

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studium humanitní vzdělanosti



Olena Ryzhova

Národní ztráta tváře ve Wang Šuově satíře

Hlavně mě nenazývejte člověkem

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Teryngerová

Praha 2021

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 08.01.2021

.....

Podpis

Poděkování:

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování především vedoucí mé bakalářské práce, Mgr. Veronice Teryngerové, jež mi trpělivě pomáhala v průběhu dlouhého procesu vzniku této bakalářské práce. Jsem velmi vděčná za cenné rady, podnětné připomínky a konstruktivní kritiku, kterou mi při vedení práce poskytla. Dále bych ráda poděkovala svému drahému kamarádovi Matyáši Havlovi za veškerou pomoc a podporu, bez které by tato práce nemohla vzniknout. V neposlední řadě patří obrovské poděkování mé rodině, přátelům a spolužákům za jejich neutuchající podporu během studia i při psaní práce.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá satirou na národní hrdost a konflikt Číny a Západu v díle čínského spisovatele Wang Šuo z r. 1989 《千万别把我当人》 *Hlavně mne nenazývejte člověkem*. Konkrétně se práce zaměří na satirické zpracování pojetí patriotismu, otázky tváře, oficiálního jazyka i dějinných šrámů z počátku 20. století. Jádrem bakalářské práce je zevrubná analýza románu, která se prostřednictvím sledování formálních satirických postupů popíše způsob, jakým autor zpracovává téma národní ztráty a znovunabývání tváře.

Klíčová slova

Satira, čínská literatura, Wang Šuo, Čína versus Západ, ztráta tváře

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to analyze satire on Chinese national pride and the conflict between China and the West in the work of Chinese writer Wang Shuo 《千万别把我当人》 *Please Don't Call Me Human* published in 1989. The thesis will focus on satirical interpretation of the concept of patriotism, sociological concept of face, official language and historical scars from the beginning of the 20th century. The core of the bachelor's thesis lies in the thorough analysis of the novel, which will focus on the way in which the author deals with the topic of national loss and regaining of face through the satirical methods and techniques.

Keywords

Satire, Chinese literature, Wang Shuo, China versus the West, loss of face

„Kdyby neexistovaly národy, satirikové by si je museli vymyslet.“

Charles A. Knight

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Wang Šuo	4
2.1. Sociálně-historický kontext Wang Šuovy doby.....	4
2.1.1. Charakteristika čínské společnosti v 70.-80. letech 20. století.....	4
2.1.2. Kultura lumpů.....	8
2.2. Život a dílo.....	11
3. Vysvětlení základních pojmů.....	15
3.1. Koncept tváře.....	15
3.1. Století ponížení.....	19
3.1. Čínský nacionalismus.....	23
4. Satira a nacionalismus.....	28
4.1. Nacionalismus v satíře.....	28
4.2. Satirický nacionalismus v čínské narativní satíře 20. století.....	31
5. Analýza.....	34
5.1. Teoretické a formální postupy v narativní satíře.....	34
5.2. Rozbor díla.....	36
5.2.1. Dějová satira.....	36
5.2.2. Satira postav.....	46
5.2.3. Satira institucí.....	50
5.2.4. Jazyková satira.....	52
6. Závěr.....	55
Bibliografie.....	58
Seznam zkratk.....	62

1. Úvod

Americká novinářka Sheryl WuDunn (1993) označila spisovatele Wang Šuo 王朔 za jednoho z nejprovokativnějších a nejvlivnějších autorů Číny. Jeho dílo přirovnává k Jacku Kerouacovi, Josephu Hellerovi a Kurtu Vonnegutovi, kterým se podobá tím, že romantizuje mladé nepochopené rebely a rozebírá paradoxy či absurdity dobové čínské společnosti. Je destruktivní, protože zesměšňuje všechno, co dělá Komunistická strana Číny, a poukazuje na problémy a otázky o podstatě čínského národa a společnosti, aniž by se na ně snažil nějakým způsobem odpovědět.

Právě smysl pro humor a břitká satirická kritika zakládají hlavní půvab jeho díla. Ovšem i přesto, že se Wang Šuo stal oblíbencem širokého čínského publika, jeho pohled se nezaměřoval jen na život a starosti obyčejných Číňanů. Ve svých dílech Wang Šuo zachycoval kulturu tzv. *liou-mangů* 流氓 neboli lumpů – chuligánů, násilníků, drobných kriminálních, zkrátka jednu z těch nejkrajnějších vrstev čínské společnosti. Jedná se o skupinu čínské mládeže, jejichž dospívání bylo ovlivněno ovzduším Kulturní revoluce a po ní následujícím celospolečenským chaosem. Jak píše Barmé, nebyli to idealistické a posléze iluzí zbavené Rudé gardy, ale jejich mladší sourozenci, jež viděli všechno na vlastní oči a v důsledku toho vyrostli ve lhůstevnosti ke všemu (1992: 24). Měli krátkodobá zaměstnání, vedli nevázaný sexuální život a byli odmítaví k jakýmkoliv autoritám. A právě na jejich život zaměřil svůj satirický pohled Wang Šuo, který sám patřil do této skupiny.

Tato práce se věnuje jeho satirickému dílu *Hlavně mne nenazývejte člověkem*. Román vyšel v roce 1989 po masakru na náměstí Nebeského klidu a jeho ústředním tématem je ztráta tváře a vyrovnávání se s historickým dědictvím vlastního národa. Cílem této práce je popsat způsob zpracování tématu ztráty a znovunabývání tváře národa v díle, které se dá přiřadit k tzv. literatuře lumpů *liou-mang wen-süe* 流氓文学, a to sledováním formálních satirických postupů, které Wang Šuo používá v tomto románu. Pozornost bude rovněž směřována na určité specifické rysy Wang Šuovy satiry, které jsou společné pro všechna díla, jež se nějakým způsobem zabývají zpodobněním nacionalismu v satirické próze. Teoretickým východiskem pro tuto část bude koncept představený Charlesem A. Knightem (2004), jehož ústředním bodem je otázka vztahu mezi jednotlivcem a národem a mezi nacionalismem a historickou zkušeností.

Práce je rozdělena do pěti částí. Po úvodní kapitole následuje kapitola věnovaná Wang Šuovi, čínské společnosti v 80. letech a společensko-politickému kontextu tohoto období. V rámci charakteristiky období se budeme snažit představit sociální a historický kontext, ve kterém vznikla kultura lumpů, jejímž představitelem je i Wang Šuo. Dále se seznámíme s životem spisovatele a zasadíme román *Hlavně mne nenazývejte člověkem* do širšího kontextu jeho tvorby. Při zpracování životopisné pasáže této kapitoly budeme čerpat informace především z Kalvachové (1999) a Zuoa (1992), jejichž práce představují cenný zdroj informací o životě autora.

Důležitým zdroji informací pro životopisnou pasáž a rozbor literární kariéry autora také poskytly práce Geremie Barmého (1992 a 1999), který je považován za hlavního odborníka na Wang Šuo a *literaturu lumpů*, Wua (2005), který poskytuje informace o celkové povaze Wang Šuovy tvorby či Yaoa (2004), jehož článek se věnuje vzniku *generace lumpů*. Při rozboru sociálně-historického kontextu a soudobé čínské kultury budeme taktéž čerpat z Barmého (1999), Fairbanka (1998) a Spence (1990), kteří nabízejí vyčerpávající přehled kulturních a společenských dějin moderní Číny.

Třetí kapitola se zaměřuje na definici základních kontextových oblastí, se kterými budeme pracovat při rozboru Wang Šuovy satiry: koncept tváře, století ponižení a problematika čínského nacionalismu. Otázkou tváře v čínské kultuře se zabývá například Ho (1976), který se taktéž zabývá univerzální povahou tohoto konceptu, či Hu (1944), jež je autorkou první vědecké práce zcela věnované socio-antropologické dimenzi problematiky tváře. Problematiku století ponižení, čínského nacionalismu a čínské identity řeší například Tsu (2005), jejíž dílo zasazuje nacionalistickou otázku do kontextu současné čínské kultury, Wang (2014), jehož práce poskytuje přehledný rozbor čínského diskurzu o národní potupě a století ponižení, či Zhao (2004), který se ve své práci věnuje různým druhům čínského nacionalismu.

Čtvrtá kapitola se zaměří na představení zpodobení nacionalismu v satíře, o který se bude následně opírat analytická část této práce. První podkapitola se bude věnovat rozboru daného konceptu na základě toho, jak jej představil Charles A. Knight ve svém díle *The Literature of Satire* (2004). Druhá kapitola bude věnována příkladům satirizace nacionalismu v čínské próze 20. století.

Poslední, pátá kapitola bude patřit stručnému představení teoretických a formálních postupů v satíře a samotné analýze zkoumaného románu. Zdrojem informací k této

podkapitole je literatura obecně se zabývající satirou či literární vědou, např. Palmeri (1990), který se věnuje rozboru postupů v narativní satíře, Knight (2004), jenž rozebírá historický vývoj satiry a modálně-žánrovou interakci satiry a románu, či Frye (2003), který se zabývá archetypální a rétorickou žánrovou kritikou.

Analýza románu a překlad citovaných pasáží je založen primárně na anglickém překladu, jehož autorem je Howard Goldblatt a na čínském originálu, který je částečně dostupný online na portálu kanunu8.com. Není-li v textu uvedeno jinak, jsou všechny překlady citovaných pasáží mé vlastní.

V celé práci pro přepis čínských výrazů používáme standardní českou transkripci čínštiny prof. Oldřicha Švarného (vytvořená 1951), která se běžně používá v českých médiích či krásné literatuře. Pokud se v práci objeví výraz, jenž má ustálenou zdomácnělou variantu (např. Peking, Hongkong), která je odlišná od standardního přepisu, budeme využívat zdomácnělé varianty. Taktéž nebudeme měnit originální přepis osobních jmen u citovaných autorů. Ve většině případů se bude jednat o mezinárodní přepis čínštiny pchin-jin či Wade-Gilesovou transkripci, která se používá hlavně na Tchaj-wanu.

2. Wang Šuo

Cílem této kapitoly je představit život Wang Šuo a jeho dílo v kontextu kulturních a společenských změn sedmdesátých a osmdesátých let minulého století. V rámci této kapitoly se rovněž podíváme na tzv. kulturu lumpů neboli *liou-mangů* (流氓), mezi jejíž hlavní představitele Wang Šuo patří. Přestože samotný román *Hlavně mne nenazývejte člověkem* není typickým příkladem tohoto literárního proudu, ale spíše jeho zajímavým podtypem, poznání a pochopení tohoto fenoménu je klíčové pro celkové pochopení díla.

2.1. Sociálně-historický kontext Wang Šuovy doby

2.1.1. Charakteristika čínské společnosti v 70. – 80. letech 20. století

Velká proletářská kulturní revoluce *Wu-čchan-t'ie-ti wen-chua ta-ke-ming* 无产阶级文化大革命, jež začala v roce 1966 a skončila o deset let později, nastartovala rozsáhlé politické a společenské proměny v Číně, které daly zrod moderní podobě čínského státu. Tyto změny se odrazily nejenom v sociální, ale i v kulturní a literární rovině, jež bude středem našeho zájmu. Bakešová, Kučera a Lavička (2019: 248–249) identifikují otevírání se světu, politiku plánování porodnosti (neboli politiku jednoho dítěte) a trvalý ekonomický růst coby hlavní příčiny těchto zásadních proměn. V rovině ideologické se Komunistická strana Číny (KS Číny) potýkala s problémem opětovné legitimizace svého postavení v čele Čínské lidové republiky a později s opodstatněním de facto kapitalistických reforem se zachováním stranické a státní ideologie.

Politika čtyř modernizací (zemědělství, průmysl, armáda, věda a technika), kterou v roce 1978 vyhlásil tehdejší nejlivnější muž Číny Teng Siao-pching 邓小平,¹ se měla stát začátkem postupného otevírání se Číny světu a vyvést čínskou ekonomiku ze stagnace způsobené chaosem Kulturní revoluce. Primárně se vláda soustředila na modernizaci zemědělství a nalákání zahraničních investorů a know-how do Číny. Pro účely mezinárodní spolupráce byly zřízeny tzv. speciální ekonomické zóny a otevřeny přístavy. Zahraniční investoři začali stavět v Číně továrny a posílat tam své zaměstnance. Další důležitou složkou transformace Číny byla reforma vysokých škol a rehabilitace vědců perzekvovaných za

¹ Teng Siao-pching nikdy nezastával úřad generálního tajemníka KS Číny, ale byl faktickým vůdcem Číny až do začátku devadesátých let.

Kulturní revoluce. Čínská lidová osvobozená armáda (ČLOA) byla rovněž modernizována na základě znalostí a zkušeností, které získávali kadeti studiem přímo v zahraničí; v obecné rovině došlo k redukci velikosti armády a k přesunu důrazu z politických školení na vojenský výcvik (Bakešová et al. 2019: 171–172).

Otázku přelidnění měla vyřešit politika plánování porodnosti, jež byla vyhlášena v roce 1979 a se změnami fungovala až do roku 2015.² Sčítání lidu v roce 1982 ukázalo, že čínská populace již překročila miliardový milník a v kombinaci s růstem průměrné délky života tyto dva jevy mohly ohrozit pokrok Číny (Spence 1990: 683). I přes svou kontroverznost je politika plánování porodnosti považována za úspěšnou, a spolu s ekonomickým růstem, který vycházel z nových hospodářských reforem, vedly tyto dva jevy ke zvyšování životní úrovně obyvatel a rozšiřování vnitřního trhu Číny (Bakešová et al. 2019: 249).

Otázka legitimacy moci Komunistické strany Číny se stala nevyhnutelnou vzhledem ke krizi, ve kterou zemi vehnala bezprecedentní politika Mao Ce-tunga během Kulturní revoluce. Země byla na hraně kolapsu a obyčejní Číňané ztráceli důvěru ve stranickou ideologii a vládní systém. Již během počáteční fáze ekonomických reforem v roce 1979 Teng Siao-pching vyhlásil tzv. čtyři základní principy, podle nichž by se Čína měla nadále držet socialistické cesty, diktatury proletariátu, vedoucí úlohy strany a marxismu-leninismu a Mao Ce-tungova myšlení (Fairbank 1998: 664).³ Tímto způsobem měla být vyřešena otázka politických reforem, o kterých se spekuovalo v návaznosti na projekt čtyř modernizací, a stanovena kontinuita s politickým systémem a ideologií předchozích dekád. Ovšem ke znovuzískání důvěry lidových mas musel nový režim přímo vyřešit otázku strašlivého dědictví Kulturní revoluce. Vláda Tenga se s tím primárně vypořádala přiznáním chyb strany. Rovněž došlo k rehabilitaci a přezkoumání posudků vystavených od začátku padesátých let v rámci všemožných politických kampaní, jež byly vyhlašovány skoro každý rok od založení ČLR. Ovšem Mao jako hlavní iniciátor Kulturní revoluce představoval pro stranu, která přímo zakládala svou ideologii na tzv. maoismu neboli učení Mao Ce-tunga,

² Základem této politiky byla představa, že v ideálním případě by žena měla porodit za svůj život jenom jedno dítě. Nejdřív měly být snahy o plánování prosazovány zákonem, jenž zvyšoval nejnižší věk pro uzavření manželství. Rovněž byl zřízen nový Výbor pro rodinné plánování, mezi jehož aktivity patřily propagace antikoncepce a udělování pokut. Ovšem později, když se ukázalo, že pouhé doporučení není dostačující, začaly se uplatňovat další mnohem kontroverznější opatření, mezi které patřily např. nucené potraty a násilná sterilizace po prvním porodu.

³ Mao Ce-tungovo myšlení (neboli maoismus) navazuje na marxismus-leninismus a přizpůsobuje ho čínským podmínkám. Více k problematice viz Fairbank (1998: 536–540).

největší problém. Nová vláda a Teng, který sám byl rehabilitován v rámci procesu po Maově smrti, přistoupili k přehodnocování dědictví Velkého kormidelníka, a nakonec Ústředním výborem KSC bylo vyhlášeno, že Mao se sice dopustil některých chyb, hlavně v závěrečné fázi svého života, ovšem tyto chyby činily pouhých třicet procent jeho činnosti. Ve zbývajících sedmdesáti procentech měl Mao pravdu, a proto role jeho zásluh o socialistickou revoluci byla nepopíratelná (Spence 1990: 679). Dalším krokem ze strany KSC byla snaha „znovu přebrat a zkvalitnit“ členskou základnu – staří kádři byli posláni do důchodu a do řad strany místo toho byli nalákáni intelektuálové a lidé s vysokoškolským vzděláním (Fairbank 1998: 666–667).

Mezi další velké změny, které přineslo nové reformní období, patřilo rozbití tzv. „železné misky rýže“ a vznik trhu práce. V předreformním období měli občané ČLR jistotu pracovního místa ve státním sektoru, který nabízel doživotní zaměstnání, zdravotní péči, bydlení a penzi. Jakmile byl jedinec přiřazen do nějaké pozice a tzv. pracovní jednotky,⁴ měl jistotu, že tuto pozici již nikdy neztratí (o propuštění se jednalo pouze v případě spáchání trestného činu). Právě k této jistotě odkazuje termín „železná miska rýže“. Ovšem s příchodem zahraničního kapitálu a vznikem soukromého sektoru došlo k reformám na trhu práce a rozbití „železné misky“. Reformy se týkaly flexibility mezd, přechodu ke smluvnímu systému a svobody hledat zaměstnání ve všech dostupných sektorech (Stárová 2006: 17). Ve světě nových příležitostí se každý snažil prosadit, jak dovedl, a možnost zbohatnout se otevřela jak pro příčinlivé, tak pro vychytralé, mezi něž patřili *lumpové*, hlavní (anti)hrdinové *literatury lumpů*, o které budeme mluvit v další kapitole.

Jak bylo výše zmíněno, v návaznosti na ekonomické a hospodářské reformy Tengovy vlády v Číně a obecně v čínsky mluvící komunitě ve světě se začalo mluvit o pravděpodobnosti tzv. páté modernizace – modernizace demokratické. Možnost demokratických reforem v politice se na chvíli zdála dosti vysoká, jelikož s ukončením mezinárodní izolace a budováním tržního hospodářství na kapitalistických principech Čína radikálním způsobem odstoupila od centrálně plánovaného socialistického ekonomického systému předchozích dekád. Vládní režim se tomu postavil formulováním jen čtyř modernizací, jež měly jednoznačně ukončit spekulace o možných změnách a jakékoliv požadavky nad jejich rámec. Vláda taktéž začala mluvit o tzv. „socialismu s čínskými

⁴ Jako pracovní jednotka *tan-wej* 单位 se v Čínské lidové republice označuje pracoviště, ke kterému byli jednotlivci přiřazeni státem. Typicky se jednalo o práci v různých stranických institucích, továrnách či úřadech. Pracovní jednotky poskytovaly lidem nejenom jistotu doživotního zaměstnání, ale i ubytování a povolení k sňatku či pracovní mobilitě.

rysy“ *čung-kuo tche-se še-chuej-ču-i* 中国特色社会主义. Tento termín měl skloubit nové tržní reformy a stranickou ideologii vycházející z marxismu, a tím způsobem legitimizovat tyto změny v rámci státního systému pod vedením jediné strany, a to KS Číny.

V reakci na odmítavé stanovisko KS Číny k návrhu na demokratické reformy vzniklo několik prodemokratických hnutí (např. Zeď demokracie a protesty na Náměstí Nebeského klidu v roce 1989), nicméně jejich požadavky nebyly splněny a hlavní představitelé byli pozatýkáni. Vláda KS Číny upevnila svou moc a stát má nadále i přes ekonomické reformy a otevření se zahraničním investicím totalitní charakter, kde požadavek demokracie zůstal nevyslyšen, kde dochází k častému porušování základních lidských práv a svobod a požaduje se kolektivní loajalita straně a centrální ideologii.

Umění a literatura

V rovině umělecké a literární probíhala osmdesátá léta pod znamením určitého rozvolňování a diverzifikace, které vycházely z nové vládní směrnice z roku 1979. Jako i předtím mělo umění sloužit lidovým masám, ovšem nově byl podporován volný rozvoj nových literárních žánrů a volná debata mezi různými úhly pohledu (Barmé 1999: 20). Po událostech roku 1989 byl tento vývoj zabrzděn a řada autorů se ocitla na seznamu zakázané literatury, jelikož ve svých dílech prosazovali tzv. zkažené buržoazní hodnoty západní civilizace.⁵

Jak bylo zmíněno výše, s růstem životní úrovně obyvatelstva a vytvořením vnitřního trhu v Číně se vytvořila poptávka po konzumním zboží, mezi které patřily i produkty umění. V reakci na nově nalezený zájem v Číně začalo vznikat komerční umění v podobě literatury a filmu. Mezi dominantní žánry období po Kulturní revoluci můžeme zařadit tzv. „literaturu jizev“, jež reflektovala a přezkoumávala zkušeností autorů z dob Maovy vlády, „literaturu hledání kořenů“, jež se vracela k čínské tradici před vznikem Čínské lidové republiky a čerpala z lidové tradice a slovesnosti, a v neposlední řadě avantgardní literaturu, jež se inspirovala západními směry (Bakešová et al. 2019: 250–254). Komerčnější literární proudy nabyly na popularitě hlavně v druhé polovině osmdesátých a v devadesátých letech. Mezi tyto „populární“ směry můžeme zařadit i *literaturu lumpů* neboli *liou-mangů*, o níž budeme mluvit v následující kapitole. Autoři tohoto druhu literatury nebyli zaměstnaní státem a jejich příjem byl závislý na úspěchu každého jimi napsaného díla, z pohledu státu to byla skupina tzv. „sociálně nečinných lidí“ (Barmé 1992: 27).

⁵ Více o problematice „kulturního znečištění“ – viz Barmé (2013).

2.1.2. Kultura lumpů

Liou-mang wen-süe 流氓文学 neboli *literatura lumpů*, mezi jejíž představitele patří Wang Šuo, představuje alternativní kulturu, která vzkvétala v období ekonomických reforem sedmdesátých a osmdesátých let a krize společenských a morálních hodnot, jež tyto reformy způsobily. Kořeny tohoto fenoménu však sahají až k období začátku Kulturní revoluce (1966–1976), kdy z tzv. Starých rudých gard vznikla první skupina „elitních“ lumpů. Než přistoupíme ke zkoumání příčin vzniku a popularizace této kultury, je třeba rozvést význam slova *liou-mang* (*lump*) a jemu příbuzných výrazů.

Slovo *liou-mang* má v čínském jazyce hodně negativní konotace a překládá se jako „chuligán“, „kriminálník“ či „lump“, rovněž může odkazovat k člověku uvolněných mravů. Ve složeninách se toto slovo vyskytuje například ve spojení *liou-mang wu-čchan-če* 流氓无产者 ve významu „lumpenproletariát“ a spojení *liou-mang kuo-tia* 流氓国家 ve významu „darebácký stát“. V realitě čínské společnosti konce minulého století tento termín odkazoval ke skupině lidí bez stálého povolání, kteří se bouřili proti hodnotám a pravidlům společnosti a žili bez ohledu na názor svého okolí. Liou-mangové vedli nevázaný sexuální život, obtěžovali ženy, hodně pili, rvali se a angažovali se v kriminálním chování. Kalvachová (1999: 24–25) při charakterizování této kriminální stránky *liou-mangů* používá český slangový termín „vekslák“.⁶

Jak bylo zmíněno výše, přestože termín *liou-mang* většinou odkazuje k drobným kriminálníkům, zlodějům či obecně lidem na okraji civilizované společnosti, původ tohoto fenoménu je překvapivě spojován s rodinami nových vládnoucích elit šedesátých let. Vysoce postavení straničtí funkcionáři a jejich děti jako představitelé skupiny s nejlepším neboli revolučním třídním původem se těšili různým privilegiím, například v rovině vzdělávacího systému či při hledání zaměstnání (Yao 2004: 436). Právě představitelé této „elitní mládeže“ se sjednotili do tzv. Starých rudých gard a byli mezi prvními, kdo se připojil k Maovi na začátku Kulturní revoluce. Tato exkluzivní mládežnická organizace měla celkem spontánní a nevladatelnou povahu a jak zdůrazňuje Yin (1996), nepodléhala kontrole ze strany KS Číny. Zpočátku bylo cílem jejich kritiky vedení škol, staré myšlení a kultura či

⁶ Tento termín odkazuje k lidem, kteří se vyskytovali v socialistických zemích s centrálně řízeným hospodářstvím a zabývali se pokoutním obchodem s cizími měnami a pašovaným zahraničním zbožím, např. elektronikou, cigaretami atd. Veksláci fungovali na hraně zákona a na mysli měli jenom peníze a hmotný zisk. V rovině vztahu s autoritami a zákonem bylo veksláctví vesměs tolerováno, veksláci samotní vládu většinou podporovali a nepřáli si žádné politické změny, jelikož ty by mohly vést ke kriminalizaci jejich aktivit (Kalvachová 1999: 24).

intelektuálové. Avšak později, když se terčem kritiky stalo vedení a představitelé politických elit, mezi něž patřili rodiče starých rudogardistů, tato frakce Rudých gard se dostala do konfliktu se zástupci radikálnějších a inkluzivnějších frakcí, a nakonec byla potlačena (Yin 1996). Navíc v rámci boje proti „buržoazii a revizionismu“ ve vedení strany došlo k velkým změnám a část funkcionářů ztratila své postavení. Najednou se „elitní mládež“, která se celý svůj život těšila výhodám vycházejícím z revolučního třídního původu a prestižního zaměstnání rodičů, ocitla v pozici obyčejných občanů a ztratila všechna svá privilegia.

Právě rozčarování ze ztráty společenského postavení a odcizení, které přinesla „elitní mládež“ Kulturní revoluce, identifikuje Yao (2004: 437) jako hlavní důvod vzniku nové alternativní kultury lumpů. Na rozdíl od tradičních lumpů pocházejících z nižších tříd společnosti pocházeli představitelé nové kultury z rodin předrevoluční politické elity a byli obdivováni zbytkem mládeže pro svůj elitní status a bohémský způsob života (Yao 2004: 437). Po tom, co Staré rudé gardy byly potlačeny v rámci mezifrakčního boje, většina elitní mládeže se již nepřipojila k revoluci, a naopak začala opovrhovat masami, které se poslušně přidaly do boje proti nepřátelům lidu. Odlišnost od prostých občanů se taktéž projevovala v jejich oblečení, majetku, který odrážel jejich nadřazený status, a vystupování. Mezi charakteristické znaky patřilo i sexuální experimentování, které bylo považováno v tehdy puritánské čínské společnosti za tabu. Elitní lumpové představovali nový druh společenského statusu a moci v chaosu Kulturní revoluce a nabízeli nový životní styl, který přitahoval ostatní mládež, s ukončením Kulturní revoluce a nástupem reformního období se část z nich dokázala přizpůsobit novému komercializovanému prostředí a znovu získat, ať už legálně či nelegálně, jakousi podobu bývalého „elitního“ statusu. Ti z nich, kteří se přizpůsobit nedokázali, byli marginalizováni a k zachování pocitu vlastní nadřazenosti a moci byli odkázáni na chuligánskou minulost (Yao 2004: 435). Právě zkušenost této poslední skupiny bývalých elitních chuligánů je zásadní pro kulturu lumpů, jak ji známe v dílech Wang Šuo.

Nově vzniklá subkultura nalákala velký počet mladších sourozenců a kamarádů bývalých rudogardistů, kteří toužili po svobodě, kterou si mohla dopřát „starší“ generace na začátku Kulturní revoluce (Yao 2004: 437). Mezi ně patřil například i Wang Šuo, který se spolu se svými kamarády sdružoval do pouličních tlup a později se angažoval i ve veksláckých aktivitách. Na základě výše uvedených skutečností můžeme tedy vidět, že přestože termín *liou-mang* byl později spojován hlavně s kriminálníky a společenskými vyvrheli, zpočátku tato subkultura vznikla ze vzpoury konkrétní skupiny dobové mládeže.

Minford (1985: 248) hovoří o podivné nové kultuře lumpů, jež vznikla v „postmaovské pustině“, která sestává z „násilníků, prostitutek, pašeráků, nezaměstnané mládeže, odcizených intelektuálů a frustrovaných umělců či básníků“. Je to čínská ztracená generace, která si dokázala vytvořit vlastní kulturu a pocit identity v prázdnotě, kterou po sobě zanechal chaos a anarchie Kulturní revoluce.

Jakousi „popularitu“ začali získávat lumpové na konci sedmdesátých, a hlavně na začátku osmdesátých let, kdy se jejich „kultura“ a životní styl začal šířit mezi širším obyvatelstvem. Dokonce se mluvilo o mentalitě lumpů, která byla v konzumní a zkorumpované společnosti, kde se každý snažil zbohatnout na úkor toho druhého, natolik rozšířena, že se dostala i mezi stranické funkcionáře a kádry (Barmé 1992: 28–29). Yi Shuihan (1989: 253) píše o tom, že se tato mentalita dokonce „vetřela mezi některé stranické a státní orgány, firmy a průmyslová odvětví“, a je to něco, co vede k ignorování zákonů a pravidel a kvůli čemu roste v této sféře zájem jen o vlastní prospěch.

Ve světě literatury se postava lumpa objevuje již v sedmdesátých letech, např. v dílech Ša Jie-sina, Jao Ming-teho nebo Li Kche-weje. Ovšem opravdovou oblibu mezi čtenáři získali lumpové Wang Šuo, který své postavy příliš nekritizuje a neukazuje v negativním světle. Ba naopak, jeho postavy jsou vychytralé, vtípné a okouzující, nejsou vyloženy jenom „černé“ či „bílé“ (Yao 2004: 433). Hlavní postavy v jeho dílech jsou často označovány pojmem *pchi-c'* 痞子, který se dá přeložit slovem „lůza“ či „gauner“. Barmé (1992: 34) v některých kontextech pracuje s překladem „chytrák“, jelikož moderní užití výrazu *pchi-c'* podle něj naznačuje určitou míru bystrosti a inteligence. O literatuře lumpů se proto také často mluví i jako o *literatuře gaunerů*, tedy *pchi-c' wen-süe* 痞子文學, neboť přítomnost postav tohoto typu je hlavní charakteristikou tohoto literárního proudu.

2.2. Život a dílo

Wang Šuo se narodil roku 1958 ve městě Nanking, provincie Ťiang-su. Nedlouho poté se jeho rodina přestěhovala do Pekingu, kde se ubytovala do areálu vojenské základny. Jeho matka byla lékařka a otec učitel na vysoké škole Čínské lidové osvobozené armády. Jako armádní důstojník si otec Wang Šuo velice potrpěl na disciplínu, kterou si často vynucoval bitím. Konflikt mezi synem a otcem se později stal v různých formách projevovat jako motiv ve vícero dílech spisovatele (Wu 2005: 104–116). Vzдорovitá povaha Wang Šuo se projevovala nejenom v konfliktu s otcem, ale i v jeho pohledu na společnost – mladý spisovatel, který vyrůstal v chaotickém prostředí šedesátých a sedmdesátých let, byl stejně jako velká část dobové „elitní mládeže“ rozčarován ze změn, které přinesla Kulturní revoluce, a hledal způsob, jak se v tehdejší nejisté době v čínské společnosti prosadit.

Yao (2004: 434) upozorňuje, že třídní původ spisovatele samotného a většiny jeho postav nemá s obyčejnými lidmi nic společného, přestože o Wang Šuovi se často mluví jako o lidovém spisovateli *pching-min cuo-t'ia* 平民作家. Jako syn vojenského důstojníka Wang Šuo vyrůstal a chodil do stejné školy s dětmi dalších vysoce postavených kádrů a představitelů politických elit. Jak bylo zmíněno v předchozí podkapitole, právě vrstva této privilegované mládeže stála u zrodu alternativních chuligánských liou-mangů. Wang Šuo, který na začátku Kulturní revoluce byl teprve na druhém stupni základní školy, na vlastní oči pozoroval pád Starých rudých gard a jejich přeměnu v chuligánské pouliční party, k nimž se záhy přidal. Již během svého studia na střední škole byl Wang dvakrát krátkodobě zatčen – jednou za účast ve rvačce a jednou za malou potyčku s policistou během demonstrace na Náměstí Nebeského klidu roku 1976 (Barmé 1992: 25).⁷ Téhož roku po absolvování střední školy Wang nastoupil do námořní služby v ČLOA, kde pracoval jako lékař. Zuo Shula (1992: 221–222) ve svém biografickém eseji o Wang Šuovi popisuje dvě situace, které klíčovým způsobem ovlivnily idealistickou představu spisovatele o armádních složkách jako zosobnění Mao Ce-tungova učení a vedly k otevřené vzpouře proti systému. První z nich se odehrála během mrazivé noci, kdy Wang trápený hladem a zimou zpozoroval vyššího důstojníka, jak si nácívá žaludek drahým jídlem nedostupným obyčejným vojákům. Další se odehrála v podobném duchu, když Wang a několik jeho kolegů byli pozváni na banket, kde se měli konečně pořádně najíst. Bohužel místo u stolu skupinka námořníků i tak

⁷ Jednalo se o demonstraci uspořádanou v návaznosti na pietní shromáždění po smrti tehdejšího premiéra ČLR Čou En-laje.

nedostala, jelikož na poslední chvíli se nečekaně objevilo několik vysoce postavených osob, jež zabraly jejich místo. Znechucení z podřízeného postavení a korupce vedlo k tomu, že spisovatel se vzbouřil a začal otevřeně ignorovat předpisy a pravidla armády.

V roce 1978 Wang publikoval svou první povídku *Čekání* v armádním měsíčníku a byl převeden do redakční rady časopisu. Po vypuknutí čínsko-vietnamské války se autor chtěl vrátit do armády a obětovat se pro blaho své země, ale jeho služby již nikdo nepotřeboval. Po propuštění do civilu Wang nastoupil do práce ve farmaceutické společnosti a zároveň se skupinou kamarádů zorganizoval pašeráckou operaci, jež prosperovala až do roku 1982, kdy byl v rámci zásahu proti ekonomickým kriminálníkům Wang spolu se svou partou chycen a odsouzen k náhradě škod. Všechny následující pokusy o podnikání ztroskotaly kvůli přísnějším kontrolám a konkurenci, která byla ve společnosti, kde se každý snažil rychle zbohatnout, nevyhnutelná. Bez koruny v kapse Wang začal žít na účet svých přítelkyň – nejprve se sekretářkou Unie mládeže a později s letuškou, jež posloužila jako inspirace k napsání povídky *Letuška*, která byla téhož roku vydána a zpracována pro televizi (Kalvachová 1999: 3).

Vydání *Letušky* odstartovalo zlatou éru Wang Šuo. Od roku 1986 začala být jeho tvorba vydávána pravidelně a přinášet autorovi peníze dostačující na živobytí, a dokonce i na založení rodiny (Kalvachová 1999: 3). Jeho povídky a romány byly na konci 80. let natolik populární, že v roce 1988 byly čtyři z nich zfilmovány – byl to ve světě čínského filmu „rok Wang Šuo“ (Barmé 1992: 24). V 90. letech Wang začal psát scénáře k filmům a seriálům, které se také těšily velkému úspěchu a popularitě. Komerční úspěch mezi čtenáři a diváky pramenil nejenom ze zájmu o tabuizovaný život rebelů a chuligánů, ale také ze zájmu o zobrazení opravdové čínské společnosti se vši její kontroverzností a dynamičností. Vzpouza Wang Šuo z něj udělala fenomén, jemuž nebylo v dobové čínské kultuře rovno.

Tematicky se většina prózy spisovatele věnuje lumpům a jejich požitkářskému a bonvivánskému životnímu stylu. Při psaní kontroverzních povídek autor čerpal hodně z vlastní zkušenosti, čímž často šokoval čtenářskou veřejnost, která ovšem nepřestávala čekat na nová díla z pera populárního rebela. Hrdinové Wang Šuo nejsou svázáni závazky tradičního či partnerského vztahu, ve svých dílech autor často tematizuje sex a nemanželské vztahy. Neúcta vůči společnosti se projevuje nejenom odmítnutím pravidel chování a morálky, ale také i pohrdavým a lhostejným postojem vůči každému, kdo se na ně dívá svrchu. Ovšem je třeba znovu zdůraznit, že mezi lumpy nepatří jenom osoby z „okraje

společnosti“, lumpové se objevují i mezi úředníky a podnikateli, mezi politiky a armádními důstojníky. Tyto postavy, které mají daleko k tradiční představě o chuligánech, jsou často terčem Wangovy satiry či zesměšňování, jak budeme mít možnost vidět na příkladu románu *Hlavně mne nenazývejte člověkem*, kde v centru příběhu stojí právě taková skupina nemorálních a ambiciózních lumpů s trochou moci.

Mezi další charakteristické rysy Wang Šuovy prózy patří jazyk, který autor používá. Na rozdíl od většiny dobových spisovatelů se Wang inspiruje soudobým pekingským nářečím a chuligánským slangem, který potom přímo používal v mluvě svých postav. Živý a výrazný jazyk Wangových postav charakterizuje tzv. rychlá mluva *kchan* 砍,⁸ jež vznikla v době na začátku Kulturní revoluce, kdy se po zavření škol Wang a jeho spolužáci scházeli a přehnaně se chlubili tím, co je v tu chvíli zajímalo (Yao 2004: 450). Postupně se tento styl mluvení rozšířil mezi další lumpy a stal se svého způsobu jejich značkou. V kombinaci s pekingskými kolokvialismy a hláškami svých kamarádů se Wangovi podařilo vytvořit unikátní jazyk, který se rychle rozšířil mezi čtenáři a obyvateli Pekingu a dalších velkých měst. Některé fráze z jeho knížek se dokonce staly okřídlenými výrazy či se lexikalizovaly jako například výraz „skočit do moře“ ve významu „začít podnikat“ (Kalvachová 1999: 4).

Jako představitel rebelů a chuligánů je Wang Šuo často považován za autora „pokleslé literatury“. Wu (2005: 116–128) ve své snaze porozumět komerčnímu úspěchu Wang Šua se zaměřuje na jeho všeobecnou popularitu a pověst autora „braku“. Podle něj přitažlivost tohoto spisovatele spočívá nejenom v obratném podkopání moci Strany a intelektuálů, ale hlavně v „překročení dominantní ideologie“, ve vzdoru proti všem tradičním zásadám a principům (Wu 2005: 117–188). Přestože Wang ve svých dílech často zesměšňuje a kritizuje intelektuály, v jeho dílech rovněž často vyskytuje politický diskurz, který i přes jeho nepřátelský postoj dělá z tohoto spisovatele spojence inteligence (Wu 2005: 118). Wang samotný se nerad označuje za autora populární literatury, jelikož podle něj by to znamenalo poslušný postoj vůči autoritám či ideálům hlavního proudu, jež on sám tak často satirizuje, a odmítá domněnku, že by jeho dílo jakýmsi způsobem reprezentovalo názory a postoje střední třídy, jež podle Wanga představují definice populární literatury (Wu 2005: 121–122).

⁸ Kalvachová (1999: 65) překládá tento výraz jako „sekat machra“ nebo „vést drsné řeči“.

V roce 1996 v rámci kampaně za „budování duchovní civilizace“ byl Wang označen za „dekadentního autora s negativním vlivem na mládež“ a jeho dílo bylo zakázáno (Kalvachová 1999: 5). Ovšem již na sklonku desetiletí začal Wang publikovat znovu, a přestože jeho sláva již nedosahovala předchozí úrovně, jeho dílo, jež je v mnohých ohledech pořád aktuální, poskytuje stále široký prostor k analýze a interpretaci.

3. Vysvětlení základních pojmů

Pro pochopení toho, co je terčem satiry rozebíraného románu, je třeba obeznámit se se třemi aspekty čínské kultury – s konceptem tváře, který má v čínské společnosti zásadní behaviorální implikace, a s historickou etapou zvanou Století ponížení, která je odborníky na čínský nacionalismus považována za jedno ze zásadních historických traumat a zároveň za jeden z pilířů čínského nacionalismu, který je v námi rozebíraném díle satirizován.

3.1. Koncept tváře

Tvář je stěžejním konceptem v čínské společnosti, jenž ovlivňuje nejenom veškeré sociální interakce, ale rovněž je silným motivačním faktorem determinujícím každodenní chování jednotlivců. Pokud si jedinec přeje zachovat tvář, má se chovat tak, aby nepoškodil svou prestiž a zachoval si sebeúctu. Při komunikaci s ostatními jednotlivci má dbát na to, aby je neponížil, neuvedl do rozpaků či jakýmkoliv způsobem neprojevil nedostatečnou úctu. Podobné chování by totiž mohlo chtěně nebo nechtěně způsobit ztrátu tváře druhého partnera a ovlivnit jeho postavení v očích společnosti.

Na základě výše uvedených skutečností bychom mohli usoudit, že tvář je čínské označení pro prestiž, důstojnost či hrdost. Tyto pojmy ovšem neposkytují dostačující obraz o tom, co všechno tento koncept zahrnuje. V čínské kultuře se slovo tvář vztahuje ke dvěma konceptům – *mien-c'* 面子 a *lien* 臉. Obě slova se překládají do češtiny jako tvář a odkazují k přední části lidské hlavy, jejich význam a použití v čínštině není ale úplně totožný. Hu (1944: 45) definuje *mien-c'* jako „*pověst, kterou si člověk získává, když se mu daří v životě, prostřednictvím úspěchu a ostentativnosti*“ a *lien* jako „*úcta skupiny k člověku, jenž má dobrou morální pověst: tento člověk plní své povinnosti bez ohledu na související utrpení a za všech okolností se projevuje jako slušná lidská bytost*“. Avšak Ho (1976: 868) namítá, že tyto termíny nejsou natolik odlišné, jelikož *mien-c'* podle něj také obsahuje morální stránku a oba termíny jsou v některých kontextech zaměnitelné.⁹ Jelikož podrobná analýza rozdílů mezi *mien-c'* a *lien* je mimo rámec této práce, dále budeme pracovat s těmito termíny podle navržené definice od Hu.

⁹ Více o problematice rozdílů mezi *mien-c'* a *lien* viz například Zhou a Zhang (2018) či Zygađło (2018).

Prvním západním učencem, který projevil zájem o čínský koncept tváře, byl americký misionář Arthur Henderson Smith, který působil v provincii Šan-tung na konci 19. století (Zygadlo 2018: 8). Ve svém stěžejním díle *Chinese Characteristics* Smith propojil koncept tváře s divadlem – hlavní vášni čínského národa (1894: 16). Podle něj život pro Číňana je divadelní představení, jež neklade důraz na realitu a fakta, ale na formu a náležité provedení (1894: 16–17). Mezi dalšími učiteli, kteří se snažili o definici tohoto fenoménu, byl například Lu Sün, jeden z nejvýznamnějších čínských spisovatelů 20. století, a Lin Jü-tchang podle něhož koncept tváře má své kořeny v čínském rodinném systému,¹⁰ který je založen na konfuciánské společenské hierarchii (Lin 1938: 186–187). Za první vědeckou odbornou práci věnovanou problematice tváře je považován článek od badatelky Hsien Chin Hu z roku 1944, v němž se věnuje jednotlivým konceptům *lien* a *mien-c*‘. Další významnou osobou zabývající se otázkou tváře byl americký antropolog Erving Goffman, který definoval (2003: 7) tvář jako „*pozitivní společenskou hodnotu, kterou si jedinec nárokuje na základě postoje, jež mu v konkrétní interakci připisují ostatní*“.

Jak bylo výše zmíněno, tvář je jedním z hlavních faktorů ovlivňujících lidské chování v čínské společnosti. Je tomu tak, jelikož tvář jako taková vzniká v interakcích, není to vnitřní vlastnost člověka, která je mu vlastní již od narození. Tvář nabývá svého významu jenom během interakcí, neboť není formulována názorem člověka na sebe sama, ale názory, které si myslí, že ostatní lidé mají o něm (Ho 1976: 876). Když člověk ztrácí nebo nabývá tvář, stává se to ve společnosti dalších lidí, jejichž přítomnost a očekávání formulují požadavky k tváři daného jednotlivce. Pokud člověk vysokého postavení učiní přestupek, je nejpravděpodobnější, že ztratí více tváře než člověk nižšího postavení, především proto, že očekávání společnosti vůči němu jsou mnohem vyšší než očekávání k člověku nižšího postavení. Podle Hoa (1976: 871) jednatel ztrácí tvář, když jeho chování a společenský výkon neodpovídají minimálním požadavkům, které jsou na něj kladeny na základě jeho postavení. V rovině *lien* se to projevuje určitou morální soudností, která by měla být vlastní všem členům lidské společnosti.

Dynamická povaha tváře se projevuje nejenom při interpersonální komunikaci, ale i v čínském jazyce jako takovém. V čínštině existuje celá řada ustálených výrazů, jež se vztahují k problematice tváře. Tvář můžeme dát (*kej mien-c* ‘), chtít (*jao mien-c* ‘), nechtít (*bu*

¹⁰ Podle konfuciánských představ společenský řád bude zajištěn v případě, že každý jedinec bude jednat shodně se svým postavením ve společnosti (Lin 1938: 19). Vztahy mezi jedinci mají být určeny na základě tzv. pěti základních lidských vztahů: vztah mezi králem a poddaným, mezi otcem a synem, mezi mužem a ženou, mezi starším a mladším bratrem a mezi přáteli. Pouze vztah mezi přáteli je rovný.

jao lien), nemít (*mej-jou lien*), přidat (*ceng-t'ia mien-c'*), půjčit si (*t'ie mou-žen te mien-c'*) a tak dále.¹¹ Všechny tyto výrazy ukazují nestálou a proměňující se povahu tváře, která je závislá nejenom na konkrétní situaci, ale rovněž na vztahu mezi komunikujícími stranami. Vedoucí oddělení může dát tvář některému ze svých podřízených, když ho pochválí, pochvala od zaměstnance na stejné úrovni už ovšem nebude mít na tvář jednotlivce tak velký vliv. Stejně tak když představitel starší generace odsoudí odvážné chování mladších lidí a řekne, že nechtějí mít tvář, tak to neznamena, že negativní reakci budou mít i příslušníci stejné věkové skupiny. Tvář se rovněž mění se změnou postavení člověka ve společnosti – svobodný muž a otec dvou dětí budou čelit odlišným očekáváním ze strany rodiny a společnosti.

Dalším důležitým rysem tváře je to, že může mít jak individuální, tak i skupinovou povahu. Tvář má nejenom jednatel, ale také například rodina, stát či podnik. Je to část nejenom osobní, ale i kolektivní identity (Zygadlo 2018: 19). Tudíž člověk žijící například v Číně „spravuje“ vlastní tvář a má podíl na tváři své rodiny a celé Číny jako takové. Je však nutné zdůraznit, že kolektivní neboli skupinová povaha tváře je bližší východním společnostem, ve kterých převládá kolektivistická kultura. Právě tato povaha tváře je klíčová v románu *Hlavně mne nenazývejte člověkem*, kde hlavní postava má znovu získat čínskému národu ztracenou tvář, jejíž ztráta byla způsobena prohrou čínského sportovce na mezinárodní soutěži. Jak ukážeme v následující kapitole, křehkost čínské tváře souvisí s konkrétními historickými událostmi v 19. a 20. století, a tzv. „stoletím ponížení“, charakterizovaným invazemi západních mocností a Japonska.

Na základě výše uvedených popisů můžeme tedy definovat tvář jako úctu nebo respekt, který si člověk (nebo národ) může nárokovat na základě společenského (mezinárodního) postavení a uspokojivého jednání podle očekávaných norem, které se vážou k dané pozici (Ho 1976: 883). Tvář se vytváří a formuje na základě recipročního vztahu mezi jedinci nebo mezi jedincem a skupinou, kdy tváře obou stran se navzájem ovlivňují a vytváří jak vnitřní, tak i vnější tlak na chování a morální vystupování aktérů. Tvář rovněž může být ovlivněna chováním jedinců v blízkém okolí a vnějšími událostmi jako např. ztrátou práce, která v daném případě ovlivní společenskou pověst jedince (*mien-c'*), ovšem nebude mít dopad na morální pověst (*lien*). Snaha získat, zachránit a neztratit tvář je silným motivačním faktorem, jenž ovlivňuje chování a povahu interpersonální komunikace

¹¹ Pro detailní rozbor jednotlivých frází viz Hu (1944).

v každodenním životě jedinců, a zároveň povahu interakce mezi jedinci jako představiteli jednotlivých národů.

3.2. Století ponížení

Čínská civilizace, jež se pyšní pětistiletou historií (Zádrapa 2016), zažila nejenom období rozkvětu a pocitu vlastní kulturní nadřazenosti, ale rovněž má za sebou i období, se kterým je spojený pocit méněcennosti a trauma, jež se stalo jedním z ústředních bodů politického diskurzu post-císařské éry a svým způsobem odstartovalo vznik čínského národního státu v západním slova smyslu. Toto období od 19. až do poloviny 20. století se v čínském diskurzu označuje jako „století ponížení“ *paj-nien kuo-čch'* 百年国耻 a bylo charakterizováno invazemi cizích mocností a tzv. „nerovnými smlouvami“ *pu-pching-teng tchiao-jüe* 不平等条约. K zásadním milníkům století ponížení patří první opiová válka (1839–1842), druhá opiová válka (1856–1860), první čínsko-japonská válka (1894–1895), invaze aliance velmocí v reakci na boxerské povstání (1900), japonská invaze do Mandžuska (1931) a druhá čínsko-japonská válka (1937–1945).

Pro hlubší pochopení čínského traumatu je na začátku důležité představit čínské vidění uspořádání světa, ze kterého vycházela povaha císařské moci od dob dynastie Čou (1100–221 př. n. l.) až po konec dynastie Čching (1644–1911). Podle tradičních představ čínská civilizace obývala jádro tzv. podnebesí *tchien-sia* 天下 a čínský císař neboli „syn Nebes“ *tchien-c'* 天子 byl na základě „mandátu Nebes“ *tchien-ming* 天命 suverénem nad celým tímto územím. Tento mandát byl obdržěn od božstva Nebes *tchien* 天, vrcholného pojetí transcendentna v čínské tradici, na základě morálního a spravedlivého jednání panovníka samotného a jeho předků. Pokud vladařovo jednání neodpovídalo mravnímu a přírodnímu řádu, mělo dojít ke ztrátě mandátu jeho rodinou a následovně k předání mandátu do rukou další vládnoucí dynastie, jež měla být schopna řádně vládnout všem lidem v podnebesí (Fairbank 1998: 68–69).

Pojetí světa založené na konceptu podnebesí a mandátu Nebes rovněž zdůrazňovalo výjimečnost a nadřazenost čínské civilizace nad všemi ostatními. Vzhledem k tomu, že čínský císař díky mandátu nebes získával autoritativní a svrchovanou moc nad celým územím podnebesí, de facto to znamenalo, že se stával vládcem všech obyvatel světa. Hrubý (2017: 29) ovšem podotýká, že v praktické rovině interakce s okolím se Číňané rozlišovali mezi obyvateli podnebesí na základě jejich vzdálenosti od královské domény neboli centra říše. Staří Číňané, jako obyvatelé jádra podnebesí, sami sebe označovali jako *chua* 华, což v překladu z klasické čínštiny znamená „nádherný“ či „prosperující“, termínem *i* 异 neboli

„barbaři“ byli naopak označováni lidé obývající periferní oblasti podnebesí, jejichž odlišnost byla založená na nedodržování čínských rituálů a kulturní jinakosti (Wang 2014: 42). Dodržování čínských kulturních tradic bylo tudíž vnímáno jako hlavní znak civilizovanosti, jež mohla být získána prostým přijmutím čínské kulturní normy.

Vztahy mezi čínským císařstvím a barbary obývajícími periferní politické entity byly založeny na základě hierarchického tributárního systému. Tento systém byl založen na charismatické síle *te* 德 vládnoucího krále (nebo později císaře), jež pramenila z jeho morálně ctnostného chování a byla podmínkou pro udržování mandátu. Tato síla *te* se měla samovolně šířit světem a jako vůně vábit a přitahovat necivilizované barbary k jádru čínské kultury (Hrubý 2017: 29–30). V praktické rovině to znamenalo formální uznání čínského císaře jako syna Nebes ze strany okolních politických entit a pravidelné vysílání poselstev na císařský dvůr s cílem předání tributu. Je však nutné zdůraznit, že účelem tributárního systému nebylo podrobení okolních zemí, nýbrž posilování císařské autority uvnitř samotné říše a představy o kulturní nadřazenosti čínského syna Nebes (Hrubý 2017: 30).

Na základě výše uvedených skutečností můžeme tedy lépe pochopit nepřipravenost čchingské říše na konflikty 19. století. Vzhledem k tomu, že jedním z klíčových rysů konceptu podnebesí bylo jeho nepřijetí představy existence vícero kulturně rovnocenných států (Wang 2014: 72–73), všechny zahraniční vztahy před první opiovou válkou byly založeny nerealisticky na principu naprosté nadřazenosti čínské civilizace a kultury, což vedlo k jistému přecenění vlastních sil ze strany čchingské vlády. Známý je dopis císařského komisaře Lin Ce-süa z roku 1839 adresovaný britské královně Viktorii, ve kterém arogantním tónem mluví o Číně jako o Nebeské říši ovládající „mírou božské vznešenosti, kterou ona nedokáže pochopit“ a o Británii jako o tributárním státu, jež prosperuje jenom díky benevolenci čchingského císaře (Lin 1839).

První opiová válka skončila prohrou čchingské říše a podepsáním Nankingské smlouvy, jež se stala první ze série tzv. nerovných smluv, které Čína musela uzavřít se západními mocnostmi a později Japonskem. Wang (2014: 60) píše o Nankingské smlouvě jako o zlomovém bodu čínské historie, kdy systém zahraničních vztahů říše se změnil ze systému tributárního na systém smluvní. Mezi smluvní závazky Nankingské smlouvy patřila např. exterritorialita (cizinci nepodléhají místnímu právnímu dohledu), náhrada škod, mírné celní poplatky, doložka nejvyšších výhod (všechny cizí mocnosti se automaticky podílejí na výhodách, které někdo z nich získá od Číny), otevření pěti přístavů pro volný obchod

a předání Hongkongu Britům „na věčné časy“ (Fairbank 1998: 337–338). Otázku obchodování s opiem vyřešila až smlouva podepsaná v roce 1858 v Tchien-ťinu po porážce Číny v druhé opiové válce. Mezi signatáři tentokrát byli i představitelé Francie, Ruska a USA, kteří se připojili k Britům a získali stejná práva a privilegia (Fairbank 1978: 249). Smlouva v Tchien-ťinu otevřela mocnostem dalších jedenáct přístavů a právo cestovat do dříve zapovězených oblastí. Číňané se ovšem nechtěli vzdávat jen tak a nedlouho po podepsání mírové smlouvy vypukl další konflikt, který opět skončil porážkou čchingské armády a obsazením Pekingů anglo-francouzskou armádou.¹² V roce 1860 byl konflikt definitivně ukončen podepsáním pekingské smlouvy, jež garantovala západním mocnostem další řadu ústupků.

Příčinou prohry čínské strany v jednotlivých konfliktech byla nejenom izolovanost a neschopnost navigovat mezinárodní vztahy, ale rovněž i vojenská zaostalost a korupce, která rozkvétala mezi státními úředníky čchingské říše (Fairbank 1998: 308–309). V reakci na krizi tohoto období v roce 1861 začala tzv. čchingská restaurace *čung-sing* 中兴 a hnutí sebeposilování *c'-čchiang jün-tung* 自强运动, kdy nové mandžuské¹³ vedení v čele s císařovnou vdovou Cch'-si jako regentkou pětiletého císaře Tchun-č' odstartovalo sérii institucionálních reforem, které měly modernizovat a zastavit úpadek čchingské říše. Po celém státě se začaly zakládat školy, zbrojovky na výrobu moderních zbraní, byl založen speciální úřad pro správu zahraniční politiky říše, překládaly se zahraniční učebnice atd. Jak ovšem podotýká Fairbank (1998: 359–360), restaurace neměla šanci udržet vitalitu a přinést požadované výsledky, jelikož vedení se drželo konzervativních představ a snažilo se aplikovat západní praktické znalosti, aniž by došlo k změně v rovině mentální. Všechny snahy o opravdovou modernizaci byly tedy znemožněny konfuciánskou morálkou, která nakonec zvítězila mezi představiteli císařské vlády.

Žalostné výsledky modernizace vyšly najevo během první čínsko-japonské války v letech 1894–1895, která opět skončila porážkou císařství a ztrátou Tchaj-wanu a vlivu nad

¹² Velkým šokem bylo zničení Starého letního paláce *Jüan-ming Jüan* 圆明园 – císařského sídla Čchingů. Palác byl známý svými četnými zahradami, velkolepou architekturou a rozsáhlou sbírkou vzácných uměleckých děl a starožitností. Britští a francouzští vojáci vypálili a vyrabovali palác na pokyn britského diplomata Jamese Brucea v době, kdy jeho armáda okupovala Peking (Hsu 1985: 215). Po roce 1949 se komunistická vláda rozhodla nechat trosky paláce jako věčnou připomínku budoucím generacím o imperialistické agresi, které vzdorovala Čína během století ponížení, a jako svědectví „čínské civilizace a cizího barbarství“ (Wang 2014: 52–53).

¹³ Mandžuoové jsou jednou z 55 etnických menšin žijících na území dnešní Čínské lidové republiky. Historicky mandžuské etnikum pochází z oblasti Mandžuska na severovýchodě Číny.

korejským poloostrovem. Tato prohra šokovala Čínu nejenom kvůli zjevnému selhání veškerých snah o modernizaci, ale rovněž kvůli tomu, že válka byla prohrána Japonsku, které Čína dlouhodobě považovala za loajální vazalský stát (Wang 2014: 52–53).

S narůstající přítomností cizinců se v Číně začaly šířit xenofobní a protikřesťanské nálady, které vyústily v Boxerské povstání mezi lety 1898 a 1901. Boxeři, původně skupina rolníků z chudé provincie Šan-tung, usilovali o vyhnání všech cizinců z Číny a návrat bývalé slávy říše. Čchingská vláda, která původně neměla s boxery žádné spojení, se nakonec rozhodla s nimi spolupracovat a vyhlásila válku všem cizím mocnostem. Povstání skončilo vítězstvím mocností a podepsáním tzv. boxerského protokolu. Čína měla vyplatit válečné reparace v hodnotě 450 milionů taelů,¹⁴ na pět let měly být pozastaveny úřednické zkoušky a mělo dojít k popravě hlavních podporovatelů boxerského hnutí. Z této porážky se čchingská dynastie už nikdy nevzpamatovala a v roce 1911 došlo k Sinhajské revoluci, během které bylo svrženo císařství, a vznikla Čínská republika.

Poslední etapou století ponížení představuje japonská agrese v Číně ve 30. a 40. letech, jež začala japonskou invazí do Mandžuska v roce 1931. Formální válka, jež vypukla v roce 1937, skončila prohrou Japonska ve 2. světové válce. Čínsko-japonská válka je považována za jeden z nejhorších válečných konfliktů minulého století v Asii. Oficiální prameny odhadují počet čínských obětí až na 35 milionů (Wang 2014: 60). Století ponížení končí rokem 1949, kdy Mao Ce-tung zvítězil v občanské válce a sjednotil Čínu pod vedením komunistické strany.¹⁵

Samotný termín „století ponížení“ *paj-nien kuo-čch'* byl popularizován již v roce 1915, když Japonsko vystavilo Číně tzv. jedenadvacet požadavků, jejichž přijetí mohlo ohrozit čínskou suverenitu. O ponížení Číny se mluvílo již předtím, ovšem diskurz národní potupy a organizované vlastenecké hnutí vzniklo až spolu s vlnou odporu vůči Japonsku (Callahan 2004: 210). Tehdy se samozřejmě ještě nemluvílo o století ponížení, nýbrž jenom o ponížení národním. Vznik a popularizace tohoto diskurzu naznačují nejenom aktivnější opozici vůči zahraniční agresi, ale taktéž začátek formování čínského národního státu jako takového.

¹⁴ Roční příjem Čchingů v té době se odhaduje na 250 taelů (Spence 1990: 235).

¹⁵ Alternativní datum ukončení století ponížení je rok 1943, kdy se Spojené státy a Británie po vyjednávání s Čankajškem formálně vzdaly práva exteritoriality (Fairbank 1998: 342).

3.3. Čínský nacionalismus a národní identita

Při analýze problematiky čínského nacionalismu a národní identity klade řada autorů důraz na pochopení čínského tradičního pojetí vlastní kultury a historické zkušenosti, které toto pojetí ovlivňovaly a přetvářely. Moderní čínská identita vznikla na konci 19. století a její povaha byla formována pod vlivem historických událostí, které významným způsobem ovlivnily všechny aspekty čínské zkušenosti. Pochopení této problematiky je zcela zásadní pro porozumění sociálním a politickým proměnám čínské společnosti a zahraniční politiky Číny ve 20. století. V rovině analyzovaného románu otázka nacionalismu vystupuje jako ústřední téma a hlavní terč autorovy satiry, jež bude předmětem našeho rozboru v následující kapitole.

Většina autorů zabývajících se problematikou čínského nacionalismu a národní identity používá pro označení čínského tradičního pojetí vlastní kultury termín kulturalismus (Zhao 2004: 12–13). Jak bylo výše zmíněno, čínské pojetí světa se zakládá na konceptu tzv. podnebesí a mandátu Nebes. Toto pojetí se zásadně lišilo od pojetí evropského, které počítalo s existencí vícero rovnoprávných politických entit, jež měly stejné nároky na vlastní suverenitu a státnost. Klíčovým rysem konceptu podnebesí byla představa o naprosté nadřazenosti čínské civilizace a kultury. Právě z tohoto aspektu tradiční čínské identity vychází samotný termín kulturalismus, který odkazuje na nadřazenost kulturní jednoty nad jednotou politickou či etnickou, neboť příslušník cizího etnika se mohl stát členem čínské civilizace na základě přijetí konfuciánských pravidel a rituálů, jež byly základními pilíři čínské kultury. James Townsend (1996: 12) definuje kulturalismus jako přesvědčení o tom, že *„Čína je kulturní komunitou, jejíž hranice jsou určeny znalostmi a praxí principů vyjádřených čínskou elitní kulturní tradicí; že tato komunita je jedinečná a bezkonkurenční, neboť je to jediná skutečná civilizace na světě“*. Příkladem kulturalismu v praxi je skutečnost, že Čína byla několikrát ovládána dynastiemi nečínského původu,¹⁶ přičemž tyto dynastie přijaly čínské rituály a kulturu a používaly čínský byrokratický aparát pro správu svých říší.

Koncept podnebesí byl zpochybněn až po prohře Čchingů v první opiové válce. Tehdy čínští učenci a vláda byli poprvé konfrontováni s faktem existence silných a vyvinutých národních států, které ohrozily čínskou suverenitu a vnímání vlastní kultury a světového pořádku. V reakci na porážky 19. století v Číně započalo reformační hnutí,

¹⁶ Mezi ně patřila například mongolská dynastie Jüan, která ovládala Čínu mezi lety 1271 až 1368, a poslední etnický mandžuský císařský stát Čching, která vládla v Číně od roku 1636 až po konec císařství a založení Čínské republiky v roce 1911

jehož cílem byla přeměna Číny v moderní národní stát, který mohl konkurovat západním státům. Zhao (2004: 44–46) za další faktor, jenž přispěl ke vzniku čínského nacionalismu, identifikuje uvědomění existence čínského národa jako takového a vznik termínů přímo odkazujících k čínskému neboli chanskému¹⁷ etniku. Čínský nacionalismus tedy vznikl během přeměny „*jediné skutečné civilizace na světě*“ v národní stát, který měl fungovat ve světě, jež ovládaly západní mocnosti (Zhao 2004: 47).

S integrováním Číny do širšího světa mezinárodní politiky a dalšími porážkami v konfliktech se mezi čínskými učenci a reformátory začaly šířit obavy o tom, zda čínská rasa je vůbec schopna přežít v moderním světě vyvinutých států. Dominantní teorií v tomto diskurzu byl sociální darwinismus, který aplikuje Darwinovy představy o přírodním výběru a přežití nejschopnějších na lidskou společnost a politické vztahy (Tsu 2005: 43–47). V rámci tohoto diskurzu existence čínského národa jako představitele žluté rasy byla ohrožená bílou rasou, jež na začátku 20. století dominovala všude ve světě. Protiváhu této teorii představovaly úspěchy Japonska a jeho vítězství ve válce proti Rusku. Japonsko, jako spolupředstavitel žluté rasy, ukázalo, že nadvláda bílé rasy nemusí být brána jako samozřejmost, a tudíž celá teorie přírodního výběru a rasové podřadnosti žluté rasy byla nakonec zpochybněna (Tsu 2005: 81–82).

Součástí formování moderní národní identity v Číně byla také otázka čínské minulosti a tradiční kultury. Na rozdíl od kulturalismu se raný čínský nacionalismus postavil do opozice vůči vládnoucímu mandžuskému etniku a tradičním konfuciánským hodnotám. Čchingská vláda a tradiční feudální kultura byla označena za hlavního viníka tehdejší zaostalosti Číny. Čínští intelektuálové začali vytvářet novou kulturu a nový systém hodnot, který měl přispět k modernizaci společnosti a myšlení nových čínských občanů. Jejich cílem bylo vybudovat silný moderní stát, jenž mohl obstát v boji za vlastní suverenitu a nezávislost. V rovině politických reform se začala hledat nová forma státní moci, která mohla držet krok s reformním hnutím a vyřešit otázku třídního boje mezi prostým lidem a elitou (Fairbank 1998: 463). Jako dvě nejsilnější politické síly se ve 20. století ukázaly Komunistická strana Číny, jež byla založena v roce 1921, a Kuomintang (KMT) – Čínská národní strana, která vznikla v roce 1912. Obě strany se rozhodly využít nacionalismus jako ideologii, která

¹⁷ Chanové jsou nejpočetnější etnickou skupinou žijící v Číně. Jejich název odkazuje k dynastii Chan, které vládla v Číně v období mezi lety 206 př. n. l. až 220 n. l. Doba vlády chanské dynastie se považuje za zlatou éru v čínské historii.

mohla vyplnit „kulturní a duchovní vakuum“, jež po sobě zanechalo zhroucení tradičních konfuciánských hodnot a představ o podnebesí (Wang 2014: 79).

Zhao (2004: 19–29) identifikuje tři hlavní druhy čínského nacionalismu, jež měly dominující postavení v závislosti na odlišných sociálních a politických podmínkách ve 20. století: liberální nacionalismus, etnický nacionalismus a státní nacionalismus.¹⁸ Ačkoliv všechny tři typy jsou spřízněné, jejich cíle se liší na základě odlišného chápání podstaty národnosti. Liberální nacionalismus, který dominoval v Číně po kolapsu čchingské říše a čerpal nejvíce z evropské tradice, klade důraz na politické sebeuvědomění občanů a občanská práva, z pohledu příslušníků tohoto typu nacionalismu je národ formován skupinou politicky aktivních jednotlivců, kteří touží po vytvoření vlastního státu a jsou spojeni určitou sadou charakteristik, které je odlišují od členů ostatních skupin (Zhao 2004: 23). Klíčovými jsou zásady individualismu, občanské angažovanosti a práv jednotlivce, jež byly v rozporu s autoritářskou vládou KMT a KS Číny. K obnovení myšlenek liberálního nacionalismu v čínském politickém diskurzu došlo v 80. letech po spuštění tržních ekonomických reforem Teng Siao-pchingem. Etnický nacionalismus vychází z předpokladu etnocentrického pojetí národa a jeho ústředním cílem je vybudování mono-etnického státu. Etnocentrické představy dominovaly v nacionalistickém diskurzu hlavně na konci 19. a na začátku 20. století, kdy mezi chanskými intelektuály převládaly antimandžuské nálady. Po pádu čchingské dynastie v roce 1911 tento druh nacionalismu ustoupil do pozadí, jelikož představa mono-etnického státu byla neslučitelná s touhou zachovat všechna čchingská teritoria, mezi něž patřil například i ujgurský Sin-t'iang, Mongolsko či Tibet. Posledním, třetím druhem, je státní nacionalismus, jenž definuje národ jako „*územní politickou jednotku a organizační systém, který, ať už dobrovolně nebo nikoliv, shromažďuje občany určitého území za účelem výroby veřejných statků pro své členy a provedení suverénních kolektivních rozhodnutí*“ (Zhao 2004: 26). Mezi přívržence státního nacionalismu patří jak KMT, tak i KSČ, která podřizuje zájmy jednotlivců zájmům státu a tímto způsobem vytváří pocit soudružnosti mezi občany.

Při analýze čínského nacionalismu a identity je důležité si uvědomit vztah spojující tyto koncepty se stoletím ponížení. Wang (2014) usuzuje o století ponížení jako o klíčové

¹⁸ Rozdíl mezi druhy nacionalismu se projevuje i v čínském jazyce – zatímco výraz *min-cu ču-i* 民族主义 klade důraz na *min-cu* 民族 neboli na národ, výraz *kuo-t'ia ču-i* 国家主义 zdůrazňuje stát, *kuo-t'ia* 国家. Přestože oba výrazy se dají použít k překladu slova národ, *min-cu* má výrazné rasové konotace a odkazuje ke klanům *cu* 族, jež byly základní společenskou jednotkou v Číně (Tsu 2005: 13).

součástí čínské moderní identity. Podle něj klíčové historické události, ať už traumatické nebo naopak, spojují skupinu lidí dohromady a pomáhají vytvořit kolektivní paměť, která se obratem stává základem pro posílení národní identity. Wang (2014: 39–69) navazuje na tezi Johana Galtunga, který tvrdí, že pro pochopení fungování identity určité skupiny je třeba pochopit historická traumata, mýty a úspěchy, které daná skupina vyzdvihuje. Tzv. komplex vyvolenosti, mýtů a traumat¹⁹ nahlíží na století ponížení v širším kontextu čínských dějin a poskytuje komplexnější obraz o celkové roli dané historické zkušenosti. V čínském kontextu vyvolenost odkazuje ke konceptu podnebesí a tradičním kulturalistickým představám; mezi vyzdvihované mýty patří například námořní expedice generála Čeng Che,²⁰ vynález papíru, kompasu, střelného prachu a knihtisku; hlavní sérií traumat čínských dějin je bezesporu století ponížení, jež hraje klíčovou roli v diskurzu čínských politik identity a představuje „hlavní příběh“ moderních čínských dějin (Callahan 2004: 204). Čínský nacionalismus a moderní identita jsou založeny na historickém vědění a paměti, v jejichž jádru je představa Číny ponižované imperialistickými mocnostmi, tudíž jakýkoliv konflikt s představiteli bývalých mocností může být vnímán čínskou stranou jako nový způsob, jak opětovně ponížit Čínu (Wang 2014: 229).

Berry (2008: 5–8) ve své analýze traumatických událostí moderních čínských dějin z pohledu filmu a literatury pracuje s termíny dostředivé a odstředivé trauma. Dostředivé trauma vzniká v důsledku násilí způsobeného zvenčí, a ačkoliv jeho zdroj vzniká jinde, toto trauma často inspiruje k přehodnocení či přezkoumání vlastní národní identity a vede ke vzniku nových národních diskurzů. Odstředivé trauma naopak vychází zevnitř a rozprostírá se směrem ven vytvářejíc neoficiální destabilizující narativy. Pokud aplikujeme tyto pojmy na čínskou zkušenost během století ponížení, můžeme se domnívat, že dostředivé trauma, jež bylo způsobené agresí imperialistických mocností, přimělo Čínu k přehodnocení vlastní kultury a identity a ke snaze vykompenzovat ztrátu tváře, což v extrémních případech vedlo k odstředivému traumatizování – a to buď na celonárodní úrovni (viz například Velký skok, během něhož Mao Ce-tung chtěl pomocí radikálních politických a ekonomických opatření urychleně transformovat venkov a dostat zemi do pozice světové ekonomické velmoci, což mělo pro Číňany katastrofální následky: hladomor, jehož počet obětí odborníci odhadují v desítkách miliónů), anebo na individuální, viz fikční příběh analyzovaného románu.

¹⁹ V originále Chosenness-Myths-Trauma (CMT) complex.

²⁰ Čeng Che byl generál a cestovatel za dob dynastie Ming (1368–1644), který mezi lety 1405 až 1433 provedl sedm diplomaticko-obchodních expedičních plaveb k jihovýchodní Asii, Indii, Arabskému poloostrovu a východní Africe.

V době, kdy Wang Šuo psal své romány, se komunistická strana znovu obrátila k nacionalismu ve snaze sjednotit občany ČLR a vytvořit novou stranickou ideologii, která by nahradila zastaralé maoistické myšlenky. Zatímco strana začala využívat nacionalistickou symboliku a mýty k posílení své pozice jako vlasteneckého vůdce, mezi čínskou mládeží došlo ke znovuobjevení liberálního nacionalismu, jehož cílem tentokrát byly demokratické reformy, které přímo ohrožovaly postavení KS Číny. Další výzvou straně a zdrojem ohrožení čínské politické stability a teritoriální integrity představoval etnický nacionalismus, jenž prosperoval mezi Tibetany či sinťjanskými Ujgury. V rovině mezinárodních vztahů zlepšující se vztahy se Západem pořád ovlivňoval pocit křivdy a představa, že západní svět Číně něco dluží.

4. Satira a nacionalismus

Jelikož základním tématem románu *Hlavně mne nenazývejte člověkem* je otázka nacionalismu a vztahu mezi jedincem a národem, před začátkem analýzy bychom měli rozebrat, jak může být nacionalismus představen a tematizována v satirickém díle obecně. Základem pro tuto kapitolu poslouží koncept nacionalismu v satíře, který představil Charles A. Knight ve svém díle *The Literature of Satire* (2004: 50–80). Zároveň protože zde zkoumané dílo vzniklo jako součást již existující tradice narativních satir právě i s tímto tématem, ve druhé části kapitoly se podíváme na tradici satirického nacionalismu v čínské literatuře dvacátého století.

4.1. Nacionalismus v satíře

Charles A. Knight představuje koncepci nacionalismu v satíře v rámci zkoumání vztahu mezi satirou a historií. Nacionalismus v satíře dává do porovnání s exilem v satíře, který je taktéž metaforou vyjadřující „relativní historické postavení“ jedince vůči národu (Knight 2004: 50). Autoři píšící o nacionalismu nebo exilu v satíře vytvářejí komplexní metaforické konstrukce, které vyjadřují nejenom vztah mezi jednotlivcem a jeho zemí, ale také vztah mezi jednotlivými národy jako takovými. Pozice nacionalismu předpokládá, že autor píše jako aktivní příslušník určité komunity neboli národu; exil má naopak naznačovat určitou absenci tohoto aktivního spojení, a tudíž v zásadě odlišný vztah ke kultuře a historické realitě své země.

Giddens (2013: 987) definuje národ jako skupinu osob „*které k sobě poutá silný pocit sdílených hodnot, kulturních charakteristik typu jazyka či náboženského vyznání a historie, již vnímají jako společnou*“. Je to komunita, která se definuje na základě vymezení vůči představitelům jiných národů neboli „těm druhým“.²¹ Tento vztah mezi „my“ a „oni“ slouží satirikovi k vytvoření rámce satirického pozorování, které umožní kriticky nahlédnout nejenom na „ty druhé“, ale i na kulturu a sdílené hodnoty občanů vlastní země. Mezi další definující rysy národa patří podle Knighta (2004: 55) vymezené státní území, národní identita podporována státním jazykem a náboženstvím, státní kontrola vzdělávání a nacionalistická ideologie, která si nárokuje primární loajalitu každého občana.

²¹ Termín druhý tady odkazuje k dělení lidské společnosti na „my“ a „oni“, kde „oni“ jsou cizinci nepatřící do komunity jednotlivce.

Autor satiry vytváří příběh, který reflektuje kulturu a realitu konkrétní země, ale zároveň jeho úkolem je vytvořit určitou vzdálenost mezi svým příběhem a touto reflexí za účelem „odhalení všech falešných elementů“ a rozporů (Knight 2004: 50). Fikční postavy a příběhy mají tudíž reflektovat autorovu realitu a zprostředkovat ji takovým způsobem, jenž bude odhalovat a poukazovat na konkrétní problémy či neřesti, které jsou přítomné nebo významné pro jeho společnost. Historická perspektiva může v tomto případě posloužit pro vytvoření vzdálenosti mezi čtenářovou realitou a fikčním příběhem, která potom poslouží k vyvolávání negativního hodnocení vůči představené realitě. Dochází tak k „manipulaci perspektiv“, tedy stanovení hodnot, podle kterých je vyobrazené zlo špatným (Knight 2004: 52). Dalším způsobem takové manipulace je kritika vlastního národa nebo obecných lidských kvalit skrze zobrazení zkaženého „druhého“, jehož pošetilosti a neřesti ve skutečnosti patří spoluobčanům autora, nebo pojmání vlastní země jako kdyby sama byla „tím druhým“.

Knight odlišuje dva typy nacionalismu v satíře – tzv. prostý a komplexní nacionalismus. Hlavní odlišnost těchto dvou typů spočívá v terči satirického útoku. Prostý nacionalismus zdůrazňuje odlišnost své země od těch ostatních a zaměřuje se na zveličování stereotypně negativních vlastností příslušníků jiných národností (Knight 2004: 59). Taková satira tudíž často pracuje s již existujícími předsudky vůči „těm druhým“, které jsou ovšem ve skutečnosti často namířeny na vlastní národ. Nedostatky mohou tedy být odhaleny při porovnání nebo manipulací s různými stereotypy, které ve skutečnosti mohou ale nemusí mít žádnou pravdivou podstatu. Komplexní satirizovaný nacionalismus (nebo implicitní anti-nacionalismus) napadá nacionalistickou kulturu jako takovou. Čtenářovi je představena „nová“ kultura, která má ovšem podobná pravidla a principy jako společnost, ze které on sám pochází. Při snaze analyzovat a interpretovat tuto „neznámou“ civilizaci by tedy čtenář měl dojít k závěrům o „univerzálních a racionálních principech“, které by potom měly vést k uvažování o státech a kulturách samotných (Knight 2004: 64). Právě stejně tak jako satira může sloužit k propagaci nacionalistických myšlenek, tak může i zpochybňovat a podrývat nacionalistické nároky určité země, a právě tímto druhým typem literárního zpodobení národa se budeme v díle Wang Šuo-a zabývat.

Koncepce národů jako takových je podle Knighta (2004: 67) založena na vlastní aroganci a představě o kulturní či morální nadřazenosti, a nacionalismus je ideologií podporující a posilující tyto představy. Nacionalismus tvrdí, že konkrétní národ nemusí být hodnocen podle pravidel univerzální morálky, jelikož je morálně nadřazený či božsky

vyvolený jako vůdce všech národů. Tato představa, jež existuje téměř ve všech kulturách světa, formuje nejenom identitu jednotlivců, ale taktéž i jejich vztahy s těmi druhými, kteří jsou naopak hodnoceni podle pravidel, která se na vlastní národ nevztahují. Pomocí manipulace perspektiv může satirik odhalit absurditu podobných nároků na morální nadřazenost a vyzvat čtenáře k tomu, aby hodnotil představitele různých národností a jejich činy podle stejného měřítka.

Jako terč satiry národy ztělesňují jakési soubory jednotlivých kvalit vlastních lidstvu obecně. Pomocí manipulace národních představ a různých perspektiv může satirik představit čtenáři již známou kulturu v novém světle, nebo vyvolat pocit absurdity či cizosti vůči zvykům vlastního národa. V této rovině pracuje prostý satirický nacionalismus s předsudky a historickými fakty, které jsou překrouceny podle autorových potřeb a záměrů. Komplexní satira zpochybňuje nacionalistické nároky a význam lokálních hodnot. Když se v rámci nacionalismu vyvine tlak podříditi zájmy jedince zájmům národu, satira má za cíl tento nárok rozvrátit a ukázat jeho pravý záměr, který ve většině případů jde na úkor jednotlivce a může po něm požadovat osobní oběť z velmi pokřivených důvodů. Ve vztahu k historii se to projevuje odhalováním zkorumpovaného vlivu mocných elit, které modifikují a přepisují dominantní historický diskurz podle svých požadavků. Můžeme to tedy shrnout tak, že satira využívá umělou povahu národa a nacionalismu k vystavění komplexnějších metafor o podstatě lidstva a lidských hodnot, a zároveň může podryvat autoritu státu a státní nacionalistickou ideologii, která maskuje zájmy politicky mocných jednotlivců jako obecně přijatou morálku.

V díle Wang Šuoa můžeme najít mnoho typických rysů satirizovaného nacionalismu, jako například výše zmíněné zpochybnění autority státu a národních cílů a sentimentů či nahlížení na historické události. V rovině vztahu k vlastní zemi dochází loajalita hlavního protagonisty románu až k absurditě, která má ovšem za cíl odhalit obecné nedostatky či pochybné následky pokřivených patriotických nároků, které jsou na něj kladeny. Otázka zodpovědnosti jedince vůči národu či státu zde vystupuje v kontrastu se vztahem státu k jedinci, který v dominantním nacionalistickém diskurzu představuje součást s tou nejmenší důležitostí a hodnotou (což se projevuje i v názvu díla). Další důležitou složkou Wang Šuovy satiry je parodický jazyk jeho díla, jenž se inspiruje oficiálním vládním jazykem, což vede k podkopání obecného nacionalistického diskurzu jak v obecné, tak i v jazykové rovině.

4.2. Nacionalismus v čínské narativní satíře 20. století

Čínská satirická literatura ve 20. století vznikala nejčastěji jako reakce na dramatické sociální a politické změny v Číně. Literární kritik a historik C. T. Hsia (1961: 501) upozornil, že satira byla největším vysvobozením z tehdy dominujícího realismu, jenž byl podle něj „příliš sentimentální a otevřeně didaktický“. Spisovatelé se podle něj stávali satiriky, aby vyjádřili znechucení nad „ošklivou realitou své doby a vyrovnali se s tlakem, kterým byli jako lidé vystaveni“. Mezi nejznámější autory satiry v čínské literatuře tohoto období patří např. spisovatelé Lu Sün, Lao Še a Čang Tchien-i. V této kapitole se prostřednictvím díla těchto autorů pokusíme stručně představit tradici zpodobení nacionalismu v čínské narativní satíře.

Lu Sün (1881–1936) je jedním z nejvýznamnějších čínských spisovatelů všech dob a hlavní postavou moderní čínské literatury. Jeho vliv na novou čínskou kulturu, která vznikala ve 20. století, je nesporný, a hodně čínských spisovatelů mladší generace uvádí Lu Süna jako svou největší inspiraci. Ve svém díle se Lu Sün zaměřoval hlavně na satirizaci dobových společenských poměrů, zaostalé tradiční kultury a čínské národní povahy. Například v jeho nejznámější povídce *Pravdivý příběh A Q* (1921) představuje hlavní hrdina jakousi přehnanou metaforu čínskosti. Jedná se o literární postavu, která byla bezvýznamná a duševně omezená, a kterou neustále někdo šikanoval nebo se jí vysmíval, ale když tato postava narazila na ještě bezbrannější lidskou bytost, dopouštěla se na ní téhož. Zároveň se z každé potupy snažila sama před sebou z okamžiků hanby vyjít jako vítěz. Jelikož se Lu Sün nikdy netajil skepsí k charakterovým rysům vlastního národa (některé jeho vážnější povídky v tomto ohledu vyznívají nadměru pochmurně), tato postava je vždy interpretována jako ztělesnění čínského národa na sklonku vlády poslední dynastie.

Dalším představitelem satirické literatury je spisovatel a dramatik mandžuského původu Lao Še (1899–1966). Mezi jeho hlavní satirická díla patří román *Pan Ma a jeho syn* (1929), ve kterém satirizuje předsudky Západu vůči Číňanům, k jejichž odbourávání podle jeho vyobrazení však Číňané sami zrovna nepřispívají, a dystopický román *Kočičí město* (1933), který je taktéž považován za jeden z prvních sci-fi románů v Číně. Děj románu se odehrává na Marsu, který je obydlený hybridními stvořeními – napůl lidmi, napůl kočkami. Hlavní hrdina, Číňan, jehož loď havarovala na Marsu, se začne postupně seznamovat s kulturou a obyvateli kočičího města a zjistí, že město, které se pyšní dávnou historií a kulturou, je ve skutečnosti v úpadku způsobeném korupcí a závislostí většiny obyvatel na

tzv. omamných listech, které obsahují návykovou látku připomínající opium. Každý čtenář, který je aspoň trochu obeznámen s dobovými poměry v Číně, dokáže rozeznat skutečný význam metafory „Marsu“ (Číny) a narážky na tehdejší politickou a společenskou situaci v Číně. Lao Še zaujímá kritický postoj nejenom vůči tradičnímu myšlení, ale také vůči čínskému národu jako takovému, který podle něj není dostatečně soudržný, je zaostalý, jeho valná část je pod vlivem drog, jeho politické elity si pohrávají s myšlenkou „všeckovšemismu“, což je narážka na šířící se marxistické ideje, jejichž absurditu Lao Še v díle bez okolků odkrývá, a děj končí zánikem „kočičího národa“ po napadení silnější, vyvinutější a soudržnější „kočičí“ civilizací (rozumějme Japonci), a za svůj kulturní úpadek a následný zánik, jak autor tohoto románu zcela nepokrytě vyjadřuje, si málo vyvinutý „kočičí národ“ může zcela sám. Ústředním satirickým tématem románu je tedy národ, který si přehnaně věří v tom, že je nejlepší a nejvyspělejší, ale vyprávěč, který má příležitost prozkoumat všechny aspekty života této společnosti, naprosto jednoznačně v ní shledá jen těžko napravitelné patologie a nezbyvá mu než nakonec být svědkem její zkázy.

Posledním autorem, jehož dílo zmíníme v souvislosti se satirizovaným nacionalismem, je Čang Tchien-i (1906–1985). Žák Lu Süna a autor humorné beletrie, Tchien-i se nejvíce proslavil jako autor literatury pro děti a satirických povídek, ve kterých kritizoval starou Čínu a zkorumpovaný republikánský režim (Ping et al. 2019: 89). Mezi jeho nejznámější satirická díla patří povídka *Pan Chua-wej* (1938), ve které zesměšňuje postavu protijaponského odbojáře, který ze sebe dělá pana důležitého a usiluje o národní spásu, zatímco ve skutečnosti je jeho přínos nulový. Po tom, co byla povídka přeložena do japonštiny a publikována v místním časopise, v Číně se rozhořela debata o tom, zda je podobná satira vůbec vhodná v době války či jestli nenadělá více škody než užitku tím, že poukáže na nesoudružnost čínského odboje (Bedford 1986: 286–287). Tento případ otvírá zajímavé otázky v rovině čtenářské recepce, např. ohledně impaktu díla, ve kterém je satirizován falešný patriotismus, když se v době konfliktu dostane do ruky okupantů. Dalším významným dílem je Čangova novela *Zápisky ze země duchů* (1931), ve které satirizuje prvorepublikovou politiku, korupci, obludnost praktik policejního státu a společnost rozdělenou na základě biologického determinismu na tzv. Horní a Spodní vrstvu. Hlavní hrdina Chan Š'-čchien formou deníkových záznamů popisuje společnost charakterizovanou podivnými zvyky a nefunkčním politickým systémem, ve kterém nejpalčivější otázkou pro vedoucí politické strany je druh záchodů používaných v zemi, nicméně kde se nejvýše cení patriotismus a nekritické akceptování pokrouceného systému vlády a umělého rozdělení

společnosti na zvýhodněné a znevýhodněné. Sun (2002: 138–139) přirovnává přemrštěné přehánění v tomto díle ke *Gulliverovým cestám*, kde autor taktéž dosahuje satirického efektu prostřednictvím trivializace a nadsázky (za akt zrady se například považuje i kýchnutí na veřejnosti).

Jak jsme měli možnost vidět na příkladu výše představených děl, satirizovaný nacionalismus má v čínské literatuře 20. století bohatou tradici (představili jsme pouze několik nejznámějších děl, ve kterých je toto téma zpracováno, je jich ovšem mnohem více), a Wang Šuo o několik desetiletí později a za jiných historických okolností obohatil tuto tradici o další zpracování tohoto tématu.

5. Analýza

Než se pustíme do analýzy románu *Hlavně mne nenazývejte člověkem*, je třeba definovat satiru jako literární útvar a představit satirické teoretické a formální postupy, které nám budou při analýze nápomocné. Druhá část kapitoly se bude věnovat rozboru díla.

5.1. Teoretické a formální postupy v narativní satíře

Teoretickým východiskem pro rozbor analyzovaného románu primárně poslouží dílo *Satire in Narrative* od Franka Palmeriho, jež pojímá satiru jako žánrový útvar, pro který je charakteristická řada žánrových znaků. Taktéž se zaměříme na teoretický pohled Charlese A. Knighta, který uchopuje satiru jako nadžánrový, modální útvar, a Northropa Frye, který ji řadí k tzv. žánrovým dějům.

Frank Palmeri (1990: 1–19) zvolil pět narativních satir, na jejichž základě se snažil odvodit znaky, které jsou charakteristické pro satiru jako žánrový útvar. Mezi tyto znaky podle něj patří: „dialogická parodie“, „otevřené konce“, potlačování a „upořádování možnosti střední cesty“ a „degradační strategie (lowering strategies)“. Dialogické parodování spočívá v satirické subverzi kulturních a společenských hierarchií hodnot, a posléze subverzi vzniklé antiteze. Palmeri čerpá z Michaila Bachtina a jeho konceptu vícehlasí neboli heteroglosie, jež označuje monosubverzivní rozrůzněnost promluвовých forem v literatuře, a rozšiřuje ho o satirickou dimenzi, ve které parodování a subverze je neustálým procesem, jež staví proti sobě různé hodnotové perspektivy či světonázory, aniž by jedné z nich bylo přisouzeno prvenství. Prostřednictvím tohoto postupu satirik může podkopat nejenom konkrétní zkonstatělý a ortodoxní systém, ale i jakýkoliv další, jež nastoupí na jeho místo.

Otevřené konce jsou dalším charakteristickým znakem satiry, který svým způsobem odpírá čtenáři uspokojení z dosažení harmonie mezi protichůdnými názory na svět, které autor ve svém díle představuje. Satirik se nesnaží odpovědět na položené otázky či předložit návrh na řešení problémů. Jeho práce spočívá v tom, že je výborným diagnostikem, nikoliv lékařem.

Potlačování a upořádování možnosti střední cesty a degradační strategie patří mezi formální postupy, prostřednictvím kterých autoři vyzdvihují polarizované extrémny, jež jsou

často hlavními terči jejich satiry. Podstata degradačních strategií spočívá v tom, že autor převádí metaforické ideje do roviny doslovné a vzletné ideje na úroveň fyzickou až nízkou.

Dle Charlese A. Knighta (2004: 4) je satira nadžánrovým útvarem, který „osedlává“ existující žánry jako například román a následně je proměňuje či přímo podkopává. Přestože satira má konkrétní žánrové znaky, Knight namítá, že se jedná spíše o satirickou tradici než o známku satiry jako nezávislého žánru. Mluví o satirické dispozici, jež v literatuře vyústí ve snahu pomocí žertu a útoku poukázat na klamy či iluze okolního světa a odhalit pravou podstatu věcí. Pojímání satiry jako nadžánrového útvaru nám dovoluje analyzovat satiru v rámci interakce s ustavenými konvencemi jiných žánrů, které satirik obratně využívá pro své útočné účely.

Jako poslední přístup k definování satiry představíme teorii mýtů Northropa Fryeho, kterou představil ve svém stěžejním díle *Anatomie kritiky* (2003).²² Frye vychází z předpokladu, že západní literatura má určitý systém založený na strukturních principech, které se ve svém díle snaží vymezit. Dle Fryeho existují čtyři narativní před-žánrové prvky literatury neboli *mythoi*, které odpovídají čtyřem ročním obdobím: mýtus jara odpovídá komedii, mýtus léta romanci, mýtus podzimu tragédii a mýtus zimy ironii a satíře. Stejně jako roční období, která nejsou striktně oddělená, i fáze mýtů pozvolna přecházejí do dalších fází, což vede k překrývání a splývání jistých žánrových rysů. Satira coby mýtus zimy sdílí určité charakteristiky sousedního jara a podzimu, které představují komedii a tragédii. Právě proto má satira často jak komické, tak i tragické prvky, jež se prolínají a vytvářejí jedinečnou kombinaci tragikomična. Dle Fryeho právě na překryvu těchto dvou protilehlých žánrových dějů vzniká satira, kterou posléze můžeme analyzovat ve vší její komplexnosti.

Závěrem je třeba dodat, že na první pohled zcela protichůdné přístupy k satíře, které jsme výše představili, se budou v naší analýze navzájem doplňovat a dovolí nám nahlížet na satiru z protikladných úhlů. Představili jsme zde jednak optiku, kterou budeme zkoumat analyzovaný román jako satirické dílo, jednak stavební prvky charakteristické pro satiru, které nám pomůžou zachytit konkrétní postupy použité autorem. Přístup Northropa Fryeho, jenž pojímá satiru jako propojení protilehlých žánrových dějů, nám poskytne možnost zkoumat daný román jako komplexní kombinaci komických a tragických prvků, které posléze můžeme uchopit jako součást Wang Šuovy satiry.

²² Jedná se o český překlad originálního díla vydaného roku 1957.

5.2. Rozbor díla

Román *Hlavně mne nenazývejte člověkem* (*Čchien-wan pie pa wo tang žen* 千万别把我当人) byl nejprve vydán na pokračování v literárním dvouměsíčníku Čong-šan v roce 1989, první knižní vydání v čínštině je z roku 2004. V díle vystupuje velké množství postav a dvě dějové linie, které se zaměřují na protagonistu románu Tchang Jüan-paoa a na jeho otce Tchang Kuo-tchaoa. V následujících čtyřech podkapitolách se podíváme na rozbor satirických prostředků a postupů v tomto románu. Analýza bude rozdělena na podkapitoly o dějové satíře, jež zároveň bude obsahovat synopsi románu, o satíře postav, o satíře institucí a o satíře jazykové. Tyto satirické roviny vykrytalizovaly v průběhu čtení románu jako nejvhodnější pro analýzu a poslouží k větší přehlednosti a organizovanosti rozboru.

5.2.1. Dějová satira

Samozvaná Národní mobilizační komise *Čchüan-kuo žen-min cung-tung-jüan wej-jüan-chuej* 全国人民总动员委员会 neboli MobKom, jež se skládá ze skupiny ambiciózních pobudů, se rozhodla pomstít za porážku čínského sportovce, kterou utrpěl z rukou bělocha na soutěži v japonském Sapporu. Tato porážka byla enormní ztrátou tváře pro celou Čínu, jelikož připomněla bolestné století ponížení a utrpení, kterým musela Čína projít. Komise chce najít tzv. Boxera snů – mistra nejmocnější formy čínského kung-fu *ta-meng-čchüan* 大梦拳 neboli velkého boxu snů, jehož adepti mají celou řadu magických schopností, jako např. schopnost zastavovat letící kulky či nadprůměrnou vitalitu, jelikož věří, že jenom on se dokáže pomstít za ponížení čínského národa a znovu získat jeho ztracenou tvář. Nic není známo o předchozích aktivitách této komise nebo o životech jednotlivých účastníků, je ovšem zřejmé, že ve veřejné rovině jsou jejich životy stoprocentně věnovány pomstě a snaze napravit způsobené příkoří.

První scéna románu líčí schůzku Mobilizačního výboru (původně Soutěžního výboru Číny), během které je jednak projednána otázka změny názvu komise, jednak generální tajemník Čao Chang-jü podává akcionářům zprávu o pokroku v hledání Boxera snů a o jejich finanční situaci. Jeden z přítomných akcionářů vytýká členům výboru jejich rozhazovačné tendence, které stojí sponzorům nepřiměřeně hodně peněz. Konkrétně se například

rozebíralo to, že za pouhý týden od založení členové komise spotřebovali více než sedm tisíc balíčku instantních nudlů a vypili přes sto kilogramů čaje.

Dále se projednává otázka pomsty a toho, jestli je vůbec třeba řešit tenhle problém násilím, jelikož podle akcionáře v poslední době se cizinci snaží ve jménu světového míru napravit vztahy s Čínou, a podobná provokace může vést k obnově konfliktu mezi současnými spojenci. Čao ovšem namítne, že Čína se musí konečně postavit svému utlačovateli a navrátit tvář předků:

„To je něco, co musíme udělat. Pokud nenajdeme někoho, kdo nás očistí od jedu, který nám byl podáván více než sto let, tak ten jed s námi zůstane navždy. Proto se nezastavím před ničím. V případě potřeby vytáhnu své srdce a předám ho komukoliv, kdo nám přijde na pomoc.“ (Wang 2000: 7)

Jejich plán spočívá v tom, že pozvou do Číny toho bílého sportovce (siláka v cirkuse Alvina Kellera vážícího čtyři až pět set liber), a jakmile vstoupí na čínskou půdu, tak se na něj vrhne celá banda mistrů bojových umění, kteří ho zmlátí až do bezvědomí. Boxerovi snů tedy zbude jenom dokončit špinavou práci.

Wang Šuo používá nadsázku, aby vytknul nesmyslnost celého plánu. Odplata Mobilizační komise je absolutně nepřiměřená a ve mnoha ohledech přesahuje rámce racionálního chování. Zřejmá nadsázka má tedy způsobit, aby čtenář viděl tuto „šlechtnou“ snahu pomstít se za svou vlast jenom jako způsob Mobilizačního výboru zbohatnout na účet soucitných sponzorů a dosáhnout nějakých vlastních politických ambicí, které nemají nic společného s trestem za historické příkoří. Zároveň, jak uvidíme dále, k tomu mobilizují další aktéry a manipulují jimi pomocí politických sloganů, stereotypizace a démonizace obyvatel Západu a postupují po vzoru dnešních čínských politických elit.

Pátrání komise skončilo úspěchem, když během pracovní cesty narazili na mladého řidiče rikši Tchang Jüan-paoa, jenž se naučil box snů od svého stoletého otce, posledního žijícího účastníka Boxerského povstání. Během prvního setkání nám autor prezentuje Jüan-paoa jako energického a pozitivně naladěného mladého muže, jehož život zřejmě není zatížen žádnými problémy. Jeho celý život se ovšem obrátí vzhůru nohama ve chvíli, kdy se před jeho domem objeví představitelé Mobilizační komise a nabídnou mu, aby jako adept velkého boxu snů využil své schopnosti a znovuzískal tvář Číny tím, že zvítězí v opětovném

zapase s bílým protivníkem. Nejdřív Jüan-pao vůbec nechápe, v čem spočívá jeho „vyvolenost“ a proč si tenhle konkrétní konflikt zaslouží tak velkou pozornost:

„Jak to, že jsme o tom nikdy neslyšeli?“ zeptal se Jüan-pao otočiv se směrem k lidem v uličce. "Nebylo to v rádiu?"
„Děláš si legraci?“ odpověděl Liou. „Bylo to příliš ponižující.“
„No a potom?“
„Potom tady naše skupina odmítla přijmout skutečnost, že Číňané budou zase šikanováni. Proč tentokrát my nemůžeme být těmi, kdo bude šikanovat ostatní?"
(Wang 2000: 39)

Liou Šun-ming, jeden z lídrů MobKomu, padne před Jüan-paoem na kolena a začne ho prosit, aby jim pomohl zachránit Čínu. Jüan-pao na to prohlásí, že jako potomek Žlutého císaře²³ nemůže být klidný, když jeho spoluobčané jsou v nebezpečí, takže mu nezbývá než vzít na svá bedra odpovědnost za odplatu za potupnou porážku.

Přestože Jüan-pao je přesně ten člověk, kterého členové komise hledali, jeho chování a vystupování neodpovídá jejich představám o tom, jak by měl vypadat hrdina veliké Číny:

„Bude reprezentovat celou čínskou rasu. (...) Nesmíme podcenit naši práci, neboť to, co teď děláme, je opravdu počin historických rozměrů.“ (Wang 2000: 45)

Další velká část příběhu se tedy věnuje popisu různých snah komise předělat Jüan-paoa na národního hrdinu. Musí podstoupit důkladnou zdravotní a psychologickou prohlídku, složit přísahu věrnosti organizaci, zúčastnit se průvodu oslavujícího zrod čínského superhrdiny, absolvovat školení o tradiční čínské kultuře a společnosti zahrnující politickou indoktrinaci a projít duchovním očištěním a vymýcením zlého ducha, jímž byl údajně posedlý. Ani to ovšem není dostačující. Nápady členů komise jsou čím dál absurdnější a odtržené od reality, a tak se rozhodnou, že se Jüan-pao musí naučit balet, který bude kombinovat s „nezábavným“ boxem snů pro vytvoření zcela nové techniky hodné předání dalším generacím.

²³ Žlutý císař (známý také jako Chuang-ti 皇帝) byl mytický čínský vládce, který podle čínské historiografie panoval v letech 2697–2598 př. n. l. Je mu připisována celá řada různých vynálezů a je obecně považován za praotce chanských Číňanů.

S postupem tréninku můžeme pozorovat, jak se Jüan-pao přeměňuje z aktivního a oddaného studenta v pasivního příjemce všech rozhodnutí Mobilizační komise. Dokonce i svou náladu nastavuje na základě doporučení svého „mentora“:

„Mám být nadšený?“

„Tak nadšený, že se skoro udusíš. Měl bys být tak nadšený, že se skoro nedokážeš ovládat. Ale také měl by ses cítit rafinovaně. Jen pomysli na to, s kým tady jsi.“

(...)

„Dobře, budu se cítit rafinovaně.“ (Wang 2000: 134)

Aby si Jüan-pao vytvaroval dokonalou postavu pro balet, členové Mobilizačního komise ho nechávají několik dní hladovět a ve chvíli, kdy zjistí, že už nemají finance, aby ho nakrmili (většinu prostředků utratili na luxusní hotely a restaurace pro sebe), tak mu začnou místo jídla nabízet kuřecí krev, dětskou moč či elektrošokovou terapii, jež mu má dodat energii.

Nečekaný obrat nastává v momentu, kdy přichází zpráva o tom, že sportovec, proti němuž měl soutěžit Jüan-pao, spáchal sebevraždu. Aby národní ponížení nezůstalo bez odvety a práce komise neztratila smysl, členové MobKomu se rozhodnou najít jakéhokoli čínského závodníka, který v nedávné době utrpěl porážku. Ovšem tento plán narazil na překážku, když zjistí, že nikdo z čínských závodníků ani neprošel postupovým zápasem, a tak jim nezbývá než obrátit pozornost k ženským sportovním soutěžím. Jüan-pao je vykastrován a převeden do ženské kategorie.

Celý příběh kulminuje popisem Mezinárodního vytrvalostního turnaje v Sapporu, ve kterém vyhrává ten, kdo dokáže strpět nejvíc bolesti a ponížení. Jüan-pao absolvuje během turnaje celkem sedm závodů. Soutěžící mají být svázáni do kozelce (Jüan-pao je svázán nejpevněji), unést na ramenech velkého a těžkého muže a dělat všechno, co si "jezdec" bude přát (Jüan-pao nejenom snesl všechno s poklidným úsměvem, ale dokonce vypil moč svého jezdce), vytrpět propíchnutí těla a prstů elektrizovanými jehlami (zatímco někteří soutěžící odstoupili, Jüan-pao se jenom povzbudivě usmíval na svého učitele), stát na do ruda rozžhavené desce (tvářil se jakoby nic), být ponořeni do ledové vody (vydržel nejdéle) a fackovat sami sebe (Jüan-pao se mlátí tak rozzuřeně, že barva jeho tváře začíná připomínat lilek). Během finálního závodu, kdy soutěžící mají předvést vlastní zkoušku vytrvalosti, Jüan-pao si vzal ostrý nůž, nařízl si jím kůži kolem krku a stáhl si svoji tvář. Je prohlášen za

vítěze. Závěrečná scéna románu líčí město, nad kterým se zdvihl atomový hřib zakrývající slunce a oblohu.

Ve svém boji za „větší věc“ a národní záchranu Mobilizační komise chtěla využít Jüan-paoa k potrestání Západu, ale následkem jejich snah byla jenom opětovná ztráta tváře (tentokrát doslovně) a vítězství, jež v reálném světě nemá žádný smysl a jež muselo být dosahnuto psychickým a fyzickým zničením Jüan-paoa. Což paradoxně znamená, že ve finále výsledkem „šlechetných“ snah výboru bylo násilí páchané Číňany na Číňanech a odstředivé trauma.

Zajímavým je i způsob, jakým autor zpracovává samotné téma národní ztráty tváře, národní potupy. Představitelé Mobilizační komise pojmají tak významnou a vznešenou otázku jako něco, co se dá vyřešit pomocí výhry v rvačce. Zatímco otázka „zdeděného“ národního ponížení je něčím, s čím se každý jedinec musí vyrovnat sám, hrdinové Wang Šuo-a tvrdí, že všechny škody a křivdy budou napraveny ve chvíli, kdy jejich „čínský superman“ zmlátí západního sportovce. Následná popularita a divácký zájem o Jüan-paoa naznačují, že jejich prohlášení padla na úrodnou půdu.

Vedlejší dějová linie líčící výslech Tchang Kuo-tchaoa, otce našeho protagonisty, představuje přímočarou satiru na politické čistky a zneužívání historie komunistickou stranou k politickým a propagandistickým účelům. S postavou Kuo-tchaoa se seznamujeme, když představitelé MobKomu dorazí do uličky Tchan-c', ve které bydlí rodina Tchangů, ve snaze najít svého Boxera snů. Dozvídáme se, že je posledním žijícím účastníkem Boxerského povstání a zároveň mistrem velkého boxu snů. Ve zprávách se o objevu Kuo-tchaoa mluví jako o velkém pokroku pro čínskou historiografii, která konečně získá nejenom autentický zdroj informací o klíčovém období čínských dějin, ale taktéž „*první živý přírůstek do kolekce mučedníků novodobých dějin*“ (Wang 2000: 50). V reakci na nečekané uznání a úctu Kuo-tchaoa pronesl větu, jejíž opravdový význam se dozvíme až na konci jeho příběhu:

„Nikdy bych neuvěřil, že po dlouhých letech, kdy na mě všichni zapomněli, budu moct být zase užitečný pro svou zemi!“ (Wang 2000: 51)

Příběh starého Tchanga dále pokračuje výslechem, jehož původním účelem byla snaha zjistit co nejvíce informací o průběhu a zapojení Tchanga do povstání, ovšem již po několika otázkách se stává zřejmým, že vyšetřovatel (mluví se o něm pouze jako o tlustém

muži a ztělesňuje jakousi generickou postavu anonymního státního úředníka) podezírám Kuo-tchaoa ze zrady Boxerů a spolupráce s nepřátelskými silami. V noci, kdy spojenecká vojska obsadila Peking, byl totiž Kuo-tchao k nenalezení, a později v jedné z klíčových bitev rozpustil svou bojovou skupinu (ve chvíli, kdy bylo jasné, že bitva je prohraná), což je bráno vyšetřovatelem jako přímý důkaz jeho viny. Tragikomickou až fraškovitou příchuť má scéna, ve které je Kuo-tchao obviňován z toho, že záměrně poslal čínské spolubojovníky vyzbrojené jen meči a kopími proti puškám a dělům imperialistických vojsk, což pro ně znamenalo jistou smrt. Jak je ale obecně známo, v porovnání se západními mocnostmi byla čchingská armáda pořád relativně zaostalá a neměla šanci konkurovat v rovině vybavení a zbraní. Boxeři samotní jakožto rolníci neměli přístup ani k tomu „nejlepšímu“ armádnímu vybavení a často v boji proti „západním ďáblům“ spoléhali na své „nadpřirozené schopnosti“ a umění kung-fu, jinými slovy, na své holé ruce, takže tvrzení vyšetřovatele nejenom nereflektuje reálnou povahu tohoto povstání, ale také klade nerealistické nároky na Kuo-tchaoa, který je současně obviňován z toho, že se povstání zúčastnil (a poslal další vojáky na smrt) a nezúčastnil (rozhodl se rozpustit své vojsko v jiné bitvě).

Na uvažování Kuo-tchaoa se bez pochyby odrazila jeho příslušnost k mandžuskému etniku. Sám říká, že se považuje za občana veliké Čchingské říše, a že jelikož jeho země byla stejně odsouzená k záhubě, tak cokoliv, co by udělal, by nemělo žádný vliv na konečný výsledek (Wang 2000: 253). Domníváme se, že zde Wang Šuo odkazuje ke komplikovaným vztahům mezi chanským a mandžuským etnikem (z něhož pocházela vládnoucí dynastie Čching) na počátku 20. století a k rozporuplným názorům vlády a intelektuálů na Boxerské povstání, jež bylo nejdříve kritizováno za nadměrné násilí a snahu odvrátit nevyhnutelné změny, ale později začalo být vnímáno jako vlastenecké rolnické hnutí, jež svůj boj prohrálo kvůli nekompetentnímu čchingskému vedení. Rozdíl ve vnímání tedy spočívá v různých historických pohledech na úlohu povstání v čínských dějinách a tomu, čemu se v ČLR říká boj proti imperialismu. Starý Tchao coby žijící aktér tohoto období vnímá celé povstání jako poslední marnou snahu zachránit umírající stát, který neměl budoucnost. Vyšetřovatel, který zná boxerské hnutí jenom z románů a učebnic, kde je vyobrazeno způsobem vyhovujícím současné vládě, vnímá činy a postoje Kuo-tchaoa jako projev národní a politické zrady. Rozpor ve vnímání jedné události přispívá k celkovému pocitu zmatku a frustrace, který má čtenář při čtení těchto pasáží, a pokládá otázku o nahlížení na historii jako takovou.

Celá tato vedlejší dějová linie vztahující se ke Starému Tchangovi očividně paroduje styl policejních výslechů a končí tím, že se starý Tchang sám zeptá vyšetřovatele, jestli nechce, aby podepsal přiznání viny. Dokonce se sám nabídne, že si na sebe vezme vinu za všechny potřebné zločiny:

„Vykoupím se tím, že udělám dobrý skutek a obrátím se proti všem, s kým jsem dříve stal na jedné straně. Zaútočím pro vás na zlé zákulisní manipulátory. Jen mi řeknete, kdo vám dělá problémy, a já se půjdu postavit vedle nich a povím všem, že oni jsou těmi podněcovateli. Ujmu se vedení v jejich pranýřování a odhalím jejich pravé tváře. (...) Nedělejte si o mě starosti, jen mi řekněte, co mám udělat, a já to udělám, budu vaším terčem, a já jsem fakt dobrý terč, budu vaším člověkem na špinavou práci, a já jsem fakt dobrý člověk na špinavou práci, můžu se stát pravičákem, můžete ze mě udělat cokoli, co vám chybí, můžete mě šoupnout kamkoli, kde máte místo, a já na to nebudu mít ani nejmenší stížnost!“ (Wang 2000: 255)

Kuo-tchao je nakonec shledán vinným nejen ve všech bodech obžaloby, ale i z prakticky všech dalších nesnází a katastrof, které potkaly čínský národ ve 20. století. Je označen za nepřítele číslo jedna a odsouzen k doživotnímu vězení:

„Jeho zločiny zahrnují kažení mládeže, šíření fám a pověr, ponižování žen, šíření pomluv o intelektuálech, zahájení brutálních útoků, dělání špinavých nářeků a chrlení urážek a nadávek, abychom jmenovali jen několik.“ (Wang 2000: 279)

„Je architektem všech pohrom, katastrof a neštěstí! Byl hlavní překážkou všeho štěstí, klidu a pokroku! Kamenem úrazu na cestě k pokroku. Je nebezpečnější než tajfuny, zemětřesení, požáry, záplavy, havárie letadel a vlaků, automobilové nehody, potopení lodí, kapitálová výstavba, protěžování a pořádání okázalých večírků dohromady!“ (Wang 2000: 280)

Je vcelku jasné, že Wang Šuo nám až teď prozrazuje opravdový smysl věty, kterou pronesl Kuo-tchao na začátku svého příběhu. Jeho užitečnost pro Čínu totiž spočívá jenom v tom, že může posloužit jako obětní beránek, na něhož bude strana moct svalit vinu za všechny pohromy a neúspěchy, které potkaly Čínu ve 20. století. Podle Barmého (1999: 92) může být celá tato epizoda brána jako satira na zneužívání historie komunistickou stranou a na čistky politických vůdců. Popsaný výslech tudíž můžeme chápat jako způsob poukázání na absurdity a vykonstruovanost politických procesů, jejichž cílem není snaha odhalit pravdu, ale naopak snaha najít někoho, kdo by mohl nést zodpovědnost za nesnáze, které potkaly Čínu a které nebyla vládnoucí strana schopna svést na západní imperialisty či další typy takzvaných nepřátel lidu.

Wang Šuo pomocí satirické nadsázky odhaluje neschopnost politického vedení Číny přijmout zodpovědnost za své jednání a tendenci svádět vinu na jednotlivce či používat ideologickou indoktrinaci k demonizování určitých nevyhovujících skupin (v případě analyzovaného románu nynějších obyvatel Západu), které jsou následně obviňované z mnohých problémů, jež trápí čínskou společnost.

Poslední dějovou linkou, kterou je třeba zmínit, je příběh obyvatel uličky Tchan-c', ve které žila rodina Tchangů. Po tom, co Mobilizační komise odvedla Jüan-paoa na převýchovu a jeho otce na výslech, veškerý majetek rodiny byl předán nově zřízenému muzeu rodiny Tchang a všechny domy v uličce zbourány za účelem archeologické expedice. Následně pár nejaktivnějších obyvatel ulice, mezi nimiž byla matka Jüan-paoa, organizovali různé protesty a stávky, které ke konci románu skončily úspěchem, když se jim podařilo chytnout hlavní organizátory svého neštěstí – Sun Kuo-žena a Liou Šun-minga. Průvod v čele s matkou Jüan-paoa a zatčenými „vězni“ pochoduje ulicemi města, a nakonec narazí na tlustého staršího muže, který vypadá „trochu jako generál, trochu jako socha a trochu jako Santa Claus“ (Wang 2000: 269). Tlustý muž pronese proslov, ve kterém prozradí lidem, že podvodníci z Mobilizační komise zneužili jejich důvěřivou až naivní povahu a pocit loajality. Poté převezme funkci Velkého arbitra a vydá rozsudek: nechat naživu, zostudit, převychovat. Lidé z uličky Tchan-c' mu klečící vyjádří jejich vděčnost – napáchané bezpráví je konečně potrestáno!

Z výše popsaných dějových linek je patrné, že v případě analyzovaného románu se nejedná o prázdnou „heuristickou strukturu“ děje, jejíž princip popsal Charles A. Knight ve svém zkoumání interakce mezi satirou a románem, ale o děj satirický, který satirizuje zvolené terče nejenom na rovině postav nebo jazyka, ale i přímo na rovině dějové. Dle Knighta (2004: 228–229) spojuje někdy tzv. heuristická struktura díla nezávislé satirické motivy či promluvy spojené s ústředním tématem, které jsou volně "zavěšené" na konkrétní příběh, jehož primárním účelem je dát tomu dílu strukturu, nikoli využít samotný děj k další satirizaci tématu. V případě rozebíraného příběhu je ovšem zcela zřejmé, že se jedná o skrz naskrz satirické vyobrazení snahy o opětovné získání národní tváře za každou cenu, jenž posléze vede dějově jen k ještě větší ztrátě tváře. V podtextu příběhu se navíc zcela jasně vyjevuje, že hlavní podněcovatel této přebujele patriotické snahy o odvetu za historickou potupu, tedy Mobilizační komise, nemá v zásadě patriotické či vznešené úmysly, ale žene ho dílem touha po získání tváře pro sebe a dílem touha po penězích. Za účelem dosažení tohoto cíle manipuluje prostřednictvím patriotických sloganů a žargonu vzbuzujícího

nacionalistický sentiment nejen konkrétními postavami, ale i v díle často zmiňovanými anonymními masami, pomocí kterých nakonec dovede své snahy ke zdárné realizaci.

Pokud se podíváme na dílo prizmatem Palmeriho žánrových znaků, můžeme si všimnout, že většina z nich je charakteristická i pro tuto Wang Šuovou prózu. Například, jak bylo zmíněno výše, vznešené téma národní ztráty a potupy je vnímáno představiteli Mobilizační komise jako něco, co se dá vyřešit fyzickým násilím, což můžeme chápat jako ukázkový příklad degradačních strategií. Dále je degradační strategií například celá dějová linie Jüan-paoa, jež popisuje postupnou transformaci Národního hrdiny Číny v národní trosku – pravý opak neposkvrněného hrdiny, kterého Mobilizační komise chtěla „vytvořit“ na začátku příběhu. Pokud se jedná o otevřený konec, tak absence řádného rozuzlení v analyzovaném románu je celkem patrná. Jednak protože je zřejmé, že výhra Jüan-paoa na Mezinárodním vytrvalostním turnaji nepřinese čínskému národu kýžené uspokojení či vyřešení všech problémů, jelikož, jak je naznačeno prostřednictvím dalších satirických prostředků, hlavním problémem čínského národa není výhra nebo prohra ve sportovním zápasu, ale mnohem zásadnější potíže, které ze své podstaty nemohou být vyřešené na úrovni jednotlivců, jednak proto, že konec románu, jenž líčí atomový hřib vznášející se nad městem, může naznačovat, že i přestože došlo k určitému rozuzlení hlavní dějové zápletky, Wang Šuo si nepřeje, aby jeho příběh měl definitivní konec, a proto naznačil dějový začátek další katastrofy, kterou si ovšem každý čtenář musí vysvětlit sám. V rovině dialogické parodie se domnívám, že můžeme vnímat analyzovaný román jako současnou satiru jak komunismu, tak i kapitalismu. Jakožto dílo napsané v přelomové době hybridního modu komunismu a kapitalismu (neboli dříve zmíněného „socialismu s čínskými rysy“, rozumějme kombinací komunistické ideologie a kapitalistickým hospodářstvím) tento román poukazuje na stinné stránky a trhliny obou systémů a oběma se kriticky vysmívá. Komunistické vládě se vysmívá proto, že si zakládá na dezinterpretaci dějin a čistkách založených na odstranění nepohodlných osob a demonizaci Západu coby „zlých imperialistů“, a kapitalismu, jelikož coby systém zakládající moc čistě na přísunu peněz představuje snadný způsob, jak může jediná organizace s postranními úmysly napáchat – předstíraně ve jménu něčeho velkého a dobrého – spoustu zla.

Závěrem je třeba zmínit optiku Northropa Fryeho, jež vnímá satiru jako souzvuk tragikomična. Jak jsme měli možnost vidět z výše shrnutého děje, celý příběh má převážně komický tón s celou řadou směšných až fraškovitých scén, které ale ve skutečnosti vykreslují tragické události, jako například ve scéně výslechu starého Tchanga či během tréninku Jüan-

paoa, kde Wang Šuo humorným způsobem líčí v zásadě psychické a fyzické týrání jednotlivce.

5.2.2. Satira postav

Satirizace může probíhat nejenom v rovině dějové, ale i v rovině jednotlivých postav, jež symbolizují prototypy lidí určitých konvenčních vlastností, nebo dokonce mohou evokovat čtenářům konkrétní historické postavy z nefikčního světa, které autor mohl používat jako inspiraci či podklad pro své postavy. Konkrétněji se zaměříme na hlavní postavu románu Tchang Jüan-paoa, jeho otce Tchang Kuo-tchaoa, čínské masy, jež budeme pojímat jako postavu, a jednoho z představitelů Mobilizační komise, jejíž členové, jakkoli atypičtí lumpové, dělají z tohoto románu jak satiru, tak příklad podtypu již zmíněné literatury lumpů.

Příběh „národního pokladu“ Číny Tchang Jüan-paoa představuje životní příběh obyčejného občana, jehož dobrá vůle a patriotické ambice byly prostřednictvím vyšší národní ideje zmanipulovány ve prospěch politických elit. Právě toto téma se stává ústředním terčem Wang Šuovy břitké satiry, která má za cíl poukázat na problematický a vztah mezi ideou národa a jednotlivce.

Wang Šuo nenechává svému protagonistovi střední cestu a pro opětovné získání tváře čínskému národu, Jüan-pao musí doslova ztratit tu svou a přijít o všechny kvality, které z něj dělaly člověka. Jak bylo výše zmíněno, podobné potlačování střední cesty představuje jeden z typických satirických postupů, které autor může využít k zdůraznění absurdity některých idejí nebo lidského počínání. V tomto případě jde o problematiku ztracené tváře, kterou obvykle člověk může znovu získat (nebo získat obecně) pomocí konání dobrých činů a důstojného až heroického chování. Situace je samozřejmě komplikována skutečností, že otázka tváře se v rozebíraném příběhu spojí s otázkou národní potupy, která má vliv na racionální úsudek a jednání. Jak nám ovšem dává najevo autor, snaha dosáhnout tohoto cíle pomocí radikálních opatření a násilí může vést pouze k opětovné ztrátě tváře a v případě Jüan-paoa i k ztrátě posledních zbytku lidské důstojnosti.

Postava Tchang Jüan-paoa by mohla být tragická, kdyby neměla celou řadu komických a groteskních prvků, které z ní dělají klasickou ukázkou satirické tragikomičnosti. Jüan-paoa můžeme chápat jako symbol čínské obyvatelstva, které po dobu několika tisíciletí čínské historie trpělo pod vládou jednotlivých dynastií a později komunistické strany. Postupný vývoj a proměna této postavy z ambiciózního, energického mladíka v doslova osobu bez tváře symbolizuje vliv a ničivé účinky politické indoktrinace a nesmyslných a přehnaných patriotických nároků na jednotlivce.

Domnívám se, že Wang Šuo používá postavu Jüan-paoa k tomu, aby odhalil způsob, jakým politické elity po dlouhé dekádě zacházely s obyčejným obyvatelstvem Číny. Od vzniku Republiky až po rok 1989, ve kterém vyšel román, od Sinchajské revoluce přes světové a občanské války po studentské demonstrace či masakr na náměstí Nebeského klidu, obyvatelé Číny často sloužili jako kanónenfuť při boji s aktuálním „nepřítelem lidu“ či se západním světem, který představoval jakýsi záložní terč kritiky a nenávisti na okamžiky, kdy vláda potřebovala odvést pozornost od sebe a svých činů.

Pokud bychom dali postavy Tchang Kuo-tchaoa a jeho syna vedle sebe, tak uvidíme, že v zásadě ukazují dvě strany jedné mince. Jsou to dvě strany jedné mince v ochotě obětovat se pro něco vzletného pro něco, o čem je někdo přesvědčil, že je přesahuje. Starý Tchang coby postava představuje obětího beránka historických manipulací KS Číny, na kterého byla svalena vina za všemožné hříchy a zločiny. Domnívám se, že jeho postava měla svůj předobraz ve skutečných „obětíh beránčích historie“, které potkal stejný osud. Přesvědčivým argumentem je skutečnost, že jméno Kuo-tchao zní a píše se téměř stejně jako jméno Čang Kuo-tchaoa, základajícího člena KS Číny a hlavního soupeře Mao Ce-tunga. Čang byl po porážce z KS vyhozen a později musel utéct z Číny. Čínské politické dějiny 20. století nabízejí celou řadu podobných příběhů, jako například příběh Lin Piaoa, velitele ČLOA a designovaného nástupce Maoa, na něhož na začátku sedmdesátých let byla svalena vina za hrůzy Kulturní revoluce, a příběh jeho předchůdce Liou Šao-čchiho, nominálního předsedy ČLR v letech 1959–1968, který se nezavděčil Maovi a jeho manželce Ťiang Čching a na začátku Kulturní revoluce byl vyloučen ze strany a označen za revizionáře a reakcionáře.²⁴

Jako prototyp postavy lumpa můžeme představit kohokoliv z členů Mobilizačního výboru, zaměříme se ale stručně na postavu Paj Tu, jediné ženy v týmu MobKomu a první mentorku Jüan-paoa. Stejně jako její kolegové i Paj Tu v zásadě symbolizuje typického zástupce generace lumpů, kteří umějí chodit v novém prostředí tržní ekonomiky, ale pořád se drží v rámci zákona, což jim umožňuje prosperovat v rámci nově vznikajícího sociálního a hospodářského systému. Jako ochranný štít při všech aktivitách lumpové v tomto románu používají auru patriotismu a bravurně předstíraného jednání ve službách v zájmu národa. Jak

²⁴ Více o Lin Piaovi a Liou Šao-čchim viz např. Fairbank (1998: 652–655), Spence (1990: 604–606, 613, 633–639).

jsme ale mohli vidět v předchozí kapitole, reálně se zajímají hlavně o vlastní zisk a získání prestiže na úkor zbytku národa.

Čínské bezejmenné masy, které pro účel naší analýzy také pojmem jako postavu, představují snadný nástroj propagandy proti Západu, čehož Mobilizační komise obratně využívá. Občané zvyklí na všemožné kampaně, v jejichž rámci musí pokaždé bojovat proti novému nepříteli, a na politické slogany a bezvýznamné fráze či hesla, mohou být proto snadno zmanipulováni a zmobilizováni k jakýmkoliv účelům. V díle jsou vykresleni jako poslušné figurky mávající vlaječkami, kdykoli se jim to přikáže, ne však již z vroucí víry v ideje či „hrdiny“, kteří jsou jim představováni, ale už jen v pasivitě a ze zvyku.

Příkladem je scéna, ve které se popisuje průvod na oslavu Jüan-paoa zorganizovaný Mobilizačním výborem. Liou Šun-ming spolu se svým týmem nahnali do ulic stovky lidí, které měly mávat vlaječkami a vítat „čínského superhrdinu“. Mezi nimi byla i Jüan-paoava matka a sousedka, jež začaly vzpomínat na staré časy:

„Zdá se mi, že si vzpomínám, jak jsme již kdysi dávno byli takhle seřazeni v ulicích,“ (...) „Mávali jsme vlaječkami a něco jsme mumlali na ty, co tudy projížděli.“

„Muselo to být v roce 1949.“

„Ne, bylo to dříve.“

„Tak to musel být rok 1937.“ (Wang 2000: 70)

Ženy odkazují k založení Čínské lidové republiky v říjnu roku 1949 a k obsazení Pekingu japonskou armádou v červenci roku 1937. Při obou událostech byly usprádaný oslavné průvody, kterých se (ať už dobrovolně či nikoli) zúčastnili tisíce čínských občanů. Takto jsou zde literárně zpodobeny čínské masy: jako zvyklé na podobné zacházení (jak ze strany domácí vlády, tak ze strany okupantů) a vědomé si pomíjivosti vládních organizací, které se pořád střídají a zanechávají po sobě pouze vzpomínky na dobrovolnou či nedobrovolnou, ale vcelku pasivní participaci.

Konkretizovaným typem mas, menší enklávou, jsou pak v tomto románu obyvatelé uličky Tchan-c', kteří se marně snažili domoci svých práv po tom, co jejich domy byly zbourány za účele archeologického výzkumu a veškerý majetek předán do muzea. Jsou vykresleni jako přechodně zaktivizovaní (tady až v momentu, kdy přišli o vše, o samotnou střechu nad hlavou). Nicméně tato skupina lidí po dosažení svého cíle, tedy domnělého potrestání viníků veřejným zostuzením a nakázanou převýchovou, opět zapadne do soukolí

společenské hierarchie a začne velebit svého domnělého zachránce jako nejvyšší autoritu. Dobrovolně mu odevzdají otěže velení se slovy:

„Bez vás nejsme nic. Vy jste modrá obloha a my jsme zelená tráva. Bez nebe tráva nemůže existovat. (...) Kromě toho jsme zvyklí, že se o nás někdo stará. Pokud nás uděláte svými vlastními pány, aniž by nás někdo bil, kopal nebo poháněl, tak my nebudeme moci ani jíst ani pít, spát nebo chodit na záchod. Budeme zcela inkontinentní.“ (Wang 2000: 275)

Na základě výše uvedené pasáže se můžeme domnívat, že Wang Šuo vidí příčinu stálého utrpení čínského národa nejenom ve zkorumpované a sobecké vládě, ale také obecně v povaze svých spoluobčanů. Obyvatelé uličky Tchan-c' mohou tedy představovat čínské masy, které si život v područí nakonec zvolily samy. Mohou Číňané sami za všechny bídy, které je potkaly ve 20. století? Nebo za to může jenom špatně zvolená vláda? Wang Šuo jako typický satirik jenom pokládá tyto otázky, ale nesnaží se na ně odpovědět. To nechává na čtenáři.

Závěrem lze konstatovat, že přestože na první pohled se zdá, že Wang Šuo představuje čínské masy jako převážně inertní skupinu, se kterou si vláda (nebo Mobilizační výbor) může dělat cokoli chce, ve skutečnosti je vyobrazení mas v analyzovaném románu mnohem komplexnější. Obyvatelé uličky Tchan-c' nejsou od začátku poslušnými stoupenci vlády, ale naopak jsou aktivní a snaží se bojovat proti aktivitám Mobilizační komise. Posléze podlehnou charismatu nového vůdce, ale nejsou k tomu až tak jednoznačně zmanipulováni, v zásadě je to jejich vlastní rozhodnutí. Představují nové Číňany, kteří nežijí v tak hluboké izolaci a absolutní adoraci výše postavených, a když je někdo připraví o všechno, nebojí se domáhat se svých práv, ale ze své podstaty nebo z dlouhodobé historické zkušenosti se mohou nakonec přiklonit k autokracii. Stojí však v protikladu k lidem bezmyšlenkovitě vlebícím Mobilizační komisi, jež využívá traumatickou historickou zkušenost a celonárodní touhu po odvetě k mobilizaci mas a posléze k dosažení vlastních cílů.

5.2.3. Satira institucí

Mobilizační komise jakožto organizace představuje docela přímočarou parodii na KS Číny. Dokonce v přísaze, kterou Jüan-pao musel složit po svém přijetí do týmu, se o Mobilizační komisi mluví jako o organizaci *cu-č'* 组织, což je podle Barmé (1999: 91) termín, kterým se běžně označuje Komunistická strana Číny. Wang Šuo tedy již přímo na začátku díla naznačuje souvislost mezi jeho fikční skupinkou naoko nadšených vlastenců a vládnoucími elitami, což v zásadě poskytuje čtenářům klíč ke čtení jeho díla.

Pro pochopení povahy Mobilizační komise je stěžejní tzv. mentalita lumpů, o které jsme zmiňovali na začátku práce. Přestože původně tento termín odkazoval hlavně ke kriminálíkům, v době, kdy byl napsán náš román, se o mentalitě lumpů již běžně mluvilo i v politickém prostředí mezi stranickými funkcionáři a kádry. Hrdinové Wang Šuo a tedy přesně reprezentují tuto skupinu lumpů s politickým vlivem, kteří tento vliv využívají a ohýbají různými způsoby ve vlastní prospěch. Dalo by se namítnout, že členové Mobilizační komise sami několikrát upozorňují, že nemají žádnou spojitost s vládou a že jejich aktivity vycházejí z vlastní iniciativy, tudíž celá organizace by nemusela být vnímána jako kritika KS Číny. Je však třeba znovu zdůraznit, že jakožto satirické dílo se tento román snaží humorným a nenápadným způsobem odhalit nejhorší pravdu o čínské společnosti nebo konkrétně o vztahu mezi vládnoucí komunistickou stranou a obyčejným člověkem, takže takové chápání této organizace je na místě.

Charakteristická je v tomto epizoda, ve které Wang Šuo dává do kontrastu Jüan-paoa trpícího hlady (jeho trenéři chtěli, aby měl perfektně štíhlou postavu pro balet) a dva vedoucí členy Mobilizační komise, Čao Chang-jüho a Sun Kuo-žena, kteří jsou vyčerpaní z toho, že minulou noc strávili v luxusním hotelu, kde se každé dvě hodiny museli probudit, aby stihli vystřídat různé přepychové pokoje: jeden ve stylu dynastie Čching s dračí postelí, jiný ve francouzském stylu, pak pokoj ve stylu islámské mešity a pět dalších.

Dalším prvkem, který nepochybně připomene čtenářům čínské politické realie, je „čistka“ uvnitř Mobilizační komise, která proběhne ke konci příběhu. Jak bylo výše zmíněno, od svého vzniku byl generálním tajemníkem organizace Čao Chang-jü, ovšem mezi jeho podřízenými se začaly šířit obavy ohledně toho, že Čao již není vhodným člověkem na tuto funkci. Během důvěrné konverzace (probíhající na záchodech, čímž Wang Šuo ničí

jakoukoliv snahu o „vážnost a vznešenost“ okamžiku) prozradí Sun Kuo-žen svému kolegovi Liou Šun-mingovi, že Čao je podle něj až moc emocionální:

„Pro člověka ve vedoucí pozici je utápění se v emocích příliš riskantní. Jeho vliv na naši práci musí přesahovat rámec jednotlivce. On má mít všechno na starosti. Jak to potom vypadá, když pořád pláče a kňourá? Vždyť ani nic nedělá. Buď někde žere a chlastá, nebo recituje poezii a něco píše.“ (Wang 2000: 222)

Dohodnou se tedy, že pošlou Čaoa „do důchodu“, kde si bude moct odpočinout a užívat si život bez starostí, které na svá bedra převezme mladší Liou. Liou byl dříve v příběhu zatčen policií a vzat do vazby za to, že „utlačoval obyvatele“ uličky Tchan-c'. Ve skutečnosti ovšem jeho falešné zatčení mělo pouze obnovit prestiž Mobilizační komise mezi obyvateli ulice a přesvědčit je o tom, že naslouchají přáním lidu. Liou je formálně rehabilitován a uvnitř výboru započíná kampaň proti škodlivým a regresivním kapitalistickým myšlenkám a chování. Čao Chang-jümu je vyjádřeno poděkování za vykonanou práci, načež je vyloučen z organizace.

Satirického efektu dosahuje Wang Šuo hlavně prostřednictvím nadsázky a jazyka svých postav, který přímo napodobuje řeč stranických funkcionářů a předních představitelů KS Číny. Na jazykovou stránku tohoto díla se podíváme v následující kapitole.

Na závěr je třeba ještě zmínit, že přestože Wang Šuova satira míří na konkrétní terče, v procesu toho většinou „sestřelí“ i několik dalších. Jako například, když mimochodem poukáže na přílišnou komerčnost náboženských chrámů či nejednoznačnou povahu populárních výstav v muzeích a moderního umění, za které může být považováno obyčejné oblečení (konkrétně se jednalo o oblečení Jüan-paoa a jeho baletní skupiny, které odhodili před tréninkem) či člověk sedící na toaletě (Liou Šun-ming, který se, čekajíc na Jüan-paoa, posadil na jeden z exponátů výstavy).

5.2.4. Jazyková satira

V rovině jazykové je satira hravým útwarem, který používá celou řadu prostředků k dosáhnutí kýženého efektu. Wang Šuova díla jsou tím obzvláště známá a mluva jeho postav, založená na soudobém pekingském nářečí a lumpovském slangu, je jedním z nejcharakterističtějších rysů jeho prózy. Podrobná analýza všech slovních hříček a narážek ovšem přesahuje rámec této bakalářské práce, a proto se v této kapitole podíváme pouze na několik pasáží, jejichž satirický význam bude zřejmý i pro českého čtenáře bez znalosti čínského jazyka a reálií.

Konkrétně se podíváme na několik příkladů eologií, oslavných řečí, které jsou v Číně ve veřejných promluvách naprosto běžné. Smyslová náplň a jazykový rejstřík podobných projevů je natolik standardizovaný, že Wang Šuovi k dosáhnutí komického efektu stačí využít kumulaci všech běžných klišé, ze kterých tyto proslovy sestávají, jakož i absurdních neobvyklých obrátů, jež poukazují na teatrálnost a hodnotovou vyprázdňenost takovýchto projevů.

Nejtypičtější je v tomto ohledu promluva, kterou obyvatelé uličky Tchan-c' vyjadřují poděkování tlustému mužovi, který podle nich zjednal nápravu křivd, kterých se na nich dopustil člen Mobilizační komise. Matka Jüan-paoa nastoupí jako první a začne předčítat připravené prohlášení:

„Vysoce vážený a moudrý a milovaný pionýre, předvoji, tvůrce, zdroji inspirace, pochodni, zrcadlo odhalující demony, holi na bití psů, otče, matko, dědečku, babičko, předku, prvotní opice, císařský otče, starověký mudrci, Nefritový císaři, bódhisattvo Kuan-jin, vrchní velitelé, jste zaneprázdněn nesčetnými každodenními záležitostmi a trpěl jste nevýslovnými útrapami a zlovyky, které jsou jako železná košile, jste přepracovaný, závislý na práci, nesete zdrcující břemena, vznášíte se k oblakům, osedláváte mlhu, stoupáte po obloze, pomáháte těm v nebezpečí a zapuzujete hereze, léčíte revmatismus a studený pot, posilujete jang, vyživujete ledviny a mozek, posilujete játra, harmonizujete žaludek, zmírňujete bolest, tlumíte kašel a zmírňujete zácpu, vy jste osobně, soukromě, předjímavě dorazil, objevil jste se a uklidnil jste naše úzkosti, abyste prozkoumal, probádal, vyslechl, vyšetřil, obešel, podal žalobu, oznámil, poptal se, zjistil a získal informace o naší uličce, což svědčí o vašem obrovském zájmu, obrovském povzbuzení, obrovské motivaci, obrovské útěše, obrovskou důvěře, obrovské pozornosti, obrovské slávě, obrovské přízni. My, malí lidé, slušní lidé, obyčejní lidé, pokorní lidé, synové a vnuci, semínka trávy, psí štěňata a nezkušené kočky, stádní zvířata, hloupí občané, široké masy, my, nesoucí stovky jmen, jsme neuvěřitelně požehnaní, neuvěřitelně vzrušení, neuvěřitelně neklidní, neuvěřitelně lítostiví, neuvěřitelně šťastní, neuvěřitelně nadšení, neuvěřitelně polichocení, neuvěřitelně vděční, neuvěřitelně usazení, neuvěřitelně emotivní, neuvěřitelně oněmělí. Tisíc prohlášení a deset tisíc komentářů, tisíc písní a pak tisíc melodií, tisíc hor a deset tisíc oceánů, tisíc naříkání

a deset tisíc zasténání, tisíc mumlání a deset tisíc šepotů, tisíc pojmů a deset tisíc slov utvoří jeden jediný výrok, který zazní v nebi chraplavě a znaveně, který otřeše světem, přetrvávajíc dlouho ve vzduchu, rozbiv ušní bubínky, pouštějíc do uší nebeskou a zemskou hudbu nesrovnatelně krásnou, okouzlující, opojnou, omamnou tak, že lidé na tři dny zapomenou chuť masa, neboť je to píseň věků: dlouhý život dlouhý život dlouhý dlouhý život dlouhý život dlouhý život dlouhý život dlouhý život!“ (Wang 2000: 273–274)

Žena omdlí vyčerpáním a na její místo nastoupí další člověk, který taktéž za chvíli ztratí vědomí a je vystřídán dalším a dalším, které potká stejný osud. Nakonec je tlustý muž zastaví a řekne, že slyšel již dost pochlebování.

Jako další příklad podobného eulogického proslovu může sloužit děkovný projev věnovaný Čao Chang-jümu, který mu předčetli jeho kolegové těsně před tím, než ho vykopli z organizace.

„Vážený soudruhu Čao Chang-jü, my členové vedení Mobilizační komise chceme využít této příležitosti, abychom vám vyjádřili naši úctu a vděčnost. Během práce v Mobilizační komisi jste byl pilný a neúnavný, zaměstnaný nesčitelným množstvím státních záležitostí, vedl jste život hektický jako voják, zůstával jste v sedle i za těch nejnepříznivějších podmínek, byl jste vyčerpaný a pln obav, a přesto jste věnoval každou minutu svého života osvobození čínského lidu. Získal jste zpět zlatý pohár národní integrity a začal jste se věnovat důležitému úkolu přerozdělování půdy. Žil jste slavně a zemřete se ctí. Krev prolitá pro tento spravedlivý cíl přinesla své vítězné plody. (...)“ (Wang 2000: 225)

Přejedeme-li ke komunikaci mezi stranickými hodnostáři a obyčejnými lidmi, jež v analyzovaném románu představují obyvatele uličky Tchan-c', Wang Šuo poukazuje na snahu úředníků předstírat, že jsou v tom spolu s lidmi a že jejich životy jsou zcela stejné. Mluví o sobě jako o „rodině“ a chovají se jako kdyby měli stejné starosti a radosti. Například při návštěvě jedné demonstrace lidí z uličky Tchan-c' se je Čao Chang-jü snaží uklidnit tím, že jim nabídne svou družbu:

„Jenom chci být vaším přítelem. Dám vám své telefonní číslo. Volejte kdykoli a kvůli čemukoliv. Děravá střecha, ucpaný záchod, nebo pokud nemáte čas nakrmit své děti, protože děláte dvě práce. Prostě cokoliv vás bude trápit.“ (Wang 2000: 114)

Lidé mu ovšem vidí až do žaludku, jelikož jsou zvyklí poslouchat podobné sliby od politiků. Hlavní motivací těchto řečí je často jenom snaha získat věrné přívržence, kteří posléze budou dělat politikovu práci a verbovat další lidi na jeho stranu. Tento přístup ovšem

ztrácí na efektivitě, když „přátelství“ s lidem pokaždé skončí v okamžiku, kdy se konkrétní politik či úředník dostane na žádanou pozici a zjistí, že přímý kontakt s lidem je pro něj nepotřebný a namáhavý.

Podle Clarka (1995: 20–21) satirikové uchovávají jazyk své doby a způsob vyjadřování svých současníků v jakémsi „mauzoleu žvástů“. Jsou mistry dokonalé parodie a replikace všech jazykových specifik a dobových klišé. A Wang Šuo je právě jedním z těchto satiriků, které mají cit pro jazyk své doby a zdárně ho přenášejí do svých děl. Z citovaných pasáží je patrné, že Wang Šuo zaměřuje svůj satirický pohled na prázdné řeči byrokratů a stranických funkcionářů, anebo oslavné řeči jim adresované, které reálně nic neznamení nebo znamenají přesný opak toho, co je řečeno. Způsob komunikace mezi obyčejným obyvatelstvem a politickými elitami je plný klišé a lichocení, a jednak odráží pocit nekritického zbožňování, které bylo občas namířeno na nejvyšší činitele strany, jednak připomíná čtenáři, že žádná politická organizace nemůže existovat bez podpory obyčejných lidí, jež je pro ni naprosto nezbytná. Specifičnost a charakterističnost daných projevů je proto snadným terčem napodobování a parodizování.

6. Závěr

Román *Hlavně mne nenazývejte člověkem* jsme představili jako satirické dílo, jehož hlavním cílem je kritika nacionalistické ideologie Komunistické strany, která je vykreslena jako posedlá pomstou, hotová pátrat po nepřátelích lidu na základě pokřivené reflexe historických událostí, a ochotná obětovat blaho jedince naoko patriotickým ideálům, ve skutečnosti však jen osobním ambicím a mamonu svých členů. Ve svém díle zpracovává Wang Šuo nejenom problematiku nacionalistické hrdosti a historických křivd, ale také problematiku vztahu mezi ideou národa a jednotlivce a vlivu, který na tento vztah má do extrému vybuzený patriotismus.

V první části práce jsme vymezili tři základní kontextuální oblasti, se kterými jsme pracovali při analyzování zkoumané prózy: koncept tváře, století ponížení a fenomén čínského nacionalismu. Tyto tři kontextuální oblasti jsou základem pro pochopení satirických terčů Wang Šuo a celkového významu románu.

Cílem této práce bylo popsat způsob, jakým Wang Šuo satirizuje problematiku národní potupy a znovunabývaní tváře prostřednictvím sledování formálních satirických postupů a rozboru díla jakožto satiry zpracovávající nacionalistickou tematiku, kterou jsme analyzovali na základě konceptu o nacionalismu v satíře představeném Charlesem A. Knightem.

Analytickou část jsme rozdělili na čtyři podkapitoly, ve kterých jsme se zaměřili na jednotlivě satirické roviny tohoto díla. Ve světle provedené analýzy lze říct, že pro autorovu satiru je příznačná převážně práce s nadsázkou, tzv. degradačními strategiemi a potlačováním či upozad'ováním možnosti střední cesty. Autor taktéž často pracuje se symbolickými postavami, které reprezentují různé skupiny čínských mas. Konkrétně se jedná o hlavní postavu příběhu, mladého Tchang Jüan-paoa, který na jedné straně symbolizuje sebeobětavost a je na něm vykreslen proces vybuzení patriotismu v obyčejném člověku, na straně druhé jeho utlačování a tragičnost života průměrného Číňana, který se stal obětí politických a ideologických válek. Podobnému účelu slouží postava Tchang Kuo-tchaoa, který představuje oběť politických čistek a pokrouceného nahlížení na historické události autoritami vlastní země. Bezejmenné masy a obyvatelé uličky Tchan-c' symbolizují dvě skupiny čínských občanů: inertní masy, jež se bezmyšlenkovitě zapojují do všech politických aktivit a kampaní, a aktivní masy, jež nejsou, alespoň když je někdo zažene do kouta, pasivními oběťmi systému a poměrů, které musí snášet, ale naopak jsou těmi, kdo

v nesnázích usilují o aktivní roli ve vlastním životě, avšak nakonec ji opět dobrovolně postupují vyšší autoritě.

Autor hojně používá nadsázku k tomu, aby odhalil pravé cíle a skryté motivy svých postav. V případě Mobilizační komise, která je přímočarou parodií na KS Číny, Wang Šuo zachází přímo do extrémů, a snaha pomstít se cizincům za potupu skončí násilím páchaném na vlastním krajanovi. Jakožto instituce symbolizující čínskou vládu, obětuje Mobilizační komise život čínského občana pro boj za „větší věc“ a zneužívá důvěru lidí, aby se obohatila, a ještě aby se proslavila jako skupina nejskaldnějších patriotů. Příkladem podobné události z čínské historie může sloužit například Velký skok vpřed, kdy Mao Ce-tung chtěl pomocí radikálních opatření urychleně zvýšit hospodářskou a průmyslovou produkci a dostat Čínu na úroveň světových mocností. Fanatismus řídicích pracovníků a nepromyšlená opatření vlády ovšem nepřinesla Číně kýžený výsledek a způsobila největší lidmi vyvolaný hladomor v čínských dějinách s desítkami milionů obětí. Tato reálná historická událost, stejně jako zde analyzovaný fikční příběh románu, představují ukázkové příklady odstředivého traumatu, které vychází zevnitř subjektu a jehož ničivé následky dopadají na tento subjekt samotný, v případě národa jsou to traumata, která jsou způsobena traumatizujícími činy příslušníků daného národa, které páchají na svých vlastních soukmenovcích.

Nehledě na to, že původní konflikt analyzovaného románu spočívá v traumatu založeném na polokoloniálním porobení Číny zahraničními mocnostmi, což je ze své podstaty dostředivé trauma, tedy trauma způsobené zvenčí, fikční příběh vyobrazený v knize posléze líčí to, jak snaha vyrovnat se s tímto dostředivým traumatem vede k odstředivému traumatizování, a ještě větší ztrátě tváře (tentokrát i na doslovné rovině), než jakou kdy který národ dokázal přivodit čínskému národu zvenčí. Reálnou historickou událostí, jež může představovat podobný typ traumatizování, je například výše zmíněny Velký skok či Kulturní revoluce, jež vedla k enormní ztrátám jak v rovině lidských obětí, tak i v rovině ekonomické a hospodářské. Wang Šuo v analyzovaném románu zpracovává toto téma a vykresluje ho prostřednictvím fikčního příběhu Boxera snů, jehož život je degradován a zničen ve jménu získání tváře pro celý národ.

V rovině vztahu mezi jednotlivcem a národem Wang Šuo prostřednictvím příběhu Jüan-paoa taktéž poukazuje na absolutně nejnižší hodnotu, kterou má život jednotlivce v očích politických organizací, jež vnímají obyčejné obyvatelstvo jako kanónenfutr v boji s vlastními reálnými nebo domnělými nepřáteli. Bolestná historická zkušenost, kterou

představitelé Mobilizační komise využili k mobilizaci obyvatelstva, je použita pro potřeby oficiálního diskurzu a, jak je ukázáno na příkladě starého Tchanga, její detaily jsou různě překrucovány, aby se našel obětní beránek, na kterého bude svalena vina za prohry minulosti.

Wang Šuo obratně používá satirický jazyk, aby zaznamenal charakteristickou absurdnost oficiálních promluv své doby. Podrobný rozbor všech projevů a slovních hříček by mohl být předmětem další analýzy, jež by se zaměřila na zevrubný rozbor satirického jazyka Wang Šuo, který nejenom představuje „mauzoleum žvástů“ čínské společnosti sedmdesátých a osmdesátých let, ale také studnici k poznání dobového slangu a osobitého pekingského nářečí.

Jako typický satirik se Wang Šuo nesnaží odpovědět na položené otázky a jenom bravurně poukazuje na konkrétní problémy společnosti, aniž by se tuto společnost snažil „vyléčit“. Dalo by se říct, že i nejednoznačný otevřený konec, jenž taktéž představuje jeden z nejoblíbenějších formálních postupů satiriků, připomíná čtenářům, že práce Wang Šuo je ukončená a že je na nás najít odpovědi na položené otázky.

Bibliografie

- Bakešová, I., Kučera, O., Lavička, M. (2019). *Dějiny Čínské lidové republiky: (1949–2018)*. Praha: NLN.
- Barmé, Geremie (2013). „Spiritual Pollution Thirty Years On“. The China Story [online], 17.11.2013. Dostupné na: <https://archive.thechinastory.org/2013/11/spiritual-pollution-thirty-years-on/> (navštíveno 28.10.2020).
- Barmé, Geremie R. (1992). „Wang Shuo and Liurang ('Hooligan') Culture“. *The Australian Journal of Chinese Affairs* 28: 23–64.
- Barmé, Geremie R. (1999). *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*. New York: Columbia University Press.
- Barmé, Geremie R. a Jaivin, Linda (edd.) (1992). *New Ghosts, Old Dreams*. New York: Times Books.
- Bedford, Nigel St. John (1986). „Zhang Tianyi: Critical analysis of his development as a writer of fiction“. Nepublikovaná doktorská práce. SOAS University of London.
- Berry, Michael (2008). *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Callahan, William A. (2004). „National Insecurities: Humiliation, Salvation, and Chinese Nationalism“. *Alternatives* 29, 199–218.
- Clark, John R. (1995). „Vapid Voices and Sleazy Styles“. In: Brian A. Connery a Kirk Combe (edd.), *Theorizing Satire: Essays in Literary Criticism*. New York: St. Martin's Press, 19–42.
- Fairbank, John K. (1998). *Dějiny Číny*. Přel. M. Hála, J. Hollanová, O. Lomová. Praha: Nakladatelství lidové noviny.
- Fairbank, John K. (ed.) (1978). *THE CAMBRIDGE HISTORY OF CHINA Volume 10 Late Ch'ing, 1800-1911, Part I*. New York: Cambridge University Pres.
- Frye, Northrop (2003). *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Přel. S. Ficová. Brno: Host.
- Giddens, Anthony (2013). *Sociologie*. Přel. B. Knotková-Čapková, Z. Krulichová, T. Kynčlová, a D. Orlando. Praha: Argo.

- Goffman, Erving (2003). „On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction“. *Reflections* 4.3, 7–13.
- Griffin, Dustin (1994). *Satire: a Critical Reintroduction*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Ho, David Y. F. (1976). „On the Concept of Face“. *American Journal of Sociology* 81.4, 867–884.
- Hrubý, Jakub (2017). „Čínské vidění světa-ideologické pozadí tributárních vztahů“. *Nový Orient*, 2, 27–36.
- Hsia, C. T. (1961). *A History of Modern Chinese Fiction 1917-57*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hsu, Immanuel (1985). *The Rise of Modern China*. New York: Oxford University Press.
- Hu, Hsien Chin (1944). „The Chinese concepts of “Face”“. *American Anthropologist* 46, 45–64.
- Kalvachová, Lucie (1999). „Wang Shuo: společensko-literární fenomén“. Nepublikovaná diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha.
- Knight, Charles A. (2004). *The Literature of Satire*. New York: Cambridge University Press.
- Lin, Jutang (1938). *Můj národ a má vlast*. Přel. M. Hoch. Praha: Borový.
- Lin, Zexu (1839). „Letter to Queen Victoria“. *Bloomsbury* [online], n.d. Dostupné na: <http://media.bloomsbury.com/rep/files/Primary%20Source%2013.0%20-%20Lin.pdf> (navštíveno 22.7.2020).
- Minford, John (1985). „Picking Up the Pieces“. In: G. Barmé a L. Jaivin (edd.), *New Ghosts, Old Dreams*. New York: Times Books, 248–250.
- Palmeri, Frank (1990). *Satire in Narrative*. Austin: University of Texas Press.
- Ping, Zhu, Wang, Zhuoyi a McGrath, Jason (edd.) (2019). *Maoist laughter*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Smith, Arthur H. (1894). *Chinese Characteristics*. New York: F. H. Revell Company.

- Song, Jiying (2018). „What is Face Anyway?“. *International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies* 12.4, 21–32.
- Spence, Jonathan D. (1990). *The Search for Modern China*. New York a London: W. W. Norton & Company
- Stárová, Hana (2006). „Vývoj trhu práce a systému sociálního zabezpečení v Číně od roku 1978“. Nepublikovaná diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha.
- Sun, Yifeng (2002). *Fragmentation and Dramatic Moments: Zhang Tianyi and the Narrative Discourse of Upheaval in Modern China*. New York: Peter Lang Publishing.
- Townsend, James (1996). „Chinese Nationalism“. In J. Unger (ed.), *Chinese Nationalism*. Armonk, New York: M.E. Sharpe.
- Tsu, Jing (2005). *Failure, nationalism, and literature: the making of modern Chinese identity, 1895-1937*. Stanford: Stanford University Press.
- Wang Shuo 王朔 (1989). „Qianwan bie ba wo dang ren 千万别把我当人“. *Kanunu8* [online], 11.17.2011. Dostupné na: <https://www.kanunu8.com/book/4398/index.html> (navštíveno 17.6.2020).
- Wang, Shuo (2000). *Please Don't Call Me Human*. Přel. H. Goldblatt. Harpenden: No Exit.
- Wang, Zheng (2014). *Never Forget National Humiliation: Historical Memory in Chinese Politics and Foreign Relations*. New York: Columbia University Press.
- Wu, Jin (2005). „The voices of revolt: Zhang Chengzhi, Wang Shuo and Wang Xiaobo“. Nepublikovaná disertační práce, University of Oregon, Eugene.
- Wudunn, Sheryl (1993). „The Word From China's Kerouac: The Communists Are Uncool“. *The New York Times* [online], 10.1.1993. Dostupné na: <https://www.nytimes.com/1993/01/10/books/the-word-from-chinas-kerouac-the-communists-are-uncool.html> (navštíveno 26.8.2020).
- Yao, Yusheng (2004). „The Elite Class Background of Wang Shuo and His Hooligan Characters“. *Modern China* 30.4, 431–469.
- Yi, Shuihan (1989). „Wuchan jiejide liumang yishi weihai shehui“. In: G. Barmé a L. Jaivin (edd.), *New Ghosts, Old Dreams*. New York: Times Books, 251–253.

Yin, Hongbiao (1996). „Ideological and Political Tendencies of Factions in the Red Guard Movement“. *Journal of Contemporary China* 5.13: 269–280 [online]. Dostupné na: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?authtype=shib&custid=s1240919&direct=true&db=edselc&AN=edselc.2-52.0-8844225013&site=eds-live&scope=site&lang=cs> (navštíveno 26.8.2020).

Zádrapa, Lukáš (2016). „Pět tisíc let čínských dějin – anebo ne tak docela?“. *Sinopsis* [online], 23.5.2016. Dostupné na: <https://sinopsis.cz/pet-tisic-let-cinskych-dejin-anebo-ne-tak-docela/> (navštíveno 18.7.2020).

Zhao, Suisheng (2004). *A Nation-State by Construction: Dynamics of Modern Chinese Nationalism*. Stanford: Stanford University Press.

Zhou, Ling a Zhang, Shaojie (2018). „Mianzi/lian: Chinese notions of face“. In J.-O. Östman & J. Verschueren (edd.), *Handbook of Pragmatics: 21st annual installment*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 141–157.

Zuo, Shula (1992). „A Portrait of the Novelist as a Young Man“. In: G. Barmé a L. Jaivin (edd.), *New Ghosts, Old Dreams*. New York: Times Books, 217–226.

Zygadło, Paweł (2018). „Face and Communication in Chinese Context“. *Gdańskie Studia Azji Wschodniej* 13, 7–20.

Seznam zkratek

ČLOA	Čínská lidová osvobozenecá armáda
ČLR	Čínská lidová republika
KMT	Kuomintang
KSČ	Komunistická strana Číny