a nakonec svého současného manžela.

Dle Uemo Čizuko se snaží předefinovat roli matky. Když už děti nejsou možností, tak se snaží znovu založit vztah se svými partnery nebo najít přirozenou cestu, jak ho utvrdit. Neberou to tak, že jim byla upřena tak cenná a základní věc pro štěstí ženy. Naopak tajně si oddechnou, že byly ušetřeny břímě dítěte, ale přesto trochu trpí pocitem viny, že by je chtít měly. Nebo si prostě užívají volnosti bezdětnosti (Bullock 2010: 41). Co by se však mohlo zdát jako pozitivní posun nebo alespoň schopnost parodovat tehdejší postavení žen ad absurdum, tak ji i feministky-kritičky odsuzovali za to, jaké negativní mladé ženy zobrazuje (Bullock 2010: 44).

## 7. Závěr

Povídky Kóno Taeko lze vzhledem k otevřeným či nejednoznačným koncům interpretovat jako optimistické či naopak pesimistické. Kóno nechává na čtenáři, jakým způsobem je bude číst a jak na něj zapůsobí, čímž mu umožní vytvořit si vlastní závěr. Momentální rozpoložení při četbě tak může pokaždé poskytnout jiné poselství a unikátní zážitek. K tomu přispívají i někdy těžce pochopitelné příčiny chování hlavních postav, kdy je nutné brát povídku více symbolicky než doslovně.

Kóno inkorporovala některé prvky ze svého života jako nemoc či zkušenosti s válkou a zároveň se nechala několika autory, jak japonskými tak západními, inspirovat. Kromě typicky japonských prvků jako je šintoismus, potažmo i buddhismus, využívá hlavně těch univerzálních, kdy se soustředí na mezilidské vztahy v rámci japonské společnosti. Do popředí se dostávají především partnerské vztahy, na něž nahlíží v drtivé většině případů z pohledu ženy. Nemenší vliv však na ně mají i vztahy s rodiči, kde je problematický hlavně vztah s matkou.

Užití masochistického prvku pomáhá narušit obraz tradičně požímané ženy, která by aktivně neřídila svůj sexuální život. Kromě tohoto se Kóno ve své feministicky laděné tvorbě vyhraňuje hlavně vůči mateřství. „Lidé by její fantazie shledali jako zvrácené nebo antisociální, ale možná by to mělo být vnímáno jako zbraň, kterou tasí žena na okraji společnosti, proti společnosti, která ji nevidí jako celou osobnost“ (Langton 1993: 57). Jedná se tedy o snahu překročit hranice, narušit tradice.

Ačkoliv její postavy často páchají násilí na jiných lidech, nejčastěji dětech, jde vždy pouze o fantazie, ve kterých se v rámci Freudova výkladu samy fantazírující osoby stylizují do oněch bitých. Navíc aktivně vyhledávají masochistický sex. Její povídky lze tedy interpretovat čistě v masochistickém duchu, i když by mohly na první dojem působit sadomasochisticky.

Kóno tak patří k několika málo japonským autorkám, které šokují svými tématy i dnes. O co víc šokující však musely být v době, kdy je napsala a vydala. Popisuje „normální“ situace do takové hloubky, že na povrch vyplouvají temné stránky lidské povahy.



Její povídky jsou tak do určité míry nutností či nástrojem, který pomáhá rozšířit obzory a podívat se tak na dříve běžné věci v novém světle. Využívá k tomu především univerzálních prvků, jako jsou mezilidské vztahy, avšak interpretace jejích děl bez ohledu na japonské pozadí by byla neúplná.

## 8. Zdroje

### 8.1 Knižní zdroje

- BIRNBAUM, Phyllis (1982): *Rabbits, Crabs, Etc: Stories by Japanese Women*, (Honolulu: University of Hawaii Press).
- BREEN, John; TEEUWEN, Mark (2011): *A New History of Shinto*, (Malaysia: John Wiley & Sons).
- BULLOCK, Julia C. (2010): *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*, (Honolulu: University of Hawaii Press).
- CAVENDISH, Marshall (2009): *Sex and Society, Volume 2*, (Malaysia: Marshall Cavendish Reference).
- EAGLETON, Terry (2010): *Úvod do literární teorie*, (Praha: Plus).
- FAIRBANKS, Carol (2002): *Japanese women fiction writers : their culture and society, 1890s to 1990s : English language sources*, (Lanham, Scarecrow Press).
- FREUD, Sigmund (2003): *Spisy z let 1917-1920*, (Praha: Psychoanalytické nakladatelství).
- GESSEL, Van C.; MATSUMOTO Tomone (1989): *The Shōwa Anthology: Modern Japanese Short Stories: 1929-1984*, (Kodansha International: Tokyo a New York).
- FUJIMURA-FANSELOW, Kumiko; KAMEDA, Atsuko (1995): *Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present, and Future*, (United States of America: Feminist Press at CUNY).
- HEARN, Lafcadio (2003): *Japan's Religion: Shinto and Buddhism*, (United States of America: Kessinger Publishing).
- HOLTOM, D. C. (1941): *The Meaning of Kami. Chapter III. Kami Considered as Mana*, (in: Monumenta Nipponica, Vol. 4, No. 2, pp. 351-394).
- HOOD, Anthony (1994): *The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*, (United States of America: Harvard Univ Asia Center).
- CHANCER, Lynn S. (1992): *Sadomasochism in Every Life: The Dynamics of Power and Powerlessness*, (United States of America: Rutgers University Press).
- INOUE, Jasuši (1987): *Šōwa bungaku zenšū (19)*, (Tokio: Šōgakukan).

- IWAO, Sumiko (1993): *The Japanese woman: traditional image and changing reality*, (New York: Free Press).
- KASULIS, Thomas P. (2004): *Shinto: The Way Home*, (United States of America: University of Hawaii Press).
- KATÓ, Šúiči (1990): *A history of japanese literature. Vol. 2, The modern years*, (Tokio: Kodansha international).
- KEENE, Donald (1984): *Dawn to the West - Japanese Literature of the Modern Era, Fiction*, (New York: Holt, Rinehart and Winston).
- KÓNO, Taeko (1973): *Jódžigari, kani*, (Tokio: Šinčoša).
- KÓNO, Taeko, JAMADA, Eimi (2007): *Bungaku mondó*, (Tokio: Bungeišundžú).
- KÓNO, Taeko (2005): *Šósecu no himicu wo meguru džúnišó*, (Tokio: Bunegišundžú).
- LIPPIT, MIZUTA, Noriko; SELDEN, IRIJE, Kjóko (1991): *Japanese Women Writers: Twentieth Century Short Fiction*, (United States of America: M.E. Sharpe).
- MCCANNELL, Juliet Flower (2000): *The Hysteric's Guide to the Future Female Subject*, (United States of America: The University of Minnesota Press).
- MOSER, Charles; KLEINPLATZ, Peggy J. (2006): *Sadomasochism: Powerful Pleasures*, (New York: Harrington Park Press).
- MOSTOW, Joshua S. (2003): *The Columbia Companion to modern East Asian literature*, (New York: Columbia University Press).
- NORTH, Lucy (1996): *Toddler-Hunting and Other Stories*, (United States of America: New Directions Publishing).
- NOYES, John Kenneth (1997): *The Mastery of Submission: Inventions of Masochism*, (United States of America: Cornell University Press).
- PECHAR, Jiří (2002): *Interpretace a analýza literárního díla*, (Praha: Filosofia).
- READER, Ian (1991): *Religion in Contemporary Japan*, (North America: University of Hawaii Press).
- RIMER, J. Thomas; GESSEL, Van C. (2005-2007): *The Columbia anthology of modern Japanese literature*, (New York: Columbia University).

- RUBIN, Jay (2001): *Modern Japanese Writers*, (New York: Charles Scribner's Sons).
- SHIBATA, SHIERBECK, Sachiko; EDELSTEIN, Marlene R. (1994): *Japanese Women Novelists in the 20th Century: 104 Biographies, 1900-1993*, (Denmark: Museum Tusulanum Press).
- SCHALOW, Paul Gordon; WALKER, Janet A. (1996): *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, (United States of America: Stanford University Press).
- URANIŠI, Kazuhiko (2003): *Kôno Taeko bungeidžiten – šoši*, (Ósaka: Izumi šoin).
- VIEWEGH, Josef (1999): *Psychologie umělecké literatury*, (Brno: Psychologický ústav AV ČR Brno; Pavel Křepela).
- WALKER, Brett L. (2005): *The Lost Wolves of Japan*, (United States of America: University of Washington Press).

## 8.2 Internetové zdroje

- KING, Emerald (2009): 'She's Got Tears in Her Eyes': The *Language of Masochistic Violence and Power in the Work of Kôno Taeko*, (in: Crossroads, volume III, issue II, 2009).  
[http://www.uq.edu.au/crossroads/Archives/Vol%203/Issue%202%202009/Vol3Iss209%20-%2011.King%20\(p.72-79\).pdf](http://www.uq.edu.au/crossroads/Archives/Vol%203/Issue%202%202009/Vol3Iss209%20-%2011.King%20(p.72-79).pdf)
- LANGTON, Nina, Jean (1993): *On the Edge: Woman, nature, mother and father in the works of Kono Taeko*.  
<https://circle.ubc.ca/handle/2429/1580>
- MASUDA, Čikako (1999): *Kôno Taeko „Fui no koe“ ron – Edipusu Conpurekkusu kara kuru Ukiko no mazohizumu*.  
<http://www.lib.tokushima-u.ac.jp/repository/metadata/409>
- TAKANO, Goro (2012): *An Odd Owner — Web Exclusive by Kono Taeko*.  
<http://catranslation.org/an-odd-owner>