

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav Dálného východu**

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Petra Hovorková

**Mo Yanův román *Shengsi pilao* a historická  
fikce v soudobé čínské literatuře**

**The Novel *Shengsi pilao* by Mo Yan and  
Historical Fiction in the Contemporary  
Chinese Literature**

Praha, 18. 7. 2012

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

## Poděkování

Jsem velmi zavázána vedoucímu práce, Mgr. Dušanu Andršovi, Ph. D., kterému tímto děkuji za jeho neskonalou trpělivost a cenné připomínky během celého procesu vzniku této práce. Dále bych chtěla poděkovat Doc. PhDr. Olze Lomové CSc. za velmi inspirativní přednášky v rámci předmětu „Ideologie a kultura v ČLR“, jež mi přinesly řadu podnětů týkající se zpracovaného tématu. Děkuji také Mgr. Marku Zemánkovi za konzultaci v oblasti buddhismu a spolužačce Liu Huiying za pomoc s čínským textem.

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

*V Praze dne 18. 7. 2012*

.....

*Petra Hovorková*

## **Abstrakt**

Román *Shengsi pilao* soudobého čínského spisovatele Mo Yana volně navazuje na autorova předchozí díla líčící osudy rodinných klanů v průběhu 20. století na venkově v provincii Shandong. Dílo svérázným způsobem literárně ztvárňuje dějiny ČLR od roku 1949 do roku 2000 prostřednictvím příběhu duše statkáře, která prodělá několik zvířecích převtělení, aby se nakonec narodila jako neobvyklé dítě. Některé předchozí autorovy romány bývají řazeny do tzv. „nové historické fikce (NHF)“, literárního proudu čínské prozaické tvorby druhé poloviny 80. let. NHF se vrací k některým narativním způsobům tradiční čínské fikce, zároveň využívá určité literární inovace. Liší se tak od předchozí historické fikce, ať již tradiční či moderní. Jejím hlavním rysem je rozklad autorské reprezentace, zpochybnění platnosti oficiální historie a negace čínské modernity. Práce předkládá rozbor narativních postupů, témat a celkového vyznění románu v kontextu autorovy předchozí tvorby a hodnotí jeho vztah k NHF.

## **Klíčová slova**

Mo Yan, soudobá čínská literatura, čínská fikce, historická fikce, analýza literárního díla

## **Abstract**

The novel *Shengsi pilao*, written by a contemporary Chinese author Mo Yan, is a free continuation of author's preceding writings recounting the lives of family clans in the Shandong province countryside during the 20th century. The novel employs a specific literary style in exploring history of the PCR from 1949 to 2000, using a story of a landowner's soul reincarnating itself to several different animals to be finally born as an extraordinary child. Some of author's preceding works were characterized as „new historical fiction (NHF)“, a wave of last century late 80's Chinese fiction. NHF revives some of traditional Chinese fiction narrative techniques and introduces certain literary innovations at the same time. Thus it differs from earlier historical fiction, both traditional and modern. Its main characteristic is deconstruction of authorial representation, challenge to legitimacy of the official history and negation of Chinese modernity. This theses brings forward an analysis of narrative techniques, subjects and general meaning of the novel within the context of author's previous work and considers its relation to NHF.

## **Keywords**

Mo Yan, contemporary chinese literature, chinese fiction, historical fiction, interpretation of a literary work

## Obsah

Abstrakt.....	4
Klíčová slova.....	4
Abstract.....	5
Keywords.....	5
Obsah.....	6
Seznam použitých zkratek.....	7
1. Úvod.....	8
1.1 Historická fikce v soudobé čínské literatuře.....	9
1.1.1 Fikce v moderní čínské literatuře.....	9
1.1.2 Nová historická fikce.....	11
1.2 Mo Yan.....	15
1.2.1 Životopis.....	15
1.2.2 Dílo.....	17
2. Román <i>Shengsi pilao</i> .....	22
2.1 Čínský originál, anglický překlad.....	22
2.2 Přijetí.....	25
2.2.1 Domácí recenze.....	25
2.2.2 Americké recenze.....	28
3. Obsah díla.....	30
3.1 Postavy románu.....	30
3.2 Shrnutí děje.....	33
3.2.1 Oslí utrpení.....	33
3.2.2 Býčí zatvrzelost.....	36
3.2.3 Prasečí radovánky.....	37
3.2.4 Psí duše.....	40
3.2.5 Od začátku na konec.....	41
4. Významová výstavba románu.....	42
4.1 Výstavba románu a narativní postup.....	42
4.2 Očistec, převtělení a buddhistický rozměr díla.....	45
4.3 Degenerace a vyvrácená maskulinita.....	48
4.4 Zvířecí vtělení a svědectví společenské proměny.....	51
4.5 Prvky NHF v románu.....	56
4.6 Prvky tradiční narativní fikce v románu.....	60
5. Závěr.....	63
6. Seznam použité literatury.....	65
Přílohy.....	72

## Seznam použitých zkratek

NHF nová historická fikce

SSPL Mo Yanův román *Shengsi pilao* 生死疲劳 (Únava samsárou; 2006)

## 1. Úvod

Po roce 1976 nastala v Čínské lidové republice nová historická etapa, charakterizovaná úsilím o modernizaci hospodářství pod taktovkou Deng Xiaopinga. Literatura, do té doby přísně poměřovaná politickými kritérii, se ocitla v nové situaci, kdy ideologické ohledy ustoupily ekonomickým cílům. Dohled nad prací spisovatelů se uvolnil, rozsah a důsledky případné kritiky ze strany oficiálního establishmentu se zmírnily. Úvodní fáze uvykání si na nové poměry vyústila během 80. let v překotnou teoretickou, překladatelskou a zejména spisovatelskou činnost. Mezi literárními odborníky se objevila snaha kategorizovat vznikající literární díla (z velké části romány) do určitých trendů, tzv. „vln“. Jednou z těchto vln je „nová historická fikce“ (*xinlishi xiaoshuo* 新历史小说; v následujícím textu budeme nadále používat zkratku NHF), ztvárňující nedávnou historii Číny způsobem záměrně odlišným od oficiální historie. Po formální stránce definují čínští kritici a historikové NHF jako narativní literaturu, pro niž je charakteristické využití určitých prvků tradiční čínské fikce, jako je např. cykličnost vyprávění či rozbití jednotné vypravěčské perspektivy. Dále se má NHF vyznačovat některými narativními technikami západní moderní literatury, zejména postupy metafikce. Těmito prostředky má NHF rozrušovat oficiální revoluční diskurs a negovat myšlenku čínské modernity jakožto neustálého pokroku. Jedním z autorů řazených do tohoto proudu je soudobý spisovatel Mo Yan, jehož příslušnost k NHF byla dokládána na historických námětech a tvůrčích postupech uplatněných v románech *Honggaoliang jiazu* a *Fengru feitun*. V této práci bude rozebrán Mo Yanův novější román *Shengsi pilao* a zhodnocen jeho vztah k NHF.



## 1.1 Historická fikce v soudobé čínské literatuře

### 1.1.1 Fikce v moderní čínské literatuře

Zrod moderní čínské literatury na přelomu 19. a 20. století byl provázen přesvědčením, že hlavní společenskou odpovědností intelektuálů je modernizovat Čínu a nástrojem této přeměny měla být právě literatura. Nikoliv však literatura ceněná tradičním kánonem, nýbrž literatura do té doby učeneckou elitou opomíjená<sup>1</sup> - do popředí zájmu byla vynesena forma nazývaná *xiaoshuo* 小说 (termín v tehdejší smyslu označoval především román, dnes nicméně zahrnuje formy narativní fikce různého rozsahu, tj. povídku, novelu i román).<sup>2</sup> *Xiaoshuo*, (doslova „malá vyprávění“, kde *xiao* 小, „malý“, neznamena malý rozsahem, nýbrž nevelkým významem), se v tradiční literatuře původně objevila jako okrajová kategorie obsahově nezávažných zkazek, příběhů z druhé ruky a lidových povídek. Ačkoliv je *xiaoshuo* v moderní literatuře považována za fikci,<sup>3</sup> v tradičním čínském pojetí se nejednalo o literární útvar přímočaře fikční, smyšlený; texty zařazované do této kategorie byly vnímány jako díla se sníženou důvěryhodností, jako „nepřesné historie“.

Představa zcela smyšleného vyprávění, fikčního narativu čerpajícího pouze z autorovy fantazie, byla z konfuciánského pohledu nežádoucí a stála tudíž na okraji zájmu tradiční čínské literatury. Těžiště tradičního čínského písemnictví bylo určeno kanonickými díly zejména historiografického charakteru a tvorba prozaických narativních textů byla neoddělitelně spjata s prací historiografů, kteří usilovali o vytvoření pravdivého

<sup>1</sup> Přezíravý postoj literátů k *xiaoshuo* byl do značné míry pouhým vnějším zdáním. Ve skutečnosti se již od přelomu dynastií Ming a Qing stává *xiaoshuo* doménou literátské tvorby a definitivně přestává být formou lidovou či vypravěčskou.

<sup>2</sup> Myšlenky sociální funkce fikce a renovace národa renovovanou fikcí byly formulovány reformátory Yan Fuem a Liang Qichaoem. Liang Qichao též jako součást svého programu „revoluce ve fikci“ formuloval požadavek na tvorbu tzv. „nové fikce“ (*xinxiaoshuo* 新小说), více viz C. T. Hsia, „Yen Fu and Liang Ch'i-ch'ao As Advocates of New Fiction,“ in *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*, ed. Adele A. Rickett (New Jersey: Princeton University Press, 1978), 221-257. Není však bez zajímavosti, že legitimita fikce jakožto „progresivního žánru“ byla v té době dokazována jejím tradičním úzkým vztahem k historiografii. Zhao Yiheng, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 203.

<sup>3</sup> Podle Y. W. Ma, „fikce je kompozice napsaná zejména v próze, jež vytváří spíše imaginativní než skutečnou realitu.“ Y. W. Ma, „Fiction,“ in *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, ed. William H. Nienhauser (Bloomington: Indiana University Press: 1986), 31. Anglický termín „fiction“ a český termín „próza“ označuje stejný žánr klasického dělení krásné literatury próza - poezie - drama. V angličtině „prose“ zahrnuje i nefikční literaturu (esej, dopis, literatura faktu aj.). V této práci bude „fikce“ používána jako synonymum prozaického žánru narativní beletrie, aby bylo dosaženo jednotné korespondence s anglickou terminologií.

a důvěryhodného obrazu dějin na základě objektivního posouzení historických faktů.<sup>4</sup> Teprve v období Šesti dynastií se začal narativní žánr osvobozovat od paradigmatu historiografie - zejména požadavku na historickou přesnost.<sup>5</sup>

Tradiční fikce vznikala nejprve ve stylově a tematicky rozrůzněných kratších útvarech psaných klasickým i hovorovým jazykem; procesem, ve kterém sehrála velkou roli díla profesionálních vypravěčů, se postupně vyvinula do své vrcholné podoby literátských románů za dynastií Ming a Qing. Přesto byla fikce tradičně považována za méněcennou kategorii, odsunutou na nejnižší místo v hierarchii literárních žánrů. „Fikce stála v protikladu k oficiální historiografii kvůli nedostatečnému zájmu o fakta, zároveň stála v protikladu k závažné, naučné literatuře pro svou lehkovážnost, obscénnost a často též politicky podvrtný charakter.“<sup>6</sup> To je také důvod velkého vlivu historiografie na tradiční fikci: fikce přebírala a napodobovala narativní postupy historiografie a zároveň z ní čerpala tematicky.

V moderní době došlo k přestavbě kánonu a k rozchodu s paradigmatem historiografie v literární tvorbě. Fikce, jakou požadovali někteří teoretici Májového hnutí,<sup>7</sup> sice byla zbavena nadvlády historiografie, tradičně přítomná didaktická funkce byla nicméně zachována a navíc jí byla přiřknuta zásadní společensko-politická role. V průběhu 40. let pak byl ideologický význam literatury ještě zesílen a veškerá literární tvorba byla podrobena politické kontrole. K uvolňování ideologického diktátu požadavků na fikční literaturu - historiografických, sociálních, politických, didaktických, či jinak utilitaristických - začalo docházet až od konce 70. let minulého století.<sup>8</sup> Teprve tehdy se rozvíjí představa literatury jako takové a po vzoru zahraniční moderní literatury začínají čínští autoři více experimentovat na poli literární fikce.

Narativní fikce převzala v průběhu minulého století dominantní postavení v čínské literární tvorbě. Přesto se však lze domnívat, že fikční narativ nedosáhl prozatím v čínském

---

<sup>4</sup> Pochopitelně se však při organizaci historického materiálu do narativu projevuje záměrná struktura, která se stala východiskem pro konfuciánskou hermeneutiku, hledající v textu skryté morální a politické významy. Historiografie jako státní instituce tradičně odrážela ideologii vládnoucí dynastie. Sheldon Hsiao-peng Lu, *From Historicity to Fictionality* (Stanford: Stanford University Press, 1994), 6.

<sup>5</sup> „V této fázi se čínská literární teorie narativu posunula od svého těžiště v historicitě (*shi* 事) a začala se zaměřovat na *qing* 情 a *li* 理, tj. (...) na popis věrohodných lidských emocí a pravdivých principů.“ Ibid. 11.

<sup>6</sup> Hsia, *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*, 225.

<sup>7</sup> Zatímco Guo Moruo a další spisovatelé z okruhu literární společnosti *Chuangzaoshe* 创造社 (Tvorba) zastávali správnost politické angažovanosti literatury, na jejímž základě došlo k polarizaci literatury revoluční a kontrarevoluční, Lu Xun se pokoušel od termínu revoluční literatury distancovat s tím, že literatura má sloužit životu, nikoliv revoluci. Xiaobin Yang, „The Absolute and the Problematic in Twentieth-Century Chinese Narrative,“ in *The Chinese Postmodern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002), 11.

<sup>8</sup> Nelze rozhodně říci, že by tyto požadavky přestaly zcela existovat; je též třeba si uvědomit, že ekonomické reformy 80. let učinily z literatury spotřební zboží, z čehož vyplývají požadavky nové - komerční.

čtení úplné imaginativní nezávislosti na historických faktech. Velká provázanost historického a fikčního narativu dodnes určuje formy a témata fikce, ačkoliv se historiografické paradigma zdá být jakkoliv překonané. Jak argumentuje Sheldon Hsiao-peng Lu, na základě tradičního přístupu bylo až do poměrně nedávné doby zvykem čínských literárních teoretiků zaujímat k narativu „historické stanovisko“.<sup>9</sup> Historická interpretace textu zůstává dodnes přetrvávajícím způsobem čtení narativních děl.<sup>10</sup> NHF lze v této souvislosti pojímat jako jeden z návratů jak k tradičním formám čínské fikce, úzce spjatých s historiografií na jedné straně a profesionálním vypravěčstvím na straně druhé, tak i k samotnému historickému tématu; návrat, který ale neusiluje o znovuoobnovení historiografického paradigmatu, naopak má za cíl posílit pozici fikce a dále ji od historického narativu emancipovat.

### 1.1.2 Nová historická fikce

Období po smrti Mao Zedonga a oficiálním ukončením Kulturní revoluce v roce 1976 bývá v ČLR označováno jako tzv. „nová doba“ (*xinshiqi* 新时期), pro níž je charakteristická „literatura nové doby“ (*xinshiqi wenxue* 新时期文学). V literární oblasti došlo k velkým změnám a přesunům, srovnatelným s obdobím Májového hnutí či rokem 1949. Formálně byly odděleny cíle umění a ideologie, ze zahraničí byl ve velkém importován literární „modernismus.“ Od přelomu 70. a 80. let minulého století se v čínské literární tvorbě postupně objevilo několik „vln“: literatura jizev (*shanghen wenxue* 伤痕文学), introspektivní literatura (*fansi wenxue* 反思文学), reformní fikce (*gaige xiaoshuo* 改革小说), literatura hledání kořenů (*xungen wenxue* 寻根文学), avantgardní fikce (*xianfeng xiaoshuo* 先锋小说) či nová realistická fikce (*xinxianshi zhuyi xiaoshuo* 新现实主义小说).

Jednou z těchto „vln“ je i nová historická fikce (*xinlishi xiaoshuo*, 新历史小说; nadále budeme používat zkratku NHF). S termínem NHF začala čínská literární kritika pracovat v polovině 90. let.<sup>11</sup> Označuje proud čínské literární tvorby objevující se v polovině 80. let

<sup>9</sup> Lu, *From Historicity to Fictionality*, 3.

<sup>10</sup> V 60. letech v rámci kampaně proti filmu o Wu Xunovi, „bylo jedním z bodů kritiky i to, že autor nemá právo na vlastní interpretaci dějin (...) Byla dokonce sestavena výzkumná skupina, aby prověřila historická fakta v místě Wu Xunova rodiště.“ Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature* (Leiden, Boston: Brill, 2007), 42.

<sup>11</sup> Hong Zicheng přisuzuje původ termínu kritikům Chen Xiaomingovi a Chen Siheovi. Hong, *A History of Contemporary Chinese Literature*, 445. Lin Qingxin rozvíjí svou definici NHF na základě práce profesora Zhang Qinghua „Zhongguo dangdai xianfeng wenxue sichaolun“ 中国当代先锋文学思潮论 (Studie současné čínské avantgardní literatury). Lin Qingxin, *Brushing History Against the Grain. Reading the*

minulého století. V tomto proudu se silně odráží fenomén přepisování moderní historie ČLR, jenž je jedním z výrazných rysů literatury nové doby.<sup>12</sup> Díla NHF se moderní historií zabývají svým specifickým způsobem, který zpochybňuje, ironizuje či jinak dekonstruuje historiografický přístup k psaní dějin a status oficiální historie. Podle Choye, NHF „fiktionalizuje historii do té míry, až se z ní stává pouhá kulisa.“<sup>13</sup> V této práci budeme pracovat s definicí NHF podle Lin Qingxina, jehož studie *Brushing History against the Grain* je zřejmě nejpodrobnější publikací na toto téma. Podle Lin Qingxina má být nejvýraznější charakteristikou NHF dekonstrukce tzv. revolučního diskursu a negace čínské modernity.<sup>14</sup>

Revoluční diskurs, jenž je přítomný v moderní literatuře již od jejího počátku v 20. letech minulého století, propaguje myšlenku revoluce, přeměnu staré společnosti v novou. Od Yan'anské konference<sup>15</sup> se pak revoluční diskurs radikalizoval, výhradním úkolem literatury se stalo hlásání revolučních dogmat, vynášení hrdinství a zobrazování třídního boje. Literatura měla být psána výlučně z pohledu revolučních mas, tj. rolníků, dělníků a vojáků. Revoluční historie se stala jedinou přípustnou interpretací dějin, postavy byly redukovány na „černobílé“ představitele dobra a zla, reprezentanty třídního boje. Postupně došlo k vytvoření „typizovaného modelu“ literární tvorby: typičtí hrdinové v typických podmínkách postupují od počátečních nesnází ke konečnému vítězství revoluce.<sup>16</sup>

Čínská modernita pak podle Lin Qingxina představuje hybridní koncept, vznikající v „nové době“ na přelomu 70. a 80. let. Spojuje původní ideály socialistické revoluce s hospodářskou modernizací založenou na tržních ekonomických reformách. „Ačkoliv se socialistická modernizace a čínská modernita rozcházejí v motivaci a konkrétních cílech - první usiluje o politicky idealizovanou komunistickou Utopii a druhá zdůrazňuje spíše hospodářský rozvoj jako nástroj k posílení státu - obě (...) jsou ovládnuty stejnou časovou logikou,“ jež je určena „iluzí nekonečného společenského pokroku, který údajně zaručuje větší svobodu a blahobyt lidu.“<sup>17</sup>

Lin Qingxin zdůrazňuje, že moderní fikce se liší od fikce tradiční zejména pojetím narativního časoprostoru a vypravěčskou perspektivou. Zobrazení revoluční teleologie

---

*Chinese New Historical Fiction (1986-1999)* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), 1.

<sup>12</sup> O fenoménu přepisování historie napříč proudy literatury nové doby, včetně NHF, viz Howard Y. F. Choy, *Remapping the Past: Fictions of History in Deng's China, 1979-1997* (Leiden: Brill, 2008).

<sup>13</sup> Choy, *Remapping the Past*, 21.

<sup>14</sup> Lin, *Brushing History Against the Grain*, 17.

<sup>15</sup> Ve svých projevech v Yan'anu (1942) vymezil Mao Zedong principy literární činnosti, jež zůstaly v platnosti pro více než 30 následujících let. Více viz Mao Ce-tung, *Rozhovory o literatuře a umění*, přel. Věna a Zdeněk Hrdličkovi (Praha: Československý spisovatel, 1950) a Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's „Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art“* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, 1980).

<sup>16</sup> Lin, *Brushing History Against the Grain*, 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 93.

v literatuře vyžadovalo zásadní změnu v narativní technice: tradiční cyklický charakter času nahradil čas lineární, aby mohl vystihnout definitivní oddělení minulosti a modernity.<sup>18</sup> Zatímco tradiční fikce využívá tzv. prostorovou naraci, ve které se řetězí události, aniž by byly nutně svázány jasnou příčinností, moderní fikce po vzoru západní literatury uplatňuje tzv. časovou naraci, kde jsou příčiny a důsledky jasně propojené lineárně se odvíjející logikou. Dále, v tradiční fikci není vypravěčská perspektiva jednotná - „vševědoucí“ objektivní vypravěč v er-formě je střídán ich-formovými vypravěčskými komentáři s didaktickým obsahem. Naopak linearizace času v moderní fikci s sebou přinesla vyšší strukturální koherenci a jednotnou vypravěčskou perspektivu.<sup>19</sup>

Zvláštní roli v prostorovém členění NHF hraje podle Lina tzv. *minjian* 民间 (lidový prostor), okrajový prostor, prostor soukromého života, který stojí mimo veřejné a politické dění, prostor „prostoupený lokálními hodnotami a moudrostí jako protiklad k oficiální ideologii,“ „který vzdoruje homogenizaci.“<sup>20</sup> Prostřednictvím tohoto specifického prostoru odmítají autoři NHF absolutní nadvládu jednotného politického prostoru, sloužícího vládnoucí moci jako prostředek k nastolení pořádku ve společnosti. Zatímco při vytváření absolutního prostoru „dohled vševědoucího oka nad všemi prostory, osobními či politickými, pomáhá tyto prostory sjednotit, smazat rozdíly, či je vyhostit do okrajových oblastí,“<sup>21</sup> v NHF je tento absolutní prostor podroben dekonstrukci a pozornost se soustředí na různorodé okrajové prostory.

Podle Lin Qingxina se NHF ve svém pohledu na historii formálně vrací k některým prvkům tradiční fikce, zejména k prostorové naraci s důrazem na *minjian* a k cyklickému pojetí času. Tím odmítá diskontinuitu mezi starou a novou Čínou a zpochybňuje výsledky revoluce, pokrok a modernitu samotnou. Zrušením polarity mezi faktem a fikcí se fikční narativ staví na roveň narativu historickému, čímž NHF ironizuje autoritu oficiální historiografie a zdůrazňuje okrajovou „individuální historii“ pramenící ze vzpomínek a zkušeností. Dále, narativ NHF užitím inovativních postupů metafikce<sup>22</sup> usiluje o rozklad

<sup>18</sup> Lineární pojetí času v revoluční literatuře odráží dogma materiální dialektiky, podle kterého je čas a prostor nekonečný. S tímto dogmatem se dostal do rozporu i astrofyzik Fang Lizhi, známý jako aktivista prodemokratického hnutí v ČLR, když v roce 1972 publikoval práci vycházející z teorie relativity, tj. připouštějící možnost omezeného časoprostoru. Tento článek poté ostře kritizoval Yao Wenyuan, člen „bandy čtyř“, jako hájení principů kapitalistické metafyziky. James H. Williams, „Fang Lizhi' s Expanding Universe,“ *The China Quarterly*, č. 123 (1990): 459-484.

<sup>19</sup> Lin, *Brushing History Against the Grain*, 13.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid., 101.

<sup>22</sup> Metafikce, zásadní nástroj postmodernismu v západní literatuře, představuje fikci, která otevřeně reflektuje či komentuje svou fikční povahu. Chris Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 203. Některé tradiční narativní postupy, jako je intruzivní vypravěč tradičního

absolutní autorské reprezentace, dříve nutné pro dogmatickou propagaci revolučního diskursu.

---

čínského románu, lze ovšem považovat za domácí zdroj metafikce. Více o soudobém užití metafikce v čínské literatuře viz Yiheng Zhao, „The Rise of Metafiction In China.“ *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 55, č. 1 (1992): 90-99.

## 1.2 Mo Yan

Spisovatel Mo Yan 莫言 (\*1955), jenž se na čínské literární scéně objevil v polovině 80. let, bývá řazen k představitelům literatury nové doby. Jeho raná tvorba, zejména díla zobrazující život na shandongském venkově v první polovině 20. století, byla řazena do proudu literatury hledání kořenů. Jeho přelomovým dílem je povídka „Honggaoliang“ 红高粱 (Rudý kaoliang, 1985), jejíž filmové zpracování mu zajistilo věhlas po celém světě. Povídka dala vzniknout románu *Honggaoliang jiazu* 红高粱家族 (Klan Rudého kaoliangu, 1987), díky němuž začal být autor spojován s čínskou avantgardní fikcí. Pozdější autorovy romány, literární ztvárnění moderní historie Číny prostřednictvím příběhů venkovanů, jsou označovány jako díla nové historické fikce.

### 1.2.1 Životopis

Mo Yan se narodil 17. února 1955<sup>23</sup> v okrese Gaomi v provincii Shandong. Pochází z rolnické rodiny, kterou, podobně jako většinu obyvatel Číny v 50. letech, sužovala bída, a která byla zároveň vystavena politickému útlaku. Chudoba a společenská izolace poznamenala větší část Mo Yanova mládí - spisovatelův strýc, který v minulosti vlastnil půdu, vrhal na celou rodinu stín špatného třídního původu. V době nejhoršího hladu během „tří let strádání“ (*sannian kunnan shidai* 三年困难时代, 1958 -1961) jej matka stále kojila, aby vůbec přežil. V šesti letech začal Mo Yan navštěvovat základní školu, s počátkem Kulturní revoluce byl ale nucen zanechat studia a vrátit se k práci na venkově. Kraj jeho dětství se později stal dějištěm prakticky všech jeho literárních děl - Mo Yan vytvořil z reálného Gaomi

<sup>23</sup> O datu Mo Yanova narození panují nejasnosti, které svou nevolí k jasnému vyjádření v této otázce přizívuje i sám autor. Zde uvedené datum narození pochází z internetové encyklopedie Baidu („Mo Yan,“ *Baidu baike*, přístup 26. dubna 2012. <http://baike.baidu.com/view/51704.htm>). McDougall v *The Literature of China in the Twentieth Century* (New York: Columbia University Press, 1997) a Hong v *A History of Contemporary Chinese Literature* však uvádějí rok narození 1956. Ye Kai uvádí, že se Mo Yan narodil na jaře roku 1955 a k tomuto problému dodává: „Kdysi jsem se ke svému velkému překvapení v jiných materiálech dočetl, že Mo Yan se narodil roku 1956. Když se objeví pochybnosti o datu narození určitého člověka, často to lze považovat za jisté tajemné znamení. Neověřoval jsem proto [tuto informaci] u Mo Yana, protože jsem se domníval, že záhada je dobrá věc. Pokud skutečně je [datum] nejisté, neviděl bych tuto skutečnost jako něco závažného. Jednoduše by se dalo uzavřít, že se tak stalo, neboť si Mo Yanova dobrosrdečná maminka ze samého přepracování a strpěného příkoří nezaznamenala přesné datum synova narození.“ Ye Kai, „Mo Yan zhuan,“ in Mo Yan, *Jiuguo* (Shenyang: Chunfeng wenyi chubanshe, 2005), 333-334.

fikční svět, v němž se odehrává většina jeho příběhů a který zabydlel svými literárními postavami.

Mo Yanovo občanské jméno je Guan Moye 管谟业. Umělecký pseudonym Mo Yan, v překladu „mlč!“, „nemluv!“ lakonicky charakterizuje paradox touhy po vyjádření a negace slova jako komunikačního prostředku, který sužuje Mo Yanova chorobně výmluvného vypravěče. Mo Yan, od dětství vášnivý čtenář knih, prý velmi rád mluvil, pokud neměl s kým, tak alespoň sám se sebou. Spisovatel původ svého pseudonymu vysvětluje potížemi z dětství, kdy se rodiče kvůli synkově samomluvě strachovali o jeho zdraví, zároveň mu nevladatelná prostořekost přinesla nemálo potíží. Zvolil proto takový pseudonym, aby sám sobě připomínal své odhodlání „méně mluvit, více přemýšlet a více psát.“<sup>24</sup>

V roce 1973 začal Mo Yan pracovat v továrně na zpracování bavlny, avšak jeho snem bylo studium na vysoké škole. Když byly s koncem Kulturní revoluce obnoveny přijímací zkoušky, svitla mu naděje. Marně se ale pokoušel získat doporučení a jeho kolegové z výrobního družstva jeho snahy komentovali nepříliš povzbudivými slovy: „Jestli se někdo jako ty dostane na vysokou školu, pak i prase z chlívků může jít studovat!“<sup>25</sup>

Když nebyl přijat na vysokou školu, odešel v roce 1976 z rodného Gaomi a vstoupil do Čínské osvobozené armády. Během svého působení v armádě jako politický pracovník měl konečně možnost se dál vzdělávat a číst díla zahraničních spisovatelů, nejprve ruských (např. Gorkij, Dostojevskij), později i dalších (Hemingway, Kafka). Postupně se také začal pokoušet o vlastní literární tvorbu. V roce 1981 publikoval svou prvotinu a v roce 1984 zahájil studia na ústavu literatury Vojenské akademie literatury a umění. Byl nadšeným studentem, přes den navštěvoval přednášky, po večerech hltal romány (v tomto období jej oslovil Faulkner a Joyce), po nocích psal povídky. V roce 1985 vzbudil čtenářskou pozornost sbírkou povídek *Toumingde hongluobo* 透明的红萝卜 (Průsvitná mrkev).

V roce 1986 dokončil studia na armádní akademii. Tentýž rok v létě vyhledal Mo Yana režisér Zhang Yimou, aby získal autorovo svolení k filmové adaptaci povídky „Honggaoliang“ 红高粱 (Rudý kaoliang), která vyšla roku 1985 v časopise *Renmin wenxue* 人民文学 (Lidová literatura).<sup>26</sup> Mo Yan bez dlouhého zvažování souhlasil. O dva roky později obdržel film *Red Sorghum* hlavní cenu 38. Berlínského filmového festivalu, Zlatého medvěda,

<sup>24</sup> Peng Zhiguo, „Wei chishang jiaozi dang zuojia,“ *Qingnian wenzhai* 10, č. 3 (2006), <http://www.eywedu.com/youth/qnwwz2006/qnwwz20060311.html>.

<sup>25</sup> Ye Kai, „Mo Yan zhuan,“ 341.

<sup>26</sup> Úspěch povídky si vyžádal její pokračování, která vycházela ve stejném časopise v letech 1985 a 1986. Později autor tuto sérii 5 dílů rozpracoval do románové podoby, která vyšla roku 1987 pod názvem *Honggaoliang jiazu* 红高粱家族 (Klan rudého kaoliangu) v nakladatelství Jiefangjun wenyi chubanshe.



a přinesl jak spisovateli Mo Yanovi tak i režisérovi Zhang Yimouovi celosvětový věhlas. V letech 1989 - 1991 Mo Yan studoval na Lu Xunově literárním institutu Pedagogické vysoké školy v Pekingu. Po ukončení magisterského studia se odebral za rodinou do Gaomi, kde žil a tvořil až do roku 1995.

V roce 1995 Mo Yan dokončil román věnovaný památce své matky, která zemřela roku 1993. Dílo nazvané *Fengru feitun* 丰乳肥臀 (Plné prsy, široké boky) už jen svým názvem vyvolalo kontroverzi. Román nejprve získal cenu Honghe wenxuejiang 红河文学奖 ve výši 100.000 yuanů (což je považováno za vůbec nejvyšší peněžité ocenění v historii čínské literatury), udělenou časopisem *Dajia* 大家, kde román vycházel na pokračování; záhy se však stal předmětem politicky motivované kritiky.<sup>27</sup>

Mo Yan žije v současné době v Pekingu a žíví se jako profesionální spisovatel. Jak se sám vyjádřil, nevidí mezi povoláním spisovatele a dělníka velký rozdíl - denně dojíždí metrem do kanceláře, aby se věnoval svému „řemeslu.“ V roce 2005 mu byl udělen čestný doktorát Open University of Hong Kong (Xiangkang gongkai daxue 香港公开大). Jeho nejnovější román *Wa* 蛙 (Žába), pojednávající o palčivé problematice politiky jednoho dítěte, četných potratů a sterilizací, vyšel na sklonku roku 2009. Román získal roku 2011 Mao Dunovu literární cenu (Maodun wenxuejiang 茅盾文学奖), jednu z nejprestižnějších domácích cen, udělovanou od roku 1982 Čínským svazem spisovatelů.

## 1.2.2 Dílo

Podle Mo Yanových vlastních slov bylo jeho počáteční rozhodnutí stát se spisovatelem motivováno touhou uniknout chudobě. Někdy na přelomu 60. a 70. let se doslechl o spisovateli, jehož literární úspěch vynesl tak vysoko, že si denně mohl dopřávat masem plněné taštičky *jiaozi*. „Každý den jíst třikrát *jiaozi*, jak šťastný to musí být život! Ani nesmrtelní na nebesích se nemohou mít lépe.“ Dnes k tomu Mo Yan dodává: „Postupně jsem si uvědomil, že jíst třikrát denně *jiaozi* ještě neznamena, že takový život bude prostý bolesti

---

<sup>27</sup> Kniha byla kritizována zejména proto, že „závažně překrucovala historii.“ Choy, *Remapping the Past*, 58. „Není překvapující, že po publikaci *Plných prsů, širokých boků* v pevninské Číně následovala bouře levičácké kritiky, zejména když byla dílu udělena významná cena literárního časopisu. Tito kritikové považovali knihu za útok na komunistické vedení během a po sino-japonské válce a hlasitou podporu vládě nacionalistů.“ Shelley W. Chan, „From Fatherland to Motherland: On Mo Yan's Red Sorghum and Big Breasts and Full Hips,“ *World Literature Today* 74, č. 3 (2000), 499.

a utrpení. Duševní utrpení není o nic méně bolestivé než strádání hladem. Propůjčení hlasu tomuto duševnímu utrpení je podle mne posláním spisovatele.<sup>28</sup>

Mo Yan dodnes napsal celkem 11 románů, 24 novel a přes 70 povídek, jeho díla byla přeložena do zhruba patnácti jazyků. Mo Yanovo jméno bývá často zmiňováno v souvislosti s hledáním potencionálního čínského kandidáta na Nobelovu cenu za literaturu. Po úspěchu povídky „Honggaoliang“ si spisovatelovo dílo našlo cestu ke čtenářům po celém světě. Kritikové vyzdvihují Mo Yanův specifický magický realismus, spočívající v dovedném propojení fikce a historické skutečnosti, absurdní nadsázce a ironickém humoru, s jakým Mo Yan své příběhy vypráví.

Mnozí nečinští čtenáři v autorově díle jasně rozpoznávají kritiku sociálního a politického zřízení současné Číny. „Jak uniknul vězení - či něčemu horšímu - nevím,“ konstatuje jeden z Mo Yanových zahraničních recenzentů.<sup>29</sup> Přitom Mo Yan nikdy nevyhledával otevřenou opozici vůči autoritám oficiálního establishmentu. Podle překladatele Erika Abrahamsena, Mo Yan „přesně ví, kde jsou hranice, a nepřekračuje je.“<sup>30</sup> Ačkoliv autor svými díly nezřídka vyvolává kontroverzi, zpravidla se jedná o kontroverzi „měkkou“, která je ve svém důsledku přijatelná pro literární kruhy, podléhající dohledu komunistickou stranou řízeného Čínského svazu spisovatelů.

„Jsem stále členem [komunistické] strany a nechci z ní vystoupit, protože by to znamenalo zbytečné problémy a otázky ‚proč‘ palcovými titulky v novinách,“<sup>31</sup> vyjádřil se Mo Yan kdysi v rozhovoru pro francouzský tisk. Jak Mo Yan často zdůrazňuje, přestože politika představuje ústřední téma jeho děl, literatura by neměla být politicky angažovaná tak, jako tomu bylo v dobách Mao Zedonga. Spisovatel vidí oslabení politické kontroly jako dobré znamení pro literaturu, ačkoliv se musí podřizovat ekonomickým požadavkům: „Mao říkal, že politika má být na prvním místě a ekonomika na druhém; dnes je všechno podřízeno ekonomice.“<sup>32</sup>

Mnoho kritiků se pokoušelo Mo Yanovo dílo představit prostřednictvím poukazu na podobnosti či inspiraci jinými spisovateli. Mo Yanovo dílo bývá díky svému kritickému

---

<sup>28</sup> Mo Yan, „Hunger and Loneliness: My Muses,“ předmluva k *Shifu, You'll Do Anything for a Laugh*, přel. Howard Goldblatt (London: Methuen, 2003), xviii.

<sup>29</sup> Steven Moore, „Animal Farm,“ *The Washington Post*, zveřejněno 25. května 2008. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/05/22/AR2008052203515.html>

<sup>30</sup> Simon Elegant, „Lunch with China's Mo Yan,“ *Time*, zveřejněno 29. března 2010. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1973183,00.html>

<sup>31</sup> Bertrand Mialaret, „L'écrivain Mo Yan, de la dictature du Parti à celle du marché,“ *Rue89*, zveřejněno 24. června 2009. <http://www.rue89.com/chinatown/2009/06/24/lecrivain-mo-yan-de-la-dictature-du-parti-a-celle-du-marche>

<sup>32</sup> Ibid.

vyznění často přirovnáváno k dílu Lu Xunovu,<sup>33</sup> bizarní a fantastické prvky Mo Yanových příběhů zase připomínají tvorbu Pu Songlingovu.<sup>34</sup> Ze zahraničních autorů, k nimž bývá Mo Yan připodobňován, bývá často vzpomínán Márquez či Faulkner.<sup>35</sup> Originalitu spisovatelových narativních postupů lze však pouze obtížně vystihnout tím, že jej přiřadíme k určitému uměleckému či literárnímu proudu. Mo Yan sám přiznává vliv domácích i zahraničních autorů, opakovaně však popírá, že by jeho tvorba přináležela k určitému literárnímu proudu či škole. Spisovatel zároveň v této souvislosti poukazuje na svou malou obeznámenost s literární teorií, koncepty či postupy. Spoléhá údajně pouze na svou bohatou představivost, napájenou ze studnice čínské vypravěčské tradice, a na to, že je veden touhou po neustále nových nápadech.<sup>36</sup>

Lidové příběhy předávané ústním vyprávěním Mo Yan považuje za svůj velký zdroj literární inspirace. Mo Yan od útlého dětství naslouchal vypravěčům ve svém okolí, doslova četl ušima. „Lidé v naší vesnici byli z větší části negramotní, ale hovořili takovým jazykem, že byste si o nich až mysleli, jací jsou to vzdělaní učenci. Znali plno úžasných příběhů. Mí prarodiče a můj otec byli skvělí vypravěči.“<sup>37</sup> Mo Yan z těchto lidových příběhů stále čerpá a jak sám tvrdí, zatím jich ve své tvorbě nevyužil ani polovinu.

Pro účely této práce budou krátce představeny dva autorovy romány, *Honggaoliang jiazou* (1987) a *Fengru feitun* (1995), jejichž významová výstavba vykazuje některé shodné rysy s románem *Shengsi pilao* 生死疲劳 (Únava samsárou; 2006). Děj všech tří románů se odehrává na shandongském venkově v okrese Gaomi a ve všech případech se jedná o rodinnou ságu, vyprávěnou „nehodným potomkem“<sup>38</sup> hlavních postav, ságu, která zrcadlí čínskou historii delšího časového úseku (50 - 90 let).

Román *Honggaoliang jiazou* zobrazuje osudy rolnické rodiny v Gaomi během první poloviny 20. století. Těžištěm příběhu je hrdinství dědečka vypravěče v boji proti Japoncům. Důležitými motivy jsou nespoutanost, živelnost a síla venkovanů. Dědeček není schematickým prvoplánovým hrdinou – tato ústřední postava je nadána škálou rozporuplných atributů - je banditou, milencem, vrahem, i prostým rolníkem současně. Stejně tak postava babičky představuje svébytný druh hrdinství - vzepře se tradici, když odmítne přijmout

<sup>33</sup> Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), vlastním jménem Zhou Shuren 周树人, překladatel, esejista, kritik a významný čínský spisovatel 20. století. Jedna z nejvlivnějších postav Májového hnutí.

<sup>34</sup> Pu Songling 蒲松龄 (1640-1715), spisovatel, básník, sběratel lidových příběhů a anekdot, autor sbírky fantastických povídek *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异 (Záznamy o podivném ze Studovny klábosení).

<sup>35</sup> Choy, *Remapping the Past*, 23.

<sup>36</sup> Mo Yan, „Hunger and loneliness“, xix.

<sup>37</sup> Mo Yan, „My 3 American Books“, *World Literature Today* 74, č. 3 (2000), 474.

<sup>38</sup> Kniha je uvedena věnováním, kde vypravěč směrem k prarodičům říká: „Jsem váš nehodný potomek“ (我是你们的不肖子孙). Více viz kap. 4.3 Degenerace a vyvrácená maskulinita.

smluvené manželství s leprózním mužem, a sama rozhodne o svém životě v nezákonném svazku s dědečkem. Babiččino ženské tělo je symbolicky propojeno s kaoliangovým polem, kde se odehrávají zásadní okamžiky jejího života (od prvního milování s dědečkem po její smrt). Román se zcela vymyká černobílému obrazu souboje dobra a zla, jenž byl charakteristickým rysem prvních tří desetiletí literatury ČLR. Román se též vyhýbá šablonovitému líčení dějin jako nezvratného vývoje k lepší budoucnosti. Četné vypravěčovy retrospektivy rozbíjejí chronologickou naraci, líčení událostí je přerušováno vzpomínkami, představami a dojmy vypravěče. Vypravěčově pojetí rodinné historie dominuje kontrast heroizovaných předků a degenerovaných potomků - vypravěč opakovaně dává najevo své přesvědčení o své méněcennosti ve vztahu k dědečkovi.<sup>39</sup>

*Fengru feitun*, další román pojednávající osudy venkovské rodiny v Gaomi, tentokrát zhruba od 20. do 70. let minulého století, zaměřuje hlavní pozornost na ženské postavy. Podle samotného autora bylo smyslem románu „prozkoumat podstatu lidskosti, velebit matku, propojit mateřství a zemi v symbolické podobě.“<sup>40</sup> Vyprávění v hlavní linii sleduje životní příběh ženy, která v domě svého manžela kromě fyzického násilí a neustálého ponižování trpí také tím, že není schopna počít dítě. Poté, co se ukáže, že neplodným je muž, uchyluje se hlavní hrdinka k pokusům počít syna - pokračovatele rodu - s jinými muži. Postupně se jí narodí sedm dcer - teprve až v milostném vzplanutí k švédskému misionáři se jí podaří počít dvojčata. Jedno z novorozeňat je chlapec. Bezprostředně po narození dvojčat je však mužská část rodiny zmasakrována japonskými vojáky. Matka se stává hlavou domu a s neobyčejnou houževnatostí chrání a vychovává svých devět dětí. Vypravěč příběhu, jediný syn - míšenec s blonděnými vlasy - se od matky nikdy neodpoutá, zůstane závislý na mateřském mléce. Je posedlý ženskými prsy, ale není schopen vztahu se ženou jako dospělý muž. Román vyniká líčením barvitých epizod na pomezí snového a skutečného světa, ale též svým naturalismem a evokací mimořádné brutality a tělesnosti. Opakovaný motiv střetu s cizorodou jinakostí je literárním odrazem zkušenosti Číňanů s pronikáním cizinců do čínského prostředí během posledních dvou století. Zároveň zde autor, podobně jako v jiných dílech, tematizuje degeneraci společnosti, zejména její mužské části. Jsou zdůrazněny ničivé důsledky přechodu od starých časů do moderní doby, během kterého byla podle autora oslabena původní vitalita a přirozenost čínského národa.

<sup>39</sup> Podrobnější informace o románu viz Yomi Braester, „Mo Yan and Red Sorghum,“ in *Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, ed. Joshua Mostow a Kirk Denton (New York: Columbia University Press), 541-545.

<sup>40</sup> Rong Cai, „Problematizing the Foreign Other: Mother, Father, and the Bastard in Mo Yan's ‚Large Breasts and Full Hips‘,“ *Modern China* 29, č. 1 (2003): 113.

Do českého jazyka byly doposud přeloženy tři Mo Yanovy povídky: „Vichřice“,<sup>41</sup> „Želízka“<sup>42</sup> a „Jak jsme prodávali zeli“.<sup>43</sup> Na Ústavu Dálného východu byla též zpracována bakalářská práce zabývající se Mo Yanovo literární tvorbou.<sup>44</sup> Film inspirovaný povídkou „Honggaoliang“ byl v ČR uveden 1. 9. 1990 pod názvem *Rudé pole*.

---

<sup>41</sup> Mo Jen. „Vichřice“, přel. Zdenka Heřmanová, *Čínská povídka dvacátého století*, zvláštní číslo časopisu *Nový Orient* 52, č. 1 (1997): 11-15.

<sup>42</sup> Mo Jen. „Želízka“, přel. Jana Benešová a kol., in *7x čínská avantgarda* (Praha: Česko-čínská společnost, 2006), 35-83.

<sup>43</sup> Mo Jen. „Jak jsme prodávali zeli“, přel. Jana Benešová a kol., in *7x čínská avantgarda* (Praha: Česko-čínská společnost, 2006) 19-33.

<sup>44</sup> Dagmar Pavlasová, „Svět Mo Yanových povídek a jeho obyvatelé“, vedoucí práce Dušan Andrš (bakalářská práce, ÚDV FF UK, 2008).

## 2. Román *Shengsi pilao*

### 2.1 Čínský originál, anglický překlad

Román *Shengsi pilao* o více než 550 000 znacích byl podle slov autora napsán během 43 dní za použití pouze pera a papíru. V ČLR vyšel dosud ve dvou vydáních v roce 2006 a v roce 2008. V Japonsku získal záhy po vydání cenu Fukoka Asian Culture Prize (udílenou Yokatopia Foundation), v ČLR získal v roce 2008 literární cenu Snu v červeném domě (Hongloumeng jiang 红楼梦奖), udílenou Hong Kong Baptist University (Xiangkang jinhui daxue 香港浸会大学). V témže roce vyhrál zahajovací ročník ceny Newman Prize for Chinese Literature, organizovaný University of Oklahoma.<sup>45</sup>

V současné době existuje překlad do angličtiny, němčiny, francouzštiny, italštiny, japonštiny a korejštiny (španělský a hebrejský překlad je překladem anglického překladu). V této práci byl kromě čínského originálu zohledňován i překlad románu do angličtiny, dalšími překlady se práce nezabývá. Za povšimnutí nicméně stojí překlad názvu díla do francouzštiny (*La dure loi du karma*, „Krutý zákon karmy“), který vyjadřuje souvislost s buddhismem a karmickým zákonem převtělení. Naopak anglický překlad (*The Life and Death are Wearing Me Out*) suše překládá čínský název doslova, „život a smrt mě vyčerpává,“ což postrádá explicitní konotaci s buddhismem, která je v čínském originálu nepopiratelná.<sup>46</sup>

Překlad do angličtiny,<sup>47</sup> který vyšel ve Spojených státech amerických roku 2008, provedl Mo Yanův „dvorní překladatel“ Howard Goldblatt, jenž je renomovaným překladatelem moderní čínské prózy a kromě Mo Yana přeložil řadu dalších významných autorů jako jsou např. Jia Pingwa 贾平凹, Su Tong 苏童, Jiang Rong 姜戎 a další. S Mo Yanem spolupracuje od roku 1988, přičemž autor a překladatel vzájemně komunikují a navzájem se respektují. Mo Yan se o svém překladateli do angličtiny vyjadřuje velmi pozitivně:

Přátelé, kteří umí jak čínsky, tak anglicky, mi říkají, že jeho [Goldblattovy] překlady jsou srovnatelné s mými originály. Ale já si spíše myslím, že [Goldblattovy překlady] učinily mé romány lepšími. Připouštím, že mi jistí lidé s pochybnými úmysly říkají,

<sup>45</sup> Není bez zajímavosti, že koordinátorem poroty této ceny je Mo Yanův překladatel Howard Goldblatt.

<sup>46</sup> Více o názvu díla a jeho významu uvádíme v kap. 4.2 Očistec, převtělení a buddhistický rozměr díla.

<sup>47</sup> Mo Yan, *Life and Death are Wearing Me Out* (New York: Arcade Publishing, 2008).

že [Goldblatt] přidal některé věci, které v originálu nejsou, jako například popis sexuálních výjevů. Tito lidé netuší, že on a já jsme se dohodli na tom, aby přeložil sexuální scény takovým způsobem, jaký osloví americké čtenáře. To je důvod, proč se anglická a čínská verze může zdát odlišná. (...) Vyměnili jsme si více než sto dopisů a hovořili jsme spolu nesčetněkrát po telefonu. Jediným účelem takových častých kontaktů bylo zdokonalit anglický překlad. Často jsme diskutovali o větěném spojení či předmětu, se kterým nebyl obeznámený. Někdy jsem dokonce musel použít své chabé výtvarné dovednosti, abych pro něj něco nakreslil. Z toho můžete vidět, že [Goldblatt] není pouze nadaným, ale také zodpovědným a svědomitým překladatelem. Mám štěstí, že mohu pracovat s někým jako je on.<sup>48</sup>

Ponecháme-li stranou jazykovou stránku překladu, jež nám nepřísluší hodnotit, lze textu překladu vytknout několik nedostatků. Na prvním místě stojí nepochopitelné krácení originálu, které bez jakéhokoliv upozornění překladatele či nakladatele provází celé dílo. Z originálu jsou úhrnem vynechány desítky stran textu bez označení či vysvětlení. Převážně se jedná o části obsahující velké množství čínských reálií (např. pasáž pojednávající o domácích televizních seriálech<sup>49</sup>) někdy též básně nebo jiné „vložené“ texty. Chybí tak například zajímavá pasáž, kde je citována (fiktivní) Mo Yanova povídka „Chenggan tiaoyue“ 撑杆跳月 (Skok o tyči na měsíc), jež vypráví o dvojité svatbě v Lan Lianově domě a začíná následovně:

...Toho zvláštního dne těch podivných časů jsme ve vepříně čtyřem bláznům vystrojili velkolepou svatbu. Ze žluté látky jsme ušili oděv pro ženichy a vyšňořili jsme je tak, že vypadali jako dvě povadlé okurky. Z červené látky jsme ušili oděv pro nevěsty a vyšňořili je tak, že vypadaly jako dvě šťavnaté ředkvičky. Jídlo, to sestávalo pouze ze dvou chodů: prvním byla okurka míchaná se smaženkami, druhým ředkvička míchaná se smaženkami. Původně kdosi navrhnul zabít prase, ale tajemník Hong rozhodně nesouhlasil. Naše vesnice Západní brána [Ximen] proslula chovem prasat po celém okrese, prasata jsou naše chloubou, jak bychom je mohli zabít? Tajemník měl pravdu. Okurka se smaženkami a ředkvička se smaženkami postačovaly k tomu, abychom spokojeně hodovali. Kvalita alkoholu byla poněkud podřadná, byl to onen druh rozlévané bramborové pálenky a byl ho celý pětadvacetilitrový kanystr od čpavkové vody. Zásobovače výrobního družstva, který šel pálenku koupit, zmohla lenost, kanystr od čpavkové vody pořádně nevymyl, a tak se při rozlévání linul z pálenky štiplavý zápach.

Nevadí, my rolníci jsme jako plodiny na poli, k hnojivu máme blízký vztah. Pálenka navinulá čpavkem nám chutnala ještě víc.(...)<sup>50</sup>

V překladu je kromě úryvku z fiktivní povídky vynechána celá šestistránková pasáž (str. 272-278), která jej obsahuje, tzn. původní 28. kapitolu zkracuje o jednu třetinu. Ačkoliv nemá

<sup>48</sup> Mo Yan, „My 3 American Books,“ 473.

<sup>49</sup> Mo Yan, *SSPL*, 328-330.

<sup>50</sup> *Ibid.* 274-275.

výpustka výrazný vliv na dějovou linii, ochuzuje kapitolu mj. o epizodu, kdy Šestnáctka poprvé pocítí obdiv k Lotrovi Trojce. Vynechaný úryvek povídky je nejdelší citací jiného díla v románu - přitom v překladu o této povídce není ani zmínka.

Překvapivá je také absence obsahu. Ačkoliv je původní členění díla zachováno a názvy oddílů a kapitol jsou v titulu jednotlivých částí uvedeny, samotný obsah v překladu (na rozdíl od originálu) není, což jej pochopitelně činí méně přehledným.<sup>51</sup> Kvalitu překladu dále snižují drobné chyby v letopočtech nebo zkomolená jména (v některých pasážích je jméno Kaifang zaměněno za Kaifeng).

Co se týče krácení díla, spíše než Goldblatt může za tímto zásahem stát i záměr nakladatele. Nicméně lze z Mo Yanových slov vyrozumět, že snahu o úpravu románu v zájmu lepšího vyhovění vkusu amerického čtenáře projevoval i samotný Goldblatt. Je pochopitelné, že v současných podmínkách amerického knižního trhu se překladatel musí přizpůsobovat požadavkům nakladatele, sledujícího ekonomické cíle.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Nehledě na to, že obsah vzhledem k jeho formě (konvence kapitolového románu) lze považovat za narativ svého druhu, jež tím pádem překlad postrádá. Není vyloučeno, že po vlně domácí kritiky, která se na autora snesla právě kvůli volbě stylu kapitolového románu (viz následující kap. 2.2.1 Domácí recenze), souhlasil Mo Yan s vynecháním obsahu v překladu. Překlad obsahu do češtiny uvádíme v příloze č. 2.

<sup>52</sup> Do velké míry sdílí tyto praktiky i český knižní trh, kam se navíc překlady moderní čínské literatury často dostávají až přes překlad anglický. „Volba čínských titulů k překladu a jejich interpretace pro české čtenáře přirozeně úzce souvisí s ekonomickými ohledy a lze ji označit za jeden z mnoha projevů globalizace v našem životě.“ Olga Lomová, „Politika, exotika, erotika a ústup čínštiny - O překladech moderní čínské literatury,“ *Plav* 7, 4 (2011), 48.



## 2.2. Přijetí

### 2.2.1 Domácí recenze

V rozhovoru s Mo Yanem uveřejněném v hongkongském *Guoji ribao* 国际日报 (Mezinárodní deník) krátce po převzetí Ceny Snu v červeném domě je román charakterizován jako směs buddhismu a magického realismu. Tématem románu je „proměna“: dílo pojednává o mohutné proměně společnosti v uplynulých padesáti letech. Příběh je vyprávěn se světaznalým náhledem lidového vypravěče. Autor v rozhovoru říká, že doba psaní románu byla velmi krátká, ale intenzivní - ve skutečnosti však děj a postavy románu už dlouho dopředu promýšlel. „Stačilo mi spát denně tři čtyři hodiny. (...) Jako kdyby se otevřelo stavidlo na řece a proud vody se valil ven. Psát na počítači v *pinyinu* a následně vkládat znaky je velmi svízelné, proto jsem psal perem na čtverečkovaný papír. Znovu jsem tak objevil zašlý půvab psaní [rukou].“<sup>53</sup>

V *Nanfang dushi bao* 南方都市报 (Noviny jižní metropole) recenzent podotýká, že ačkoliv je Mo Yan mezi soudobými čínskými spisovateli nejlepším „vypravěčem příběhů“, nedokáže dost dobře ovládat svou výřečnost a jeho díla často zabředávají do nadbytečné délky. Recenzent proto připomíná Occamův princip logické úspornosti: co není nutné, je zbytečné. Po krátkém rozboru, ve kterém recenzent prokáže, že vnitřní výstavba kapitol neodpovídá konvenci kapitolového románu a že názvy kapitol nejsou náležitě strukturovány, je dokázáno, že názvy kapitol psané ve stylu kapitolového románu představují pouze nepotřebnou dekoraci. Buddhistický rámec mohl nechat vzniknout originálnímu dílu, pokud by ovšem autor učinil vypravěčem pouze Ximen Naoa. Podle recenzenta je střídání vypravěčských promluv nešťastnou volbou, která rozměňuje celistvost díla. Stejně tak nemá recenzent pochopení pro postavu Mo Yana, nepotřebného „komparsistu“, který je jen na obtíž. Nejhorší ovšem přichází na konec - poslední oddíl románu je „autorovou pomstou“, odporným završením, jenž poškozují celý předchozí příběh.<sup>54</sup>

Podobně kritické stanovisko zaujímá recenze publikovaná ve *Wenxue bao* 文学报 (Literární noviny), jejímž východiskem je prezentace díla coby knihy „bránící dobré jméno [tradičního čínského] románu.“ Román je sice dovedně napsán, avšak čte se až podezřele

<sup>53</sup> „Shengsi pilao zhaiqu ‚Honglouneng jiang‘. Mo Yan ‚pingjing you gaoting‘,“ *Guoji ribao*, zveřejněno 24. července, 2008. <http://www.chinesetoday.com/big/article/89685>

<sup>54</sup> Lin Fudie, „Yong ‚Aokangmu tidao‘ jianyan xiaoshuo,“ *Nanfang dushi bao*, zveřejněno 13. února 2006. <http://www.southcn.com/nfsq/ywhc/ds/200602130378.htm>

snadno, tudíž evidentně postrádá hloubku. V rámci světové ani čínské literatury nepřináší nic nového. Téma utrpení během pozemkové reformy a Kulturní revoluce autor reflektuje z podobné perspektivy, jako tomu bylo v literárních kruzích 80. let, přičemž dnes už je situace docela jiná: „dějiny zdaleka nejsou tak jednoduché jako [, aby se na ně dalo pohlížet ve smyslu] „jeden zvrat následuje další.““ Tradiční prvky jsou využity pouze povrchně: buddhistická myšlenka převtělování slouží jako prázdný rámeček, názvy kapitol ve stylu kapitolového románu nekorespondují se strukturou díla. V jazyce se autor přidrží svého zažitého stylu, který prokládá útržky revoluční rétoriky, dobovým žargonem a populárními rčeními, jež svévolně mění a překrucuje. „Není to náhodou tak, že kvalita díla a rychlost, jakou je napsáno, vzájemně souvisejí?“ ptá se recenzentka. Skutečně hodnotné dílo není možné napsat ve spěchu, zní závěr článku.<sup>55</sup>

Na stranách stejného periodika dostal Mo Yan možnost na tuto kritiku zareagovat. V rozhovoru uznává oprávněnost výtky k formě kapitolového románu, o němž tvrdí, že nemá pro celkové vyznění románu valný význam a že je v podstatě nadbytečný. Jeho účelem je pouze to, aby přilákal čtenářovu pozornost; také jím chtěl autor vzdát hold tradičnímu čínskému románu. Dále autor vysvětluje, že pozemková reforma byla zvolena jako pozadí románu, neboť „reprezentuje autorovu reflexi nad dějinami a jeho politickou odvahu.“ Pozemková reforma v 50. letech postavila Lan Liana do pozice člověka odporujícího běhu dějin, další pozemková reforma v 80. letech zase vyvrátila ideály, kterým zasvětil život Hong Taiyue. Oba hrdinové, ačkoliv jsou v románu konfrontováni coby protivníci, spojuje hrdost a nezlomná víra ve vlastní přesvědčení, pro které jsou ochotni obětovat cokoli. V tom podle autora spočívá hodnota, kterou chtěl románem vyjádřit.<sup>56</sup>

Navzdory omezenému vzorku recenzí, k nimž přihlížíme, z výše uvedeného zaznívá poměrně negativní ohlas, kritizující přílišnou délku románu, vyčpělé téma i neadekvátní literární zpracování. Čínští kritici jsou zklamáni zejména (z jejich pohledu) nedodrženým příslibem návratu k tradičním formám čínské fikce. Částečně lze tento fakt přičítat způsobu, jakým byla kniha v ČLR uvedena na trh (včetně prezentace knihy autorem). Na přebalu prvního vydání *Shengsi pilao* se o románu říká, že je „knihou, která chce vzdát hold klasickému čínskému románu (*xiaoshuo*) a velkolepé tradici lidového vyprávění.“ Toto tvrzení pochopitelně přilákalo pozornost kritiků, kteří brzy odhalili, že kniha postrádá ambice

<sup>55</sup> Shao Yanjun, „Fangqi nandu de xiezuo - yi Mo Yan *Shengsi pilao* wei li,“ *Wenxue bao*, zveřejněno 6. července 2006. <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=8758>

<sup>56</sup> Cui Liqiu, „You butong de shengyin shi haoshi“ - dui *Shengsi pilao* piping de huiying,“ *Wenxue bao*, zveřejněno 28. září 2006. <http://www.chinawriter.com.cn/2007/2007-03-19/71966.html>

být tradičním čínským románem v pravém slova smyslu. Autor se později snažil tuto představu korigovat, mj. se odvolal na použití stylu kapitolového románu jinými autory soudobé čínské literatury v souladu s heslem „plnit staré lahve novým vínem.“<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Shu Shu, „Mo Yan miaoyu huiying zhiyi cheng *Shengsi pilao* bushi zongjie,“ *Jinghua shibao*, zveřejněno 13. března 2006. <http://book.sina.com.cn/news/c/2006-03-13/1107197875.shtml>

## 2.2.2 Americké recenze

Recenze uveřejněná ve *Washington Post* představuje dílo jako „ponuře zábavný přehled nedávné čínské minulosti.“ Autor v románu líčí hrůzy maoistického režimu, nabízí vhled do komunistické ideologie i dravého kapitalismu. Recenzenta udivuje, jak si mohl autor dovolit „znevažovat stranickou ideologii a oslavovat individualismus,“ aniž byl uvězněn či jinak perzekuován.<sup>58</sup>

Recenze otištěná v *Richmond Times* spojuje tvorbu autora s proměnou čínské literatury v polovině 80. let minulého století, kdy spisovatelé začali „překračovat hranici politické ideologie.“ Upozorňuje na zajímavý prvek v románu, kterým je postava samotného autora: „Mo Yan sám sebe zasadil do vyprávění jako postavu a komentátora vlastního díla, což je novým druhem sebe-reference.“<sup>59</sup>

Postavy Mo Yana v románu si všimá i recenze v *The Booklist*. Dílu však vytýká několikrát se opakující obdobný scénář, kdy se hlavní hrdina přetěluje do různých zvířat, jenž činí vyprávění poněkud únavným. Zároveň zmiňuje kritickou povahu díla: „Mo Yan si bere na mušku politické a kulturní neduhy, které sužují jeho rodnou zem.“<sup>60</sup>

Recenze v *New York Times* rozebírá způsob, jakým jsou v díle líčeny historické události. Na této úrovni je dílo možné považovat za historický dokument uplynulého půlstoletí. Na druhou stranu je román značně tvůrčí a inovativní, zejména díky neobvyklému narativnímu rámci. Recenzent taktéž představuje úlohu postavy Mo Yana v románu, prostřednictvím které je vyprávění rozrušováno a ironizováno.<sup>61</sup>

V recenzi uveřejněné ve *World Literature Today* přirovnává recenzent Mo Yanův styl k Shen Congwenově odkazu idealizace primitivní společnosti. Ve srovnání se Shen Congwenem má však Mo Yanova fikce větší historickou hloubku a menší míru romantismu. Mo Yanovo dílo poukazuje na úpadek společnosti. „Svědectvím neuskutečněného příslibu moderního národa se přibližuje Lu Xunově tradici.“ Recenzent též vyzdvihuje autorův výjimečný jazyk, který se nezdá být poznamenán desetiletími maoistické rétoriky.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Moore, „Animal Farm.“

<sup>59</sup> Thomas M. Inge, „A work of humor, irony, pathos,“ *Richmond Times-Dispatch*, zveřejněno 8. června 2008. <http://search.proquest.com/docview/424054794?accountid=35514>

<sup>60</sup> Allison Block, „Life and Death Are Wearing Me Out,“ *The Booklist* 104, č. 13 (2008): 47-49.

<sup>61</sup> Jonathan Spence, „Born Again,“ *The New York Times*, zveřejněno 4. května, 2008. <http://www.nytimes.com/2008/05/04/books/review/Spence-t.html?pagewanted=all>

<sup>62</sup> Liu Hongtao, „Mo Yan's Fiction and the Chinese Nativist Literary Tradition,“ *World Literature Today* 83, č. 4 (2009): 30-31.

Američtí kritikové, na rozdíl od jejich čínských protějšků, nečekají od románu návrat k tradici a naopak kladně hodnotí literární inovaci díla v kontextu soudobé čínské fikce. Styl kapitolového románu, tolik diskutovaný v ČLR, zůstává v USA bez povšimnutí - zřejmě i díky tomu, že Goldblattův překlad je ochuzen o obsah. Lze spekulovat, že na základě negativních ohlasů v ČLR se autor s překladatelem dohodnul, že nebudou v USA knihu prezentovat jako „hold klasickému čínskému románu“. Pravděpodobnější se však jeví jednoduše fakt, že americký čtenář je s tradičním čínským románem obeznámen zcela minimálně, proto jakýkoliv odkaz na něj postrádá ve vztahu k tržní propagaci titulu význam. Pozornost si naopak získává neobvyklý narativní rámeček a využití postavy Mo Yana, vnášející do románu prvky metafikce. Dále je ceněna politická odvaha díla, jenž podle recenzentů jednoznačně kritizuje moderní historii Číny a současnou čínskou společnost.

### 3. Obsah díla

#### 3.1 Postavy románu

Za hlavní postavu románu lze považovat Ximen Naoa 西门闹, který je také hlavním vypravěčem příběhu. Jeho partnerem ve vyprávění (posluchačem a zároveň vypravěčem) je postava téměř stejné důležitosti, Lan Jiefang 蓝解放, syn Lan Liana 蓝脸 a Ximen Naovy druhé ženy, Yingchun 迎春. Ximen Nao se Lan Liana ujal jako opuštěného sirotka, přijal jej za svého podomka a vychoval jej téměř jako svého syna. Ximenovou první zákonnou manželkou je Baishi 白氏, kromě druhé ženy Yingchun si Ximen vzal ještě třetí ženu, proradnou Wu Qiuxiang 吴秋香. Hong Taiyue je místním kádrem, vůdčí postavou komunistické strany a rolnického povstání ve vesnici a z jeho rozhodnutí je Ximen zastřelen. Stejně tak se Hong staví nepřátelsky vůči Lan Lianovi a jeho rozhodnutí nevstoupit do komuny.

Ximen Nao se postupně vtělí do pěti zvířat, z nichž první dvě vtělení jsou pojmenovaná po něm, osel Ximen (Ximen lü 西门驴) a býk Ximen (Ximen niu 西门牛). Další dvě vtělení mají vlastní jména, prase Šestnáctka (Zhu shiliu 猪十六) a pes Čtyřka (Gou xiaosi 狗小四). Jméno posledního zvířecího vtělení, opičáka, v románu není uvedeno.

Lan Jiefang vyrůstá se Ximen Jinlongem 西门金龙 a Ximen Baofeng 西门宝凤, dvojčaty, které Yingchun porodila Ximenovi ještě před jeho smrtí. Dvojčata si brzy po pozemkové reformě změní příjmení na Lan. Jinlong je věčný Jiefangův protivník; ačkoliv má „statkářský původ“, dokáže si vždy rychleji najít místo na slunci. Stane se chráněncem Hong Taiyueho 洪泰岳 a později převezme jeho vedoucí pozici ve vesnici. Wu Qiuxiang se po smrti Ximena vdá za velitele milicí Huang Tonga 黄瞳 (jenž Ximena popravil), se kterým má taktéž dvojčata Huzhu 互助 a Hezuo 合作. Jiefang se zamiluje do Huzhu, ta však miluje Jinlonga. Rodiny dvojčat se nakonec spojí dvojitým sňatkem - Huzhu s Jinlongem a Hezuo s Jiefangem. Protože Huzhu a Jinlong zůstávají bezdětní, adoptují syna Ximen Huana 西门欢. Hezuo a Jiefang mají syna Lan Kaifanga 蓝开放. Manželství Hezuo a Jiefanga je od počátku nešťastné, Jiefang uniká v mileneckém vztahu s mladou Pang Chunmiao 庞春苗, sestrou Jinlongovi tajné milenky, úspěšné kariéristky Pang Kangmei 庞抗美. Ze vztahu Jinlonga a Pang Kangmei se narodí Pang Fenghuang 庞凤凰, která později vede potulný život

s nevlastním bratrem Ximen Huanem. Lan Kaifang se do Fenghuang zamiluje a když překoná řadu překážek, aby získal její lásku, je frustrován zjištěním, že je vlastně jeho sestřenicí. Kaifang spáchá sebevraždu, Fenghuang nicméně později porodí jeho syna, Lan Qiansuie 蓝千岁, který je závěrečným vtělením Ximen Naoa.

Příjmení Ximen Naoa je zároveň jménem jeho rodné vesnice Ximen 西门 (Západní brána). Zajímavá je zřejmá inspirace jmény postav mingského románu *Jinpingmei* 金瓶梅 (Slivoně ve zlaté váze).<sup>63</sup> Příjmení Ximen se zde též objevuje jako příjmení hlavního hrdiny, Ximen Qing 西门庆. Spojitost se jmény postav tohoto románu potvrzuje jméno Ximen Huana, které se vyskytuje v obou dílech. Yingchun vystupuje v *Jinpingmei* jako služka jedné z hlavních ženských postav Li Ping'er 李瓶儿, jedná se však o poměrně běžné dívčí jméno. Jméno další ženské hrdinky *Jinpingmei*, Pang Chunmei 庞春梅, se dvěma prvními znaky shoduje se jménem Jiefangovy milenky, Pang Chunmiao.

*Nao* 闹, Ximenovo křestní jméno, v překladu znamená „být hlučný, rušit, vyvádět; provádět; žertovat; onemocnět“. S významem jména si autor hned v úvodu románu pohrává.<sup>64</sup> Je jisté, že jméno je zvoleno záměrně pro jeho smysl. *Nao* se v románu objevuje velmi často jako sloveso či jako součást jiných výrazů. Slovesně se vyskytuje ve smyslu „účastnit se, provádět, horlit (pro něco)“ jako například ve spojení *nao duli* 闹独立 (horlit pro nezávislost), *nao dangan* 闹单干 (dělat na svém), *nao hezuoshe* 闹合作社 (zakládat družstva vzájemné pomoci), *nao geming* 闹革命 (provádět revoluci), *nao Wenge* 闹文革 (účastnit se Kulturní revoluce), *nao pidouhui* 闹批斗会 (účastnit se schůzí veřejné kritiky), *nao Hongweibing* 闹红卫兵 (zakládat Rudé gardy), *nao lihun* 闹离婚 (být pro rozvod). Dále je použito ve významu „převrátit naruby, způsobit rozruch, ztropit povyk“: *nao cunongsuo* 闹村公所 (ztropit povyk na místním úřadu vesnice), *nao jishi* 闹集市 (způsobit rozruch na tržišti), *nao gongdang* 闹公堂 (ztropit povyk v soudní síni), *nao jiuchang* 闹酒场 (převrátit hospodu naruby), *nao xianfu* 闹县府 (ztropit povyk na okresní správě). V tomto smyslu může být *nao* chápáno též jako „protestovat, bouřit se.“ Objevuje se i použití ve významu „onemocnět“, *nao dandu* 闹丹毒 (onemocnět červenkou). Výrazy v románu obsahující znak *nao* zahrnují škálu slov jako *renao* 热闹 (rušný), *naoshi* 闹事 (udělat zmatek), *naorang* 闹嚷 (udělat rámus), *naoteng* 闹腾 (působit pozdvižení), *danao* 打闹 (hlučně se bavit), *naohong* 闹哄 (bouřlivý), *naoju* 闹剧 (fraška), *hunao* 胡闹 (vyvádět), *xuannao* 喧闹 (hlučet), *naolan* 闹栏 (být v říji) atd. Jméno

<sup>63</sup> Román sepsaný anonymním autorem v pozdním 16. století, komplikované dílo s mnoha významovými rovinami, jehož jméno je odvozeno od jmen tří ženských hrdinek. Děj románu je zasazen do doby dynastie Severní Song (960-1127) a vypráví příběh úpadku domu Ximenů.

<sup>64</sup> Po předvedení před podsvětní soud se Jama posměšně ptá Ximena: „Ximene, pořád ještě vyvádíš?“ (‘‘西门闹, 你还在闹马?’’). Mo Yan, *SSPL*, 3.

Ximen Naoa může symbolizovat jeho touhu nenechat se umlčet, bojovat za nápravu utrpené křivdy. Bouřlivá doba a překotné změny, jejichž jazyk si výraz *nao* často přisvojují, však nakonec tuto touhu přehluší a z původního Ximenova křiku po spravedlnosti zůstává jen Lan Qiansuiem vyprávěný příběh.

Jméno Lan Lian 蓝脸 („modrý obličej“) vzniklo jako přezdívka narážející na výraznou modrou skvrnu v obličejí této postavy. Skvrna se ukáže být dědičná, a tak Lan Jiefang i Lan Kaifang mají v obličejí stejnou pigmentovou skvrnu, která prozrazuje jejich rodovou spřízněnost. Lan Kaifang se rozhodne nechat si skvrnu operativně odstranit, aby byl atraktivnější pro svou milovanou Fenghuang. Modrá skvrna též symbolizuje Lan Lianovu neoblomnou víru v právo rolníka pracovat na vlastním poli a zejména během Kulturní revoluce kontrastuje s okolní „rudou Čínou.“ Nabízí se též barevná symbolika politických sil soupeřících o nadvládu v Číně před rokem 1949: komunisté (červená) versus Kuomintang (modrá).<sup>65</sup>

Jména postav náležejících ke druhé generaci lze zhruba rozdělit do dvou skupin - jména tradiční a jména moderní. Zatímco Ximenova dvojčata Jinlong 金龙 („zlatý drak“) a Baofeng 宝凤 („skvostný fénix“) a dále také dcera Pang Kangmei, Fenghuang 凤凰 („fénix“), představují jména první skupiny, dvojčata Huzhu 互助 („vzájemná pomoc“) a Hezuo 合作 („spolupráce“), stejně jako Jiefang 解放 („osvobození“), Kaifang 开放 („otevření se“) či syn Baofeng, Gaige 改革 („reforma“), mají jména moderní, ovlivněná myšlenkami kolektivizace, revoluce a modernizačního úsilí. Modernizační nadšení a oslavu nového věku Číny symbolizuje i jméno závěrečné postavy románu, Qiansui 千岁 („tisíc let“, Tisícroček), které ironicky kontrastuje s vrozenou chorobou, omezující dobu jeho života.

---

<sup>65</sup> Jeden z popisů uvádí, že Lan Lian měl „jednu polovinu obličejí modrou, druhou polovinu červenou. Červená a modrá rozdělená linií nosu vypadala jako [mapa] nepřátelského a osvobozeného území.“ Ibid., 18.



## 3.2 Shrnutí děje

### 3.2.1 Oslí utrpení

V první kapitole vypravěčův příběh sestupem do pekla, kde Ximen Nao, statkář zastřelený během pozemkové reformy,<sup>66</sup> přes všechna muka a pekelné tresty trvá na své nevině. Dokonce i nejkrutější mučení, během kterého je jeho tělo seškvařeno v rozpáleném oleji na oharek, jej neodvrátí od vlastního přesvědčení, že na něm byla spáchána křivda. Pán pekel, Jama,<sup>67</sup> je na rozpacích, jak se zatvrzelým hříšníkem naložit. Nakonec připouští: „Dobrá, Ximene, víme, že ti bylo ukřivděno. Na světě je mnoho lidí, kteří zaslouží zemřít, ale neumřou, mnoho lidí by smrt nezasloužilo, a přesto - jsou mrtvi. A to je skutečnost, proti které je i soudní síň krále pekel bezmocná. Nyní ti však udělím mimořádnou milost a vrátím ti život.“<sup>68</sup>

Tímto rozhodnutím začíná koloběh Ximenových převtělení. Po návratu do světa živých se Ximen narodí sice na svém statku ve vesnici Ximen, ovšem nikoli jako člověk, nýbrž jako osel. V prvních minutách svého nově nabytého života se musí vyrovnávat nejen se svou identitou osla, ale také se vším, co se během dvou let, kdy trpěl v podsvětí, na statku událo. Hlavní část statku nyní slouží jako úřední budova vesnice Ximen, ve zbylých křídlech stále bydlí část dřívější Ximenovy rodiny - druhá žena Yingchun, třetí žena Qiuxiang a dvojčata, která mu porodila první z nich. Ximenův někdejší podomek Lan Lian nyní na statku hospodaří, Ximenovu milovanou Yingchun si vzal za manželku, jejich dvojčata Jinlonga a Baofeng přijal za své děti. Navíc ve stejný den roku 1950, kdy se narodí osel Ximen, se Lan Lianovi a Yingchun narodí syn, Lan Jiefang.

Vědomí Ximena-osla je z velké části ovládáno vzpomínkami na předchozí život a potřebou pomstít křivdy, které zakusil Ximen-člověk. Při střetnutí se svým protivníkem

<sup>66</sup> Ačkoliv se v ČLR na pozemkovou reformu (1950 - 1953) nahlíží stále jako na „konec feudalistického vykořisťování rolníků“, faktem zůstává, že během ní bylo zavražděno jeden až dva milióny statkářů. Frederick C. Teiwes, „Establishment and Consolidation of the New Regime,“ in *The Cambridge History of China, Vol. 14, The People's Republic, Part I: The emergence of revolutionary China, 1949-1965*, ed. Roderick MacFarquhar a John K. Fairbank (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 87.

<sup>67</sup> V orig. *Yanluo* 阎罗 nebo *Yanwang* 阎王, (z indické předbuddhistické mytologie, *Yama rāja*) pán pekel, v čínské buddhistické mytologii vládce pátého soudu v očistci. *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms with Sanskrit and English Equivalents, a Chinese Index & a Sanskrit-Pali Index*, ed. William E. Soothil a Lewis Hodous Lewis (Taipei: Buddhist Culture Service, 1962), 452.

<sup>68</sup> Mo Yan, *SSPL*, 4

z předchozího života Hong Taiuem pochopí, že Lan Lian je vůči novým pořádkům skeptický. Ve společném zápasu proti kolektivizaci a pokusům zbavit Lan Liana práva na samostatný rolnický život, dochází ke sblížení osla Ximena s Lan Lianem a postupně se mezi nimi vytváří silné pouto, přesahující vztah osla a jeho pána.

Ximen se ve vzpomínkách vrací k událostem před svou smrtí a zdůrazňuje bezúhonnost svého statkářského života. „Každé obilné zrno v mojí sýpce zropil můj pot, každý měďák v mé pokladnici smácela má krev.“<sup>69</sup> Veškeré své bohatství a majetek nahromadil vlastní pílí a přičinlivostí, byl člověkem řádným a spravedlivým, který neváhal obdarovat chrámy a kláštery v okolí. Proto se touží pomstít těm, kteří jej připravili o majetek, rodinu i život.

Lan Lian tvrdošíjně pokračuje v obdělávání svého pole a odolává nátlaku stranického výboru, aby vstoupil do družstva. V době, kdy na družstevní pole vyjíždějí traktory a kombajny, Lan Lian spoléhá jen na svou dřinu a pomoc svého neobyčejného osla. Díky přízni předsedy okresu Chena se mu podaří obejít Hong Taiueho a jeho pole zůstává „jedinou černou skvrnou v rudém moři“.<sup>70</sup> Ximenova bývalá rodina je však stále vystavena útlaku. Když je Baishi opakovaně vyšetřována kvůli ukrytým pokladům statkáře, v oslovi převládne Ximenovo vědomí, v záchvatu zuřivosti převrátí statek naruby a nakonec utíká skokem přes zeď.

Na útěku prožije milostné vzplanutí k oslici Huahua 花花 (Květinka), kterou vysvobodí ze spárů hladových vlků. Dva zamilovaní oslové poté plánují svobodný život v divočině. Po oslech však pátrají lidé z vesnice, takže jsou nakonec oba přinuceni vrátit se ke svým pánům. Osel Ximen si získá pověst výjimečně pěkného a silného osla, jehož povaha je ale nevyzpytatelná a impulzivní. Během kampaní provázejících období Velkého skoku jsou Lan Lian i osel odvedeni na nucené práce. Oslovi Ximenovi nezbývá, než se hrubému zacházení podvolit. Vzápětí je ale vyburcován scénou, kdy je opět trýzněna Ximenova manželka Baishi, a opět utíká z vesnice.

Brzy jej však dostihne hlad a do vesnice se vrátí. Šťasnou náhodou se setká s předsedou Chenem, který jej učiní svým osobním jezdeckým oslem. Pro osla Ximena nastanou zlaté časy - jako oblíbený předsedův osel je všemi hýčkán a užívá si slávu svého důležitého „úřadu“. Avšak neblahý konec na sebe nedá dlouho čekat - při jedné z cest s předsedou na hřbetě si osel zmrzačí kopyto. Od okamžitého utracení jej zachrání jeho někdejší pán, Lan Lian. Zlomený pahýl se sice zahojí, ale někdejší oslova zdatnost je pryč. Krátce nato dorazí

---

<sup>69</sup> Ibid., 4.

<sup>70</sup> Během Kulturní revoluce Lan Lian prohlašuje: „Jsem setsakra hrdej, že jsem jedinou černou skvrnou celý Číny!“ Ibid., 172.

do vesnice hladomor a Lan Lianovo hospodářství padne za oběť rabování. Oslík není řádění ušetřen a po deseti letech života končí v žaludcích vyhladovělých vesničanů.

### 3.2.2 Býčí zatvrzelost

Druhý oddíl knihy se otvírá rozhovorem mezi pětiletým Lan Qiansuiem (Ximenova poslední reinkarnace), a zestárlým Lan Jiefangem. Lan Jiefang navazuje vyprávění v místě, kdy poprvé na vesnickém tržišti společně se svým otcem Lan Lianem poprvé spatřil mladého býčka - druhé vtělení Ximen Naoa. Lan Lian při prvním pohledu na býčka ví, že právě tohle zvíře chce koupit. Jakoby tušil skutečný běh věcí, vypráví Jiefangovi příběhy o převtělování duší.

Lan Lian se ocitá pod stále větším tlakem, aby vstoupil do komuny, kterému je rozhodnut za každou cenu vzdorovat. Jeho adoptivní dvojčata, Jinlong a Baofeng, ovšem ve svých osmnácti letech smýšlejí jinak. Jinlong říká:

Otče, pochopili jsme, že ačkoliv jsme neprožili jediný den jako syn a dcera statkáře, ačkoliv ani nevíme, zda byl Ximen Nao bílý či černý, jednou jsme jeho sémě, v našich tělech koluje jeho krev a jeho přízrak jakoby nás nerozlučně pronásledoval. Jsme mládež žijící v době Mao Zedonga, nemohli jsme si vybrat, kam jsme se narodili, ale můžeme si vybrat svou cestu. Nechceme s tebou dál pracovat na vlastním, chceme vstoupit do komuny; pokud vy [s matkou] nevstoupíte, já a Baofeng vstoupíme.<sup>71</sup>

Lan Lian uznává rozumnost Jinlongových názorů, sám však nehodlá ustoupit:

Už jsem řekl, pokud bych měl vstoupit do komuny, tak jedině, že by mi to sám Mao Zedong přikázal. Mao Zedongův příkaz však zní: „Vstup do komuny je dobrovolný, vystoupení z komuny je svobodné.“ Na základě čeho mě můžou donutit? Tihle úředníci, jsou snad víc než Mao Zedong? Prostě se odmítám podvolit těmhle způsobům, chci na vlastní kůži vyzkoušet, zda slova Mao Zedonga platí či ne. (...) Předevčirem mi Hong Taiyue nechal vzkázat, že jestli nevstoupím do komuny, bude muset přistoupit k donucovacím prostředkům. Kráva nechce pít, tak ji násilím potopím hlavu? Nenechám to tak, poženu to výš, na okres, na provincii, klidně až do Pekingů!<sup>72</sup>

Rodina se pod tíhou okolností rozdělí. Yingchun s dvojčaty se rozhodne vstoupit do komuny, Lan Lian zůstává s Jiefangem a býčkem pracovat na vlastním malém poli. Jinlong se díky svému revolučnímu nadšení stane Hong Taiyueho oblíbencem a nevraživost mezi nevlastními bratry Jiefangem a Jinlongem od té doby jen roste. Když přijde doba jarní orby,

---

<sup>71</sup> Ibid., 101.

<sup>72</sup> Ibid.

staromódní Lan Lian soupeří s pokrokovými družstevníky a k velké nelibosti Hong Taiyueho a Jinlonga prokáže Lan Lian díky svému skvělému býkovi převahu.

V další části vyprávění přivádí čtenáře do víru událostí Kulturní revoluce. Tržiště, kde probíhají výstupy veřejné kritiky a pochodují posměšné průvody, je zachváčeno davovým šílenstvím. Absurdní „karneval“ je posilován mimo jiné scénami, kdy během sborového zpěvu revolučních písní je zvukovou vlnou z ampliónů sraženo hejno hus a mezi vzrušený dav začnou

z nebe padat mrtví ptáci, o které se všichni začnou zuřivě rvát. Jinlong organizuje Rudé gardy a neváhá zaútočit ani na svého nevlastního otce Lan Liana, na něhož vylije rudou barvu (patrně ve snaze změnit zabarvení modré skvrny v jeho obličejí a symbolicky tak provést „nápravu“ jeho politické smýšlení) a téměř jej oslepí.

Jiefang trpí svou samotou, protože je mu znemožněn přístup do Rudých gard a je vyloučen ze všech jejích aktivit včetně nacvičování revoluční modelové opery. Jeho zoufalství ještě umocňuje milostný cit k Huzhu, která je bezhlavě zamilovaná do Jinlonga. Nakonec se podvolí Jinlongovu nátlaku a vstoupí společně s býkem do komuny. Býk však odmítne pracovat na družstevním poli a frustrovaný Jinlong jej utýrá k smrti.

### 3.2.3 Prasečí radovánky

V úvodu třetího oddílu románu se Ximenova duše opět dostává do podsvětí. Přes Jamovy přísliby, že tentokrát budou všechny chyby napraveny a Ximen se dočká převtělení do přepychového života v cizí zemi, se Ximen znovu rodí na svět jako zvíře ve své rodné vesnici. Tentokrát se vtělí do šestnáctého podsvinčátka početného vrhu selat v nově zřízeném vepříně ve vesnici Ximen. Hned po svém narození, trpce zklamán Jamovou zradou, se rozhodne raději zemřít hladu, než aby se dotkl mléka prasnice.

Brzy však Ximenovo vědomí ustoupí prasečí přirozenosti a sám sebe začne označovat jako prase Šestnáctku. Naučí se majetnický si přivlastňovat mléko prasnice jen pro sebe a brzy doroste úctyhodných rozměrů. Hong Taiyue se rozhodne, že toto pozoruhodné prase učiní plemenným kancem vepřína - velkolepého projektu s politickými ambicemi.<sup>73</sup> Vepřín se totiž má stát vzorovým vepřínem celého okresu, aby vylepšil politický profil nejen Honga,

<sup>73</sup> Hong Taiyue používá dobovou rétoriku a říká, že „každé prase je granátem vystřeleným mezi imperialisty, revizionáře a reakcionáře.“ Ibid., 196.

jenž byl během Kulturní revoluce kritizován za kapitalistické smýšlení, ale zejména Jinlonga, který byl po incidentu s odznakem předsedy Maa spadlým do latríny označen za kontrarevolucionáře.

Hegemonii prasete Šestnácty ve vepříně naruší příchod druhého plemenného kance a jeho budoucího soupeře, Diao Xiaosana 刁小三 (Lotra Trojky).<sup>74</sup> Oba kanci představují naprosto odlišné typy a povahy - prase Šestnáctka, urostlé šlechtěné prase s růžovou kůží a světlými štětinami, vyniká svou chytrostí a zálibou v čistotě. Naučí se lézt na strom a tajně opouští svůj chlívek na průzkumné cesty, při kterých naslouchá čtení knih a časopisů. Naopak Lotr Trojka je polodivoký špinavý hulvát s hustými černými štětinami, který neoplývá ostrovtipem, avšak překvapivě dokáže hovořit zastaralým knižním jazykem.

Prasečí soupeři na sebe navzájem žálí a různými způsoby se snaží jeden druhému dokázat vlastní nadřazenost. Zároveň neustává rivalita mezi Jinlongem a Jiefangem, kteří nakonec při zápasu o Huzhu přechodně přijdou o rozum. Jejich rodiče se rozhodnou dva páry dvojčat navzájem spojit sňatkem, Huzhu si ke své radosti bere Jinlonga a zdrcený Jiefang si musí vzít Hezuo. Zatímco na statku probíhá svatba, mezi prasetem Šestnáctkou a Lotrem Trojkou se odehraje vrcholný souboj o vládu nad prasnicemi ve vepříně. Prase Šestnáctka svého protivníka lstivě oslepí a zvítězí. Obklopí jej roztoužené prasnice, zpívající a tančící tanec oddanosti,<sup>75</sup> a prase Šestnáctka završí svůj triumf pářením se svou oblíbenkyní.

Zlaté časy vepřína se chýlí ke svému konci. Lotr Trojka se po své porážce uzavře do sebe a protože už jako plemenný kanec nemá budoucnost, je vykastrován. Prase Šestnáctka, přestože s ním soucítí, je přesvědčený, že Lotr Trojka zemře. Ale poté, co ve vepříně vypukne epidemie červenky, Lotr Trojka záhadně zmizí. Mezitím je vesnice ochromena zprávou o smrti Mao Zedonga. Prase Šestnáctka pochopí, že vepřín stížený červenkou už pro něj není bezpečným domovem, a uteče z vesnice na říční ostrov. Tam se nečekaně shledá s Lotrem Trojkou, a společně stanou v čele tlupy divokých prasat.

Když prase Šestnáctka zatouží znovu spatřit domov a vrací do vesnice, je konfrontován s novými pořádky: v někdejší Ximenově statku byla otevřena soukromá hospoda. Hong Taiyue zažívá zklamání z reforem, odporujících jeho komunistickým ideálům, a sbližuje se s Baishi. Prase Šestnáctka je přistihne v intimním okamžiku a tato scéna v něm vyburcuje

<sup>74</sup> Původ jména je vysvětlen následovně: „Lotr Trojka byl zápornou postavou tehdy populární revoluční modelové opery Vesnice Shajia. Vskutku, byl to ten zloduch, co ukradl mladé dívce uzlík prádla a ještě chtěl unést i ji.“ Ibid., 211.

<sup>75</sup> Tanec oddanosti byl během Kulturní revoluce jedním ze způsobů vyjádření oddanosti předsedovi Maovi. Jednalo se o skupinový tanec Rudých gard, obvykle prováděný s Rudou knížkou či rudým šátkem v ruce. „Zhongzi wu,“ *Baidu baike*, přístup 26. dubna 2012. <http://baike.baidu.com/view/218878.htm>

vzpomínky na Ximenův život. Zaútočí na Hong Taiyueho a vykastruje jej; Baishi se vzápětí oběsí.

Útok Šestnáctky na Honga vyvolá mezi vesničany znepokojení z tlupy divokých prasat na ostrově. Divoká prasata se obávají odvety vesničanů a začnou se připravovat na boj. Po neúspěšné invazi vesničanů na ostrov jsou nakonec povoláni vojáci, kteří zvířata pobijí. Prase Šestnáctka se zachrání útekem do vesnice, avšak krátce nato utone při záchraně dětí ze Ximenova statku.

### 3.2.4 Psí duše

Po smrti prasete se Ximenova duše dožaduje slyšení u Jamy, pekelní strážci si však ulehčí práci a nespokojenou duši pošlou rovnou do dalšího převtělení. Tentokrát se Ximen narodí v domě Lan Liana a Yingchun jako štěně ve vrhu, který svým složením přesně zrcadlí novou generaci dětí - tři psi a jedna fenka, stejně jako tři chlapci a jedna dívka: Kaifang (syn Jiefanga a Hezuo), Gaige (syn Baofeng), Huanhuan (syn Jinlong a Huzhu), a nakonec dcerka přízně rodiny, Fenghuang, která má být ve skutečnosti dítětem Jinlongovým. Každé z dětí dostane jedno ze štěňat jako dárek. Štěně se Ximenovou duší, pes Čtyřka, následuje Kaifanga, který se od prarodičů z vesnice Ximen stěhuje za rodiči do Gaomi.

Jinlongova rodina si dopomohla k velkému bohatství a jejich život se v leccm podobá zašlým statkářským časům - Jinlong se svou soukromou společností usiluje o uskutečnění projektu tematického parku Kulturní revoluce ve vesnici Ximen, včetně nezbytného golfového hřiště. Baofeng brzy ovdoví a zůstane na ní tradiční úkol péče o zestárlé rodiče. V manželství Jiefanga a Hezuo se čím dál více projevuje nezvratný rozkol - svazek, ve kterém od samého počátku chyběla vzájemná láska, již existuje jen ze společenských důvodů. Jiefang se rodině odcizuje a špatně se snáší i se psem Čtyřkou.

Ke zlomu dojde, když se Jiefang zamiluje do mladé a krásné Chunmiao, tety dívenky Fenghuang, kterou mu představí přítel z dětství Mo Yan. Chunmiao pracuje v knihkupectví naproti Jiefangově kanceláři a denně jej navštěvuje. Jiefang je rozhodnut kvůli své lásce opustit rodinu. Když skandál vyjde najevo, Jiefangova slibná úřednická kariéra se ocitne v troskách, celá rodina i rodina Chunmiao se postaví proti jejich mileneckému vztahu. Hezuo se do poslední chvíle snaží rozvodu zabránit a až do své smrti k němu nedá svolení.

Jiefang s Chunmiao nakonec unikají do Xi'anu, kde využívají Mo Yanovy přízně a pokoušejí se v neznámém prostředí začít nový život. Mezitím umírá Jiefangova matka, Yingchun. Na jejím pohřbu se odehraje dramatická scéna: Hong Taiyue, hluboce zklamán vývojem událostí a trýzněm nešvary doby, které se dožil, spáchá zoufalý sebevražedný atentát granátem, při kterém zároveň umírá Jinlong.

Kaifang, který se vydal na policejní dráhu, otce za jeho útěk od rodiny nenávidí. Přesto však Jiefanga vyhledá v Xi'anu, aby ho zpravil o špatném zdravotním stavu Hezuo. Onemocněla rakovinou a pravděpodobně brzy zemře. Jiefang s Chunmiao se vydávají na zpáteční cestu do vesnice Ximen. Hezuo jim na smrtelné posteli odpouští. Hned po její smrti



získává Jiefang s Chunmiao povolení k sňatku.

Lan Lian zatím na svém políčku, které si uchoval přes všechny dobové zvraty až do současnosti, vyhradil místa pro hroby všech členů rodiny. Jsou zde také pohřbena všechna Ximenova vtělení. Pozdě v noci nakonec Lan Lian odchází se psem Čtyřkou na pohřebiště, kde se ukládají do vykopaných hrobů a společně umírají přirozenou smrtí.

### **3.2.5 Od začátku na konec**

V posledních pěti kapitolách se rodinná sága krvavě uzavírá smrtí dalších členů rodiny. Jiefang s Chunmiao původně plánují zůstat ve vesnici Ximen a žít se prací na poli. Zásluhou rodinného přítele však získají práci v Gaomi, vedou spokojený život a Chunmiao otěhotní. Krátce nato však Chunmiao tragicky umírá, když ji při jízdě na kole srazí auto. Do města se vrací Fenghuang s Huanhuanem, extravagantní dvojice vedoucí nevázaný život, která si na živobytí vydělává vystupováním se cvičeným opičkem - poslední zvířecí inkarnací Ximena. Huanhuan přijde o život v pouliční bitce a o Fenghuang začne usilovat Kaifang, který do ní byl již dávno zamilovaný. Zajde dokonce tak daleko, že si nechá z tváře odstranit dědičnou modrou skvrnu. Fenghuang je dojata silou jeho lásky a podlehne mu, avšak tentýž den Kaifang odhalí zdrcující rodinné tajemství, podle kterého je Fenghuang ve skutečnosti jeho sestřenicí. V návalu zoufalství nejprve zastřelí opičáka a poté spáchá sebevraždu. Fenghuang zůstane žít ukrytá před světem až do Nového roku 2000, kdy porodí Kaifangova syna a sama vykrvácí. Jiefang, který nyní konečně žije se svou první láskou Huzhu, si dítě vezme k sobě a pojmenuje jej Qiansui - Tisícroček.

Lan Qiansuie, který trpí hemofilií, udržuje při životě jen zázračná léčivá síla, ukrytá ve vlasech Huzhu. Protože v Lan Qiansuiovi žije duše Ximen Naoa, od dětství se chová spíše jako starý muž a je schopný jako Ximen Nao hovořit. V den svých pátých narozenin začne Jiefangovi vyprávět svůj příběh.

## 4. Významová výstavba románu

### 4.1 Výstavba románu a narativní postup

Román je koncipován jako živá rozprava (kromě posledního oddílu, viz dále) dvou hlavních postav příběhu. Prvním z vypravěčů je duše statkáře Ximen Naoa v jejím posledním převtělení, pětiletém chlapci Lan Qiansuiovi (pokud není řečeno jinak, v následujícím textu označení „vypravěč“ přísluší právě Ximen Naovi, příp. jeho reinkarnacím). Posluchačem a současně druhým vypravěčem je Lan Jiefang, syn Lan Liana, Ximen Naova nevlastního syna, zároveň děd Lan Qiansuie.

Role vypravěče či posluchače se tedy v průběhu vyprávění střídavě ujímá vždy jedna z dvojice ústředních postav. V prvním oddílu je příběh vyprávěn Qiansuiem z perspektivy osla Ximena. V tomto vtělení si duše Ximena uchovává jasné vědomí předchozího života a prostřednictvím svých vzpomínek uvádí prehistorii příběhu. V druhém oddílu se vypravěčem stává Jiefang. Třetí oddíl je vyprávěn opět Qiansuiem z pohledu Ximen Naova třetího vtělení, prasete Šestnáctky. Ve čtvrtém oddílu se oba vypravěči pravidelně střídají po kapitolách. Poslední dvě kapitoly čtvrtého oddílu vyprávějí společně a střídají se po krátkých úsecích. Pátý oddíl je celý vyprávěn Mo Yanem, jednou z vedlejších postav a spisovatelovým alter ego současně.

Na charakter vyprávění jako rozpravy je opakovaně poukázáno prostřednictvím dialogů hlavních protagonistů. Jiefang navíc v několika krátkých pasážích podává popis Lan Qiansuie a probíhající narativní situace. Můžeme tedy říci, že se celý příběh rodí z rozpravy, přičemž vypravěč a posluchač jsou současně aktéry vyprávění. Z tohoto narativního schématu se vymyká poslední oddíl. Jak již bylo řečeno, zde je vypravěčem Mo Yan, postava a současně spoluautor vyprávění,<sup>76</sup> který oznamuje a zdůvodňuje převzetí vypravěčské role slovy:

Milé čtenářky, milí čtenáři, původně zde náš příběh končí, avšak řada postav této knihy ještě nedospěla k úplnému závěru. Přitom přáním většiny čtenářů je dozvědět se, jak vše nakonec dopadne. Nechme tedy naše dva hlavní vypravěče - Lan Jiefanga

<sup>76</sup> Označení „spoluautor vyprávění“ na tomto místě nepoužíváme k ztotožnění tohoto vypravěče s autorem, neboť jsme si vědomi toho, že Mo Yan-autor nekonstruuje fikční svět svého románu přímou autorskou promluvou, nýbrž že k tomuto účelu využívá hlasy vypravěčů. Více k problematice ne-totožnosti autora a vypravěče viz Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel, 1993), 45.

a Lan Qiansuie - odpočinout, a já, jejich přítel Mo Yan, navážu na jejich vyprávění, abych k tomuto vpravdě předlouhému příběhu připojil konec.<sup>77</sup>

Neustálá přítomnost vypravěče, který má nejen funkci konstrukční a kontrolní (vytváří a ovládá fikční svět), ale též funkci interpretační a akční (komentuje fikční svět, jehož je zároveň postavou) určuje převažující narativní promluvový typ v románu jako osobní ich-formu. Výše představené změny v narativní situaci však vedou k proměnám perspektivy vyprávění, vypravěči se střídají, setkáváme se s první, druhou i třetí vyprávěcí osobou.<sup>78</sup> Střídání vypravěčů přibližuje román k mnohoperspektivnímu vyprávění lineárního typu.<sup>79</sup>

Zvláštní typ narativní promluvy tvoří ty části, ve kterých vypravěč přímo hovoří k posluchači a vypráví posluchačův příběh za použití druhé osoby. Zejména ve čtvrtém oddílu vypravuje Lan Qiansui příběh Lan Jiefanga výhradně v druhé osobě. Výjimečně jsou však případní posluchači oslovováni též plurálem druhé osoby.<sup>80</sup>

„Zvířecí“ vypravěč, tj. duše Ximen Naoa vyprávějící o některém ze svých zvířecích vtělení, má místy sklony k desubjektivizaci. Jeho subjektivita je místy potlačena do té míry, že forma vyprávění připomíná objektivní er-formu. Přesněji řečeno, zvířecí vypravěč v těchto pasážích kompenzuje svůj akční handicap (nemůže mluvit, často ani výrazně zasáhnout do děje) tím, že si nárokuje autoritu vševědouceho vypravěče, všudypřítomného pozorovatele ostatních postav. Nejvýrazněji se tato vševědoucnost zvířecího vypravěče projevuje ve čtvrtém oddílu, kdy je pes Čtyřka schopen „vyčmuchtat“ i ty nejpodrobnější detaily o osudech ostatních hrdinů na jakémkoliv místě a v jakoukoliv dobu.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Mo Yan, *SSPL*, 517.

<sup>78</sup> Podobně „rozbitou“ perspektivou se vyznačuje i vyprávění v *Honggaoliang jiazhu*. „Tento nedostatek pevné jednobodové perspektivy, ze které by byla ‚realita‘ pozorována a vykreslena, dále podřívá iluzi románu jako přímé reprezentace objektivních událostí, naopak jej ukazuje jako román, který kolísá mezi historickou pamětí a imaginativní výstavbou, jako vyprávění v nepřetržitém procesu.“ Yi-tsi Mei Feuerwerker, *Ideology, Power, Text: Self-representation and the Peasant „Other“ in Modern Chinese literature* (Stanford: Stanford University Press, 1998), 218.

<sup>79</sup> Lubomír Doležel rozlišuje dva způsoby použití mnohoperspektivní narativní techniky: cyklický (tentýž příběh vyprávěný různými vypravěči) a lineární (vypravěči se střídají ve vyprávění navazujících úseků). Podle tohoto dělení lze označit strukturu mnohoperspektivního vyprávění v *SSPL* za lineární. Doležel, *Narativní způsoby*, 121-122.

<sup>80</sup> K zajímavé situaci dochází v úvodu 9. kapitoly, kde se autor označuje první osobou singuláru i inkluzivním zájmenem *zan* 咱, zároveň promlouvá k posluchači/posluchačům prostřednictvím ukazovacího zájmena druhé osoby siguláru i plurálu: „Tou dobou bylo na Ximenově statku včetně tebe (*ni* 你) pět dětí a ty byly všechny žáky druhé třídy komunistické základní školy v obci Dongbei okresu Gaomi. Nebudeme (*zan* 咱) vyprávět o velkém tavení oceli a všudypřítomných malých vysokých pecích, to je bez jakéhokoliv významu. Nebudeme (*zan* 咱) vyprávět ani o tom, kterak rolníci z celého okresu ve velkém proudili do kolektivních jídelen k hromadnému stravování, to jste (*nimen* 你们) všichni sami zažili a nemá smysl, abych (*wo* 我) se o tom šířil. Nebudeme (*zan* 咱) vyprávět ani o tom, jak byly zrušeny správní oblasti a vesnice byly nahrazeny brigádami, jak se během jediné noci celý okres přeměnil v lidovou komunu, to je vám (*nimen* 你们) všem jasné a zbytečně bych (*wo* 我) o tom mluvil.“ Mo Yan, *SSPL*, 69.

<sup>81</sup> Podobné vlastnosti má i vypravěč *Honggaoliang jiazhu*: „vsudypřítomný vypravěč v první osobě je někdy vševědoucí, znalý věcí, které nezná žádná z postav a ani on sám je nemohl znát, a někdy zas neví, co by

V jiných pasážích se vypravěč naopak na své zkušenosti a prožitky odvolává a tvrdí, že vypráví pouze to, co skutečně zažil. Toto tvrzení „historické pravdy“ vyznívá v kontrastu s tím, že na sebe vypravěčova duše bere podobu pěti zvířat, popisuje vlastní smrt a převtělení. Obecně řečeno se v textu vytváří napětí mezi historizující přesností a svědeckou výpovědí na jedné straně a fantastickým motivem „stěhování duší“, včetně napodobení myšlenkových pochodů zvířete, na straně druhé.

V textu se průběžně vyskytuje datace od 1. 1. 1950 do 31. 12. 2000. Narativní přítomností je rok 2005, kdy se pětiletý Lan Qiansui rozhodne, že Lan Jiefangovi odhalí tajemství svého několikanásobného převtělení.

Součástí mnohovrstevnatého narativu jsou též „převzaté“ či „citované“ texty - básně, texty písní, úryvky jiných próz apod. Charakter odkazu na mimorománové texty mají též zmínky o konkrétních dílech, jejichž autorem je Mo Yan. Většina z těchto děl - např. „Heilü ji“ 黑驴记 (Příběhy černého osla), „Taisui“ 太岁, „Ren si diao bu si“ 人死屌不死 (Nesmrtelný pyj), „Yang zhu ji“ 养猪记 (Zápisky z chovu prasat) či „Chenggan tiaoyue“ 撑杆跳月 (Skok o tyči na měsíc) - existuje pouze ve fikčním světě románu a jsou literárními díly Mo Yana-postavy. Některé však - např. povídky „Baozha“ 爆炸 (Výbuch; 1985), „Fuchou ji“ 复仇记 (Paměti pomsty; 1988) a Bianzi 辫子 (Cop; 1991) - současně odkazují k textům Mo Yana-autora románu.

Román je rozčleněn do pěti oddílů. První čtyři oddíly jsou dále členěny do celkem 53 kapitol (každý oddíl obsahuje nestejný počet kapitol), jejichž názvy jsou tvořeny 14-ti, 16-ti, 18-ti nebo 20-ti slabičnými dvojveršími. Způsob značení kapitol dokládá inspiraci tradičním kapitolovým románem (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说). Naproti tomu poslední pátý oddíl sestává pouze z pěti kapitol s jednoduchými čtyřznakovými názvy. (Překlad názvů kapitol uvádíme v příloze č. 2.)

V jednotlivých oddílech se opakuje narativní schéma Ximenova převtělení. V každém oddílu sledujeme jedno ze zvířat, do kterých se Ximen postupně vtěluje, od jeho zrození až po jeho smrt (v druhém a pátém oddíle není narození přímo zachyceno). Poslední Ximenovo převtělení cyklus uzavírá a završuje jej situací, ve které se příběh začíná vyprávět. Závěrečná věta románu, která je uvedena jako přímá řeč Qiansuie, „Můj příběh začíná dne 1. 1. 1950...“ je zároveň první větou vypravěčské promluvy duše Ximena, která román zahajuje.

---

vědět měl. (...) Volně se pohybuje tam a zpět, objevuje se v různou dobu na různých místech a vypráví detaily všech skutků a událostí z pohledu různých postav.“ Choy, *Remapping the Past*, 47.

## 4.2 Očistec, převtělení a buddhistický rozměr díla

Román uvozuje motto „生死疲劳，从贪欲起，少欲无为，身心自在，“ „Koloběh života a smrti, únavný a vyčerpávající, pramení ze chtění; oprosti se od chtění a praktikuj nekonání, pak bude tvé tělo a mysl moci volně spočinout.“ Jde o citát z buddhistické sútry *Fo shuo ba daren jue jing* 佛說八大人覺經 (Sútra osmi probuzení velkých bytostí), přeložené do čínštiny buddhistickým mnichem An Shigaem.<sup>82</sup>

První čtyři znaky tohoto citátu, *shengsi pilao* 生死疲劳, tvoří samotný název knihy. Titul knihy tedy jednoznačně odkazuje k buddhismu.<sup>83</sup> Smrt a zrození, *shengsi* 生死, v buddhistické terminologii koloběh života a smrti či převtělování (samsára, někdy též sansára) je zásadní koncept buddhistického náboženského myšlení.<sup>84</sup> Buddhistickou představou převtělování duší používá autor jako nosný rámec celého příběhu.<sup>85</sup> Jelikož je výraz samsára v češtině poměrně zdomácnělý a srozumitelný, název díla by bylo možné překládat jako *Únava samsárou*.

Motiv duchů a posmrtného života rozpracoval Mo Yan i v jiných dílech, jako například v povídce „Zhanyou chongfeng“ 战友重逢 (Setkání kamarádů z války; 2004). V této povídce se objevuje scénérie velmi podobná té, která se nabízí pohledu ducha Ximen Naoa při návratu do vesnice: kamenný most zbarvený krví, řeka, puch mrtvol. Je to místo, kde vypravěč obou narativů sleduje svou vlastní smrt. Co je však v *Shengsi pilao* zásadně odlišné od „duchařských“ příběhů jiných Mo Yanových děl je právě buddhistické pojetí posmrtného života a schopnost vypravěčovy duše se převtělovat.

„Buddhistický rámec“ románu se odvíjí od představy očistce v čínském buddhismu. Podle sútry *Shi wang jing* 十王经 (Sútra deseti králů), kanonického díla zabývajícího se

<sup>82</sup> An Shigao byl jedním z parthských buddhistických mnichů, kteří v době Západních Hanů přišli do Číny, aby zde šířili buddhismus. *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 212.

<sup>83</sup> Je pozoruhodné, že vypravěč nikdy nereflektuje buddhismus jako předmět víry, ani se nijak nevztahuje k buddhistickým praktikám. Naopak praktikujícími buddhistkami v příběhu jsou ženy - Ximenova matka a první manželka. Vztah vypravěče k jejich víře je pasivní - přijímá ji jako skutečnost, kterou nesdílí, ale respektuje. Sám však paradoxně prožívá převtělení, které je založené na víře v buddhismus, zároveň jí zůstává nevysvětleno.

<sup>84</sup> Samsára je „řetězec znovuzrozdání v různých podmínkách bytí, ze kterého se jedinec nemůže vymanit, dokud jako výborný mnich nedospěje procitnutím ke konečnému vyvanutí. Sřetení stálého znovuzrozdání je důsledkem působení tří kořenů zla: zášti, chťice a bludu. Podmínky znovuzrozdání jsou dány karmanovým zákonem spravedlivé odplaty za všechny spáchané činy dobré i špatné. (...) Uvážíme-li opravdovou přirozenost světa, nikoli jen jeho jevový vid sám, shledáme, že sansára a nirvána jedno jsou.“ Vladimír Miltner, *Malá encyklopedie buddhismu* (Praha: Práce, 1997), 178.

<sup>85</sup> Citát z buddhistického díla jako vlastní titul používá i další dílo soudobé čínské literatury, Zhang Xianliangův román z roku 1994 o hrůzách Kulturní revoluce, *Fannaoye jishu zhihui* 烦恼就是智慧 (Utrpení je moudrost). Oba tituly reflektují zproštění se světského utrpení skrze buddhistickou nauku.

otázkami posmrtného života, trvá očistec od okamžiku smrti až do nového zrození. Duše zemřelého v tomto čase sestupuje do podsvětí, aby byla souzena. V prvních 49 dnech probíhá soud každých sedm dní (tj. sedmkrát) a v následujících dvou letech je duše souzena ještě třikrát, takže se do světa živých vrací v novém převtělení ve třetím roce od smrti. Tento očistec je v čínském pojetí velmi byrokratizován a úkony prováděné u jednotlivých soudů zahrnují manipulaci se spisy a předávání duše z jednoho úřadu do druhého.<sup>86</sup> Podsvětním soudům vládne celkem deset „lokálních autorit“ tzv. králů, z nichž pátým králem je král Jama (viz výše, pozn. 67, str. 29).

V příběhu se Ximenova duše ocitá v podsvětí několikrát, aby předstoupila před soud pekelného krále Jamy. Ten v díle vystupuje jako jediný představitel posmrtného světa, avšak sám o sobě mluví jako o tom, kdo není vševědoucí a nemá nad zákony života a smrti svrchovanou vládu. Nicméně, v závěru předposledního oddílu se Jama k osudu vypravěče vyjadřuje s vědomím určitých zákonitostí v cyklu zdánlivě nepatřičných převtělení:

„Ximene, co se tebe týká, vím již všechno. Máš ještě ve svém srdci nenávist?“

Zaváhal jsem a pak jsem zavrtěl hlavou.

„V tomto světě je příliš mnoho lidí, kteří v sobě žijí nenávist, příliš mnoho,“ řekl smutně Jama, „nepřejeme si, aby se duše, které v sobě chovají nenávist, převtělovaly do lidského těla. Vždy nám ale několik takových nenávistných duší proklouzne.“

„Ve mně už ale není nenávist, mocný pane!“

„Kdepak, ve tvých očích ještě vidím záblesky zbytků oné nenávisti.“ řekl Jama, „ještě jednou tě tedy nechám převtělit se do zvířecího světa.“<sup>87</sup>

Během prvního příchodu do podsvětí se Ximen Nao před soudem opakovaně dožaduje převtělení. Chce se za každou cenu vrátit do světa živých, aby se mohl pomstít. Tato jeho touha po odplatě je vlastně hybnou silou koloběhu následujících převtělení. Jama totiž jeho prosbě vyhoví, avšak z nevyčtených důvodů se Ximen ke svému zklamání opakovaně rodí ve zvířecím těle (třebaže je mu zpočátku přislíbeno jinak), teprve na šestý pokus se rodí jako člověk. Během svých zvířecích životů často nemá jinou možnost, než být pasivním svědkem osudů členů vlastní rodiny. Zároveň také více podléhá zvířecí přirozenosti a přestává se upamatovávat na Ximenův život. Pocit křivdy postupně vyprchává, až je mu dovoleno se znovu narodit do lidské podoby.

<sup>86</sup> „Karma nebyla ničím jiným než zákonem prováděným deseti krály a jejich podřízenými. Převtělení nebylo přirozenou skutečností; bylo jej dosaženo pouze poté, co se zemřelý podrobil zdoluhavému soudnímu procesu pod dohledem mocných úředníků.“ Stephen F. Teiser, *The Scripture of the Ten Kings* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1994), 5.

<sup>87</sup> Mo Yan, *SSPL*, 512-513.

Podle buddhistické představy šesti druhů převtělení<sup>88</sup> se Ximenovy reinkarnace odehrávají na rozhraní mezi nižšími a vyššími druhy převtělení - tedy mezi světem zvířat a lidí. Sestupné převtělení do světa zvířat je následkem špatných skutků v předchozím životě. Pokud by si Ximen Nao hned po své první smrti nevynutil nové převtělení, byl by snad rovnou zproštěn utrpení samsáry? Nebo by byl odsouzen k věčným pekelným mukám? Není jasné, zda byl výsledkem své prosby odměněn či potrestán, zda unikl věčnému peklu, či mu naopak pocit křivdy a touha po pomstě přivodila další utrpení. Podle buddhistických představ by měl být po podsvětním soudu poslán v závislosti na činech v předchozím životě do nového převtělení. Rozsudek v prvním soudu po Ximen Naově smrti však není vyneseno.<sup>89</sup> Vyplývá jen to, že byl týrán pekelnými tresty právě proto, aby zapomněl na svou křivdu a přestal se vzpírat podsvětní spravedlnosti.

Přesný průběh a počet posmrtných soudů román podrobněji nezmiňuje. Během prvního očistce soud probíhal několikrát v delším časovém úseku a vypravěč se znovu zrodí po necelých třech letech (tak, jak stanoví buddhistický kánon) od své smrti. Následující podsvětní epizody jsou ještě méně rozpracované a postupně není vypravěčova duše ani předvedena před soud (poslední dvě převtělení probíhají prakticky přímo bez sestupu do podsvětí). V celkovém kontextu lze ve vypravěčových převtěleních spatřovat nikoliv vyslyšení jeho proseb o odčinění křivdy, ale naopak prodloužení pekelného tresu; očistec se přesouvá ze záhrobního světa do světa živých.

---

<sup>88</sup> Šest druhů převtělení (*liudao lunhui* 六道轮回) představuje šest úrovní převtělení v samsáře, tři nižší (peklo, hladoví duchové a zvířata) a tři vyšší (lidé, asurové a bozi). Tři nižší úrovně jsou výsledkem převážně špatné karmy, kdežto tři vyšší jsou výsledkem převážně dobré karmy. *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 139.

<sup>89</sup> Podle Li Mingganga je Ximen poslán do pekla na základě toho, že si v sobě nese „nenávist za to, že byl zabit, a ponížení z toho, že se jiní zmocnili jeho žen. (杀身之仇夺妻之辱.)“ Li Minggang, „Lun Shengsi pilao lunhui shijiao xia de foxing zhengjiu,“ *Kejiao wenhui*, č. 8 (2009), 234.

### 4.3 Degenerace a vyvrácená maskulinita

Závěrečné, lidské vtělení Ximen Naoa symbolicky uzavírá koloběh jeho životů a smrtí. Lan Qiansui je dítě velmi neobvyklé, nadané schopností mluvit jako dospělý člověk, zároveň je to dítě trpící hemofilií, udržované při životě jen zázračnou silou vlasů Huzhu. Je pravděpodobné, že jeho krátký život mu byl dán jen proto, aby mohl vyprávět příběh duše Ximena. Stejně jako v románu *Honggaoliang jiazou* se konečným vypravěčem příběhu stává „nehodný potomek“, osoba, která má znaky méněcennosti vůči předkům, jejichž příběh vypráví. Zároveň nese jistou podobnost s vypravěčem *Fengru feitun*, který přes svou fyzickou dospělost nikdy nepřeroste hranice infantilní psychiky, nezbaví se závislosti na matce a jako muž nikdy sexuálně nedozraje, proto se také stává konečným článkem rodinné linie.

Stejně jako v *Honggaoliang jiazou* a *Fengru feitun*, i v *Shengsi pilao* vyjadřuje postava Lan Qiansuie myšlenku „degenerace“ potomků vzhledem k předkům. Nemocné dítě, jehož omezená doba života je vyvážena dospělou duší a darem výmluvnosti, představuje nejmladší a zároveň poslední generaci rodinné linie. Narozdíl od *Honggaoliang jiazou* a *Fengru feitun* není tentokrát vypravěč motivován obdivem ke svým předkům, nýbrž skutečností, že se jedná o převtělení samotného původce vyprávění, u kterého příběh začíná. Proto také název závěrečné kapitoly „Od konce na začátek“, jež značí uzavření cyklu a symbolizuje závěrečné vyrovnání vypravěče se životem Ximena.

Rozřešením Ximen Naovy křivdy a volání po odplatě se stává vyvanutí z unavujícího koloběhu života a smrti. Hrdina neprožívá smrt jednu, ale musí jich prožít několik, aby se smířil se světem, jenž zpočátku pro jeho zjevnou nespravedlnost nedokáže přijmout. Zároveň je příběh vyprávěn až ve chvíli, kdy již většina postav a členů Ximen Naovy rodiny zemřela, a kdy je jasné, že ani Lan Jiefang s Huzhu už nezplodí dalšího pokračovatele rodu. V Lan Qiansuiovi se tedy uzavírá nejen koloběh převtělení Ximen Naoa, ale též v něm končí rodová linie Ximen Naoa i Lan Liana.

Několikanásobná smrt hrdiny a různorodé způsoby smrti ostatních postav nejsou v autorově tvorbě ani v soudobé čínské literatuře ničím výjimečně morbidním. Zobrazení smrti a rozkladu se v čínské literatuře stalo častým motivem již od poloviny 80. let. Podle Jianguo Chena, „čínská literatura konce 20. století je posedlá tématem smrti. Při četbě těchto autorů jsme v podstatě přesvědčováni o tom, že svět, ve kterém žijeme, je sužován všemožnými způsoby záhuby a zkázy, jež v rostoucím měřítku pronikají do čínského



literárního myšlení.<sup>90</sup> Podle McDougall po roce 1978 se čínská literatura obrátila k zobrazování „temných stránek života“, které jí byly po více než třicet let zapovězeno.<sup>91</sup>

V Mo Yanově pojetí je degenerace lidské společnosti přímým důsledkem degenerace lidského druhu, která přímo souvisí s úpadkem maskulinity. Stejně jako v předchozích románech i v *Shengsi pilao* je tematizována ohrožená maskulinita a strach z její ztráty. Zatímco Ximen Nao si je jistý svou mužskou nadřazeností (třetí manželku si bere jen ze svého šovinistického rozmaru<sup>92</sup>), Lan Jiefang jako muž sebevědomí postrádá. Není schopen získat svou první lásku Huzhu a je donucen k nechtěnému sňatku. Později jej od rodiny odvede mladá Chunmiao, kvůli které se vzdá domova i kariéry. Do světa zvířat hrozba ztráty mužnosti vstupuje prostřednictvím zvěrolékaře Xubaa, který nejenže kastruje samce, ale též si libuje v pojídání jejich varlat. Ohrožuje osla Ximena i prase Šestnáctku.<sup>93</sup> Jeho touha po zvířecích varlatech se ukáže být důsledkem toho, že mu byla maskulinita upřena, neboť sám se narodil bez varlat.

Podle Zhong Xueping, „literatura a kultura v 80. letech prožívala neobyčejně silnou obavu o nedostatek mužnosti v ‚maskulinní‘ identitě.“<sup>94</sup> Tato obava se projevuje i v jiných autorových románech. V *Honggaoliang jiazhu* jsou proti sobě postaveny dvě generace mužů, reprezentující „původní“ silnou maskulinitu a „zdegenerovanou“ oslabenou maskulinitu, jež se symbolicky promítají do obrazu dvou odrůd kaoliangu, původního rudého kaoliangu a odvozeného kříženého kaoliangu. „Bastardizace“ jako hrozba pro původní silnou maskulinitu a životaschopnost lidského druhu je též jedním z hlavních motivů *Fengru feitun*. Strach z oslabení maskulinity souvisí s obavami o ztrátu národní identity v důsledku cizích vlivů, „...modernizace zahrnuje pozápádnění a následnou bastardizaci Číny a její kultury.“<sup>95</sup>

Ximen Nao představuje silně maskulinního patriarchy, s přirozenou autoritou svého statusu i světskou mocí plynoucí z jeho hmotného bohatství.<sup>96</sup> Jeho existence je však

<sup>90</sup> Jianguo Chen, *The Aesthetics of the „Beyond“: Phantasm, Nostalgia, and the Literary Practice in Contemporary China*. (Newark: University of Delaware Press, 2009), 164.

<sup>91</sup> Bonnie S. McDougall, *The Literature of China in the Twentieth Century* (New York: Columbia University Press, 1997), 338.

<sup>92</sup> „Ale to, že jsem si vzal Qiuxiang, byla moje pošetilost. Život poklidně ubíhal, až jsem v samolibosti ztratil míru. Spokojený pes vrtí ocasem, samolibý chlap mává ohonem.“ Mo Yan, *SSPL*, 35-36.

<sup>93</sup> Poté, co Xubao vykastruje Lotra Trojku, prase Šestnáctka prohlašuje: „Kolikrát jsem chtěl skočit přes zeď a jít tomuhle holomkovi ukousnout koule, pomstít Lotra Trojku, pomstít mně samotného, pomstít všechny ty koně, osly, býky a kance, které vlastníma rukama zmrzačil.“ *Ibid.*, 297.

<sup>94</sup> Xueping Zhong, *Masculinity Besieged? Issues of Modernity And Male Subjectivity In Chinese Literature of Late Twentieth Century* (Durham: Duke University Press, 2000), 15.

<sup>95</sup> Rong Cai, „Problematizing the Foreign Other,“ 133.

<sup>96</sup> Moment, kdy je Ximen Nao připraven o status patriarchy, významně charakterizuje jeho maskulinní identitu. Pod příslibem, že prozradí místo, kde ukryl rodinné bohatství, je mu dovoleno, aby usedl do svého křesla v hlavním pokoji statku. Na stole jsou potřeby ke psaní (tj. symbol vzdělání), pod křeslem je ukrytý revolver (tj. symbol ozbrojené síly). Ximen nakonec ze zdi strhne obraz, za kterým se poklad ukrývá, ale zároveň

neslučitelná s nástupem nového režimu, který dosazuje komunistickou stranu jako jedinou a nejvyšší autoritu. Ximen Naova maskulinita pasivně přežívá v postavě Lan Liana, ale v nové generaci se zcela rozmělnuje. Jiefang selhává jako syn, manžel i otec. Přejít mezi maskulinní identitou Ximen Naoa a Lan Jiefanga se prostorově realizuje mezi prostředím venkova a města, kde venkov symbolizuje tradiční hodnoty a město moderní společnost.

Ximenova maskulinita je nadřazená (degenerované) maskulinitě Jiefanga, tradiční hodnoty venkova jsou nadřazeny (degenerované) moderní městské společnosti. V díle je patrná silná idealizace světa Ximenových vzpomínek na život před rokem 1949. Do tohoto světa, fungujícího na základě tradičních etických norem, nemá Lan Jiefang přístup (narodil se až v roce 1950). Pokus o návrat do rodné vesnice se nezdaří; Jiefang s Chunmiao se rozhodnou zůstat ve městě, což vyústí v tragickou smrt Chunmiao. Stejně jako v jiných Mo Yanových dílech je zřejmá autorova „silně zakořeněná nostalgie pro ‚přírozené‘ a předrevoluční společenství.“<sup>97</sup>

---

vytáhne revolver. Průběh dramatické scény, kterou chce Ximen v souladu se svým statutem zakončit sebevraždou, aby se nemusel vzdát lidovému soudu, je překažen zaseklým nábojem v revolveru. Mo Yan, *SSPL*, 37-39.

<sup>97</sup> Liu Kang a Xiaobing Tang, „Introduction,“ in *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China*, ed. Liu Kang a Xiaobing Tang (Durham: Duke University Press, 1993), 16.

#### 4.4 Zvířecí vtělení a svědectví společenské proměny

Stejně jako řada dalších čínských spisovatelů 20. století, také Mo Yan se prostřednictvím svého literárního díla opakovaně zamýšlí nad povahou, vývojem a budoučností čínské společnosti. Jednou z možných interpretací je, že cyklus zvířecích vtělení hlavního hrdiny symbolizuje jisté kvalitativní změny ve společenském životě Číňanů během druhé poloviny 20. století. Změny jsou též ilustrovány proměnami samotného Ximen Naova statku, který prodělá vývoj ze statkářova sídla na kancelář rolnického sdružení, sídlo odboru komunistické strany, hospodu v soukromém vlastnictví až po projekt zábavního park s golfovým hřištěm. Sled těchto změn je posílen strukturou románu, rozdělenou do pěti oddílů právě podle jednotlivých zvířecích vtělení.

V románu se objevuje následující pasáž, která ve zkratce popisuje společenské změny druhé poloviny 20. let:

五十年代的人是比较纯洁的  
六十年代的人是十分狂热的  
七十年代的人是相当胆怯的  
八十年代的人是察言观色的  
九十年代的人是极其邪恶的。

Lidé v padesátých letech byli poměrně čestní,  
v šedesátých letech se dočista zbláznili,  
v sedmdesátých letech byli dost zbabělí,  
v osmdesátých letech si dávali pozor na každé slovo či gesto a  
v devadesátých letech se stali krajně zkaženými.<sup>98</sup>

Uvedená pasáž je parafrází lidové říkanky tzv. *shunkouliu* 顺口溜, která vznikla a kolovala v Číně v průběhu 90. let. Toto *shunkouliu* nese název „Butong niandai de zhiqingyi” 不同年代的志情谊 (Soudružské citění v proměnách času):

五十年代人帮人  
六十年代人整人  
七十年代人哄人  
八十年代各人顾各人  
九十年代人见人就宰人。

Lidé v padesátých letech si pomáhali,

<sup>98</sup> Mo Yan, *SSPL*, 242.

v šedesátých letech se kritizovali,  
v sedmdesátých letech se obelhávali,  
v osmdesátých letech každý pro někoho dělá,  
v devadesátých letech se lidé okrádají na setkání.<sup>99</sup>

Mo Yan zcela jistě rozvíjí původní *shunkouliu* a svou vlastní verzi v románu také jako *shunkouliu* nepřímou uvádí.<sup>100</sup> Uvedená lidová verze využívá efektu víceznačných sloves, který kulminuje v posledním verši, kde *zai* 宰 může znamenat „porazit (dobytek), zmasakrovat“, ale také „okrást, obrat, oholit.“ Celkově má *shunkouliu* cynické vyznění, kritizuje neuspokojivý vývoj mezilidských vztahů a zkaženost společnosti, která propadla honbě za ekonomickým ziskem. Ačkoliv je Mo Yanova pointa podobná, jeho verze je rozvinutější a zároveň se tolik nesoustředí na kritiku ekonomických zájmů. Spíše se soustředí na společenskou „psychologii“, převládající duševní rozpoložení společnosti v daném období.

Pět jednotlivých období lze spojit s pětici zvířecích vtělení, ačkoliv časový překryv není úplně přesný (viz příloha č. 1: Časová osa). „Čistota“ či „čestnost“ 50. let se v prvním oddílu projevuje v čistotě Ximenova vědomí v těle osla, kvůli kterému nedokáže snést křivdy páchané na jeho blízkých (zejména na Ximenově první ženě Baishi). Na pozadí děsivých událostí provázejících Velký skok chápe osel skrze Ximenovo lidské uvažování sebe samého jako čistého, včetně čistoty jeho milostného vzplanutí k oslici Květině<sup>101</sup>. Dále se ukazuje jeho čestnost ve vztahu k Lan Lianovi (za hrdinský čin je odměněn „vyznamenáním“, rolničkou), resp. jeho pozdějšímu pánovi předsedovi Chenovi (během věrné služby se zmrzáčí a přijde o kopyto). Čistotu lze spatřovat i v Lan Lianově víře ve slova předsedy Maa.

„Šílenství“ 60. let prostupuje celý druhý oddíl. Býk je děním Kulturní revoluce dohnán k šílenému řádění na tržišti, během kterého ztratí jeden roh.<sup>102</sup> Právě zuřící šílenství Kulturní revoluce nechává vyniknout zvířecosti davu (epizoda o husím hejnu spadlém mezi rozvášněný zástup metaforicky ilustruje, že jejich šílenství dostoupilo stupně, ve kterém jsou připraveni roztrhat kohokoliv a cokoliv, co je jim předhozeno; zároveň jde o zdařilé obrazné vyjádření přeměny násilí kulturního v násilí fyzické) a jednotlivých postav jako je Jinlong:

<sup>99</sup> Více o *shunkouliu*, jejich vzniku a významu viz Perry Link a Kate Zhou, „Shunkouliu: Popular Satirical Sayings and Popular Thought,“ in *Popular China: Unofficial Culture in A Globalizing Society*, ed. Perry Link et al. (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002), 89-109.

<sup>100</sup> Pasáž je uvozena slovy „(...) můj kamarád černý německý ovčák, který hlídal v městském hotelu, ledacos zažil a mluvil jako kniha, to shrnul takto: (...)“ Mo Yan, *SSPL*, 242.

<sup>101</sup> Když se chystá spářit s Květinkou, mluví o sobě jako o „čistém, čestném oslovi.“ Ibid., 48.

<sup>102</sup> Li Minggang popisuje býkovo šílenství následovně: „Ze zvířecího pohledu býka Ximena je vesnice Ximen jako jeden velký děsivý kus rudého plátna: rudé zdi, rudé kořenovníky, rudé znaky; rudé vlajky, rudé pušky, Rudé gardy.“ Li Minggang, „Lun *Shengsi pilao* shouxing shijiao xia de renxing pipan,“ *Kaoshi zhoukan*, č. 29 (2009), 22.

Jinlongovo zběsilé řádění během kampaní veřejné kritiky nevynechá Huang Tonga, Hong Taiyueho ani jeho nevlastního otce Lan Liana. Jeho zuřivost vyvrcholí v šíleném záchvatu, kdy ubije býka Ximena k smrti. Kontrast stoické smrti býka, do poslední chvíle věrného Lan Lianovi, a nepotlačitelného Jinlongova šílenství, zrazující všechny blízké a příbuzné, nechává vyniknout lidskosti zvířete v momentě, kdy se člověk sám stává zvířetem.

Obraz „zbabělosti“ 70. let můžeme spatřovat v odevzdané spokojenosti prasete Šestnáctky se životem ve vepřině. Prasečí požitky potlačí Ximen Naovu identitu a pocit křivdy rychle mizí. Vypravěč přestává zvířecí vtělení nazývat jménem Ximena, zvíře nese své vlastní jméno - prase Šestnáctka. Jiefang se již smířil se svým místem v ústraní a pasivně přijímá skutečnosti, které ho zraňují - když v koruně stromu odhalí Jinlonga s jeho milovanou Huzhu v milostném objetí, nedokáže do děje věcí nijak zasáhnout a nezbyvá mu, než si vzít Hezuo. V tomto oddílu je také věnován značný prostor epizodám o Mo Yanovi, podivínských postavě se slabošskými rysy, která se snaží získat pozornost okolí nikoliv odvážnými činy, nýbrž úlisným chováním a mrštným jazykem.

Charakteristika 80. let, „dávat si pozor na každé slovo či gesto“, implikuje, že je člověk svým okolím sledován. Ve čtvrtém oddíle (který se sice převážně odehrává v 90. letech, ale jak už bylo řečeno, přesnost časového překryvu není klíčová) se Ximenova duše převtělí do německého ovčáka Čtyřky, jehož vnímání světa je podmíněno typickým psím smyslem - čichem - díky kterému dokáže kohokoliv a kdykoliv sledovat. Čtyřka tak přesně ví všechny podrobnosti o životě každého tvora v Gaomi a hned v počátku „vyčuchá“ Jiefangovu nevěru s Chunmiao. Avšak Jiefanga nesleduje jenom jeho pes; Čtyřka ve svém vyprávění zcela mimochodem naráží na skutečnost, že Jiefang byl tajně sledován prokuraturou pro podezření z korupce.<sup>103</sup>

„Zkažeností“ 90. let se v posledním oddílu završuje celkový vývoj událostí. Mladá dvojice Fenghuang s Huanhuanem vyznává „zkažený životní styl“: oblečení ve špinavých hadrech, s vlasy divoce obarvenými a s piercingem v obličejí se toulají od města k městu a živí se vystupováním s cvičeným opičákem Ximenem. Jejich extravagance přiláká v Gaomi mnoho diváků, ne všichni však mají pro jejich styl pochopení. Když jeden z výrostků vulgárně uráží Fenghuang, opičák se rozzuří a výrostka napadne. Po tomto incidentu se o Fenghuang, Huanhuana a jejich opičáka začnou zajímat orgány veřejné bezpečnosti. Dvojici

---

<sup>103</sup> „Na okresní prokuraturě mají nahrávku mého třibodového skoku přes zeď. Na antikorupčním oddělení byl totiž jeden snaživý vyšetřovatel, jmenoval se Guo Hongfu. Ten se v přestrojil za elektrikáře a pod okapem tvého domu tajně nainstaloval skrytou kameru. O tobě se jim nepodařilo natočit nic usvědčujícího, zato se jim podařilo zachytit, jak odrazem ze tří bodů skáču přes zeď.“ Mo Yan, *SSPL*, 399.

nabídnou smírné řešení v podobě umístění opičáka do zoologické zahrady a zajištění slušné práce pro oba. S tvrdohlavostí podobnou té, s jakou si Lan Lian umanol nevzdat svého pole, se ani Fenghuang s Huanhuanem nemíní přizpůsobit. Od toho okamžiku je jejich tragický osud zpečetěn. Zvrácenost doby, která upírá člověku právo na individualismus a svobodu sebevyjádření, se po 50ti letech, které uplynuly od od pozemkové reformy, vrací jako přízrak.

Podle slov samotného autora se Ximenova převtělení v románu odehrávají v cyklu z člověka přes různá zvířata zpět do lidské podoby proto, aby sestup do zvířecí podoby Ximenovi pomohl zbavit se jeho nenávisti a vrátit se do lidského světa.<sup>104</sup> Ze zvířecí perspektivy se ovšem paradoxně lidský svět mnohdy jeví jako daleko méně humánní, než je ten zvířecí. Oslí, býčí a opičí Ximenovo vtělení končí násilnou smrtí lidskou rukou (prase násilné smrti unikne jen o vlásek). Přejít do zvířecí podoby je Ximenovým nevyhnutelným očištěním, zároveň jej lze chápat i jako jistý druh „nutné terapie“, společenským stadiem, jimiž prochází například i předseda Chen v době Kulturní revoluce. Předseda Chen se snaží skrýt za zvířecí figuru osla, splývá se svým maskotem, aby se uchránil ničivých psychických důsledků svévolného ponížení a šikany.<sup>105</sup>

Návrat do lidské podoby však není tak osvobozující, jak by se dalo očekávat. Závěrečné vtělení do Lan Qiansuie, spíše než aby bylo nadějí pro budoucnost a dobrým koncem Ximenovy přeměny v lidskou bytost, je znepokojivým obrazem vystřiženým jako ze Švankmajerova filmu. Ve tváři pětiletého dítěte, kterému neustále krvácející prsty a čas od času si zapálí cigaretu, se zračí všechna prodělaná zvířecí vtělení: „Při pohledu na jeho obličej jsem viděl sotva rozeznatelné výrazy několika druhů zvířat - oslí přirozenost a rozmařilost, býčí přímot a tvrdošijnost, prasečí požívačnost a prudkost, psí věrnost a podlézavost, opičí ostražitost a lstivost - viděl jsem všechny tyto rysy spojit se v jeden proměňující se, skličující výraz.“<sup>106</sup>

Zvířecí metafory hrají významnou roli i v jiných autorových dílech. V románu *Honggaoliang jiazou* používá autor alegorii psů, se kterými hrdinové svádí souboj. Když se jim

<sup>104</sup> Li, „Lun Shengsi pilao shouxing shijiao xia de renxing pipan“, 21.

<sup>105</sup> „Protože kdysi v době velkého tavení oceli jezdil po inspekčních cestách na našem černém oslovi, kdosi mu nyní začal přezdívat ‚oslí předseda‘. Během Kulturní revoluce, aby se zvýšila zábavnost a atraktivita průvodu přívrženců kapitalismu a aby průvod přilákal více diváků, dali příslušníci Rudých gard předsedovi k osedlání papírového osla, vyrobeného lidovým umělcem. Mnoho starých kádrů, kteří sepsali memoáry, nešetří ve svých vzpomínkách na Kulturní revoluci krví a slzami a Čínu té doby popisují jako lidské peklo děsivější Hitlerova koncentračního tábora. Ale tenhle náš předseda psal o svém počátečním setkání s Kulturní revolucí velmi humorným a živým stylem. Napsal, jak jedouc na papírovém oslu prošel v průvodu 18 tržišť v celém okresu, nebývale zocelil tělo a jeho vysoký tlak, nespavost a další neduhy zmizely, aniž by je léčil. Napsal, že jakmile uslyšel úder bubny, rozechvěl se a nohy se mu roztráslly, jako když náš černý osel při pohledu na oslici začal podupávat kopýtky a ztěžka funět.“ Mo Yan, *SSPL*, 132.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 91.

psí smečku podaří porazit, snědí jejich maso a oblékají jejich kůže - symbolicky se mění ve zvířata, nad kterými v boji zvítězili. Stejně jako v *Shengsi pilao* je zde skrze zlidštělý svět zvířat poukázáno na zvířecost lidské společnosti. Zvířecí metaforikou je prostoupen též román *Tiantang suantai de ge* 天堂蒜薹的歌 (Píseň o česnekových výhoncích nebeského paláce, 1988). Podle Dukea, tato metaforika zobrazuje přeměnu vesničanů v podmínkách duševní a materiální bídy v tvory nižší zvířat.<sup>107</sup>

Stejně jako v Mo Yanově románu *Jiuguo* 酒国 (Země kořalky; 2005), závěr románu namísto aby čtenáře zanechal s pocitem smíření s přítomností, „je varováním před kulturním optimismem bujícím od poloviny 80. let minulého století, který nedokáže rozeznat nesoulad v kulturní realitě jako skutečném historickém produktu, ale vnímá ji jako abstraktní duchovní či smyslový jev.“<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Duke zároveň podotýká, že Mo Yanovo užití zvířecí metaforiky se výrazně liší od Lu Xunova pojetí. Zatímco u Lu Xuna nacházíme stav „nelidskosti“ či „zvířecosti“ kulturně podmíněný nedostatkem morálních kvalit, Mo Yan poukazuje na útisk vesničanů v politicky řízeném systému, jež je zbavuje lidskosti a staví je na roveň zvířatům. Michael S. Duke, „Past, Present, and Future in Mo Yan’s Fiction of the 1980s,“ in *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*, ed. Ellen Widmer a David Wang (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 68. V *SSPL* je skutečně zdůrazněna bezmocnost jedince vůči proudu dějin bez ohledu na jeho morální charakter (Ximen je navzdory svému příkladnému životu jako představitel nepřátelské statkářské třídy popraven), kdežto Lu Xun poukazuje na význam individuální morální odpovědnosti v procesu „zlidšťování“ - v povídce „Kuangren rijí“ 狂人日记 (Bláznův deník) je zavržení kanibalismu (tj. přeměna ve skutečného člověka) věcí osobního rozhodnutí „konat dobro“. Lu Xun, „Kuangren rijí“, in *Lu Xun quanji* (Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1973), 288.

<sup>108</sup> Xiaobin Yang, „Mo Yan’s The Republic of Wine. An Extravaganza of Decadence,“ in *The Chinese Postmodern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002), 221.

#### 4.5 Prvky NHF v románu

Návraty do historie a reflexe osobních zkušeností jsou společnými prvky děl řady autorů „literatury nové doby“, jež „mají poměrně silný zájem o národ a smysl historické odpovědnosti. Za určitých okolností byli konfrontováni s otázkami položenými historií a toto břemeno odpovědnosti je v podstatě přimělo k volbě, ať už vědomě či podvědomě, vyrovnat účty s dějinami a psát paměti dějin.“<sup>109</sup> Roky kulturní izolace spojené se silnou totalitní kontrolou vyústily u těchto autorů v neklid, napětí a naléhavou potřebu se vyjádřit.

Pouhý příklon k historickému tématu, případně rekonstrukci dějin odlišnou od oficiální historiografie, nelze považovat za jedinečný rys NHF. „Úsilí přepsat a ovládnout historii vyjadřuje obecnou kulturní krizi, ve které je oficiální historie vytrvale zpochybňována.“<sup>110</sup> Proto také Hong Zicheng nehovoří o NHF jako o výrazně odlišeném literárním proudu, který by byl v literárních kruzích obecně přijímán.<sup>111</sup> Jak bude dále ilustrováno, NHF sdružuje vybrané charakteristiky jiných literárních „vln“ a nepředstavuje tudíž samostatný literární proud. Reflexe historie a potřeba historii přehodnotit se objevuje u řady avantgardních spisovatelů. Stejně tak literatura jizev a introspektivní literatura se prostřednictvím líčení osudu jednotlivců či rodin na pozadí „ortodoxních“ dějin zabývá historií po roce 1949.

V *Shengsi pilao* jsou dějiny uplynulých padesáti let reflektovány z mnoha perspektiv. Prostřednictvím Ximenových vzpomínek, z vyprávění osla Ximena, Jiefanga a prasete Šestnácky se dozvídáme o významných událostech od pozemkové reformy až do Kulturní revoluce. Předěl lze spatřovat v roce Mao Zedongově smrti, která je také poslední historickou událostí, o níž je v románu přímá zmínka. Od roku 1976 odkazy k historickým událostem chybí, román jakoby se od tohoto milníku vyhýbal dataci významných událostí (např. Deng Xiaopingova cesta na jih v roce 1992 či smrt Deng Xiaopinga v roce 1997). Ani rok 1989 se v románu přímo neobjevuje, do tohoto roku je pouze zasazena vzpomínka na zcela podružnou epizodu. Absenci časových údajů spojených s relativně nedávnými událostmi lze, domníváme se, interpretovat jako poměrně jednoznačný doklad toho, že autor své dílo sám cenzuruje. (Časovou osu, která vliv autocenzury dobře ilustruje, uvádíme v příloze č. 1.)

V románu *Shengsi pilao* je příběh vydáván vypravěči za skutečný a toto tvrzení je dokládáno historickými daty, citacemi jiných zdrojů, odkazem na historické reálie či

<sup>109</sup> Hong, *A History of Contemporary Chinese Literature*, 290.

<sup>110</sup> Xiaobing Tang, *Chinese Modern. The Heroic and the Quotidian* (Durham: Duke University Press, 2000), 243.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 445.



vzájemným „svědectvím“ vypravěče s posluchačem (Qiansui s Jiefangem svému vyprávění navzájem naslouchají a mají možnost do něj vstupovat).<sup>112</sup> Nelze přímo tvrdit, že by autor svým narativem oponoval oficiální historiografii tak, že by nabízel výrazně odlišnou alternativní historii. Výrazněji přítomná je ironizace, kterou pozorujeme na rovině reprezentace, která je jednak nejednotná, jednak sebeironizující. Nejednotnost reprezentace je výsledkem různorodosti vypravěčských perspektiv, sebeironizace skrze seberefenci je založena na práci s postavou Mo Yana a na citacích z (fiktivních i skutečných) literárních děl.

Román obsahuje nepochybné autobiografické prvky, avšak dílo je demonstrativně fikční, což je nejjasněji dokázáno přítomností postavy autora v díle. Právě postava Mo Yana je nejčastěji využívána k ironizaci narativu, například když vypravěč o Mo Yanově tvorbě říká: „ačkoliv to sepsal velmi pečlivě, spisovateli fikce v žádném případě nelze věřit“<sup>113</sup> či „všechno to jsou nesmysly, máločemu se dá věřit.“<sup>114</sup> Vzápětí ale vypravěč tvrdí, že on, narozdíl od Mo Yana, vypráví pouze to, co skutečně zažil.<sup>115</sup> Neustálé napětí mezi historickým a fikčním narativem demonstruje nemožnost existence „čistého“ historického narativu a jediné „správné“ interpretace historie.

Dále lze v souladu s Lin Qingxinovým pojetím nalézt řadu dokladů o Mo Yanově důrazu na *minjian* a rozklad absolutního vypravěčského prostoru. Lan Lianovo pole, které si navzdory Kulturní revoluci uchovalo svůj status „jediné černé skvrny v celé rudé Číně“, může být chápáno jako symbolické vyjádření odporu vůči politické totalizaci prostoru. Naproti tomu Jiefang, jenž zradí otce a svůj život zasvětil práci v úřadu, se dobrovolně vzdává politicky nekontaminovaného prostoru, kterým je Lan Lianovo pole. Později však, sveden Chunmiao, se pokusí vybojovat si nový osobní prostor mimo politickou sféru. Jeho kancelář je svědkem této proměny: nejprve přísluší politickému prostoru, avšak zásluhou Chunmiao se uzavře do prostoru osobního, kde se Jiefang s Chunmiao poprvé miluje. Scéna, kdy Chunmiao sama poprvé navštíví Jiefanga v jeho kanceláři a rozpláče se, je provázena nervózním chováním Jiefanga, který nejprve otevře dveře kanceláře (v úmyslu zachovat její status politického prostoru), aby je vzápětí zavřel, stejně jako okna.<sup>116</sup> Revolta vůči „dozoru vševidoucího oka“ je rovněž vyjádřena v pasáži, kdy prase Šestnáctka rozvíjí úvahu

<sup>112</sup> Například když Jiefang vypráví fantaskní příhodu o cirkusovém vystoupení býka Ximena, je konfrontován se skeptickou reakcí Lan Qiansuie, který tuto příhodu zřejmě považuje za smyšlenou: „Lan Qiansui se na mě nedůvěřivě zadíval. Došlo mi, že pochybuje o tom, co vyprávím. Uběhlo už mnoho let, možná jsi třeba zapomněl, možná to, co jsem tenkrát viděl, byl jen šalivý sen. Ale i kdyby to byl jenom sen, přeci jen s tebou souvisí, řeknu-li to jinak, nebýt tebe, nebylo by ani toho snu.“ Mo Yan, *SSPL*, 123.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>115</sup> „Moje vyprávění se zakládá na mé osobní zkušenosti a má hodnotu historického dokumentu.“ *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, 392.

o kamerovém systému.<sup>117</sup>

Výrazným rysem Mo Yanových děl, *Shengsi pilao* nevyjímaje, je degenerační schéma, na něž jsme upozornili výše (kap. 4.3 Degenerace a vyvrácená maskulinita). Historický vývoj a společenské změny vypovídají o úpadku lidské rasy do zvířecího stavu, což je v *Shengsi pilao* vyjádřeno cyklem převtělení z člověka do zvířat a zpět. Závěrečné lidské vtělení nicméně namísto optimismu znovu vnucuje otázku po směřování čínské společnosti s nemenší naléhavostí, než tomu bylo na počátku 20. století. Znepokojivě nezdravá ikona moderní tříčlenné čínské rodiny (Jiefang, Huzhu a Qiansui) nedává šanci na lepší budoucnost.

„Kontrast minulosti a přítomnosti přináší nevyhnutelný závěr, že lidský druh degeneruje. Je zde hluboce ukotvený pesimismus vzhledem k současnosti a budoucnosti na základě vnímání běhu dějin jakožto retrogresivního, v protikladu s marxistickým progresivním pohledem na historii.“<sup>118</sup> Román *Shengsi pilao* tak skutečně stojí v opozici k modernizačnímu optimismu a národnímu sebevědomí, které je vlastní dnešnímu oficiálnímu obrazu Číny jakožto světové mocnosti, která svůj status podtrhuje sebe prezentací na akcích světového významu, jako byla olympiáda v Pekingu v roce 2008 či EXPO v Šanghaji v roce 2010. Opět je však obtížné říci, že právě tato charakteristika román jednoznačně řadí k NHF, neboť již u autorů pojednávajících obecně literaturu 20. století se objevují podobné postřehy o negativním hodnocení současnosti a budoucnosti čínské společnosti.<sup>119</sup>

Román každopádně není ve svém přístupu k současnosti naprosto negativní a uzavřený. Naděje na změnu ve vývoji čínské společnosti je vyjádřena v tajemné síle, která Qiansui drží při životě. Jsou to vlasy Huzhu - díky jejich zázračným vlastnostem si je nikdy nemohla, ani nechtěla ostříhat.<sup>120</sup> Její vlasy zůstávají posledním mementem „starých časů“, jsou pojátkem s někdejší Ximenovým světem, podobně jako Lan Lianovo pole. Jsou předzvěstí příchodu

<sup>117</sup> „Věděl jsem, že tihle lidé nám do chlívků namontovali elektrická světla proto, aby sledovali naše chování. Již tehdy jsem si dovedl představit takový druh zařízení, který by, nainstalovaný v chlívků, umožnil lidem, aby nás bezesbytku pozorovali z pohodlí jejich pokoje. Později se tento druh zařízení skutečně objevil, je to dnešní bezpečnostní systém uzavřeného televizního okruhu, který se běžně instaluje do velkých továren, dopravních prostředků, učeben, bank a dokonce i na veřejné záchodky. Ale řeknu ti jedno, i kdyby tenkrát měli tohle zařízení a do chlívků mi nainstalovali kameru, stejně bych ji zamazal prasečím hovnem, aby se na to hovno mohli dosyta vynadivat.“ Ibid., 207.

<sup>118</sup> Lin, *Brushing History Against the Grain*, 50.

<sup>119</sup> Xiaobing Tang popisuje vývoj čínské literatury od roku 1949 do 90. let jako přechod „od přehlídky kolektivní euforie k neutěšenému okamžiku melancholického přemítání a nostalgie, jak se konec století přibližuje.“ Tang, *Chinese Modern*, 3. Více též Xiaobin Yang, „The Modern Paradigm Destabilized and Displaced,“ in *The Chinese Postmodern*, 23-46.

<sup>120</sup> Vlasy Huzhu jsou údajně prostoupeny krevními vlasečnicemi: jakmile se do nich stříhne, teče z nich krev. Proto si Huzhu navzdory módě krátkých vlasů stále zaplétala silný dlouhý cop, díky kterému se do ní Jiefang zamiloval. „Všechna děvčata ve vsi se dala ostříhat na chlapecky krátký sestřih, který odhaloval alabastrovou kůži na bělostném krku, jen ona jediná si tvrdohlavě ponechala dlouhý cop, na konci svázaný rudou stužkou; zpátečnická, starosvětská, neústupná, že by se mohla rovnat mému otci v jeho lpění na samostatné rolnické práci.“ Mo Yan, *SSPL*, 139.

dalšího cyklu dějin. Každá dějinná epocha, jakmile dosáhne své krajnosti, zvrátí se do svého protikladu. „Mo Yan věří v tajemnou přítomnost tradice, která je příslibem druhého příchodu dějin.“<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Wang Jing, *High-culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China* (Berkeley: University of California Press, 1996), 188.

#### 4.6 Prvky tradiční narativní fikce v románu

Ačkoliv bylo uvedeno, že návrat k některým postupům tradiční čínské fikce je jedním z rysů NHF a toto téma by tedy mohlo být pojednáno v předcházející kapitole, domníváme se, že prvky tradiční narativní fikce jsou v *Shengsi pilao* výrazně zastoupeny a zasluhují tudíž zvláštní pozornost. Kniha byla ostatně v souvislosti s tradičním čínským románem prezentována i kritizována (viz kap. 2.2.1 Domácí recenze) a stojí za zhodnocení, jakým způsobem se kniha k tradiční narativní fikci vztahuje.

Román je vystavěn na základě koncepce živého vyprávění, kde vypravěči vstupují do příběhu svými promluvami a nezřídka příběh komentují. Podle Plakse je tzv. simulovaný kontext ústního vyprávění, který v psaném textu imituje živého vypravěče, konvenčním narativním postojem tradiční čínské fikce. Postoj udržuje čtenářovu pozornost tím, že vytváří iluzi momentu zveřejnění osobního příběhu, který zůstával dosud utajen.<sup>122</sup> Tento narativní postoj tudíž lze považovat za prvek tradiční čínské fikce, ačkoliv způsob jeho použití v tomto románu jednoznačně prozrazuje vědomou inovaci ze strany autora tak, aby nemohl být čtenářem ignorován jako konvenční. Vypravěčské komentáře jsou zřídka didaktické,<sup>123</sup> spíše jsou používány jako prostředky metafikce.

Kromě výše uvedeného simulovaného kontextu ústního vyprávění používá autor v díle řadu dalších narativních prvků tradiční čínské prózy. Názvy kapitol prvního až čtvrtého oddílu jsou vystavěny v souladu s konvencemi kapitolového románu - mají formu dvojverší s paralelní strukturou. Dále, vypravěčský rámec buddhistického převtělování je tradičním vypravěčským způsobem založeným na lidovém výkladu buddhismu.<sup>124, 125</sup>

V Ximenově příběhu stojí na počátku „duch prahnoucí po pomstě“ (*yuanhun* 冤魂), duch člověka, který zemřel „špatnou smrtí“, byl nespravedlně odsouzen a zabit. Představa, že duch člověka zemřelého násilnou smrtí nenalezne klid, se datuje již do dob *Zuo Zhuanu* 左传.<sup>126</sup> Touha po osobní mstě či odplatě, *bao* 报, je jedním z klíčových motivů tradiční prózy, který bezprostředně ovlivňuje narativní výstavbu těchto děl. Jedná se motivaci v chování

<sup>122</sup> Andrew Plaks, „Toward a Critical Theory of Chinese Narrative,“ in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew Plaks (Princeton: Princeton University Press, 1977), 328.

<sup>123</sup> Vyjimkou může být Lan Qiansuiův komentář o Lan Jiefangově zanedbání synovských povinností po matčině úmrtí (Mo Yan, *SSPL*, 491) či Jiefangova výtka Lan Qiansuiovi, že se v býčím převtělení pokoušel pářit s krávou, která byla jeho matkou (Ibid., 124-125).

<sup>124</sup> Anthony C. Yu, „‘Rest, Rest, Perturbed Spirit!’ Ghosts in Traditional Chinese Prose Fiction,“ *Harvard Journal of Asiatic Studies* 47, č. 2 (1987), 471.

<sup>125</sup> Ostatně i nejvýznamnější tradiční romány jako např. *Xiyouji* 西游记 (Putování na západ) či *Hongloumeng* 红楼梦 (Sen v červeném domě) jsou zarámovány pasážemi, v nichž buddhistické představy hrají klíčovou roli.

<sup>126</sup> Ibid., 415.

hrdinu, která vytváří příčinnou souvislost mezi určitým skutkem a příslušnou reakcí. Ximenův duch je hnán touhou po osobní odplatě za svou nespravedlivou smrt a tato touha je hnací silou následujícího příběhu.<sup>127</sup>

Ximenova touha pomstít křivdu, která na něm byla spáchána, je však začleněna do vyššího řádu karmické odplaty, *baoying* 报应. „Soudí se, že čínská lidová fikce vděčí za svou formu a rozvoj šíření buddhismu a její obsah je prosycen buddhistickými představami (třebaže vulgarizovanými), zejména myšlenkou karmické odplaty. (...) *Baoying* jako karmická odplata je zákonem příčinnosti v buddhistické filozofii.“<sup>128</sup> V *Shengsi pilao* zákon karmické odplaty působí napříč několika převtěleními podle schématu *laishibao* 来世报 (odplata v následujícím životě), proto teprve při pohledu na celý cyklus Ximenových převtělení lze pochopit, jakým způsobem se karmický zákon uplatnil. V Ximenově případě je jeho osobní msta neutralizována karmickou odplatou, v koloběhu převtělení nakonec touha po pomstě vyprchá.

Jedním z narativních postupů uplatněných v románu je opakování schématu hrdinovy smrti a následného převtělení. Díky tomu vyprávění dostává cyklický charakter. Linearita vyprávění je navíc potlačena přítomností řady nezařaditelných epizod a „slepých uliček“. Vedle přímého vztahu příčiny a důsledku se v dynamice vyprávění uplatňuje tradiční narativní postup, označovaný jako „komplementární bipolarita“, kterým dochází ke zvratu dosud převládajícího vývoje ve vývoj protikladný.<sup>129</sup> V souladu s tímto postupem v každém oddílu románu nalzáme „bod zlomu“, od něhož se osud hrdinů zvrátí a nabírá tragický kurz. Jeden z těchto „bodů zlomu“ uvádí věta: „正所谓乐极生悲，物极必反。” (A tomu se právě říká: „Když radost dostoupí vrcholu, rodí žal; když věci dojdou do krajnosti, jejich běh se zvrátí.“)<sup>130</sup> Návaznost na tradiční román lze doložit přítomností podobné formulace v románu *Jinpingmei*: „乐极悲生，否极泰来。” (Když radost dostoupí vrcholu, rodí žal, když neštěstí dojde do krajnosti, přijdou lepší časy.)<sup>131</sup> Prostřednictvím explicitního pojmenování principu

<sup>127</sup> Zde však opět jiní autoři poukázali na „návrat“ duchů do literatury již před zrodem NHF v 80. letech. „Předmoderní čínská narativní tradice duchů se vrátila na postmoderní literární scénu.“ („postmoderní“ se zde rozumí literaturu „nové doby“) David Der-Wei Wang, *The Monster That Is History* (Berkeley: University of California Press, 2004), 265.

<sup>128</sup> Karl S.Y. Kao, „Bao and Baoying: Narrative Causality and External Motivations in Chinese Fiction,“ *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 11 (1989), 129.

<sup>129</sup> Tento prvek nazývá Andrew Plaks „komplementární bipolaritou“ (*complementary bipolarity*). Představuje neustálé kolísání od pólu k pólu a odráží princip yin a yang. Druhým výstavbovým principem tradiční čínské fikce je podle Plakse tzv. „násobná periodičita“ (*multiple periodicity*), kdy se několikrát opakuje stejné schéma s vědomím určité vnitřní provázanosti (např. na základě teorie pěti prvků). „To, co pozorujeme ve strukturálních zákonitostech čínského narativu, je nekonečné překrývání - hustá síť příhod a ne-příhod je propojena tak, že znemožňuje uchopit jednotný vývoj děje.“ Plaks, *Chinese Narrative*, 337.

<sup>130</sup> Mo Yan, *SSPL*, 81.

<sup>131</sup> Celá věta zní: „Měsíc není stále v úplňku, červánky se snadno rozplynou; když radost dostoupí vrcholu, rodí

nevyhnutelného střídání vzestupů a pádů se Mo Yan přihlašuje k tradičnímu strukturnímu principu „komplementární bipolarity“.

Na rozdíl od čínských kritiků (viz kap. 2.2.1 Domácí recenze), kteří vztah díla k tradičnímu čínskému románu bagatelizují, můžeme uzavřít, že literární výstavba románu *Shengsi pialo* nepopíratelně čerpá z postupů tradičního čínského narativu. Prvky tradiční fikce nepředstavují pouze povrchní rekvizity, ale prostupují celou strukturou díla.

---

žal, když neštěstí dojde do krajnosti, přijdou lepší časy; takový je přirozený běh věcí.“ Lanling xiaoxiaosheng, *Jinpingmei* (Changchun: Jilin daxue chubanshe, 1994), 1330.

## 5. Závěr

Studie tradičního čínského románu, jakým je například výše zmíněný *Jinpingmei*, ukazují, že literátské edice velkých románů jsou ve své úplnosti pečlivě propracovanými strukturami, odrážejícími principy, které - v souladu s čínským myšlením - utvářejí svět. Tato díla se sice při lineárním, chronologickém čtení na první pohled jeví jako mimetická, pokud je však čtenář schopen porozumět též nelineárním vztahům mezi jejich jednotlivými částmi, původně mimetické texty se mění na polysémantické texty se symbolickým významem.<sup>132</sup>

Přestože *Shengsi pilao* není primárně budováno podle těchto principů, analýza Mo Yanova románu dokazuje přítomnost řady prvků, jež jsou pro tradiční román typické. Zmiňme na tomto místě ty nejdůležitější: a) Román je vystaven jako rozprava dvou střídajících se vypravěčů, kteří do příběhu vstupují dialogy a komentáři. Tato narativní strategie je blízká tradičnímu postupu, tzv. „simulovanému kontextu orálního vyprávění“. b) Hlavním hrdinou je duše statkáře Ximen Naoa, která se v souladu s buddhistickou představou koloběhu života a smrti - samsáry - opakovaně převtěluje. Narativní struktura románu využívá tradiční výstavbové principy osobní odplaty *bao* a karmické odplaty *baoying*. c) Vyprávění má cyklický charakter, jenž je založen na opakujícím se schématu Ximenova převtělení. Cyklická výstavba využívá zvraty v ději, které jsou založeny na principu tzv. „komplementární bipolarity“. d) Světy zvířat a lidí, budované na principu paralelismu, vykazují řadu podobností. e) Vyprávění je místy prokládáno citacemi básní, písní či případně jiných textů.

Ačkoliv jsme v románu našli řadu charakteristik odpovídajících Lin Qingxinově definici NHF, román nelze jednoduše přiřadit do proudu literatury NHF. Je tomu tak ze dvou důvodů. Za prvé, v souladu s Hong Zichengem se domníváme, že NHF tvoří výrazně odlišený literární proud. NHF spíše shrnuje vybrané charakteristiky, již dříve přítomné v jiných literárních „vlnách“, a přeskupuje tak díla navazující na tyto „vlny“ do vlastní kategorie. Za druhé, román vykazuje silnou kontinuitu s předchozími díly autora (včetně jeho povídkové tvorby, která nebývá do NHF řazena) a spíše než o dílo NHF, které by vyprávělo o historické Číně, jde o dílo, které vypráví o fikčním Gaomi a je tak především součástí cyklu Mo Yanových narativů vytvářejících specifický fikční prostor.

Román je obtížné zařadit do určitého proudu i z toho důvodu, že byl publikován před

---

<sup>132</sup> Milena Doleželová-Velingerová, „Seventeenth-Century Chinese Theory of Narrative: A Reconstruction of Its System and Concepts,“ in *Poetics East and West*, ed. Milena Doleželová-Velingerová (Humanities Publishing Services, University of Toronto: Toronto, 1989), 137-157.

pouhými šesti lety. NHF a další vlny literatury nové doby jsou definovány literární tvorbou v 80. letech minulého století; ačkoliv řada trendů přetrvávala i v 90. letech, podle některých autorů je „literatura nové doby“ již překonána a je potřeba hovořit o další epoše čínské literatury.<sup>133</sup> McDougall například charakterizuje Mo Yanovu fikci 90. let jako karnevalismus (termín pocházející od ruského literárního vědce Michaila Bachtina).<sup>134</sup>

Způsob, jakým román *Shengsi pilao* pojednává historii, sice může být v souladu s charakteristikami NHF chápán jako negace revolučního diskurzu a modernity, avšak autorem užitá ironizující reprezentace svědčí pro jiný, umělecký záměr tohoto postoje. Za pomoci postupů metafikce je dosaženo nejednotné a sebezpochybnující reprezentace, sloužící k ironizaci takového chápání narativní literatury - v Číně stále silně zakořeněného - podle nějž existuje přímý vztah mezi fikčním narativem a historickou skutečností. Metafikční povaha románu představuje „stvrzení smyšlenosti vyprávěného světa a zároveň jednoznačné odmítnutí zkoumání jeho pravdivostní hodnoty. (...) Fikce již nezobrazuje zkušenost. Narativní text sám se stává zkušeností.“<sup>135</sup>

Mo Yanův román lze považovat za doklad emancipačního procesu fikčního narativu v čínské literatuře a jejího osvobození od nadvlády historického narativu. Postava Mo Yana v románu poukazuje na skutečnost, že fikční svět je nutné chápat odděleně od reálného světa, protože se nijak nepřekrývají - ani v postavě autora. Přesto, jakkoliv jsou Mo Yanovy příběhy od skutečnosti oddělené, nejsou na ní nezávislé. Historie fikčního světa alegorizuje historii skutečného světa. Lze tedy souhlasit s Davidem Der-Wei Wangem, který říká: „historie je stěžejní hybnou silou Mo Yanova fikčního světa a je také objektem, který se snaží nahradit fikcí a představitostí.“<sup>136</sup> Slovy hlavního vypravěče románu *Shengsi pilao*, duše statkáře Ximena: „To, co řeknu, je historie; to, co popřu, je falešná historie.“<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Wang Ning zavádí pojem „post-new period literature“. Wang Ning, „Confronting Western Influence: Rethinking Chinese Literature of the New Period,“ *New Literary History* 24, č. 4 (1993), 922-923.

<sup>134</sup> Bonnie McDougall, „Literary Decorum or Carnivalistic Grotesque: Literature in the People's Republic of China after 50 Years,“ *The China Quarterly* 159, Special Issue: The People's Republic of China after 50 Years (1999), 728-729.

<sup>135</sup> Zhao, „The rise of Metafiction in China,“ 97-98.

<sup>136</sup> David Der-Wei Wang, „The Literary World of Mo Yan,“ *World Literature Today* 74, č. 3 (2000), 493.

<sup>137</sup> Mo Yan, *SSPL*, 276.



## 6. Seznam použité literatury

„Mo Yan 莫言.“ *Baidu baike* 百度百科. Přístup 26. dubna 2012. <http://baike.baidu.com/view/51704.htm>

„*Shengsi pilao* zhaiqu ,Hongloumeng jiang‘ Mo Yan ,pingjing you gaoxing‘ 《生死疲劳》  
摘取,红楼梦奖‘莫言心情,平静又高兴‘.“ *Guoji ribao* 国际日报. Zveřejněno 24.  
července, 2008. <http://www.chinesetoday.com/big/article/89685>

„Zhongzi wu 忠字舞.“ *Baidu baike* 百度百科. Přístup 26. dubna 2012.  
<http://baike.baidu.com/view/218878.htm>

*A Dictionary of Chinese Buddhist Terms with Sanskrit and English Equivalents, a Chinese  
Index & a Sanskrit-Pali Index.* Sestavili William E. Soothil a Lewis Hodous. Taipei:  
Buddhist Culture Service, 1962.

Baldick, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms.* Oxford: Oxford University Press,  
2008.

Block, Allison. „Life and Death Are Wearing Me Out.“ *The Booklist* 104, č. 13 (2008): 47-49.

Braester, Yomi. „Mo Yan and Red Sorghum.“ In *Columbia Companion to Modern East Asian  
Literatures*, sestavili Joshua Mostow a Kirk Denton, 541-545. New York: Columbia  
University Press.

Cui Liqui 崔立秋. „,You butong de shengyin shi haoshi‘ - dui *Shengsi pilao* piping de huiying  
“有不同的声音是好事”——对《生死疲劳》批评的回应.“ *Wenxue bao* 文学报.  
Zveřejněno 28. září 2006.  
<http://www.chinawriter.com.cn/2007/2007-03-19/71966.html>

Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře.* Praha: Český spisovatel, 1993.

- Doleželová-Velingerová, Milena. *Seventeenth-Century Chinese Theory of Narrative: A Reconstruction of Its System and Concepts*. In *Poetics East and West*, 137-157. Sestavila Milena Doleželová-Velingerová. Humanities Publishing Services, University of Toronto: Toronto, 1989.
- Duke, Michael. „Past, Present, and Future in Mo Yan’s Fiction of the 1980s.“ In *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*, 43-70. Sestavili Ellen Widmer a David Wang. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Elegant, Simon. „Lunch with China’s Mo Yan.“ *Time*. Zveřejněno 29. března 2010. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1973183,00.html>
- Feuerwerker, Yi-tsi Mei. *Ideology, Power, Text: Self-representation and the Peasant „Other“ in Modern Chinese Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Hong, Zicheng. *A History of Contemporary Chinese Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2007.
- Hsia, C.T. „Yen Fu and Liang Ch’i-ch’ao As Advocates of New Fiction.“ In *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch’i-ch’ao*, 221-257. Sestavila Adele Austin Rickett. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Chan, Shelley W. „From Fatherland to Motherland: On Mo Yan’s *Red Sorghum* and *Big Breasts and Full Hips*.“ *World Literature Today* 74, č. 3 (2000): 495-500.
- Chen, Jianguo. *The Aesthetics of the „Beyond“: Phantasm, Nostalgia, and the Literary Practice in Contemporary China*. Newark: University of Delaware Press, 2009.
- Choy, Howard Y. F. *Remapping the Past. Fictions of History in Deng’s China, 1979-1997*. Leiden: Brill, 2008.
- Inge, Thomas M. „A work of humor, irony, pathos.“ *Richmond Times-Dispatch*. Zveřejněno 8. června 2008. <http://search.proquest.com/docview/424054794?accountid=35514>

- Kao, Karl S. Y. „Bao and Baoying: Narrative Causality and External Motivations in Chinese Fiction,“ *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 11 (1989): 115-138.
- Lanling xiaoxiaosheng 兰陵笑笑生. *Jinpingmei* 金瓶梅. Changchun 长春: Jilin daxue chubanshe 吉林大学出版社, 1994.
- Li Minggang 李明刚. „Lun *Shengsi pilao* lunhui shijiao xia de foxing zhengjiu 论《生死疲劳》轮回视角下的佛性拯救.“ *Kejiao wenhui* 科教文汇, č. 8 (2009): 234.
- Li Minggang 李明刚. „Lun *Shengsi pilao* shouxing shijiao xia de renxing pipan 论《生死疲劳》兽性视角下的人性批判.“ *Kaoshi zhoukan* 考试周刊, č. 29 (2009): 21-22.
- Lin Fudie 林扶叠. „Yong ‚Aokangmu tidao‘ jianyan xiaoshuo 用“奥康姆剃刀”检验小说.“ *Nanfang dushi bao* 南方都市报. Zveřejněno 13. února 2006.  
<http://www.southcn.com/nfsq/ywhc/ds/200602130378.htm>
- Lin, Qingxin. *Brushing History Against the Grain. Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.
- Link, Perry a Zhou, Kate. „Shunkouliu: Popular Satirical Sayings and Popular Thought.“ In *Popular China: Unofficial Culture in a Globalizing Society*, 89–109. Sestavili Perry Link, Richard P. Madsen a Paul G. Pickowicz. Lanham: Rowman and Littlefield, 2002.
- Liu Hongtao. „Mo Yan’s Fiction and the Chinese Nativist Literary Tradition.“ *World Literature Today* 83, č. 4 (2009): 30-31.
- Liu Kang a Tang Xiaobing. „Introduction.“ In *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China*. Sestavili Liu Kang a Xiaobing Tang, 8-22. Durham: Duke University Press, 1993.
- Lomová, Olga. „Politika, exotika, erotika a ústup čínštiny - O překladech moderní čínské

literary.“ *Plav* 7, č. 4 (2011): 45-49.

Louie, Kam. „Chinese, Japanese and global masculine identities.“ In *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*, 1-17. Sestavili Kam Louie a Morris Low. London, New York: Routledge, 2003.

Lu Xun 鲁迅. „Kuangren riji 狂人日记.“ In *Lu Xun quanji 鲁迅全集*, 277-291. Beijing 北京: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 1973.

Lu, Sheldon Hsiao-peng. *From Historicity to Fictionality*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Ma, Y. W. „Fiction.“ In *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, 31-48. Sestavil William H. Nienhauser. Bloomington: Indiana University Press: 1986.

Mao Ce-tung. *Rozhovory o literatuře a umění*. Přeložili Věna a Zdeněk Hrdličkovi. Praha: Československý spisovatel, 1950.

McDougall, Bonnie S. „Literary Decorum or Carnivalistic Grotesque: In the People’s Republic of China After Fifty Years.” *The China Quarterly* 159 (1999): 723-732.

McDougall, Bonnie S. *Mao Zedong’s „Talks at the Yan’an Conference on Literature and Art*. “Ann Arbor: Center for Chinese Studies, 1980.

McDougall, Bonnie S. *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1997.

Mialaret, Bertrand. „L’écrivain Mo Yan, de la dictature du Parti à celle du marché.“ *Rue89*. Zveřejněno 24. června 2009. <http://www.rue89.com/chinatown/2009/06/24/lecrivain-mo-yan-de-la-dictature-du-parti-a-celle-du-marche>

Miltner, Vladimír. *Malá encyklopedie buddhismu*. Praha: Práce, 1997.

- Mo Jen. „Jak jsme prodávali zelí.“ In *7x čínská avantgarda*, 19-33. Přeložili Jana Benešová a kol. Praha: Česko-čínská společnost, 2006.
- Mo Jen. „Vichřice.“ Přeložila Zdenka Heřmanová. *Čínská povídka dvacátého století*. Zvláštní číslo časopisu *Nový Orient* 52, č. 1 (1997): 11-15.
- Mo Jen. „Želízka.“ In *7x čínská avantgarda*, 35-83. Přeložili Jana Benešová a kol. Praha: Česko-čínská společnost, 2006.
- Mo Yan 莫言. *Shengsi pilao 生死疲劳*. Beijing 北京: Zuo jia chubanshe 作家出版社, 2006.
- Mo Yan. „Hunger and loneliness: My muses.“ Předmluva k *Shifu, you'll do anything for a laugh*. Přeložil Howard Goldblatt. London: Methuen, 2003.
- Mo Yan. „My 3 American Books.“ *World Literature Today* 74, č. 3 (2000): 473-476.
- Mo Yan. *Life and Death are Wearing Me Out*. New York: Arcade Publishing, 2008.
- Moore, Steven. „Animal Farm.“ *The Washington Post*. Zveřejněno 25. května 2008.  
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/05/22/AR2008052203515.html>
- Pavlasová, Dagmar. „Svět Mo Yanových povídek a jeho obyvatelé.“ Vedoucí práce Dušan Andrš. Bakalářská práce, ÚDV FF UK Praha, 2008.
- Peng Zhiguo 彭治国. „Wei chishang jiaozi dang zuojia 为吃上饺子当作家.“ *Qingnian wenzhai 青年文摘* 10, č. 3 (2006).  
<http://www.eywedu.com/youth/qnwz2006/qnwz20060311.html>
- Plaks, Andrew. „Toward a Critical Theory of Chinese Narrative.“ In *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, 309-352. Sestavil Andrew Plaks. Princeton: Princeton University Press, 1977.

- Rong Cai, „Problematizing the Foreign Other: Mother, Father, and the Bastard in Mo Yan’s ‚Large Breasts and Full Hips‘.“ *Modern China* 29, č. 1 (2003): 108-137.
- Shao Yanjun 邵燕君. „Fangqi nandu de xiezuo - yi Mo Yan *Shengsi pilao* wei li 放弃难度的写作——以莫言《生死疲劳》为例.“ *Wenxue bao* 文学报. Zveřejněno 6. července 2006. <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?id=8758>
- Shu Shu 术术. „Mo Yan miaoyu huiying zhiyi cheng *Shengsi pilao* bushi zongjie 莫言妙语回应质疑 称《生死疲劳》不是总结.“ *Jinghua shibao* 京华时报. Zveřejněno 13. března 2006. <http://book.sina.com.cn/news/c/2006-03-13/1107197875.shtml>
- Spence, Jonathan. „Born Again.“ *The New York Times*. Zveřejněno 4. května, 2008. <http://www.nytimes.com/2008/05/04/books/review/Spence-t.html?pagewanted=all>
- Tang Xiaobing. *Chinese Modern. The Heroic and the Quotidian*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Teiser, Stephen F. *The Scripture of the Ten Kings*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
- Teiwes, Frederick C. „Establishment and Consolidation of the New Regime.“ In *The Cambridge History of China, Vol. 14, The People’s Republic, Part I: The emergence of revolutionary China, 1949-1965*, 51-143. Sestavili Roderick MacFarquhar a John K. Fairbank. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Wang Ning. „Confronting Western Influence: Rethinking Chinese Literature of the New Period.“ *New Literary History* 24, č. 4 (1993): 922-923.
- Wang, David Der-Wei. „The Literary World of Mo Yan.“ *World Literature Today* 74, č. 3 (2000): 487-494.

- Wang, David Der-Wei. *The Monster That Is History*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Wang Jing. *High-culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Wang Yiyang. „Mr Butterfly in Defunct Capital: Soft Masculinity and (Mis)Engendering China.“ In *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*, 41-58. Sestavili Kam Louie a Morris Low. London, New York: Routledge, 2003.
- Williams, James H. „Fang Lizhi' s Expanding Universe.“ *The China Quarterly*, č. 123 (1990): 459-484.
- Yang Xiaobin. *The Chinese Postmodern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Ye Kai 叶开. „Mo Yan zhuan 莫言传.“ In Mo Yan 莫言, *Jiuguo 酒国*, 330-356. Shenyang 沈阳: Chunfeng wenyi chubanshe 春风文艺出版社, 2005.
- Yu, Anthony C. „Rest, Rest, Perturbed Spirit!‘ Ghosts in Traditional Chinese Prose Fiction.“ *Harvard Journal of Asiatic Studies* 47, č. 2 (1987): 397-434.
- Zhao Yiheng. „The Rise of Metafiction In China.“ *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 55, č. 1 (1992): 90-99.
- Zhao Yiheng. *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Zhong Xueping. *Masculinity Besieged? Issues of Modernity And Male Subjectivity In Chinese Literature of Late Twentieth Century*. Durham: Duke University Press, 2000.

## Přílohy

### Příloha č. 1: Časová osa

1950	začátek příběhu (1.1.) = narození oslí reinkarnace Ximena Naoa a zároveň posluchače příběhu Lan Jiefanga	pozemková reforma vytváření skupin vzájemné pomoci
1954	založení prvního družstva v Gaomi narození Mo Yana (nevlastní bratr Lan Jiefanga)	kolektivizace, zakládání výrobních družstev první pětiletka (1953-1957)
1955	osel ztrácí jedno varle	kampaň proti kontrarevolucionářům
1958	osel se setká s duchem Baishe Lan Lian je odveden na nucené práce (tavení oceli)	Velký skok vpřed zakládání komun
1959	zmrzačený osel umírá (rozporcován hladovým davem)	hladomor, léta těžkostí
1964	Lan Lian kupuje mladého býčka (druhá reinkarnace Ximena)	roztržka se SSSR hnutí čtveré očisty
1965	Lan Lian zůstává jen s Lan Jiefangem a býčkem, zbytek rodiny vstupuje do družstva	Jiang Qing vstupuje na politickou scénu kritika opozice (Yao Wenyan)
1966	soupeření Lan Liana s družstvem	Kulturní revoluce
1967	Lan Jiefang opouští otce a vstupuje do družstva býk umírá	Rudé gardy
1972	Prase Šestnáctka se z novin dozvídá zprávy ze světa (např. že Američané přistáli na měsíci nebo že panda Zhizhi, kterou ČLR darovala Velké Británii, zemřela)	Nixon na oficiální návštěvě v ČLR
1973	svatba Jiefanga s Hezuo a Jinlonga s Huzhu	10. sjezd KS Číny banda čtyř - kritika Konfucia a Lin Biao
1976	Lotr Trojka poražen prasetem Šestnáctkou (zmínka o zemětřesení) epidemie červenky ve vepříně prase utíká z vepřína a zakládá osadu divokých prasat Lan Jiefang pracuje v továrně na	zemětřesení v Tangshanu smrt Mao Zedonga



	zpracování bavlny	
1981	prase se vrací na návštěvu do vesnice, v bývalém Ximenově statku je zřízena hospoda	ekonomické reformy a otevření se světu
1982	vesničané vyhubí osadu divokých prasat prase se utopí v řece, když zachraňuje děti narodí se štěně (čtvrtá reinkarnace), spolu s Lan Jiefangovou rodinou se stěhuje do Gaomi	změna atmosféry - Deng Xiaopingovy 4 principy modernizace
1989	(bezvýznamná epizoda - Lan Jiefang si na služební cestě užil s prostitutkami)	studentské protesty na Tiananmenu
1990	Lan Jiefang se zamiluje do Chunmiao	
1991	Lan Jiefang s Chunmiao za pomoci Mo Yana utíká z Gaomi	
1996	sebevražedný atentát Hong Taiyueho na pohřbu Yingchun	
1998	Hezuo umírá svatba Jiefanga s Chunmiao, návrat do otcovského domu pes a Lan Lian umírají společně v rodinné hrobce	
2000	Fenghuang a Huanhuan vystupují v Gaomi s opičákem (pátá reinkarnace) narodí se dítě tisíciletí Lan Qiansui (poslední reinkarnace)	
2005	Lan Qiansui vypráví Lan Jiefangovi svůj příběh	

## **Příloha č. 2: Překlad názvů kapitol**

### **I. Oslí utrpení**

1. Po přestálém mučení volá v Jamově paláci po spravedlnosti, je oklamán a převtělí v osla s bílými kopytky.
2. Ximen Nao vykoná dobrý skutek a zachrání Lan Liana, Bai Yingchun láskyplně pečuje o oslího sirotka.
3. Rozezlený Hong Taiyue vtrhne do domu, osel Ximen se okusováním stromu dostane do potíží.
4. Jásající dav za řinčení gongů a víření bubnů vstupuje do družstva, oslík se sněžnými kopytky dostává podkovy.
5. Baishi je souzena kvůli nalezenému pokladu, osel ztropí pozdvižení a utíká skokem přes zeď.
6. Dvojice si vyzná hluboký cit se stává se nerozlučným párem, v udatném boji společně porazí zlé vlky.
7. Květinka v nesnázích nedostojí slibu, osel Ximen začne řádit a pokouše lovce.
8. Osel Ximen v bolestech ztrácí jedno varle, hrdina Pang počtí statek svou návštěvou.
9. Osel Ximen se ve snu setkává s Baishi, Lidové milice vykonají rozkaz a odvedou Lan Liana.
10. Z přízně předsedy okresu se stane jeho jízdním oslem, při nehodě si nešťastně zraní přední kopytko.
11. S hrdinovou pomocí je kopytko nahrazeno protézou, vyhladovělý dav ubije osla a podělí se o jeho maso.

### **II. Býčí zatvrzelost**

12. Qiansui vyzrazuje, jak to bylo s převtělením, býk Ximen se zabydluje v Lan Lianově domě.
13. S agitátory přesvědčujícími ke vstupu do družstva se netrhnou dveře, soukromý rolník se dovolává pomoci u vyšší instance.
14. Býk Ximen ve vzteku nabere na rohy Wu Qiuxiang, Hong Taiyue vychvaluje Lan Jinlonga.

15. Bratři - pasáči krav - se perou říčním břehu,  
nepřerušená pouta osudu působí samé těžkosti.
16. Srdce mladé dívky rozechvěje první láska,  
býk Ximen tahá pluh a ohromuje svou silou.
17. Husy padají z nebe, býk na útěku zešílí,  
blouznění a šílenství řeči přejde do textu.
18. Huzhu zručně vyspraví oblečení a vyjeví tak své city,  
přival sněhu odřízne vesnici a Jinlong se prohlásí králem.
19. Jinlong nacvičuje divadelní představení k přivítání Nového roku,  
Lan Lian by raději umřel, než aby se vzdal starých pořádků.
20. Lan Jiefang zradí otce a vstoupí do družstva,  
býk Ximen si zachová důstojnost a volí hrdinskou smrt.

### III. Prasečí radovánky

21. Znovu na slyšení v Jamově paláci žádá spravedlnost,  
opět je podveden a vrací se na svět ve vrhu selat.
22. Prase Šestnáctka si uzurpuje mléko prasnice,  
Meruňka Baiová je poctěna funkcí krmičky selat.
23. Prase Šestnáctka se stěhuje do lepšího,  
Lotr Trojka se přiotráví bochánkem namočeným v kořalce.
24. Družstevníci slaví dobré zprávy a zapalují oheň,  
král vepřů se potajmu vzdělává a naslouchá předcítání.
25. Vysoký funkcionář na shromáždění pronáší vzletnou řeč,  
prase sedící v koruně meruňky předvádí svá nadání.
26. Lotr Trojka hnán závistí poničí chlívek,  
Lan Jinlong překoná tuhou zimu díky chytrému plánu.
27. Bratři se ze samé žárlivosti zblázní,  
užvaněný Mo Yan se setká s nepřejícností.
28. Hezuo si proti vlastní vůli bere Jiefanga,  
Huzhu se podle svého přání vdává za Jinlonga.
29. Prase Šestnáctka ve velké bitvě porazí Lotra Trojku,  
píseň „Slaměný klobouk“ doprovází tanec oddannosti vůdci.
30. Lotr Trojka díky zázračnému vlasu unikne smrti,  
na vepřín udeří epidemie červenky a vyhubí chov prasat.

31. Pochlebovač Mo Yan nadbíhá председovi Changovi,  
zarmoucený Lan Lian oplakává předsedu Maa.

32. Nenasytnost přinese starému Xubaovi smrt,  
prase Šestnáctka následuje měsíc a stane se králem.

33. Prase Šestnáctku přivede stesk do rodné vsi,  
opilý Hong Taiyue řádí v hostinci.

34. Hong Taiyue se oddá choutkám a ztratí své mužství,  
Po Ušisko využije zmatku a zmocní se postavení krále.

35. Po Ušisko nalezne smrt v plamenech  
Prase Šestnáctka se pomstí úprkem v lodi.

36. Ponořen do vzpomínek rozjímá nad minulostí,  
bez rozmyslu se vrhne do vody, aby zachránil děti.

#### IV. Psí duše

37. Duch prahnoucí po odplatě se převtělí v psa,  
hýčkaný synek následuje matku do města.

38. Jinlong se chvástá svými velikášskými záměry,  
Hezuo v sobě mlčky živí starou zášť.

39. Lan Kaifang radostně obhlíží nový byt,  
pes Čtyřka s láskou vzpomíná na starý domov.

40. Pang Chunmiao roní vzácné slzy,  
Lan Jiefang poprvé políbí rudé rtíky.

41. Lan Jiefang předstírá cit k manželce,  
pes Čtyřka doprovází chlapce do školy.

42. Lan Jiefang se miluje v kanceláři,  
Huang Hezuo ve východním pokoji prosívá fazole.

43. Huang Hezuo peče placky, aby ulevila hněvu,  
pes Čtyřka popíjí kořalku a propadá melancholii.

44. Jinlong zamýšlí postavit turistický rezort,  
Jiefang vysílá milostné city skrze dalekohled.

45. Pes Čtyřka sleduje stopu Chunmiao,  
Huang Hezuo si prokousne prst a napíše krví dopis.

46. Huang Hezuo svou přísahou překvapí bláhového manžela,

Hong Taiyue shromáždí dav a převrátí naruby okresní správu.

47. Rozmazlený synáček předvádí kuráž a rozbíjí značkové hodinky, zapuzená manželka vytahuje poslední trumf a vrací se do rodné vsi.

48. Rozhněvaný dav žádá důsledné prošetření, zapovězené city zneprátelel bratry.

50. Lan Kaifang hodí bahno na starého otce, Pang Fenghuang vylije barvu na svou tetu.

51. Ximen Huan si podmaní město, Lan Kaifang se řízne do prstu, aby prověřil čarovné vlasy.

52. Předstíraná hra Jiefanga a Chunmiao se stane skutečností, život Taiyueho a Jinlonga končí společnou záhubou.

53. Nadcházející smrt usmíří dobré a zlé, pes umírá, ale nedokáže se vymanit z koloběhu převtělení.

V. Od konce na začátek

1. Barva slunce

2. Milostná poloha

3. Cvičený opičák na náměstí

4. Muka stahování z kůže

5. Dítě století