

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav Dálného východu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Svět Mo Yanových povídek a jeho obyvatelé

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

Autorka bakalářské práce: Dagmar Pavlasová

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 5. června 2008

.....

Dagmar Pavlasová

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Dušanu Andršovi Ph.D. za trpělivost, za mnoho cenných připomínek, za pečlivé pročtení mé práce a za půjčení studijního materiálu.

OBSAH

ÚVOD	<u>4</u>
PRVNÍ ČÁST	<u>6</u>
1. AUTOR A DÍLO	<u>6</u>
2. INSPIRACE	<u>8</u>
3. LITERATURA NOVÉ GENERACE	<u>11</u>
DRUHÁ ČÁST	<u>17</u>
4. FIKČNÍ PROSTOR MO YANOVÝCH POVÍDEK.....	<u>17</u>
4.1. SCENÉRIE A JEJICH ZOBRAZENÍ	<u>24</u>
5. POSTAVY	<u>29</u>
5.1. CHARAKTERISTIKY MO YANOVÝCH POSTAV.....	<u>29</u>
5.2. CHARAKTERISTIČTÍ PŘEDSTAVITELÉ FIKČNÍHO KRAJE GAOMI	<u>31</u>
5.3. CHARAKTERIZACE POSTAV	<u>33</u>
6. VYPRAVĚČ	<u>39</u>
ZÁVĚR	<u>41</u>
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	<u>43</u>

Úvod

Bakalářská práce předkládá literárněvědnou analýzu reprezentativního vzorku povídkové tvorby současného čínského spisovatele Mo Yana (nar. 1956).

V první části práce představujeme tohoto významného čínského spisovatele osmdesátých let 20. století. Mo Yan je jedním z autorů tzv. literatury nové generace, která vznikala v období kulturního a politického uvolnění na konci sedmdesátých let. Tato generace spisovatelů se naplno projevila až v polovině osmdesátých let, kdy vznikala řada nových literárních proudů a hnutí. Jedním z nejvýznamnějších byla „literatura hledání kořenů“ (xungen wenxue). Mo Yanovu povídkovou tvorbu tedy posoudíme jednak ve vztahu k tomuto hnutí, ale i k tzv. „literatuře „domoviny“ (xiangtu wenxue), jež byla významným proudem v čínské literatuře předválečného období.

V druhé části bakalářská práce podává charakteristiku Mo Yanova povídkového díla, jejímž východiskem je literárněvědná analýza reprezentativního vzorku spisovatelových povídek. Pro rozbor jsme zvolili díla z výboru Mo Yanových povídek pod názvem *Bílý pes a houpačka* (Baigou qiuginajia, 2003), zejména jsme se zaměřili na povídky „Podzimní vody“ (Qiushui), „Plachtění“ (Aoxiang, 1991), „Želízka“ (Mukaozhi, bez datace) a „Bílý pes a houpačka“ (Baigou qiuginajia, 4/1985).

V první části analýzy Mo Yanových děl soustředíme svou pozornost na popisy prostředí, jejichž prostřednictvím spisovatel systematicky vytváří specifický fikční prostor, a zaměřujeme se na specifické rysy těchto popisů. Pasáže, ve kterých Mo Yan líčí prostředí svých příběhů, patří k nejpůsobivějším částem jeho povídek.

V druhé části analýzy se věnujeme Mo Yanovým postavám, které jsou nedílnou součástí zmíněného fikčního prostoru. Chování těchto postav je na jednu stranu prostředím silně determinováno, současně je však možno říci, že postavy svým jednáním a svými činy celé prostředí výrazně dokreslují a dotvářejí.

V poslední části práce představíme specifickou vypravěčskou formu, jejímž prostřednictvím autor mimo jiné poukazuje na komplikovaný vztah mezi realitou a

fikcí.

První část

1. Autor a dílo

Mo Yan 莫言¹ vlastním jménem Guan Moye 管 Moye se narodil 5. 3.1956 v severovýchodní části kraje Gaomi v Shandongské provincii (Shandongsheng Gaomixian dongbeixiang 高密市东白乡).² Jeho rodina žila na vesnici a patřila do vyšší střední třídy rolníků (shangzhongnong chengfen 上中农).

Mo Yan patří ke spisovatelům, kteří se na venkově narodili a strávili zde raná studentská léta a celou Kulturní revoluci (1966-1976). Mo Yan po základní pětileté školní docházce nepokračoval ve studiu, protože v době Kulturní revoluce byly školy zavřeny. Tuto dobu prožil na venkově u rodičů, kde buď pomáhal na poli, nebo pásal dobytek.

Spisovatelovo dětství a mládí bylo pestré a plné různorodých zážitků. Po Kulturní revoluci v roce 1976 vstoupil do Čínské lidové osvobozené armády, kde od roku 1979 vykonával funkce archiváře utajovaných materiálů a knihovníka. Určitou dobu působil jako armádní kulturně-politický vzdělávací pracovník v kulturním oddělení a později také pracoval na sekretariátě tiskového oddělení. Poté, co se Mo Yan usadil ve městě, na venkov přijíždí už jen několikrát do roka navštívit své příbuzné.

Počátky Mo Yanovy tvůrčí činnosti spadají do začátku osmdesátých let. V letech 1984-1986 studoval literaturu na Vojenské akademii literatury a umění (Junyishu xueyuan 解放军艺术学院). Mo Yan vzpomíná, že tehdy na něj silně zapůsobil Xu Huaizhong 徐怀忠 (nar. 1929), který byl vedoucím literárního oddělení na akademii (Mo Yan 1994:149). V říjnu roku 1984 Mo Yan vydává první soubor povídek *Průzračná ředkev* (Touming de hongluobo 透明的红萝卜).³

¹ Mo Yan v překladu znamená Mlč. Tento pseudonym odkazuje na spisovatelovo dětství, kdy si mluvil sám pro sebe a nic ho nedovedlo zastavit, ani obavy rodičů o jeho zdraví. (Mo Yan 2003: xvi)

² V některých životopisech se můžeme setkat s odlišnými daty, např. 17.2.1955 na stránce <http://www.gmmy.cn/html/guanyumoyan/2006/1103/1.html> ze dne 15.11. 2007 nebo s datem únor 1956 na stránce http://www.xxsy.net/xd/4_1156.html ze dne 13.10.2007. Tyto časové nesrovnalosti potvrzují, že už samotný Mo Yanův životopis vyvolává řadu otázek. Mnohem zajímavější jsou však jejich závěry. Pokud je porovnáme navzájem nebo s dalšími prameny, zjistíme, že některé informace jsou zavádějící. Sami si nejsme jisti, jestli se jedná o skutečnou událost, nebo zda to není autorova fabulace.

³ Ve francouzštině vyšly tyto povídky pod názvem *Le radis de cristal*. Arles: P. Picquier, 1993.

V letech 1989–1991 absolvoval vysokoškolské magisterské studium na Lu Xunově Literárním institutu Pedagogické vysoké školy v Pekingu (Beijing shifan daxue Lu Xun wenxueyuan □□□□□□□□□□).

Mo Yan se nejvýrazněji zapsal do povědomí čtenářů svými romány. První z nich vydávaný v letech 1986 až 1987⁴ nazval *Rudý kaoliang* (Hongkaoliang jiazou □□□□□)⁵ a vypráví v něm historii jedné rolnické rodiny mezi lety 1923 až 1976. Chronologicky řazené epizody vyplývají z autobiografie spisovatelovy rodiny a zobrazují život jeho prarodičů na pozadí dějinných zvrátů, kterými během dvacátého století prošla Čína (protijaponská válka, nástup komunistů k moci, vyhlášení Čínské lidové republiky, politické kampaně a Kulturní revoluce). Specifický vypravěč, vnuk hlavních protagonistů románu, poukazuje na těžko uchopitelný vztah mezi realitou a fikcí. I když nebyl očitým svědkem mnohých událostí, dovede je vylíčit natolik důvěryhodným způsobem, že zdárně vytváří dojem, jako by je osobně prožil. Autor však jindy záměrně autenticitu svého vyprávění zpochybňuje a otevřeně přiznává, že si sám na vše nepamatuje.

Mezi Mo Yanovy další romány patří *Třináct kroků* (Shisanbu □□□, 1988), *Česnekové balady* (Tiantang suantai zhige □□□□□□, 1988), *Říše kořalky* (Jiuguo □□, 1993), rozsáhlý román *Velká prsa a široké boky* (Fengru feibi □□□□, 1995) a nedávno vydané dílo *Vyčerpáný k smrti* (Shengsi pilao □□□□, 2006).

V současnosti Mo Yan žije v Pekingu a působí jako profesionální spisovatel. Jeho díla jsou oblíbená nejen mezi čínskými čtenáři, ale jsou též překládána do řady západních jazyků.⁶

⁴ Původně tento román vycházel na pokračování, ale nakonec vyšel knižně na přání nakladatele. (Leenhouts 2005: 109).

⁵ Režisér Zhang Yimou □□□ (nar. 1951) natočil na motivy tohoto románu stejnojmenný film a tento snímek vyhrál Zlatého medvěda na filmovém festivalu Berlinále v roce 1987.

⁶ K předním překladatelům Mo Yanova díla do angličtiny patří Howard Goldblatt, který se spisovatelem spolupracuje od roku 1988. V angličtině vyšly tyto překlady: *Explosions and other stories*. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, Research Centre for Translation, 1991.; *Red Sorghum: a novel of China*. New York: Viking Penguin, 1993.; *Red Sorghum: a novel of China*. New York: Penguin Books, 1994.; *Red Sorghum*. London: Heinemann, 1993, c1992.; *Red Sorghum: a novel of China*. London: Minerva, 1994, c1992.; *The Garlic Ballads*. New York: Viking, 1995.; *The Garlic Ballads*. London: Penguin, 1996, c1995.; *The Garlic Ballads*. London: Methuen, 2002.; *The Republic of Wine*. New York: Arcade Publisher, 2000.; *The Republic of Wine*. London: Hamish Hamilton, 2000.; *Shifu, you'll do anything for a laugh*. London: Methuen, 2002.; *Shifu, you'll do anything for a laugh*. London: Methuen, 2003.; *Big Breasts and Wide Hips*. Arcade New York: Publisher, 2004.; *Big Breasts and Wide Hips*. London: Methuen, 2004.; *Life and death are wearing me out*. New York: Arcade Pub., 2008. Ve francouzštině vyšly tyto překlady: *Le Clan du sorgho*. Arbes: Adres sud, 1990.; *La mélopée de l'ail paradisiaque*. Paris: Messidor, 1990.; *Le radis de cristal*. Arles: P. Picquier, 1993, 2000.; *Les treize pas*. Paris: Éd. du Seuil, 1995, 2004.; *Le pays de l'alcool*. Paris: Éd. du Seuil, 2000, 2004.; *Beaux seis, belles fesses*. Paris: Éd. du Seuil, 2004, 2005.; *La mélopée de l'ail*

2. Inspirace

Mo Yanovy povídky z druhé poloviny osmdesátých let jsou inspirovány vzpomínkami na dětství prožité v krajině Gaomi. V povídkách se opakovaně vyskytují dvě hlavní témata: téma hladu a samoty (Mo Yan 2000: 474, Mo Yan 2003: xi-xxiii). Proč jsou pro něj právě tato dvě témata stěžejní? Odpověď na tuto otázku nalezneme v Mo Yanově dětství, které se nikterak nelišilo od dětských zážitků jeho vesnických vrstevníků.

Mo Yan se podle vlastních slov narodil v době, která byla jednou z „nejbizarnějších v čínské historii“ (Mo Yan 2003: xi). Bylo to období neutuchajícího fanatismu, ale také období hospodářské stagnace Číny, řady přírodních katastrof, hladomorů a v neposlední řadě i pohnutých osobních osudů. Ve většině povídek a románů Mo Yan sice často říká, že jeho dětství bylo šťastné a vesnické prostředí, ve kterém vyrůstal, mělo blahodárný vliv na jeho představivost a fantazii, ale některé autorovy výpovědi vrhají na dobu jeho mládí poněkud odlišné světlo: „...kvůli jídlu jsem ztratil sebeúctu, kvůli jídlu jsem zažil ponížení jako psisko a kvůli jídlu jsem pojal psaní jako mstu“ (Mo Yan 2003: xiv). „Jako děti jsme byli samá kost a kůže; byli jsme jako párátko s velkými kulatými břichy, kůži jsme měli napjatou tak, že byla téměř průhledná - mohli jste skoro zahlédnout naše vnitřnosti, jak se kroutí a svíjejí sem a tam. Krky jsme měli dlouhé a křehké, jen zázrakem udržely naše těžké hlavy“ (Mo Yan 2003: xii-xiii). S časovým odstupem Mo Yan přiznává, že lidé tehdy bojovali o přežití (Mo Yan 2003: xi), když se museli vyrovnat s následky stranických experimentů a kampaní, jakými byly např. Velký skok (dayuejin 1958-1960) nebo Kulturní revoluce (wenhua dageming 1966-1976).

V době hladomoru (dajìe 1958-1961) řada lidí na vesnicích, zejména rolníků, trpěla hladem. Hladu musel každodenně čelit nejen Mo Yan, ale všichni jeho příbuzní a kamarádi „...to, co se nám stále honilo hlavou, bylo jídlo a

paradisique, Paris: Éd. du Seuil, DL 2005.; *Le maître a de plus en plus d'humour*. Paris: Éd. du Seuil, 2005.; *Le maître a de plus en plus d'humour*. Paris: Points. impr., 2006.; *Le supplice du santal*. Paris: Éd. du Seuil, DL 2006. V němčině vyšly tyto překlady: *Das rote Kornfeld: Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, 1995.; *Die Knoblauchrevolte: Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, 1998; *Trockener Fluß und andere Geschichten*. Dortmund: Projekt-Verl., 1997.; *Die Schnapsstadt: Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2002.; *Die Schnapsstadt*. Zürich: Unionsverl., 2005.; *Das rote Kornfeld*. Zürich: Unionsverl., 2007.

jak se k němu dostat. Byli jsme tlupa hladových psů potulujících se venku a hledajících, co by se kde našlo k snědku." (Mo Yan 2003: xiii) „...nikdo neměl ani tušení jaké lahůdky nám svět může nabídnout. Přežili jsme díky kořínkům a kůře. Byli jsme spokojeni, když jsme si z nich připravili skromné jídlo“ (Mo Yan 2000: 474).

V této souvislosti je také zajímavá Mo Yanova odpověď na otázku, proč se stal spisovatelem. Nečekejme žádnou sofistikovanou odpověď, ale spíše naivní dětskou představu. Myslel si, že pokud se člověk stane spisovatelem, bude si moci dopřát třikrát denně jiaozi, knedlíčky s masovou náplní (Mo Yan 2003: xvii). Takto mu postavení spisovatele představil jistý vysokoškolský student, který byl do Mo Yanovy vesnice poslán na převýchovu. Nicméně Mo Yanovi tato motivace pro začátek stačila. S postupem času si uvědomil, že „nejdůležitějším úkolem spisovatele je vyjádřit vnitřní utrpení“ (Mo Yan 2003: xviii), současně však Mo Yan přiznával, „... psaní o bolesti duše mě v žádném případě nezbavilo obav z hladu...“ (tamtéž).

Hlad u Mo Yana můžeme také chápat jako abstraktní pojem, jako symbol duševního hladu či nedostatku. Úroveň gramotnosti tehdejšího venkovského obyvatelstva nebyla vysoká. Mo Yan na tom byl stejně jako ostatní mladí lidé z venkova, kteří absolvovali jen nutné minimum, tedy pětiletou školní docházku, aby se mohli věnovat práci na polích a chovu dobytka. Protože během Kulturní revoluce bylo na venkově velmi těžké sehnat knihu nebo časopis ke čtení, jediným řešením jak se vymanit ze samoty a pobavit se či zkrátit si chvíli nebo večer bylo poslouchání příběhů. Mo Yan uvádí, že v době jeho dětství ještě byla na venkově živá tradice vypravěčství a vzpomíná na to, že zatímco někteří „četli očima, já jsem četl ušima...“⁷ (Mo Yan 2000: 474).

Existuje řada Mo Yanových vyprávění⁸, ve kterých se navrácí do svého dětství, např. vzpomínky na dědovo vyprávění nebo na příběhy jiných vypravěčů. Mo Yan na děda vzpomíná „...nejznámější byl dědův bratr, říkali jsme mu Starší

⁷ Tuto Mo Yanovu citaci o nedostupnosti knih vyvrací řada informací z životopisu, viz stránky <http://www.gmmy.cn/html/guanyumoyan/2006/1103/1.html> z 15.11 2007, kde se uvádí, že Mo Yan ve volných chvílích během Kulturní revoluce přečetl řadu knih např. Příběhy tří říší, Příběhy jezerního břehu. Když neměl co číst, tak si pročítal Xinhua slovník.

⁸ Zejména v předmluvách anglických překladů (viz Goldblatt) a internetové stránce <http://www.gmmy.cn/> se často Mo Yan dělí o své rané zážitky. Tyto příhody jsou v podstatě zajímavě vyfabulované pestré příběhy plné imaginace.

děd. Byl to místní bylinkář a lékař. Díky svému povolání se setkal s řadou lidí různých profesí (...) Děd si je (vyprávění) dotvářel z událostí, které zažil, když vykonával svou profesi (...) O zimních večerech jsme sedávali okolo petrolejky a čekali, až začne vyprávět. Měl dlouhé sněhobílé vousy a na hlavě neměl ani vlásek. Jeho holá hlava a oči se třpytily v paprscích světla“ (tamtéž). Tyto příběhy na Mo Yana tak silně zapůsobily, že z nich neustále čerpá a inspiruje se jimi ve své tvorbě. Imaginace a fantastičnost, která je charakteristickým rysem spisovatelova beletristického díla, má svůj původ právě v této rané Mo Yanově zkušenosti.

Samota, druhé ústřední téma spisovatelova beletristického díla, se těsně prolíná s tématem duševního hladu. Pocit samoty je nejen Mo Yanovým velkým tématem, ale je také lákavým motivem pro celou řadu světových autorů dvacátého století včetně Garcíe Márqueze, Alberta Camuse, Eugena Ionesca a mnoha dalších. U Mo Yana lze považovat toto téma jeho tvorby za stěžejní, protože se v jeho dílech opakovaně objevuje v neustálých obměnách, v rozmanitých motivech a v různé intenzitě.

Dalším důležitým Mo Yanovým tématem je osudovost, zdůraznění fatality, která je přítomna v řadě povídek. Zřetelně se osudovost uplatňuje např. v závěrečné scéně povídky „Bílý pes a houpačka“. Hrdinka příběhu, Nuan, věří, že právě osud může za její životní prohry včetně toho, že přišla o oko, že zlý osud zapříčinil její současnou situaci, a je přesvědčena, že se proti osudu nedá vůbec nic dělat. Téma osudu a jeho neodvratitelnosti je přítomno ve většině Mo Yanových příběhů. Nemusí být sice na první pohled nijak zřetelné, ale s otázkou osudu člověka je spojen život každé postavy i takových, kteří jsou malí a mluvit ještě neumí, nebo těch, co mluvit nemohou.

Ani k Mo Yanovi nebyl osud v průběhu dětských let nikterak shovívavý. Jeho dětství bylo natolik krátké, že poznamenalo celý jeho další život. Děti si tehdy vytvářely pouta pouze k rodičům, ostatní společenské kontakty jako vztahy k přátelům a spolužákům byly opomíjeny a zanedbávány. Během Kulturní revoluce byly všechny školy uzavřeny a studenti z měst byli posláni na převýchovu do vesnic a do odlehlých končin Číny. Následkem toho došlo k přerušení nebo ztrátě existujících vazeb, které byly v novém prostředí nahrazeny kontakty novými. Přesto však kamarádství a vztahy vrstevníků nebyly pevné. U Mo Yanovy

generace se nevytvořily příhodné podmínky k tomu, aby vznikala pouta na celý život.

Když Mo Yan jako dítě pásal dobytek, velice svojí opuštěností trpěl. Neměl nikoho, s nímž by mohl sdílet své pocity, kdo by mu naslouchal a byl mu partnerem v diskusi. Mo Yan vzpomíná, že se snažil zabavit se tím, že si povídal sám se sebou. Znovu a znovu si vyprávěl příběhy, které slyšel večer od vypravěčů, nebo si sám historiky vymýšlel. Moc vypravěče, který sám dokáže vytvářet syžet příběhu, mu připadala magická. Slyšel hodně příběhů. Nejpoutavější mu však připadala skutečnost, že téměř každá jednoduchá událost, která se odehrála v jeho okolí, se prostřednictvím vypravování brzy stávala mýtem. Za úspěchem mnohých hrdinů Mo Yan neviděl „*nic jiného než výsledek zkrášlování, ke kterému dochází v ústní tradici*“ (Mo Yan 2000: 476). Fantastická imaginace lidových příběhů na něj zapůsobila tak silně, že se ji snažil napodobit ve „svém vyprávění“. Došlo to až tak daleko, že si jeho rodiče si začali myslet, že se pomínul a prosili ho, aby už konečně přestal s tou nesmyslnou samomluvou. Jakkoli to Mo Yan často sliboval, svá předsevzetí neplnil. (Mo Yan 2003: xv-xvi) V té době často slýchal od svých rodičů, jak jej okřikují: „mlč!“ Právě zde máme podle spisovatele hledat původ pseudonymu „Mlč“, pod nímž se proslavil jako autor v Číně i za jejími hranicemi.

3. Literatura nové generace

Po smrti Mao Zedonga v roce 1976, po pádu „Gangu Čtyř“ a poté, kdy v roce 1978 vyhlásil Deng Xiaoping hospodářské reformy nazvané „Čtyři modernizace“, dochází ke změně celospolečenského klimatu v celé čínské společnosti. Tato etapa čínských dějin bývá nejčastěji označována jako „období reformy a otevírání se světu“ (gaige kaifang □□□□). A právě tato nová společenská atmosféra oslovila mladou generaci spisovatelů.⁹

⁹ Ve Wu Liangově eseji „Vzpomínka na Kulturní revoluci: Čínská avantgardní literatura osmdesátých let“ (Re-membering the Cultural Revolution: Chinese Avant-garde Literature of the 1980s) jsou spisovatelé nastupující kolem roku 1984-1985 nazýváni „young separatists“ (125) a jejich tvorba je nazývána jako čínská avantgardní literatura osmdesátých let.

Nová „svoboda“, kterou deklaroval stranický aparát, vyvolala řadu nových impulzů. Mo Yan a jeho generační kolegové jsou označováni jako autoři „literatury nového období“ (xinshiqi wenxue □□□□□), neboť jejich díla upouštějí od politické ideologie a oficiálních literárních dogmat přijatých v Yan`anu v roce 1942.¹⁰ Wu Liang uvádí, že tato „avantgardní skupina“ používá postupy „*formalismu, mystiky, symbolismu, bakchanálistu*¹¹, *psychoanalýzy, volnomyšlenkářství a nových kultů (...)* a že *táhne k experimentu, elitářství a k vzájemné konfrontaci*“ (2000: 125).

Někteří z těchto tehdy začínajících spisovatelů patří do generace tzv. studentů vysídlených na venkov (zhiqing □□ z čínského zhishi qingnian □□□□)¹² a většina z nich chápala psaní jako „*únik před současnou společností*“ (Wu 2000: 126). Zdálo by se, že uvolnění společenských podmínek se promítne do pozitivního vyznění literárních děl. Nicméně životní zkušenosti těchto „zhiqing“ byly natolik „zdrucující“, že se v dílech většinou nevyskytuje žádný náznak optimismu.

Beletrie osmdesátých let pomalu prolamovala tabu a otevřela nová témata a náměty. Mo Yan popisuje tehdejší situaci těmito slovy: „...*Změny byly sotva znatelné a pomalé...*“ (Mo Yan 2003: xix). Opětovně se začíná v dílech objevovat a prosazovat funkce estetická. Funkce politická a propagandistická, která dominovala v literatuře do roku 1979, ustupuje do pozadí. Když tato nová díla budeme dále porovnávat s literaturou, která byla napsaná dle oficiálních zásad přijatých v Yan`anu, zjistíme, že nová literatura už neslouží třídnímu boji a ani indoktrinaci širokých mas, ale spíše se obrací zpátky k myšlenkám moderní čínské literatury z dob Májového hnutí (wusi yundong □□□□)¹³.

¹⁰ Yan`anské hovory (Yan`an wenyi zuotanhui jianghua □□□□□□□□) odkazují na dvě přednášky Mao Zedonga na jaře roku 1942, ve kterých „*stanovil zásadu, že literatura a umění by měla sloužit státu, v tomto případě věci komunisty vedené revoluce*“ (Fairbank 1998: 367) Tyto představy byly pak různým způsobem uplatňovány až do doby konce sedmdesátých let.

¹¹ Tímto výrazem Wu Liang odkazuje na to, že v dílech často nalezneme motiv nezřízeného chování a hýření.

¹² Zhiqing je pojem pro středoškolskou mládež z měst, která v druhém období Kulturní revoluce (1966-1976) byla vyslána na venkov na převýchovu. Slogan vyzýval studenty jít vzhůru do hor a dolů do vesnic (shangshan xiexiang □□□□) a učit se od vesnického obyvatelstva. Mladí lidé byli vysláni do různých částí Číny i do vzdálených nehostinných oblastí severozápadu a severovýchodu. O tom také hovoří Yang Guobin, „Čínská generace Zhiqing, Nostalgie, identita a odolnost v devadesátých letech 20. století“ (China's Zhiqing Generation, Nostalgia, Identity and Cultural Resistance in the 1990's) *Modern China*, Vol. 29, No 3, July 2003: 267-296.

¹³ Májové hnutí neboli Hnutí 4. května je symbolický název pro události spojené s úsilím mladé čínské inteligence modernizovat čínský společenský život. Hnutí usilovalo o novou formu spisovného jazyka, o nové myšlení a o aktivní rozhodování o vlastní zahraniční politice (Bakešová 2001: 32,35).

Současně s otevíráním se Číny světu pronikají do země po dlouhé odmlce kromě západních investic, technologií a techniky též západní myšlenky, vlivy a literární teorie. Je třeba si uvědomit, že dobová, výrazně ideologizovaná čínská literatura, byla více než třicet let izolována od literatury světové. Prakticky nedostupné byly v Číně jakékoliv překlady ze světové literatury či díla západní literární teorie. Teprve díky novým překladům zahraniční literatury se čínská veřejnost setkává s novými literárními směry jako je např. modernismus, magický realismus a postmodernismus.

O poněkud odlišné zkušenosti vypráví básník a prozaik Bei Dao 卞之琳 (nar. 1949), který pochází ze vzdělané pekingské rodiny. Je hlavním představitelem čínskému undergroundu a jedním ze zakladatelů literárního časopisu *Dnes* (Jintian 今天), jenž se v letech 1978-1980 zaměřoval většinou na publikování dobové poezie. V souvislosti s popisem tehdejší situace se Bei Dao vrací do doby svého mládí, kdy se sice překlady knih nevydávaly, ale ti, kteří se zajímali o západní literaturu, věděli, že existuje řada vydání západních děl. Bei Dao uvádí, že se to týkalo až stovky titulů, které byly takto dostupné a kolovaly tajně mezi mládeží. Šlo jen o to je najít a dostat se k nim. Pro shánění takovýchto knížek se mezi mladými uchytil výraz „běh za knihami“ (paoshu 跑书), což ve své podstatě znamenalo obstarávání těchto knih z uzavřených knihoven nebo z antikvariátů (1998: 2). Tento způsob obstarávání literatury vyžadoval od zájemců, aby byli obdařeni dobrodružnějšími povahovými rysy, a přinášel často hojný příliv adrenalinu do jejich krve. Ti, kteří se o tuto literaturu zajímali, prožívali při získávání knih řadu nových impulzů, zážitků, často i zábavy – což podle Bei Daoa vnášelo do jejich poměrně nudných životů náležitě zpestření.

Nová atmosféra postupně podnítila debaty, které vyvolávaly tlak na dobové literární zásady a snažily se prosadit nové přístupy. „Literatura nového období“, jak bývá často nazývána literatura po roce 1978, tak byla náhle konfrontována s podněty pocházejícími nejen ze západní literatury, ale i z literatury domácí. Patřila sem ta díla domácí literatury, jež neodpovídala ideologickým směrnicím z Yan`anu, byla zakazována a jejich autoři byli perzekvováni. Po pádu „Gangu Čtyř“ byli někteří z těchto autorů rehabilitováni a jejich díla se začala znovu vydávat.

Přesto je třeba zdůraznit, že tato nová generace mladých spisovatelů měla ve skutečnosti z literárního hlediska jen málo podnětů, na kterých by mohla stavět.

Většina začínajících autorů neměla prakticky žádnou zkušenost s literární tvorbou.¹⁴ Mo Yan v této souvislosti sám o sobě říká: „*Prakticky neznám nic o literárních teoriích*“ (Mo Yan (2003: xix).

Četba západní literatury u příslušníků nové generace spisovatelů často vyvolala velmi silné zážitky. Mo Yan vzpomíná na knihu Garcíe Márqueze *Sto roků samoty* (*Cien años de soledad*, 1967), neboť na základě tohoto čtenářského zážitku si uvědomil, že „*čínská literatura už nemůže být nadále oddělována od literatury světové*“¹⁵ (Mo Yan 1994: 151). Mo Yan čínskou a světovou literaturu vnímá jako dva na sobě závislé elementy, přičemž jeden bez druhého nemůže existovat.

C. Vance Yeh se v eseji „Literatura kořenů osmdesátých let“ zabývá hlouběji vztahy mezi literaturou Májového hnutí a „literaturou hledání kořenů“ a hledá jejich společné znaky a odlišnosti. Badatelka dochází k závěru, že i přes řadu odlišností - literatura hledání kořenů např. nesdílela odmítavý postoj představitelů Májového hnutí k domácí tradici - literatury obou období spojuje zájem o západní literaturu a snaha navázat na ni a vést s ní dialog (2001: 229, 231).

Na počátku osmdesátých let se v čínské literatuře objevují i další proudy, jejichž vznik souvisí mimo jiné s uvolněním v oblasti vydávání literárních časopisů. Na „literaturu ran“ (shanghen wenxue □□□□), kterou lze považovat za bezprostřední reakci na Kulturní revoluci, navazuje „literatura hledání kořenů“ (xungen wenxue □□□□), která se v polovině osmdesátých let stává velmi populární.

Ústřední myšlenku „literatury hledání kořenů“ formuloval Han Shaogong □□ (nar. 1953), jenž ve své eseji „Kořeny literatury“ (*Wenxue de gen*, □□□□, 1985) definoval hlavní teze tohoto literárního proudu. Dalšími autory, kteří bývají označováni za představitel „literatury hledání kořenů“, jsou A Cheng □□ (nar. 1949) a Li Hangyu □□□ (nar. 1957) □ Wang Zengqi □□□ (nar. 1920), Jia Pingwa □□□ (nar. 1953), Zheng Wanlong □□□ (nar. 1944), Zhang Chengzhi □□□ (nar. 1948) a mnoho dalších. Představitelé tohoto literárního proudu svým dílem

¹⁴ To, že neměli přístup k zahraničním informacím, je z tehdejších přístupů odvoditelné, ale podobný měli vztah i k vlastní tradiční literatuře, která do té doby byla stranickými špičkami odmítána a označována jako dědictví císařské Číny.

¹⁵ Shodná citace M. Thomas Inge 2000:501.

usilovali o hledání kulturních a literárních kořenů čínského národa. Inspiraci čerpali z nehanského části čínské kulturní a literární tradice, zejména z kultury menšinových národností (minzu wenhua 少数民族文化). Nejednalo se o žádnou literární školu nebo skupinu s vyhlášeným manifestem, ale spíše šlo o soubor děl individuálních autorů, které spojoval zájem o tradiční kulturu a její přehodnocování. Jak vysvětluje Kamila Hladíková, každý ze spisovatelů hledal „kulturní kořeny“ jinde. „...Názory jednotlivých spisovatelů na to, kde tyto „kulturní kořeny“ hledat, stejně jako jejich pojetí termínu „národní tradiční kultura“, se však poněkud liší a autoři s těmito termíny nakládají značně volně.“ (2005: 7).

Jelikož Mo Yan ve svých povídkách a románech líčí svůj rodný kraj Gaomi situovaný na Shandongském poloostrově, bývá jeho dílo často literárními teoretiky (Braester 2003: 541) zařazováno právě do zmíněného proudu literatury „hledání kořenů“ (viz komentář k této vysvětlivce níže). Opakovaná lokalizace příběhů do specifického, zřetelně vymezeného prostoru tak připomíná legendární kraj Macondo Gabriela Garcíe Márqueze nebo okres Yoknapatawphu Williama Faulknera (Inge 2000: 502). Mo Yanův přístup připomíná magický realismus také proto, že se ve spisovatelově tvorbě často prolíná skutečnost s nadpřirozeným světem. Oprávněnost tohoto pozorování dokládá i sám autor, jenž se opakovaně přiznává, že jej Márquezovo dílo *Sto roků samoty* silně oslovilo.¹⁶

Mo Yan bývá označován za autora „literatury hledání kořenů“ zejména z toho důvodu, že fikčním světem jeho příběhů je tradiční čínský venkov. To, čím se výrazněji liší od většiny děl tohoto proudu, je způsob líčení prostředí a charakteristiky postav. Ústředními hrdiny Mo Yanových příběhů jsou Hanové, kteří se odvolávají jak na konfuciánskou, tak i na nekonfuciánskou tradici¹⁷.

Pokud vezmeme v úvahu vliv předválečné čínské literatury, pak lze u Mo Yana pozorovat inspiraci proudem tzv. „literatury domoviny“ (乡土文学 xiangtu wenxue). Tento literární proud se objevil již v polovině dvacátých let, ale nejčastěji bývá dáván do souvislosti se jménem hunského rodáka Shen Congwena 沈从文 (1902-1988). Toto hnutí zažívá opětovné oživení v polovině osmdesátých let. To

¹⁶ O tomto silném emocionálním dojmu se zmiňuje Mo Yan v řadě publikací a rozhovorech. Více viz Braester 2003: 541; Mo Yan 1994: 150.

¹⁷ Wu zastává názor, že Mo Yan tím, že vyrůstal na vesnici, ještě nepatří do hnutí literatury hledání kořenů a Wu také uznává pouze několik Mo Yanových hrdinů. Ostatních postavy jsou podle Wu zbabělci, kteří mají velmi málo společného s čínskou tradicí a etikou. (2000: 130) V Mo Yanových dílech si můžeme všimnout, že ženské postavy jsou mnohem odvážnější než muži (viz níže).

potvrzují i slova Davida Der-Wei Wanga, který v eseji „Imaginární nostalgie: Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan a Li Yongping“ vyslovil názor, že Song Zelai 方方 (nar. 1952), Mo Yan a Li Yongping 莫言 (nar. 1947)¹⁸ se v osmdesátých letech inspirovali Shen Congwenem a proudem předválečné „literatury domoviny“ (1993: 131).

Za jednu ze zakladatelských postav tohoto literárního proudu je považována hlavní osobnost Májového hnutí Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), který přišel s pojmem „povídka domoviny“ (乡土小说 xiangtu xiaoshuo), jímž označoval tvorbu spisovatelů zakoušejících pocit odcizení od bývalé domoviny: *„(spisovatel) je už ze svého původního domova vykořeněn, (při návratu) se s ním nemůže ztotožnit. Může si vybavit zahradu svého otce, tu zahradu, která už dávno neexistuje? Je mnohem pohodlnější a přijatelnější si vybavovat věci z domova, které už neexistují, než ty, které existují, ale nejsou dostupné.“*¹⁹

Hlavním znakem proudu „literatury domoviny“ v předválečném období, jak uvádí Wang ve své studii, je *„...(znovu)objevování a zapomínání bohatých obrazů domoviny...“* (1993: 109). K dalším tématickým a motivickým charakteristikám patří *„... prolínání času, rozpor mezi novými a tradičními hodnotami, vzpomínky na bezstarostné dětství, setkání se zvláštním, tradice a zvyky, strach z blížící se změny, smíšené pocity, jež provázejí stesk a strach z návratu domů...“* (1993: 107).

V předválečném období bývá za jednoho z nejvýraznějších spisovatelů tohoto literárního proudu považován už zmíněný Shen Congwen. Jeho nostalgie, jak píše Wang, se nesnaží o věrnou rekonstrukci minulosti, ale o *„vytvoření fiktivní minulosti nahlížené z hlediska přítomnosti“* (1993: 107). *„Vlastní vzpomínky a zkušenost je pro spisovatele stejně důležitá jako jeho fantazie“* (1993: 109). V této souvislosti Wang přichází s pojmem „imaginární nostalgie“ a dochází k závěru, že se jedná o „literaturu bez kořenů“ (tamtéž).

Wang shledává hlavní odlišnost mezi Shen Congwenem a Mo Yanem v tom, že Shen Congwen velebí krajinu a obyvatele Hunanu a nahlíží je okem romantika, zatímco v Mo Yanově postoji ke krajině jeho dětství a mládí se mísí nostalgie

¹⁸ Wang tyto spisovatele společně oslovuje jako „tři současní spisovatelé literatury domoviny“ (three contemporary native soil writers).

¹⁹ Citováno podle Wanga (1993: 108-109)

s realistickým pohledem. Dovede ji líčit ve všech jejích často protikladných podobách (1993: 115, 122).

Mo Yan jako spisovatel nejenže čerpá inspiraci z obou výše zmíněných domácích proudů ale udržuje též kontakt se světovou literaturou a západními teoriemi literatury. Možná i proto nechce být zařazován do žádných literárních škol či proudů.²⁰ Spisovatel k tomuto v jednom z rozhovorů uvádí: „*Slepé následování trendů není skutečná inovace. Tvůrčí práce znamená psát upřímně o věcech, které jsou autorovi důvěrně známy. Pokud máte zážitky, pak to, co napíšete, bude jedinečné. Pokud jste něčím „zvláštní“, jste i noví. Pokud budete psát „jinak“, brzy vytvoříte nový styl*“ (Mo Yan 2000: 474).

Druhá část

4. Fikční prostor Mo Yanových povídek

Většina studií v západních jazycích se zaměřuje spíše na analýzu Mo Yanových románů než povídek.²¹ Poutají na sebe pozornost především svými působivými obrazy z venkovského prostředí a současně rozvíjejí téma čínského venkova jiným způsobem, než jak ho známe u Lu Xuna či Shen Congwena. Prostředky, jimiž Mo Yan dosahuje vyznění svých děl, spočívají hlavně ve změně tradičního přístupu k literatuře s venkovskou tematikou. Pro proud tzv. „literatury domoviny“ z první poloviny 20. století bylo charakteristické převážně realistické zobrazení venkova a jeho obyvatel. I když se Mo Yan tímto literárním zobrazením

²⁰ David Der-Wei Wang v eseji „Mo Yanův literární svět“ (The Literary World of Mo Yan) uvádí, že Mo Yan se volně pohyboval mezi literaturou hledání kořenů a v avantgardních literárních hnutích osmdesátých let minulého století a odmítal začleňování do jakýkoliv literárních proudů a škol (2000: 492).

²¹ Stěžejní eseje všímající si specifického spisovatelova literárního přístupu jsou tyto: Duke, Michael. S. „Minulost, přítomnost a budoucnost Mo Yanovy prózy 80. let“ (Past, Present and Future in Mo Yan's Fiction of the 1980s). In Ellen Widmer and David Wang, eds., *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge: Harvard UP, 1993, 43-70. Wang, David Der-Wei. „Mo Yanův literární svět“ (The Literary World of Mo Yan). *World Literature Today* 74, 3, 2000: 487-494. Wang, David Der-Wei. „Imaginární nostalgie: Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan a Li Yongping“ (Imaginary Nostalgia: Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan, and Li Yongping.) In Ellen Widmer and David Wang, eds., *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge: Harvard UP, 1993, 107-132. Chan, Shelley W. „Domovina: V Mo Yanově *Rudém kaoliangu* a ve *Velkých prsech a širokých bocích*“ (From Fatherland to Motherland: On Mo Yan's *Red Sorghum* and *Big Breasts and Full Hips*) *World Literature Today* 74, 3, 2000: 495-500.

čínského venkova inspiruje, na venkovany nahlíží ze zcela odlišné perspektivy, než jak činí jeho předchůdci. Jeho dílo je však svébytné především tím, že jeho prostřednictvím buduje specifický fikční prostor.

Mo Yan se vyhýbá principům realistického zobrazování skutečnosti a svůj pohled soustřeďuje na subjektivní líčení atmosféry fikčního prostoru severovýchodní části kraje Gaomi. Jeho pojetí ruší obraz venkova jako místa, které nepodléhá změnám. Michael S. Duke pozoruje v Mo Yanových dílech, že *„čínský venkov je svět nočních můr, kde se lidé navzájem přehlížejí a kde převládá chudoba, krutost, dřina, utrpení, smutek, bída, nenaplněné sny a ponurost, které jen občas dočasně uvolní kapky obyčejného lidského štěstí, přátelství a lásky“* (1993: 49). To, čím je autorovo ztvárnění venkova specifické, je proměna obyčejné venkovské krajiny v krajinu bájnou a snovou. Mo Yan prostřednictvím vypravěče vytváří mýtus, který je nedílnou součástí specifického fikčního prostoru. M. Thomas Inge tvrdí, že vypravěč jednoduchými kroky *„přetváří historii v mýtus, událost do příběhu a vyzývá čtenáře, aby se na vyprávění podílel tím, že odloží nedůvěru ve fantastické a neuvěřitelné příběhy“* (2000: 502). Z těchto poznatků je zřejmé, že nový obraz Mo Yanova venkova a jeho obyvatel je do značné míry založen na autorově fantazii a obraznosti.

Současné však nelze přehlédnout realistický aspekt Mo Yanovy tvorby s venkovskou tematikou. Spisovatel záměrně zasazuje děj podstatné části svých povídek a románů do severovýchodní části kraje Gaomi na Shandongský poloostrov. Prostředí venkova, jehož dominantním prvkem jsou nekonečné lány kaoliangu, je prostředím, které je autorovi velmi blízké, protože v něm vyrostl a prožil své mládí. Dokonale zná jeho jednotlivé stránky, jeho neměnnou tvář i jeho proměny. Mo Yanův vztah k tomuto prostředí je velmi intenzivní a je proto právem vnímán jako prozaik Shandongské provincie.

V Mo Yanově díle se reálný kraj Gaomi proměňuje ve fikční prostor Gaomi. Jeho zřetelně vystavěná topografie vytváří rámec, ve kterém se odehrávají příběhy spisovatelových hrdinů. Je to kraj, kde se pěstuje kukuřice, kaoliang, sezam, pšenice a další plodiny charakteristické pro tuto část Číny. Topografie tohoto svébytného prostoru však není vytvářena extenzivním popisem. Spisovatel se zpravidla omezuje na popis několika typických míst, mezi něž nejčastěji patří kaoliangová, kukuřičná, či pšeničná pole, most, řeka, polní cesta či vesnické

stavení, přičemž tato místa se významně podílejí na budování celkového významu jednotlivých děl. Uspořádání jednotlivých součástí Mo Yanova fikčního prostoru je do značné míry neměnné: vesnice s usedlostmi jsou obklopeny poli, mezi kterými se proplétají úzké polní cesty. Od vesnice se vine řeka, přes kterou se klene rozpadlý most.

Ve většině povídek autor zobrazuje a tím i akcentuje jen určitou část svého specifického fikčního prostoru. Celkový obraz fikčního kraje Gaomi vzniká teprve propojením jednotlivých míst z řady Mo Yanových povídek s venkovskou tematikou.

Podoba jednotlivých míst je nejčastěji pouze načrtnuta, Mo Yan neusiluje o podání detailní informace, o realistickou či vyčerpávající topografii svého specifického prostoru. Spíše se snaží o vystižení jeho charakteristických rysů. Jeho popis klíčových míst je hutný, výstižný a přesný.

Pro fikční svět kraje Gaomi je typická vysoká míra ambivalence. Zdrojem této ambivaletnosti prostředí i postav (viz kapitola 5. Postavy) je právě Mo Yanův vypravěč (viz kapitola 6. Vypravěč). Mo Yan tuto charakteristiku explicitně zmiňuje například v úvodní pasáži románu *Rudý kaoliang*. Kraj Gaomi je zde prezentován jako ambivalentní prostor, jako prostor, pro nějž je typické prolnutí protikladných kvalit:

„Krásný a současně hnusný, nezvyklý a současně všední, i takový, po kterém toužíme, ale který zároveň odmítáme, heroický ale z jiného pohledu opět nízký...“ (2003: 2)

Dvojznačný způsob prezentace kraje Gaomi si můžeme rovněž ukázat na povídkách „Bílý pes a houpačka“ a „Podzimní vody“. V povídce „Bílý pes a houpačka“ je fikční prostor Gaomi představen jako odlehlý kraj venkovských usedlostí obklopených nekonečnými lány kaoliangu, pro nějž je charakteristické střídání vyčerpávajícího vedra a osvěžujícího chladu:

„Byl právě konec sedmého měsíce lunárního kalendáře, v bažinaté nížině v severovýchodní části kraje Gaomi panovalo nesnesitelné vedro (...) šaty mi nasákly potem, na krku a obličejí se mi usadila spousta žlutého prachu. Když jsem se opláchl, zatoužil jsem shodit ze sebe všechno, co jsem měl na sobě, a skočit do vody (...) Bylo již

po poledni, slunce maličko pokročilo k západu a začal váť jihovýchodní vítr. Vlahý jihovýchodní vítr mi udělal dobře, trochu rozvlnil a rozšvelel vrcholky kaoliangu.“ (244)

Podobně nejednoznačně je prostor kraje Gaomi představen v povídce „Podzimní vody“. Povídku otevírá líčení malebné krajiny v období sklizně, ta se však záhy následkem přírodní katastrofy proměňuje v nehostinnou pustinu. Povodeň proměňuje kraj Gaomi v místo, v němž musí lidé i zvířata bojovat o holý život. Gaomi tu není místem, kde život plyne klidným neměnným rytmem. Naopak, Mo Yanův vypravěč jej prezentuje jako svět, v němž by jen málokdo chtěl žít nebo se tu jen narodit. Během dlouhých dešťů voda ukrajuje z rozlohy vyvýšeného pahorku, na němž se usadil vypravěčův děd se svou těhotnou družkou. Dominantou celého kraje se tu stává malý nezaplavený ostrůvek pevné země, k němuž voda přináší předměty vypovídající o jeho zkáze: kufry, skříně, police, dokonce i mrtvoly.

S podobnou proměnou prostoru se setkáváme v povídce „Želízka“. Zprvu je kraj Gaomi zobrazen jako místo, kde rolníci pečují o úrodná pole. Náhlá průtrž mračen s krupobitím však přináší prudkou proměnu:

„Temnou oponu náhle protrhl pruh zelené záře s jiskrami, po mohyle začala poskakovat a tančit desítka kulových blesků, prskaly jako živá zvířata (...) velký kus pšeničného pole za mohylou shořel na troud. Bílý dým stoupal vzhůru a mísil se s černými mračny. Kmitající se blesky vzápětí zbarvily oblohu do ruda, pšeničné stvolky vířily ve větrné smršti. Zem se otřásala a borovice vzplála (...) Hustě padaly bílé kroupy velikosti slepičího vejce či mandle. S cinkotem se jako vzácné drahokamy kupily na hromady (...) Před jeho zraky se vše proměnilo v šedou pláň...“ (112-113)

Výrazná identita prostoru řady Mo Yanových povídek zasazených do prostředí shandongského venkova je dána též proměnami prostoru, k nimž dochází v závislosti na tématu a zápletce příběhu. Tyto proměny se týkají především jednotlivých míst, která hrají klíčovou roli při utváření fikčního prostoru. Podoba míst, jako je hřbitov, řeka, či most, podléhá dynamice jednotlivých příběhů.

K typickým místům, která vytvářejí fikční prostor kraje, patří například hřbitov nacházející se zpravidla u vesnice, či v blízkosti pole. V povídce „Plachtění“ je hřbitov líčen jako místo odpočinku nejen pro hlavní protagonistku Yanyan, která v podobě ptáka nachází úkryt před vesničany v korunách borovic, ale i pro mrtvé předky kraje Gaomi. Koruny borovic obklopující hroby vrhají stín na jednotlivé hroby a chrání místo před ostrými a žhnoucími paprsky slunce. Atmosféru hřbitova v této povídce charakterizuje pocit klidu, posvátnosti a tajuplnosti, je v ní však současně přítomen i jistý neklid a obavy:

„V lesíku černých borovic o rozloze tři mou půdy bylo více než sto hrobů připomínajících bochánky, ve kterých předkové tohoto severovýchodního kraje spočívali jako v břiše svých matek. Nespočet starých borovic připomínal les štětců. Jejich vršky prorážely nízko plující mraky. Starý hřbitov s černými borovicemi byl považován za nejděsivější a nejposvátnější místo v okolí. Posvátné proto, že tu odpočívali předci, a děsivé proto, že se tu už udála řada podivných událostí.“ (419)

Odlišný obraz hřbitova Mo Yan buduje v povídce „Želízka“. Zde vypravěč hovoří o „pohřebišti učenců Hanlin“ jako o obnaženém místě, které není chráněno korunami borovic a které je spalováno sluncem a vystaveno větrům:

„Na pohřebišti prý kdysi rostlo několik desítek vysokých starých cypřišů, dnes tu zbyla pouze jediná neduživá borovice.“ (100)

Právě na tomto místě zakouší muka hlavní protagonista povídky, malý hoch A'yi, kterého neznámý člověk želízky připoutal za palce k osamocené borovici.

Jiným místem, jehož podoba podtrhuje dynamiku příběhu, je například řeka. V povídce „Želízka“, je to řeka Masang protékající severovýchodní částí kraje Gaomi. Svým stavem odkazuje na utrpení, které záhy zakusí protagonista, malý A'yi. Vysychající koryto řeky je předobrazem utrpení A'yiho upoutaného k borovici:

„Po cestě zarostlé trávou seběhl ze svahu k řece Masang. Několik suchých let způsobilo, že se v řece nečeřila již téměř žádná voda. Mělčina byla posetá lesklými oblázky, které v měsíčním světle vrhaly namodralé odlesky. Osamocené kaluže vody, jimiž bylo poseto koryto řeky, připomínaly shluky rtuti.“ (100)

Se stejným obrazem kaluží v řečišti téměř vyschlé řeky se setkáme i v povídce „Zázračný lék“ (Lingyao, □□, bez datace). Její protagonisté, děd a vnuk se vypraví k řece, kde budou zanedlouho popraveni lidé, z jejichž orgánů chce děd připravit lék pro svou chorou ženu:

„Když mě děd vedl na hráz řeky, uviděl jsem v dáli černý kamenný most a v korytě řeky několik kaluží pokrytých bílým ledem.“ (409)

I zde je mrtvé řečiště předobrazem tragického osudu vesničanů, které k němu vzápětí přivlečou, aby tu byli popraveni.

Odišnou podobu má řeka v povídce „Bílý pes a houpačka“. Hlavní postava odpočívá u řeky a zažívá pocit úlevy, když si osvěžuje obličej studenou říční vodou. Líčení řeky poskytující čistou a chladivou vodu podtrhuje protagonistovo procitnutí, opuštění zvyklostí a návyků, které jej poutají k životu ve městě, přechod ze světa města do světa venkova, případně návrat do prostoru svého dětství a mládí.

Specifický prostor kraje Gaomi je rovněž definován svojí protikladností ke vnějšímu světu, jenž bývá např. reprezentován světem města. V povídce „Bílý pes a houpačka“ učitel, který je současně vypravěčem, přechází zchátralý most, hranici dvou rozdílných světů: města a vesnice.²² U mostu potkává bílého psa, jenž v něm vyvolává neurčité vzpomínky na minulost, která je neoddělitelně spjata s prostorem fikčního kraje Gaomi. Učitel se navrací naplněn nostalgií a prostředí venkova vnímá jako prostor, který ve městě postrádá:

„Velmi se mi stýskalo, nejen po lidech, ale hlavně mi chyběla tato stará řeka, kamenný most, pole, kaoliang na polích, čistý vzduch, ptáčí zpěv (...) O prázdninách se sem opět vrátím.“ (250)

Jak jsme již uvedli, pro Mo Yanovy povídky je typické, že stejnému prostoru jsou přisuzovány i protikladné charakteristiky. Je tomu tak i v tomto případě. Zcela opačně než učitel vnímá prostředí kraje Gaomi venkovanka Nuan:

„Po čem se člověku může stýskat v takovém zapadákově? Chybí ti ten rozpadlý most? (...) V lánu kaoliangu je člověku jako v nějakém zatraceném hrnci, ani se nenaděješ a uvaříš se k smrti.“ (tamtéž)

²² Tento most díky svému symbolickému významu také odkazuje na předěl, který tvoří hranici časovou. Spojuje minulost s přítomností a naopak, také nabízí naději, že snad v budoucnu se učitel opět vrátí.

V řadě Mo Yanových povídek můžeme vysledovat ještě další druh protikladnosti, kterou do příběhu přináší sám vypravěč. Tato neobvyklá forma vypravěče, která není jen pouhým hlasem, ale také není ani plnohodnotnou postavou vyprávěného příběhu (viz kapitola 6. Vypravěč), odkazuje na neustálé prolínání několika poloh zobrazované skutečnosti. Idylický či původní stav prostoru Gaomi je navíc nejčastěji představován jako stav, který časově předcházel době, kdy v tomto prostoru vypravěčovi předkové prožívali svoje příběhy. Pasáže odkazující na mytologický věk jsou často v povídkách viditelně odděleny od zbytku textu a vytvářejí narativní rámec příběhu.

Tyto pasáže a krátké vložené příběhy popřípadě popěvky odkazují k ději. Svou povahou podávají dodatečné detailní informace o fikčním prostoru Gaomi a současně odkazují na nejednoznačnost a přeludnost reality, jež je v Mo Yanových povídkách stále přítomna.

V povídce „Podzimní vody“ Mo Yanův vypravěč znovu a znovu uvádí, že v minulosti prostor, v němž se odehrává příběh jeho děda a báby, nebyl obydlen, člověk nezasahoval do řádu přírody a nijak ji nekultivoval. Děd je vyobrazen jako první osadník, který do kraje Gaomi přišel a začal zde obdělávat půdu. Původní prostředí je líčeno jako necivilizovaná pustina:

„Tenkrát byla severovýchodní část kraje Gaomi divočinou s řadou navzájem propojených močálů, s divokou trávou, která sahala až po kolena. Byl to domov hnědých zajíců, rezavých lišek, kropenatých kačen, bílých volavek a mnoha dalších neznámých tvorů. Ti všichni žili na tomto bažinatém místě, na které člověk ještě nepronikl.“ (164)

Zpráva o tom, že se v Gaomi kdosi usadil, byla výzvou pro další odvážlivce. Když děd umírá, vesnice na místě někdejšího pustého močálu čítá několik desítek obyvatel, kteří si zde postavili svá stavení.

Také v povídce „Bílý pes a houpačka“ nalezneme nostalgické připomenutí doby dávno minulé, kdy se v kraji chovali čistokrevní bílí psi. Pes, se kterým se vypravěč na cestě setkává, jen vzdáleně připomíná své předky. Kraj Gaomi je v této povídce charakterizován jako kraj s historií, na kterou mohou být starousedlíci patřičně hrdi. Vzpomínky na dobu, kdy se kraj Gaomi pyšnil chovem plemene bílého psa stejně tak jako krásnými dívkami, odkazuje ke specifickému vnímání

minulosti kraje. Vypravěč vzpomíná na dávnou historii svého rodného kraje např. těmito slovy:

„Z mého domova pocházelo mnoho krásných žen, které si úředníci odváděli do svých paláců. Některé z nich jsou také dnes herečkami v Pekingu.“ (246)

Dalo by se říci, že tyto krátké „vzpomínky“ odkazují na dávný idylický či „zlatý“ věk, který zažili vypravěčovi předkové. Nostalgické vzpomínky, které jsou často v kontrastu s přítomností, a krátké odbočky v podobě retrospektivních asociací vztahující se k fikčnímu prostoru, utvrzují vypravěče v jeho přesvědčení o tom, že kraj Gaomi byl kdysi velmi podivuhodné místo, které si zaslouží být líčeno pro pozoruhodné příběhy, které se na něm udály, a pro pozoruhodné lidi, kteří Gaomi obývali.

4.1. Scénérie a jejich zobrazení

Čtenáře Mo Yanových povídek a románů upoutají svérázné básnické obrazy, nápadité asociace a symboly, přičemž významnou složku líčení představuje spisovatelova práce s celou paletou barevných odstínů.

Pozornost čtenáře poutá barevnost jednotlivých obrazů. Nejčastěji převažuje žlutá, červená, černá a bílá, tedy barvy, které jsou na čínském venkově nejčastěji k vidění. Mo Yanův vypravěč s oblibou líčí „*stříbřitou barvu provazů deště*“ (165), „*barevné mraky*“ (165), „*bledou žlut' měsíce*“ (167), či „*stříbrošedý měsíční svit*“ (249).

Plastičnost líčení prostředí dále umocňuje výskyt široké škály zvuků, jejichž zdrojem jsou přírodní jevy nebo zvířata. Pasáže, jež líčí zejména zvuky zvířat, odkazují na neustále proměny atmosféry a prostoru. Rozmanité zvukové projevy zvířat silně působí na čtenáře. Jsou natolik intenzivní, že dokonce v těch případech, kdy hlasy zvířat nejsou explicitně vyjádřeny a vypravěč pouze popisuje jejich chování, čtenář má dojem, že tyto zvuky znovu slyší.

Dobrý příklad najdeme v povídce „Želízka“. Vypravěč vnímá let ptáků a zvuky, které vydávají při letu:

„Zdálí zavanul poryv slabého větru a vytvořil na pšeničném poli drobné vlnky. Vzduchem jako hnědý mrak prolétlo hejno ptáků, zbyla po nich ozvěna švitoření a poletující pířka, poté se vše ponořilo do nekonečného ticha.“ (104)

Jiný příklad vnímání zvuků přírody je v povídce „Bílý pes a houpačka“. Vypravěč je líčen jako městský člověk, který už si odvykl na klid venkova a tento klid proto vnímá nejsilněji:

„Cesta byla tichá a opuštěná. Po ranním dešti nebylo ani památky. Zemi pokrývala vrstva nažloutlého prachu. Cestu po obou stranách lemoval lesknoucí se kaoliang. Kobylky poletovaly v travískách sem a tam. Jejich růžová křídýlka se třpytila a rozrážela vzduch (...) Voda v řece pod mostem se čeřila.“ (258)

V povídce „Želízka“ vypravěč zaznamenává nejen zvuky, ale současně také vůně:

„Po obou březích řeky se táhla nekonečná pšeničná pole, stvolý trav u cesty věnčily kapky rosy. Zelené traviny voněly jen slabě, pšeničné stvolý vydávaly těžkou vůni (...) prozářeným vzduchem se nesl zpěv polního ptactva“ (102)

V „Podzimních vodách“ jsou zvukové kvality scenerie mnohem výraznější. Tématem povídky je příchod velké vody, která zaplavuje celou krajinu. V pasáži, kdy protagonista (děd vypravěče) během ničivé povodně přichází o celou úrodu, se nám otevírá pohled na krajinu, která maří všechno jeho úsilí. Je bezradný při pohledu na neustále stoupající hladinu vody a na proměny okolního prostředí. Součástí líčení je intenzivní déšť, burácení větru, kuňkání žab, cvrkání cikád či víření stříbrošedých ptáků:

„Právě když spolu mluvili, zaslechli zvláštní zvuk, který přicházel ze všech stran. Duněl jako hrom a pojímal do sebe kuňkání žab i křik ptáků. Děd vyšel z chýše, uviděl žluté vlny velké jako koňské hlavy, které se na ně valily ze všech stran. Náhle byla voda na mokřině hluboká několik metrů. Žáby jako by se utopily. Vršky travisek

zmizely, jen dědův kaoliang a kukuřice ještě nebyly potopeny. Za malý okamžik vršky kukuřice i kaoliangu zmizely. Všude okolo, kam se jen podíval, byly vidět jen kalné vody jinak už nic.“ (165-166)

Mo Yan často pracuje s básnickými obrazy, které jsou založeny na přirovnání. V přirovnáních zvýrazňuje vždy ten nejdůležitější znak, jednotlivé obrazy však vrství na sebe, obměňuje je a rozvíjí tak, že vzniká plastický a současně dynamický obraz.

Dobrym příkladem vynalézavosti a invence, s níž Mo Yan líčí prostředí svých příběhů, je vystižení nesčetných podob vody v povídce „Podzimní vody“. Vodní živel tu nabývá nejrozmanitější podoby.

„Ze všech stran se ozýval zvuk vody, tu jako stádo splašených koní, tu jako smečka divokých psů – jednou jako kůň a současně ne jako kůň, jednou jako voda a současně ne jako voda – tu daleko, tu blízko, tu jako pramének, tu zas jako příval, neustále se proměňoval.“ (167)

Podobně jako v jiných povídkách, tak i v této povídce se prostředí a jeho náhlé proměny stávají součástí dění. Nejde tu pouze o zachycení neopakovatelné, stále se proměňující atmosféry, ale o proměny prostoru, které se díky barvitému líčení stávají „událostmi“ a přispívají tak k vývoji samotného příběhu. Vypravěč jednotlivé proměny velmi detailně sleduje a popisuje. Voda je připodobňována k neživým objektům či k živočichům, např. voda klidná jako zrcadlo se proměňuje ve vodu připomínající stádo divokých koní či smečku divokých psů. Řada metafor má podobu hyperbol, např. vzedmuté vlny povodně jsou veliké jako „koňské hlavy“ (166), či dešťové kapky cinkají jako „měděné mince“ (252).

Mo Yan při budování specifického prostředí svých příběhů hojně využívá metafor, zejména personifikace. V povídce „Podzimní vody“ se např. setkáváme s následujícími obrazy: „zelená a žlutá zatopená traviska s námahou zvedala své hlavy“ (165), „traktor na nerovné cestě poskakoval jako neposlušné hříbě“ (105), „krvavě rudé slunce připomínalo obličej laskavé ženy s červenými líčky a bujným poprsím“ (102).

Mo Yanovy obrazy vytvářejí neopakovatelnou atmosféru okamžiku a jeho subjektivního prožívání. Fikční prostor kraje Gaomi je nejčastěji nazírán

subjektivním pohledem a zvláštní důraz je kladen na expresivitu jednotlivých obrazů. Líčení je prodchnuto představivostí a senzitivitou, díky níž dochází k znejasnění hranice mezi představou a realitou.

Např. v povídce „Podzimní vody“ jsou stromy obsypané ptáky nahlíženy postavou, dědem vypravěče, takto:

„V denním světle bylo vidět, že je podzim zbavil listí, a nyní při svitu měsíce je nebylo možné rozpoznat. Ve tmě však (děd) rozeznával jakýsi zvláštní druh ovoce visící ze stromů, každá větev se ohýbala pod tou tíhou, třepotající se listy chrastily. Zblízka však rozeznal, že stromy jsou obsypány velkými ptáky.“ (167)

Ptáci se v očích protagonisty proměňují v podivné plody. Reálné předměty nabývají fantastický, přeludný rozměr. Nejednoznačnost reality a přeludy jsou charakteristické také pro jinou scénu povídky „Podzimní vody“, kdy děd vidí v mracích stádo pádícího skotu:

„Barevné mraky se vznášely nad bažinou, velké chuchvalce mraků se převalovaly jeden přes druhého jako stádo splašeného skotu ...“ (165)

Dalším způsobem, jakým Mo Yan buduje prostředí v jeho výrazné, proměnlivé dynamičnosti, je subjektivní nazírání postavy na prostředí, v němž se nalézá. Jde patrně o nejpozoruhodnější aspekt Mo Yanova fikčního prostoru kraje Gaomi. Subjektivní pohled na krajinu zpomaluje vyprávění nejčastěji tehdy, když hrdinové příběhů trpí, zakoušejí bolest, nebo když se nacházejí ve vypjaté či výjimečné situaci, nebezpečí, zmatku apod. V takových okamžicích se náhle mění způsob, jakým protagonisté vnímají svět okolo sebe. Např. v povídce „Želízka“ je tento aspekt klíčový v líčení vnímání hlavního hrdiny:

(A'yi) spatřil malé načervenalé dítě, které vyklouzlo z jeho těla (...) stálo pod borovicí, mávalo rukama, léčivé kořínky a lístky, kuličky a zrníčka poházené v blátě se v mžiku shromáždily na jednom místě. Dítě odtrhlo kousek měsíční záře (...) a léky do ní zabalilo. Zamával rukama jako letící pták a vyletěl k široké cestě zbudované z měsíční záře čerstvých květů (...) na cestě vydlážděné měsíční září stála

chýše. Matka otevřela dveře a rozpřáhla náruč. Vrhł se do matčiny náruče a zakusil nikdy nepoznané teplo a bezpečí...“ (114-115)

Scenérie někdy bývá natolik působivá, že přehluší utrpení či bolest postavy, která je fyzicky nebo psychicky týraná. Malý A'yi připoutaný ke kmeni borovice navzdory utrpení, které zakouší, vnímá každý detail krajiny okolo sebe. Krajina se tu stává prostorem, ve kterém postava nachází úlevu od právě prožívaného utrpení a bolesti. Současně lze mnohé projevy scenérie chápat jako obrazné vyjádření hrdinova utrpení.

V závislosti na míře utrpení, které postava prožívá, se obrazy plné harmonie mění v hrůzostrašné scenérie. A'yi k po dni prožitém pod spalujícími paprsky slunce k večeru podléhá přeludům a snům, které jsou zbaveny veškerých reálných konotací:

„Zdalo se mu, že jeho tělo visí na skalním útesu, v propasti kdesi v hloubce protékala horská bystřina. Uvnitř propasti sípal mrazivý vítr a na jejím dně tancovaly houfy démonů a kostlivců. Hladoví vlci natahovali hlavy, cenili bílé zuby, vyplazovali jazyky, z tlam jim odkapávaly sliny, pobíhali v kruzích a hlasitě vyli. Stéblo trávy, které svíral v rukou, se s prasknutím u kořene zlomilo, nehty palců uvězněných v želízkách vypadaly jako krví zalité oči mrtvé makrely, všude prosakovala krev. (111)

5. Postavy

5.1. Charakteristika Mo Yanových postav

Každodenní život obyvatel kraje Gaomi spisovatel zobrazuje jako život rolníků, kteří se v tomto prostředí narodili a vyrostli. Mo Yanovy postavy vesničanů jsou nedílnou součástí specifického fikčního prostoru kraje Gaomi. Tyto postavy vykazují charakteristické rysy rolníků, kteří se v moderní čínské literatuře opakovaně vyskytují od Májového hnutí. Žádná z Mo Yanových postav na první pohled ničím nevyniká. Není ničím výrazná, ani není výjimečná či zajímavá.

Přestože to jsou obyčejní vesničané, které bychom našli v kterékoli části Číny, čtenáře Mo Yanových povídek a románů upoutá umístění postav do svébytného prostředí, které přispívá k jejich charakterizaci. Zasazení postav do svérázně definovaného prostoru kraje Gaomi z těchto postav činí neopomenutelnou a velmi důležitou součást výstavby Mo Yanových děl. Postavy, které jsou jako rolníci těsně spjati se svým prostředím, se výhradně identifikují právě s tímto krajem. Vnější svět mimo kraj Gaomi je v Mo Yanových příbězích pouze naznačen.

Hodrová uvádí, že „*postava představuje takový prvek literárního díla epického a dramatického, který prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojenost*“ (2001: 519). U Mo Yana bychom tuto definici mohli rozšířit na celou spisovatelovu prozaickou tvorbu, protože rodáci kraje Gaomi jsou natolik určující, že by bez nich fikční prostor severovýchodního kraje Gaomi ztratil řadu svých specifických rysů.

Shelley W. Chan vyslovuje názor, že spisovatelovo hledání hrdinů mezi obyčejnými lidmi a způsob jejich charakterizace přináší čínskému čtenáři nevšední čtenářský zážitek (2000: 495). Mo Yan přichází s odlišným způsobem vyobrazení postav, než jaký byl běžný v literatuře předcházejícího období. Postavy fyzicky i psychicky znetvořených či nedokonalých jedinců (od němých, nevidomých, zmrzačených, hrbáčů, jednookých až po děti se stařeckými obličejí) čínská literatura po roce 1949 nezobrazovala. Dobová zideologizovaná literatura sloužila revoluci, třídnímu boji a byla namířena proti třídnímu nepříteli, proto v ní ambivalentní hrdina neměl místo. V příbězích vystupovali buď jednoznačně kladní, nebo jednoznačně záporní protagonisté. Mo Yana nezajímá ploché zobrazování jednoznačných postav bez „nitra“²³, naopak vytváří postavy, které bychom podle klasifikace literární teoretičky Hodrové zařadili do typu postavy-hypotézy. Hodrová definuje tento typ takto: „*signifié (význam, který se autor snaží co nejpevněji stanovit) je otevřené přímo v díle, postava může nejen pro čtenáře, ale i pro ostatní postavy v díle nabývat různých významů, přičemž tato její otevřenost je součástí autorské strategie a často se v díle tematizuje*“ (2001: 546).

²³ Hodrová tento typ postavy nazývá postavou–definicí, která je protikladem typu postavy–hypotézy. Jsou to postavy, které jsou schopny hrát pouze jednu roli. Hodrová (2001: 544-572)

Mo Yanovy postavy-hypotézy jsou vypravěčem v povídkách pouze načrtnuty, podobně jako prostor kraje Gaomi, přesto jsou jejich portréty neobyčejně plastické. Jednání mnohých Mo Yanových postav je impulzivní a nevypočitatelné. Jsou často rozporuplnými osobnostmi, pro něž je charakteristické nemotivované jednání či nepředvídatelné reakce na vnější podněty a prostředí.

Postavy se chovají k sobě navzájem stejně krutě a nelítostně, jako se prostředí chová k nim. Jsou nespoutaní a divocí ve svých emocích, úsudku a skutcích. Jsou drsní a neústupně sledují svůj cíl. Zpravidla neváhají jednat. Pro Mo Yanovy hrdiny je dále charakteristická odměřenost, s níž přistupují k druhým lidem i tehdy, jedná-li se o jejich blízké. Komunikují spolu, navzájem se však nesdílejí. Přebývají vedle sebe.

Jinou svébytností postav mnohých Mo Yanových povídek je jejich narušená schopnost verbální komunikace. Některé z postav nemohou odpovídat na dotazy, neboť jsou určitým způsobem indisponovány. V Mo Yanových dílech se často vyskytují hluchoněmí nebo jinak postižení dospělí a děti. Takto handicapované postavy se vyjadřují prostřednictvím svých gest, řečí těla či vydáváním neartikulovaných zvuků. Takové jsou např. hluchoněmé děti ženy Nuan z povídky „Bílý pes a houpačka“, které vypravěč představuje těmito slovy:

„...jejich hnědé oči na mě upřeně hleděly, s hlavou nachýlenou k pravé straně připomínaly tři neopeřená ptáčata, jejich obličejové vypadaly staře, na čele vrásky, mohutné dolní čelisti se jim nepatrně chvěly.“ (254)

Charakteristickým rysem mnoha postav je málomluvnost. V hovorech většinou převažuje racionální vnímání světa. Promluvy postav jsou zpravidla krátké, výstižné a věcné.

5.2. Charakterističtí obyvatelé fikčního kraje Gaomi

Vhodný materiál, na kterém je možné představit charakteristické obyvatele fikčního kraje Gaomi, poskytuje povídka „Podzimí vody“. Hlavními protagonisty

povídky jsou vypravěčův děd a bába, s nimiž se setkáváme jako s klíčovými postavami také v dalších Mo Yanových dílech.

Rodinní příslušníci jako děd a babička tvoří základní vzorec Mo Yanových povídek a jsou nedílnou součástí fikčního světa Gaomi. Vyskytují se napříč jednotlivými díly, např. v románu *Rudý kaoliang* je hlavní postavou babička, která zahyne během čínsko-japonské války. Děd se stává legendární osobou fiktivního kraje Gaomi, která přišla do dříve neobydleného Gaomi jako první a usadila se tu. I když v Mo Yanových dílech převažuje tradiční pojetí muže jako hybatele událostí a dějů, Shelly W. Chan upozorňuje, že Mo Yan neopomíjí ženské postavy, naopak, důraz na důležitost ženského prvku je pro něj charakteristické (2000: 495-496).

Babička jako typická ženská postava Mo Yanových povídek, jak si všímá Shelly W. Chan, je velmi netradiční (2000: 495). Jak se dovídáme z povídky „Podzimní vody“, jako mladá dívka byla unesena dědem vypravěče. S ním také prožívala mnohá dobrodružství, pomáhala dědovi zakládat požáry, byla u toho, když děd vraždil, a stála při něm, když se usadil v ještě pustém Gaomi. V čase ničivé povodně rodí potomka, otce vypravěče.

Mo Yanovy ženské postavy často symbolizují Čínu a její lid (Cai Rong 2004: 166). Podobně jako se Čína stává kořistí agresorů, Mo Yanovy protagonistky se zpravidla stávají oběťmi mužů (Chan 2000: 496). Na jejich životech se podepisují významné dobové politické a historické události (Chan 2000: 497). Ženskou postavou, jejíž „*tělo připomíná jeviště a ne činitele dějů*“ (Cai Rong 2004: 160), je například postava ženy Nuan z povídky „Bílý pes a houpačka“.

Ženské postavy Mo Yanových příběhů jsou nejen oběťmi a trpitelkami. Jsou též mnohdy velmi výraznými a silnými osobnostmi. Pomáhají svým mužům ve vypjatých situacích, dovedou snášet nečas a nepohodlí, obětují se a živí rodinu.

Právě takovou ženou je nejen babička z povídky „Podzimní vody“, ale také žena Nuan z povídky „Bílý pes a houpačka“. I když Nuan tragické neštěstí připravilo o všechno, je natolik silná, že se nevzdává a bojuje se svým osudem. Odmítá samotu, jež jí život připravil, a žádá učitele, aby jí zplodil dítě, které bude mluvit:

„Mám teď neplodnější dny (...) chci dítě, které bude mluvit (...) když mě vyslyšíš, tak mě zachráníš, když mě odmítneš, zabiješ mě. Je tisíc důvodů a milion výmluv, ale ty nesmíš užít ani jeden....“ (259)

Děd z povídky „Podzimí vody“, je vypravěčem líčen jako vzor, i když byl původně nezkrotný rebel a bandita, který nedbal na zákon ani morálku a impulzivně rozhodoval o životech druhých. V mládí dokonce zabil tři muže, zapálil dům a unesl dívku. U mužských postav je charakteristické, že žijí pouze přítomností, a proto se chovají impulzivně a živelně. Později je děd vyobrazěn jako svědomitý hospodář, který zkultivoval divočinu. Starostlivě pečuje o svou družku, kterou sužují porodní bolesti, a statečně čelí těžkým zkouškám.

Modifikací výše charakterizované mužské postavy je postava učitele z povídky „Bílý pes a houpačka“. Učitel-vypravěč se na kratší dobu navrací zpět do kraje Gaomi, kde se narodil. Ostatními obyvatelé si ho váží a mají k němu jako ke každému učiteli náležitou úctu, ale on sám se podle toho nechová. Napadají ho různé představy a myšlenky, které se neslučují s jeho autoritou. Je přesvědčen, že ho dnes k tomuto kraji nic neváže, pohrdá vším, s čím se tu setkává. Jedině zvláštní pouto k tomuto kraji, hluboce zasuté v jeho nevědomí, které ho s tímto krajem spojuje, mu nenechá zapomenout na vzpomínky z mládí.

Jiný typ postav představují protagonisté, o jejichž osudu rozhodují jiné postavy. Např. v povídce „Plachtění“ mladá krásná dívka Yanyan touží po svobodě a po naplnění svých ideálů. Vzporuje osudu, který ji čeká jako manželku neschopného budižkničemy z kraje Gaomi. Navíc Yanyan připomíná nejen Nuan z povídky „Bílý pes a houpačka“, ale i babičku z románu *Rudý kaolinag*. Podobně jako babička z uvedeného románu, Yanyan v den svatby utíká z rodiny. Během útěku, kdy je pronásledována vesničany, se Yanyan proměňuje v krásného ptáka připomínajícího fénixe. Vesničané se snaží přesvědčit Yanyan-ptáka, aby se vrátila na zem. Neklade odpor, ani se nebrání. V závěru povídky je pták-dívka sestřelen.

Yanyan, podobně jako trpící A'yi, hrdina z povídky „Želízka“, jež se vydává koupit nemocné matce lék, jsou bytosti vydané na pospas druhým. Ostatní postavy jim ubližují a oni vše trpělivě snášejí. A'yiho snahu pomoci matce zmaří

krutost a bezcitnost ostatních. Člověk, se kterým se na zpáteční cestě setkává, ho fyzicky týrá, připoutá jej ke stromu a nechává na pospas osudu. Chlapec umírá vysílením.

5.3. Charakterizace postav

Východiskem pro posouzení způsobů prezentace postavy ve vybraných Mo Yanových povídkách, o které tato část práce usiluje, je dělení Daniely Hodrové, která definuje čtyři nejdůležitější způsoby prezentace postavy. Prvním je promluva vypravěče o postavě, do druhého zahrnuje dialogy a výroky jiných postav o charakterizované postavě, třetím jsou vnitřní a vnější monology, do čtvrtého řadí scénické poznámky (2001: 519). V Mo Yanových krátkých narativních dílech rozeznáváme první tři jmenované způsoby prezentace postavy. V každé povídce autor pro prezentaci postav využívá výše zmíněné postupy různou měrou.

Do prvního způsobu Hodrová zahrnuje promluvu vypravěče o postavě s prvky přímé charakteristiky, představení postavy a jejího jména, popis zevnějšku atd. Mo Yanův vypravěč je specifický v tom, že opakovaně využívá úvodní pasáže povídek k představení hrdinů příběhů. Tyto pasáže současně tvoří narativní rámec povídek, který je pro charakteristickým postupem Mo Yanových vyprávění. Charakterizaci postav podanou v rámcujícím narativu nalezneme např. v románu *Rudý kaoliang*, či v povídkách „Podzimní vody“, „Bílý pes a houpačka“ a „Plachtění“.

V úvodní pasáži povídky „Plachtění“ se seznamujeme s protagonistou jménem Hong Xi takto:

„Hong Xi byl jeden z nejznámějších nezadaných mužů v severovýchodní části kraje Gaomi. Bylo mu čtyřicet. Obličej měl podřobaný od neštovic.“ (417)

Podobně jako tomu je v citované pasáži, přímé charakteristiky postav jsou nejčastěji stručné a hutné, současně však jsou Mo Yanovy charakteristiky velmi výstižné. Spisovatel dokáže postihnout všechny detaily, které jsou pro vykreslení

postavy rozhodující. Zmiňuje jen to, co je nezbytné pro děj příběhu, jiné informace, které by byly nad rámec vyprávění, nepodává.

Charakteristika postav vypravěčem bývá obohacena častým užíváním přirovnání, která čerpají z lidového jazyka či evokují obraznost lidové slovesnosti. Mo Yan v takových případech často připodobňuje člověka k živočichům nebo rostlinám např.: *„(babička) připomínala velkého zraněného ptáka (169), (A'yi) svěsil hlavu jako pšeničný klas, který byl podseknut bičem“ (110)*

U povídky „Bílý pes a houpačka“ dochází k drobným obměnám ve způsobu prezentace postav vzhledem k ostatním rozebíraným povídkám. Protagonista-vypravěč uvádí hlavní ženskou protagonistku až na čtvrté straně povídky. Dříve, než vysloví její jméno, Nuan, popíše vypravěč osobu, která přichází z dálky a nese na zádech těžké břemeno. Vnější popis Nuan, který podává postava-vypravěč, je mnohem propracovanější, než popisy postav podávané v jiných spisovatelových povídkách neosobním vypravěčem. Vypravěč staví nevábný vzhled Nuan do protikladu ke kráse a svěžesti scenérie:

„Postupně jsem rozeznával osobu sklánějící se k zemi pod tíhou břemene. Modrá halena, černé kalhoty, ze kterých vyčuhovaly kostnaté nohy obuté v galoších; kdyby neměla dlouhé splývající vlasy neřekl bych, že je to žena (...) kráčela ohnutá do pravého úhlu, vytrčená dlouhá šíje (...) jednou rukou ze spodu podpírala náklad a druhou ho přidržovala nahoře. Sluneční paprsky jiskřily v krůpějích potu zalévajících její krk a obličej. Listy kaoliangu měly svěží světlezelenou barvu póru. (245)

Podobné proměny způsobů charakteristiky postav vykazuje i povídka „Podzimní vody“, kde se vnější popis vypravěčova děda a babičky omezuje na stručné konstatování, jehož dikce evokuje charakterizaci postav lidových legend.

„Legenda o tom, že se v mokřadech usadil mladý pár, se rychle rozšířila. Muž snědý, vysoký a urostlý, žena bílá a krásná, a také dítě, ani bílé ani snědé...“ (164)

Dvojice, která se v kraji Gaomi usadila jako první a začala obdělávat půdu do té doby neobdělávanou, je nositelem protikladných charakteristik a připomíná

tak rysy bájných hrdinů. Náznak a nedopovězenost jejich vnější charakteristiky odkazuje spíše ke kvalitám nereálných bájných osobností.

Dodatečné, stručné charakteristiky postav jsou podány i na jiných místech výše uvedené povídky, není jich však mnoho a zpravidla pouze rozvíjejí charakteristiky podané v úvodním popise:

„Můj děd byl nebojácný chlapík, ve slunečním svitu mhouřil své černé orlí oči, hlavu měl zabořenou do dlaní a tělo přikrčené jako hladový orel, opravdový hrdina bojující o holý život (...) moje bába měla dlouhý krk a velká prsa, ladná ramena a útlé nožky, její břicho se zvětšovalo, v něm nosila mého otce. (169)

Citovaná pasáž vypovídá nejen o způsobu, jakým Mo Yanův vypravěč líčí postavy, současně též představuje specifického vypravěče-postavu, který je charakteristický pro řadu spisovatelových povídek a románů. Vypravěč vedle toho, že rozvíjí charakteristiku postav, hovoří také o svém vztahu k postavám. Vypravěč není jen pouhým hlasem, není však ani plnohodnotnou postavou vyprávěného příběhu. Je potomkem (vnuk) postav, jejichž příběh vypráví (viz kapitola 6. Vypravěč).

Na vztahu děda, který vykonal řadu mimořádných činů, a jeho vnuka-vypravěče, Mo Yan poukazuje na rozpor mezi skutečným činem a jeho následným zveličením. Povídky, které jsou vyprávěny z perspektivy potomka hrdinů, vyjadřují tedy Mo Yanův názor, podle něž v ústní tradici z generace na generaci dochází ke zveličování dřívějších činů (Mo Yan, 475-476). Jednou z charakteristik spisovatelových postav je tedy to, že se v nich mísí přirozenost a povaha prostých vesničanů s nadáním a schopnostmi bájných hrdinů.

Podobně jako je pro fikční svět kraje Gaomi typická vysoká míra ambivalence (viz kapitola 4. Fikční prostor Mo Yanových povídek), také Mo Yanovy postavy, které tento svébytný prostor obývají, jsou vypravěčem charakterizovány vysokou mírou rozporupnosti či ambivalentnosti svých povah, zejména v kladných a záporných rysech.

Tato nesourodost či rozpor se zpravidla projevuje v tom, čím postava byla v minulosti a čím je v přítomnosti. Např. Hong Xi z povídky „Plachtění“, jenž je zprvu vyobrazen jako vzorný syn podřizující se požadavkům konfuciánské tradice, je

posléze líčen jako muž, který si doma neumí sjednat pořádek a nedbá výtek své matky. Děd z „Podzimních vod“ je nejdříve banditou, poté „kolonizátorem“ osady a nakonec zakladatelem rodu. Žena ve fialovém z povídky „Podzimní vody“ nejdříve asistuje babičce při porodu a přivádí na svět dítě (otce vypravěče), posléze poznává vraha svého otce, který se také jako jeden z mála zachránil na vyvýšeném místě během povodně, a chladnokrevně ho zabíjí, aby pomstila otcovu smrt.

Mo Yanův vypravěč akcentuje takové fyzické rysy postav, které vypovídají o odolnosti a vytrvalosti venkovanů, s níž snášejí životní útrapy. Obyvatelé fikčního kraje Gaomi jsou pro Mo Yana ztělesněním nadosobních charakteristik venkovanů: *“dnes se s nimi (postavami kraje Gaomi) můžeme setkat kdekoliv, žili tady kdysi a budou tu žít navěky.”*²⁴ Těžký úděl venkovanů je mnohdy vepsán do jejich těl. Často se setkáváme s postavami, které jsou buď fyzicky zbídačené, postižené, zmrzačené, či psychicky vyšinuté.

Ukážeme si to na příkladě povídky „Bílý pes a houpačka“. Zde je jednou z hlavních postav mladá žena Nuan, jež přišla v mládí při houpání na houpačce o jedno oko. Doma má tři němé děti, které svou podobou spíše připomínají starce. Její manžel je němý žárlivec a piják. Podobně jako v dalších povídkách, také zde se charakteristika postavy soustředí na popis těla a jeho projevů. Mo Yan tu staví do kontrastu obraz krásné dívky z minulosti a současnou podobu sedřené, zmrzačené ženy:

„Její dlouhý krásně klenutý nos se podobal stroužku česneku. Byla do sněda opálená a měla zářivě bílé zuby (...) Před více než deseti lety to byla dívka jako poupátko, oči jí zářily jako hvězdičky.

„Nuan!“ vykřikl jsem. Pohlédla na mě svým levým okem. Bělmo bylo podlité krví, vypadalo to hrozivě (...) Kdyby nebylo nehody na houpačce, která ji zmrzačila, nebyl bych ji poznal.“ (246)

²⁴ Citováno podle Zhao (2003: 197)

Navzdory tomu, že pro mnohé spisovatelovy hrdiny je charakteristická jejich málomluvnost, důležitým způsobem, kterým Mo Yan představuje postavy svých příběhů, jsou dialogy.²⁵

Např. povídka „Podzimní vody“, v níž je pozornost zaměřena na těsné sepětí přírodních dějů a osudů lidí, postavy jakoby pouze dotvářely obraz povodní postiženého kraje Gaomi. Děd sleduje situaci venku, zatímco babičku v chýši trápí porodní bolesti. Obě postavy hovoří velmi věcně. Děd informuje babičku o situaci a utěšuje ji několika málo slovy:

„Sestřičko, nemysli hned na nejhorší. Jen uvaž, čím už jsme spolu prošli, jak to bylo těžké. Když jsem zabíjel, podala jsi mi nůž, když jsem zakládal požár, přinesla jsi mi náruč sena. Taková dlouhá cesta a tvoje malé nožky ji ušly. Chceš mi snad tvrdit, že nedovedeš porodit dítě, které není větší než kočka?“ Babička odpověděla: „Opravdu mi už nezbývá ani krapet síly.“ Děda ji zarazil: „Chvilí počkej, něco ti uvařím.“ (168)

Dialog, který slouží charakterizaci postav nalezneme také v povídce „Bílý pes a houpačka“. Zde se dvojice hlavních protagonistů setkává po deseti letech vzájemného odloučení. Postavy se představují především prostřednictvím rozhovoru, který se točí kolem toho, co se za dobu vzájemného odloučení v jejich životě událo.

Daniela Hodrová do způsobu charakterizace postavy skrze dialogy zahrnuje i výroky jiných postav o postavě. Tento postup je klíčový např. v povídkách „Plachtění“ a „Želízka“. V obou povídkách vedou rozhovor o hlavních protagonistech lidé z jejich okolí. Protagonisté zmíněných povídek se verbálně prakticky neprojeví, případně se omezují na opakování již řečeného. Absence hlasu těchto postav je výrazem jejich situace: prožívají utrpení a jsou vydány na milost a nemilost druhým.

V povídce „Plachtění“ se hlavní postava Yanyan slovně vůbec neprezentuje. Její vnější obraz dívky-ptáka i vnitřní podoba, pro niž je charakteristická přítomnost

²⁵ V jednotlivých dílech nacházíme řadu hrdinů, kteří jsou skoupí na slovo, např. Nuan a učitel z povídky „Bílý pes a houpačka“, Hong Xi z povídky „Plachtění“, A'yi z povídky „Želízka“, děd a bába z povídky „Podzimní vody“... Jsou i takoví, co v povídce za celou dobu nepromluví ani slovo jako Yanyan z povídky „Plachtění“ či Nuanin manžel a děti z povídky „Bílý pes a houpačka“.

protikladných povahových rysů, je vytvářen prostřednictvím promluv jiných postav. Vesničané, kteří o Yanyan debatují, líčí její vnější podobu. Matka protagonistky vypráví o své dceři a informuje tak o její povaze. Za povšimnutí stojí povaha matčiny výpovědi, která upozorňuje na vzájemně protikladné povahové rysy postavy:

„...nikdy jsem ji nespustila z očí, když vyrůstala a vždy učinila tak, jak jí bylo řečeno...odmala je tvrdohlavá. Obávám se, že mě ani teď nebude poslouchat.“ (422-423)

Do třetího způsobu prezentace postavy dle dělení Daniely Hodrové spadají vnitřní a vnější monology. Ty jsou v Mo Yanových povídkách zastoupeny pouze ojediněle. Ve většině povídek vypravěč nezobrazuje přímo vnitřní prožívání jednotlivých postav, pouze nezaujatě líčí jejich činy. Jen v povídce „Bílý pes a houpačka“, když se hrdina po letech vrací do rodného kraje, dovídáme se prostřednictvím vnitřního monologu postavy o protagonistově vztahu k rodnému kraji a jeho obyvatelům. Vypravěč nostalgicky vzpomíná na místa svého dětství, jeho mysl zaměstnávají nostalgické tužby:

„Přál bych si, abych se s ní a s bílým psem mohl znovu potkat u mostu. Kdyby opět nesla velký ranec listí kaoliangu, udělal bych cokoliv, abych jí s ním pomohl domů. Bílý pes a ona by se stali mými průvodci a dovedli by mě k ní domů.“ (252)

Lze říci, že Mo Yan zobrazuje vnitřní prožívání svých postav nepřímou, prostřednictvím zobrazení vnitřního prožívání vnějšího světa. Tento aspekt je podrobněji rozebrán v kapitole 4. Fikční prostor Mo Yanových povídek.

6. Vypravěč

Mo Yan ve svém dětství slýchal od místních vypravěčů řadu podivuhodných příběhů. Proto je pro spisovatele přirozené, že se také ve svých povídkách inspiroval starou tradicí lidových vypravěčů (Mo Yan 2000: 476).

Úvodní část řady Mo Yanových povídek obsahuje pasáž, v níž vypravěč představuje hrdiny příběhu, přičemž tato pasáž zpravidla tvoří narativní rámec celé

povídky. Takové rámcování je charakteristickým znakem vypravěčské techniky jak v románu *Rudý kaoliang*, tak i v povídkách „Podzimní vody“, „Bílý pes a houpačka“ či „Plachtění“.

Mo Yan ve svých dílech často používá neobvyklou formu vypravěče-postavu. Tento vypravěč není jen pouhým hlasem, současně však nebývá ani plnohodnotnou postavou vyprávěného příběhu. Jako potomek (vnuk) postav, jejichž příběh vypráví, se vypravěč staví do role pokračovatele rodu a nositele kvalit svých předků, kteří jsou považováni za první osadníky kraje Gaomi. Proto vypravěč také často tyto postavy představuje jako svoje vzory.

Perspektiva vypravěče je dána jeho generační vzdáleností od postav, jejichž příběhy vypráví. Je pro něj charakteristické, že líčí události ze života svých předků, kterých nebyl svědkem, protože se popisované události odehrály před jeho narozením nebo v době jeho ranného dětství. Navzdory tomu, že prostor Gaomi je prostorem minulosti již pro samotného vypravěče, který v době, o níž vypráví, nežil, dovede o událostech minulosti přesvědčivě vyprávět. Znovu a znovu se k tomuto kraji ve svých vzpomínkách nostalgicky vrací a činí jej nedílnou součástí svého života. Nejčastěji k tomu využívá retrospektivy, zkratky a prodlužování, čímž dosahuje změny časové dynamiky příběhu. Inge v této souvislosti Mo Yanova vypravěče antropomorfizuje a přirovnává ho k autorovi, který „*vybírám fakta dle libosti a my (čtenáři) můžeme přijmout nebo odmítnout jeho vyprávění*“ (2000: 502). Mo Yan považuje mýtus a vlastní přesvědčení za důležitější než dějiny (tamtéž).

Vypravěč-postava jako vnuk protagonistů příběhu opakovaně poukazuje na svou identitu zpravidla v pasážích, které rámcují vlastní příběh. Např. v povídce „Podzimní vody“ říká:

„Když poslouchám dědovy příběhy o mokřině (...) lituji, že jsem se nenarodil před šedesáti léty.“ (165)

Vypravěč v jistých okamžicích záměrně autenticitu svého vyprávění zpochybňuje a otevřeně přiznává, že si sám nepamatuje na vše, o čem vypráví. Např. v povídce „Podzimní vody“ upozorňuje na meze své vlastní zkušenosti:

„Neříkám, že jsem je jedl, dokonce jsem tak velké kraby nikdy neviděl.“ (tamtéž)

Na jiném místě povídky pochybuje o platnosti toho, o čem slýchal:

„Když jsem už byl dost starý na to, abych rozuměl světu (...) Poslouchal jsem vyprávění dědových vrstevníků o minulosti tohoto místa, od popisů zdejší krajiny až po podivuhodné příběhy. Vždy jsem cítil přítomnost čehosi strašidelného a nadpřirozeného, jakoby tu cosi přeludného světélkovalo. Nevěděl jsem, byla to skutečnost? Nebo to byl sen?“ (164-165)

Na druhou stranu se vypravěč snaží posílit svoji kompetenci tím, že se odvolává na prameny, které on sám považuje za věrohodné.

Mo Yanův vypravěč nejčastěji mezi své prameny zařazuje ústně tradované události a zkušenosti. Ty bychom mohli rozdělit do dvou kategorií. Jednu tvoří zkušenosti a vzpomínky dosud žijících vesničanů, s nimiž vypravěč jako vnuk svých předků vstupuje v kontakt. V povídce „Podzimní vody“ vypravěč představuje dědu na základě výpovědí vesničanů. Všimněme si, jak jsou jednotlivá hodnocení protikladná:

„Lidé z vesnice říkali, že děd za svého života vykonal řadu dobrých skutků... (164)

„Říkalo se, že děd v mládí zabil tři lidi, zakládal požáry a unesl dívku...“ (tamtéž)

Prezentace postavy děda vypravěčem vytváří rozporuplnost v charakteristice postavy. V kapitole 4. Fikční prostor Mo Yanových povídek jsme uvedli, že pro fikční svět kraje Gaomi je typická vysoká míra ambivalence. Zdrojem této rozporuplnosti prostředí a postav je právě tento Mo Yanův vypravěč.

Druhým vypravěčovým pramenem jsou tradované příběhy, které se staly součástí rodinné historie a jejich tradic. Např. v povídce „Podzimní vody“ si vypravěč vzpomíná na slova svého dědy:

„Děd ještě říkával: Každý večer se v mokré trávě objevovaly zelené záblesky, které vytvářely souvislou plochu a připomínaly tekoucí řeku. Krabi přebývající v bahně tento fosforeskující svit využívali při hledání potravy. Když ses šel po rozednění podívat na naplavené bahno, všude jsi mohli vidět stopy krabů. Tihle krabi, když vyrostli, dosahovali velikosti koňského kopyta.“ (165)

Za touto pasáží následuje vypravěčovo přiznání, že nic takového si ze svého života nepamatuje.

Vypravěč v povídce „Podzimní vody“ se považuje za pokračovatele slavné tradice svého děda. Na závěr povídky hrdě potvrzuje legitimitu svého postavení zpěvem písně, s jejímiž útržky jsme se setkali v povídce během vypravování:

„Když jsem by malý, můj děd mě naučil tuto písničku: Zelená kobylka, fialový cvrček, červená vážka. Bílý pták, modrá vlaštovka, žlutý konipásek. Zelená kobylka pojídá zelený řapík, červená vážka pojídá červené brouky. Fialový cvrček se krmí fialovou pohankou. Bílý pták pojídá fialové cvrčky, modrá vlaštovka pojídá zelenou kobylku. Žlutý konipas pojídá červenou vážku...“ (175)

Tato zvláštní forma vypravěče-postavy, jenž opakovaně v příběhu zdůrazňuje svou identitu, dodává Mo Yanovým příběhům nevšední působivost estetickou hodnotu.

Závěr

Reprezentativní vzorek se skládá ze čtyř povídek výboru *Bílý pes a houpačka*, v němž jsou zahrnuty povídky z druhé poloviny osmdesátých let až první poloviny devadesátých let. Povídky byly vybrány tak, aby zřetelně poukazovaly na svébytné rysy spisovatelových tvůrčích postupů v závislosti na tématu povídky či zápletky příběhu.

Světlem Mo Yanových příběhů je tradiční čínský venkov. Proto je často literárními teoretiky zařazován do proudu „literatury hledání kořenů“ (xungen wenxue 寻根文学). Zatímco většina autorů tohoto proudu hledá kulturní a literární zdroje především v nehanské tradici, Mo Yan nalézá svůj inspirační zdroj v hanském prostředí. Ve vztahu k předválečné čínské literatuře lze u Mo Yana pozorovat inspiraci tzv. „literaturou domoviny“ (xiangtu wenxue 乡土文学). Navzdory inspiraci, kterou spisovatel sdílí s dalšími autory osmdesátých let, fikční svět Mo

Yanův je natolik specifický, že si zaslouží bližší představení. Právě o takové představení se pokouší tato práce.

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu zobrazovaného prostředí a jeho obyvatel a na představení specifického vypravěče. Tyto tři svébytné rysy spisovatelovy tvorby jsou klíčovými stavebními prvky významové výstavby zkoumaných děl.

Jako první ze svébytných rysů je na materiálu vybraných povídek analyzován fikční prostor kraje Gaomi, do nějž Mo Yan zasazuje většinu svých příběhů. Práce ukazuje, jak je kraj Gaomi uspořádán a budován. K dominantním prostředkům, s jejichž pomocí je vytvářen Mo Yanův kraj, patří subjektivní pohled, svébytná obraznost, nápadité asociace a symboly, práce s barvami a zvuky, představivost a senzitivita, či znejasnění hranice mezi představou a realitou.

Práce se dále zaměřuje na postavy, obyvatele fikčního kraje Gaomi. Postavy i jejich prostor charakterizují rozporuplné vlastnosti a charakteristiky. Jak vyplývá z provedené analýzy, postavy Mo Yanových příběhů jsou nedílnou součástí prostoru, který obývají.

V poslední části práce si všímáme neobvyklé vypravěčské formy, jejímž prostřednictvím autor mimo jiné poukazuje na komplikovaný vztah mezi realitou a fikcí.

Kraj Gaomi, tak jak ho Mo Yan vytvořil prostřednictvím svých příběhů, představuje významný přínos k moderní čínské literatuře osmdesátých let dvacátého století. Právě tento aspekt spisovatelova díla je zdrojem jeho úspěchu doma i v zahraničí. Povídky a romány, jejichž protagonisté žijí a umírají v kraji Gaomi, přinášejí čtenářům po celém světě nevšední čtenářský zážitek.

Seznam literatury

Primární literatura:

Mo Yan. „Aoxiang“. In *Baigouqiuqianjia*. Beijing: Dangdai shijie chubanshi, 2003:

Mo Yan. „Baigouqiuqianjia“ In *Baigouqiuqianjia*. Beijing: Dangdai shijie chubanshi, 2003:

Mo Yan. „Qiushui“ In *Baigouqiuqianjia*. Beijing: Dangdai shijie chubanshi, 2003:

Mo Yan. „Mukaozhi“ In *Baigouqiuqianjia*. Beijing: Dangdai shijie chubanshi, 2003:

Mo Yan. *Honggaoliang jiazou*. Beijing: Dangdai shijie chubanshi, 2001.

Sekundární literatura:

Braester, Yomi. (2003) „Mo Yan and Red Sorghum.“ In Joshua Mostow, ed. and Kirk A. Denton, *China section, ed., Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*. NY: Columbia UP, 541–545.

Bakešová, Ivana. (2001) *Čína ve XX. Století*. 1 díl. Olomouc: Univerzita Palackého, 23-42.

Cai, Rong. (2004) „Mirror of the Self: The Foreign Other in Mo Yan’s Large Breasts and Full Hips.“ In *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*, University of Hawai Press, 154–178.

Chan, Shelley W. (2000) „From Fatherland to Motherland: On Mo Yan’s *Red Sorghum* and *Big Breastes and Full Hips*“. *World Literature Today* 74, 3: 495-500.

Duke, Michael. S. (ed.) (1991) *Worlds of Modern Chinese Fiction*. New York: Shape, 45-62.

Duke, Michael. S. (1993) „Past, Present, and Future in Mo Yan`s Fiction of the 1980s”. In Ellen Widmer and David Wang, eds., *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge: Harvard UP, 43-70.

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

Hladíková, Kamila. (2005) *Han Shaogongův slovník dialektu Maqiao*. Praha: Univerzita Karlova.

Inge Thomas M. (2000) „Mo Yan Through Western Eyes“ *World Literature Today* 74, 3: 501–506.

Leenhouts, Mark. (2005) *Leaving the World to Outer the World: Han Shaogong and Chinese Root-seeking Literature*. Leiden: CNWS.

Mo Yan. (2000) „My American Books“. *World Literature Today* 74, 3: 473-476.

Mo Yan. (1994) „Creator of the Red Sorghum Series.“ In Leung Laifong, *Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*. Armonk: M. E. Sharpe, 144-152.

Mo Yan. (2003) „Hunger and Lineliness: My Muses“. Preface to Mo Yan Shifu, *You`ll Do Anything for a Laugh*. London: Methuen, xi-xxiii.

The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature. (1995) New York: Columbia UP.

Vance, Yeh, Catherine. (2001) „Root Literature of the 1980`s: May Fourth as a Double Burden.“ In Milena Doležalová-Velingová and Oldřich Král, *The Appropriation of Cultural Capital China`s May Fourth Project*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center, 229-256.

Wang, David Der-Wei. (2000) „The Literary World of Mo Yan“. *World Literature Today* 74, 3: 487-494.

Wang, David Der-Wei. (1993) „Imaginary Nostalgia: Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan, and Li Yongping.“ In Ellen Widmer and David Wang, eds., *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge: Harvard UP, 107-132.

Wu Liang. (2000) „Re-membering the Cultural Revolution - Chinese Avant-garde Literature of the 1980s. In :Chi, Tang-yuan and David Der-Wei Wang. *Chinese Literature on the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana UP, 124-136.

Yang Guobin. (July 2003) „China`s Zhiqing Generation, Nostalgia, Identity and Cultural Resistance in the 1990`s.“ *Modern China*, Vol. 29, No 3: 267-296.

Zhao, Henry Y. H. (2003) “The river fans out: Chinese fiction since late 1970s.“ *European Review*, Vol. 11, No. 2, Academia Europaea. United Kingdom, 193-208.

Elektronické zdroje:

Bei Dao: From the Founding of *Today* to Today A Reminiscence
http://prelectur.stanford.edu/lecturers/dao/dao_on_today.html, z 25.2.2008.

□□□□□□: □□□□ <http://www.gmmy.cn/html/guanyumoyan/2006/1103/1.html>, z 15.11. 2007.