

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Markéta Sedláčková

Spisovatelka Wang Anyi a její novela *Jinxiugu zhi lian*

Female writer Wang Anyi and her novella *Jinxiugu zhi lian*

Vedoucí práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

Praha 2018

## Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu práce, který mi trpělivě pomáhal v průběhu dlouhého procesu vzniku této bakalářské práce. Jsem velmi vděčná za veškerý čas, který práci věnoval, cením si jeho podnětných připomínek i zajímavých konzultací. Poděkování patří také mojí rodině a přátelům za jejich neutuchající podporu.

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

V Praze dne 28. 12. 2018

## **Abstrakt**

Předmětem této bakalářské práce je novela *Láska v Brokátovém údolí* (Jinxiugu zhi lian 锦绣谷之恋, 1987) od čínské autorky Wang Anyi 王安忆 (nar. 1954). Práce novelu představuje v kontextu literárního směrů a hnutí v období po skončení kulturní revoluce, včetně krátkého shrnutí vývoje „ženské literatury“. Novela je také zasazena do širšího kontextu literární tvorby spisovatelky Wang Anyi, především tří novel souhrnně označovaných jako „tři lásky“ (san lian 三恋), ke kterým patří i *Láska v Brokátovém údolí*. Jádrem bakalářské práce je zevrubná literární analýza novely, která se zaměřuje především na zhodnocení role vypravěčky, charakterizaci postav, líčení prostředí a zobrazení plynutí času. Práce si také klade za cíl prozkoumat prostředky, které ve vyprávění utvářejí subjektivní obraz prožívání protagonistky.

## **Klíčová slova**

Wang Anyi, Jinxiugu zhi lian, moderní čínská literatura, moderní čínská novela, čínské spisovatelky

## **Abstract**

The bachelor thesis focuses on the novella *Love in Brocade Valley* (Jinxiugu zhi lian 锦绣谷之恋, 1987) by Chinese writer Wang Anyi 王安忆 (born 1954). The thesis discusses the literary movements after the Cultural Revolution, including a short account of women's literature of that period. The thesis also introduces the author with an overview of her major works, focusing primarily on three novellas commonly referred to as "Three Loves" (san lian 三恋). The main objective of the thesis is to provide a thorough analysis of the novella and examine the role of the narrator, depiction of characters and the portrayal of space and time in the narrative. Considering all these aspects of the narrative, the thesis also aims to consider the narrative devices that the novella employs to convey the subjective image of the protagonist's experience.

## **Key words**

Wang Anyi, Jinxiugu zhi lian, Brocade Valley, modern Chinese literature, modern Chinese novella, Chinese women writers

# Obsah

1. ÚVOD.....	7
2. LITERÁRNĚ-HISTORICKÉ POZADÍ.....	8
2.1 Ženská literatura.....	9
3. ŽIVOT A DÍLO WANG ANYI.....	11
3.1 „Tři lásky“.....	15
4. LÁSKA V BROKÁTOVÉM ÚDOLÍ.....	18
4.1 Nástin děje.....	18
4.2 Vypravěčka.....	19
4.3 Postavy.....	25
4.3.1 Protagonistka jako žena-intelektuálka.....	25
4.3.2 Protagonistka v zrcadle vztahů.....	26
4.4 Prostředí.....	32
4.5 Vnímání času.....	37
4.6 Proměna protagonistky.....	40
5. ZÁVĚR.....	46
SEZNAM LITERATURY.....	48

## 1. ÚVOD

Čínská spisovatelka Wang Anyi je autorkou, která je literárně činná od konce kulturní revoluce bez větších přestávek až doposud. Během let se spisovatelčin styl výrazně proměňoval, byla také ovlivňována různými dobovými literárními směry. Dnes je Wang Anyi známá především jako autorka románů, jejím neznámějším a patrně nejvíce diskutovaným dílem je román *Píseň o věčném žalu*. Za svá literární díla získala četná ocenění a mnoho jejích děl bylo přeloženo do řady cizích jazyků.

Práce se věnuje novele *Láska v Brokátovém údolí*, jedná se spisovatelčinu ranější prózu, díky které se Wang Anyi stala jednou z významných spisovatelek současné Číny. Badatelé obvykle novelu představují v rámci volné trilogie tzv. „tři lásek“, krátkých příběhů podobného charakteru, které v 80. letech poměrně novým způsobem ztvárňují nemanželský poměr z ženské perspektivy. Společným rysem zmíněné trojice děl je zaměření především na individuální prožívání žen. Pro dílo, obzvlášť pro poslední z nich – *Lásku v Brokátovém údolí* – je zároveň charakteristické výrazně subjektivní pojetí vyprávěné situace. „Tři lásky“ byly v době vydání pozitivně přijaty, nicméně vzbudily také kritiku kvůli otevřenému popisu ženské sexuality.

Poměrně prostý příběh *Lásky v Brokátovém údolí* svádí některé badatele k zjednodušujícím závěrům. Náš předpoklad, že jde o významově mnohovrstevnaté dílo, však potvrzuje mimo jiné i to, že se jednotliví badatelé v interpretaci celkového vyznění díla poměrně výrazně rozcházejí. Práce se snaží zevrubně analyzovat použité literární prostředky a nabídnout hlubší, nezjednodušující analýzu díla. Jedním z východisek je předpoklad, že celkové vyznění textu je komplexnější, než se může zdát na první přečtení, a že tato komplexnost významové výstavby by mohla reflektovat subjektivní prožívání.

## 2. LITERÁRNĚ-HISTORICKÉ POZADÍ

Tvorba spisovatelky Wang Anyi 王安忆 (nar. 1954) je velice rozmanitá a různorodá. Její početná díla se nedají přiřadit k jedinému literárnímu směru či proudu, nicméně v spisovatelčině tvorbě je patrný vliv různých dobových tendencí. V této práci stručně shrneme vývoj prózy v Číně od konce 70. let, přičemž podrobněji představíme prózu v 80. let, tedy období, kdy vyšla novela *Láska v Brokátovém údolí* (Jinxiugu zhi lian 锦绣谷之恋, 1987). Zvýšená pozornost bude také věnována vývoji „ženské literatury“ v tomto období.<sup>1</sup>

Změny v literární scéně úzce souvisely s politickými změnami. Po kulturní revoluci (1966–1976) spisovatelé získali oproti minulosti nebývalou míru tvůrčí svobody a literatura po létech ideologické strnulosti a celkové stagnace znovu vzkvétala. Literatura po konci kulturní revoluce bývá s odkazem na dané historického období nazývána jako „literatura nové éry“ (xin shiqi wenxue 新时期文学), přičemž tvorba jednotlivých autorů se obvykle dále rozřazuje do různých více či méně jasně definovaných proudů a hnutí.

Prvním výrazným literárním proudem po kulturní revoluci byla na konci 70. let „literatura ran a jizev“ (shanghen wenxue 伤痕文学). Poměrně různorodá literatura takto souhrnně označovaná se vynořila hned po konci kulturní revoluce a autory spojuje společné téma. Spisovatelé se ve svých dílech obracejí ke kulturní revoluci a snaží se s tímto obdobím vyrovnat. (Li 2000: 110) Témata jsou různorodá, starší generace autorů zachycuje i dobu před rokem 1949, jiní autoři se soustředí na střední generaci a jejich životní zkušenost, zatímco mladší autoři, kteří začínají psát až po kulturní revoluci, se převážně zabývají odsunem mladých lidí na venkov. (Hrdličková 1989: 290) Zmiňovaný odsun mladých na venkov byl výsledkem kampaně, jejíž název můžeme doslova přeložit jako „do hor a do vsí“ (shang shan xia xiang 上山下乡). Cílem kampaně bylo odstranit rozdíly mezi lidmi ve městech a na vesnicích. Mnoho mladých studentů z města, tzv. „vzdělaná mládež“ (zhishi qingnian 知识青年, častěji zkracované pouze na dvouslabičné zhiqing 知青), bylo v rámci kampaně nuceno přesídlit na venkov. Někdy se proto také pro díla psaná těmito autory objevuje označení „literatura odsunuté mládeže“ (zhiqing wenxue 知青文学).

---

<sup>1</sup> Pro potřeby této práce pracujeme s termínem „ženská literatura,“ k problematice tohoto označení viz níže.



Prvním svébytným směrem či hnutím v literatuře po kulturní revoluci byla „literatura hledání kořenů“ (xungen wenxue 寻根文学), která nachází nejen nová témata ale i nové formy vyjádření. Neoficiálním manifestem literatury hledání kořenů se stal článek od Han Shaogonga 韩少功 (nar. 1953), vydaný po konferenci v Hangzhou v roce 1984, během které se diskutovalo tematické zaměření „literatury nové éry“. Nicméně literatura, která se dnes zařazuje do toho směru, vznikala již dříve a jednotliví autoři „literatury hledání kořenů“ psali díla vykazující podobné rysy nezávisle na sobě. Podobně jako „literatura ran a jizev“, také „literatura hledání kořenů“ byla reakcí na nedávné události. Autoři se nicméně o minulosti nebo o společenském a politickém dění nevyjadřují přímo, vrací se ke kořenům čínské kultury a svojí pozornost obrací k přírodě nebo starším dějinám. Termín „návrat ke kořenům“ zároveň značí návrat k autentickému životu, k jehož nalezení se autoři snaží odhalit nánosy kultury, ideologie a politiky. Z toho vyplýval výrazný zájem o prostý život na venkově, místní folklor a lidovou slovesnost. Inspirace přicházela také ze zahraničí, autoři ovlivnila například technika proudu vědomí nebo magický realismus. Často se jednalo o autory, kteří dospívali za kulturní revoluce a patřili mezi vzdělanou mládež odsunutou na venkov. (Li 2000: 110–120)

## 2.1 Ženská literatura

„Ženská literatura“ je obtížně definovatelný pojem, navíc mnoho spisovatelek se vyjádřilo, že nechtějí zdůrazňovat, že jsou ženami-spisovatelkami (nüzuojia 女作家) namísto neutrálního pojmu spisovatel (zuojia 作家). Mnohé autorky také popírají existenci literatury, která by se dala pojmem „ženská literatura“ označit. (Hong 2007: 413) Termín ženská literatura je sporný a některé autorky, se proti takovému termínu výslovně vymezují. Nicméně tento pojem v čínské literární kritice existuje a často se s ním operuje. Obecně můžeme tímto označením odkazovat nejen na literární díla s ženskými hrdinkami nebo na literaturu psanou ženami, ale především na díla, ve kterých se oba aspekty propojují. (Hong 2007: 414)

80. léta se znamenala druhou velkou vlnu vzestupu „ženské literatury“ v Číně ve dvacátém století, o první vlně „ženské literatury“ je možné uvažovat za Májového hnutí. (Hong 2007: 404) Podle Hong Zichenga se termín „ženská literatura“ (nüxing wenxue 女性文学) objevuje až v polovině 80. let v návaznosti na mnohé kritiky, kteří se začali věnovat

tomuto tématu.<sup>2</sup> (2007: 407) Prózy Wang Anyi nezřídka bývají řazeny do kategorie „ženské literatury“ a Wang Anyi je často uváděna jako jedna z představitelk. Próza Wang Anyi je považována za významnou součást utváření tradice ženské literatury v 80. letech po kulturní revoluci.<sup>3</sup> (Liu 1993: 199)

Jak jednu z prvních zásadních próz, náležející do výše vymezené kategorie „ženské literatury“, která se po kulturní revoluci novým způsobem staví k lásce, badatelé zmiňují povídku spisovatelky Zhang Jie 张洁 (nar. 1937) „Nesmí se zapomínat na lásku“<sup>4</sup> (Ai, shi buneng wangjide 爱, 是不能忘记的, 1980). Povídku také můžeme zařadit do „literatury ran a jizev“. Povídka reprezentuje odklon od vnímání lásky jako vztahu založeného na politických ideálech. (Evans 2005: 96) V době vydání vzbudila ohlas, ale zároveň se na ni snesla velká kritika. (Liu 1993: 200) Povídka je zároveň příkladem idealistického a romantického pohledu na lásku, líčí čistou lásku, která následkem tlaku společenských konvencí končí tragicky. Lásky je idealizována a je prezentována v čistě platonickém pojetí. Wang Anyi je naopak první autorkou, která se neomezuje na líčení idealizované netělesné lásky, ale zobrazuje také sexualitu. (Chen 1998: 93)

---

2 Mimo jiné vznikaly antologie, které shromaždovaly „ženskou literaturu“, i v anglickém překladu už počátkem 80. let vyšla sbírka *Seven Contemporary Chinese Women Writers* (1982).

3 Lydia Liu ve svém článku „Invention and Intervention: The Making of a Female Tradition in Modern Chinese Literature“ srovnává prózy Ding Ling 丁玲 (1904–1986), Zhang Jie 张洁 (nar. 1937) a Wang Anyi a představuje autorky jako tvůrkyně „ženské tradice“ v čínské literatuře. (1993: 194–220)

4 Názvy nepřeložených próz a veškeré citace uvádím ve vlastním překladu.

### 3. ŽIVOT A DÍLO WANG ANYI

Wang Anyi 王安忆 se narodila v roce 1954 v Nankingu, nicméně většinu svého života prožila v Šanghaji. Vyrůstala v intelektuální rodině, otec Wang Xiaoping 王啸平 (1919–2003), původem z čínské komunity v Singapuru, byl divadelní režisér a scénárista, matka Ru Zhijuan 茹志鹃 (1925–1998) byla úspěšnou spisovatelkou.

Po ukončení nižšího stupně střední školy Wang Anyi prožila několik let na venkově ve Wuhe 五河 v provincii Anhui 安徽 v rámci zmiňované kampaně „do hor a do vsí“, v rámci které bylo mnoho mladých nuceno přesídlit na venkov. Wang Anyi se podle svých slov v roce 1970 rozhodla odejít na venkov dobrovolně. Neučinila tak z revolučního přesvědčení, ale jednalo se o rozhodnutí dospívající dívky, která chtěla změnit prostředí. (Leung 1994: 180–181) Po dvou letech na venkově se Wang Anyi dostala do místního hudebního souboru, ve kterém po dobu šesti let hrála na violoncello. Dle vlastních slov jejím snem bylo studovat medicínu, nepodařilo se jí však získat doporučení, bez kterého nebylo možné se na vysokou školu dostat. V čase, kdy účinkovala v hudebním souboru, se také věnovala psaní, psala především eseje a povídky. (Leung 1994: 177)

Zpátky do Šanghaje se dostala v roce 1978, když získala místo redaktorky v šanghajském časopise *Dětství* (Ertong shidai 儿童时代), zaměřeném na dětskou literaturu. V roce 1979 byla vybrána, aby se účastnila půlročního vzdělávacího programu na Lu Xunově literárním institutu v Pekingu. Během tohoto období napsala mimo jiné svoji první úspěšnější povídku „Šumění deště“ (Yu sha sha sha 雨, 沙沙沙, 1980).<sup>5</sup> Je to příběh dívky Wenwen, která se zamiluje a odmítá dohodnutý sňatek, do kterého ji nutí matka. (Wang Lingzhen 2003: 592) Spolu s povídkou „Konečná“ (Benci lieche zhongdian 本次列车终点, 1981), která zachycuje těžký návrat vysídlené mládeže zpět do města.<sup>6</sup> Tyto povídky bývají obvykle řazeny k „literatuře ran a jizev“, popřípadě k „literatuře vysídlené mládeže“. V tomto období je pro povídky Wang Anyi charakteristický poetický a idealistický styl. Nicméně už v té době je patrné pro Wang Anyi tak typické zaměření na obyčejný život, na všední hrdiny a život ve městě. (Wang Lingzhen 2003: 593)

---

<sup>5</sup> U názvů děl jsou uvedeny vlastní překlady do češtiny.

<sup>6</sup> Povídku si je možné přečíst v již zmíněné sbírce *Jarní hlasy* (1989) jako jediné dílo Wang Anyi přeložené do češtiny.

Další událostí, která měla na Wang Anyi velký vliv, byl několikaměsíční pobyt na univerzitě v Iowě v roce 1983. Pobyt v USA znamenal zlom v její tvorbě. S návratem do Číny si přinesla novou perspektivu, jak na Čínu, tak na literaturu obecně. (Leung 1994: 178) Je to patrné na novele *Vesnička Pao* (Xiao Bao zhuang 小鲍庄, 1985).<sup>7</sup> Narativní struktura a práce s časem v novele je výrazně komplikovanější než ve spisovatelčině předchozí tvorbě, mísí se v ní legendy a skutečnost, a celé dílo má alegorické vyznění. (Ying 2010: 192) Na úspěšnou novelu navazuje méně známá novela *Vesnice Liou* (Da Liu Zhuang 大刘庄, 1985). *Vesničku Pao* je možné označit jako „literaturu hledání kořenů“.<sup>8</sup>

Tři novely souhrnně označované jako „tři lásky“ (sanlian 三恋) se věnují mimomanželským vztahům a sexualitě. Novely byly úspěšné, ale Wang Anyi zároveň šokovala sexuální tematikou v novelách. Patří sem *Láska v pustých horách* (Huangshan zhi lian 荒山之恋, 1986), *Láska v malém městě* (Xiaocheng zhi lian 小城之恋, 1986) a *Láska v Brokátovém údolí* (Jinxiugu zhi lian 锦绣谷之恋, 1987). Novely budou následně podrobně rozebrány samostatně (viz oddíl 3.1).

Další významná próza z konce 80. let naopak tematizuje vztah mezi ženami. Povídka „Bratři“ (Dixiongmen 弟兄们, 1989) je příběh o dvou ženách, které měly blízký vztah ve škole, ale postupem času se odcizily. V příběhu se po dlouhé době zase shledají a znovu v sobě nacházejí zalíbení. Mají mezi sebou lepší vztah než se svými manžely, ale nejsou schopny svoji lásku vyjádřit a nakonec se zase rozejdou. V této povídce se Wang Anyi odvrací od tematiky vztahů mezi mužem a ženou, příběh naopak poukazuje na těžko definovatelný vztah mezi ženami. Někteří badatelé interpretují vztah hrdinek jako lesbický. (Liu 1993: 216–218)

Na přelomu 80. a 90. let se tvorba Wang Anyi zaměřuje na delší prózy, především romány. V románu *Strýcův příběh* (Shushu de gushi 叔叔的故事, 1990) vypravěč nechce přímo říct svůj příběh, vypráví proto příběh svého strýce, který koresponduje s jeho osudem. Díky spletité vyprávěné situaci se Wang Lingzhen domnívá, že by román bylo možné označit jako „metafikční literaturu“. (2003: 594) Hrdinou je úspěšný spisovatel, který má mnoho

<sup>7</sup> Prózy, které jsou v práci označované termínem „novela“ spadají do čínské kategorie „prózy středně dlouhého rozsahu“ *zhongpian xiaoshuo* 中篇小说, tedy středně dlouhé prózy, které se pohybují na rozmezí mezi povídkou a románem. Pro účely této práce budeme používat termínu novela, přestože se označení v českém prostředí tolik nevyužívá a definice žánru je sporná. K definici novely například Lederbuchová (2002).

<sup>8</sup> Wang Anyi se k žádnému směru vysloveně nehlásí, nicméně hledání kořenů obecně považuje za „věčné téma“, které na sebe bere mnoho podob. Wang se o „hledání kořenů“ v obecnějším smyslu zajímá z mnoha pohledů, napsala mnoho autobiografických děl, ve kterých pátrá po své rodinné historii. (Leung 1994: 185)

obdivovatelek, svého postavení využívá a doma týrá svojí manželku. Jakmile se však pokusí o něco podobného v Německu, nedaří se to, próza tak mimo jiné kladu do kontrastu společenské hodnoty a vzorce chování v Číně a v Evropě. (Zhang 200: 166–157)

Dalším významnějším dílem, kterému se badatelé hojně věnují, je román *Skutečnost a fikce: Jeden ze způsobů vytváření světa* (Jishi yu xugou: chuangzao shijie fangfa zhiyi 纪实与虚构: 创造世界方法之一, 1993). Předmětem románu je hledání rodinného původu předků spisovatelky z mateřské linie. Wang Anyi v románu využívá autentických dokumentů a z nich vytváří fiktivní příběh. Dílo tak narušuje jasnou hranici mezi autobiografií a fikcí. (Wang Lingzhen 2003: 595) Hledání rodinné historie z mateřské linie prozkoumávaly v tomto období i další spisovatelky. (Ying 2010: 210)

V 90. letech Wang Anyi vydala doposud svůj nejznámější román *Píseň o věčném žalu* (Chang hen ge 长恨歌, 1995). Wang Anyi za tento román v roce 2000 získala Mao Dunovu cenu za literaturu.<sup>9</sup> V dílech se vrací se k tématu vztahů a lásky, ale způsob vyprávění se liší, už nejde jenom o objektivní nebo subjektivní vyprávění, ale spojení obou pohledů, román tak nabízí více perspektiv na příběh hrdinky. Příběh protagonistky *Písně o věčném žalu* je úzce spjat s Šanghají, román zachycuje čtyřicet let života hrdinky Wang Qiyao a různých mužů v jejím životě na pozadí historických a společenských změn. (Wang Lingzhen 2003: 595–6) Nejen vzhledem klíčové roli města Šanghaje, ale i díky jiným charakteristikám (detailní popis každodenního života, zaměření na střední třídu, fascinace městským životem) je Wang Anyi často srovnávána s Zhang Ailing 张爱玲 (1920–1995) a považuje se někdy za pokračovatelku tzv. šanghajské školy.<sup>10</sup> (Ying 2010: 193) Podle románu byl v roce 2005 natočen stejnojmenný film.

Ke světu venkova se Wang Anyi vrací například v povídce „Sestry“ (Zimeimen 姊妹们, 1996). V povídce vykresluje osudy tzv. „sester“, jak se označují mladé neprovdané dívky. Příběh je nahlížen z pohledu ženy odsunuté z města, která pozoruje, jak se dívky na venkově v tomto radostném období těší všeobecnému obdivu, ale jak se jejich situace diametrálně promění, když se provdají. Povídka také srovnává život ve městě a na venkově a detailně líčí místní zvyky. (Sciban 2003: 22)

---

<sup>9</sup> Mao Dunova cena za literaturu se udílí každé čtyři roky několika autorům a patří mezi nejprestižnější literární ocenění v ČLR.

<sup>10</sup> Více o tomto tématu například Wang Dewei (1996: 37–43).

V zatím posledním románu *Období osvícení* (Qimeng shidai 启蒙时代, 2008) se Wang Anyi znovu vrací ke svému mládí stráveném na venkově a popisuje osudy vysídlené mládeže v a proměnu jejich smýšlení. Román zachycuje idealismus i zmatenost mladé generace. (Ying 2010: 193)

Wang Anyi žije v Šanghaji a učí na šanghajské univerzitě Fudan (Fudan daxue 复旦大学). V současné době působí ve funkci předsedkyně Šanghajského svazu spisovatelů (Shanghaishi zuojia xiehui 上海市作家协会) a jako místopředsedkyně Svazu čínských spisovatelů (Zhongguo zuojia xiehui 中国作家协会). Získala mnoho cen a ocenění, kromě již zmiňované Mao Dunovy ceny, obdržela v březnu roku 2017 Newman Prize za čínskou literaturu a mnoho dalších.

### 3.1 „Tři lásky“

Novela *Láska v Brokátovém údolí* je součástí volného cyklu, který se souhrnně označuje *sanlian* 三恋, což je možné přeložit jako „tři lásky“ nebo „trilogie o lásce“. <sup>11</sup> Patří sem *Láska v pustých horách* (Huangshan zhi lian 荒山之恋, 1986), *Láska v malém městě* (Xiaocheng zhi lian 小城之恋, 1986) a *Láska v Brokátovém údolí* (Jinxiugu zhi lian 锦绣谷之恋, 1987). „Tři lásky“ vycházely časopisecky v rozmezí let 1986–1987. <sup>12</sup> Prózy spojuje kromě názvu především tematika nemanželských romantických vztahů a sexuality. <sup>13</sup> Každá novela představuje prožitky různých žen ve vztazích mimo manželství.

Příběh *Lásky v pustých horách* se odehrává na venkově za kulturní revoluce. Vyprávění nejprve paralelně představuje životy dvou hlavních hrdinů (atraktivní herečky a zdrženlivého hudebníka) až do chvíle, kdy se vdaná herečka setká s ženatým hudebníkem a oba se do sebe vášnivě zamilují. Vzájemná láska hrdiny pozitivně ovlivní, nicméně po odhalení jejich poměru příběh končí společnou sebevraždou.

Druhá novela s názvem *Láska v malém městě* zachycuje životy hrdinů v baletním souboru za kulturní revoluce. <sup>14</sup> Novela je příběhem dvou mladých lidí, jejichž osudy vyprávění sleduje v čase dospívání. Náctiletý chlapec a dívka objevují svojí sexualitu, ale stydí se za svoje činy a opovrhují svým tělem i jeden druhým. Na konci příběhu dívka otěhotní a odmítá uznat chlapce jako otce narozených dvojčat. Vztah se rozpadne, ale hrdinka nachází smysl a útěchu v mateřství.

V této práci zkoumaná novela *Láska v Brokátovém údolí* je poslední ze „tří lásek“. Protagonistkou je mladá redaktorka, která žije se svým manželem v malém bytě. Hrdinka odjíždí na desetidenní konferenci do Lushanu, kde se seznámí s úspěšným spisovatelem a

---

<sup>11</sup> V anglicky psané literatuře se obvykle používá spojení „Three Loves“, McDougall používá také „Romance‘ trilogy“, Lydia Liu „Three Themes on Love“.

<sup>12</sup> *Láska v pustých horách* vyšla v periodiku *Říjen* (Shiyue 十月) 4 (1986), *Láska v malém městě* v časopise *Šanghajská literatura* (Shanghai wenxue 上海文学) 8 (1986), *Láska v Brokátovém údolí* pak v *Zhongshan* 钟山 1 (1987).

<sup>13</sup> Pro Wang Anyi byla v popisu sexuality inspirací filmová adaptace románu britského autora D. H. Lawrence *Ženy milující* (1969) a román *Milenec lady Chatterleyové* (1929) od téhož autora nebo také román *Milenec* (1984) od francouzské spisovatelky Marguerite Duras. (Chen 1998: 94–95)

<sup>14</sup> Podle Sylvie Chan je tato novela nejlepší ze „tří lásek“. (1991: 209)

zamiluje se do něj. Po návratu domů se hrdinka vrací do svého zdánlivě nezměněného života s manželem. (Podrobněji viz kapitola 4.)

„Tři lásky“ jsou významná díla, která se po kulturní revoluci věnují tématice sexuality. Tematika děl byla pro některé čtenáře v době vydání šokující. (LaFleur 1993: 891) Badatelé poznamenávají, že Wang Anyi je „odvážná“, že si takové téma vybírá a pracuje s ním tak „upřímně a otevřeně“. (Mason 1992: 250). Pro literaturu v 80. let je zájem o sexualitu typický, nicméně tématice se většinou věnují muži. Wang Anyi téma sexuality zpracovává s otevřeností neobvyklou pro své současnice. V roce 1987 byla v rámci kampaně „proti buržoazní liberalizaci“ (fandui zichan jieji ziyouhua 反对资产阶级自由化) obviněna, že kazí mládež. (Chan 1991: 208–209) Ve zmiňovaných prózách je láska představována jako primární motivace postav, jejich jednání není na rozdíl od literatur dřívějších období politicky či ideologicky motivované, novely se zaměřují na prožívání hrdinů, kteří jsou zcela pohlceni svými tužbami. (Wu 1991: 547) Ve vyprávění se prakticky nenachází zmínky o politickém dění nebo odkazy k ideologii.<sup>15</sup> V příbězích také není hodnocení správného a špatného chování, kupříkladu manipulativní herečka není nahlížena negativně, ale spíše jako „nevinná oběť vlastní sexuality“, která vzbuzuje ve čtenáři soucit. (Mason 1992: 250)

Helen Chen se věnuje především pojetí sexuality v prózách „tři lásky“. Srovnává novely Wang Anyi s prózami jiných autorů, kteří po kulturní revoluci psali o podobných tématech. Poznamenává, že spisovatelé využívali téma lásky nebo sexuality především k tomu, aby poukázali na určitý společenský problém. Kupříkladu spisovatelka Zhang Jie 张洁 (nar. 1937) ztvárňovala manželství bez lásky nebo Zhang Xianliang 张贤亮 (1936–2014) poukazoval na negativní následky potlačované sexuality. Podle Chen jsou „tři lásky“ inovativní právě tím, že zobrazují lásku a sexualitu jako „bezprostřední skutečnost spíše než jako indikátor společenského problému“. (1998: 93–94) Podobně mateřství v *Lásce v malém městě* je nahlíženo subjektivně a nikoli společensky. (1998: 102) Přestože i díla Wang Anyi se bezpochyby nepřímo vyjadřují k problémům společnosti, není to hlavním zájmem „tří lásek“. Diskutované novely především vyzdvihují přirozenost sexuality a tematizují osobní prožitek ženy.

Chen dále poznamenává, že v novelách je netradičně zobrazena nevěra. Není v prózách nikterak odsuzována, naopak se objevuje v příbězích jako cesta k sebepoznání, ke

---

<sup>15</sup> Například vyprávěč v novele *Láska v malém městě* pouze v jeden moment zmíní smrt Mao Zedonga, ale vyprávění se skutečnosti dál nevěnuje. (McLeod 1990: 192)



svobodě, subjektivitě a individualitě, naopak manželství je vykreslené jako nudné, dusící individualitu a kreativitu. (1999: 97) Manželství je jako zákulisí a aféra pódium pro osobní naplnění. Sexualita otevírá subjektivní svět, ve kterém je iracionalita silnější než rozum a řídí chování člověka. (Chen 1999: 95) Wang Anyi se v novelách vyhýbá důrazu na rozum a morálku. (1998: 93–94) Netradiční je také zobrazení vzájemného vztahu žen a mužů, především v novele *Láska v pustých horách*. V příběhu jsou otočeny tradiční role muže a ženy, žena je tu v roli svůdkyně a muž je pasivní. Ženské postavy mají vlastnosti tradičně přisuzované mužským hrdinům – jsou aktivní, mají silnou vůli, jsou průrazné a nezávislé. Naopak mužští hrdinové jsou pasivní a slabí. (1998: 97–100)

Chen nicméně konstatuje, že přes důraz na přirozenost sexuality v prózách Wang Anyi, je pro hrdinky touha destruktivní a příběhy končí více či méně tragicky. (1998: 93–94) Podle Chen navíc spisovatelka při vykreslování postav žen podléhá stereotypům, protože tragický konec hrdinů příběhů „tří lásek“ jako by potvrzoval společenské normy, které postavy svým nekonformním jednáním zdánlivě vyvrací. (1998: 97–100) Podle Helen Chen tedy v jistém smyslu konce příběhů negují úspěchy hrdinek, které pouze dočasně vystupují z tradiční role přisuzované ženám a dočasně unikají společenským konvencím své doby. (1998: 108)

Bonnie McDougall, která mimo jiné přeložila *Lásku v Brokátovém údolí* do angličtiny, ve svém článku také srovnává „tři lásky“ a upozorňuje na podstatnou odlišnost, které se ostatní badatelé nevěnují nebo kterou přehlížejí. Jako zásadní McDougall vnímá skutečnost, že v prvních dvou příbězích hrdinky patří k jiné společenské vrstvě než autorka, naopak v *Lásce v Brokátovém údolí* je hrdinka podobně jako sama autorka vzdělanou ženou, která se pohybuje ve světě spisovatelů. V prvních dvou novelách je vypravěč pouze jako objektivním pozorovatelem, který s nadhledem komentuje osudy prostých hrdinů. V *Lásce v Brokátovém údolí* lze naopak vypravěčku a hrdinku vnímat jako vzájemně propojené entity. Vypravěčka například opakovaně hrdinku pozitivně hodnotí, nejviditelněji v pasážích vychvalujících vzhled nebo schopnosti protagonistky. Tento aspekt McDougall interpretuje jako sebechválu intelektuální elity. (2003: 98–99) Novelu *Láska v Brokátovém údolí* McDougall nahlíží natolik kriticky, že dokonce prohlašuje, že próza je „špatně napsaná“. (2003: 105) Souhlasíme, že výše zmíněný aspekt zkoumaného díla je možné považovat za nedostatek. I přesto se však domníváme, že novela komplexním způsobem ztvárňuje proces sebeuvědomování ženy, přestože se skutečně omezuje na prožívání ženy-intelektuálky.

## 4. *LÁSKA V BROKÁTOVÉM ÚDOLÍ*

### 4.1 Nástin děje

Novela začíná popisem jednoho podzimního rána protagonistky a jejího manžela. Vypravěčka zachycuje monotónní rutinu manželského páru. Hrdinka pracuje jako redaktorka a první den, který je v novele zachycen, je protagonistka vybrána, aby se účastnila desetidenní spisovatelské konference v Lushanu. Následně po několika dnech hrdinka odjíždí do Lushanu a odjezdem se pro ni všechno změní, cítí se více sama sebou a nachází v sobě klid, který jí doma schází. Zanedlouho hrdinka potkává spisovatele, do kterého se záhy zamiluje. Vztah protagonistky a spisovatele působí až snovým dojmem, dlouho není jasné, jestli spisovatel opětuje hrdinčin zájem, zároveň v průběhu celého příběhu není zcela zřejmé, jestli se vztah neodehrává pouze v hrdinčině představivosti. Narativ se převážně zabývá vnitřními pochody hrdinky, která je zmítána svými pocity nejistoty a nadšení. Vztah protagonistky a záhadného spisovatele je až na pár společných okamžiků platonický, nicméně jsou v novele i scény, kdy jsou hrdinové spolu, mluví spolu a vyskytují se i náznaky na něco dalšího, i když nic není vyřčeno. Když desetidenní konference končí, přichází i čas odloučení, z čehož je hrdinka velice nešťastná, ale blížící se konec zároveň v hrdince budí silnější pocity náklonnosti ke spisovateli. Cesta domů je líčena téměř jako návrat do reality. Po návratu domů si hrdinka nedokáže dlouho uchovat pocit znovunabytého já ani klidu, který cítila během pobytu v Lushan. Pomalu se vrací do stejné rutiny hádek s manželem. Krátký čas se protagonistka ještě upíná k naději, že dostane od spisovatele dopis, ale když si definitivně uvědomí, že žádný dopis nepříjde, všechno se vrací do starých kolejí. Novelu ukončuje popis společného rána manželů, které se jeví jako téměř totožné se společným ránem na začátku příběhu.

## 4.2 Vypravěčka

Poměrně jednoduchý a přímočarý příběh novely *Láska v Brokátovém údolí* je zkomplikovaný přítomností odkrytého vypravěče nebo pravděpodobněji vypravěčky. Pojem „vypravěčka“ v ženském rodě užíváme s přihlédnutím na zaměření díla, které se věnuje ženskému prožívání, nicméně je nutno podotknout, že ani vypravěč mužského rodu se nedá úplně vyloučit. Převážná většina narativu je vyprávěna ve třetí osobě (Er-formě), nicméně především na začátku a na konci novely na sebe vypravěčka upozorňuje v první osobě (Ich-formě) krátkými poznámkami komentujícími protagonistku i samotné vyprávění. I v průběhu příběhu nacházíme krátké komentáře, které narušují vypravěčský odstup.

Přestože velkou část narativu prezentuje nezúčastněný vypravěč, který do děje nezasahuje, nijak se neprojevuje a je pro čtenáře skrytý, ani tyto části nejsou zcela objektivní, ale můžeme si povšimnout, že vyprávění je výrazně subjektivizováno. V souladu s Doleželovou terminologií by pro zkoumanou vyprávěnou situaci bylo nejvýstižnější označení „rétorická Er-forma“, protože anonymní vypravěčka v novele vypráví příběh hrdinky ve třetí osobě, ale promluvy vypravěčky jsou subjektivně zabarvené, vypravěčka „komentuje, hodnotí a soudí“ osudy hrdinů. (1993: 45)

Badatelé se v posuzování identity vypravěčky zásadně rozcházejí. McDougall s určitostí soudí, že vypravěčka a protagonistka jsou stejnou postavou s tím, že vypravěčka líčí a komentuje svůj transformativní zážitek v Lushanu s odstupem času. (2003: 99) Chen nedochází ke stejnému závěru jako McDougall, totiž že vypravěčka a protagonistka jsou ve skutečnosti jedinou ženou, ale upozorňuje na provázanost obou „entit“, podle Chen vypravěčka působí téměř jako „kamarádka redaktorky“ nebo „její stín“. (1998: 106) Lydia Liu se na rozdíl od jiných badatelek domnívá, že celý příběh, hrdinka i její prožitek v Lushanu jsou pouze výplodem vypravěčky, která procesem psaní objevuje „alternativní já“. (1993: 205)

Ve vyprávění se navíc objevují celkem tři „entity“: vypravěčka, protagonistka a ještě hrdinčino „nové já“, které objevuje nebo si vytváří během svého pobytu v Lushanu. Toto třetí „já“ je také možné interpretovat několika způsoby. Na jednu stranu se může jednat o skutečně prožitou skutečnost hrdinky nebo o její pouhou představu. Liu i Chen se přiklánějí k závěru, že se jedná pouze o představu protagonistky. Helen Chen interpretuje hrdinčino „nové já“ ne jako opravdu prožitou zkušenost, ale pouze jako představu hrdinky. Nicméně skutečnost, že jde o pouhou představu, podle Chen nijak neubírá na důležitosti takové představy pro

sebevědomí a sebeuvědomění hrdinky. Hrdinka tak díky svojí představivosti objevuje vlastní identitu. (1998: 106) Tento složitý vztah mezi vypravěčkou, protagonistkou a její představou podle Liu vytváří „solistický obraz ženské subjektivity“. (1993: 205)

Různá čtení zkoumané prózy se takto zásadně liší především proto, že se v narativu nachází dvojznačné signály, tak například ambivalentní spojení „můj příběh“.

(...) a tak byla [hrdinka] dál ztracená v myšlenkách. A já [vypravěčka] s pohledem na úzkou uličku pokračuji v přemýšlení nad svým příběhem.

(...) 于是，她接着独自个儿地出神。于是，我便面对着狭弄，接着想我的故事。(Wang Anyi 1987: 7)

Spojení „můj příběh“ totiž může znamenat jak „příběh, který vymyslím a vyprávím“, tak i „příběh, který jsem zažila a který vyprávím“.

Citovaná pasáž také navozuje dojem, že vypravěčka a protagonistka stojí vedle sebe. V některých pasážích vypravěčka působí téměř jako by byla fyzicky přítomna ve světě hlavní hrdinky. V takových pasážích se vyprávěná situace jeví totožná s okolím vypravěčky. Oba světy – fiktivní svět hrdinky a (také fiktivní) svět vypravěčky – v tento moment zdánlivě splývají v jeden. Pro Liu je to jasný ukazatel toho, že celé vyprávění je pouze smyšlenka vypravěčky, která vytváří příběh svého alternativního já. (Liu 1993: 204) Tento jev můžeme pozorovat také například v následující pasáži, kde vypravěčka s hrdinkou jakoby společně sledují scénu z okna.

Spolu s ní hledím ven do dále, za jejími zády, přes její rameno (...)

我随她一起张望，在她的背后，越过她的肩 (...) (Wang Anyi 1987: 6)

Nejenže na sebe na začátku novely vypravěčka upozorňuje komentáři v první osobě, ale zároveň odhaluje i samotný akt vyprávění příběhu a snad i ukazuje samotný moment rozhodnutí příběh vůbec vyprávět.

Chci vyprávět příběh, příběh jedné ženy. Podzimní vítr je příjemně chladivý, slunce je jasné a mysl je klidná, mohu v klidu uvažovat o tomto příběhu. Když o tom tak uvažuji, příběh také začal po jednom podzimním dešti.

我想说一个故事，一个女人的故事。初秋的风很凉爽，太阳又清澄，心里且平静，可以平静地去想这一个故事。我想着，故事也是在一场秋雨之后开始的。(Wang Anyi 1987: 4)

Vypravěčka zvažuje, kde se příběh odehrál (pokud vnímáme události příběhu jako minulost vypravěčky) nebo kde by se příběh mohl odehrávat (pokud vypravěčka v tento moment teprve rozmýšlí, kde začne příběh, který se chystá vyprávět).

Někteří badatelé tuto techniku ve vyprávění, ve které je odhalen proces psaní, vnímají jako spisovatelčino experimentování s metafikčními nebo postmoderními narativními postupy. (Zhao 1992: 92) Nicméně v novele *Láska v Brokátovém údolí* k zásadnímu narušení věrohodnosti fiktivní světa nedochází, a asi to není záměrem, zdá se, že role vypravěčky je v novele jiná. Poznámky vypravěčky, která komentuje proces psaní, vytváří ironický nadhled a poskytují nový náhled na celý příběh. (Zhao 1992: 92–93) Podle Liu důraz na odhalení smyšlenosti v *Lásce v Brokátovém údolí* není primárně postmodernistické experimentování, ale zdůrazňuje se tímto způsobem právě provázanost vypravěčky a hlavní hrdinky. (1993: 204–205) Zároveň takové vyprávění zdůrazňuje subjektivní nahlížení a poskytuje možnost současně zobrazit různé pohledy na stejnou situaci.

V některých pasážích vypravěčka skoro až samolibě komentuje svojí výsadní pozici v narativu. Vypravěčka tak upozorňuje na svou vypravěčskou funkci, kterou Doležel označuje jako konstrukční a kontrolní. (1993: 44)

Ale něco se stane, ano, něco se hrdince stane. Na téhle ulici jsem asi jediná, kdo to ví.

可是，她就要有那么一点儿事了，是的，就要有一点儿什么发生了。这一路上，大约只有我知道了。(Wang Anyi 1987: 5)

I tuto pasáž je možné číst různými způsoby. Na jednu stranu je možné, že vypravěčka zná budoucnost hrdinky, protože události sama prožila a zpětně je popisuje nebo že vypravěčka – jako tvůrkyně příběhu – postmoderně ukazuje na svojí schopnost příběh vytvářet a skoro se až vysmívá čtenáři nebo hrdince, která nad svým osudem nemá kontrolu, protože je pouze výplod vypravěččiny mysli. Vypravěčka ví, co se stane, právě proto, že celé vyprávění sama vymýšlí. (Liu 1993: 205)

Vypravěčka má ve vyprávění ještě další funkci. Komentáře vypravěčky často přinášejí vážnější tón do jinak prostého příběhu a poskytují novou perspektivu na vyprávěnou situaci. Vypravěčka tak nabízí úhel pohledu, ze kterého se věci jeví jinak. Ironické komentáře vypravěčky například kontrastují s okouzlením hlavní hrdinky a tak odhalují pocity protagonistky jako iluzorní a naivní. Například když si hrdinové spojení prvního okouzlení a hořkosti z loučení chybně vysvětlují jako „pravou lásku“, vypravěčka se na hrdiny dívá jakoby shůry a upozorňuje na jejich naivitu.

Takový pocit nikdy předtím nezažili, a tak se i dva natolik inteligentní lidé nechali oklamat a mylně se domnívali, že tohle je teprve pravá láska, že narazili na jedinou pravou lásku na světě.

这滋味是他们从未品尝过的，竟也蒙蔽了聪明绝顶的他们，使他们错以为这才真正是爱情，世界上惟一的真正的爱情叫他们碰上。(Wang Anyi 1987: 29)

V následující pasáži vypravěčka také poukazuje na skutečnost, že ví víc než hrdinka, a především na to, že lépe chápe podstatu její lásky ke spisovateli.

Domnívala se, že tohle je její opravdovější já, milovala toto své „já“, moc, doufala, že navždy bude taková. (...) A proto, dá se říct, její láska ke svému „já“ když byla s ním, byla silnější než láska k němu. Ale tomu ona v té době ještě nerozuměla, jenom ho slepě milovala a byla nešťastná z blížícího se odloučení. Až po mnoha letech si to začala postupně uvědomovat.

她以为这个自己是更真实的自己，她爱这个自己，很爱，她希望她永远是这个自己。(...) 因此，可以说，她爱和他在一起的这个自己更超过了爱他。可她这时候并不明白，只是一味地爱他，一味地为要离开他而难过。后来经过了很多年的日子，她才渐渐地悟到的。(Wang Anyi 1987: 31)

Vypravěčka poznamenává, že hrdinka ve skutečnosti miluje svoje „nové já“ více než spisovatele, přestože si to v tu chvíli neuvědomuje. Vypravěčka tak implicitně naznačuje, že novelu nemáme číst jako příběh romantické lásky mezi mužem a ženou, ale spíš jako příběh o hledání identity a uvědomování si sebe sama.

Může se zdát, že se protagonistka na konci novely nezměněná vrací do svého všedního manželského života. Takové vyznění naznačují mimo jiné slova vypravěčky, která celý příběh zakončuje tím, že ho prohlašuje za příběh bez příběhu.

Vyprávění příběhu, ve kterém se nic nestalo, končí.

一个什么故事也没发生的故事，讲完了。(Wang Anyi 1987: 43)

Zároveň si můžeme povšimnout, že se zdá, jako kdyby si vypravěčka protiřecila. Na začátku hlásila, že se hrdince něco stane, ale příběh uzavírá tím, že se nic neudálo. Podle Liu tím vypravěčka naznačuje, že si celý příběh vymyslela a je to tedy „příběh bez příběhu“, protože celé vyprávění je jenom výplod vypravěčky. (1993: 205) Na konci novely se znovu může zdát, že se vypravěčka nachází ve světě protagonistky a sleduje ji.

Kromě toho si už nevybavím nic jiného, nezbývá mi než ji propustit a sledovat ji, jak sama bez příběhu odchází do dále.

除此以外，我再也想不起别的，我只得放开了她，随她一个人没有故事地远去了。(Wang Anyi 1987: 43)

Komentáře vypravěčky jsou bezpochyby důležitým významotvorným prvkem vyprávění a poskytují prostor pro různorodé interpretace novely. V každém případě komentáře vypravěčky upozorňují na provázanost hrdinky a vypravěčky. Podle Liu vypravěčka do vyprávění zasahuje, aby zdůraznila fikčnost celého vyprávění. (1993: 204) Nicméně my se domníváme, že je stejně tak možné tyto pasáže číst jako upozornění vypravěčky na motiv literární tvorby.

Domníváme se tedy, že hrdinka-redaktorka svým prožitkem na literární konferenci, kde se setkala s významným spisovatelem, se také sama ujímá tvůrčí práce a píše svůj příběh. Z redaktorky se tak díky prožitku v Lushanu stává spisovatelka. K této interpretaci se přikláníme i s přihlédnutím k realistickému líčení prostředí hrdinčina domova. Vypravěčku tedy vnímáme, podobně jako McDougall, jako hrdinku, která svůj příběh zapisuje a zprostředkovává s odstupem času.

Také vnímáme různé „entity“ ve vyprávění jako prostředek, kterým vyprávění komplexně zachycuje subjektivní obraz prožívání protagonistky, respektive vypravěčky.

Novela tematizuje subjektivní vnímání způsobem, jakým představuje vyprávěnou situaci ze tří perspektiv. Vyprávění vedle sebe staví hrdinku na konferenci v Lushanu (která události prožívá bezprostředně), poté hrdinku v domácím prostředí (která nad událostmi přemýšlí po návratu z Lushan) a vypravěčku (která celý příběh nahlíží s odstupem času a je schopna nejhlubší reflexe svého prožitku). Celý příběh je tak možné číst především jako příběh prožívání, vnímání a uvědomování si sebe sama.



## 4.3 Postavy

### 4.3.1 Protagonistka jako žena-intelektuálka

Badatelé se shodují, že *Láska v Brokátovém údolí* není v první řadě příběhem mimomanželské aféry, ale především příběhem ženy. (Chen 1998: 105) Celé dílo se zaměřuje na ženu a otázku jejího sebeuvědomění. Mladá redaktorka je ústřední a v jistém smyslu jedinou postavou. Ostatní postavy (především manžel protagonistky a spisovatel) ukazují čtenáři, ale hlavně hrdince samotné, různé aspekty její osobnosti. Manžel představuje prožívání hrdinky v konvenčním manželském životě, spisovatel na druhou stranu reprezentuje literární svět a vztah s ním nový prostor pro sebepoznání.

Protagonistkou a ústřední postavou je bezejmenná hrdinka. Ve vyprávění jsou hlavní postavy označovány jako „ona“ nebo „on“ a protože v příběhu vystupuje minimum postav, je reference jasná či vychází z kontextu. Absence osobních jmen hlavních hrdinů navíc vypovídá o univerzální platnosti příběhu a také naznačuje skutečnost, že hrdinka reprezentuje určitý archetyp ženy a ne jednu konkrétní hrdinku v jedinečné situaci, naopak slouží jako reprezentantka ženy žijící v konvenčním manželství.

Kromě hrdinky jsou hlavními postavami spisovatel a manžel, další postavy v *Lásce v Brokátovém údolí* víceméně chybí. Zdá se, že ostatní postavy nejsou důležité, protože dílo tematizuje především prožitek ženy a její sebepoznání prostřednictvím vztahů s muži. Ve zkoumaném díle mimo dva mužské hrdiny vystupuje pouze několik kolegů protagonistky, kteří pro přehlednost mají na rozdíl od hlavní trojice postav jméno. Vedlejší postavy však nehrají důležitou roli, i hrdinka sama si to uvědomuje.

V této chvíli tihle lidé jako by existovali pouze jako kulisy k jejich příběhu.

此时此刻，这人群，似乎全是为了陪衬他们的故事而存在的了。（Wang Anyi 1987: 19)

Pasáž zachycuje moment, když hrdinka se spisovatelem stojí v davu lidí a má pocit, že ostatní lidé jsou jenom kulisy k *jejich* příběhu. Podobně je možné říct, že ostatní postavy v celém vyprávění jsou jen kulisy pro *její* příběh. Ostatně v díle se divadelní metafora objevuje i na jiných místech, mimo jiné když vypravěčka komentuje, že život doma je pro hrdinku jako zákulisí a jevištěm je pak venkovní svět. (Wang Anyi 1987: 5)

Je na místě si připomenout komentář McDougall, že celé „poznání sebe sama“ v čínském prostředí ve skutečnosti není možné brát jako poznání jednotlivce, ale je nutné nahlížet takovou hrdinku jako reprezentantku jedné společenské skupiny. (McDougall 2003: 95–96) Dílo tak tematizuje prožívání ženy, ale omezuje se pouze na prožívání ženy-intelektuálky.

Postavy světa *Lásky v Brokátovém údolí* jsou většinou intelektuálové, kteří se pohybují v literárním světě. Protagonistka je redaktorkou a na konferenci se setkává se spisovatelem, kterého velice obdivuje. Stojí za povšimnutí, že místem proměny nebo prožitého a uvědomění je sice na jednu stranu mystické prostřední Lushanu, ale zároveň také hrdinkou tolik obdivované prostředí spisovatelů na literární konferenci. Je patrné, že literární tvorba hraje v novele významnou roli.

### 4.3.2 Protagonistka v zrcadle vztahů

Domníváme se, že postavy v novele v podstatě jenom doplňují obraz o hrdince, respektive vypravěčce, a v mnohém slouží jako pomyslné zrcadlo. V narativu se obecně nenachází mnoho přímé charakterizace postav, převládá charakterizace nepřímá. Ve vyprávění je kladen důraz na kontrastující prožívání hrdinky s dvěma mužskými protějšky – s jejím manželem a se spisovatelem, se kterým se setkává na konferenci. Podobně jako je hrdinka představitelka určitého typu ženy, v souladu s tím je možné oba muže vnímat jako dva protipóly, které slouží jako reprezentace rozdílných typů mužského protějšku. Oba muži určitým způsobem ovlivňují a utvářejí hrdinčinu představu o sobě samé.

Postava spisovatele, se kterým se hrdinka setkává v Lushanu na literární konferenci, je zahalena závojem tajemství, jak již bylo zmíněno, chybí přímá charakteristika, mužský protagonista je proto nahlížen téměř výhradně z ženské perspektivy, očima hlavní hrdinky. (Chen 1998: 105) Navíc nahlížení na muže ze subjektivní perspektivy hrdinky, případně vypravěčky tak vypovídá více o hrdince či o vypravěčce než o postavě spisovatele. Dá se také říct, že spisovatel je vlastně jenom jiným aspektem hrdinky, je pouze dalším projevem hrdinčina „já“. Tomu napovídá i to, že hrdina je popisován, jako by téměř nikdy neměl nezávislé myšlenky nebo pocity, jako by s hrdinkou sdíleli totožné prožívání. (McDougall 2003: 102)

V textu nalezneme o postavě spisovatele minimum faktických informací. Víme pouze, že bezejmenný „on“ je úspěšný autor a silný kuřák. Ostatně kouř cigaret ho často doslova i v přeneseném slova smyslu zahaluje. (McDougall 2003: 102) Spisovatel se vyskytuje pouze ve světě odděleném od všední reality hrdinky, setkáváme se s ním pouze v zamlžených horách a nikdy se nestává součástí „reality“ běžného života hrdinky. Je neodmyslitelně spjat s tajemným až mystickým prostorem Lushanu.

Je příznačné, že při prvním setkání je hrdina definován tím, kým není. Na konferenci přiletí společně s dalším spisovatelem a ve vyprávění je líčen pouze ve srovnání s kolegou. Spisovatel („on“) je ten, který *nemá* brýle nebo ten, který *nemá* tašku. Je představen jako protipól druhého spisovatele a v celém vyprávění slouží jako protipól hrdinčina manžela. Hrdina je v očích hrdinky záhadný a tajemný a pro hrdinku představuje něco nového. Zároveň absence přímého popisu poskytuje prostor, ve kterém si hrdinka o spisovateli utváří svojí vlastní představu.

Veškeré informace, které se ve vyprávění o spisovateli objevují, jsou zprostředkované a ke čtenáři se dostávají pouze zkreslené a nespolehlivé informace, protože je nahlížen pohledem zamilované ženy. V následující pasáži je vidět, jak spisovatele vnímají ostatní účastníci konference, ale zároveň je vlastně nahlížen ze subjektivního pohledu hrdinky, která scénu pozoruje. Protagonistka sleduje, jak se účastníci během konference překřikují a navzájem se neposlouchají, ale má dojem, že když se ke slovu dostane „on“, sál se ztiší a všichni pozorně naslouchají.

Věděla jenom, že není tak zapálený jako ostatní, vždycky je velmi zdrženlivý, neukazuje svoje pocity, příliš nemluví, ale když něco říká, má to smysl. Také věděla, že všichni jsou víc potichu, že víc soustředí svojí pozornost na to, co říká. To znamená, že jeho názory mají větší hodnotu.

她只知道他不像别人那么激昂，他总是异常含蓄，不露声色，言语不多而内涵丰富。她还知道大家都更静了，更集中注意地倾听他说话，说明他的观点更有价值。(Wang Anyi 1987: 19)

I v citované pasáži níže se hrdinka vyžívá v tom, jak spisovatele ostatní obdivují a vlastně jí to samotné lichotí. Když spisovatel přijde navštívit nemocnou spolubydlící protagonistky, spolubydlící je z něj nadšená víc než z jiných návštěv.

„On je skvělý, vid’?“ (...) „Píše dobré romány a je jiný než ostatní,“ dodala. Ona jenom odpovídala: „Myslíš?“ nebo „Ano“. Dívka o něm hodně vyprávěla, o jeho rodině, o jeho práci, vypadalo to, že toho ví hodně.

“他挺好的，是吗？” (...) “他的小说写得好，人也和别人不一样。” 女孩子又说。她只回答“是吗？”或“是的”。女孩子便说了他很多故事，家庭的，事业的，她似乎了解得很多。(Wang Anyi 1987: 28)

Hrdinka na sobě nedává znát své vzrušení, ale visí na každém slově. Můžeme si povšimnout, že ve vyprávění je také zmínka o dalších informacích, které postava z příběhu zná a zná je i hrdinka, ale zůstávají nevyřčené. Absence přímého popisu tak na jednu stranu utvrzuje jeho záhadnost, ale zároveň možná i nedůležitost faktických informací pro hrdinku, ale především pro celé vyprávění, ve kterém je v centru zájmu hrdinčino prožívání.

Z citovaných pasáží je zároveň patrné, že mužský protagonista vystupuje jako perfektní muž, který vyniká mezi ostatními. McDougall také upozorňuje, je důležité si uvědomit, že idealizovaná postava je právě postava spisovatele a že je to právě postava spisovatele, kterou hrdinka téměř uctívá. Jak bylo již zmíněno, McDougall tento aspekt díla velice kritizuje a vnímá idealizovaného spisovatele jako sebechválu spisovatelů a intelektuálů obecně, a tím i autorky samé. (2003: 102) McDougall také poznamenává, že pro čtenáře v té době nebyla identita spisovatele tak záhadná, předpokládalo se, že je postava založená na spisovateli Zhang Xianliangovi 张贤亮 (1936–2014). (2003: 105)

Přehnaná sebechvála a idealizace hrdinů je v případě novely nesporná. Nicméně u hlavního protagonisty to lze interpretovat také jako ukazatel toho, jakým způsobem postavu vnímá protagonistka, že se jedná především o její idealizovanou představu. Zároveň nutno podotknout, že literární svět není představován pouze v idealizovaném světle, najdou se i kritické komentáře, například právě pasáž citovaná výše, kde se účastníci konference překřikují, aniž by měli co říct.

Na rozdíl od idealizovaných pasáží, ve kterých vystupuje spisovatel, scény s hrdinčiným manželem jsou podstatně více psychologicky propracované. Badatelé na novele, často vyzdvihují právě to, že dílo přináší spletitou analýzu života v manželském páru. (LaFleur 1993: 891) Líčení vzájemného soužití v manželství je věnován velký prostor na začátku a na konci příběhu, tedy v části, kde do popředí výrazně vystupuje i vypravěčka. Je příznačné, že vyprávění komentuje nejvíc právě v úvodu a závěru, který celý příběh o lásce

v Lushanu rámují. Takové uspořádání novely naznačuje, že novela není primárně příběhem o nevěře nebo o nenaplněné lásce, ale spíše příběhem o ženě samotné a její situaci v manželském svazku.

Vyprávění vedle sebe kontrastně staví postavu spisovatele, kterého protagonistka bezmezně obdivuje a postavu manžela, kterým hrdinka téměř pohrdá nebo minimálně o něj nemá zájem.

A tak si jeden druhého nevsímali, jako kdyby se znali tak důvěrně, že už nebylo co na druhém obdivovat.

而双方并不留意对方，彼此深知了底细似的，再难互相仰慕了。(Wang Anyi 1987: 5)

Konkrétní detaily všedního života manželské dvojice navozují tíživou atmosféru. Pasáže, ve kterých sledujeme protagonistku s manželem, vyznívají na rozdíl od pasáží, ve kterých se protagonistka setkává se spisovatelem realističtěji díky detailnímu popisu i psychologicky propracovanějším rozboru vzájemného vztahu postav. Prakticky identický obraz společného rána manželů od probuzení až po odchod do práce, který novelu otevírá a současně také uzavírá, svojí staticností působivě zobrazuje vztah, ve kterém chybí zájem o druhého, který postrádá vášeň, možnost překvapení nebo možnost jakékoli změny. Každý z protagonistů si během ranních automatizovaných úkonů hledí svého, přítomnost druhého je tak samozřejmá a všední, že ho skoro vůbec nevnímá.

Manželství je také zobrazené jako plné hádek a nedorozumění. Časté hádky manželů většinou iniciuje protagonistka, která je podrážděná a pro hádku hledá jakoukoli záminku. Manžel trpělivě snáší manželčiny výtky a čeká, až se protagonistka uklidní. Hrdinka si sama trpce uvědomuje svoje chování, ale má pocit, že právě jeho pasivita je jeden z důvodů, proč se s ním hádá a proč se nedokáže zastavit.

Často ji napadlo, že kdyby se s ní se vši vervou dal do hádky, možná by se naopak zklidnila, ale on vždycky všechno jenom trpělivě snášel. Když byla klidná, tak se mu svým přáním svěřila, ale on nikdy neměl dostatek odvahy to vyzkoušet a proto si ani ona nemohla svůj předpoklad ověřit, a tím ji naprosto zklamal.

她心下常想，倘若他能大张旗鼓，摩拳擦掌与她大干一场，她兴许反会平和下来，而他却只一味地忍让。和平的时候，她也向他表达过这种愿望，

可他从来没有足够的勇敢这样尝试，因而也无法证实她的假说，于是，她对他便一味地失望下去了。(Wang Anyi 1987: 9)

Další prvek vyprávění, který napovídá hypotéze, že postavy slouží především jako zrcadlo hlavní hrdince, jsou promluvy postav. Přímá řeč se v novele objevuje poměrně zřídka a dialogy jako takové se v novele v podstatě nevyskytují. Pokud se v novele vyskytuje značená přímá řeč, často hlavní hrdinové pouze opakují slova toho druhého jako ozvěna. Promluvy jiných postav se tedy vyskytují pouze jako odraz hrdinčina nitra, zrcadlí se v nich hrdinčino vlastní prožívání. Jak již bylo řečeno, zdá se, že postavy téměř nikdy nemají vlastní myšlenky. (McDougall 2003: 102)

Teprve v tu chvíli si na něj vzpomněla, také on si na ni vzpomněl. Chvilku na sebe potichu koukali, pak teprve udělali ve vodě několik kroků směrem k sobě, až byli na stejném místě. Oba se cítili trochu nesví a rozpačití. Pomyslela si: „Kdybych věděla, že zůstane, odešla bych.“ Také on si pomyslel: „Kdybych věděl, že zůstane, odešel bych.“ Když si dovolili dát částečně průchod svému podráždění, teprve tím se uklidnili. Pak řekl: „Je tu moc hezky, chtěl bych tu zůstat déle.“ Také ona řekla: „Je tu moc hezky, chtěla bych tu zůstat déle.“

她这时候方才想起了他，他也想起了她。他们默默地相对了一会儿，然后才在水里相对走了几步，在了一处。他们彼此都有些不习惯似的，有些尴尬。她心里不无做作地想道：“假如知道他也留下，我就去了。”他也不无做作地想：“假如知道她也留下，我就去了。”他们的表情上也不加抑制地流露出不得已的意味，这样，才稍稍觉着了心安。然后他说：“这里多好，就想多待一会儿。”她也说：“这里多好，就想多待一会儿。”(Wang Anyi 1987: 33)

Přestože opakování může také značit hluboké porozumění a sounáležitost hrdinů, ale pravděpodobněji přítomnost „ozvěn“ reflektuje celkový subjektivní nádech díla, ve kterém hrdinka dochází sebepoznání prostřednictvím vztahů se dvěma mužskými protějšky, zároveň si do ostatních postav projektuje svoje vlastní prožitky. Postavy tedy reflektují různé aspekty hrdinčina „já“.

Charakterizace postav je výrazným prostředkem, který utváří fikční svět novely. Zásadní pro novelu *Láska v Brokátovém údolí* je také skutečnost, že všechny postavy určitým způsobem patří do vzdělané vrstvy, do spisovatelské elity. Tímto konstelace postav podává

obraz světa spisovatelů své doby a především komplexně zachycuje prožitek ženy, která do literárního prostředí patří.

## 4.4 Prostředí

V novele *Láska v Brokátovém údolí* je velký prostor věnován líčení prostředí, místy nacházíme až lyrické popisy detailů z hrdinčina okolí. Prostředí ve vyprávění nejenže spoluvytváří atmosféru příběhu, ale zároveň může mít i symbolickou funkci, pokud popis prostřední není neutrální, ale odráží rozpoložení hrdinů. (Chatman 2008: 147–149) Jak už bylo zmíněno, v novele převažuje nepřímá charakteristika, líčení prostředí tedy také mnoho implicitně naznačuje.

Helen Chen si všímá, jak vyprávění kontrastně srovnává popis domova hrdinky a prostoru venku. (1998: 106) Vycházíme z pozorování Helen Chen a snažíme se tento prvek vyprávění hlouběji prozkoumat a provázat poznatky s přítomností kontrastů i v jiných kategoriích vyprávění. Podobně jako se v novele objevuje výrazný kontrast charakteristiky hrdinčina prožívání s manželem a se spisovatelem, nacházíme obdobné kontrasty v líčení prostředí, ve kterém se hrdinka nachází. Na jednu stranu se jedná o realisticky zobrazený prostor domova protagonistky, na druhou stranu snový a zamlžený svět Lushanu.

Domov protagonistky reprezentuje byt, který sdílí se svým manželem. Stísněný byt je dějištěm manželských hádek i místem hrdinčina zoufalství. Ve vyprávění se objevují pasáže popisující nehezke schodiště v domě nebo hromadu kol, která brání přístupu ke schránce. Výběr líčených detailů z hrdinčiny reality – „scénických rekvizit“, jak je nazývá Chatman (2008: 148) – reflektuje rozpoložení protagonistky. Důležité zároveň je, že v prostoru jejího domova se hrdince nedaří udržet klidnou a jasnou mysl a často se v bytě cítí podrážděná.

Pomalou stoupala po schodech. Zábradlí bylo celé zrezivělé, nedalo se o něj vůbec opřít. Na druhé straně byly na zdi namalované sprosté obrázky, při zdi se vršilo nějaké harampádí, nedalo se k ní ani přiblížit. Nezbyvalo jí než pomalu stoupat vzhůru.

她慢慢地攀上楼梯。扶手生满了铁锈，一点儿倚扶不得，另一边墙上画了肮脏的图画，靠墙堆了垃圾般的杂物，连走近去都不成，她只得自己慢慢地向上攀登。(Wang Anyi 1987: 8)

Popis prostředí se signifikantně promění už jen tím, že hrdinka vyjde ven z bytu. Popis bytu evokuje pocit, že hrdinka se doma (a v přeneseném smyslu i v manželském životě) cítí uvězněná a život pro ni začíná teprve ve chvíli, kdy toto prostředí opustí.



Zaklonila hlavu a nechala vítr, aby jí odvál vlasy, cítila se mnohem lépe. (...) Její život začíná, teprve když vyjde z domovních dveří. Doma to je pouhá příprava na život, jako zákulisí před hereckým výstupem.

她仰起脸，让风把头发吹向后边，心情开朗起来。 (...) 只有走出了家门，她的生活才开始，在家里，则只不过是生活的准备罢了，犹如演出的后台。  
。(Wang Anyi 1987: 5)

Kontrast domova a venkovního světa je nejvíc patrný na líčení zamlžených hor Lushan, kde je pořádána desetidenní literární konference. Hora či hory Lu (Lushan 庐山) se nachází na severu provincie Jiangxi 江西 v jižní Číně. Můžeme si povšimnout, že přestože jsou v příběhu bezejmenní hrdinové a stejně tak místo bydliště protagonistky je beze jména, v rámci pobytu v Lushanu se v novele objevují konkrétní názvy skutečných míst. Tento rozpor realistického líčení světa „dole“ (hrdinčin domov), kterému však chybí konkrétní obrysy a názvy, a snového světa „nahore“ (v horách), který má konkrétní názvy, naznačuje, že výběru místa by měla být věnována zvýšená pozornost. Mimo jiné také podle Brokátového údolí (Jinxiugu 锦绣谷), skutečného místa v Lushanu, je odvozen název celé novely. Volba Lushanu jako umístění proměny protagonistky bezpochyby není náhodná. Lushan je místo důležité pro buddhismus a taoismus, poezii i malířství, je to místo opředené příběhy, ideální pro proměnu a kontemplaci.<sup>16</sup>

Brokátové údolí je v novele místem, na kterém si spisovatel s protagonistkou naznačí svojí náklonnost. Spisovatel hrdince beze slov pomůže nést tašku, ona mu zase pomůže zapálit cigaretu. Hrdinka po celou dobu vyprávění očekává, že se něco odehraje, a má pocit, že to „něco“ se právě stalo v tento moment v Brokátovém údolí. Brokátové údolí tak představuje jakýsi pomyslný vrchol vyprávění. Brokátové údolí však také místem, které se jeví být oddělené od skutečného světa, mimo jiné když hrdinové opouštějí údolí, mají pocit jako kdyby se „vrátili do světa lidí“. (Wang Anyi 1987: 18). Zároveň je to místo, popisované jako proměnlivé a nezachytitelné.

Údolí vypadalo jako by bylo kruhovým jevištěm vytvořeným člověkem, v jeho středu předváděly svoje kouzla mraky a mlha, bez ustání se shlukovaly a rozptylovaly, houstly a řídly. Vrchy, skály, stromy i větve na sebe braly nespočet

---

<sup>16</sup> Přednáška „Asoka's Chinese Shadow: The Case of Mount Lu“ profesora Barta Deseina z Centra buddhistických studií Gentské univerzity ze dne 8. 3. 2017.

nevšedních a bizarních podob. (...) Bílá oblaka věčně zakrývala hluboké údolí a člověk nemohl spatřit jeho skutečnou podobu.

山谷犹如一个人工的环形舞台，云雾在其中表演着幻术，永不停息地聚散浓淡，谷里的山、石、树、木，便显出珍奇古怪的千姿百态。 (...) 白云永远地遮掩着深深的山谷，叫人看不见真相。(Wang Anyi 1987: 17)

Podobně jako se zde objevuje spojení „skutečná podoba“, v čínštině existuje slovní spojení, které doslova znamená „nebýt schopen vidět skutečnou podobu hor Lu, když se člověk v horách nachází“ (bu shi Lushan zhen mianmu, zhi yuan shen zai ci shan zhong 不识庐山真面目，只缘身在此山中). Spojení pochází z básně sungského literáta Su Shiho 苏轼 (1037–1101), též známého jako Su Dongpo 苏东坡, a značí neschopnost vidět pravou podobu hory, když se člověk nachází uvnitř hor a nemá potřebný odstup. (Miao Yue 1991: 420–421) Tuto myšlenku je možné aplikovat i na situaci hrdinky, která není schopná posoudit podstatu svého prožitku v Lushanu, to se jí podaří až s odstupem, zároveň svojí situaci doma v manželství si také lépe uvědomí, teprve když je vyjmuta z dobře známého domácího prostředí.

Je to především všudypřítomná mlha v Lushan, která zabraňuje vidět „skutečnou podobu“. Motiv mlhy je podle Liu zároveň úzce spjatý s proměnlivostí a nezachytitelností „já“, mlha tak poskytuje hrdince prostor pro představivost a umožňuje jí se v tomto prostoru znovu definovat. (1993: 212) V líčení prostoru hrdinčina domova převládaly konkrétní detaily, v Lushanu je naopak vše často zakryté mlhou a obrysy jsou jakoby rozmazané. Vztah se spisovatelem tedy existuje pouze v prostoru, ve kterém nejsou jasné obrysy nebo hranice, kde není jasné vidět. Hrdinové si tak snadno utvářejí svůj vlastní svět skrytý v mlze. Mlhavý svět v horách se diametrálně liší od světa, který hrdinka zná.

Kontrast takto vymezených dvou „světů“ je nejlépe patrný, když hrdinové opustí hory a uvědomí si rozdíl mezi zamlžený světem a „reálným“ světem.

Nebyla si jistá, bezděčně jí napadlo, že zvuky posledních dní jako by byly překryté jakousi blanou. (...) A když vrstvička najednou praskla, ukázala se skutečná podoba věcí, všechno bylo jasné a zřetelné.

她有些茫然，她茫茫然地想道，这几日里的声音，却原来都罩蔽了一层薄膜啊！ (...) 一层薄膜突然地破裂，露出了真相，眼前耳畔都是清清亮亮的一片。 (Wang Anyi 1987: 31)

Při cestě dolů z hor se mlha rozestoupí, a hrdinka má pocit, jako by najednou všechno bylo ostřejší, najednou je schopna vidět jasněji. I zvuky slyší lépe, jako by v mlze bylo vše utlumené. Znovu se tu také objevuje spojení „skutečná podoba věcí“. V mlze nahoře vše působilo jednoduše a krásně, ustoupením mlhy jako kdyby se začaly odkrývat i pracovní povinnosti a povinnosti vůči manželovi, na které hrdinka v Lushanu zcela zapoměla.

V závěru novely se protagonistka vrací zpět do „reality“ a zase se objevuje popis domácího prostředí. Po návratu z Lushanu hrdinka najde svůj byt v dezolátním stavu a unavená a podrážděná uklízí. Vnitřní klid, který bylo tak snadné si udržet v zamlžených horách, hrdinku rychle opouští a naplňuje ji stupňující zoufalství.

Pod postelí vítr převaloval chuchvalce prachu podobné vatě, které tančily na světle. Na stole byly zbytky jídla a zápach z hadrů prostupoval celou místnost. (...) Ve vzteku šla posbírat čajové šálky, ale když uklidila půlku, tak si chtěla jít vyčistit zuby. Otevřela kufr a vyndala si toaletní potřeby, zároveň chtěla dát náhradní oblečení do šuplíku. Se šuplíkem se ale něco stalo, nešel vůbec otevřít. Když se jí ho podařilo vytáhnout, viděla, že přetéká nepořádkem, věci v něm byly tak napěchované, že se do něj už nic nevešlo. Začala věci urovnávat, ale jak složila několik kousků, všimla si svých špinavých rukou, které si nemyla celou noc. V rychlosti vzala toaletní potřeby a šla si umýt obličej. Umyvadlo však bylo celé špinavé, a tak se zase začala hledat prostředek na čištění, aby umyvadlo umyla. Ale čím víc toho dělala, tím byl nepořádek větší a nic nedokončila. Byla unavená a naštvaná, měla hlad i žízeň a chtěla si jít lehnout. Na posteli však bylo na hromadě spoustu věcí, nebylo kam si lehnout.

床底下随风翻卷出一团棉絮样的灰尘，在阳光里翩然起舞，方桌上残留着菜汤的余迹，揩布的腥臭散布了一整个屋子。 (...) 她怒气冲冲地去收拾茶杯，收了一半却想去刷牙，就打开手提箱取梳洗用具，顺手将一些换洗衣服放进抽屉，抽屉里却不知发生了什么，怎么也拉不开了，努力拉了出来，只见里面乱乱纷纷，满满腾腾，都被抽斗轧住了，再不能多放一点儿什么了。她便动手整理，刚拾了几件，却看见了自己肮脏的一夜未沾水的手，赶紧拿梳洗用具去洗脸，脸盆却布满污垢，且又忙着找去污粉擦洗脸

盆，一时上，她是越忙越乱，竟又一件事没有忙成。她又累又气，又饥又渴，直想躺下，床上堆满了东西，躺不下去。(Wang Anyi 1987: 36–37)

Jak snadno hrdinka nabyla nového pocitu „já“, stejně snadno nově získaný klid ztrácí a její rozpoložení se jeví stejné jako na začátku příběhu. Zároveň je možné scénu číst jako hrdinčin návrat do role manželky a jejích povinností starat se o domácnost. Srovnáním dvou zásadně odlišných prostorů vyličených ve vyprávění vidíme na jedné straně mystický svět zamlženého Brokátového údolí a celého prostoru Lushanu, který se jeví jako vytržený ze skutečného světa a na druhé straně realisticky vykreslené domácí prostředí. Je možné kontrastující pasáže vnímat jako vyjádření zásadního vlivu, jaké má prostředí na rozpoložení hrdinky, protagonistku je tak možné nahlížet jako oběť prostředí, ve kterém se nachází. Próza tak zobrazuje situaci ženy „uvězněné“ v domácím prostředí a v manželství bez lásky, která díky změně prostředí získává novou perspektivu na svoji současnou situaci a je schopna spatřit „skutečnou podobu“.

## 4.5 Vnímání času

Kontrastní líčení prostředí domova protagonistky a snového prostředí Lushanu je jedním z prostředků, který ve vyprávění *Lásky v Brokátovém údolí* naznačuje rozdílnosti obou „světů“. Zobrazení hrdinčina subjektivního vnímání plynutí času je dalším způsobem, který ve vyprávění odlišuje hrdinčino prožívání v různém prostředí. Svět doma a v Lushanu jako kdyby nebyl oddělen jen v prostoru, ale zároveň se zdá, že oba prostory odlišuje i rozdílné plynutí času. V domácím prostředí není zachycení času věnována taková pozornost, ale v Lushanu je pojetí času ve vyprávění výrazně tematizované.

V zamlžených horách, které se zdají být mimo reálný svět, má hrdinka pocit, že tady čas neexistuje, že není vůbec důležitý. První den v Lushanu z dálky uslyší zvuk hodin, ale sama si sundala hodinky a nechala je v pokoji. Pro hrdinku tady čas není důležitý.

Tady jako by čas nebyl potřeba, čas ztratil význam. Tady je den a noc, východ slunce a západ slunce, a to úplně stačí.

在这里，似乎不需要时间，时间失了意义，这里有白昼与黑夜，有日出和日落，有这些，就足够了。(Wang Anyi 1987: 15)

Stejně tak pak v tanečním sále, protagonistka vidí velké hodiny, ale nerozpoznává kolik je hodin. Je příznačné, že hrdinka vůbec nevnímá přítomnost času, takový motiv ve vyprávění naznačuje, že hrdinka si neuvědomuje dočasnost svého pobytu a především svého „nového já“.

Hrdince nejenže čas nepřijde důležitý, ale také jako by i čas v Lushanu byl rozmazaný nebo zamlžený. Hrdince se zdá nepředstavitelné, že by konference měla skončit. Má dojem, že konference není nijak časově ohraničena a bude trvat věčně.

Téměř se jí zdálo, že desetidenní konference nikdy neskončí, že těch deset dní nikdy neuplyne, těch deset dní bylo jako celá věčnost.

她几乎以为这十天的笔会是开不完的，这十天的日子是过不完的了，这十天就如同永恒一般。(Wang Anyi 1987: 14)

Protože se hrdinka tak radikálně proměnila (nebo alespoň se tak domnívá), zdá se jí, že v Lushanu je již mnohém déle než jen pár dní. Když se protagonistka se spisovatelem

nacházejí u vodopádu nedaleko Brokátového údolí, hrdinka má pocit, že od příjezdu do Lushanu uběhly roky a její původní „já“ jí připadá vzdálené tisíce let.

Slunce a měsíc střídavě osvětlovaly hluboké údolí, jako by tady proběhly desítky tisíc let. Nevěděla, co se jí stalo, cítila jenom, že se mezi střídáním slunce a měsíce magicky proměnila. Jedno „já“ bylo na ústupu, druhé „já“ se přibližovalo, stal se z ní úplně jiný člověk.

太阳和月亮在空谷上空交替地照耀，好像几万年的时间在这里过去了，她不知道自己经历了一些什么，她只觉出自己在这太阳和月亮的交换中幻化了，有一个自己在退出，另有一个自己在靠近了，她换了一个人了。  
(Wang Anyi 1987: 23)

Obrat nastane přesně v polovině desetidenního pobytu v Lushanu. Prvních pět dní si hrdinka neuvědomovala existenci času, následujících pět dní si je hrdinka naopak velice dobře vědoma neúprosného plynutí času. Hrdinové si také začínají uvědomovat nevyhnutelnost návratu a rozloučení. Vyprávění líčí téměř fyzickou přítomnost času a hrdinové pocítují jeho existenci všemi smysly.

Během těchto pěti dní pocítovali plynutí každé vteřiny. Ubíhající čas jako by se jim lepil na kůži, procházel jejich pohledem, odcházel s jejich kroky. Slyšeli zvuk ubíhajících vteřin, bzučely jako elektromagnetické vlnění. Mohli zřetelně vidět čas, mohli ho slyšet, mohli se ho dotknout, nebyli ho ale schopni zadržet. Chtěli, aby plynul nazpět, byli plni úzkosti a bezmoci.

这五天里，每一秒钟的流逝，都为们所感觉，时间似乎是贴着他们皮肤流过去，穿过他们的视线流过去，由他们的脚步踩过去，他们听得见它们流去的声音，如电波一般嗡嗡着，他们分明能看见它，听见它，摸着它，却无法抓住它，要它倒流，他们又焦急又无奈。(Wang Anyi 1987: 29)

Podobně když přichází čas rozloučení, hrdinka má pocit, že slyší tikot hodinek, že slyší, jak se vytrácí sekunda za sekundou. Jako kdyby slyšela, jak jim čas odbíjí poslední společné chvíle.

Ubíhala vteřina za vteřinou, dokonce slyšela zvuk odcházejících vteřin, tik ťak tik ťak, znělo to jako ťukání kyvadla, všechno okolo nich se v tom ťukání ztrácelo.

时间在一秒一秒地过去，她甚至听见了走秒的声音，“咔嚓咔嚓”，如钟锤一般敲响了，眼前的一切都在这钟声中隐退了。(Wang Anyi 1987: 33)

Při líčení prostředí by rozdíl světa v horách a světa mimo ně nejvíc patrný ve chvíli, kdy hrdinové hory opustili. Podobně je tomu i u popisu plynutí času. Když hrdinka opustí hory, zároveň jako kdyby opustila jakousi „bublinu“, svět sám pro sebe, prostor, ve kterém čas plyne jinak. Přestože od rozloučení v Lushanu uběhly jenom tři hodiny, hrdince se subjektivně čas, který v horách strávila, zdá mnohem delší.

Když si na to v tu chvíli vzpomněla, měla pocit, jako kdyby to bylo v minulém životě a ne včera.

这会儿想着这事，就好像是上一世，而不是昨天。(Wang Anyi 1987: 36)

Hrdinka má pocit, že byla pryč celou věčnost. Souvisí to především s tím, že se proměnila. Kontrast plynutí času v obou světech je výstižně znázorněn po hrdinčině návratu do práce v krátkém komentáři kolegů, který v krátkosti shrnuje subjektivní vnímání toku času.

Slyšela, jak všichni říkají: „To to uteklo, jako kdyby to byl jen okamžik.“

她听见大家在说：“好快啊，真正是一眨眼的工夫”。(Wang Anyi 1987: 39)

Kontrasty v líčení plynutí času jsou výrazným významotvorným prvkem ve vyprávění ve zkoumané novele. Společně s líčením prostředí spoluutváří obraz jakýchsi dvou světů, které se ve fikčním světě novely nacházejí a které dokreslují prožívání hrdinky a vyprávění je těmito prostředky zároveň výrazně subjektivizováno.

## 4.6 Proměna protagonistky

Je zřejmé, jak se v novele proměňuje prostředí i vnímání času spolu s tím, jak se proměňuje psychický stav protagonistky. O lásce hrdinky se spisovatelem se dá s určitostí říct, že zůstala v zamlžených horách, napovídá tomu i název díla. Nicméně prožitek v Lushanu hrdinku zásadním způsobem ovlivňuje. Hrdinka se v průběhu vyprávění proměňuje, dokonce má pocit, že se z ní stává jiný člověk. Nabízí se tedy otázka, jestli si na konci příběhu hrdinka uchovává něco z prožitku v Lushanu nebo se nezměněná vrací do manželského života.

Zdánlivě jediné, co je na začátku a na konci novely odlišné je podzimní listí, které na konci všechno opadlo. V úvodním odstavci na začátku novely jsou líčeny „první listy podzimu“. (Wang Anyi 1987: 4) Podzimní listí na terase je první, na čem utkví hrdinčin pohled. Na konci příběhu se podzimní listí objevuje v téměř identické pasáži znovu, tentokrát se ale jedná o „poslední listy podzimu“. (Wang Anyi 1987: 43) Hrdinka má na konci dojem, že se kromě listů vlastně nic nezměnilo, že se nic neudálo, jenom většina listů už opadala a neodvratně přichází zima.<sup>17</sup>

Měla pocit, že se vlastně nic neodehrálo, určitě, byla si naprosto jistá, vůbec nic se neodehrálo, jen ze stromu před oknem opadlo všechno listí.

她觉得，其实，确实，千真万确，什么事也没有发生，什么事情也没有发生，只不过，窗外梧桐的叶子落尽了。 (Wang Anyi 1987: 43)

Hrdinka jako by se probudila ze snu, má pocit, že se nic nestalo, že nic se neodehrálo. „Něco“ může odkazovat na vztah se spisovatelem, ale stejně tak může být řeč o celém prožitku z Lushanu, který si možná jen vysnila. Podobně jako je v průběhu celého vyprávění hrdinka líčena především zvenku a převládá nepřímý popis prostřednictvím líčení scenerie, vypravěčka neposkytuje vhled do hrdinčiných myšlenek a pocitů ani na konci novely, a proto je celé vyznění příběhu nejednoznačné a v jistém smyslu má novela otevřený konec.

Badatelé se v interpretaci konce zkoumané prózy rozcházejí, podobně jako se neshodují na identitě vypravěčky. Ostatně identita vypravěčky je s chápáním závěru novely bezpochyby neodlučně spjata. Podle LaFleur je hrdinka na konci příběhu, alespoň dočasně,

---

<sup>17</sup> Samotné zasazení příběhu do času podzimu může naznačovat skutečnost, že hrdinčin život dosáhl do fáze středního věku a její výlet do Lushanu je možné vnímat jako poslední záchvěv mládí.



osvobozená a získává nový pocit uvědomění sebe sama. Je schopná se na sebe podívat s odstupem, nicméně jestli transformace vydrží, není jasné. (1993: 891) Helen Chen dochází k podobnému závěru, podle ní si hrdinka uvědomí svojí situaci a získá sebevědomí, ale po návratu domů se vrací zpátky do konvenčního manželského života. (1998: 107) McDougall poznamenává, že hrdinčino „nové já“ bylo především příliš závislé na postavě spisovatele a tedy po jejich odloučení hrdinka „nové já“ ztrácí. (2003: 103–104)

Rozpoložení hrdinky se výrazně změní už odjezdem z domova – změnou prostředí, ale k hlavní proměně dojde až po setkání se spisovatelem. Spisovatel ve vyprávění slouží jako hybatel či katalyzátor hrdinčiny proměny. Cestou z letiště, kam hrdinka jela vyzvednout spisovatele a kde se s ním poprvé setkává, má pocit, že se vše a především ona sama úplně proměnila.

Pocívala velké štěstí. Uběhla jenom jedna noc, ale všechno se najednou změnilo. Nejen život, ale i ona sama. Kam se poděly starosti, nervozita a podrážděnost? Rozplynuly se jako kouř, jako by nikdy ani neexistovaly.

她感到非常地幸福，仅仅是一夜之间，可是一切都突然地变了样，不仅是生活，还有她自己。往日里那股焦灼、紧张、烦躁，都到哪里去了呢？烟消云散，从不曾有过的似的。(Wang Anyi 1987: 13)

V Lushan (v jiném prostředí) v blízkosti záhadného spisovatele (s jiným mužem) je všechno nové a pro hrdinku je snazší se za takové situace alespoň dočasně změnit nebo se alespoň o změnu pokusit. Její rozpoložení v Lushanu je přesným opakem jejích nálad a chování doma. V Lushanu získává sebekontrolu, ovládá se a nepodléhá chvilkové podrážděnosti jako v interakci s manželem.

Jako kdyby se celá úplně proměnila, její nitro se úplně změnilo, byla nyní klidná a vyrovnaná, aniž by o to usilovala, získala sebeovládání, sebeovládání jí přinášelo pocit štěstí, sebeovládání se nepostřehnutelně stalo cílem každého dne jejího života.

她彻头彻尾地变了似的，她的心境全不一样了，她变得非常宁和，很自持，她无意中对自己有一种约束，这约束使她愉快，这约束在冥冥之中成了她每一日生活的目标。(Wang Anyi 1987: 14)

Jelikož se jedná o sebeuvědomování ženy, není překvapující, že součástí nového já je také znovunabytý pocit ženskosti. Vztah protagonistky s manželem je vykreslen jako vztah, ve kterém se oba znají natolik dobře, že si už hrdinka neuvědomuje rozdíly mezi mužem a ženou. Na druhou stranu v blízkosti spisovatele se hrdinka stává až naivně dívčí. Protagonistka si znovu uvědomuje svoji ženskost a při pohledu na ruce spisovatele si uvědomuje, že to jsou *mužské* ruce.

Dívala se na jeho ruce a bezděčně se zachvěla. Napadlo ji, že tyhle ruce ji objímaly, právě tyhle ruce. Zdály se jí cizí, a právě protože se jí zdály cizí, teprve díky tomu si uvědomila, že to jsou mužské ruce. Zachvěla se, by to radostné okouzlení, jako když se mladá dívka poprvé setká s mužem. Je vdaná, ale právě protože je vdaná, zná muže tak dobře, že si už neuvědomuje rozdíly a podobnosti mezi mužem a ženou. (...) Už dávno dočista zapomněla na to kouzelné chvění, a když ho znovu zažila, měla pocit, že prožívá první lásku.

她看着他那双手，心里不由得战栗了一下，她想到是这双手拥抱了她的，正是这双手，这双手很陌生，正因为陌生，才使她更意识到这是双男性的手，她战栗了，是一种几乎是快乐的心荡神怡，就好像少女第一次接触异性似的。她是结了婚的人，正因为她是结了婚的人，她对男性熟稔到了已经觉不到性别的差异与相对性了。(...) 她对那神奇的战栗早已忘怀到了陌生，这战栗再次来临，她竟有了一种初恋的感觉。(Wang Anyi 1987: 26–27)

Není sporu, že v novele jde hlavně o hlavní hrdinku, nicméně je třeba si povšimnout, že své „nové já“ si hrdinka udržuje jenom díky přítomnosti spisovatele a díky „jeho pohledu“.

Jeho pohled byl stále s ní, neustále vnímala záři onoho pohledu, naplněná euforickým pocitem štěstí se snažila, snažila se být lepší.

他的目光与她同在，她时刻感觉到这目光的照耀，她便愉快地心甘情愿地努力着，努力使自己做得好一些。(Wang Anyi 1987: 21)

Pro McDougall je přítomnost „mužského pohledu“ významným nedostatkem novely, který jen prohlubuje vnímání ženy jako předmětu mužské pozornosti. (2003: 105) Helen Chen naopak obhájí „mužský pohled“ s tím, že nepředstavuje hrdinku jako objekt, ale že v novele je možné „mužský pohled“ vnímat jako prostředek, který pomáhá hrdince získat nový pohled na sebe samou, protože teprve díky jeho pohledu je schopna uvidět sama sebe a uvědomit si

svoji ženskost a upevňuje se tak i její sebevědomí. (1998: 107) Podobně interpretuje „mužský pohled“ i Lydia Liu a zároveň dodává, že příběh tak zobrazuje mužský prvek nejen jako negativní, ale zároveň muž v novele spoluvytváří a podporuje ženskou subjektivitu. (1993: 212–213)

Hrdinka se snaží vnímat „jeho pohled“ i po návratu domů, ale pocit podpory, který jí poskytoval, pomalu ztrácí. Ovládá se, protože se bojí ztratit svoje „nové já“, ale především protože je to jediné „já“, které zná spisovatel a chce si taková „já“ uchovat hlavně pro něj. Takové myšlenky naznačují, že hrdinčino „nové já“ je iluzorní, vytvořené jen pro spisovatele, že nebylo skutečnější a opravdovější, jak se domnívala. Jak hrdinka ztrácí „jeho pohled“, spolu s ním se vytrácí i hrdinčin pocit klidu a sebeovládání.

Postupně a nezadržitelně se vzdaloval, stala se z něj nejasná představa, která se co nevidět rozplyne, necítila už, jak ji sleduje a ozařuje jeho pohled. Snažila se připomínat si všechno, co spolu zažili, nevynechala ani jediný detail, ale jako kdyby si každý ten detail jen sama vymýšlela. Bylo to příliš mlhavé, nebylo tu nic, čeho by se mohla chytit; zároveň ale bylo vše příliš konkrétní na to, aby všechno byl jenom její výmysl.

他是在渐渐地，不可阻挡地远去，他变得形象模糊，行踪飘移，她再也感觉不到他目光的跟踪与照耀，她努力回想着与他的一切，一个细节都不曾遗漏，可是每一个细节都像是由她编造出来似的。似乎太过虚渺，没有一点实据；却又太过具体，与一整个虚渺的他不相符合。（Wang Anyi 1987: 42）

Hrdinka přemýšlí, jestli si celý prožitek v Lushanu vlastně nevymyslela. Scény, ve kterých hrdinka pochybuje o skutečnosti celého prožitku, zároveň nabourávají celou iluzi realistického ztvárnění díla. (Chen 1998: 106) Nabízí se tak otázka, co všechno je smyšlené a co skutečné. Jak již bylo zmíněno, Lydia Liu se domnívá, že je to vskutku celé smyšlený příběh vypravěčky. (1993: 205) Nicméně, jak hrdinka sama poznamenává, její vzpomínky jsou příliš konkrétní na to, aby byl celý prožitek v Lushan vymyšlený.

Hrdinka se po návratu určitou dobu upíná k naději, že jí spisovatel napíše a významný moment sebeuvědomění přichází pro hrdinku, když přijme skutečnost, že tolik očekávaný dopis od spisovatele nepříjde. Dopis pro protagonistku představuje hmatatelný důkaz a fyzický předmět v její „realitě“, který by potvrdzoval, že se mezi hrdiny v Lushanu skutečně něco odehrálo.

Poté co si to uvědomila, se uklidnila, uvědomila si, že ani ona mu nenapsala. Také jí nechal adresu, mohla mu napsat, měli si vlastně napsat ve stejnou dobu, teprve to by bylo opravdové propojení srdcí!

想通之后，她冷静了下来，方才发现自己也并没有给他去信，他同样也留给了她一个地址，她也是可以给他去信的，他们本应该同时去信的，那才是真正的两心相通啊！（Wang Anyi 1987: 42）

Zároveň je to moment významného uvědomění rovnocenné role protagonistky a spisovatele v jejich vztahu. Hrdinka pochopí, že i ona sama mohla spisovateli napsat dopis. Uvědomí si také, že tím, že ani jeden nenapsal, nesou oba zodpovědnost za konec jejich vztahu. Zároveň v tento moment definitivně nechává lásku v Brokátovém údolí.

Hrdinka se tedy vrací zpět do svého života a přijímá svůj osud. Jak již bylo zmíněno, na konci novely vidíme hrdinku v podobné scéně jako na začátku. Prakticky totožné líčení rána manželů v úvodní části a v závěru novely navozuje dojem, že dvojice žije ve stále se opakující smyčce. Každý den prožívají to samé pořád dokola bez možnosti cokoli změnit. Pasáž ze závěru, která znovu líčí společné ráno manželů, vyznívá pesimističtěji než v podstatě stejná pasáž na začátku novely.

Ale z každodenního života už se stala mechanická soustava, jako kdyby vstoupila na planetu obíhající po oběžné dráze, mohla jenom obíhat po orbitě, nemohla se zastavit, ani kdyby chtěla, nemohla spadnout, ani kdyby chtěla, mohla se jenom nedobrovolně pohybovat stále vpřed.

可是，日常生活已经形成了一套机械的系统，她犹如进入了轨道的一个小小的行星，只有随着轨道运行了，她是想停也停不了，想坠落也坠落不了，她只有这么身不由己地向前进了。（Wang Anyi 1987: 42）

Ve vyprávění je vykreslena bezvýchodná situaci manželů, kteří nemohou nebo nejsou schopni uniknout koloběhu stále se opakujících hádek a usmíření. Vypravěčka s trpkou rezignovaností komentuje jejich situaci.

Naučili se zapomínat, naučili se spokojit se s málem, naučili se nějak přežívat. A takhle to drželi pohromadě, takhle to drželi pohromadě nespočet dnů a nocí.

他们学会了忘记，学会了苟且偷生，学会了得过且过。他们便这样维系着，维系着度过了无数个昼昼夜夜。(Wang Anyi 1987: 41)

Přestože si protagonistka uvědomuje svojí situaci, nicméně, jak Helen Chen poznamenává, nikdy svoje manželství nezpochybňuje a neuvažuje nad možností rozvodu. (1998: 105) Hrdinka si nicméně uvědomuje, že setrvání v manželství je, jak pro ni, tak pro manžela, zničující.

(...) už dávno se z nich staly trosky, neměli už odvahu ani energii znovu stavět, zároveň jim chyběla rozhodnost vše vzdát. Nezbývalo jim tedy nic jiného, než aby rezignovaně stáli jeden proti druhému, aby jeden druhého ještě více ničil a deptal.

(...) 早已成了两处废墟断垣，而他们既没有重建的勇气与精神，也没有弃下它走出去的决断，便只有空漠漠地相对着，或者就是更甚的相互糟践。  
(Wang Anyi 1987: 42)

Takovéto pasáže evokují hlubokou nespokojenost hrdinky i muže v manželském svazku. Z bližšího pohledu na vyprávění vyplývá, že novela *Láska v Brokátovém údolí* je spíše než romantickým příběhem, naopak kritickou sondou do manželského soužití a nahlíží problematiku vztahů z pohledu ženy. Na konci si hrdinka uvědomí, že jejím osudem je koloběh stále se opakujících nudných a rozhádaných večerů. Trpké smíření s osudem vychází z hrdinčiny zkušenosti z Lushanu, která představuje důležitý moment sebepoznání. S návratem se protagonistka přes zdánlivou proměnu, kterou prožila v Lushanu, vrací do svého původního života a své role manželky. Jedinou změnou je její uvědomění si své situace, popřípadě (bereme-li hrdinku a vypravěčku jako tutéž osobu) schopnost situaci s odstupem reflektovat prostřednictvím zapisování svého příběhu.

## 5. ZÁVĚR

Novelu *Láska v Brokátovém údolí* od autorky Wang Anyi jsme představili jako součást volného cyklu tří novel označovaných jako „tři lásky“, které tematizují prožívání žen nemanželských vztazích. Wang Anyi se jako jedna z prvních autorek v ČLR věnuje tematice lásky a sexuality, aniž by zdůrazňovala společenskou funkci vztahů mezi pohlavími. Vyhýbá se ideologickému či morálnímu hodnocení jednání svých hrdinek a soustředí se na ztvárnění lásky jako čistě subjektivní, osobní zkušenosti ženy. *Láska v Brokátovém údolí* se od *Lásky v pustých horách* a *Lásky v malém městě* liší především tím, že hlavní protagonistka reprezentuje vzdělanou ženu.

Vymezili jsme čtyři kategorie vyprávění, kterým se při analyzování zkoumané prózy věnujeme: role vypravěčky, charakterizace postav, líčení prostředí a zobrazení plynutí času. Všímáme si celkové výstavby narativu a nalézáme výrazný úvod a závěr, který rámuje hrdinčin „příběh“ v Lushanu. Docházíme ke zjištění, že ve všech námi vymezených kategoriích vyprávění pracuje s obdobnými kontrasty dvou světů – světa domova protagonistky a světa hor Lushan. Tyto prvky vyprávění společně utvářejí výrazně subjektivní obraz hrdinčina prožívání.

Pro specifickou výstavbu vyprávění je příznačné, že na sebe vypravěčka v první osobě upozorňuje v úvodní a závěrečné pasáži, naopak při konstruování světa Lushanu povětšinou zůstává pouhým vyprávěcím hlasem ve třetí osobě. Významotvornou roli vypravěčky v novele je možné interpretovat několika způsoby. Přikláníme se k názoru, že hlavním důvodem, proč na sebe vypravěčka upozorňuje, je to, že vypravěčka zpětně reflektuje svůj vlastní prožitek prostřednictvím procesu psaní. Z tohoto pohledu se tedy vypravěčka a protagonistka jeví být jedinou postavou. Docházíme k závěru, že vyprávění je vystavěno tak, aby čtenář vypravěčku vnímal jako ženu, která s odstupem času zapisuje příběh, který sama prožila. Tuto interpretaci podporuje mimo jiné způsob, jakým je v analyzované próze tematizována literární tvorba a svět spisovatelů.

Zdůrazňujeme, že novela v první řadě předkládá příběh jedné ženy, přesněji reprezentantky jednoho typu ženy, konkrétně ženy-intelektuálky. Ostatní postavy, včetně postav manžela a spisovatele, slouží především jako „kulisy“ příběhu protagonistky. Absenci komplexnosti postav tedy nevnímáme jako nedostatek zkoumaného díla, ale naopak jako stěžejní prostředek vyprávění, díky kterému do popředí vystupuje hrdinčino niterné prožívání.

Postavy manžela a spisovatele tak plní funkci určitého zrcadla, díky kterému protagonistka poznává různé aspekty svého „já“. Postava manžela reprezentuje domácí prostředí a manželství, na druhou stranu postava spisovatele, který je přítomen pouze v zamlžených horách, reprezentuje prostor umožňující vytváření „nového já“.

Podobnému účelu slouží líčení dvou rozdílných prostředí, ve kterých se protagonistka nachází. Jedním z nich je domácí prostředí, ve kterém převažuje realistické líčení detailů, které navozují dojem, že hrdinka se v domácnosti s manželem cítí uvězněná. Na druhou stranu snové a zamlžené prostředí hor představuje radikálně odlišný svět, ve kterém má hrdinka prostor pro vlastní proměnu. V neposlední řadě je významným významotvorným prvkem kategorie času. Za pomoci motivů odlišně vnímaného a prožívaného času je kontrastně dokreslována nejen rozdílnost domova a hor, ale také rozdílnost hrdinčina prožívání sebe samotné.

Hrdinka se na konci novely zdánlivě nezměněná vrací do manželského života. Přestože prožitek v Lushanu nepřinesl změnu v její bezprostřední situaci, hrdinka si je díky událostem v Lushanu lépe vědoma svého postavení a získává hlubší vhled a porozumění svojí životní situaci. A především, přistoupíme-li na hypotézu, že hrdinka a vypravěčka jsou stejná žena, hrdinka přijímá odpovědnost za svůj příběh. Svojí zkušenost se světem nejen zachycuje, ale současně též vytváří prostřednictvím vyprávění. Hrdinka sice setrvává v konvenčním manželství, díky prožitku v Lushanu je však schopna nahlížet svoji situaci z nové perspektivy, a co je nejdůležitější, získává schopnost tvořit vlastní příběh, sama se stává spisovatelkou.

Ve světle provedené analýzy lze říci, že *Láska v Brokátovém údolí* je svébytným dílem nejen jako součást volné trilogie ale též v kontextu spisovatelčiny tvorby jako celku. Z hlediska místa, které zkoumané dílo zaujímá v dějinách čínské literatury, je třeba vyzdvihnout, že jde o novelu, která vytvořením specifického časoprostoru vystihuje komplexnost prožívání ženy vstupující do vztahů s různými muži.

## SEZNAM LITERATURY

### **Prameny**

Wang Anyi 王安忆 (1987). *Jinxiugu zhi lian* 锦绣谷之恋 [Láska v Brokátovém údolí]. *Zhongshan* 1: 4–43.

Wang Anyi (1992). *Brocade Valley*. Přel. Bonnie S. McDougall a Chen Maiping. New York: New Directions.

### **Sekundární literatura**

Doležel, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.

Duke, Michael S (1989). *Modern Chinese Women Writers: Critical Appraisals*. Armonk: M. E. Sharpe.

Eco, Umberto (1997). *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přel. Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia.

Evans, Harriet (2005). *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*. Cambridge: Polity Press.

Fairbank John F. (1998). *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Hong, Zicheng (2007). *A History of Contemporary Chinese Literature*. Přel. Michael M. Day. Leiden: Brill.

Hrdličková, Věra (1989). *Jarní hlasy*. Praha: Svoboda.

Chan, Sylvia (1991). „Review: *Love in a Small Town*. by Wang Anyi, Eva Hung.“ *The Australian Journal of Chinese Affairs* 26: 208-209. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 26. 12. 2018.)

Chatman, Seymour (2008). *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.

Chen, Helen H. (1998). „Gender, Subjectivity, Sexuality: Defining a Subversive Discourse in Wang Anyi’s Four Tales of Sexual Transgression.“ *China in a Polycentric World: Essays in Chinese Comparative Literature*. Stanford: Stanford University Press.



- LaFleur, Frances (1993). „Review: *Brocade Valley* by Wang Anyi, Bonnie S. McDougall, Chen Maiping.“ *World Literature Today* 67.4: 891–891. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 26. 12. 2018.)
- Lederbuchová, Ladislava (2002). *Průvodce literárním dílem: Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H&H.
- Leung, Laifong (1994). „Wang Anyi: Restless Explorer.“ *Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*. Armonk: M. E. Sharpe.
- Li Qingxi (2000). „Searching for Roots: Anticultural Return in Mainland Chinese Literature of the 1980s.“ *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Wang, David Der-wei a Pang-yuan Chi, edd. Bloomington: Indiana University Press.
- Lin, Qingxin (2005). *Brushing History Against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986–1999)*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Liu, Lydia H. (1993). „Invention and Intervention: The Making of a Female Tradition in Modern Chinese Literature.“ *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lu, Tonglin (1993). *Gender and Sexuality in Twentieth-century Chinese Literature and Society*. Albany: State University of New York Press.
- Mason, Caroline (1999). „Review: *Love on a Barren Mountain* by Wang Anyi, Eva Hung.“ *The China Quarterly* 129: 249-250. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 26. 12. 2018.)
- Martin, Helmut, Jeffrey C. Kinkley a Ba Jin, edd (1992). *Modern Chinese Writers: Self-Portrayals*. New York: M. E. Sharpe.
- McDougall, Bonnie (2003). „Self-Narrative as Group Discourse: Female Subjectivity in Wang Anyi’s Fiction.“ *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: Chinese University Press.
- McDougall, Bonnie S. a Kam Louie (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. London: Hurst.
- McLeod, Russell (1990). „Review: *Love in a Small Town* by Wang Anyi, Eva Hung.“ *World Literature Today* 64.1: 192–193. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 26. 12. 2018.)

- Miao Yue 缪钺 (1991). *Song shi jianshang cidian* 宋诗鉴赏辞典 [Slovník sungské poezie]. Shanghai: Shanghai cishu chubanshe.
- Sciban, Shu-ning (2003). „Introduction.“ *Dragonflies: Fiction by Chinese Women in the Twentieth Century*. Ithaca: Cornell University East Asia Program.
- Tang, Xiaobing (1997). „Melancholy against the Grain: Approaching Postmodernity in Wang Anyi’s Tales of Sorrow.“ *Boundary 2* 24.3: 177–199. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 17. 12. 2018.)
- Wang Anyi 王安忆, Sitefanya 斯特凡亚 a Qin Lide 秦立德 (1991). „Cong xianshi rensheng de tian dao xushu celüe de zhuanxing – yifen guanyu Wang Anyi shinian xiaoshuo chuanguo de fangtanlu 从现实人生的体验到叙述策略的转型——一份关于王安忆十年小说创作的访谈录 “ [Od životních zkušeností po narativní strategie – rozhovor s Wang Anyi o deseti letech literární tvorby]. *Dangdai zhongguo wenxue pinglun*, 6.34: 28–35. Dostupné na [CNKI](#). (Navštíveno 17. 12. 2018.)
- Wang Dewei 王德威 (1996). „Haipai zuojia you jian chuanren 海派作家又见传人 “ [Šanghajská škola má novou pokračovatelku]. *Dushu* 6: 37–43. Dostupné na [CNKI](#). (Navštíveno 17. 12. 2018.)
- Wang Lingzhen (2003). „Wang Anyi.“ *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. Mostow, Joshua S., ed. New York: Columbia University Press.
- Wu, Fatima (1991). „Review: *Love on a Barren Mountain* by Wang Anyi, Eva Hung.“ *World Literature Today* 65.3: 547. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 26. 12. 2018.)
- Wu, Hui (2010). „Post-Mao Chinese Literary Women’s Rhetoric Revisited: A Case for an Enlightened Feminist Rhetorical Theory.“ *College English* 72.4: 406–423. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 17. 12. 2018.)
- Yang, Gladys (1982). *Seven Contemporary Chinese Women Writers*. Beijing: Chinese Literature.
- Ying, Li-hua (2010). *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Yue, Gang (1999). „Embodied Spaces of Home: Xiao Hong, Wang Anyi, and Li Ang.“ *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*. Durham: Duke University Press.

Zhang Jingyuan (2000). „Breaking Open: Chinese Women’s Writing in the Late 1980s and 1990s.“ *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Wang, David Der-wei a Pang-yuan Chi, edd. Bloomington: Indiana University Press.

Zhao, Y. H. (1992). „The Rise of Metafiction in China.“ *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 55.1: 90–99. Dostupné na [JSTOR](#). (Navštíveno 17. 12. 2018.)