

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Martin Blahota

Gao Xingjian: povídková tvorba z 80. let 20. století

Gao Xingjian: 1980s Short Stories

Praha 2012

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

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu bakalářské práce Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D., za pomoc s výběrem tématu práce a za připomínky, které mé práci věnoval. Děkuji také Darině Longauerové za zapůjčení důležitých pramenů.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval 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

podpis

Abstrakt práce

Cílem této bakalářské práce je představení Gao Xingjianovy povídkové tvorby osmdesátých let dvacátého století v kontextu jeho esejistického, románového a dramatického díla. V první a druhé kapitole autor uvádí historické souvislosti vzniku povídkového díla. Třetí kapitola představuje esejistickou tvorbu Gao Xingjiana a jeho teoretická východiska. Čtvrtá kapitola obsahuje charakteristiku Gao Xingjianova románového a dramatického díla. Jádrem práce jsou pátá a šestá kapitola: V této části práce autor představuje reprezentativní vzorek devíti Gao Xingjianových povídek. Následně podrobněji analyzuje významovou výstavbu povídek „Na moři“, „Matka“ a „Prut pro mého dědečka“. Práce poukazuje na významotvorné postupy, které jsou charakteristické pro celé Gao Xingjianovo dílo.

Klíčová slova

Čína; čínská literatura, moderní; interpretace literárních děl; literární kritika; Gao Xingjian 高行健

Thesis abstract

The aim of this thesis is to analyze Gao Xingjian's short stories published in the 1980s. Short stories are explored in the context of Gao Xingjian's essays, novels and dramas. The first and the second chapter concern themselves with the historical background of the literary work. The third chapter is dedicated to Gao Xingjian's essays and his theoretical approaches to literature. The fourth chapter includes analysis of his dramas and novels. The fifth and the sixth chapter represent the main part of this work: This part of the thesis is dedicated to exploration of representative sample of nine short stories. The subsequent analysis is concerned with the semantic

structure of the short stories “On the Sea”, “Mother” and “Buying a Fishing Rod for My Grandfather”. This thesis shows meaning-making techniques which are characteristic for the whole Gao Xingjian’s literary work.

Key words

China; Chinese literature, modern; interpretation of literary works; literary criticism;
Gao Xingjian 高行健

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Biografie.....	10
3. Gao Xingjianův umělecký program.....	12
3.1 Nezávislost autora.....	12
3.2 Narativní techniky.....	14
3.2.1 Proud vědomí.....	16
3.2.2 „Proud jazyka“ a „přesun perspektiv“.....	17
4. Dramatická a románová tvorba.....	21
4.1 Dramata.....	21
4.2 Romány.....	23
5. Povídky.....	25
5.1 Publikace povídkové tvorby.....	25
5.2 Představení povídkové tvorby.....	27
5.2.1 „Po pětadvaceti letech“.....	29
5.2.2 „Na moři“.....	29
5.2.3 „Klášter Yuan´en“.....	30
5.2.4 „Matka“.....	32
5.2.5 „V parku“.....	32
5.2.6 „Nehoda“.....	33
5.2.7 „Křeč“.....	34
5.2.8 „Prut pro mého dědečka“.....	35
5.2.9 „Okamžik“.....	36
6. „Přesun perspektiv“.....	37
6.1 Oslovení vnímatele a sebeoslovení protagonisty v povídce „Na moři“.....	38
6.2 „Já“, „on“ a „ty“ v povídce „Matka“.....	40
6.3 Dva protagonisté reprezentující jediný subjekt v povídce „Prut pro mého	

dědečka“	44
7. Závěr.....	54
8. Bibliografie.....	56

1. Úvod

Literární scéna v ČLR osmdesátých let dvacátého století byla ovlivněna dvěma zásadními událostmi, které byly příznaky konce období Kulturní revoluce (1966–1976): Hnutím pátého března (1976) a Demokratickým hnutím roku 1978.¹ Ve druhé polovině sedmdesátých let se literatura z undergroundu přesouvala na povrch do neoficiální, výjimečně i oficiální – státem uznávané – sféry. Spisovatelé postupně získali sebedůvěru a došli k přesvědčení, že mají právo kriticky se vyjadřovat ke stavu společnosti. Tímto navazovali na Hnutí Čtvrtého května z počátku dvacátých let dvacátého století. (Mc Dougall: 173)

Pro generaci spisovatelů, ke které náleží Gao Xingjian, byla typická touha odlišit se od generace starší, jež psala v duchu socialistického realismu a dalších oficiálně prosazovaných doktrín. V tisku, v literárně-kritických úvahách či v projevech spisovatelů se stal velice častým termín „generační propast“ (*daigou* 代沟). Helmut Martin charakter tohoto období ilustruje poukazem na popularitu Turgeněvova románu *Otcové a děti*. V dobových člancích, jejichž autory byli spisovatelé, hojně zmiňovaný Turgeněvův román ukazuje na neschopnost různých generací nalézt společnou řeč, na absenci mezigenerační komunikace. Právě toto mezigenerační napětí však umožnilo rychlý rozvoj literatury na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let. (Martin: 21)

Povídkové, románové i dramatické dílo, které Gao Xingjian začal vytvářet právě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, je v souladu s duchem doby charakteristické snahou o obnovu čínské literatury, dramatu a umění vůbec. Na rozdíl od předcházející generace hledá Gao Xingjian inspiraci v evropských uměleckých směrech, současně však též čerpá z tradiční čínské literatury. Některé jeho postupy se tak v dobovém kontextu jeví jako odvážné experimenty.

Autorovo povídkové dílo stojí poněkud stranou zájmu odborníků. Souborné vydání studií věnujících se Gao Xingjianovu dílu - *The Soul of Chaos: Critical*

¹ Do historických souvislostí těchto událostí uvádí např. Roderick MacFarquhar ve studii „The Succession to Mao and the end of Maoism.“ (MacFarquhar 1991)

Perspectives on Gao Xingjian (2001), je tvořeno patnácti esejí, jež zkoumají autorovu dramatickou tvorbu a jeho dva romány. Žádný článek tohoto souboru není věnovaný povídkám. Relativně menší zájem o povídkovou tvorbu nositele Nobelovy ceny za literaturu pro rok 2000, kterou obdržel za román *Hora duše* (*Ling shan* 灵山, 1990), dokládá též skutečnost, že do světových jazyků (včetně angličtiny) byla dosud přeložena pouze část jeho povídek.

Ani Gao Xingjian samotný se ke svým povídkám příliš často nevyjadřuje. Rovněž výbor autorových esejů o umění, jenž vyšel poprvé ve francouzštině pod názvem *Ne pas avoir de -isme* (1993), obsahuje pouhou zmínku o povídkách. Ve většině esejů autor hovoří o svých dramatech a románech.

V této práci Gao Xingjianovu povídkovou tvorbu představíme v kontextu autorovy esejistické, dramatické a románové tvorby. Povídkové dílo se pokusíme analyzovat a zjistit, jaký má význam pro Gao Xingjianovo umělecké dílo jako celek.

Budeme zkoumat devět vybraných povídek, přičemž u tří povídek se detailněji zaměříme na jejich významovou výstavbu. Analýzou charakteristických narativních postupů, které autor ve své povídkové tvorbě užívá, se dále pokusíme doložit, že v Gao Xingjianově povídkové tvorbě je při pozorném čtení možné objevit množství zajímavých, pod povrchem skrytých nápadů, myšlenek a motivů, z nichž některé nalézáme jako důležité prvky významové výstavby autorových románů či dramát. Pokus o odhalení těchto pro Gao Xingjiana typických tvůrčích postupů je nejvýznamnějším cílem této práce.

2. Biografie

Gao Xingjian (高行健), narozený 4. ledna 1940 v provincii Jiangxi, je jediným převážně čínsky píšícím nositelem Nobelovy ceny za literaturu. Kromě literární tvorby se věnuje rovněž psaní dramát, filmových scénářů a kritických pojednání o literatuře.

Po absolvování střední školy v Nankingu, hlavním městě provincie Jiangsu, studoval francouzský jazyk a literaturu v Pekingu. Po ukončení studia v roce 1962 žil Gao Xingjian dále v Pekingu a pracoval jako překladatel v Čínském nakladatelství zahraniční literatury (*Zhongguo guoji shudian* 中国国际书店). V období Kulturní revoluce byl podobně jako další mladí lidé donucen odejít na venkov: Několik let pracoval na statku v provincii Anhui a následně působil jako učitel. Veškeré rukopisy, jež v tomto období napsal, ze ztrachu z možné perzekuce raději zničil.

Po návratu do Pekingu se Gao Xingjian věnoval překládání dramát a v roce 1979 publikoval první novelu v časopise *Huacheng* 花城.² V roce 1981 vydal svou první knižní publikaci - *Úvodní zamyšlení nad technikami moderního narativu* (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探)³. Tento soubor esejů podnítl diskusi o inovacích v čínské literatuře, jíž se účastnili spisovatelé Li Tuo, Feng Jikai, Liu Xinwu a další. (Hong: 383)

Od roku 1982 začal Gao Xingjian pracovat pro Pekingské lidové umělecké divadlo (*Beijing renmin yishu juyuan* 北京人民艺术剧院). V tomto divadle byly v následujících letech uvedeny tři Gaovy hry, které mezi diváky i kritiky vzbudily rozporuplné reakce. Nejznámější z těchto her – *Autobusová zastávka* (*Che zhan* 车站, 1983), byla v rámci kampaně proti „duchovnímu znečištění“⁴ zakázána, uvádění dalších her bylo omezeno.

² Chronologii autorovy publikační činnosti přebíráme z *Chronology of Gao Xingjian* (Yip 2001: 311 – 339)

³ Do češtiny bývá titul překládán různě, „xiaoshuo“ (小说) většinou jako „román“. Kwok-kan Tam titul překládá jako *A preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction*. Vzhledem k tomu, že Gao Xingjian zahrnuje do pojmu *xiaoshuo* kromě románů i povídky, překládáme zde i v rámci celé práce tento termín jako „nativ“.

⁴ V rámci kampaně proti „duchovnímu znečištění“ (*qingchu jingsheng wuran* 清除精神污染) se v roce 1983 čínská vláda v reakci na relativně uvolněnou politiku přelomu 70. a 80. let uchýlila k represím šířitelů liberálních „západních“ myšlenek.

Gao Xingjian však dále v časopsech publikoval své povídky. V roce 1985 byla inscenována Gaova hra *Divoký muž* (*Ye ren* 野人), jež opět vzbudila polemické reakce. O rok později byla jeho další hra *Druhý břeh* (*Bi'an* 彼岸) zakázána již v průběhu zkoušení. V roce 1987 Gao Xingjian odjel do Německa a vzhledem k obtížím, jež jeho umělecké aktivity provázely v Číně, v Evropě již zůstal – dodnes žije v Paříži.

V roce 1989 Gao Xingjian dokončil hru *Uprchlíci* (*Taowang* 逃亡), jež je reakcí na demonstrace na náměstí Tiananmen z jara téhož roku a jejich potlačení. Po otištění tohoto dramatu v roce 1990 byla publikace veškerého jeho díla v pevninské Číně zakázána. Gao Xingjian publikuje ve Francii, na Taiwanu a v Hongkongu; v pevninské Číně zůstává prakticky neznámým autorem.

Ve Francii Gao Xingjian dokončil sbírku povídek *Prut pro mého dědečka* (*Gei wo laoye mai yugan* 给我老爷买鱼竿, 1988) a román *Hora duše*. Dále se věnoval psaní dramát a beletrie, pokračoval v malbě. V roce 2000 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu, což bylo velmi pozitivně přijato v Hongkongu a na Taiwanu. V ČLR bylo udělení ceny čínskému disidentovi literárními organizacemi kritizováno. (Tam 2001a: 3)

3. Gao Xingjianův umělecký program

Gao Xingjian své teoretické názory na umění formuluje ve svých esejích – zamýšlí se nad postavením umělce, nad jazykem, literaturou, divadlem, malbou. V literárním díle se své teorie pokouší uvádět v život.

Teoretické názory na literaturu v knižní podobě poprvé formuloval ve sbírce esejů *Úvodní zamyšlení nad technikami moderního narativu* (dále jen *Úvodní zamyšlení*). Kromě narativních postupů v esejích autor věnuje pozornost i politické a umělecké svobodě autora či charakteru čínského jazyka.

Vedle kritických pojednání o Gao Xingjianově díle od různých badatelů se budeme při zkoumání jeho povídek odvolávat i na spisovatelova vlastní teoretická východiska.

3.1 Nezávislost autora

Gao Xingjian se ve svých esejích vymezuje vůči požadavku na zodpovědnost autora vůči společnosti:

„Spisovatel není svědomím společnosti a literatura není společenským zrcadlem. Spisovatel pouze utíká na okraj společnosti: je cizincem a pozorovatelem, jehož pohled zůstává nezaújatý. Vzhledem k tomu, že ve společnosti je již dlouho společenského svědomí přebytek, spisovatel svědomím společnosti být nemusí. Spisovatel své dílo tvoří dle vlastního svědomí. Zodpovědný je jedině sám sobě.“

“作家不是社会的良心，恰如文学并非社会的镜子。他只是逃亡於社会的边沿，一个局外人，一个观察家，用一双冷眼加以观照。作家不必成为社会的良心，因为社会的良心早已过剩。他只是用自己的良知，写自己的作品。他只对她自己负责， ...“ (Gao 2001: 22)

Již od počátku 20. století byla literatura některými čínskými intelektuály

považována za ideální nástroj pro reformu společnosti.⁵ Schopnost literatury měnit společnost byla vyzdvihována jak intelektuály Májového hnutí, tak později levicově smýšlejícími kritiky a teoretiky. Gao Xingjianův požadavek na nezávislost spisovatele nevychází jen z nepřilíš svobodomyšlného společenského klimatu Číny 80. let, které bylo stále poznamenáno prosazováním socialistického realismu a dalších oficiálních doktrín. V eseji „Bez –ismů“ (*Mei you zhuyi 没有主义*) se Gao Xingjian vymezuje i vůči Lu Xunovi:

„Západní ‚ismy‘ mají své vlastní kořeny, jejich historie je dlouhá. Lu Xun obhajoval přejímání ze Západu, což bylo jistě správné, přejímání ‚ismů‘ však bylo přehnané.“

“西方的主义有自己的土壤，源远流长，鲁迅主张拿来固然不错，但拿来主义，则过于极端。” (Gao 2001: 3)

Gao Xingjian se domnívá, že v současné době je nekritická víra v ideologii nahrazována například vírou ve filozofické teorie, které považuje za absurdní. Jejich absurditu připisuje absurditě lidského myšlení. Domnívá se, že lidská touha po racionalitě vyvěrá z touhy člověka vyjádřit své pocity. Literatura i filozofie jsou podle jeho názoru výrazem právě této touhy po vyjádření. Podle Gao Xingjiana z tohoto důvodu není pro literaturu žádoucí, aby se vážala na konkrétní filozofické směry. Umělec podle něj není zodpovědný žádné teorii. Jediným, komu by se podle autora mělo dílo odpovídat, je autorovo vlastní já. (Lee 2001a: 34 – 35)

Gao Xingjianův postoj vyjádřený výrazem „bez –ismů“ je odmítnutím politické služebnosti literatury, požadavků oficiálních uměleckých stylů stejně jako filozofických teorií, které uměleckou tvorbu omezují. Svým důrazem na individualitu umělce kromě politických a filozofických teorií odmítá i čínskou tradici upozadující jedince na úkor společnosti. Podřízení individua společenským, případně státním zájmům totiž vychází i z konfuciánské etiky. (Tam 2001c: 294)

Pro interpretaci Gaových textů je tedy zásadní brát v potaz autorův koncept obrany literární tvorby před vnějšími vlivy politickými i filozofickými: koncept

⁵ Podobný přístup k literatuře je charakteristický i pro tradiční čínské literární myšlení.

vyzdvihující důležitost tvůrčí nezávislosti a individuality člověka.

3.2 Narativní techniky

V již zmíněné publikaci *Úvodní zamyšlení* definuje Gao Xingjian základní principy moderních povídek a románů.

Gao se v tomto díle věnuje konkrétním narativním postupům, díky kterým je možné čtenáři zprostředkovat subjektivní pohled na realitu. Popisuje zde i základní principy moderní literatury, které považuje za významné. Základní charakteristiku těchto principů přebíráme ze studie Kwok-kan Tama:

- 1) narativ nemusí mít příběh;
- 2) narativní jazyk musí být schopný vyjádřit vnitřní pocity vypravěče či postavy;
- 3) narativní úhel pohledu (point of view) se nemusí omezovat na perspektivu (perspective) jedné postavy. Nemusí být konzistentní a může se přesouvat mezi první, druhou a třetí osobou;
- 4) postava musí být představena jako psychologická bytost, nehledě na její společenské postavení či rasu;
- 5) proud vědomí v podobě volné asociace myšlenek je vhodným prostředkem pro představení vnitřních pochodů postavy;
- 6) absurdno je vhodný prvek psaní, který odráží ideál hledání dokonalosti;
- 7) život není logický; představování nelogického je způsob hledání racionálna;
- 8) symbolismus může sloužit jako prostředek k začlenění filozofie a poezie do narativu;
- 9) literatura je jakožto umělecký výraz pevně spojena s autorovým světonázorem;
- 10) postava je složitý a mnohvrstevnatý subjekt;

- 11) literární jazyk by měl být schopný zachytit psychologickou složitost postav;
- 12) moderní narativ by měl být vystavěn na principu struktury, nikoliv příběhu;
- 13) narativ si může vypůjčovat techniky od jiných druhů umění, například může využívat filmovou montáž či strukturu hudební kompozice;
- 14) čas a prostor fungují jako psychologické dimenze;
- 15) narativ budoucnosti přesáhne své vlastní hranice, propojí se i s jinými formami umění a literárními žánry. (Tam 2001c: 295)

Gao Xingjian podobné názory na beletristickou tvorbu vyjadřuje i v doslovu ke sbírce povídek *Prut pro mého dědečka*. Tato sbírka, která obsahuje převážnou část Gao Xingjianovy povídkové tvorby, je výchozím pramenem této práce. Teoretické názory na narativní literaturu obsažené v doslovu shrneme ve čtyřech bodech:

- 1) Umělecká hodnota narativu spočívá v realizaci jazyka a nikoli v popisu reality. Z tohoto důvodu není pro narativ zásadní příběh;
- 2) charakterizace postav nezajistí čtenáři zážitek srovnatelný s tím, když může pozorovat děj z různých perspektiv, které se mohou měnit;
- 3) objektivní popis prostředí byl v povídkách vypuštěn, pokud se v nich popis nachází, vždy je viděn ze subjektivního hlediska;
- 4) předchozí tři kritéria se sjednocují v „proudu jazyka“ (*yuyan de liu* 语言的流). (Gao 2003a: 339-340)

Gao Xingjian se ve svém *Úvodním zamyšlení*, v doslovu k výše zmíněné sbírce povídek i v řadě dalších úvah vyjadřuje k charakteru narativní literatury jako takové, k charakteru literárního jazyka a zejména k charakteru literární postavy a způsobu jejího ztvárnění.

Postava moderní literatury by podle Gaových představ měla být zobrazena v celé své psychologické komplexitě. V *Úvodním zamyšlení* navrhuje autor využití

konkrétního postupu, který posléze nacházíme i v jeho literární tvorbě. Jedná se o specifický způsob zachycení proudu vědomí, jenž pracuje s přesunem narativních perspektiv.

3.2.1 Proud vědomí

V *Úvodním zamyšlení* Gao Xingjian uvažuje o vztahu psychologie a narativních postupů. Poukazuje na iracionalitu a neuchopitelnost některých psychologických procesů, které odhalily moderní psychologické výzkumy:

„ ... , myšlení a pocity, vědomí a podvědomí, vůle, podněty, touha, chtíč a umíněnost jsou jako temná řeka, jež se nepřetržitě valí od zrození do smrti, její proud se ani ve spánku nezastaví. Racionální myšlenky jsou jakási světla, která slouží jako navigační body na této temné řece. Když moderní literatura ztvárňuje vnitřní svět člověka, musí tuto jeho charakteristiku uchopit. Toto je podstatou moderního narativního jazyka proudu vědomí.“

“ ... , 思想与感情, 意识与下意识, 意志与冲动与激情与欲望与任性, 等等, 象一条幽暗的河流, 从生到死, 长流不歇, 即使处在睡眠状态, 也难以中断。而理性的思维活动则不过是这条幽暗的河流中的若干亮着灯火的航标。现代文学描模人的内心世界的时候, 不能不把握这个特点。这也就是意识流这种现代叙述语言产生的根据。”
(Gao 1981: 27)

Gao v tomtéž eseji uvádí, že „narativní jazyk proudu vědomí“ (yishi liu de xushu yuyan, 意识流的叙述语言), který v jiných esejích⁶ zkráceně nazývá „proudem jazyka“, je organizovaný stejně jako jazyk jiných narativních postupů. Struktura tohoto jazyka však není založena na racionální analýze. Bohatství rozličných psychologických procesů člověka by měl popisovat jazyk odpovídající svou bohatostí. Vzhledem k tomu, že se jedná o zobrazení procesu lidského myšlení, měly by být vyobrazeny i aspekty myšlení jako jsou například volné asociace. (Gao 1981: 27-32)

⁶ Například v již zmíněném doslovu ke sbírce povídek *Prut pro mého dědečka*

Pokud je prostřednictvím popisu proudu vědomí zobrazen vnější svět, vždy je vnímán skrze smysly individua. Jazyk proudu vědomí tak podle Gao Xingjiana překonává bariéru mezi vlastním já individuální bytosti a objektivním popisem reality. Pokud se spisovateli podaří vystihnout subjektivní vnímání individua, může se čtenář seznámit s procesy vnitřního světa postavy:

„Jazyk proudu vědomí může bez ohledu na časovou posloupnost mísit vzpomínky a skutečnost či minulost a budoucnost. Současně boří prostorová omezení a v jediné kapitole, dokonce v jediném odstavci může proplétat představy, sny a skutečné prostředí.“

“意识流语言是不顾及时间顺序的，可以把回忆与现实，过去与未来糅合在一起。它同时也突破了固定的空间的束缚，在同一章节中，甚至同一个段落里，还可以把幻想、梦境同现实环境交织在一起。” (Gao 1981: 32)

Autorova snaha o co nejautentičtější vyobrazení proudu vědomí má často za následek, že se v jeho beletristickém díle můžeme setkat s neukončeností dějů (či zachycením situací, které postrádají zápletku), opakováním motivů či náhlým střídáním časových rovin.

V následující kapitole se věnujeme specifické narativní technice, již při popisu vnitřního světa postav Gao Xingjian využívá – technice, již v této práci nazýváme „přesun perspektiv“ (*jiaodu de zhuanhuan* 角度的转换, *guanjiao de zhuanji* 观角的转移 či *bianheng jiaodu* 变更角度).

3.2.2 „Proud jazyka“ a „přesun perspektiv“

K termínům „proud jazyka“ a „přesun perspektiv“, které jsou pro Gao Xingjianovu tvorbu zásadní, se autor vyjadřuje ve svém eseji *Literatura a metafyzika: o Hoře duše* (*Wenxue yu xuanxue: guanyu Lingshan* 文学与玄学: 关于灵山, 1991):

„Co se týče proudu vědomí v moderní západní literatuře, jedná se o proces vystižení a

uchopení pocitů subjektu. Výsledkem práce spisovatele je nepochybně proud jazyka. Domnívám se, že takovýto literární jazyk je možné nazývat právě „proudem jazyka“. Dále věřím, že výraz takového jazyka může být ještě bohatší, pokud se promění perspektiva ztvárněných pocitů subjektu. Například je možné proměnit gramatické osoby: Druhou osobou „ty“ se nahradí první osoba „já“ nebo se třetí osobou „on“ nahradí „ty“. Když jediný subjekt projde proměnou gramatických osob, vnímání a perspektiva se rovněž do určité míry promění.“

“西方现代文学中的意识流，从一个主体出发，追随和捕捉这主体感受的过程，作家得到的无非是个语言的流程。所以，我认为这种文学语言不妨称之为语言流。我还以为这种语言可以表达得更为充分，只要变更这主体感受的角度，譬如变一下人称，用第二人称你来代替第一人称我。或用第三人称他来代替你，同一主体通过人称转换，感知角度也就有所不同。” (Gao 2001: 194)

Svou teorii o přesunu narativních perspektiv Gao rozvádí v eseji *Má dramata a můj klíč* (*Wo de xiju he wo de yaoshi* 我的戏剧和我的钥匙, 1991). Z pohledu režiséra zde popisuje, jak připravuje herce na představení, v němž někteří herci promlouvají různými narativními hlasy (autorově dramatické tvorbě se věnujeme v následující kapitole). Základem přípravy je, že herci mění své narativní hlasy „já“, „ty“ a „on“, a díky tomu narušují běžné vnímání vlastního já. Gao Xingjian se totiž domnívá, že lidé chápou své vlastní já na základě jazyka:

Jestliže není rozlišení mezi osobami „já“, „ty“ a „on“ považováno za počátek lidského vědomí, pak je alespoň jeho jasným a uchopitelným znakem. Zdá se, že poznání lidského chování není od pozice subjektu určené gramatickou osobou oddělitelné. Rozlišování mezi subjektem a objektem i utváření vlastního já je založeno zejména právě na jazyku, jenž poznávací subjekt využívá.

我、你、他人称的区分如果不算人类意识的起点，至少也算一个明显的可以把握的标志。人的行为的认知似乎都离不开人称的导向，主体与客体，自我的确立，首先仰仗这种认知的主语。 (Gao 2001: 281)

V proudu jazyka je tedy jediné já ztvárněno jako „já“, „ty“ a „on“. Když se

perspektiva přesouvá z „já“ na „ty“ nebo „on“, subjekt se stává objektem, aniž by přitom přestával být subjektem. (Tam 2001c: 300) Zjednodušeně řečeno jde tedy o proces, ve kterém je subjekt – díky odstupu od sebe samotného – schopný sám sebe nezaujatě pozorovat. Narativní techniku „přesun perspektiv“ Gao Xingjian využívá ve svých dramatech, povídkách i románech.

Na základě analýzy Gao Xingjianových teoretických úvah o literatuře je možné konstatovat, že autor obhájí v čínském prostředí počátku osmdesátých let neobvyklou narativní techniku „proud vědomí“ v podobě, ve které byla známa v Evropě již od počátku 20. století – jako neuspořádanou následnost obsahů vědomí spojenou s principem volné asociace a vnitřního monologu. (Nünning: 641) Narativní techniku „proud vědomí“ obohacuje o specifickou techniku „přesun perspektiv“. Termínem „proud jazyka“ Gao Xingjian označuje výsledek práce spisovatele.

Je třeba doplnit, že Gao Xingjianovo využití techniky „přesun perspektiv“ souvisí s charakterem čínského jazyka. Ke specifickým vlastnostem čínštiny, jichž ve svém díle využívá, se Gao Xingjian vyjadřuje v eseji „Bez –ismů“:

„Pro používání osobních zájmen a určování času má čínština jednodušší pravidla než západní jazyky. Při ztvárnění lidského myšlení je díky tomu čínský jazyk velice pružný. Občas je však tak pružný, že mohou vznikat myšlenkové zkratky a sémantické nejasnosti. V rámci svého hledání takové čínštiny, která by byla schopna přesněji popsat pocity moderního člověka, jsem napsal řadu povídek. Až při psaní povídky „Pruť pro mého dědečka“ jsem začal chápat, že v čínštině jsou realita, paměť a představivost vyobrazovány ve věčné přítomnosti, jež překonává gramatické kategorie a tudíž utváří proud jazyka překonávající koncept času.“

“将汉语同西方分析性语言相比，主语人称和时态形态没有那么多限制，在表述人的意识活动的时候，语言使用十分灵活，而有时又太灵活，以至于往往容易造成思维短路和语意含糊。我一直在寻求一种对现代人丰富的感受能表达更为贴切的汉语，写过一系到的中短篇小说，直到《给我老爷买鱼竿》，才见端倪。现实、回忆与想象，在汉语中都呈现为超越语法观念的永恒的现时性，也就成为超乎时间观念的语言流，...” (Gao 2001: 7)

Na základě tohoto autorova komentáře vlastní práce s jazykem je možné

konstatovat, že Gao Xingjianova technika ztvárnění vnitřního světa člověka proudem slov, která je založena na manipulaci s perspektivami a časem, využívá specifický charakter čínského jazyka, v němž se osobní zájmena neskloňují a čas je možné určovat pouze na základě kontextu.

4. Dramatická a románová tvorba

V průběhu osmdesátých let se Gao Xingjian kromě psaní esejů věnoval i psaní dramát, povídek a románu *Hora duše*.⁷ Všechna tato umělecká díla byla vytvořena na základě uceleného uměleckého programu autora, který jsme ve stručnosti představili. Některá díla vznikala současně: Román *Hora duše* začal autor psát v roce 1982, dokončil ho v roce 1989 – toto tvůrčí období se překrývá s časem, kdy Gao napsal většinu povídek i svých nejvýznamnějších dramát.

4.1 Dramata

Po vzniku ČLR byl na čínských jevištích dogmaticky prosazován socialistický realismus, který byl spjatý se Stanislavského systémem čtyř stěn.⁸ Osmdesátá léta jsou pro čínské divadlo charakteristická touhou autorů po nové formě dramatu. Po roce 1979 měly v Číně velký vliv modernější západní divadelní formy jako divadlo brechtovské a divadlo absurdní. (Tam 2001b: 43)

V uvolněnější atmosféře osmdesátých let se některým autorům, mezi něž patřil i Gao Xingjian, podařilo progresivnější hry v oficiálních divadlech inscenovat.

Mezi jeho nejvýznamnější hry napsané v osmdesátých letech patří: *Poplašný signál* (*Juedui xinhao* 绝对信号, 1982), *Autobusová zastávka*, *Monolog* (*Dubai* 独白, 1985), *Divý člověk a Druhý břeh*. V exilu dokončil hry *Mezi životem a smrtí* (*Sheng si jie* 生死界, 1991), *Dialog a otázky* (*Duihua yu fanjie* 对话与反诘, 1992) a další.

Hry je možné vnímat rovněž jako manifesty autorových dramatických teorií. Jak jsme již vyzdvihli výše, hlavním bodem Gaova uměleckého programu je ztvárnění

⁷ Autor dále kromě povídek, románů a dramát publikoval i dvě novely: *Hvězdy chladné noci* (*Hanye de xingchen* 寒夜的星辰) a *Jeden holub zvaný červený zobák* (*You zhi gezi jiao hongchun'er* 有只鸽子叫红唇儿). První publikace: „Jeden holub zvaný červený zobák“ (*You zhi gezi jiao hongchun'er* 有只鸽子叫红唇儿) in: *Shouhuo* 收获 (Peking), č. 1, 1981. Obě dvě novely vyšly pod názvem *Jeden holub zvaný červený zobák* (*You zhi gezi jiao hongchun'er* 有只鸽子叫红唇儿) v nakladatelství Beijing Shiyue wenyi chubanshe (北京十月文艺出版社) v roce 1985.

⁸ Ruský režisér K. S. Stanislavsky prosazoval, aby se herci maximálně ponořili do své role – mezi jevištěm a hledištěm tak vznikla teoretická čtvrtá stěna.

psychických procesů jedince. Podobně jako ve svých povídkách a románech se autor i v dramatech zaměřuje na zkoumání vlastního já individua.

Gao Xingjianova hra *Poplašný signál* vyvolala diskusi zejména svým moderním pojetím času – na scéně se prolínají tři časové roviny. Jedná se o první hru v ČLR druhé poloviny dvacátého století, která bez jasného rozlišení mísí přítomné pocity, sny, vzpomínky a představy o budoucnosti. (Riley, Gissenwehler: 114)

Autobusová zastávka je považována za první čínské absurdní drama a bývá přirovnávána k Beckettovu *Čekání na Godota*.⁹ Gao zde rozvádí prolínání časových rovin z *Poplašného signálu*. Mezi postavami čekajícími na autobus, který nikdy nepřijede, vyčnívá Tichý muž, jenž v průběhu hry nemluví a jako jediný se vydává do města pěšky. V této hře tak autor ve svém díle poprvé tematizuje postavu jedince v kontrastu k mase lidí.¹⁰ (Riley, Gissenwehler: 117 – 118)

Ve hře *Monolog* Gao Xingjian uplatňuje svou teorii „trojvrstevnatost divadelní performance“ (*biaoyan de sanchongxing* 表演的三重性). Inspiruje se zde prvkem „liangxiang“ (亮相) z tradiční čínské opery. Tento termín označuje čas, ve kterém herec vystoupí ze své role a „odhalí se“ – v průběhu akrobatického vystoupení na chvíli zastaví své pohyby a nechá publikum ocenit svůj výkon. V některých případech se v tomto krátkodobém výstupu obecnstvu představí (jako herec). Podle Gao Xingjiana má herec na pódiu tři identity zároveň – svou vlastní, identitu role a identitu „neutrálního herce“. Neutrálního herce Gao definuje jako herce, jenž hraje svou roli, ale je zároveň ji vnímá s odstupem. Navíc je schopný komunikovat s publikem. (Fong: 149)

V *Monologu* se odstup herce od vlastní role projevuje střídáním narativních hlasů. Herec začíná hovořit v první osobě své role, posléze druhou osobou promlouvá k publiku a zmiňuje své herecké povolání. V průběhu hry začíná ve třetí osobě hovořit o dívce, do jejíž role se také vžije. (Lai: 140 – 143)

Prvek „liangxiang“ uplatňuje Gao Xingjian i ve hře *Divý člověk* (1985), v níž herec v roli ekologa na počátku představení upozorňuje publikum, že další herci se

⁹ Například v Tam, Kwok-kan: *Drama of Paradox: Waiting as a Form and Motif in The Bus-Stop and Waiting for Godot*, str. 44.

¹⁰ Tento motiv do čínské literatury uvádí především Lu Xun.

mohou objevit mezi sedadly. (Riley, Gissenwehler: 125) Poslední hra, již Gao dokončil v Číně – *Druhý břeh* – zkoumá postavení jedince ve společnosti a specifickým rysem jsou buddhistické motivy, absurdní dialogy a úplná absence děje. (Riley, Gissenwehler: 126 – 129)

Narativní techniku „přesun perspektiv“ Gao Xingjian rozvíjí ve svých pozdějších hrách – například ve hře *Mezi životem a smrtí*. Hlavní postava – v přítomném čase v první osobě – se ve vzpomínkách vrací do vlastní minulosti a hovoří o sobě ve třetí osobě („ona“). Díky tomuto odstupu od vlastního já je ve své roli schopna větší objektivitu. (Fong: 152)

Hru se záměnou zájmen využívá Gao Xingjian i ve hře *Dialog a otázky* – muž a žena o sobě hovoří v první osobě, ale od chvíle, kdy začnou pochybovat, jestli stále žijí, začne o sobě muž mluvit v osobě druhé a žena ve třetí. (Fong: 151) Podobně pracuje Gao s proměnami perspektiv i ve svých pozdějších hrách.

4.2 Romány

Román *Hora duše* začal Gao Xingjian psát v roce 1982. Když byla v roce 1983 zakázána jeho hra *Autobusová zastávka*, opustil autor Peking a vydal se na půlroční cestu po jižní Číně. Své poznámky o kultuře místních obyvatel (často příslušníků národnostních menšin) následně využil v díle *Hora duše*. Když v roce 1987 opouštěl Čínu, vezl s sebou již téměř dokončený rukopis románu.

V tomto románu autor uplatňuje tvůrčí postupy, jež definoval ve sbírce esejů *Úvodní zamyšlení*. Výrazným prvkem je v *Hoře duše* využívání osobních zájmen pro pojmenování několika protagonistů, kteří však reprezentují jediný subjekt. Narativní hlasy „já“, „ty“, „on“ a „ona“ vytvářejí rozdílné perspektivy jediného hlavního hrdiny. Mabel Lee dává tento román do souvislosti s obdobím, kdy byla Gao Xingjianovi chybně diagnostikována rakovina. Podle ní se snovými pasážemi tohoto díla (v nichž užívá narativní techniku „přesun perspektiv“) pokouší ztvárnit svůj psychologický stav v době, kdy byl přímo konfrontován s blízkostí smrti. (Lee 2001b: 236 – 237)

V prvních dvou třetinách románu se pravidelně střídají kapitoly vyprávěné narativním hlasem „já“ a „ty“. Jako „já“ hovoří postava spisovatele, který opustil město a vydal se zkoumat kulturu v okrajových částech Číny. „Ty“ je postavou hledající Horu duše, která často o svém životě diskutuje s postavou „ona“, již cestou potká. Od 52. kapitoly se však tyto narativní hlasy v textu mísí. Podle Lee se jedná o ztvárnění odstupu hlavního protagonisty románu od vlastního já a vlastních myšlenek a činů. (Lee 2001b: 238)

Postup ztvárnění psychologických procesů člověka technikou „přesun perspektiv“ využívá Gao Xingjian i ve svém posledním románu *Bible jednoho člověka*. Podobně jako *Hora duše* vychází i tento román ze základních principů definovaných autorem v *Úvodním zamyšlení*.

Bible jednoho člověka je spirituální autobiografií Číňana, který se snaží utéct před politickým nátlakem a kolektivistickou morálkou. Přesuny perspektiv zde souvisejí s časem: Přítomné události jsou viděny z perspektivy „ty“, minulé z perspektivy „on“. Časové role těchto perspektiv se však mohou změnit, čímž se subjekt opět oddaluje svému vlastnímu já, aby je mohl pozorovat. (Tam 2001c: 304)

5. Povídky

5.1 Publikace povídkové tvorby

Gao Xingjian napsal a v časopisech publikoval devatenáct povídek. Svou první povídku dokončil v roce 1980, vyšla o rok později; poslední publikoval v roce 1991. Gao Xingjianovy povídky nikdy v ČLR nevyšly v knižní podobě. Sbíрку autorových povídek vydalo v roce 1988 pod názvem *Prut pro mého dědečka* taiwanské nakladatelství Lianhe wenxue chubanshe 联合文学出版社.

Sbířka obsahuje sedmnáct povídek a autorův doslov, jehož hlavní teze jsme shrnuli v kapitole o Gaově uměleckém programu (kap. 2.2). Povídky jsou ve sbírce řazeny chronologicky podle data dokončení (datum autor k povídkám připojuje): „Přítel“ (*Pengyou* 朋友)¹¹, „Určitě budeš žít“ (*Ni yiding yao huo zhe* 你一定要活着)¹², „Děšť, sníh a další“ (*Yu, xue ji qita* 雨, 雪及其他)¹³, „Na cestě“ (*Lu shang* 路上)¹⁴, „Po pětadvaceti letech“ (*Ershi nian hou* 二十年后)¹⁵, „Fazole“ (*Hua dou* 花豆)¹⁶, „Na moři“ (*Haishang* 海上)¹⁷, „Věnec“ (*Hua huan* 花环)¹⁸, „Klášter Yuan'en“ (*Yuan'en si* 圆恩寺)¹⁹, „Matka“ (*Muqin* 母亲)²⁰, „Na druhé straně řeky“ (*He na bian* 河那边)²¹, „Švec a jeho dcera“ (*Xiejiang he ta de nü'er* 鞋匠和他

¹¹ Dokončeno: 1980. První publikace: „Přítel“ (*Pengyou* 朋友) in: *Mangyuan* 莽原 (Zhengzhou), č. 2, 1981.

¹² Dokončeno: 1980. První publikace: „Určitě budeš žít“ (*Ni yiding yao huo zhe* 你一定要活着) in: *Gei wo laoye mai yugan* 给我大爷买鱼竿, 1988.

¹³ Dokončeno: 1982. První publikace: „Děšť, sníh a další“ (*Yu, xue ji qita* 雨, 雪及其他) in: *Chou Xiaoya* 丑小鸭 (Peking), č. 7, 1982.

¹⁴ Dokončeno: 1982. První publikace: „Na cestě“ (*Lu shang* 路上) in: *Renmin wenxue* 人民文学 (Peking), č. 9, 1982.

¹⁵ Dokončeno: 1982. První publikace: „Po pětadvaceti letech“ (*Ershi nian hou* 二十年后) in: *Wenhui yuekan* 文汇报月刊 (Šanghaj), č. 11, 1982. V překladu: „Fünfundzwanzig Jahre“, in: *Auf dem Meer*, 2000.

¹⁶ Dokončeno (jako povídka): 1982. První publikace (jako filmový scénář): „Fazole“ (*Hua dou* 花豆) in: *Renmin wenxue* 人民文学 (Peking), č. 9, 1984.

¹⁷ Dokončeno: 1983. První publikace: „Na moři“ (*Haishang* 海上) in: *Chou Xiaoya* 丑小鸭 (Peking), č. 9, 1983. V překladu: „Auf dem Meer“, in: *Auf dem Meer*, 2000.

¹⁸ Dokončeno: 1983. První publikace: „Věnec“ (*Hua huan* 花环) in: *Wenhui yuekan* 文汇报月刊 (Šanghaj), č. 5, 1983.

¹⁹ Dokončeno: 1983. První publikace: „Klášter Yuan'en“ (*Yuan'en si* 圆恩寺) in: *Haiyan* 海燕 (Dalian), č. 8, 1973. V překladu: „The Temple“, in: *Buying a Fishing Rod for my Grandfather*, 2005.

²⁰ Dokončeno: 1983. První publikace: „Matka“ (*Muqin* 母亲) in: *Shiyue* 十月 (Peking), č. 4, 1983. V překladu: „Die Mutter“, in: *Auf dem Meer*, 2000.

²¹ Dokončeno: 1983. První publikace: „Na druhé straně řeky“ (*He na bian* 河那边) in: *Zhongshan* 钟山 (Nanjing), č. 6, 1983.

的女儿)²², „Ponížení“ (*Wuru* 侮辱)²³, „V parku“ (*Gongyuan li* 公园里)²⁴, „Nehoda“ (*Che huo* 车祸)²⁵, „Křeč“ (*Choujin* 抽筋)²⁶, a „Prut pro mého dědečka“ (*Gei wo laoye mai yugan* 给我姥爷买鱼竿)²⁷.

Prakticky stejný soubor povídek vyšel znovu v roce 2001, krátce po udělení Nobelovy ceny, pod jménem *Povídky Gao Xingjiana* (*Gao Xingjian duanpian xiaoshuo ji* 高行健短篇小说集). Nová edice je doplněna o „Děkovnou řeč u příležitosti převzetí Nobelovy ceny za literaturu“ (*Nuobeier wenxue jiang lingjiang daxie ci* 诺贝尔文学奖领奖答谢词), o esej „Důvod literatury“²⁸ (*Wenxue de liyou* 文学的理由) a o povídku „Okamžik“ (*Shunjian* 瞬间)²⁹.

Mimo sbírky vyšla pouze povídka „Bez názvu“ (*Wu ti* 无题)³⁰.

V německém překladu vyšel pod názvem *Auf dem Meer* (2000) výbor čtyř povídek: „Po pětadvaceti letech“, „Na moři“, „Křeč“ a „Matka“. Italsky vyšel pod názvem *Una canna da pesca per mio nonno* (2001) výbor šesti povídek: „Kláster Yuan'en“, „Nehoda“, „Křeč“, „V parku“, „Prut pro mého dědečka“ a „Okamžik“. V překladu do angličtiny vyšel pod názvem *Buying a Fishing Rod for my Grandfather* (2004) výbor stejných šesti povídek, řazeny jsou však jinak. Stejných šest povídek vyšlo v roce 2007 i ve francouzštině pod názvem *Une canne à pêche pour mon grand-père*. V doslovu výboru povídek přeložených do angličtiny Mabel Lee zmiňuje, že těchto šest povídek pro překlad vybral sám autor jako nejlepší ukázky toho, co touží svou narativní prózou sdělit. (Gao 2005: 162)

²² Dokončeno: 1982. První publikace: „Švec a jeho dcera“ (*Xiejiang he ta de nü'er* 鞋匠和他的女儿) in: *Qingnian zuojia* 青年作家 (Chengdu), č. 3, 1983.

²³ Dokončeno: 1983. První publikace: „Ponížení“ (*Wuru* 侮辱) in: *Qingnian zuojia* 青年作家 (Chengdu), č. 7, 1985.

²⁴ Dokončeno: 1983. První publikace: „V parku“ (*Gongyuan li* 公园里) in: *Nanfang wenxue* 南方文学 (Guangzhou), č. 4, 1985. V překladu: „In the Park“ in: *Buying a Fishing Rod for my Grandfather*, 2005.

²⁵ Dokončeno: 1983. První publikace: „Nehoda“ (*Che huo* 车祸) in: *Fujian wenxue* 福建文学 (Fuzhou), č. 5, 1985. V překladu: „The accident“, in: *Buying a Fishing Rod for my Grandfather*, 2005.

²⁶ Dokončeno: 1984. První publikace: „Křeč“ (*Choujin* 抽筋) in: *Xiaoshuo zhoubao* 小说周报, č. 1, 1985. V překladech: „Der Krampf“, in: *Auf dem Meer*, 2000 a „Cramp“, in: *Buying a Fishing Rod for my Grandfather*, 2005.

²⁷ Dokončeno: 1986. První publikace: „Prut pro mého dědečka“ (*Gei wo laoye mai yugan* 给我姥爷买鱼竿) in: *Renmin wenxue* 人民文学 (Peking), č. 9, 1986. V překladu: „Buying a Fishing Rod for my Grandfather“, in: *Buying a Fishing Rod for my Grandfather*, 2005.

²⁸ Do angličtiny překládáno jako The Case for Literature.

²⁹ Rok dokončení není známý. První publikace: „Okamžik“ (*Shunjian* 瞬间) in: *Jintian* 今天 (Stockholm), č. 1, 1991.

³⁰ První publikace: „Bez názvu“ (*Wu ti* 无题) in: *Xiaoshuo zhoubao* 小说周报 (Tianjin), č. 1, 1985.

Jako reprezentativní vzorek Gao Xingjianovy povídkové tvorby jsme zvolili devět povídek, které vyšly ve sbírce *Povídky Gao Xingjiana* a zároveň jako jediné i v překladech do anglického a německého jazyka: „Po pětadvaceti letech“, „Na moři“, „Klášter Yuan'en“, „Matka“, „V parku“, „Křeč“, „Nehoda“, „Prut pro mého dědečka“ a „Okamžik“.

5.2 Představení povídkové tvorby

Co se týče literárního žánru povídky všeobecně, základní charakteristiku přebíráme ze studie *Coming to Terms with the Short Story* od Susan Lohafer: jedná se o krátký příběh – „a short story is a story that is short“ (Lohafer: 7). Povídka je relativně nový žánr, jehož základy položili Poe, Gogol, Turgenev a de Maupassant. Povídku je možné vnímat jako umělecký žánr, její původ je však možné najít v příbězích, jaké si lidé od dávných dob vyprávějí běžně každý den – příbězích zachycujících určitý moment. Povídka má podle některých kritiků blíže k poezii než román, neboť vzhledem k délce je její jazyk více zhuštěný. Jednoznačně povídku definovat je však obtížné a literární teoretici přicházejí s různými možnostmi. (Lohafer: 8 – 12)

Manfred Durzak povídku ve své studii *Die Kunst der Kurzgeschichte* v kontextu zejména německé, britské a americké literatury charakterizuje jako ztvárnění zásadního momentu života postav, který nazývá také „věčným momentem“ („der ewige Augenblick“). Nástin vyprávěných událostí se z pravidla odehrává v omezeném prostoru a v krátkém časovém úseku. Podle Durzaka bývá v povídce vyzdvížen zásadní moment v životě postav, jenž se stává jejich klíčovou zkušeností, je vyvrcholením jejich krize či momentem jejich poznání. (Durzak: 161)

Durzak dělí povídky do šesti kategorií podle funkce ztvárněného „věčného momentu“: 1) Moment „bleskového“ poznání postavy, jenž změní její život, 2) okamžik epifanie,³¹ 3) moment vystihující celý život postavy – moment, v němž se

³¹ Okamžik epifanie Durzak charakterizuje jako okamžik poznání, který bývá ztvárněn symbolem, jenž odráží nějaký obzvláště významný aspekt nejintimnější osobní zkušenosti. Epifanii přirovnává ke zjevení (Erscheinung).

postavě vybaví celý její život před očima, 4) moment, ve kterém se protínají události odehrávající se v souvislosti s rozdílným prostorem, 5) okamžik, ve kterém se protínají jevy vědomí a 6) okamžik z životní epizody (Lebensausschnitt), který bývá ztvárněn v situační povídce (Situations-Geschichte). (Durzak: 163)

Děj všech povídek, které jsme vybrali jako reprezentativní vzorek Gao Xingjianovy povídkové tvorby, se odehrává v omezeném prostoru a v omezeném časovém úseku, všechny ztvárňují „věčný moment“ (u povídky „Okamžik“, kterou Gao napsal jako poslední, to naznačuje již samotný název).

Funkce ztvárněného momentu se u jednotlivých devíti Gao Xingjianových povídek liší. Je možné konstatovat, že kromě epifanie nalezneme v těchto povídkách veškeré funkce ztvárněných momentů obsažené v Durzakově klasifikaci.

Zde předloženým charakteristikám žánru „povídka“ Gao Xingjianovy povídky odpovídají. Je však nezbytné dodat, že některé z nich mají lyricko-epický charakter a mají tedy i rysy lyrické poezie. Přestože Gao Xingjian ve svých teoretických pojednáních o literatuře zdůrazňuje, že narativ nemusí mít příběh, ve všech analyzovaných povídkách příběh nacházíme (nebo alespoň náznak příběhu). Některé povídky jsou zároveň i lyrické: veškeré předměty, prostory a osoby vyobrazené ve vyprávění jsou podány jako součást zkušenosti jediného lyrického subjektu a nikoli jako předměty narace vypravěče nebo jednotlivých postav, jak je tomu u epiky.³²

O některých Gao Xingjianových povídkách je tedy možné říci, že se jedná o básnické povídky. Při zkoumání těchto povídek využíváme již zmíněný termín „lyrický subjekt“³³, který ve svých studiích věnovaných lyrické poezii užívá Miroslav Červenka: „Lyrický subjekt je osou tematické výstavby díla tam, kde tematické celky předmětného zobrazení (postavy, děj) mizí nebo ustupují do pozadí a na první plán vystupují duševní stavy a procesy, jak je to především v lyrice.“ (Červenka 1992: 109)

Takovýto okamžik poznání propůjčuje obyčejné události dimenzi hloubky. (Durzak: 170, 173)

³² Takto lyriku a epiku odlišuje Miroslav Červenka (Červenka 2003: 25)

³³ Červenka zmiňuje, že lyrický subjekt je přítomný i v některých epických či dramatických dílech. (Červenka 1992: 109)

5.2.1 „Po pětadvaceti letech“³⁴

V povídce „Po pětadvaceti letech“ vypravěč o hlavním hrdinovi hovoří ve třetí osobě. Přestože je míra znalostí vypravěče o prožívání hlavního hrdiny vysoká (na rozdíl od znalostí o prožívání ženské postavy), není možné stanovit, že vypravěč a hlavní hrdina jsou jediným subjektem. Z formálního hlediska je tedy popis prostředí a postav v této povídce viděn vypravěčem, jenž se fiktivního děje neúčastní.

Vyprávění vytváří příběh muže, který jde navštívit ženu, již pětadvacet let neviděl. Jejich odloučení bylo způsobené nuceným odchodem studentů na venkov za Kulturní revoluce. Ze způsobu, jakým jsou ztvárněny mužovy vzpomínky na ženu, je zřejmé, že ji miloval v mládí a možná i po celou dobu jejich odloučení. Přestože hlavní hrdina věděl, že žena už je vdaná (a on ženatý), toužil se s ní setkat. Celých pětadvacet let na tento okamžik čekal a v průběhu setkání je značně rozrušený a neví, co říct. Po krátkém rozhovoru s ženou odchází. Během vyprovázení ho žena osloví jménem jiné osoby. Tímto způsobem je odhaleno, že její žena má za někoho jiného. Muž je šťastný a rozhoduje se koupit nové šaty své manželce.

Vypravěč v povídce několikrát opakuje, že vypráví o situaci, jež se odehrála během pouhých deset minut. Tímto způsobem je v povídce zdůrazněno, že ztvárněný časový úsek, jenž vyvrcholí momentem poznání muže (podle Durzakova dělení by se jednalo o bleskové poznání), je přes svou časovou omezenost pro muže velice významným. Vyobrazené setkání s vysněnou ženou, na které čekal pětadvacet let, ho přivádí k přehodnocení svého současného manželství, jež je symbolicky naznačeno rozhodnutím koupit manželce nové šaty.

5.2.2 „Na moři“³⁵

Povídku „Na moři“ je možné označit za povídku básnickou. Hlavní protagonista,

³⁴ Rozsah ve sbírce *Prut pro mého dědečka* (totožný s rozsahem povídek ve sbírce *Povídky Gao Xingjiana*): 9 stran

³⁵ 8 stran

jenž je zároveň lyrickým subjektem, při vyprávění užívá tří různých vyprávěcích způsobů. Tomuto aspektu povídky se věnujeme níže (kap. 6.1).

Příběh povídky „Na moři“ se odehrává na podnikovém zájezdu k moři pro seniory, kterého se účastní dva vybraní mladší zaměstnanci. Ti se mají o starší zaměstnance starat. Hlavní hrdina je mezi seniory oblíben (jeho péče je tedy vyžadována), zatímco Wang Shaoping si užívá dovolenou. Vždy, když mají oba dva hlídat zaměstnance při koupání, Wang někam zmizí. Po třech dnech se konečně i hlavní hrdina vydá sám na odlehlou pláž. Plave k člunu přivázanému u bóje. V člunu objeví svého kolegu Wanga. Přestože spolu běžně sedí v kanceláři, nikdy spolu příliš nemluvili. Hlavní hrdina zjišťuje, že Wang každý den dovolené tráví sám na tomto člunu zvláštní meditací: hledí do dálky a na moře křičí svůj žal, o který se s nikým nechce dělit. V závěru vyprávění se oba vrátí do své kanceláře, dále spolu nemluví, hlavní hrdina ho ale již nepovažuje za podivína.

Při interpretaci povídky lze použít koncept „hustoty textu“ („density“), na jehož významové funkce v povídce upozorňuje Susan Lohafer. (Lohafer: 61-68) Pasáže líčící plavání v moři a pozorování kolegova řevu jsou tvořeny větami, které vykazují výrazně větší hustotu (a jsou i delší) než věty líčící události spojené s podnikovým zájezdem. Touto technikou autor zvýrazňuje kontrast mezi ztvárněným zážitkem na moři a běžným pracovním dnem hlavního hrdiny. Podle Durzakovy klasifikace patří popsaný moment rovněž k první kategorii momentů vedoucích k náhlému poznání, v tomto případě poznání netušeného prožívání reality postavy Wang Shaopinga, k němuž dochází hlavní protagonista.

5.2.3 „Klášter Yuan'en“³⁶

Hlavní hrdina, jenž je současně ich-formovým vypravěčem, vypráví o svatební cestě, kterou se svou ženou strávil na venkově. Často se zmiňuje o tom, že to pro ně byla velice šťastná cesta. Povídka vypráví o vycházce k polorozpadlému Klášteru

³⁶ 11 stran.

dokonalé velkorysosti. Protagonista, který v tuto chvíli hovoří i za svoji ženu, zmiňuje, že si oba dva na venkově připadali bezstarostně – na rozdíl od doby, kdy byli jako příslušníci mladé generace za Kulturní revoluce na venkov vysídleni. U kláštera potkají vesničana, ze kterého jde strach. Z krátké konverzace však vyplývá, že vesničan má v plánu adoptovat malého chlapce, pro něhož chytá kobyly. Mladý pár posléze usoudí, že onen muž je dobrý a citlivý člověk. Mezi novomanžely se vyskytne drobný konflikt – muž ženě vyčte, že vesničanovi položila intimní otázku, přestože sám mu položil podobnou, což ženu rozčílí. Charakter staršího vesnického muže tedy v závěru povídky kontrastuje s nerozvážností novomanžela.

Povídka je možné interpretovat jako ztvárnění falešnosti „opojení štěstím“ novomanželů. K této interpretaci nás vede již zmíněný konflikt mezi novomanžely, který je ztvárněn v závěrečné části povídky. Interpretaci podporuje i skutečnost, že v ní autor běžně využívá zájmeno „my“ (nacházíme ho i v první a poslední větě povídky). K narativnímu postupu, který s tímto zájmenem pracuje, se přitom Gao Xingjian prostřednictvím vypravěče vyjadřuje v již zmiňované 52. kapitole *Hory duše*:

„Všiml sis něčeho? Když říkám já, ty, ona a on a dokonce i ony, oni, hovořím o mně, tobě, ní, něm, dokonce i o nich, ale vůbec nemluvím o nás. Myslím si totiž, že to pokrytecké, nikým nepochopitelné my je skutečně zbytečné.“ (Gao 2010: 317)

“你不知道注意到没有？当我说我和你和她和他乃至和他们的的时候，只说我和你和她和他乃至她们和他们，而绝不说我们。我以为这较之那虚妄的令人莫名其妙的我们，来得要实在得多。” (Gao 2003b: 320)

Zdůrazňování dokonalosti lásky mezi mužem a ženou ze strany hlavního hrdiny-vypravěče navíc vzbuzuje dojem, že se jedná o vzpomínání na milostný vztah, který již (v přítomném čase vyprávění) neexistuje.

V povídce ztvárněný moment je tedy možné interpretovat jako okamžik z životní epizody, který tuto epizodu (vztah muže a ženy) mohl poznamenat (šestá kategorie v Durzakově klasifikaci).

5.2.4 „Matka“³⁷

V ich-formě vyprávění se narativní technikou proudu slov hlavní hrdina-vypravěč ve své představivosti a svých vzpomínkách vrací do času dětství a do doby, kdy ještě žila jeho matka a otec. Vyčítá si, že se k matce choval příliš chladně a po její smrti si na ni ani nevzpomněl. Stal se úspěšným spisovatelem,³⁸ zajímá se však jen o sebe. Vzpomíná na matčin těžký život a zmiňuje i vlastní utpení za Kulturní revoluce, kdy spálil svůj rukopis. Vyčítá si, že neměl čas pohřbít matku do společného hrobu s otcem. Na hřbitově vyjme urnu matky z poškozeného hrobu a pohřbí oba dva společně do nového hrobu. Opětovně si vyčítá svůj dřívější nezáměr.

Gao Xingjian v básnické povídce využívá techniku „přesun perspektiv“, čemuž se věnujeme i v následující kapitole (kap. 6.2). V Durzakově klasifikaci je možné povídku přiřadit do třetí kategorie – ztvárňuje moment, jenž vystihuje celý život postavy. Vzpomínka na matku způsobí, že hlavní hrdina rekapituje celý svůj život.

5.2.5 „V parku“³⁹

Povídka „V parku“ má převážně podobu dialogu mezi mužem a ženou, který je doplněn o krátké pasáže popisující park, v němž se nacházejí. U přímých řečí není uvedeno, kdo hovoří – autor ponechává na čtenáři, aby si to domyslel. V rámci pasáží popisujících okolí se pozornost páru zaměří na ženu, jež sedí na nedaleké lavičce. Tato postava má v povídce symbolickou funkci.

Muž a žena se vidí po dlouhé době – oba dva byli za Kulturní revoluce vysídleni na venkov.⁴⁰ Z jejich rozhovoru vyplývá, že k sobě před odloučením chovali

³⁷ 11 stran

³⁸ Motiv spisovatele jako hlavního hrdiny nacházíme v moderní čínské literatuře například u Lu Xuna – povídka „Rodná ves“ a další.

³⁹ 14 stran

⁴⁰ Podobná tematika se objevuje v povídce „Po pětadvaceti letech“

vzájemné sympatie. Oba dva jsou ze setkání rozrušeni – litují, že se jejich život vinou odchodu na venkov vyvinul do současné situace (žena je vdaná).

Žena sedící opodál na lavičce pláče a čeká na někoho, kdo nepřichází. Je možná tato interpretace: Tato postava je symbolem hořkosti nenaplněného vztahu hlavních postav. Muž a žena se navíc nemohou shodnout, zda by neměli ženu na lavičce utiшит. Tento motiv je možné vnímat jako symbol zamyšlení obou hlavních postav, zda by přece jen své partnerské soužití nemohli uskutečnit.

Pro ztvárněný moment je charakteristické, že promluvy hlavních protagonistů jsou ovlivněny přítomností ženy, která sedí opodál. Povídku je tedy možné zařadit do čtvrté kategorie Durzakovy klasifikace – jedná se o ztvárnění momentu, ve kterém se protínají události odehrávající se v souvislosti s rozdílným prostorem.

5.2.6 Nehoda⁴¹

V této povídce je vyobrazen průběh dopravní nehody a její následky. Vypravěč popisuje situaci s odstupem – nehodě pouze přihlíží. Ve vyprávění jsou ztvárněny hlasy lidí z davu, kteří se dohadují, zda muž vjel pod autobus záměrně, jaký k tomu měl důvod, jestli je pro něj smrt štěstím či neštěstím.⁴² Vyprávění o nehodě končí ve chvíli, kdy je umyta krev a v milionovém městě již nikdo nic o nehodě neví.

Vypravěč, jenž nehodu pouze nezaujatě popisoval, se v závěru povídky vyjadřuje k motivaci vyprávění:

„Opět jsem začal hovořit o filozofii, ale přestože filozofie vychází ze znalosti života, život není filozofie. A životní nehody není třeba dávat do statistik, Mohou se (také) stát námětem pro literaturu - pokud jsou doplněny o představitost a napsány jako napínavý narativ, může se jednat o tvorbu. Ale to, co jsem popsal zde, je jenom samotný proces dopravní nehody, tak jak se tato náhodná nehoda stala v pět hodin odpoledne ve střední části ulice Desheng před obchodem,

⁴¹ 12 stran

⁴² Motiv davu připomíná dav z Lu Xunovy povídky „Věčná lampa“, v níž se lidé v čajovně dohadují o místním bláznu-revolucionáři, či dav v povídce „Výstraha“.

kde opravují rádia.“

“又谈到了哲学，可生活并不是哲学，虽然哲学可以来自于对生活生活的认识。也不必把生活中的车祸纳入到统计学中去，...。也还可以当作文学的素材，通过想象，加以补充，编出极为动人的故事。这就属于创作了。可这里叙述的只是这车祸本身的经过，下午五点钟，在德胜大街中段，无线电修理门市部前的马路上，偶然发生的一椿车祸。” (Gao 2003a: 283)

Ve ztvárněném momentu se postava vypravěče přímo neúčastní děje a moment tedy není možné zařadit do Durzakovy klasifikace. Je možná tato interpretace: „Večný moment“ v povídce „Nehoda“ neztvárňuje okamžik poznání hlavního hrdiny, jeho funkcí je však přivedení k poznání čtenáře. Vypravěč se v této povídce vyslovuje proti účelovým interpretacím vyprávění (hlasy lidí z davu) a obhajuje nezávislost spisovatele. Tuto interpretaci podporuje skutečnost, že nezávislost umělce je jedním z hlavních témat Gao Xingjianovy esejistické tvorby (jak jsme již zmínili v kapitole 2.1).

5.2.7 „Křeč“⁴³

Er-formový vypravěč líčí pocity muže, jenž plave v moři pryč od břehu. Není zřejmé, kam chce doplavat. Dostane však křeč, zápasí o život a nakonec se mu podaří vrátit se na břeh. Touží někomu sdělit, že právě unikl vlastní smrti. Pláž je však opuštěná, před hostelem hraje několik lidí poker a ani si ho nevšimnou. V závěru povídky muž hledí na skupinku mladých lidí, kteří vesele popíjejí a někteří se běží vykoupat. Všimne si rovněž jakési dívky opírající se o berle.

Na základě Durzakovy čtvrté kategorie ztvárněného momentu, v němž se protínají události spojené s rozdílným místem, je možné interpretovat závěrečné pohledy muže na mladé lidi jako ztvárnění jeho pocitu nemohoucnosti, která se, na rozdíl od zlomené nohy dívky, již nemůže vyléčit. Kontrast útrap muže a

⁴³ 5 stran.

bezstarostnosti mladých lidí umocňuje i rozdílná hustota textu – mužovo plavání je popsáno detailně a tento popis tvoří podstatnou část povídky, zatímco mladí lidé jsou vyobrazení stručně z perspektivy pouhých několika pohledů muže.

5.2.8 Prut pro mého dědečka⁴⁴

Náměty na povídky „Fazole“, „Prut pro mého dědečka“ a „Okamžik“ Gao Xingjian nejprve zamýšlel zpracovat ve formě filmových scénářů.⁴⁵ Filmy podle těchto scénářů však nikdy nebyly natočeny a autor náměty zpracoval jako povídky. (Lorrain: elektronický zdroj)

Básnická povídka „Prut pro mého dědečka“ ztvárňuje psychický stav člověka, jenž touží navrátit se (alespoň ve svých vzpomínkách) do doby, kdy byl ještě dítětem. Autor buduje vyprávění jako jako prolínání myšlenek, představ, snů a vzpomínek hlavního hrdiny. Náhlé střídání motivů připomíná filmovou montáž (využití techniky filmové montáže v narativu Gao Xingjian obhajuje například v *Úvodním zamyšlení*, viz kap. 3.2).

S hlavním hrdinou se čtenář vydává na snovou cestu na vesnici za jeho dědečkem, který již zemřel (tato informace je však odhalena až v závěru povídky). Čím déle se hlavní hrdina snaží najít dům svého dědečka, tím více vzpomínek na něj se mu vybavuje. Cesta vrcholí setkáním s dědečkem, které u hlavního protagonisty vyvolává intenzivní vzpomínky na dětství. Povídka končí probuzením hlavního hrdiny ze spánku.

Mezi šesti typy povídek Durzak charakterizuje i typ, který popisuje okamžik, ve kterém se protínají jevy vědomí. Tento typ charakterizuje jako moderní způsob vyprávění, jenž je spojen s narativní technikou „proud vědomí“ a s vnitřním monologem. Povídky tohoto typu ztvárňují představy, scénické fragmenty, reflexe a vzpomínky a mohou obsahovat i příběhovou konstrukci. (Durzak: 181–183)

⁴⁴ 19 stran.

⁴⁵ „Fazole“ byla poprvé vydána jako scénář, scénáře „Prut pro mého dědečka“ a „Okamžik“ autor nedokončil.

Charakterizaci tohoto typu ztvárnění momentu povídka „Prut pro mého dědečka“ odpovídá. Gao zde navíc uplatňuje svou narativní techniku „přesun perspektiv“ a podrobněji se jí věnujeme v následující kapitole (6.3).

5.2.9 Okamžik⁴⁶

Námět na filmový scénář „Okamžik“ Gao Xingjian po neshodách s francouzskou filmovou společností ztvárnil jako povídku. Sám v eseji *O siluetě a stínu* „Okamžik“ označil za „kinematografickou báseň“ (Lee 2008: elektronický zdroj). Text je však rovněž možné označit za básnickou povídku. Ztvárněný moment odpovídá páté kategorii Durzakových momentů, v nichž se protínají jevy vědomí.

V úvodu a závěru povídky „Okamžik“ je ztvárněn pohled z okna na muže ležícího na lehátku u moře. Ostatní pasáže je možné interpretovat jako pohled do vnitřního světa muže, jenž na lehátku spí, v závěru povídky se probouzí a pokračuje ve čtení knihy. Vnitřní svět hlavního hrdiny je budován jako surrealistický sled scén. Každý odstavec ztvárňuje novou představu, přichází s novými motivy. Děj na sebe v jednotlivých odstavcích přímo nenavazuje, spíše je možné hovořit o opakování či rozvíjení motivů. Změna ohniska perspektivy, z níž je děj v jednotlivých odstavcích viděn, připomíná filmovou montáž. Mezi motivy, jež se povídkou „Okamžik“ prolínají, patří například motiv přílivu moře, nahého ženského těla, švábů, kapání vody, mužů tahajících lano, sochy Buddhy, dítěte či rakve.

⁴⁶ 28 stran.

6. „Přesun perspektiv“

Již v kapitole 2.2.2 jsme konstatovali, že Gao Xingjian ve svých teoretických pojednáních o literatuře obhájí v Číně počátku osmdesátých let neobvyklou narativní techniku „proud vědomí“, již obohacuje o vlastní narativní techniku „přesun perspektiv“. Tento postup je zásadní pro významovou výstavbu povídkového, románového i dramatického díla Gao Xingjiana. Z devíti analyzovaných povídek nacházíme užití techniky „přesun perspektiv“ ve třech: v povídkách „Na moři“, „Matka“ a „Prut pro mého dědečka“.

V těchto povídkách se tedy setkáváme se specificky proměnlivým vypravěčem. V úvodu povídek se jedná o ich-formového vypravěče, jenž je zároveň hlavním hrdinou. V průběhu vyprávění však začíná „já“ vyprávět o „ty“ („Na moři“, „Matka“ i „Prut pro mého dědečka“). V případě povídky „Matka“ o sobě „já“ vypráví i er-formou.

Gao Xingjianovu narativní techniku „přesun perspektiv“ je možné interpretovat jako formu sebeoslovení, s níž se setkáváme v lyrické poezii. Miroslav Červenka ve své studii „Sebeoslovení v lyrice“ analyzuje českou meziválečnou lyrickou poezii a sebeoslovení zkoumá jako rozpolcení subjektu. Vymezuje se vůči názoru Michaila Bachtina, jenž vyzdvihuje význam polyfonie prózy a zejména románu pro ztvárnění světa z různých hledisek a do kontrastu k próze staví „jednohlasnou“ lyriku. Červenka na základě rozboru užití různých gramatických osob poukazuje na polyfonický charakter lyrického monologu. (Červenka 1996: 184)

Červenková analýza vychází z přesvědčení, že sebeoslovení v lyrice utváří specifickou komunikační situaci, která nemá mimoliterární paralelu. Přestože je tato komunikace podobná mimoliterární samomluvě, při podrobné analýze vychází najevo, že se jedná o komunikaci čistě literární, tedy „ireálnou“. (Červenka 1996: 158)

Červenka dělí sebeoslovení na dva typy: Zaprvé se jedná o užití druhé gramatické osoby, které je přece jen mimoliterární komunikační situací blízké (hovoříme o autokomunikaci, samomluvě). Takováto sebeoslovení mají tendenci

snižovat rozestup mezi mluvčím sdělení a nositelem sdělovaných prožitků na minimum. „Jde o situaci subjektu, který si artikuluje obecnější sebepoznání, shrnuje, často kriticky, etapu vlastního života, hodnotí aspekty své povahy, formuluje dilema, v němž se nachází atd.“ charakterizuje takovéto sebeoslovení Červenka. (Červenka 1996: 153) Tímto způsobem subjekt sám sebe usvědčuje nebo se vyzývá k určité akci. Jedná se rovněž o situace, v nichž k subjektu promlouvá například jeho vlastní samota nebo naopak, v nichž subjekt oslovuje svou duši. Takováto sebeoslovení jsou většinou spjata se samotou, v níž si člověk „sebezáchovně vyhledává hlasy náhradních komunikantů“, čímž vzniká samomluva. Červenka navíc upozorňuje, že sebeoslovení není to samé jako vnitřní monolog, neboť obrat k vlastnímu nitru není pouhou reprodukcí niterných pocitů. (Červenka 1996: 160-161, 167)

Druhý typ sebeoslovení se vyznačuje tím, že má naopak tendenci rozestup mezi mluvčím sdělení a nositelem sdělovaných prožitků zvětšovat. Takové sebeoslovení se většinou váže k záměru autora zkoumat vlastní „já“, což je součástí programu avantgardních směrů a zejména surrealismu. Pozorování sebe sama se však v tomto případě nespojuje s tragickým tónem či potřebou sebeusvědčení či sebevýzvy. „Pozorování sebe sama je pro surrealisty metodická poznávací aktivita, uspořádaný experiment, jehož laboratorním objektem je vlastní „já“ a jeho snové, asociační, fantazijní manifestace,“ píše Červenka. (Červenka 1996: 170)

V závěru své analýzy Červenka upozorňuje, že každé sebeoslovení má schopnost vtažení virtuálního vnímatele (implikovaného čtenáře) do účasti na prožitcích sdělovaných v textu. Druhá osoba je totiž obrácená k někomu odlišnému od „já“ a na rozdíl od osoby třetí představuje sama o sobě komunikační roli. (Červenka 1996: 178)

Gao Xingjianův postup, který pracuje s technikou „přesun perspektiv“, vytváří literární komunikační situace, které se podobají komunikačním situacím v lyrické poezii. V následující analýze využíváme Červenkovu terminologii.

6.1 Oslovení vnímatele a sebeoslovení protagonisty v povídce „Na moři“

V Gao Xingjianově povídkové tvorbě se s narativní technikou „přesun perspektiv“ setkáváme již v povídce „Na moři“ z roku 1983.

„Nevím, jestli už jsi potkal takového člověka – ve tvém podniku, možná dokonce ve tvé kanceláři, jeho psací stůl byl vedle tebe, ...“

„我不知道你遇没遇见过这样一种人，在你的机关里，甚至同一个办公室，他的办公桌就在你边上，...“⁴⁷ (Gao 2003a: 121)

V první větě povídky hlavní hrdina, který je zároveň vypravěčem, někoho oslovuje druhou osobou. Na základě kontextu je možné stanovit, že druhou osobou oslovuje v textu nepřítomného vnímatele, s jehož pozicí se může jednoduše ztotožnit reálný čtenář. O sebeoslovení se nemůže jednat, neboť při oslovení subjektu tím samým subjektem by jen těžko mohlo dojít k podobnému rozdílu informačních hladin mezi mluvčím a osloveným. Rozdíl se projevuje i dalšími větami (např.: „Ty ve své kanceláři takového člověka nemáš?“). K sebeoslovení dochází později:

„Nejférovější metoda je losování, koho vylosují, ten má štěstí. A náhodou tohle štěstí spadlo do klína právě mně a tomu Wang Shaopingovi. Kdyby tak byl vylosovaný někdo jiný – jenže to byl právě on! Není to snad jako by jel navíc další stařík či starší dáma? Tuhle příležitost si ale samozřejmě nemůžeš nechat ujít, jede se přece na Beidahe, slunce nad mořem, pláž a voda, to zláká každého.

A tak jsi jel, ...“

„最公平的办法是抓阄，谁谁抓到了，谁运气。可巧这批运气就落在我和那个叫王绍平的手里。要是别人抓上了也好呀，还偏偏是他！这不同去个老头，老太太一样？你当然也不会放弃这个机会，总归是去北戴河，海滨那阳光，沙滩和海水，没法不诱人。

你于是去了，...“ (Gao 2003a: 122)

Ve druhé části citované pasáže již druhá gramatická osoba neoslovuje vnímatele,

⁴⁷ V originálním textu nejsou citované pasáže uvedeny ani ukončeny uvozovkami.

nýbrž subjekt samotný. Dokladem toho, že vypravěč i hlavní hrdina jsou jedním subjektem, je označení obou zájmenem „já“ (jako vypravěč např. v první větě, jako hlavní hrdina např. v citované větě „A náhodou tohle štěstí spadlo do klína právě mně.“) V průběhu vyprávění již k dalšímu přesunu perspektivy nedochází – subjekt pokračuje v sebeoslovování.

Ve své studii „Sebeoslovení v lyrice“ Miroslav Červenka konstatuje, že každé sebeoslovení má schopnost vtažení vnímatele (s jehož pozicí se jednoduše ztotožní čtenář) do účasti na prožitcích sdělovaných v textu (viz výše). Sebeoslovení v povídce „Na moři“ je specifické zejména tím, že mu předchází výše analyzované přímé oslovování vnímatele druhou osobou. Hlavní význam využití techniky „přesun perspektiv“ v této povídce spatřujeme právě v tomto (dvojnásobném) vtažení vnímatele do účasti na sdělovaných prožitcích. Vzhledem k tomu, že „ty“ oslovuje nejdříve vnímatele a následně hlavního hrdinu-vypravěče, dochází rovněž k intenzivnějšímu ztotožnění vnímatele s hlavním hrdinou.

6.2 „Já“, „on“ a „ty“ v povídce Matka

Povídka „Matka“ je dobrým příkladem Gao Xingjianova specifického využití narativního postupu „proud vědomí“, techniky „proud slov“. V textu se prolíná několik rovin myšlení hlavního hrdiny, jenž je současně vypravěčem: snové oslovování zesnulé matky, vzpomínky na matku a na události nedávné minulosti, kdy nechal urny s popelem obou rodičů pohřbít do společného hrobu.

„Mami, jak ses sem dostala? Ó ne, neodcházej! Už hrozně dlouho jsem tě neviděl, ...“

„妈妈, 你怎么来了? 哦不, 你别走! 我很久很久没见到你了, ...“ (Gao 2003a: 195)

Povídka začíná ztvárněním oslovování matky hlavním hrdinou, který je současně i formovým vypravěčem. Hlavní hrdina brzy zmiňuje, že matka již dávno zemřela. Vzpomíná na to, jak vypadala, vyčítá si, že na ni téměř nemyslel, dokonce se

nezúčastnil jejího pohřbu, a prosí ji o odpuštění.

Již ve druhém odstavci povídky o sobě subjekt začíná hovořit ve třetí osobě. K přechodu mezi vyprávěním hlavního hrdiny ich-formou a er-formou dochází v následující pasáži:

„ ... Před svou smrtí sis na mě určitě vzpomněla, zemřela jsi se vzpomínkou na mě a já jsem na tebe prostě zapomněl, porodila jsi nevděčného syna. V posledních letech se staral je o své záležitosti, nezajímal se o nic jiného, jen o své vlastní věci, ...“

„ ... 可你在死前一定还想着我，你就是为我才死的，我却总把你忘了，你生了个不孝的儿子。这些年来他一直在为自己奔波，心中什么也没有，只有他自己的事业，...“

(Gao 2003a: 196)

Věta „porodila jsi nevděčného syna“ je tedy využita pro uvedení přesunu narativní perspektivy (a zároveň narativního hlasu). Od tohoto místa subjekt vyprávění sám o sobě hovoří ve třetí osobě. Vzhledem k tomu, že nejběžnější variantou er-formového vypravěče je „objektivní a vševědoucí vypravěč“, vytváří změna narativního hlasu dojem většího odstupů hlavního hrdiny-vypravěče od vlastní osoby a *jejích* činů.

Přestože se v pasáži následující za citovanou ukázkou žádné „já“ výslovně nevyskytuje, je v něm implicitně stále přítomné. Zaprvé je z kontextu zřejmé, že „on“ je ten samý subjekt, jako bylo dosud „já“, a zadruhé subjekt nadále oslovuje matku (např. „Mami, vzpomínáš si?“), což rovněž implikuje stálou přítomnost subjektu jako mluvčího. V této pasáži je tedy subjekt ztvárněn jako „já“ a „on“ zároveň.

Již o deset řádků později dochází k přesunu perspektivy spojené s narativním hlasem „ty“:

„ ... Fakultní sekretář k němu přistoupil a řekl: „Kdy se vracíš domů?“ „Už jsem si zarezervoval jízdenku, pojedou hned, jak začnou prázdniny.“ Samozřejmě, že jsi neměl žádnou předtuchu. ...“

„ ... 系办公室的秘书走过来, 对他说: „你什么时候回家?“ „已经订票了, 放假就走.“ 你竟然一点预感也没有. ...“ (Gao 2003a: 197)

V citované pasáži pozorujeme tři odlišné vyprávěcí způsoby: Nejprve o sobě protagonista hovoří ve třetí osobě („on“). Následně autor ztvárňuje přímé promluvy v „přirozené podobě“ – v odpovědi je „já“ ztvárněno jako „já“ (i když pouze implicitně). V poslední větě citované pasáže je ztvárněno sebeoslovení hlavního hrdiny-vypravěče – subjekt „já“ oslovuje sám sebe druhou osobou („ty“).

Navíc je možné konstatovat, že v citované pasáži subjekt vystupuje vlastně čtyřikrát: 1) jako zpředmětněný subjekt („on“), 2) jako netematizovaný mluvčí, jenž nám o celé situaci vypráví, 3) jako netematizovaný subjekt ztvárněný v přímé řeči, jenž může být vnímatelem vizuálně pozorován a 4) jako subjekt oslovený („ty“).⁴⁸

V předcházející citované pasáži byl ke změně narativních hlasů využit dialog mezi sekretářem a hlavním hrdinou v přímé značené řeči. Přejít mezi narativními hlasy subjektu (nejprve „já“, následně „on“ a nakonec „ty“) je možné interpretovat jako ztvárnění kontemplance hlavního hrdiny-vypravěče, jenž nejdříve s odstupem své „já“ nahlédne jako „on“ a následně si svou necitlivost vyčítá sebeoslovením.

Červenka při své analýze české lyriky nachází dva typy sebeoslovení: Jeden má tendenci snižovat rozestup mezi mluvčím sdělením a nositelem sdělovaných prožitků na minimum, druhý jej má naopak tendenci zvětšovat. O povídce „Matka“ je možné říci, že se v ní nachází pouze jeden typ sebeoslovení, který se však vyznačuje charakteristikami obou výše zmíněných typů najednou. Rozestup mezi mluvčím a nositelem sdělovaných prožitků je z jistého hlediska minimální (subjekt si vyčítá svůj nezáměr o bližší vztah s rodiči), na druhou stranu je však rozestup mezi „já“ a „ty“ umocněn rozestupem mezi „já“ a „on“. V povídce „Matka“ je tak ztvárněn subjekt, jenž kriticky shrnuje etapu vlastního života a zároveň sebe sama nezúčastněně pozoruje.

Také v pasážích, které následují, je možné pozorovat neustálé přesuny

⁴⁸ Podobně analyzuje ztvárnění subjektu v Bieblově básni Červenka (Červenka 1996: 171).

narativních hlasů. Subjekt o sobě hovoří v první a třetí osobě. Druhá osoba, kterou byla dočasně rovněž oslovoována postava hlavního protagonisty, je opět využita k oslovoování matky, což se až do konce povídky nemění.

Zájmeno „on“, běžně vyhrazené hlavnímu hrdinovi, se ve dvou pasážích povídky vztahuje k otci. Tím dochází k určitému zmatení – není vždy na ihned zřejmé, zda „on“ značí syna nebo otce. Znejasnění toho, ke komu zájmena aktuálně odkazují, je prohloubeno častým střídáním užití zájmen „ona“ a „ty“ pro matku a střídavým užíváním zájmen „já“, „on“ a „ty“ pro samotného hlavního protagonistu.

Kontemplaci subjektu vyprávění, která je ztvárněna jako zmatení narativních hlasů označujících jeho postavu a postavy matky a otce, je možné interpretovat jako ztvárněné zamyšlení hlavního hrdiny nad vlastním já ve vztahu k vlastním rodičům. Ve čtenáři to evokuje pocity, které člověk prožívá, když se zamýšlí nad tím, že je v něčem podobný otci, v něčem matce a následně uvažuje, co to vůbec je jeho vlastní já.

Zmatení narativních hlasů umožňuje i dvě různé interpretace závěru:

„ ... On [otec] říkal, že je to nebezpečné povolání, já jsem říkal, že časy se změni, on se o mě pořád bál, jenže ani o něm jsem ani jednou nesnil. Jak to, že nic neříkáš? Mami, to nemáš vážně vůbec nic co říct? Pak jsi odešla, vstala a zmizela za dveřmi mého bytu.“

„ ... 他说这是个危险的工作, 我说时代不同了, 他却总为我担心, 可我同样一次也没有梦见过他. 你怎么不说话呀? 妈妈, 你真一句话也没有? 你就走了, 就这样起身走了, 消失在房门背后.“ (Gao 2003a: 206)

Různě je možné rozumět větě „Jak to, že nic neříkáš?“. Věta je následována oslovením matky („Mami, to nemáš vážně vůbec nic co říct?“). Vzhledem ke změnám narativních hlasů v této povídce je možné první otázku v citované pasáži interpretovat nejen jako hlas hlavního hrdiny oslovující svou matku. Větu je možné současně interpretovat i jako návrat k sebeoslovení. Máme za to, že větu lze současně číst jako závěrečný povzdech hlavního hrdiny nad sebou samým: Jak to, že jsi měl ke svým rodičům tak chladný vztah? Oba dva zemřeli dříve, než jste si stihli cokoli říci,

než jste si stihli více porozumět!

Z předložené analýzy je zřejmé, že povídka „Matka“ ztvárňuje proces vzpomínání a uvažování hlavního hrdiny-vypravěče, především za využití výše pojmenovaných přesunů narativních hlasů. Tato manipulace s perspektivami je subtilní – čtenář si v průběhu prvního čtení manipulace nemusí vůbec povšimnout. Autorovi se tak velice zajímavě daří popsat proces lidského přemítání – sebekritickou kontemplaci, zpytování svědomí, rozhovor sama se sebou.

Podobně Gao Xingjian ztvárňuje rozpolcení subjektu i v některých dramatech, např. v *Dialogu a otázkách* (viz výše). Zmatení narativních hlasů v povídce „Matka“ připomíná i román *Hora duše*, v němž o sobě jediný subjekt vypráví narativními hlasy „já“, „ty“, „on“ a „ona“. Mezi užitím techniky „přesun perspektiv“ v těchto dvou dílech však nacházíme podstatný rozdíl: V *Hoře duše* jsou narativní hlasy jediného subjektu značně samostatné: vzhledem k tomu, že mezi sebou navzájem rozmlouvají, je v tomto případě možné hovořit o postavách, které jsou všechny součástí jediného narativního subjektu (jako protagonisty jednotlivá zájmena označuje např. Lee). (Lee 2001b: 236) V povídce „Matka“ změny narativních hlasů zejména přesunují perspektivu, ze které je subjekt viděn vnímatelem. Subjekt je tedy v této povídce ztvárněn jako jediný, i když rozpolcený protagonista.

6.3 Dva protagonisté reprezentující jediný subjekt v povídce „Prut pro mého dědečka“

Ve vyprávění, které je budováno jako prolínání myšlenek, představ, snů a vzpomínek hlavního hrdiny, je využita technika „přesun perpektiv“.

Básnická povídka „Prut pro mého dědečka“ vytváří složitou komunikační situaci, kterou v následující analýze zjednodušíme: V názvu této kapitoly jsme užili slova „dva protagonisté“, přesnější by však bylo napsat „lyrický subjekt a protagonista reprezentující ten samý subjekt“. Při důsledném dodržování Červenkovy terminologie

by nebylo možné hovořit o dvou protagonistech, neboť Červenka by pravděpodobně lyrický subjekt nenazval protagonistou. V této práci však podobně jako Mabel Lee ve své studii „Pronouns as Protagonists“ nezdůrazňujeme hierarchický vztah mezi lyrickým subjektem a protagonisty. Tímto zjednodušením se vyhýbáme podrobnější analýze tohoto hierarchického vztahu, kterou pro práci tohoto rozsahu nepovažujeme za podstatnou. Stejně jako Mabel Lee, který analyzuje podobnou komunikační situaci v románu *Hora duše*, tedy považujeme komunikační pozice „já“ a „on“ za dva protagonisty.

V úvodu básnické povídky „Prut promého dědečka“ promlouvá hlavní hrdina-vypravěč (lyrický subjekt) v první gramatické osobě. Vypráví o procházce, během které uviděl ve výloze rybářský prut. Díky tomu si vybavil svého dědečka, který často chytal ryby. Vyprávění následně vytváří sérii vzpomínek z dětství, na niž navazuje rozhodnutí protagonisty prut koupit a odvézt ho dědečkovi na vesnici. O skutečnosti, že dědeček lyrického subjektu již dávno zemřel, je vnímatel informován až v závěru povídky.

Ich-forma vyprávění je poprvé narušena v jedenáctém odstavci:

„Pro ten prut ale nejdřív musím najít nějaké místo, kdyby ho ten můj kluk uviděl, určitě by ho zničil, na co sis to koupil? V bytě už není kousek místa, kam to chceš dát? Slyším křičet svoji ženu, nejlepší bude dát ho na záchod, nádrž na vodu na záchodě je jediné místo, kam můj syn bez stoličky nedosáhne, tak jako tak se musím podívat zpátky na vesnici, jakmile si na ni vzpomenu, stesk po domově se nedá setřást, následně slyšíš ránu, říkám si, že to snad moje manželka seká v kuchyni maso na kousky, a hned ji slyšíš, jak volá, no zůstaň si tam sedět! Pak taky slyšíš, jak ten můj kluk brečí na záchodě, a je ti jasné, že prut postihla pohroma, hned se taky rozhoduješ, že ten prut musíš vrátit zpátky domů na vesnici.“

“可这鱼竿还得先找个地方放好，我那小儿子要是看到了，非由他玩断了不可，你买这东西干什么？屋子本来就挤，你买这往哪里放？我就听见我的妻子在嚷，就只好把它放在厕所里，厕所里也只有水箱上，我儿子不爬凳子够不着。说什么我也得回家乡去看看，

解一解这一经勾起就难以排解的乡愁。接着你就听见了砰当一声，我以为是我妻子在厨房剁肉，随即也就听见她叫喊，你也不来看看！你也就听见了我那小儿子在厕所里的哭声，也就明白了那鱼竿也跟着遭殃，你也就下定决心，非把这鱼竿送回老家去不可。”(Gao 2003a: 295)

V úvodu citované pasáže vykazuje proměna narativní perpektivy rysy podobné proměně perspektivy v povídce „Matka“. Hlavní protagonista je nejprve osloven postavou své manželky („... , na co sis to koupil?“). Toto oslovení je ztvárněné jako nepřímá neznačená řeč, která je součástí promluvy protagonisty. V návaznosti na toto oslovení subjektu je ztvárněno sebeoslovení („... , **následně slyšíš ránu**, říkám si, že to snad moje manželka seká v kuchyni maso na kousky, **a hned ji slyšíš, jak volá**, no zůstaň si tam sedět!“).

Techniku „přesun perspektiv“ užívá spisovatel v povídkách „Matka“ a „Prut pro mého dědečka“ rozdílným způsobem. Jak bylo uvedeno výše, i v povídce „Matka“ mění lyrický subjekt narativní hlasy poměrně často. Výše citovaná pasáž z „Prutu pro mého dědečka“ se však odlišuje tím, že v ní dochází k několikanásobné změně narativních hlasů v rámci jediné věty.

Pro lepší porozumění Gao Xingjianově povídce je vhodné přihlédnout k analýze sebeoslovení v lyrické poezii. K podobné záměně gramatických osob v jediné větě se při analýze Nezvalovy básně „Černá hodinka v biografu“ vyjadřuje Miroslav Červenka ve studii „Sebeoslovení v lyrice“: „Je věru těžko představitelné, že by na tomto prostoru mohla nastat nějaká změna komunikační perspektivy, a neméně iluzorní by byla snaha rozeznat nějaké zákonitosti takových změn, nějaké funkční odlišení výpovědí ve druhé osobě.“ (Červenka 1996: 177) Červenka uvedený případ sebeoslovení interpretuje jako experiment, jenž podobně jako kubistické obrazy rozechvívá obrysy subjektu a představuje jej zvenčí i zevnitř zároveň. Efektem takového postupu je znejasnění hranic mezi subjektem a jeho objektem a možná i mezi subjektem a jinými subjekty či mezi subjektem a světem, jenž ho obklopuje. (Červenka 1996: 177-178)

Citovaná pasáž, v jejímž závěru lyrický subjekt oslovuje sám sebe, je

následována poměrně dlouhým odstavcem, pro nějž je charakteristické sebeoslovování lyrického subjektu. Na základě předložené analýzy je tedy možné konstatovat, že citovaná pasáž vede (na rozdíl od Nezvalovy básně) k přesunu komunikační perspektivy (vyprávění v první osobě se překlápí do sebeoslovení) a zároveň uvnitř této pasáže dochází k popsanému znejasnění hranic subjektu, jež je ztvárněno častým přesunem narativních hlasů.

Motiv probuzení hlavního hrdiny v závěru povídky umožňuje následující interpretaci zmíněného častého přesunu narativních hlasů: Jedná se postup, jenž ztvárňuje nejasné hranice subjektu v situaci, v níž subjekt vyprávění sní, nebo se nachází přinejmenším ve stavu malátnosti či polospánku. Tuto interpretaci podporují i další znaky poukazující na stav vědomí subjektu vyprávění, například dějová linie, která ztvárňuje snahu hlavního protagonisty najít rodný dům a setkat se s dědečkem, přestože po probuzení si protagonista uvědomuje, že dědeček již zemřel.

V povídce „Prut pro mého dědečka“ později dochází i ke zpředmětnění lyrického subjektu – hlavní hrdina spatřuje sám sebe a hovoří o sobě jako o „jiném“:

„ ... , ta šeptající zrnka písku člověka děsí, říkají, že chtějí pohltit všechno, už pohltila břeh řeky a chtějí pohltit město, pohltit mé i tvé vzpomínky na dětství, nemají dobré úmysly a já nechápu, proč tady můj dědeček dřepí a proč rychle neutíká, myslím, že by odtud měl okamžitě odejít. Pak jsem uviděl, jak se na mohutné duně naproti mně v žáru slunce objevilo malé dítě: jsem to já v době svého dětství, s holým zadkem. Můj dědeček, z jehož obličeje zmizely vrásky, vstal a vzal mě – to nahaté dítě – za malou a jemnou ruku, dědeček měl na sobě pytlovité kalhoty, to úplně nahé já se za ním poskakovalo.“

“ ... , 那 嘎 嘎 作 响 的 沙 子 都 威 胁 人 ， 说 要 把 一 切 统 统 淹 没 ， 它 们 已 经 淹 没 了 河 岸 ， 还 要 淹 没 城 市 ， 淹 没 你 我 童 年 的 记 忆 ， 就 这 样 不 怀 好 意 ， 我 不 明 白 我 老 爷 为 什 么 蹲 着 还 不 快 走 ， 我 觉 得 应 该 赶 快 离 开 这 里 ， 我 就 看 见 了 对 面 隆 起 的 沙 丘 上 ， 炎 热 的 太 阳 底 下 ， 出 现 了 一 个 光 屁 股 的 孩 提 时 的 我 ， 我 老 爷 也 就 站 了 起 来 ， 脸 上 的 皱 纹 都 舒 张 开 了 ， 拉 住 赤 条 条 的 小 时 候 的 我 细 小 的 手 臂 ， 我 老 爷 穿 的 是 挽 挡 裤 ， 那 一 丝 不 挂 的 我 居 然 活 蹦 乱 跳 地 跟 着 他 走 。”

(Gao 2003a: 301-302)

V povídce „Matka“ o sobě subjekt vyprávěl jako „jiném“, komunikační pozice mluvčího i osloveného však náležely jedinému protagonistovi. V povídce „Prut pro mého dědečka“ je subjekt hlavního protagonisty ztvárněn jinak: V citované pasáži se lyrický subjekt ve své představě setkává s odlišným protagonistou, jenž je ztělesněním lyrického subjektu v dětském věku. Lyrickým subjektem této povídky je od počátku až do konce dospělý muž, jeho „já“ jako dítě s ním nelze ztotožnit, a proto je nezbytné toto jiné „já“ subjektu vyprávění označit jako jiný subjekt, jenž se ve vyprávění vyskytuje, tedy jako „jiného“ protagonistu. Podobně jako Lee tedy hovoříme o více protagonistech reprezentujících jediný subjekt – první označuje „já“ jako lyrický subjekt, jenž sám sebe oslovuje („ty“) a druhý protagonistu „já-dítě“.

„Druhý“ protagonista ve vyprávění následně promlouvá:

„Dědečku, už nemůžu.

Když už nemůžeš, zatni zuby a pojď!

Dědečku, zuby mi vypadaly.

Ty zlobivý kluku, vstaň!

Dědeček si sedá na bobek, to nahé děcko leze na dědečkova záda. Dědeček se potácí pískem, chodidla špičkami od sebe, krok za krokem, na zádech nese to dítě s holým zadkem, a dítě žvatlá, hyjé, kope nožičkama, jede na dědečkových zádech, plácá dědečka jakoby plácalo nějakého starého koně, a ty pak dlouho, velice dlouho sleduješ, jak dědečkova postava odchází do dálky, ...“

“老爷，我走不动了。

走不动咬着牙走。

老爷，我牙掉了。

你这坏小子，站起来！

老爷就蹲下了，那赤条条的小东西就趴在老爷背上，老爷蹒跚，在沙地上，横叉开八字脚，一步一步，背着这光屁股的孩子，而孩子还呀呀，得儿驾，蹬着小腿，骑在老爷肩

上，抽打老爷，像抽打一匹老马，你就良久，良久，望着老爷的背影渐渐远去了， ...“ (Gao 2003a: 304-305)

V citované pasáži hlavní hrdina-vypravěč zprostředkovává snový dialog mezi postavou „já-dítě“ a dědečkem. Hlavní hrdina je v této pasáži ztvárněn jako dva protagonisté: Lyrický subjekt celou situaci líčí v první osobě, která je ve vyprávění přítomná pouze implicitně, a v závěru sám sebe oslovuje. Subjekt „já-dítě“ promlouvá v přímé neznačené řeči jako „já“. Zároveň je z pozice lyrického subjektu viděn jako „to dítě“, tedy jako objekt vyprávění.

V této pasáži se poprvé setkáváme s tím, že „druhý“ subjekt, jenž se vynořil z nitra lyrického subjektu, sám hovoří. Tím se potvrzuje jeho pozice samostatného protagonisty.

Do snění hlavního hrdiny začíná v závěru povídky prolínat komentář fotbalového utkání, který je brzy ráno vysílán v rádiu – hlavní hrdina se pomalu probouzí a jeho vnímání je vyobrazeno jako prolínání snu s realitou. Osamostatnění obou protagonistů, kteří reprezentují jediný subjekt, v této pasáži vrcholí:

„... , stav utkání je jedna ku dvěma, teď všichni sledují Maradonu, který svůj tým vede před branku...

Dědečku, umíš taky odkopnout míč?

Míč odkopává tvého dědečka.

S kým mluvíš?

Mluvíš sám se sebou, s tím dítětem, kterým jsi býval.

S tím nahatým dítětem?

S tou holou duší.

Máš duši?

Doufám, že mám. Kdybych neměl, tenhle svět by byl příliš opuštěný.“

“， ... 场上的比分是一比二，现在大家看马拉多纳带人进球——
老爷你也踢足球吗？”

足球踢你老爷。

你在同谁说话？

你在同你自己，你童年时的你。

那赤条条的孩子吗？

那个赤裸裸的灵魂。

你有灵魂吗？

希望有，要不这世界太寂寞了。” (Gao 2003a: 307)

Podobně jako v první citované pasáži z povídky „Prut pro mého dědečka“ jsou i v této pasáži narativní hlasy (a s nimi i narativní perspektivy) přesouvány hned několikrát. I zde je možné konstatovat, že efektem těchto změn je znejasnění hranic subjektu – v tomto případě zejména hranic mezi dvěma protagonisty reprezentujícími jediný subjekt. Podobně jako v první ukázce z této povídky je zde technikou „přesun perspektiv“ ztvárněno snění hlavního protagonisty.

Vzhledem k tomu, že se však v tomto případě jedná o klíčovou pasáž povídky, pokusíme se ujasnit, kdo v této literární komunikační situaci hovoří a s kým. V úvodu pasáže je ztvárněn hlas komentátora fotbalového utkání tak, jak jej vnímá subjekt vyprávění. V první otázce snového rozhovoru oslovuje subjekt „já-dítě“ svého dědečka („Dědečku, umíš taky odkopnout míč?“). Neodpovídá mu však dědeček, nýbrž lyrický subjekt („Míč odkopává tvého dědečka.“). Následně je ztvárněno sebeoslovování lyrického subjektu („S kým mluvíš? – Mluvíš sám se sebou, s tím dítětem, kterým jsi býval. - S tím nahatým dítětem? - S tou holou duší.“) Přestože tato pasáž připomíná dialog, jde o případ sebeoslovení (odpověď je řečena ve druhé osobě). Dialog (tedy komunikační situace, v níž se lyrický subjekt oslovuje a následně si i odpovídá v první osobě) je ztvárněn až v závěru citované pasáže - vede ho subjekt vyprávění sám se sebou („Máš duši? - Doufám, že mám. Kdybych neměl, tenhle svět by byl příliš opuštěný.“).

Protagonista „já-dítě“, jenž se v průběhu výše citovaného rozhovoru s dědečkem konstitoval jako skutečná postava díky tomu, že promluvil, je v této pasáži poprvé osloven subjektem vyprávění. Tato postava, jež byla zpočátku pouhou představou

lyrického subjektu, tedy naplnila obě základní komunikační role (rolí mluvčího i osloveného). Těsně před probuzením hlavního hrdiny ze snu je tak toto jeho druhé „já“ vyobrazeno jako plnohodnotný komunikační partner.

V posledních dvou větách navíc dochází mimořádné situaci, s níž jsme se dosud v žádné analyzované povídce Gao Xingjiana nesetkali: Sebeoslovení, v němž dosud figuroval jediný subjekt v podobě mluvčího a osloveného, je přetvořeno do podoby dialogu – oslovený zde promlouvá. V závěru citované pasáže je tedy ztvárněno osamostatnění dvou komunikačních pozic sebeoslovení, jež se projevuje jako rozhovor mezi dvěma subjekty, které reprezentují jediný lyrický subjekt.

Díky analýze čtyř citovaných pasáží z povídky „Prut pro mého dědečka“ je možné vytvořit stručný přehled přesunů narativních perspektiv v této povídce: Myšlenkové procesy hlavního hrdiny jsou nejprve ztvárněny jako přechod od vzpomínání v první osobě k sebeoslovení. Následně se v jeho představách vytvoří odlišný subjekt – „já“ hlavního hrdiny v dětském věku. Tento druhý subjekt nejprve začíná hovořit s dědečkem za mlada, následně je osloven lyrickým subjektem, jenž je zjednodušeně řečeno i protagonistou. Tímto způsobem onen druhý protagonista naplňuje obě základní komunikační role. V okamžiku, kdy však lyrický subjekt protagonistu „já-dítě“ osloví, odpověď vzejde od lyrického subjektu samotného. V citovaných pasážích tedy nacházíme dva dialogy: Protagonista „já-dítě“ je účastníkem dialogu s dědečkem a v závěrečné části čtvrté ukázky je lyrický subjekt účastníkem dialogu sám se sebou.

Na základě uvedeného rozboru je možné povídku „Prut pro mého dědečka“ interpretovat jako ztvárnění snu, jenž reflektuje touhu hlavního hrdiny navrátit se (alespoň ve svých vzpomínkách) do doby, kdy byl ještě dítětem. Ve snu je reakcí na tuto touhu představa dětského „já“ hlavního hrdiny. Sen hlavního protagonisty je dále ztvárněn častým přesunem perspektiv, který znejasňuje ohraničení subjektu.

K hlubšímu pochopení významotvorných postupů uplatněných v analyzované

povídce nám může posloužit pasáž z románu *Hora duše*:

„Víš, že já trpí samomluvou, jen aby rozměnilo svoji samotu. Víš, že na tento druh samoty není léku, já nikdo nezachrání, já má jen sebe sama, koho by se mohlo dovolat.

Ty jsi v tomto dlouhém monologu předmětem mého vyprávění – jsem to já sám, který své já napjatě poslouchá, ty jsi tedy jen mým stínem.

Když ale naslouchám svému vlastnímu ty, nechávám tě vytvářet ji, protože ty jsi na tom stejně jako já, také nesneseš samotu, a tak i tobě je třeba nalézt společníka k dialogu.“ (Gao 2010: 316)

“你知道我不过在自言自语，以缓解我的寂寞。你知道我这种寂寞无可救药，没有人能把我拯救，我只能诉诸自己作为谈话的对手。

这漫长的独白中，你是我讲述的对象，一个倾听我的我自己，你不过是我的影子。

当我倾听我自己你的时候，我让你造出个她，因为你同我一样，也忍受不了寂寞，也要找寻个谈话的对手。” (Gao 2003b: 318-319)

V románu *Hora duše* je jediný subjekt ztvárněný jako (zjednodušeně řečeno) samostatní protagonisté označení zájmeny „já“, „ty“, „on“ a „ona“.⁴⁹ V citované pasáži z 52. kapitoly románu *Hora duše* je čtenáři formou sebeoslovení předložen klíč k porozumění významu přesunu narativních hlasů.

Tato pasáž nabízející interpretační klíč se velice podobá výše citované pasáži z povídky „Prut pro mého dědečka“ („S kým mluvíš? - Sám se sebou, s tím dítětem, kterým jsi býval.“). I v této povídce je čtenář upozorněn na to, že ztvárněný dialog je veden ze dvou komunikačních pozic jediného subjektu.

Sebeoslovení („ty“) je společným rysem všech tří analyzovaných povídek i románu *Hora duše*. Zpředmětnění subjektu vyprávění („on“) nacházíme v povídkách „Matka“, „Prut pro mého dědečka“ i ve zmíněném románu. Na základě předložené analýzy je možné konstatovat, že se subjektem rozpolceným na samostatné protagonisty, tedy s postupem charakteristickým pro román *Hora duše*, se v rámci

⁴⁹ Například v kapitole č. 9: „Je ti něco, ptáš se, abys ji trochu popíchl. - Jak jsi to poznal?“ (“你有心事？你说，逗着她玩。 - 你怎么看得出来？”). (Gao 2003b: 51)

Gao Xingjianovy povídkové tvorby můžeme setkat pouze v povídce „Prut pro mého dědečka“.

7. Závěr

Reprezentativní vzorek Gao Xingjianovy povídkové tvorby osmdesátých let dvacátého století jsme představili v kontextu autorovy esejistické, dramatické a románové tvorby. Tématem zkoumaných povídek je jedinec a jeho psychické procesy, jako jsou poznání, uvědomění, přemítání či snění. Povídky „Na moři“, „Matka“, „Prut pro mého dědečka“ a „Okamžik“ je možné vzhledem k jejich výrazně lyrickému charakteru považovat za povídky básnické. Analýza povídek dokládá, že Gao Xingjian v povídkovém díle uvádí v život své teoretické názory na literaturu, jež poprvé prezentoval v *Úvodním zamyšlení*.

Za využití Durzakovy klasifikace funkce ztvárněného „věčného momentu“ v povídkách jsme Gao Xingjianovy povídky zařadili do několika kategorií. Momenty ztvárněné v povídkách „Po pětadvaceti letech“ a „Na moři“ náleží do kategorie momentů „bleskového“ poznání hlavních hrdinů. Povídka „Matka“ odpovídá kategorii okamžiku vystihujícího celý život postavy. Typ momentu, v němž se protínají události odehrávající se v souvislosti s rozdílným prostorem, nacházíme v povídkách „V parku“ a „Křeč“. Okamžik, ve kterém se protínají jevy vědomí, je ztvárněn v povídkách „Prut pro mého dědečka“ a „Okamžik“. Povídku „Klášter Yuan'en“ je možné přiřadit do kategorie momentu z životní epizody, jenž může tuto epizodu poznamenat a povídka „Nehoda“ je dle naší interpretace manifestem tvůrčí nezávislosti spisovatele.

Vzhledem k vzájemné tematické a stylistické příbuznosti působí povídky, které vyšly v roce 1989 ve sbírce *Prut pro mého dědečka* (kromě povídky „Okamžik“), jako organický celek. Na základě analýzy funkcí momentů, jež Gao Xingjianovy povídky vyobrazují, je zároveň možné konstatovat, že struktura autorovy povídkové tvorby je v tomto smyslu velice rozmanitá.

V závěrečné části práce (kap. 6) jsme analyzovali užití narativní techniky „přesun perspektiv“ v povídkách „Na moři“, „Matka“ a „Prut pro mého dědečka“. V povídce „Na moři“ tento postup napomáhá vtažení vnímatele do účasti na sdělovaných

prožitcích. Přesun narativních perspektiv v povídce „Matka“ vytváří zamyšlení hlavního hrdiny nad vlastním já ve vztahu k vlastním rodičům. V povídce „Prut pro mého dědečka“ je touto narativní technikou vyobrazeno snění hlavního protagonisty, jenž touží navrátit se ve svých myšlenkách doby svého dětství.

Technika „přesun perspektiv“, s níž se setkáváme v Gao Xingjianových povídkách, je významotvorným postupem charakteristickým i pro některá autorova dramata a romány *Hora duše* a *Bible jednoho člověka*. Gao Xingjian tedy svůj záměr vyobrazit člověka jako individuální bytost v celé jeho psychologické složitosti, který stanovil ve svých esejích, uvádí v život v celém svém díle. Navzdory žánrovým odlišnostem tak Gao Xingjianova díla vykazují podstatnou míru shody.

Analýza Gao Xingjianova povídkového díla osmdesátých let je dokladem krystalizace narativních postupů, z nichž mnohé se staly základními pilíři autorovy tvorby jako celku.

8. Bibliografie

Prameny

Gao Xingjian 高行健 (1981). *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探. Guangzhou: Huacheng chubanshe.

Gao Xingjian 高行健 (2000). *Gei wo laoye mai yugan* 给我姥爷买鱼竿. Taipei: Lianhe wenxue.

Gao Xingjian 高行健 (2001). *Meiyou zhuyi* 没有主义. Taipei: Lian jing chuban shiye gongsi.

Gao Xingjian 高行健 (2003a). *Gao Xingjian duanpian xiaoshuo ji* 高行健短篇小说集. Taipei: Lianhe wenxue chubanshe.

Gao Xingjian 高行健 (2003b). *Ling shan* 灵山. Taipei: Lian jing chuban shiye gongsi.

Překlady

Gao, Xingjian (2001). *Auf dem Meer*. Přel. Natascha Vittinghoff. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Gao, Xingjian (2005). *Buying a Fishing Rod for My Grandfather*. Přel. Mabel Lee. Londýn: Harper Perennial.

Gao, Xingjian (2007). *The Case for Literature*. Přel. Mabel Lee. New Haven a Londýn: Yale University Press.

Gao, Xingjian (2010). *Hora duše*. Přel. Denis Molčanov. Praha: Academia.

Sekundární literatura

Červenka, Miroslav (1992). *Významová výstavba literárního díla*. Praha: Karolinum.

Červenka, Miroslav (1996). „Sebeoslovení v lyrice“. In: Červenka, Miroslav (1996). *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst.

Červenka, Miroslav (2003). *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka.

Durzak, Manfred (1994). *Die Kunst der Kurzgeschichte: zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte*. München: Fink.

Fong, Gilbert C.F. (2001). „Gao Xingjian and the Idea of the Theatre“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 147-156.

Hong, Zicheng (2007). *A History of Contemporary Chinese Literature*. Leiden: Koninklijke Brill NV.

Lai, Amy T.Y. (2001). „Gao Xingjian's Monologue as Metadrama“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 133-146.

Lee, Mabel (2001a). „Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation for the Modern Writer“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 21-38.

Lee, Mabel (2001b). „Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian’s Theories of Narration“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 235-256.

Lodge, David (1991). *Working with Structuralism*. Londýn: Routledge.

Lohafer, Susan (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

MacFarquhar, Roderick 1991. „The Succession to Mao and the end of Maoism“. In: MacFarquhar, Roderick; Fairbank, John K. 1991. *The Cambridge History of China. Volume 15. The People’s Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martin, Helmut (1996). *Chinesische Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts: Neuanfänge in den 80er und 90er Jahren*. Dortmund: Projekt Verlag.

McDougall, Bonnie S. (2003). *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hongkong: The Chinese University Press.

Nünning, Ansgar (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host.

Riley, Jo; Gissenwehler, Michael (2001). „The Myth of Gao Xingjian“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 111-132.

Tam, Kwok-kan (2001a). „Introduction: Gao Xingjian, the Nobel Prize and the Politics of Recognition“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical*

Perspectives on Gao Xingjian. Hongkong: Chinese University Press, 1-20.

Tam, Kwok-kan (2001b). „Drama of Paradox: Waiting as Form and Motif in the Bus Stop and Waiting for Godot“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 43-66.

Tam, Kwok-kan (2001c). „Language as Subjectivity in One Man's Bible“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 293-310.

Yip, Terry Siu-han (2001). „A Chronology of Gao Xingjian“. In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 311-339.

Elektronické zdroje

Lee, Mabel (2008). „Contextualizing Gao Xingjian's Film Silhouette / Shadow“.

<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/lee.htm>

Lorrain, Fiona Sze (2008). „Cinema, Too, Is Literature: Conversing with Gao Xingjian“.

<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/sze.htm>