

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Bakalářská práce

Daniela Kolářová

Ztvárnění reality v románu *Den sedmý* spisovatele Yu Hua

Rendering Reality in the novel *The Seventh Day* by Yu Hua

Praha 2021

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

Poděkování:

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Dušanu Andršovi, Ph. D. za cenné rady, velkou trpělivost a vstřícnost při konzultacích poskytnutých ke zpracování této práce. Velké díky bych také chtěla vyjádřit své rodině a blízkým, kteří mi byli oporou nejen při psaní práce, ale po celou dobu studia.

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

V Praze dne

.....

Abstrakt

Práce podrobuje analýze román *Den sedmý* (2013) od současného čínského spisovatele Yu Hua (* 1960), který nápaditým způsobem zrcadlí dění v soudobé čínské společnosti a upozorňuje na mnohé problémy dnešní Číny. Yu Hua v románu využívá ozvláštňující způsob vyprávění: vypravěčem a hlavním protagonistou příběhu je Yang Fei, který po své smrti po dobu sedmi dnů putuje Zemí nepohřbených. Ačkoliv autor využívá některé experimentální postupy ztvárňování reality, román vykazuje zároveň řadu podobností s tradičními čínskými romány z pozdního období vlády dynastie Qing. Dílo je zasazeno do kontextu spisovatelovy románové tvorby, zevrubná analýza románu *Den sedmý* se zaměřuje na specifické postupy ztvárnění reality a na další významotvorné složky, které rozhodující měrou určují povahu literárního obrazu soudobé Číny, jako jsou například náboženské motivy, prvky nadpřirozena či groteskna a frašky.

Klíčová slova

Yu Hua, Den sedmý, Di qi tian, současná čínská literatura, čínská fikce, analýza literárního díla

Abstract

This bachelor thesis focuses on the novel *The Seventh Day* (2013) written by contemporary Chinese author Yu Hua (* 1960). The novel imaginatively reflects the situation in contemporary Chinese society and draws attention to many problems of today's China. In the novel Yu Hua uses an innovative way of narration: the narrator and the main protagonist of the story is Yang Fei, who after his death travels around the Land of the Unburied for seven days. Although the author uses some experimental techniques to depict reality, the novel also shows several similarities with traditional Chinese novels of the late Qing dynasty. The novel is thoroughly analysed and introduced in literary historical context. Focus of the analysis is on rendering reality of this novel and on other meaning-making elements, which decisively determine the nature of the literary image of contemporary China, such as the religious motifs of the work, the use of supernatural elements or the motifs of grotesque and farce.

Keywords

Yu Hua, *The Seventh Day*, Di qi tian, contemporary chinese literature, chinese fiction, interpretation of a literary work

Obsah:

Poděkování:	2
Abstrakt	4
Klíčová slova:	4
Abstract	5
Keywords:	5
1. Úvod	7
1.1. Metodologická východiska	9
1.2. Literárně-historický kontext po roce 1976	11
1.3. Vývoj Yu Huovy tvorby z pohledu proměn literárního stylu	14
2. Yu Hua	16
2.1. Životopis	16
2.2. Dílo	17
3. Román <i>Den sedmý</i>	19
3.1. Originál díla a jeho překlady	19
3.2. Přijetí románu	20
4. Synopse románu	21
4.1. Postavy	22
4.2. Shrnutí děje	24
5. Analýza románu	28
5.1. Výstavba narativu	28
5.2. Časoprostor	29
5.3. Struktura románu	30
5.4. Jazyk a styl	38
5.5. Nadpřirozené prvky	43
5.6. Absurdní motivy	46
5.7. Prvky groteskna a frašky	49
5.8. Náboženské motivy	53
5.9. Téma smrti a posmrtného bytí	56
5.10. Téma vztahů, lásky, rodiny	58
5.11. Společensko-kritická rovina románu	61
6. Závěr	66
7. Seznam použité literatury	68

1. Úvod

Yu Hua (余华, * 1960) patří k nejuspěšnějším autorům současné čínské literatury (dangdai wenzue 当代文学).¹ Je autorem řady povídek, několika románů, novinových článků a esejí. Jeho tvorba by se dala rozdělit na tři období.

V prvním období, které reprezentuje především raná povídková tvorba, bývá autor řazen ke směru avantgardní literatury (xianfeng wenzue 先锋文学), která se v Číně formuje především v 80. letech 20. století. Už Yu Huovy rané povídky, psané v souladu s poetikou literární avantgardy, vzbuzují u čtenářů velký ohlas. Některé prvky avantgardního stylu vyprávění jako například experimenty s čínským jazykem (používání dlouhých souvětí – deformování a roztržitost větné výstavby, nadužívání metafor a narážek), důraz na působení na smysly, přechody mezi realitou a snem, halucinacemi a fantazírováním, to vše jsou prvky a postupy, které se vyskytují i v autorově pozdější románové tvorbě. Lze říci, že Yu Hua byl a stále je autorem, který velmi rád experimentuje.

Ve druhém období, jehož počátek můžeme situovat do 90. let 20. století, v autorově tvůrčím přístupu nastává velká změna. Yu Hua opouští avantgardní styl psaní a začíná se věnovat narativní próze výrazně inspirované postupy kritického a groteskního realismu. Romány z tohoto období se téměř okamžitě stávají bestsellery. Díky nim se Yu Hua stává jedním z nejoblíbenějších čínských autorů současnosti.

V třetím období autor ve své tvorbě kombinuje prvky realismu s prvky avantgardní a experimentální prózy. Vznikají tak romány, které jsou sice převážně realistického charakteru, zároveň však obsahují mnoho experimentálních prvků, včetně motivů absurda a fantastična. Právě z tohoto období pochází i autorův zatím poslední román *Den sedmý* (Di qi tian 第七天).

Yu Hua je velmi populárním autorem a o jeho tvorbě a životě vychází řada odborných publikací. Román *Den sedmý* dosud nebyl předmětem zásadnějších odborných prací. Práce pracuje s odborným článkem Huang Yijuho „Ghosts and their Contemporary Return: The Case of Yu Hua's *The Seventh Day*“. O románu *Den sedmý* píše i sám Yu Hua v „Dovětku k románu *Den sedmý*“ („Fulu er Di qi tian zhi hou 附录二《第七天》之后“), který je součástí výboru spisovatelových esejů *Women Shenghuo Zai Juda de Chaju Li* 我们生活在巨大的差距里

¹ Práce pracuje s kategorizací literatury podle Hong Zichenga (2007): Literatura, která vznikla po založení Čínské lidové republiky v roce 1949, bývá označována jako současná čínská literatura. Označení moderní čínská literatura (xiandai wenzue 现代文学) pak nese literatura vznikající v období od založení Čínské republiky v roce 1912 do roku 1949.

[Žijeme v obrovské propasti]. K zasazení románu *Den sedmý* do kontextu autorovy dosavadní tvorby vychází práce z knižní studie *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times* od Li Hua či ze článků „Yu Hua: Fiction as subversion“ od Zhaa Y.H a „The Short-Lived Avant-Garde: The Transformation of Yu Hua“ od Liu Kanga.

Tato práce podrobuje analýze celkovou výstavbu románu, zaměřuje se na specifické postupy ztvárnění reality, strukturu vyprávění a na klíčové motivy. Pozornost je například věnovaná tematizaci smrti, motivům náboženským či rodinným. Práce neopomíjí společensko-kritickou rovinu románu *Den sedmý* a k dílu přistupuje jako k nepřímé kritice současné čínské společnosti a politického systému Čínské lidové republiky.

1.1. Metodologická východiska

Pro účely žánrového zařazení zkoumaného románu vycházím z definice pojmů a přístupů představených ve studiích ze sborníku *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*, v nichž editorka Tereza Dědinová a autoři jednotlivých studií rozlišují mezi spekulativní a mimetickou literaturou² a vymezují tak žánr fantastické literatury. Hranice mezi fantastickou a mimetickou literaturou je velmi subtilní a tyto dva literární typy není možné od sebe striktně oddělovat (Dědinová 2016: 11). Není například možné, abychom automaticky přiřadili dílo k proudu fantastické literatury pouze na základě konstatování přítomnosti fantastického prvku, který může být například prostředkem satiry, zesměšňování či zpochybnění. Abychom mohli o díle uvažovat jako o fantastické literatuře, je nezbytné zhodnotit roli a významotvorné funkce spekulativních prvků v narativu jako celku. Základním předpokladem přitom je, že spekulativní prvky musí hrát v díle důležitou významotvornou roli a nebyť pouze příležitostnými či izolovanými motivy. Role nadpřirozených a fantastických prvků, které nacházíme v románu *Den sedmý*, bude zvažována právě z takové perspektivy, abychom mohli kompetentně rozhodnout o celkové povaze románu a o tom, zda má blíže k mimetickému či spekulativnímu typu literárního uchopení světa.

Román *Den sedmý* vykazuje řadu podobností s tradičním čínským románem pozdněqingského období, konkrétně s románovou tvorbou konce devatenáctého a počátku dvacátého století. Otázka případné návaznosti tvorby současného čínského spisovatele na starší literaturu je řešena s přihlédnutím k poznatkům, s nimiž přichází v práci *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911* David Wang, který jako klíčové významotvorné prvky pozdněqingského románu rozpoznává absurdno a groteskno, a podrobně představuje motiviku dobové románové tvorby. Na adresu současných čínských autorů, mezi něž patří i Yu Hua, pak David Wang (1997: 183–184) uvádí, že jejich touha šokovat a pobuřovat čtenáře, stejně tak jako jejich sarkastický pohled

² Pojem mimetická literatura je odvozen od slova mimesis, což můžeme do češtiny přeložit jako „napodobovat“. Díla označována jako mimetická, si kladou za cíl zrcadlit, napodobovat a co nejdříve zachytit reálnou situaci společnosti dané doby. Více o pojmu mimesis viz např. Müller, Šidák (2012: 313).

na důležitá témata současnosti, z těchto spisovatelů dělají následovníky pozdněqingických autorů tzv. „odhalujícího románu“ (qianze xiaoshuo 谴责小说).³

„Odhalující romány“ představují pokus svérázným způsobem zrcadlit situaci ve společnosti a poukázat na její problémy, přičemž se uchylují k cynismu a výsměchu. Hlavními postavami takových děl jsou nejrůznější šarlatáni, zloději, prostitutky, šašci nebo tím či oním způsobem zlotřilí úředníci, jejichž osudy sledujeme na pozadí úpadku společnosti na sklonku čínského císařství.

Dalším rysem, který román *Den sedmý* sblížuje s pozdněqingickým románem, je specifická výstavba narativu. Zde se opírám o poznatky soustředěné ve sborníku *The Chinese Novel at the Turn of the Century*. Editorka sborníku Milena Doleželová-Velingerová přichází s vymezením tří významných strukturních typů pozdněqingického románu. Prvním typem je „navlékací román“, který se vyznačuje epizodičností, přičemž jednotlivé epizody jsou propojeny postavou hlavního hrdiny. Z „navlékacího románu“ se vyvinul druhý typ – „cyklický román“, ve kterém chybí hlavní protagonista jako pojítka epizod. Ty jsou propojeny díky vzájemné významové blízkosti do tematických cyklů. Třetí typ, román s jednotnou zápletkou, vypráví příběh jediné ústřední postavy a nejvíce se tak podobá „západnímu“ románu. V práci pracuji s hypotézou, že se *Den sedmý* nejvíce podobá „navlékacímu románu“. Tato práce rovněž zvažuje, do jaké míry lze hovořit o strukturní podobnosti mezi Yu Huovým románem a některými romány pozdněqingického období, případně k jakému z uvedených románových typů má román *Den sedmý* nejbliže.

³ Jako další varianta překladu *qianze xiaoshuo* se uvádí i „pranýřující román“.

Příkladem takových děl jsou například *Podivné jevy spatřené za dvacet let* (Ershi nian mudu zhi guai xianzhuang 二十年目睹之怪現狀, 1909) od Wu Jianrena (吳趸人, * 1866) nebo *Stav úřednictva* (Guanchang xianxing ji 官場現形記, 1901–1906) od Li Baojia (李寶嘉, * 1867).

1.2. Literárně-historický kontext po roce 1976

Po roce 1976, kdy je ukončeno předchozí období politických kampaní,⁴ které bylo příznačné pro svou násilnost a brutalitu, nastává v Číně určité uvolnění, během kterého se Komunistická strana Číny snaží zotavit z krize posledních let. K moci se roku 1978 dostává Deng Xiaoping (邓小平, 1904–1997),⁵ který v roce 1978 vyhláší tzv. čtyři modernizace – modernizace zemědělství, průmyslu, vědy a techniky a obrany. Zemi se opět začíná dařit po ekonomické stránce, do určité míry začíná být umožňováno i soukromé podnikání. V tomto období poněkud oslabuje vliv ideologie a upouští se od sloganů Maovy éry. Postupně získává na vlivu linie ztělesněná heslem „hledat pravdu na základě faktů“ (shishi qiushi 实事求是).⁶

Čína se po období izolace znovu otevírá venkovnímu světu a zahraničním vztahům. Tyto kontakty měly zemi přinést především kapitál a nové technologie, což bylo nezbytné pro ekonomický růst Číny.

Své období rozkvětu zažívá po roce 1976 i čínská literatura. Literatura, která vzniká v 70. a 80. letech, dostává označení „literatura nové éry“ (xin shiqi wenxue 新时期文学). Spisovatelé mohou v tomto období relativně svobodně tvořit. Na tvorbu nejsou kladeny striktní didaktické a politické požadavky, nově se objevují snahy o zavedení principů liberalizace a demokratizace do literatury (Hong Zicheng 2007: 259). Na vývoj literatury v této době má mimo jiné velký vliv západní literatura, k jejímž překladům se čínští čtenáři nově dostávají poměrně snadno. Autoři se nebojí zkoušet nové tvůrčí postupy, a vzniká proto mnoho nových a experimentálních literárních směrů a proudů. Do popředí se dostávají i do této doby tabuizovaná témata, jako jsou sexualita, kriminalita nebo psychická onemocnění apod.

⁴ Během 50. a 60. let v Číně probíhaly masové politické kampaně. Nejznámější z nich byla například kampaň Velkého skoku (Dayuejin 大跃进), která probíhala mezi lety 1958–1960. Řadové obyvatelstvo bylo organizováno k obhospodařování půdy a k produkci podomácku tavené oceli. Snaha Mao Zedonga o velmi rychlou modernizaci, ekonomickou transformaci země a o rychlé nastolení komunismu vedla k úmrtí na následky hladu a podvýživy až třiceti milionů obyvatel.

Další kampaní byla Kulturní revoluce (Wenhua dageming 文化大革命, 1966–1976). Kulturní revoluce cílila proti čtyřem přežitkům – starému myšlení, kultuře, zvykům a návykům; snažila se vymýtit buržoazii a revizionismus ve straně. K provádění kampaně byla mobilizovaná mládež, která se organizovala do tzv. rudých gard (hong weibing 红卫兵). Mládež násilně trestala, mučila a likvidovala odpůrce revoluce nebo páčila knihy a ničila památky. Viz Fairbank (1998: 540–592), Spence (1990: 541–609), Denton (2006: 13–16) či Hong Zicheng (2007: 21–254).

⁵ Deng Xiaoping byl čínský politik a reformátor. Ačkoliv byl považován za „nejvyššího vůdce“, ponechal si statut místopředsedy vlády a byl v čele Ústřední vojenské komise (Fairbank 1998: 449).

⁶ Toto heslo se poprvé objevuje již za vlády dynastie Han (206 př. n. l.–220 n. l.). Později ho ve svých projevech používal Mao Zedong. Deng Xiaoping toto heslo dále propagoval a aplikoval při provádění ekonomických a politických reforem (Li Gucheng 1995: 412).

(Hladíková 2013: 86). V tomto období také narůstá počet periodik uveřejňujících literární díla, dochází tak k růstu popularity literatury a v neposlední řadě též k zlepšení ekonomické situace autorů.

Modernizace, hospodářské inovace a společenský vývoj však s sebou přinesli i řadu problémů, mezi jiným obrovské znečištění životního prostředí, korupci, velké sociální rozdíly a rovněž sílící tlak na reformu politického systému. Po otevření Číny vnějšmu světu začínají do země proudit i demokratické myšlenky.

Demokratické hnutí v Číně vzniká již v roce 1978.⁷ Vyvrcholení celé situace nastává v roce 1989, kdy se na náměstí Tian'anmen (天安门) v Pekingu konají poklidné studentské demonstrace za demokracii. Demonstrace jsou násilně potlačeny Lidově osvobozenou armádou 4. června téhož roku. Masakr na náměstí Tian'anmen značí velký zlom v relativně liberální politice KS Číny z osmdesátých let a výraznou změnu v čínské společnosti, která se pomalu začíná odvracet od politiky (Hladíková 2013: 137).

Událostmi roku 1989 je současně ukončeno předchozí, přechodné, období liberálního přístupu k literatuře. Předmětem bouřlivých diskuzí se stávají témata humanismu, modernismu či využívání experimentálních narativních technik (Hladíková 2013: 82). Stranické orgány také znepokojuje vliv zahraniční populární kultury, již v roce 1983 začíná „kampaň proti duchovnímu znečištění“ (fan jingshen wuran yundong 反精神污染运动), která cílí proti liberálním myšlenkám pod vlivem západního myšlení. V roce 1987 pak probíhá „kampaň proti buržoazní liberalizaci“ (fandui zichan jieji ziyou hua yundong 反对资产阶级自由化运动), která se opět vyhrazuje proti západnímu liberalismu.

Velká část inteligence prožívá po násilném potlačení demonstrací na náměstí Tian'anmen mimo jiné krizi doprovázenou silnými pocity zklamání a smutku, a spisovatelé se tedy začínají odvracet od politických témat. Literární tvorba je znovu omezována, cenzurována a mimo jiné jsou definována i politicky nepřijatelná témata. Mnoho autorů v průběhu osmdesátých let nebo po událostech v roce 1989 opouští ČLR a odchází do exilu.

Po protestech na náměstí Tian'anmen ustupuje Deng Xiaoping do pozadí, generálním tajemníkem KS Číny a prezidentem Čínské lidové republiky se stává Jiang Zemin (江泽民, * 1926), který nadále pokračuje v politice reform a otevírání se světu. Jiang sice zastává teorii

⁷ Snahy o demokratizaci ČLR započaly již roku 1978, kdy se studenti, inteligence a obyvatelé města shromažďovali u Zdi demokracie v Pekingu, aby diskutovali, nejčastěji formou vylepování velkých nástěnných plakátů *dazibao* 大字报, nad různými demokratickými a politickými otázkami. Tyto aktivity, které byly výslovně povolené zákonem, nejprve podporoval i samotný Deng Xiaoping. Když se ale na Zdi demokracie začaly čím dál více objevovat nesouhlasné názory s politickým vedením, byly tyto demokratické aktivity v roce 1979 odsouzeny jako projevy kontrarevolucionářství a Zed' demokracie byla následně svržena (Fairbank 1998: 465–466).

vedení státu na základě zákonů, ale přehlíží korupci (Fewsmith 2001: 274). Také se mu znovu daří navázat zahraniční kontakty, které byly narušeny po Masakru na náměstí Tian'anmen. Čína se v devadesátých letech soustřeďuje na budování tržní ekonomiky a rozvoj globalizace, dochází také k postupné privatizaci státního majetku (Fairbank, Goldman 2006: 415).

V devadesátých letech se v Číně odehrávají velké změny – nastává definitivní přechod na tržní hospodářství, jehož principy se prosazují i v literatuře. V tomto období dochází ke komercializaci literatury. Spisovatelé, literární periodika a nakladatelství se nově nespolehnají na platy a honoráře od státu, ale stávají se závislými především na příjmech z prodeje děl,⁸ to postupně vede k tomu, že se řada autorů ve své tvorbě odvrací od politicky orientovaných témat a věnuje se spíše komerčně založené, odlehčené tvorbě, která zaznamenává větší čtenářský úspěch. Devadesátá léta jsou tedy příznačná pro rozvoj nových žánrů v oblasti populární literatury či televizní a filmové tvorby.

V roce 2002 je Jiang Zemin nahrazen Hu Jintaoem (胡锦涛, * 1942), který je v oblasti politických reforem oproti svým předchůdcům konzervativnější. Hu Jintao se snaží o pozvolnější provádění ekonomických reforem s ohledem na rostoucí sociální rozdíly a znečišťování přírody. V roce 2012 se generálním tajemníkem strany stává Xi Jinping (习近平, * 1953). Po jeho nástupu k moci se v Číně stále více skloňuje nacionalismus, začíná se znovu zpříšňovat režim, posiluje se role komunistické strany, do popředí se dostává politická ideologie a hovoří se o návratu ke kultu osobnosti.⁹ Xi Jinping si sice získává popularitu částí obyvatelstva tažením proti korupci, ale zároveň zavádí striktní politickou výchovu a cenzuru a vyhlašuje „novou epochu socialismu s čínskými rysy“ (Lomová 2019). Lidé, kteří se vyjadřují kriticky na adresu státního a stranického aparátu, jsou leckdy pronásledováni a perzekuováni.

Ačkoliv se na počátku století objevují požadavky na liberalizaci politického systému, zůstávají nevyslyšeny. Na dnešní Čínu je nahlíženo především jako na ekonomickou velmoc disponující nejnovějšími technologiemi, zároveň ale ve spojitosti s ní ve světě rezonují otázky porušování lidských práv, cenzury a násilí.

⁸ V dřívějších obdobích byli spisovatelé vázání na státní instituce – státní nakladatelství, oficiální časopisy nebo byli členy spisovatelských svazů, jejichž členové dostávali pevný plat bez ohledu na skutečný prodej děl (Link 2000: 118–120).

⁹ Xi Jinping je považovaný za prvního silného vůdce Komunistické strany Číny od smrti Mao Zedonga. Xi v mnoha krocích napodobuje Mao Zedonga a snaží se čím dál více upevnit a centralizovat svou moc (Lomová 2019).

1.3. Vývoj Yu Huovy tvorby z pohledu proměn literárního stylu

Yu Huova prozaická tvorba je velice rozmanitá, je proto pochopitelné, že bývá přiřazována k různým literárním stylům či proudům. Ve spojitosti se spisovatelovou tvorbou můžeme hovořit o čínské avantgardě, stejně tak jako o realismu, který se v některých případech blíží kritickému realismu, jako např. v případě románu *Žít* (Huozhe 活着), zatímco jindy vykazuje prvky realismu magického či groteskního, jako tomu je např. v případě románů *Dva liangy rýžového vína: osudy muže, který prodával vlastní krev* (Xu Sanguan maixue ji 许三观卖血记)¹⁰ a *Bratři* (Xiongdi 兄弟).¹¹ Cílem této práce je posoudit spisovatelův poslední román.

Raná tvorba autora, zejména tvorba povídková, je spjata s avantgardní literaturou, která se v Číně objevuje od roku 1987. Jejími hlavními aktéry byli spisovatelé narození v 50. nebo 60. letech. Ačkoliv je avantgardní literatura celosvětovým fenoménem, čínská odnož tohoto směru se od západního pojetí v mnoha ohledech lišila.¹² Čínská avantgarda byla totiž méně radikální, nevyjadřovala politické názory a spočívala především v experimentech s formou a jazykem. Mezi její hlavní představitele bývá kromě Yu Hua řazena například spisovatelka Can Xue (残雪, * 1953) či spisovatelé Ge Fei (格非, * 1964), Su Tong (苏童, * 1963), Sun Ganlu (孙甘露, * 1959) a Ma Yuan (马原, * 1953).

Autoři řazení k dobové čínské literární avantgardě se svým dílem vymezovali proti zavedeným literárním postupům, stylům a požadavku po realistickém zachycení skutečnosti. Ve svých dílech často pracovali se sny, fantaziemi, představami a halucinacemi. Pro jejich tvorbu byl rovněž charakteristický výrazný obrat zájmu k jednotlivci oproti politicky a ideologicky angažované literatuře předchozího období, pro niž je typický jednostranný zájem o společnost. Čínská avantgarda byla ve velké míře ovlivněna myšlením Západu a zahraniční literaturou v překladech, které její představitelé hojně četli.

Avantgardní díla byla ve své době čtenářsky velmi úspěšná. Tomu pomohlo nejen uveřejňování povídek a novel v literárních časopisech, jako byl například šanghajský *Shouhuo* 收获, pekingský *Dangdai* 当代 nebo nankingský *Zhongshan* 中山, ale také zfilmování

¹⁰ Doslovným překladem čínského originálu je *Xu Sanguan prodává krev*. Český název románu je v práci zkracován na *Dva liangy rýžového vína*.

¹¹ O románech *Žít*, *Dva liangy rýžového vína* a *Bratři* více poznatků a nálezů viz bakalářská práce Kateřiny Šmejkalové (Šmejkalová 2010).

¹² Více k problematice charakteristik čínské literární avantgardy viz Liu Kang (2003: 89–117).

některých děl. Populární čínský režisér Zhang Yimou (张艺谋, * 1951) zfilmoval například *Žít* na základě románu od Yu Hua, *Rudý kaoliang* (Hong gaoliang 红高粱) od Mo Yana (莫言, * 1955) nebo *Vyvěste červené lampiony* (Da hong denglong gaogao gua 大红灯笼高高挂) od Su Tonga.

Přestože byla literární avantgarda ve své době poměrně populární, neměla dlouhého trvání. V 90. letech došlo ke komercializaci literatury. Nově tak autoři, vedeni nutností si na sebe vydělat, začínají psát především literaturu, po které byla velká čtenářská poptávka. Soustředí se například na psaní populární literatury, scénářů k seriálům, literatury založené na faktech nebo se věnují reklamní tvorbě (Hong Zicheng 2007: 438). V tomto období se Yu Hua začíná soustřeďovat na tvorbu v duchu realistické narativní prózy.

Prvním dílem, které dokládá autorův příklon k realistickému zachycení skutečnosti, je román *Žít*, který u čtenářů získal značný úspěch. Tento román zrcadlí běžný život v čínské společnosti na pozadí významných událostí moderních dějin Číny druhé poloviny 20. století, jeho typickým rysem je mimo jiné kritický postoj k historickým událostem.

Po vydání románu *Žít*, ve kterém se autor uchyluje především ke kriticko-realistickému zachycení skutečnosti, v románech *Dva liangy rýžového vína* a *Bratři* snaha o co nejvěrnější zachycení reality ustupuje do pozadí. I v těchto románech se příběhy hlavních postav odehrávají na pozadí moderních čínských dějin, zároveň je v nich ale znatelný posun od kritické roviny díla k posílení zábavnosti vyprávění. Do svých děl tak Yu Hua nově vkládá prvky grotesky, satiry nebo parodie. Tato díla můžeme označit jako groteskně-realistická, pro které je typické například cyklické opakování líčených událostí, prvky karikatury, úsporné líčení realistického prostoru či výrazná protikladnost postav (Šmejkalová 2010: 56–57).

Zatím posledním románem z pera Yu Hua je *Den sedmý*. Tento román taktéž dokládá trend upouštět od realistického zachycení reality. Také zde nacházíme prvky satiry, groteskna, absurdní motivy a nově též magické prvky.

2. Yu Hua

2.1. Životopis

Yu Hua se narodil 3. dubna 1960 ve městě Hangzhou 杭州 v provincii Zhejiang 浙江, odkud se v raném věku s rodiči a o dva roky starším bratrem přestěhovali kvůli práci otce na sever provincie do městečka Haiyan 海盐. Zde oba rodiče pracovali v nemocnici, v jejímž komplexu celá rodina bydlela.¹³ Už od útlého věku miloval Yu Hua knihy, jelikož ale vyrůstal během Kulturní revoluce, neměl ke knihám snadný přístup, proto si většinou četl nástěnné noviny *dazibao* (大字报),¹⁴ které ho svým způsobem fascinovaly (Yu Hua 2012: 63). Yu Hua byl během dospívání svědkem násilí, ponižování a brutality, které mnohdy končily smrtí persekovaných, což ho v pozdějším věku výrazně formovalo a zážitky z Kulturní revoluce měly na jeho tvorbu značný vliv.

Po konci Kulturní revoluce a dokončení střední školy mu byla v devatenácti letech přidělena práce zubaře, kterou vykonával s velkou nechutí pouhých pět let, kdy ho, jeho vlastními slovy, nudilo „celé dny koukat lidem do úst“ (Standaert 2004). Posléze se chtěl začít věnovat literární tvorbě a své první povídky začal posílat do různých literárních časopisů. V roce 1983 mu bylo zveřejněno několik z nich v časopise *Beijing Wenxue* 北京文学, čtenáře však zpočátku příliš nezaujaly. Ve stejné době změnil zaměstnání a začal pracovat v kulturním středisku v Haiyanu. Do povědomí veřejnosti se dostal až v roce 1987 povídkou „V osmnácti letech na daleké cestě“ (Shiba sui chumen yuanxing 十八岁出门远行).

Později žil Yu Hua krátce v Jiaxingu 嘉兴 a poté dlouhodobě v Pekingu, kde mezi lety 1983 a 1987 navštěvoval přednášky o literatuře na Lu Xunově literárním institutu (Lu Xun wen xueyuan 鲁迅文学院) (Hong Zhigang 2005: 20–45). Nějakou dobu žil i v Americe, kde cestoval, přednášel a psal eseje a články do *The New York Times*. V současné době se Yu Hua stále živí jako profesionální spisovatel.

¹³ Jak Yu Hua opakovaně poznamenává, život v nemocničním prostředí a v bezprostřední blízkosti márnice, kdy byl v neustálém kontaktu se smrtí, zásadně ovlivnil jeho pozdější tvorbu a jeho vztah ke smrti. Yu Hua díky tomu bral smrt jako přirozenou součást života (Yu Hua 2012: 59–61).

¹⁴ Nástěnné noviny hrály v době Kulturní revoluce klíčovou roli, byly nejrozšířenějším nástrojem komunikace, propagandy, ale i zábavy. Prostřednictvím nástěnných novin se mimo jiné útočilo na osoby, které se staly terčem třídního boje. Coby četba byla kromě nástěnných novin dostupná již jen Mao Zedongova Rudá knížka (红宝书), případně jeho vybrané spisy.

2.2. Dílo

Yu Hua začal být literárně činný v první polovině 80. let 20. století, kdy se soustředil na psaní kratších povídek. Jeho ranou tvorbu výrazně ovlivnilo setkání se zahraniční literaturou, zejména s díly Franze Kafky (1883–1924) a japonského autora Kawabata Yasunariho (川端康成, 1899–1972). Z čínsky psané literatury ho formovala zejména tvorba Lu Xuna (鲁迅, 1881–1936) a tvorba dalších autorů z období Májového hnutí.¹⁵

Yu Hua svou plodnou literární kariéru odstartoval v roce 1987 publikováním povídky „V osmnácti letech na daleké cestě“. K jeho dalším povídkám z této doby patří: „1986“ (Yijiu baliu nian 一九八六年), „Jeden druh reality“ (Xianshi yizhong 现实一种), „Události ze 3. Dubna“ (Siyue sanri shijian 四月三日事件), „Krvavé květy slivoně“ (Xianxue meihua 鲜血梅花), „Pozemské záležitosti jsou jako dým“ (Shishi ru yan 世事如烟), „Minulost a tresty“ (Wangshi yu xingfa 往事与刑罚) a „Omyl u řeky“ (Hebian de cuowu 河边的错误).

Autorovy rané povídky byly v mnoha ohledech nové a inovativní, Yu Hua v nich experimentoval s jazykem a formou, s prolínáním reality, snu a iluzí, a proto bývá spolu s dalšími autory, jako jsou například Su Tong, Ge Fei nebo Can Xue, řazen k proudu avantgardní literatury. Pro ranou povídkovou tvorbu Yu Hua je navíc charakteristické barvitě líčení násilí a brutality, přičemž protagonisté příběhů často působí jako lidé, kteří postrádají veškeré emoce.

V roce 1991 vydal Yu Hua svůj první román *Křik v mrholení* (Zai xiuyu zhong huhan 在细雨中呼喊), který je současně dílem, jímž se spisovatel odklání od tvorby vykazující rysy literární avantgardy. Román sice stále obsahuje řadu experimentálních prvků, celkově má ale blízko k realistickému ztvárnění skutečnosti. V 90. letech se Yu Hua věnuje románové tvorbě, která zrcadlí dobovou situaci v čínské společnosti, díky které se stává populárním i v zahraničí – autorovy knihy se v této době začaly hojně překládat do cizích jazyků, mimo jiné i do češtiny.¹⁶ V roce 1992 vyšel jeho román *Žít*, který se záhy stal bestsellerem a dočkal

¹⁵ Literatura Májového hnutí vznikala v desátých a ve dvacátých letech 20. století. V tomto období se spisovatelé snažili o modernizaci čínské literatury i celé čínské společnosti podle západních vzorů a soustředili se na reformování čínské jazyka ve smyslu jeho zjednodušení. Jejimi představiteli byli ku příkladu Lu Xun, Lao She (老舍, 1899–1966) nebo Zhang Tianyi (张天翼, 1906–1985) (Hladíková 2013: 20).

O vlivu literatury autorů doby Májového hnutí na tvorbu Yu Hua viz například Zhao (1991), Li Hua (2011: 143) a zejména Wang (1997: 329).

¹⁶ Do češtiny byla zatím přeložena díla: Romány *Žít*, *Bratři*, *Dva liangy rýžového vína*, *Den sedmý* a sbírka esejů *Čína v deseti slovech*, jejichž překladatelkou je Petra Martincová. Dále vyšla povídka „Co v poledne kvílel severozápadní vítr“ ve sbírce *7x čínská avantgarda*, kterou přeložila Monika Dohnalová (*7x čínská avantgarda* 2006).

se i filmové adaptace významného čínského režiséra Zhang Yimoua. O tři roky později napsal Yu Hua další čtenářsky úspěšný román *Dva liangy rýžového vína*. Po napsání těchto dvou románů cestoval Yu Hua po USA, kde během svých cest čerpal novou inspiraci pro svoji tvorbu. Prostřednictvím literární tvorby se pak začal ještě explicitněji vyjadřovat k problémům dnešní čínské společnosti.

Ve stejném duchu se nesl i jeho dvoudílný román *Bratři*, jehož první díl byl publikován v roce 2005 a druhý pak o rok později. Dílo sklidilo obrovský úspěch. V roce 2015 byl vydán spisovatelův doposud poslední román *Den sedmý*, ve kterém autor do jinak realistického díla začleňuje magické a nadpřirozené prvky. Ve stejném časovém období se autor věnuje i povídkové tvorbě, v roce 2014 vyšla sbírka povídek *Chlapec v soumraku* (Huanghun li de nanhai 黄昏里的男孩), Yu Hua ale touto sbírkou nenavázal na úspěchy své povídkové tvorby z 80. let 20. století.

Kromě povídkové a románové tvorby se Yu Hua věnuje i psaní esejí. V roce 2011 mu vyšla kniha *Čína v deseti slovech* (Shi ge cihui li de Zhongguo 十个词汇里的中国). Mezi lety 2013–2015 psal Yu Hua sloupky pro *The New York Times*, ve kterých upozorňoval na různé problémy současné Číny, jako je například korupce či prohlubující se sociální nerovnost.

Yu Hua byl za svou tvorbu oceněn několika mezinárodními cenami.¹⁷

¹⁷ Za román *Žít* získal Yu Hua hned několik prestižních cen. V roce 1998 to byla italská literární cena Grinzane Cavour, v roce 2002 získal jako první čínský píšící autor cenu Jamese Joyce a v roce 2004 pak francouzskou cenu Odre des Arts et des Lettres. Téhož roku dosáhl i na cenu Barnes & Noble Discovery Great New Writers Award a v roce 2005 Special Book Award of China. Za dvoudílný román *Bratři* obdržel ve Francii v roce 2008 ocenění Prix Courier International a byl nominován na cenu Man Asian Literary Prize.

3. Román *Den sedmý*

3.1. Originál díla a jeho překlady

Román *Den sedmý* byl vydán v červnu roku 2013 čínským nakladatelstvím Xinxing chubanshe 新星出版社. Román byl přeložen do několika světových jazyků: již jediný rok po čínském vydání byl přeložen například do japonštiny a francouzštiny. V roce 2015 pořídil anglický překlad Allan Hepburn Barr, který překládal i další autorova díla, například sbírku esejí *Čína v deseti slovech*. Do češtiny román přeložila v roce 2016 z čínského originálu Petra Martinová.¹⁸ *Den sedmý* byl přeložen i do dalších jazyků, mimo jiné do holandštiny, norštiny, slovenštiny, arabštiny, němčiny a turečtiny.

Český překlad ve většině případů velmi dobře tlumočí čínský originál. V některých pasážích se ale překladatelka uchyluje k poněkud volnějším, pro české čtenáře přístupnějším překladu, který ovšem leckdy nedostatečně reflektuje některé charakteristické rysy autorova rukopisu. Pro účely své analýzy proto v řadě případů odkazuji k vlastnímu, doslovnějším překladu. Překládám z čínského originálu s přihlédnutím k existujícímu českému překladu, pokud není uvedeno jinak, všechny překlady jsou mé vlastní.

¹⁸ Petra Martinová v současné době překládá z čínštiny a angličtiny.

3.2. Přijetí románu

Očekávání od nového románu tak úspěšného spisovatele jako je Yu Hua, byla velmi vysoká. Hned po oznámení vydání *Dnu sedmého*, které následovalo po osmi letech od populárního románu *Bratři*, obdrželo vydavatelství až 700 000 objednávek z knihkupectví z celé Číny, jelikož se očekával podobný úspěch díla, jako byl ten, který sklídl jeho předchůdce. Kniha se během 24 hodin stala nejprodávanějším artiklem na Amazonu a umístila se v seznamu „deseti nejlepších knih za rok 2013“, který vydal čínský anglicko-jazyčný deník *China Daily* (Qi Lintao 2015). Ačkoliv měl prodej knihy značný úspěch, reakce čtenářů a kritiků byly velice rozporuplné.

Mnoho čtenářů považuje *Den sedmý* za autorův nejhorší román. Někteří kritici román označili za pouhý „soupis novinových titulků“, románu rovněž vytýkali to, že hlavní postava díla není, narozdíl od hrdinů autorových předešlých děl, plně rozvinutá (Qi Lintao 2015). Tento údajný nedostatek se ale netýká pouze hlavního hrdiny. Psychologie žádné z postav není, z pohledu kritiků díla, detailně propracovaná, a proto se čtenáři nemohou do postav vcítit a plně prožívat vyprávěný příběh. Podle amerických Kirkus Reviews (2014) není tento román zcela dotažen a je mu vyčítána epizodičnost. Román navíc označují za „truchlivý funk“, který je však vyvažován černým humorem a působivými scénami.

Obecně řečeno zahraniční kritikové jsou na rozdíl od kritiků čínských k románu shovívavější a spíše vyzdvihují jeho klady. Zejména oceňují detailní vykreslení stavu současné čínské společnosti a rovněž způsob, jakým Yu Hua poukazuje na její problémy. Čínští kritici se naopak víceméně shodují na tom, že román působí fragmentárně a není ničím než pouhou sbírkou zpravodajských titulků a zpráv, které jsou běžně k přečtení na čínském mikroblogu Weibo.

Kriticky naladěni čtenáři se mimo jiné domnívají, že pokud by Yu Hua nemohl těžit ze své stávající oblíbenosti, nebyl by román *Den sedmý* pravděpodobně ani vydán. Sám Yu Hua se ale této kritice brání, nehodlá se jí zabývat, dokud nezaujme racionální přístup. Autor sám román považuje za své doposud nejreprezentativnější dílo a současně za dílo, v němž se mu nejpřesněji daří literárně ztvárnit realitu současné Číny (Han Bingbin 2013).

4. Synopse románu

Příběh se z velké části odehrává v „záhrobí“ – jehož součástí je Země nepohřbených (si wu zangshen zhi di 死无葬身之地).¹⁹ Do Země nepohřbených se po smrti dostávají především lidé, kteří z různých důvodů nemají zajištěné místo k poslednímu odpočinku. Jsou to například zemřelí, kteří neměli rodinu, která by pro ně zajistila hrob, ti, kdo neměli peníze na koupi hrobu, či takoví, jejichž ostatky byly zaměněny za ostatky někoho jiného. Ti všichni nemohou být řádně pohřbeni. Ve svých jednačtyřiceti letech se do takového světa dostává hlavní postava románu, Yang Fei, který po svém tragickém skonu putuje sedm dní po světě mrtvých, během kterých se setkává s blízkými lidmi ze svého života, až se nakonec dostává do Země nepohřbených.

Během této doby se Yang Fei setkává nejen se svými přáteli a rodinnými příslušníky, ale seznamuje se též s neznámými lidmi, kteří mu vyprávějí o svých pohnutých osudech. Ačkoliv by se mohlo zdát, že Země nepohřbených je zemí smutku a pláče, je tomu právě naopak. Země nepohřbených je vyprávěním vykreslena jako ráj, jehož obyvatelé si jsou navzájem rovni.

Časoprostory románu *Den sedmý* tvoří dva hlavní světy, svět živých, ze kterého Yang Fei po své smrti odchází, a do kterého se ve svých vzpomínkách vrací on i další protagonisté příběhu, a svět mrtvých, jehož součástí je Země nepohřbených, kam se vydávají mrtví, kteří nemají místo svého posledního odpočinku, a nemohou se tak nechat zpopelnit. První dny po svém skonu jsou zemřelí stále ještě v lidském světě, který jim ale najednou připadá cizí. Ačkoliv se mrtví po světě lidí poměrně volně pohybují, například chodí na místa z vlastní minulosti, mrtví a živí spolu nemohou nijak komunikovat, ani se navzájem vidět. Je tedy možné říci, že se zemřelí prvních pár dní po smrti pohybují v jakési jiné dimenzi lidského světa. S přibývajícím časem po jejich smrti se jim však lidský svět čím dál tím více vzdaluje, mrtví jsou poháněni jakousi vyšší silou, která je „nutí“ lidský svět nadobro opustit. Pro obyvatele Země nepohřbených jsou nakonec tyto dva světy striktně oddělené, do světa lidí se mohou vracet už jen ve svých vzpomínkách.

¹⁹ Doslovný překlad *si wu zangshen zhi di* je Země nepohřbených mrtvých. V práci však používám překlad názvu převzatý z českého překladu *Dnu sedmého*.

4.1. Postavy

Dějovou linku *Dnu sedmého* tvoří několik zdánlivě samostatných epizodických příběhů, a proto v románu vystupuje poměrně velké množství postav. Rámcové vyprávění, které je dalším specifickým významotvorným prostředkem, sestává z několika epizod. Jde o vyprávění v 1. osobě, přičemž vypravěčem je hlavní postava, Yang Fei 杨飞. Již v úvodní části románu se dozvídáme mnoho o Yang Feiově osudu. Během života neměl rozhodně na růžích ustláno. Na svět přišel za velice zvláštních okolností – matka ho porodila během jízdy vlakem v okamžiku, kdy byla zrovna na záchodě. Dítě propadlo záchodovou dírou na koleje, kde ho našel výhybkář Yang Jinbiao 杨金彪, který se mu pak stal nevlastním otcem.

Yang Jinbiao se o Yang Feie staral s nesmírnou láskou a obětoval mu celý svůj život, kvůli Yang Feiovi si například nikdy nenašel ženu. S výchovou Yang Feie mu pomáhali dobří přátelé Hao Qiangsheng 郝强生 a jeho žena Li Yuezhen 李月珍, kteří brali Yang Feie jako své další dítě. Oba byli velmi dobrosrdeční a obětaví – když byl Yang Fei ještě miminko, Li Yuezhen ho dokonce kojila, protože se narodil ve stejné době jako její dcera Hao Xia 郝霞. Yang Fei bral Li Yuezhen jako svou matku a nejdůležitější ženu ve svém životě.

Yang Fei prožil skromné, ale krásné dětství, kdy často pomáhal milovanému otci s prací na železnici. Otec byl velmi šetrivý muž, čímž zajistil, že nikdy nestrádali. Synovi navíc dopřál i dobré vzdělání, Yang Fei vystudoval vysokou školu, a následně začal pracovat v obchodním oddělení velké firmy. Ve stejné firmě pracovala v oddělení pro styk s veřejností i Yang Feiova budoucí žena Li Qing 李青. Li Qing byla velmi krásná, chytrá a ambiciózní. Yang Fei ji velmi miloval, jejich zpočátku harmonické manželství však trvalo pouze tři roky. Li Qing svého muže opustila, protože se chtěla věnovat kariéře.

Další výraznou postavou příběhu je dívka Liu Mei 刘梅, které se přezdívalo Shumei 鼠妹.²⁰ Yang Fei znal Liu Mei z ubytovny, kde nějaký čas bydlela se svým přítelem Wu Chaem 伍超. Liu Mei a Wu Chao byli chudí, aby si přivydělali nějaké peníze, vystřídali řadu zaměstnání, pracovali například v kadeřnictví, kde myli lidem hlavy. Oba se sice nesmírně milovali, ale zároveň se často hádali kvůli nedostatku peněz. Finanční tíseň je donutila opakovaně se stěhovat do stále levnějších podnájmů, až si nakonec pronajali pokoj v suterénní ubytovně, která dříve sloužila jako protiletectký kryt, kde měli pokoj oddělený od sousedů pouze závěsem. Lidem, kteří podobně jako oni bydleli v podzemí, se přezdívalo “myší národ“.

²⁰ V českém překladu je přezdívka Shumei překládána jako Myška.

Dalšími výraznějšími postavami jsou například majitel restaurace Tan Jiaxin 谭家鑫, jehož restauraci Yang Fei pravidelně navštěvoval. Dá se říci, že Tan Jiaxin byl jeho dobrý známý, který si s ním vždycky rád popovídal. S Tan Jiaxinem se Yang Fei setkává i v Zemi nepohřbených, kde jeho přítel vede, stejně jako tomu bylo ve světě živých, vlastní restauraci.

Obecně lze říci, že všechny postavy, které v románu vystupují, jsou lidé patřící ke střední a nižší vrstvě obyvatelstva. Rozhodně to nejsou lidé, kteří jsou bohatí a mohou utrácet, jak se jim zlíbí. Nežijí v luxusu, spíše se musí hodně otáčet, aby si vydělali na živobytí. To, co je navzájem spojuje, je skutečnost, že zemřeli stíženi osudovým neštěstím, následkem špatného stavu čínské společnosti, případně nešťastnou shodou okolností.

Vedlejší postavy románu bychom mohli rozdělit do dvou skupin. Do první skupiny by patřily postavy, které v příběhu vystupují pouze krátce, kromě vyličení okolností jejich smrti toho čtenář o jejich osudu mnoho neví. Zároveň se ve většině případů jedná o lidi, kteří se nechtějí něčeho vzdát. Jako příklad protagonistů tohoto typu lze uvést Tan Jiaxina, který, navzdory tomu že v jeho restauraci vypukl požár, bránil zákazníkům odejít z restaurace bez placení. „Zuby, nehty“ se snažil udržet restauraci v chodu a bez prodělku. Podobnost vykazuje například manželský pár, který zahynul během demolice domu, který odmítl opustit.

Protagonisté, které bychom mohli zařadit do druhé skupiny, rovněž sdělují příběhy vlastní smrti. Zároveň jsou ale příběhy těchto postav ucelenější a propracovanější, dozvídáme se mimo jiné o podrobnostech z jejich života, které bezprostředně s jejich odchodem z lidského světa nesouvisí. Nejvýrazněji můžeme tento rys pozorovat u postavy Liu Mei a jejího přítele Wu Chaa. Vyprávění líčí řadu detailů z jejich nesnadného společného života, který je poznamenán potýkáním se s četnými problémy a nástrahami osudu.

Celkově lze konstatovat, že postavy jsou vykresleny poměrně úsporně, málo propracovaná je zejména jejich emoční stránka. Nejvíce informací máme o hlavním hrdinovi a zároveň vypravěči celého příběhu, Yang Feiovi. Yang Fei, jakožto vypravěč, působí nezúčastněně – nikdy situace nehodnotí, ani nijak nekomentuje, nevíme tedy, co si myslí nebo jak prožívá nepřízně osudu.

4.2. Shrnutí děje

4.2.1. Den první

První den po smrti Yang Fei obdrží výzvu, aby se dostavil k vlastní kremaci v „pohřebním salonu“. Rozhodne se, že se do „pohřebního salonu“ vydá autobusem. Při čekání na autobus si uvědomí, že dobře nevidí. Sáhne si na obličej a zjistí, že má znetvořený obličej, některé části obličeje nemá na svém místě. Během čekání mu dochází, že není na kremaci vhodně ustrojen. Vrací se proto na ubytovnu, aby se před kremací řádně omyl a oblékl.²¹ Doma si Yang Fei sám za sebe nasadí smuteční pásku.

Když dorazí do „pohřebního salonu“, zjišťuje, že je rozdělen na dvě části. Jedna část, kde mrtví sedí na plastových židlích, je vyhrazena pro běžné lidi, druhá část, kde mrtví sedí na křeslech, je pro významné a bohaté VIP osoby. Yang Fei si sedá na plastovou židli a poslouchá rozhovory těch, kteří čekají na zpopelnění. Během dlouhého čekání mu však dochází, že bez zakoupeného hrobu nemůže být zpopelněn, a odchází proto domů.

Po cestě prochází kolem demonstrace proti násilným demolicím před budovou městské správy. Když si vyslechne všemožné nešťastné příběhy demonstrantů, vrací se do svých vzpomínek z doby, kdy se mu také nedařilo – opustila ho manželka, vážně mu onemocněl otec. Yang Fei vzpomíná na dobu, kdy si kvůli nákladné péči o nemocného otce našel jinou práci, aby se o něj mohl postarat. Otec od něj v posledních dnech svého života odešel, aby svému synovi nepřidělával starosti. Po odchodu otce byl Yang Fei bez práce i bez peněz. Yang Fei poté přemýšlí také o vztahu se svojí bývalou ženou Li Qing, která ho opustila kvůli kariéře a jinému muži.

Nakonec se Yang Fei vrací do vzpomínek na poslední okamžiky před smrtí, kdy seděl v restauraci, kterou vlastnil Tan Jiabin. Právě zde si četl noviny, ve kterých se psalo, že Li Qing spáchala kvůli obvinění z korupčního podvodu sebevraždu. Zpráva Yang Feie natolik pohltila, že přestal vnímat okolí a nevědomě si požáru z kuchyně, který v restauraci způsobil výbuch. Yang Fei si jako poslední věc před smrtí pamatuje jen ohlušující ránu.

²¹ Umývání zemřelého a oblékání ho do čistých šatů, je čínský zvyk, který většinou provádí příbuzenstvo zemřelého, čímž zemřelému prokazují úctu a připravují ho na posmrtný život.

4.2.2. Den druhý

Druhý den Yang Fei dojde k domu, ve kterém bydlel s Li Qing. Při pohledu na dům se mu opět vybaví vzpomínky na jejich společný život – seznámili se ve firmě, kde oba pracovali, jejich vztah byl naplněn nesmírnou láskou, pak si ale Li Qing našla jiného muže a oni se rozvedli. Li Qing se znovu vdala a měla úspěšnou kariéru. Její druhé manželství ale nebylo spokojené, její nový muž ji podváděl a hodil na ni obvinění z korupce. Pod tíhou svého osudu si Li Qing ve vaně podřezala žíly.

Po chvíli, co Yang Fei sedí na lavičce a vzpomíná, slyší, jak kdosi volá jeho jméno. Zpočátku mu hlas nepřipadá povědomý, pak si ale uvědomí, že na něj volá Li Qing. Bývalí manželé se dají do řeči, vzpomínají na společný život a Li Qing Yang Feiovi upravuje jeho znetvořené obličej. Po chvíli na Li Qing dolehne únava, prosí proto Yang Feie, zda by nemohli jít k němu domů, aby si tam mohla na chvíli odpočinout. U Yang Feie doma spolu pár prožije poslední společnou noc v láskyplném objetí. Li Qing nakonec odchází na vlastní pohřeb, který pro ni připravili její přátelé.

4.2.3. Den třetí

Třetí den se Yang Fei vrací na místo, kde prožil své dětství – do okolí železniční stanice, kde ho vychovával jeho otec Yang Jinbiao, se kterým měl krásný vztah. Železniční stanice v něm probudí vzpomínky na minulost. Jeho otec Yang Jinbiao ho našel jako novorozeně mezi kolejnicemi, Yang Jinbiao si Yang Feie hned zamiloval a velmi záhy ho považoval za svého syna. S výchovou Yang Feie mu pomáhali jeho přátelé Li Yuezhen a Hao Qiangsheng. Svou biologickou rodinu Yang Fei až do své dospělosti neznal, když byl však ve čtvrtém ročníku, jeho biologická matka po něm skrz média vyhlásila pátrání. Yang Fei se se svou matkou setkal a chvíli u své biologické rodiny dokonce bydlel. Nikdy si tam však nepřipadal jako doma, a proto se velmi záhy vrátil za svým otcem. Když se vrátil domů, zjistil, že je Li Yuezhen po smrti. Přejelo ji nákladní auto jen pár hodin poté, co nahlásila, že v řece objevila dvacet sedm mrtvolek dětí z místní nemocnice. Yang Feie zpráva o smrti Li Yuezhen hluboce zasáhla, protože Li Yuezhen považoval za svou matku.

4.2.4. Den čtvrtý

Čtvrtý den se Yang Fei setkává s dívkou jménem Liu Mei, neboli Myškou. Yang Fei se s Liu Mei znal z ubytovny, ve které bydlela společně se svým přítelem Wu Chaem. Liu Mei Yang Feiovi vypráví příběh své smrti– Liu Mei se se svým přítelem horlivě milovali, zároveň se ale často hádali kvůli nedostatku financí. Liu Mei proto jednou navrhl, že by si mohla

vydělávat jako společníci. Wu Chao s tím nesouhlasil, ale Liu Mei stále trvala na svém, lákala ji totiž vidina peněz, protože si chtěla koupit Iphone 4S. Aby ji Wu Chao umlčel, slíbil, že jí Iphone koupí. Když pak ale Liu Mei svůj nový mobil porovnávala s mobilem kamarádky, zjistila, že se jedná o pouhý padělek. Liu Mei to tak zdrtilo, že se rozhodla spáchat sebevraždu skokem z mrakodrapu Letící Fénix.

Liu Mei nakonec Yang Feie doprovází do Země nepohřbených, kde Yang Fei s údivem pozoruje krásy tohoto světa a seznamuje se s některými jejími obyvateli.

4.2.5. Den pátý

Celý pátý den Yang Fei stráví v Zemi nepohřbených, kde usilovně hledá svého otce. Cestou se vyptává všech mrtvých, které potkává, ale zdá se, že jeho otce nikdo nezná. Yang Fei však pátrání po otci nevzdává. Během pátrání postupně hovoří s mnoha lidmi, kteří mu vypráví zajímavé příběhy vlastní smrti.

Večer Yang Fei dorazí na hostinu v nově otevřené restauraci, kterou vlastní jeho známý, pan Tan Jiaxin, který stejně jako Yang Fei zemřel při výbuchu v restauraci. Po večeři se Yang Fei odebere k táboráku, kde se pravidelně schází lidé, za které nikdo netruchlí.

U táboráku Yang Fei zaslechne slavičí píseň, jejíž melodie ho vede do nitra lesa, kde na trávě sedí Li Yuezhen, která se v Zemi nepohřbených stala matkou všem dvaceti sedmi miminkům. Od Li Yuezhen se Yang Fei konečně dozvídá, že jeho otec v Zemi nepohřbených opravdu je, konkrétně že pracuje v „pohřebním salonu“ jako zřízenec. Yang Jinbiao svého syna předtím v „pohřebním salonu“ nepoznal, protože měl Yang Fei znetvořený obličej.

4.2.6. Den šestý

Hned šestý den se Yang Fei chce vydat za svým otcem. Do Země nepohřbených ale přichází Myščin a Wu Chaův kamarád Xiao Qing 肖庆, který zemřel při dopravní nehodě. Xiao Qing přináší zprávu, že Wu Chao koupil své přítelkyni Myšce za peníze z prodeje ledviny na nelegálním trhu s orgány hrob. Zpráva, že má Liu Mei hrob, se v Zemi nepohřbených rychle šíří. V Zemi nepohřbených nastane radostná atmosféra, jelikož je to poprvé, co se někomu ze Země nepohřbených podaří odejít do místa posledního odpočinku. Všichni mrtví se semknou a svorně vykonávají potřebné pohřební rituály, kdy Myšku například společnými silami omývají v řece a připravují ji ke kremaci. Yang Fei se od této nádherné podívané nemůže odtrhnout a návštěvu otce nakonec odkládá na další den.

4.2.7. Den sedmý

Sedmý den odchází Liu Mei společně s výpravou několika zemřelých do „pohřebního salonu“, aby byla zpopelněna. Jakmile Yang Fei vchází do salonu, konečně ho poznává jeho otec, který si znatelně oddechne, když mu Yang Fei řekne, že se ke kremaci nechystá on sám, nýbrž Liu Mei. Liu Mei se na jednu stranu na svůj odchod do místa svého posledního odpočinku těší, na druhou stranu se ale nemůže zbavit myšlenek na Wu Chaa, po kterém jí je velmi smutno.

Po Myščině kremaci Yang Fei čeká, až jeho otci skončí směna, aby spolu mohli hovořit. Yang Jinbiao je smutný, že jeho syn zemřel tak brzy, zároveň je ale šťastný, že svého milovaného syna znovu vidí. Yang Fei by si přál, aby mohl spolu s otcem žít v Zemi nepohřbených, je mu ale jasné, že otec svou práci velmi miluje a nechce se jí vzdát, a proto Yang Fei odchází do Země nepohřbených sám. Ještě předtím ale otci slíbí, že ho bude často navštěvovat.

Při zpáteční cestě do Země nepohřbených Yang Fei potká Wu Chaa, se kterým společně odchází do Země nepohřbených.

5. Analýza románu

5.1. Výstavba narativu

Román o rozsahu přibližně 130 tisíc znaků je rozčleněn do sedmi kapitol nestejně délky. Události líčené v jednotlivých kapitolách jako dění v čase „nyní“ na sebe časově bezprostředně navazují, každá odpovídá, jak napovídají jejich názvy, jednomu dni příběhu. Autor zvolil velmi neobvyklý způsob vyprávění, vypravěčem je mrtvý, jehož příběh se odehrává ve světě mrtvých, a současně je „sběratelem“ příběhů dalších zesnulých, s nimiž se v „zásvětí“ postupně setkává.

Hlavní dějovou linkou, kterou tvoří dění v čase „nyní“, je sedmidenní putování Yang Feie z lidského světa, přes krematorium do Země nepohřbených. Tato dějová linka je výrazně chronologická, nicméně Yang Fei se během svého putování často vrací prostřednictvím svých vzpomínek do minulosti, a proto má velká část vyprávění podobu retrospektivy. Retrospektivní pasáže jsou v textu graficky zvýrazněné, od sousedních odstavců jsou odděleny mezerou.²² Přemítání a vzpomínky protagonisty působí na první pohled nahodile, avšak při bližším čtení se ukazuje, že románové vyprávění pracuje s opakujícím se vzorcem „vyvolání“ či „spouštění“ vzpomínek. Yang Fei se k vlastní minulosti vrací nejčastěji, když je unavený, když usíná, nebo když se ocitne na známém místě.

Důležitou součástí celkové narativní výstavby jsou příběhy dalších postav, s nimiž tyto postavy seznamují Yang Feie. Velké množství jednotlivých příběhů dodává románu na epizodičnosti, *Den sedmý* tak působí dojmem, že jde o soubor „příběhů“ různých lidí.

²² V českém překladu je tento posun ve vyprávění označen explicitněji, je odlišen graficky – přerušovanou čarou.

5.2. Časoprostor

Děj románu *Den sedmý* se odvíjí po dobu sedmi dní. Sedmidenní rozvrh sice románu dodává jednoznačné časové ohraničení, na druhou stranu ale v příběhu chybí jakýkoliv konkrétní časový údaj, který by umožňoval zasadit líčené dění do konkrétní doby. Z popisu prostředí a událostí však můžeme usuzovat, že je příběh zasazen do Číny počátku 21. století. Ve městech jsou mrakodrapy a obrovská nákupní centra, lidé cestují do zahraničí, podnikají a jsou aktivními uživateli sociálních sítí a internetu.

Místa, kterými Yang Fei během svého putování prochází, jsou líčena pouze neurčitě. V románu chybí jakýkoliv přesněji vymezený údaj o místě děje. Mnohé charakteristiky prostředí se dozvídáme pouze ze souvislostí, řadu věcí si musíme domýšlet. Z příběhu například víme pouze to, že první dny po smrti chodí Yang Fei po větším městě. Ze vzpomínek Yang Feie se dozvídáme, že dětství prožil na jihu země, později ho – ještě jako mladého absolventa vysoké školy – pozvala (jeho biologická) matka, aby přijel za její rodinou na sever.

5.3. Struktura románu

Román líčí putování Yang Feie po světě mrtvých, během kterého se snaží najít svého otce Yang Jinbiaa. Během cesty se Yang Fei potkává nejen se svými blízkými, kteří jsou již tak jako on po smrti, ale dává se do řeči i s neznámými lidmi, kteří mu vypráví svůj příběh o odchodu z lidského světa. Tyto epizodické příběhy prokládají líčení putování hlavního protagonisty.

Každá kapitola začíná v časové rovině přítomnosti, kdy Yang Fei putuje po světě mrtvých. Většinou kapitolu otevírá krátké uvedení do situace, často je líčena atmosféra a prostředí. V úvodní pasáži jednotlivých kapitol Yang Fei většinou působí zmateně či unaveně, často nad něčím přemýšlí. Protagonista se zpravidla obrací do minulosti, vzpomíná a vybavuje si různé události ze světa živých. Tím způsobem se dozvídáme o hlavním protagonistovi, současně však součástí takových ohlédnutí do vlastní minulosti bývají zmínky o událostech či situacích, kterých byl Yang Fei svědkem, o nichž se doslechl, nebo které se jej přímo dotýkaly.

Nejprve bývají takové události vylíčeny poněkud obecně a bez konkrétních detailů. Nevíme, komu konkrétně se líčená věc přihodila, nebo jaké měla důsledky a řešení. Bližší informace se dozvídáme až později, většinou až v druhé části románu, kdy se Yang Fei setkává s lidmi, kteří byli účastníky již dříve vylíčených událostí. Ti mu následně osvětlí okolnosti a souvislosti těchto událostí.

Tento postup lze dobře ukázat na příkladu požáru v nákupním centru. Když Yang Feie jednoho dne opustí jeho nemocný otec Yang Jinbiao, aby synovi nepřidělával starosti, Yang Fei se ho snaží najít, a vydává se ho mimo jiné hledat do nákupního centra. Když Yang Fei dojde k obchodnímu domu, zjistí, že v nákupním centru došlo k požáru. Média o neštěstí informují, zároveň ale zamlčí důležité informace o skutečném počtu obětí, a naopak jejich počet výrazně sníží. O této skutečnosti se diskutuje i na sociálních sítích, kde se řeší, že obětí muselo být rozhodně více. Že tomu tak skutečně bylo, se dozvídáme až v okamžiku, kdy Yang Fei, tentokrát už v Zemi nepohřbených, potká skupinu lidí, kteří zahynuli právě během požáru, a jejichž smrt byla úřady a médii zatajena. Právě proto, že jejich úmrtí nebylo oficiálně potvrzeno, rodiny je nikdy nemohly řádně pohřbít. Proto se zahynuvší při požáru ocitli v Zemi nepohřbených. Rodiny mrtvých dostaly za zachování mlčenlivosti tučné odstupné.

Většina epizodických příběhů je tedy líčena ve dvou fázích. Nejprve je příběh pouze nastíněn, až později přichází na řadu detailnější líčení a celkové osvětlení události

v souvislostech. Líčení jednotlivých fází je nespojité, přerušuje je Yang Feiův příběh, který po své smrti hledá v „zásvětí“ svého otce.

Kromě toho, že jednotlivé epizody propojuje podobný osud osob, které je prožily, klíčovým pojátkem je postava Yang Feie. Yang Feiovi náleží role posluchače a pozorovatele, díky kterému se čtenář seznamuje s nejrůznějšími příběhy bezpráví v současné čínské společnosti. Román tedy není pouze lineárním příběhem hlavního hrdiny, ale je současně mozaikou nejrůznějších, dost často tragických, osudů lidí, kterým se stala nějaká křivda. Líčení příběhů postav, které se staly oběťmi nespravedlnosti, je současně kritikou řady společenských jevů dnešní Číny.

Postavy, které v jednotlivých epizodách vystupují, jsou zástupci nejrůznějších sociálních skupin čínské společnosti – podnikatelé, chudáci, řadoví zaměstnanci či malé děti. Postavy postrádají individualitu a spíše než o individualizované jednotlivce se jedná o zástupce určité sociální vrstvy či věkové skupiny.

Výše uvedené rysy lze vnímat jako experimentování s novátorskými narativními postupy, současně se však nabízí možnost, že román *Den sedmý* navazuje na domácí románovou tradici, neboť vykazuje řadu shod a podobností s pozdněqinguskými romány. Román *Den sedmý* se konkrétně podobá tzv. „navlékacímu románu“, který je charakterizován epizodičností, přičemž jednotlivé epizody propojuje ústřední postava, která má roli pozorovatele, jenž „sbírá“ příběhy dalších postav.²³ V románu *Den sedmý* jednotlivé příběhy zprostředkovává Yang Fei, postava plnicí roli pozorujícího „oka“ a naslouchajícího „ucha“ příběhů. Pro postavu Yang Feie je rovněž charakteristické, že příběhy nikdy nekomentuje, nevyslovuje svůj názor, ani nad osudy druhých nepociťuje lítost nebo smutek.

Dalším, velmi důležitým styčným bodem románu *Den sedmý* s čínskou románovou tradicí, je jeho výrazné společensko-kritické vyznění. Podobně jako tomu je v pozdněqinguských románech, v nichž epizody navzájem mimo jiné propojuje jejich společné vyznění a sdělení – například kritika určitého společenského jevu – také ve *Dnu sedmém* jsou epizody navzájem propojeny motivy bezpráví, nespravedlnosti, apod. a tímto způsobem upozorňují na palčivé problémy dnešní Číny.

Jak již bylo zmíněno výše, příběhy vedlejších protagonistů románu *Den sedmý* zpravidla sestávají ze dvou oddělených částí. Hlavní postava nejprve něco vyslechne nebo uvidí a až později se o pozadí události, které na celou záležitost vrhne nové světlo, dozví

²³ Podobnost struktury románu *Den sedmý* s pozdněqinguskými romány ověřuji s pomocí pojmosloví a přístupů, které jsou obsaženy ve sborníku statí *The Chinese Novel at the Turn of the Century* (Doleželová-Velingerová 1980: 39–55).

více. Jedná se o postup, který má předobraz v románech ze sklonku císařství, v nichž byly situace také líčeny ve dvou fázích.²⁴

Další častý motiv, který hrál v pozdněqingických „navlékacích románech“ výraznou roli, a který je patrný také v románu *Den sedmý*, je motiv putování hlavního hrdiny. Zatímco v „navlékacích románech“ z pozdněqingického období je cesta hlavního protagonisty spojena především s účelem najít si vhodného životního partnera nebo novou kariéru příležitost (Doleželová-Velingerová 1980: 40), Yang Fei cestuje po světě mrtvých, aby našel svého otce.

Vedle řady podobností mezi románem *Den sedmý* a čínským románem pozdněqingického období, je třeba poukázat i na některé odlišnosti. Nedílnou součástí čínského románu „navlékacího typu“ byly mimo jiné nedějové pasáže, ve kterých postavy románu přemítaly či vedly filozofické rozpravy nad různými sociálními a morálními tématy (Doleželová-Velingerová 1980: 47). Podobné pasáže v románu *Den sedmý* nenajdeme.

Dalším rysem, který *Den sedmý* odlišuje od románu „navlékacího typu“, je rozvinutost příběhu a charakterizace ústřední postavy. Zatímco v pozdněqingických románech „navlékacího typu“ je úloha hlavního protagonisty omezena především na roli adresáta a zprostředkovatele příběhů, který propojuje dílčí epizody, kdy jeho vlastní příběh není v románech líčen do přílišné hloubky či větších detailů (Doleželová-Velingerová 1980: 42), v *Dnu sedmém* tvoří příběh Yang Feie ústřední linii celého románu. Román podává rozvitý příběh Yang Feiova života, vypráví o jeho narození, studiích, pracovním a milostném životě, odchodu ze světa živých apod. *Den sedmý* lze tedy z typologického hlediska považovat za kombinaci typu románu „navlékacího typu“ (zejména kvůli jeho specifické epizodičnosti) a románu s jednotnou zápletkou, pro nějž je charakteristické vyprávění uceleného příběhu hlavního hrdiny.

Kromě podobnosti s pozdněqingickým románem „navlékacího typu“, vykazuje román *Den sedmý* několik dalších zajímavých strukturních rysů. Zaprvé bychom mohli román rozdělit na dvě části. První část románu, která by odpovídala prvním třem kapitolám, je v zásadě příběhem hlavního hrdiny a nejdůležitějších vedlejších postav – Yang Feiových blízkých, zejména jeho otce Yang Jinbiaa a Yang Feiovy bývalé ženy Li Qing. S osudy těchto protagonistů se seznamujeme většinou prostřednictvím Yang Feiových ohlédnutí do minulosti. Část druhá, která začíná čtvrtou kapitolou a končí poslední kapitolou, rozvádí příběh Yang

²⁴ Doleželová-Velingerová (1980: 45–46) tuto tendenci pojmenovává jako „princip zpožděných informací“, kdy je protagonistovi nejprve sdělen pouze holý fakt či krátká, nerozvinutá informace, která ho může vést k špatným úsudkům o situaci, chybějící a potřebné informace k rozřešení případu, se hrdina dozvídá až později.

Feiova hledání otce, zároveň již ale nevypráví pouze osobní příběh hlavního hrdiny, neboť je z velké části tvořena líčením osudů lidí, kteří Yang Feiovi vypráví svoje příběhy.

Výrazným rysem struktury románu *Den sedmý* jsou tedy mimo jiné přechody mezi vyprávěním „aktuálně“ se odvíjejícího příběhu hlavní postavy a příběhy či událostmi ze života hlavního protagonisty a dalších postav, které se udály v minulosti. Přechod k retrospektivnímu vyprávění je v textu čínského originálu explicitně vyznačen mezerou mezi sousedními odstavci. Český překlad toto oddělení graficky zvýrazňuje tím, že na toto místo vkládá čáru. Jak již bylo zmíněno, v první části románu slouží tyto „flashbacky“ především k tomu, aby vykreslily plastičtější obraz Yang Feiova života, zejména jeho vztahy s blízkými lidmi. V části druhé, jak již bylo rovněž zmíněno, se nejedná o ohlédnutí do minulosti samotného hlavního hrdiny, nýbrž vzpomínání dalších postav.

Předěly mezi vyprávěním přítomného a minulého jsou zvýrazněny nejen graficky, ale také – zejména ve druhé části románu – formulacemi, které poměrně explicitně pojmenovávají způsob, jakým autor pracuje s narativem a jeho strukturou. Jedná se především o slovní spojení a věty, jež se na místech, kde dochází k výše představenému zvratu ve vyprávění, často opakují, a které poukazují ke „vzpomínání“ (v první části románu) či „příběhům“ (v druhé části románu). Níže několik příkladů.

V následující ukázce Yang Fei vypráví o svých posledních vzpomínkách ze světa živých, kdy seděl v restauraci, ve které zrovna vypukl požár.

Tanovi dál blokovali dveře. Uvědomil jsem si, že Tan Jiaxin na mě valí oči a nejspíš na mě i něco křičí. Do toho se ozvala ohlušující rána.

*Tak jsem si vzpomínkami došel až na samý konec. Ať jsem se snažil sebevíc, na nic dalšího jsem si nevzpomněl. Prostě ani ťuk. Tan Jiaxinovy vykulené oči a pak ta hlasitá rána jsou tím posledním, co si dokážu vybavit.*²⁵

谭家鑫一家人继续堵在门口，我看到谭家鑫的眼睛在烟雾里瞪着我，他好像在对我喊叫什么，随即是一声轰然巨响。

我来到了记忆之路的尽头，不管如何努力回想，在此之后没有任何情景，蛛丝马迹也没有。谭家鑫的眼睛瞪着我，以及随后的一声轰然巨响，这就是我能够寻找到的最后情景。

(Yu Hua 2013: 26)

²⁵ Zvýrazněno kurzívou autorkou práce.

Podobný předěl lze ukázat i v dalším úryvku, v němž se vyprávění dotýká propadu márnice do země:

Na sociálních sítích pak kolovaly vtípky o tom, že zaměstnanci pohřebního salonu dostanou tento měsíc parádní odměny.

Chci se vymotat z vlastních vzpomínek. Začínají mě tížit a svazovat. Jako by se proplétaly jednou houštinou za druhou kdesi vysoko v horách a teď se znaveně ukládaly, aby si trochu oddechly. Moje tělo kráčí dál nekonečným prostorem, všeobjímajícím tichem. Vzduch bez jediného ptáka, vody bez jediné ryby, svět bez jediné živé bytosti. ²⁶ (Jü Chua 2016: 106)

网上有人调侃说，这个月殡仪馆员工们拿到的奖金将是以往的两倍以上。

我走出自己趋向繁复的记忆，如同走出层峦叠翠的森林。疲惫的思维躺下休息了，身体仍然向前行走，走在无边无际的混沌和无声无息的空虚里。空中没有鸟儿飞翔，水中没有鱼儿游弋，大地没有万物生长。(Yu Hua 2013: 108)

V druhé části románu, kdy se v retrospektivním líčení zrcadlí především osudy vedlejších postav, se často objevuje slovo „příběh“, jako například v okamžiku, kdy Yang Fei v Zemi nepohřbených mluví s dvěma kostlivci o jejich uplynulém životě v lidském světě:

„Znáš náš příběh?“ ptá se kostlivec nalevo.
„Jaký příběh?“
„Příběh z lidského světa.“
„V lidském světě je spousta příběhů.“
„Jo, ale ten náš je ze všech příběhů nejznámější.“
„Tak co je to za příběh?“²⁷ (Jü Chua 2016: 123)

左边的问我：“你知道我们的故事吗？”
“什么故事？”
“那边的故事。”
“那边有很多故事。”
“那边的故事里我们的最出名。”
“你们的是什么故事？” (Yu Hua 2013: 127)

²⁶ Zvýrazněno kurzívou autorkou práce.

²⁷ Zvýrazněno kurzívou autorkou práce.

Další případ explicitního poukazu na strukturní prvek uplatňovaný převážně v druhé části románu, nalézáme hned na dalších stránkách. V tomto případě se jedná o situaci, kdy si Yang Fei, díky setkání s dvěma kostlivci v Zemi nepohřbených, vzpomíná na mediální kauzu, ve které byli oba zapojeni.

„Slyšela jsem, že jeden zabil toho druhého,“ dodává Liu Mei.

„Jo, tak už vím, já ten jejich příběh znám,“ řeknu.

Seběhlo se to před více než deseti lety – vlastně krátce po tom, co přijeli ze severu moji biologičtí rodiče, aby se se mnou seznámili. *Když příběh „dítěte, které porodil vlak“ dosáhl šťastného konce, začal se řešit jiný příběh.*²⁸

鼠妹说：“我听说他们一个杀死了另一个。”

我说：“我知道他们的故事了。”

十多年前，我的生父生母从北方的城市赶来与我相认，“火车生下的孩子”的故事有了圆满的结局之后，另一个故事开始了。(Yu Hua 2013: 128–129)

O okolnostech své smrti se zemřelí dozvídají prostřednictvím rozhovorů s těmi, kteří přišli do Země nepohřbených po nich, a měli tak možnost se v lidském světě o osudech dříve přichozích dozvědět více informací, nebo být přímými svědky jejich smrti. I tento motiv se velmi často opakuje v souvislosti s předěly ve vyprávění, kdy jsou tímto způsobem často uváděny vzpomínky vedlejších postav. O okolnostech své smrti se Liu Mei dozvěděla právě tímto způsobem:

„Někdo říkal, že moje smrt byla děsivá, prý jsem měla obličej samou krev. Bylo to tak?“

Zeptala se.

„Kdo to říkal?“

„Jeden chlápek, co přišel po mně.“

Mlčel jsem.

„Vážně jsem vypadala tak strašlivě?“

Zavrtěl jsem hlavou: „Když jsem Vás viděl já, připadalo mi to, jako byste spala. Vypadala jste tak klidně.“

²⁸ Zvýrazněno kurzívou autorkou práce.

“有人说我死得很吓人，说我满脸是血。” 她问，“是这样吗？”

“谁说的？”

“后面过来的人。”

我没有声音。

“我是不是很吓人？”

我摇了摇头，我说：“我看见你的时候，像是睡着了，很温顺的样子。”

(Yu Hua 2013: 120)

Na jiném místě se stejná vypravěčská strategie uplatňuje i v případě líčení příběhu smrti kamaráda Liu Mei, Xiao Qinga:

Pak si [Xiao Qing] zamumlá jen tak pro sebe: „Jak to, že jsem mrtvý?“

„Však on ti to poví někdo, kdo přijde po tobě.“

„Já zrovna někoho takového potkal. Říkal, že právě přišel, ale neznal mě. A sám taky nevěděl, jak se tu octnul,“ kroučí mladík hlavou. (Jü Chua 2016: 171)

他喃喃自语，“我怎么会死了？”

另一个声音说：“后面过来的人会告诉你的。”

他摇了摇头说：“我刚才遇到一个人，他说是刚过来的，他不认识我，他不知道我是怎么过来的，他也不知道自己是怎么过来的。” (Yu Hua 2013: 182)

Vedle opakovaných explicitních poukazů na akt vzpomínání či vyprávění, které jsou důležitými součástmi předělů ve vyprávění, román pracuje také s dalšími „stereotypními“ postupy, které do celého vyprávění vnášejí výrazný impuls opakování. Příkladem může být vzorec, v souladu s nímž se hlavní hrdina nejčastěji vrací prostřednictvím vzpomínek do minulosti. Ve většině případů se ocitne na místě, které zná ze své minulosti, a které se stává spouštěčem vzpomínání. Například ve chvíli, kdy Yang Fei narazí na železniční koleje, začne vzpomínat na svoje narození a na život se svým otcem v blízkosti železnice.

V tu chvíli mi pod nohama vyrostly dvě zářivé železniční kolejnice, vlnily se kamsi do dálky. Jejich nezřetelné linky připomínaly dva zatoulané paprsky světla. Poté jsem uviděl výjev svého narození.

Narodil jsem se mezi kolejnicemi poté, co po nich v noci projel vlak.

这时候两条亮闪闪的铁轨在我脚下生长出来，向前飘扬而去，它们迟疑不决的模样仿佛两束迷路的光芒。然后，我看见自己出生的情景。

一列火车在黑夜里驶去之后，我降生在两条铁轨之间。(Yu Hua 2013: 63)

Podobně je tomu i v situaci, když Yang Fei dojde na lavičku k domu, ve kterém bydlel se svou bývalou ženou Li Qing:

Mezi vločkami sněhu a kapkami deště se mi objevuje důvěrně známý starý dům. V domě je byt s jednou ložnicí, která si pamatuje siluety a hlasy nás dvou. Tajuplným světem jsem došel až sem, sedím na lavičce, která je tichá jako smrt, stejně tiché jsou kapky deště a poletující sněhové vločky. Sedím v tomto tichu, chce se mi spát, zase zavírám oči. Vidím krásnou a inteligentní Li Qing, vidím naši krátkou lásku a manželství. Ten svět už ale mizí. Minulost tamtoho světa se odehrává v jedoucím autobuse, ve kterém jsem poprvé spatřil Li Qing, jak ke mně pomalu kráčí.

Moje tělo se mačkalo s těly ostatních cestujících a vlálo z jedné strany na druhou. Pak se ale jeden cestující hned přede mnou zvedl ze sedadla, aby vystoupil. Chystal jsem se, že se posadím, jakási postava mi však místo, na které jsem měl nárok, bleskově zasedla.

我看见那幢让我亲切的陈旧楼房在雨雪的后面时隐时现，楼房里有一套一居室记录过我和李青的身影和声息。冥冥之中我来到这里，坐在死去一般寂静的长椅里，雨水和雪花的下坠和飘落也是死去一般寂静。我坐在这寂静之中，感到昏昏欲睡，再次闭上眼睛。然后看见了美丽聪明的李青，看见了我们昙花一现的爱情和昙花一现的婚姻。那个世界正在离去，那个世界里的往事在一辆驶来的公交车上，我第一次见到李青的情景姗姗而来。

我的身体和其他乘客的身体挤在一起摇摇晃晃，坐在我身前的一个乘客起身下车，我侧身准备坐下之时，一个身影迅速占据了应该属于我的座位。(Yu Hua 2013: 31–32)

5.4. Jazyk a styl

Jazyk a svébytný vyprávěcí styl Yu Huových děl je zpravidla poměrně jednoduchý, od tohoto modu se výrazně neodchyluje ani román *Den sedmý*. V „Dovětku k románu *Den sedmý*“ se Yu Hua k jazyku románu explicitně vyjadřuje. Mimo jiné zmiňuje svůj údiv nad tím, že někteří jednoduchost jazyka románu *Den sedmý* kritizují.

Někteří lidé kritizovali jazyk románu *Den sedmý*. Říkali o něm, že je prázdný, nudný a připomíná obyčejnou vodu. Opravdu mě to překvapilo. Když jsem totiž román psal, na jazyku díla jsem si dával obzvlášť záležet. To, co jsem znovu a znovu vylepšoval, byl výhradně jazyk. [...]

Jelikož se jedná o příběh, který je vyprávěn z perspektivy mrtvého, měl by být jazyk umírněný a chladný, neměl by být tak plný života, jako je mluva živých. Teprve když se v románu dostaneme do pasáží ze skutečného světa, tedy do vzpomínek postav o jejich životě ve světě lidí, je možné jazyku díla dodat trochu hřejivosti.

而有人批评说《第七天》的语言怎么苍白，枯燥无味，白开水一样，这是我没有想到的。这部小说的语言我非常讲究，修改了一遍又一遍，尤其到一校，二校的时候，改动的全是语言。[...]

因为这是一个从死者角度叙述的故事，语言应该是节制和冷淡的，不能用活人那种生机勃勃的语气。讲到现实的部分，也就是活着世界里的往事时，语言才可以加上一些温度。

(Yu Hua 2015: 219–220)

Yu Hua zdůvodňuje užití jednoduchého jazyka tím, že se snažil evokovat atmosféru světa mrtvých, v němž se příběh odehrává. „Zásvěetí“ je totiž běžně považováno za místo ponuré, smutné a tzv. „bez života“, a proto do románu nezačlenil příliš mnoho jazykově příznakových pasáží. Přímé promluvy postav jsou v románu příznačné svou strohostí až úsečností. Ve chvíli, kdy protagonisté románu líčí své příběhy z minulosti ze světa živých, jazyk se stává rozvitějším a dynamičtějším, jednotlivým epizodám pak nechybí humor či nadsázka.

Některé promluvy postav (zejména promluvy vypravěče – postavy) však v díle vykazují větší míru jazykového bohatství. Součástí takových promluv jsou výrazné literární prostředky, jako jsou například přirovnání, mnohé promluvy jsou vystavěny na principu paralelismu. Přítomnost takových prvků je omezena téměř výhradně na pásmo vypravěče, konkrétně na ty promluvy, které mají povahu vnitřního monologu postavy. Literárně příznakové

prostředky se objevují především v druhé části románu, která pojednává o Yang Feiově životě v Zemi nepohřbených. Na tuto skutečnost odkazuje v „Dovětku k románu *Den sedmý*“ i sám autor.

Kdy jsem psal, byl jsem si vědom bezcitnosti skutečného světa, a psal jsem velmi nelítostně, potřeboval jsem tedy do románu přidat také vřelou a laskavou část, abych dodal sobě a svým čtenářům alespoň nějakou naději. Jelikož ve skutečném světě lidé naději ztrácejí, vytvořil jsem krásný svět mrtvých. Tento svět sice není utopií ani rájem, ale je nadmíru krásný.

我写的时候感到现实世界的冷酷，写得很狠，所以我需要温暖的部分，需要至善的部分，给予自己希望，也给予读者希望。现实世界令人绝望之后，我写下了一个美好的死者世界。这个世界不是乌托邦，不是世外桃源，但是十分美好。(Yu Hua 2015: 219–220)

Uplatněním vytríbenějších a kreativnějších jazykových prostředků v pasážích líčících Zemi nepohřbených, která má podobu téměř dokonalého světa, se autor snažil podtrhnout nejen krásy tohoto světa, ale zároveň ještě více zvýraznit kontrast mezi Zemí nepohřbených a lidským světem, který je plný nespravedlnosti a křivd. Například součástí líčení pocitů Yang Feie v Zemi nepohřbených u ohně, kde se pravidelně schází mrtví, za které nikdo netruchlí, je řada přirovnání. Jejich účín je umocněn výraznou paralelní výstavbou souvětí.

Cítím se jako strom navracený do lesa, jako kapka vody navracená do řeky, jako zrnko prachu navracené zemi.

我感到自己像是一棵回到森林的树，一滴回到河流的水，一粒回到泥土的尘埃。

(Yu Hua 2013: 164)

Užívání paralelismu je jedním z důležitých rysů tvorby Yu Hua. Jak si všímá např. Liu Qiong (2010: 87–89), Yu Hua využívá postupy paralelismu proto, aby zvýraznil určitá témata či motivy, které jsou důležitými součástmi vyprávění. Časté opakování nejen přitahuje pozornost čtenářů k určité skutečnosti, vzorce opakování zároveň dodávají vyprávění na rytmičnosti. Mohli bychom říct, že takové postupy posilují estetický účín vyprávění.

Paralelní výstavba souvětí se uplatňuje také v pasáži líčící okamžik, kdy Yang Fei v Zemi nepohřbených přichází na místo, kde si jeho známý Tan Jiaxin otevřel restauraci.

Všiml jsem si, že se tu koná nějaká hostina. Na voňavé louce jsou ovocem obsypané stromy, čerstvá a šťavnatá zelenina a také bublající a proudící říčka. Mrtví tu sedí v kruzích na trávě ve skupinkách, jakoby seděli kolem prostřených stolů, [...].

我看到了这里的盛宴。在一片芳草地上，有硕果累累的果树，有欣欣向荣的蔬菜，还有潺潺流动的河水。死者分别围坐在草地上，仿佛围坐在一桌一桌的酒席旁，[...]。

(Yu Hua 2013: 151)

Přirovnání a princip paralelismu jsou přítomny i v další ukázce. Yang Fei se v *Zemi nepohřbených* potkává s dalšími zemřelými – s lidmi, kteří zahynuli při požáru v obchodním domě.

Když se s nimi setkávám počtvrté, zastavím se, také oni se zastaví. Měříme se vzájemně pohledy. Jsou propojeni svými rukama, opírají se o sebe svými těly. Vytvářejí tak společně strom s bujnou korunou, některé větve míří vzhůru jiné dolů. Víím, že jsou mezi nimi muži i ženy, staří i děti, [...].

我第四次与他们相遇时站住脚，他们也站住了，我与他们互相打量。他们的手连接在一起，他们的身体依靠在一起，他们组合在一起像是一棵茂盛的大树，不同的树枝高高低低。我知道他们中间有男人有女人，有老人有孩子，[...]。(Yu Hua 2013: 144)

Paralelní výstavba souvětí je v *Dnu sedmém* přítomna především v pasážích, které bychom mohli označit za vnitřní monolog či sled myšlenek postavy vypravěče. Yang Fei tímto způsobem líčí podobu *Země nepohřbených*, své dojmy ze světa krásna, zeleně, čisté vody a čistého ovzduší. Tímto způsobem se motiv „dokonalé“ *Země nepohřbených*, která je v mnoha ohledech lepší než skutečný svět, v románu „zviditelňuje“. Příznakové líčení spolu s častým výskytem tohoto motivu napomáhá vytvoření kontrastu mezi dvěma zcela odlišnými světy.

Narativní výstavba využívající paralelismus je poměrně běžným rysem řady děl tradiční čínské narativní literatury. Principy paralelismu využívali také někteří autoři čínské literární avantgardy osmdesátých a devadesátých let 20. století, k níž bývá Yu Hua řazen. Jak poznamenává Liu Qiong (2010: 89), ačkoliv se Yu Hua oběma těmito tradicemi pravděpodobně inspiroval, svým inovativním uměleckým ztvárněním a svou snahou neustále hledat nová řešení a postupy tuto tradici překračuje a narativní umění obohacuje stále novými prvky.

Vyznění některých pasáží, které pracují s repetitivní výstavbou souvětí, je ještě posíleno tím, že se v díle objevují opakovaně. Například pasáž vypovídající o vnímání *Země*

nepohřbených postavou, se v románu vyskytuje na dvou místech. Nejprve v okamžiku, kdy sám Yang Fei dorazí k Zemi nepohřbených.

Následuji Myšku. Jdu a rozhlížím se kolem, zdá se mi, že mi mávají listy stromů, že se na mě usmívá kamení, a že mě zdraví řeka.

我跟随鼠妹走去。我一边走一边环顾四周，感到树叶仿佛在向我招手，石头仿佛在向我微笑，河水仿佛在向我问候。(Yu Hua 2013: 127)

Líčení téměř ve stejném znění se objevuje znovu v samotném závěru románu. Yang Fei doprovází do Země nepohřbených Wu Chaa, který právě zemřel.

Obrací se udiveně ke mně a v očích má nevyslovenou otázku. Vyzvu jej, pojďme. Listy stromů ti tam budou mávat, kamení se na tebe bude usmívat, řeka tě pozdraví. Není tam chudoba ani bohatství, smutek ani bolest, neexistuje tam nevraživost ani nenávisť... Po smrti jsou si všichni rovni.

他惊讶地向我转过身来，疑惑的表情似乎是在向我询问。我对他说，走过去吧，那里树叶会向你招手，石头会向你微笑，河水会向你问候。那里没有贫贱也没有富贵，没有悲伤也没有疼痛，没有仇也没有恨。。。那里人人死而平等。(Yu Hua 2013: 225)

Tato ukázka dobře dokládá diskutovaný rys Yu Huova autorského rukopisu na rovině slovních spojení. Spisovatel často pracuje s dvojicemi významově propojených výrazů, ať se již jedná o synonyma či antonyma. Vršení protikladných či synonymních dvojic, jako jsou „chudoba a bohatství“, „smutek a bolest“, „nevraživost a nenávisť“, může na čtenáře ze západního kulturního okruhu působit strojeně či mechanicky. Naopak čínští čtenáři v něm pravděpodobně rozpoznají možný vliv tradiční čínské literatury, pro kterou je využívání principu paralelismu na rovině větných a slovních celků charakteristické.

V románu *Den sedmý* je příznakový také způsob, jakým je ztvárněno vnímání Země nepohřbených postavou vypravěče. Vypravěč svým líčením scénérie Země nepohřbených akcentuje smyslové vnímání. Podobu tohoto světa často líčí pomocí četných detailů z oblasti zrakového a sluchového vnímání, jako je tomu například v následující pasáži, kdy Yang Fei sedí u táboráku pro zemřelé, za které nikdo netruchlí.

Sedím v tichu a slyším hlasy ohně, je to podupávání, slyším hlasy vody, je to pleskání, slyším hlasy trávy, je to šelestění, slyším hlasy stromů, je to vzdychání, slyším hlasy větru, je to šumění, slyším hlasy mraků, je to čerení.

我在静默的围坐里听到火的声音，是舞动声；听到水的声音，是敲击声；听到草的声音，是摇曳声；听到树的声音，是呼唤声；听到风的声音，是沙沙声；听到云的声音，是漂浮声。(Yu Hua 2013: 164)

S podobně příznakovým líčením se setkáváme v pasáži líčící okamžik, kdy do Země nepohřbených Yang Feie poprvé dovede Liu Mei (Myška).

Někteří nás vesele zdraví, jiní se Myšky ptají, jestli už vypátrala svého přítele, a další, jestli jsem tu nový. Jejich hlasy zní, jako by nejprve kroužily všude kolem a do uší mi pak vnášely vlhkost řeky, čerstvost trávy a vlnění listů. (Jü Chua 2016: 123–124)

他们中间的几个留下亲切的询问之声，有人询问鼠妹是不是见到男朋友了，有人询问我是不是刚刚过来的。他们说话的声音似乎先是漫游到别处，然后带着河水的湿润，青草的清新和树叶的摇晃，来到我的耳边。(Yu Hua 2013: 128)

Důraz na jednotlivé detaily a působení na smyslové vnímání čtenářů je pro Yu Huovu tvorbu typické. V románu *Den sedmý* podtrhují zmínky o barvách a zvucích dojem, kterým Země nepohřbených na své obyvatele působí. Tímto způsobem je Země nepohřbených zobrazena jako svět radosti, blahobytu a štěstí.

5.5. Nadpřirozené prvky

Román *Den sedmý* bývá kritiky a badateli řazen k proudu fantastické literatury, případně bývá dokonce označován za „duchařský příběh“.²⁹

Žánrové vymezení díla si však vyžaduje zevrubnější analýzu. *Den sedmý* skutečně obsahuje motivy, které bychom mohli označit za magické či fantastické, přičemž tyto prvky, charakteristické pro spekulativní fikci, můžeme rozdělit do dvou skupin. Do první patří bytosti či objekty, které vykazují fantastické rysy samy o sobě a můžeme o nich uvažovat jako o prvcích stojících za hranicí reality. Jsou to například mrtví, ze kterých se postupem času stanou kostlivci či listy stromů, které v Zemi nepohřbených slouží jako lože, na kterých spočívají mrtvá děťátka.

Do skupiny druhé lze řadit prvky, které bychom mohli spíše vnímat jako součást tradičních čínských představ. Můžeme sem zařadit například představy o záhrobí,³⁰ jakožto časoprostoru, jehož povaha a podoba odpovídá lidovým představám, které se vytvářely přinejmenším již za vlády dynastie Han (Lomová, Yeh Guoliang 2004: 20). Představy o existenci záhrobí jsou v myšlení Číňanů hluboce zakořeněny. Yu Hua pracuje s motivy, které jsou převzaty ze sdílených představ o posmrtném životě, nicméně tyto motivy nevyužívá s cílem vytvářet fikční svět nadpřirozena či fantastična, nýbrž proto, aby prostřednictvím „zásvětí“ pojmenoval jevy a skutečnosti reálného světa.

Mrtví, kteří přicházejí do Země nepohřbených, jsou bytostmi, na které můžeme v řadě ohledů nahlížet jako na „duchy“. „Duchové“ zemřelých se v *Dnu sedmém* odlišují od podoby, jakou mají v běžných představách lidí. Na rozdíl od duchů, kteří vystupují například v tradičních čínských vyprávěních s duchařskou tematikou, nemají nadpřirozené schopnosti, nezjevují se lidem, ani nejsou bytostmi, které nahánějí hrůzu živým. Protagonisté románu *Den sedmý* jsou bytostmi vykazující charakteristiky a vlastnosti živých lidí. Výrazně lidské vlastnosti však leckdy mají také mnohé z postav „duchů“ v tradiční čínské literatuře.

„Duchové“ v *Dnu sedmém* mají hmotnou tělesnou schránku. Zemřelým po odchodu z lidského světa zůstává podoba, kterou měli v době svého skonu. Teprve s přibývajícím časem, který v Zemi nepohřbených stráví, začíná jejich tělo podléhat zkáze – z jejich těl začne odpadávat kůže, až se z nich nakonec stávají kostlivci. Svět zemřelých ale nemá stejnou

²⁹ Huang Yiju (2016: 59) označuje *Den sedmý* za „duchařskou fikci“ („ghost fiction“).

³⁰ K představám o záhrobí, tak jak jsou přítomny v tradičním čínském písemnictví 2.–6. stol. n.l., viz např. Lomová a Yeh Guoliang (2004).

materiální povahu jako svět živých. V Zemi nepohřbených totiž neexistují předměty a věci, a proto, když například obyvatelé Země nepohřbených jedí, přijímání potravy probíhá pouze v jejich představách. Stejně tak je tomu například s lavičkami nebo židlemi, také ty v Zemi nepohřbených nejsou, a mrtví pouze předstírají, že na nich sedí.

Výrazným rysem, který tyto protagonisty *Dnu sedmého* odlišuje od „duchů“ tradičních představ i starší čínské literatury, je absence motivu zášti nebo pomstyctivosti.³¹ Ačkoliv se protagonisté románu *Den sedmý* do Země nepohřbených ve většině případů dostávají jako ti, kdo zemřeli vinou druhých, a mohli bychom je proto vnímat jako postavy, které zakusily příkoří a nespravedlnost, neusilují o dosažení spravedlnosti, netouží po pomstě na živých či po vytrštění těch, kteří jim ublížili, jako tomu bývá v tradičních čínských vyprávěních.³²

Výrazným rysem děl starší čínské literatury, v nichž vystupují „duchové“, je kromě častého výskytu magických či nadpřirozených prvků také vytváření atmosféry strachu či napětí. Ani tento prvek není v Yu Huově románu přítomen. Mrtví v románu *Den sedmý* nemají roli „strašidel“, ani se nepodílejí na vytváření „hororové“ atmosféry.

Pasáže, které mají na první pohled potenciál vyznívat strašidelně či tísnivě, takto nepůsobí. Příkladem může být hovor zemřelých točící se kolem rozpadu tělesné schránky.

„Brzy budete jako my,“ ozve se jeden kostlivec.

„Přejde jaro a léto a budeme jako oni,“ řeknu mu.

Zatváří se znepokojeně.

„Bolí to hodně?“ zeptá se kostlivec.

„Nebolí to,“ odpoví kostlivec. „Je to, jako když v podzimním větříku opadává listí ze stromu.“

„Ale listí na stromě vyraší znovu.“

„No, a my už znovu nevyrašíme.“

Zamyšleně přikyvuje: „Já vím.“ (Jü Chua 2016: 172)

一个骨骼说：“你们很快就会和我们一样的。”

我对他说：“过了春天，再过了夏天，我们就和他们一样了。”

他脸上出现不安的神色，问那个骨骼：“会不会很疼？”

“不疼，”骨骼说，“就像秋风里的树叶那样一片片掉落。”

³¹ Pro tradiční čínské představy a starší čínskou literaturu je charakteristické, že „duchové“, o které se pozůstali řádně nestarají či za ně správně nevykonávají pohřební rituály, se vracejí do světa živých, kde lidem škodí. O literárním motivu zášti „duchů“ vůči živým viz např. Wang (1984: 118), Lomová a Yeh Guoliang (2004: 21) či Zeitlin (2007: 5).

³² K tématu motivu pomstyctivosti „duchů“ a jejich touze po nápravě v příbězích Pu Songlingovy 蒲松龄 sbírky *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异 [Podivné příběhy ze studovny klábosení], viz např. Yu Anthony C. (1987: 415–420).

“可是树叶会重新长出来。”他说。

“我们的不会重新长出来。”骨骼说。

他若有所思地点头：“我知道了。”(Yu Hua 2013: 183)

Opadávání tkání z těl zemřelých a proces, kdy se z mrtvých postupně stávají kostlivci, je v románu líčen spíše poeticky, jako by se Yu Hua snažil u čtenářů vyvolat nikoli strach či hnus, nýbrž především soucit. Kostlivci, kteří čtenářům strašidelných vyprávění zpravidla spíše nahání strach, v *Dnu sedmém* vystupují jako přátelské bytosti.

Kostlivci k nám přicházejí od řeky, sestupují z travnatých svahů, vycházejí z lesů, a jakmile se přiblíží až k nám, mírně kývnou na pozdrav. I ti, kteří jen bez zastavení pojdou, se mi zdají přátelští.

一些骨骼的人从河边走过来，从草坡走下来，从树林走出来。他们走到我们面前时微微点头，虽然与我们擦肩而过，我仍然感受到他们的友善。(Yu Hua 2013: 127–128)

Jak již bylo zmíněno výše, někteří kritikové a badatelé označují román *Den sedmý* za „duchařský příběh“. Proti tomu lze namítnout, že autor nevyužívá potenciál „duchařských příběhů“. Dokládá to i autorův poukaz na to, že se vytvořením Země nepohřbených snažil vytvořit krásný svět, který je plný soucitu, dobra a naděje (Yu Hua 2015: 219–220).

Yu Hua využívá fantastické či fantaskní prvky k tomu, aby vyjádřil své vidění reality. Perspektiva světa mrtvých mu poskytuje především nutný odstup při ztvárňování reality.

V *Dnu sedmém* jsem k líčení skutečného světa použil perspektivu mrtvého, to je můj vyprávěcí odstup [od reality]. V románu *Den sedmý* jsem se realitě přiblížil nejvíce ze všech svých děl. Je možné, že v budoucnu se mi k realitě již takhle přiblížit nepovede, jelikož se mi už pravděpodobně nepodaří najít podobnou metodu, která je skutečnosti tak blízka i vzdálená zároveň.

在《第七天》里，用一个死者世界的角度来描写现实世界，这是我的叙述距离。

《第七天》是我距离现实最近的一次写作，以后可能不会这么近了，因为我觉得不会在找到这样既近又远的方式。(Yu Hua 2015: 214)

5.6. Absurdní motivy

O románu *Den sedmý* lze hovořit jako o vyprávění, které pracuje s četnými absurdně či nesmyslně vyznívajícými situacemi.³³ Za absurdní lze v obecném smyslu označit takové elementy, které odporují racionálnímu myšlení, obsahují prvky „nesmyslnosti“, „protichůdnosti“ či „nelogičnosti“. V románu *Den sedmý* nacházíme hned několik pasáží, ve kterých jsou přítomny absurdní motivy. Mnoho z nich je zejména v první části románu, v níž se líčí, jak se Yang Fei připravuje na vlastní kremaci či čeká v krematoriu.

Uvědomuji si, že dnešek je důležitý den: Můj první den po smrti. Ale ještě jsem se neumyl, ani jsem si neoblékl pohřební oblek, a do pohřebního ústavu jsem se vydal pouze v obyčejných šatech a ve starém vytahaném bavlněném kabátu.

我意识到这是一个重要的日子：我死去的第一天。可是我没有净身，也没有穿上殓衣，只是穿着平常的衣服，还有外面这件陈旧臃肿的棉大衣，就走向殡仪馆。

(Yu Hua 2013: 4)

V „normálním“ světě se o mrtvého starají pozůstalí, kteří jeho tělo řádně omyjí a poté ho obléknou, to, že tyto činnosti vykonává sám zemřelý, působí nanejvýš absurdně. Stejně tak je to i s jinou realitou „normálního“ světa – s nošením smuteční pásky. Tu nosí na znamení smutku za zemřelého jeho blízcí. V románu však Yang Fei a ostatní zemřelí nosí smuteční pásku sami za sebe:

Když jsem se už chystal odejít, měl jsem takový pocit, že mi něco schází. Stál jsem mezi poletujícím vločkami sněhu a chvílku přemýšlel. Najednou mi to došlo. Smuteční páska! Jsem sám, nemám nikoho, kdo by za mnou truchlil, a tak mi nezbyvá než za sebe truchlit sám.

我准备走去时觉得缺少了什么，站在飘扬的雪花里思忖片刻，想起来了，是黑纱。我孤苦伶仃，没有人会来悼念我，只能自己悼念自己。(Yu Hua 2013: 6–7)

Poměrně absurdně vyznívá i situace, kdy Li Qing (již ve světě mrtvých) upozorňuje Yang Feie na nezaplacené účty.

³³ Na tuto skutečnost upozorňují například Han Bingbin (2013) a Qi Lintao (2015), kteří dílo označují za „absurdní fikci“ („absurdist fiction“).

Otevírám dveře a ona si mezitím všimá upomínek na nezaplacené účty za vodu a elektřinu nalepené na dveřích. Slyším, jak si povzdechne.

„Proč vzdycháš?“

„Ty ještě dlužíš za vodu a elektřinu,“ říká.

„To už jsem zaplatil,“ říkám a obě upomínky strhnu.

我开门时，她看见门上贴着两张要我去缴纳水费和电费的纸条，我听到她的叹息，我问她：

“为什么叹气？”

她说：“你还欠了水费和电费。”

我把两张纸条撕下来说：“我已经缴费了。” (Yu Hua 2013: 56–57)

Bizarní či absurdně vyznívají rovněž pasáže, ve kterých se líčí, jak se mrtví sami dostavují ke své kremaci:

Muž jménem Zhang, který býval tam ve světě policistou, se nejde nechat zpopelnit a uložit do hrobu, čeká, dokud se jeho rodičům v lidském světě nepodaří docílit toho, aby byl prohlášen za hrdinu. A ten druhý, muž jménem Li, se také nejde nechat zpopelnit a uložit do hrobu, dělá Zhangovi společnost. Říká, že až bude Zhang prohlášen za hrdinu, budou se moci vydat svorně jako bratři k pecím pohřebního salonu a až je spálí, vydají se každý do místa svého odpočinku.

姓张的在那边是警察，他不去火化，不去墓地，是在等待那边的父母为他争取到烈士称号。姓李的男子为了陪伴他也不去火化，不去墓地。姓李的说，等到姓张的被批准为烈士后，他们两个会像兄弟一样亲密无间走向殡仪馆的炉子房，火化后再各奔自己的安息之地。

(Yu Hua 2013: 128)

Podobně absurdně vyznívající události je v příběhu několik. Jako poslední příklad uvádím epizodu, v níž si otec Yang Feie, Yang Jinbiao, našel v Zemi nepohřbených práci.

Už vím, kde je můj otec. Byl to ten pracovník v čekárně pohřebního salonu, který měl na sobě modrý oděv a bílé rukavice. Ten, který na lebce neměl kůži ani maso. Muž s hlasem vyčerpaným a plným smutku. Právě tento muž byl můj otec.

Li Yuezhen dodává, že se za ní můj otec ještě jednou zastavil, aby jí řekl o svém novém zaměstnání v pohřebním salonu, hned ale prý zase spěchal zpátky, nejspíš se odtamtud nesměl vzdalovat.

我知道父亲在哪里了，殡仪馆候烧大厅里那个身穿蓝色衣服戴着白手套的人，那个脸上只有骨头没有皮肉的人，那个声音疲惫而又忧伤的人，就是我的父亲。

李月珍的声音重又响起，她说我父亲曾经从殡仪馆回到这里，走到她那里讲述他如何走进殡仪馆的候烧大厅，如何在那里开始自己新的职业，说完他就转身离去。李月珍说他那么匆忙，可能是不应该离开那里。(Yu Hua 2013: 177)

Výše uvedené i řada dalších podobných situací sice na první pohled vyznívá absurdně, je však třeba poukázat na to, že se ve všech případech jedná o zcela normální a běžné situace. Jejich absurdita spočívá prakticky výhradně v tom, že jejich aktéry jsou postavy zemřelých. Většina takových scén především akcentuje svízelnou situaci lidí, kteří nemají rodinu, příbuzné a jsou osamělí. Postavy konající absurdně působící činnosti tak nemají vyvolávat strach ani pobavení, nýbrž především soucit.

5.7. Prvky groteskna a frašky

Některé pasáže románu *Den sedmý* vykazují přítomnost prvků frašky či grotesky. Fraška i groteska pracují s principy nadsázky, karikatury a humoru, cílem je zejména pobavení čtenáře, čehož bývá dosahováno zejména pomocí zkreslování lidských rysů či deformování reality.³⁴

V románu *Den sedmý* nalezneme nemálo pasáží, které s principy nadsázky a karikatury pracují. Příkladem může být rodinná hádka v domácnosti Yang Feiových biologických rodičů:

Následně se pohádali můj starší bratr a švagrová, moje starší sestra a švagr. Sestra se švagrovou začaly nadávat svým mužům, že prý jsou k ničemu. Začaly vyjmenovávat své kolegyně z práce, jejichž manželé jsou mnohem, ale mnohem schopnější. Bydlení mají, auto mají, peníze mají. Oba muži se však nedali a řekli jim, ať se tedy rozvedou a pak ať si jdou hledat mužského s bytem, autem a hromadou peněz. Moje sestra hned běžela do pokoje a sepsala návrh na rozvod, švagrová udělala nemlich to samé. Jejich manželé jim návrhy okamžitě podepsali. Pak se zase daly do breku a jeku, že prý vyskočí z balkonu [...].

接下去哥哥和嫂子吵架了，姐姐和姐夫吵架了，两个女的都骂他们的丈夫没出息，说她们各自单位里的谁谁的丈夫多么能干，有房有车有钱；两个男的不甘示弱，说她们可以离婚，离婚后去找有房有车有钱的男人。我姐姐立刻跑进房间写下了离婚协议书，我嫂子也如法炮制，我哥哥和我姐夫立刻在协议上签字。然后又是哭闹又是要跳楼，[...]。

(Yu Hua 2013: 89)

Groteskně vynívá zejména chování žen, které je líčeno s využitím paralelismu. Ženy dělají svým mužům „synchronizovaný“ výstup, který působí výrazně teatrálně a evokuje groteskní divadelní výstup.

Punc divadelní grotesky či frašky má i scéna, kdy si protagonista jménem Li jde vyřídit účty s policistou Zhang Gangem, který mu v minulosti při policejním zásahu uřízl přirození:

Když Zhang Gang, který právě seděl u stolu a cosi psal, zvedl hlavu, hned poznal muže jménem Li. V okamžiku, kdy na něj pan Zhang zmateně hleděl, Li z černé tašky vytáhl dlouhý nůž, kterým Zhangovi prořízl hrdlo. Vyvalila se krev. Zhang se chytil za krk, ale jeho tělo se zhroutilo na židli. Sotva stačil dvakrát zasténat, Li už mu vrazil nůž do hrudi. Teprve nyní se vzpamatovali zbylí tři

³⁴ Více k charakteristice jednotlivých prvků viz Baldick (2004), Mocná (2004), Vlašín (1984).

policisté, kteří se vrhli na útočníka. Li vyrval nůž z Zhangovy hrudi a máchal jím proti policistům. Ti se bránili holýma rukama, takže brzy byli samá krev. Nakonec vyběhli na chodbu a začali řvát: „Vražda! Vražda!“

V pátém podlaží policejního prezidia nastal zmatek. Li, od hlavy až k patě od krve, vyčerpaně funěl, ale přesto se okolo sebe pořád oháněl nožem. Mezitím přispěchali policisté z jiných pater, teprve víc jak dvacítkou policistů mávajících elektrickými obušky se podařilo Liho, který se už jen vyčerpaně opíral o zeď, zneškodnit.

正在桌子上写着什么的张刚抬起头来，认出了李姓男子，就在张刚疑惑地看着他时，他从黑包里抽出一把长刀砍向张刚的脖子，鲜血喷涌而出，张刚用手捂住脖子，身体无力地靠在椅子上，刚刚发出两声呻吟，长刀刺进他的胸口。另外三个警察这时才反应过来，三个警察起身冲过来，李姓男子从张刚的胸口拔出长刀，挥向这三个警察，三个警察只能用胳膊招架，他们被砍得鲜血淋漓，逃到走道里大声喊叫：

“杀人啦，杀人啦。。。 ”

公安局的五楼乱成一团，李姓男子浑身是血见人就砍，一边砍一边呼哧呼哧喘气。后来其他楼层的警察也赶来了，二十多个警察挥舞电棍，才将已经没有力气靠在墙上的李姓男子制服。(Yu Hua 2013: 132–133)

Zatímco ve výše uvedeném případě je groteskní vyznění založeno na situační komice, s níž je vykreslena neschopnost většího počtu policistů zneškodnit jediného muže, grotesknost Yang Feiova líčení vztahu Wu Chaa a Liu Mei je založena opět na práci s paralelismem.

Ti dva se často hádali kvůli nedostatku peněz. Jednou jsem zaslechl, jak dívka brečí a stěžuje si, že už nechce žít s takovým chudákem, že si chce najít ženicha z bohaté rodiny, aby se nemusela dřít, a aby mohla každý den hrát doma madžong. A mladík na to, že ani on s ní nechce žít v chudobě, že si najde nějakou bohatou paničku, bude bydlet ve vile a jezdit sportovním autem. Oba si bez přestání vzájemně líčili své vyhlídky do budoucnosti, jak budou žít v přepychu, aby tím jeden druhého ponížili. Zapřísahali se, že se hned zítra rozejdou, aby se každý z nich mohl vydat vstříc skvělé budoucnosti. Ovšem hned druhý den to vypadalo, jako kdyby se mezi nimi nic nestalo. Ruku v ruce opouštěli ubytovnu a šli do kadeřnického salonu pokračovat ve své únavné a mizerně placené práci.

他们因为手头拮据经常吵架。有一次我听到女的一边哭泣一边说，再也不愿意和他这个穷鬼过下去了，她要嫁给一个富二代，不用辛苦工作，天天在家里搓麻将。男的说也不想和她过穷日子了，他要去傍个富婆，住别墅开跑车。两个人不断描绘各自富贵的前景来贬低对方，信誓旦旦说着明天就分手，各奔自己的锦绣前程。可是第二天他们像是什么也没有发生，手拉手亲密无间走出了出租屋，去发廊继续做他们钱少活累的工作。(Yu Hua 2013: 112)

Příznakovost líčení zde spočívá v synchronizaci výstupu protagonistů, díky které máme dojem, že sledujeme výstup dvou herců, kteří vzájemně „zrcadlí“ své jednání a promluvy.

Podobně groteskně vyznívá i chování skupiny postav ve scéně líčící, jak se zaměstnanci firmy, ve které Yang Fei i Li Qing pracují, vysmívají kolegovi, který se neúspěšně dvořil Li Qing:

Druhý den nepřišel do práce, takže bylo ve firmě veselo. Všichni drbali o tom, jak klečel a dvořil se Li Qing. Muži i ženy se shodli, že cestou do práce umírali zvědavostí, jestli, až se otevřou dveře výtahu, ho uvidí, jak tam stále klečí. Když zjistili, že už tam neklečí, spousta z nich byla vážně zklamaná, jako kdyby byl jejich život ochuzen o spoustu zábavy. Odpoledne přinesl výpověď. Když přišel na recepci, zavolal jednomu z kolegů, s nímž se dobře znal.

„Mám teď hodně práce,“ řekl mu do telefonu kolega.

Hned, co položil telefon, mával rukama a všem vzrušeně oznamoval: „Dal výpověď. Má ale strach přijít sem nahoru. Požádal mě, abych mu sbalil věci a přinesl mu je.“

Hned poté, co všichni vybuchli smíchy, volal jinému kolegovi. Ten pěkně nahlas, aby to všichni slyšeli, řekl: „Mám toho moc, přijď si pro to sám.“

Zavěsil, ani nemusel říkat, kdo volal, kancelář se vzápětí znovu otrásala smíchem.

他第二天没来公司上班，所以公司里笑声朗朗，全是有关他下跪求爱的话题，男男女女都说他们来上班时充满好奇，电梯门打开时想看看他是否仍然跪在那里。他没有跪在那里让不少人感到惋惜，似乎生活一下子失去不少乐趣。下午的时候他辞职了，来到公司楼下，给他熟悉的一位同事打了一个电话，这位同事拿着电话说：

“我正忙着呢。”

这位放下电话后，挥舞双手大声告诉大家：“他辞职了，他都不敢上来，要我帮忙整理他的物品送下去。”

一阵笑声之后，另一位同事接到他的电话，这一位大声说：“我在忙，你自己上来吧。”

这一位放下电话还没说是他打来的，笑声再次轰然响起。(Yu Hua 2013: 34–35)

Groteskně teatrální vyznění vzorce opakování je v této pasáži ještě umocněno tím, že svědky události je větší množství postav.

Jestliže v již dříve diskutované scéně hádky v domě Yang Feiových biologických rodičů se Yu Hua nespokojuje s tím, že vylíčí rozepři jednoho páru, ale zapojí do ní rovnou páry dva, které navíc jednají synchronně, pak v tomto případě nechává stejně tak jednat více postav. Takto vystavěné „kolektivní“ scény posilují komičnost a teatrálnost vyprávění.

Kolektivní „synchronizované“ jednání postav můžeme pozorovat i při líčení propadu márnice do hlubin země.

Ten večer se u nás ve městě propadla zem. Uprostřed hluboké noci uslyšeli najednou lékaři a sestry ve službě, pacienti a také obyvatelé okolních domů ohlušující ránu. Mysleli si, že je to zemětřesení, a tak se všichni dali na útěk. Pak zjistili, že zmizela márnice a na jejím místě je velká kruhová jáma. Všichni rázem zpanikařili, neodvažovali se zůstat v domech, aby je nepotkal stejný osud, a tak prchli na ulici. Uvnitř, ponechání svému osudu, zůstali jen ti, kdo se pro vážný zdravotní stav nebyli schopni postavit na vlastní nohy.

Dav vyděšených lidí stál na ulici a děkoval Nebesům za ochranu, že nechala propadnout jen márnici, a že zachovala ostatní budovy.

这天晚上，我们城市发生了地质塌陷。深夜的时候，医院里的值班医生护士和病人听到了轰然声，附近居民楼的人也听到了，他们以为发生了地震，纷纷逃生出来，然后发现太平间没了，那地方出现一个很大的圆洞。这个突然出现的天坑给人们带来了恐慌，医院里的人和附近居民楼里的人不敢呆在屋子里，他们拥挤到街道上，只有重症病人继续躺在病床上听天由命。

街道上的人惊魂未定地感激起老天爷，说老天爷长眼了，让太平间塌陷下去，没让旁边的楼房塌陷下去。(Yu Hua 2013: 105–106)

Rysy karikatury vykazují shodná reakce lidí, kteří svorně prchají ze svých obydlí a následně společně děkují Nebesům za to, že jejich domovy nepostihla stejná zkáza jako márnici.

Práce s groteskními prvky či s postupy frašky je jedním z důležitých rysů autorského rukopisu Yu Hua. Prvky groteskna či frašky nenacházíme pouze v románu *Den sedmý*, spisovatel s nimi často pracuje také například v románech *Bratři* nebo *Dva liangy rýžového vína*. Tyto prvky slouží zpravidla ke zdůraznění či zviditelnění určitého společenského problému nebo fenoménu. Často se jedná o poukaz na nesprávné rozhodování úřadů, chování úředníků či sobecké, necitlivé nebo zmatené chování lidí.

5.8. Náboženské motivy

Den sedmý obsahuje velké množství náboženských motivů. Tento aspekt posiluje i samotný úvod románu, kde je ještě před začátkem první kapitoly vepsán citát ze Starého zákona *Bible*.³⁵ Jedná se o citát o stvoření světa Bohem, které trvalo sedm dní. Jedním z důvodů, proč si Yu Hua zvolil k ocitování tuto pasáž z knihy *Genesis*, může být snaha poukázat na možnou paralelu románu *Den sedmý* k *Bibli*. Dalším pravděpodobným důvodem je zjevná souvislost mezi biblickými sedmi dny tvoření světa s názvem románu, *Den sedmý*. Číslo „sedm“ v románu figuruje vícekrát – děj příběhu se odehrává v průběhu sedmi dnů, číslo sedm vystupuje nejen v názvu díla ale též jedné z kapitol, jedná se proto o významný symbol.

V západní kultuře je sedmička známá především v souvislosti s dokonáním Božího díla, jedná se o číslo symbolizující dokonalost a je též spojováno se sedmi smrtelnými hříchy nebo se sedmi skutky milosrdenství. Číslo sedm, které je hlavně v západním kulturním okruhu považované za šťastné číslo, má mnoho konotací nejen s křesťanstvím, ale je součástí řady jiných tradic a náboženství. Vlastní výklad čísla sedm a explicitněji sedmi dní mají i asijské kultury, mezi nimi je též Čína. Porozumění symbolice čísla sedm se často pojí s buddhismem.

V tradiční Číně byla rozšířena představa *touqi* (头七) – prvních sedm dní po smrti. Koncept *touqi* souvisí (v kontrastu k biblické představě, která akcentuje tvoření nového života) se smrtí. Podle této představy může zemřelý během sedmi dní po svém skonu navštívit příbuzné, nebo se vrátit domů a zůstat tam až do svého pohřbu a převtělení. S podobným motivem pracuje román *Den sedmý*, hlavní protagonista Yang Fei se po smrti vrací na místa, na nichž v minulosti žil.

V první kapitole příběh odkazuje k různým náboženským zvyklostem. Yang Feiovo putování je zapříčiněno především tím, že nemá hrob. Jelikož Yang Fei nemá žádné příbuzné, není možné, aby byly správně provedeny nezbytné pohřební rituály, které by mu zajistily šťastný posmrtný život. Víra v duše zemřelých je součástí synkretických čínských představ,

³⁵ V čínském originálu je citát napsaný v čínštině i v angličtině. V českém překladu románu tento citát chybí. V emailové komunikaci z 6. 5. 2021 mi překladatelka Petra Martincová sdělila, že důvodem, proč citát v českém překladu díla chybí, je to, že překládala verzi románu, kterou ji poslal sám Yu Hua, ve které tento citát rovněž chyběl.

zvyky a rituály, které jsou součástí vyprávění, ale nejvíce odpovídají buddhistickým pohřebním tradicím.³⁶

Buddhisté věří ve znovuzrození, některé školy buddhismu pracují s představou, že znovuzrození nastává okamžitě po smrti. V Číně je mezi buddhisty rozšířenější přesvědčení, že znovuzrození nastává až po nějaké době, nejpozději po čtyřiceti devíti dnech, tedy sedmkrát sedmi dnech. Mrtví se mohou proměnit ku příkladu ve šťastná božstva (deva), znovu v člověka, v živočichy, ale třeba také ve zlé duchy. To, do jaké bytosti se zemřelý převtělí, obecně souvisí s tím, jaké morální kvality měl jeho minulý život (Ladwig, Williams 2012: 4). Podle buddhistické tradice se o zemřelého po dobu, než se znovuzrodí, stará jeho rodina, měla by ho řádně připravit k pohřbu, pečovat o něj, poskytovat mu jídlo a modlit se za něj.

Yang Fei nebyl řádně pohřben, a zůstal proto v Zemi nepohřbených, jejíž některé rysy mohou připomínat buddhistický ráj.³⁷ V příběhu se zdá být hlavním důvodem, proč mrtví setrvávají v Zemi nepohřbených, absence hrobu. V buddhismu jsou bytosti, které nemohou dosáhnout konečného spočinutí a tím i znovuzrození, často považováni za ty, které postihla tzv. „špatná smrt“, která může souviset buď se špatnou karmou, nebo s tím, že zemřeli násilnou smrtí (Ladwig, Williams 2012: 14). Z příběhů mrtvých ze Země nepohřbených, s nimiž byl Yang Fei konfrontován, se dozvídáme, že každý z nich v jistém slova smyslu zemřel násilným způsobem. Protagonisté románu se nestali obyvateli Země nepohřbených výhradně kvůli absenci pohřebního místa, ale též proto, že jejich život byl ukončen násilně nebo cizím zaviněním. Tuto domněnku potvrzuje i skutečnost, že několik příchozích do Země nepohřbených, se kterými Yang Fei hovoří, svůj hrob má, pouze odmítají se do něj odebrat.

Yu Hua Země nepohřbených – v kontrastu k obecně přijímaným představám o bludných duších – vykresluje jako ráj, ve kterém neexistují starosti, bolesti a jako místo rovnosti a míru.

S přihlédnutím k výše naznačenému náboženskému rozměru díla lze říci, že Yu Hua pracuje především s buddhistickými představami a motivy. Poněkud překvapivě tak vyznívá autorova poznámka, v níž vyzdvihuje biblické konotace motivu sedmi dní.

³⁶ Na spojitost s buddhismem odkazuje v doslovu románu i překladatelka Petra Martinová (Jü Chua 2016: 214). V buddhismu je důležitá představa, že po smrti žije duše zemřelého dál, a proto je kladen velký důraz na dodržování rituálů. Po smrti příbuzní zemřelého omyjí, oblečou, modlí se k bohům apod. Rituály se odvíjí od sociálního statusu rodin, věku zemřelého, nebo způsobu smrti. Je ale kladen velký důraz na správný průběh rituálů. Kdyby byly rituály provedeny špatně, mohlo by to mít špatný vliv nejen na posmrtný život zemřelého, ale mohlo by to přinést neštěstí celé rodině. V buddhistické kultuře hraje smrt velmi důležitou roli, buddhisté jí věnovali velkou pozornost, a byli proto v Asii považováni za specialisty na smrt (Ladwig, Williams 2012: 1).

³⁷ Překladatelka v doslovu poukazuje na podobnost mezi Zemí nepohřbených a představou ráje, která je součástí myšlenkového světa stoupců buddhismu Čisté země (Jü Chua 2016: 213–214). Čistá země je svého druhu rájem, kam se mohou lidé po smrti dostat, pokud se během života řádně modlili a prováděli správné rituály. K víře v Čistou zemi se velmi často uchýlovali lidé, kteří neprožili spořádaný a šťastný život, a proto pro ně byl příchod do ráje vykoupením.

Čerpal jsem z knihy *Genesis* Starého zákona. Samozřejmě že v Číně existuje představa prvních sedmi dní po smrti. Během psaní jsem však v hlavě měl pouze oněch sedm dní z *Genesis*. Byly zde dva důvody, prvním bylo to, že *Genesis* popisuje počátek světa, to bylo to, co jsem potřeboval. Čínské pojetí prvních sedmi dnů po smrti postrádá srovnatelnou významovou šíři. Druhým důvodem bylo to, že pojetí *Genesis* je poetičtější.

我也借助了《创世记》的开篇方式，当然中国有头七的说法，但是我在写的时脑子里全是《创世记》，一是因为《创世记》描述了一个世界的开始，这是我需要的，头七的说法没有这样宽广；二是因为《创世记》的方式比头七更有诗意。(Yu Hua 2015: 215)

Akcent, který je kladen na inspiraci knihou *Genesis*, si můžeme vysvětlit tak, že Yu Hua tímto způsobem posiluje motiv přechodu do nového světa. Současně však platí, že v příběhu žádné výraznější paralely s biblickým příběhem stvoření světa nenacházíme. Yang Fei sice přechodem do Země nepohřbených vstupuje do nového světa, v němž začíná nový život, Země nepohřbených však současně nemá charakter světa, který je stvořen ex nihilo. Ačkoliv autor ve svém komentáři k románu význam symboliky čínského konceptu „sedmi dnů“ snižuje, v celkovém rozvrhu vyprávění hraje tento motiv klíčovou roli. Rozvrh sedmi dnů slouží především jako strukturně-tektonický prvek románu – příběh člení a současně mu vytváří jasně ohraničený rámeček.

5.9. Téma smrti a posmrtného bytí

Smrt patří ke klíčovým motivům Yu Huovy tvorby. V románu *Den sedmý* není smrt chápána jako konečná stanice života, nýbrž jako počátek života nového. Yu Hua ve svých dílech ve spojitosti s líčením smrti často zdůrazňuje rozdíly mezi objektivním a subjektivním pojetím času. Život probíhá v nějakém časovém rámci, smrt naopak časové ohraničení překračuje a odchod člověka z lidského světa znamená něco jako vyjití z cesty času, a proto by smrt neměla být považovaná za konec života, který je nevyhnutelně nešťastný (Li Hua 2011: 178).

S tímto pojetím Yu Hua pracuje i v románu *Den sedmý*, jenž je koncipovaný jako vyprávění příběhů zemřelých bez místa posledního odpočinku přicházejících do Země nepohřbených, kde jejich život pokračuje. Tento přístup ke smrti se v dílech Yu Hua neobjevuje poprvé. Na takové pojetí smrti má do určité míry vliv zejména náboženství jako například již zmíněný náboženský buddhismus nebo křesťanství, tedy náboženství, ve kterých je kladen velký důraz na posmrtný život, ale možná též tradiční čínské myšlení formované taoismem.

Aby si lidé zajistili dobrý posmrtný život, dělají již během svého života různá opatření. Podobně je tomu i u postav románu *Den sedmý*, ve kterém je takové chování zobrazeno například prostřednictvím motivu „VIP osob“ v krematoriu, které si ještě před smrtí zakoupily ta nejlepší pohřební místa, aby měly i po smrti krásný výhled a dostatek prostoru.

Pak poslouchám, jak se VIP v křeslech i my na plastových židlích bavíme o místech svého posledního odpočinku. My na plastových židlích máme k dispozici pozemky o maximálním rozsahu jednoho metru čtverečního, zato pozemky lidí v křeslech mají rozlohu minimálně jednoho akru. Náš hovor nejspíš zaslechl jeden VIP, nahlas utrousil:

„Jak někomu může k životu stačit jen jeden metr čtvereční?“

Ti na plastových židlích ztichli a zaposlouchali se do hovorů o ohromujícím luxusu těch v křeslech. Pět z těch šesti VIP mělo hrobová místa na vrcholcích hor, zahalených v mracích a s výhledem na moře. Skoro jako mauzolea opravdových velikánů.

然后我听到沙发那边的贵宾谈论起了墓地，塑料椅子这边也谈论起了墓地。塑料椅子这边的都是一平米的墓地，沙发那边的墓地都在一亩地以上。或许是那边听到了这边的议论，沙发那边一个贵宾高声说：

“一平米的墓地怎么住？”

塑料椅子这边安静下来，开始聆听沙发那边令人瞩目的奢华。他们六个中间有五个的墓地都建立在高高的山顶，面朝大海，云雾缭绕，都是高山仰止景行行止的海景豪墓。

(Yu Hua 2013: 13)

Yu Hua považuje smrt za přirozenou součást života, nad kterou se není třeba pozastavovat. Románový hrdina Yang Fei o smrti hovoří s mnoha dalšími zemřelými, žádný z nich se ale vlastní smrtí netrápí. Smrt jim většinou naopak přináší svobodu, úlevu, v mnoha případech je dokonce vnímána jako jakýsi únik z nedobrého světa živých.

Svémi předchozími díly (zejména ranými povídkami a romány), které tematizovaly smrt, byl Yu Hua známý svou zálibou v barvitých popisech násilí, které často končilo smrtí. V *Dnu sedmém* ale s takovými popisy smrti prakticky nepracuje. I když se dočítáme o řadě hrozných činů, násilí či brutalita nejsou nijak detailně vykreslovány a jejich popisu není věnován větší prostor.

Téma smrti je v románu všudypřítomné, nabízí se proto román považovat za jakýsi „příběh o smrti“. Současně však tematizace smrti a posmrtného bytí je především prostředkem kritiky společnosti živých. Krásná Země nepohřbených stojí v ostrém kontrastu k děsivému světu živých. Tragické příběhy ze světa živých, které Yang Feiovi v *Zemi nepohřbených* líčí její obyvatelé, tak vyznívají mnohem naléhavěji.

5.10. Téma vztahů, lásky, rodiny

Dalším častým motivem románu *Den sedmý* je motiv lásky v jejích různých podobách. Zaprvé je zde zobrazena láska partnerská, jako například ve vztahu Yang Feie a Li Qing nebo Liu Mei a Wu Chaa. Zadruhé hraje v románu důležitou roli přátelství, které ztělesňují například Xiao Qing a Wu Chao. Třetím a možná nejvýraznějším typem vztahu je láska rodinná, nejčastěji mezi dítětem a rodičem, tu reprezentuje např. vztah mezi Yang Feiem a jeho otcem Yang Jinbiaem.

Povaha a síla citových vazeb je v románu ztvárněna mimo jiné prostřednictvím motivů loučení a znovushledání. Svě poslední „sbohem“ musí hlavní hrdina dát svým blízkým hned několikrát: nejprve svému otci, poté Li Yuezhen a nakonec i své milované Li Qing. I když by se mohlo zdát, že se jejich cesty rozdělily nadobro, Yang Fei se v Zemi nepohřbených se všemi znovu setkává. Jejich znovushledání je zpočátku poněkud rozpačité, protože se navzájem nemohou poznat, posléze však převládne pocit radosti a štěstí.

„Tys přišel.“

Všimnu si, že ve vysoké trávě mezi stromy sedí kostlivec v bílých šatech. Pomalu vstává.

„Synáčku, copak žes přišel tak brzy?“ povzdechne.

Najednou vím, kdo to je. „Maminko,“ vykřiknu tiše.

“你来了。”

我看见一个身穿宽大白色衣服的骨骼坐在树木之间芳草丛中，她慢慢站了起来，叹息一声，对我说：

“儿子，你怎么这么快就来了？”

我知道她是谁了，轻轻叫了一声：“妈妈。” (Yu Hua 2013: 165)

Téma rodinných vztahů prostupuje celým románem a je zároveň charakteristické pro téměř celou tvorbu Yu Hua. Spisovatel ve svých dílech přiřazuje tomuto tématu klíčovou roli, prakticky všechny jeho romány se odehrávají na pozadí rodinných událostí a vztahů. V románu *Den sedmý* je nejdůležitějším vztahem Yang Feiův vztah s otcem, současně je pojítkem, které drží celou linii vyprávění pohromadě.

Yu Hua v románu pracuje s motivem rodinné soudržnosti, která je založená na tradičních hodnotách konfucianismu. V tradiční čínské společnosti byl v rodině klíčový především vztah otce a syna. Syn musel otce poslouchat a prokazovat mu oddanost.

Motiv synovské oddanosti patří k prominentním motivům románu *Den sedmý*. Jakkoliv se může zdát vztah Yang Feie a jeho otce Yang Jinbiaa typický, nese v sobě oproti tradiční představě o rodině hned několik zvláštností.

Čínská tradice akcentuje zejména pokrevní rodinu, v *Dnu sedmém* ale Yang Jinbiao není Yang Feiův biologický otec. Jak si všímá Huang Yiju (2016: 65), „Vztah obou protagonistů začal jako podivné setkání dvou cizinců, bezbranného miminka a mladého muže. Vzájemné citové pouto se začalo vytvářet okamžikem, kdy si mladý muž něžně přitiskl dítě k hrudi.“ Yu Hua zde, podobně jako ve svých dřívějších dílech – například v románech *Bratři* a *Dva liangy rýžového vína*, nevyzdvihuje, na rozdíl od tradičních čínských představ, pouze pokrevní příbuzenské vztahy.³⁸

Yang Fei má oba biologické rodiče, ani k jednomu z nich však nechová hlubší city. Yang Feiovo pouto s biologickou matkou bylo přerušeno záhy po porodu. Když Yang Fei dosáhl dospělosti, biologická matka ho díky mediální kauze v novinách a televizi vyhledala a snažila si s ním i po tolika letech vybudovat blízký vztah. Yang Fei si ale cestu ke své biologické matce nikdy nenašel a jejich vztah připomínal spíše vztah dvou známých.

Vztah Yang Feie s „nevlastním“ otcem je v románu líčen jako idylický. Jeden druhého hluboce miluje. Malého Yang Feie vychovával Yang Jinbiao sám, spoléhat se mohl pouze na pomoc svých přátel Li Yuezhen a Hao Qiangshenga. Navzdory obtížím Yang Feiovi dopřál krásné dětství, dobře ho zaopatřil, nikdy mu nenadával, ani jej nebil, kvůli synovi se dokonce vzdal partnerského života. Vztah otce a syna stojí na velmi silných základech, které byly otřeseny pouze třikrát. Poprvé, když si Yang Jinbiao snažil najít partnerku. Dívce, kterou si vyhlédl, se ale nelíbilo, že už má syna, a tak Yang Jinbiao s vidinou partnerského života, po kterém velmi toužil, odnesl Yang Feie do sirotčince. Podruhé to byl Yang Fei, který opustil Yang Jinbiaa, když jel navštívit svou biologickou rodinu na sever. Naposledy se jejich cesty rozdělily těsně před smrtí Yang Jinbiaa, který odešel, aby se ještě naposledy podíval na místo, kde kdysi opustil svého syna.

To, že rodinu nutně netvoří pouze pokrevní pouto, je znovu potvrzeno Yang Feiovým vztahem k otcově kamarádce Li Yuezhen, kterou považoval za svou jedinou matku. V románu jsou tedy upozaděny představy o rodinných vztazích založených výhradně na biologické

³⁸ V románu *Bratři* se Li Lan, matka hlavní postavy Plešouna Li, znovu vdá za Song Fanpinga, který se tak stane druhým otcem Plešouna Li. A i když má Song Fanping sám ještě jednoho biologického syna, mezi chlapci nedělá žádné rozdíly, k oběma se chová jako k vlastním a je pro ně vzorem lidskosti (Jü Chua 2018). V románu *Dva liangy rýžového vína* má hlavní protagonista Xu Sanguan také jednoho nevlastního syna. I v tomto románu syn pokládá svého nevlastního otce za svého jediného otce a ke svému biologickému otci nemá, podobně jako Yang Fei v *Dnu sedmém*, nijak blízko (Jü Chua 2007).

spřízněnosti. Pevné citové vazby v *Dnu sedmém* si postavy tvoří na základě vzájemné důvěry, podpory, pomoci, loajality a věrnosti.

Yu Hua v *Dnu sedmém* mimo jiné upozorňuje na úpadek mezilidských vztahů v čínské společnosti. V románu jsou líčeny příběhy, které odhalují lidskou sobeckost, chamtivost, nedostatek soucitu, přílišnou touhu po kariérním vzestupu a neochotu si navzájem pomáhat. Vřelý vztah Yang Feie a jeho otce Yang Jinbiaa nebo Yang Feiova láska k Li Yuezhen jsou tak pozitivními odchylkami, které dobové čínské společnosti nastavují kritické zrcadlo.

5.11. Společensko-kritická rovina románu

Jak již bylo vyzdvíženo v předchozích kapitolách, román *Den sedmý* zrcadlí stav společnosti v dnešní Číně a svébytným způsobem pojmenovává některé její rysy. Román *Den sedmý* má nesporně společensko-kritický rozměr. Yu Hua jím ukazuje na brutalitu, násilí, korupci a absenci spravedlnosti. Takové porozumění románu potvrzuje sám autor, když uvádí, že se snažil najít a vyzdvihnout jevy, které jsou pro společnost dnešní Číny signifikantní (Yu Hua 2015: 215).

Je zřejmé, že Yu Hua nejen v románu *Den sedmý* píše o záležitostech, které jsou již delší dobu součástí každodenní reality, a které však leckdy nejsou dostatečně medializovány.

Teprve dva roky poté, co mi vyšel román *Dva liangy rýžového vína*, média informovala o incidentu šíření AIDS, ke kterému došlo v jedné vesnici v provincii Henan, nicméně jak jsem psal, k prodávání krve v Číně dochází již půl století. Dalším příkladem jsou potraty. Vyrůstal jsem v prostředí nemocnice, během politiky jednoho dítěte v osmdesátých letech jsem takových případů viděl mnoho, média o nich ale postupně začínají informovat až nyní, ve skutečnosti však i tento problém existuje v Číně už skoro padesát let. Stejně tak je to s problémem nucených demolicí, jejichž počátek se datuje od vzniku obchodování s nemovitostmi, který trvá již minimálně dvacet let. Všechny tyto incidenty se v našich životech odehrávají velmi dlouho. Není to tak, že se nedějí, když o nich média neinformují.

《许三观卖血记》出版两年以后，河南的艾滋村事件才被媒体曝光，而我写的卖血在中国已经存在半个世纪。再比如弃婴事件，我在医院长大的，八十年代计划生育时就见过很多，只不过现在慢慢被媒体曝光，其实存在也已经快半个世纪。强拆事件起码有二十年了，从有房地产开始。这些事件都在我们现实生活中存在了很长时间，不是说媒体不报就没有这回事。(Yu Hua 2015: 217)

Ačkoliv na problémy čínské společnosti autor nahlíží kriticky, jeho kritika není příliš explicitní. Pasáže, které mají kritický podtext, jsou často velmi krátké, což je typickým znakem autorova rukopisu. Segmenty, ve kterých zaznívá kritika, bývají do vyprávění začleněny následovně.

Konkrétní nešvar je pojmenován nejčastěji prostřednictvím jediné scény. Problém, který je kritizován, není detailně popsán, zpravidla je líčen na ploše několika málo odstavců. Tyto scény mají krátký úvod, po kterém následuje jádro líčení s krátkým vysvětlením situace.

Autor má velký smysl pro zvýraznění určitých momentů, líčení je velmi zdařilé, využívá často vtip či nadsázku.

Tyto rysy jsou dobře patrné na scéně líčící Yang Feie, který se vydává hledat otce do jeho rodiště.

Vystoupil jsem z dálkového autobusu v rušném okresním městě a přivolal si taxík, aby mě dopravil do otcovy rodné vsi. Jeli jsme po široké asfaltové silnici bez jediného výmolu a já vzpomínal na hrbolatu rozblácenou cestu, po níž jsme se s otcem kodrcali před mnoha lety. Zrovna jsem obdivoval, jak velký pokrok se tu odehrál, když taxík zastavil. Asfaltová cesta zničehonic skončila a před námi se objevila cesta hrbolatá a rozblácená, zkrátka jako za starých časů. Řidič mi vysvětlil, že do tak odlehlých míst vládní úředníci nejezdí, takže nová asfaltová cesta končí tady. Asi si všiml mého udiveného výrazu, takže ještě dodal, že silnice na venkově se opravují, až když se plánuje návštěva nějakého vysokého pohlavára. Ukázal na rozblácenou cestu a řekl, že do téhle díry se ale rozhodně žádný nevydá. A že do vesnice to mám ještě pět kilometrů. (Jü Chua 2016: 97–98)

我在繁华的县城下了长途汽车，叫上一辆出租车前往我父亲的村庄，出租车行驶在宽阔平坦的柏油马路上，我记得小时候和父亲坐车来到这里时，是一条坑坑洼洼的泥路，汽车向前行驶时蹦蹦跳跳。就在我心里感慨巨大的变化时，出租车停下了，柏油马路突然中断，前面重现过去那条坑坑洼洼的泥路。出租车司机说上面的领导不会来到这种偏僻的地方，所以柏油马路到此为止了。司机看到我惊讶的神色，解释说乡下的路都是为上面的领导下来视察才修的。司机指着前面狭窄的泥路说，领导不会到这种鸟不下蛋的地方。他说往前走五公里，就是我要去的村庄。(Yu Hua 2013: 100)

Úvodní pasáž tvoří Yang Feiova cesta v taxíku, z kterého pozoruje proměny krajiny, jádro epizody pak spočívá v promluvě řidiče vozu, který Yang Feiovi krátce, ale výstižně vysvětluje situaci.

Pasáží, kdy Yu Hua podává kritiku podobným způsobem, je v románu několik. Jako příklad lze uvést sebevraždu Myšky, která kvůli zradě přítele, který jí dal falešný Iphone 4S, skočí z mrakodrapu Letící fénix a tím ukončí svůj život. Kolem mrakodrapu postává mnoho lidí, kteří jen nečinně přihlížejí.

Jenže před mrakodrapem byl dav lidí, policie, hasiči. Všichni s otevřenými ústy zírali vzhůru. Krátce před tím nasněžilo a teď byla obloha azurově modrá a sněh se bělavě leskl ve sluneční záři. Zastavil jsem se a taky se podíval – na okně asi ve třicátém patře stála postavička. Sluneční svit mě oslnil, a tak jsem hlavu zase sklopil a začal si mnout oči. Všiml jsem si, že řada lidí je na tom podobně, vzhlednou a po chvíli zase sklopí hlavu a mnou si oči, aby se po chvíli znovu podívali, jak se to vyvíjí

tam nahoře. Z hlasité diskuze přihlížejících jsem zjistil, že tam ta postavička stojí už přes dvě hodiny.

(Jü Chua 2016: 116)

鹏飞大厦前面挤满了人，警车和消防车也来了，所有的人都是半张着嘴仰望大厦。这个冬天的第一场大雪之后，天空蔚蓝，阳光让积雪闪闪发亮。我站在那里，抬起头来，看到三十多层的外墙上站着一个小的人影。一会儿阳光就刺痛了我的眼睛，我低下头揉起眼睛。我看到很多人和我一样，抬头看上一会儿，又低头揉起眼睛，再抬头看上一会儿。我听到嘈杂的议论，说是这个女孩在那里站了有两个多小时了。(Yu Hua 2013: 118–119)

Lidé se před mrakodrapem shlukli proto, že si chtěli užít podívanou. Yu Hua v tomto případě pracuje s motivem lhostejných a současně senzacechtivých čumilů,³⁹ kteří nečinně přihlíží utrpení druhých, aniž by projevili špetku soucitu nebo snahy podat pomocnou ruku. V tomto případě je tento rys ještě podtržen pouličními prodejci, kteří lidem před mrakodrapem prodávají chlazené nápoje, sluneční brýle (aby si lépe užili „podívanou“) a další, záměrně bizarně působící zboží (např. štěnice, olej na erekci atd.). Celá scéna vyznívá jako výsměch lidskému neštěstí. Yu Hua jejím prostřednictvím poukazuje na omezenost a necitelnost dnešní konzumní čínské společnosti.

Do davu se přimíchali pouliční prodavači, tlačili se davem sem a tam a prodávali kožené zboží, taštičky, peněženky, šperky, šátky a spoustu dalších věcí, vesměs padělků slavných značek. Prodával se tu například „Olej štěstí“. [...]

Další prodavač nabízel sluneční brýle a vysokým hlasem prozpěvoval: „Sluneční brýle za pouhých deset yuanů, uvidíš do dálky, uvidíš do výšky, beze strachu, že ti sluneční paprsek podráždí zrak.“ Brýle si pár lidí koupilo a mohlo pohodlně pozorovat postavičku na mrakodrapu.

(Jü Chua 2016: 116–117)

小商小贩也来了，在人群里挤来挤去，兜售起了皮夹，皮包，项链，围巾什么的，都是山寨名牌货。有兜售快活油的，[...]。有兜售墨镜的，高声喊叫十元一副墨镜，还喊叫着顺口溜：看得高看得远，不怕太阳刺双眼。有些人买了墨镜，戴上后抬头继续看起鹏飞大厦上的小小人影。(Yu Hua 2013: 119)

Součástí románového ztvárnění nedobrého stavu současné čínské společnosti je motiv role médií a sociálních sítí, které mají velký vliv na to, jakým způsobem je o problémech v Číně

³⁹ S tímto motivem ve svých dílech pracuje zakladatel moderní čínské literatury Lu Xun. Yu Hua se tvorbou Lu Xuna nechal inspirovat, zmiňuje se o tom například ve sbírce esejí *Čína v deseti slovech*. Na podobnosti tvorbou obou autorů upozorňují mnozí badatelé, mezi jinými například Zhao (1991: 415).

referováno. Role oficiálních médií spočívá především v informování veřejnosti o oficiálních stanoviscích úřadů. Takové informace však bývají cenzurované, zkrácené nebo lživé, aby nevrhaly špatné světlo na komunistickou stranu a politický systém. O důvěryhodnosti těchto zpráv se pak hojně diskutuje na sociálních sítích, kde se šíří zprávy, které již neprocházejí takovou cenzurou, a výrazně se tak od oficiálních zpráv liší.

Podle informací městské samosprávy [v obchodním domě] uhořelo sedm lidí, dvacet jedna jich bylo zraněných, dva z nich vážně. Ale na sociálních sítích kdosi napsal, že mrtvých bylo přes padesát. Další dokonce tvrdil, že jich bylo víc než sto. Dívám se na těch osmatřicet kostlivců přede mnou, tak tohle jsou ti, které vláda nepřiznala. Co ale jejich blízcí?

„Proč to vaše rodiny nezveřejnily?“ ptám se.

„Vyhrožovali jim, navíc dostaly za mlčení zapláceno.“ Jeden stařec dodal: „My už jsme stejně mrtví, tak hlavně ať mají naši živí příbuzní klid, a my pak budeme také spokojeni.“

市政府说是七人死亡，二十一人受伤，其中两人伤势严重。网上有人说死亡人数超过五十，还有人说超过一百。我看着面前的三十八个骨骼，这些都是被删除的死亡者，可是他们的亲人呢？

我说：“你们的亲人为什么也要隐瞒？”

“他们受到威胁，也拿到封口费。”老者说，“我们已经死了，只要活着的亲人们能够过上平安的生活，我们就满足了。” (Yu Hua 2013: 146)

Jako zfalšovaná je rovněž vnímána zpráva místní vlády o propadu márnice, kde čekaly na kremaci Li Yuezhen a dvacet sedm miminek:

Aby místní vláda umlčela zvěsti šířící se po internetu, pozvala novináře do pohřebního salonu, aby se podívali na řadu sedmadvaceti uren s popelem a ukázala, že mrtvá těla již byla skutečně zpopelněna a brzy budou pohřbena. Zdálo se, že konečně bude klid, jenže hned druhý den se zase někdo ozval s tím, že popel v urnách Li Yuezhen a miminek byl beztak odebrán z uren těch, kteří byli zpopelněni dříve v ten samý den.

市政府为了平息网上传言，让外地赶来的记者前往殡仪馆观看摆成一排的二十七个小小的骨灰盒，表示这二十七死婴已经火化，接下去将会妥善安葬。可是一波未平一波又起，第二天有人报料，说李月珍和二十七死婴的骨灰是从当天烧掉的别人的骨灰里分配出来的。(Yu Hua 2013: 108)

Jak se vše skutečně odehrálo, se odhalí až následně, kdy Yang Fei v Zemi nepohřbených mluví s Li Yuezhen, která mu sdělí, že popel v urnách byl skutečně falešný.

Neoficiální média, zejména internet a sociální sítě, mají v Yu Huově literárním obraze dnešní Číny velmi důležitou funkci, odhalují zamlčované či dokonce falšované skutečnosti a dávají lidem prostor k diskusi.

6. Závěr

S odkazem na výklad v příslušných kapitolách práce lze konstatovat, že na román *Den sedmý* lze v zásadě nahlížet jako na dílo náležející k proudu mimetické literatury: přes přítomnost řady ozvláštňujících prvků a postupů velmi věrně zrcadlí problémy současné čínské společnosti. Jedním z kritérií posouzení toho, zda bychom vyprávění, které využívá poměrně velké množství spekulativních prvků, měli číst jako dílo spekulativní nebo spíše mimetické literatury, bylo zvážení funkce těchto experimentálních prvků. Na základě provedené analýzy považují za důležitou funkci spekulativních prvků především jejich schopnost upoutat pozornost čtenáře a dodat románu na nevšednosti a zajímavosti. Současně je však třeba vyzdvihnout, že Yu Hua fantastické či fantaskní prvky zároveň využívá zejména k tomu, aby čtenáři zprostředkoval své vlastní vidění reality. Klíčovým faktorem je pak to, že svébytná perspektiva vyprávění, líčení světa živých z pohledu mrtvých, autorovi poskytuje žádoucí odstup od ztvárňované reality.

Nadpřirozené motivy či využívání elementů absurdna a groteskna navozují dojem, že je *Den sedmý* románem inovativním a experimentálním. V kontextu vývoje čínské literatury se však využití takových prvků za účelem specifického ztvárnění reality jeví jako postup, který má předobraz v čínském románu z pozdního období vlády dynastie Qing, konkrétně v tzv. „odhalujícím románu“. Podobně jako to činí Yu Hua a někteří další současní čínští spisovatelé,⁴⁰ autoři „odhalujících románů“ reflektovali chaos a problémy společnosti své doby tak, že do svých děl začleňovali nejrůznější spekulativní prvky, a zároveň v nich pracovali s absurdními a groteskními motivy (David Wang 1997: 328–329). Jako další možný zdroj literární inspirace k specifickému ztvárnění reality mohla Yu Huovi sloužit také tvorba některých autorů literatury doby Májového hnutí⁴¹ či díla světové literatury, zejména díla magického realismu. Z provedené analýzy je rovněž patrné, že Yu Hua ve své tvorbě funkčně využívá motivy z oblasti náboženských představ, ať se již jedná o představy buddhistické nebo představy z oblasti čínského náboženského synkretismu.

Analýza struktury románu ukazuje, že *Den sedmý* je pečlivě vystavěný narativ. Také v tomto ohledu nalézáme určité podobnosti s tradičním čínským romanopisectvím.

⁴⁰ Jako jsou například Mo Yan, Liu Zhenyun (刘震云, * 1958), Wang Shuo (王朔, * 1958) či spisovatelka Zhang Jie (张洁, * 1937).

⁴¹ Na tvorbu Yu Hua měla vliv zejména tvorba Lu Xuna. Za další významné autory literatury z období Májového hnutí, kteří mohli mít vliv na Yu Huovu tvorbu, lze považovat ku příkladu spisovatele Lao Sheho.

Struktura románu vykazuje řadu podobností s pozdněqinguskými romány „navlékacího typu“. *Den sedmý*, podobně jako romány „navlékacího typu“, sdružuje několik dílčích, relativně samostatných epizod, jejichž pojítkem je hlavní postava románu, která tak plní roli příjemce a zprostředkovatele příběhů druhých. Analýza zároveň ukazuje, že se *Den sedmý* podobá románům „navlékacího typu“ jen z části. Na rozdíl od tradičních čínských děl tohoto typu totiž zároveň předkládá souvislý a rozvitý příběh hlavního hrdiny. Lze tedy konstatovat, že román *Den sedmý* kombinuje postupy románu „navlékacího typu“ a románu s jednotnou zápletkou. Z pohledu narativní výstavby je analyzovaný román dokladem pozoruhodné tendence návratu k postupům starší domácí literatury.

Den sedmý velmi přesně a výstižně zachycuje a pojmenovává problémy, s nimiž se potýká Čína 21. století. Poukazování na různé nešvary, které prostupují čínskou společností, je typickým znakem spisovatelovy současné tvorby. Zajímavým rysem analyzovaného románu je v této souvislosti to, že problémy, na které autor upozorňuje, nejsou zasazeny do bližšího kontextu, Yu Hua tyto vybrané problémy většinou pouze pojmenovává a poukazuje na ně. Kritické pasáže jsou zpravidla velmi krátké, v mnoha případech zároveň vyznívají až groteskně. Zdá se, jako by autor upřednostňoval zábavnost či výraznost scén před jejich realistickým popisem. Prvky groteskna či frašky nacházíme vedle románu *Den sedmý* také v předchozích autorových románech, jako jsou ku příkladu *Bratři* nebo *Dva liangy rýžového vína*. Analýza románu *Den sedmý* potvrzuje domněnku, že tyto prvky autorovi slouží především k zdůraznění či zviditelnění určitého společenského problému nebo fenoménu. Yu Hua tímto způsobem v románu *Den sedmý* upozorňuje na úpadek mezilidských vztahů, lidskou sobeckost, přepjatou touhu po kariérním vzestupu, svévolné a zkorumpované rozhodování úřadů a další negativní jevy společnosti, v níž žije a tvoří.

7. Seznam použité literatury

Prameny:

Yu Hua 余华 (2013). *Di qi tian* 第七天. Beijing 北京: Xinxing chubanshe 新星出版社.

Jü Chua [Yu Hua 余华] (2016). *Den sedmý*. Přel. Petra Martincová. Praha: Verzone.

Sekundární literatura:

7x čínská avantgarda (2006). Přel. Jana Benešová a kol. Praha: Česko-čínská společnost.

Baldick C. (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms: [Defines over 1,000 Literary Terms from Absurd to Zeugma]*. Oxford University Press.

Denton, Kirk A. (ed.) (2016). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.

Dědinová, Tereza, et al. (2016) *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita.

Doleželová-Velingerová, M. (ed.) (1980). *The Chinese Novel at the Turn of the Century*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

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

Fairbank, John King a Goldman, Merle (2006). *China: A New History, Second Enlarged Edition*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.

Fewsmith, J. (2001). *China since Tiananmen: The Politics of Transition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Han Bingbin (2013). „Ghost writer“. *China Daily*. [Online] Dostupné na: http://www.chinadaily.com.cn/culture/2013-08/06/content_16872528.htm

(navštíveno 28. 1. 2021).

Hladíková, K. (2013). *Moderní Čínská Literatura : Učební Materiál pro Studenty Sinologie*. 1. vyd. Univerzita Palackého v Olomouci.

Hong Zicheng (2007). *A History of Contemporary Chinese Literature*. Brill.

Hong Zhigang 洪治纲 (2005). *Yu Hua pingzhuan* 余华评传 [Kritický životopis Yu Hua]. Zhengzhou: Zhengzhou daxue chubanshe 郑州： 郑州大学出版社.

Huang Yiju (2016). „Ghosts and their Contemporary Return: The Case of Yu Hua’s The Seventh Day.“ *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, 43(1), 59–71.

Jü Chua [Yu Hua 余华] (2007). *Dva liangy rýžového vína: osudy muže, který prodával vlastní krev*. Přel. Petra Martinová. Praha: Dokořán.

Jü Chua [Yu Hua 余华] (2018). *Bratři*. Přel. Petra Martinová. Praha: Verzone, Xin.

Kirkus Reviews (2014). „The Seventh Day“. [Online] Dostupné na:

<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/yu-hua/the-seventh-day-hua/> (navštíveno 21. 1. 2021).

Ladwig, P. a Williams, P. (ed.) (2012). *Buddhist Funeral Cultures of Southeast Asia and China*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Li Gucheng [Li Kwok-sing] (ed.) (1995). *A Glossary of Political Terms of the People's Republic of China*. Přel. Mary Lok. Chinese University Press.

Li Hua (2011). *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times*. Leiden, Boston: Brill.

Link, Perry (2000). *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*. Princeton: Princeton University Press.

Liu Kang (2003). „The Short-Lived Avant-Garde: The Transformation of Yu Hua.“ *Modern Language Quarterly*, 63(1), 89–118.

Liu Qiong 刘琼 (2010). „Yu Hua xiaoshuo chuanguo zhong chongfu yishu de jiazhi 余华小说创作中重复艺术的价值 “ [Význam uměleckého opakování v tvorbě Yu Hua]. *Chongqing youdian daxue xuebao (Shehui kexue ban)* 重庆邮电大学学报 (社会科学版), 3, 87–90.

Lomová, Olga a Yeh Guoliang (2004). *Ach běda, přeběda!: oplakávání mrtvých ve středověké Číně*. Praha: DharmaGaia.

- Lomová, Olga (2019). „Sedmdesát let ‚nové Číny‘: Od převýchovy k sociálnímu kreditu“. *Deník Referendum*. [Online] Dostupné na: <https://denikreferendum.cz/clanek/30239-sedmdesat-let-nove-ciny-od-prevychovy-k-socialnimu-kreditu> (navštíveno 29. 12. 2020).
- Mocná, Dagmar, et al. (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.
- Müller, Richard a Šidák, Pavel (ed.) (2012). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia.
- Qi Lintao (2015). „Review of Yu Hua’s *The Seventh Day*“. Přel. Allan H. Barr. *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation*, 10, 25–27.
- Spence, Jonathan D (1990). *The Search for Modern China*. New York: Norton.
- Standaert, Michael (2004). „Interview with Yu Hua“ [Rozhovor s Yu Hua]. *University of Iowa International Writing Program*. [Online] Dostupné na: <https://u.osu.edu/mclc/online-series/yuhua/> (navštíveno 20. 11. 2020).
- Šmejkalová, Kateřina. (2010) *Odras moderních čínských dějin v díle současného čínského spisovatele Yú Huá*. Praha. Bakalářská práce. Karlova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav Dálného východu. Vedoucí práce Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.
- Vlašín, Štěpán, et al. (1984). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.
- Wang, David (1997). *Fin-de-siècle Splendor. Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*. Stanford: Stanford University Press.
- Yu, Anthony C. (1987). „‘Rest, Rest, Perturbed Spirit!’ Ghosts in Traditional Chinese Prose Fiction.“ *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 47(2), 397–434.
- Yu Hua (2012). *China in Ten Words*. Přel. A. Barr. New York: Anchor Books.
- Yu Hua 余华 (2015). *Women Shenghuo Zai Juda de Chaju Li 我们生活在巨大的差距里 [Žijeme v obrovské propasti]*. Beijing shi yue wenyi chubanshe 北京十月文艺出版社.
- Zeitlin, JT (2007). *The Phantom Heroine : Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*. University of Hawai’i Press.
- Zhao Y. H. (1991). „Yu Hua: Fiction as Subversion“. *World Literature Today*, 65(3), 415–420. [Online] Dostupné na: <https://www.jstor.org/stable/40147343?seq=1> (navštíveno 10. 1. 2021).