

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

BAKALÁRSKA PRÁCA

Mária Stred'anská

Xiao Hong a jej *Príbehy od rieky Hulan*

Xiao Hong and her *Tales of Hulan River*

Vedúci práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

Praha 2019

## Podakovanie

Najväčšie podakovanie patrí vedúcemu práce Mgr. Dušanovi Andršovi, Ph.D., za jeho čas, cenné rady, pripomienky a veľkú trpezlivosť, bez ktorej by táto práca nevznikla. Veľké ďakujem patrí tiež mojej rodine a priateľom, ktorí ma pri písaní práce podporovali.

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky pramene a literatúru a že práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 3. mája 2019

.....

Mária Stred'anská

## **Poznámka k transkripcii**

S ohľadom na dostupné použité pramene, ktoré sú písané v zjednodušených znakoch, v bakalárskej práci uvádzame čínskej znaky jednotne v zjednodušenej forme *jiantizi* 简体字.

V texte používame oficiálnu čínsku transkripciu *pinyin* a české ekvivalenty známych zemepisných názvov a mien. Názvy nepreložených diel prekladáme do slovenčiny, následne v zátvorke uvádzame originálny čínsky názov.

## **Abstrakt**

Predmetom tejto bakalárskej práce je próza *Príbehy od rieky Hulan* (*Hulan he zhuan* 呼兰河传), vrcholné dielo modernej čínskej spisovateľky Xiao Hong 萧红 (1911–1942). Próza s výraznými autobiografickými prvkami bola vydaná posmrtno v roku 1942 a opisuje ťažký život na dedine v severovýchodnej Číne. Próza sa skladá zo siedmich príbehov, ktoré sa dajú čítať ako samostatne, tak aj ako celok. Cieľom bakalárskej práce je predstaviť autorku a jej tvorbu, a predovšetkým analyzovať *Príbehy od rieky Hulan*. Cieľom analýzy je hľadanie a pomenovanie jednotiacich prvkov siedmich príbehov, pričom na skúmané dielo nahliadame ako na cyklus. V súlade s pojatím Forresta Ingrama za jednotiace prvky považujeme dynamické motívy, ku ktorým patria najmä prostredie, postavy, motívy domova, smrti, a takisto ladenie príbehov.

## **Kľúčové slová**

Xiao Hong, Hulan he zhuan, Príbehy od rieky Hulan, moderná čínska próza

## **Abstract**

This bachelor thesis focuses on *Tales of Hulan River* (*Hulan he zhuan* 呼兰河传), a masterpiece written by Chinese modern author Xiao Hong 萧红 (1911–1942). The prose was published posthumously in 1942. It has distinctive autobiographical elements and describes hard village life in Northeastern China. The prose consists of seven stories that can be read separately or as a whole. The thesis aims to introduce the writer and her work, and more importantly analyze *Tales of Hulan River*. The main focus of the analysis is look for unifying principles of the seven stories and name them, while considering the prose as a possible cycle. For unifying principles we use Forrest Ingram's approach of dynamic patterns such as setting of the stories, characters, recurring motifs of home, death and the overall mood of the narrative.

## **Key Words**

Xiao Hong, Hulan he zhuan, Tales of Hulan River, modern Chinese Prose

## Obsah

1.	Úvod .....	8
2.	Predstavenie Xiao Hong a jej diela v literárno-historickom kontexte .....	9
2.1	Biografia Xiao Hong .....	9
2.2	Stručné pozadie vývoju literatúry na začiatku 20. storočia.....	14
2.3	Vplyv Lu Xuna na tvorbu Xiao Hong .....	16
2.4	Dielo Xiao Hong .....	19
2.5	Poviedky .....	21
3.	Príbehy od rieky Hulan .....	24
3.1	Tematický záber diela.....	27
3.2	Spoločné rysy jednotlivých príbehov.....	31
3.2.1	Prostredie .....	33
3.2.2	Dynamický motív kolektívneho hrdinu.....	37
3.2.3	Vybrané hlavné postavy ako dynamické motívy .....	41
3.2.4	Motív návratu domov.....	50
3.2.5	Motív smrti .....	53
3.2.6	Ladenie ako jednotiaci prvok.....	56
4.	Záver .....	58
5.	Použitá literatúra.....	60

## 1. Úvod

Spisovateľka Xiao Hong 萧红 (1911–1942) patrí medzi najvýznamnejšie predstaviteľky čínskej literatúry tridsiatych rokov dvadsiateho storočia. Je známa najmä poviedkovou tvorbou, napísala niekoľko desiatok poviedok, no nie menej významné sú aj autorkine romány. Táto práca sa venuje jej poslednej próze *Príbehy od rieky Hulan* (*Hulan he zhuan* 呼兰河传). Próza napísaná na sklonku autorkinho života a vydaná posmrtno v roku 1942 opisuje ťažký dedinský život v severovýchodnej Číne z pohľadu detskej rozprávačky. Dielo je rozdelené do siedmich kapitol a každá kapitola predstavuje jeden príbeh, ktorý sa dá čítať ako samostatne, tak aj ako súčasť celku. Cieľom tejto práce je predstaviť dielo, najmä jeho vnútornú štruktúru, a poukázať na to, ako sú jednotlivé príbehy prepojené, aby vytvárali vyšší celok.

K pochopeniu autorkinej tvorby, ktorá je význačná autobiografickými rysmi, je nevyhnutná znalosť dôležitých udalostí jej života. Prvá časť práce teda predstavuje spisovateľkin život a dielo, a zasadzuje ho do literárno-historického kontextu. Časť práce je venovaná vplyvu najvýznamnejšieho moderného čínskeho spisovateľa Lu Xuna na dielo Xiao Hong. Lu Xunov vplyv na autorku je význačný, a pre pochopenie jej tvorby dôležitý. Práca v analytickej časti opisuje tematický záber a štruktúrne rysy *Príbehov od rieky Hulan*.

S odvolaním na prístupy k štúdiu poviedkového cyklu Forresta Ingrama hľadáme zdieľané rysy a jednotiace prvky jednotlivých príbehov. Pokúšame sa rozpoznať a pomenovať prepojenie príbehov a vyzdvihnúť dôležitosť nahliadania na dielo ako na celok. Pri analýze pracujeme najmä s konceptom tzv. „dynamických motívov“, ktoré sú kľúčovými stavebnými kameňmi *Príbehov od rieky Hulan* ako celku.

Berieme do úvahy aj dôležitosť autobiografických prvkov v próze, ale vzhľadom na obmedzený rozsah bakalárskej práce nie je možné venovať sa autobiografickosti *Príbehov od rieky Hulan* do dostatočnej hĺbky.

Pre lepšiu prehľadnosť a porozumenie analýze uvádzame k nahliadnutiu v Prílohe 1 stručné zhrnutie siedmich kapitol.

## 2. Predstavenie Xiao Hong a jej diela v literárno-historickom kontexte

### 2.1 Biografia Xiao Hong

Xiao Hong sa narodila ako Zhang Naiying 张迺莹 do bohatej statkárskej rodiny z mestečka Hulan, asi 30 km od Harbinu. Narodila sa na sviatok dračích lodí (*Duanwujie* 端午节),<sup>1</sup> ale jej rodičia presunuli dátum narodenia o tri dni na 2. júna 1911, keďže v čínskej tradícii narodenie na tento sviatok prináša do rodiny nešťastie. Rok jej narodenia je tiež čas, kedy sa v Číne skončila vláda poslednej dynastie a prišlo obdobie zmien a moderného vývoja. Spoločnosť sa rýchlo menila. Modernizácia bola veľmi ovplyvnená vonkajšími vplyvmi, občianskymi vojnami i japonskou inváziou. Tradičný systém vlády bol podrobený veľkým zmenám a dominantným zmysľaním sa stalo vlastenectvo.

Detstvo Xiao Hong strávila v mestečku Hulan, ktoré bolo tretinu roku pod snehom. Nebolo to pre ňu jednoduché obdobie, sama ho popisuje vo svojej autobiografii *Xiao Hong zishu* 萧红自述(2004).<sup>2</sup> Otca Zhang Tingjuna 张廷举 zobrazuje ako chamtivého a bezcitného človeka, ktorý sa správal chladne k svojej rodine aj k služobníctvu. Keď mala Xiao Hong deväť rokov, jej mama Jiang Yulan 姜玉兰 zomrela. Otcova zlá povaha sa vtedy začala ešte viac prejavovať. Keď otec Xiao Hong často bil, utekala k svojmu starému otcovi Zhang Weizhenovi 张维祯. On ju učil, recitovali klasické básne a trávili spolu veľa času. Vďaka nemu mala už od detstva záujem o literatúru. Bol jej najbližším a najmilovanejším človekom, vychoval ju a mal veľký vplyv nielen na jej život, ale aj na jej tvorbu. Opakujúce sa motívy neustáleho prenasledovania lásky a tepla v dielach sú pokusom autorky k návratu šťastných chvíľ, ktoré strávila so svojim starým otcom (Goldblatt 2002: XIV).

Xiao Hong v roku 1920 nastúpila na druhú dievčenskú základnú školu v mestečku Hulan, kde bola výborná študentka. Po Hnutí 30. mája<sup>3</sup> sa aj obyvatelia mestečka Hulan pripojili k podpore čínskych roľníkov a Xiao Hong sa tak prvýkrát zúčastnila na študentskej demonštrácii.

---

<sup>1</sup> Piaty deň piateho mesiaca tradičného čínskeho lunárneho kalendára.

<sup>2</sup> Ide o zozbierané autobiografické články, poviedky a úryvky z románov Xiao Hong, doplnené informáciami o jej živote.

<sup>3</sup> Hnutie 30. mája (Wusa Yundong 五卅运动) alebo tiež Šanghajskej masakre v roku 1925 bolo dôležité proti-imperialistické povstanie, ktoré vzniklo, keď britská polícia v Šanghaji zaútočila na čínskych protestantov. Táto udalosť spustila vlnu proti-zahraničných demonštrácií po celej Číne. Viac o tomto období v Ku, Hung-Ting (1979: 196-216).

Keď Xiao Hong úspešne ukončila základnú školu, otec ju zasnúbil so synom generála Wang Enjiaa 王恩甲. Na otcovu žiadosť strávila rok doma a v roku 1927 nastúpila na Prvú obecnú dievčenskú školu v Harbine. Tu sa prvýkrát do počula o Lu Xunovi (鲁迅 1881–1936),<sup>4</sup> Májovom hnutí a dianí v Číne.<sup>5</sup> Rada čítala diela od zahraničných autorov a uverejňovala vlastné básne v školskom časopise pod menom Qiao Yin 悄吟. V rovnakom roku v zime študentská asociácia v Harbine, ktorej členkou bola aj Xiao Hong, zorganizovala pochod proti japonskej stavbe železníc v severovýchodnej Číne (Goldblatt 1985: XV).

V roku 1929 zomrel jej starý otec a autorkin vzťah k rodine ešte viac ochladol. Po úspešnom ukončení školy s výbornými výsledkami sa postavila otcovi, odmietla dohodnutú svadbu a utiekla do Pekingu. Mimo iné navštevovala hodiny literatúry na všeobecnej dievčenskej strednej škole. Na začiatku roku 1931 sa sama, tehotná a bez peňazí vrátila k rodine, s ktorou sa presťahovala do rodného mesta jej starého otca – Acheng. Tam sa na 3 mesiace úplne izolovala od okolitého sveta a venovala sa písaniu. Vzniklo tu veľké množstvo básní, a hlavne poviedok. Na jeseň sama odišla do Harbinu, kde žila na ulici bez domova, kým nenašla útočisko v jednom z ruských hotelov.

V lete 1931 začala žiť s neskôr pomerne známym spisovateľom Xiao Junom 萧军 (1907–1988) a svoje dieťa dala k adopcii. Začiatok ich spoločného života zachytila v autobiografickej próze *Obchodná ulica* (*Shangshi jie* 商市街, 1935), ktorú vydala pod svojím prvým pseudonymom Qiao Yin 悄吟. Xiao Jun v próze vystupuje pod menom Lang Hua 郎华. V dobe vydania bolo toto dielo veľmi úspešné a už po mesiaci sa robila dotlač. Kvôli výrazným autobiografickým rysom bola táto próza<sup>6</sup> často porovnávaná s *Pribehní od rieky Hulan*, ktoré sú takisto inšpirované spomienkami autorky na určité obdobie jej života. *Obchodná ulica* je dielo predchnuté intenzívnym pocitom osamelosti, hladu a zimy.

---

<sup>4</sup> Lu Xun bol jeden z najdôležitejších spisovateľov modernej čínskej literatúry, bol dôležitou postavou hnutia za novú literatúru a Májového hnutia, v tridsiatych rokoch stál na čele Ľavicovej ligy spisovateľov v Šanghaji. Viac informácií o vplyve Lu Xuna na tvorbu Xiao Hong podávame v nasledujúcej kapitole práce.

<sup>5</sup> Májové hnutie (*Wusi Yundong* 五四运动) so začiatkom 4. mája 1919, bolo hnutie za novú kultúru a boj proti zastaralej tradícii. Študenti v demonstráciách žiadali demokraciu a zmeny vo vzdelaní a vede. Toto obdobie je bližšie priblížené v nasledujúcej kapitole.

<sup>6</sup> Hranica medzi autobiografiou a beletriou je tu veľmi úzka. Dielo obsahuje málo dát a konkrétnych informácií, ktoré sú bežnou súčasťou autobiografií. Výber a usporiadanie materiálu odpovedá rozprávaciemu štýlu – typickému pre beletriu. Líči úsilie mladých žien naučiť sa zaobchádzať so svojím vlastným osudom. Najzaujímavejšia je premena ženskej postavy na ženu v domácnosti, ktorá, ako sa dá pozorovať v ďalších kapitolách, bola nevyhnutná. „Hra na domácnosť“ na začiatku sa premieňa na zväzujúcu nočnú moru nenaplnených túžob (Goldblatt 1986 : XI-XIV).

V rovnakej dobe ako spolu Xiao Hong a Xiao Jun začali žiť, eskaloval aj čínsko-japonský konflikt. Japonci zorganizovali atentát na juhomandžuské železnice blízko Mukdenu. Tento incident poslužil ako zámienka pre japonský vpád a obsadenie Mukdenu. V septembri 1931 Japonsko ovládlo celé územie Mandžuska, ktoré bolo súčasťou Číny. Týmto incidentom japonská armáda začala dobývať celú Čínu. Spisovatelia žili v Harbine, v meste plnom cudzincov, hlavne Rusov a Japoncov, a teda v meste s výrazným vplyvom nečínskej kultúry,<sup>7</sup> čo sa prejavovalo aj v ich tvorbe. Pravidelne prispievali do miestnych novín a v roku 1933 publikovali zbierku príbehov a esejí s názvom *Plahočenie* (*Bashe* 跋涉). Na jar 1934 boli obaja vlastenecky zmýšľajúci autori donútení opustiť Harbin, nedokázali už zniesť okupáciu Mandžuska a neustále konflikty s japonskými vojakmi.

Utekli na šesť mesiacov do Shandongu, kde pracovali na svojich prvých románoch. Xiao Hong svoj román poslala Lu Xunovi, ktorý *Pole života a smrti* (*Sheng si chang* 生死场, pôvodný názov *Pšeničné pole* (*Maichang* 麦场)) pomohol vydať v roku 1935. Lu Xun román obstaral predslovom a hovorí o ňom ako o obraze života na severe Číny, ktorý je plný podrobných opisov a rozpráva o miestnych udalostiach. Zároveň zdôrazňuje ako stránkami knihy preniká výdrž obyvateľov a ich postoj k smrti. Ku kráse románu prispieva autorkin vlastný štýl a prenikavé postrehy najmenších detailov. V predslove *Pole života a smrti* Lu Xun dodáva, že toto dielo Xiao Hong dokáže v čitateľoch vyvolať pocity, čo znamená, že Číňania ešte stále nie sú otroci spoločnosti a majú nádej na lepšiu budúcnosť. Tiež pre tento román je charakteristický častý výskyt autobiografických prvkov.<sup>8</sup>

Autorkin partner Xiao Jun v roku 1934 vydal jedno z najvýznamnejších diel dobovej čínskej literatúry – *Dedinka v auguste* (*Bayue de xiangcun* 八月的乡村), kde opisuje obsadenie Mandžuska a hrdinský odpor miestnych obyvateľov. Napriek jeho úspechu býva Xiao Hong považovaná za viac talentovanú spisovateľku, *Pole života a smrti*, ktoré vo svojej dobe nebolo príliš známym dielom, je lyrické stvárnenie mandžuskej krajiny a životného cyklu jej obyvateľov, ktorí prežívajú vnútorné boje a chcú znovu získať stratené územie (Der-Wei Wang 2010: 511).

---

<sup>7</sup> Popis situácie v Harbine v dobe, kedy tam žila Xiao Hong podáva Ginsbourg, Sam (1982: 5-7).

<sup>8</sup> Autorkin život má množstvo spoločných znakov s životom protagonistky Jinzhi 金枝. Autorka aj hrdinka Jinzhi prežívajú intenzívne pocity hnevu, opustenosti, samoty a utrpenia z pôrodu. Takéto skúsenosti zažila Xiao Hong len dva roky predtým, ako napísala *Pole života a smrti*. O autobiografických prvkoch v tomto románe hovoria aj Goldblatt (1985: XIII-XV) a Liu (1994: 45-9).

Xiao Hong sa po príchode do Šanghaja stala blízkou priateľkou Lu Xuna. Dôležitosť ich priateľského vzťahu je zaznamenaná v dochovaných pätnástich listoch, ktoré Xiao Hong posielala Lu Xunovi. Howard Goldblatt (1976: 40) považuje Xiao Hong za jednu z Lu Xunových najvernejších nasledovateľov a za členku jeho „vplyvného kruhu“. Xiao Hong s pomocou Lu Xuna vydala aj zbierku poviedok a esejí s názvom *Most* (*Qiao* 桥, 1936), napísanú v roku 1933. Čím viac sa prehľboval jej priateľský vzťah s Lu Xunom a jeho rodinou, tým viac sa jej partnerský vzťah so Xiao Junom dostával do krízy, až sa na začiatku roku 1936 rozhodla odísť do Japonska, aby sa tam venovala štúdiu a písaniu. Naspäť do Šanghaja ju v októbri 1936 priviedla správa o Lu Xunovej smrti. Prišla o druhú osobu vo svojom živote, ktorá jej ukázala lásku a porozumenie (prvou osobou bol jej starý otec). Po dobu nasledujúcich dvoch rokov prestala písať. Okrem smútku k tomu mala aj politické dôvody. Kvôli začínajúcej vojne s Japonskom (1937–1945) sa väčšina šanghajských spisovateľov stiahla do ústrania. Xiao Hong a Xiao Jun sa v lete 1937 pripojili k ostatným spisovateľom a odišli do Wuhanu, kde strávili niekoľko mesiacov. Práve v tomto meste sa Xiao Hong stretla so svojim druhým životným partnerom Duanmu Hongliangom 端木蕻良 (1912–1996), spisovateľom zo severovýchodnej Číny. Spolu s ním a s Hu Fengom<sup>9</sup> editovala mesačník *Júl* (*Qiyue* 七月).

Problémy vo vzťahoch k mužom Xiao Hong prenasledovali celý život. Xiao Juna opustila kvôli fyzickému násiliu, no vymenila ho za Duanmu Honglianga, ktorý ju neustále urážal a vydieral. To, že bola veľmi osamotená a smutná žena, ktorá bola ochotná obetovať úctu k sebe samej kvôli vzťahu s mužom, sa dá často vyčítať aj v jej tvorbe (Goldblatt 1976: 87).

V septembri 1940 Xiao Hong odišla do Chongqingu, kde porodila mŕtve dieťa. Vrátila sa k Duanmu Hongliangovi a opäť začala písať. V tomto období vydala dielo *Spomínam na Lu Xuna* (*Huiyi Lu Xun Xiansheng* 回忆鲁迅先生), v ktorom spomína na mentora a priateľa (1940).

---

<sup>9</sup> Hu Feng (1902–1985) bol významný ľavicový čínsky spisovateľ, umelec a literárny teoretik. Po nedokončenom štúdiu anglickej literatúry v Japonsku v roku 1933 sa pripojil k Lige ľavicových spisovateľov. Bol zakladateľom časopisu *Júl*. Okrem množstva významných diel je známy pre otvorenú kritiku Mao Zedongových názorov na funkciu literatúry. V roku 1954 publikoval *Záznamy posledných rokov o stave umenia a literatúry* (*Guanyu jinian lai wenyi shijian qingkuang de baogao* 关于几年来文艺实践情况的报告), známe tiež pod menom *List s tristo tisícmi slovami* (*Sanshi wan yanshu* 三十万言书). Rok po vydaní bol pre proti-revolučné myšlienky uväznený na vyše 20 rokov. Považuje sa najdôležitejšieho moderného čínskeho autora, ktorý sa odvážil verejne kritizovať Maove učenie a otvorene bojoval za slobodu prejavu.

Vojna s Japonskom ju zastihla v Chongqingu, spolu s partnerom odišli do Hong Kongu. Po niekoľkých mesiacoch tu vydala dvojdielny román *Ma Bole* 马伯乐, úspešný humorný satirický román, ktorého dej sa odohráva v Šanghaji a v Qingdau. Ešte v decembri 1940 dokončila rukopis *Príbehov od rieky Hulan* (*Hulan He zhuan* 呼兰河传), dielo, ktoré začala písať už v Japonsku a bolo publikované až posmrtné v Guiline v roku 1942.

Na konci roka 1941 bola v Hong Kongu hospitalizovaná kvôli dýchacím ťažkostiam a dňa 22. januára 1942 zomrela, tesne pred japonskou okupáciou britskej kolónie. Nedožila sa ani svojich 31. narodenín. Je pochovaná v Kantone.

## 2.2 Stručné pozadie vývoju literatúry na začiatku 20. storočia

Xiao Hong písala v prvej polovici 20. storočia, kedy čínska literatúra prechádzala významnými zmenami. Májové hnutie, japonská okupácia Číny a začiatky komunistickej literatúry mali na tvorbu autorky najväčší vplyv.

Obdobie Májové hnutie (približne 1919–1923),<sup>10</sup> ktorému predchádzalo Hnutie za novú kultúru (1914–1919), je dôležitou etapou formovania modernej čínskej literatúry. Zmeny v spoločnosti, v spôsobe zmýšľania a čoraz väčší zahraničný vplyv vytvorili nový druh literatúry. Keď sa Japonsko v roku 1915 snažilo o nadvládu nad Čínou v požiadavkách, ktorým nebolo vyhovené, skončila éra japonskej inšpirácie pre čínskych reformátorov a posilnilo sa čínske vlastníctvo. Za začiatok Májového hnutia sa považujú študentské demonštrácie 4. mája 1919, ktoré boli vyvolané rozhodnutím mierových vyjednávačov vo Versailles ponechať Japonsku bývalé nemecké koncesie v čínskej provincii Shandong. Táto správa vytiahla viac ako tri tisíc študentov pekingských univerzít na masovú demonštráciu na námestie Tiananmen. Hlavnými požiadavkami Májového hnutia boli demokracia, odsunutie tradície, dodržovanie ľudských práv, rozvoj vedy, moderného vzdelania a ustanovenie jazyka *baihua* 白话 ako hlavného jazyka literatúry. Spisovatelia sa snažili pomocou literatúry modernizovať spoločnosť a združovali sa do vplyvných literárnych spoločností.<sup>11</sup> Vydávali časopisy, do popredia sa dostáva pozícia fikčného naratívu, zavádza sa interpunkcia, nové témy a naratívne postupy.

Počiatočný nesúhlas konzervatívne zmýšľajúcich intelektuálov s novým prúdom literatúry bol známy už na začiatku dvadsiatych rokov (McDougall 1997: 6). Vznikom komunistickej strany Číny (KSČ) rástol počet spisovateľov, ktorí sprostredkúvali marxistické myšlienky slúžiace na účely politickej propagandy. Tento druh literatúry je veľmi podobný socialistickému realizmu v Európe. „Socialistický realizmus“ v Číne sa začal aktívne písať v tridsiatych rokoch.

Medzi intelektuálmi vznikali debaty na témy vzťahu literárnej teórie a revolúcie, a keď sa začala objavovať kritika voči Lige ľavicových spisovateľov (*Zuoyi zuojia lianmeng* 左翼作

---

<sup>10</sup> Antológia spisov a prác z dvoch sympózií odpovedá na dôležité otázky odborníkov na Májové hnutie a jeho dopad na moderné dejiny Číny: Chow et al. (2008).

<sup>11</sup> Medzi dve najdôležitejšie spoločnosti patrila Spoločnosť pre štúdium literatúry (*Wenxue yanjiuhui* 文学研究会) z roku 1921, ktorá presadzovala podriadenosť umenia a literatúry vyšším spoločenským cieľom a bola ovplyvnená západným kritickým realizmom. Spoločnosť Tvorba (*Chuangzao she* 创造社) sa aspoň spočiatku zastávala spoločensky neangažovanej literatúry.

家联盟), cez ktorú KSC šírla svoju ideológiu, Liga bola v roku 1936 rozpustená. O dva roky bola Liga vo Wuhane nahradená Všečínskym zväzom spisovateľov a umelcov v odboji (*Zhonghua Quanguo wenyijie kangdi xiehui* 中华全国文艺界抗敌协会). Počas celého obdobia dochádzalo k ideologickým sporom o literárnych problémoch. Spory sa zväčšovali príchodom stále väčšieho množstva intelektuálov z japonsky okupovaných území do základne v Yan'ane<sup>12</sup> na prelomu tridsiatych a štyridsiatych rokov, a tak bolo potrebné všetky odlišné názory zjednotiť. Mao Zedong označuje spisovateľov v Yan'ane za revolucionárov, ktorí túžia po novej – silnej a nezávislej Číne (McDougall 1997: 48).

Aj keď nie priamo, Mao Zedong zaujal voči Májovému hnutiu kritický postoj. Neuznával nový literárny jazyk ani formy a štýly z doby „literárnej revolúcie“, sám písal poéziu vo forme klasickej (McDougall 1997: 34). Začalo sa vytvárať napätie medzi tvorbou literatúry inšpirovanej západom, čínskou tradičnou literatúrou a sovietskym modelom s politickou kontrolou.

Kontrola KSC nad literatúrou sa stala kľúčová. Japonská okupácia spôsobila v Číne morálnu aj pracovnú krízu, a tak KSC zahájila v roku 1942 Kampaň za nápravu štýlu práce (*Zhengfeng yundong* 正风运动), teda hnutie pre zvýšenie disciplíny a zlepšenie byrokratického štýlu práce. Revoluční spisovatelia (napr. aj Xiao Jun) využili situáciu pre kritiku stranického vedenia. Zo začiatku boli texty prijaté kladne, od polovice apríla 1942 sa ale spustila kritická kampaň s cieľom zlomenia odporu a úplnému podrobeniu sa kolektívnemu myslieniu. Počas Yan'anských hovorov<sup>13</sup> dochádzalo k ostrým útokom na autorov týchto kritických textov, ktorí sa nakoniec podriadili a podrobili sa verejnej sebakritike.

---

<sup>12</sup> Yan'an 延安 je mestská prefektúra v provincii Shanxi, ktorá sa stala centrárou KS Číny (1935–1948). V máji 1942 sa tu konala konferencia o literatúre a umení, na ktorej Mao Zedong vytýčil politiku nasledujúceho obdobia.

<sup>13</sup> Yan'anské hovory sú ustanovenie ľavicového myšlienkového prúdu intelektuálov od začiatku 30. rokov. Okrem iného sa zaoberajú otázkou podoby novej nezávislej národnej kultúry bez útlaku západných mocností a Japonska. Kultúra, literatúra a umenie v duchu revolúcie je dôležitý ideologický krok na propagandu i mobilizáciu ľudových mas, a preto treba prispôbiť jazyk ľudu. Literatúra mala byť podľa neho revolučná a mala sa sústrediť na pasívnych čitateľov. Bolo dôležité vedieť počúvať masy a tvoriť pre nich literatúru pod záštitou KSC. Mao Zedong sa snažil uviesť do popredia tradičné ľudové čínske diela, keďže mu neprišlo vhodné inšpirovať sa západom či inými zahraničnými vplyvmi.

### 2.3 Vplyv Lu Xuna na tvorbu Xiao Hong

Medzi jednu z najdôležitejších literárnych osobností obdobia Májové hnutia sa zaraďuje Lu Xun (魯迅, 1881–1936), tiež označovaný za „otca-zakladateľa“ modernej čínskej literatúry.<sup>14</sup> Tvorba Lu Xuna a Xiao Hong má veľa spoločného. Obaja autori píšu na témy ako vojna, revolúcia i premeny spoločnosti. Autori tiež píšu feministicky ladené diela, poukazujúce na vylúčenie čínskych žien zo spoločnosti.

Ostrakizácia žien je téma, ktoré je spoločná aj pre poviedky Lu Xuna a Xiao Hong. Na príklade dvoch vybraných poviedok - Lu Xunovej poviedke „Novoročná obeť“ (*Zhufu* 祝福, 1924) a v poviedke „Ruky“ (*Shou* 手, 1936) od Xiao Hong - poukážeme na zdieľané rysy, aby sme ilustrovali mieru vplyvu a inšpirácie, ktorou Lu Xunove dielo malo na Xiao Hong.

Vo všeobecnosti sa dá povedať, že Lu Xunove poviedky sa nedajú považovať za samostatné naratívy, pretože sú medzi sebou prepojené, čím vytvárajú akúsi autobiografiu. Zobrazujú dôležité obdobie čínskej histórie, vplyvom na čitateľov sa podieľajú na jej vytváraní, ale aj na kritike čínskeho národného charakteru (Tambling 2007: 1). Lu Xun si náklonnosť čitateľov získal najmä sociálnou kritikou, ktorá bola častým námetom v jeho poviedkach. Lu Xun má talent na vykreslenie psychológie postáv a iróniu, ktorou zvýrazňuje postavenie hrdinov.

Sociálna kritika, japonská okupácia či postavenie žien v čínskej spoločnosti sú témy, ktoré sú kľúčové aj pre dielo Xiao Hong. Cez autobiografické poviedky čitatelia môžu spoluprežívať ťažkosti a utrpenie autorkinho života. Lyn Kalinauskas (1997: 221) vyslovuje názor, že nielen postavy rozprávačov, ale aj vedľajšie postavy pôsobia ako prostriedok fikcie a zobrazujú vlastné zážitky autorky. Poviedky Xiao Hong sú v porovnaní s Lu Xunovými ešte tragickejšie, keďže nie sú odľahčené iróniou.

Poviedka „Ruky“ (*Shou* 手) hovorí o dievčati Wang Yaming, ktorého ruky sú zafarbené od práce v rodinnej farbiarni. Prichádza z malej dedinky na mestskú strednú školu, kde je kvôli svojim rukám často skúšaná a šikanovaná spolužiačkami i učiteľmi, ktorí ju postupne vyčleňujú z kolektívu. Dievča nakoniec školu opúšťa a vracia sa späť do rodnej dedinky. Príbeh je podaný očami spolužiačky všetkými ponižovanej a odvrhovanej Wang Yaming. Rozprávačka v prvej osobe vykazuje autobiografické rysy, je zrejmé, že autorka čerpá z osobných zážitkov z pobytu

---

<sup>14</sup> Viac o Lu Xunovom živote a tvorbe vid' Lee, Leo Ou-fan (1987).

na strednej internátnej škole. Rozprávačka zo začiatku pociťuje k dievčaťu so špinavými rukami odpor, ale postupom času jej začína rozumieť a súcitiť s ňou. Dobrotivosť rozprávačky pomaly povznáša život chudobného dievčaťa.

V Lu Xunove poviedke „Novoročná obeť“ (*Zhufu* 祝福) takisto vystupuje rozprávač v prvej osobe, ktorý je zároveň postavou s výraznými autobiografickými rysmi. Autor sa vracia do rodnej dediny v období novoročných osláv, ktoré rok čo rok prebiehajú rovnakým spôsobom. V dedinke nepozoruje žiadne zmeny, jej obyvatelia žijú stále rovnaké životy. Rozprávač sa na začiatku stretne so žobráčkou Xianglin, ktorá ho prekvapí otázkou o existencii duše a pekla po smrti. Mladík sa priamej odpovedi vyhýba a rozpráva veľmi neurčito. Na ďalší deň sa dopočuje o jej smrti, a tak si spomína na jej tragický životný príbeh. Jej životný príbeh poznala celá dedina, keďže bola terčom výsmechu a opovrhovania. Napriek tomu, že sama neovplyvnila žiadnu z nešťastných udalostí v jej živote, je stále odstrkovaná a je dokonca vylúčená aj z účasti na vykonávaní obradov. Neľudskosť miestnych ženu doženie k žobraniu a nakoniec až k samovražde. Rozprávač sa na konci príbehu zobúda do prvého dňa novoročných osláv.

V oboch poviedkach zhodne vystupuje postava rozprávača, ktorý je priamo konfrontovaný s ostrakizovanou hrdinkou. Súciť rozprávača s takouto hrdinkou rastie, no v každej poviedke má iný význam. V poviedke „Ruky“ sa spolužiačka snaží podať svedectvo o údele Wang Yaming a pracuje s kontrastom „my“ (ostatné normálne spolužiačky), a „ona“ (so zafarbenými rukami). S tým, ako sa ústrky voči dievčaťu stupňujú, rétorika rozprávačky sa mení. Začína sama k sebe odkazovať zámenom „ja“ (rozprávačka), zatiaľ čo spolužiačky sú „ony“ a dievča „ona“. Z celkovej perspektívy sa dá povedať, že postupná transformácia rétoriky a stále väčšia empatia vytvára určitú nádej na premenu netolerantnej spoločnosti. Rozprávačka si sama postupne uvedomuje nespravodlivosť, ktorú na jej spolužiačke páchajú a snaží sa s nimi nestotožňovať, naopak, dochádza k intenzívnejšej interakcii medzi rozprávačkou a Wang Yaming.

Rozprávač v Lu Xunovej „Novoročnej obeti“ naopak ľutuje Xianglin od prvej chvíle, kedy sa stretli, ale svoj nepokoj sa snaží potlačiť racionálnymi argumentami. Môže ísť o istý druh irónie, keď sám rozprávač kolíše medzi ospravedlňovaním samého seba a pocitom ľutosti. Jeho postoj k Xianglin označuje, že ide mladého, moderne zmýšľajúceho človeka, ktorý vnútorne bojuje so starou morálkou a poverami, no taktiež sa pokrytecky zúčastňuje novoročných slávností spolu s ostatnými. Autorovou snahou nie je rozprávať tragický príbeh

žobráčky, ale predovšetkým zobrazit' rozporuplné pocity a dilemy, ktoré v moderne zmýšľajúcom človeku prebúdzajú návrat do rodnej dedinky, ktorá reprezentuje svet tradície a nemennosti.<sup>15</sup>

Druhým spoločným rysom poviedok Xiao Hong a Lu Xuna je motív odlišnosti ako príčina vylúčenia zo spoločnosti. Obe poviedky rozprávajú príbeh ostrakizovaných žien v prostredí, ktoré trpí nedostatkom porozumenia a súcitu. Skromný pôvod Wang Yaming prezrádajú jej ruky, ktoré poukazujú na sociálnu nerovnosť. U Xianglin sú to jazvy na tvári symbolizujúce osud čínskej ženy, ktorá nenasleduje pridelenú tradičnú cestu. Tieto znaky slúžia ako symbol odlišnosti a dôvod ostrakizácie.

Nakoniec poviedka „Ruky“ nesie pozitívnu nádej na zmenu. Aj keď sa Wang Yaming vracia späť domov, dokázala zmeniť postoj rozprávačky, čo môžeme pojiť ako prvý krok pre zmenu spoločnosti.

Napriek tomu, že v „Novoročnej obeti“ je väčší priestor venovaný životnému osudu Xianglin, ten slúži najmä na vykreslenie postoju rozprávača, teda moderného človeka opovrhujúceho starou morálkou. Poviedka pôsobí ako kritika a výsmech slabosti a váhavosti prívržencov pokrokových myšlienok. Na rozdiel od poviedky „Ruky“ skôr vyvoláva pocity sklamaní a beznádejnosti na premenu spoločnosti.

---

<sup>15</sup> Školský kolektív v poviedke „Ruky“ je paralelou k Lu Xunovmu motívu neciteľného „davu“ obyvateľov dedinky.

## 2.4 Dielo Xiao Hong

Xiao Hong píše diela v hovorovom jazyku, ktorý je prostý i poetický zároveň. Spravidla vytvára príbehy, v ktorých neľútostný osud často zasiahol obyčajných dedičanov, vystavených neznesiteľným sociálnym nerovnostiam v čase čínsko-japonskej vojny. Medzi hlavnými postavami väčšinou ženy vystupujú ako obeť, ktoré sa odovzdávajú osudu a nemajú nad svojím životom kontrolu. V jej tvorbe nejde o to, že sú ženy, ale že ide o chudobnejšie postavy vykorisťované vyššou vrstvou spoločnosti. Samotní hrdinovia nebojujú proti svojmu nepriaznivému osudu, väčšinou sú s ním zmierení, od detstva majú spoločnosťou vštípené názory, od ktorých sa nedokážu oslobodiť (Olivová 2019:100).

Xiao Hong je často označovaná ako autorka príbehov odohrávajúcich sa v čase vojny a vnútorných nepokojov, ktorými burcuje k obrane vlasti pred japonskou inváziou (Olivová 2019: 100). Takáto charakteristika nepochybne vyplýva najmä z jej románu *Pole života a smrti*, ktorého dej sa odohráva v období vojny. Dôležité je ale podotknúť, že téma vojny tu priamo vstupuje až na konci deja a žiadne hrdinské boje tu nie sú priamo líčené.

To, že Xiao Hong nie je primárne autorkou literatúry s vojnovou tematikou potvrdzuje aj ďalší, viditeľný a dôležitý rys jej tvorby - vágnosť a rozmazávanie konkrétnych faktov. V poviedkach z vojnového obdobia je téma vojny len v pozadí a nikde nie je konkrétne zmienené, že ide o japonských vojakov. Rovnako nikdy s istotou nevieme, o ktorej historickej udalosti presne autorka hovorí. Vytváranie fikčného sveta u Xiao Hong je často delegované zo vševediaceho rozprávača na postavu, čím autorka vytvára obraz sveta, zloženého z neúplných subjektívnych pohľadov a interpretácií. Tomuto aspektu sa venujeme nižšie pri analýze konkrétnych diel.

Xiao Hong má talent na jedinečný spôsob opisu života čínskych žien. Na jednu stranu sú zobrazené ako postavy, ktoré majú dopredu predurčený osud podľa rodiny, zázemia a vzdelania. Na druhú stranu Xiao Hong dokáže v rovnakom diele zároveň vytvoriť odlišný priestor, kde ženy nie sú zobrazené len ako pasívne súčasti širokého spoločenstva bez vlastného zmýšľania s dopredu určeným údelom. Ženy sú stvárnené ako skutočné ľudské bytosti s vlastnými citmi, myšlienkami a názormi, a sú si svojim spôsobom rovné mužom (Jiawen 2012: 6). Zobrazuje ich každodenný život do najmenšieho detailu, vrátane banálností a bezvýznamných situácií, no zároveň pomocou svojich opisov vyzdvihuje vnútornú silu hrdiniek, hoci je len pasívna (Jiawen 2012:132-3).

Všeobecne bolo dielo Xiao Hong už v dobe jej života terčom mnohých polemických debát a protichodných hodnotení. Hu Feng vyzdvihoval proti-japonského ducha autorky a schopnosť posilniť medzi roľníkmi pocit vlastenectva a lásku k vlasti. Lu Xun rovnako chválil jej vyobrazenie vlastenectva, ale aj vykreslenie schopnosti čínskeho národa prežiť napriek ťažkým prekážkam a čeliť smrti. Na dielo Xiao Hong sa však zniesla aj mnohá kritika. Napríklad Mao Dun skritizoval jej dielo za to, že v ňom, podľa jeho názoru, prevažuje cit nad intelektom. V zmysle mužského chápania sa príliš odkláňa od vlasteneckých motívov a jej citový podklad diela odvádza čitateľov od tém, ktoré boli dôležité z pohľadu vlastenecky zmýšľajúcich kritikov (Liu 1994: 46-7).

Celá tvorba Xiao Hong je poznačená jej vlastným osudom a skúsenosťami. Pokiaľ ide o naratívne postupy a techniky, bola veľmi nadanou spisovateľkou. Xiao Hong prevyšuje veľkú časť spisovateľov daného obdobia tiež výnimočnou empatiou, vnímavosťou sociálnej nerovnosti a súcitom s ľudským nešťastím. Podrobnosti a škandály z jej osobného života, sústredenosť na každodenné detaily a citovú stránku postáv namiesto prvoplánového zamerania na revolúciu a vlastenectvo jej dali nálepku „podpriemernej spisovateľky“ (Jiawen 2012: 139). Howard Goldblatt (1976: 133-4) poznamenáva, že od roku 1949 bola všeobecne považovaná za druhoradú autorku, pretože jej osobný život dostal viac pozornosti ako jej diela a podľa dobových kritikov by sa nemala zaraďovať medzi literárnych gigantov modernej čínskej literatúry ako boli Ba Jin, Guo Moruo, Lu Xun, Mao Dun či Lao She.

Samotná Xiao Hong o svojej vlastnej tvorbe či jej aspektoch takmer nič nenapísala. Cez jej jedinečný štýl, nezvyklé naratívne postupy a experimenty s vizuálnou symbolikou môžeme pozorovať veľký vplyv zahraničnej tvorby (Olivová 2019: 102). Nepriamo sa odkazuje na západnú literatúru napríklad aj v poviedke „Ruky“, kde opisuje hlboký dojem, ktorý na protagonistku Wang Yaming urobil americký spisovateľ Upton Sinclair.

## 2.5 Poviedky

Xiao Hong napísala veľké množstvo poviedok, ktoré publikovala či už v rôznych miestnych časopisoch, alebo v zbierkach poviedok.<sup>16</sup> Medzi najdôležitejšie patria zbierky *Plahočenie* (*Bashe* 跋涉, 1933), *Most* (*Qiao* 桥, 1936), *Na kravskom voze* (*Niu che shang* 牛车上, 1937), *Výkriky v pustine* (*Kuangye de huhuan* 旷野的呼唤, 1940) či zbierka próz *Spomínam na Lu Xuna* (*Huiyi Lu Xun xiansheng* 回忆鲁迅先生).

Poviedky sa zväčša vyznačujú podobnými charakteristikami ako zvyšok spisovateľkinho diela. Pracuje s určitým okruhom opakovane sa vyskytujúcich motívov a svoje diela zaľudňuje postavami, ktoré majú zdieľané rysy. Ide napríklad o motív smrti ženy, kde postavy trúchlia nad smrťou matky alebo vlastného dieťaťa, svedkom diania je rozprávač-postava. V poviedkach je ťažké odlíšiť autorku od rozprávača príbehu, pretože osudy ženských postáv sú veľmi podobné autorkiným životným skúsenostiam (Kalinauskas 2007: 224). Tým, že vo svojich príbehoch opakovane vytvára navzájom podobné scény, Xiao Hong sa prostredníctvom príbehu fikčných postáv snaží nepriamo zobrazit' vlastnú životnú skúsenosť (Jiawen 2012: 177). Ako príklad môže slúžiť aj vyššie predstavená poviedka „Ruky“.

Medzi postavami, ktoré Xiao Hong vytvára, prevažujú jednoduché ženy z dedinského prostredia. Ako príklad uvádzame jednu z najskorších prác, poviedku „Smrť Wang Asao“ (*Wang Asao de si* 王阿嫂的死) publikovanú v zbierke *Plahočenie* z roku 1933. Poviedka opisuje situáciu tehotnej vyhladovanej vdovy Wang Asao, ktorá bola často obeťou znásilnenia od statkára, s ktorým čaká dieťa. K tomu ešte vychováva sirotu a ťažko pracuje na poli. Príbeh vrcholí, keď ju statkár kopne do brucha a ona aj jej dieťa zomrú pri pôrode. Wang Asao je bezmocná a nebráni sa. Nechá si ubližovať, pretože to vidí ako jedinú možnosť prežitia. Poviedka končí pohrebom matky a dieťaťa. Práve takýmto zobrazením krutého životného údely dedinských žien nastúpila Xiao Hong na literárnu dráhu (Jiawen 2012: 177-9, Kalinauskas 1997: 244-7).

Zatiaľ čo v poviedke „Smrť Wang Asao“ Xiao Hong naturalisticky líči krutý osud hrdinky, v iných poviedkach takéto priame vyjadrenie autorkiných postojov už nenájdeme (Olivová 2019: 98). Ako príklad môže poslúžiť poviedka „Na kravskom voze“, publikovaná

---

<sup>16</sup> Veľká časť poviedok je preložená do anglického jazyka Howardom Goldblattem - Xiao Hong (1982). *Selected stories of Xiao Hong*. Súčasne v roku 2019 vyšiel preklad Lucii Olivovej vybraných šiestich poviedok do českého jazyka – Xiao Hong (2019). *Detská nevěsta*.

v zbierke s rovnakým názvom z roku 1937. Rozprávačkou je malé dievča, ktoré sa vezie na káre spolu so slúžkou a bývalým vojakom a v polospánku počúva hovory slúžky, ktorá opisuje svoje skúsenosti z vojny a zo straty manžela. Obyčajná negramotná slúžka z dediny zostala počas vojny sama s malým dieťaťom a snaží sa prežiť a zistiť, čo sa jej mužovi stalo. Na tejto postave vieme pozorovať veľkú vnútornú silu. Hoci svoj osud nijak nezmení, je odhodlaná zistiť, čo sa stalo s jej manželom a napriek obrovskému strachu sa vypraví na úrad, aby sa opýtala na osud svojho muža. Je neodbytná a začne tam chodiť každý deň, až prestane mať z ozbrojeného strážnika strach. Rovnako môžeme pozorovať jej vnútornú silu, keď sedí pri potoku so synom v náručí a rozmýšľa o samovražde. Nakoniec sa ale pozrie dieťaťu do očí a rozhodne sa žiť. Ide tak o úplne typický príklad hlavnej ženskej postavy Xiao Hong – obyčajná dedinčanka, ktorá sa denno-denne stretáva s ťažkosťami a bojuje o prežitie seba a svojho dieťaťa, no má vnútornú silu pokračovať ďalej do neistej budúcnosti. Nijak sa svoj osud nesnaží zmeniť ani do neho zasahovať, ale rozhodne sa prežiť. Príbeh je rozprávaný pomocou nespoľahlivého rozprávača a monológ slúžky, ktorý tvorí väčšiu časť textu nie je určený pre dieťa-rozprávača, ale pre kočíša, bývalého vojaka. V poviedke teda pozorujeme dve odlišné vnímania – rovinu pohľadu slúžky a dievčaťa.

Autorka v roku 1940 vydala zbierku šiestich poviedok v vojenskej tematike – *Výkriky v pustine*. Sú to príbehy obyčajných ľudí odohrávajúc sa v čase vojny. Napríklad titulná poviedka zbierky opisuje starý pár, ktorý sa trápi nad osudom svojho syna. Rodičia majú strach, či sa ich syn nepridal k partizánom. Celá situácia a starosti rodičov sú zosilnené opisom silnej búrky. Syn sa vráti večer domov, v rukách nesie bažanty a priznáva sa, že pripravuje sabotáž na japonský vlak s muníciou. Na ďalší deň syn opäť odchádza a celý príbeh končí dopytím sa rodičov o zatknutí niekoľkých železničiarov, ktorí spôsobili vykoľajenie vlaku.

Poviedky tejto zbierky sú dokladom toho, ako sa autorkino písanie menilo. Príbehy obsahujú viac konkrétnych údajov a hlavnými postavami bývajú aj muži. Tento trend potvrdzuje tiež román *Ma Bole* z roku 1941.<sup>17</sup> Ide o príbeh zasadený do vojnového prostredia a jeho protagonisti sú členovia rodiny z vyššej strednej vrstvy. Autorka sa pomocou satiry a humoru vysmieva pokrytectvu strednej vrstvy. Otec Ma Bole, ktorý konvertoval na kresťanstvo, pochádza z bohatej rodiny z provincie Qingdao. Chcel pôsobiť ako moderný a západný človek. Ma Bole mal teda západné vzdelanie a namýšľal si o sebe, že je moderný ľavicový intelektuál.

---

<sup>17</sup> Píše sa o tom, že pôvodne malo ísť o trojdielny román, ale autorka stihla napísať len prvé dve časti. (Olivová 2019:99). Krátka ukážka z prvej časti je preložená do českého jazyka pod názvom „Útek“ od Lucie Olivovej (2019).

Chcel sa stať proti-japonským spisovateľom a túžil po veľkej sláve. Ako sa Japonci približujú, Ma Bole je zobrazený ako pokrytecký zbabelec, ktorý je neustále na úteku a premiestňuje sa z jedného mesta do druhého.

Ma Bole je dôkazom zásadného zlomu v spisovateľkinej tvorbe na začiatku štyridsiatych rokov. Xiao Hong ho napísala v Hong Kongu na smrteľnej posteli vo veku 31 rokov. Konkrétne informácie, miesta, hlavné mužské postavy, v tomto prípade dokonca satiricky zobrazený anti-hrdina, ktorý je terčom autorkinho výsmechu nie sú pre jej tvorbu vôbec typické. Napriek všetkému ale dielo končí s nádejou. Hlavná postava si pri konci uvedomuje, že jediné, čo si vlastne môže priať, je, aby vo vojne vyhrali, na inom tak nezáleží. Xiao Hong vymenila tragické postavy zo stiesnených pomerov a nepriaznivým osudom za vyššiu vrstvu a toto dielo sa úplne vymyká dovtedajším rysom jej tvorby.

### 3. Príbehy od rieky Hulan

*Príbehy od rieky Hulan* (*Hulan he zhuan* 呼兰河传) je autorkine posledné dielo, ktoré dopísala 20. decembra 1940 a bolo vydané posmrtné v Guiline v roku 1942. Xiao Hong v *Príbehoch od rieky Hulan* spomína na svoje detstvo a rodnú dedinku Hulan. Próza má podobný štýl, témy, prostredie a špecifické rysy ako román *Pole života a smrti*, a aj preto tieto dve diela bývajú napriek odlišnostiam často porovnávané.<sup>18</sup> Diela boli napísané šesť rokov po sebe a v oboch ide o podobné problémy života na dedine. Na rozdiel od románu *Pole života a smrti*, *Príbehy*<sup>19</sup> sú rozprávané v prvej osobe (okrem úvodných dvoch kapitol). Každá kapitola má odlišnú hlavnú postavu a kapitoly navzájom neprepojuje lineárna dejová línia. V *Príbehoch* pozorujeme svet očami malého dieťaťa, prostredníctvom jeho dojmov a pocitov z udalostí okolo neho. Spomienky dieťaťa sa prelínajú postrehmi a úvahami dospelého autorského subjektu. Opisy udalostí, ľudí a okolia, z ktorých sa skladal skorý život autorky, tak získavajú oveľa hlbší význam, ako sa môže pri prvotnom čítaní zdať. Autorka mimoriadne zručne zachycuje aj tie najmenšie detaily dedinského života. *Príbehy od rieky Hulan* sa dajú považovať za jej najreprezentatívnejšiu prácu, na ktorú sa pripravovala celý život. Goldblatt (1979: XVI) označuje *Príbehy* za autorkin najosobnejší umelecký výtvor s veľkou literárnou kvalitou, ktorú próza získava živými opismi a rétorickým štýlom.

Mnoho literárnych kritikov má problém zaradiť dielo Xiao Hong skôr k autobiografickej próze či skôr k fikčnej próze. Autorka striedavo pracuje s realitou a fikčnými prvkami a stáva sa, že vedľajšie postavy v jej dielach sú odzrkadlením jej samej (Kalinauskas 1997: 223). Podľa Felmana (1982: 13) ale žiadna žena nie je reálne schopná napísať svoju vlastnú autobiografiu, pretože ženy v Číne sú vychovávané ako „to druhé“, ako vec alebo niekoho doplnok, a preto ich príbeh nikdy nie je čisto ten ich. A tak väčšinou opisujú svoj vlastný život prostredníctvom líčenia iných postáv. Aj keď skúmanie autobiografickosti *Príbehov* nie sú hlavným cieľom tejto práce, je nutné spomenúť, že súbor má množstvo autobiografických prvkov. Autobiografia ako literárny žáner vyberá a organizuje autobiografické motívy takým spôsobom, aby vytvorila nepretržité a ucelené zobrazenie života a prostredia autora (Doleželová 1972: 140). V *Príbehoch* je organizácia týchto motívov odlišná od typického autobiografického žánru. Striedanie protagonistov, dominancia určitých motívov a štruktúra práce bez chronologického usporiadania neodpovedajú typickému

---

<sup>18</sup> Viď napr. úvod od Howarda Goldblatta k anglickému prekladu *The Field of Life and Death and The Tales of Hulan River*.

<sup>19</sup> *Príbehy od rieky Hulan* ďalej uvádzame v skrátenej forme *Príbehy*.

autobiografického žánru. Musíme vždy pamätať na to, že žáner autobiografie je určite odlišný od fikčného naratívu s autobiografickými prvkami či motívami. V moderných čínskych autobiografiách nachádzame pomerne v súvislom chronologickom popise života autora zobrazenie autorovej rodiny, domova a vzdelania. Len veľmi zriedkavo autor prejavuje osobné emócie (Doleželová 1972: 154). Moderné čínske autobiografie<sup>20</sup> sú úplne odlišné od *Príbehov*. Rozprávanie je plné líčenia pocitov a skúseností rozprávačky, a tým je presným opakom iných objektívnych moderných čínskych autobiografií. Z hľadiska subjektivismu, štýlu a štruktúry *Príbehov* toto dielo by nemalo byť zaradené do tradične chápaného žánru autobiografie.<sup>21</sup>

Próza *Príbehy od rieky Hulan* je rozdelená do siedmich kapitol,<sup>22</sup> ktoré sa ďalej členia na niekoľko častí rôznej dĺžky, môže ich tvoriť jedna veta rovnako ako rozsiahle úseky. Kapitoly v pôvodnom knižnom vydaní nemajú názvy, sú len očíslované, ale upravená *Autobiografia Xiao Hong* (*Xiao Hong zishu* 萧红自述, 2004) obsahuje alternatívne názvy niektorých častí kapitol. Štruktúra a tektonika diela je tiež zaujímavou otázkou, ktorá si zaslúži podrobnejšie skúmanie. Napr. Hu Feng opisuje a zároveň hodnotí stavbu diela takto: „Organizácia materiálov Xiao Hong je nedostatočná. Celá jej práca vyzerá ako náhodne vybrané náčrty a zanecháva dojem, že rozprávanie nemá žiadnu hlavnú dejovú líniu a centrálnu tému. Tým ale tiež spôsobuje, že čitateľ je okradnutý o napätie medzi jednotlivými časťami, ktoré normálne robia knihu zaujímavou (cit. podľa Kalinauskas 1997: 222).“ Našou analýzou sa snažíme toto pomerne povrchné hodnotenie vyvrátiť hlbším poznaním diela.

Prvé dve kapitoly sa odlišujú od ostatných obsahom i štruktúrou. Xiao Hong začala dielo písať ešte počas svojho pobytu v Japonsku (1936), potom písanie na niekoľko rokov prerušila. Môžeme teda predpokladať, že relatívne dlhá odmlka v písaní sa odzrkadlila aj vo vzájomnej odlišnosti jednotlivých častí diela, na ktorom pracovala v priebehu asi piatich rokov. V úvodných dvoch kapitolách sú čitateľom predstavené prírodné podmienky a samotné miesto, na ktorom sa v nasledovných kapitolách rozvíjajú jednotlivé rozprávania *Príbehov*.

---

<sup>20</sup> Zaradujeme sem autobiografie ako napr. *Tridsaťročná autobiografia* (*Sanshi zishu* 三十自述) od Liang Qichaa (梁启超 1873–1929), *Štyridsaťročná autobiografia* (*Sishi zishu* 四十自述) od Hu Shiho (胡适 1891–1962) alebo iné slávne autobiografie od Guo Moruo (郭沫若 1892–1978), Gu Jieganga (顾颉刚 1893 - 1980) či Shen Congwena (沈从文 1902–1988).

<sup>21</sup> Sme si vedomí, že toto je len veľmi laxné načrtnutie témy autobiografie v *Príbehoch*, vzhľadom k množstvu štúdií a rozsahu tejto práce nie je možné sa tejto téme dostatočne venovať. Okrem iných sa tejto téme pomerne dostatočne venuje Goldblatt (1985).

<sup>22</sup> Kapitoly sú očíslované a nemajú názvy. Jedna kapitola korešponduje s jedným príbehom. Vzhľadom na komplexnosť diela a neurčitosť žánru budeme pre prehľadnosť v nasledujúcej analýze budeme používať termín „príbehy“ pre jednotlivé kapitoly. Keďže ide tiež o rovnaký názov diela, upozorňujeme, že *Príbehy* sa referujú na celý súbor, zatiaľ čo príbehy sú jednotlivé kapitoly.

Opis dediny, striedanie ročných období a ich vplyv na obyvateľov, opisy obchodov, spôsoby dopravy, každodenný život obyvateľov, ich zvyky a tradície, to všetko vytvára úvodnú časť celej prózy, ktorá neskôr napomáha k pochopeniu udalostí a scén v príbehoch. V tejto úvodnej časti nenachádzame individualizované postavy, ale iba postavy-typy, charakterizované povoláním, pohlavím a vekom. Naopak veľmi prepracovaný je popis prostredia. Dôležitou súčasťou úvodných lyrických kapitol je aj opis priebehu miestnych sviatkov a osláv. V tejto časti sa stretáme aj s prvými náznakmi moderného čínskeho vzdelania na poľnohospodárskych školách, ktoré sa ale prieči tradícii, obyvatelia mestečka ho nevedia pochopiť, vzdelanie odcudzujú a často svoje deti odmietajú do školy púšťať.

Ďalšie kapitoly sa už sústreďujú na líčenie epizód zo života konkrétnych postáv. Zobrazenie utrpenia protagonistov ako následok poverčivosti a podrobenosť tradíciám sú témy, ktoré drží všetky prózy *Príbehov* pohromade. Nevľúdnosť sveta a dediny sa v *Príbehoch* stavia do kontrastu obyčajnej detskej radosti, ktorú prežíva rozprávačka, tráviaca čas so svojim starým otcom. Záverečné kapitoly *Príbehov od rieky Hulan* sa nesú v ponurej nálade, autorka sa tesne pred svojou smrťou snaží vysloviť a zachovať svoj pohľad na svet.

### 3.1 Tematický záber diela

Prvé dve kapitoly, ako sme spomenuli vyššie, sa značnou mierou odlišujú od zvyšku diela. Prvá kapitola sa skladá z deviatich častí a venuje sa priestoru. Dopodrobna opisuje prostredie dedinky Hulan, každú ulicu, obchody, bežný život obyvateľov. Už tu sa stretáme s motívom poverčivosti dedinčanov a vieru v miestneho boha - Dračieho kráľa, ktorému obyvatelia skladajú v chráme obety. Kapitola zdôrazňuje monotónnosť dedinského života a priebeh ročných období. Objavujú sa tu krátke odstavce o konkrétnych obyvateľoch, ktorých zasiahli kruté životné nešťastia. Napríklad príbeh o pani Wangovej, ktorá si pôvodne pokojne žila, ale po náhlejši smrti syna sa zbláznila a stala sa miestnym dedinským bláznom a žobráčkom. Na jej osud nadväzuje opis života po smrti, v ktorý Hulančania verili. Prostredie posmrtného sveta je totožné s mestečkom Hulan. Rozdielne je len v tom, že obyvatelia nosia po smrti na krku zavesené menovky a neprežívajú pozemské ťažkosti. Ku koncu prvej kapitoly sa opis dostáva z centra dedinky do malých bočných uličiek *hutongov*, kde sú ľudia zatvorení doma a nič sa tam nedeje, uličky sú prázdne. Prvá kapitola teda uvádza čitateľa do priestoru deja všetkých nasledujúcich príbehov.

Celá druhá kapitola je venovaná piatim dôležitým sviatkom. S nimi spojené rituály, ktoré sa rok čo rok opakujú, majú pre obyvateľov veľký význam a všetci sa týchto obradov zúčastňujú. Kapitola vykresľuje veľkú poverčivosť, ktorá je každodennou súčasťou života dedinčanov a dopodrobna opisuje priebeh rituálov, pri ktorých sú uctievané najrôznejšie božstvá. Ide o čarodejnícke vzývanie veľkého ducha (*tiao dashen* 跳大神), ktorý pôsobí cez šamanku v červených šatách s liečivými schopnosťami. Ďalším sviatkom sú Vodné lampičky (*fang he deng* 放河灯)<sup>23</sup> pripadajúce na pätnásty deň siedmeho mesiaca. Svetlá posielané po rieke pomáhajú strateným dušiam nájsť cestu do záhrobia. Veľká udalosť divadelných predstavení pod šírým nebom (*yetaizixi* 野台子戏) sa každoročne koná ako poďakovanie nebu a zemi za úrodu. Ide o najväčšiu spoločenskú udalosť, kde sa dohadujú manželstvá často ešte ani nenarodeným deťom. Slávnosti v Chráme bohyně plodnosti (*siyue shiba Niangniangmiao dahui* 四月十八娘娘庙会) sa odohrávajú osemnásteho dňa štvrtého mesiaca. Vyzdobené ženy sa klaňajú a znášajú obety bohyni plodnosti v preplnenom chráme. Nakoniec každoročne pätnásteho dňa prvého mesiaca sa oslavujú sviatky tancom Yangge (*tiao*

---

<sup>23</sup> Opis tohto sviatku, teda iba krátka časť druhej kapitoly vyšla ako poviedka v českom preklade „Vodní lampičky“ (Olivová, 2019).

*Yangge* 秧歌 ), kde Hulančania nosia masky a zapalujú lampióny. Celá druhá úvodná kapitola opisuje priebeh času v dedinke.

Od tretej kapitoly nastáva v *Príbehoch* zmena. V úvodných kapitolách bol rozprávač extradiegentický a v er-forme, v nasledujúcich kapitolách rolu „rozprávačky s telom“ v ich-forme preberá jedna z postáv – malé dieťa. Rozprávanie je subjektívne a informácie o udalostiach v príbehoch sú zúžené na to, čo sa rozprávačka<sup>24</sup> sama rozhodne poskytnúť. Ako malé dieťa má od zvyšku obyvateľov odlišné hodnoty, ktoré sú často konfrontované priamou rečou ostatných obyvateľov. Vytvára tak vlastné verzie príbehov, a preto rozprávačku od tretieho príbehu ďalej považujeme za rozprávačku nespoľahlivú.

Úvodné pasáže tretej kapitoly vykresľujú vzťah rozprávačky a deduška, ktorí trávia spoločné šťastné chvíle na záhrade. Keď rozprávačke ochorie a neskôr zomrie babička, príde sa s ňou rozlúčiť vzdialená rodina a dom rozprávačky sa naplňa neznámymi ľuďmi. Dieťa sa stretá s množstvom nových tradícií, spoznáva vzdialenú rodinu a objavuje široký svet mimo svojho domu a záhrady. Najdôležitejší motív tohto príbehu je určite vzťah rozprávačky a deduška, ktorému sa bližšie venujeme v analýze nižšie.

Štvrtá kapitola sa nesie v atmosfére osamotení rozprávačky. Opakujú sa tu slová ako pustý dom, pustá záhrada, samota a smútok. Rozprávania sa zameriava na osudy ľudí zo susedstva a postupne opisuje životné príbehy troch rodín, ktoré žili na dvore rozprávačky. Ako prvá je líčená chudobná rodina, ktorá žije v polorozpadnutom dome s deravou strechou. Napriek veľkej chudobe bola rodina známa vďaka streche domu, kde rástli krásne huby. Rodina napriek veľkej chudobe a ťažkému osudu bola veselá a často bolo z ich domu počuť hudbu a spev. Druhá rodina sa venovala chovu ošípaných. Bola zabezpečená a mala dôvod na radostný život, no aj tak sa nedokázala radosť. Rozprávačka ich život prirovnáva k sliepkam, ktoré potrebujú len jedlo a teplo a o nič iné sa nezaujímajú. V tretej rodine Hu 老胡家, najbohatšej rodine z dvora sa pracovité nevesty starali o svoju chorú svokru a rodina bola známa v širokom okolí svojím poctivým dodržovaním všetkých tradičných rituálov. Štvrtý príbeh opisom troch rodín žijúcich na dvore rozprávačky reprezentuje odlišné podoby rodinného súžitia a postavenia v mestečku.

---

<sup>24</sup> Vzhľadom na povahu príbehov a autobiografické prvky používame pre rozprávačku a jej postavu ženský rod, nie je ale vylúčená možnosť prekladu aj v mužskom rode.

Piata kapitola<sup>25</sup> medzi čitateľmi získala najviac ohlasov. Najmä v tejto kapitole ide o autorkine najsilnejšie svedectvo o krutých a neľudských praktikách tradičnej spoločnosti. Príbeh plný utrpenia, ľahostajnosti, sebeckta a až morbidnej zvedavosti dedinčanov je pre spisovateľkino dielo charakteristický. Obete podobných činov vystupujú aj v iných kapitolách nami predstavovaného diela či románoch Xiao Hong, najmä v *Poli života a smrti*. V čitateľovi vyvolávajú pocit súcitu a bezmocnosti. Navonok veselé sviatky, oslavy či rituály kontrastujú s neútešnou existenciou mladých žien. Šťastný život ženy je obetovaný v mene tradičnej morálky. Týmto spôsobom Xiao Hong ukazuje, ako zdanlivo obyčajný a všedný život mestečka skrýva hrôzy, ktoré obyvatelia zažívajú.

Do rodiny Hu prišla nová detská nevesta a medzi susedmi to vyvolalo veľký rozruch. Všetci sa na ňu chodia pozerat'. Už po pár dňoch ju svokra začne biť a týrat'. Nevesta sa chce vrátiť domov k rodičom, čím sa týranie čoraz viac stupňuje. Všetko utrpenie a príkorie je ospravedlnené tradíciou, poverčivosťou a vierou v nadprirodzené sily. Svokra nechápe, že robí niečo zlé, snaží sa nevestu vychovať v súlade s tradíciou a pomôcť jej. Dokonca minie veľké množstvo peňazí na šamanov, mníchov a iné metódy, ktoré majú podľa presvedčenia dedinčanov vyhnat' z tela mladého dievčaťa zlo. Celá dedina rituály a týranie dieťaťa sleduje, konečne sa deje niečo nové a vzrušujúce, ponižovanie dieťaťa neodsudzujú. Detská nevesta je nakoniec umučená k smrti a jej pohreb pripomína oslavu, kde sa všetci zabávajú, o dievčati nikto nehovorí. O pár dní život v dedinke ide ďalej a nikto si už na tieto udalosti nespomína, len rodina Hu je podľa dedinčanov potrestaná Dračím kráľom, nasleduje ju jedno životné nešťastie za druhým a rodina sa rozpadá.

Hlavnou postavou šiestej kapitoly je rozprávačkin strýko You 有, s ktorým má rozprávačka tiež určitý vzťah. Strýko je zvláštny, rozpráva sa s vecami a dedinčania o ňom šíria rôzne klebety. On sám opisuje svoje hrdinské činy z čias rusko-japonskej vojny. Nemá vlastný domov a oblečený chodí ako žobrák. Rozprávačka opisuje časy, keď spolu chodili do mestečka, alebo ich debaty, ktorým „normálni“ dospelí nerozumeli. Raz sa rozprávačka potajme vkradne do komory, aby ukradla d'atle a nájde tam strýka, ktorý kradne tiež. Pri takýchto dobrodružstvách vidíme, že sa rozprávačka často so strýkom You stotožňuje, obaja sa odlišujú od ostatných obyvateľov. Tejto asociácii sa venujeme nižšie v analytickej časti.

Posledná siedma kapitola hovorí o rozprávačkinom susedovi Krivoústom Fengovi, ktorý sa snaží postarať o svoju ženu a dieťa. Jeho žena bola kedysi v dedine obdivovaná

---

<sup>25</sup> Celá kapitola vyšla ako poviedka v českom preklade pod názvom „Dětská nevěsta“ (Olivová 2019: 5-42).

pre svoju krásu, ale keď sa obyvatelia dozvedeli, že má dieťa s Fengom, odcudzovali ju a šíрили o nej klebety, stala sa hanbou svojej rodiny. To, že sa páru narodilo dieťa, bola prvá veľká udalosť od smrti detskej nevesty a celá dedina o tom rozprávala a šírila klamlivé klebety. Časom im ale začali pomáhať. O tri roky neskôr sa páru narodilo druhé dieťa. Žena pri pôrode zomiera a Feng zostáva sám s dvoma deťmi. Napriek ťažkému osudu a klebetám, ktoré o ňom susedia šíria, Feng robí všetko pre to, aby uživil rodinu a radoval sa z toho, ako deti rastú.

Osud Fenga a jeho ženy v siedmom príbehu je podobný osudu ostatných protagonistov z predošlých príbehov. Obaja boli medzi obyvateľmi obľúbení, no mali iné postavenie a patrili do inej vrstvy spoločnosti, a tak sa po narodení dieťaťa stali obeťou klebiet a pohrdania. Siedma kapitola akoby uzatvára aj ostatné príbehy tým, že Feng napriek mnohým nešťastiam pokračuje so životom ďalej bez akejkoľvek zmeny. V mestečku Hulan sa nič nemení, osud detskej nevesty z piateho príbehu či Fengovej ženy sú už pre dedinčanov len pradávne legendy, ktoré akoby sa nikdy nestali.

Rozprávačka v doslove uzatvára všetky príbehy. Deduško vystupoval ako prvá postava v deji na začiatku tretej kapitoly, ktorá začína:

呼兰河这小城里边住着我的祖父。

V mestečku Hulan žil môj deduško.

Dedko popri rozprávačke vystupoval v každom príbehu, a tak zmienka o jeho smrti, ktorá tvorí paralelnú konštrukciu, v doslove ukončuje celé *Príbehy*:

呼兰河这小城里边，以前住着我的祖父，现在埋着我的祖父。

V mestečku Hulan kedysi žil môj dedko, a teraz tam leží v hrobe.

Paralelizmus na začiatku a konci súboru príbehov, uzatvorený koniec napr. aj smrťou hlavnej postavy,<sup>26</sup> to všetko sú dôležité faktory pri žánrovej analýze, ktorou podrobujeme *Príbehy* v nasledujúcej kapitole.

---

<sup>26</sup> Hrabák (1973: 193) podotýka, že smrť hlavnej postavy v literatúre najčastejšie ukončuje literárne dielo.

### 3.2 Spoločné rysy jednotlivých príbehov

Na dielo *Príbehy od rieky Hulan* sa dá pozerat' odlišnými spôsobmi. Dajú sa čítať ako autobiografické prózy, samostatné príbehy, cyklus poviedok či dokonca ako román. Podľa nášho podrobného čítania ide o ucelené literárne dielo, čo sa budeme v tejto časti práce snažiť dokázať. Naším metodologickým východiskom bude práca Forresta Ingrama (1971), zaoberajúca sa problematikou poviedkových cyklov. Poviedkový cyklus chápeme ako útvar na pomedzí voľne previazaného románu a poviedkovej zbierky. Zatiaľ čo každý príbeh je možné čítať samostatne a takto izolovaná percepcia dáva zmysel, pokiaľ sú jednotlivé príbehy čítané ako neoddeliteľná súčasť štruktúrovaného celku, naberajú na ďalších významoch. Keď čítame cyklus poviedok, pôsobí na nás ako organizovaný celok, ktorý nás obohacuje omnoho viac ako samostatné, navzájom nesúvisiace príbehy (Ingram 1971: 15).

V súlade s týmto prístupom budeme v jednotlivých kapitolách *Príbehov* hľadať prvky, ktoré prepojujú jednotlivé kapitoly do vyššieho štruktúrovaného celku, hlavne tzv. dynamické motívy. Budeme sa venovať zdieľaným motívom, ktoré majú potenciú fungovať ako dynamické motívy, teda zložkám prepojujúcim jednotlivé príbehy do vyššieho celku. Motív z latinského slova „motivus“ vyjadruje to, čo sa pohybuje a čo uvádza do pohybu. V literatúre sa tiež rozumie ako to, čo sa stane obsahom diela a jeho smerovanie (Billeskov – Jansen 1948: 15). „Ak definujeme motív ako základnú dynamickú zložku diela, ktorá vytvára epickú dejovosť alebo lyrické napätie, je zrejmé, že najpodstatnejšia je odpoveď na otázku, ako je motív vybraný s ohľadom na začlenenie do celku diela, podľa akých princípov sa toto začlenenie realizuje a aká je hodnota konkrétneho motívu v celku diela (Petruš 2000: 102-3).“ Za jednotiace prvky textov v cykle Ingram (1971: 21) považuje prostredie, spoločné postavy, centrálnu tému, zdieľanú náladu či atmosféru. Dynamika takýchto motívov spočíva v tom, že sú medzi sebou prepojené a ich opakovanosť vytvára vyšší celok. Ingram dynamické motívy prirovnáva k pohybu kolesa. Opakovanosť prvkov (napr. motívy, postavy či iné) sa akoby točí okolo jedného tematického centra, ale zároveň posúva koleso dopredu, rovnako ako postupuje rozprávanie v príbehu.

Menej dôležité pre rozpoznanie cyklu, ale takisto prítomné jednotiace prvky sú statické motívy, ktoré majú rovnakú podobu vo všetkých príbehoch. Ide o vonkajšie ohraničenie príbehu, jeho formát a členenie. V cykle tento hraničný rámec určuje začiatok a koniec diela, teda prológ a epilóg. Ohraničenie cyklu môže byť tvorené jedným alebo viacerými príbehmi, ktoré sú na rovnakej naratívnej úrovni (Ingram 1971: 23).

Keď sa zamyslíme nad tým, čo všetko spája jednotlivé príbehy, vrátane postáv a prostredia, vyvstáva otázka, prečo dielo nezaradíme do žánru románu. Román spravidla máva hlavnú zdieľanú tému a jednu či skupinu hlavných postáv. Poviedkový cyklus umožňuje autorovi preskakovať z jednej témy na druhú a medzi jednotlivými poviedkami nemusí byť lineárna ani príčinná dejová naviazanosť. Iný bádateľ, ktorý sa venuje problematike poviedkových cyklov a ich vnútornej súdržnosti, Stuart Dybek, zdôrazňuje, že možným zámerom cyklu môže byť využitie jednotlivých poviedok k vytvoreniu niečoho kvalitatívne odlišného ako súhrn všetkých častí dokopy. „Fascinujúce napätie, ktoré autor vytvára medzi časťou a celkom, umožňuje cyklu poviedok pôsobiť ako hybridná forma s vlastným jedinečným potenciálom pohybovať sa medzi jednotlivcom a komunitou. Paradoxne, táto hybridná forma je ideálna na vyjadrenie rozporu a priamych konfliktov, ktoré sú medzi jednotlivcom a komunitou. Táto postupnosť umožňuje dielam vyjadriť rozmanitosť komunity (napr. predmestie, susedstvo, gang, rodina, apod.), zatiaľ čo pomocou jednotlivých príbehov autor vyjadruje dôvernosť, a niekedy aj klaustrofóbiu, ktorá ja vlastná v takýchto situáciách (cit. podľa Kipling 2016: 10) .“

### 3.2.1 Prostredie

Už voľba názvu *Príbehy od rieky Hulan* napovedá, že spájajúcim prvkom jednotlivých častí súboru je miesto. Každý z jednotlivých príbehov sa zameriava na zobrazenie jasne vymedzeného dedinského prostredia a na spôsob života, ktorý je s takýmto prostredím spätý. Mestečko Hulan teda predstavuje priestor, ktorý je základným stavebným kameňom celého súboru.

Prvá kapitola je venovaná výhradne opisu miesta, kde sa odohrávajú všetky príbehy. Rozprávačka nás prevádza každou uličkou, obchodom, domom, pred očami čitateľa vyvstáva obraz života dedinčanov, v ktorom jednou zo základných charakteristík je nemennosť a nikdy nekončiace opakovanie. Každé ročné obdobie nesie v sebe problémy (záplavy, bahnité cesty, úroda), ktoré prináša počasie a rok čo rok sa opakuje. Druhý príbeh opisuje život v mestečku, ktorý sa riadil nemennými zákonitosťami – tancami, rituálmi, piesňami. V mestečku chýbali farby a zvuky. Z ulíc sa ozývali len predavači a občasné hádky. Všetko bolo ovládané tradíciami a poverami, ktoré sa nezmenili už tisícky rokov. Tieto prvé dva opisné príbehy sú akýsi úvod celej prózy. Narážajú na dôležité charakteristiky nasledovných príbehov, čím celý súbor zjednocujú. Ide o statický motív v pojatí od Ingrama (1971: 23), prvé dva príbehy tvoria ekvivalent prológu, čím uvádzajú celú prózu. Oba príbehy sú na rovnakej naratívnej úrovni, ktorá je odlišná od ostatných kapitol, a tým napovedajú, že *Príbehy od rieky Hulan* by mali byť interpretované ako jeden celok.

Prostredie príbehov, v ktorom sa všetko odohráva, považujeme za dôležitý dynamický motív. Mestečko Hulan je izolované od vonkajšieho sveta. Rozprávačka hovorí o jeho odľahlosti od modernej kultúry, mestečko nemá ani vlastné noviny (Xiao Hong 2015: 147). Miesto je ohraničené riekou Hulan a kontakt s okolitým svetom umožňuje Veľký východný most, ktorý stojí hneď za chrámom Dračieho kráľa a je opradený mnohými poverami a legendami:

他们过河的时候，抛两个铜板到河里去，传说河是馋的，常常淹死人的，吧铜板一摆到河里，河神高兴了，就不会把他们淹死了 (Xiao Hong 2015: 104)。<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Pokiaľ nie je uvedené inak, všetky ukážky sú z dotlačce Xiao Hong (2015). *Hulan he zhuan*. Pri ukážkach je vždy uvedené číslo strany.

Kedykoľvek ľudia prechádzajú cez rieku, najskôr do nej hodia dve medené mince. Podľa legendy chamtivý riečny duch často topí ľudí, ale ak dostane predtým mince, poteší sa a neutopí ich.<sup>28</sup>

那桥下有些冤魂枉鬼，每当阴天下雨，从那桥上经过的人，往往听到鬼哭的声音 (159)。

Pod mostom žijú duše ľudí, ktorým bolo ukrivdené. Počas zamračených, daždivých dní okoloidúci často počujú nárek stratených duší.

Na tomto mieste skončila aj detská nevesta z piateho príbehu, ktorej plač a výkriky za domovom je pri daždi stále počuť. Duch Wangovej dcéry zo siedmeho príbehu sa tiež túla po tomto moste. Legenda hovorí, že duch ženy, ktorá zomrela pri pôrode, nebude prijatý do žiadneho chrámu a jej duša bude navždy blúdiť (Xiao Hong 2015: 213).

Príbehy sa odohrávajú v dome rozprávačky, v jej záhrade alebo v susedných domoch, ktoré sú prepojené spoločnou záhradou. Pre rozprávačku to bolo to najdôležitejšie miesto, kde trávila najviac svojho času. Je to pre ňu útočisko, šťastné miesto a jediný priestor, kde pociťuje pokoj a slobodu. Záhrada je pre ňu útek z depresívneho šerého domu:

我拉着祖父就到后园里去了，一到了后园里，立刻就另是一个世界了。决不是那房子里的狭窄的世界，而是宽广的，人和天地在一起，天地是多么大，多么远，用手摸不到天空。而土地上所长达又是那么繁华，一眼看上去，是看不元的，只觉得眼前鲜绿的一片。(71)

Ťahala som deduška na zadný dvor, a hneď, ako sme tam prišli, ocitli sme sa v úplne inom svete. Už sme viac neboli v tom stiesnenom priestore domu, ale v obrovskom svete, kde sme boli spojení s nebom i zemou. Nebesá a zem boli nekonečne veľké a ďaleké, ani natiiahnutou rukou som na oblohu nedočiahla. Zem okolo nás bola plná rozkvitajúcich rastlín, na ktoré som sa nedokázala vynadívať. Všade okolo som mala zeleň.

---

<sup>28</sup> Ukážky diela uvádzame vo vlastnom preklade s prihliadnutím na anglickú verziu prekladu od H. Goldblatta (2002).

Napriek tomu, že záhrada je miesto, ktoré dieťaťu prináša radosť ako v tretom príbehu, je to tiež miesto, ktoré ho izoluje od okolitého sveta z prvých dvoch kapitol. Záhrada bola kedysi pre rozprávačku to najvzdialenejšie miesto. Po smrti babičky sa zoznamuje s novými členmi vzdialenej rodiny a začína odhaľovať nové miesta.

他们带我到粮食房子去，到碾磨房去，有时候竟把我到街上，  
[...] 我是从来没有走过这样玩。不料除了后园之外，还有更大的地方，我站在街上，不是看什么热闹，不是看那街上的行人车马，而是心里边想：是不是我将来一个人也可以走的很远？  
[...] 可见我不知道的一定还有。所以祖母死了，我竟聪明了。  
(89-94)

Oni (noví kamaráti z rodiny) ma zobrali do obilného skladu, k mlynu, a niekedy až na ulicu [...], nikdy som sa nehrala takto ďaleko. Skutočnosť, že existujú oveľa väčšie miesta ako naša záhrada, mi nikdy nenapadla. A tak som stála na ulici, a nepozerala som len na ten život, pohybujúcich sa ľudí a vozy, ale hlavne som rozmýšľala, či sa raz tiež takto budem môcť pohybovať úplne sama. [...] Je mi jasné, že je ešte veľa vecí, ktoré nepoznám. A tak, keď moja babička zomrela, zmúdrela som.

Pomerne rozsiahly popis záhrady je súčasťou každého z príbehov, čím sa motív záhrady stáva jedným z najvýraznejších zjednocujúcich štruktúrnych dynamických motívov. Rozprávačkin vzťah so záhradou môže z nášho pohľadu analogicky reprezentovať vzťah dedinčanov k mestečku Hulan. Záhrada je ohraničené miesto, kde sa dejú všetky dôležité udalosti v rozprávačkinom živote a na ktoré má najsilnejšie spomienky. Hulančania takisto žijú v obmedzenom svete a nerozumejú odlišným veciam. Tak, ako dieťa často nerozumie situáciám a udalostiam v dedine či zmýšľaniu dedinčanov, tak Hulančania nedokážu pochopiť odlišnosti z vonkajšieho sveta.

Motív záhrady v čínskej literatúre je veľmi častý a dôležitý. Už v najstarších dielach ako *Kniha premien* (*Yijing* 易经) alebo *Kniha piesní* (*Shijing* 诗经) je záhrada zobrazená ako miesto radosti, pokoja a potešenia (Plaks 1976: 147). Symbol záhrady sa často objavuje aj v čínskej poézii, napríklad už v *Piesňach z Chu* (*Chuci* 楚辞) či v poézii z dynastií Tang a Song. Vzhľadom k výnimočnému postaveniu románu *Sen v červenom dome* (*Hong lou meng* 红楼梦,

1971) od Cao Xueqina 曹雪芹 (1715–1764) v čínskej literatúre je potrebné dodať, že motív záhrady je takisto jedným z hlavných motívov tohto románu.<sup>29</sup> Okrem symbolu záhrady existuje množstvo paralelizmov medzi *Príbehmi, Snom v červenom dome* a klasickou čínskou poéziou. Qingský román takisto ako *Príbehy* pomocou rozprávača poukazuje na vplyvy tradičného zmýšľania, a súčasne je *Sen v červenom dome* charakterizovaný rastúcou subjektívnosťou a citovým zafarbením, ktoré bolo typické pre klasickú čínsku poéziu (Doleželová 1972: 158).

---

<sup>29</sup> Dopodrobna sa tejto téme venuje Andrew Plaks (1976) v práci *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, a to hlavne v ôsmej kapitole.

### 3.2.2 Dynamický motív kolektívneho hrdinu

Špecifické postavy vystupujúce vo všetkých príbehoch taktiež prispievajú k previazanosti diela ako štruktúrne a významotvorné elementy. Podľa Ingrama (1971: 22) sú práve opakujúce sa postavy jedným z najdôležitejších dynamických motívov v cykle. Xiao Hong sa sústreďí hlavne na postavy nižšej vrstvy. Opisuje životy susedov rozprávača, ktorí buď žijú v úbohých podmienkach alebo inak nezapadajú medzi obyvateľov mestečka. V každej z kapitol vystupujú iní protagonisti, súčasne sa však v rôznych kapitolách opakovane stretávame s rovnakými postavami v odlišných rolách. Všetky postavy by sme mohli na základe ich vlastností rozdeliť do dvoch hlavných skupín, ktoré sa navzájom prelínajú. Prvú skupinu tvoria poverčiví dedinčania, miestne vedľajšie postavy, ktoré slepo nasledujú tradíciu. Do druhej skupiny môžeme zaradiť postavy, ktoré sú obeťami tejto tradičnej spoločnosti, prežívajú útrapy a stávajú sa stredobodom pozornosti prvej skupiny postáv. Spája ich odlišný pohľad na svet a iné životné hodnoty, za ktoré sú trestané okolím, neraz až brutálnymi praktikami.

Na prvú skupinu postáv, ktoré reprezentuje tradičný životný spôsob, by sme sa mohli pozerieť ako na špecifický prípad tzv. kolektívneho hrdinu. Maggie Dun (1995: 59) definuje kolektívneho hrdinu ako skupinu protagonistov, ktorí spĺňajú úlohu kľúčovej postavy. Takto chápaná hlavná postava sa môže rozpadáť na viac identít či totožností, pričom tieto jednotlivé postavy spája podobné zmýšľanie a vlastnosti. Ingram (1971: 22) zdôrazňuje funkciu prítomnosti istej komunity alebo skupiny postáv v cykle. Často ide o ľudí, ktorých spája vek, pohlavie, skúsenosti alebo rovnaké zázemie. V našom prípade sú to obyvatelia jedného mestečka, ktorí žijú v súlade s tradíciou. Ich prítomnosť a rovnaké reakcie na udalosti v každom príbehu zvýrazňujú prepojenie jednotlivých príbehov.

To, že môžeme mnoho obyvateľov mestečka vnímať ako kolektívneho hrdinu a zároveň ich považovať za jednotiaci prvok cyklu, dokladá aj „koncept pravdy“, s ktorým prichádza Kipling (2016). Pokiaľ v literárnej fikcii zaznieva väčší počet navzájom súznejúcich hlasov rôznych postáv, tento „jeden hlas“ môže slúžiť k potvrdeniu jedného náhľadu či k akcentovaniu určitej „pravdy“. Ako pravdu tu chápeme príbeh, ktorému môže čitateľ dôverovať. Koncept pravdy sa dá v beletrii veľmi jednoducho meniť, a to napríklad použitím nespoľahlivého rozprávača. Aj v takých dielach totiž čitateľ očakáva, že za subjektívnymi názormi rozprávača existuje pravda v príbehu. Keď ale v diele vystupuje kolektívny hrdina, koncept pravdy získava úplne iný rozmer (Kipling 2016: 4). Každá udalosť v príbehu je predstavená vo viacerých

verziách a v rozličných uhloch pohľadu, čím sa potvrdzuje legitímnosť viacerých rozprávání a hľadanie čistej a objektívnej pravdy je zbytočné. V takomto literárnom diele nie je pre čitateľa cieľom pokúsiť sa preukázať väčšiu hodnotu jednej formy pravdy nad druhou, ale prinútiť ho, aby bol uvedomený s nemožnosťou takéhoto dôkazu, pretože viaceré verzie pravdy môžu existovať zároveň. Body, v ktorých sa tieto pravdy odlišujú, nám odhaľujú priestory, v ktorých nájdeme najdôležitejšie významy v rozprávání kolektívneho hrdinu. Jeho prítomnosť v cykle je podľa nášho názoru nevyhnutná, pretože táto opakovanosť v každom príbehu spája texty do celku.

Ako príklad viacerých hlasov kolektívneho hrdinu je štvrtá kapitola. Hovorí o veľmi chudobnej rodine, ktorá sa živila predajom nuddí. Žili v dome, ktorý sa mohol každú chvíľu zrútiť a ľudia sa často báli chodiť okolo, najmä keď steny začali škripať. Hulančania nevedeli pochopiť, prečo žili v polorozpadnutom dome a denne tak riskovali svoj život.

据卖馒头的老赵头说：“他们要的就是这个要倒的么！”

据粉房里的那个歪鼻瞪眼的孩子说：“这是住房子啊，也不是娶媳妇要她周周正正。”

据同院住的周家的两位少年绅士说：“这房子对于他们那等粗人，就再合适也没有了。” (105)

Starý predavač buchtičiek Zhao povedal: „Polorozpadnutý dom je presne to, čo vždy chceli!“

Podľa chlapca s krivým nosom a vypleštenými očami, čo tam žil: „Veď je to predsa len miesto na bývanie. Nemusíme byť tak nároční ako pri výbere nevesty.“

Dvaja mladí chlapci zo susedného domu rodiny Zhou hovoria: „Ten dom úplne pasuje takej sedliackej rodine, vhodnejší dom pre nich ani nie je.“

Takéto rôzne hlasy jedného kolektívneho hrdinu, ktoré vytvárajú „subjektívnu formu pravdy“ a nachádzajú sa vo všetkých siedmich príbehoch, napomáhajú tomu, aby sme súbor príbehov vnímali ako jediný celok. Medzi tieto jednotlivé hlasy kolektívneho hrdinu

zaradujeme ako strýka Youa,<sup>30</sup> pani Zhou, kuchára i všetky postavy z tretej a štvrtej kapitoly, ktorých životné príbehy sú zhrnuté v jednom odstavci. Obyvatelia mestečka Hulan tvoriaci jedného kolektívneho hrdinu majú rovnaký spôsob zmýšľania, žijú v súlade s tradíciou, hoci sa medzi nimi občas objaví zaváhanie či spochybňovanie tradície. Dobrý príklad poskytuje napr. piaty príbeh o detskej neveste, kedy obyvatelia podporujú matku Hu v týraní dievčaťa a dávajú jej tipy na ďalšie spôsoby jej „nápravy“, keď však nakoniec na vlastné oči sledujú verejné kúpanie nahého dievčaťa v kadi vriacej vody, citlivejšie ženy začínajú pociťovať súcit a zamýšľajú sa nad dôvodom takéhoto týrania mladej nevesty. Ide však len o súcit, nijako sa dievčaťu nesnažia pomôcť alebo ju zachrániť. Kolektívny hrdina týmto spôsobom predstavuje pôvodcu bolesti a utrpenia spôsobeného dodržiavaním tradície. Hulančania sa len mlčky prizerajú krutostiam, ktoré sa okolo nich dejú.

Do tejto skupiny zaradujeme aj protagonistov jednotlivých príbehov, ktorí napriek odlišnostiam tiež žijú na rovnakom mieste a boli vychovaní na rovnakých tradíciách. Napríklad Wangova dcéra zo siedmeho príbehu bolo milé, pekné, poriadne, pracovité a obľúbené dievča, o ktorom sa hovorilo po celom susedstve, že bude raz dobrá nevesta. Bola príkladnou ženou. Keď ale porušila tradíciu, odlišila sa od ostatných. Miestni sa dozvedeli, že má dieťa s Fengom a všetky jej „pozitívne“ vlastnosti premenili na „nesprávne“, začali o nej šíriť klebety. Jej pracovitosť vystriedala mužná sila, ktorú správna žena nemá. Pani Zhou, ktorá sa s ňou predtým pri každom stretnutí rozprávala, sa jej teraz vyhýbala, pretože odrazu nemala čas na také malichernosti. Dokonca aj matka Wang zavrhla svoju vlastnú dcéru, pretože jej spôsobila pred ostatnými hanbu. Pokiaľ žila v súlade s tradíciou, bola súčasťou komunity mestečka. Keď urobila niečo odlišné ako sa od nej ako mladej slobodnej ženy očakávalo (porodila dieťa miestnemu mlynárovi), celý jej predurčený osud sa zmenil, rovnako ako aj spôsob života a životné názory, pretože viac nemohla počítať s podporou svojej rodiny a okolia.

Ďalšou bežnou postavou je aj rozprávačkina matka. Žena v domácnosti, ktorá si bola vedomá, kde je jej miesto v spoločnosti. Celé dni sa venovala domácim prácam a voči vonkajším udalostiam bola slepá. Napríklad v šiestej kapitole matka sedí pri okne, keď strýko You im kradne vaňu z dvora. Rozprávačka to zhrnula vo vete:

母亲也只在屋子里边忙着，外边的事情，她不大看见。(178)

---

<sup>30</sup> Strýko You patrí do tejto skupiny postáv len do piateho príbehu, potom sa o ňom dozvedáme nové skutočnosti a mení sa náš pohľad na jeho postavu. Tejto postave sa dopodrobna venujeme nižšie.

Matka sa venuje len svojim povinnostiam vo vnútri, na záležitosti vonku sa ani nepozrela.

Všetky vyššie spomenuté postavy, ktoré sú svojim zázemím a tradičným zmýšľaním prepojené v jednu skupinu postáv, si zachovávajú svoj vlastný hlas, ktorý je v súlade s tradíciou, a tým tvoria dôležitý významotvorný jednotiaci prvok, a teda dynamický motív spájajúci príbehy do celku. Pojem kolektívneho hrdinu teda odmieta jednostranné vnímanie príbehu, ktoré má len jednu verziu a jednu pravdu a vynáša na povrch množstvo jej verzií, ktoré žili a boli svedkami konkrétnych udalostí. Osobnosť každej individuálnej postavy je tu hlboko spojená a formovaná súdržnosťou k ostatným postavám, s ktorou spoločne tvoria jeden celok. Existencia tejto kolektívnej postavy umožňuje čitateľovi stať sa držiteľom tajomstiev postáv a stať sa znalcom ich vlastných klamstiev (Kipling 2016: 6). Takýto motív je opakovaný v každom zo siedmich príbehov.

### 3.2.3 Vybrané hlavné postavy ako dynamické motívy

Druhá skupina postáv je tvorená protagonistami jednotlivých kapitol, ale ako sme spomenuli vyššie, nie nutne to znamená, že nepatria aj medzi kolektívneho hrdinu. Hlavní protagonisti jednotlivých príbehov majú podobné vlastnosti či charakteristiky, ktorými sa od ostatných obyvateľov mestečka odlišujú. Často ide práve o nepriaznivý osud, ktorý tieto postavy postihol, ako napríklad vyššie spomenutú Wangovu dcéru. Takéto spoločné vlastnosti protagonistov a určitých vedľajších postáv sú ďalším jednotiacim prvkom príbehov.

Prvé dva príbehy nemajú ústrednú postavu, stretávame sa tu s postavami prostých ľudí, ktorí spoločne vytvárajú už vyššie diskutovanú kolektívnu postavu. Tretia kapitola je venovaná detstvu rozprávačky a jej dedka. Ide o archetypálnu konšteláciu vzťahu malého dieťaťa a starého rodiča, ktorá sa v literatúre často vyskytuje. *Príbehy od rieky Hulan* majú mnoho podobných znakov napríklad aj s českým románom *Babička* od Boženy Němcovej.<sup>31</sup> Dedko je z pohľadu detskej rozprávačky zidealizovaná postava. Je múdry, zručný, milujúci a vždy je ochotný pomôcť druhým. Okrem toho, že je najbližšou osobou svojmu vnúčaťu, trávi s ním veľa času, číta mu a vzdeláva ho, tiež sa stará o ľudí vo svojom okolí. V štvrtom príbehu nechá v polorozpadnutom domčeku na ich dvore žiť chudobnú rodinu takmer zadarmo. V piatom príbehu napriek vnútorným konfliktom nechá v jednom z ich domov žiť rodinu Hu napriek tomu, že nesúhlasí s ich praktikami a so zaobchádzaním s detskou nevestou. Nedokáže ich vyhodiť na ulicu v zime. V siedmom príbehu zase dedko pomôže Krivoústemu Fengovi, ktorému sa po narodení dieťaťa celá dedina otočí chrbtom a príde o prácu. Dedkova dobročinnosť a ochota pomôcť druhým je vlastnosť, ktorá ho najvýraznejšie odlišuje od zvyšku miestnych obyvateľov. Pomáha aj tým, ktorí sú väčšinou opovrhovaní a ponižovaní. Napriek

---

<sup>31</sup> Postava dedka v *Príbehoch* má podobné vlastnosti ako babička. Dedko od Xiao Hong má s *Babičkou* od Boženy Němcovej podobne podaný osud, ich smrť v epilógu ukončuje obe literárne diela. Z štruktúrneho hľadiska je veľmi dôležité poznamenať, že Božena Němcová označovala svoje príbehy ako „obrazy z dedinského života“, čím sama poukázala na vlastné povedomie o tom, že sa pohybuje mimo tradičnej druhej formy (Vodička 1958: 290). Jej umeleckú spontaneitu v nekonvenčnosti žánru zdôraznil aj V. Nezval v roku 1937 (Vodička 1958: 292), vyvodil, že autorka sa ocitla mimo akýkoľvek umelecký zámer. *Babička* sa rovnako ako *Príbehy* nevošla do žiadnej ustálenej druhej formy, je prostým obrazom života (293). Z hľadiska formy je veľký dôraz kladený na beh tradičného roku dedinského života, striedanie ročných období, dodržiavanie miestnych zvykov či oslavy sviatkov. S *Príbehmi* má toto dielo okrem láskyplného vzťahu starého rodiča s vnúčaťom mnoho spoločného aj na štruktúrnej úrovni. Žánru a bližšiemu skúmaniu diela *Babička* sa venuje Vodička (1958).

konaniu proti vedomiu ostatných dedinčanov, bol medzi nimi obľúbený, rád žartoval a neraz rozosmial deti aj dospelých.

祖父的眼睛是笑盈盈的，祖父的笑，常常笑成和孩子似的。祖父是个长得很高的人，身体很健康，手里喜欢拿着个手杖。嘴上则不住的抽着早烟管，遇到了小孩子，每每喜欢开个玩笑，说：“你看空天飞个家雀。”

趁那孩子往天空一看，就神出手去把那孩子的帽给取下来了。

[...] 别人看了祖父这样做，也有笑的，[...] (68-9)

Deduško mal usmievavý pohľad a jeho smiech pripomínal veselý smiech dieťaťa. Bol vysokej robustnej postavy, mal dobré zdravie a rád pri chôdzi nosil so sebou palicu. Nikdy nevyšiel z domu bez fajky v ústach a keď narazil na nejaké deti, vždy si ich doberal: „Pozri hore! Letí vrabec!“

Využil čas, keď dieťa pozdvihlo pohľad na oblohu, natiahol ruku a rýchlo mu uchňapol čiapku. [...] Keď to ostatní videli, tiež sa zasmiali, [...]

Dedko mal okolo sedemdesiattri rokov a svojím správaním narušoval tradičnú predstavu o tom, ako sa má chovať hlava rodiny. Jeho žena sa starala o financie aj všetky dôležité záležitosti majetku a chodu rodiny. Namiesto aby bol autoritatívnym patriarchom, (ako je zobrazené napr. v rodinnej dráme *Rodina* od Ba Jina), dedko sa nesprával podľa tradičných vzorcov. Žena po ňom neustále kričala a syn ho ignoroval. Jeho vzťah s rozprávačkou bol výnimočný:

祖父一天都在后院里边，我也跟着祖父在后院里边。祖父戴一个大草帽，我戴一个小草帽，祖父栽花，我就栽花，祖父拔草，我就拔草。[...] 祖父铲地，我也铲地，因为我太小，拿不动那锄头杆，祖父就把锄头杆拔下来，让我单拿着那个锄头的“头”来铲。(66) [...] 祖父只是自由自在的一天闲着，我想，幸好我长大了，我三岁了，不然祖父该多寂寞。(69)

Deduško trávil celé dni v záhrade a ja som tam bola s ním. Deduško nosil na hlave veľký slamený klobúk a ja som ho nosila tiež, len menší. Keď deduško zasieval kvety, ja som ich zasielala tiež. Keď v záhrade trhal zelinu, rovnako som ju trhala aj ja. [...] Keď deduško kopal jamu, aj ja som ju kopala, ale pretože som bola ešte veľmi malá a neudržala som motyku, deduško mi zobral motyku a nechal ma hrabat' jamu rukami. [...] Deduško bol pohodový a bezstarostný človek. Väčšinu dňa lebedil, a ja som si pomyslela, aké má veľké šťastie, že už som vyrástla, mala som tri roky. Inak by sa deduško cítil veľmi osamelý.

Vzťah rozprávačky – dieťaťa a jej starého otca bol dobrotivý a plný lásky.<sup>32</sup> Tieto dve postavy tvoria dôležitý jednotiaci prvok. Postava dedka a rozprávačky vystupujú v každom príbehu a svojimi názormi sa odlišujú od ľudí zo svojho okolia (kolektívnej postavy). Rozprávačka svoj vlastný pohľad na svet získava od dedka, ale na rozdiel od neho, ako malé dieťa ju netrápi názor väčšiny. Hoci dedko často s tradičným správaním Hulančanov nesúhlasí, pred ostatnými svoje odlišné názory neprejavuje. Čitateľ má vďaka podrobnému opisu deduška v treťom príbehu možnosť nahliadnuť na jeho pravé názory. Postava dedka preto tvorí veľmi dôležitý dynamický motív spájajúci jednotlivé príbehy dokopy. Ako vidíme v úryvku v nasledujúcom piatom príbehu, pokiaľ čitateľ nemal možnosť spoznať postavu dedka do hĺbky v treťom príbehu, a číta samostatný piaty príbeh oddelene,<sup>33</sup> nemá všetky potrebné informácie, bez tohto kontextu získa z príbehu odlišný dojem. Postava dedka je dynamický motív, ktorý zdôrazňuje, že *Príbehy* by sa mali čítať ako celok.

Protagonistkou piateho príbehu je detská nevesta, prisľúbená do rodiny Hu. Mladé dvanásťročné dievča, ktoré ani raz nemá spomenuté meno. Dievča nespĺňalo tradičné pohľady na to, ako má vyzerat' a ako sa má správať. Hneď prvý večer v novej rodine zjedla až dve misky ryže, čo bolo neprijateľné, pretože to v očiach novej rodiny znamenalo, že nebola skromná a plachá. Pri práci poskakovala a občas si aj pospevovala, a tak ju už po pár dňoch matka Hu bila a týrala, až ju nakoniec utýrala k smrti. Všetci ľudia zo susedstva sa zúčastňujú tradičných rituálov na vyhánanie zlých duchov z dievčaťa, ktoré organizuje matka Hu. Dedinčania sú radi,

---

<sup>32</sup> Yue Gang (1999: 304-5) tiež poukazuje na to, že vzťah dieťaťa so starostlivým starým rodičom nie je v ženskej čínskej literatúre vôbec ojedinelý, ale napriek tomu je stále málo skúmaný.

<sup>33</sup> Takýto prípad je jednoduché pozorovať pri českom preklade piateho príbehu „Dětská nevěsta“ (Olivová 2019), kde je tento príbeh podaný samostatne ako poviedka. Čitateľ v tomto prípade nemá možnosť spoznať pravé názory a zmysľanie postavy deduška, pretože v tomto príbehu nie je bližšie predstavený.

že sa v ich okolí niečo deje. Rituál vyhostenia dievčaťa zo spoločnosti prakticky spojil celú dedinu dokopy. Všetci pozorovali jej týranie, bitky, rituály s bosorkami i taoistami, a tak sa ich súdržnosť podpísala nad umierajúcim telom mladého dievčaťa. V tomto príbehu najjasnejšie pozorujeme kontrast medzi vyššie vymedzenými dvomi skupinami postáv.

Rozprávačka má na dievča úplne odlišný pohľad. Rozprávačka aj dedko vidia neprávosti v rodine Hu. Keď sa rozprávačka stretne s detskou nevestou, nevidí v nej, na rozdiel od ostatných, choré či posadnuté dievča. Pre rozprávačku, ktorej pohľad na druhých ešte nie je pokrivený tradičnými predsudkami, je detská nevesta dieťa ako každé iné.

小团圆媳妇躺在炕上，黑忽忽的，笑可可的。我给她一个玻璃球，[...] 她看一看她的婆婆不在旁边，他就起来了，她想要坐起来在炕上弹这玻璃球。还没有弹，她的婆婆就来了，就说：“小不知好歹的，你又起来风什么？”说着走近来，就用破棉袄把她蒙起来了，蒙得没头没脑的，连脸也露不出来。

我问祖父她为什么不让她玩？祖父说：“她有病。”

我说：“她没有病，她好好的。” [...]

她问我，她的婆婆走了没有，我说走了，于是她又起来了。

(148)

Obkrúžená ležala na *kangu* detská nevesta s tmavšom plet'ou a veselým úsmevom. Dala som jej sklenenú guľôčku, [...] Rýchlo sa obzrela, či vedľa nej nie je matka Hu a posadila sa, aby sa s guľôčkou na *kangu* pohrala. Ešte sa ani nezačala hrať a svokra sa hneď objavila: „Toto dieťa naozaj nevie, čo sa patrí. O čo sa teraz pokúšaš?“ Matka Hu k nej podišla, od hlavy po päty ju prikryla deravým plášťom, ani tvár jej nebolo vidieť.

Spýtala som sa deduška, prečo ju nenechá hrať sa. Deduško povedal:

„Je chorá.“

„Vôbec nie, je úplne v poriadku,“ dodala som ja. [...]

Nevesta sa ma spýtala, či už svokra odišla. Keď som pritakala, hneď sa zase posadila.

Čitateľ tu opäť dostáva viac „hlasov pravdy“. Matka Hu, dedko (len v prípade, že sa nachádza v spoločnosti ostatných), celé okolie rozpráva o neveste ako je chorá, posadnutá, bezdôvodne sa usmieva a pod. Len rozprávačka zo svojho pohľadu dieťaťa spozoruje, že s nevestou je všetko v poriadku. Ako dieťa vidí pravý stav vecí.<sup>34</sup>

Pokiaľ ide o postavu matky Hu, jej krutosť na začiatku príbehu môže v čitateľovi vyvolať odpor. Časom ale vidíme, že nie je zlá alebo zákerná, ale aj ona je len ďalšou obeťou tradičnej spoločnosti. Zo svojho pohľadu robí všetko tak, ako bola naučená.

我只打了她一个多月，虽然说打得狠了一点，可是不狠那能够规矩出一个好人来。我也是不愿意狠打她的，打得连喊带叫的，我是为她着想，不打得狠一点，她是不能够中用的。(129)

Bila som ju niečo vyše mesiaca, aj keď som ju zbila tvrdo a neústupne, chcela som len, aby z nej vyrástlo slušné a správne dievča. Nechcela som ju mlátiť príliš silno, stále kričala, ale robila som to pre jej dobro. Inak by z nej bolo neschopné dievča k ničomu.

Vidíme, že matka Hu zo svojho pohľadu nerobila nič zlé a nechcela detskej neveste ublížiť, tvrdé zachádzanie bolo v jej očiach pre „dobro“ dievčaťa. Po bitke jej natrela rany a starala sa o ňu. V súlade s prístupmi a uvažovaním tradičnej spoločnosti robila všetky rituály na očistenie nevestinho ducha a starala sa o svoju rodinu najlepšie ako vedela.

V poslednom siedmom príbehu je hlavnou postavou miestny mlynár, Krivoústý Feng. Len čo ľudia zistili, že má dieťa s Wangovou dcérou, všetci sa proti nemu obrátili a dokonca kvôli tomu prišiel o prácu.

“破了风水了，我这碾磨房，岂是你那不干净的野老婆住的地方！青龙白虎也是女人可以冲的吗！”

“冯歪嘴子，从此我不发财，我就给你算帐，你是什么东西，你还算个人吗？你没有脸，你若有脸你还能把个野老破弄到大

---

<sup>34</sup> Vplyve Lu Xuna na dielo Xiao Hong sme sa venovali vyššie. Tu vidíme ďalší prípad, pravý pohľad rozprávačky-dieťaťa pripomína pohľad blázna v Lu Xunovej poviedke „Bláznov denník“ (*Kuangren riji* 狂人日记, 1918), kde vzdoruje tradične mysliacej spoločnosti v Číne. Viac k výnimočnosti Lu Xunovho diela v kontexte čínskej modernej literatúry vid' v článku „Lu Xun's "Diary of a Madman" and a Chinese Modernism“ (Xiaobing Tang 1992).

面上来，弄到人的眼皮下边来。。。。。。你赶快给我滚蛋。。。。。。“ (196)

„Chceš narušiť naše feng šuej, že v našom dome nechávaš žiť tú nečistú pobehlicu? Taká ženská môže rozhnevať duchov. To chceš?“

„Krivoústy Feng, ak po tomto nezarobím žiadne peniaze, všetko ti to zúčtujem. Čo si o sebe myslíš, že si? Považuješ sa vôbec za človeka? Nemáš v sebe štipku hrdosti, keby si ju mal, nenechal by si tu tú pobehlicu všetkým pod nosom...zmizni mi z očí!“

Dedko sa našťastie nad susedom Fengom a jeho rodinou zľutoval a pomohol im. Feng si vždy plnil všetky svoje povinnosti, no ľudia o ňom radi rozprávali, že pije a nestará sa o rodinu. Jeho žena tiež nemala priaznivý osud. Zomrela po pôrode ich druhého dieťaťa. Feng sa sám staral o dve deti a aj keď mu okolia hádzalo polená pod nohy namiesto pomoci, Feng si to nevšímal, pretože sa radoval zo svojich detí, ktoré mu prinášali radosť.

Hlavnej postave šiesteho príbehu budeme venovať bližšiu pozornosť. Strýko You zapadá medzi ostatných kľúčových protagonistov svojím odlišným správaním a osudom. Dozvedáme sa, že je to miestny tulák, ktorý každú noc spí na inom mieste. Prišiel do mestečka Hulan pred tridsiatimi rokmi a je považovaný za blázna. Často sa nahlas rozpráva sám so sebou alebo so zvieratami a vykrikuje veci, ktorým Hulančania nerozumejú. Rád o sebe rozpráva, aký je nebojácny a ani zo smrti nemá strach. Prehlasuje, že on je jediný, kto pozná veľkú pravdu života, ale na obyvateľov mestečka pôsobí zmätene. Rozpráva sa s vecami i zvieratami. Napríklad keď kráčal po ulici a narazil do tehličky, začal sa k nej prihovárať:

“你这小子，我看你也是没有眼睛，也是跟我一样，也是瞎模模糊糊眼的。不然你为啥往我脚上撞，若有胆子撞，就撞那个耀武扬威的，脚上穿着靴子鞋的，[...] 下回你往那穿鞋穿袜的脚上去碰呵。“ (163)

„Ty nezbedník jeden, ako vidím, tiež nemáš oči, si ako ja, tiež slepá ako netopier. Prečo by si inak narážala do mojej nohy? Keď máš odvahu naraziť do niekoho, tak to urob tárajovi, čo sa chváli svojou silou, čo má obuté topánky, [...] nabudúce si nájdi niekoho s ponožkami a topánkami, aby si do nich mohla narážať.“

O tejto „bláznivej“ povahe postavy sa ale dozvedáme až v šiestom príbehu, kde je strýko protagonistom strýko. Inak vystupuje v každom príbehu, ale ako bežný obyvateľ mestečka, ktorý žije v súlade s tradíciou. Podľa Ingrama (1971: 22) je jeden z dôležitých znakov cyklu poviedok to, keď sa postava vystupujúca v niekoľkých poviedkach ako vedľajšia, v jednej z poviedok premení na hlavnú postavu. Tým na seba púta pozornosť čitateľa a spätne ovplyvňuje jeho porozumenie predchádzajúcim príbehom, kde vystupovala len v pozadí. Takouto postavou je strýko You. Vystupuje v každom príbehu, no až kým nám ho rozprávač v šiestom príbehu nepredstaví, nič o ňom nevieme. Vnímame jeho prítomnosť v iných príbehoch, sem tam prehodí jednu-dve vety, ale nevieme, o akého človeka sa jedná. Z jeho vystupovania by sme mohli usúdiť, že ide len o ďalšieho typického obyvateľa dedinky, ktorý nie je ničím výnimočný. Svojimi prehovormi potvrdzuje či schvaľuje názory, ktoré zastávajú ostatní. Napríklad v štvrtom príbehu prehovára k rozprávačke, že príkladná rodina Hu, ktorá sa správa podľa všetkých pravidiel a je známa v širokom okolí pre príkladnú synovskú oddanosť, bude už o pár rokov ešte omnoho bohatšia. Podobné názory zastávajú aj iní obyvatelia. (Xiao Hong 2015: 109). V piatom príbehu o detskej neveste sa hneď na začiatku pozastavuje nad tým, kam celý svet smeruje, ak detská nevesta nevyzerá ako by mala (2015: 118). Z týchto jeho vystúpení nič nenaznačuje, že by sa mohol odlišovať od ostatných. Keď sa ale v šiestom príbehu stáva hlavným protagonistom, vidíme, že rovnako ako protagonisti iných príbehov, je vyvrhel' spoločnosti odsudzovaný obyvateľmi dedinky. Dozvedáme sa, že je v mestečku považovaný za blázna a kolujú o ňom rôzne klebety. Rozprávačka nás zoznamuje s jeho tragickou minulosťou, kedy bol jeho domov počas rusko-japonskej vojny napadnutý „chlpáčmi“ (maozi ren 毛子人).<sup>35</sup> Strýko You nemá svoje vlastné bývanie, a aj keď mu vytvorili priestor v zadnej časti domu rozprávačky, každú noc prespáva na inom mieste. Často sa rozpráva sám so sebou, chváli sa svojou nebojácnosťou, dokonca ani smrti sa nebojí, no často sám nevie, čo hovorí a protirečí si. Keby teda strýko You nebol protagonistom šiesteho príbehu, kde prekvapuje svojou odlišnosťou, v ostatných príbehoch by ho čitatelia vnímali ako úplne inú osobu. Je teda treba vnímať túto postavu ako dôležitý dynamický motív, ktorý sa podieľa na významovej výstavbe *Príbehov* ako celku. Má teda obdobnú rolu ako postava deduška.

Podobne ako deduško, takisto strýko You mal výnimočný vzťah s rozprávačkou. Keď dedko nemal čas na rozhovory, rozprávačka sa často uchýľovala k strýkovi. S ním mohla

---

<sup>35</sup> Rozprávač už v treťom príbehu vysvetľuje, že prezývku „chlpáči“ používali v mestečku pre cudzincov. Nikde v diele nie je konkrétne uvedené o aký konflikt sa jednalo, ale z uvedených informácií o strýkovi Youovi predpokladáme, že išlo o ruskú inváziu v Mandžusku na prelome 19. a 20. storočia.

hovoríť o veciach, ktorým nikto iný nerozumie. Napríklad o nočných svetielkach na oblohe, ktoré visia na šnúrkach, aby nespádli na zem. Dospelí ba ani dedko šnúrkou nevidia, a tak tejto legende neveria. Ale rozprávačka je rada, že so svojim strýkom môže o týchto veciach hovoriť. Vytvárali spoločne svoj vlastný „detský“ či „bláznivý“ svet, ktorému iní nerozumeli. Tento vzťah medzi rozprávačkou a strýkom potvrdzuje domnienku, že trojica postáv (rozprávačka, dedko, strýko You) vytvárajú akúsi kompozitnú postavu dieťa-starec-blázon, ktorá reprezentuje pravdivý pohľad na svet. Funkčné využitie týchto postáv prepojuje jednotlivé príbehy do celku. Potvrdzuje sa tak hypotéza, podľa ktorej je treba *Príbehy* čítať ako ucelené dielo, len tak nebude čitateľ ochudobnený o radu dôležitých významov.

V *Príbehoch* vystupujú aj ďalšie vedľajšie postavy, ako je pani Zhou alebo kuchár, na rozdiel od strýka Youa im však nie je venovaná špeciálna pozornosť, nič o nich nevieme. Sú vždy tam, kde sa niečo deje. Vedia o každej udalosti, ale rozprávačka o nich nepodáva žiadne informácie. Pani Zhou je miestna klebetnica, žena bez vzdelania, vychovaná tradíciami. Ona bola tá, ktorá v piatom príbehu navrhla matke Hu, aby dala malej neveste zjesť surového kohúta. Ona začala v šiestom príbehu šíriť výmysly o samovraždách strýka Youa, alebo v siedmom príbehu každý večer stála pod oknom Fenga, aby mohla na ďalší deň šíriť najnovšie prevrátené klebety. Okrem tohto správania o pani Zhou nič nevieme. Nepoznáme jej pôvod, jej rodinu či zamestnanie. Môžeme ju chápať ako reprezentatívnu postavu, ktorá zastupuje väčšiu časť ženského obyvateľstva mestečka – údel ženy v domácnosti, ktorá vo svojom fádnom živote nenachádza potešenie, a utrpenie svojich susedov vidí ako príležitosť na zábavu, istým spôsobom oslobodenie od každodennej rutiny. Pani Zhou je súčasťou spoločenstva a nositeľkou zdieľaných názorov. Motív zosobnenia roli u nej na rozdiel od strýka Youa nepozorujeme, nemá svoj vlastný príbeh, a takisto nemá žiaden vzťah s rozprávačkou. Opakovaný výskyt tejto vedľajšej postavy v každom príbehu dopĺňa Ingramovu definíciu (1971: 22) o nevyvíjajúcich sa vedľajších postavách v cykle, ktoré práve svojou stereotypnosťou spájajú jednotlivé príbehy do celku.

Úhrnom sa dá povedať, že vyššie predstavených protagonistov, ktorí v rámci *Príbehov* ako celku plnia dôležitú štruktúrnú rolu, spája odlišnosť od zvyšku Hulančanov. Majú ťažký osud, ale aj podobný pohľad na život. Napriek všetkému dokázali nájsť radosť a potešenie v každodenných maličkostiach. Dedko sa hral s deťmi, bitá nevesta sa usmievala a poskakovala si, Feng sa tešil zo svojich detí, apod. Postavy, ktoré sú stredobodom deja v jednotlivých príbehoch majú mnoho podobných vlastností, a aj tým prispievajú k súdržnosti celku.

Na základe vyššie navrhnutého rozdelenia postáv do dvoch skupín – kolektívny hrdina a jednotliví protagonisti, pozorujeme, že odlišnosť týchto skupín postáv generuje isté tematické napätie. Ak teda na dielo budeme nahliadať ako na cyklus príbehov, pozorujeme napätie medzi celým súborom a jednotlivými príbehmi. Konflikt medzi Hulančanmi a vyššie diskutovanými protagonistami príbehov je teda ešte zvýraznený previazanosťou diela ako celku. Pokiaľ príbehy čítame oddelene, sústredíme sa na individualitu a osud jednotlivca. Takéto obsahové napätie naväzuje na napätie generované štruktúrou cyklu, a v tomto prípade teda ide o ďalší jednotiaci významotvorný prvok *Príbehov*.

### 3.2.4 Motív návratu domov

Podľa Ingrama (1971: 18) je jedným z dôležitých kritérií pri zvažovaní toho, či súbor poviedok vytvára poviedkový cyklus, opakovanosť či variácia na tú istú tému, ktorá sa tak stáva dynamickým motívom cyklu. Všetkými príbehmi nášho diela sa nesie motív hľadania domova a návratu domov. V Číne bolo pre ženy náročné vytvoriť si vlastný skutočný domov. Keď sa raz žena vydá, jej úlohou je slúžiť, starať sa o manželovu rodinu a zabezpečiť jej mužského potomka, a tak je pocit domova pre čínske autorky ťažko uchopiteľný pojem (Kalinauskas 1997: 223). Zo života Xiao Hong vieme, že sa odmietla vydať za muža, ktorého jej vybral otec, a preto sa nikdy nestala súčasťou cudzej rodiny. Svet detstva bol pre ňu nedostupný, rola dcéry v rodine je len dočasná.<sup>36</sup> Možno aj týmto neustále sa opakujúcim motívom návratu domov sa autorka na sklonku svojho života pomocou *Príbehov* snažila nájsť miesto, ktoré by jej – žene bez domova mohlo byť vnútorným útočiskom. Okrem iného je to tiež dôležitý autobiografický prvok *Príbehov*. V epilógu sa rozprávačka zamýšľa nad tým, ako asi jej domov môže vyzeráť teraz.

那园里的蝴蝶，蚂蚱，蜻蜓，也许还是年年仍旧，也许现在完全荒凉了。[...] 那黄昏时候的红霞是不是还会一会工夫会变出来一匹马来，一会工夫会变出来一匹狗来，那么变着。这一些不能想像了。(217)

Motýle, kobyľky i vážky v záhrade sa možno každoročne vracajú, alebo možno je to miesto teraz pusté a pochmúrne. [...] A čo ohnivočervené obláčiky pri západe slnka? Stále vytvárajú obrázky koní, ktoré sa o chvíľku pretvarujú na psíkov? Tieto veci si už ani nedokážem predstaviť.

Pre rozprávačku je tento opis v epilógu len predstava, pretože nie je reálne sa vrátiť do „domova“ detstva. S týmto motívom stretávame napríklad aj v piatom príbehu o detskej neveste, ktorá neustále vykrikuje a plače, že sa chce vrátiť domov, aj keď už nemá žiaden domov, kam by sa mohla vrátiť.

---

<sup>36</sup> Témou „domova“ v súčasnej čínskej ženskej literatúre sa zaoberá dizertačná práca: Hsin-Chin Hsieh (2015). „Life on the Move: Women’s Migration and Re/making home in Contemporary Chinese and Sinophone Literature and Film“. University of Oregon. Taiwanská autorka predstavuje moderné čínske spisovateľky žijúce v exile a ich spôsob zachytenia domova v literárnej a filmovej tvorbe.

这孩子，嘴也是特别硬，我一打她，她就说她要回家。我就问她：“那儿是你的家？这儿不就是你的家吗？”她可就偏不这样说。(129) [...] “回家”这两个字，她的婆婆觉得最不一样，就怕她是阴间的花姐，阎王奶奶要把她叫回去。于是就请了一个圆梦的。那圆梦的一圆，果然不错，“回家”就是会阴间地狱的意思。(145)

To dievča je riadne zanovité, raz ju udriem a už kričí, že sa chce vrátiť domov. Tak sa jej pýtam: „Kdeže je ten tvoj domov? Či snád' toto tu nie je tvoj domov?“ Ona sa ale len tak nenechá. [...] Slová „chcem domov“ vyvolávali v matke Hu veľký strach. Bála sa, že nevesta je sestrou rodiny vládnucej v podsvetí a samotná babička kráľa pekiel ju vzýva späť. Matka Hu k sebe pozvala vykladača snov. Ten jej dal za pravdu. „Návrat domov“ znamená vrátiť sa do podsvetia.

Matka Hu nevedela pochopiť, o akom domove dievča hovorí, až z nej mala matka Hu strach. Myslela si, že jej duch je prevtelený z pekla. Pre čínsku ženu slová „návrat domov“ nemajú skutočný význam a za to, že sa detská nevesta opovážila vypýtať k svojim rodičom, si podľa tradičnej pospolitosti zaslúžila smrť.

说她变了一只很大的白兔，隔三差五的就到桥下来哭。又人问她哭什么？她说她要回家。那人若说：“明天，我送你回去。。。。。”那白兔一听，拉过自己的大耳朵，擦擦眼泪，就不见了。(159)

Hovorí sa, že nevesta sa premenila na bieleho kráľika, ktorý raz za čas prichádzal k mostu smokliť. Keď sa niekto spýtal, prečo roní slzy, odvetil, že sa chce vrátiť domov. Ak ten človek odpovedal: „Zajtra ťa vezmem domov...“ biely králik si utrel slzy hneď ako to počul, a bol preč.

Detská nevesta sa teda domov naozaj nikdy nevrátila, ani po smrti. Rovnaký osud mala aj Fengova žena v siedmom príbehu. Pokiaľ ženy nevedli usporiadaný život, zomreli pri pôrode, boli zavraždené alebo nežili v súlade s tradíciou, nemali „ochranné božstvá“. Nikto

netušil, kde mohli po smrti skončiť, preto sa o ich živote po smrti šíрили legendy, ako napr. o moste, kde sa túľajú ich stratené duše.

Postava strýka Youa zažíva podobný osud vyhnanca, je to človek, ktorý nemá skutočný domov. Strýko You nežil život v súlade s tradíciou, nemal vlastný domov a rodinu a celý život sa túlal, hľadal niečo, čo nemohol nájsť.

Rozprávačka sa s dedkom rada učila klasické básne. Dieťa väčšine básní nerozumelo a recitovalo ich pre radosť z toho, ako znejú.

“少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。”

祖父说：“这是说小时候离开了家到处边去，老了回来了。”  
[...] 我问祖父：“为什么小的时候离家？离家到哪里去？”祖父说：“好比爷像你那么大离家，现在老了回来了，谁还认识呢？” [...] 我一听觉得不大好，赶快就问祖父：“我也要离家的吗？” [...] 心里很恐惧。(91)

„Ako dieťa domov opustili, ako starček sa vrátili,  
jazykom rodného kraja ešte hovorili, ale fúziky mu už ochabli.“

Deduško vysvetľuje: „Báseň je o niekom, kto odišiel v mladosti do sveta a vracia sa domov ako starý človek.“ [...] Spýtala som sa: „Prečo v detstve odišiel z domu? Kam išiel?“ Deduško odpovedal: „Predstav si, že v tvojom veku by som tiež opustil domov, a teraz by som sa vrátil ako deduško. Kto ma ešte rozpozná?“ [...] Nepáčilo sa mi, čo som počula, tak som sa rýchlo spýtala deduška: „Aj ja musím opustiť domov?“ Veľmi som sa bála.

Táto báseň z tretieho príbehu naznačuje budúcnosť rozprávačky a jej detské vnímanie sveta. Rozprávačka nevie pochopiť, prečo by niekto opúšťal miesto, kde sa narodil. Opakovanosť motívu hľadania domova považujeme za významný dynamický motív prepojujúci dielo v jediný celok. Motív návratu domov je v diele podľa nášho názoru úzko prepojený s motívom smrti.

### 3.2.5 Motív smrti

Motív smrti v diele je natoľko výrazný, že si môžeme dovoliť nazvať ho jedným z hlavných jednotiacich prvkov. V celom diele nie je príbeh alebo postava, ktorá by nebola konfrontovaná so smrťou. Ak by sme chceli celé dielo čítať ako jediný príbeh, bolo by to možné práve vďaka prominentnej roli motívu smrti. Tento príbeh by začal opisom života po smrti, ktorý nájdeme v prvom príbehu. V rovnakej časti obyvatelia mestečka oslavujú sviatky *Qingming*.<sup>37</sup> Keď niekto zomrie, rodina trúchli a o pár dní pokračuje so svojím životom bez zmeny. V centre mestečka Hulan je špeciálny obchod pre nebožtíkov. V tejto časti rozprávačka prvýkrát opisuje ohnivočervené oblaky pri západe slnka, prírodný úkaz zvýraznený takmer v každom príbehu. Tieto oblaky môžu sa môžu u autorky spájať práve so smrťou a prístupom obyvateľov k smrti najbližším, ako napr. v prvom príbehu:

这时候，火烧云已经完全下去了。于是家家户户都进屋去睡觉，关起窗门来。(35)

V túto dobu už ohnivočervené oblaky zmizli bez stopy. Každá rodina sa pobrala do izieb, pozatvárali okná, dvere a išli spať.

Pozorovanie červených oblakov bolo pre každú rodinu veľká udalosť. Ľudia povychádzali na verandy, všetci sa zišli a sledovali plávajúce oblaky. Keď slnko zašlo, ľudia odišli do vnútra a udalosť, ktorá v nich ešte pred pár sekundami vyvolávala výnimočné pocity, akoby sa nikdy nestala, celý ich život sa vrátil do normálu. Motív spoločného zaujatia nádherou večerného neba je nepriamym vyjadrením prístupu obyvateľov mestečka k smrti.<sup>38</sup> Človek po smrti zmizne, rodina krátku chvíľu trúchli a o pár dní ide život ďalej – rovnako ako po zhliadnutí „nebeského predstavenia“ oblakov. Červené oblaky sú explicitne spojené s motívom smrti v siedmom príbehu, kde sa hovorí o smrti ženy Fenga:

七月的晚霞，红得像火似的，奇奇怪怪的，老虎，大狮子，马头，狗群。这一些云彩，一到了八月，就都没有。(211)[...] 在这样的一个夜里，冯歪嘴子的女人死了。(212)

<sup>37</sup> Obdoba nášho Sviatku zosnulých, ľud. Dušičky, kde v Číne okrem toho, že živí spomínajú na blízkych zosnulých, tak im aj čistia hroby, „krmia“ ich a starajú sa o nich.

<sup>38</sup> Takýto motív smrti je možné analogicky naviazať na archetyp smrti v klasickej európskej literatúre (najmä v mýtoch a legendách). Dôrazy na západ slnka a červená obloha sa tu spájajú práve so smrťou. Často ide o smrť bohov, násilné obety či izolácie hrdinu. Červené oblaky na oblohe a jeseň sú v európskej literatúre chápané ako archetypy tragédie a elégie (Frye 1951: 104).

Júlové oblaky boli ohnivočervenej farby. Boli zvláštne, mali podobu tigrov, veľkých levov, kónských hláv či svoriek psov. Tieto oblaky sa už viac v auguste neobjavili. [...] V jeden taký večer zomrela aj žena Krivoústeho Fenga.

V druhom príbehu je prítomný motív smrti v podobe osláv sviatkov vodných lampičiek.<sup>39</sup> V treťom príbehu rozprávačka poznáva tradície spojené so smrťou blízkeho. Keď jej babička zomrela, všetci boli v bielom a rodina varila mäso pre psov strážiacich bránu do oného sveta. Štvrtý príbeh poukazuje na strach zo smrti, ktorému denne čelia Hulančania. Dodržujú zvyky ako napríklad hádzanie mincí do rieky, len aby sa vyhli smrti. Motív smrti je však zo všetkých príbehov najviac výrazný v piatom príbehu. Je plný šamanských rituálov, bitiek a týrania, ktoré končia smrťou. Nasledovne v šiestom príbehu Strýko You a kuchár vedú časté konverzácie práve na tému smrti:

到阴间，阴间阴间一样，活着是个穷人，死了是条穷鬼。  
(179) [...] 于是他哭了起来，他说：“[...] 死了连个添坟上土的人也没有。人活一辈子是个白活，到了归终是一场空。。。。。。无家无业，死了连个打灵头幡的人也没有。”  
(181)

V podsvetí je všetko rovnaké. Biedny človek tu, stane sa biednym duchom po smrti. [...] (Strýko You) sa rozplakal a povedal: „[...] Keď zomriem, nemám nikoho, kto sa mi postará o hrob. Celý život som premárnil, bude to akoby som nikdy nežil...žiadna rodina, žiadne imanie, po mojej smrti nebude ani človeka, čo by ma udrel po hlave.

Strýko You si uvedomuje pominuteľnosť života a je nešťastný, že nemá nikoho blízkeho vo svete živých, ktorý by sa postaral o jeho dušu. Často rozmýšľa nad tým, čo sa s ním po smrti stane. Nakoniec v poslednom siedmom príbehu sa stretáme so smrťou mladého dievčaťa – Fengovej ženy, ktorej duch končí na rovnakom mieste ako duch detskej nevesty – pod východným mostom.

---

<sup>39</sup> Druhá časť druhej kapitoly vyšla v českom preklade „Vodní lapmičky“ (Olivová, 2019)

Okrem vyššie spomenutých prípadov sa motív smrti nachádza aj v iných častiach príbehov. Kde tam sa objaví komentár alebo myšlienka o smrti. Strach z Yamy, kráľa pekiel, je viditeľný v mnohých príležitostiach, často ho spomínajú matka Hu, strýko You, ale aj bežní obyvatelia bez mena. Epilóg ukončuje celé dielo zmienkou o smrti dedka, učiteľov, susedov aj strýka Youa.

Všadeprítomný motív smrti spája ako ďalší dynamický motív jednotlivé príbehy do celku a umožňuje nám čítať celé dielo ako cyklus. Motív smrti dáva dielu začiatok aj koniec a jednotí ho v ucelené dielo. Jednotlivé príbehy s motívom smrti je možné čítať aj samostatne, v takomto prípade je ale čitateľ ochudobnený o významy, ktoré sú generované vzájomným prepojením vytváraným motívmi smrti.

Keď Xiao Hong *Príbehy od rieky Hulan* písala, bola si vedomá, že sa blíži jej vlastný koniec. Je možné predpokladať, že sa prostredníctvom postáv v *Príbehoch* snaží vysporiadať s blízkosťou vlastnej smrti. Motívy návratu domov a smrti sú podľa nášho názoru v diele prepojené a u niektorých postáv (napr. detská nevesta) ide o neoddeliteľné prepojenie. Autorka sa možno snaží naznačiť, že aj pre ňu je jediný spôsob návratu domov smrť. Takéto opakovanie a ohliadanie ľudskej skúsenosti smrti vytvára niečo, čo nie je záležitosťou len jednotlivých príbehov, ale predovšetkým skúmaného diela ako celku.

### 3.2.6 Ladenie ako jednotiaci prvok

Inšpirovaní štúdiou Mileny Doleželovej (1972)<sup>40</sup> sme spozorovali, že v jednotlivých príbehoch sa opakujú výrazné pocity osamotenía, atmosféra je väčšinou pochmúrna, a tieto podobné nálady môžu naznačovať, že ide o jednotiaci prvok, ktorý sa podieľa na prepojení príbehov do jediného celku. Keď sa pozeráme na *Príbehy* ako na ucelené dielo, kde sú príbehy spojené pomocou istého ladenia či nálady, chronológia líčených udalostí nie je tak podstatná. Preto za východisko skúmania štruktúrnej roli emocionálneho ladenia volíme nadmieru vhodný prístup Doleželovej: „Štruktúre diela, ktorá úplne ignoruje chronológiu hrozí, že jednotlivé odseky alebo časti budú nezávislé príbehy, ktoré na seba nenadväzujú, a preto by sme mali hľadať prostriedky, ktoré by tieto jednotlivé časti spájali do jedného diela (Doleželová 1972: 147).“

Každý príbeh má svoju dominantnú atmosféru. V prvom príbehu prevláda pocit smútku a ľútosti nad postavami, ktoré prežívajú ťažké chvíle každý deň. Druhý príbeh je viac neutrálny, hovorí o sviatkoch, no aj tak v nej často prevláda pocit osamelosti postáv.

若赶上一个下雨的夜，就特别凄凉，寡妇可以落泪，鳏夫就要起来彷徨。(42) [...] 那河灯流到了极远的下流去的时候，使看河灯的人们，内心里无由的来了空虚。(45)

Počas daždivých nocí sú pocity sklúčenosti ešte silnejšie. Vdovkyňa slzy a vdovci sa bezcieľne túlajú. [...] Keď vodné svetielka dôjdu do najvzdialenejšieho miesta, prizierajúci pociťujú prázdnotu.

Radosť, ktorú Hulančania pociťujú pri pozorovaní vodných lampičiek, vzápätí vystrieda pocit chladu, smútku a samoty, keď svetlá na rieke zhasnú. Ľudia sa po oslavách vracajú domov prázdni a osamotení.

Tretí príbeh patrí k najradostnejším, rozprávačka opisuje svoje šťastné chvíle s dedkom v záhrade a ani smrť babičky v nej nevyvolá veľký smútok. Naopak, na chvíľu zmizol jej pocit osamelosti, keď po smrti babičky prišli na návštevu ďalšie deti z rodiny. Jediné pocity samoty, ktoré rozprávačka prežíva, sú vo chvíľach, keď nemôže byť s dedkom. Štvrtá kapitola je plná pocitov osamotenía, či už rozprávačky, tak aj jednotlivých postáv. Celá kapitola sa nesie

---

<sup>40</sup> Milena Doleželová-Velingerová v diele *Šesť histórií prchavého života* od Shen Fuho skúma jednotlivé nálady v príbehoch, aby prišla na usporiadanie próz do celku a ich autobiografické prvky.

vo veľmi pochmúrnej nálade. Veľmi často sa tu opakujú vety ako: „我的家是荒凉的 (98, 111). 我家的院子是荒凉的 (105, 107, 184).“ Môj dom je pustý. Náš dvor je pochmúrny.

Piaty príbeh o detskej neveste je tragický. Príbeh je podaný tak, že čitateľ cíti ľútosť nad mladým dievčaťom aj nad matkou Hu. V šiestom a siedmom príbehu prevládanie smútku a osamotenía vyvoláva v čitateľovi pocit ľútosti nad postavami. Epilóg je tiež veľmi melancholický. Rozprávačka rozmýšľa nad tým, ako mestečko vyzerá teraz, pretože sa tam nemôže vrátiť.

Motív smútku, pochmúrnej nálady, osamotenía a pocit ľútosti nad postavami je jednotiaci prvok prítomný vo väčšej či menšej miere vo väčšine príbehov, a preto ho môžeme takisto považovať za jeden z dynamických motívov. Aj keď nejde o primárne ladenie každého príbehu, rozprávačka alebo protagonist sa často cítia osamotene a izolovane. Prevažne melancholické ladenie s prvkami tragédie považujeme za tematizovaný prežitok osamotenía. Tento dynamický motív je viditeľný najmä vtedy, ak nahliadame na dielo ako na celok.

Ladenie formuje celkovú štruktúru diela. Na začiatku (príbeh 1 a 2) je čitateľ uvedený do deja, spoznáva jednotlivé postavy a rozprávačka prežíva radostné detstvo so svojím dedkom (príbeh 3). Následne prichádza líčenie zvrátov a tragických okamihov, vidíme utrpenie rady postáv (príbeh 4,5,6,7). Sled príbehov uzatvára epilóg. Rozprávačka hovorí o smrti dedka a strýka You. Podobne ako tomu býva v románoch, celý cyklus završuje smrť výrazných postáv, čo ešte posilňuje dôležitosť ich štruktúrnych funkcií.

#### 4. Záver

Próza *Príbehy od rieky Hulan* sa skladá zo siedmich príbehov, ktoré sú rozprávané malým dieťaťom. *Príbehy* opisujú život rozprávačky a jej okolia. V analýze sme z pohľadu Ingramovej metódy skúmania dynamických motívov ako súčasti poviedkových cyklov hľadali jednotiace prvky, ktoré jednotlivé príbehy spájajú do jedného celku. Po starostlivom skúmaní sme vymedzili najdôležitejšie dynamické motívy, ktoré príbehy prepojujú medzi sebou a plnia tak dôležitú štruktúrnu funkciu.

Prostredie, o ktorom môžeme hovoriť ako o dynamickom motíve, je tvorené z viacerých dôležitých prvkov. Nejde len o samotné mestečko Hulan, ale aj záhrada rozprávačky či iné konkrétne miesta, kde sa príbehy odohrávajú, vytvárajú dôležitý dynamický motív, ktorý prepojuje jednotlivé príbehy.

Vo všetkých siedmich príbehoch pozorujeme opakovanie podobných motívov a nálad. Motív návratu domov, motív smrti, rovnako ako melancholické ladenie príbehov sú významnými jednotiacimi prvkami. Najvýraznejším z nich je motív smrti, ktorý prestupuje celou prózou. Smrť detskej nevesty v piatom príbehu bola asi najvýznamnejšia udalosť v mestečku Hulan a jej následky majú svoje ozvuky aj v ostatných príbehoch. Strach zo smrti a tradičné rituály na záchranu života sú súčasťou prakticky všetkých príbehov. Z pohľadu tohto motívu, ale aj motívu domova a emocionálneho ladenia, sa dá v *Príbehoch* nájsť najviac autobiografických prvkov, tejto téme sme sa však nevenovali dopodrobna, pretože pre objasnenie významotvornej výstavby diela ako celku nie je dôležitá.

Postavy čoby kľúčové dynamické motívy zásadným spôsobom prispievajú k štruktúrnej jednote diela. Postavy sme rozdelili do dvoch skupín, a to na individuálnych protagonistov jednotlivých príbehov, a na skupinu postáv, ktorá naprieč jednotlivými príbehmi vytvára „kolektívneho hrdinu“. Zdôraznili sme dôležitosť trojice postáv rozprávačky – dieťaťa, dedka – starčeka a strýka Youa – miestneho blázna. Tieto postavy sa vymykajú tradičnému spôsobu zmýšľania a správania a vidia pravý stav vecí. Významný je aj ich blízky vzťah k rozprávačke. Postave dedka a strýka Youa sú venované samostatné príbehy, v ktorých sú nám tieto postavy predstavené bližšie. Bez prístupu k ich príbehom by sme zo samostatného čítania ostatných príbehov mali úplne odlišný dojem. Tieto postavy sú kľúčovým dynamickým motívom, ktorý umožňuje čítanie *Príbehov* ako celku. Vedľajšie postavy (napr. pani Zhou alebo kuchár), ktoré

nemajú svoj príbeh, nie sú menej dôležité. Ich opakovaný výskyt v jednotlivých príbehoch potvrdzuje Ingramovu metódu skúmania cyklov, a teda takisto zjednocuje príbehy do celku.

Za dynamický motív takisto považujeme výskyt „kolektívneho hrdinu“, ktorého tvoria obyvatelia mestečka Hulan. Sú prepojení nielen spoločným zázemím, ale hlavne tradičným zmýšľaním. Tento „kolektívny hrdina“ je tvorený viacerými postavami či hlasmi, ktoré nemusia mať nutne rovnaké názory alebo správanie, a preto pre tieto odlišné „hlasy“ je poviedkový cyklus ideálna forma.

Ako tvrdí Gerald Kennedy (1995: X), román sa v poslednom storočí odkláňa smerom k poviedkam a k ich cyklom. Výhodou cyklov poviedok je to, že nemusia mať jednotný spôsob rozprávania a autor môže opisovať jednotlivé príbehy bez logického prestupu a spojenia do väčšieho celku. Jednotlivé príbehy v cykloch sa sústreďujú na svojich protagonistov a vlastné udalosti. Cykly poviedok nemusia dodržiavať tematickú súdržnosť, lineárnosť alebo iné aspekty, ktoré sa od románu očakávajú. Jednotlivé príbehy alebo poviedky majú svoju vlastnú integritu, ale zároveň v kontexte cyklu odhaľujú väčší význam. Postavy v cykloch utvárajú vlastnú naratívnu jednotku, ktorá sa v jednotlivých príbehoch môže prejavovať odlišne. V takejto štruktúre bez lineárnosti času sa môžeme spätne vracieť ku konkrétnym postavám a sledovať ich z iného pohľadu, ako to bolo napríklad u strýka Youa. Štruktúra poviedkového cyklu tvaruje príbehy odlišným spôsobom, ako to robí román (Kipling 2016: 7). Ingram (1971: 40) takisto poukazuje na to, že každý jednotlivý príbeh v cykle sa sústreďí na konkrétneho protagonistu, zanecháva si vlastnú individualitu, no zároveň sa stáva súčasťou celku.

Počas prípravy tejto bakalárskej práce vyšiel český preklad niektorých častí nami skúmaného diela (Olivová 2019). Prekladateľka českým čitateľom predkladá len malé ústrižky z *Príbehov*, v prípade „poviedky“ „Vodní lampičky“ ide dokonca len o malú časť druhého príbehu. Takto „výberový“ preklad je skresľujúci, pretože aby sme naozaj porozumeli jednotlivým častiam *Príbehov*, je potrebné nahliadať na ne ako na jedno ucelené literárne dielo. Naša práca je v tomto zmysle aktuálnym príspevkom k hlbšiemu pochopeniu diela v českom prostredí doteraz málo známej čínskej spisovateľky.

## 5. Použitá literatúra

### Pramene

Lu Xun (1954). „Snacha Siang-lin.” Prel. Berta Krebsová. In *Tápání*. Praha: SNKLHU, 17-35.

Xiao Hong 萧红 [1935] (1986). *Market Street. A Chinese woman in Harbin*. Prel. Howard Goldblatt. Seattle: University of Washington Press.

Xiao Hong 萧红 [1942] (2015). *Hulanhe zhuan 呼兰河传* [Príbehy od rieky Hulan]. Tianjin: Tianjin Renmin chubanshe.

Xiao Hong (1982). *Selected stories of Xiao Hong*. Prel. Howard Goldblatt. Beijing: Chinese Literature Press.

Xiao Hong (2002). *The Field of Life and Death & Tales of Hulan River*. Prel. Howard Goldblatt. Boston: Worcester.

Xiao Hong 萧红 (2004). *Xiao Hong zishu 萧红自述* [Autobiografia Xiao Hong]. Zhengzhou: Daxiang chubanshe.

Xiao Hong (2005). „Hands.” Prel. Howard Goldblatt. In *The Dyer's daughter: Selected stories of Xiao Hong*. Hong Kong: The Chinese University Press, 71-117.

### Sekundárna literatúra

Andrš, Dušan. (2016) „Shi Tuo's Narrator as Central Consciousness: Short-story Cycle *Records from Orchard Town*.” In Denton, K. (ed): *Crossing between Tradition and Modernity*. Praha: Karolinum Press.

Billeskov-Jansen, F. J. (1948). *Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire*. Copenhague: Einar Munksgaard.

Chow, et al. (2008). *Beyond the May Fourth Paradigm: In Search of Chinese Modernity*. Lanham, MD: Lexington.

Denton, Kirk (ed.) (1996). *Modern Chinese Literary Thought. Writings on Literature (1893–1945)*. Stanford: Stanford UP.

- Doleželová-Velingerová, M., a Doležel, L. (1972). An Early Chinese Confessional Prose: Shen Fu's Six Chapters of a Floating Life.“ *T'oung Pao*, 58 (1/5), 137-160. Zdroj: <http://www.jstor.org/stable/4527907>
- Dunn, Maggie et al. (1995). „The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition.“ *Twayne's Studies in Literary Themes and Genres*. New York: Twayne.
- Fairbank, J. K. (2004). *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství lidové noviny.
- Felman, Shoshana (ed.) (1982). *Literature and psychoanalysis: the question of reading: Otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Finck, A. (1999). „Pojem subjektu a autorství. K teorii a dějinám autobiografie.“ In Pechlivanos, M. (ed.). *Úvod do literární vědy*. Praha: KTO. 279-289.
- Frye, N. (1951). „The Archetypes of Literature.“ *The Kenyon Review*, 13 (1), 92-110. Zdroj: <http://www.jstor.org/stable/4333216>
- Ginsbourg, Sam (1982). *My First Sixty Years in China*. Beijing: New York World Press, 5-7.
- Goldblatt, Howard (1976). *Hsiao Hung*. Boston: Twayne Publishers.
- Goldblatt, Howard (1985). „Life as Art: Xiao Hong and Autobiography.“ In Anna Gerstlacher (ed.). *Woman and Literature in China*. Bochum: Brockmeyer, 345-363.
- Goldman, Merle (1971). *Literary Dissent in Communist China*. New York: Atheneum.
- Hsia, C. T. (1971). *A History of Modern Chinese Fiction*. New Haven: Yale UP.
- Ingram, Forrest L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague, Paris: Mouton.
- Jiawen Ho, Felicia (2012). *Full Spectrum of Selves in Modern Chinese Literature: From Lu Xun to Xiao Hong*. Los Angeles: University of California.
- Kalinauskas, Lynn (1997). „The Conflation of Missing Remembrances in Xiao Hong's Fiction.“ In Tötösy de Zepetnek, Steven, and Jennifer W Jay. *East Asian Cultural and Historical Perspectives: Histories and Society--Culture and Literatures*. Edmonton: University of Alberta, 221-239.
- Kennedy, J. Gerald (ed.) (1995). *Modern American Short Story Sequences*. Cambridge: Cambridge UP.

Kipling, Tyler (2016). *The Collective Protagonist: Multiple Points of View and the Search for Truth in Familial Narratives*. Washington: Washington UP.

Ku, Hung-Ting (1979). „Urban Mass Movement: The May Thirtieth Movement in Shanghai“. In *Modern Asian Studies*. Cambridge: Cambridge UP. 13/2, 197-216.

Larson, Wendy (1991). *Chinese Writer. Ambivalence and Autobiography*. Durham: Duke UP.

Lee Leo Oufan (1985). *Lu Xun and His Legacy*. Los Angeles: University of California Press.

Lee, Leo Ou-fan (1987). *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Bloomington: Indiana UP.

Liu, Lydia (1993). „Invention & Intervention: The Female Tradition in Modern Chinese Literature.“ In *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham: Duke UP, 33-57.

Liu, Lydia (1994). „The Female Body and Nationalist Discourse: Manchuria in Xiao Hong's Field of Life and Death.“ In Zito, Angela and Barlow, T. *Body, Subject & Power in China*. Chicago: University of Chicago Press, 157-180.

Liu, Lydia (1995). *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937*. Stanford: Stanford UP.

Mathauser, Z. (1999). „Teoretičtí dvojníci životopisného autora.“ *Estetika racionálního zření*. Praha 1999, 82-87.

McDougall, Bonnie S. (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia UP.

Mocná, D. et al. (2014). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.

Ng, Janet (2003). *The Experience of Modernity: Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Petrů, Eduard (2000). *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubiko.

Plaks, Andrew (1976). *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*. New Jersey: Princeton UP. Zdroj:

<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=nlebk&AN=946947&lang=cs&site=eds-live&scope=site>

- Snow, Edgar (1937). *Living China*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Tambling Jeremy (2007). *Madman and Other Survivors: Reading Lu Xun's Fiction*. Hong Kong: Hong Kong UP.
- Vlašín, Š. et al. (1984). *Slovník literární teorie*. Praha: ČSAV.
- Vodička, Félix (1958). *Cíle a cesty obrozenské literatury*. Praha: Československý spisovatel.
- Wang, David (1992). *Fictional Realism in 20th Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia, UP.
- Wang, David (2010). „The age of modern literature: 1919-1937.“ In Owen, Stephen, Kang-I Sun Chang. *The Cambridge History of Chinese Literature Volume II: From 1375*. Cambridge: Cambridge UP, 467-528.
- Woesler, Martin (2000). *The Chinese Essay in the 20th Century*. Bochum: Bochum UP.
- Xiaobing Tang (1992). „Lu Xun's "Diary of a Madman" and a Chinese Modernism.“ In *Modern Language Association*. 107 (5), 1222-1234. Zdroj: <https://www.jstor.org/stable/462876>
- Yao, Dan (2012). *Chinese Literature*. Cambridge: Cambridge UP.
- Yue Gang (1999). „Embodied Spaces of Home: Xiao Hong, Wang Anyi, and Li Ang.“ In Yue Gang. *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*. Durham: Duke UP, 293-330.

## **Príloha 1**

### **Kapitola 1**

Lyrická kapitola, opis mestečka Hulan a každodenného života jeho obyvateľov.

### **Kapitola 2**

Predstavenie piatich hlavných sviatkov a osláv v priebehu roka.

### **Kapitola 3**

Život a rodina detskej rozprávačky, zvýraznený je tu vzťah rozprávačky a starého otca.

### **Kapitola 4**

Opis života a sociálneho zázemia susedných rodín, s ktorými rodina rozprávačky zdieľala záhradu.

### **Kapitola 5**

Príbeh detskej nevesty, ktorú týrala matka Hu.

### **Kapitola 6**

Príbeh strýka Youa, jeho životný osud a vzťah k rozprávačke.

### **Kapitola 7**

Príbeh Krivoústeho Fenga a jeho ženy – Wangovej dcéry.