

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Dálného Východu

Diplomová práce

Radek Pělucha

Raná tvorba spisovatele Yu Dafu a romantický náhled na literaturu

The Early Writings of Yu Dafu and the Romantic View of Literature

sinologie – anglistika a amerikanistika

Vedoucí práce:
Mgr. Dušan Andrš, PhD.

2007

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych tímto poděkoval panu Mgr. Dušanu Andršovi, PhD. vedoucímu této diplomové práce, za vytrvalou a shovívavou pomoc a za cenné rady.

Radek Pělucha

V Praze v květnu 2007

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Radek Pělucha

Handwritten signature of Radek Pělucha in black ink, written in a cursive style. The signature is positioned below the printed name and is underlined with a horizontal line.

V Praze v květnu 2007

Obsah

Úvod	5
Romantismus a romantické tendence	6
Významy romantismů	6
Romantismus a umělecké dílo	9
Romantismy v Číně	11
Romantická generace	11
Čínská sentimentální tradice	13
Uvedení západního romantismu	20
Japonský literární žánr <i>shishôsetsu</i>	28
Společnost Tvorba	33
Životopisné údaje spisovatele	35
Yu Dafuovo teoretické stanovisko	40
Yu Dafuova raná tvorba	59
Povídka „Yinhuisse de si“ (Stříbrošerá smrt)	59
Povídka „Chenlun“ (Upadání)	80
Závěr	99
Literatura	101
Příloha	105

Úvod

Tato práce je pokusem o přiblížení se k rané tvorbě čínského spisovatele Yu Dafu (1896-1945). Práce bude postupovat nastíněním konceptuálních souřadnic, v jejichž kontextu rané texty z let 1921-1927 vznikaly, sledováním organizace tvůrců, k nimž Yu Dafu patřil, učiněním přehledu autobiografických údajů o spisovateli, náčrtu jeho teoretických postojů, podrobným čtením a pokusem o interpretaci vybraných textů a učiněním závěru skrze prisma výše nastíněného kontextu.

Za směrodatné jsou považovány takové souřadnice, jimiž je definována estetika romantického hnutí, a to jak v kontextu západní literatury, tak v souvislostech nové čínské literatury. V kontextu západní literatury je hledán význam a významy, které jsou připisovány romantismu a romantismům, přičemž je snahou dobrat se takových rysů, které mohly být dále přeneseny do jiného prostředí a specifickým způsobem v něm využity. Ve spojitostech do mnoha směrů odkazující nové čínské literatury je snaha vedena záměrem najít spojitost mezi tím, co se označuje jako romantismus či romantická estetika, a způsobem uskutečněného literárního přetvoření romantických rysů především v textech autorů patřících k literární společnosti Tvorba.

Tyto souřadnice by nebyly úplné bez sledování využití japonského literárního žánru nazývaného *shishōsetsu*. Je proto podán stručný přehled vývoje tohoto žánru v kontextu japonské literatury a jsou sledovány možné či uskutečněné spojitosti s poetikou spisovatelů seskupených ve společnosti Tvorba.

O společnosti Tvorba je pojednáno z hlediska vnějšího literárního přístupu, jsou nastíněny její počátky, vývoj a situovanost v kontextu moderní čínské literatury, přičemž je největší důraz kladen na roli, jež v ní hrál autor, jehož povídkové texty jsou hlavním tématem této práce.

Po učinění přehledu Yu Dafuových biografických údajů, a především po podání nástinu jeho teoretických názorů, následuje vlastní těžiště práce, jímž je pokus o interpretaci Yu Dafuových raných povídkových textů. Interpretace je vedena jednak snahou o nalezení realizovaných či možných čtení povídkových textů a jednak snahou o učinění výpovědi týkající se přístupu k interpretaci samotné.

Podání výše zmíněných souřadnic a interpretační práce slouží dále jako východisko ke zhodnocení Yu Dafuovy tvorby v kontextu moderní čínské literatury.

Romantismus a romantické tendence

Otázka, co to je romantismus nemůže být jednoznačně zodpovězena. Pokud by tomu tak přesto bylo, je vždy potřeba vzít v potaz strategické cíle, které vypovídající subjekt k jednoznačnosti vedou.

První část diplomové práce se pokusí o nastínění mnohosti významů, jichž mohl či může nabývat „romantismus“ chápaný jako označující.

Významy romantismů

Otázku, co to je romantismus je však v samotném počátku práce nutno položit. I když hledání odpovědi na ni není jejím účelem, zdá se, že je potřeba vytvořit jakési významové spektrum, z něhož bude potřeba vybrat či blíže určit „romantismus“, který svým významem odpovídá romantickému pojetí, které má sloužit jako jedno z východisek pro zhodnocení interpretovaných povídek v kontextu moderní čínské literatury. Jak bude dále ukázáno, „romantismus“ může nabývat různých, často i protikladných významů, přičemž některé z významů nebudou podány či dokonce definovány v této počáteční kapitole, ale až v průběhu práce v návaznosti na aktivaci jednotlivých významů v součinnosti s interpretací konkrétních textů.

„Romantismus“ může označovat celou škálu významů, počínaje romantickými projevy citů či takovými projevy citů, které by si tento přívlastek rády přivlastnily, přes romantické či romantizující projevy, které si tento atribut vysluhují z důvodů spíše ozvláštňujících než romantických, až po romantické či romantično, jež slouží jako marketingová nálepka pro odbyt „nezbytných“ komodit. Jestliže jsou však tyto významy, či lépe, konotace pominuty, otevírá se mnohem neprostupnější houšť literárně historických významů, kterých „romantismus“ může nabývat.

Dokonce platí, že význam „romantismus“ je neustále určován jakýmsi vyjednáváním, jeho souvztažností a situovaností. O podmíněnosti významu „romantismu“ René Wellek píše: „Již jsem se jinde pokusil obhájit použití a funkci názvů období v dějinách literatury. Došel jsem k závěru, že je potřeba o těchto názvech uvažovat ne jako o arbitrárních lingvistických

označeních, ani ne jako o metafyzických entitách, ale jako o názvech systémů norem, které v literatuře převažují ve specifickém údobí literárního procesu.“ (Wellek: 129)

Podle jiných autorů je paradoxem „romantismu“ právě to, že se toto označující může vztahovat k různým, či dokonce protichůdným systémům norem, což nemalou měrou přispívá ke zmatení ukazatelů na cestě vedoucí ke kýženým označovaným. „Iain McCalman¹ píše, že „romantismus je notoricky známý ošidný pojem moderní historie“, a dodává, že slovo „romantický“ otevírá neprostopupný terén, jakýsi „základní močál“. Přesto se snaží používat výraz dál, aniž by si ovšem připustil, že se v romantickém třasovisku může utopit. Jeho strategie je typická – nepřiznat si, že romantismus jako dosud nedovršený, avšak v mnohém již tragicky neúspěšný osvobozující čin zasahuje svými důsledky naši přítomnost, ať už ve formě estetizace duchovního života, heroizace umělecké tvorby, povýšení citu na základní hodnotu, nebo dokonce i v podobě různých nacionalistických mýtů. Přes svou orientaci na minulost je romantismus otevřený do budoucnosti, a proto neexistuje žádný způsob, jak bychom se mohli dobrat jeho celkového smyslu.“ (Hrbata, Procházka: 10)

S přílišnou jasností, hledáním označovaných, způsobem vypovídání a strategickými cíli těsně souvisejí definice, časové ohraničování událostí a zařazování údajů. „Pro literárněvědné i uměnovědné přístupy, které se snaží spojovat vědecké i pedagogické zřetele, bývá výhodné převádět romantismus do inteligibilního časoprostoru, v němž se prostřednictvím chronologie a periodizace ozřejmuje například začátek i konec směru a jeho vývoj se názorně ukazuje v podobě jednotlivých etap či fází. Takové psaní a pojetí dějin vysouvá do popředí důležité operátory stojící jaksi nad historickým časem a komplexností jevů a faktů, které usouvztažňují, třídí a reglementují. Těmito koordinátory, jež historii romantismu uspořádávají a 'usměrňují', jsou třeba výrazy 'před', 'po', 'vedle' či 'souběžně'. Zkrátka, fakta se stávají vyjádřitelnými a vysvětlitelnými podle určité osnovy, na určitém pozadí. Romantismus jako historický směr je tak popsán a zařazen.“ (Hrbata, Procházka: 12) Odmítnutí apriorně stanovených historických konstrukcí je jedním ze znaků přístupu nové historie.

K různým či dokonce protichůdným významům „romantismu“ však dospěly i dřívější induktivně zaměřené přístupy, které se pod hlavičku nové historie obvykle nezařazují. Například Arthur O. Lovejoy ve své přednášce z roku 1923 nazvané „O rozlišování romantismů“ nachází v evropské kulturní historii tři významová pole, kterým jsou přidělována označující romantismus. V prvním poli vystupuje jako rozhodující revolta proti striktním klasicistickým pravidlům, je razena zásada „zpět k přírodě“ či „zpět k přirozenosti“

¹ Iain McCalman, Introduction: A Romantic Age Companion, in: *An Oxford Companion to the Romantic Age*, ed. I. McCalman, Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 1-3.

a jako první zřetelný projev je uváděna báseň „The Enthusiast“ (Nadšenec) anglického básníka Josepha Whartona. Druhé významové pole romantismu je podle Lovejoye vytvářeno německými estetickými teoriemi, kde je nad „přírodu“ či „přirozenost“ naopak vyzvedáváno „kulturní“ či „kultivované“, kde rozhodující roli hrají rysy křesťanského náboženství a kde je rozhodující impuls prisuzován eseji „Über naive und sentimentale Poesie“ (O naivní a sentimentální poezii) Friedricha Schillera. Třetím polem je romantismus francouzský, kde Lovejoy nachází u Chateaubrianda jak rysy protichůdné oběma předcházejícím oblastem, tak rysy, které se shodují s neoklasicistickými estetickými náhledy.

Na otázku, co to je romantismus nemůže být dána jednoznačná odpověď. Pro hledání odpovědi na tuto komplexní otázku lze však v přednášce „O rozlišování romantismů“ nalézt to, co by bylo možno nazvat metodickými pokyny pro induktivní zkoumání textových faktů. „Měli bychom se naučit používat slovo ‘romantismus’ v množném čísle. To je samozřejmě již nyní praxí oněch opatrnějších a všímavějších literárních historiků, kteří uznávají, že ‘romantismus’ v jedné zemi může mít málo společného s ‘romantismem’ v jiné zemi, který by měl v každém případě být definován svým vlastním způsobem. Ale rozlišení romantismů, které mám na mysli není pouze či hlavně předělem kopírujícím národnostní či jazykové rozdíly. Je potřeba, aby jakékoli studium tohoto tématu začalo uznáním *prima-facie* plurality romantismů, uznáním možná naprosto odlišných myšlenkových komplexů, z nichž se mnohé mohou objevit v jedné zemi. Není možné toto studium začít předpokladem, že ‘romantismus’ je Bohem stanovené označení jedné jediné reálné entity nebo druhu entit, které lze nalézt v přírodě. Je potřeba vyjít z prosté a zřejmé skutečnosti, že existují rozdílná historická období a hnutí, kterým různí historikové přidělili jejich jména. Všechny tyto romantismy mohou sice mít společného jmenovatele, ale jestliže tomu tak opravdu je, nikdy to nebylo jasně dokázáno a je potřeba nepředpokládat tyto společné jmenovatele *a priori*. V každém případě byl každý z těchto takzvaných romantismů velmi komplexní a obvykle navýsost nestálou intelektuální sloučeninou tvořenou různými celky idejí, které k sobě většinou nebyly vázány nerozlučnými pouty logické nutnosti, ale alogickými asociativními procesy, které slovo romantický svou vrozenou i získanou dvojznačností velice usnadňovalo a částečně způsobovalo. Při interpretaci takovýchto myšlenkových sloučenin je poté, co byly v hrubých obrysech rozlišeny co do svých zástupců či časových údajů, potřeba provést pečlivější a pronikavější analýzu než je obvyklé, a to na jejich základní prvky – myšlenky a estetické sklony. Pouze když budou tyto myšlenkové faktory a emotivní rozpoložení v příslušném ‘romantismu’ jasně rozlišeny a s dostatečnou důkladností uvedeny, budeme moci posoudit stupeň afinity tohoto ‘romantismu’ s dalšími myšlenkovými komplexy, k nimž se vztahuje stejný název, a

nahlédneme, jaké skryté předsudky či zřejmé představy jsou těmto komplexům společné, a kde se naopak projevují rozlišující tendence.” (Lovejoy: 236-7)

Romantismus a umělecké dílo

Pokud je však problém „romantismu“ nahlížen z opačného hlediska, tedy ne jako „proměnlivá intelektuální sloučenina“ či myšlenkové hnutí, ale z pohledu tvůrčího procesu, je otevřena oblast, v níž by se do jisté míry chtěla odehrát i tato práce. Tato oblast je však zároveň oblastí příliš komplikovanou, oblastí, k níž lze přistupovat z mnoha směrů a perspektiv. Z těchto i dalších důvodů tato práce k problematice tvůrčího procesu přistupuje pouze ve směr udávajících náznacích.

„Expresivitu romantického umění lze stěží ztotožňovat s individuálním výrazem autentické osobnosti umělce. Estetika romantického umění předjímá totiž modernismus v tom, že se původní působení díla zakládá na *intenzitě*, jež není dána silou jednotlivých smyslových vjemů ani jejich syntézou, nýbrž naopak jejich diferencí. Přestože většina romantiků i jejich dnešních interpretů chápe tuto intenzitu jako vlastnost individuálního citění a vnímání nebo výraz umělcovy osobnosti, interpretace romantických děl často ukazují, že jde spíše o projev *‘kvalitativní difference ve způsobu, jakým se nám svět zjevuje, difference, která by zůstala, kdyby nebylo umění, věčným tajemstvím každého jednotlivce’*². Umění, jehož estetika je založena na intenzitě a diferencí, je pluralistickým uměním, jehož hodnota nezávisí na vzorech a normách, autentičnosti individua ani na autoritativním rozlišování mezi fikcí (virtualitou) a realitou (nebo idealitou). Proto nelze romantismus definovat na základě hodnotového nebo estetického kánonu ani v opozici ke kánonům jiným, například klasicistnímu.“ (Hrbata, Procházka: 11)

V pojetí evropské romantické estetiky je tvůrčí proces nahlížen poněkud odlišně než je napodobování stejného, které může být představováno platónskými idejemi, aristotelskou soustavou norem či požadavkem homogenní subjektivity. V pojetí evropské romantické estetiky je umělecké dílo bytostně pluralitní. Umělecké dílo v tomto pojetí je nahlíženo jako místo, kde se intenzivním způsobem zjevuje svět kvalitativně odlišný od světa vnímatele, svět, který svůj zdroj nenachází ve spontánním výtrysku emoce básníka, ani v božské inspiraci či systému estetických norem.

² Gilles Deleuze, *Proust a znaky*, přeložil Josef Hrdlička, Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 60.

Tato kapitola se snaží ukázat mnohost významů, které jsou přiřčeny označujícímu „romantismus“, a zároveň komplikovanost snah o interpretaci literárního díla, přičemž se pokouší vymezit tuto práci vůči interpretacím, které jsou podmíněně jednostranně orientovány.

V kontextu evropské kultury kapitola nachází tři kontexty, k nimž se označující „romantismus“ tradičně vztahuje: revolta proti klasicistickým pravidlům, německé estetické teorie osmnáctého století a francouzská literatura, především „romantismus“ Chateaubriandův. V této souvislosti kapitola poukazuje především na to, že je velice zavádějící, ba nebezpečné přistupovat k souboru literárních faktů jako k romantickým ještě před započatím zkoumání. Obecnější označující „romantismus“ či „romantický“ nelze vymezit apriori.

Tato kapitola rovněž naznačuje, že takovéto apriorní zařazení ovlivňuje směr, kterým se ubírá interpretace uměleckého díla, které je v kontextu evropského romantismu nahlíženo jako dílo pluralitní.

Romantismy v Číně

Tato kapitola se snaží v hrubých obrysech sledovat textové zdroje pro onen myšlenkový konglomerát, jež by bylo možno nazvat „čínským romantismem“. Po znovupoložení otázky po významu „romantismu“, tentokrát v čínském prostředí, se kapitola snaží ukázat jak domácí, tak západní rysy, které spoluvytvářely podobu tohoto hnutí.

Romantická generace

„Existovalo v Číně dvacátého století uvědomělé romantické hnutí?“, ptá se Leo Ou-fan Lee v poslední části své vyčerpávající studie o „čínském romantismu“, načež odpovídá, že „na povrchní rovině v Číně Romantické hnutí nebylo, ačkoliv několik radikálů bylo ve dvacátých letech dvacátého století pevně rozhodnuto rozpoutat uvědomělé romantické hnutí, jež by v úplnosti následovalo svůj evropský vzor.“ (Lee 1973: 293)

Uvědomělé romantické hnutí? Zdá se, že v době, kdy nejen v čínské společnosti, ale v celé soustavě vědění docházelo ke zcela zásadním změnám, mohl „romantismus“ označovat jednak vše nové, jiné, netradiční, neklasické, čemuž byla v některých případech téměř automaticky přidělována kladná hodnota, a jednak se mohl „romantismus“ jako označení vztahovat k oněm fundamentálním procesům, jež daly vzniknout nové čínské literatuře. Avšak bylo by příliš troufalé označit celý proces změn na konci devatenáctého a na počátku dvacátého století jako „romantický“, takto by byl romantismus téměř synonymem pro změnu vůbec. Zdá se, že výpověď o absenci uvědomělého romantického hnutí ve druhé dekádě dvacátého století v Číně se váže především k nesrovnatelnosti „romantismů“ v Evropě v osmnáctém a hlavně na počátku devatenáctého století a „romantického směřování“ v Číně v období, na něž je v této práci soustředěna pozornost.

„Definovat romantismus v Číně ve dvacátých letech dvacátého století by znamenalo podstoupit riziko přílišného zjednodušení. Různé kategorie a charakteristiky západního romantismu předložené západními učiteli již vydají na nekonečný seznam. Co většinu těchto uměle kategorizovaných romantických rysů spojuje, je základní náhled sdílený jak západními, tak i východními představiteli romantismu. Tento náhled přistupuje k životu ne jako k danému schématu, jež se projevuje objektivně a v racionálním řádu, ale spíše jako k procesu individuálních a subjektivních zkušeností. Realita je pojímána ne jako předem stanovená

struktura či schéma, které je potřeba uchopit systematicky za použití rozumu, ale spíše jako fragmentární tok, jenž není nikdy statický a úplně pochopitelný a jež lze pouze pocítit a zahlédnout prostřednictvím intuice a náznaků. A tak to, co je v tomto náhledu zdůrazňováno je podnět, ne výsledek; pohnutka, ne cíl; kreativní vůle, ne retrospektivní analýza; cit a citlivost, a ne rozum a ritualizace. Společnost je považována za chaotickou, má být zničena či předělána ve svém celku, ale ne postupně napravena. Utopie, místo uchýlení se v zářné budoucnosti, je nanejvýš nepopsatelná, ačkoli všemi toužebně očekávaná. Z historického hlediska takovýto náhled často zrcadlí období přechodu. V takovém období se často objeví velký počet jednotlivců, kteří organicky nepatří k žádné etablované společenské třídě. Protože takový typ jednatelce často postrádá systematický kontakt s životem v jeho celistvosti, je nucen stahovat se sám do sebe a postavit hodnotu svého vlastního ega proti zbytku příslušné společnosti. Vykořeněnost a odcizení se stávají v očích tohoto typu jednatelce důkazem jeho imaginární velikosti. Je to právě v kontextu takovýchto přechodových období, kdy životní příběhy romantických spisovatelů končí tragicky.“ (Lee: 295)

Význam či významy „romantismu“ v kontextu moderní čínské literatury se tedy zdají být posunuty, možná obohaceny o těsnou návaznost na složitý proces, jenž se v Číně odehrál na sklonku předminulého a počátku minulého století.³ Na druhé straně je však nanejvýš nepravděpodobné, že by mohl být celý tento komplex událostí zahrnut pod hlavičku „romantismus“, i když je nutno říct, že některé rysy „romantického hnutí“ se celou svou silou účastnily i tohoto přerodu.

V dalším je blíže určeno a vymezeno, jak je „romantismu“ rozuměno a užíváno v kontextu této práce. Je zde nutnost, jako v případě všech označujících se širokým polem možné produkce významu,⁴ pokusit se vyhnout strategicky podmíněným jednostranností⁵ a alespoň v hrubých liniích podat ty prvky, které se staly součástí „nestálé sloučeniny“, jež by se mohla nazývat „čínským romantismem“.

³ Jak tuto celostní změnu v *epistémé* umístit v čase? Je jejím počátkem Sto dní reform v roce 1898? Nastala spolu se zrušením císařského zkouškového systému v roce 1905? Nastalo její vyvrcholení v roce 1915, 1917 anebo 1919? Jaká je datace konce a dovršení tohoto zlomu?

⁴ Zdá se, že například jednostranná a slepá aktivace výpovědí jako je ono známé *přehodnocení všech hodnot*, *Umwertung aller Werte* se může stát součástí i dalších událostí, jejichž hodnocení je velice obtížné.

⁵ V této souvislosti Leo Lee varuje před tzv. „revolučním romantismem“, iniciovaným na konci padesátých let Guo Moruem a Zhou Yangem, který dává do spojitosti s další důležitou událostí na scéně čínských moderních dějin. „Možná, že by bylo možné považovat nedávnou Kulturní revoluci za obrození určitého druhu kolektivního romantického espritu namířené proti rutinizaci etablovaného řádu, a že uvolnění lidského potenciálu mladé generace by mohlo být nahlíženo jako šílený výtrysk kolektivní vůle řízené myšlenkami Mao Zedonga, který měl zničit starého fénixe, aby bylo urychleno znovuzrození fénixe nového.“ (Lee 1973: 296).

Čínská sentimentální tradice

Jestliže byl v západním romantismu silně pocíťován protiklad mezi rozumem a citem, je možno v Číně, a to jak staré, tak nové, vysledovat chápání podobně protikladných tendencí. Jestliže však západní romantické hnutí bylo především reakcí na racionální přístup ke světu v době osvícenství, je velice zajímavou složkou „čínského romantismu“ emocionální, citová či sentimentální reakce ne na racionální světonázor, ale na složitý systém etických pravidel.

Sentiment *qing* však v Číně nebyl vždy chápán jako spontánní vyjádření citu, ačkoli jeho spjatost s niterností byla patrná. Leo Ou-fan Lee významové konotace onoho *qing* hledá ve starších textech: „Hnutí za novou literaturu představovalo emocionální reakci na to, co bychom mohli nazvat formalizací či ritualizací konfuciánských norem, kterými se společnost a život v Číně řídily v minulém tisíciletí. Aby však bylo možno tento argument podepřít, je potřeba nejprve zhodnotit významy 'emoce' a roli literatury v čínské tradici. 'Emoce' samozřejmě existovaly v životě Číny i v minulosti. Sentiment *qing* však u Konfucia musel být odrazem a odpovídat řádnosti *li*. Za tímto ideálem se skrývá jedna z ústředních polarit konfuciánského myšlení, což je problém 'vnitřního' a 'vnějšího'. Sentiment, který pramení zevnitř, by mohl být považován za jeden z projevů vrozené lidskosti, problém však nastává, když se výtrysk onoho *qing* již více nepřizpůsobuje omezením stanoveným řádem *li*. Je tedy lepší rozhodnout se pro sentiment *qing* nebo pro řád *li*? Zdá se, že ani Konfucius, ani Mencius tento problém dostatečně nevyřešili. Xunzi zdůrazňuje normativní a výchovné funkce *li* a sentiment tak podléhá kontrole správných rituálů. V obecnější konfuciánské tradici, jež se rozvinula po dynastii Han, se o problematice sentimentu *qing* často diskutovalo, avšak nikdy se nedošlo k úplnému rozřešení.

Neokonfuciánci za dynastie Song zdědili hlavně menciovský odkaz, a tak většina z nich měla snahu naplnit koncept vrozené 'dobré' lidské přirozenosti morálně zatíženými konotacemi. Sentiment byl vůči jádru přirozené morálky považován za okrajový, ne-li za faktor od této morálky odloučený. Snad pod vlivem buddhismu byl sentiment *qing* zařazen do nižší oblasti *qi*, která byla odlišena od oblasti *li* (principu), kterým je naplňována lidská morální přirozenost. Tak byl sentiment *qing* zahrnut do stejné kategorie jako touha *yu*, která je výsledkem proměn nečisté energie *qi*. Odtud tedy pramení konotace na zlo, a to jak pro sentiment, tak pro touhu. Až na konci dynastie Ming se problém sentimentu *qing* stal předmětem vážného morálního zájmu a námětem četných intelektuálních debat.

Souběžně se stále větším důrazem kladeným na problém sentimentu *qing* v konfuciánské tradici se v literatuře vynořila 'protitradice', která se stavěla proti ortodoxnímu názoru, že literatura nemá žádnou hodnotu, jestliže není nositelem morálního poučení (*wen yi zai dao*).

Například podle Zhou Zuorena tuto menší tradici v čínské literatuře reprezentovaly školy Gong'an a Jingling existující na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století, které naproti pravověrné tradici morálního vzdělávání (*zai dao*) byly zastánkyněmi literatury jako osobního vyjádření (*yan zhi*). Zhou Zuoren tyto dvě školy považoval za opravdové předchůdce Literární revoluce.“ (Lee 1973: 258-259)

Důraz na niternost, citovost, *qing* však lze nalézt, v podobě patřičně podepřené staršími texty, i v prvním bodě Hu Shiho „Wenxue gailiang chuyi“ (Několik skromných návrhů pro reformu literatury).⁶ Tento první bod zvláštním způsobem rezonuje i s výše citovaným Zhou Zuorenovým rozlišením větší a menší tradice: „*Psaní by mělo mít svou podstatu*: Největším neduhem současné literární tvorby v našem národě je používání jazyka bez podstaty. To, co míním podstatou, není ono *wen yi zai dao* starověku. To, co míním podstatou, jsou dva následující body.“ (Hu 1996: 124) Těmito dvěma body jsou city a myšlenky. Pro mapování čínské sentimentální tradice jakožto jedné ze složek navýsost nestálé sloučeniny zvané „čínský romantismus“ je důležitější bod první, city *qing*. „*Ve Velké předmluvě ke Knize písní* se píše: 'City pocházejí zevnitř a svou podobu dostávají v jazyce. Jestliže je jazyk pro vyjádření citů nedostatečný, přicházejí vzdechy; jestliže jsou vzdechy nedostatečné, přichází zpěv; jestliže je nedostatečný zpěv, jsou na řadě ruce i nohy v tanci.' To je to, co míním city. Cit je duší literatury. Literatura, jež neobsahuje cit je jako člověk bez ducha, nic než dřevěná loutka, chodící mrtvola.“⁷ (Hu: 124)

V souvislosti s tím, co zde bylo nazváno „čínskou sentimentální tradicí“ je neobyčejně zajímavá postava tradičního konfuciánského vzdělance jménem Lin Shu.⁸ Tento první velký překladatel západní literatury do čínštiny byl neobyčejně sečtělý ve staré čínské literatuře a mimo jiné si během svého života získal uznání jako mistr starého stylu (*guwen*) a znalec osmi velkých mistrů dynastie Tang a Song. Snad o to zajímavější je fakt, že jeho prvním překladem byl román *Dáma s kaméliemi* Alexandra Dumase.

⁶ „Wenxue gailiang chuyi“ vyšly v časopise *Xin qingnian* v lednu roku 1917. Zahrnují osm dále rozvedených bodů, kterými jsou: 1. Psaní musí mít svou podstatu. 2. Nenapodobujte starověké spisovatele. 3. Zdůrazněte techniku psaní. 4. Nesténejte, jestliže nejste nemocní. 5. Zredukujte otřepaný a formální jazyk. 6. Nepoužívejte narážek. 7. Nepoužívejte paralelismů. 8. Nevyhýbejte se vulgárním výrazům. (cit. in Denton, trans. et ed., 1996: 123-124)

⁷ Překlad citovaného úryvku *Velké předmluvy* je pořízen podle anglického převodu Kirka Dentona.

⁸ Údaje přebírám z třetí kapitoly knihy *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* nazvané *Lin Shu*.

Toto dílo bylo v tehdejší překladové literatuře jedním z nejpobulárnějších, dokonce sám Lin Shu po přečtení svého vlastního překladu prohlásil: „Jestliže dovedu věci vylíčit takovýmto způsobem, jak je pak možno říci, že jakkoli jsem tvrdohlavý a nerudný, chovám nenávisť vůči citům?“ (Lee: 46). V této souvislosti je ještě frapantnější, že byl Lin Shu při překládání příběhu kurtizány dojat k slzám a že sám v jednom ze svých autobiografických esejů líčí, jak se krátce po smrti své manželky stal předmětem milostného zájmu jedné okouzující prostitutky. Ačkoli návštěvy ve vykřičených domech nebyly pro konfuciánské učence v tradiční Číně přespříliš neobvyklou záležitostí, v případě vzdělaného konfuciána a překladatele mohly podle Leo Ou-fan Lee tyto návštěvy mít i dalekosáhlejší kulturní následky. „Lin Shu jako moralistický konfucián se propast mezi morálkou a sentimentem pokusil přemostit naplněním sentimentu stejným stupněm vážnosti, který přikládal morálnímu chování. Pro něj byl sentiment *qing* více než vnitřní odraz řádnosti *li*, tak jak je to předepsáno v *Hovorech*; sentiment je morálkou.“ (Lee: 46).

Lin Shu dále překládal romány Charlese Dickense, v nichž viděl morálku a sentiment vzniklé jako reakce na lidskou bídu a sociální nespravedlnost způsobenou industrializací, zatímco jeho vlastní morálka a sentiment vznikly hlavně jako reakce na konfuciánskou etiku. Stejně tak zajímavé je, že během převodu těchto děl Lin Shu do románového textu vepsal konfuciánské hodnoty ztělesněné pojmem synovské oddanosti, v níž viděl pojítka mezi etikou a politikou, mezi Čínou a západem.

Ačkoli diskuse o hodnotách vpisovaných do textů či připisovaných určitým románovým hrdinům by mohla být nanejvýš zajímavá v případě *Robinsona Crusoe*, stejně jako v případě hrdinů sentimentálních románů anglického viktoriánského spisovatele Henry Rider Haggarda, je zde mnohem důležitější způsob, jakým chápání sentimentu *qing* Lin Shu pozměnil a jak se toto chápání později stalo součástí „čínského romantismu“.

„Lin Shuův příspěvek v tomto období přechodu spočíval v překlenutí vzdálenosti mezi morálkou a sentimentem prostřednictvím hledání emocionálního základu pro morálku a ospravedlnění emocí v morálním rámci. Lin Shu byl jedním z těch, kteří postavili sentiment do středu zájmu a kteří ohlásili objevení se prototypu osobnosti na sentimentu založeném.“ (Lee: 260-261).

Na jedné straně se toto postavení sentimentu do středu zájmu odehrálo spolu se zvýšením důrazu na subjektivní stránku jednotlivce a na druhé straně začala, převážně v přístavních městech, vznikat celá řada sentimentálních či sentimentalizujících románek, které, zdá se, by si v ničem nezadaly s *Dámou s kaméliemi*. „Tento trend byl, podle jedné čínské autority na

pozdně qingskou beletrii, započat románem *Hen hai*.⁹ (Lee: 261) V dalším jsou tedy znaky čínské sentimentální tradice sledovány v souvislosti s románem *Hen hai*.

V podloží tohoto sentimentálního románu je starověký mýtus¹⁰ o dceři Ohnivého císaře. Ta se po svém utopení ve Východním moři vrátila zpět na zem jako pták Jingwei, aby své dny tráвила nošením větviček a kamínků ze Západních hor v marné snaze jimi moře naplnit. Tímto mýtem sice bylo po dlouhé období čínských dějin rozuměno marné a trpělivé sisyfovské úsilí, avšak v novějším období mýtus začal odkazovat k tragickým následkům lásky a v této své zromantizované podobě je často spojován s mýtem o rozkotané Nebeské klenbě:

Moře béd je stejně hluboké;
Nebe vášní stále rozkotané.
Proč zmiňovat společný osud,
když cesta nevede až k sňatku?
Proč milenec bez citu by nemohl
vzít za ženu si nestálou služku?
Kde soužení se pojí s trýzní,
tam vyjeví se pravý cit.
(Hanan: 205).

Nebe vášní (Heaven of Passion) v této básni, kterou se uzavírá příběh románu *Hen hai*, odkazuje ke zromantizované podobě mýtu, v němž je Nebe vášní úplné, dokud jsou milenci společně, ale roztržštěné, jestliže se od sebe milenci odloučí.

Mytologické podloží a motiv roztržštěné Nebeské klenby je rovněž znám, ačkoli v poněkud komplikovanější podobě, z románu *Hong lou meng*. Mytologické vypravování, které je zde aktivováno, je o prvním čínském rebelovi zvaném Gong Gong, jehož přičiněním se nebesa zřítíla. To se však odehrálo před začátkem románu *Hong lou meng*, v němž se odehrává až vydláždění zřícené nebeské klenby bohyní Nüwa, při kterém jeden z kvádrů nadbude a je odhozen pod vrcholky Zelených hřbetů. Tento jediný ze všech 36 501 kamenů určených k opravě rozkotaného nebe pochopil, že nenašel uplatnění, že nebyl vybrán. Začal tedy sám

⁹ Tento krátký román vyšel v roce 1906. Jeho autorem je Wu Jianren, osobním jménem Woyao. Mezi jeho další díla patří *Haishang mingji sida jingang qishu* (Podivný příběh čtyř strážných bůžků, slavných šanghajsých kurtizán), *Jiuming qiuyan* (Podivný případ devatera vražd), *Jieyu hui* (Prach apokalypsy), *Qing bian* (Proměna vášně), *Xin Shitou ji* (Nový Příběh kamene) a v neposlední řadě *Ershi nian mudu zhi guai xianzhuang* (Podivné věci, které jsem spatřil za posledních dvacet let). (Hanan: 11-15)

¹⁰ Znění tohoto mýtu přebírám z úvodu a poznámek k anglickému převodu románů *Hen hai* a *Qin hai shi* Patricka Hanana. (Hanan 1995: 21-22)

sebe nesnášet a sám sebe litovat¹¹, čímž, přespříliš zjednodušeně řečeno, začala jeho cesta do světa lidí a stejně tak začal vlastní děj a vyprávění románu *Hong lou meng*.

S problematikou sentimentu *qing* související a zároveň velice zajímavá z hlediska, jež by bylo možno nazvat etické, je předmluva k románu *Hen hai*. „Beru do ruky štětec, abych napsal román, a pak, než se štetcem dotknu papíru, mi myslí procházejí všechny události, které hodlám vylíčit. Až bude můj román dokončen, bude se označovat jako příběh vášně. Už dlouho tvrdím, že vášně je něco, co máme od narození, dlouho předtím, než víme, co znamená sexualita. V nejobecnějším slova smyslu jsou vášní i dětský pláč a smích, ačkoli určitě vášní jiného druhu než je ta, o níž se mluví ve smyslu ‘probuzení vášně’. Je potřeba si uvědomit, že v očích světa se vášně omezuje na sex, kdežto vášně, o níž mluvím já, ta vášně, kterou máme už od narození, je vrozenou vlastností, která může být postupem času uplatňována ve kterékoli oblasti života, přičemž jediný rozdíl spočívá ve *způsobu* jejího uplatňování. Ve vztahu k vladaři je to loajalita, ve vztahu k rodičům je to synovská oddanost, ve vztahu k dětem je to rodičovská láska a ve vztahu k přátelům je to opravdová družnost. Je zřejmé, že hlavní ctnosti jsou odvozeny od vášně.

Pokud jde o sexuální vášně, existuje pro ni jediné slovo poblouznění.

Jsou dokonce lidé, kteří nemají potřebu takovouto vášně uplatňovat, kteří by ji dokonce neměli uplatňovat, kteří ji však *zneužívají* – takovíto lidé mohou být popsáni pouze jako chlípníci.

Podle jednoho podání měly cudné vdovy, našimi předky tak vychvalované, svá srdce jako odumřelé stromy či vyschlé studny: zůstaly vášní naprosto nepohnuty. Kategoricky nesouhlasím. Příležitosti, při nichž byly vdovy vášněmi nepohnuty, byly právě takové, při nichž byly jejich vášně nejzjitřenější. Svět ve svém přesvědčení, že je vášně omezena na sexuální lásku, nutně vášně bere příliš na lehkou váhu. Navíc existuje mnoho ‘příběhů vášně’, které ve skutečnosti nelíčí vášně, ale smilstvo, které se snaží pouze vyobrazit jako vášně.

Opravdový zločin spáchaný štětcem!

Bylo by ode mne skutečnou neobratností, kdybych vám předem vyprávěl o tom, jaký druh vášně zde hodlám vylíčit. Ujišťuji vás však, že nespáchám zločin a nebudu popisovat smilstva. Jestliže si přejete vědět víc, musíte si přečíst následující příběh.“ (Hanan: 103-104)

Příběh románu *Hen hai* se odehrává na pozadí Boxerského povstání v roce 1900. Čtenář se dozvídá, že ještě před vypuknutím povstání, v roce 1891 a 1892, se do Pekingu z Kantonu nastěhoval úředník jménem Chen Gelin spolu se svou manželkou paní Li a dvěma syny, kteří

¹¹ Je možná zajímavé si povšimnout, že čínské slovo-znak *hen* v sobě obsahuje sémantickou podvojnost, kterou je možno obsáhnout významy českých slov *nenávidět* a *litovat*. Toto *hen* se nachází i v názvu románu *Hen hai*.

se jmenují Bohe a Zhong'ai. Později se do domu rodiny Chen přistěhuje bratranec s manželkou a dcerou Juanjuan, a poté pan Chen pronajme pokoje ve svém domě rodině Zhangových, kteří mají dceru jménem Dihua.

Pro vývoj zápletky, a především pro rozvinutí tématu vášně, sentimentu *qing* je podstatné, že ještě před vypuknutím Boxerského povstání spolu všechny čtyři děti studovaly konfuciánské klasiky pod vedením domácího učitele, a navíc i volný čas trávily společně. Rodiče dětí později rozhodují o zasnoubení Bohe s Dihua a Zhong'aie s Juanjuan. V roce 1900, kdy je dětem osmnáct až devatenáct let, jsou rodiny úředníků nuceny Peking opustit.

Hen hai je příběh nešťastné, nenaplněné lásky, kde se z Bohe stane kuřák opia a nakonec zemře na malarickou horečku a kde Zhongai v jedné z milostnic v doupěti lásky rozpozná nešťastnou Juanjuan, která od něj se zahanbením a co nejrychleji odchází. Právě mezi útekem z Pekingu a věčným odloučením milenců se odehrává nejzajímavější část tohoto nedlouhého románu, jíž je zamilovávání se a následující vnitřní konflikt postavy nesoucí jméno Dihua.

„V mládí zasnoubená dívka Dihua se nejprve zamiluje do představy snoubence, a pak svou lásku přenesou na snoubence skutečného.“ (Hanan: 13) Vnitřní konflikt dívky Dihua se pohybuje mezi představou snoubence, která jí byla vnucena shora vzorci chování, řádem a jejím vztahem ke skutečnému snoubenci, ne k jeho ideálnímu obrazu předepsanému konfuciánskými texty, ale k snoubenci v jeho téměř fyzické podobě. Ačkoli charakterizace Dihua v románu *Hen hai* není provedena takovým způsobem, aby onen rozpor mezi ideálem a emocionální skutečností bylo možno nazvat psychologickým dramatem, je zde vzdálenost mezi vnější povinností, především k matce, a vnitřním napětím dívky Dihua dobře patrná.

Navzdory tomu, že Dihua je „dívkou vycouvanou četbou konfuciánských textů, která si jejich zásady zinternalizovala a s ochotou podle nich jednala“, v románu *Hen hai* je možno vysledovat, jakým způsobem „v morálním, t.j. konfuciánském, kontextu figuruje vášně.“¹² (Hanan: 14 et 6)

Další facetou, skrze kterou je možno román *Hen hai* nahlížet je příslušná žánrová kategorie, její vymezení vůči kategoriím ostatním, a hlavně, s tímto související, opozice této kategorie stanovené jako „sentimentální literatura“¹³ vůči stanovisku vyžadujícímu utilitaristickou aplikaci beletristických textů.

¹² Patrick Hanan tedy stejně jako Leo Ou-fan Lee/ Wu Woyao stejně jako Lin Shu docházejí ke, zdá se, určujícímu protikladu mezi řádem, řádností *li* a emocií, citem, sentimentem, vášní *qing*. „Láska se rozvíjí v rámci smlouvaného manželství.“ (Hanan: 6)

¹³ „Sentimentální literatura“ je překladem čínského výrazu *xieqing xiaoshuo*, který je subžánrem *xiaoshuo* takto podle obsahových kritérií stanoveným vlivným raně republikánským časopisem *Xin xiaoshuo*. (viz Andrš 2002: 151-152). Alternativní čínská označení pro *xieqing xiaoshuo* i její podtypy jsou *yanqing xiaoshuo* (literatura o sentimentu), *xiaqing xiaoshuo* (literatura hrdinského sentimentu), *qiqing xiaoshuo* (literatura fantastického

Podle názoru tehdejších utilitaristicky zaměřených literárních kritiků a teoretiků následujících linií reformátora Liang Qichaoa „literatura zabývající se sentimentem nejen že čtenáře kazí sdělováním nezdravých či nepřiměřených emocí, ale zároveň šíří duch měkkosti a slabosti.“ (Andrš: 164) Mimo jiných obvinění se „sentimentální literatuře“ ze strany kritiků rovněž dostalo vyčinění, že zobrazování sentimentu v literatuře je motivováno převážně ekonomickým ziskem.

Zdá se, že takovéto soudy nejsou v přechodovém období mezi imperiální a republikánskou Čínou překvapivé, avšak zároveň se zdá, že v „sentimentální literatuře“ je možné objevit i jiné než výše zmíněné negativní kvality a že hodnota literatury nemusí nutně spočívat pouze v její schopnosti morálního poučení. Například spisovatel a překladatel Zhou Guisheng jako hlavní přínos románu *Hen hai* vidí jeho nedodržování tradičního vzorce, podle něhož by se vývoj zápletky měl pohybovat od smutku k radosti a od odloučení ke shledání, a chválí román za jeho „sílu vzbudit ve čtenáři pocity žalu a soucitu...-a zároveň-...je fascinován schopností tohoto románu vtáhnout čtenáře do stavu emocionální zaujatosti či dokonce jistého druhu emocionálního očištění.“ (Andrš: 168)

Zdá se tedy, že to, co bylo nazváno čínskou sentimentální tradicí jednak vytváří velice specifickou složku „čínského romantismu“, do něž vnáší některé rysy v západním romantismu neznámé, ale zároveň vytváří i jakousi protitradici či alespoň napětí ve vztahu k podmíněně převažující utilitární rétorice jednostranně preferující reformní angažovanost nové literatury.

sentimentu), *kuqing xiaoshuo* (literatura hořkého sentimentu), *chiqing xiaoshuo* (literatura pobláznění), *aiqing xiaoshuo* (literatura tragického sentimentu), *yuanqing xiaoshuo* (literatura zášti), *yanqing xiaoshuo* (literatura milostného sentimentu), *chanqing xiaoshuo* (literatura lítosti), *canqing xiaoshuo* (literatura tragického citu), *zaiqing xiaoshuo* (literatura sentimentu způsobeného katastrofou), *chouqing xiaoshuo* (literatura zahanbení), *xiqing xiaoshuo* (literatura radosti) a další. (Andrš: 166)

Uvedení západního romantismu

„Nejvlivnějšími literárními komentátory byli v Číně ve dvacátých letech britští a američtí akademikové, kteří na konci devatenáctého století ve svých učebnicích a dějinách zpopularizovali rozředěnou verzi romantismu. Původní odbojný a vitální romantismus počátku devatenáctého století byl ve viktoriánském období zmírněn ´sladkostí a světlem´ moralismu Arnoldova a jiných spisovatelů přelomu století. Renato Poggioli tuto pozdější fázi nazývá ´posmrtným a přežilým romantismem, něčím zkonvenčeným, patetickou módou, zálibou v senzačnosti...oním opožděným a upadlým romantismem, který veřejnost avantgardních hnutí tolik miluje, právě proto, že je tak zchátralý a skomírající, zbavený všeho platného a živoucího v tradici, z níž sám vyvěrá.´ René Wellek charakterizoval studie jedné takové skupiny amerických akademiků jako náležející k ´humánnější, ale zároveň diletantštější učenosti těch, kteří si zachovali kontinuitu s tradicí britských univerzit.´ Tato volně spojená skupina zahrnuje jména jako H. A. Beers, C. T. Winchester, W. L. Phelps a Bliss Perry. V desetiletích na přelomu devatenáctého a dvacátého století byli Beers a Phelps profesory literatury v Yale, Winchester na Wesleyan College v Connecticutu a Perry v Princetonu a posléze na Harvardu. Všichni byli čínským čtenářům v období Hnutí za novou literaturu velmi dobře známi.“ (McDougall 1971: 56)

Podle výše citovaného je nanejvýš pravděpodobné, že ona nestálá sloučenina „čínského romantismu“ měla své navýsost idiosynkretické rysy. Zároveň se však zdá, že možná pole významu označujícího „romantismus“ jsou i v evropské kultuře velice barvitá a že jestliže by k onomu „čínskému romantismu“ bylo přistupováno jako ke kopii „evropského romantismu“ bylo by takto ovlivněné textové poznání procesů odehrávajících se na přechodu mezi starou a novou Čínou nutně zkreslené. Stejně tak účelem této práce není rekonstrukce podoby „čínského romantismu“ v desátých a dvacátých letech dvacátého století¹⁴, je jím spíše pokus o nalezení rysů nejobecněji nazývaných jako romantické v raných Yu Dafuových textech a v sekundárních textech o těchto pojednávajících.

O zrádnosti obecnějších označujících jako je „romantismus“ v Číně tohoto období zevrubně píše Bonnie S. McDougall: „Profesor Beers (například) napsal dvě historické studie – *Dějiny anglického romantismu v osmnáctém století* (1899) a *Dějiny anglického romantismu v devatenáctém století* (1901). Jeho dílu se dostalo velkého obdivu od soudobých akademiků a literárních teoretiků. Možná, že na něj málo čínských spisovatelů odkazuje přímo, ale jeho

¹⁴ Pokus o rekonstrukci „čínského romantismu“ by se podobal hledání ducha doby (onoho Zeitgeist) na základě zachovaných pramenů. Dokument versus monument.

popis romantického hnutí a jeho hlavních charakteristik se těšil velké oblibě u japonských teoretiků jako Shimamura Hôgetsu či Kuriyagawa Hakuson, a takto nepřímou byl uváděn do Číny. Beers v anglickém romantickém hnutí obzvláště zdůrazňoval prvek medievalismu, který se objevil jako reakce na renesanční helénismus a který vedl k obnovenému zájmu o křesťanství (především katolicismus) a nadpřirozeno. Domníval se rovněž, že medievalismus byl základním rysem viktoriánských romantických škol jako bylo Prerafaelitské bratrstvo nebo primitivní socialismus Johna Ruskina a Williama Morrise. Tento důraz měl v Číně a Japonsku poněkud nešťastné následky. Autoři píšící v podstatě romantickým stylu odmítli nálepkou romantismus a na místě toho sami sebe označovali například jako naturalisté, neoromantikové či expresionisté. Z dlouhodobého hlediska se to nezdá být závažné, ale vytrvalé odmítání romantických spisovatelů nazývat se romantickými někdy dává vzniknout zmatkům.“ (McDougall: 56-57)

Rysy, které by mohly být hodnoceny jako romantické a které jsou zároveň podstatné pro tématickou orientaci této práce, tak lze například nalézt pod hlavičkou naturalismu, a to naturalismu, tak jak mu bylo rozuměno v dobové japonské literatuře. „Je zajímavé, že starší generace japonských romantiků vyzvedla to, co mladší následovatelé Zoly zanechávají nepovšimnuto. Tato generace tak japonskému naturalismu dala novou sílu a nový směr. Ve snaze vylepšit a zmodernizovat svou literární produkci museli tehdejší japonští autoři co nejrychleji vstřebat hlavní evropské literární trendy. Téměř všichni z nich se museli pohybovat od jednoho 'ismu' k druhému, aby tak drželi krok s evropským literárním světem. Tito romantikové, kteří stáli v čele naturalistického hnutí na přelomu století, odmítli zolovské vědecké teorie jakožto v japonské zaostalé společnosti nepoužitelné. Místo toho, chytrým, a možná nevědomým, překroucením konotací slova 'nature', byl naturalismu přidán nový významový rozměr: rozměr vnitřní reflexe a subjektivního vyjádření lidské přirozenosti v odloučení od světa objektivní reality. V tomto subjektivním vidění skutečnosti byly zahrnuty japonské romantické rysy konfese a lyrického vyjádření. Výsledkem tohoto byla jedinečná podoba japonského naturalismu, která byla charakterizována rousseauovským nutkáním neomezeného sebeodhalení, intenzívním lyrickým zabarvením, občasnou sebelítostí a sentimentálním hledáním moderní individuality.“ (Cheng 1977: 78)

Rovněž se zdá, že záleží pouze na úhlu pohledu, jestli budou někteří ze spisovatelů v té době překládaných za romantiky pokládáni. „Dva oblíbení evropští autoři – Sienkiewicz a Tolstoj – byli považováni jak za realisty, tak za romantiky. Jiní realisté jako Turgeněv, Gorkij či Anatole France také měli své romantické vlastnosti. Dokonce díla těch nejortodoxnějších realistů či naturalistů jako Maupassant, Flaubert a Zola byla často uctívána jako 'výtvo-

největšího idealismu'. Vroucnost, s níž byli v Číně tito realističtí autoři přijati, je vlastně učinila nerozlišitelnými od takových 'romantiků' jako byli Baudelaire a Rolland. Všichni byli zbožňováni jakožto hrdinové lidstva. Zdá se, že navzdory svému teoretickému přijetí realismu nebo naturalismu, byli čínští spisovatelé motivováni emocionálním étosem bližším romantismu.“ (Lee 1973: 277)

Zdá se tedy, že vyčerpávající a úplná odpověď na otázku „Co je to čínský romantismus?“ je nanejvýš komplikovaná a snad i nemožná. Zároveň se nezdá, že by uvedení výčtu oněch mnoha jmen a děl, které se na vytváření „čínského romantismu“ podílely, mohlo být přínosem. Je velice obtížné učinit rozhodnutí o tom, jaký aspekt daných jevů je i na relativně malé výseči tohoto spletitého pole podstatný. Přesto je však možno učinit jakousi generickou typologii,¹⁵ skrze niž by byl k složité problematice „čínského romantismu“ učiněn snazší přístup.

Tato typologie se vztahuje k převažující podobě hrdiny v relevantních textech, přičemž existují dva základní typy: typ wertherovský (pasivně sentimentální) a typ prométheovský (dynamicky heroický). „V evropském romantismu se wertherovský typ osobnosti definuje jako muž či hrdina citu, který popřípadě nabývá hloubku větším uvědoměním si osudovosti a blížící se záhuby. Je často pasivní a submisivní a má neobvykle zženštilou povahu. Je charakterizován svými city, povětšinou něžnými emocemi – jemnou a uplakanou láskou, nostalgií a vše prostupující melancholií. Je nazýván pasivním romantikem proto, že hledá útočiště ve sféře svého vnitřního života: v jemnostkách svých emocí, v tajemnostech svého nevědomého já nebo v subjektivním světě zdánlivých vášní. Rovněž druhý modelový typ, prométheovský muž či aktivní romantik, není úplně bez citů, ale na svou jemnost a citlivost neklade důraz. Je nadšencem, vášnivým a dominantním mužem, jehož největší touhou je vnutit svou osobnost světu, tvarovat svět – či jej dokonce vytvořit, být novým Prométheem. Tento aktivní romantik se před životem a světem neskrývá ve svém vnitřním já. Místo snahy o útěk od života, se k životu navrácí, avšak nečiní to proto, aby se s životem smířil, ale aby vůči němu uplatňoval nároky, aby jej odhalil a poukázal na jeho jednotvárnost, nespravedlnost a ošklivost a aby, krátce řečeno, dokázal, že život není hoden být akceptován.“ (Lee 1973: 280)

Zároveň je zřejmé, že velký vliv na „čínský romantismus“, a především na onen wertherovský typ hrdiny, měl francouzský filozof Jean Jacques Rousseau, kterého Leo Ou-fan Lee nazývá „duchovním otcem evropského romantismu“ a jehož úryvek z *Rêveries du*

¹⁵ Tuto typologii uvádí Leo Ou-fan Lee ve čtrnácté kapitole *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* nazvané *The Romantic Heritage*.

Promeneur Solitaire (Snů osamělého chodce) cituje především ve spojitosti s pasivně sentimentálním, introspektivním hrdinou: „Čehokoli si všimnu ve vnějším světě, to mému srdci přináší pouze bolest a trápení; kdykoli svými očima spočinu na věcech, které mne obklopují a které jsou se mnou spjaty, vždy v nich nacházím něco, co ve mně probouzí zášť a rozhořčení nebo mi přináší bolest. Sám po zbytek svého života – protože nacházím jedinou útěchu, naději a klid sám v sobě, nesmím a už více nechci zabývat se čímkoli jiným než je moje vlastní ego.“ (Lee: 280-281)

At' už však čínští spisovatelé tohoto období vytvářeli wertherovské nebo prométheovské hrdiny, anebo jimi sami byli či se být snažili, zdá se, že se téměř všichni shodli na nekritickém obdivu k lordu Byronovi. „Byron se stal snad nejglorifikovanějším autorem evropského romantismu v Číně tyčícím se dokonce výše než Rousseau.“ (Lee: 289) Byron se v tomto období zjitřeného vědomí a ikonoklastických snah stal prototypem rebela, přičemž je velice zajímavé, že v takovéto recepci evropského romantismu získala neobyčejně velkou důležitost samotná osobnost lorda Byrona, která často splývala s byronovskými textovými hrdiny. „Tato méně intelektuální, ale zato emocionálnější a pozitivnější interpretace byronovského obrazu odhaluje vliv sociopolitického kontextu Májového hnutí. Rostoucí nacionalismus, který ve dvacátých a třicátých letech vyvrcholil ve studentských a dělnických demonstracích proti cizímu imperialismu inspiroval čínské spisovatele ke srovnání obtížné situace své domoviny s údělem Řecka.“ (Lee: 291)

Je patrné, že byronovská postava je charakterizována spíše rysy prométheovského typu, typu, který vytváří nový svět. Někteří domácí autoři však v obdivu k lordu Byronovi šli ještě dále. Například Lu Xun ve své eseji z roku 1908 nazvané „Moluo shi li shuo“ (O síle poezie Mara) Byrona dokonce ztotožňuje s nebeským démonem. „Termín 'Mara' je výpůjčka z Indie. 'Mara' - nebeský démon či v Evropě 'Satan' - nejprve označoval Byrona. Nyní tak hovořím o těch z básníků, kteří byli oddáni odporu a jejichž cílem byly činy.“ (cit. in Denton 1996: 99). Zároveň je však nesmírně zajímavé všimnout si, že v závěru své eseje Lu Xun po dlouhém a detailním popisu básníků Mara porovnává takto nastíněnou evropskou situaci se situací čínskou a připojuje určitou výzvu. „Kdo se jim na čínské půdě může rovnat? Rozvinutá kultura, které se nikdo nevyrovnal, pyšný krok, kterému nikdo nestačil – to bylo postavení Číny v Asii. A ačkoli je dnes zchradlá, její budoucnost je být protipólem západní Evropy.“ (cit. in Denton: 107).

Obraz Číny vytvořený prostřednictvím metafor nemoci byl v tomto přechodovém období velice častý. Lu Xun ve stejnojmenné eseji vedle sebe klade obraz rozkvětu staré civilizace a obraz úpadku současného stavu Číny. Odkaz starověku současnosti vidí jako hlas duše:

„Nejsilnější odkaz civilizace pozdějším generacím je hlas duše. Starověká představivost měla přístup do chrámu Přírody, v tichém souladu byla v důvěrném styku se všemi věcmi a mluvila o tom, o čem mluvit šlo. A to byla poezie.“ (cit. in Denton: 97).

Metafory jako „chrám Přírody“ nebo „hlas duše“ však důvěrně připomínají metafory běžné a obvyklé v evropském romantickém básnictví. I když je příroda, její chrám, velice důležitou součástí romantické obrazotvornosti, pro účel a nasměrování této práce je mnohem podstatnější metafora druhá, metafora „hlasu duše“. Představa duše a jejího hlasu, který se nám zachoval přes propast věků, by sice mohla být velice zajímavá z hlediska literárněvědné hermeneutiky, ale pro tuto práci je důležitější, že „duše“, která je obdařena „hlasem“, se těsně pojí s představou nitra, niternosti.

S niterností rovněž souvisí podstatný obrat, který se podle M. H. Abramse v evropských literaturách odehrál na rozmezí mezi klasicistickým a romantickým obdobím a jehož výsledkem, byl přístup ke psaní a čtení textů, který M. H. Abrams nazývá expresivním. Jestliže je umělecké dílo nahlíženo skrze prizma expresivního přístupu, je mu rozuměno jako „odkazu k osobnosti tvůrce“ a je takto „zvnějšněním niterného obsahu, k němuž dochází v důsledku tvůrčího procesu, který funguje na základě citových impulsů, a představuje společný plod básnickových vjemů, myšlenek a citů. Hlavním zdrojem a látkou básně jsou proto vlastnosti a děje básnickova ducha.“ (Abrams: 33 and 32) To, že William Wordsworth mohl prohlásit, že „poezie je spontánním přelitím silných citů“, podle M. H. Abramse s tímto obratem bezprostředně souvisí.

Představa, že poezie, či obecněji literatura, je výrazem básnickovy či spisovatelovy niternosti existovala i v nestálé sloučenině „čínského romantismu“, především v názorech na literaturu autorů sdružených ve společnosti Tvorba. Diskuse s představou autorského vyjádření je jedním z záměrů této práce, dále je tedy představa autorského vyjádření sledována u členů společnosti Tvorba.

O vztahu romantismu a literární společnosti Tvorba se v autoritativních *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi* (Dějínách myšlenkových proudů v moderní čínské literatuře) píše: „Ve svém počátečním období se společnost Tvorba sice vychloubala, že se nehlásí k žádnému jednotícímu 'ismu', ale z tendencí, které jsou patrné v její tvorbě a literárním myšlení, je zřejmo, že její standartou byl právě romantismus.“ (Ma and Zhang, eds., 1995: 277) Tento romantismus společnosti Tvorba se však vyznačuje určitými specifickými rysy: „Za prvé se mu v hojné míře dostalo křtu ze strany současné společnosti a má pokrokový a revoluční charakter. Za druhé byl silně přitahován západními školami literárního myšlení jako je realismus nebo modernismus, jejichž mnohé součásti vstřebal. Za třetí heslem členů této

společnosti byla 'tvorba' a 'zkoumání', a tak kdykoli bylo něco nového, anebo něco, co pokládali za nového na poli přírodních nebo společenských věd, jako například Freudova psychoanalýza, vždy se tuto novinku snažili co nejdříve nastudovat a uvést v použití.“ (Ma and Zhang: 286-287). Přičemž tento text pokračuje konstatováním, že se romantismus společnosti tvorba liší jak od onoho „tradičního“ romantismu, tak od západního romantismu jim současného.

Navzdory specifické konfiguraci „čínského romantismu“ v podání členů společnosti Tvorba, lze v jejich teoretických náhledech a postojích objevit stanovisko, že literatura je „zvnějšněním niterného obsahu“. Tento názor zastává například Cheng Fangwu v jedné ze svých kritických statí, která vyšla v roce 1923 v časopise *Chuangzao jikan*, a připojuje k ní zajímavý dodatek: „Cílem umělcovy techniky je sice dojít sebevyjádření, ale jeho hlavní dovednost spočívá v tom, jak čtenáře vtáhnout do světa uměleckého díla a jak rozrušit všechna rozlišení.“ (cit. in Ma and Zhang: 284)

Rovněž Guo Moruo ve své stati z roku 1923 nazvané „Yinxiang yu biao xian“ (Dojem a vyjádření) uvádí, že „umění je sebevyjádřením, (umění) je nutným vyjádřením umělcova vnitřního impulzu (neizai chongdong)“. (cit. in Ma et Zhang: 279) Guo Moruo podobné rysy nachází i v tvorbě Goethově, jehož *Utrpení mladého Werthera* sám na počátku dvacátých let přeložil do čínštiny jako *Shaonian Weite zhi fannao*. Ve své předmluvě k tomuto překladu z roku 1922 uvádí pět oblastí, v nichž jeho vlastní myšlení rezonuje myšlením Goethovým. Jsou to úcta k dětem, uctívání primitivního života,¹⁶ Příroda,¹⁷ panteismus a emocionalismus. Z hlediska této práce je nejzajímavější pátá oblast, oblast emocí, v souvislosti s nimiž Guo cituje samotného Goetha: „Člověk je člověk. Ať již jsou jeho skrovné rozumové schopnosti jakékoli, jsou mu pramálo platné, když skrze omezení lidské přirozenosti přetéká a pryští vášeň.“ (Guo 1996: 206) Tento výrok v mnohém připomíná formulaci, že „poezie je spontánním přelitím silného citu“, avšak zdá se, že ve Wertherových ústech je tato emocionalita ještě vypjatější: „Pouze mé city jsou mi nejvzácnějším pokladem, pouze ony jsou zdrojem všeho, vší síly, všeho štěstí i všeho neštěstí.“ (Guo: 206) Guo Moruo ve své předmluvě dále uvádí, že Werther¹⁸ je prostřednictvím svých citů vždy schopen nalézt

¹⁶ Podle Guovy předmluvy je člověk nejčistší, jestliže je co nejbliže Přírodě. Tato úcta před primitivním životem v leccem připomíná onu Osamělou znečku Wordsworthova romantismu.

¹⁷ Goethe říká: „Od tohoto dne se budu věnovat Přírodě. Pouze Příroda je bezmezná a dovede vychovat velkého umělce. Všechna pravidla a konvence mohou opravdový přirozený cit a jeho pravdivý výraz přivést ke zkáze.“ (cit. in Guo 1996: 207)

¹⁸ V souvislosti s Wertherem a „wertherovským typem“ Leo Ou-fan Lee nachází velice zajímavou, i když svou naladěností odlišnou, paralelu v čínském kulturním prostředí. „Wertherovský typ snadno připomene čínský literární prototyp *caizi*, ačkoli jeho povrchní elegance a bohémská bezstarostnost (*fengliu*) často zastíňuje wertherovské zkoumání vnitřního já.“ (Lee 1973: 280)

„přítomnost Všemocného“ a život bez citů komentuje velmi zajímavou metaforou: „Svět bez lásky je magickou lucernou bez světla.“ (Guo: 206)

Formulace romantické představy, že literatura je vyjádřením autorova nitra, lze nalézt i v Yu Dafuových textech. „Yu Dafu přijímá výrok Anatola France, který se domnívá, že všechna literární díla jsou spisovatelovou autobiografií.“ (cit. in Ma et Zhang: 282)

Zdá se však, že nejsilnější ukotvení této představy Yu Dafu nacházel u Jeana-Jacquesa Rousseaua, jehož texty rovněž do čínštiny překládal. „V jistém smyslu je celá Yu Dafuova beletristická tvorba, s výjimkou několika textů proletářské literatury, tvořena rousseauovskou zповědí. V jednom ze svých esejů Yu Dafu prohlašuje, že všechna literatura je autobiografií, typicky však ponechává nevyzdviženy ony jemné proměny, kterými velký spisovatel přetváří svou osobní zkušenost. Jeho vlastní literární praxe podává svědectví o prozaické imaginaci, která je fascinována úzkým světem soukromých vněmů a pocitů.“ (Hsia 1999: 105)

Tato kapitola v textovém kontextu spisovatelů, jejichž generaci je možno nazvat jako romantickou, se snaží o nalezení takových prvků a vlivů, které spoluvytvářely onu nestálou sloučeninu „čínského romantismu.“

Je poukázáno na tu skutečnost, že v kontextu vznikající nové čínské literatury je rysem, který všeobecně vystupuje do popředí snaha o nahrazení starého řádu prvky novými a neotřelými. Tento esprit bezprostředně spojený s všeobecně probíhajícími změnami lze velmi obecně nazvat jako „romantický“.

Zabarvení těmito „romantickým“ rysům v kontextu moderní čínské literatury dodává jednak domácí tradice, kterou lze nazvat sentimentální a jednak specifická podoba evropské romantické tradice. Oběma tradicím je vlastní důraz na cit.

V čínské sentimentální tradici je cit *qing* nahlížen jako protiklad konfuciánského řádu *li*, který se jeví jako jeden z aspektů napětí mezi vnějškovostí a niterností. Zároveň je v této tradici důraz na cit *qing* nahlížen jako součást takového přístupu k literatuře, který se staví proti přístupu, podle něhož je literatura nositelkou morálního poučení (*wen yi zai dao*). Snaha o překonání rozporu mezi literaturou sentimentu a literaturou jako nositelkou morálního poučení je sledována prostřednictvím odkazů k překladatelskému dílu učence s klasickým zázemím jménem Lin Shu, v Hu Shiho „*Wenxue gailiang chuyi*“, a především v románu *Hen hai* spisovatele jménem Wu Woyao.

Napětí mezi vnějškovostí a niterností čínskou sentimentální tradici propojuje i se specifickým přejímáním a přetvářením evropské romantické tradice v Číně tohoto období. V této souvislosti kapitola poukazuje na skutečnost, že evropský romantismus byl přejímán

jednak prostřednictvím překladů z evropských jazyků, ale jednak v určité přetvořené podobě prostřednictvím překladů z evropských jazyků do japonského prostředí, kde byl evropský romantismus značným způsobem přetvořen a kde je v souvislosti s romantickým rysy možno hovořit spíše o naturalismu.

Je rovněž poukázáno na tu skutečnost, že v onom specifickém přetvoření evropského romantismu v Číně byla pozornost upínána spíše než k textovým hrdinům, k osobnostem spisovatelů, kdy jsou mezi hlavní představitele evropského romantismu zařazováni lord Byron a Jean Jacques Rousseau, a na idiosynkretický rys přejímání evropského romantismu v Číně, kdy je činěna spojnice mezi osudem velkých osobností kultury a osudem státního útvaru.

Avšak ať již specifické podobě čínského romantismu, tak rysům, které k němu byly přidány modifikací evropského romantismu v japonském prostředí, je společný důraz na nietrnost. Tento důraz je sledován v Lu Xunově eseji „Moluo shi li shuo“, v náhledech Cheng Fangwuových, v Guo Moruově stati „Yinxiang yu biao xian“, v jeho předmluvě k překladu Goethova *Die Leiden des jungen Werther* a v Yu Dafuově výpovědi dovolávající se Anatola France. V tomto světle důraz na city *qing* nabývá aspekt postoje k literatuře, kdy je k této přistupováno jako k autorskému sebevyjádření.

Japonský literární žánr *shishōsetsu*

Dostupná fakta a informace se zdají nasvědčovat tomu, že současné čtení textů čínských autorů sdružených ve společnosti Tvorba, především však Yu Dafuových textů, by bez uvědomění si existence tohoto žánru bylo v mnohém chudší, ne-li v mnohých aspektech výrazně odlišné. „Je možné, že zde svůj vliv měla první vlna evropského romantismu na přelomu devatenáctého století, například Goethovo *Die Leiden des jungen Werther*, dále to byl vliv naturalismu, který vedl ke zvláštnímu stylu *watakushi-shōsetsu* v Japonsku, který měl svůj vliv i na čínské spisovatele.“ (Průšek 1980: 61)

Tento specifický žánr byl v japonských literárních kruzích praktikován s největší intenzitou v období Taishō (1912-1926). Název *shishōsetsu* je sinojaponským čtením čínských znaků *si* (soukromý, osobní), *xiao* (malý) a *shuo* (mluvit, vyprávění). V angličtině pro tento žánr existuje označení *I-novel* a v češtině byl zaveden název *já-beletrie*.¹⁹ Variantním japonským označením, a vlastně pouze jiným čtením stejných znaků, je *watakushi-shōsetsu*.²⁰ Označení v evropských jazycích, které se svou referencí nejvíce přibližuje povaze textů v tomto žánru vyprodukovaných je *subjektivní styl*.²¹

Avšak navzdory tolika možným označením jednoho literárního žánru, se zdá být otázka, co to je *shishōsetsu* přinejmenším komplikovaná: „Psát o *shishōsetsu* se podobá podobá putování k pouštní oáze, která čím víc se k ní přibližujeme, se postupně vytrácí, až zmizí docela. Psát o *shishōsetsu* se podobá loupání cibule slupku za slupkou v marné snaze dobrat se 'jádra'.“ (Fowler 1988: 3)

Nabízí se analogie s románem v první osobě: „*Shishōsetsu* je volná aproximace německému *Ich-Romanu*, podle nějž, zdá se, japonský žánr dostal své pojmenování. *Ich-Roman* je delší román, v němž vypravěč formou první osoby podává popis svých zkušeností a zážitků. Tento žánr se s těžší omezuje pouze na německou literaturu (kde k němu patří například *Die Leiden des jungen Werther* nebo *Plechový bubínek*) nebo na západní literaturu jako celek; i v moderní japonské literatuře lze nalézt jeho představitele – *Wagahai wa neko de aru* (Jsem

¹⁹ Toto české označení *já-beletrie* uvádí Miroslav Novák v článku *Watakushi-shōsetsu – The Appeal of Authenticity* (1962).

²⁰ Miroslav Novák uvádí, že čtení těchto znaků jako *shishōsetsu* je „sice stejně správné, ale nepřesnější ve svém výrazu“ (Novák 1962: 25), takto je vtaž těchto dvou japonských výrazů opačný a *shishōsetsu* je pouhou variantou *watakushi-shōsetsu*. Pro účely této práce je používáno sinojaponské čtení *shishōsetsu*, což se shoduje s praxí japanologické literatury. (viz Fowler 1988; Keaveney 2004)

²¹ Toto označení uvádí Miroslav Novák. Příbuzný žánr, příbuzná škola spisovatelů a příbuzný způsob psaní je zahrnován pod označení *shinkyō-shōsetsu*, mentální román, introspektivní román. (Novák: 26)

kočka, 1905-1906) a *Botchan* (1906), dva romány Natsume Sôsekiho patří mezi ty nejranější a nejlepší. Japonské čtenáře by však nikdy nenapadlo nazvat tyto texty *shishôsetsu*, protože jejich vypravěči se podobají pouze málo nebo se nepodobají vůbec jejich autorům. Sôseki přece není žádná kočka, není ani nedbalý a nepřilíš bohatý učitel na Shikoku jako Botchan (ačkoli tam, pravda, jednou učil). A navíc, v *shishôsetsu* vůbec nemusí být vypravěč v první osobě. Příběh vyprávěný v první osobě může být stále považován za *shishôsetsu*, jestliže je jeho hrdina zřejmým způsobem vymodelován podle autora.²² (Fowler: 4)

Tento literární žánr rovněž již svým specifickým situačním zakotvením vybízí k uvažování o velice zajímavé otázce vztahu mezi gramatickým a psychologickým já, a tak v jistém smyslu i k uvažování o problému subjektivity, možná autorské subjektivity. „Je však potřeba dále prozkoumat povahu *shi/watakushi* v žánru *shishôsetsu*. *Watakushi* lze stěží přeložit jinak než jako 'já', což ale zcela jistě neznamená to samé. Ono jediné zájmeno první osoby, které téměř všechny jazyky používají, není ve skutečnosti pro Japonce o nic víc použitelnější než je slovo 'sníh' pro Eskymáky – toto zájmeno je příliš obecné, naž aby mohlo plnit jakoukoli funkci. *Watakushi* je pouze jedním ze zhruba šestice zájmen první osoby, která jedna osoba běžně používá ve vztahu k sobě samé v závislosti na situaci (např. veřejná či soukromá) a na relativní sociální pozici toho, kdo mluví a/nebo toho, kdo poslouchá. Muž může používat jedno zájmeno (např. *ore*), když mluví o sobě, se členy rodiny nebo blízkými přáteli, jiné (např. *boku*), když mluví se svými kolegy v práci, a ještě jiné (např. *watashi*), když mluví se svým nadřízeným. (Žena se ve standardním dialektu obvykle musí omezit na používání zájmena *watashi* nebo *watakushi*). Každé zájmeno první osoby se vyznačuje zřetelnými nuancemi, které do značné míry ovlivňují spisovatelův styl.

Tato pozoruhodná rozmanitost zasahuje i do oblasti zájmen pro druhou a třetí osobu, která jsou dokonce ještě početnější. Výskyt tolika druhů zájmen jednoznačně svědčí o velice próteovské představě já, která více závisí na situaci, v níž se mluvící v daném okamžiku nachází, než na stálosti myšlenek a činů. Můžeme si zájmeno přestavit jako znak oddělené a autonomní přítomnosti vyznačující nesmazatelnou hranici mezi já a jiným (self and other). Skutečnost, že v západních jazycích jako je angličtina existuje pouze jedno zájmeno první osoby, činí tuto přítomnost o to víc nenarušitelnou. Množství zájmen pro první, druhou a třetí osobu, která se používají ve shodě se společenskou usouvztažností mluvčího, posluchače i odkazovaného, však v japonštině narušuje smysl pro oddělenou, autonomní přítomnost a činí nejasnou hranici mezi já a jiným. Stručně řečeno, sebevyjádření je v japonštině vždy

²² *Shishôsetsu* však nemá jakoukoli spjatost ani s francouzským *roman personnel*. (srov. Fowler 1988: 4-5)

podmíněnou činností, která závisí na vztahu mezi mluvčím a posluchačem a šířeji mezi spisovatelem a čtenářským publikem. *Shi/watakushi shōsetsu* se takto stává metonymií pro to, co je v japonštině neustále proměnlivým komunikačním aktem. Vypravěč dokonce ani nemůže vyslovit *watakushi* nebo *boku* nebo *ore* dokud není blíže určen vztah k těm, jimž je vyprávění adresováno. *Shishōsetsu* je pak *my-beletrie* stejně dobře jako *já-beletrie*. (The *shishōsetsu*, then, is as much 'we-novel' as 'I-novel'.)“ (Fowler: 5-6)

Psaní *shishōsetsu* však nebylo záležitostí izolovaných jednotlivců. Jako reakce na hierarchicky uspořádané literární komunity v období Meiji (1868-1912) vznikaly v období Taishō (1912-1926) literární společnosti, které se vyznačovaly duchem společného porozumění, jejich členové byli mladí a přidržovali se rovnostářského ideálu.²³ Čtení a psaní bylo komunální činností prováděnou v malých prostředích cechovního rázu. Jedním z následků omezené velikosti těchto literárních spolků (*bundan*) byl předpoklad, že čtenář textů spisovatele bude patřit do této komunity zasvěcených, kteří mají být obeznámeni nejen s konkrétními díly, ale rovněž i se životem jejich autora. To ovlivnilo rovněž vnímání těchto děl, která měla být čtena jako beletrizace spisovatelových prožitků. „Opravdové přečtení díla na straně čtenáře předpokládalo určitou znalost událostí autorova života.“ (Keaveney 2004: 21)

Takováto literatura, literatura cirkulující v omezené komunitě, se nazývala „čistá“ (*junbungaku*). Její spisovatelé v období Taishō sami sebe viděli jako třídu na pokraji většinové společnosti²⁴ a organizace těchto literárních kotéří se vyznačovala těmito třemi rysy:

- 1) Relativně malá velikost.
- 2) Tvořivá činnost byla charakterizována krátkými díly a texty na pokračování.
- 3) Nejdůležitějším médiem spisovatelů „čisté literatury“ byl literární časopis.

Z hlediska existence mnoha literárních spolků ve dvacátých letech v Číně může být zajímavá i ta skutečnost, že v době Taishō v Japonsku existoval snad další možný předobraz pro čínské literární spolky té doby. „*Bungaku seinen*, neboli 'literární mládí', se jako kulturní ideál zakládal na dřívějším konceptu rozvinutém v Japonsku kotéří *Bungakkai* v poslední desetiletí

²³ Informace o způsobu organizace japonských literárních spolků čerpám především z práce *The Subversive Self in Modern Chinese Literature: The Creation Society's Reinvention of the Japanese Shishōsetsu* Christophera T. Keaveneyho (2004).

²⁴ „Úřady v období Taishō považovaly literaturu zповědí za dekadentní či dokonce subverzivní.“ (Keaveney 2004: 1)

devatenáctého století. Společnost Bungakkai, sdružení mladých, prozíravých spisovatelů opojených romantickým idealismem, ustanovila pro pozdější generace japonských spisovatelů model *bungaku seinen*. Zakládající členové společnosti Tvorba a další důležití spisovatelé Hnutí čtvrtého května, kteří byli v první polovině období Taishô v Japonsku, byli dědicové tohoto ideálu.“ (Keaveney 2004: 55)

Spisovatelé organizovaní ve spolcích *bungaku seinen* sami sebe považovali za „společenské vydědence a domnívali se, že jejich génius bude zneuznán.“ (Keaveney: 56) Na druhou stranu „sami sebe zobrazovali jako intelektuální a morální elitu, která se nachází nejen mimo společnost, ale zároveň nad ni jaksi vyčnívá, vyčnívá nad ni a její vulgární zájmy.“ (Keaveney: 56)

Jeden z členů takovéto literární kotěrie, Kasai Zenzô, například ve své povídce *Akuma* (Démon, 1915) píše: „Náš život je mizerný, ubohý a bídný. Jsme ale požehnanou skupinou, neboť máme své duše a své umění. Pane náš, Bože náš, zjev nám krásu naprosté zkázy.“ (cit. in Keaveney: 56)

Za počátek literární formy *shishôsetsu* je obvykle považována novela *Futon* (Přikrývka, 1907) spisovatele jménem Tayama Katai (1871-1930). Tato forma nabyla svého nejvýznačnějšího postavení v prvním desetiletí dvacátého století mezi japonskými naturalisty.²⁵ Přelomová je pro tuto formu esej výše uvedeného autora nazvaná „Rokotsu naru byôsha“ (Přímý popis, 1907), v níž její autor obhájí nepříkrášené podání reality, reality, tak jak je.

Název *shishôsetsu* s největší pravděpodobností pochází buď od spisovatele jménem Nakamura Murao, anebo od spisovatele jménem Kume Masao, uvádí se, že oba vznesli nárok na použití tohoto termínu jako první.

Konfuciánskou obranu tohoto žánru provedl právě Kume Masao ve své eseji „Watakushi shôsetsu to shinkyô shôsetsu“ (Shishôsetsu a psychologický román, 1925). Nakamura Murao srovnával tento literární žánr s literárními žánry evropské literatury devatenáctého století, přičemž dospěl k závěru, že *shishôsetsu* je původním japonským žánrem. Vyjádřil však nesouhlas s požadavkem implicitním vnitřnímu fungování japonských literárních kotérií, s požadavkem znát i intimní detaily autorova života.

²⁵ Zdá se, že mezi „čínským romantismem“ a „japonským naturalismem“ je zvláštní a velice zajímavá spojitost. „Je významné, že J. J. Rousseau byl japonským literárním kritikem jménem Shimamura Hôgetsu přijat jako předchůdce naturalismu.“ (Novák 1962: 28)

Uno Kôji v eseji „Watakushi shôsetsu no shiken“ (Soukromý názor na shishôsetsu, 1925) tuto formu postavil do protikladu s *honkaku shôsetsu* (pravdivým románem), který poskytoval vhodné prostředky výrazu západním romanopiscům, zdůraznil implicitně autobiografickou povahu *shishôsetsu* a snažil se vysledovat její kořeny až do předmoderního Japonska.

Později byla větší pozornost problematice *shishôsetsu* v Japonsku věnována ve třicátých letech dvacátého století, avšak zlatá doba pro teorii a kritiku *shishôsetsu* přišla ve čtyřicátých a padesátých letech minulého století. Mezi spisovatele píšící touto formou patřila jména jako Dazai Osamu, Mishima Yukio nebo Yoshiyuki Junnosuke.²⁶

V souvislosti s Yu Dafuovými povídkami je rovněž více než zajímavé uvést charakteristiku povídek *shishôsetsu* pocházející z pera japanologa: „Je to v převážné většině krátká forma rozměru povídky popisující každodenní události s pozorností upnutou ke zdánlivě irelevantním, avšak realistickým detailům prostředí – domu, přírodě atp. Je většinou protknuta vzpomínkami a zoufalými či melancholickými výlevy emoce, jejichž terčem je žalostný život nebo postava hrdiny – vždy samotný autor. Autor, který obvykle píše v první osobě, někdy také ve třetí osobě, nejeví snahu sestavit příběh nebo dát svému dílu nápadné umělecké zakončení, autor jednoduše zaznamenává triviální události a dává průchod výlevům své ztrápené mysli. Jeho osoba je osamoceným a jediným hrdinou a jakákoli další postava, která se v průběhu událostí může objevit na scéně, je nahlížena jeho očima, nemá samostatnou existenci a její status je takřka zredukován na součást ‘prostředí’. Hrdina je spíše slabší typ, zaznamenané události jsou výsledkem pasivního způsobu života, popřípadě chudoby, dluhu, nemoci, rodinné roztržky, opilosti, milostného hýření atd. Kromě toho však také akt psaní povídky samotné a obtíže s tímto spojené.“ (Novák 1962: 27-28)

Snahou této kapitoly je poukázat na možnou spojitost Yu Dafuovy tvorby s žánrovými konvencemi japonského *shishôsetsu*. Jsou zde předloženy charakteristiky tohoto žánru převzaté z japanologické literatury, provedeno zasazení do časového kontextu, vyzvednuta návaznost literatury v tomto žánru psané na literární spolky či kotérie a upozorněno na vliv *shishôsetsu* i v kontextu pozdější japonské literatury.

²⁶Tyto informace opět čerpám z práce *The Subversive Self in Modern Chinese Literature: The Creation Society's Reinvention of the Japanese Shishôsetsu* Christophera T. Keaveneyho (2004).

Společnost Tvorba

Společnost Tvorba (Chuangzao she) nebyla jedinou literární společností, která z mnoha tehdy existujících literárních společností a seskupení²⁷ vystupovala do popředí. Kromě volnějšího seskupení převážně předních osobností Hnutí za novou kulturu a Hnutí za novou literaturu, to byla především společnost Novoluní (Xinyue she) a Společnost pro studium literatury (Wenxue yanjiu hui).

Z pohledu této práce se jako nejzajímavější jeví určitý rozpor v estetických východiscích mezi společností Tvorba a Společností pro studium literatury. Tento rozpor bývá nejčastěji charakterizován jako protiklad mezi realismem a romantismem, mezi zásadou „umění pro život“ a zásadou „umění pro umění“.

Realističtěji zaměřená Společnost pro studium literatury byla založena v listopadu 1920 a její oficiální zahájení činnosti se uskutečnilo v lednu roku 1921 v Pekingu. Mezi dvanáct zakládajících členů patřili Zhou Zuoren, Mao Dun, Zheng Zhenduo, Xu Dishan, Ye Shaojun či Wang Tongzhao. Její hlavní publikační platformou byl časopis *Xiaoshuo yuebao* (Měsíčník pro povídku a román), mezi pozdější periodika patřily *Wenxue xunkan* (Literární desetideník), *Wenxue zhoubao* (Literární týdeník) či *Shi* (Poezie). V časopisech Společnosti pro studium literatury, především však v časopise *Xiaoshuo yuebao*, se dostalo prostoru novým, začínajícím autorům, zároveň byly jejich prostřednictvím na tehdejší čínskou literární scénu uváděny překlady ze západních a východoevropských literatur. Vrchol činnosti této společnosti představuje rok 1925, po němž následuje určitý útlum, který později, v roce 1930, vede až k rozpuštění Společnosti pro studium literatury.

Společnost Tvorba byla založena v únoru roku 1921 v Tokiu. Zakládajícími členy společnosti byli Yu Dafu, Guo Moruo, Cheng Fangwu, Zhang Ziping a Tian Han, dalšími členy byli Mu Mutian a Zheng Boqi. Avšak myšlenka na založení literární společnosti poprvé vznikla již v roce 1918 na Císařské universitě v Kyushu, kde se setkal Guo Moruo s Cheng Fangwuem, a ve stejné době rovněž na Císařské universitě v Tokiu, kde se setkali Zhang Ziping a Yu Dafu.

Existenci společnosti Tvorba lze rozdělit do tří fází. Počáteční fáze Tvorby trvá do roku 1924, kdy bylo zastaveno vydávání jejích časopisů, na určitou dobu přerušena činnost a kdy došlo k přeorientování Tvorby směrem k marxistické literatuře. Do trojice časopisů

²⁷ Podle některých odhadů v době od roku 1922 do roku 1925 ve velkých městech existovala více než stovka literárních společností. (Lee 1973: 9)

vydáványch do roku 1924 patří *Chuangzao jikan* (Čtvrtletník Tvorba),²⁸ který vycházel od počátku roku 1922 do jara roku 1924, *Chuangzao zhoubao* (Týdeník Tvorba), který vycházel od května 1923 do května 1924, a *Chuangzao ribao* (Deník Tvorba), který vycházel od července do října roku 1923.

Počátek druhé fáze se pojí s publikací prvního čísla čtrnáctideníku *Hongshui* (Potopa) v září roku 1925 a třetí fáze se vyděluje od roku 1926, kdy začal vycházet *Chuangzao yuekan* (Měsíčník tvorba) a kdy se ke společnosti Tvorba přidávalo stále více mladších spisovatelů navrátilivších se ze studijního pobytu v Japonsku. Konec této fáze představuje únor roku 1929, kdy byla Tvorba na vládní příkaz rozpuštěna.²⁹

Je to právě první fáze existence společnosti Tvorba, která bývá nazývána romantickou, přičemž důležité místo v časopisecké publikační činnosti i v samostatné překladatelské činnosti zaujímalo uvádění evropských spisovatelů jako byli Friedrich Nietzsche, Romain Rolland, Max Stirner, Alexander Herzen, Walter Pater, Dante Gabriel Rosetti, George Gissing, Ernest Dowson, Heinrich Heine, Johann Wolfgang Goethe, Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, Gustave Lamartine, Victor Hugo, Guy de Maupassant či Theodor Storm. (viz Lee 1973: 14-15)

Není zde uvedena podrobná historie společnosti Tvorba. Tato, zdá se, tvoří nutný, možná ekonomicky nutný, vnější kontext. Jako důležitější například jeví její možná strukturní souvislost s japonskými literárními kotériemi, o níž bylo pojednáno v předcházející kapitole. Specifické rysy, které mohly být a byly součástí literární tvorby členů této společnosti, jsou podrobněji, i když svědomím neúplnosti, analyzovány v textech jejího jednoho konkrétního představitele.

²⁸ „První číslo časopisu *Chuangzao jikan* (Čtvrtletník Tvorba) obsahovalo Yu Dafuův překlad románu *The Picture of Dorian Gray* (Obraz Dorian Graye) Oscara Wildea, který spolu s básní Guo Morua nazvanou *Chuangzao zhe* (Tvůrce) prakticky fungoval jako manifest společnosti Tvorba. Guo Moruo literární tvorbu ztotožnil s hlavním aktem při vytváření nového života: s porodem. Přednost byla dávana samotnému kreativnímu aktu, významu tvorby a síle vytvořeného. Editoři se rovněž snažili učinit umělecké dílo ze samotných časopisů tím, že pečlivě volili přebalový design a typografické uspořádání stránek. Nejdůležitější však je, že v Číně zavedli horizontální tisk napodobující tak konvence angličtiny a dalších evropských jazyků.“ (Shi 2001: 115)

²⁹ Zde se ukazuje arbitrárnost časového vymezení této práce. Jestliže je kritériem tohoto vymezení příklon k marxisticky orientované literární tvorbě, je potřeba hledat jeho počátek v roce 1924, kdy po přečtení *Společenské organizace a sociální revoluce* japonského autora Kawakami Hajime Guo Moruo prošel „konverzí“? Nebo je to rok 1927, kdy Yu Dafu píše svou esej „Diktatura proletariátu a proletářská literatura“ a kdy, snad podivnou shodou okolností, dochází k ukončení „spolupráce“ mezi Guomintangem a Komunistickou stranou Číny? Anebo je jako kritérium směrodatný rok 1929, kdy byla společnost Tvorba mocí rozpuštěna?

Životopisné údaje spisovatele

Yu Dafu přichází na svět 7. prosince roku 1896 ve městě Fuyang v provincii Zhejiang.³⁰ Je nejmladší ze tří synů střední statkářské rodiny, jejíž otec umírá, když jsou Yu Dafuovi tři roky.³¹ Výchově malého Dafua se věnuje matka, a především babička.³²

Svou cestu za vzděláním Yu Dafu započíná v rodišti, kde chodí na základní školu. Poté navštěvuje střední školu v Hangzhou a americkou misionářskou školu v Jiaxingu.³³ Posléze po určitou dobu zůstává doma, kde zejména čte a učí se cizí jazyky, aby v roce 1913 se starším bratrem odjel do Japonska, kde má zůstat devět let, do roku 1922.

V Tokiu absolvuje povinný jednoletý přípravný kurz pro zahraniční studenty ve skupině, jež se specializuje na literaturu, filosofii, ekonomii a politickou vědu, pak tříletou První vyšší střední školu a konečně studuje na Císařské universitě v Tokiu politickou ekonomii. Vyniká ve znalostech němčiny a angličtiny a seznamuje se prostřednictvím angličtiny s ruskými spisovateli. Zároveň se v té době seznamuje s těmi, kdo se měli později stát zakládajícími osobnostmi společnosti Tvorba.

V roce 1920 je Yu Dafu svou konzervativní rodinou sezdán s dívkou jménem Sun Quan. Tato byla prototypem oddané a ctnostné manželky, kterou zůstává i později navzdory rozvodu a Yu Dafuově dalšímu manželství.

V roce 1921 v Šanghaji vychází první sbírka povídek s názvem *Chenlun*, jež obsahuje autorův úvod a tři povídky zasazené do japonského prostředí s názvy „Yinhuisse de si“ (Stříbrošera smrt), „Chenlun“ (Upadání) a „Nanqian“ (Stěhování na jih).³⁴ Avšak ve stejné době Yu Dafuovi v Japonsku v čínském studentském časopise rovněž vychází japonsky

³⁰ Životopisné údaje v převážné většině přebírám z faktograficky naprosto vyčerpávající práce Anny Doležalové *Základné črty Jü Ta-fuovej literárnej tvorby*.

³¹ V souvislosti s důležitostí v Číně tradičně přikládanou jménům by možná nebylo nezajímavé všimnout si významových konotací vlastního jména Yu Dafu. Znak/slabika/slovo *yu* znamená 1. silně aromatický, 2. nevázaný, 3. těžkomyslný. Osobní jméno se skládá ze znaku *da*, což znamená 1. dosáhnout něčeho, podařit se, 2. plně porozumět, 3. sdělit, vyjádřit, a znaku *fu*, což znamená 1. muž, 2. manžel, 3. tělesně pracující člověk. Ačkoli literární analýza musí být daleka čtení jména autora jakožto nomen omen, zdá se, že jakoby sběhem literárních okolností většina významů těchto tří znaků může být vyčtena i z většiny textů, jejichž autorem je Yu Dafu.

³² I když jakýmsi subtématem této diplomové práce je nebiografický přístup ke čtení literárních textů, je potřeba biografickým údajům věnovat se k osobě spisovatele Yu Dafu poskytnout nezadatelný prostor. Právě v této souvislosti je možná zajímavé poznamenat, že se ztrátou otce se ve svém formativním období musel potýkat i budoucí spisovatel jménem Lu Xun.

³³ V té době je Yu Dafu nejvíce ovlivněn četbou sbírky básní od Wu Weiye, knihou neznámého autora o Boxerském povstání a knihou básní a memoárů napsaných za Sino-japonské války v roce 1894 s názvem *Putian zhongfen ji* (Spravedlivé rozhořčení v celém Podnebesí). Podle jiných zdrojů Yu Dafu ve svých školních letech čte Čtyři historické knihy, poezii dynastie Tang, *Honglou meng*, *Liu caizi*, *Xihu jahua* jakož i *Hua yue hen* (Lee 1973: 83)

³⁴ Jako součást životopisných údajů spisovatele je uveden výčet prozaické tvorby do roku 1927.

napsaná povídka s názvem „Shiobara tókaki“ (Zápisky o desíti dnech ve městě Shiobara).³⁵ Ve stejném roce se scházejí Yu Dafu, Guo Moruo, Zhang Ziping a Cheng Fangwu, aby se dohodli na založení literárního časopisu a seskupení přispěvatelů s tímto časopisem spjatých. Časopis vychází jako čtvrtletník a rok 1921 je možno považovat za rok zrodu literární společnosti Tvorba.

V roce 1921 je Guo Moruovi nabídnuto místo učitele angličtiny v Právnické a politické škole v Anqingu, který je však dále nabízí Yu Dafuovi. Ten místo přijímá, vrací se do Číny a do Japonska z ní odjíždí teprve počátkem roku 1922 složit závěrečné zkoušky na Tokijské univerzitě. Tou dobou, v roce 1922, za ním do Anqingu přijíždí manželka, narodí se jim syn Longer, Yu Dafu se věnuje přípravě vydání prvního čísla čtvrtletníku Tvorba a píše povídky „Mangmang ye“ (Hluboká noc), „Chunliu“ (Jarní vrby), „Huaixiang bingzhe“ (Nemocný steskem po domově), „Fengling“ (Větrný zvon), „Xue yu lei“ (Krev a slzy), „Chunchao“ (Jarní příliv), vzpomínkovou prózu „Zhongtu“ (Uprostřed cesty), historickou povídku „Cai shiji“ (Barevná skála) a hru o jednom dějství „Gudu de beiai“ (Žal z osamělosti).

V roce 1923 Yu Dafu z finančně výhodného místa v Anqingu odchází do Šanghaje, kde nemůže najít práci, později se vrací domů do Fuyangu. Mezitím iniciativou dalších členů společnosti Tvorba začíná vycházet *Chuangzao Zhoubao* (Týdeník Tvorba), Yu Dafu se vrací do Šanghaje a začíná redigovat *Chuangzao Ribao* (Deník Tvorba), který vychází sto dní a který je reakcí na poptávku *Zhonghua xinbao* (Nových čínských novin) po literární příloze. Ve stejném roce Yu dostává nabídku přednášet na pekingské universitě statistiku, kterou přijímá. Tento odchod je pravděpodobně příčinou počátku ochlazování vztahu mezi ním a Guo Moruem.

Období mezi pobytem v Anqingu a odchodem do Pekingu však je jedno z neplodnějších, do něhož spadá vytvoření povídek „Niaoluo xing“ (Cesty manželství), „Qingyan“ (Modrý kouř), „Chunfeng chenzui de wanshang“ (Večer opilý jarním větrem), „Chunhe“ (Jarní řeka), „Luori“ (Západ slunce), „Lisan qian“ (Před rozchodem), literární miniatury „Yi shujia de wushui“ (Umělcův polední spánek) a „Liqiu zhi ye“ (Noc začátku podzimu), obě části prózy „Huanxiang ji“ (Zápisky o návratu domů), dvě nedokončené práce „Suzhou yanyu ji“ (Zápisky o atmosféře v Suzhou) a „Ren Yao“ (Okouzlení).

Během svého pekingského pobytu Yu Dafu začíná posílat své příspěvky do měsíčníku *Taiping yang* (Tichý oceán), dokonce společnosti Tvorba navrhuje spolupráci s tímto měsíčníkem a se stejnojmennou společností. Nakonec v roce 1924 dochází k zastavení

³⁵ Název časopisu byl *Yasheng* (Vytříbený hlas). (Keaveney 2004: 172)

vydávání týdeníku Tvorba i čtvrtletníku Tvorba a společnost Tvorba začíná společně se společností Tichý oceán vydávat týdeník *Xiandai pinglun* (Současná kritika). Zároveň Yu píše další umělecké prózy „Haishang tongxin“ (Korespondence na moři), „Yi feng xin“ (Dopis), „Lingyuzhe“ (Zbytečný), „Beiguo de weiyin“ (Slabý hlas ze severu vlasti), „Bodian“ (Příliš malý dar), „Gei yi wei wenxue qingnian de gongkai zhuang“ (Otevřený dopis mladému literátovi), „Xiaochun tianqi“ (Počasí babího léta), „Shiyiyue chusan“ (Třetího listopadu) a „Huaigu milianzhe de duyū“ (Monolog milovníka starožitnosti).

V Pekingu, s výjimkou jedné kratší návštěvy své rodiny, Yu Dafu zůstává až do počátku roku 1925, kdy odchází do Wuchangu. Tam je děkanem Pedagogické fakulty Shi Yingem ze společnosti *Taiping yang* (Tichý oceán) jmenován profesorem literatury, avšak koncem roku odchází do Šanghaje kvůli útokům ze strany nacionalistů a starších profesorů. Yu onemocní, žije střídavě ve Fuyangu a Šanghaji. Ve stejném roce však díky přílivu mladých členů dochází k oživení činnosti společnosti Tvorba a je započato vydávání čtrnáctideníku *Hongshui* (Potopa).

Rok 1925 není příliš plodný, Yu Dafu píše pouze dvě povídky „Hanxiao“ (Chladná noc) a „Jiedeng“ (Uliční lampy) a dopisovou prózu „Gei Fangwu hang“ (Řádky Fangwuovi).

V roce 1926 Yu Dafu především pracuje ve vydavatelství společnosti Tvorba, rediguje čtrnáctideník *Hongshui* (Potopa) a *Chuangzao Yuebao* (Měsíčník Tvorba), který ve stejném roce začíná vycházet. Později odchází jako profesor na Sunjatsenovu universitu do Kantonu, kde je Guo Moruo děkanem a kam později přicházejí další členové společnosti Tvorba, čímž v Kantonu vzniká její pobočka. Guo Moruo však záhy z Kantonu odchází, aby se mohl zúčastnit Severního pochodu. Yu Dafu cestuje mezi Kantonem a Pekingem, kde žije jeho manželka se synem. Syn Longer však v témže roce onemocní a následně zemře. Yu celé léto i většinu roku prožívá ve smutku.

Ve druhé polovině roku 1926 jsou v Kantonu nepokoje, Yu Dafu je zbaven svého platu, pokračuje však v práci v kantonské pobočce společnosti Tvorba, až na sklonku roku odchází do Šanghaje, kde se stará o záležitosti vydavatelství a rediguje časopisy Potopa a Tvorba. Do počátku roku 1927 Yu vytvořil prózy „Yanying“ (Stín dýmu), „Shenlou“ (Přelud), „Nanxing zaji“ (Různé zápisky o putování na jih) a „Yi ge ren zai tushang“ (Osamělý člověk na cestě).

Hned na počátku roku 1927 Yu Dafu dostává nabídku učit na šanghajské Právnické fakultě němčinu, kterou přijímá. Hned na počátku roku 1927 se seznamuje se svou budoucí manželkou Wang Yingxia, kterou si téhož roku v létě v japonské Jokohamě bere za

manželku.³⁶ Vztah s Wang Yingxia, která bývá popisována jako vzdělaná a hýřivá kráska z Hangzhou, se postupně stává romantickým příběhem obecné důležitosti. Kromě výše zmíněného však Yu Dafu svůj čas dále věnuje redigování časopisů Potopa a Tvorba.

V té době vycházejí první dva z Yu Dafuových *Riji jiuzhong* (Devíti deníků), které si pro upřímný a podrobný popis autorova vztahu k Wang Yingxia získávají nemalou popularitu. Zajímavý je článek s názvem „Guangzhou shiqing“ (Kantonské záležitosti), v němž pod pseudonymem ostře napadl tehdejší vládu a poměry v Kantonu. Yu píše mnoho článků o literatuře, uspořádává své sebrané spisy, překládá z angličtiny a pokračuje v povídkové tvorbě prózami „Qingleng de wuhou“ (Svěží odpoledne), „Kaoshi qianhou“ (Před zkouškou a po zkoušce), „Qiyuan“ (Pramen modliteb), „Guoqu“ (Minulost), „Weixue de zaochen“ (Zasněžené ráno) a „Er shiren“ (Dva básníci). Nelze nezmínit první ze dvou Yu Dafuových románů, či spíše sentimentálních novel, s názvem *Miyang* (Zbloudilá ovce).

Ve druhé polovině roku 1927 Yu Dafu veřejně oznamuje svůj rozchod se společností Tvorba.³⁷ Nastává sblížení se společností *Yusi* (Hedváb slov) a Yu publikuje ve stejnojmenném časopise redigovaném Lu Xunem. Ve stejném roce však Yu Dafu rovněž píše esej nazvanou „Wuchan jieji zhuanzheng he wuchan jieji wenxue“ (Diktatura proletariátu a proletářská literatura).

Od roku 1928 spolu s Lu Xunem rediguje měsíčník *Benliu* (Prudký tok), v němž uveřejňuje hlavně své překlady, iniciuje vydávání časopisu *Dazhong wenyi* (Masová literatura) a je redaktorem šanghajske Umělecké university.

V roce 1930 se aktivně podílí na založení *Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng* (Ligy čínských levicových spisovatelů), ve stejném roce se stává profesorem na universitě v Anhui.

V roce 1932 se Yu Dafu stěhuje do Hangzhou. Je kritizován Ligou levicových spisovatelů za přílišné vyzdvihování individuality ve svých dílech, nakonec své jméno z Ligy vyškrtnává.

Od roku 1936 pracuje ve fujianské vládě a údajně ve Fujianu rovněž rediguje místní lidové noviny.

V letech 1936 a 1937 byl editorem Lin Yutangova časopisu *Lunyu* (Hovory).

V roce 1938 Yu Dafu pracuje ve Wuhanu a později odchází do Singapuru, kde rediguje *Xingzhou ribao* (Singapurský deník) a *Huaqiao zhoubao* (Týdeník zahraničních Číňanů). V té době od něj odchází Wang Yingxia.

V roce 1940 se stává předsedou protijaponské organizace literátů v Singapuru a členem výboru pro mobilizaci zahraničních Číňanů v Singapuru v boji proti Japoncům.

³⁶ Podle jiných zdrojů není jejich odjezd do Japonska pravděpodobný (Lee 1973: 102)

³⁷ Společnost Tvorba byla Guomindangem zakázána roku 1929.

V roce 1942, kdy se přiblížila japonská vojska, Yu Dafu spolu s výborem protijaponské organizace literátů emigruje na Sumatru. Tam se usazuje v městečku Pajakoemboeh pod jménem Zhao Lian. Prozrazuje se, že umí japonsky, pracuje jako tlumočník, pomáhá pronásledovaným Číňanům, později úplatkem získává potvrzení, že je nakažen tuberkulózou, je uvolněn z tlumočnické služby.

V roce 1943 se žení s místním děvčetem jménem He Liyou.

Počátkem roku 1944 je Japoncům oznámeno, že Zhao Lian je Yu Dafu. Ten se chrání tím, že ve své vinárně podplácí a štědře hostí japonské vojáky.

Jednoho srpnového večera roku 1945 Yu Dafua neznámý člověk odvolává z domu, od této chvíle je Yu Dafu nezvěstný. Udává se, že je zastřelen japonskými vojáky a jako datum úmrtí se stanovuje 17. září 1945.

Yu Dafuovo teoretické stanovisko

Yu Dafuovy teoretické názory na literatury jsou nejlépe shrnuty v eseji z roku 1927 nazvané “Wenxue gaishuo” (Nárys literatury), proto je v této kapitole provedeno její podrobné přečtení. Takto přečtené či přepsané koncepty jsou v další části práce využity při analýze a interpretaci vybraných Yu Dafuových povídek.

Bez zajímavosti ovšem není ani esej z roku 1926 s názvem “Xiaoshuo lun” (O narativní próze), z níž jsou vybrány takové názory, myšlenky či představy, které po obsahové stránce s touto prací souvisejí.

Esej “Wenxue gaishuo” má šest částí nazvaných “Shenghuo yu yishu” (Život a umění), “Wenxue zai wenyishang suozhan de weizhi” (Místo, jež v umění zaujímá literatura), “Wenxue de dingyi” (Definice literatury), “Wenxue de neizai de qingxiang” (Vnitřní tendence literatury), “Wenxue zai biaoqianshang de qingxiang” (Tendence literárního vyjádření) a “Wenxue de biaoqian tici zhi fenlei” (Klasifikace žánrů literárního vyjádření).

V první části “Shenghuo yu yishu” klade Yu Dafu otázku po vztahu mezi životem a uměním, ptá se proč život člověka v sobě zahrnuje potřebu umění a jak umění zpětně ovlivňuje život. Tázání začíná rozborem významu toho, co je označováno slovem či znakem *sheng*.³⁸

Jaká je tedy podstata tohoto *sheng*? I když je tuto otázku obtížné zodpovědět, přesto můžeme přibližně vědět, jaký vliv má ono *sheng* na život, protože “každý den žijeme ve světě a máme s ním svou vlastní zkušenost”. (Yu 2004: 1) Jedním z důležitých projevů *sheng* je naše vnitřní potřeba po zachování, pokračování a zesílení života, což Yu nazývá silou tohoto *sheng* a domnívá se, že právě tato síla je to, co biologové nazývají instinktem.³⁹ *Sheng* je právě to, co lidstvu umožňuje “krok za krokem se přibližovat z neúplné, nedokonalé cesty, cestě, která je dokonalá” (Yu: 2),⁴⁰ je zmiňován anglický biolog Charles Darwin a jeho teorie evoluce a Yu

³⁸ Překlad slova/znaku *sheng* není jednoznačný. Ve slovníku najdeme významy jako žít, život, plodit, narodit se, syrový, neznámý, divoký, student či bytost. Zdá se, že při případném překladu by bylo potřeba přihlídnout ke kontextu, v němž se dané slovo vyskytuje, a to jak kontextu větnému a textovému, tak ke kontextu historickému.

³⁹ Yu Dafuovo pojetí *sheng* je tak naprosto protichůdné pojetí *élan vital* u Bergsona. „Bergsonovo učení vzniklo jako reakce na mechanisticko-materialistické pojetí evolučního vývoje, jak jej předložili Ch. Darwin a H. Spencer. Yu Dafu neporozuměl kontradiktorní povaze těchto dvou učen: v Bergsonovi viděl pokračovatele velkého autora knihy *O původu druhů*.“ (Gálik 1980: 119) Teorie evoluce byla na rozhraní mezi starou a novou Čínou nadšeně přijímána, například Hu Shi, ještě během svých školních let, byl hluboce ovlivněn knihou T. H. Huxleyho *Evoluce a etika*. (viz Hsia 1999; Ng 2003)

⁴⁰ Je zde možno vidět, že určitý pojem reaktivovaný v odlišném diskuzivním poli může vytvořit odlišný objekt, a to v součinnosti s působením celého tohoto diskurzivního pole, než byl objekt vážící se k pojmu v poli, které by bylo možno nazvat původním.

Dafu dává *sheng* do souvislosti s vývojem organismů, což je pak přeneseno dále na sféru mentální. “Domníváme se, že *sheng* způsobuje přeměnu anorganických forem v organické formy, organických forem v jednoduché živočichy, jednoduchých živočichů ve složité živočichy a ze složitých živočichů se proměňuje v prvotní hybnou sílu lidí. V evoluci myslí *sheng* způsobuje proměnu života nevyznačujícího se vědomím v život, který se vědomím vyznačuje, odtud se díky *sheng* život vyvíjí k sebevědomování, a dále pak k životu obdařenému přítomností morálních motivů.” (Yu: 2)

Yu Dafu tento monismus dále rozvádí a udává, že veškerá existence, ba dokonce všechny jevy našeho světa jsou konkretizací této prvotní síly zvané *sheng* a že v ohledu uměleckém je tvorba právě takovouto konkretizací. “Domníváme se, že žijeme samostatně a jednotlivě, avšak ve skutečnosti tomu tak není, protože se za námi skrývá tato síla *sheng*. *Sheng* se v konkrétnosti projevuje právě na nás samých, a právě toto její projevování se je tvorba. Hovoříme-li o umění, kromě projevování se (tj. tvorby), už nic dalšího neexistuje.” (Yu: 2) ‘Projevovat se’ či ‘projevování se’ je překlad čínského *biaoxian*, které by mohlo být, a snad lépe, převedeno jako ‘vyjadřovat se’ či ‘výraz’. Je použito první ze dvou výše zmíněných variant, protože je zde sice výrazu *biaoxian* užito ve významu vyjádření, ale vyjádření něčeho za a snad i před člověkem stojícího nebo působícího, skrze které teprve může dojít ke konkrétnímu ‘vyjádření se’ konkrétního člověka.

Působení *sheng* směrem ke svému projevení se je neutuchající, *sheng* působí, když jdeme, stojíme, sedíme či ležíme, tato tendence je, podle Yu Dafua, v našem životě všudypřítomná a každým okamžikem se projevující. “Lze tedy říct, že během našeho života není jediné chvíle, která by nebyla spjata s uměním. Ba co víc, žijeme proto, abychom mohli uspokojit své umělecké potřeby (potřebu umění), život samotný je uměleckou činností (činností umění) – to je širší význam slova umění.” (Yu: 2)

Jestliže tedy život je uměním, a to výsostně uměním projevování se či vyjadřování se, je potřeba pro onen složitý proces sebevyjadřování nalézt vhodný prostředek, který by mohl nést to, co chce být vyjádřeno tak, aby to mohlo být přečteno. Takto Yu Dafu rozumí symbolu (*xiangzheng*), je to prostředník mezi tím, co je vyjadřováno, a tím, co by mohlo být nazváno vnějším světem. Sebevyjádření ve své nejjednodušší podobě je například volání hlasu či jedení jídla, může to však být i provádění nějaké činnosti, předvádění hudební skladby či psaní básně, to vše může být prostředníkem sebevyjádření, to vše může být symbolem. Yu Dafu dále symboly rozlišuje na hrubé a na čisté či opravdové,⁴¹ přičemž každý jednotlivec

⁴¹ Jako hrubý je v původním textu *cuza*: *cu* jako hrubý a silný a nekultivovaný a syrový, *za* jako různý. Jako čistý (opravdový) můžeme v textu nalézt *chunci*: *chun* jako čistý a jednoduchý a zručný, *cui* jako čistý či esence.

symboly volí podle svých sklonů a zálib. Právě volba správného symbolu je největší starostí každého umělce, Yu cituje Flauberta, který říká: “Pro vyjádření něčeho lze použít pouze jednoho učitého slova, které nelze žádným jiným nahradit.” (Yu: 3), k čemuž dodává, že často je ten správný symbol nahrazen něčím jiným, protože mnoho lidí “nemá dostatečné schopnosti sebevyjádření nebo je svázáno nutností obstarávání věcí, a tak nemůže dosáhnout svého projevení se.” (Yu: 4)

Jak už bylo řečeno, Yu Dafu v každém člověku rozpoznává touhu po tvoření či touhu po sebevyjádření, a ačkoli jsou symbolické prostředky u každého člověka odlišné, nachází zde Yu Dafu univerzálně přítomné nutkání, které nazývá *uměleckým impulsem* (yishu de chongdong). V této souvislosti je v textu možno nalézt velice zajímavé formulace: “Tento umělecký impuls, tato touha tvořit, je prapůvodní hybnou silou celého lidstva. Naše životy mohou nabýt určité formy a jejich obsah se může vyvíjet jen proto, že jsme uvnitř nadáni touto silou. Jestliže přijde nové údobí a my máme pocit, že tyto vnější rysy světa nejsou v souladu s našimi vnitřními potřebami, můžeme vnější rysy rozrušit a vytvořit nové. Avšak tomuto musíme věnovat velkou pozornost, protože často se vnější rys života vytvořený právě díky uměleckému impulsu postupně stává pevnou skořápkou. Často se tento impuls, který byl hybnou silou našeho vývoje a který byl původně ukryt v hlubinách našeho srdce, v podobě ztuhlých forem stává nevýhodou. Ve společnosti to jsou například takzvané morální konvence, původně vytvořené přičiněním našeho uměleckého impulsu, které se postupem let mění ve stále důležitější vnější formy. Takto si původně niterný umělecký impuls lidé zneváží a postupně na něj zapomenou.” (Yu: 4)

S výběrem správného symbolu a uměleckým impulsem v Yu Dafuově přístupu úzce souvisí i sociální role umělce. Potřeba vyjádření je hlavně a především uspokojením vlastních tužeb, ale zároveň je zde, třeba nevědomé, uspokojování estetických impulsů ostatních. I když je tato estetická poptávka většiny často hlavní a jedinou oporou pro přístup k vlastní umělecké tvorbě, Yu před tímto varuje a tvrdí, že pokud se umělec začne plně řídit diktátem estetické poptávky, pokud je jeho tvorba vedena určitým cílem, není takováto tvorba vzdálená propagandismu a její kvalita prudce klesá.

Téměř na opačné straně spektra symbolů, z nichž umělec či spisovatel může vybírat, jsou takové, které nejsou vedeny cílem líbit se a které naopak mohou mít schopnost rozrušit to, co je všeobecně přijímáno jako stálé a neměnné. “Jestliže uměleckému impulsu stojí v cestě překážky a ten nemůže nalézt své plné vyjádření, ač by před ním byla nahromaděna morálka platná několik tisíc let nebo zákony, jimiž se řídí desetitisíce lidí, umělec musí s odvahou stále

vpřed a postupně narušovat zavedené konvence.⁴² Teprve pak může dostát svému určení (tian zhi). Proto se říká: umělec je božský dobrodruh, ničitel model a ukazovatel nových cest.” (Yu: 5)

S Yu Dafuovým rozlišením symbolů na hrubé a pravdivé (opravdové, úplné) souvisí jeho pojetí hodnoty. “Hodnota díla je nejvyšší, jestliže byly vnitřní umělecké požadavky vyjádřeny nejúplněji a nejopravdověji. Avšak často umělecký impuls není plně a opravdově vyjádřen. Je tomu tak, protože postoj, který umělec vůči estetickému impulsu zaujal není opravdový”(Yu: 5). Důvody proč estetický impuls nemůže nalézt své úplné vyjádření spočívají, podle Yua, především v umělcově zkaženém prostředí.⁴³ V průběhu vytváření uměleckého díla však nelze než se těchto špatných prvků zbavit a vyjádřit se čistým, opravdovým způsobem jako je písmo, hudba, barva nebo linie kresby. Špatné prvky v uměleckém díle vznikají, protože umělcův postoj k estetickému impulsu není opravdový, protože mezi oním impulsem a vyjádřením vznikla jistá mezera. “Umění není nic než vyjádření, avšak to, co umělecká díla vyjadřují, není jevová podstata věcí, je to spíše jejich znovuobjevení po setkání s přirozeností umělce. Právě během znovuobjevování se objevuje mezi estetickým impulsem a jeho vyjádřením mezera.” (Yu: 5) To, že vnitřek a vnějšek, estetický impuls a jeho vyjádření spolu neharmonizují, doslova nejsou jedním, má za následek vytvoření špatného, hodnotově nedostatečného uměleckého díla. “Jestliže v době znovuobjevování umělec ztratí své svědomí (dobré srdce, liang xin),...a nemůže svůj cit a dílo učinit jedním, začne jeho umění ztrácet.” (Yu: 6)

Yu Dafuova představa vnitřní potřeby či požadavku (neibu de yaoqiu) je tak analogická například Wordsworthově představě silného citu (powerful feeling), je zde analogická niternost, která se snaží prodat ke svému vyjádření. Tato niternost je v závěru první části eseje postavena vedle čiré technologie, řemeslnosti. “Pokud bychom neměli ani trochu vnitřní potřeby tvořit a chtěli bychom s tvorbou začít ihned po osvojení si pouze řemeslných dovedností, nebyli by umělci světu potřební a za umění bychom mohli považovat běžné průmyslové výrobky.” (Yu: 6)

Ve druhé části eseje s názvem “Místo, jež v umění zaujímá literatura” Yu Dafu uvádí klasifikaci umění a místo literatury v něm. Znovu opakuje tezi, že všechny jevy tohoto světa jsou vyjádřením, a že tedy mají spojitost s uměním, avšak dodává k tomu, že v první části

⁴² Vzhledem k dataci eseje (rok 1927) je docela dobře myslitelná reaktivace této výpovědi v poli literární kritiky za socialistického realismu. Avšak konotace na obrazoborecký duch Májového hnutí, ač v té době v podstatě odeznělý, se zdá být pravděpodobnější.

⁴³ Adjektivum zkažený je v čínském textu jako *e-zhuo*: *e* jako zlý a krutý a špatný; *zhuo* jako špinavý, špinou zanesený a tmavý a hluboký.

eseje vyličená teorie umělecké tvorby se vztahuje k běžnému (putong) způsobu tvoření a teprve nyní, ve druhé části eseje, přichází na pořad řeč o literatuře.

“U starověkých umělců existoval sice stejný tvůrčí impuls, ale protože jeho konkretizace probíhala prostřednictvím odlišného symbolického prostředku, rozvětvil se⁴⁴ do mnoha rozlišných výrazů.” (Yu: 6) Starověkými umělci zde Yu Dafu myslí Platóna, Georga Wilhelma Fridricha Hegela, George Batteuxe, Eduarda Hartmanna a Arishimu Takea. Avšak zdá se, že zajímavější než velká jména, která zde Yu uvádí, je souvislost, v níž tato jména uvádí. Cílem druhé části eseje je podat klasifikaci umění, přičemž je použito ramifikačního způsobu klasifikace, v níž roli kořene hraje vždy slovo umění (yishu). Například Hegel, podle Yu Dafua, větví umění na subjektivní, objektivní a historické, z čehož například historická větev se dále roztrouje na symbolistickou, klasicistickou a romantickou. Podobná struktura je přítomna i u Platóna a Eduarda Hartmanna. Jméno či označující Batteux je uvedeno na stejném řádku a před stejnou klasifikační strukturou jako jméno Hegel, zdá se tedy, že vypracování této struktury je přisuzováno oběma výše zmíněným teoretikům umění.

V souvislosti s japonským spisovatelem jménem Arishima Takeo Yu Dafu uvádí podobnou strukturu, přičemž však elementy větvící se z kořene nazvaného umělec (yishujia) jsou propojitelné. Tyto elementy jsou nazvány konkretizace (juxiang) a dojem (yinxiang), jejich pojítkem je symbol (xiangzheng), který je zároveň prostředníkem mezi umělcem a vnímatelem (xianglezhe). Teze která tyto elementy verbálně propojuje je analogická popisu procesu umělecké tvorby uvedenému v první části eseje. “Konkrétní umění v symbolu ztělesňuje vnitřní život, vnímatel se nejprve setkává se zkonkrétněným objektem, a pak musí začít vnímat v tomto objektu skrytý vnitřní život umělce. Impresionistické umění nevyjadřuje vnitřní život tvůrce v konkrétní podobě, vnímatel proto musí rovnou přijít do styku s umělcovým vnitřním životem, a pak si z tohoto dojmu ve svém vlastním srdci vytvořit konkrétní tvary.” (Yu: 8-9) K tomu Yu dodává, že literatura je samozřejmě impresionistickým uměním, a proces vnímání uměleckého díla dále rozpracovává: “Literatura má nejprve vliv na počítky vnímatele, teprve potom probíhá zkonkrétnění, a následně přichází účín na vnímateľovy city.” (Yu: 9)⁴⁵

Třetí část eseje nesoucí název “Definice literatury” začíná větou: “Obávám se, že na světě není mnoho záležitostí, jež by byly obtížnější než podat definici; obzvláště pokud jde o dva

⁴⁴ Slovesným výrazem *rozvětvit se* je přeloženo čínské slovní spojení *fen zhiye*, doslova rozdělit (na) větve (a) listy.

⁴⁵ Slova, jichž bylo použito v čínském textu jsou *ganqing* a *ganjue*. Je zde využito německo-českého rozlišení na *Empfindung/počitek* a *Gefühl/cit*.

znaky, z nichž se skládá slovo *wenxue*.⁴⁶ (Yu: 9) Avšak protože mnoho moudrých na celém světě již, jak říká Yu Dafu, definici podalo, nelze než tyto definice představit.

Yu Dafu se nejprve s hledáním vhodné definice literatury uchyluje do čínského starověku. Jako prvního zdroj cituje *Dianlun* (Klasický esej o literatuře) weiského Cao Peie, v němž jako hlavní princip literární tvorby nachází dech *qi*, který má být spontánní a v jehož čistotě *qing* či nečistotě *zhuo* záleží podstata *ti*. Zároveň však říká, že chce pozměnit význam slova *ti* na vlastní podstatu umělce a slova *qi* tak, aby znamenalo zvnějšnění umělcevo přirozeného nadání. Jedno však podle Yu Dafua lze z Cao Peiova eseje vyčíst zcela jasně, a to stálost literatury, která je v původním textu bez dalšího komentáře aktualizována anglickým *permanency of literature*.

Dalším citovaným dílem jsou *Wenzhang liubielun* (Různé druhy krásného písemnictví) od jinského autora jménem Zhiyu. Tento úryvek Yu Dafu dále nerozvádí, ale je možná hodno poznamenat, že úryvek obsahuje pro Čínu klasickou definici poezie *shi* jako počínající v citu *qing*.

Dalšími zmíněnými díly jsou *Wenfu* (Popisná báseň o literatuře) weiského básníka Lu Ji a *Wenxin diaolong* (Duch básnictví řezaný do draků) od Liu Xie a je učiněn rozdíl mezi slovním spojením *wenxue* (učení se kultuře) u Konfucia a spojením *wenxue* jakožto překladu západního výrazu "literatura".

Takto se Yu Dafu při hledání vhodné definice literatury dostává z klasické Číny do klasického Řecka a cituje Aristotelovu *Poetiku*, ve které se, mimo jiné, píše, že umění je nápodobou. K tomu Yu dodává, že tvrzení je sice pravdivé, avšak že "toho nelze v literatuře cele využít, protože během tvorby je kromě napodobování přítomno i vybírání, spojování a uspořádávání." (Yu: 11)

Další zmiňovaný autor je Dio Chrysostomos a jeho definice literatury jako konkrétní a reálné situace, kterou umělec obdařil určitý pojem. K tomu Yu dodává, že v rozumění takovému pojmu existují určité nejasnosti.

Jako další definice literatury je uvedena část Theseova monologu v Shakespearově *Snu noci svatojánské*: "A jako představitost plodí v básníkově mysli neznámé tvary, jeho pero dokáže vytvarovat vzdušná nic a dá jim tělo, příbytek i jméno." (Yu: 11) K tomu Yu dodává, že podstatou umění je dávání tvaru určitým představám, ale že je otázkou, jestli takováto definice dokáže zahrnout vše.

⁴⁶ Slovo *wenxue*, či spíše znaky uspořádání znaků, jimiž se zaznamenává slovo *wenxue* bylo přejato z japonštiny, kde se objevilo jako překlad slova „literatura“ se svými novodobými konotacemi. „Literatura“ před příchodem evropského novověku zahrnovala širší oblast než je tomu nyní. A naopak to, co bychom chtěli označit jako „literaturu“ staré Číny by byly jednotlivé formy jako *shi*, *fu* či *ci*.

Další jména a definice, které Yu Dafu zmiňuje jsou Matthew Arnold, u něhož je, v tomto podání, literatura znalostí toho nejlepšího, co bylo na světě řečeno a myšleno, Henry Hallam, pro něž literatura zahrnuje vše, a Henry Thomas Buckle, pro něž je literatura použitím vzdělanosti při záznamu faktů či názorů. (viz Yu: 11)

Dalším citovaným dílem při hledání definice literatury je kniha s názvem *O Popeovi* Thomase de Quincey, kde je zmíněn náhled obyčejných (putong) lidí, že literatura je cokoli, co je vytištěno, a že literatura má zachycovat události běžného (putong) života. Pokud by tomu tak bylo, říká de Quincey v Yu Dafuově citátu, pak by to, čemu se dostalo knižní podoby už nebylo literaturou. Yu dále uvádí velice zajímavé de Quinceyho rozlišení na literaturu vědění (the literature of knowlege) a literaturu síly (the literature of power), k čemuž dodává, že první je loď a druhé že jsou plachty, první jsou diskursivní vědomosti a druhé vznešené vědomosti vedoucí k estetickému požitku.⁴⁷

Z viktoriánské Anglie se Yu Dafu přenáší do Ruska devatenáctého století a zmiňuje se o knize Lva Tolstého *Co je umění*, v níž její autor ostře napadl hedonismus a estetismus, čímž vlastně stojí na opačné straně než de Quincey. V Yu Dafuově pojetí je Tolstého definice literatury vhodně vyjádřenou vzpomínkou na prožitý cit tak, aby prostřednictvím takto vyjádřeného citu mohl vnímatel zakusit stejnou zkušenost.

Dále je plejáda autorů doplněna o anglického básníka P. B. Shelleyho a jeho *Obranu básnictví*, přičemž je řečeno, že Shelleyho názory jsou stejné jako názory Lva Tolstého, který je citován v již výše zmíněném smyslu. Doplnění pokračuje zmínkou o Johnu Miltonovi, pro něž je poezie prostým smyslovým impulsem, S. T. Coleridgeovi a dalších lidech jako je on, pro něž je literatura nejlepšími slovy v nejlepším pořadí, stejně jako o Samuelu Johnsonovi, který si u Yu Dafua od definic udržuje jistý odstup.

Ve čtvrté části eseje nesoucí název "Vnitřní tendence literatury" se Yu Dafu nesnaží podat definici toho, co je to literatura, ale hledá v literatuře i v literaturám společným vnitřních tendencích její i jejich obecnější rysy. Existují různé tendence literárního vyjádření a toto vyjádření dostává svou podobu v různých žánrech – to je to, co se nazývá vnitřní tendence (neizai de qingxiang). Vnitřní tendence literatury je zabarvením podstaty literárního díla, které je určeno dobou, v níž toto dílo vzniklo. (viz Yu: 13)

Yu Dafu zmiňuje Hippolyta Tainea a spolu s ním se domnívá, že prostředí je určujícím faktorem při vzniku uměleckého díla a že jeho obsah nemůže uniknout determinantám

⁴⁷ De Quinceyho literatura síly je rozvedením chápání estetického soudu jako svobodné hry imaginace a kognitivních schopností.

prostředí, přičemž jako hlavní složky tohoto vlivu jsou uváděny duch doby a charakter místa, kde dílo vznikalo. (viz Yu: 13)

Dále Yu uvádí, že jestliže chceme hovořit o vnitřní tendenci literatury, nesmíme zapomenout, že umění je vyjádřením života, že literatura je součástí umění a že je tedy rovněž vyjádřením života. Jestliže chceme hovořit o vnitřní tendenci literatury, nemůžeme než začít u života samotného, a sice u směru, směřování či tendence, která je životu udávána v dané době danou společností. Yu Dafu rozlišuje tři principy, kterými se toto životní směřování může řídit: princip minulého, princip současného a princip budoucího. Tyto tři způsoby života společnosti jsou analogické stáří, zralému věku a mládí člověka. (viz Yu: 14)

Princip minulého, lidské stáří, odpovídá sentimentálním literárním tendencím, princip současného, zralý věk, odpovídá realismu a princip budoucího, mládí člověka, odpovídá romantismu. A ačkoli "tyto literární tendence jsou literárními historiky výhodně zvolené názvy a vůbec tomu není tak, že by nejprve existovala těmto tendencím inherentní pravidla, podle kterých by byla tvořena literatura" (Yu: 17), Yu Dafu tyto vnitřní tendence dále rozvádí.

Sentimentalismus (xunqing zhuyi) je literární vyjádření vycházející z prostředí, které vůdčí princip hledá v minulosti, vztahuje se jak ke stáří či úpadku jednotlivého člověka, tak ke stáří či úpadku celé společnosti, toto utápění se v citech (ganqing) nemá prudký, ale spíše povlovný průběh, sentimentální díla mají často melancholický nádech. A dokonce: "V dobách úpadku státu či kritické situace rodiny je produkce děl vyznačujících se touto tendencí největší." (Yu: 15) Yu Dafu uvádí příklady z čínské klasické literatury – Li Houzhu z dynastie jižní Tang a Huang Zhongze z dynastie Qing, ale i Wang Changling z dynastie Tang, protože "dokonce v obdobích rozkvětu se jednotlivec nemusí shodovat se svou dobou a jeho díla pak rovněž mají sentimentální zabarvení." (Yu: 15)

Rovněž však příklady z evropské literatury, kde je velice zajímavá Yu Dafuova citace úryvku ze starozákonní knihy *Pláč*. "Jak samotno sedí město, které mělo tolik lidu! Je jako vdova, ač bylo mocné mezi pronárody. Bylo kněžnou mezi krajinami, a je podrobena nuceným pracím. Za noci pláče a pláče, po líci slzy jí kanou, ze všech jejích milovníků není nikdo, kdo by ji potěšil. Všichni její druhové se k ní zachovali věrolomně, stali se jejími nepřáteli."⁴⁸ (cit. in Yu: 16) Jeruzalém je zde po prvním zničení chrámu Babylóňany přirovnáván k osamělé ženě, k vdově.⁴⁹

⁴⁸ *Bible*, (Český ekumenický překlad), Praha: Česká biblická společnost, 1995, s. 745-746. Podle poznámek k jednotlivým knihám, byla kniha *Pláč* původně anonymní, pozdější tradicí byl jako její autor určen prorok Jeremjáš. Je možná zajímavé si v kontextu této práce povšimnout, co o postavě tohoto proroka říkají poznámky

Mezi další autory, které Yu Dafu uvádí jako příklady sentimentálního směřování literatury, patří italský renesanční básník Francesco Petrarca,⁵⁰ německý básník Friedrich Hölderlin či francouzský filozof Jean Jacques Rousseau. Především jsou to však angličtí spisovatelé George Gissing a Ernest Dowson, v jejichž povídkách, respektive básních, Yu nachází sentimentalismus jako „veskrze patrnou tendenci.“ (Yu: 16)

Jako další tendenci literatury Yu Dafu rozvádí tu, která má svůj zdroj v okolí považujícím za hlavní budoucnost, která se podobá mládí člověka a kterou označuje jako romantismus (langman zhuyi). Tento obraz mladého člověka v rozkvětu je opět připodobněn k situaci vzkvétajícího státu. Tento „romantismus“ Yu nejpodrobněji specifikuje v kontrastu s výše popsaným sentimentalismem. „Ačkoli je sentimentalismu i romantismu společné oplývání city, je u prvního rozum rozvinutější a city nejsou tak nespoutané, romantismus zato rozum a vůli učinil naprostými otroky citu. Vznícený cit se nezalekne výšky hor, hloubky moří, to je kladná stránka romantismu. Ale na druhou stranu je to i záporná stránka romantismu.“ (Yu: 17)

Mezi romantické autory Yu, mezi jinými, řadí německé spisovatele Johanna Wolfganga Goetha, Friedricha Schillera, francouzského romantika Victora Huga a anglického nespoutaného básníka George Gordona Byrona.

Dále Yu Dafu rozvádí pojem realismu (xieshi zhuyi), opět pomocí dvojí analogie lidského věku a období vývoje společnosti, doplňuje, že byl realismus nejběžnější v Evropě devatenáctého století.

V závěru této části eseje si Yu Dafu pokládá otázku po hodnotě literárního díla, tvrdí, že pravidla literární tvorby jsou odlišná od pravidel vědy a že je obtížné jednoznačně ukázat, která z výše analyzovaných tendencí je lepší. Důležité je, aby bylo dobré literární dílo. Na druhé straně však uvádí, že literární dílo je nejlepší, když se na zdravý základ realismu přiloží několik rysů romantismu i sentimentalismu a jako příklady takového šťastného setkání vidí období anglické renesance a dobu dynastie Qing, v níž vznikl román *Hong lou meng*.

Rozpor mezi determinací prostředím a silou, kterou se projevuje *sheng* zmiňované na začátku eseje, Yu Dafu umenšuje náhledem, že v literárním díle je obsaženo obojí, a nakonec se uchyluje k prohlášení, že „Mít oči upnuty k věčnému směřování lidského života, být věrný

výše citovaného překladu biblického textu. „Jeremjáš, povoláný Boží volbou za proroka, předstupuje před čtenáře knihy jako *člověk osamělý*, vystavený nepochopení, ba potupě ze strany svého okolí. Nerozuměli mu ani jeho nejbližší, ba dokonce usilovali o jeho život. Nebylo mu dopřáno založit vlastní rodinu.“ (op. cit. s. 687).

⁴⁹ Tato metafora je obzvláště zajímavá, uvědomíme-li si, že jeruzalémský chrám představoval samotný střed státní moci.

⁵⁰ V Petrarcově *Zpěvníku* jsou sonety určeny Lauře, oné ideálně zbožštěné bytosti.

svým základním vnitřním požadavkům, nenechat se sklíčit prostředím, to je přirozeností génia.“⁵¹ (Yu: 21)

Předposlední, pátá část eseje nazvaná “Tendence literárního vyjádření” se zabývá tím, jaké vnější formy (wai xing) se dostalo vyjádřeným vnitřním tendencím literatury, opakuje myšlenkový postup detailně popsany v první části eseje, podle kterého je umění vyjádřením a umělecký impuls je nadán podstatným faktorem, skrze který se projevuje potřeba vyjádření. Výsledkem funkce tohoto esenciálního činitele je zrod umění. (viz Yu: 21) Vnější formy, ke kterým směřují tendence literárního vyjádření, lze rozlišit jako klasicismus (gudian zhuyi), romantismus (langman zhuyi), naturalismus (ziran zhuyi) a idealismus (lixiang zhuyi).

Klasicismus pro Yu Dafua představuje především staré Řecko a jeho skvělá umělecká díla, avšak v této tendenci literárního vyjádření vidí zároveň nedostatek, který spočívá v přílišné bezchybnosti a vyváženosti.⁵² “Jako by na solidních základech byl vhodně zbudován celý palác.” (Yu: 22)

Zajímavý je Yu Dafuův náhled na funkci Přírody (Da ziran) ve starém Řecku. Podle Yu Dafua nesrovnalosti mezi člověkem a světem, konflikty, které nebylo snadné urovnat, vedly ke vzniku tragické naladění. V souvislosti s tím je schopnost řeckého člověka vzdorovat osudu usouvztažněna s užíváním, radostným přijímáním života (shenghuo xiangle), které svůj zdroj nachází v Přírodě. “To, co řeckého člověka zachraňovalo, co mu umožňovalo neutápět se v nanejvýš pesimistických a svět odvrhujících náladách, byla řecká Příroda.” (Yu: 22) Yu Dafu nazývá život Řeků životem hrdinským (yingxiong de shenghuo).

Ona klasicistická rovnováha se tak, podle Yu Dafua, pohybuje mezi dvěma krajnostmi, kde na jedné straně stojí bezmezná radost a na straně druhé bezedný smutek. “Jestliže se nacházíme mezi těmito dvěma momenty, nemůžeme si zachovat rovnováhu. Řekové buď nemohli než odvrhnout vnější podobu svého života a poklesnout až k trudnomyslné sebevraždě, anebo mohli pouze pošlapat svou moudrost a cele se oddat Přírodě a být lidem, který nepracuje, a přece jí, nemyslí, a přece odpočívá.” (Yu: 23)

⁵¹ Představa génia byla běžná rovněž v západních romantismech. V textu této eseje je génius (tiancai) doplněn o protiklad průměrný/obyčejný/prostřední člověk (yongren). Obrisy této představy Yu Dafu nejpodrobněji formuluje ve své kratičce eseji z roku 1922 nazvané *Yiwen sijian* (Soukromý názor na krásné písemnictví), kde jsou, mimo jiné, použity formulace jako „Umělecké dílo je výtvoem génia a nemůže být poměřeno pravidly.“ nebo „Dílo génia je *abnormálně excentrické*, někde se stává dokonce *nerozumným*, v očích běžných lidí mu nemůže být vůbec porozuměno.“ (Yu 2004: 100)

⁵² Zdá se však, že to už je ono zidealizované Řecko evropského klasicistického hnutí, a především estetické zásady tak, jak je s poukazem na tuto idealitu v sedmáctém století formuloval francouzský kritik Nicolas Boileau. Tomu se zdá nasvědčovat i to, že jako dva novodobé génie (tiancai), kteří uměleckou velikost Řecka napodobovali, avšak nikdy jí nedosáhli, uvádí Corneille a Racina. (viz Yu: 23-24)

U výkladu romantismu Yu Dafu navazuje na romantismus z předchozí části eseje a tvrdí, že vznikl v návaznosti na klasičtější řeckou kulturu poté, co byla po několika generacích přenesena do Itálie. To, co je podstatou tohoto romantismu se tak dá shrnout jednou větou: „Snaha o nevšední a nové vyjádření.“ (Yu: 24) Jako výsostné příklady těch, kdo se této zásady přidržovali, kdo byli nespokojeni se současným životem a kdo „vynacházeli nový svět“, Yu Dafu uvádí Dante Alighieriho a Torquata Tassa. Pro porozumění „čínskému romantismu“ se zdá být důležitá funkce, která je těmito dvěma velikánům evropské kultury přiřčena: „Teprve poté, co prostý lid od takovýchto lidí obdržel poučení, probudil se ze svého snění a novými očima se podíval na svět kolem sebe. Pak se nespokojenost se současností proměnila v univerzální tendenci. Pak se hledání nového světa a naděje v nový život staly modlitbou veškerého prostého lidu.“ (Yu: 24)

V kontextu vzniku nového čínského státu se zdá být rovněž důležitá role, kterou Yu Dafu romantismu připisuje v kontextu evropské kultury: „Takováto vně se projevující vnitřní tendence romantismu poté, co v umění Evropy zapříčinila renesanční hnutí (fuxing yundong), vedla přímo ke konstituci novodobých států a k tomu, že lid v těchto státech začal zastávat nacionalismus. Tento vliv ustal až s ustanovením centrální vládní moci.“ (Yu: 24)

V oblasti umění byl, podle Yu Dafuova eseje, v té době nejsilnější francouzský pseudoklasicismus, v němž se však nezrodilo mnoho dobrých uměleckých děl. Poté však byly prostřednictvím Německa do Francie přineseny nové podněty vyvěrající z génia Shakespearova, přičemž tento vliv byl v osmnáctém století jakýmsi znovuzrozením romantismu. Jako představitelé jsou uvedeni George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley, John Keats a Honoré de Balzac. Avšak takto pojímaný romantismus měl opět následky i v jiných oblastech. „Když romantická tendence vzpouzel se realitě a obviňující duch doby začaly ovlivňovat vládu, došlo k Velké francouzské revoluci; když tato tendence zahrнула i život jednotlivce, došlo k osvobození individua a svobodě myšlení. Celkově řečeno, jestliže opravdu chceme odhodit staré návyky, podniknout novou věc, vždy nám musí cestu vpřed razit romantické myšlení. Tento fakt byl již dávno historií potvrzen.“⁵³ (Yu: 25)

Poté, co však, podle této eseje, romantismus dospěl ke svému kulminačnímu bodu, stala se z něj příliš bezduhá, rozvolněná a nekonstruktivní záležitost, což vedlo ke zneklidnění a zmatku všech, dokonce i těch, kteří se vyznačovali duchem vědeckosti (kexue jingshen). Zde Yu Dafu činí malou odbočku, v níž osvětluje, co to je duch vědeckosti a materialistický náhled na život. Podstatné však je, že Yu hovoří o vědecké, induktivní metodě výzkumu,

⁵³ Zde je tvrzení podpiřáno velice abstraktní entitou historie. Označující „romantismus“ či nezvratná „fakta“ jsou součástí podmíněné diskurzivní výpovědi.

kteřá své závěry činí na základě zkoumání konkrétností. Jestliže je tato metoda přenesena do sféry humanitních věd, je možno dojít od individua ke společnosti a od společnosti k prostředí. Tuto metodu používá způsob literárního vyjádření zvaný naturalismus.

Rozdíl mezi romantismem a naturalismem⁵⁴ tak převážně spočívá v tom, že první věnuje velkou pozornost jednotlivci, a druhý se soustřeďuje na prostředí jako determinující vliv. Yu Dafu uvádí, že nejvyšší hodnotou naturalistického literárního díla je „dosáhnout nejvyšší stupeň čistě objektivního pohledu.“ (Yu: 27) Jako příklady naturalistických spisovatelů uvádí Gustava Flauberta, Guy de Maupassanta a Ivana Sergejeviče Turgeněva. Zároveň ale naturalismu vytýká dva výrazné nedostatky. První nedostatek je, že čistě objektivního pohledu je absolutně nemožné dosáhnout, že do díla vždy vstupuje určité subjektivní zabarvení, protože „naturalistickou metodu nelze vůbec použít ve spojitosti s lidským srdcem nadaným duchem a city.“ (Yu: 28) Druhým výrazným nedostatkem je absolutně deterministický náhled na člověka, jeho naprosté vymodelování prostředím. Proti tomuto Yu staví člověkovo sebeuvědomění a vnitřní požadavek, které sám podrobněji rozvedl v první části eseje. „Naturalismus na tyto dvě skutečnosti úplně zapomněl, považoval vliv prostředí za hlavní a domníval se, že vnitřní impuls a sebeuvědomění postrádají jakéhokoli smyslu.“ (Yu: 28) Jako určitou opozici vůči naturalistickému stanovisku Yu Dafu, na počátku dvacátého století, vidí neoromantické hnutí.

Poslední tendencí literárního vyjádření, které je v této eseji věnována pozornost, je idealismus. „Idealismus je souhrnný název pro ty tendence, které byly ovlivněny neoromantickým hnutím. Idealistická tendence literárního vyjádření má svůj původ ve vlastním myšlení lidstva, v uměle vytvořených představách vztahujících se k určitému cíli a způsobuje, že se vše v lidském životě k tomuto cíli s úctou upíná.“ (Yu: 29-30)

„Idealismus se vyznačuje dvěma premisami. První je, že tendence lidstva je sestupná. Jestliže se lidstvo bez ohledu na cokoli řídí pouze svou přirozeností, nastane nutně zpětný pohyb, což nakonec povede k jeho zániku. Druhá premisa říká, že ačkoli lidstvo samotné se nevyznačuje silou, která by je dovedla k dokonalosti, každý jednotlivec má touhu jít cestou pokroku (xiangshang jinbu), jestliže se může opřít o jinou sílu. Lidstvo může s pomocí jemu vnějších nebo jemu vyšších sil dosáhnout ideálního stavu.“ (Yu: 30) V tom je spatřován i hlavní rozdíl mezi idealismem a naturalismem, i když je podle naturalismu patrné působení

⁵⁴ Toto pojetí naturalismu je analogické pojetí evropskému, popřípadě francouzskému. V kapitole *Uvedení západního romantismu* bylo zmíněno, že japonský „naturalismus“ vykazuje rysy, které se obvykle řadí pod hlavičku „romantismus“.

vnější síly na člověka, není to, na rozdíl od idealismu, síla pomocná. Jako příklad takovéto vnější či vyšší síly je uváděna platónská Idea.⁵⁵

Dále Yu Dafu tvrdí, že každý člověk má touhu dosáhnout lepšího či relativně dobrého stavu, každý je nespokojený se současností, a tak se dá říct, že je, v širším smyslu, všechna literatura idealistická. Jako další specifické rysy idealismu Yu uvádí: 1. Jeho rozhodné popření současného života. (Zde se, podle Yu Dafua, shoduje s romantismem.) 2. Jeho vroucí odhodlanost uskutečnit své ideály. (Yu: 30)

V tomto kontextu je rovněž zajímavé, že jako příklad literatury, která se vyznačuje svou nespokojeností se současným světem je uváděna současná evropská literatura se socialistickým zabarvením. (viz Yu: 31)

Poslední části eseje s názvem „Klasifikace žánrů literárního vyjádření“ Yu Dafu začíná tvrzením, že ačkoli je literatura vyjádřením, dostává se tomuto vyjádření různých forem (xingshi) v závislosti na odlišných vnitřních požadavcích (neibu yaoqiu) nebo zálibách a přirozených sklonech (shihao qibing), které se účastní procesu literárního vyjádření. V této souvislosti cituje z knihy *Moderní studium literatury* (Modern Study of Literature, Wenxue de jindai yanjiu) profesora Moultona: „Studium literární formy je velice důležité pro ty, kdo touží porozumět podstatě a duchu různých literatur.“ (Yu: 32) Než však Yu Dafu započne vlastní analýzu literárních forem, osvětluje jejich genezi téměř od prvopočátků lidstva.

„Obecně řečeno se živí tvorové projevují hlasem z důvodu svého vlastního přežití, z důvodu přežití druhu anebo jeho rozmnožení. Svolávání druhů, aby se rozdělila existenčně nutná potrava, volání ze všech sil o pomoc, aby se zamezilo napadení nepřítelem, hledání druhu či družky, aby se uspokojila rozplozovací potřeba, z toho všeho pramení nutnost hlasových projevů. Avšak poté, co lidský druh prošel svou evolucí, jeho hlasové projevy již nejsou tak prosté. Současný člověk však vydává zvuky nejen proto, aby je využil pro dosažení svého, ale někdy vydává zvuky, které mají svůj význam, aniž by jejich prostřednictvím muselo být něčeho dosaženo. Například za voláním pramenícím z pocitu bolesti nebo zpěvem pocházejícím z pocitu radosti v pozadí nestojí žádný záměr, kterým by mělo být něčeho dosaženo. Taková je rovněž hlasem bezděky projevená radost například při spatření krásné věci nebo krásné krajiny. Tyto bezúčelné hlasové projevy jsou všechny vyjádřením vřelosti vnitřní potřeby člověka a ve skutečnosti jsou uměleckým vyjádřením. Když však život lidstva pokročil ještě o stupeň dál a stal se mnohem komplikovanějším, lidé si vymysleli způsob, jak

⁵⁵ Možná, že je dobré nezapomenout, že platónský idealismus stál u zrodu totalitárních režimů, včetně režimu nacistického.

zvuků plně využívat. To byl jazyk, který dnes používáme. Čím je život lidstva složitější, tím je složitější jeho jazyk a stejně tak i jeho umělecké vyjádření.

Avšak takovéto neuspořádané vyjádření je potřeba vrátit jeho původní (yuan) a čisté (chun) formě, a to je cílem umění. Nahlíženo z tohoto úhlu je mezi literárními žánry básnická forma *shi* formou nejčistější (chuncui).“ (Yu: 32-33)

Yu Dafu ve svém výkladu pokračuje podáním určité genealogie literárních žánrů, podle které, zjednodušeně řečeno, na počátku stojí poezie *shi*, k níž se později připojuje tanec *wudao*, až Yu přichází k období, kdy jsou pro skutečnost přílišné komplikovanosti života v literatuře vytvořeny další žánry jako vyprávění *xiaoshuo* nebo drama *xiju*.

Další rozlišení, které Yu Dafu jako vzdálené echo profesora Moultona provádí, je rozlišení mezi kreativní literaturou (chuangzao wenxue) a literaturou záznamů (jishu wenxue). „Čistá literatura je kreativní literatura, vytváří to, co tady ještě nikdy nebylo. Literatura záznamů zaznamenává a kriticky komentuje to, co tady vždy bylo. ... První je literaturou síly, druhá je literaturou vědění.“⁵⁶ (Yu: 34)

Důležitější, podle Yu Dafua, je z oněch dvou druhů literatur právě čistá či kreativní literatura, která se dále vyznačuje dvěma rysy. Jejím prvním rysem jsou tóny, které jsou podstatné pro vznik lyrické poezie *shuqing shi*, jež se dále dělí na ódu a sonet *shi* a lidové popěvky *minyao*. Jejím druhým rysem je význam, který je podstatný pro vznik narativní poezie *xushi shi*, která se dále dělí na vyprávění *xiaoshuo* a romance *duanpian xiaoshuo*. Drama *xiju* se nadto vyznačuje pohybem a přesahuje tak sféru čisté literatury do sféry literatury záznamů či vědy.

K tomu Yu dodává: „Rozlišení literatury však v žádném případě není absolutní, u některých literárních děl jakoukoli klasifikaci jednoduše není možné provést.“ (Yu: 34)

Touto výpovědí končí Yu Dafuova esej s názvem „Nárys literatury“.

V eseji s názvem „O narativní próze“ Yu Dafu na počátku sleduje původ představ o vyprávění *xiaoshuo* ve staré Číně a dospívá k velice zajímavému závěru v souvislosti s povahou vyprávění *xiaoshuo* v Číně jemu současné.

„*Xiaoshuo*, tyto dva znaky lze nalézt již v knihách zhouských a qinských filosofů. Ale tehdejší význam těchto dvou znaků je odlišný od významu znaků pro *xiaoshuo*, tak jak je používáme dnes. Použití těchto dvou znaků podobné našemu *xiaoshuo* je známo nejdříve

⁵⁶ Yu Dafu zde uvádí, a zdá se, že dále rozvádí, již jednou zmíněné rozlišení mezi literaturou síly a literaturou vědomostí Thomase De Quinceyho. Podobné rozlišení je však možno nalézt i u Wordsworthe v jeho *Předmluvě k lyrickým baladám* (Preface to Lyrical Ballads) jako poezie/poetry versus věda/science.

z *Dějin Hanů* (Hanshu). V Ban Guem zkompilevaném *Katalogu umění a literatury* (Yiwenzhi) se nachází zkrácená podoba Liu Xinových⁵⁷ *Sedmi souhrnů* (Qilüe). *Sedm souhrnů* se nezachovalo, a tak můžeme *Katalog umění a literatury* v *Dějinách Hanů* považovat za knihu s nejstarší definicí těchto dvou znaků. V *Katalogu umění a literatury* se praví:

Škola vypravěčů příběhů se odvozuje od úřadu Baiguan,⁵⁸ vyprávění xiaoshuo je dílem těch, kdo tlachají a povídají na ulicích a v průjezdech, lidí, kteří v uličce vyprávějí to, co slyšeli na cestě.⁵⁹ Konfucius říká: 'Určitě se lze něco z oněch úzkých nauk (xiaodao) naučit, ale dlouhodoběji jistě zamezí našemu růstu, proto je ušlechtilý člověk (junzi) neuskutečňuje.' Z tohoto důvodu (lze se z nich něco naučit) rovněž nebyly zničeny. Úspěchy vesničanů s malými znalostmi mohou být také zaznamenány, aby jich nebylo zapomenuto. Jestliže se náhodou vyskytnou slova hodná sebrání, budou to, přese všechno, názory sběračů píce či drvoštěpů nebo názory bláznů.⁶⁰

Z tohoto komentáře obsaženého v *Katalogu umění a literatury* je zřejmé, že ve starověku v Číně existoval dvojí náhled na vyprávění *xiaoshuo*. První postoj k vyprávění *xiaoshuo* byl přezíravý, 'vyprávění je jednou z úzkých nauk (xiaodao), kterou ušlechtilý člověk neuskutečňuje'. Druhý postoj zohledňoval využití vyprávění *xiaoshuo* pro doplnění vladařových představ o spravování země 'jestliže se náhodou vyskytnou slova hodná sebrání, budou přese všechno názory sběračů píce či drvoštěpů nebo názory bláznů'. Tyto dva náhledy se zachovaly až do počátku Hnutí za novou literaturu, kdy se teprve poněkud změnily. Ale v současné době existuje spousta lidí s konzervativním myšlením, kteří oněm dvěma znakům ještě stále rozumějí tak, jak jim bylo rozuměno ve starověku. Proto otec synovi a starší bratr mladšímu bratrovi zakazuje číst příběhy *xiaoshuo*, a jestliže je četba povolena, omezuje se na romance *yanyi* nabádající k dobru a trestající zlo. Dokonce všechna díla působící na intelekt a lidskou přirozenost jsou kladena na jednu rovinu se škodlivými plazy a ve svém celku odmítána.

⁵⁷ Práci na *Sedmi souhrnech* započal Liu Xiang, Liu Xinův otec.

⁵⁸ Tato kratičká část citátu z *Katalogu umění a literatury* je mým převodem, další část citátu překládám podle anglického převodu Donalda Holzmana. *Baiguan* byli, podle jednoho z komentářů, „úředníci, kteří po celé zemi sbírali materiál, aby tak panovník mohl být informován o náladách prostého lidu.“ (Holzman 2003: 76).

⁵⁹ „(The *xiaoshuo*) are the work of those who prattle and talk in the streets and byways, people who 'tell in the lane what they have heard on the road'.“ (Holzman: 77)

⁶⁰ „Confucius says: 'There is surely something to be learned even in the narrow doctrines (preached by the philosophers of the Hundred Schools), but in the long run they are sure to block our progress (in our moral development); that is why the superior man does not put them into practice.' And (because 'there is something to be learned from them') is why they (the *xiaoshuo*) are not destroyed. The achievements of rustics possessed of small knowledge can also be compiled to keep them from being forgotten; if, perchance, there is a saying or two worth collecting, they will be, after all, (like) the opinions of the fodder-gatherers or the wood-cutters or of the madman.“ (Holzman: 77-78)

Těmto tradicí dochovaným náhledům se v čínských literárních kruzích již dva či tři tisíce let vzdává úcta. Proto se v čínské literatuře můžeme ve všech ohledech beze studu měřit s učeností každé země na světě, ale pouze v oblasti vyprávění *xiaoshuo* o několik kroků zaostáváme.

Před pěti nebo šesti lety, v době, kdy započalo Hnutí za novou literaturu, se překládala spousta západních vyprávění *xiaoshuo* a pojednání o vyprávění *xiaoshuo*. Teprve potom jsme si uvědomili, že čtení vyprávění *xiaoshuo* vůbec není nemorální záležitostí a že psaní vyprávění *xiaoshuo* také není nízkou činností, za kterou by se měl ušlechtilý člověk *junzi* stydět. Navíc byl obsah vyprávění *xiaoshuo* ovlivněn současnou západní beletrií jak po stránce strukturní, tak po stránce charakterizační. Proto by v současnosti o našem takzvaném vyprávění *xiaoshuo* bylo lepší říkat, že je to 'nejnovější forma v čínské literatuře', než že se 'čínské vyprávění *xiaoshuo* přiblížilo světu'.

Současné čínské vyprávění *xiaoshuo* ve skutečnosti přináleží k systému evropské literatury.⁶¹ (Yu: 36-37)

To Yu Dafu říká v první části eseje nazvané „Xiandai de xiaoshuo“ (Současné vyprávění), v její druhé části s názvem „Xiandai xiaoshuo de yuanyuan“ (Původ současného vyprávění) Yu uvádí dlouhý výčet evropských vypravěčů, povídkářů i romanopisců, od nichž vede linie k vyprávění *xiaoshuo* v současné Číně. Ve třetí části eseje nazvané „Xiaoshuo de mudi“ (Účel vyprávění) je provedeno rozlišení mezi aktualitou (*xianshi*) a realitou (*zhenshi*), přičemž realita, v Yu Dafuově podání, souvisí s pravdou (*zhenli*), s obecnými zákonitostmi jevů, aktualita však souvisí s faktem (*shishi*) chápaným jako konkrétní a jednotlivá manifestace této aktuality. Řečeno v hlavních obrysech, je účelem vyprávění zachytit ne aktualitu zakoušeného světa, ale co nejvíce se přiblížit pravdě. „To, co je požadováno od vyprávění *xiaoshuo* je pravda skrytá v pozadí faktů, v žádném případě to nejsou tyto fakty všechny.“ (Yu: 51) S tím bezprostředně souvisí účel vyprávění, protože toho je dosaženo, jestliže „je vyprávění *xiaoshuo* napsáno pravdivě (*zhen*) a krásně (*mei*)“, a rovněž tak hodnotový soud o uměleckém díle: „Estetickou hodnotu vyprávění *xiaoshuo* lze určit v souladu s požadavky opravdovosti (*zhen*) a krásy (*mei*).“⁶² (Yu: 51)

⁶¹ K podobnému závěru, avšak mnohem fundovaněji, dochází ve svém příspěvku i Donald Holzman: „Domnívám se, že silné konfuciánské předsudky vůči imaginativní literatuře či vůči literatuře vůbec jsou vysvětlením toho, proč se v Číně fikce po tak dlouhou dobu nevyvíjela. ... Texty, které jsem dnes analyzoval, jsou pro mne natolik přesvědčivé, abych mohl trvat na tom, že to byla právě konfuciánská hegemonie, která byla zodpovědná za neexistenci fikce v Číně raného období. Když ve čtvrtém století našeho letopočtu došlo k oslabení této nadvlády, začala se fikční literatura objevovat v podobě nadpřirozených příběhů (*ghost stories*), avšak postavení imaginativní literatury zůstalo nízké až do dvacátého století.“ (Holzman: 81)

⁶² Idea, Krása, Pravda – nedostižné vzory napodobování v platónském smyslu.

V části „Xiaoshuo de jiegou“ (Struktura vyprávění) Yu rozlišuje v explikaci události tři složky, jimiž jsou: zápletka (odpověď na otázku co a jak), postavy (odpověď na otázku kdo) a místo (odpověď na otázku kde a kdy). Jako složky, které jsou společné vyprávění i dramatu Yu Dafu určuje vyvrcholení a napětí. Tato analýza je opět učiněna na faktech převzatých z evropské literatury.

V části „Xiaoshuo de renwu“ (Postavy vyprávění) je na pozadí západní literatury charakterizace rozdělen na přímou a nepřímou, přičemž přímá charakterizace může být provedena expozicí, deskripcí nebo psychologickou analýzou a nepřímá charakterizace pomocí řeči, chování, vlivu na další postavy nebo prostředí. Jako další možný postup je uvedena charakterizace kontrastem postav.

V poslední části eseje s názvem „Xiaoshuo de beijing“ (Místo vyprávění) jsou uvedeny příklady míst, v nichž se odehrává děj některých významných děl západní literatury. Podstatné však je, že místem vyprávění musí být zachován ideál jednoty (tongyi).⁶³

Cílem přečtení eseje „Xiaoshuo lun“ a podrobného přečtení eseje „Wenxue gaishuo“ je nastínit konceptuální souřadnice, v nichž se Yu Dafuova raná tvorba odehrávala, pokusit se o jejich propojení se souřadnicemi jinými, případně na některých místech sledovat spisovatelův myšlenkový postup. Esej „Nárys literatury“ však zároveň představuje jakýsi předěl a změnu v Yu Dafuově literární tvorbě, řečeno slovy Mariána Gálíka: „V roce 1927, t.j. v době, kdy Yu Dafu vydal Nárys literatury jako nejúplnější svědectví svého panestetického ideálu, se v jeho pojetí počaly objevovat trhliny. V tomto roce Yu Dafu poprvé psal o diktatuře proletariátu.“⁶⁴

V roce 1927,⁶⁵ kdy mladí čínští revolucionáři spěchali do Wuhanu, aby se stali svědky wuhanského stádia čínské revoluce, jeho úspěchu i porážky, použil Yu Dafu termínu diktatura a posvětil tuto formu moci proletariátu, která byla ustavena revolučním svržením staré vykořisťovatelské třídy a zhroutilím státního aparátu.“ (Gálik 1980: 128)

Při podrobném čtení Yu Dafuovy eseje s názvem „Nárys literatury“ se ukazuje, že tato esej je vepsána do širšího textového kontextu spjatého s Evropou osmnáctého a devatenáctého

⁶³ Analýza způsobů charakterizace nápadně připomíná *Poetiku* či neoklasicistní estetické zásady.

⁶⁴ „Wuchan jieji zhuanzheng he wuchan jieji wenxue“ (Diktatura proletariátu a proletářská literatura).

⁶⁵ K Yu Dafuově příklonu k levicové literatuře v roce 1927 má zajímavý komentář Lydia H. Liu: „V eseji z roku 1927 nazvaném „Shui shi women de pengyou?“ (Kdo jsou naši přátelé?) Yu tvrdil, že již prohlédl staré i nové militaristy, stejně jako buržoazii a inteligenci, a zastával připojení se k rolníkům a dělníkům, aby tak mohl sloužit většině čínského lidu. Je zajímavé, že nikdy v souladu s tímto úmyslem nejednal, ani nenapsal nic, co by mohlo být vzdáleně popsáno jako 'proletářská literatura'.“ (Liu 1993: 105)

století, kontextu, jehož znalostní horizont lze nejobecněji vymezit jmény jako jsou Thomas Henry Huxley či Charles Darwin. V eseji je nastíněn výklad tvorby jako působení nadpersonální síly *sheng*, která prostřednictvím symbolu získává konkrétnější podobu v uměleckém díle. Tato síla *sheng* je univerzálně přítomná, je to *umělecký impuls*, který lze nalézt v základech vytváření čehokoli nového, avšak podoba, které se tomuto univerzálnímu nutkání dostává je odlišná v závislosti na symbolickém výrazu, který pro ni byl použit. Ve volbě symbolického výrazu spočívá rozdíl mezi činností uměleckou a neuměleckou, ve volbě přesného uměleckého symbolu spočívá hodnota uměleckého díla. To, co této volbě může podle eseje stát v cestě, je špatné prostředí.

Dále je v eseji rozveden proces vnímání uměleckého díla, přičemž je symbolická podoba, které se dílu dostává, nahlížena jako prostředník, skrze nějž se vnímatel dostává do styku se životem umělce. Takto nahlížené umělecké dílo je vyjádřením niternosti, subjektivity, kterou vnímatel musí rekonstruovat ve své vlastní mysli.

V eseji je dále podán přehled definic toho, co to je literatura, přičemž je čerpáno jak z kontextu klasické čínské literatury, tak kontextu literatury evropské, a to starověké i moderní.

Dále je rozveden pojem vnitřní tendence literatury, jejíž určující faktor je spatřován v determinaci prostředím, nebo šířeji, v duchu doby a charakteru místa. Analogií lidského stáří, středního věku a mládí jsou určeny principy minulého, současného a budoucího, které vytvářejí základní momenty tří vnitřních tendencí literatury označených jako sentimentalismus, romantismus a realismus. Uměleckým dílům vznikajícím v rámci sentimentalismu je přičítáno melancholické zabarvení, dílům vznikajícím v rámci romantismu étos radosti a vzníceného citu a díla vznikající v rámci realismu jsou jednoznačně zařazena do kontextu evropské literatury devatenáctého století. Z těchto determinant určených příslušnými vnitřními tendencemi literatury se, podle eseje, může vymanit pouze přirozenost génia.

V dalším je uvedeno, jakých vnějších podob nabývaly výše zmíněné vnitřní tendence literatury. Takovéto vnější formy jsou rozlišovány čtyři: klasicismus, romantismus, naturalismus a idealismus. V souvislosti s klasicismem je podána charakterizace života starých Řeků jakožto života hrdinského, avšak nadto je vyzdvižen neoklasicistický požadavek rovnováhy. V souvislosti s romantismem je uváděno jako místo jeho zrodu středověká Itálie, jako jeho nápadný rys je podáno "vytváření nového" a je viděn jako pohyb předcházející evropskému renesančnímu hnutí, od něhož, podle eseje, vede již přímá cesta ke "konstituci novodobých států". Příklad tohoto romantického "vytváření nového" je spatřován ve francouzském neoklasicismu a romantická tendence v této eseji vede i k Velké francouzské revoluci.

V souvislosti s naturalismem je v eseji polemizováno s objektivním pohledem na člověka jakožto bytosti absolutně vytvořenou vlivem prostředí, jako argument je uvedena přítomnost vnitřního impulsu, která byla na počátku eseje dávána do souvislosti s existencí univerzálně přítomného *sheng*. V souvislosti s idealismem je pohybu společnosti nadřazena vyšší síla ideje, která lidstvo vyvádí z jeho přirozeně sestupné tendence a ukazuje mu cestu k ideálně dokonalému stavu.

V poslední části eseje je podána klasifikace literárních forem, které vytvářejí širší kontext, v němž se odehrává zjevování univerzálně přítomného uměleckého impulsu v jeho symbolické podobě. Volba příslušné formy je určována v závislosti na odlišných vnitřních požadavcích, zálibách a přirozených sklonech. Je zde zároveň provedeno důležité rozlišení mezi kreativní literaturou a literaturou záznamů.

V eseji s názvem "O narativní próze" je sledován původ náhledů na vyprávění *xiaoshuo* ve staré Číně, přičemž je uvedeno, že postoj k narativní próze byl buď přezíravý, nebo k ní bylo přistupováno jako ke zdroji informací použitelných při správě státu. Protože tyto postoje podle eseje přetrvávají i v kontextu nové Číny, je provedena obhajoba vyprávění *xiaoshuo*, přičemž je vyzvednuta jak novost této formy v kontextu nové čínské literatury, tak její návaznost na literaturu evropskou.

Především jsou však v této eseji vyjádřeny zásady související s tvorbou a uveden účel, k němuž by se vyprávění ve formě *xiaoshuo* mělo upínat. Vyprávění má podle této eseje zachytit "pravdu skrytou v pozadí faktů", která je vztažena k realitě. Je provedeno rozlišení mezi realitou a aktualitou na jedné straně a mezi pravdou a faktem na straně druhé. Pravda přináleží do světa reality, přičemž fakt přináleží do světa aktuality. V protikladu k aktuálně zakoušenému světu je vytvořen ideální svět, který je nazván realitou. V tomto mimosvětském světle je v eseji nahlížena právě taková pravda, v jejímž zachycení má spočívat účel vyprávění. Požadavky opravdovosti a krásy, které jsou v eseji stanoveny, s touto představou ideálního světa bezprostředně souvisejí.

Spolu s ideály opravdovosti a krásy je esejí stanoven ideál jednoty, což koresponduje se stanovením ideálních vzorů napodobování v estetických teoriích označovaných jako neoklasicistické.

Yu Dafuova raná tvorba

Ze sedmiletého tvůrčího období spisovatele (1921-1927) jsou vybrány povídky „Yinhuisse de si“ (Stříbrošerá smrt) a „Chenlun“ (Upadání), na jejichž textech je učiněn zřejmý interpretační postup při snaze dobrat se odpovědi či odpovědí na otázku, co to je raná Yu Dafuova tvorba. V potaz jsou brány předchozí informace o „čínském romantismu“, vlivu japonského literárního žánru *shishôsetsu*, původní teoretické texty spisovatele, kritická zhodnocení čínská a sekundární sinologická literatura západní proveniencí.

Povídka „Yinhuisse de si“ (Stříbrošerá smrt)

Čtení povídky „Yinhuisse de si“ je vedeno snahou o nalezení a popis takových prvků, které se v Yu Dafuově rané tvorbě opakovaně vyskytují. Poté je povídka Yinhuisse de si porovnána s povídkou „A Lodging for the Night“ (Ubytování na noc) Roberta Louise Stevensona, která je, podle Yu Dafuových poznámek, vzorem povídky „Stříbrošerá smrt“. Zároveň je učiněna spojnice s Yu Dafuovými teoretickými náhledy, tak jak byly představeny v předchozí kapitole této práce.

„Když v Tokiu napadl sníh, bylo tam ještě mnohem živěji než obyčejně. Z hory Fudži vanul jemný vítr, který nemohl zchladit rozehrátá srdce mladých párů. Před devatenácti sty a dvacíti lety se na betlémském nebi objevila jasná hvězda, která měla brzy znovu vyjít.“

Takto začíná povídka „Yinhuisse de si“. Kromě pro Yu Dafua typických lyrických popisů stavů či nálad, je hned v prvním odstavci použito symbolu hvězdy, a to přímo hvězdy betlémské. Sníh evokuje chlad a nevlídnost, ke kterým vytváří protiklad vřelost milujících se mladých lidí. Sníh rovněž evokuje zimní roční období, v němž se slaví jeden z největších svátků křesťanského světa, jehož účelem je oslavit narození spasitele a vykupitele všech lidí. Betlémská hvězda, podle příběhů evangelií, lidem oznamuje tuto radostnou zvěst a zároveň je vede k místu setkání se spasitelem v betlémských jeslích.

Tato událost se, podle prvních tří vět povídky, opakovala již tisíc devět set dvacetkrát a nyní má nastat po tisíc děvetsté dvacáté prvé. Jaká je role či jaké jsou role, jež by ona jasná hvězda v povídce „Stříbrošerá smrt“ mohla hrát?

Zdá se, že je zde určitá návaznost na onu křesťanskou představu naděje spojenou s oslavami příchodu vykupitele, a tedy s objevením se betlémské hvězdy. Zdá se, že hlavní význam naděje v novozákonní interpretaci biblické zvěsti spočívá v příslibení věčného království pro ty, kteří v něj věří či uvěří. Naděje pro křesťana znamená příchod života věčného, jehož symbolem je Ježíš Kristus. Svátky vánoc takto úzce souvisejí se svátky velikonoce, které jsou především připomínkou Kristova zmrtvýchvstání, připomínkou jeho vzkříšení do nového života. Právě vzkříšení, upnutí se k mimosvětskému a naděje s tímto související je teleologickým podmíněním křesťanova jednání ve světě.

Avšak jakou má dobré poselství křesťanům celého světa spojitost s Yu Dafuovou povídkou "Stříbrošerá smrt"?

Povídka "Yinhuse de si" má tři části. V první části po výše citovaném otevření pokračuje popis scény konstatováním, že v každé ulici a uličce jsou vyzdobené obchody, které ze všech sil lákají zákazníky, aby na sklonku roku zvýšily svůj zisk. Všichni jsou pilně zaměstnáni obstaráváním věcí a tento čas je rovněž časem "nekonečného smutku."

V lyrickém tónu pokračuje i další líčení, v němž je pozornost čtenáře přivedena k parku Ueno s penzionem, v němž, jak se zdá, na konci roku není ani živáčka, k zavřeným oknům tohoto penzionu, k lesu, který se nachází poblíž, a k zlatistému slunci, které se ve své výši usmívá nad záležitostmi lidí. Paprsky slunce dále čtenáře přenesou stěrbinou zavřených dveří na jeho polštář a způsobí, že se jeho oči otevrou. O několik řádků dále líčení pokračuje takto: "Otevřel ústa, zívnu si, aniž by věděl, že on sám je tragickým hrdinou, a dále pokračoval ve spaní." Zmínka o polštáři, který je jeho, je vůbec první zmínkou o hrdinovi povídky. Lyrická atmosféra a popis, které byly navozeny na začátku povídky "Stříbrošerá smrt" jsou pohledem vševědoucího vypravěče, který přivádí hrdinu na scénu - hrdina samotný neví, že je hrdinou tragickým, to je informace, kterou v této fázi vyprávění znají pouze vypravěč a čtenáři.

Poté, co tedy náš hrdina ještě chvíli spí, zaslechne z vedlejšího pokoje odbíjení jedenácté, vyskočí z postele, oblékne se, umyje se, obuje se a vyběhne ven, pokračuje charakterizace takto: "Podoba jeho současného a minulého života se od sebe velmi lišila. Ve dvou měsících od konce října až do současnosti byl dnem i nocí celý zmatený a navštěvoval všechny možné podniky, kde pil víno. V tokijských vinárnách byly skoro všechny číšnice sedmácti až osmnáctileté mladé dívky. I když věděl, že se s ním veselí a baví jenom proto, aby z něj vylákaly peníze, nemohl po západu slunce ani na chvíli zůstat doma. Někdy chtěl tento špatný návyk změnit, a tak si šel do knihovny půjčit knihy, které většinou četl velmi rád. Když si ale v knihovně rozsvítil lampičku, k uším mu najednou začaly doléhat všelijaké tklivé melodie se

smutnými slovy písní a k nosu se začala nést rozmanitost vůní pudru, parfému, vřícího oleje s rybím masem, cigaretového dýmu a vzácného vína smíchaná v jednu čichovou všeho chuť. Tehdy se najednou odněkud z prostoru mezi sloupečky znaků vyloupila červenolící dívčí tvář, jejíž okouzující oči se každou chvílí zvětšovaly. Rty podobající se růžovým poupátkům se postupně rozvíjely, dolíky v jejích tvářičkách byly stále znatelnější a začala prosvítávat řada zoubků jako z porcelánu. Když zavřel oči, objevila se před ním spousta mladinkých dívek, které seděly v odstíněné záři červených světel a na tváři měly nepatrný úsměv. Jedna se na něj dívala úkosem, jedna pokyvovala hlavou, jiná si svlékala všechno oblečení a další k němu natahovala jemnou, sněhobílou ruku. V té chvíli bezděky zatoužil společně s onou jemnou rukou utéct. Z knihovny vyšel jako ve snách. Čekal, než se vněm jeho rozehrátá tělesnost uklidnila, a teprve pak si uvědomil, že už není v knihovně a nesedí na chladné stoličce.”

Na tomto místě textu povídky je možné vyjádřit podiv nad senzibilitou mladého čínského intelektuála studujícího v Japonsku, ke kterému doléhá jako jakési zvěstování vynoření se představy tváře mladé Japonky, celá směsice čichových počtů zahrnující “vůni pudru, parfému, cigaretového dýmu, vzácného vína a rybího masa ve vřícím oleji”, avšak důležitější než toto ohlašování se zdá být právě ta skutečnost, tedy skutečnost jako součást fiktivního světa povídky, že se před očima mladého intelektuála ona představa vynoří, ba doslova vyskočí z prostoru mezi sloupečky s čínským znakovým písmem. Ve výše uvedeném úryvku je to nejprve krásná tvář, a posléze, když hrdina zavře oči, celá skupinka dívek, které svými gesty v hrdinovi vzněcují neukojitelnou touhu. Je to však opravdu tak, že jakási dívka či jakési dívky v hrdinovi vzbuzují vášně či vášně?

Na samém počátku povídky, v onom lyrickém otevření, se říká: “Z hory Fudži vanul jemný vítr, který nemohl zchladit rozehrátá srdce mladých párů.” Nejen že jsou takto postaveny do protikladu vnější chlad zimního období a vnitřní řár mladých srdcí, ale je zde v náznacích nastíněn tématický leitmotiv celé povídky, kterým je hrdinova neutuchající snaha o nalezení záchytného bodu v podobě nejpřirozenější, téměř archetypální, v podobě ženského protějšku. Již v onom lyrickém otevření je rovněž naznačena melancholicky tíživá tónina, ve které se toto hledání v povídce “Stříbrošera smrt” odehrává.

Hrdinovo neustálé hledání ženského protějšku je především výrazem touhy, a to jak ve smyslu sexuálním, tak jako touhy, skrze níž se hrdina snaží nastolit vztah ke světu a vnést do něj řád. V tomto smyslu je možno říct, že v citovaném úryvku není hrdinova touha vyvolána přítomností dívky, která se pojednou “vyloupila z prostoru mezi sloupečky znaků,” ve fikční skutečnosti povídky se mezi sloupečky znaků žádná dívka nenachází, impuls nepřichází z vnějšího světa, spíše je počátek oné energetické smyčky potřeba hledat v hrdinovi

samotném. Představu dívčí tváře vystupující ze stránky popsané čínskými znaky, stejně jako představu skupiny dívek vystupující na scéně hrdinovy myslí po zavření očí je možno připsat touze ústřední postavy jakožto touze po jiném.

Příběh pokračuje slovy „včera večer“, což znamená, že se vypravování přesouvá do roviny, která je oproti počátečnímu vyprávěcímu času minulostí. Včera večer tedy hrdina pil až do jedné hodiny v noci a vrávoravě došel opuštěnými a špatně osvětlenými ulicemi, kde ve dne jezdily tramvaje, až k budově univerzity. „Zastavil se, opřel se o železné zábradlí univerzity, zaklonil hlavu a uviděl jasný měsíc, který se jako stříbrný talíř vznášel na černošedém nebi. Rozhlédl se kolem sebe a teprve nyní si všimnul, že jak ztichlé tramvajové trasy a jejich sloupy s dráty elektrického vedení, tak sklánějící se střechy domů jsou pokryty jinovatkou měsíční záře. Pocítil tehdy své osamění, jako by se sám potuloval v zasněženém světě severního pólu. Zády se opíral o železné zábradlí a pozoroval svit měsíce. Po chvíli se v jeho zeslabených očích objevily slzy. Obraz jeho vlastní svatby loni v létě se mu ve zřetelných obrysech vyjevil před očima.“

Tento hrdinův pohled na měsíc plní význačnou funkci pro vnitřní fungování textu povídky „Stříbrošera smrt“. Tímto pohledem si hrdina uvědomí svoji osamělost, kterou přirovnává k osamělosti člověka v „zasněženém světě severního pólu“, toto uvědomění si osamělosti u hrdiny vzbudí takový žal, že se rozpláče, a hlavně toto uvědomění si funguje jako určitý spouštěcí mechanismus pro vybavení si věcí minulých. Setkání s měsíčním svitem a následné uvědomění si vlastní osamělosti aktivizuje asociační spoje s minulou událostí, kterou je v tomto případě svatba protagonisty.

V textu povídky je přesunutí se v čase signalizováno slovy „loni v létě“, což je také jediný znak, který čtenáři oznamuje, že další odstavec je opět posunut o jednu rovinu do minulosti. Tak se výše citovaný odstavec odehrával vzhledem k hlavnímu času příběhu posunutý o jeden den do minulosti a odstavec následující je vzhledem k této textové minulosti posunut do ještě vzdálenějšího časového období, do doby před jedním rokem. Tato vyprávěcí technika by čtenáři mohla připomenout vyprávěcí techniky označované jako proud vědomí. Zdá se však, že tato analogie není úplně přesná, protože technika vypravování je odlišná jednak rysy, jejichž přítomnost vděčí za své japonskému žánru *shishōsetsu*, a jednak by bylo možné namítnout, že tuto spojitost ve své úplnosti neumožňuje příliš explicitní uvádění textových signálů minulosti v dalším vyprávění.

V části povídky takto posunutá do minulosti je popisována krajina, která by mohla být japonská stejně dobře jako čínská, avšak pozornost čtenáře je zaměřena jedním určitým směrem, když je v textu explicitně zmíněna hrdinova novomanželka. „Jedné horké letní noci,

když s manželkou leželi na posteli a spali, musel z postele po chvíli vstát a jít otevřít okno s výhledem na potok, aby dovnitř vpustil trochu chladu. Světla v pokoji již pohasla, dovnitř dopadala pouze měsíční záře. Posadil se na ratanovou židli a pozoroval, jak se měsíční svit dotýká manželčiny tváře.” V textu opět ve významné spojitosti figuruje představa měsíčního svitu, jehož zabarvení na pozadí temné noci se zdá být součástí sémantického impulsu celé povídky. Hrdina se při pohledu na tvář zalitou měsíční září vyděsí, bezděky natáhne ruku a dotkne se manželčiny tváře. Následuje první dialog povídky “Stříbrošerá smrt”.

“Proč máš tak studenou tvář?”

“Tiše, je nad ránem. Lidé už spí, ať je nevzbudíš.”

“Ptám se tě...jak to, že v obličeji nemáš ani kapku krve?”

“Protože brzo umřu.”

Po této slovní výměně hrdina bezděky natáhne ruce, svou manželku obejmě a vtiskne jí na tvář polibek. Chvíli oba zůstávají v těsném objetí a čtenář společně s vypravěčem se dívají, jak protagonista povídky svůj pohled upíná k měsíční záři, jak poté zdvihne hlavu a sleduje oblohu se stíny mraků. Pak následuje poslední rozhovor mezi hrdinou a jeho manželkou v textu povídky “Yinhuise de si”.

“Podívej se na Mléčnou dráhu.”

“Ta malinká hvězda na břehu řeky asi označuje můj vlastní osud.”

“Jaká je to hvězda?”

“Nebeská přadlenka.”

Nic dalšího už neříkali. Oba chvíli tiše seděli, a pak se on znovu podíval na malinkou hvězdu a řekl jí:

“Příští rok se nebudu moct vrátit, bojím se, že na tom budeš mnohem hůř než Nebeská přadlenka.”

Pevně se chytil železného zábradlí univerzity a s pohledem upřeným na svit měsíce strnule přemítal o těchto minulých událostech.”

Hrdinovým zachycením se železného zábradlí univerzity končí vzpomínka, která je v kontextu povídky “Stříbrošerá smrt” stará jeden rok, což znamená, že letošek, je dobou, kdy se hrdina nebude moct vrátit zpátky za svou manželkou. Kromě toho, že minulost je od povídkové současnosti oddělena pouze informací o tom, že se hrdina opírá o zábradlí, kde jej se vzpomínkou opět pojí obraz měsíce, je výše citovaný úryvek zajímavý ještě v dalších ohledech. Je to především přítomnost mytologických obrazů. Mléčná dráha a Nebeská přadlena v čínských mytologických představách odkazují k příběhu, jehož vyústěním je

odloučení milenců, kteří se mohou setkat pouze jedinkrát v roce.⁶⁶ “Ta malinká hvězda na břehu řeky” je tedy v tomto kulturním kódu jasně čitelná, v textu povídky se oba manželé či milenci stylizují do archetypálně formulovaných rolí, což se zdá ve význačné míře přispívat k celkové naladěnosti, v níž se povídka “Yinhuisse de si” odehrává.

Zatímco se tedy hrdina strnule opírá o železné zábradlí, objektivní narativní postup nás nechává nahlédnout do jeho očí, z nichž vytékají slzy, ale především jsou hrdinovy oči jakási okna, skrze která můžeme nahlédnout do minulosti jeho vědomí. “Okno s výhledem na potok se odráželo v jeho očích. U okna stál lakovaný stůl, který se také odrážel v jeho očích. Na stole byla tlumeně rozsvícená lampa v západním stylu a pod lampou seděla asi dvacetiletá dívka.” Nahlížení do hrdinovy duše v povídce pokračuje lyrickým líčením dívčina vnadného obličejce ne nepodobného obličejí dívky vyloupnuvšího se ze sloupeček čínských znaků. Tento lyrický popis je však příkře zastaven replikou, jež vychází od hrdiny a jež je určena jemu samotnému: “Zemřela, je mrtvá, telegram z dvacátého osmého října určitě nelhal. Čtvrtého listopadu přišel dopis a taky určitě nelhal. Ach, když už byla na pokraji a vyplivovala krev, volala mě jménem.”

Smrt manželky, tento zřetelně neautobiografický údaj, má zajímavou funkci pro významovou stavbu povídky “Stříbrošerá smrt”. Jednak je zde přítomen nápadný epistemologický akcent, kdy se protagonista povídky dovídá o smrti své manželky nepřímo, prostřednictvím telegramu a dopisu, což znamená, že musí být aktivována určitá představa, která následně spustí onu z Yu Dafuových povídek známou sentimentální reakci, zároveň se však zdá, že by tento zřetelně neautobiografický údaj mohl poskytnout určitý klíč pro čtení onoho neutuchajícího hledání protagonisty povídky i hledání protagonistů povídek dalších. Jestliže se to, co by bylo možno nazvat vědomím, k světu vztahuje hlavně a především prostřednictvím touhy, jakožto touhy po tom, čím toto vědomí samo není, jakožto touhy po jiném, zdá se být mýtus o Nebeském pasáčkovi a Nebeské přadleně neměnným a stále uskutečňovaným vzorcem, kde je představa archetypálního protějšku nahrazována představou hvězdy, které se v povídce “Stříbrošerá smrt” dostalo přívlastku betlémská. Tato hvězda odkazuje především k naději, k hrdinově touze po vzkříšení do nového a lepšího života. Hrdina povídky “Yinhuisse de si” jak v představě archetypálního ženského protějšku, tak v

⁶⁶ Nebeský pasáček Niulang jednoho dne ukrade šaty sedmi koupajícím se vílám. Nejmladší a nejkrásnější z nich, Nebeská přadlenka Zhiñü, přichází šaty získat zpět, Niulang ji spatří nahou a hodlá se s ní oženit. Protože je však Nebeská přadlenka nesmrtelná a Nebeský pasáček pouhý smrtelník, nemůže to Nebeská bohyně dopustit. Nebeská přadlenka se má dále věnovat své povinnosti, předení mraků, Nebeská bohyně jí tedy vytáhne z vlasů sponku, z níž se stane Mléčná dráha, řeka navěky tyto dva milence oddělující. Pouze jednoho dne v roce se milenci mohou setkat, a to sedmého dne sedmého měsíce podle lunárního kalendáře.

představě hvězdy příslibující zmrtvýchvstání, nachází středobod všehomíra, pevný bod, který mu dodává jistotu.

Po tomto srdceryvném a vzpomínkou podmíněném monologu sledujeme, jak hrdina pláče, jak odchází, jak vystřízliví, jak je mu zima a jak se nechce vrátit do penzionu, který přirovnává k peklu. Dozvídáme se, že hrdina povídky nejprve bydlel u svých přátel a teprve později se přestěhoval do penzionu, kde je velice ubohé vybavení, kde ale nechybějí hrdinovy rozházené knihy. Vydá se tedy na cestu k nádraží v parku Ueno, kde se chce ohřát a počkat do úsvitu. Pamatuje si totiž, že na japonských nádražích jsou čekárny otevřeny po celou noc.

Zajímavý je popis cesty na nádraží a vyličení tamní atmosféry nejprve v ranních hodinách a posléze ve stále vzrůstajícím ruchu. Cesta, kterou se hrdina ubírá má přívlastek chladná a vůbec nikoho na ní nepotkává. Na nádraží prochází prázdnou a opuštěnou chodbou, kterou osvětlují dvě řady žlutých světel. V pokladně zívají dvě nebo tři prodavačky jízdenek. V čekárně druhé třídy hrdina napůl bděle a napůl spící stráví dvě hodiny a oheň v nádražních kamnech už pomalu dohořívá. Z dále doléhá zvuk kol služebního vlaku. Na nádraží přichází několik uniformovaných zřízenců, kteří pobíhají sem a tam. Za chvíli přijíždí vlak a začíná být rušno, kroky vystupujících pasažérů splývají v celé změti zvuků a hrdina spolu s cestujícími vychází ven. "Když vyšel z nádraží ven, zaklonil hlavu a spatřil, jak se na tmavěmodré nebeské báni třepotá bezpočet hvězd. Ze severu se najednou přihnal náraz větru a on jeho chlad snášel jen velmi těžce. Měsíc již zašel."

Ve výše citovaném úryvku se opakuje motiv hvězdy, dokonce hvězd, který souzní s množstvím vystupujících pasažérů, a motiv měsíce, který však již zapadl, a tak jako odejdivší druh zanechává hrdinu jeho vlastní osamělosti.

Na konci první části povídky "Yinhuise de si" se objevuje ještě jeden motiv či spíše struktura, která má pro vyznění celé povídky podstatný význam. "Když přecházel Most měsíční vyhlídky, spatřil, že věž terasy na protějším břehu je ještě pohroužena v spánku. Zdálo se, jako by se mu dvě řady světel odtamtud vysmívaly. Když se vrátil domů a usnul, na východě se již začalo rozednívat." Stračí most či můstek je jediný možný prostředník, který může zmírnit věčné odloučení Nebeského pasáčka a Nebeské přadlenky. Pokud není vztyčen most přes Mléčnou dráhu, může Nebeský pasáček pouze vzhlížet k druhému, vzdálenému břehu, kde se ve stejném odloučení nachází jeho jediná naděje. Potud se zdá být struktura mýtu v podloží povídky "Stříbrošera smrt", avšak výsměch, který hrdina povídky na onom druhém břehu rovněž rozpoznává, již je rysem, který původní mýtickou strukturu přesahuje.

Prostřední část povídky "Yinhuise de si" začíná následující den ráno, kdy se hrdina probouzí a spěšně vychází ze svého penzionu ven. Po necelé hodině chůze si uvědomí, že má hlad, ale

peníze mu již více nestačí. Před nějakou dobou měl podobný problém, a tak nemohl než dát do zástavy diamantový prsten své mrtvé manželky, takto nabyté peníze však nestačily déle než dva týdny. Nyní, když už mu znovu kručí v břiše a peněz se nedostává, rozhodně nemůže zavítat do jisté prvotřídní restaurace a najíst se do sytosti, rozhodne se tedy jít do restaurace, kam obvykle chodí, když nemá peníze. Majitelkou restaurace je padesátiletá vdova a jako číšnice v ní pracuje její dvacetiletá dcera, která je ke každému z hostů stejně pozorná, má krásné oči, vysoký nos jako bílé ženy a obvykle se usmívá. Hrdina si už do restaurace chodit zvykl a její majitelka mu důvěřuje natolik, že je ochotná hostit jej na dluh. Zároveň se lépe seznámí s její dcerou, řekne jí celý příběh o své manželce a oba se sblíží do té míry, že před sebou již nemají žádné tajnosti, stávají se z nich přátelé, kteří v sobě nacházejí útěchu.

Před čtrnácti dny se hrdina dozvěděl, že tato dívka, jejíž jméno je Seiko, se má vdávat. Když byl ve stejné době v restauraci, přišel za Seiko asi třicetiletý mladík, kterému se ihned začala věnovat. Od té doby se jejich vztah zhoršuje, protagonista neví, kde má hledat takovou spřízněnou duši, představa zesnulé manželky mu začne splývat s představou Seiko a pociťuje stále větší osamění. Vztah mezi protagonistou a Seiko tedy dospěl do tohoto stádia, když se hrdina rozhodne z důvodů finanční tísně jít se do oné restaurace najíst.

Avšak před vstupem do restaurace váhá, sám sebe přesvědčuje jednak tím, že nemá dostatek peněz, což může sloužit jako výmluva, a jednak v němčině recituje úryvek z Wagnerova *Tannhäusera*, kde v lásce Wolframa von Eschenbach k Alžbětě nachází ospravedlnění pro svou vlastní lásku k Seiko a pro svoji návštěvu restaurace. Majitelkou a její dcerou je přijat velmi vlídně, známky roztrpčenosti jsou znát pouze v replikách zachycujících vnitřní monolog hrdiny. Ten se dozvídá, že sám často chodí pít víno do podniku přítele Seiko, vyzvídá, kdo tento přítel vlastně je a ironicky se ptá na datum svatby a se stejnou ironií oběma přeje šťastné manželství a krásného chlapečka. Seiko se z této reakce málem rozpláče.

Seiko se, jako číšnice, hrdiny zeptá, jestli si dá něco k pití, z čehož se mu zatočí hlava a je mu "jako by měl mořskou nemoc a chtělo se mu zvracet". Chvíli se na sebe oba dívají, Seiko pro něj jde koupit víno a jídlo, které pak majitelka restaurace připravuje. Než se jídlo připraví, Seiko hrdinovi nalévá víno a oba se na sebe mlčky dívají. Když matka zavolá, že je jídlo hotovo, Seiko dále sedí na svém místě a z očí jí začnou téct slzy.

Hrdina ve zmatku vypije několik šálků vína, sní několik talířů jídla a vyjde z restaurace ven, kde je velmi rušno. Odebere se do klidné ulice a odtud dále na horské úbočí, kde sleduje západ slunce. Poslední paprsky zapadajícího slunce v něm vzbudí tesklivou náladu z loučení.

Když se hrdina vrátí zpět k univerzitě, potká tam jednoho ze svých spolužáků, který se na konci roku připravuje na návrat domů a zároveň se chystá navštívit svou přítelkyni. Hrdina na

spolužákovu otázku, jestli se také vrací domů odpovídá, že vůbec nikam nepojede, že zůstane v Tokiu. Poté, co se oba rozloučí, zůstane hrdina dlouho stát v “chladném soumraku univerzitního kampusu”, připadá si, jako by se zbláznil, pomalu se dává do chůze a sám k sobě prosloví snad nejsentimentálnější repliku celé povídky. “Všichni odjeli domů, všichni jsou to lidé, kteří mají domov. *Oh, home! Sweet home!*”

Když se vrátí do svého penziónu, vybavují se mu věty, které zazněly u Seiko, a uvědomí si, že datum její svatby připadá na Nový rok podle lunárního kalendáře. Po chvíli sváže několik starých knih a zanesse je do antikvariátu. Z nemnoha utržených peněz se plánuje jednoho dne večer opít, ale hlavně jimi chce uspokojit svou velkou touhu – koupit pro Seiko svatební dárky.

Koupil několik stuh, sponek a dva flakóny fialkové vůně, se kterými hned utíkal za Seiko. Ta však nebyla doma, byla tam pouze matka a zdálo se mu, jako by jím trochu opovrhovala. Na otázku, kde je Seiko se mu dostalo odpovědi, že ve sprše, předává tedy matce dárky, které doposud skrýval, a nabádá ji, aby je za něj předala Seiko jako svatební dar. Matka souhlasí s tím, že až se Seiko vrátí, sama mu poděkuje. Seiko se vrací, dává najevo překvapení, ale neděkuje mu, pouze před ním sedí a nalévá mu jeden pohárek vína za druhým. Když se hrdina dožaduje dalšího vína, Seiko zrudnou oči a říká mu, aby už nepil, že už toho vypil dost a že tedy není divu, že mu to nestačí. Když to však hrdina uslyší, pije ještě víc, je celý sklíčený, a zdá se mu, že se tak Seiko pomstil, ale zároveň smutní nad tím, v jakém stavu se sám nachází.

Hrdina až do dvou hodin v noci spí na posteli Seiko, teprve potom vyvrávorá ven na ulici. Tam je velmi osamělý, všude kolem je plno stříbrošeré měsíční záře, a kromě vzdáleného psího štěkotu, se mu zdá, že již celý svět zaniknul. Po chvíli narazí na noční obchod, kde si za zbylé peníze koupí víno a ještě jednou si plně zavdá. Poté se další dvě hodiny potácí, až se před ním objeví veliký prázdný prostor, kde se “chladný stín měsíčního svitu a černý stín věci společně odrážejí v jeho očích.”

Metodou vyprávění ne nepodobnou metodě vnitřního monologu se dozvídáme, že se hrdina domnívá, že onen prázdný prostor je Dívčí střední zdravotní škola, a vypravěč k tomu dodává, že se hrdinovi sice již vyjasnilo vědomí, ale že mu v mozku propukla křeč, že už to není stejný on a že se mu před očima jako film promítá několik dní stará scéna.

Toho dne se v chladně vanoucím větru v parku Ueno koná večírek na uvítanou jednoho čínského spolužáka. Objektívni narativní forma ukazuje protagonistu příběhu, jak u vchodu do parku vítá přicházející hosty. Pozornost hrdiny je najednou upnuta na sedmnáctiletou dívku v davu přicházejících hostů, dívka jde beze spěchu na večírek, avšak hrdina je její

přítomností ohromen a celý jako ve snách. Nakonec k ní přistoupí a žádá, aby mu dala svou čepici a kabátek, aby je mohl dát do úschovy.

Po dvou hodinách večírek končí a dívka stojí strnule u východu stále bez své čepice a kabátku. Hrdina dívce nabídne, že jí oblečení vyzvedne a přinese, s čímž dívka souhlasí. Avšak tuto svou nabídku hrdina nepřivede až k očekávanému předání čepice a kabátku dívce: “Když v nezřetelné barvě soumraku zahlédl jemnou běl jejích zoubků, měl pocit neobyčejného uvolnění. Vyzvedl kabátek a čepici, přiběhl na místo za dívkou a tam si je místo ní oblékl. Dívka se ohlédla, podívala se na něj, a pak rychle vyšla hlavním vchodem ven. S očima otevřenými dokořán ji chvíli pronásledoval, ale dívčin dlouhý a křehký stín už se rozplynul ve tmě.”

Hrdinovi se zdá, že má dívku na dosah a volá na ni: “Zavolal na ni, a pak se už už chystal za ní vyřítit, když se jeho hubená, vytáhlá postava znenadání zhroutila na zem.

Vyšel měsíc. Na prázdném místě před Dívčí zdravotnickou školou přibyl další temný stín. Všude kolem bylo ticho a klid. Ono prázdné místo bylo cele prosynceno stříbrošerou měsíční září, jí byly všechny věci tohoto světa očištěny.”

Zhroucením postavy protagonisty na zem končí zápletka povídky “Stříbrošerá smrt”, zároveň tak končí druhá část tohoto vyprávění, k němuž je jako doslov připojena část třetí, která je vlastně jakýmsi konstatováním, kterým je protagonista sice nahlížen objektivní formou, avšak tentokrát již ve své proměněné podobě.

“Ráno dvacátého šestého prosince na východě jako už mnohokrát vyšlo slunce. Když sluneční paprsky dopadaly na vývěsní tabuli před úřadem městské části Ušigome, přilepoval zrovna úřední poslíček na tabuli toto oznámení:

Oznámení o zranění chodce:

Chodec mužského pohlaví ve věku přibližně dvacíti pěti let, výšky sto šedesát pět centimetrů, štíhlé postavy, vystouplých lícních kostí, dlouhých vlasů nedbale zahalujících čelo. Další zvláštní znaky nezjištěny.

Oblečen do starého černého oděvu západního stylu, v jehož kapse nalezena kniha Poems and Prose od Ernesta Dowsona, jedna pětijenová bankovka, jeden dámský kapesníček z bílého hedvábí s písmeny S.S. Dále nalezen jeden kus čepice, na nohou obuty kožené polobotky, obě již výrazně poškozeny.

Příčina zranění – krvácení do mozku. Nalezen dvacátého šestého tohoto měsíce v devět hodin ráno na volném prostoru před Dívčí střední zdravotnickou školou

v městské části Ušigome ve čtvrti Wakamacu. V době nálezu od úmrtí uplynuly přibližně čtyři hodiny. Jméno ani bydliště zesnulého nejsou známy. Tělo bude pohřbeno kremací na veřejné náklady.

Úřad městské části Ušigome.”

Takto náhle a tragicky končí příběh povídky „Yinhuisse de si”.

Snad nejnapadnější prvek vyskytující se v drtivé většině Yu Dafuových povídek je protagonistovo věčné a neúspěšné hledání ženy. K tomuto ženskému protějšku je upnuta touha a jednání protagonisty je zabarveno nadějí na nalezení tohoto lepšího a téměř ideálního stavu. Tato možnost hrdinova shledání se svým protějškem je však v příběhu „Stříbrošera smrt”, i v dalších Yu Dafuových příbězích, neustále zmařována okolnostmi. Takovéto oddalování milenců není nepodobné onomu mýtickému příběhu o Nebeském pasáčkovi a Nebeské přadlence: Nebeský pasáček Niulang jednoho dne ukrade šaty sedmi koupajícím se vílám. Nejmladší a nejkrásnější z nich, Nebeská přadlenka Zhinü, přichází šaty získat zpět. Niulang ji spatří nahou a hodlá se s ní oženit. Protože je však Nebeská přadlenka nesmrtelná a Nebeský pasáček pouhý smrtelník, nemůže to Nebeská bohyně dopustit. Nebeská přadlenka se má dále věnovat své povinnosti, předení mraků, Nebeská bohyně jí tedy vytáhne z vlasů sponku, z níž se stane Mléčná dráha, řeka navěky tyto dva milence oddělující.

V povídce „Yinhuisse de si” vystupují hned tři ženské postavy. Jednak je to hrdinova manželka, jednak číšnice Seiko, a nakonec japonská dívka na uvítacím večírku čínských studentů. Manželka protagonisty je ve vyprávěcím čase povídky již rok mrtvá, je v povídce přítomna pouze prostřednictvím protagonistových vzpomínek, jsou to však zároveň repliky mezi hrdinou a jeho manželkou, kde je manželka explicitně připodobňována k Nebeské přadlence. Setkání s manželkou tak bylo zmařeno ještě před započítím vypravování povídky „Yinhuisse de si”.

Ve vztahu protagonisty k dívce Seiko se v povídce odehrává další zajímavé připodobnění, totiž připodobnění protagonisty k Wolframovi von Eschenbach a Seiko k Elisabeth, postavám z Wagnerovy opery *Tannhäuser*, čímž si protagonista příběhu „Stříbrošera smrt” dodává odvahu a v němž nachází ospravedlnění pro své vlastní jednání. Tento kód je aktivován při hrdinově váhání před vstupem do jisté tokijské vinárny, v níž Seiko pracuje:

„Vinárnu otevřeli kousek od parku Ueno, její majitelka byla asi padesátiletá vdova a jako číšnice tam pracovala vdovina dcera, která se jmenovala Seiko. Seiko bylo letos již dvacet let.

Vypadala sice dost obyčejně, ale její oči jako podzimní vody a vysoký nos, jaký mají bílí lidé, jí, neznámo proč, dodávaly půvabu a svým způsobem ji činily nezapomenutelnou. Navíc měla Seiko neobyčejně přátelskou povahu: ke každému člověku přistupovala stejně vlídně a pro každého měla úsměv. Protože k nim do vinárny nechodilo příliš hostů, neměli ani kuchaře. Matka Seiko pracovala dříve jako číšnice v restauraci západního stylu a znala tedy docela dobře několik vynikajících receptů. Když neměl žádné peníze, chodíval se většinou najíst k Seiko. Zprvce tam chodil proto, že s ním Seiko jednala velice ohleduplně, a zadruhé proto, že si tam už chodit zvykl: matka Seiko mu důvěřovala a byla mu ochotna dát cokoliv na dluh. Pokaždé, když se opil, vyprávěl Seiko o tom, jak byla jeho manželka hodná a milá, jak s ní jeho matka špatně zacházela, jak dostala zápal plic, a jak, když umírala, po něm stále toužila. Jakmile se ve vyprávění dostal k nějaké smutné události, začaly mu téct slzy a Seiko s ním čas od času také uronila několik soucitných slz. Do vinárny k Seiko sice chodil pouze o něco déle než dva a půl měsíce, ale Seiko s ním jednala stejně, jako by byli dlouholetými dobrými přáteli. Jestliže se Seiko přihodilo něco neradostného, také se s ním o to podělila. Seiko vždycky říkávala, že ať již to jsou muži nebo ženy, všichni potřebují mít přátele, se kterými by se mohli podělit o své tajnosti a se kterými by se mohli vzájemně utěšit, když je potká něco smutného. On a Seiko byli zrovna takovými přáteli, kteří jeden v druhém nacházejí útěchu.

Před čtrnácti dny, neznámo odkud, zaslechl, že se Seiko bude vdávat. Nechtěl za Seiko rovnou jít a zeptat se jí na to, a tak jen v tichosti pobýval ve vinárně a pozoroval, jak se s ní věci mají. Teď, když měl srdce plné pochybností, zdálo se mu, že s ním Seiko v několika ohledech jedná odlišně než předtím. Jednoho dne navečer, když zrovna vysedával u Seiko a popíjel víno, se uvnitř najednou objevil asi třicetiletý muž. Když Seiko muže zpozorovala, hned od něj odešla pozdravit nově příchozího: za normálních okolností by to samozřejmě byla běžná záležitost. Když jej Seiko takto opustila, nemohl se než věnovat nezáživné konverzaci o nepodstatných problémech s její matkou. Zatímco takto mluvil, bedlivě pozoroval, co Seiko a onen muž dělají. Uplynulo již více než půl hodiny, ale Seiko s ním ještě stále hovořila. To už nemohl dále snášet. Dopálilo ho to natolik, že se vyřítil z vinárny ven jako střelou zasažené divoké zvíře. Od toho dne již uplynulo více čtrnáct dní, ale on ještě pořád nepřišel Seiko navštívit. Poté, co se s ní přestal stýkat, začal pít mnohem víc vína a stále častěji myslel na svou mrtvou manželku, čímž se jeho zasmušilost ještě znásobila.

“Přátelé, kteří se dobře znají a kteří si poskytnou útěchu! Kde mám teď někoho takového hledat?”

Často poslední dobou k tomuto závěru docházel, když truchlival nad svou zesnulou ženou. Někdy mu její obličej dokonce splýval s obličejem Seiko. Poté, co se on a Seiko přestali vídat, bylo ještě mnohem smutnější a osamělejší.

U sebe už neměl žádné peníze, pouze v tašce našel asi pět zbylých jenů. Pak jej napadlo učinit z toho výmluvu a přijít k Seiko do vinárny. Když o tom přemítal, vzpomenu si na *Wolframa von Eschenbach* z opery *Tannhäuser*.

“Věčný básníku *Wolframe von Eschenbach*! Obdivuji tvoji odvahu. Obdivuji, jak jsi svým vznešeným citem miloval *Elisabeth*.”

Když v myšlenkách došel až sem, začal si zpívat dvě věty z jedné písně této opery:

Dort ist sie; ----- nahe dich ihr ungestört!

So flieht für dieses Leben

Mir jeder Hoffnung Schein!

(Wagners Tannhäuser)

To několikrát zazpíval, a pak si řekl:

„Můžu tam jít, můžu za ní jít. Když mohli staří takto projevovat svou lásku milenkám, proč bych já nemohl takto milovat Seiko?“

Setkání mezi protagonistou povídky a Seiko se sice opakovaně právě ve vinárně její matky uskuteční, oba mladí lidé v sobě dokonce nacházejí útěchu, avšak dosažení kýženého cíle je zhceno Seičíným zasnoubením a oznámením data její svatby. Hrdinovi tak zůstává pouze odloučení a smutek.

Hrdinova touha zůstává nenaplněna rovněž při setkání s japonskou dívkou na večírku pro čínské studenty. Zde však hrdinova touha již získává zřetelné sexuální aspekty jednak obrazy školních uniforem studentek Dívčí zdravotnické školy a jednak chováním protagonisty, když se na konci večírku převleče do šatů japonké dívky, místo aby jí je z úschovy vrátil. Tato do krajnosti vybičovaná touha končí hrdinovým pronásledováním dívky a jeho následným zhroucením na zem. Naplnění touhy zde není zmařeno ničím menším než hrdinovou smrtí.

Onoho lepšího a ideálního stavu není vyústěním povídky „Stříbrošerá smrt“ dosaženo, naděje na vzkříšení v podobě spojení s ženským protějškem je zklamána a osud hrdiny povídky končí tragicky.

Jestlže je tedy touha protagonisty povídky „Stříbrošerá smrt“, jakož i protagonistů dalších Yu Dafuových povídek, upnuta k ideálnímu cíli v podobě ženského protějšku, nebylo by

nezajímavé zde uvést, jak se k tomuto tématu vyjadřuje již citovaná Yu Dafuova esej „Wenxue gaishuo“ ve své páté části nazvané „Wenxue zai biao xianshang de qingxiang“ (Tendence literárního vyjádření). Za tendence literárního vyjádření jsou v ní považovány takové směry a proudy v literárních dějinách, které se nejobecněji označují jako klasicismus, romantismus, naturalismus a idealismus.

Právě to, co Yu Dafu rozumí pod označujícími romantismus a idealismus se zdá být relevantní i ve spojitosti s výše uvedenou interpretací povídky „Yinhui se si“. Kořeny romantismu Yu Dafu vidí v renesanční Itálii a jako vůdčí osobnosti uvádí Dante Alighierioho a Torquata Tassa, kterým je přiřčována funkce ukazatelů ideálu. „Teprve poté, co prostý lid od takovýchto lidí obdržel poučení, probudil se ze svého snění a novými očima se podíval na svět kolem sebe. Pak se nespokojenost se současností proměnila v univerzální tendenci. Pak se hledání nového světa a naděje v nový život staly modlitbou veškerého prostého lidu.“ (Yu 2004: 24)

Nový svět a naděje v nový život jsou, podle této interpretace, cílem, k němuž je upnuta touha která bezprostředně ovlivňující lidské jednání. V této souvislosti se tedy zdá být zároveň důležité to, jak Yu Dafu rozumí tendenci literárního vyjádření zvanou idealismus:

„Idealismus je souhrnný název pro ty tendence, které byly ovlivněny neoromantickým hnutím. Idealistická tendence literárního vyjádření má svůj původ ve vlastním myšlení lidstva, v uměle vytvořených představách vztahujících se k určitému cíli, a způsobuje, že se vše v lidském životě k tomuto cíli s úctou upíná.“ (Yu 2004: 29-30)

„Idealismus se vyznačuje dvěma premisami. První je, že tendence lidstva je sestupná. Jestliže se lidstvo bez ohledu na cokoli řídí pouze svou přirozeností, nastane nutně zpětný pohyb, což nakonec povede k jeho zániku. Druhá premisa říká, že ačkoli lidstvo samotné se nevyznačuje silou, která by je dovedla k dokonalosti, každý jednotlivec má touhu jít cestou pokroku (xiangshang jinbu), jestliže se může opřít o jinou sílu. Lidstvo může s pomocí jemu vnějších nebo jemu vyšších sil⁶⁷ dosáhnout ideálního stavu.“ (Yu 2004: 30)

Tomuto podloží, jak se zdá, odpovídají i požadavky kladené na vyprávění *xiaoshuo*, tak jak byly formulovány Yu Dafuem v dřívější esejí s názvem „Xiaoshuo lun“ (O narativní próze), v její třetí části „Xiaoshuo de mudì“ (Účel vyprávění): „To, co je požadováno od vyprávění *xiaoshuo* je pravda skrytá v pozadí faktů, v žádném případě to nejsou tyto fakty všechny.“ (Yu 2004: 51)

⁶⁷ Jako příklad takovéto vnější či vyšší síly je uváděna platónská Idea.

Hodnota díla podle těchto zásad vytvořeného pak závisí na způsobu zobrazení této skryté pravdy: „Estetickou hodnotu vyprávění *xiaoshuo* lze určit v souladu s požadavky opravdovosti (zhen) a krásy (mei).“ (Yu 2004: 51)

Jaký je tedy cíl, k němuž se upíná protagonistova touha? Je tento cíl variací platónské Idey? Jaký význam je potřeba přičítat tragickému rozpoložení Yu Dafuových protagonistů? Jakou roli v Yu Dafuových povídkách hraje tak často přítomná smrt?

Klíč k dalšímu možnému čtení povídky „Yinhuisse de si“ dává její autor sám v anglicky psané poznámce pod čarou připojené k textu povídky: „Čtenář musí mít na paměti, že tento příběh je příběhem fiktivním a že autor nemůže nést odpovědnost za jeho opravdovost. Je zde však potřeba zmínit, že autor je za mnohé zavázán příběhu Roberta Louise Stevensona „Ubytování na noc“ (A Lodging for the Night) a životu Ernesta Dowsona pro plán této nenáročné povídky.“

Hrdina povídky „Stříbrošerá smrt“ je nalezen mrtvý s knihou *Poems and Prose* (Básně a próza) v kapse, a jestliže má být povídka vymodelována podle života tohoto anglického spisovatele, je potřeba uvést alespoň některé z životopisných údajů Ernesta Dowsona⁶⁸: „Dowson pocházel z více než ctihodné rodiny. Jeho otec, který vlastnil suchý dok v Limehouse na Temži, měl literární ambice, ale jeho energie byla utlumena tuberkulózou. Rovněž po své matce Dowson zdědil slabou tělesnou konstituci a nevalnou vitalitu. V zimě Dowson společně se svou rodinou trávil čas na francouzské a italské riviéře v rozechvělém hledání tepla. Zde si Dowson zdokonalil svou francouzštinu a italštinu natolik, že pro něj byly jako mateřské jazyky. Latinu již tehdy ovládal. Později tyto dovednosti zúročoval v překladech, kterými se živil, a také, méně přímočarým, ale význačnějším způsobem, ve svém přístupu k poezii.

Dowson se rovněž zamiloval, ne však rozumným způsobem do jedné z mladých novinářek, která by mu byla dobrou manželkou, ale beznadějným a absurdním způsobem do Adelaide Foltinowitzové, dcery majitele restaurace v Soho. Adelaidě říkali slečinka (Missie), byla pouze o něco více než dítě a chovala se docela necitlivě k oddanosti tohoto podivného mladého muže, který byl tak vzdálen jejímu světu polských katolíků. Adelaide dokonce ani nevěděla, že je do ní Ernest Dowson zamilován, i když s jejím otcem do nekonečna hrál dámu, aby mohl být blízko ní, snažil se vhodností sňatku učinit dojem na její matku, vstoupil do katolické církve, aby se tak přiblížil jejím duchovním kořenům, a věnoval jí verše. Když bylo

⁶⁸ Ernest Christopher Dowson (1867-1900), anglický básník, jeden z představitelů dekadentního hnutí, přispíval například od časopisů *The Yellow Book* či *The Savoy*.

slečince sedmnáct, zdála se být dospělá, sice nepříliš krásná, s tmavýma očima a vlasy a vůbec neměla cockneyský přízvuk. Pak si začala všimat jejich číšníka, buclatého Němce s lesklým obličejem. Dowson střídavě sbíral odvalu a byl pohroužen v zoufalství. Když bylo napětí příliš velké, hledal útěchu u kterékoli *petite dame*, která se namanula. Jeho obrana porážky stálé duše nestálým tělem byla učiněna nesmrtelnou v básni „Cynara“.

Avšak Dowson boj o slečinku prohrál se svým rivalem číšníkem a od té doby běh událostí nabral špatný kurz. Jeho otec i matka se zavraždili, otec požitím jedu a matka smyčkou kolem krku. Dowson žil převážně ve Francii, protože to bylo levnější, ale nikdy neměl dostatek peněz na pití, kterého se dožadoval ve stále větším množství.“ (Mix 1969: 120-122)

Zdá se, že obecnější hodnocení Lea Ou-fan Lee je v případě Yu Dafua a Ernesta Dowsona více než výstižné: „Emocionální reakce na západní literaturu byla nejlépe ilustrována fetišem osobní identifikace čínských spisovatelů se svými západními protějšky.“ (Lee 1973: 277)

Povídka Roberta Louise Stevensonova „A Lodging for the Night“ (Ubytování na noc) nesoucí podtitul „A Story of Francis Villon“ (Příběh Françoise Villona) začíná takto:

„Byl pozdní listopad roku 1456. Sníh padal na Paříž s neodbytnou vytrvalostí. Občas byl nárazem větru rozprašen do poletujících vírů, občas, když vítr ustal, se vločka za vločkou v tichosti a za neustálého kroužení snášel z černého nočního nebe. Chudí lidé vyhlížející zpod vlhkých obočí se nemohli vynadivit, odkud se všecken vzal. Mistr François Villon toho večera u okna krčmy předložil otázku: ‘To Jupiter na Olympu škube husy, anebo pelichají andělé?’ Byl pouze chudým mistrem svobodných umění, a tak protože se otázka poněkud dotýkala božství, neodvažoval se činit závěry. Ve společnosti hostů byl hloupý starý duchovní z Montargis, ten mladého uličníka pozval na láhev vína na počest vtipu i grimas, kterými vtip doprovodil, a při svém bílém vousu se zapřísahal, že když mu bylo tolik jako Villonovi, byl zrovna takový neuctivý darebák.“ (Stevenson 1962: 168)

Navzdory tomu, že se příběh „Ubytování na noc“ odehrává v patnáctém století v hlavním městě Francie a příběh „Stříbrošerá smrt“ na počátku dvacátého století v hlavním městě Japonska, lze v obou příbězích nalézt jak podobné či shodné rysy, tak rysy odlišné či téměř protichůdné. Motiv, který oba příběhy jednoznačně spojuje, je motiv sněhu, poněkud odlišné už je jeho využití v celkovém sémantickém napětí obou příběhů. Zatímco v povídce „Yinhuise de si“ je význačný protiklad vytvářen kvalitami horka a chladu, mezi nimiž jako mezi pomyslnými krajními body vibruje a osciluje energie příběhu, v povídce „A Lodging for the Night“ kvalita horka přítomná jako nutný protiklad a doplnění kvality chladu chybí. Ačkoli je v povídce „Ubytování na noc“ motiv sněhu přítomen, není pojímán jako konkretizace kvality chladu takto použitá pro podání popisu prostředí. S tímto úzce souvisí

charakterizace hrdiny, která je ve Stevensonově povídce rovněž provedena objektivním způsobem přímo a nepřímo prostřednictvím hrdinových replik. Avšak hned první slovní projev Stevensonova Francise Villona se od Yu Dafuova bezejmenného hrdiny podstatně liší: „To Jupiter na Olympu škube husy, anebo pelichají andělé?“ (Stevenson 1962: 169)

Zprv je nanejvýš nepravděpodobné, že by se hrdina Yu Dafuovy povídky, ale i hrdinové Yu Dafuových povídek, odhodlal či odhodlali k pronesení takovéto repliky před vinárnou nebo dokonce krčmou plnou hostů. Zadržel snít v povídce „Yinhuise de si“ bezprostředně souvisí s atmosférou fyzického, ale hlavně emocionálního chladu, z níž se hrdina neustále snaží nalézt únik v teple či vřelosti nedostižného, ideálního ženského protějšku. Samotný název povídky „Stříbrošera smrt“ odkazuje k určitému barevnému odstínu, barevnému odstínu, který by mohl přináležet jednak sněhové pokrývce, ale i měsíčnímu svitu, tento název tak v jakési kondenzované podobě v sobě obsahuje hlavní sémantické napětí povídky i její vyústění. Naproti tomu v povídce „A Lodging for the Night“ snít nehraje tak důležitou roli, dalo by se téměř říci, že v ní snít hraje roli podružnou, je dokonce hned v první hrdinově replice předmětem i nástrojem ironie.⁶⁹

Zajímavým způsobem se od podání protagonisty v povídce „Stříbrošera smrt“ liší i další přímý popis postavy hrdiny: „Básník byl rozedranec snědé pleti, malé a vyhublé postavy, s vpadlými lícemi a řídkými černými kadeřemi. Svých čtyřiaadvacet let nesl s horečnatou čilostí. Lačnost mu kolem očí vytvořila vrásky a škodolibé úsměšky svrážily ústa. V jeho tváři spolu bojovali vlk s vepřem. Byl to výmluvný, pichlavý, ošklivý, zemitý výzor. Ruce měl malé a zručné s prsty uzlovitými jako lano, které se před ním neustále mihotaly v prudké a vášnivé pantomimě.“ (Stevenson 1962: 170)

Zápletka povídky Roberta Louise Stevensona „Ubytování na noc“ je takováto: V malém domě stojícím u zdi hřbitova svatého Jana je od nočního chladu oddělena plápolajícím ohněm pětice kumpánů. Dom Nicolas sleduje dění kolem sebe, Guy Tabary nahlíží Francois Villonovi přes rameno, jak píše další ze svých balad, a Montigny s Theveninem spolu hrají karty. Děj nabere rychlý spád, když Montigny Thevenina bodne dýkou do srdce. Zbylí kumpáni mrtvolu ošacují, přičemž Dom Nicolas Villonovi vytáhne z kapsy peněženku. Ze strachu před šibenicí se postupně vydávají do chladné noční Paříže, přičemž Villon je za všeobecného souhlasu vyslán jako první. Od této chvíle se děj povídky odvíjí kolem postavy osamocené Villona. Ten zahlédne noční hlídku, schová se v krytém vchodu velikého hotelu

⁶⁹ Ironii v Yu Dafuových textech, především pak v povídkách „Yinhuise de si“ a „Chenlun“, nachází Michael Egan (1977; 1979). Jde však o ironii poněkud odlišného rázu, o ironii vyplývající z distance mezi vyprávěčem a hrdinou.

s věžičkami, kde vrazí do již ztuhlé dívčí mrtvoly. Prohledá ji a pod podvazky najde dva luisdory, které pak s patosem zahodí. Poté, co hlídka přejde, vychází Villon ven, kde zjišťuje, že postrádá peněženku, vrací se tedy, ale nachází pouze jednu z mincí. S takovými minimálními prostředky stojí Villon před problémem, kde přečká chladnou pařížskou noc. Nejprve se ptá v domě svého adoptivního otce, který jej příkře odmítá s tím, že měl přijít dřív. Uvědomuje si, že nemá kde by hlavu složil, protože staré přátle, kteří by s ním mohli mít smilování, zesměšnil ve verších, zbil nebo podvedl. Později v ulicích narazí na stopu zanechanou noční hlídkou, v níž po nějakou dobu jde, což jej rozveselí, protože tak může svou vlastní stopu zmást. Zároveň se mu však, když míjí roh jisté ulice, vybaví vzpomínka na vyprávění jeho matky, že na tomto místě jednou v zimě vlci sežrali matku i s dítětem. Tak si zároveň uvědomí, že vůbec netuší, kde v současné době jeho matka bydlí. Jde tedy k své poslední naději na ubytování, kde se však po zaklepání dočká pouze vylitých splašků a promáčení od pasu dolů, které okamžitě začíná mrznout. Villon se rozhoduje do jednoho z domů se vloupat. Když se ale k vybranému objektu přiblíží, zjistí, že v něm není úplná tma, jde tedy sebejistě ke dveřím a klepe na ně. Po chvíli dveře otevírá vysoký postarší muž statné postavy, který se po mírné, zdvořilé výtce Villona ptá, jestli je mu zima a jestli má hlad.

Pán domu uvádí Villona jako svého hosta do velké místnosti, usadí jej a žádá o prominutí, aby se mohl vzdálit, což zdůvodňuje tím, že je dnes v domě sám, takže jestli má Villon jíst, musí jít nějaké jídlo najít. Villon se v nepřítomnosti pána domu dá do důkladného prozkoumávání pokoje, ale před jeho příchodem se zase vrací na své místo. Pán domu nalévá dva poháry, přijíjí na lepší dny svého hosta, všimá si krvavé skvrny na jeho rameni a má podezření, že se stala vraždy, což však uzavírá prohlášením, že je o jednoho darebáka méně. Villon se dovídá, že pán domu se účastnil válek a že tedy ve svém životě již nejednu mrtvolu spatřil. Dovídá se zároveň, kdo je jeho hostitelem - Enguerrand de la Feuillée, seigneur de Brisetout, bailly du Patatrac. V dalším se rozhovor mezi hostem a hostitelem stočí k té skutečnosti, že Villon mrtvé dívce vzal dva luisdory. Lord tvrdí, že to je krádež, načež Villon namítá, že to je taková krádež, která se provozuje ve válkách. Války jsou však, podle Lorda, záležitostí cti, a Villon mrtvou dívku okradl pro svůj zisk. Debata dále krouží kolem hodnot, Villon je nazván zlodějem, Villon nazývá vojáky zloději, převrací role a ptá se Lorda, kdo by byl zlodějem, kdyby se Lord narodil jako Villon a Villon jako Lord. Lord trvá na své hodnotě cti, nakonec se rozhněvá, cítí se být zahanben, že s Villonem strávil celou hodinu a vyprovází jej ke dveřím.

„Bůh měj s tebou slitování,“ řekl Lord u dveří.

„Sbohem, taťko,“ odvětil Villon se zívnutím. „Moc díky za to studený skopový.“

Dveře se za ním zavřely. Nad bílými střechami začínalo svítat. Chladné, nevlídné ráno ohlašovalo nový den. Villon se postavil doprostřed cesty a řádně se protáhnul.

Moc hloupý starý pán, pomyslel si. Moc by mě zajímalo, kolik je za ty jeho poháry.“
(Stevenson 1962: 183)

V případě autobiografických údajů Ernesta Dowsona se zdá být možný vliv zřejmý, ale jako složitější se jeví vztah mezi texty povídek „Ubytování na noc“ a „Stříbrošera smrt“. Hrdina povídky „Ubytování na noc“ se neutápí v bolestně melancholické náladě, a i když se nachází, ve srovnání s hrdinou Yu Dafuovy povídky, v mnohem obtížnější situaci, bere svůj úděl s radostí téměř bezprecedentní, na konci povídky neumírá, ale naopak odchází vstříc novým rošťáckým dobrodružstvím.

I když je oběma povídkám společný motiv osamělosti, Stevensonův hrdina se neupíná k naději po nalezení ženy, od níž by očekával svého druhu vysvobození, naopak přijímá svět s lehkomyšlnou veselostí. Zdá se, že hrdinové obou povídek se ve svém přístupu ke světu fundamentálně odlišují. Yu Dafuův hrdina jevy svého okolí interpretuje téměř bezvýhradně v negativistické až nihilistické tónině. Například první část povídky „Stříbrošera smrt“ končí takto: „Když přecházel Most měsíční vyhlídky, spatřil, že věž terasy na protějším břehu je ještě pohroužena v spánku. Zdálo se, jako by se mu dvě řady světél odtamtud vysmívaly. Když se vrátil domů a usnul, na východě se již začalo rozednívat.“ V tomto kratičkém úryvku je přítomen obraz terasy s věží, kde je možno zahlédnout dvě řady světél. Tento obraz je možno brát jako neutrální popis fyzické skutečnosti, avšak interpretací skutečnosti již je tato výpověď: “Zdálo se, jako by se mu dvě řady světél odtamtud vysmívaly.” Světla mohou svítit, jestliže se však světla někomu nebo něčemu vysmívají, je to rovno přiřazení lidské vlastnosti neživému objektu, světla jsou takto personifikována, přičemž způsob a druh personifikace je určován celkovou tíživě melancholickou naladěností povídky. Stevensonův Villon by v těchto světlech nejspíš viděl znak, že se na terase nebo v blízkosti terasy někdo nachází, anebo že tam přinejmenším najde něco k snědku.

Rozdíl mezi povídkami „Ubytování na noc“ a „Stříbrošera smrt“ se zdá spočívat především v téměř bytostné rozluce mezi radostí a smutkem. V této souvislosti je opět zajímavé povšimnout si, co k tomuto tématu říká Yu Dafuova esej „Wenxue gaishuo“ v části „Wenxue zai biao xianshang de qingxiang“ (Tendence literárního vyjádření) k označujícímu klasicismus. Klasicismus pro Yu Dafua představuje především staré Řecko a v tomto smyslu rovněž činí velice zajímavou výpověď: „To, co řeckého člověka zachraňovalo, co mu umožňovalo neutápět se v nanejvýš pesimistických a svět odvrhujících náladách, byla

Příroda.” (Yu 2004: 22) Prostřednictvím Přírody se Řekové, podle Yu Dafua, snažili najít vztah ke světu, kterou však Yu Dafu vidí v dosažení klasicistické rovnováhy, kde “na jedné straně stojí bezmezná radost a na straně druhé bezedný smutek. Jestliže se nacházíme mezi těmito dvěma momenty, nemůžeme si zachovat rovnováhu. Řekové buď nemohli než odvrhnout vnější podobu svého života a poklesnout až k trdnomyslné sebevraždě, anebo mohli pouze pošlapat svou moudrost a cele se oddat Přírodě a být lidem, který nepracuje, a přece jí, nemyslí, a přece odpočívá.” (Yu 2004: 23) Takto požadavek klasicistické rovnováhy převažuje dokonce i nad spásnou rolí Přírody.

Tíživý sentimentalismus v Yu Dafuových textech vždy vítězí nad radostným přijímáním. Zajímavý komentář k dílům vyznačujícím se melancholií a zároveň toto evropské označení uvádějící do poněkud odlišného kontextu lze nalézt ve čtvrté části eseje “Wenxue gaishuo” nazvané “Wenxue de neizai de qingxiang” (Vnitřní tendence literatury): “V dobách úpadku státu či kritické situace rodiny je produkce děl vyznačujících se sentimentální tendencí největší.” (Yu 2004: 15)

V této kapitole je k interpretaci povídky „Yinhuisse de si“ přistupováno ze dvou směrů. První interpretační směr se snaží naznačit, že protagonista povídky „Yinhuisse de si“ uprostřed svého vesmíru hledá pevný záchytný bod, který by jeho životu dodal smysl a jistotu. Tato jistota je nacházena v podobě vztahu k ženskému protějšku, přičemž jako ospravedlnění pro toto nasměrování hrdinovy touhy je aktivován jednak staročínský mýtus o Nebeském pasáčkovi a Nebeské přadlence, tak příběh, jehož kořeny přináležejí evropské tradici, příběh o Wolframovi von Eschenbach a Elisabeth. Toto hledání středobodu světa se v povídce odehrává ve vztahu ke třem ženským postavám, protagonistově manželce, dívce Seiko a japonské studentce, přičemž ani v jednom případě nedochází k naplnění hrdinovy touhy. Tato neschopnost či nemožnost naplnit touhu a z toho vyplývající frustrace v povídce figuruje jako opakující se vzorec. Ženský protějšek se tak stává ideálem, který je nedosažitelný již ze své definice, je nedosažitelný právě proto, že to je ideál. Tato ideální podoba ženy je v této interpretaci nahlížena jako ona „skrytá pravda v pozadí faktů“, jejíž vylíčení je účelem a záměrem vyprávění.

Druhý interpretační směr se snaží o vytvoření pohledu na tíživě melancholickou naladěnost protagonisty povídky. Autorská poznámka k povídce „Stříbrošerá smrt“ uvádí, že tato byla ve svém plánu ovlivněna povídkou „Ubytování na noc“ Roberta Louise Stevensona. Hlavní rys, kterým se povídka „Stříbrošerá smrt“ od povídky „Ubytování na noc liší“, je sentimentalismus., který je v prvním případě všudypřítomný a v druhém případě chybí.

Sentimentalismus je tedy spatřován jako idiosynkretický rys, jehož předlohu v povídce „Ubytování na noc“ nelze nalézt.

Povídka „Chenlun“ (Upadání)⁷⁰

Zatímco při čtení povídky „Yinhui de si“ bylo při snaze o interpretaci postupováno od textu k větším celkům, záměrem této kapitoly je dívat se na povídku „Chenlun“ skrze její různé facety, přičemž je jako optického nástroje využito kritických soudů čínských i soudů západních sinologů.

Sám autor o povídce „Upadání“ říká: „V této povídce je vyličená psychologie nemocného mladíka, dalo by se rovněž říct, že je zde rozpitváána (jiepou) melancholie mladého muže. Povídka popisuje to, co sklíčuje moderního člověka – sexuální potřeby a rozpor mezi tělesností a duchovností (lingrou chongtu).“ O druhé povídce autor říká: „Povídka popisuje upadání (moluo) pasivního (wuwei) idealisty.“ A dále se k povídkám vztahuje slovy: „Obě povídky vyličují záležitosti stejného druhu, a proto jsem je spojil do jedné sbírky.“⁷¹ (cit. in Zhou 1992: 250)

Na to navazuje teoretik společnosti Tvorba Cheng Fangwu, který polemizuje s Yu Dafuovou výpovědí o rozporu mezi tělesností a duchovností. Ve své eseji s názvem „‘Chenlun’ de pinglun“ (Kritika sbírky ‘Chenlun’) uvádí, že v povídce „Chenlun“ nenachází vyjádření rozporu mezi tělesností a duchovností, protože zde vidí vyjádření pouze tělesných potřeb: „V povídce ‘Chenlun’ jsou sice popsány tělesné potřeby, není zde však ani zmínka o duševních potřebách; vůbec zde není řečeno, co to jsou duševní potřeby.“ (Cheng: 18) Cheng Fangwu argumentuje tím, že „každé dílo je svět sám pro sebe“ (yi pian zuopin zi you ta ziji de shijie) a že představa duchovnosti a představa tělesnosti jsou dva odlišné náhledy. „Jestliže duchovnost a tělesnost nejsou dva samostatné koncepty, jestliže se duchovním potřebám dostává uspokojení nepřímo prostřednictvím tělesnosti, pak se rozpor mezi tělesností a duchovností odehrává v přílišném uspokojování tělesných potřeb. Jestliže je jeden aspekt

⁷⁰ Překlad povídky „Chenlun“ se pro lepší referenčnost této práce nachází v příloze. Název povídky je zde přeložen jako „Upadání“, což je podmíněno nejednoznačností jejího čínského názvu, možnými čteními této povídky i anglickými řešeními jejího titulu, které jsou vedle „Drowning“ rovněž „Sinking“. Nejednoznačnost jejího čínského názvu spočívá především v tom, co by bylo možno nazvat nejednoznačností vidovou. Tato slovesná kategorie v čínštině neexistuje, avšak při překladu do češtiny je nutno provést volbu pro jednu ze dvou vidových dispozic. Při překladu titulu povídky „Chenlun“ jako „Utopení“ je vyzdvihnuta dokonavost, ukončenost děje, což titul propojuje se závěrem povídky. Při možném překladu jako „Utápění“ tato ukončenost vyzdvížená není, ale titul má jednoznačné konotace na vodu, která je v závěru povídky blíže určena jako moře. Snaha o zachování mnohoznačnosti, která by odkazovala k závěru povídky, k vypjaté sentimentálnosti i k širšímu společenskopolitickému kontextu, vede tuto verzi překladu k řešení „Upadání“.

⁷¹ Tento komentář a komentář následující jsou adresovány sbírce *Chenlun*, přičemž první z komentářů přináleží první z otištěných povídek, druhý druhé. Je obtížné zjistit, jaká byla typografická posloupnost povídek v této sbírce. Možná „Chenlun“, „Nanqian“, „Yinhui de si“, možná „Yinhui de si“, „Chenlun“, „Nanqian“, možná jiná. Výtisk či kopii původní sbírky nebyl pro účely této práce k dispozici. Chronologická posloupnost povídek první sbírky je „Chenlun“, „Yinhui de si“, „Nanqian“. (viz Yu 1989)

potřeby uspokojen přílišně, nemůže to než vést k utrpení spojenému s jiným aspektem. V povídce 'Chenlun' vidíme, že se hrdinovi nedostává uspokojení tělesných potřeb, což vede k jeho každodenní sklíčenosti." (Cheng: 18)

Otázka, jestli povídka "Chenlun" vyjadřuje rozpor mezi duchovností a tělesností pro Cheng Fangwua není otázkou, protože podle něj dávají tělesné potřeby zabarvení celé povídky, pouze je pro tyto potřeby použito označení duchovní. Hlavní téma povídky Cheng Fangwu vidí jinak a označuje jinak: "Domnívám se, že hlavnímu zabarvení povídky můžeme dát výraz jako 'potřeba lásky' nebo 'srdce hledající lásku' či *liebebedürftiges Herz*." (Cheng: 20) Tímto německým ozvláštňením je v čínském textu podtrženo a vyzvednuto to, co je považováno za její hlavní sémantický impuls.

Zajímavý komentář k Yu Dafuově sbírce *Chenlun* uvádí další člen společnosti Tvorba, Guo Moruo: "Yu Dafuův čerstvý, nový tón je jako jarní vítr vanoucí čínskou upadající společností a probouzející nepočítaně mladých srdcí. Jeho odvážné sebeodhalení je jako zablýsknutí v bouři nasměřované proti pokrytectví literátů schovanému pod tisíciletým krunýřem, které tyto licoměrné moralisty a pseudoučence uvádí do stavu šoku. Proč? Je to protože jeho nezastřená upřímnost je nechává pociťovat jejich vlastní přetvářku." (cit. in Denton 1992: 108)

Podle Zhou Zuorenovy eseje nazvané "Chenlun" byly Yu Dafuovy příběhy obsažené ve sbírce *Chenlun* v době prvního vydání označeny jako nemorální (bu daode) a Zhou Zuoren v této eseji provádí důslednou obhajobu této sbírky. Na počátku eseje si klade otázku, co znamená označení "nemorální literatura", přičemž si jako pomocníka pro rozlišení konotačních rozdílů tohoto označení bere knihu amerického profesora Mordella nazvanou *Zai wenueshang de seqing* (Pornografie v literatuře), kde je provedeno rozdělení nemorální literatury na tři druhy.

První druh nemorální literatury nemá vůbec nic společného s pornografií, tato literatura je považována za nemorální či proti morálce namířenou proto, že "směřuje proti tradičnímu myšlení. Je možno říct, že to je literatura nové morálky (xin daode de wenzue). Například díla Ibsenova či díla Tolstého napadají pravidla jasně stanovená společností, chtějí určit nové hodnoty a vytvořit rozumnější základy života." (Zhou 1992: 248)

Druhý druh nemorální literatury je, podle Zhou Zuorena, nutno správněji nazvat nevhodnou literaturou (bu duanfang de wenzue). Tento druh nemorální literatury se dále dělí do tří skupin, přičemž k první skupině patří literatura "přirozená, která je následkem nedodržování správného rituálu v tradiční společnosti, uvolněnosti řeči, což své stopy rovněž zanechává v literatuře." (Zhou: 248) Ke druhé skupině patří nemorální literatura, která vzniká jako

reakce na "asketismus nebo pokrytecky puritánské myšlení." (Zhou: 249) A třetí skupina je označována jako nemorální literatura vztahující se k nevědomí. Tato třetí skupina je zároveň nejobsáhlejší, podle Zhou Zuorena vznikla jako reakce na psychoanalýzu, je v ní zobrazována sexuální touha a dostává se v ní výrazu sadistickým, masochistickým, exhibicionistickým či voyeuristickým pudům. "Jestliže se těmto pudům dostává relativního rozvoje a uspokojení, je takto vytvořen základ pro šťastný sexuální život, a navíc jejich sublimace stojí u základů umění i vědy. Jestliže jsou tyto pudy potlačovány a dochází k jejich měštnání, vede to k chorobné sexualitě, totiž k sexuální mánii." (Zhou: 249) Sexuální žádosti se, podle Zhou Zuorena, může dostat výrazu jak ve vznešené lyrické poezii, tak v obscénních povídkách, přesto však je tato literatura odlišná od literatury běžné (pingchang). Jako příklady tohoto druhu literatury Zhou Zuoren s profesorem Mordellem uvádí Apuleia, Petronia či Zolu, kde "zobrazování sexuality neškodí, ale naopak přispívá k hodnotě uměleckých děl." (Zhou: 249) Jako čínský příklad je v této podskupině uveden román *Hong lou meng*.

Teprve třetí druh je podle této eseje opravdovou nemorální literaturou, protože je zde zobrazováno "narušování klidu a míru v lidském světě, rozmlouváno o špatných a škodlivých záležitostech, vychvalováno násilné chování a nabádáno k němu." (Zhou: 250)

"Z výše řečeného je zřejmé, že sbírka *Chenlun* patří ke druhému druhu nemorální literatury, k literatuře nevědomí. Jsou zde popsány útrapy mladíka naší doby, které se téměř stávají skutečnými. Základem těchto útrap je rozpor mezi životními ideály a skutečností. Hodnota takové literatury spočívá v nevědomém sebeodhalení, v uměleckém zobrazení sexuální touhy (seqing), v její univerzálnosti a upřímnosti." (Zhou: 250) Autorův proklamovaný rozpor mezi duchovností a tělesností tedy Zhou Zuoren vidí freudisticky jako rozpor mezi sexuální touhou a jejím potlačováním a je velice zajímavé, že ve stejném smyslu nahlíží i na platónský ideál lásky: "Jestliže platónské lásce nerozumíme jako objektu sexuálního uctívání, nevyhne se podezření, že 'platónská láska' je pouhou sebeklamnou slovní okrasou." (Zhou: 250)

Zhou Zuoren svůj argument uzavírá tvrzením, že "Chenlun" je "uměleckým dílem, avšak je to literatura pro zasvěcené, není to četba pro běžného čtenáře." (Zhou: 251) Jako příklad takové literatury Zhou uvádí Baudelairovy básně a jako příklad nevhodného čtenáře školní děti a takové lidi, kteří nepoznali váhu života.

V závěru eseje Zhou Zuoren nabádá, aby umění nebylo hodnoceno pomocí označení morální nebo nemorální, a uvádí tento Yu Dafuův výrok: "Lidé, kteří po určitou dobu nežili v Japonsku, nemohou porozumět opravdové hodnotě mé knihy. Lidé, kteří k umění nezažívají upřímný postoj, nemají oprávnění tuto knihu kritizovat." (cit. in Zhou: 251)

V eseji z roku 1927 napsané autorem jménem Jin Ming a nesoucí název “Dafu de san shiqi” (Yu Dafuova tři období) je v části vztahující se k prvnímu období provedeno zajímavé hodnocení povídky “Chenlun” i Yu Dafuovy rané tvorby. “Hodnota Yu Dafuových děl je hodnotou, kterou nelze vyjádřit slovy; tato hodnota spočívá v tom, že v nás jeho díla vzbuzují soucit, žal a sklíčenost.” (Jin 1997: 488) Vhodná pomůcka pro porozumění Yu Dafuově tvorbě je v této eseji nacházena v knize W. H. Hudsona *An Introduction to the Study of Literature* (Úvod ke studiu literatury), a to v principu, že “literatura je prvkem osobnosti.” (Jin: 489) Jako specifické rysy Yu Dafuovy tvorby je uváděno její zaměření proti tradičním a konvenčním formám, skutečné odhalení citu a sebevyjádření. Sebevyjádření je blíže určeno tímto požadavkem: “Sebevyjádření a zaznamenání vlastního života není jednoduchou záležitostí, komplikovanost spočívá právě v jistém druhu prosté autentičnosti (zhenshi).” (Jin: 491)

Na soud, podle něhož je Yu Dafuova tvorba autorovým sebevyjádřením, ve své práci *Základné črty Jü Ta-fuovej literárnej tvorby* (Základní črty Yu Dafuovy literární tvorby) navazuje Anna Doležalová: “Yu Dafu v prvních letech vytvořil vícera díla, kde v psychickém a citovém založení hrdiny i konkrétních faktech jeho osudu vidíme detailní a hluboké sebevyjádření autora. Syžetová výstavba těchto próz je stejně jako v povídce ‘Utopení’ podřízena uměleckému záměru.” (Doležalová 1968: 15)

Umělecký záměr či autorská intence je však již další koncept, zdá se, že jeho pomocí je možno vysvětlit některé rysy Yu Dafuovy tvorby, které nelze jednoznačně propojit s autobiografickými údaji.

“V povídce ‘Utopení’, spočívající na sebezobrazení autora, je její důrazně neautobiografický závěr zajímavým prvkem ukazujícím, že autobiografičnost pro Yu Dafua nebyla uměleckým cílem, ale jen prostředkem účinného a věrohodného zobrazení ideového záměru jeho díla – uměleckého zvýraznění tragičnosti a bezvýchodnosti člověka, životní selhání jedince plného touhy po ryzosti, ale příliš slabého vůči světu i sobě samému, zvýraznění tragického individua ve společnosti a civilizaci, která svou podstatou a uspořádáním takového jedince nepřetržitě zraňuje a znevýhodňuje.

Tento neautobiografický závěr v díle, jehož jediným a všudypřítomným středem je jediný autobiografický hrdina, dokazuje, že Yu Dafu podřídil své sebevyjádření promyšlené syžetové výstavbě zdůrazňující tragiku.” (Doležalová: 10-11)

Anna Doležalová Yu Dafuovy prózy nevidí pouze jako autobiografii, opakovaně ve své práci podtrhuje fikčnost jako důležitou součást těchto textů.

“Yu Dafu ve svých prózách zdůrazňuje své ztotožnění s postavou hlavního hrdiny, která je nositelkou autobiografických prvků. Psychologický typ hlavního hrdiny zůstává v celém jeho díle stejný, jen věkově dospívá a lidsky dozrívá společně s autorem. Tento typ hlavního hrdiny je v Yu Dafuově díle všudypřítomný bez ohledu na faktografickou autobiografičnost: dokonce i ženská hrdinka románu *Zapomeň na ni* je postava příbuzná hrdinům jiných Yu Dafuových děl.

Autobiografický základ hrdinova příběhu je doložitelný ve velké části Yu Dafuových děl, ale u vícera popisovaných příhod je možné předpokládat fiktivní prvky dotvořené autorovou fantazií s cílem umělecky ztvárnit nějakou myšlenku či pocit. V Některých případech jde o zjevné spojení autobiografického s fiktivním.” (Doležalová: 85-86)

To, co však, podle této práce, řídí mísení autobiografických a fiktivních prvků, co dodává zabarvení oné autorské intenci, je požadavek autentičnosti: “První Yu Dafuovy prózy byly beletrizovaným sebesdělením autora, který v takovémto způsobu tvorby pokračoval v celé své spisovatelské dráze. Autorovo sebezobrazení v díle bylo Yu Dafuvým tvůrčím přístupem k popisu reality, jeho uměleckým názorem, který byl ve shodě s jeho spisovatelským naturelem. Z toho je možné vyvodit, že zdánlivě náhodné zapojení autobiografických prvků nebylo způsobeno jen mechanickým využitím obvyklé manýry, ale že to byla cílevědomá tvůrčí metoda. Yu Dafu chtěl zdůraznit autentičnost svého díla, identifikací své osoby s postavou hlavního hrdiny dodat věrohodnost svému ztvárnění reality.” (Doležalová: 88-89)

Zároveň se zdá být téměř klíčové, že ať již autobiografická či fiktivní, všechna data v Yu Dafuových prózách odkazují vždy k jedinému: “Vedlejší postavy v jeho dílech, jejich příběhy, prostředí, všechny skutečnosti jsou sdělovány hlavním hrdinou a transformovány prostřednictvím jeho pohledu, postoje a dojmu. Prostor a přírodu čtenář může vnímat jen skrze pohled hlavního hrdiny a nezískává obraz objektivně existující reality, ale dozvídá se o jejích jednotlivých prvcích v takovém sledu, výběru a podobě, jak ji vnímá sdělovatel a komentátor, tedy ústřední hrdina. Při popisu vedlejších postav se autor nesoustřeďuje na ně jako takové, ale sleduje dojmy, kterými jejich vzhled a konání působí na hlavního hrdinu.” (Doležalová: 149)

Jistou polemiku s autobiografickým čtením Yu Dafuových textů podává Wolfgang Kubin, říká, že při čtení těchto textů je potřeba pohybovat se v jistých omezeních, že nejsou přijatelné tři věci: “1) Důvěřovat Yu Dafuovi jako člověku či autorovi, a tak jeho dílo zaměňovat za čistou autobiografii. Ten, kdo předstírá, že je předmětem jeho literárních snah vlastní život, tak vždy činí s určitou časovou vzdáleností a je obvykle lépe informován než zakoušející já. Vypravěč si hraje sám se sebou a se svými čtenáři, má možnost abstrakce. Stačí pouze

porovnat fakta uvedená v prozaické skeči “Yige ren zai tushang” (Osamělý člověk na cestě) s fakty uvedenými v deníku: vypravěč se prezentuje jako osamělejší než ve skutečnosti byl pisatel deníku. 2) Spojovat postavu Mladého muže, hrdiny Yu Dafuových příběhů, pouze s jedním vzorem jako Werther, lord Byron nebo s postavami z ruské literatury. Na jedné straně je čtenáři nabídnut hrdina jako *mixtum compositum* sesbírané z každého možného Mladého muže v dějinách západní literatury, a na druhé straně je zde zápleтка jako směsice dějin melancholie od dob Roberta Burtona (1577-1641). Tady je něco pro každého: pro ty, kdo mají rádi utrpení, pro sklíčené, deprimované, neposedné tuláky, přecitlivělé, osamělé, plačící, narcistické, znuděné, neschopné jednat, dekadentní, do určité míry pro flanéry, pro zbytečné, pro unavené, pro sadisty, masochisty, fetishisty, pro ty, kdo jsou odhodláni jednat, neurasteniky, pro trpící všemi klinickými stádii a formami tuberkulózy, pro nemocné láskou, sebevrahy i bombové útočníky, jedním slovem: postava, která chce skončit svá trápení se světem a sebou samým jakýmkoli způsobem. 3) Brát postavu Mladého muže, tak jak se jeví na první pohled. Mohla by pak být čtena jako kýč, což by mohlo být jen stěží demaskováno jako sebeabstrakce či předstírání. Vypravěč se svou látkou zachází s odstupem a kritickým způsobem, většinou za použití nástroje: nenápadné slovo (*jue* myslet, cítit) odděluje vypravěče a protagonistu. Je to pouze protagonista, kdo si myslí nebo cítí, že něco je tak nebo onak, ale ve skutečnosti věci nemusejí nutně být takové, jakými je vidí.

Směsice nebo *mixtum compositum*, tak či onak jsou každý příběh nebo prozaická skeč založeny na stejném vzoru. Uniformita nálady – existuje pouze jediný základní pocit a jeho blahosklonná provedení: vnitřní prázdnota – činí z Yu Dafuova díla cokoli jiného než dílo heterogenní či postmoderní. Kdokoli, kdo přečetl jeden text, zná téměř všechny texty⁷² a může být nanejvýš překvapen variací konce. Žádná sebevražda? No dobře, tak tedy znovu někam ven, nejlépe v noci, nebo do extáze noci anebo váhat někde na rozcestí. A jestli to není takto, pak se chce, aby byl někdo mrtvý, někdo je opuštěný, nějaká nenahraditelná věc je zničena – pouze aby mohla pokračovat nuda nebo, v lepším případě, aby se mohlo jít k doktorovi.” (Kubin 1994: 46-47)

⁷² Pro ilustraci Wolfgang Kubin uvádí popis textu s názvem „Huaixiang bingzhe“ (Nemocný touhou po domově). „Tento text byl napsán v Tokiu v roce 1922 a ukazuje jednu s těch postav, které má náš vypravěč tolik rád, Yu Zhifua, který je doma v penziónu, a když padne noc, v ulicích. Jak bylo vyžadováno duchem doby (the spirit of the period), hrdina se ocitne ve volné přírodě, kterou se bezcílně potuluje: neví ani kdo je, ani co chce. Mohlo by se mu dostat pomoci, ale on ji odmítne a raději žije jako Oblomov, vyhlíží z okna ven a vzpomíná. Míval milenkou, ale ta bohužel dovolila někomu jinému, aby ji učinil těhotnou. Mohl jít k přijímacím zkouškám v Pekingu, ale dostavil se pocit ponížení, takže Yu Zhifu by býval raději odhodil pero a inkoust, aby mohl odjet za hranice učít se dělat bomby. Nakonec se hrdina vyčerpává v japonských nočních ulicích. Setkání s Čiňankou, která ho chce milovat, k němu přichází jako šok, až se hrdina světu úplně ztrácí.“ (Kubin 1994: 47-48)

Tento někdy snad až příliš příkrý soud však Wolfgang Kubin zmírňuje tvrzením: “Máme s odstupem času právo být takto pohrdliví? U několika podobných autorů toto právo jistě máme. Chovali bychom se však k Yu Dafuovi nespravedlivě, kdybychom nechápali jeho skvělá vyprávění a prozaické skeče jako víceméně vědomou kritiku ducha doby (*Zeitgeist*) – znovu a znovu ilustrovanou prostřednictvím postavy Mladého muže, přesněji Moderního muže (*xian dairen*) či Nové osobnosti (*xin renwu*).”⁷³ (Kubin 1994: 48)

Důležité se zdá být, že Wolfgang Kubin Yu Dafuovy texty vidí jako určitou kritiku. Tato kritika má být namířena proti duchu doby, onomu *Zeitgeist*, otázkou však může být, jestli je možné jakási rekonstrukce tohoto dobového ducha. Poněkud odlišný postoj a přístup zaujímá Yi-tsi Mei Feuerwerker, která Yu Dafuovu tvorbu nahlíží v kontextu dalších textů tohoto období. “Mým záměrem je vyhnout se nerozřešitelné otázce po tom, do jakého stupně mohou být beletristické postavy v těchto povídkách považovány za ‘pravdivý’ odraz svých historických autorů. Spíše bych se ráda soustředila na samotné povídky, analyzovala každou jako *locus*, místo či, chcete-li, divadlo, kde spolu do dramatického dialogu vstupuje celá mnohost textů. Protože jsem si však vypůjčila z představ poststrukturalistů o textu a intertextu, ráda bych se vyhnula tomu, abych byla podobně jako oni obviněna z ‘úniku mimo historii’, a chtěla bych tedy zdůraznit, že specifická intertextuální dramata každého příběhu jsou vytvářena v kontextu konkrétních zlomových bodů v literárních dějinách. Řečeno jinými slovy, tyto příběhy jsou mikrokosmy, které nám poskytují zostřený pohled na sbíhající se větší kulturní, diskurzivní a ideologické tlaky na píšící subjekt v daném historickém momentu.” (Feuerwerker 1993: 170)

Otázkou však zůstává, nakolik je možno rekonstruovat onu entitu píšícího subjektu, ne nepodobnou představě autorského záměru stojícího před či nad textem. Zároveň je velice zajímavé, jak je hodnocena údajná neúplnost a nedokončenost povídky “Chenlun”:

“Proces vyprávění se svou různorodostí způsobů pocházejících z celé řady textových tradic – deník, klasická báseň, verbalizovaný vnitřní monolog, citace z cizí literatury – stejně jako neustálé střídání mezi empatií a objektivností rovněž odráží nespojité, roztržité já na cestě k sebestrukci. V této první povídce (Chenlun) se Yu Dafuovi nepodařilo vytvořit úplně dokončené dílo. Je to ale právě tato nekoherence a nepřítomnost rozřešení zápletky, které povídce “Chenlun” umožňují intenzivním způsobem dramatizovat protichůdné tlaky vyvíjené

⁷³ Jako příklad kritiky ducha doby Wolfgang Kubin uvádí „vtipnou persifláž“ nazvanou *Xue lei* (Krev a slzy) z roku 1922. Zdá se mi, že mohl mít na mysli tuto pasáž, kde je opravdu vtipně kritizována potřeba či nutnost být zastáncem jednoho z mnoha nabízejících se ‘ismů’: „Zeptali se mě: ‘A v kterou ideologii věříš ty?’ Poslouchal jsem a pokyvoval na otázku hlavou, ale cítil jsem se neschopný odpovědět, a tak jsem si pouze potáhl ze své cigarety. Když jsem kouř vydechoval, našpulil jsem rty, takže mi z úst vycházelo jedno kolečko za druhým. S úsměškem jsem odpověděl: ‘Tak to je moje ideologie.’“

na písící subjekt v období, kdy se čínská literatura pohybovala mezi umírající starou literární tradicí a tradicí novou.” (Feuerwerker 1993: 183)

Téměř jisté se však zdá být, že povídka “Chenlun” i další Yu Dafuovy texty, se vyznačují určitou, těžko postižitelnou zvláštností. V knize *A History of Modern Chinese Fiction* (Dějiny moderní čínské literatury) uvádí C. T. Hsia tento soud: “Nápadně nepodobné čemukoli, co bylo napsáno Lu Xunem, Ye Shaojunem a dalšími spisovateli raného období.” (Hsia 1999: 102)

Je otázkou, jestli má být tato zvláštnost hodnocena kladně či záporně. Podle C. T. Hsia byl “Yu Dafu v počátečním období čínské literatury jedinečným spisovatelem, neboť pouze on samotný se odvážil odhalit všechny své osobní slabosti, a tak rozšířil psychologické a morální hranice moderní čínské literatury. Je politováníhodné, že nikdo z jeho následovníků, kteří se honosili svým erotismem a dekadencí, neoplýval takovou upřímností a vážností jako on a že s nástupem levicového hnutí tento typ literatury brzy vyšel z módy. Je rovněž škoda, že Yu Dafu s dalšími členy společnosti Tvorba sdílí sentimentální a nedbalý styl, kterým jsou všechny jeho příběhy poskvřeny. Tato lhostejnost k umění dále narušuje ‘jeho úkol sebeprozkoumávání’ (his task of self-exploration). Čtenář má někdy pocit, že navzdory své upřímnosti je Yu Dafu něco jako pozér, který vykradl psychologické příručky, aby jimi doplnil své skutečné vhledy. Střídavě voyeur, fetišista, homosexuál, masochista i kleptomán: Yu Dafuův autobiografický hrdina je až příliš všestranný.” (Hsia: 109)

Yu Dafu je však zároveň, podle výše uvedeného, “lhostejný k umění”, a ačkoli je jako kladný rys jeho tvorby nacházena upřímnost, je označen za pozéra. Jsou sentimentální projevy emocí Yu Dafuových hrdinů pózou?

Možnou odpověď na tuto otázku dává Leo Lee v knize *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* (Romantická generace moderních čínských spisovatelů), v níž bere v potaz širší sociopolitický kontext, v němž se utvářely osobnostní typy moderních čínských spisovatelů i osobnostní typy hrdinů těmito spisovateli vytvořených. “Ať již záměrně či nezáměrně se Yu Dafu přesně střelil do slavného prototypu ruské inteligence devatenáctého století, ‘zbytečného člověka’. Čínští intelektuálové přestali být součástí státu. Vyšší vzdělání se stalo kastrací: poté, co byl čínský intelektuál zbaven tradiční přístupové cesty k politické moci, stal se politicky impotentní, pakliže se sám nechtěl prostituovat hanebností militaristů nebo později svévolným opatřením Čankajškovy nankingské vlády. Zdroj Yu Dafuovy frustrace tedy leží hlouběji než je možno spatřit na jeho dekadentním povrchu. Za fasádou učené zvrácenosti je možná uvědomělá mysl hledající vhodné prostředí, v němž by mohlo dojít k naplnění jejích závazků.” (Lee 1973: 250-251)

Mau-sang Ng v knize *The Russian Hero in Modern Chinese Fiction* (Ruský hrdina v moderní čínské literatuře) tento pocit závazku a odpovědnosti vůči společnosti a státu vidí jako rys, který je nepřítomný u evropských romantických autorů a který přičítá vlivu ruské literatury: “Skutečnost, že Yu Dafu vidí většinu romantických spisovatelů, které sám miluje a obdivuje, jako oběti špatného společenského prostředí, stejně jako jsou jeho vlastní fiktivní hrdinové, nás vede k domněnce, že jeho náhled na život a literaturu předpokládá postoj docela odlišný od postoje evropských romantiků. To vychází jasně najevo autorovým vnímáním romantismu. Inspirován čínskou tradicí klade Yu Dafu silný důraz na společenskou zodpovědnost spisovatele – zde se jeho přístup od přístupu evropských romantiků liší. Yu Dafu rozlišuje mezi romantismem a tím, co nazývá sentimentalismus (*xunqing zhuyi*). Oba ‘ismy’, jak píše Yu Dafu, jsou spřízněny tím, že jejich jádrem je lidský cit (*human feeling*). Při bližším prozkoumání Yu Dafuův melancholický a ponižovaný hrdina jeví silné rysy sentimentalismu, a zároveň prozrazuje značnou podobnost se slavnými urážkami a nadbytečnými hrdiny ruské literatury devatenáctého století, obzvláště s hrdiny děl Turgeněvových a děl Dostojevského.” (Ng 1988: 95-96)

Úkol sebeprozkoumávání si, podle výše uvedených interpretací, čínští intelektuálové moderního období stanovují jako reakci na odcizení nahlíženého jako vyplývající z celkové změny společenskopolitické situace.

“V očích moderních literátů *wenren* může být problém identity a odcizení proměněn v osobní aktivum. Prostřednictvím svého odcizení se typický moderní literát považuje za odlišného od světského davu. Tento pocit odlišnosti je rovněž odvozen z nalezení hodnotě a jedinečnosti své vlastní živostní zkušenosti – pocit, že nestálosti jeho života a jeho emocionální utrpení nebylo okolím dostatečně pochopeno a doceněno. Tento intelektuál se na sebe nedívá z vnějšku, v širší sociopolitické perspektivě, spíše hledá uvnitř, oddává se sebelítosti a zaujímá nabubřelý postoj vlastní důležitosti, který glorifikuje ve svých autobiografických dílech. Jinými slovy, jeho ospravedlnění pro tuto narcistickou pózu není sociopolitické, ale romantické: *wenren* v Číně dvacátého století je jako *artiste* ve Francii devatenáctého století, *pocituje*, že je odlišný, protože jeho emocionální reakce jsou sublimnější než emocionální reakce obyčejných lidí.” (Lee 1973: 251)

Tato v romantickém stylu pojatá narcistická póza se však v kontextu rodící se moderní čínské literatury mohla rovnat vytvoření všeobecně přijímaného slavného obrazu.

“Na druhé straně konfese osamělosti a utrpení takového literáta mohla u mladých a vnímavých čtenářů vzbudit dostatečný soucit pro to, aby se tento literát mohl stát celebritou. To, co tedy začalo jako snad skutečný nevyslovitelný smutek, se po svém opakování ad

infinitum proměnilo v oslavovanou legendu. Osobní problémy se staly veřejnými pózami; kvalita pocitu zdegenerovala na kvalifikaci pro slávu.” (Lee 1973: 252-253)

K závěru, že Yu Dafu vědomě vytváří svůj vlastní obraz, dospívá i Michael Egan ve své práci *The Short Stories of Yu Dafu: Life Becomes Literature* (Yu Dafuovy povídky: život se stává literaturou), avšak po poněkud odlišných souřadnicích. Už ve svém předchozím článku “Yu Dafu and the Transition to Modern Chinese Literature” (Yu Dafu a přechod k moderní čínské literatuře) polemizuje s autobiografickým čtením jeho povídek: “Yu Dafuovi byla přiřčena mylná identita. Opravdový autor, Yu Dafu osobně, byl zaměňován s implikovaným autorem či narativní personou Yu Dafuova díla. Jestliže v povídce “Chenlun” oddělíme narativ od dialogu, je zřejmé, že tento příběh, který se zabývá příhodami mladého, odcizeného, po domově tesknícího a poněkud paranoidního čínského studenta na výměnném pobytu v Japonsku, je vyprávěn výhradně ve třetí osobě objektivní formou. To znamená, že vypravěč v příběhu není aktivní či dokonce rušivou instancí. Vypravěč všechny subjektivní komentáře postav potlačuje.” (Egan 1977: 312)

Oddělením promluvy vypravěče od dialogu, vypravěče od hrdiny, vzniká určitá distance, která umožňuje ironické čtení Yu Dafuových textů. Tímto Egan vysvětluje i přílišnou sentimentálnost.

“Tento rozpor mezi vypravěčovým pohledem na hrdinu a hrdinovým pohledem na sebe sama je zdůrazněn ve scéně, která pojednává o vztahu protagonisty k ženám. Hrdina se sám opíjí v restauraci a cítí se být číšníci opuštěný. Zahájí tedy následující výpad proti číšnici a ženám vůbec:

„Bídáci! Vy ještě máte odvalu přijít sem a týrat mě? Pomstu, pomstu, nakonec se vám pomstím. Kde na světě jsou ženy s opravdovým srdcem? Ty proradnice jedna! Jak se opovažuješ mě odhodit? Dost, dost, už nikdy víc nebudu milovat ženu, už nikdy víc nebudu milovat ženu.” (Egan 1979: 37)

Pohledem protagonisty zde čtenář zažívá soucit, pohledem vypravěče se na protagonistu dívá s ironickou distancí.

“To, co bylo zaměňováno za inovativní, ‘moderní’, sentimentální a sebeodhalující způsob psaní je ve skutečnosti objektivní a ironickou prezentací postavy s chybným a sentimentálním náhledem na sebe sama. Jakýkoli soucit s postavou pochází z reakce na protagonistovu osobnost, tak jak byla vyjevena jeho jednáním nebo vnitřními monology, ale nikoli komentářem vestavěným do vypravování. To, co povídku vyznačuje jako opravdu moderní, je použití ironie. (Egan 1977: 315)

Z pohledu čínské textové tradice je použití ironie v Yu Dafuových textech velice subtilní, proto ji Egan nazývá inovací: “Ranější čínská beletrie byla často satirická nebo uváděla postavy, jejichž jednání bylo hanebné či dokonce směšné, ale čtenáři bylo vždy poskytnuto dostatečné množství údajů, podle nichž si o postavě mohl učinit svůj úsudek, a nebo ji dokonce zařadit podle kategorií konfuciánské morálky. Přelomem v povídce ‘Upadání’ není její autobiografický charakter, ale skutečnost, že nejsou poskytnuty žádné normy, podle nichž by protagonistovo chování mohlo být ohodnoceno.” (Egan 1977: 315)

Toto “experimentování” s hlediskem však, podle Egana, mohlo nalézt určitou inspiraci i v japonském žánru *shishôsetsu*, kde v požadavku upřímnosti nachází další ospravedlnění pro svou polemiku s autobiografickým čtením Yu Dafuových textů.

“Nápadným rysem japonské já-beletrie je to, že autor příběh vypráví v první osobě, a zároveň používá jako autorský hlas postavu, která je očividně zástupcem jeho samého. Hlavním znakem tohoto žánru se stává ‘upřímnost’. Teoreticky vzato, aby dílo napsané v žánru *watakushi-shôsetsu* mohlo mít úspěch, musí autor své čtenáře přesvědčit, že on sám je opravdu vypravěčem daného textu. Není zde tedy už více vypravěč nebo autor, ale spíše autor-vypravěč.” (Egan 1979: 10)

V souvislosti s autobiografickým čtením Michael Egan dokonce obrací vztah mezi realitou, která je zobrazována, a fikcí, v níž tato realita nachází svůj obraz.

“Je zajímavé, že Yu Dafuovo dílo, které vytváří nejbližší paralelu k Yu Dafuovu životu s Wang Yingxia je novela *Miyang* (Zbloudilá ovce). Novela byla napsána v roce 1927 a Yu její napsání plánoval čtyři roky před tímto datem, ještě než se seznámil s Wang. Příběh pojednává o intelektuálovi, který se zamiluje do zpěvačky. Ta zanechá své činnosti a rozhodne se žít s ním. Po chvíli ji však opět začnou lákat světla ramp, a protože je její milenec ze zdravotních důvodů stále více nucen zůstat doma, využije této situace a vyhledává své bývalé přátele. Nakonec svého milence opouští a vrací se ke svému předešlému životu. Tady jsou podobnosti s příběhem lásky Yu Dafua a Wang Yingxia ještě stále obecné. Poté, co je hrdina novely *Zbloudilá ovce* svou milenkou opuštěn, publikuje v novinách dopis, v němž milenkou žádá, aby se k němu vrátila. Ta odpovídá podobným způsobem, přesně tak, jak o deset let později učinili Yu Dafu a Wang Yingxia. Je to jakoby Yu Dafu v této novele napsal scénář pro svůj vlastní život a jakoby byl pevně rozhodnut se jej držet v době, kdy se k tomu naskytla příležitost. Toto není případ umění napodobujícího život, ale spíše života napodobujícího umění.” (Egan 1979: 21)

K podobnému závěru dospívá rovněž Yunzhong Shu v článku nazvaném “The Cost of Living Up to the Demand of Autobiographical Fiction: An Analysis of the Interaction

between Yu Dafu's Fiction and His Life" (Cena života podle poptávky autobiografické literatury: analýza interakce mezi Yu Dafuovou literaturou a jeho životem): "První čtenáři povídky "Chenlun", když v roce 1921 poprvé vyšla tiskem, nebyli dostatečně pozorní k ironické distanci mezi literárním, uměleckým vědomím a zkušenostní realitou, která je v příběhu tak pronikavě přítomná, a v převážné většině "Upadání" brali jako dílo autobiografické. Yu Dafu si tímto příběhem s explicitními popisy, mimo jiné, masturbace a voyeurismu, rychle získal pověst 'čínského Rousseaua'. Jeho první sbírka příběhů pojmenovaná podle "Chenlun" se stala bestsellerem té doby a během dvou či tří let bylo prodáno víc než třicet tisíc výtisků. Yu Dafuovo sebeodhalení bylo opravdu inspirováno Rousseauem, obzvláště jeho pevnou vírou v upřímnost, která požadovala odhalení hanebných činů, pocitů i nutkání. Představa upřímnosti se svou neoddělitelnou spojitostí s neštěstím a nemravností přináší ve svém boji se zavedenými morálními hierarchiemi své vlastní ideologické priority: důraz na introspekci, sentiment, spontánnost a jedinečnost jakožto nejvýznačnější ideály seberealizace. Povídka "Chenlun" založená na těchto požadavcích upřímnosti udala tón pro následující Yu Dafuova díla. Rovněž však stanovila hranici pro Yu Dafuovo sebevytváření⁷⁴, a to jak v oblasti fikce, tak ve skutečném životě. Jakmile si totiž určitým způsobem pro sebe vytvořil populární *personu*, mohl ji měnit pouze za podstoupení rizika, že se bude jevit jako herec jednající mimo svou úlohu a že možná ztratí své publikum. Aby Yu Dafu své psaní učinil 'věrné životu' musel hrát dále roli diktovanou jeho vlastním obrazem v "Chenlun". Jako strategií, kterou Yu Dafu používal pro upevnění své pozice v literárním světě Hnutí čtvrtého května, byl tímto důrazem na upřímnost zároveň určen způsob jeho psaní i způsob jeho života." (Shu 2002: 61-62)

Zdá se být velice pravděpodobné, že obraz, který Yu Dafu sám vytvořil, zpětně dodával zabarvení jeho vlastnímu životu. Byla jednou z facet tohoto obrazu i faceta dekadentní?

Určitou definici čínských označení pro dekadenci podává Leo Ou-fan Lee: "Mluvit o dekadenci v kontextu moderní Číny znamená dojít 'odcizení', neboť název dekadence je západního původu. Nejstarší čínský překlad, který je mi znám, je *tuijiadang*, transliterace francouzského slova *decadent*, doslova 'zvrácený a zpustlý'. Není mi známo, kdy se začalo používat standardnějšího termínu *tuipei* (zvrácený/úpadek). Druhý název má poněkud negativnější konotace, kdežto k prvnímu se váže určitý ráz senzuální uvolněnosti." (Lee 1994: 19)

⁷⁴ V anglickém originále jako *self-fashioning*.

Konotace tohoto pojmu ve svém článku "The Libidinal and the National: The Morality of Decadence in Yu Dafu, Teng Gu, and Others" (Libodínózní a nacionální: morálka dekadence u Yu Dafua, Teng Gua a dalších) rozvádí Shu-mei Shi: "Dekadence neboli *tuipei* je jako literární termín v moderní čínské literární kritice už od dvacátých let dvacátého století obvykle spojován s nemorálností. Ortodoxní marxistická kritika po roce 1949, ale někdy i revizionistická kritika, obvykle tento termín používala v pejorativním smyslu a prohlašovala, že dekadentní estetika je automatickým odkazem k pochybnému morálnímu založení toho, kdo takovou estetiku uvádí v praxi. Toto tvrzení je víceméně založeno na staré domněnce, že 'literatura je odrazem autorova charakteru' (*wen ru qiren*): jestliže spisovatel píše o sexuální zvrácenosti, pak musí být sám zvrácený." (Shi 2001: 111-112)

Avšak podobně jako "čínský romantismus" se "čínská dekadence" děla a odehrávala v poněkud odlišných souřadnicích než dekadence evropská: "Leo Ou-fan Lee ve své eseji"⁷⁵ objasňuje, že ochota Číňanů přijmout ve dvacátých letech dekadenci může mít spojitost s erotickým povědomím románu *Sen v červeném domě* a naznačuje takto možnost, že původní čínská kultura mohla sehrát svou roli při přičleňování populární podoby dekadence. Lee rovněž (podle Matei Calinesca) popisuje západní dekadenci jako kritiku 'buržoazní modernity', kde je vyzvedávána technologie a racionalita, které vedou k umrtvujícím středostavovským konvencím a komercionalismu. Lee činí důležité tvrzení, když říká, že v čínské dekadenci chybělo kritické zhodnocení buržoazní modernity a že se čínská dekadence buržoazní modernitou naopak vychloubala. To neznamená, že čínským dekadentům chyběla schopnost kritického rozlišování, spíše v období antitradicionalismu Hnutí čtvrtého května nebyla objektem jejich kritiky modernita ve svých rozličných podobách, ale to, co modernitě stálo v cestě: tradiční morálka a zaostalost národa. Důvěrné spojení mezi dekadentní estetikou a společenskou kritikou je ve skutečnosti druhou stranou napětí mezi estetikou a teleologií." (Shi 2001: 112)

V jakých liniích probíhá toto dekadentně laděné napětí v Yu Dafuových textech? Jaký je estetický aspekt tohoto napětí v povídce "Chenlun"?

"Yu Dafu byl nejranější a nejvlivnější postavou v čínské literatuře, která dekadentní styl přijala za svůj. Jeho příběhy učinily na jistou dobu slovo 'dekadence' populárním. Je však potřeba hned na počátku v Yu Dafuově díle rozlišit dva sémantické kontexty závislé na umístění příběhů (Japonsko nebo Čína), které dále produkují dvě odlišné struktury signifikace. Jestliže téma všem jeho příběhům společné může být popsáno jako průsečík mezi

⁷⁵ Leo Ou-fan Lee, „'Decadence' in Modern Chinese Literature and its Writers“, *Con-Temporary* 93, (1994): 22-47.

estetickým/sexuálním a sociálním/nacionálním, příběhy o čínské zkušenosti v Japonsku toto téma rozehrávají odlišnými způsoby než příběhy umístěné v Číně. V příbězích odehrávajících se v Číně mohou být odvážné popisy sexuální frustrace v převážné většině interpretovány jako výkřik namířený proti striktním pravidlům morálky, které potlačují sexualitu individua, a intenzivní pocit odcizení může být nahlížen jako funkce společenského vyloučení neprivilegovaných jako je přesídlená mládež a třída nejchudších lidí. Avšak v příbězích odehrávajících se v Japonsku je sexuální frustrace přímým, nedvojznačným následkem národní slabosti: Yu Dafuovi mužští protagonisté představují 'podřadnou' Čínu, kterou 'nadřazené' Japonsko opovrhne. Národní slabost podmiňuje symbolickou kastraci čínského muže. Čínský mladík v Japonsku dokonce nemůže získat žádnou útěchu od prostitutek, které podezřívá, že jej nerespektují jako 'muže', protože je *Shinajin*. Touha čínského mladíka funguje stejným způsobem jako touha kolonizovaných." (Shi 2001: 115-116)

Touha hrdiny povídky je nasměřována k čiré idealitě, jejíž místo zároveň zaujímá ženský protějšek a Čína.

"Touha 'vlastnit' ženu odráží hrdinovu neschopnost tohoto dosáhnout v aktuálním japonském kontextu a intenzita této touhy paradoxně odhaluje jeho potlačovanou sexualitu. Potlačovaná sexualita či neschopnost prosadit své mužství jsou přímo přičítány japonské nadvládě v Číně jakožto nadvládě imperialistické mocnosti." (Shi 2001: 117)⁷⁶

Ona dekadence či dokonce pornografie v Yu Dafuově sbírce *Chenlun* má tedy své libidinózní a nacionální aspekty a bezprostředně souvisí s oním širším sociopolitickým kontextem. K podobnému závěru dospívá i Ching-mao Cheng v článku "The Impact of Japanese Literary Trends on Modern Chinese Literature" (Vliv japonských literárních trendů na moderní čínskou literaturu): "Frustraci a zoufalství protagonisty lze ztotožnit s frustrací a zoufalstvím jeho vlastní vlasti v té době. Mladý protagonista v dobách domácích rozvratů ztělesňuje ponížení národa, žije za hranicemi, kde jsou rasové předsudky hmatatelnou skutečností, odcizuje se od svých japonských spolužáků, obrací se dokonce od vlastních krajanů v Japonsku a od své rodiny doma v Číně. Jeho představa o vlasti se stává vzdálenou abstrakcí, kterou již více nemůže s jistotou uchopit. Může pouze znovu a znovu marně volat: 'Číno moje, Číno, proč nejsi silnější?' Ale Čína je stejně bezmocná jako hrdina. Při takovéto

⁷⁶ Shu-mei Shi v této souvislosti cituje Yu Dafuův text, kde se objevují obrazy odloučení s výše uvedenými konotacemi: "Svá lyrická období jsem strávil na zpuštělém a krutém ostrově spravovaném vojenskou vládou. Když jsem viděl, jak je má stará vlast v cizí zemi pokořována a jak je vytavena hanbě a ponížení, všechno co jsem cítil, co jsem si myslel a co jsem zažíval, nebylo nic jiného než zklamání a smutek. Byl jsem jako čerstvě ovdovělá mladá žena bez síly či odvahy hořce truchlící a nařikající. Právě z tohoto pláče vznikly ony mnoho kritizované příběhy sbírky *Chenlun*." (Chanyu dubai) (Shi 2001: 120)

naprosté bezmoci dostává hrdinův pocit méněcennosti podobu pomsty: pomsty na Japoncích, pomsty na krajanech a konečně pomsty na sobě samém provedené utopením se v cizím moři.” (Cheng 1977: 84) Ale také Jing Tsu v článku “Perversions of Masculinity: The Masochistic Male Subject in Yu Dafu, Guo Moruo, and Freud” (Zvrácenosti mužství: masochistický mužský subjekt u Yu Dafua, Guo Morua a Freuda): „Je to pouze prostřednictvím sexualizace národa, prostřednictvím této zkušenosti jako masochistické, jak může být tematizováno ponížení. Není náhodné, že protagonista v Yu Dafuově povídce „Chenlun“ připisuje svoji frustrující zkušenost noci strávené s japonskou prostitutkou ‘slabosti’ národa a dokonce se rozhodne svou milenkou národem nahradit.” (Tsu 2000: 297)

Hrdinova touha má však svůj odraz i v prostorovém uspořádání fikčního světa povídky “Chenlun”: “Obraz povídkového ‘tady’ odděleného obrovskou propastí od povídkového ‘tam’ je znovu a znovu opakován v konkrétnějších prostorových obrazech a protagonistově pohybu v něm. Poté, co protagonista v první části příběhu přeloží Wordsworthovu ‘Osamělou žnečku’, dívá se přes planinu na slunce zapadající v místech, kde se zdá v mlžném oparu vznášet hora. Hora stojí na tom, co je popsáno jako vzdálený břeh (bi’an) planiny. *Bi’an*, což doslova znamená ‘onen břeh’, je buddhistický termín označující zemi osvícení, který stojí v protikladu k označení *ci’an*, ‘tento břeh’, profánnímu světu života a smrti. Yu Dafu tohoto termínu v povídce používá na několika místech, aby tak označil prchavé jevy nacházející se za velkou rozlohou. Po neblaze proslulém voyeuristickém incidentu, když se dalšího dne ráno protagonista bezcílně prochází před svým penzionem, dojde až ke křižovatce poblíž vrcholku hory. Pociťuje nutkání obrátit se k jihu a dát se cestou, která vede dolů k planině a dále ‘k městu na vzdáleném břehu’. Na tomto ‘vzdáleném břehu’ na druhé straně planiny vidí hustý les, který sahá až do nebe. Domnívá se, že to musí být místo, kde se nachází ‘chrám’, ‘šintoistická svatyně’ či *shengong*. (Skutečnost, že *shen* v tomto označení je stejné jako *shen* v historickém označení Číny, *Shenzhou*, jistě textu přidává symbolické možnosti čtení.) Protagonista povídky se však obrací, aby pokračoval cestou na ‘této’ straně planiny. Nakonec se ocitá ve slivoňovém sadu na úbočí hory. Hrdina je krásou sadu tak nadšen, že se rozhoduje odejít z penzionu a nastěhovat se do sadu, čímž ukončí svůj postupný pohyb směrem ven ze společnosti. Je významné, že ze sadu je výhled přes planinu na jih, kde se rovněž nachází onen ‘vzdálený břeh’. Během postupného pohybu pryč z Číny i během pohybu od ostatních Číňanů směrem k slivoňovému sadu na úpatí hory, byl protagonistův pohled neustále nasměřován ke ‘vzdálenému břehu’.

Obraz vzdáleného břehu zůstává skryt až do sedmé části povídky, kdy má protagonista po probuzení z odpoledního spánku záhadné nutkání sestoupit ze své horské skrýše a poprvé v

příběhu jít na druhou stranu planiny. Jako by si to hrdina vůbec neuvědomoval, přichází k šintoistické svatyni, kde nasedne na tramvaj, aniž by věděl, kam vlastně jede a proč tam jede. Přijede do přístavu, kde nasedne na trajekt, který jej přepraví přes zátoku na západ. Zde je poháněn svou vlastní sexuální (a národnostní) nejistotou až do bordelu. Vybere si pokoj s výhledem na moře, otevře okenice a dívá se ven. O několik hodin později, když je ještě pořád tma, se prochází po pláži. Vypravěč tuto závěrečnou scénu popisuje: 'Díval se na rybářská světýlka, která se mihotala na vzdáleném pobřeží. Zdálo se, že ho k sobě vábí, jako by to byli duchové ohně. V drobných vlnkách se odrážel stříbrný svit měsíce, jako by jej odtamtud lákala Horská bohyně.' Nakonec, když hrdina přemýšlí o sebevraždě, vidí v dálce jasnou hvězdu, pod níž si představuje svou rodnou zemi. Příběh končí nářkem pro slabost a chudobu jeho milované Číny.' (Denton 1992: 110-111)

Pro interpretaci této povídky je podstatné a zároveň velice zajímavé, že ona neautobiografická smrt utopením je podepřena obrazy z klasické literatury, které s touto situací korespondují: „Nevysvětlitelnému nutkání vrhnout se do moře předchází celá sada jasně sexuálních obrazů. Zdá se, že hrdinu k vodě přitahuje odraz měsíce ve vlnách stejně jako vábení Horské bohyně. Měsíc je samozřejmě otřepaný symbol ženství a prostředník, kterým se duševně setkávají milenci odloučení od sebe vzdáleností. 'Horská bohyně' (shangui) je narážka na stejnojmennou báseň v 'Devíti zpěvech' (Jiuge) 'Čchuských písní' (Chuci). Horská bohyně je podle Davida Hawkese označením bohyně plodnosti. Někteří se domnívají, že 'Horská bohyně' je bohyně z Gao Tang, božská bytost z hory Wu nacházející se nad Třemi soutěskami. Jak v básni z 'Čchuských písní', tak v 'Popisné básni o Gao Tang' je horská bohyně svůdnicí, která své milence nejprve oblaží, a pak je zanechává v zoufalství a s touhou po jejím návratu.' (Denton 1992: 112)

Hrdinova naděje završit svou touhu je zmařena v případě ženy stejně jako v případě vlasti, selhání v nevěstinci i hrdinova smrt na břehu moře jsou podtrženy zklamáním očekávání ideálního.

Yu Dafuův nacionalismus z velice zajímavého úhlu nahlíží Janet Ng v práci *The Experience of Modernity: Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century* (Zkušenost modernity: čínská autobiografie počátku dvacátého století). Autobiografií popisuje způsobem, který by v leccem mohl připomenout vnitřní zákonitosti literárních spolků a kotéří doby Taishô: „Autobiografie se jako forma literatury vyznačuje všemi nestálostmi této kategorie. Tradiční pokus o rozlišení mezi faktem a fikcí je marností. To je pouze příliš zřejmé v případě Yu Dafuových textů. Podle Philippa Lejeuna nespočívá síla autobiografie natolik ve věrohodnosti předávané informace, jako na síle jména osoby, k níž se autobiografie vztahuje. Lejeune tvrdí,

že autobiografii je možno definovat jako kontrakt mezi spisovatelem a čtenářem uzavřený na premise *předpokládané* skutečnosti (realness) předmětu autobiografie bez ohledu na její aktualitu (actuality). Předmět autobiografie má zákonitost autorova jména a další příslušné vlastnosti. Obsah samotný je sekundární. 'Autobiografický pakt' mezi spisovatelem a čtenářem závisí na absolutním přijetí pravdivostního obsahu autobiografie ze strany čtenáře. Pravdivostní hodnotu autobiografie lze jednoduše vyjádřit takto: je to řečový akt založený na smluvním porozumění spíše než na epistemologické autoritě. Při čtení autobiografie by tak obdobně měl být brán zřetel spíše na formu než na obsah.“ (Ng 2003: 72)

Jane Ng argumentuje, že při čtení textu se nemůžeme dobrat spisovatele samotného, v textu jsou přítomny pouze literární tropy jako způsob uchopování a vztahování se ke světu. Texty spisovatelů patřící ke společnosti Tvorba tak vidí v širší intertextové a společenské souvislosti: „Sentimentalismus spisovatelů společnosti Tvorba je výrazem jejich závazku ke světu spíše než ústupu do vnitřního prostoru, za který byl jejich 'subjektivismus' vždy považován. Yu Dafu své protagonisty vidí jako představitele dějin zasazené mezi souřadnice historických a sociálních podmínek a metonymicky propojené se společností v jejím celku. Historické je jimi implikováno a je skrze ně zjevováno. Další básník společnosti Tvorba, Guo Moruo, ve své autobiografii *Wode tongnian* (Mé dětství) píše: 'Motivace pro mé psaní je stálá: ukázat sám sebe, abych ukázal celou dobu.' Podobně se Yu Dafu domnívá, že je 'větším já', které může reprezentovat všechny národy světa, používá přitom výrazů *dawo* (větší já) a *xiaowo* (menší já), které byly v tomto období běžné.“ (Ng: 82)

Vzájemný vztah mezi 'menším já' a 'větším já' objasňuje Hu Shi ve své eseji z roku 1919 nazvané „Buxiu – wode zongjiao“⁷⁷ (Nesmrtelnost – mé náboženství): „Toto mé 'menší já' (lesser self) musí nést těžké břemeno odpovědnosti vůči bezmezné minulosti věčného a nesmrtelného 'většího já' (greater self) a zároveň musí nést těžké břemeno odpovědnosti vůči bezmezné budoucnosti věčného a nesmrtelného 'většího já' (greater self). Musím neustále uvažovat, jak se přičinit o co nejlepší využití tohoto 'menšího já' (lesser self), neboť pouze tak vynaložím svou odpovědnost vůči minulosti a nezanechám špatný odkaz budoucnosti.“ (cit. in Grieder 1970: 104)

Slovy Janet Ng: „Tělo jednotlivce reprezentuje národ. Péče o tělo je ve skutečnosti gestem státního dozoru a péče o sebe je zachováním národa. Během naléhavé rétoriky záchrany

⁷⁷ „Závěr, k němuž Hu Shi dospěl jako školák v Šanghaji, a podle něhož by jednotlivec měl být zodpovědný pouze 'společnosti' jako celku, nebyl neznámý ani v rámci konfuciánské tradice. O několik let později Hu v komentáři *Zuo zhuan* (Komentář pana Zuo) objevil precedent, který se ukázal jako velice užitečný. Tento komentář se týká výpovědi 'Si er buxiu' (Zemřít, a přece neupadat./ To die but not to decay.), který, podle autora *Zuo zhuanu*, odkazuje i po smrti dotyčného ke vzpomínce na jeho ctnostné chování, záslužné služby a moudrá slova.“ (Grieder 1970: 103)

čínského národa ve třicátých letech dvacátého století je tento gesturální systém přeložen v intenzivní posedlost tělem.

Osobní svět vytváří bezešvou kontinuitu s velkým, historickým světem. Jednotlivec se stává synekdochou národa. Národ se stává metaforou pro já (the self).“ (Ng: 83-85)

Upadání pasivního idealisty se tak stává upadáním příliš slabé a nemohoucí vlasti. „Nacionalismus pro Yu Dafua neznamena pouze vágní pocit přináležítosti nebo nostalgii po čínské tradici, nacionalismus vyvěrá z nejdůvěrnější, a přece společenské, péče o sebe a ostatní. Individualismus je nacionalismus.“ (Ng: 90)

To je nesrovnatelné s romantickým hrdinou v evropské literatuře. Zdá se, že „čínský romantismus“ v podání členů společnosti Tvorba, především pak v podání Yu Dafuově, se vyznačuje některými velice zajímavými rysy. „Spisovatelé období Čtvrtého května nepřijali nutně západní romantickou vizi já jako já věčně se svářícího se společností. Náhledy na subjektivitu byly nevyhnutelně určeny diskurzí vztahujícími se k Číně a jejímu osudu.“ (Keaveney 2004: 7).

Zdá se, že forma, do níž byl odlit tento „čínský romantismus“ je japonský žánr *shishōsetsu*. Christopher T. Keaveney v práci *The Subversive Self in Modern Chinese Fiction: The Creation Society's Reinvention of the Japanese Shishōsetsu* (Subverzivní subjekt v moderní čínské literatuře: znovunalezení japonského *shishōsetsu* společností Tvorba) to přesvědčivě dokazuje. „Zhou Zuorenova esej „Ribei jin sanshinian xiaoshuo zhi fazhan“ (Vývoj japonské beletrie v posledních třiceti letech) chválila japonskou beletrii jakožto hodnotný vzor pro spisovatele Hnutí čtvrtého května a svým zhodnocením literární formy *shishōsetsu* připravila cestu pro přijetí této formy v čínském literárním světě. Úsilí Liang Qichaoovo, Zhou Zuorenovo a dalších intelektuálů, kteří byli v Japonsku ještě před pozdějšími členy společnosti Tvorba, vyústilo v obeznámenost s díly tehdejšího japonského literárního světa a přispělo k přijetí experimentování s tímto žánrem členy společnosti Tvorba v Číně.“ (Keaveney 2004: 3)

Charakteristika tohoto žánru v lecčem připomíná charakteristiku Yu Dafuovy tvorby podanou i v další sekundární literatuře: „Fomě *shishōsetsu* je implicitní očekávání, že vyprávění je skutečným a pravým záznamem autorovy prožité zkušenosti, a proto se v něm neseťkáme s vynalézavostí, která charakterizuje západní beletrii. Navíc, navzdory spojitosti tohoto žánru s modernitou a jeho pozici v avantgardě narativních postupů, je svou aurou upřímného vyjádření požadovanou čtenáři tohoto žánru v období Taishō zařazován do linie, která zahrnuje *zuihitsu* (osobní esej), *nikki* (literární deník) a *monogatari* (vyprávěcí literaturu). Nejen, že je potřeba *shishōsetsu* přijímat jako autentický záznam, v němž je

předpokládána korespondence mezi narativem a životopisnými údaji, ale *shishōsetsu* je rovněž vnímáno jako žánr odrážející 'schopnost lyričnosti', kterou jsou charakterizovány tradiční japonské formy prózy.

Spolu s formou *shishōsetsu* spisovatelé společnosti Tvorba rovněž přijali konvence s touto formou spjaté. Tito mladí čínští spisovatelé zároveň přijali zásadu, že nedostatek literární hodnoty díla může být prominut, jestliže je v díle dostatečně patrné upřímné úsilí autora sdělit svou prožitou zkušenost.“ (Keaveney: 68)

Zde je vysloven požadavek upřímnosti, kterou byla Yu Dafuova tvorba v předešlé mozaice několikrát charakterizována. Další požadavek, kterým se japonská já-beletrie vyznačuje, je autenticita.

„Jak ve vyprávěních *shishōsetsu*, tak v autoreferenční beletrii společnosti Tvorba, představuje autorem vytvořený protagonista 'druhé já', pečlivě vykonstruovaný autoportrét. Pravděpodobnost narativního hlasu již je fikcí vytvořenou autorem tak, aby mohla být vyprojektována persona, která se objevuje v textech. Není proto snad překvapující, že autoreferenční beletrie společnosti Tvorba vzkvétala v literárním prostředí Hnutí čtvrtého května, které oceňovalo formy jako epistolární literatura a deníková literatura právě proto, že byly nahlíženy jakožto formy, které vyjadřují autentické city.

I když Guo Moruo, Yu Dafu a další spisovatelé raného období společnosti Tvorba zamýšleli psát pouze na základě své vlastní zkušenosti, jejich čtenáři si brzy uvědomili, že takovéto zobrazování skutečnosti je pouze jednou z mnoha konvencí této nové beletrie.“ (Keaveney: 7)

Tato kapitola se snaží zachytit proměny kritických náhledů na povídku "Chenlun" i na Yu Dafuovu ranější tvorbu. Není sledována chronologická posloupnost těchto náhledů, uspořádání různých a často protilehlých úhlů nazírání je vedeno snahou o obohacení vnímání povídky "Chenlun" i Yu Dafuovy ranější tvorby.

Závěr

Hledání odpovědi na otázku, co je raná Yu Dafuova tvorba, bylo v této práci nahlíženo ze dvou perspektiv, přičemž první byla otevřena otázkou po významu či významech toho, co je možno nazvat „čínským romantismem“ a druhá tázáním, nakolik je možno rané Yu Dafuovy texty považovat za autorovo sebevyjádření. Motivace takového tázání byla nacházena v touze diskutovat s představou apriorního, jež může být přítomna jak v podobě konceptu romantismu, tak v podobě odkazu k autorovi jakožto syntetizující aktivitě mysli, do níž je potřeba se při zkoumání textových stop vpravit, a z níž je potřeba tyto texty vysvětlovat.

V případě pojmu romantismus byly hledány takové prvky, které spoluvytvářejí extenzi tohoto pojmu v kontextu moderní čínské literatury. Obecnějšími označujícími pro tyto prvky jsou sentimentalismus a nacionalismus.

V případě pojmu romantismus v souvislosti s poetikou členů literární společnosti Tvorba, byl zjištěn silný vliv romantismu, avšak romantismu v podobě přetvořené způsobem jeho ranější recepce v Japonsku, kde mnohé prvky známé z dějin evropské literatury jako romantické vystupovaly pod označujícím naturalismus.

„Jak již však bylo řečeno mnoha kritiky, japonský naturalismus se vyvinul podél odlišných drah a linií než kterýkoli z jeho evropských protějšků. Evropský naturalismus vzniknul především jako reakce na nadměrný důraz kladený na jednotlivce v romantické literatuře, avšak v Japonsku spočíval nejnápadnější rys naturalistické literatury právě v hledání jednotlivce. Toto hledání nabylo na intenzitě poté, co odezněl krátký rozkvět specificky romantické literatury, a konečného výrazu se mu dostalo v žánru 'já-beletrie' (*watakushi shōsetsu*), což byly pokusy nalézt v novelistické podobě autorskou individualitu.

Naturalismus Zolův či Maupassantův byl interpretován ne jako metoda zkoumání lidských bytostí s vědeckým odstupem, ale jako naprosto věrná reprodukce skutečných událostí bez jakékoli příměsi fikce či dokonce imaginace.“ (Keene 1984: 221)

A naopak, mnohým prvkům známým z dějin evropské literatury jako naturalistické se v Japonsku dostalo takové interpretace, která by si plně zasloužila označení romantická.

Zde se ukazuje nemožnost apriorního přístupu k textovým faktům. Takovýto apriorní přístup dává procesu interpretace takový ráz, který je určován právě nutností vztahovat dostupná fakta k entitě, která byla pevně stanovena ještě předtím než interpretační proces započal. Interpretující se takto pohybuje v kruhu a dostupná fakta nemohou než vždy odkazovat k onomu Jedinému. Takovýto přístup k interpretaci údajů se podobá čtení literárního textu

jako „odkazu k osobnosti tvůrce“. Jednoznačně autobiografické čtení Yu Dafuových textů, stejně jako čtení těchto textů jako jednoznačně romantické je aktivitou stejného druhu, aktivitou, která odkazuje k apriorně stanovené entitě.

Romantický přístup ke čtení Yu Dafuových textů před těmito texty hledá Yu Dafuovu osobnost. Je známo, že Yu Dafu jako osobnost je už od roku 1945 nezvěstný, a vzhledem k datu narození (1896), je nanejvýš pravděpodobné, že i mrtvý.

Rekonstrukce autorské subjektivity z textových záznamů je nemožná. To, co se může jevit jako zaznamenání života spisovatele, ve vetkáváno do osnovy formy *shishōsetsu*, v níž jsou inherentně obsaženy požadavky upřímnosti a autenticity. Jestliže se tedy na počátku této práce Yu Dafuova tvorba zdála být spjata s romantickým hnutím, nyní se jeví jako specifické přetvoření literární formy *shishōsetsu*.

Tato forma vytváří tkanivo, do něhož jsou vplétány touhy fiktivních hrdinů, touhy v této matici neustále zhačované a zmařované, v nichž je však zároveň skryta naděje na obnovení či dokonce vzkříšení.

„*Shi/watakushi shōsetsu* se stává metonymií pro to, co je v japonštině neustále proměnlivým komunikačním aktem. Vypravěč dokonce ani nemůže vyslovit *watakushi* nebo *boku* nebo *ore* dokud není blíže určen vztah k těm, jimž je vyprávění adresováno. *Shishōsetsu* je pak *my-beletrie* stejně dobře jako *já-beletrie*. (Fowler 1988: 6)

Této naději je v matici japonského *shishōsetsu* vlastní dvojí horizont, individuální a nacionální. Fiktivní smrt 'já' tak v Yu Dafuově příbězích zároveň odkazuje k fiktivní smrti onoho 'my'. Naděje individua na vzkříšení do nového života je tak bezprostředně spjata s nadějí na zmrtvýchvstání celého národa.

Tato estetická teleologie je v této práci nahlížena jako rys, jímž se Yu Dafuova tvorba radikálně vzdaluje od literatury romantické a jímž význačně přetváří i literární formu *shishōsetsu*.

Tato práce se snaží ukázat, že Yu Dafuova raná tvorba sice vykazuje znatelné romantické rysy, ale že tyto rysy jsou obohaceny a přetvořeny ze dvou směrů. Jednak je to vliv domácí sentimentální tradice a jednak vliv japonského literárního žánru *shishōsetsu*. Při podrobném čtení eseje „Nárys literatury“ je poukázáno, že romantismus v Yu Dafuově pojetí se vyznačuje zřetelnými idealistickými rysy, pro něž je nacházen předobraz v neoklasicistických estetických hodnotách. Žánr *shishōsetsu* vytváří formální rámec, do něhož jsou tyto hodnoty zasazeny a v němž se jim dostává specifické funkce

Literatura

- Abrams, Meyer Howard: *Zrcadlo a lampa: romantická teorie a tradice estetického myšlení*, trans. Martin Procházka, Praha: Triáda, 2001.
- Adžimamudova, Viola Sergejevna: *Yu Dafu i literaturnoje obščestvo "Tvorčestvo"*, Moskva: Nauka, 1971.
- Andrš, Dušan: „Late Qing and Early Republican Discourse on Detective and Sentimental Fiction”, in *Acta Universitatis Carolinae, Philologica 1*, Praha: The Karolinum Press, 2002: 151-183.
- Chan Wing-ming: “The Self-mocking of a Chinese Intellectual: A Study of Yu Dafu’s *An Intoxicating Spring Night*”, in *Interliterary and Intraliterary Aspects of the May Fourth Movement 1919 in China*, ed. Marián Gálik, Bratislava: Veda, 1990: 63-73.
- Chen Rujiang, ed.: *Chuangzaoshe jicheng*, Shanghai: Shehui kexueyuan chubanshe, 1999.
- Cheng Ching-mao: “The Impact of Japanese Literary Trends on Modern Chinese Literature”, in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, ed. Merle Goldman, Cambridge: Harvard U. P., 1977.
- Cheng Fangwu: „Chenlun de pinglun”, in *Yu Dafu Zhuan*, poškozená kopie bez bibliografických údajů.
- Denton, Kirk A.: “The Distant Shore: Nationalism in Yu Dafu’s ‘Sinking’”, in *Chinese Literature Essays, Articles and Reviews 14* (1992): 107-123.
- Doležalová, Anna: *Základné črty Jü Ta-fuovej literárnej tvorby*, Bratislava 1968.
- Egan, Michael: “Yu Dafu and the Transition to Modern Chinese Literature”, in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, ed. Merle Goldman, Cambridge: Harvard U. P., 1977: 309-324.
- The Short Stories of Yu Dafu: Life Becomes Literature*, Toronto: Toronto U.P., 1979.
- “Characterization in Sea of Woe”, in *The Chinese Novel at the Turn of the Century*, ed. Milena Doleželová-Velingerová, Toronto: University of Toronto Press, 1980: 165-176.
- Feuerwerker, Yi-tsi Mei: “Text, Intertext, and the Representation of the Writing Self in Lu Xun, Yu Dafu, and Wang Meng”, in *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*, ed. Ellen Widmer and David Der-wei Wang, Cambridge: Harvard U. P., 1993: 167-193.
- Fowler, Edward: *The Rhetoric of Confession: Shishôsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1988.
- Gálik, Marián: „Yu Dafu and his Panaesthetic Criticism“, in *The Genesis of Modern Chinese*

- Literary Criticism*, Bratislava: Veda, 1980: 104-128.
- Grieder, Jerome B.: „The New People and New Society“, in *Hu Shih and the Chinese Renaissance: Liberalism in the Chinese Revolution, 1917-1937*, Cambridge: Harvard University Press, 1970: 89-128.
- Guo Moruo: „Preface to The Sorrows of Young Werther“, trans. Kirk A. Denton, in *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature 1893-1945*, ed. Kirk A. Denton, Stanford: Stanford University Press, 1996: 204-212.
- Hanan, Patrick, trans.: *The Sea of Regret: Two Turn of the Century Chinese Romantic Novels*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995.
- Holzman, Donald: „Liu Xiang's Attitude towards Fiction“, in *Recarving the Dragon: Understanding Chinese Poetics*, ed. Olga Lomová, Praha: The Karolinum Press, 2003: 73-83.
- Hrbata, Zdeněk; Procházka, Martin: *Romantismus a romantismy*, Praha: The Karolinum Press, 2005.
- Hsia Chih-ting: *A History of Modern Chinese Fiction*, 3rd ed., New Haven: Yale U. P., 1999.
- Hu Shi: „Some Modest Proposals for the Reform of Literature“, trans. Kirk A. Denton, in *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature 1893-1945*, ed. Kirk A. Denton, Stanford: Stanford University Press, 1996: 123-139.
- Jin Ming: „Dafu de san shiqi: 'Chenlun', 'Hanhui ji', 'Guoqu'“, in *Ershi shiji zhongguo xiaoshuo lilun ziliao*, sv. II, ed. Jiayan Yan, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1997: 488-494.
- Keaveney, Christopher T.: *The Subversive Self in Modern Chinese Literature: The Creation Society's Reinvention of the Japanese Shishôsetsu*, New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Keene, Donald: *A History of Japanese Literature: Dawn to the West – Japanese Literature of the Modern Era*, New York: Columbia University Press, 1984.
- Kubin, Wolfgang: „The Young Man as a Melancholic Person: An Approach to Yu Dafu“, in *Chinese Literature and European Context*, ed. Marián Gálik, Bratislava: Rowaco Ltd. and the Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of Sciences, 1994: 43-54.
- Lee, Leo Ou-fan: *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, Cambridge: Harvard University Press, 1973.
- „Decadence: A Tentative Essay on the Relevance of a Concept in Modern Chinese Literature“, in *Chinese Literature and European Context*, ed. Marián Gálik, Bratislava: Rowaco Ltd. and the Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of

- Sciences, 1994: 19-27.
- Liu, Lydia H.: "Narratives of Modern Selfhood: First-Person Fiction in May Fourth Literature", in *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China: Theoretical Interactions and Cultural Critique*, ed. Liu Kang and Tang Xiaoling, Durham and London: Duke University Press: 1993, 102-121.
- Lovejoy, Arthur O.: *Essays in the History of Ideas*, New York 1960.
- Lu Xun: "On the Power of Mara Poetry", trans. Shu-ying Tsau and Donald Holoch, in *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature 1893-1945*, ed. Kirk A. Denton, Stanford: Stanford University Press, 1996: 96-109.
- Ma Liangchun; Zhang Daming, ed.: *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*, sv. I, Beijing 1995.
- McDougall, Bonnie S.: *The Introduction of Western Literary Theories to Modern China*, Tokyo: The Centre for East Asian Cultural Studies, 1971.
- Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the 20th Century*, Hong Kong: Chinese University Press, 2003.
- Mix, Katherine Lyon: *A Study in Yellow: The Yellow Book and Its Contributors*, New York: Greenwood Press, 1969.
- Ng, Janet: *The Experience of Modernity: Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century*, Michigan 2003.
- Ng Mau-sang: *The Russian Hero in Modern Chinese Fiction*, Hong Kong: Chinese University Press, 1988.
- Novák, Miroslav: "Watakushi-shôsetsu – The Appeal of Authenticity", in *Acta Universitatis Carolinae, Philologica 2*, Praha: The Karolinum Press, 1962.
- Průšek, Jaroslav: *The Lyrical and the Epic*, ed. Leo Ou-fan Lee, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Rusch, Beate: "Yu Dafu's House of Mirrors: A Few Notes on the Remaking of Self in Yu Dafu's Philosophy of Life and *Blue Smoke*", in *Chinese Literature and European Context*, ed. Marián Gálik, Bratislava: Rowaco Ltd. and the Institute of Asian and African Studies of the Slovak Academy of Sciences, 1994: 55-62.
- Shi Shu-mei: „The Libidinal and the National: The Morality of Decadence in Yu Dafu, Teng Gu, and Others“, in *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley: University of California Press, 2001: 110-127.
- Shu Yunzhong: „The Cost of Living Up to the Demand of Autobiographical Fiction: An Analysis of the Interaction between Yu Dafu's Fiction and His Life“, *Tamkang Review* Vol. XXXIII, No. 1 (2002): 57-75.

- Stevenson, Robert Louis: A Lodging for the Night, in *A Seven Seas Sampler*, Berlin: Seven Seas Publishers, 1962.
- Tsu Jing: „Perversions of Masculinity: The Masochistic Male Subject in Yu Dafu, Guo Moruo, and Freud“, in *Positions* 8.2 (2000): 269-316.
- Wellek, René: „The Concept of Romanticism in Literary History; Romanticism Re-examined“, in *Concepts of Criticism*, New Haven: Yale U. P., 1963.
- Yu Dafu: *Sanwen ji*, Shanghai: Beixin shuju, 1936.
- „Sinking“, trans. C. T. Hsia and Joseph Lau, in *Modern Chinese Stories and Novellas 1919-1949*, ed. Joseph Lau, C. T. Hsia and Leo Ou-fan Lee, New York: Columbia University Press, 1981.
- Xiaoshuo quanbian*, sv. I a II, Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe, 1989.
- Yiwen sijian*, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2004.
- Zhou, Zuoren: „Chenlun“, in *Zhou Zuoren sanwen*, ed. Mingguo Zhang and Qiao Fan, Beijing: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 1992: 248-252.

Příloha

Překlad povídek

„Yinhuisse de si“

a

„Chenlun“

Stříbrošerá smrt⁷⁸

I

Když v Tokiu napadl sníh, bylo ve městě ještě živěji než obvykle. Z hory Fudži povíval mírný větřík, který nemohl ochladit rozpálená srdce mladých milenců. Před devatenácti sty a dvaceti lety se na betlémském nebi jasně rozzářila hvězda, která měla už brzy znovu vyjít. Obchody ve všech ulicích a uličkách byly nastrojeny jako ženichové a nevěsty a ze všech sil se snažily přivábit další a další zákazníky, aby tak na sklonku roku navršily svůj zisk. Tou dobou bývají jak bohatí tak chudí stejně zaneprázdnění, tou dobou dochází k lákání zákazníků a vzdalování se lidských bytostí, tou dobou přichází i nekonečný smutek.

V nedalekém parku Ueno mezi roztroušenými staveními stál v průzračném zimním vzduchu malý penzión. Vypadalo to, že v tomto období rušného konce roku v penziónu vůbec nikdo není. Dveře i okna byly ještě pevně uzavřeny, ale zlatistý sluneční kotouč již opustil svůj les, visel vysoko na azurově modré obloze a poklidně se usmíval nad shonem ve světě lidí.

Když skulinou zavřených dveří prosákly sluneční paprsky až na jeho polštář, pár očí podobných vlašským oříškům se otevřel. Bylo mu přibližně dvacet čtyři nebo dvacet pět let. V chabém světle potmělé místnosti se barva jeho obličeje zdála být ještě zsinalejší a na jeho vyčnívajících lících kostech a hlubokých očních jamkách bylo vidět, že je zcela vyhublý.

Zpola otevřel oči, podíval se na hodinky ležící na stole: velká a malá ručička se zrovna sešly u desítky. Otevřel ústa a zívnu, aniž by tušil, že on sám je hrdinou velké tragédie. Pak znovu usnul. Chvilí takto napůl spal a napůl bděl, a když uslyšel, jak ve vedlejší místnosti nástěnné hodiny odbíjejí jedenáctou hodinu, vyskočil z postele. Nedbale se oblékl, seběhl po schodech dolů, umyl se, natáhl si pár rozbitých kožených bot a vyběhl ven.

Způsoby jeho současného a minulého života se od sebe podstatně lišily. Po celou dobu dvou měsíců, které trvaly od konce října až po současnost se choval jak ve dne, tak v noci velmi zmateně a navštěvoval všemožné podniky, ve kterých popíjel víno. V tokijských vinárnách obsluhovaly, až na několik výjimek, samé sedmácti až osmnáctileté číšnice. I když si byl vědom toho, že se s ním veselí a baví jenom proto, aby z něj vylákaly peníze, nemohl

⁷⁸ Čtenář musí mít na paměti, že tento příběh je příběhem fiktivním a že autor nemůže nést odpovědnost za jeho opravdovost. Je zde však potřeba zmínit, že autor je za mnohé zavázán příběhu Roberta Louise Stevensona *Ubytování na noc* (A Lodging for the Night) a životu Ernesta Dowsona pro plán této nenáročné povídky.

po západu slunce ani na chvíli vydržet doma. Někdy uvažoval, že se tohoto zlovyku zbaví, a tak šel do knihovny, aby si rozptýlil svými oblíbenými knihami. Když ale rozsvítil lampičku, k uším mu najednou začaly doléhat nejrůznější tklivé nápěvy písní, k nosu se začaly linout rozmanité vůně pudrů a parfémů, vřícího oleje, v němž bylo ponořeno rybí maso, cigaretového dýmu nebo vzácného vína. To vše bylo smícháno v jednu čichovou všehochuť. Tehdy se náhle odněkud z knihy, z prostoru mezi sloupečky znaků vyloupila červenobílá dívčí tvář, jejíž okouzlující oči se každou chvíli zvětšovaly. Rty podobající se růžovým poupátkům se postupně rozvíjely, dolíčky v jejích tvářích byly stále znatelnější a začala prosvítávat řada drobných zoubků jako z porcelánu. Když zavřel oči, objevila se před ním, zahalena v bledou zář červených světél, spousta mladinkých dívek s letným úsměvem na tváři. Jedna z dívek se na něj dívala úkosem, druhá zase pokyvovala hlavou, jiná si svlékala všechno své oblečení a další k němu natahovala jemnou, sněhobílou ruku. V té chvíli zatoužil spolu se sněžně bílou rukou vyběhnout ven. Ven z knihovny se vymotal, jako by byl ve snách. Teprve když se v něm jeho rozehřátá tělesnost uklidnila, uvědomil si, že je venku a že už v knihovně na chladné lavici nesedí.

Včera večer zase seděl až do jedné hodiny ráno ve vinárně. Když vyšel ven, jeho mysl byla už zase celá zmatená a nejasná. Hodnou chvíli se potácel po ulici, a když se rozhlédl okolo sebe, nikoho nespatriil: bylo ticho a dveře všech domovů byly zavřeny. Pouze na několika místech pár dveřních lamp ve svém žlutém světle neuspořádaně vytvářelo tlumené černé stíny. Uprostřed cesty byly tramvajové koleje, na nichž se odráželo nazelenalé fosforeskující světlo. Zastavil se, opřel se o železné zábradlí univerzity, zaklonil hlavu dozadu a spatřil jasně zářící měsíc, který se jako stříbrný talíř vznášel na černošedém nebi. Rozhlédl se kolem sebe a teprve nyní si všimnul, že jak ztichlé tramvajové trasy se svými sloupy elektrického vedení, tak sklánějící se střechy domů jsou pokryty jinovatkou měsíční záře. Tehdy pocítil své osamění. Jakoby se sám potuloval v zasněženém světě severního pólu. Zády se opíral o železné zábradlí a pozoroval svit měsíce. Po chvíli se v jeho unavených očích objevily slzy: ve zřetelných obrysech v mysli uviděl obraz své vlastní vlastní svatby loni v létě.

Kolem se rýsovaly vysoké i nízké hřebeny hor, pouze jedním směrem byl na místě hor prázdný prostor, odkud jakoby přicházela vůně říční páry. Uprostřed hor by při pohledu na velké prázdno s tekoucí řekou uprostřed opanoval každého člověka velice zvláštní pocit. Na místě, kde končila horská úbočí a kde začínal prostor roviny, bylo podél klikatící se čisté řeky mezi stromy roztroušeno několik stavení. Jednou v létě, když byla parná noc, leželi s manželkou na posteli a spali. Po chvíli však musel z postele vstát a jít otevřít okno

s výhledem na řeku, aby dovnitř vpustil trochu chladného vzduchu. Světla v pokoji již pohasla a dovnitř dopadala pouze měsíční záře. Posadil se na ratanovou židli a pozoroval, jak se měsíční svit dotýká manželčiny tváře. Upíral na ni svůj zrak tak dlouho, až se mu zdálo, že její tvář vypadá, jako by byla vyřezána z bílého mramoru. Pak se mu sevřelo srdce a sám nevěděl, proč natáhl pravou ruku, aby ji pohládl po obličejí.

“Proč máš tak studenou tvář?”

“Tiše, je nad ránem. Lidé už spí, ať je nevzbudíš.”

“Ptám se tě...jak je možné, že v obličejí nemáš ani kapku krve?”

“Protože asi brzo umřu.”

Když uslyšel její slova, oči mu okamžitě zaplavila horkost. Najednou natáhl obě ruce a pevně ji obejmul. Když své rty přiložil k její tváři, ucítil, že jí z očí jako dva horské praménky stékají slzy. Dlouho plakali v těsném objetí. Postupně se napětí v jeho hrudi uvolnilo, vyhlédl z okna ven a spatřil, že okolí bylo naplněno jasně stříbrnou měsíční září. Zvednul hlavu uviděl, že na temných nebesích se vznáší stín malého mráčku.

“Podívej se na Mléčnou dráhu.”

“Ta maličká hvězda na břehu řeky asi věští můj vlastní osud.”

“Jaká to je hvězda?”

“Nebeská přadlenka.”

Nic dalšího už neříkali. Oba chvíli tiše seděli, pak se na malinkou hvězdu znovu podíval a řekl jí:

“Příští rok se nebudu moci vrátit, bojím se, že na tom budeš mnohem hůř než Nebeská přadlenka.”

Pevně se chytil železného zábradlí univerzity a s pohledem upřeným na měsíční zář strnule přemítal o těchto minulých událostech. Když v myšlenkách došel až k oné úplně poslední větě, začaly se mu z očí slzy řinout proudem. V jeho zorničkách se zrcadlila celá řeka, zrcadlilo se v nich i okno s výhledem na ni. U okna stál lakovaný stůl, na stole byla tlumeně rozsvícená lampa v západním stylu, pod lampou seděla asi dvacetiletá dívka. Dívčina bělostná tvář, pár okouzlujících velkých očí, i vybledlé rty se svými křivkami, to vše teď bylo možno spatřit v jeho očích. Už se déle neovládal. Začal pokyvovat hlavou a odříkávat si:

“Zemřela, je mrtvá. Telegram z dvacátého osmého října určitě nelhal. Čtvrtého listopadu přišel dopis a taky určitě nelhal. Ach, když byla na samém sklonku života a chrlila krev, volala moje jméno.”

Když se rozhodl z prostoru před univerzitou odejít, ještě stále plakal. Z opilosti už vystřízlivěl, a tak mu začala být trochu zima. V tuto pozdní noční hodinu se nechtěl vrátit

zpátky do svého příbytku, který se pro něj podobal peklu. Původně bydlel v bytě rodiny svého kamaráda: v penziónu, kde bydlel teď, nebyly ani hrnce na vaření, ani žádný další spolubydlící, bylo tam pouze v šerém světle stolní lampy rozloženo několik svazků starých knih. Čím déle na svůj příbytek myslel, tím více se mu nechtělo vrátit se tam. Vydal se tedy pomalu se cestou, která vedla k nádraží. V Japonsku totiž lidé na vlakových nádražích celou noc nespí a v čekárnách tam v rudě rozpálených kamnech hoří oheň. Šel na nádraží, aby se tam mohl v teple ohřát, sednout si a počkat, až nastane nový den.

Na chladné cestě vůbec nikoho nepotkal. Když vešel dovnitř, spatřil pouze, jak podél prázdné a ztichlé chodby žlutě svítí řada elektrických lamp. V pokladně s jízdenkami seděly dvě nebo tři zaměstnankyně a zívaly. Vešel do čekárny pro druhou třídu a v polobdělém stavu tam proseděl dvě hodiny. Oheň v kamnech už dohořival. Z dálky se ozýval zvuk kol příjíždějícího služebního vlaku. Na nádraží přišlo několik lidí v uniformě a pobíhalo z místa na místo. Za chvíli dorazil vlak ze severu. Nádraží najednou ožilo, zvuk kroků vystupujících a jejich volání se mísilo v jednu směsici, která doléhala k jeho uším. Spolu s davem cestujících vyšel z nádraží i on. Když už byl venku, zaklonil hlavu a spatřil, jak se na tmavěmodrém nebi třepotá bezpočet hvězd. Ze severu se najednou přihnul prudký vítr a on jeho chlad snášel jen velmi těžce. Měsíc již zašel. Na ulici bylo několik časně zrána vstávajících dělníků, kteří pomalu táhli své vozíky. Dveřní lampy obchodů jakoby unaveny ještě stále svítily. Když došel až na planinu, k západní straně parku, náhle si dlouze vzdychl. V ranním šeru se s šustotem sneslo několik zažloutlých listů a zdálo se, že okolní seschlé stromy znovu ožily: bezděky ztuhl úžasem, a pak se potichounku zastavil. Tiše se na chvíli zaposlouchal a měl pocit, jako by se kolem vůbec nic nehýbalo, pouze zvuk kol jedoucích vozíků se jako ve snu s krátkými přestávkami nesl k jeho uším. Pak si teprve uvědomil, že to předtím nebyl než zvuk několika padajících listů. Když přecházel Most měsíční vyhlídky, všiml si, že věž terasy na protějším břehu jezírka je ještě stále pohroužena do spánku a měl pocit, že mu její dvě řady světel vysmívají. Když se vrátil domů a usnul, na východě již bylo bílo.

II

Toho dne bylo hezké počasí, jaké bývá na začátku zimy, a on si v jedenáct hodin dopoledne ve spěchu opláchnul ruce a tvář, obul si pár rozbitých kožených bot a vyběhl ven. Pod modrou oblohou v mírné sluneční záři někam bezmyšlenkovitě zhruba jednu hodinu kráčel, pak teprve začal pociťovat hlad. U sebe už žádné peníze neměl, jenom v tašce ještě

našel pět zbylých jenů. Před čtrnácti dny zjistil, že své osobní věci už všechny prodal, a tak mu nezbyvalo než zastavit diamantový prstýnek své mrtvé manželky. Tato poslední upomínka na zesnulou manželku měla hodnotu pouhých sto šedesáti jenů: nevystačila mu ani na půl měsíce a dnes měl pouze oněch pět jenů.

“Ženo moje, mrtvá moje manželko, promiň mi to, prosím.”

Chvíli mu bylo hrozně, chvíli se styděl, ale nakonec mu na mysl nepřišla než ona momentálně nejnaléhavější záležitost. Z břicha se mu totiž žádostivě ozývalo kručení. Znovu si přepočítal svých pět jenů, rozhodně by nemohl jít do prvotřídní restaurace a najíst a napít se tam dosyta: došel tedy ve svém rozvažování až k oné vinárně, kam často, v době, kdy neměl peníze, chodil.

Vinárnu otevřeli kousek od parku Ueno, její majitelka byla asi padesátiletá vdova a jako číšnice tam pracovala vdovina dcera, která se jmenovala Seiko. Seiko bylo letos již dvacet let. Vypadala sice dost obyčejně, ale její oči jako podzimní vody a vysoký nos, jaký mají bílí lidé, jí, neznámo proč, dodávaly půvabu a svým způsobem ji činily nezapomenutelnou. Navíc měla Seiko neobyčejně přátelskou povahu: ke každému člověku přistupovala stejně vlídně a pro každého měla úsměv. Protože k nim do vinárny nechodilo příliš hostů, neměli ani kuchaře. Matka Seiko pracovala dříve jako číšnice v restauraci západního stylu a znala tedy docela dobře několik vynikajících receptů. Když neměl žádné peníze, chodíval se většinou najíst k Seiko. Zprvė tam chodil proto, že s ním Seiko jednala velice ohleduplně, a zadruhé proto, že si tam už chodit zvykl: matka Seiko mu důvěřovala a byla mu ochotna dát cokoliv na dluh. Pokaždé, když se opil, vyprávěl Seiko o tom, jak byla jeho manželka hodná a milá, jak s ní jeho matka špatně zacházela, jak dostala zápal plic, a jak, když umírala, po něm stále toužila. Jakmile se ve vyprávění dostal k nějaké smutné události, začaly mu téct slzy a Seiko s ním čas od času také uronila několik soucenných slz. Do vinárny k Seiko sice chodil pouze o něco déle než dva a půl měsíce, ale Seiko s ním jednala stejně, jako by byli dlouholetými dobrými přáteli. Jestliže se Seiko přihodilo něco neradostného, také se s ním o to podělila. Seiko vždycky říkávala, že ať již to jsou muži nebo ženy, všichni potřebují mít přátele, se kterými by se mohli podělit o své tajnosti a se kterými by se mohli vzájemně utěšit, když je potká něco smutného. On a Seiko byli zrovna takovými přáteli, kteří jeden v druhém nacházejí útěchu.

Před čtrnácti dny, neznámo odkud, zaslechl, že se Seiko bude vdávat. Nechtěl za Seiko rovnou jít a zeptat se jí na to, a tak jen v tichosti pobýval ve vinárně a pozoroval, jak se s ní věci mají. Teď, když měl srdce plné pochybností, zdálo se mu, že s ním Seiko v několika ohledech jedná odlišně než předtím. Jednoho dne navečer, když zrovna vysedával u Seiko a popíjel víno, se uvnitř najednou objevil asi třicetiletý muž. Když Seiko muže zpozorovala,

hned od něj odešla pozdravit nově příchozího: za normálních okolností by to samozřejmě byla běžná záležitost. Když jej Seiko takto opustila, nemohl se než věnovat nezáživné konverzaci o nepodstatných problémech s její matkou. Zatímco takto mluvil, bedlivě pozoroval, co Seiko a onen muž dělají. Uplynulo již více než půl hodiny, ale Seiko s ním ještě stále hovořila. To už nemohl dále snášet. Dopálilo ho to natolik, že se vyřítil z vinárny ven jako střelou zasažené divoké zvíře. Od toho dne již uplynulo více čtrnáct dní, ale on ještě pořád nepřišel Seiko navštívit. Poté, co se s ní přestal stýkat, začal pít mnohem víc vína a stále častěji myslel na svou mrtvou manželku, čímž se jeho zasmušilost ještě znásobila.

“Přátelé, kteří se dobře znají a kteří si poskytnou útěchu! Kde mám teď někoho takového hledat?”

Často poslední dobou k tomuto závěru docházel, když truchlival nad svou zesnulou ženou. Někdy mu její obličej dokonce splýval s obličejem Seiko. Poté, co se on a Seiko přestali vídat, bylo ještě mnohem smutnější a osamělejší.

U sebe už neměl žádné peníze, pouze v tašce našel asi pět zbylých jenů. Pak jej napadlo učinit z toho výmluvu a přijít k Seiko do vinárny. Když o tom přemítal, vzpomenu si na *Wolframa von Eschenbach* z opery *Tannhäuser*.

“Věčný básníku *Wolframe von Eschenbach*! Obdivuji tvoji odvahu. Obdivuji, jak jsi svým vznešeným citem miloval *Elisabeth*.”

Když v myšlenkách došel až sem, začal si zpívat dvě věty z jedné písně této opery:

Dort ist sie: ----- nahe dich ihr ungestört!

So flieht für dieses Leben

Mir jeder Hoffnung Schein!

(Wagners Tannhäuser)

To několikrát zazpíval, a pak si řekl:

„Můžu tam jít, můžu za ní jít. Když mohli staří takto projevovat svou lásku milenkám, proč bych já nemohl takto milovat Seiko?“

Zdalo se, jako by se zrovna před někým snažil obhájit své zamýšlené jednání, avšak ve skutečnosti tam, kromě jeho vlastního svědomí, nebyl nikdo další, kdo by mu mohl něco vyčítat.

Když pomalu vešel k Seiko do vinárny, viděl, že s matkou zrovna vstaly. Seiko ho zpozorovala, malinko se na něj usmála a zeptala se:

„Proč jsi k nám tak dlouho nepřišel?“

Pomyslel si:

„Na to se zeptej sama sebe!“

Když ale spatřil její laskavý úsměv, nemohl jí nic říci a odpověděl takto: „Protože jsem měl hrozně moc práce.“

Když to zaslechla matka Seiko, s předstíranou rozzlobeností mu řekla:

„Tak hrozně moc práce? Přítel Seiko říkal, že jsi poslední dobou často pobýval u něj v podniku a popíjel víno.“

Když to uslyšela Seiko, zdálo se, že je z toho trochu v rozpacích. Obrátila se k matce:

„Mami!“

Po těchto gestech se začal matky Seiko vyptávat:

„Kým je vlastně přítel Seiko?“

„Je majitelem jedné vinárny před univerzitou, ty ještě pořád nevíš?“

Nato odvrátil hlavu a řekl Seiko:

„Kdy máte datum svatby? Přeji ti hodně štěstí a doufám, že co nejdříve budeš mít bělouňkého a tlustouňkého synáčka.“

Seiko na něj okamžik strnule zírala, jako by se měla každou chvíli rozplakat. Za nějakou dobu se jej zeptala: „Budeš pít víno?“

Když uslyšel její hlas, zdálo se, že se celý třese. Najednou mu začalo být mizerně, bylo mu jako člověku, který zvrací na kolébající se lodi, jako by se mu v krku vzpříčila lžice. Měl pocit, že ze sebe nevypraví jediné slovo, zmohl se pouze pokývat hlavou na znamení, že má opravdu v úmyslu pít víno. Zadíval se na Seiko, Seiko se zadívala na něj, jejich pohledy se setkaly a v očích jim nakrátko zajiskřilo. Seiko pak rychle vyběhla ven koupit pro něj jídlo a víno.

Když se Seiko vrátila zpátky, šla její matka do kuchyně připravit jídlo. Jídlo nebylo hned hotovo, ale víno už bylo ohřáté. Potom se Seiko jako obvykle posadila před něj a nalévala mu. Vůbec se neodvážil zvednout hlavu a ještě jednou se na ni zadívat: Seiko také nenacházela odvahu zvednout hlavu a podívat se na něj. Seiko vůbec nemluvila a on pouze v tichosti popíjel víno. Tak tam oba beze slov seděli, když se z kuchyně ozvala matka Seiko:

„Jídlo už je hotovo, pojd' ho odnést!“

Seiko to sice slyšela, ale zůstala sedět a ani se nepohnula. Bezděky se na ni úkradkem podíval a spatřil, jak pláče.

Ve zmatku vypil několik pohárků vína, snědl několik misek jídla, a pak potácejce se vyšel ven. Lidé venku na ulici dělali velký hluk. Prošel jednou ulicí, až se dostal do uličky, kde bylo ticho a klid. Chvilí šel, a když začal stoupat do dlouhého svahu obráceného k západu, viděl,

že slunce již začalo zapadat. Rozhlížel se všude kolem: vrcholky stromů v parku Ueno byly všechny zbarveny žlutí zapadajícího slunce. Sám nevěděl, proč v něm pohled na vzdálené hory rozplývající se ve slunečním světle západního horizontu a na střechy okolních stavení v záři zapadajícího slunce probouzel zvláštní smutek z odloučení. Chvíli se nehnutě díval, pak se otočil a s posledními paprsky zapadajícího slunce v zádech stoupal dále do svahu.

Bezduše, jako ve snách, došel až k hlavní bráně univerzity, kde najednou zaslechl, jak na něj někdo volá:

„Kam jdeš, pane Ypsilon? Ty budeš na nový rok v Tokiu?“

Zvednul hlavu a uviděl, že to je jeden z jeho spolužáků. Čerstvě ostříhané vlasy, na sobě nově ušitý oděv v západním stylu, v ruce cestovní ratanový kufřík, asi se zrovna chystal vrátit se domů na novoroční oslavy. Zadíval se na spolužáka, pak se s námahou usmál a nervózně a se spěchem odpověděl:

„Budu, vůbec nikam nepojedu. Ty budeš nový rok trávit doma?“

„Doma. Zrovna se chystám odjet.“

„Až budeš se svou milou, tak ji ode mne pozdravuj.“

„Dobře. Asi jí budeš moc chybět.“

„Moc se neposmívej. Přeju ti šťastnou cestu, na shledanou.“

„No, tak na shledanou...“

Když spolužák odešel, dlouho sám a celý strnulý stál v chladném přítmi univerzitního kampusu, jako by nebyl při smyslech. Po chvíli šel pomalou chůzí dál, a přitom si mumlal:

„Všichni odjeli domů, všichni někde mají domov. *Oh, home! Sweet home!*“

Bezmyšlenkovitě došel ke svému penziónu, vyšel po schodech nahoru, chvíli seděl ve světle lampy, až se mu v jeho zmateném mozku začala vybavovat slova, která slyšel ve vinárně u Seiko:

„To není vůbec špatné, svatba Seiko se bude konat zrovna v prvním měsíci nového lunárního roku.“

Chvíli přemýšlel, pak vstal, dal dohromady několik svazků starých knih a s klidnou myslí je zanesl do antikvariátu před univerzitou. O cenu se dohadoval celou věčnost, ale za několik knih od skvělých autorů dostal jen o málo více než devět jenů: jednu sbírku anglických básní, za kterou mu majitel antikvariátu nabízel příliš málo, nakonec vůbec neprodal.

Když dostal svých devět jenů, pocíťoval sice, že byla vůči několika skvělým autorům učiněna nespravedlnost, ale na druhou stranu byl velmi spokojený. S těmi devíti jeny se mohl

jednoho dne dosyta najíst a napít, a navíc mohl dosáhnout svého největšího cíle: koupit za několik jenů svatební dar pro Seiko.

Když vyšel z antikvariátu, na ulici již padl soumrak. V jednom obchodě s ženskými oděvními doplňky nakoupil několik západních stuh, vzácných vlasových sponek a dvě lahvičky s fialkovou vůní. Pak s tím běžel rovnou k Seiko do vinárny.

Seiko ve vinárně nebyla, pouze její matka se tam samotná ohřívala u kamen. Když viděla, že už zase přišel, byla z toho celá sklíčená a hned se ho zeptala:

“Jak to, že jsi už zase tady?”

“Kde je Seiko?”

“Koupe se.”

Když to uslyšel, přistoupil k matce a podal jí dosud skryvané stuhy, voňavky a vlásničky. Pak řekl:

“Předejte to, prosím, za mě Seiko a řekněte, že to jsou svatební dary pro ni.”

Matka Seiko se na dárky podívala, a pak se usmála:

“Mnohokrát děkuji, mnohokrát děkuji. Až Seiko přijde, řeknu jí, aby poděkovala ještě jednou.”

Podíval se ven, byla už docela tma, řekl tedy matce, aby mu ještě ohrála láhev vína a přichystala nějaké jídlo. Když zrovna pil druhou láhev, přišla Seiko. Jakmile spatřila, že už je zase ve vinárně a pije tam víno, bezděky na moment ztuhla. Pak řekla:

“Ty už jsi zase.....”

Seiko odešla do kuchyně, tam si promluvila se svou matkou, a pak se vrátila zpátky k němu. Domníval se, že mu přišla poděkovat, ale o jeho dárkách se vůbec nezmínila, pouze před ním tiše seděla a nalévala mu jeden pohárek vína za druhým. Nakonec, když ze všech sil vykřikl, aby mu dolila víno, Seiko zrudly oči a řekla mu:

“Už nepij. Vypil jsi toho už tolik, tak jak je možné, že pořád ještě nemáš dost?”

On však pak začal pít ještě mnohem víc: byl zrovna v neobyčejně komplikovaném tragickém rozpoložení. Jakoby se tím chtěl Seiko pomstít, ale zároveň jakoby truchlil i nad sebou samým.

Opilý spal dlouho na posteli Seiko, teprve ve dvě hodiny ráno vyvrávoral z vinárny ven. Na ulici byl naprostý klid, všechno bylo prosyceno stříbrošerou měsíční září, v okolí nebylo jediného živáčka, a kromě v dálce zaznívajícího psího štěkotu, se zdálo, jako by na tomto velkém světě již všechno vymřelo. Chvíli se motal sem a tam, až pak najednou narazil na noční obchod s vínem a potravinami. Zjistil, že v kapse mu ještě pořád zbývá několik bankovek, asi čtyři nebo pět jenů. V nočním obchodě se ještě jednou pořádně napil. Na chvíli

mu připadalo, že se s ním točí země, nebe i všechny domy v okolí. Padaje a znovu vstává šel dvě hodiny, dokud před jednou budovou neuviděl velké prázdné místo. Chladný stín měsíčního svitu a černý stín věcí se společně odrážely v jeho očích.

“Ta budova je asi Dívčí střední zdravotnická škola.”

Zatímco takto přemítal, bylo jeho vědomí stále jasnější. Když se ale jeho mozek dostal do křeče, znovu se v myšlenkách vzdálil současnosti a několik dnů stará scéna se mu jako film začala promítat před očima.

Nebe bylo plné šedivých chladných mraků a foukal ostrý severní vítr. Stál v ponurém stínu bezlistých stromů u hlavního vchodu do parku Ueno, kde vítal příchozí. Toho dne všichni čínští studenti pořádali pro studenta W večírek na uvítanou. V davu přicházejících a odcházejících lidí najednou zahlédl asi sedmnáctiletou dívku, která na sobě měla uniformu Dívčí střední zdravotnické školy a která klidně a beze spěchu přicházela na večírek. Když spatřil její obličej, bezděky strnul. Teprve, když se k němu dívka přiblížila, přistoupil, jako někdo, koho probudili ze sna, ve spěchu a rozrušeně směrem k ní:

“Tady mi, prosím tě, dej svoji čepici a kabátek.”

O dvě hodiny později večírek na uvítanou skončil, to už bylo zhruba pět hodin odpoledne. U východu se mačkalo mnoho lidí, kteří si přišli pro své čepice a kabáty. Když tam přišel, všimnul si, že ona dívka ještě nemá svůj kabátek oblečený a že postává u východu. Rozhodl se tedy jít za ní a zeptat se:

“Už sis byla vyzvednout svoje věci?”

“Ještě ne.”

“Tak mi od nich dej číslo, a já ti je vyzvednu.”

“Díky.”

Když přes mlhavou barvu soumraku zahlédl jemnou bělobu jejích zoubků, měl pocit neobyčejného uvolnění. Vyzvedl kabátek a čepici, přiběhl na místo, kde stála dívka, a tam si je místo ní oblékl. Dívka se ohlédla, podívala se na něj, a pak rychle vyšla hlavním vchodem ven. S očima doširoka otevřenými ji chvíli pronásledoval, ale dívčin dlouhý a křehký stín už se rozplynul ve tmě.

Tehdy si pomyslel, že se její drobounké tělíčko nachází právě před ním, takže si na něj může sáhnout.

“Počkej, prosím tě...”

Zavolal na ni, a chystal se za ní rozběhnout, když se jeho hubená, vytáhlá postava znenadání zhroutil na zem.

Vyšel měsíc. Na prázdném místě před Dívčí zdravotnickou školou přibyl další temný stín. Všude kolem bylo ticho a klid. Ono prázdné místo bylo zcela prosyceno stříbrošerou měsíční září, která očišťovala všechny věci tohoto světa.

III

Ráno dvacátého šestého prosince na východě, jako už mnohokrát předtím, vyšlo slunce. Když sluneční paprsky dopadaly na vývěsní tabuli před úřadem městské části Ušigome, přilepoval zrovna úřední poslíček na tabuli oznámení, ve kterém stálo:

Oznámení o úmrtí chodce:

Chodec mužského pohlaví ve věku přibližně dvacíti pěti let, výšky sto šedesát pět centimetrů, štíhlé postavy, s vystouplými lícními kostmi, dlouhými vlasy nedbale zahalujícími čelo. Další zvláštní znaky nezjištěny.

Oblečen do starého černého oděvu západního stylu, v jehož kapse nalezena kniha Poems and Prose od Ernesta Dowsona, jedna pětijenová bankovka, jeden dámský kapesníček z bílého hedvábí s písmeny S.S. Dále nalezen jeden kus čepice, na nohou obuty kožené polobotky, obě již výrazně poškozeny.

Příčina úmrtí – krvácení do mozku. Nalezen dvacátého šestého tohoto měsíce v devět hodin ráno na volném prostoru před Dívčí střední zdravotnickou školou v městské části Ušigome ve čtvrti Wakamacu. V době nálezu od smrti uplynuly přibližně čtyři hodiny. Jméno ani bydliště zesnulého nejsou známy. Tělo bude pohřbeno kremací na veřejné náklady.

Úřad městské části Ušigome

Upadání

I

Poslední dobou se cítil velmi osaměle.

Jeho předčasná vyspělost mu znemožňovala jakýkoli kontakt s ostatními lidmi, a tak se ona stěna, která jej oddělovala od okolního světa, stále rozšiřovala.

Počasi se každým dnem příjemně ochlazovalo a od začátku přednášek už uplynulo téměř čtrnáct dní. Bylo zrovna dvacátého druhého září.

V modři jasného dne nebyl široko daleko ani mráček a zářivé slunce bylo již opět na své věčné pouti po nebeské báni. Lehký jižní vítr byl jako výtečné víno zahánějící spánek a s sebou ve svých poryvech přinášel vůni, kterou se dotýkal jeho tváře. Ať již mezi nedozralými rýžovými políčky, anebo na klikaticích se vesnických cestách, všude se pomalu procházel s rozevřenou sbírkou *Wordsworthových* básní. V této rozlehlé rovině nebylo po nikom ani vidu ani slechu, pouze neznámo odkud dvakrát zazněl vzdálený psi štěkot a znenadání pronikl až k jeho uším. Jeho oči se odtrhly od knihy a jako ve snách se zadívaly na místo, odkud se štěkání ozývalo. Spatřily však jen řadu stromů a několik obydlí zakrytých mlžným oparem, který se nad jejich střechami z tašek ve tvaru rybích šupin vznášel jako vlákna babího léta.

„Oh, you serene gossamer! You beautiful gossamer!“

Zvolal, až mu z očí vytryskly dva praménky čirých slz: ani sám nevěděl proč.

Na dlouhou chvíli se nepřítomně zahleděl a najednou se k němu donesl závan fialkové vůně, a pak nepatrný šelest drobného stébla trávy rostoucího u cesty, který jej vytrhl ze stavu zasnění. Ohlédl se a spatřil, jak se stéblo stále ještě komíhá, a pocítil, jak jemný vítr nesoucí fialkovou vůni svou vláhou doráží na jeho zsinanou tvář. V tomto příjemném světě časného podzimu, v tomto svítivě čistém a průzračném éteru mu připadalo, že jeho tělo začíná ztrácet sílu, jako by bylo omámené. Zdálo se mu, že spí na prsou milující matky a ve snu přichází k Praměni broskvoňových květů, kde přebývají Nesmrtelní. Zdálo se mu, že na pobřeží jižních moří leží na kolenou milenky a touží po poledním spánku.

Rozhlédl se a získal dojem, že se na něj okolní traviny a stromy usmívají. Pohlédl na blankytnou oblohu a přepadl jej pocit, že na něj pokyvuje odvěká nesmírnost Přírody. Chvíli se bez nejmenšího pohybu díval na oblohu a zdálo se mu, že na nebi vidí skupinu okřídlených andílků, kteří mají přes ramena zavěšeny luky a šípy. Měl pocit neskonale radosti. Bezděky sám k sobě promluvil:

„Tady je tvé útočiště. Ve světě ti prostí lidé závidí, vysmívají se ti a podvádějí tě: pouze Příroda, odvěký svit slunce na modrém nebi, jemný vánek pozdního léta nebo čistý vzduch časného podzimu jsou tvými přáteli, tvou milující matkou, tvou milenkou. Do takového světa se nemusíš vracet, nemusíš se dál stýkat s lehkovážnými muži a ženami, zůstaň v náruči Přírody, v jejím prostém příbytku, zůstaň zde až do svého stáří.“

Pak pocítil lítost nad sebou samým, jako by se mu v hrudi nahromadil všecken žal a všechna zášť, nedokázal už vyslovit ani jediné slovo. Plné čirých slz se jeho oči opět začety do knihy, kterou svíral ve svých rukou.

*Behold her, single in the field,
You solitary Highland lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts, and binds the grain,
And sings a melancholy strain;
Oh, listen! for the vale profound
is overflowing with the sound.*

Přečetl tuto sloku, najednou obrátil list a bezmyšlenkovitě došel ke třetí sloce.

*Will no one tell me what she sings?
Perhaps the plaintive numbers flow
For old, unhappy far-off things,
And battle long ago:
Or is it some more humble lay,
Familiar matter of today?
Some natural sorow, loss, or pain,
That has been and may be again!*

Poslední dobou si navykl číst knihy způsobem, který nebyl zcela běžný a který postrádal systematičnost. Nemluvě o velkých knihách čítajících několik stovek stran, nepřečetl ani malé svazky o několika desítkách stran, jako je *Emersonův* esej *Příroda* či *Thoreauovy Toulky*, v obvyklém pořádku od začátku do konce. Když poprvé otevřel nějakou knihu, přečetl vždycky pár řádků, jednu nebo dvě stránky a byl knihou tak vzrušen, že by ji nejraději do sebe vstřebal celou najednou. Když přečetl tři, čtyři stránky, vzbudila se v něm však jakási lítostivá nálada a téměř si říkal:

„Takovou podivuhodnou knihu nelze zhltnout naráz, takovou podivuhodnou knihu je potřeba zažívat po částech. Jestliže ji celou přečtu najednou, mé napjaté očekávání tak hned skončí. Bez tužeb a očekávání číst nelze.“

Vždy, když začal takto přemítat, jeho srdce zanedlouho zaplavila unavenost: často knihu odložil a ve čtení již dál nepokračoval. Za několik dní, někdy za několik hodin, už byl zase plný takového nadšení, jako když onu knihu otevřel poprvé, a pustil se do čtení knihy jiné. Mezitím však na tu, která jej před několika dny či hodinami tak nadchla, úplně zapomněl.

Když dvě sloky z *Wordsworthovy* básně přečetl nahlas, zatoužil náhle přeložit je do čínštiny.

Na chvíli se zamyslel. Měl pocit, že název básně *The Solitary Highland Reaper* je možno přeložit pouze jako *Osamělá žnečka rýže na vysočině*.

Vidíš ji, osamělou dívku v poli,

Vidíš ji, dívku na vysočině, jak je samotná!

Jak rýži žne a přitom stále zpívá si.

Jak zastaví se na chvíli, a pak jde dál, tak krásná, tak nádherná!

Jak samotinká seče, samotinká váže,

Jak její písně horalů smutným tónem tklivě zní:

Tak poslouchej, jak v tom hlubokém údolí

Její jasný tón tak plně hlaholí.

Zda někdo vypoví, o čem zpívá si?

Možná, že v její prostě pestré písni

Zní smutné nápěvy už zašlých dob,

Anebo zlé bitvy starých časů:

Nebo snad z trhu popěvek,

Či běžného hovoru hlas?

*Možná, že zpívá o žalu, trýzních, velkém smutku,
Které zde byly a které zas potkají jednou všechny z nás.*

Když báseň jedním dechem přeložil, měl znovu pocit znuděnosti, až si pak s úšklebkem vyčetl:

„Co to má jako být? Vždyť je to stejně nezáživné jako kostelní zpěvy! Anglické básně jsou anglické básně, čínské básně jsou čínské básně. K čemu je dobré překládat je?“

Když to vyslovil, nevědomky se usmál. Rozhlédl se kolem, slunce již zapadalo: nad západním horizontem roviny se tyčila vysoká hora, kolem níž prosvítaly zbytky paprsků dne a jejíž obrysy byly zahaleny vrstvou načervenalé fialového a mlžně rozpitého éteru.

Právě když se jako ve snách upřeně díval, ozvalo se zakašlání a najednou se za ním objevil místní rolník. Ohlédl se, a pak svůj radostný úsměv zastřel výrazem sklíčenosti, jako by se bál, že úsměv někdo spatří.

II

Čím déle svou sklíčeností trpěl, tím více nabývala na síle.

Studium školních učebnic mu připadalo být stejně mdlé jako žvýkání vosku: nenacházel v tom pranic zajímavého. Když bylo venku hezky, vzal si nějakou oblíbenou knihu a utekl s ní na lidmi opuštěnou horskou stráň nebo vodní břeh, aby tam mohl dosyta vychutnat svou samotu. Ve chvílích, kterým vládlo naprosté ticho, pozoroval na místě, kde se ve vodě odráželo nebe, trávu a stromy, hmyz a ryby, pozoroval bílá oblaka na azurové klenbě a měl pocit, že je osamělým mudrcem, jenž je povznesen nad světské záležitosti. Občas v horách potkal rolníka: to se pak proměnil v *Zaratuštru* a v duchu mu přeříkával, co pravil *Zaratuštra*. Jeho *megalomanie* byla den ode dne úměrnější jeho *hypochondrii*. Někdy dokonce čtyři nebo pět dní za sebou nechodil na přednášky.

Když tu a tam do školy zavítal, měl pocit, že na něj všichni upřeně zírají. Snažil se svým spolužákům co nejvíce vyhýbat, avšak ať byl kdekoli, připadalo mu, že jsou pohledy spolužáků plné zlých úmyslů a že se mu záštiplně zabodávají rovnou do páteře.

Přestože během přednášek seděl ve třídě plné studentů, zakoušel často intenzivní pocit osamělosti: osamělost prožívaná mezi mnoha lidmi je mnohem nesnesitelnější než osamělost prožívaná jedním člověkem na klidném a opuštěném místě. Pozoroval své spolužáky, kteří

s nemalým nadšením sledovali profesorův výklad, a zdálo se, že pouze on jediný, ač byl svým tělem v přednáškovém sále přítomen, měl mysl zjitřenou a toulal se po hvězdách.

Konečně zvonek a konec přednášky! Jakmile je učitel opustil, spolužáci, kteří rádi vyprávěli vtipy, vyprávěli vtipy, ti, kteří si rádi povídali, si povídali a všichni vesele švitořili jako vlaštovky, jež právě přiletěly s jarem: pouze jemu na čele nabíhaly vrásky a na jazyce jakoby měl připevněno obrovské kamenné závaží - nemohl ze sebe vydat ani hlásku. Doufal, že si s ním jeho spolužáci přijdou popovídat, ty ale všechny zajímalo jenom to, jak by se sami zabavili, a při pohledu na jeho zasmušilou tvář se všichni raději rozutekli. Z toho důvodu se jeho nenávisť vůči spolužákům nadále prohlubovala.

„Všichni to jsou Japonci, všichni jsou mí nepřátelé, jednoho dne se jim určitě pomstím, musím jim oplatit jejich nepřátelství.“

Takové myšlenky ho napadaly ve chvílích, kdy byl zarmoucen. Když se ale znovu uklidnil, začal si sám výsměšně spílat:

„Všichni to jsou Japonci, je tedy samozřejmé, že k tobě necítí soucit. A nenávidíš je proto, že si chceš získat jejich sympatie. Není to snad tvá vlastní chyba?“

Občas si s ním některý z příjemnějších spolužáků přišel popovídat. Ačkoli mu za to byl neobyčejně vděčný a chtěl s dotyčným prohodit několik důvěrnějších slov, nikdy ze sebe nevydal ani hlásku: a tak, přestože se k němu někteří kolegové chovali vstřícně, se jim nakonec vždycky odcizil.

Když se jeho japonští spolužáci radostně smáli, byl často v podezření, že se smějí jemu, to se pak krátce začervenal. Když si spolužáci povídali a zdálo se mu, že na něj některý z nich náhodou pohlédl, opět se z ničeho nic začervenal, protože se domníval, že hovoří o něm. Vzdálenost mezi ním a jeho spolužáky se den ode dne zvětšovala. Všichni měli za to, že miluje samotu, a proto se k němu nikdo neodvažoval přiblížit.

Když se jednoho dne po skončení přednášek se školní taškou v podpaždí vracel do svého penzionu, připojili se k němu tři japonští studenti. Právě ve chvíli, kdy se blížili k místu, kde byl ubytován, objevily se před nimi dvě japonské studentky v červených sukýnkách. Ještě nikdy zde za městem nezahlédl žádnou studentku, a tak se mu při pohledu na tyto dvě děvčata zatajil dech. Když se s děvčaty míjeli, japonští spolužáci se jich začali vyptávat:

„Kampak máte namířeno?“

Studentky koketně odpověděly:

„Nevíme!“

„Tak vy nevíte!“

Japonci se hlasitě rozesmáli a zdálo se, že s velkým uspokojením: pouze on jediný se styděl, jako kdyby se studentkami mluvil sám. Rychle se rozběhl do penziónu. Když vešel do svého pokoje, mrštil školní brašnou na tatami, a pak si tam sám lehl. Hrud' se mu ještě stále vzrušením nadzvedávala, jednu ruku si založil za hlavu a druhou si položil na prsa. Pak se sám sobě poškleboval:

„Ty bídáku!

Když už se tak stydíš, proč toho máš později litovat?“

A když už toho máš litovat, proč jsi v té chvíli byl tak zbabělý? Proč jsi se s nimi nepustil do hovoru?

Oh, coward, coward!“

Najednou se mu vybavily oči studentek.

Dva páry tak živých očí!

Dva páry očí s výrazem příjemného překvapení. Když se nad tím ale znovu zamyslel, vykřikl:

„Ty jsi hlupák! I když jejich oči něco naznačovaly, co to má co dělat s tebou? Cožpak jejich pohled nepatřil jen těm třem Japoncům? Ach! Ach! Ony už to vědí, ony už vědí, že jsem Číňan, proč by se jinak na mě ani nepodívaly! Pomstu, pomstu, určitě se jim pomstí!“

Po rozohněných lících se mu začaly kutálet ledově chladné slzy. Jeho duše byla hluboce raněna. Toho dne večer si do svého deníku zapsal:

Proč jen jsem přijížděl do Japonska? Proč jen jsem toužil po vzdělání? Když už v Japonsku jsem, je přirozené, že mě Japonci urážejí. Číno, Číno! Proč nejsi bohatší a silnější? Už to dál nemohu snášet.

Nemáme snad u nás doma překrásné hory a řeky? Nemáme snad u nás doma kvetoucí dívky?

Proč jsem musel přijet sem do téhle ostrovní říše ve Východním moři?

S tím, že jsem v Japonsku, se teď už nedá nic dělat, ale proč jsem musel nastoupit na tu zatracenou školu? Neměli snad ti, kteří na studiích zůstali pět měsíců, a pak se vrátili, pobyt tady mnohem příjemnější? Pět či šest let člověka naučí, jak všechno přestát.

Už za tu krátkou dobu jsem zažil bezpočet útrap, a až nasbírám desetileté zkušenosti, vrátím se do vlasti. Cožpak nebudu mnohem lepší než ti, kteří sem přijel jen za zábavou?

Lidský život trvá sto let, ale doba mladosti jenom sedm nebo osm, a já

musím tato nejčistší a nejkrásnější léta promrhat tady v té bezcitné ostrovní říši.

Letos už mi bude jednadvacet.

Zvadlých jednadvacet!

Prohnilých jednadvacet!

Opravdu by bylo nejlepší, kdybych se proměnil v kámen, dny rozkvětu mne zřejmě nečekají.

Nechci ani vědění, ani slávu, chci pouze „srdce“, v němž bych našel porozumění a které by mne mohlo utěšit. Vřelé srdce, z něhož vychází soucit a ze soucitu láska.

Toužím pouze po lásce.

Kdyby na světě existovala taková krásná žena, která by porozuměla mému soužení a chtěla by, abych zemřel, neváhal bych.

Kdybych měl ženu, krásnou nebo ošklivou, která by mě upřímně a z celého srdce milovala, byl bych pro ni ochoten zemřít.

Toužím po lásce ženy.

Nebesa, modrá nebesa, já nechci vědění, nechci slávu, já nechci

ani peníze. Jestliže mi můžete darovat rajskou Evu a učinit její tělo i duši cele mými, mé srdce se naplní uspokojením.

III

Pocházel z malého města na řece Fu-čchun, odkud cesta do Chang-čou nebyla delší než osmdesát či devadesát lí. Řeka Fu-čchun pramení v provincii An-chuej a protéká svým klikatým korytem vyrytým v prastaré krajině celou provincií Če-t'iang. Jistý tchangský básník tuto říční scenérii velebil ve své poezii. Když mu bylo čtrnáct let, požádal svého učitele, aby mu znaky z básně, která tuto krajinu popisovala, napsal na papír, a on si je pak mohl vylepit ve své studovně, jejíž malé okénko vyhlíželo směrem k řece. I když nebyla studovna příliš velická, výhledem na krajinu za větru či deště, za soumraku i ve dne, na jaře či na podzim, ráno nebo večer, předčila i královský altánek. Poté, co ve své malinkaté studovně prožil více než deset let, odešel spolu se starším bratrem na studia do Japonska.

Otce pochovali, když mu byly tři roky. V té době byla jeho rodina sužována těžko snesitelnou nouzí a nejstarší bratr jen s velkými obtížemi dokončil studium na japonské univerzitě W. Poté se bratr vrátil do Pekingu, kde získal doktorskou hodnost v císařských

zkouškách a kde mu byla přidělena práce na ministerstvu spravedlnosti. Za necelé dva roky vypuklo Wučchangské povstání, které pak vedlo ke konci císařství. V té době již měl dokončenu újezdem zřízenou základní školu a nemohl se rozhodnout, na jakou střední školu má nastoupit. Doma mu všichni vytýkali, že nemá dostatek vytrvalosti a že je ve svých názorech nestálý: on sám se domníval, že se od svých spolužáků podstatně liší, že nemůže nadále postupovat v souladu s nařízeními a že s nimi na stejném místě nemůže pokračovat ve výuce. Proto nastoupil na střední školu v prefektuře K, ale za necelého půl roku přešel na střední školu v prefektuře H: když byl na střední škole v prefektuře H tři měsíce, vypukla revoluce. Po přerušení výuky na střední škole v prefektuře H, se mohl pouze vrátit do své malinkaté studovny. Na jaře následujícího roku, když mu bylo sedmnáct let, se zúčastnil přípravného kurzu pro studium na univerzitě. Univerzita se nacházela za městem Chang-čou a byla zřízena z finančních prostředků americké presbytariánské církve, takže v ní byla dobře cítelná její autokratická atmosféra: volnosti studentů byl vymezen stejně malý prostor, jaký lze nalézt v uchu jehly. Ve středu večer bývaly například společné modlitby a zpívání žalmů, v neděli se nejenže nemohlo chodit ven za zábavou, ale dokonce i domácí četba jiných knih než Starého a Nového zákona byla zakázána. Každý den ráno byla od devíti hodin dvacetiminutová povinná bohoslužba, při neúčasti se snižovalo hodnocení žáků a byl proveden zápis. I když měl krajinu hor a řek v bezprostřední blízkosti univerzity neobyčejně rád, přece jen se v jeho mysli často objevovaly vzdorovité myšlenky: byl člověkem milujícím volnost, a tak se místním omezením vůbec nebyl ochoten podřídit. Nebyl ve škole ještě ani půl roku a zdejší kuchař, jehož si ředitel velice považoval, začal studenty bít. Někteří se s tím neshodli a šli to řediteli oznámit, ten však trval na tom, že vina je na straně studentů. Když se na tuto opravdu absurdní situaci podíval poněkud podrobněji, oznámil ihned univerzitě ukončení studia a zase se vrátil zpátky domů do své malinkaté studovny. To byl již začátek června.

Byl doma déle než tři měsíce a nad řekou Fu-čhun začal vát podzimní vítr. Právě když měly zelené stromy po obou březích již brzy opadat, nasedl znovu na džunku, aby byl řekou Fu-čhun zanesen do Chang-čou. Právě tou dobou tam střední škola W přijímala studenty, a tak šel za ředitelem, panem M, aby mu a jeho manželce pověděl o svých zkušenostech: od pana M dostal povolení studovat v nejvyšším ročníku. Střední škola W byla rovněž školou misionářskou a také její ředitel byl jedním z horlivých šířitelů víry přicházející ze Spojených států. Když se nakonec lépe seznámil s tím, co tato škola opravdu nabízela, s překvapením zjistil, že je ještě mnohem horší než univerzita H. S jedním velmi podlým zástupcem pro studijní záležitosti – který byl sám absolventem univerzity H – měl dokonce jisté spory.

Následujícího roku na jaře školu opustil. Poté se rozhodoval mezi changčouskými školami, ale ani jedna nebyla podle jeho představ, a tak už na žádnou další školu jít nechtěl.

Právě v té době byl v Pekingu jeho nejstarší bratr vypuzen ze zaměstnání. Bratr byl totiž člověkem velmi charakterním, v pracovních záležitostech jednal přímo a nikomu nestránil, nadto byl vzdělanější než většina zaměstnanců, a tak se jej podřízení i nadřízení báli. Jednoho dne za ním přišel některý z příbuzných či přátel jistého náměstka a požadoval po něm pracovní místo, on jej však rozhodně odmítnul. Od toho okamžiku byly jeho vztahy s náměstkem stále horší. Za několik dní opustil práci na ministerstvu, přešel k soudu a začal tam pracovat jako úředník. Druhý starší bratr byl tou dobou důstojníkem v šaosingské armádě. Měl za sebou bohatou vojenskou praxi, peníze rozhazoval jako nic a obzvláště rád navazoval přátelství s jemu podobnými lidmi. Ani jednomu ze tří bratrů tehdy nebylo umožněno činit to, co si sami představovali, a tak všichni budižkničemové žijící v malém městečku na řece Fu-čchun říkali, že za to může špatné umístění jejich domu podle geomancie feng-šuej.

Po svém návratu domů žil ve dne i v noci v ústraní své malinkaté studovny. Jeho laskavými učiteli i rodiči byly knihy nashromážděné otcem a nejstarším bratrem. Do svého deníku si každý den vpisoval nové básně. Někdy taky napsal povídku ve velkém stylu, v níž ze sebe udělal citlivého hrdinu, ze dvou dcer vdovy v sousedství princezny a nejbližší okolí proměnil ve scénérii bájného Návratu do polí a zahrad. Když měl zrovna náladu, začal své povídky překládat do nějakého cizího jazyka. Nápady zrovna oplýval. Přibližně tou dobou se zrodily i zárodky jeho melancholie.

Byl doma půl roku a někdy uprostřed července od svého nejstaršího bratra obdržel dopis, v němž stálo:

„U soudu poslední dobou zamýšlejí poslat mne do Japonska z důvodu pozorování a studia justiční praxe. Já jsem již vedení slíbil, že cestu podniknu. Pravděpodobně velice brzy v této záležitosti obdržím instrukce. Před plavbou do Japonska se zamýšlím na krátkou dobu vrátit. Třetí bratr přebývá doma, což vůbec není nejlepší řešení. Do Japonska odjedu spolu s ním.“

Po obdržení dopisu každý den nedočkavě vyhlížel příjezd nejstaršího bratra. Z Pekingu domů na jih však bratr se svou manželkou přijel teprve koncem září. Po měsíci společně odjeli do Japonska.

Ani po příjezdu do cizí země ještě stále neprocitl ze svých *dreams of the romantic age*: půl roku prožil jako v mlžném oparu, a poté byl přijat na tokijskou První vyšší střední školu. To bylo na podzim a jemu bylo devatenáct let.

Právě když mělo být na První vyšší střední škole zahájeno vyučování, obdržel nejstarší bratr od soudu v Číně nařízení vrátit se. Byl tedy svěřen do péče jedné japonské rodiny a za několik dní se nejstarší bratr spolu s manželkou a novorozenětem vrátili zpátky do Číny.

Tokijská První vyšší střední škola zřídila přípravný ročník zvláště určený pro čínské studenty.

V tomto přípravném kurzu strávil jeden rok a teprve po jeho absolvování se mohl připojit k řádnému kurzu na kterékoli vyšší střední škole a učit se společně s japonskými studenty. V době, kdy navštěvoval přípravný kurz, byl přihlášen ke studiu humanitních věd, ale později, když měl přípravný kurz skončit, chtěl nejstarší bratr, aby přihlášku změnil na studium medicíny. Neměl tehdy žádné vlastní představy, a tak svého bratra poslechl a z humanitních věd se přehlásil.

Po skončení přípravného kurzu se doslechl, že vyšší střední škola v městě N je nejmodernější, ba co víc, že ve městě N se rodí samé japonské krásky. Podal si tedy žádost o umístění na Vyšší střední školu ve městě N.

IV

Když mu bylo dvacet let, osm měsíců a dvacet devět dní, nasedl sám na tokijském hlavním nádraží na noční vlak směřující do města N.

Toho dne bylo podle lunárního kalendáře třetího nebo čtvrtého daného měsíce a nebeská bář zbarvená celá do modra byla poseta hvězdami jako labutím chmýřím. Dorůstající měsíc visel na západním okraji nebes a podobal se jemnému obočí nebeské víly, avšak bez obvyklé smaragdově černé barvy. Samotný se ve vagónu třetí třídy díval z okna a beze slov počítal venkovní světla domovů. Vlak jel dál temnou nocí a světla velkoměsta postupně mizela. Jeho hrud' se náhle sevřela smutkem a v očích pocítil zvláštní horkost.

„Sentimental, too sentimental!“

Zvolal, a když si otřel oči, začal se sám sobě vysmívat.

„Vždyť v Tokiu ani nezanecháváš milou, ani tam nebydlí nikdo z tvé rodiny nebo blízkých přátel, pro koho vlastně proléváš slzy? Je to smutek pro to, co v životě minulo? Nebo je to sentiment pramenící z údelu posledních dvou let? Ale cožpak jsi vždycky neříkal, že nemáš Tokio rád?“

„Ach, jak bych mohl být lhostejný k místu, kde jsem prožil celý rok?“

„Když žluva někde žije dlouho a místo dobře zná, při loučení si ještě často smutně zazpívá.“

Chvíli se mu hlavou honily nejrůznější myšlenky a najednou pomyslel na anglické puritány, kteří poprvé odplouvají do Nového světa.

„Tihle poutníci kříže. Když puritáni opouštěli svou rodnou zemi, asi také upadali do takového smutku, v němž se já utápím.“

Teprve když vlak projel Jokohamou, začaly se jeho city postupně zklidňovat. Chvíli strnule seděl, pak vytáhl pohlednici, položil ji na sbírku básní od Heinricha Heineho a tužkou napsal báseň svému příteli v Tokiu.

*Srpek měsíce jak čára obočí; do dálky odcházím, domov opouštím.
Nádraží horlivé, hádky a víno: světla lamp do dálky za vlakem pádí.
Zmatené mládí málo má slzí; v chudobě odjíždím, jen staré knihy mám.
Po cestě spočínám, podzim daleko; na jihu společné štěstí pak najdeme.*

Chvíli tichounce seděl v mlhavém světle lampy, pak sbírku otevřel a začel se do ní.

*Lebet Wohl, ihr glatten Saale,
Glatte Herren, glatte Frauen!
Auf die Berge Will ich steigen,
Lachend auf euch niederschauen!*
Heines Harzreise

*Zvířený prach našeho světa,
Ženy a muži bez citu,
Podívej na zelenou horu v skrytu,
Na větru chtěl bych doletět na ni
A na chvíli zůstat.
Abych se z výšin vrcholku hory,
Se smíchem díval na lidské touhy.*

Jednotvárné dunění kol vlaku neustále doléhalo k jeho uším. Za necelé půl hodiny byl tímto uspávajícím rytmem přenesen do snové říše Nesmrtelných.

V pět hodin ráno se pomalu začalo rozednívat. Když se podíval z okna vlaku ven, viděl pouze pruh temného nebe, jež bylo ještě stále zahaleno šedou nocí. Vysunul hlavu z okna, aby se podíval lépe, a viděl, že plátno, na které maluje Příroda, je pokryto vrstvičkou mlhy.

Pomyslel si:

„Dnes je nádherné podzimní počasí a já se tak mohu radovat z velkého štěstí.“

Za hodinu vlak přijel na nádraží ve městě N.

Vystoupil z vlaku a na nástupišti potkal japonského studenta. Když se podíval lépe, zjistil, že má na čepici uniformy dva bílé proužky, a věděl tedy, že patří k vyšší střední škole. Kousek popošel a pozdvihnutím čepice na sebe upoutal jeho pozornost. Zeptal se:

„Kde je střední škola X?“

Student odpověděl:

„Půjdeme tam spolu.“

Vyběhli spolu před nádraží a tam nastoupili do tramvaje.

Bylo ještě časně ráno a ve městě N měli všude zavřeno. Když tramvaj projela několika opuštěnými ulicemi, vystoupili před Parkem tančícího jeřába. Zeptal se:

„Je škola ještě daleko?“

„Ještě něco přes kilometr.“

Prošli parkem a dorazili na úzkou stezku mezi rýžovými poličky. Slunce již vyšlo. Na rostlinkách rýže byly dosud jako jasné perly zavěšeny kapky rosy. Vepředu rostl lesík, v jehož stínu se rýsovala roztroušená rolnická stavení s několika nezřetelně vyčnívajícími komíny. Jeden nebo dva proužky černého dýmu se vznášely v ranním vzduchu a on věděl, že to jsou rolníci, kteří si připravují snídani.

Když se zašel zeptat do jednoho z penziónů v blízkosti školy na svá zavazadla, která poslal před týdnem, zjistil, že na místo dorazila už dávno. Vzhledem k tomu, že v penziónu už předtím bydleli čínští studenti, byl jeho majitelem vřele přivítán. Po ubytování měl pocit, že tam na něj do budoucna čeká spousta radostných událostí.

Avšak realita se jeho očekáváním hned první den večer vysmála. Město, ve kterém se narodil, sice bylo malinkaté a po příjezdu do Tokia se často uprostřed velkých budov a v přeplněných ulicích cítil osamělý, ale na městském životě nebylo nic, co by se v podstatě neshodovalo s tím, na co byl zvyklý. Teď, když přijel na venkov u města N, byl jeho penzión osamoceně stojící budovou, v okolí nebylo žádné jiné stavení. Od penziónu se klikatila jedna jediná cesta, všude kolem byla rýžová polička a západním směrem jedno jezírko. Navíc zbytek studentů ještě nedorazil, protože ve škole dosud nezačalo vyučování, a v onom prostorném penziónu bydlel jako jediný host pouze on. I když den bylo možno ještě nějak

přestát, s příchodem večera, když otevřel okno, spatřil všude kolem pouze hlubokou temnotu. Kromě toho bylo okolí města N jedna velká rovina: kam až oko dohlédlo, nebylo nic k nalezení, pouze v dálce se překvapivě mihotalo několik světýlek, jako by tmu obývali duchové. U stropu poletovalo velké množství hmyzu, který tam s vervou soupeřil o potravu. Venku za oknem stálo několik platanů, které i v jemném větříku pohupovaly listy a vydávaly šelestivý zvuk. Bydlel ve druhém patře, a tak se ozvěna o sebe narážejících platanových listů nesla přímo k němu. Jeho strach narůstal a málem by se byl rozplakal. Nikdy na velké město nevzpomínal s větší nostalgií než tenkrát večer.

Školní vyučování již začalo a on si postupně získával přátele. Díky svému neobyčejně zjitřenému citovému rozpoložení začal postupně splýval se vzduchem i se zemí, s lesy i jejich bystřinami. Za necelého půl roku se z něj stal milovník Přírody, který se od předmětu svého zájmu nemohl ani na chvíli odtrhnout.

Školu měl za městem N, a jak bylo právě řečeno, okolí města N obklopovala široká rovina, která zapřičiňovala, že se hranice horizontu na všech stranách táhly do veliké dálky. V té době nebyl japonský průmysl ještě natolik rozvinutý a populace zdaleka nedosahovala dnešního počtu, a tak v okolí školy bylo mnohem víc lesíků a neobdělané půdy, malých návrší a nízkých pahorků. Kromě několika restaurací a obchůdků se školními potřebami, neobývali okolí žádní lidé. V tomto světě uprostřed pustiny se nacházelo pouze několik penzióů pro studenty, které byly rozesety uprostřed melounových a pšeničných políček stejným způsobem jako je rozptýlen hvězdný odlesk za úsvitu. Po večeři si přehodil černý kabát přes ramena, vzal si svou oblíbenou knihu a v záři pomalu zapadajícího slunce se bezstarostně procházel. Byl neobyčejně šťastný. Touhu po Návratu do polí a zahrad si nejspíše vypěstoval při těchto svých *idyllic wanderings*.

Ve svém zápolení se životem nebyl nijak urputný, dával přednost bezstarostnému putování, jako to dělávali ve starých dobách. Byl prostý a přímý, nestýkal se s malichernými lidmi a netrávil čas elegantními hovory. Žil úplně jako ve snách. Půlrok, který ležel mezi dobou, kdy do města přijel, a současností, uplynul jako okamžik.

Dnem i nocí vanul teplý větřík a tráva se začínala zelenat. Na polích, která se rozkládala nedaleko penzióů, vyrašily další rostlinky pšenice a tráva, stromy, hmyz i ryby se počaly rozhojňovat. Jeho od počátku přítomný smutek se každým dnem prohluboval a oněch provinění, kterých se každé ráno dopouštěl pod peřinou, stále přibývalo.

Byl samozřejmě člověkem, který si neobyčejně zakládal na své čistotnosti, ale když jej opanovaly ony nekalé myšlenky, rozum mu nebyl k ničemu, svědomí měl ochromené a nedovedl se dál řídit od mládí mu vštěpovanou zásadou: nikdy neškod' svému tělu, neboť jsi

jej zdědil po rodičích. Pokaždé, když spáchal ono provinění, hluboce toho litoval a se skřípěním zubů si říkal, že příště už to neudělá, ale na druhý den se mu ony představy ve stejnou chvíli zase živě zjevovaly před očima. To, co obvykle vídával, bylo celé Evino potomstvo, které ho ve své nahotě přicházelo svádět. Těla žen ve středním věku a žen starších mu v hrudi vyburcovaly mnohem silnější pocity než těla panen. Ať byl sebevíc sklíčený, ať se snažil bojovat jakkoli, nakonec nemohl než být zajatcem svých představ. A tak, když se provinil jednou, provinil se i podruhé, a když se provinil podruhé, stala se tato činnost pravidelným návykem. Vždycky, když se onoho provinění dopustil, šel do knihovny, kde si listoval v lékařských knihách. Ve všech však stálo, že to, co tělu škodí ze všeho nejvíce, je právě ono provinění. Od té doby jeho obavy den ode dne narůstaly. Jednoho dne se někde, nejspíš v nějaké knize, dobral informace, že ruský spisovatel Gogol se tohoto provinění rovněž dopouštěl a že se v tom až do smrti nenapravil. Pomyšlení na to, že Gogol, autor *Mrtvých duší*, byl stejný jako on, ho uklidňovalo. Bylo mu to však pouze chabou útěchou, neboť byl tak jako tak zahlcen neobyčejnou úzkostí.

Neobyčejně si zakládal na čistotě, a tak se každý den musel chodit koupat. Neobyčejně pečoval o své tělo a každý den proto musel sníst několik syrových vajec a pít kravské mléko. Ale vždycky, když se chodil koupat, jedl syrová vejce nebo pil kravské mléko, měl pocit velkého zahanbení, protože to byly důkazy o jeho proviněních.

Měl pocit, že jeho tělo den ode dne slábne, stejně tak, jako jeho paměť. Postupně se dostával do rozpoložení, kdy se bál spatřit lidský obličej, a když zahlédl ženu nebo dívku, bylo mu ještě hůř. Školní učebnice začal v průběhu času nesnášet: stále znovu pročetl francouzské naturalistické romány a několik slavných čínských pornografií, až je znal téměř nazpaměť.

Někdy se mu podařilo napsat báseň v klasickém stylu, ve které pak nacházel neobyčejné zalíbení a domníval se, že jeho duševní schopnosti ještě nejsou zcela zničeny. Tehdy si přísahával: „Mé duševní schopnosti ještě nejsou tak špatné, jsem s to napsat více takových básní, už se toho víckrát nebudu dopouštět. To, čím jsem se provinil, se nedá odčinit, v budoucnu již nic takového páchat nebudu. Pokud se od nynějška stanu novým člověkem, moje duševní schopnosti zůstanou stále velmi dobré.“

Když však onen inkriminovaný okamžik opět přišel, přísaha byla zapomenuta.

Vždy, když se blížil konec týdne nebo měsíce, oddával se svým radovánkám z celého srdce a říkal si, že od příštího týdne nebo měsíce se oněch provinění již dopouštět nebude. Někdy, když byla právě sobota nebo konec měsíce, šel se oholit a vykoupat s tím, že právě to je známkou nápravy a nového začátku. Za několik dní musel ale znovu jíst vejce a pít mléko.

Sebeobviňování a pocit úzkosti jej nenechávaly ani den klidným a jeho melancholie byla stále silnější. Když se v takovém rozpoložení už nacházel asi měsíc nebo dva, začaly školní prázdniny. Během dvou měsíců prázdnin byla jeho sklíčenost mnohem větší než obvykle. A když se ve škole začalo zase vyučovat, měl lícní kosti ještě vystouplejší a černošedé oční důlky, v nichž živý pár zorniček dostal podobu očí leklé ryby, ještě hlubší.

V

Opět přišel podzim. Azurově modré nebe bylo den ode dne rozlehlejší. Rýžová pole v okolí penzionu se zbarvila do zlatožluta. Neustávající chladný vítr se s ostrostí nože zařezával až do morku kostí. Zdálo se, že příchod krásných zimních dnů je nedaleko.

Minulý týden si jednoho odpoledne vzal sbírku *Wordsworthových* básní a dlouho se s ní bezcílně a bezstarostně procházel po pěšinkách mezi políčky. Od toho dne jej již jeho melancholie neopustila. Často se mu vybavovaly studentky, které před několika dny náhodou potkal, myšlenka na ně jej nenechávala klidným. Dokonce se při pomýšlení na ono setkání začervenal, i když byl tehdy úplně sám.

Poslední dobou, ať šel kamkoli, vždycky jej provázel pocit neklidu. Ve škole mu připadalo, jako by jej od sebe všichni japonsští spolužáci odháněli. Měl několik čínských spolužáků, ale ty už dávno nenavštěvoval, protože po návratu vždy pociťoval pouze prázdnotu. Bylo to proto, že jeho čínští spolužáci vůbec nemohli porozumět jeho stavu mysli. Když za nimi přicházel, chtěl u nich nalézt trochu sympatie, ale stačilo na místě vyslovit několik vět, a ihned litoval toho, že tam vůbec chodil. Když se občas s přáteli příjemně bavil, využil chvilkové příznivé situace k tomu, aby jim sdělil veškeré podrobnosti o svém životě. Cestou domů toho ale litoval jako ztracených slov a v duchu si činil ještě větší výtky, než kdyby za nimi nešel. Těch několik čínských přátel nakonec prohlásilo, že je duševně chorý. Jakmile se to dozvěděl, zaujal vůči nim stejně nepřátelský postoj jako měl vůči japonským studentům. Odcizení mezi ním a jeho čínskými spolužáky každým dnem narůstalo. I když je později potkával na ulici nebo ve škole, nepozdravil je ani pokynutím hlavy. Na schůzkách čínských zahraničních studentů se samozřejmě také neobjevoval, a tak se zdálo, že se z něj a z jeho krajanů staly dvě nepřátelené strany.

Mezi čínskými studenty byl jeden podivný člověk, jehož manželství bylo narušeno jistými morálními nedostatky. Ten nacházel neobyčejné potěšení v pomlouvání ostatních, čímž své vlastní špatnosti zakrýval. Byl to on, kdo o něm prohlásil, že trpí duševní chorobou.

Poté, co přerušil veškeré styky se studenty, sužoval jej tak intenzivní pocit osamělosti, že by raději zemřel. Naštěstí majitel penzionu, v němž bydlel, měl dceru, která v jeho srdci alespoň trochu probouzela život: nebýt jí, nezbývalo by mu než opravdu spáchat sebevraždu. Dceři majitele penzionu bylo sedmnáct let, měla obličej s ostrými rysy, velikánskýma očima, a když se usmívala, dělaly se jí na tvářích dva dolíčky. Sama svůj úsměv považovala za velice roztomilý, a tak se smála téměř pořád.

Měl ji velmi rád, když mu ale přinášela jídlo nebo stlala postel, vždy se zatvářil velmi nepřístupně. I když by si s ní rád promluvil, jakmile ji uviděl, nezmohl se na jediné slovo. Když vstoupila do jeho pokoje, zrychlil se mu tep natolik, že nemohl popadnout dech. V její přítomnosti zažíval nesnesitelné utrpení, a tak pokaždé, když se chystala vstoupit do jeho pokoje, musel z něj vyběhnout ven. Jeho náklonnost k ní však den za dnem rostla.

Jednoho sobotního večera odjeli všichni studenti z penzionu do města N za zábavou. Jeho finanční situace byla velmi špatná, a tak se navečeřel, šel se projít k jezírku na západě, pak se vrátil zpátky do penzionu a netečně tam vysedával. Po chvíli si uvědomil, že na celém prostorném druhém poschodí je pouze on sám. Potichoučku tam chvíli seděl, potom ho to omrzelo a chtěl jít zase ven. Aby však mohl z penzionu vyjít, musel nejprve minout dveře majitele, který i s dcerou bydlel v pokoji hned u hlavního vchodu. Byl si dobře vědom toho, že když před chvílí vcházel do penzionu, majitel s dcerou právě ve svém pokoji jedli. Při pomýšlení na utrpení, kterému by se vystavil tím, že by jej při vycházení spatřila, raději svůj nápad vyrazit si z penzionu ven zavrhl.

Vytáhl povídku George Gissinga a když z ní přečetl tři nebo čtyři stránky, ozvalo se do ticha šplouchání vody. Chvíli naslouchal, až se mu na krátký okamžik zrychlil dech a zrudly mu tváře. Zaváhal, a pak tichounce otevřel dveře od pokoje: ani si neobul přezůvky a ostražitě se vydal po schodišti dolů. Neslyšně otevřel dveře od záchodu a stoupl si ke skleněnému okýnku, kterým bez sebemenšího pohybu nahlížel dovnitř. V penzionu byla totiž hned vedle záchodu sprcha a skleněným okýnkem toalety bylo v koupelně vidět úplně všechno. Nejprve si myslel, že se jenom tak podívá a hned zase půjde, ale když nahlédl dovnitř, jako by ho přišpendlili, nemohl se ani pohnout.

Ta sněhobílá ňadra!

Ta bělostně krásná stehna!

A křivky jejího těla!

Ani dýchat nemohl. Chvíli se pozorně díval, až mu všechny svaly v obličejí křečovitě ztuhly. Čím déle se díval, tím více se celý třásl, až udeřil čelem o skleněné okýnko. Úplně nahá a parou zahalená Eva se jemným hláskem zeptala:

„Kdo to je.....?“

Ani nešpitnul, vyrazil ven ze záchodu a co nejrychleji vyběhl na své patro. Vběhl do pokoje tvář celou v ohni a ústa vyprahlá. Nejdřív sám sobě nafackoval, pak přes sebe natáhl deku a pokoušel se usnout. Převaloval se z místa na místo, ale usnout nemohl. Nastražil uši a poslouchal, co se děje dole. Slyšel, že šplouchání vody už ustalo, a když se otevřely dveře do koupelny, zdálo se mu, že slyší její kroky směřující po schodech nahoru. Strčil hlavu pod deku a zdálo se mu, že slyší, jak stojí za dveřmi.

Měl pocit, že se mu krev z celého těla nahrnula do hlavy, měl hrozný strach a hrozně se styděl, ale zároveň se mu to hrozně líbilo. Kdyby se ho však někdo zeptal, ani za nic by nebyl ochoten přiznat, jakou radost z toho má.

Zatajil dech, napjal sluch a chvíli poslouchal. Zdálo se, že se za dveřmi vůbec nic nehýbe. Schválně zakašlal, ale za dveřmi se nic neozývalo. Právě, když tonul v pochybnostech, jestli tam někdo vůbec je, uslyšel dívku, jak dole mluví se svým otcem. Ruce mu zvlhly studeným potem a ze všech sil se snažil zaslechnout to, o čem mluví. Ať se ale snažil sebevíc, neslyšel vůbec nic. Hovor na chvíli ustal a otec dívky se hlasitě rozesmál. Zachumlal hlavu pod deku a zaťatými zuby procedil: „Řekla mu o tom! Řekla mu o tom!“

Celou noc ani oka nezamhouřil. Druhého dne ráno, když už se rozednilo, sešel celý vyděšený dolů. Umyl si ruce a obličej, vyčistil si zuby a využil toho, že majitel penzionu i s dcerou ještě spí, a rychle vyběhl ven.

Prach na cestě byl ještě pořád zvlhlý ranní rosou. Slunce již vyšlo. Nedíval se vlevo ani vpravo a rovnou zamířil na východ. V dálce rolník pomalu táhnul vozík naložený zeleninou z pole. Když se míjeli, rolník ho z ničeho nic pozdravil: „Dobré ráno.“ Vyděsilo ho to, jeho pohublá tvář celá zčervenala a v hrudi mu začalo divoce bít srdce. Pomyslel si: „To už o tom ví i ten rolník?“

Dlouhou dobu bezhlavě utíkal, pak se ohlédl a podíval se směrem ke škole. Tu už měl daleko za sebou. Zvedl pohled k nebi. Slunce již stálo vysoko na obloze. Chtěl se podívat na hodinky, ale zjistil, že je u sebe nemá. Podle postavení slunce se zdálo, že by mohlo být kolem deváté hodiny. Měl už sice velký hlad, ale za žádnou cenu se nechtěl vrátit zpátky do penzionu a setkat se s majitelem a jeho dcerou. Napadlo ho jít si koupit něco malého k snědku, aby zahnal hlad, ale když zalovil v kapse, zjistil, že v ní má už jen pár drobných. Vešel do jednoho z místních obchůdků a za zbytek peněz si něco málo koupil. To málo si chtěl sníst někde, kde by jej nikdo neviděl. Přišel na křižovatku. Pohlédl směrem k jihu a viděl, že na cestě, která vedla ze severu na jih a která byla příčná k cestě, po které šel, bylo velmi málo chodců. Tato cesta se svažovala směrem na jih a po obou stranách byla vroubená

vysokou zdí. Věděl, že vybíhá od paty jednoho malého kopce. Silnice, po které právě přišel, byla hřebenem onoho kopce a křižovatka byla zrovna uprostřed. Cesta, která silnici na hřebenu protínala, se zase po obou stranách svažovala dolů. Na křižovatce chvíli váhal, a pak se vydal cestou dolů na jih. Tam, kde zed' po obou stranách končila, viděl, že cesta protíná rozlehlou rovinu a vede dál až do města. Na druhé straně roviny, vkrojen do tmavomodré oblohy, se nacházel hustý les. Pomyslel si, že tam někde asi bude šintoistický chrám.

Šel dál, a když se podíval vlevo, spatřil, že se tam přes horskou stráň vinula malá zídka obklopená několika doškovými chýšemi. Na jedné z chýší byla pověšena tabule s nápisem „Moře vonného sněhu“. Sešel z hlavní cesty a pokračoval směrem nahoru až před branku v zídce. Jemně zatlačil a obě dřevěná křídla branky se sama otevřela. Vstoupil dovnitř. Od branky se ke stráni klikatil chodníček, který byl po obou stranách lemován řadou starých slivoní: byl to slivoňový sad. Vystoupal cestičkou po severním svahu až na vrcholek hory a před očima se mu rozevřela rovinka jako na obraze. Sad byl nezvykle malebný a rozprostíral se od úpatí hory přes celou její jižní stráň až k rovině na vrcholu.

Na západní straně plochého vrcholku hory do hloubky spadala příkrá stěna, proti níž se na druhé straně propasti zvedala další příkrá stěna. Dole mezi úbočími procházela cesta vedoucí ze severu na jih, po níž před chvílí přišel. Na vrcholu stálo patrové stavení a několik přízemních domků. Okna i dveře byla zavřeny: prodávali tu víno a jídlo v době, kdy rozkvétaly slivoně. Před patrovým domkem se nacházel trávník, uprostřed trávníku leželo několik bílých kamenů, které vytvářely kruh kolem květinového záhonu, v jehož středu spala stará slíva. Na jižní straně trávníku, na jeho samém okraji, kde se vrcholová rovinka opět svažovala dolů, se tyčila kamenná stéla upomínající na dějiny sadu. Usadil se na trávu před stélou a vytáhl zakoupené drobnůstky, aby je mohl sníst.

Když je snědl, seděl chvíli bez hnutí. Nikde nebylo ani živáčka, pouze z koruny vzdáleného stromu se k němu občas doneslo zaštěbetání ptáků. Pozvedl hlavu a pohlédl na zářivě modré nebe s jasným slunečním kotoučem. Měl pocit, že okolní stromy, budovy, tráva i ptáci jsou společně oblažováni stejnou harmonií slunečních paprsků. Tehdy se vzpomínka na provinění, které spáchal včera večer, zdála být stejně vzdálená jako stín plachty na širém moři a postupně mizela někam v neznámo.

Na vrcholku i po úbočí hory se slivoňovým sadem proplétalo mnoho křivolakých chodníčků. Vstal, chvíli se bezcílně procházel, a pak si povšimnul, že na úbočí se nachází ještě jedno nízké stavení. Několik kroků směrem na východ od stavení byla hromadou jehličí zakryta stará studna. Zakomíhal ramenem pumpy, ozval se zvuk nasávání, ale žádná voda nevytekla. Pomyslel si:

„Sad nejspíš ožívá pouze když rozkvetou slivoně, a pak tady vůbec nikdo není.“

Pak si v duchu řekl:

„Jestliže je tady tak prázdné, co mi brání, abych se zeptal majitele, jestli tady můžu bydlet?“

Řekl si, že by v sadu rád bydlel, seběhl s hory dolů a chtěl začít hledat majitele. Když došel k brance, narazil na asi padesátiletého rolníka, který měl zrovna do sadu namířeno.

Zdvořile se ho zeptal:

„Nevíte náhodou, čím je ten sad?“

„O sad se starám já.“

„A kde bydlíte?“

„Bydlím táhle u cesty,“ řekl rolník a ukázal na malý domek u silnice. Pohlédl směrem k západu, kam ukazoval rolník, a opravdu tam na konci vysoké zdi stál malý přístřešek.

Pokýval hlavou a znovu se ho zeptal:

„Mohli byste mi pronajmout to patrové stavení?“

„Mohli. Jste sám?“

„Sám.“

„Tak to se sem nastěhovat nemůžete.“

„Proč?“

„Studenti z vaší školy se sem už několikrát nastěhovali, ale nejspíš kvůli zimě nebo tichu zase za pár dní odešli.“

„Já jsem ale jiný než ostatní, jen mi to pronajměte, já se chladu ani ticha nebojím.“

„V tom případě není důvod, proč bych vám jej nepronajal. Kdy se chcete nastěhovat?“

„Ještě dnes odpoledne.“

„No, tak teda dobře.“

„Než přijdu, tak tam prosím uklidíte, abych se s tím potom nemusel zdržovat.“

„Dobře. Na shledanou.“

„Na shledanou.“

VI

Když se do sadu nastěhoval, proměnila se i podoba jeho melancholie.

Se svým nejstarším bratrem v Pekingu se dostal do sporu pro pár maličností. Napsal velmi dlouhý dopis, který poslal do Pekingu, a se svým nejstarším bratrem zpřetrhal veškeré vztahy.

Poté, co tento dopis odeslal, sedl si na trávnik před stavením a tam dlouho pouze zíral neznámo kam. Považoval se za toho nejnešťastnějšího člověka na světě. Roztržku však tentokrát začal on sám. Když jsou mezi sebou na meče bratři, je to ještě horší než boj mezi lidmi z různých rodů: od té doby ke svému bratrovi pociťoval takovou nenávist, jako by to byl jedovatý had. Kdykoli ho ostatní ponižovali, vždy je srovnával se svým nejstarším bratrem:

„Když už jsou na sebe takoví sourozenci, tím spíš cizí lidé!“

Pokaždé, když dospěl k tomuto závěru, dopodrobna si vybavil všechny bezohlednosti, jež musel od bratra vytrpět. Takto mu vytanuly na mysli všechny minulé události, až nakonec vynesl rozsudek, že jeho starší bratr je špatný člověk, zatímco on sám je dobrý člověk. Poté si v hlavě seřadil své dobré vlastnosti a začal do nejmenšího detailu počítat všechna příkoří, kterých se na něm kdo dopustil. Když sám sobě dokázal, že je tím nejbídnějším člověkem na světě, z očí se mu spustil vodopád slz. Plakal a zdálo se, že k němu odněkud mluví jemný hlas:

„Ale, ale, pročpak pláčeš? Určitě ti ukřivdili. Tak dobrý člověk jako ty a musí ve světě zažívat taková příkoří, to je určitě špatné. Tak už dost, už dost, takový je osud. Už neplač, mohl by sis tím uškodit.“

Jakmile si to vyposlechl, uklidnil se. Bylo mu, jako by se i uprostřed žalu nacházela bezbřehá sladkost.

Protože se chtěl pomstít svému nejstaršímu bratrovi, zanechal studia lékařství a přihlásil se ke studiu literatury. Domníval se, že by nejstarší bratr chtěl, aby studoval lékařství, a tak když se přihlásil ke studiu literatury, dal svému bratrovi jasné znamení, že mu vyhlašuje válku. Nadto musel z důvodu změny oboru dokončit vyšší střední školu o rok později. Domníval se, že když školu dokončí o rok později, o rok dříve pak zemře, a když se tak o rok zpozdí, bude mezi ním a bratrem do smrti stát něco, co bylo učiněno schválně. Báł se toho, že by se za rok nebo dva mohli s bratrem zase usmířit: změna oboru měla být prostředkem, jak mezi sebou a starším bratrem udržet věčné nepřátelství.

Počasí bylo stále chladnější a od chvíle, kdy se přestěhoval na horu, už uplynul celý měsíc. Několik dní na nebi visela šedá oblaka. Když přivanul chladný severní vítr, listy slivoní začaly postupně opadávat.

Když se přestěhoval, prodal několik starých knih, koupil si spoustu kuchyňského náčiní a sám si celý měsíc vařil. Když se později ochladilo ještě víc, byl příliš lenivý, než aby si vařil

sám. O jeho každodenní stravu se začala starat rodina správce sadu a on se tak začal podobat mnichovi, který se vyvázal ze světa lidí: kromě výčitek směřovaných ostatním a spílání sobě samému, neměl nic jiného na práci.

Jednoho dne ráno vstal nezvykle brzy, otevřel okno s výhledem na východ a spatřil, jak se na obzoru vznáší několik chomáčů načervenalých oblaků. Obloha byla na východním okraji prozářena načervenalým odstínem šedi. Celý den předtím padal drobný déšť, a tak měl při pohledu na jasně svěží vycházející slunce mnohem větší radost než obvykle. Vyšel na úbočí hory, nabral ze staré studny vodu, umyl si ruce a obličej a cítil, že se mu v okamžiku do celého těla navrátila jeho někdejší síla. Vzal si svazek básní od čchingského básníka Chuang Čung-ce, nahlas si je předčítal a takto se bezcílně potutoval po křivolakých cestičkách sadu. Zanedlouho vyšlo slunce.

Když se podíval s vrcholku hory, kde bydlel, směrem na jih, rozkládala se mu před očima rozsáhlá rovina s rýžovými poličky. Sklizeň ještě nezačala. Zlatožlutá barva rýže spolu se sytě modrou oblohou vytvářely pozadí, na němž se odrážely paprsky ranního slunce. Pohlížet na takovou krajinu bylo stejné jako dívat se na Milletovy obrazy polí a zahrad. Měl pocit, jako by se proměnil v prvotního křesťana z doby před několika tisíci lety. Tváří v tvář tomuto němému vyobrazení Přírody se bezděky rozesmál své vlastní omezenosti.

„Odpouštím vám! Odpouštím vám! Vám všem, kdo jste mi kdy ukřivdili, odpouštím. Urovnejme teď všichni společně své spory.“

V ruce držel svazek básní a oči měl zalité slzami. Právě, když byl otočen směrem ke scénérii roviny zalité podzimními barvami a soustředěně o ní přemítal, zaslechl, jak v jeho blízkosti dva lidé tiše hovoří:

„Dneska večer musíš určitě přijít.“

Zcela jasně to byl mužský hlas.

„Moc ráda bych přišla, ale bojím se...“

Když uslyšel tak půvabný dívčí hlásek, jakoby jím najednou projel elektrický proud a v žilách mu ztuhla krev. Stál hned vedle hradby vysokého rákosí, na jehož druhé straně se nacházeli ti dva, kteří vůbec netušili, že na druhé straně houštiny někdo stojí. Muž znovu promluvil:

„Ty jsi tak hodná, přijď za mnou dneska večer, ještě jsme spolu nespali.“

.....“

Pak zaslechl, jak se k sobě rty obou lidí vřele přitiskly. Byl jako divoký pes, který krade žrádlo. Bojácně se naklonil, aby lépe slyšel.

„Proč radši nechcípneš? Jak ses mohl snížit k něčemu takovému?“

I když se v duchu zahrnoval spíláním, jeho pozorně nastražené uši si nenechaly ujít ani ten nejmenší detail.

Zašustělo na zem spadané listí.

Zvuk rozvazování opasku.

Muž několikrát chraptivě vzdychl.

Mlaskání proplétajících se jazyků.

A žena nahlas i potichu, přerývaně:

„No!....no!....dělej!....rychleee!ne....ne.... aby nás.....aby nás nikdo neviděl.“

V té chvíli celý zbledl. Oči měl zarudlé jako v plamenech. Spodní čelist se mu začala třást. Už nemohl déle stát. Chtěl běžet pryč, ale nohy ho vůbec neposlouchaly. Byl z toho celý zkrušený. Slyšel, že ti dva už odešli, a tak se jako zmoklý pes vrátil zpátky. Zalezl pod deku a chtěl spát.

VII

Aniž by něco snědl, spal pod dekou až do čtyř hodin odpoledne. To už bylo vše prozářeno večerním sluncem. Na druhé straně roviny se nad lesem vznášel šedavý kouř. Vrávoravě sešel s hory dolů a vydal se silnicí, která směřovala ze severu na jih, kam bezmyšlenkovitě pokračoval. Když se dostal na druhou stranu roviny, došel až k místu, kde byla před šintoistickou svatyní zastávka tramvaje. Náhodou od jihu právě jedna přijížděla, a tak do ní naskočil. Netušil, proč to učinil, a ani nevěděl, kam jede.

Za necelých patnáct minut tramvaj zastavila a řidič mu řekl, aby si přestoupil, a tak to učinil. Asi po třiceti minutách tramvaj zase zastavila. Zasllechl, že to je konečná, a tak vystoupil. Byl v přístavu.

Před ním se rozprostíralo nekonečné moře, které se usmívalo v šikmých paprscích odpoledního slunce. Na jihu se v průzračném vzduchu z moře tyčila černá hora. Na západě byla dlouhá hráz, jež vybíhala přímo doprostřed zálivu. Za hrází jako obr vyhlížel maják. Několik prázdných lodí a sampanů se zlehka vznášelo na svých přívazištích. Nedaleko břehu se ve slunci pohupovaly červené bóje. Z dálky vítr donášel monotónně pronášená slova: nevěděl, co znamenají, ani odkud přicházejí.

Chvíli se bezcílně procházel po pobřeží a najednou se k němu donesl zvuk úderů do gongu. Přiběhl k místu, odkud zvuk přicházel, a zjistil, že tak vyvolávají převozníci. Chvíli

tam postával, až uviděl, jak od vzdáleného břehu připlouvá malý parník. Spolu s asi padesátiletým dělníkem na něj nastoupil.

Přeplavil se na východní břeh a po krátké chůzi podél pobřeží spatřil velkou vesnici. Hlavní brána byla otevřena dokořán, ve dvoře byly různě upravené květinové záhony a zelenal se tam trávník. Vešel dovnitř, aniž by se zabýval tím, zda je to správné či ne. Po několika krocích zaslechl, jak na něj z předního domu milým hlasem volá nějaká žena:

„Pojďte prosím dál.“

Polekalo ho to, zarazil se, a pak si pomyslel:

„Asi to bude dům, kde se prodává víno a jídlo, ale slyšel jsem, že na takových místech často bývají prostitutky.“

Když v myšlenkách došel až sem, měl kašdický nerv v těle napjatý, jako by ho polil vědrem studené vody. Výraz jeho obličeje se okamžitě proměnil. Neodvážil se vstoupit dovnitř, ale ani nedokázal odejít: svou zaječí zbabělostí a opičím chťicem byl doveden do velmi svízelné situace.

„Pojďte dál. Tak pojd'te prosím dál,“ ozval se znovu sladce líbezný hlásek, tentokrát následovaný smíchem.

„Hnusná stvoření, vy máte ještě odvalu týrat mě pro mou zbabělost?“

Rozzlobil se a tváře mu hořely jako v jednom ohni. Pevně skousl, chvíli přešlapoval na místě, pak zatnul pěsti a postupoval vpřed, jako by těm mladým děvčatům vyhlásil válku. Tvář mu hrála všemi barvami a svaly měl celé rozechvělé. Když došel až k dívkám, téměř se rozplakal jako malé dítě.

„Pojd'te nahoru, prosím.“

„Pojd'te nahoru, prosím.“

Přemohl se a následoval asi osmnáctiletou dívku. Nervy měl už trochu klidnější. Po několika krocích, když procházeli temnou, stísněnou chodbou, mu do nozder pronikl dráždivý pach pudru a oleje na vlasy. Byla to stejně zvláštní vůně, jak zvláštně voní tělo japonské ženy. Zatočila se mu hlava, před očima se mu udělaly mžitky a zavravoral směrem zpátky. Při dalším pohledu před sebe uviděl v přítmi oválný ženský obličej pokrytý pudrem, který se usmíval a který se ho ptal:

„Vy byste asi radši do místnosti s výhledem na moře. Že je to tak?“

Na obličej mu dolehla horkost dívčina dechu. Bezděky se zhluboka nadechl. Jakmile jeho vědomí zaznamenalo to, co právě udělal, tváře mu zase celé zčervenaly. Zmohl se pouze na nejistou odpověď:

„S výhledem na moře.“

Vešli do malého pokoje a dívka se ho zeptala, co si dá k jídlu. Odpověděl:

„Přineste cokoli.“

„A víno?“

„Taky.“

Když odešla, vstal a odsunul papírové okno. Zvenčí přiválo trochu čerstvého vzduchu. Vzduch v pokoji byl těžký: vůně děvčete, kterou ucítil na úzké chodbě, tam ještě stále prodlévala, jako by jí byl pronásledován.

Před jeho zraky se v zálivu tiše pohupovaly vlny moře. Zvednul se mírný větrík a paprsky slunce se zrcadlily v mořských vlnách, které připomínaly šupiny zlatých ryb. Chvilí postával u okna a potichu si odříkával kousek z jedné básně:

„Ve večerních červácích stojí u moře dům.“

Obrátil pohled k západu a viděl, jak slunce klesá k jihozápadního horizontu. Chvilí se strnule díval a zároveň se stále v myšlenkách vracel k japonské dívce. Vůně jejích úst, vlasů, obličejů, ba celého těla mu nedovolila myslet na cokoli jiného. Teprve tehdy si uvědomil, že touha skládat básně není touhou skutečnou, že jí je teprve touha po ženském těle.

Po chvíli dívka přinesla víno a jídlo, klekla si přímo před něj a pohostinně mu nalévala. Chtěl si ji lépe prohlédnout, říct jí o všech svých trápeních, ale jeho oči nenacházely dostatek odvahy zvednout se a podívat se těch jejích. Jazyk jakoby mu strnul v ústech, byl úplně oněmělý. Kradmo se díval na její jemnou bílou ruku, kterou měla položenu na kolenu, a na růžový okraj zástěry, který vykukoval zpoza jejích prstů.

Japonské ženy nemají ve zvyku nosit kalhoty, oblékají si jen krátkou zástěru, která k tělu těsně přiléhá. Přes zástěru nosí kimono s dlouhými rukávy, na kterém nejsou knoflíky a které je pouze je v pase stáhnuto širší stuhou, k níž je vzadu připevněn uzel ve tvaru čtverce. Při chůzi se kimono s každým krokem nadzvedává, a tak mohou všichni spatřit červenou zástěru i sněhobílá stehna. To bylo na japonských ženách obzvláště přitažlivé: když nějakou na ulici potkal, byla to právě tato místa, kterým věnoval svou pozornost, přičemž si se zařatými zuby nadával:

„Dobytku! Pse! Bídáku!“ stejně jako právě teď.

Díval se na okraj dívčiny zástěry a srdce mu divoce bušilo. Čím víc s ní chtěl mluvit, tím víc mu připadalo, že to nedokáže. Dívka už jeho pohled asi nedokázala déle snášet, protože se ho velmi tiše zeptala:

„Z které prefektury pocházíte?“

Uslyšel otázku a na jeho vyhublé a pobledlé tváři se znovu objevila červeň: neurčitě odpověděl, a pak mluvil tak přerývaně, že ze sebe nevydal ani jedno zřetelnější slovo. Už mu zase bylo jakoby stál na popravišti.

Japonci pohrdají Číňany, tak jako my pohrdáme prasaty nebo psy. Japonci Číňanům říkají *Šínadžin* a tohle japonské *Chinamen* horší než ty nejhorší čínské nadávky: on teď o sobě musel před tou krásnou mladou dívkou prohlásit, že je *Šínadžin*.

„Číno, Číno moje, proč nejsi silnější?“

Celý se roztrásl a z očí se mu začaly kutálet veliké slzy.

Když dívka viděla, jak se celý třese, chtěla ho nechat o samotě, aby se mohl uklidnit.

Řekla mu:

„Vino už brzy dojde, zajdu pro ještě jednu sklenici.“

Po chvíli uslyšel, jak se zvuk jejích kroků znovu přibližuje. Myslel si, že jde za ním, a tak si upravil oděv a posadil se jinak než předtím. Dívka ho ale oklamala, neboť pouze uváděla dva nebo tři další hosty do vedlejších místností. Hosté s dívkou koketovali, ale ta jim milým hlasem odpovídala:

„Nedělejte randál, ve vedlejší místnosti máme ještě jednoho hosta.“

Když to zaslechl, celý se rozohnil a v duchu jim nadával:

„Bídáci! Vy ještě máte odvalu přijít sem a týrat mě? Pomstu, pomstu, nakonec se vám pomstím. Kde na světě jsou ženy s opravdovým srdcem? Ty proradnice jedna! Jak se opovažuješ mě odhodit? Dost, dost, už nikdy víc nebudu milovat ženu, už nikdy víc nebudu milovat ženu. Budu milovat svou vlast, má vlast mi bude milenkou.“

Chtěl hned běžet zpátky, ale v hloubi duše přece jenom těm bídákům ve vedlejší místnosti záviděl. Zároveň trochu doufal, že se dívka vrátí zpátky k němu.

Potlačil v sobě hněv, mlčky vypil několik pohárů vína, až mu začalo být horko. Otevřel okno a viděl, že slunce již brzy zapadne. Vypil dalších několik pohárů a měl pocit, jako by se mořská scenérie před ním celá zamlžila. Tmavá silueta majáku na západní straně hráze se znatelně zvětšila. V nekonečné vrstvě jemné mlhy nebe i moře splývaly v jedno. Zdálo se, že slunci vetkanému v tento závoj se nechce zapadnout, jako by nemělo chuť se rozloučit. Chvilí výjev pozoroval, až mu začal připadat směšný, i když sám nevěděl proč. Hlasitě se rozesmál, rukama si promnul rozpálené líce, a řekl si:

„Jsi opilý. Jsi opilý.“

V té chvíli dovnitř vešla dívka. Uviděla, jak s červenými tvářemi stojí u okna a přihloupě se usmívá. Zeptala se ho:

„Otevřel jste okno dokořán, není vám zima?“

„Není, není. Takový krásný západ slunce, kdo by odolal?“

„Vy jste opravdu básník! Přinesla jsem víno.“

„Básník? Jsem básník. Přineste mi štětec a papír, a já hned napíšu báseň.“

Když odešla, bylo mu čím dál tím hůř. Pomyslel si:

„Jak jen jsem mohl být tak odvážný?“

Lačně vypil několik pohárů nově přineseného vína, což jej rozjařilo ještě víc a zase se začal hlasitě smát. Když uslyšel, že ti bídáci ve vedlejší místnosti hlučně zpívají japonské písně, dal se co nejhlasitěji do deklamování:

*Opilý na hrazení klepu, cítím chlad; po mnohých cestách zima přišla pak.
Lítost ohromná před cílem padnout; hodnosti nezískat a úřadu nedojít.
Tisíc zlatých a úřad, doufat je snadné; opustit říši těžké, žal a strast.
Přes oceán rozlehlý do dálky vyhlížím; pro Čínu velikou zpívám a pláču.*

To zarecitoval několikrát, a pak se opilý svalil na tatami.

VIII

Když se probudil z opilosti, zjistil, že spal pod dekou z červeného hedvábí, z níž se linula podivná vůně. Pokoj nebyl příliš velký, ale taky to nebyl stejný pokoj, ve kterém usnul. Uprostřed místnosti visel elektrický lustr s mnoha žárovkami a u polštáře byla položena čajová konvice se dvěma pohárky. Vypil dva nebo tři pohárky za sebou a vyvrávoral ven z pokoje. Když otevřel dveře, přiběhla stejná dívka a zeptala se ho:

„Vy? Vy už jste vzhůru?“

Pokýval hlavou a s mírným úsměvem odpověděl:

„Jsem. Kde je záchod?“

„Zavedu vás tam.“

Šel tedy s ní. Úzká chodbička byla celá jasně osvětlena. Odevšad mu k uším doléhal zpěv, zvuk loutny samisen a hlasitý smích. Rozpomněl se na všechny předchozí události a v mysli došel až k tomu, co dívka řekl v opilosti. Hned ucítil, jak se mu zase rozhořely tváře.

Když se ze záchodu vrátil zpátky do pokoje, zeptal se dívky:

„Ta deka je vaše?“

Dívka se smíchem odpověděla:

„Je moje.“

„Kolik je teď hodin?“

„Bude asi tři čtvrtě na devět.“

„Můžete přinést účet?“

„Ano.“

Uhradil účet, ale vytáhl ještě papírovou bankovku a podával ji dívce. Přitom se mu trochu roztrásla ruka. Dívka ale řekla:

„To nechci.“

Věděl, že to je pro ni je málo. Obličej už mu zase celý hořel, sáhnul znova do kapsy, ale měl už jenom jednu papírovou bankovku. Podal ji dívce a řekl:

„Je to sice málo, ale vezměte si ji prosím.“

Ruka se mu třásla ještě víc, i hlas měl rozechvělý. Dívka se na něj krátce podívala a tiše řekla:

„Díky.“

Seběhl dolů, obul si své kožené boty a vyšel ven.

Venku byla hrozná zima, podle lunárního kalendáře bylo zhruba devátého. Ledový půlměsíc visel vysoko na nebesích. Na šedočerné klenbě bylo rozeseto několik hvězd.

Chvilí se procházel po břehu moře a díval se na rybářská světýlka, která se mihotala na vzdáleném pobřeží. Zdálo se, že ho k sobě vábí, jako by to byli duchové ohně. V drobných vlnkách se odrazil stříbrný svit měsíce, jako by jej odtamtud lákala Horská bohyně. Vůbec nevěděl, proč ho náhle napadlo, že skočí do moře a utopí se.

Podíval se, kolik toho u sebe má, ale neměl ani peníze na tramvaj. Když si vzpomněl na předešlé události, musel si už zase spílat.

„Jak jsem tam jen mohl jít? Už jsem se dostal na samé dno. Lítost není k ničemu. Teď už pomůže jen zemřít. Lásku, po které jsem tolik toužil, už nezískám. Když v životě chybí láska, není pak žít stejné jako pomalu umírat? Ach, život bez opory lásky, zvadlý život bez lásky. Všichni lidé na světě mě považují za nepřítele, týrají mě, dokonce i mí vlastní bratři, mí vlastní sourozenci se mě snaží ze svého světa vypudit. Proč dál žít? Proč mám dál přebývat v tomto trýznivém světě?“

Z očí mu začaly téct slzy a jeho zsinálá tvář vypadala jako tvář mrtvolky. Dopadal na ni měsíční svit a dva potoky slz se proměnily ve třpytivou ranní rosu. Ohlédl se, aby se podíval na svůj vlastní vyzáblý stín, a srdce se mu sevřelo bolestí.

„Můj stíne ubohý, byl jsi se mnou dvacet jedna let, a dnes se má moře stát tvým hrobem. Tělo mé, i když tě všichni týrali, přece nemůžeš tak zeslábnout, abys bylo jako stín. Stíne, stíne můj, odpusť mi!“

Pohlédl k západu, kde maják vydával střídavě červené a zelené světlo. Pokaždé, když zelené světlo dopadlo na hladinu moře, objevila se i šedočerná, neosvětlená část hladiny. Pohlédl na západní oblohu, ale vše, co spatřil, byla jedna jediná blikající hvězda.

„Pod tímto mihotavým světlem hvězdy je moje stará vlast, tam je moje rodná země. Pod tou hvězdou jsem prožil osmnáct jar a podzimů. Můj domove, má vlasti, už tě víckrát nespatriím.“

Chodil podél pobřeží a neustále přemýšlel o svých truchlivých slovech. Po chvíli se opět podíval k západu na hvězdu a z očí mu znovu vytryskly slzy. Zdálo se mu, že se okolní scenérie celá proměnila. Otřel si slzy, zastavil se a zhluboka vzdychl. Potom přerývaně pronesl:

„Číno, Číno moje! Umírám kvůli tobě!“

„Bud' bohatší a silnější!“

„Ještě mnoho tvých dětí snáší utrpení!“