

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**  
Ústav Dálného východu

**Diplomová práce**

Martin Blahota

**Rané prozaické dílo Gao Xingjiana**

Early Prose Works by Gao Xingjian

Praha 2016

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

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu diplomové práce Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D., za zapůjčení důležitých publikací a za připomínky, které mé práci věnoval.

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

*V Praze dne 5. 8. 2016*

*podpis*

## **Abstrakt**

Nositel Nobelovy ceny za Literaturu Gao Xingjian je známý především jako dramatik a autor románů *Hora duše* a *Bible osamělého člověka*. Tato diplomová práce představuje jeho rané novely a povídky, které vznikaly na konci sedmdesátých let a v letech osmdesátých. Analýza významové výstavby, která je zaměřená zejména na motivy a narativní techniky, zkoumá vývoj spisovatelovy rané tvorby v kontextu oficiálních ideologických požadavků na literaturu a literárních proudů „literatury jizev“, „literatury reflexe“ a literatury „hledání kořenů“. Díla rané prózy jsou v práci zařazena do skupin „odhalení zločinů Kulturní revoluce“, „dědictví Kulturní revoluce“, „paměť“ a „hledání kořenů“. Práce ukazuje, jakým způsobem se Gao Xingjian pokouší ztvárnit jedinečný individuální pohled na svět.

### **Klíčová slova**

čínská literatura, Gao Xingjian, povídka, novela, próza, interpretace

## **Abstract**

Nobel Prize in Literature laureate Gao Xingjian is well known especially as an author of drama and novels *Soul Mountain* and *One Man's Bible*. This thesis examines his early novellas and short stories that were created at the end of the 70s and in the 80s. An analysis of meaning construction is focused primarily on motifs and narrative techniques. It explores the process of his literary creation in context of official ideological requirements on literature as well as in context of literature genres known as “scar literature”, “literature of reflection” and “root seeking” literature. This thesis shows how Gao Xingjian is trying to create a unique and individual worldview of his characters.

### **Keywords**

Chinese literature, Gao Xingjian, short story, novella, prose, interpretation

# Obsah

1	Úvod.....	7
2	Kontext.....	12
2.1.	Autor.....	12
2.1.1	Stručný životopis.....	12
2.1.2	Tvorba .....	13
2.1.2.1	Eseje.....	13
2.1.2.2	Dramata.....	15
2.1.2.3	Romány.....	17
2.2.	Literárně historický kontext Gao Xingjianova díla.....	19
2.2.1	Mao Zedongovy <i>Projevy o literatuře a umění</i> .....	19
2.2.2	Padesátá až sedmdesátá léta.....	22
2.2.3	Literatura reflektující Kulturní revoluci.....	23
2.2.3.1	Konec sedmdesátých let.....	23
2.2.3.1.1	Literatura jizev.....	26
2.2.3.1.2	Literatura reflexe.....	27
2.2.3.2	První polovina osmdesátých let.....	29
2.2.3.2.1	Literatura hledání kořenů.....	30
3	Rané prozaické dílo Gao Xingjiana.....	33
3.1.	Motivy.....	34
3.1.1	Odhalení zločinů Kulturní revoluce.....	34
3.1.1.1	„Hvězdy chladné noci“.....	34
3.1.1.2	„Holub zvaný Červený zobák“.....	37
3.1.1.3	„Přítel“ a „Ty musíš žít“.....	42
3.1.1.4	„Švec a jeho dcera“.....	44
3.1.1.5	Závěr.....	46
3.1.2	Dědictví Kulturní revoluce.....	49
3.1.2.1	„Na cestě“.....	49
3.1.2.2	„Déšť, sníh a další“ , „Kláster dokonalé velkorysosti“ a	

	„Ponížení“ .....	50
3.1.2.3	Závěr.....	55
3.1.3	Paměť.....	56
3.1.3.1	„Huadou“ .....	56
3.1.3.2	„Po pětadvaceti letech“, „Věneček“, „V parku“ .....	57
3.1.3.3	„Nehoda“ .....	62
3.1.3.4	„Na moři“, „Křeč“ .....	64
3.1.3.5	„Matka“ .....	66
3.1.3.6	Závěr.....	68
3.1.4	Hledání kořenů.....	71
3.1.4.1	„Za řekou“ .....	72
3.1.4.2	„Prut pro mého dědečka“ .....	73
3.1.4.3	Závěr.....	77
3.2.	Forma.....	79
3.2.1	Multiperspektivní narace v novele „Holub zvaný Červený zobák“ .....	79
3.2.2	Formální postupy dramatu.....	81
3.2.3	Sebeoslovení.....	82
3.2.4	Přesun perspektiv.....	84
3.2.5	Závěr.....	87
4	Závěr.....	89
5	Bibliografie.....	93

# 1. Úvod

Jako první čínsky píšící spisovatel, který se stal nositelem Nobelovy ceny za literaturu, je Gao Xingjian 高行健 (1940- ) přirozeně považován za jednoho z nejvýznamnějších současných čínských spisovatelů. Není ale bez zajímavosti, že před udělením Nobelovy ceny byl známý spíše znalcům moderního čínského dramatu. Dokud žil v Čínské lidové republice, jeho beletristická tvorba stála na okraji zájmu čtenářů, po emigraci a zákazu publikace jeho děl na počátku 90. let se jeho jméno v Číně stalo téměř neznámým. Ve velkých nákladech nicméně jeho próza nebyla vydávána ani v čínských komunitách mimo ČLR. Udělení Nobelovy ceny v roce 2000 právě jemu proto vzbudilo mnohé otázky nejen u čtenářů, překvapilo dokonce i Gao Xingjiana samotného (Tam 2001a: 1).

Za kontroverzního spisovatele nicméně nebývá Gao Xingjian považován pouze v souvislosti s udělením Nobelovy ceny za literaturu, ale také pro svůj umělecký program, který se po roce 2000 stal předmětem zkoumání mnohých badatelů. Rozporuplné reakce vyvolává především jeho požadavek na nezávislost umělce na jakýchkoli teoriích, který formuloval v eseji „Bez ismů“ (*Mei you zhuyi* 没有注意): umělecké dílo by podle Gao Xingjiana mělo být nezávislé nejen na teoriích politických, ale také na jakékoli ideologii či filozofii. Když se Gao Xingjiana ptá Noel Dutrait, zda tímto sám nevytváří jen další dogmatickou a ideologickou pozici, odpovídá spisovatel, že lidé existovali již před teoriemi (Lee, Dutrait 2001: 747).

Když jsem na podzim roku 2012 navštívil Gao Xingjianovu přednášku na půdě Filozofické fakulty v Praze, vysvětloval spisovatel svou teorii podobně nejasně. Na dotaz, zda je možné si představit vědu bez teorií, odpověděl, že věda žádné „ismy“ nemá a že věda umí vše změřit.

Již na této přednášce jsem si byl vědom, že Gao Xingjian se především vymezuje vůči útlaku oficiální státní ideologie, jímž trpěl během celého svého života v Číně, a že některé jeho teorie není třeba číst doslova, neboť to není vědec (ani literární), ale umělec. Přesto ve mně toto setkání znovu podnítilo touhu prozkoumat jeho rané prozaické dílo, jež vznikalo dávno před tím, než mohl – s nadsázkou řečeno – vůbec o publikaci teorií o absolutní nezávislosti umělce uvažovat. Chtěl jsem zjistit, jakým způsobem se k oficiální ideologii jeho

vlastní rané dílo vztahuje.

Za rané prozaické dílo Gao Xingjiana považují veškeré novely a povídky, které autor publikoval mezi lety 1979 a 1986. Dříve žádnou prózu nepublikoval, později vydal ještě román *Hora duše* (*Ling shan* 灵山), povídku „Okamžik“ (*Shunjian* 瞬间), román *Bible osamělého člověka* (*Yi ge ren de shengjing* 一个人的圣经) a od té doby se již věnuje pouze malbě a psaní divadelních her a esejů. Zkoumané novely a povídky vytvářejí logický celek, neboť jsou mezi nimi všechna prozaická díla, která Gao Xingjian publikoval v ČLR od konce Kulturní revoluce do své emigrace. Zvolené časové období jsem si dále vybral, neboť je známé, jak velký je význam literatury 80. let v rámci dějin moderní čínské literatury. K psaní práce na toto téma mě motivovala také skutečnost, že Gao Xingjianova raná próza není – na rozdíl od jeho dramát a románů – téměř vůbec prozkoumaná.

Abych mohl ukázat, jak se Gao Xingjianovo rané prozaické dílo k dějinám čínské literatury vztahuje, nastudoval jsem díla, která zkoumají právě širší literární kontext. Mezi ně patří například práce Bonnie S. McDougall a Kam Louie *The Literature of China in the Twentieth Century*, jež postihuje zejména historický kontext vývoje čínské literatury, dále studie *A History of Contemporary Chinese Literature* z pera Hong Zichenga, která přehledně charakterizuje časová období a literární proudy, a v neposlední řadě práce *The Heart of Time: Moral Agency in Twentieth-Century Chinese Fiction* od Sabinu Knight, jež se mimo jiné zaměřuje na morální cíle a vztah k oficiální ideologii literatury konce sedmdesátých a osmdesátých let.

Jak jsem psal výše, před udělením Nobelovy ceny nebyl Gao Xingjian považován za stěžejního prozaika tohoto období, a tak jeho díla nejsou předmětem výzkumu žádné z těchto studií. Gao Xingjianovo prozaické dílo je zmíněno až ve studii „Chinese literature from 1937 to the present“ od Michelle Yeh, která je součástí publikace *The Cambridge History of Chinese Literature*. V této studii, která vyšla až v roce 2010, tedy s dostatečným odstupem od udělení ceny, je již vedle autorových divadelních her zmíněn také román *Hora duše*, nicméně o rané próze se nepíše ani zde. Gao Xingjianova úloha (jež souvisí s jeho esejistickou tvorbou) v kampani proti „duchovnímu znečištění“ je jedním z předmětů studie „Anti-Spiritual Pollution Campaign“ od Wendy Larson.

Dalším typem sekundární literatury, která byla pro můj výzkum zásadní, jsou studie Gao Xingjianova díla. I v tomto typu publikací je nicméně obtížné najít takové, které se zabývají právě ranou prózou, a tak jsem většinou používal ty, které zkoumají analogické prvky významové výstavby v autorových dramatech nebo románech. Mezi ně patří zejména



studie „Language as Subjectivity in One Man’s Bible“ od Kwok-kan Tama, „Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian’s Theories of Narration“ a „Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation for the Modern Writer“ od Mabel Lee a „*Wild man* Between Two Cultures“ z pera Xiaomei Chen, které jsou součástí publikace *Soul of Chaos*. Gao Xingjianovy názory na uměleckou tvorbu zajímavým způsobem shrnuje článek Noela Dutraitia „‘Without ism’: An Ism for One Man“. Mnoho podnětů pro můj výzkum přinesla také diplomová práce „Gao Xingjianův román *Hora duše*“, kterou v Praze v roce 2009 dokončila Darina Longauerová.

Ke studiím Gao Xingjianova díla, které pro mě byly mimořádně inspirativní, neboť analyzují spisovatelovu ranou prózu, patří Wang Mengtuova 王孟图 dizertační práce „Poetika Gao Xingjianova narativu“ (*Gao Xingjian xiaoshuo shixue yanjiu* 高行健小说诗学研究), kterou autor dokončil v roce 2008 ve Fuzhou. Předmětem výzkumu této práce je naratologická analýza Gao Xingjianových povídek, novel a románů. Zaujala mě také diplomová práce „Gao Xingjianovy povídky“ (*Gao Xingjian duanpian xiaoshuo yanjiu* 高行健短篇小说研究), kterou Liao Zhengge 廖政阁 dokončil v roce 2009 v Jiaoxi na Taiwanu. Studie předkládá kompletní analýzu a interpretaci spisovatelových novel a povídek. I když některé povídky interpretuji odlišně než autor, poskytla mi tato práce řadu cenných postřehů.

Pro analýzu stylu a narativních technik Gao Xingjianovy rané prózy, kterou předkládám v poslední kapitole, používám terminologii ze studií českých literárních vědců, zejména se jedná o *Narativní způsoby v české literatuře* Lubomíra Doležela, „Sebeoslovení v lyrice“ Miroslava Červenky a *Úvod do studia genologie* Pavla Šidáka.

Součástí mého výzkumu byla dále četba Gao Xingjianových děl, která nespádají do žánrového a časového vymezení této práce. Pro pochopení Gao Xingjianova uměleckého programu byla velmi důležitá analýza spisovatelova známého souboru esejů *Úvodní zamyšlení nad technikami moderního narativu* (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探). Četl jsem také autorova dramata, například *Divý člověk* (*Ye ren* 野人) nebo *Monolog* (*Dubai* 独白), která vznikala ve stejné době jako raná próza, a dále později dokončené romány *Hora duše* a *Bible osamělého člověka*, v nichž autor uplatňuje některé narativní techniky, které jsou součástí významové výstavby již v rané próze. Všechna tato díla jsem měl k dispozici v originálním znění.

Samotné novely a povídky, jež jsou předmětem výzkumu této práce, jsou běžně dostupné. Obtížněji dostupná byla pouze novela „Hvězdy chladné noci“ (*Han ye de xingchen* 寒夜的星辰), kterou jsem získal díky zápůjčce ze Státní knihovny v Berlíně. Všechny

prameny jsem tak měl k dispozici v čínštině.

Jak jsem již naznačil výše, cílem této práce je zjistit, jakým způsobem se Gao Xingjianova raná próza vztahuje k oficiální státní dobové ideologii v Číně a k dobovým literárním proudům. Splnění tohoto záměru je vedle analýzy literárně historického kontextu spisovatelovy tvorby podmíněno zejména detailní analýzou motivů a narativních technik, které tvoří významovou výstavbu literárního díla. Na základě této analýzy jednotlivá díla nebo skupiny děl interpretuji.

Některá Gao Xingjianova díla, zejména několik povídek, jsou interpretovatelná značně obtížně. V jejich případě předkládám více možností interpretace nebo výklad ponechávám otevřený. Ve více případech povídky interpretuji na základě srovnání s povídkami, jež vykazují podobné znaky. K této metodě přistupuji zaprvé z důvodu již zmíněného omezeného počtu dostupných studií, které se právě Gao Xingjianovou ranou prózou zabývají. Zadruhé se mi ale tato metoda v některých případech osvědčila více, než když jsem se spoléhal pouze na sekundární literaturu.

### **Poznámka k transkripci, užití čínských znaků a překladům**

V celé práci používám pro přepis čínských výrazů čínskou fonetickou abecedu *pinyin*. Výrazy, jejichž forma je v češtině ustálená (např. Peking), ponechávám v této podobě.

Čínské znaky uvádím pouze při jejich výskytu v textu spolu s *pinyinem*. S ohledem na to, že díla Gao Xingjianovy rané prózy byla původně vydávána ve zjednodušených znacích, uvádím je v celé práci výhradně v této formě. U citací delších než slovní spojení *pinyin* vynechávám.

Není-li uvedeno jinak, jsou všechny překlady citací z čínských originálů mé vlastní.

## 2 Kontext

### 2.1 Autor

#### 2.1.1 Stručný životopis

Gao Xingjian se narodil 4. ledna 1940 v provincii Jiangxi v období, kdy probíhala čínsko-japonská válka (1937-1945). Mezi lety 1957 a 1962 v Pekingu studoval francouzský jazyk a literaturu, následně byl zaměstnán jako překladatel v Čínském nakladatelství zahraniční literatury (*Zhongguo guoji shudian* 中国国际书店). Gao Xingjianův život výrazně ovlivnila Velká kulturní revoluce (*Wenhua da geming* 文化大革命) (1966-1976): podobně jako většina spisovatelů jeho generace byl donucen odejít na venkov, kde několik let strávil převýchovou fyzickou prací. V pozdním období Kulturní revoluce pracoval na venkově jako učitel v provincii Anhui. Všechny texty, které před vypuknutím Kulturní revoluce a během ní napsal, zničil ze strachu z rudogardistů (Tam 2001a: 1).

Po návratu do Pekingu se Gao Xingjian věnoval překládání dramát a začal vydávat vlastní tvorbu: jeho první publikací byla v roce 1979 novela „Hvězdy chladné noci“, kterou analyzuji v kap. 3.1.1.1. I když Gao Xingjian na počátku osmdesátých let publikoval řadu povídek, které jsou předmětem výzkumu této práce, širší veřejnosti v Číně se stal známý spíše svou esejistickou a dramatickou tvorbou. Asi největší ohlas měl jeho soubor esejů *Úvodní zamyšlení nad technikami moderního narativu* vydaný v roce 1981, který podnítil diskusi o inovacích v čínské literatuře, které se účastnilo několik významných spisovatelů a kritiků (Hong 2007: 383).

V roce 1982 se Gao Xingjian stal zaměstnancem Pekingského lidově uměleckého divadla (*Beijing renmin yishu juyuan* 北京人民艺术剧院), pro nějž napsal několik her, které v divadle inscenoval. Experimentální tvorba mu přinesla věhlas v celém sinofonním divadelním světě, v Číně byly nicméně jeho hry několikrát zakázány. Nejznámější autorovou hrou je *Autobusová zastávka* (*Che zhan* 车站) z roku 1983, která byla zakázána v rámci kampaně proti „duchovnímu znečištění“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O kampani proti „duchovnímu znečištění“ více v kap. 2.2.3.2.

Přestože v průběhu osmdesátých let v Číně publikoval řadu povídek či esejů a inscenoval další divadelní hry, v souvislosti se svou tvorbou ze strany oficiálních institucí stále čelil útlaku, jenž vedl mimo jiné k jeho několikaměsíčnímu skrývání v roce 1983. Po zákazu hry *Druhý břeh* (*Bi'an* 彼岸) emigroval v roce 1987 do Evropy a usadil se v Paříži, kde žije dodnes. V exilu Gao Xingjian dokončil sbírku povídek *Prut pro mého dědečka* (*Gei wo laoye mai yugan* 给我老爷买鱼竿, 1988)<sup>2</sup> a román *Hora duše* (*Ling shan* 灵山, 1990). V návaznosti na otištění hry *Uprchlíci* (*Taowang* 逃亡), která je reakcí na události na náměstí Tianmen v roce 1989, byla v roce 1990 publikace veškerého Gao Xingjianova díla v Číně zakázána.

V počátečních letech v Paříži se Gao Xingjian živil tušovou malbou a současně pokračoval v literární tvorbě, zejména se věnoval psaní dramát a později románu *Bible osamělého člověka*. Od konce devadesátých let začal dramata psát ve francouzštině.

Nobelova cena mu ale byla v roce 2000 byla udělena jakožto čínskému spisovateli, jmenovitě jako ocenění inovativnosti, kterou do čínské literatury přinesl, a schopnosti jeho díla překonávat hranice (Tam 2001a: 2). V Číně bylo jmenování prvního čínsky píšícího nositele Nobelovy ceny za literaturu, na rozdíl od pozdějšího jmenování Mo Yana 莫言 v roce 2012, odmítnuto jako politická provokace. V Hongkongu a na Taiwanu, kde byl Gao Xingjian do té doby také známý spíše odborníkům než široké veřejnosti, bylo jeho jmenování přijato jako překvapení, ale velmi pozitivní. V sinofonním světě mimo ČLR, v Evropě a Spojených státech zvedlo udělení Nobelovy ceny velkou vlnu zájmu o celé jeho dílo.

## 2.1.2 Tvorba

### 2.1.2.1 Eseje

Gao Xingjian se teoretickými otázkami literatury, dramatu a malby zabývá v esejích, které vydává průběžně již od konce 70. let. Prvním jeho publikovaným esejem byly „Povídáčky o Ba Jinovi“ (*Guanyu Ba Jin de chuanshuo* 关于巴金的传说) uveřejněné v roce 1979. V průběhu osmdesátých let pak v časopisech publikoval různé eseje zaměřené například na moderní francouzskou literaturu, moderní drama nebo dramaturgii (Yip 2001: 312-320).

Za jeho nejvýznamnější teoretické dílo bývá považována již výše zmíněná sbírka esejů

---

<sup>2</sup> Sbírkou obsahuje všechny povídky rané prózy. Novely její součástí nejsou.

*Úvodní zamyšlení nad technikami moderního narativu* (dále jen *Úvodní zamyšlení*) z roku 1981. V tomto díle Gao Xingjian stručně glosuje postupy moderní literatury a na příkladech děl autorů jako jsou Honoré de Balzac (1799-1850), Ivan Turgenev (1818-1883), Anton Pavlovič Čechov (1860-1904), Louis Aragon (1897-1982) nebo Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) vysvětluje základní literárněvědné pojmy. Komentuje také díla svých současníků, mezi nimi například Wang Menga 王蒙 (1934- ), Zhang Jie 张洁 (1937- ) nebo Liu Xinwua 刘心武 (1942- ). Zvláštní pozornost věnuje symbolismu a narativní technice proudu vědomí.

*Úvodní zamyšlení* nicméně není pouhou učebnicí pojmů a dějin moderní literatury. Gao Xingjian v tomto díle vyzdvihuje právě ty postupy, jež sám považuje za nejdůležitější, a vytváří tak svůj umělecký program, který se pak ve vlastním literárním díle pokouší uvádět v život. Základní principy tohoto programu ve své studii výstižně shrnuje Kwok-kan Tam:

- narativ nemusí mít příběh;
- narativní jazyk musí být schopný vyjádřit vnitřní pocity vypravěče či postavy;
- narativní úhel pohledu se nemusí omezovat na perspektivu jedné postavy. Nemusí být konzistentní a může se přesouvat mezi první, druhou a třetí osobou;
- postava musí být představena jako psychologická bytost, nehledě na její společenské postavení či rasu;
- proud vědomí v podobě volné asociace myšlenek je vhodným prostředkem pro představení vnitřních pochodů postavy;
- absurdno je vhodný prvek psaní, který odráží ideál hledání dokonalosti;
- život není logický; představování nelogického je způsob hledání racionálna;
- symbolismus může sloužit jako prostředek k začlenění filozofie a poezie do narativu;
- literatura je jakožto umělecký výraz pevně spojena s autorovým světonázorem;
- postava je složitý a mnohovrstevnatý subjekt;
- literární jazyk by měl být schopný zachytit psychologickou složitost postav;
- moderní narativ by měl být vystavěn na principu struktury, nikoliv příběhu;
- narativ si může vypůjčovat techniky od jiných druhů umění, například může využívat filmovou montáž či strukturu hudební kompozice;
- čas a prostor fungují jako psychologické dimenze;
- narativ budoucnosti přesáhne své vlastní hranice, propojí se i s jinými formami umění a literárními žánry. (Tam 2001c: 295)

Již v *Úvodním zamyšlení* Gao Xingjian formuluje základní principy narativní techniky, kterou v této práci nazývám „přesun perspektiv“<sup>3</sup> Principem této techniky je střídavé označování jediného subjektu vyprávění různými zájmeny (např. „já“, „ty“ a „on“). Gao Xingjianovým záměrem je ukázat pomocí této techniky subjekt vyprávění z více perspektiv, čímž obohacuje narativní techniku proudu vědomí. Technice přesunu perspektiv se podrobněji věnuji v samostatné kapitole č. 3.2.4.

Mezi nejvýznamnější autorovy eseje patří dále již v úvodu zmíněný esej „Bez ismů“, který byl poprvé publikován v roce 1995. Gao Xingjian v něm zaujímá vyhraněné stanovisko k individuální svobodě jedince, nehledě na to, zda se jedná o umělce nebo kohokoli jiného. Podle Gao Xingjiana by se člověk měl spoléhat sám na sebe a neměl by se nechat ovlivnit jakýmkoli teoriemi. Na druhou stranu autor odmítá i „anarchismus“ a trvá na tom, že jeho postoj není politický. Podle Gao Xingjianovy teorie, kterou je podle Lee možné považovat za další „ismus“, se člověk narodí bez „ismů“, následně jsou mu „ismy“ vštěpovány a jeho snahou by mělo být znovu se všech „ismů“ zbavit. Takový člověk je podle Gao Xingjiana osobitější a svobodnější (Lee 2001a: 35).

Mabel Lee píše, že Gao Xingjian se esejem snaží vzkřísit vlastní já moderního muže, který chce o svém životě rozhodovat sám. Jak jsem psal již v úvodu, při hodnocení této teorie je třeba brát v úvahu skutečnost, že autor téměř celý život prožil v čínském totalitním režimu (2001a: 35).

I když byl esej sepsán až v emigraci, přispívá k porozumění autorovy osobnosti a díky tomu i k lepšímu pochopení vývoje Gao Xingjianovy rané prózy, která je předmětem této práce.

#### 2.1.2.2 Dramata

V průběhu osmdesátých let napsal Gao Xingjian pro Pekingské lidově umělecké divadlo divadelní hry *Poplašný signál* (*Juedui xinhao* 绝对信号, 1982), *Autobusová zastávka* (1983), *Divý člověk* (1985) a *Druhý břeh* (1986). Před emigrací publikoval v roce 1985 v časopise „Nové divadlo“ (*Xin juben* 新剧本) ještě drama *Monolog* (*Dubai* 独白). V exilu

<sup>3</sup> V *Úvodním zamyšlení* tuto techniku Gao Xingjian nazývá „přesunem gramatických osob“ (*rencheng de zhuanhuan* 人称的转换), v pozdějších eseích k ní ale odkazuje jako k „přesunu perspektiv“ (*jiaodu de zhuanhuan* 角度的转换).

dokončil hry *Mezi životem a smrtí* (*Sheng si jie* 生死界, 1991), *Dialog a otázky* (*Duihua yu fanjie* 对话与反诘, 1992) a další.

*Poplašný signál*, který je považovaný za první divadelní hru v ČLR druhé poloviny dvacátého století, v níž jsou bez jasného rozlišení smíšeny časové roviny minulosti, přítomnosti a budoucnosti, byl v roce 1982 v Pekingském lidově uměleckém divadle inscenován s velkým úspěchem. Drama, které tematizuje přípravy na vlakovou loupež, bylo nicméně pro modernistické postupy také kritizováno (Riley, Gissenwehler 2001: 114).

Gao Xingjianova nejznámější divadelní hra, *Autobusová zastávka*, je považovaná za první čínské absurdní drama a bývá přirovnávána k *Čekání na Godota* Samuela Becketta (1906-1989). V příběhu hry čekají lidé na zastávce, ale autobusy jen projíždějí okolo a nikdy nezastaví. Nakonec na zastávce čekají deset let a ani v závěru není zřejmé, zda jsou rozhodnutí odejít. Jedinou postavou, která v příběhu vyčnívá, je Tichý muž (*Chenmo de ren* 沉默的人), který se debaty ostatních neúčastní a odchází do města pěšky. Gao Xingjian tak v tomto díle tematizuje postavu jedince v kontrastu k mase lidí, což je motiv, který do čínské literatury uvádí především Lu Xun (Riley, Gissenwehler 2001: 117 – 118). Inscenace *Autobusové zastávky* byla zakázána a kritizována v rámci kampaně proti „duchovnímu znečištění“ (kampani se věnuji v kap. 2.2.3.2.) (Yeh 2010: 655).

V dramatu *Monolog* Gao Xingjian uplatňuje svou teorii „trojvrstevnatost divadelní performance“ (*biaoyan de sanchongxing* 表演的三重性). Podle této teorie by měl herec na pódiu reprezentovat tři vlastní identity: svou vlastní, identitu role a identitu „neutrálního herce“. „Neutrální herec“ hraje svou roli, zároveň by ji ale měl vnímat s odstupem, aby byl schopný například komunikovat s publikem (Fong 2001: 149). Odstup od vlastní role je v *Monologu* zvýrazněn technikou, jež připomíná narativní techniku přesun perspektiv z autorovy prózy: herec nejprve hovoří v první osobě, posléze ale začíná ve třetí osobě hovořit o dívce, do jejíž role se vžívá (Lai 2001: 140 – 143).

Divadelní hra *Divý člověk* tematizuje ničení životního prostředí a kulturního dědictví. Hlavní protagonista, Ekolog (*Shengtaixuejia* 生态学家), usiluje o záchranu horského lesa před vykácením. Prostřednictvím vyprávění legend, lidových zpěvů a tanců jsou ve hře ztvárněny prvky tradiční čínské kultury. Motivy ztvárněné v *Divém člověku* připomínají motivy Gao Xingjianovy povídky „Za řekou“ (*He na bian* 河那边), která je předmětem analýzy této práce v kapitole 3.1.4.1. *Divý člověk* bývá považován za první čínskou divadelní hru s ekologickou tematikou a bývá také přirovnáván k některým aspektům románu *Hora*



*duše* (Yeh: 655).

Poslední hra, kterou Gao Xingjian dokončil v Číně – *Druhý břeh* – je vytvořená z nesouvislých epizod a dialog v ní značně převládá nad jednáním – autor v ní pravděpodobně uvádí v život jeden z principů svého uměleckého programu, jenž spočívá v tom, že narativ nemusí mít příběh. Hra tematizuje otázky kolektivní identity a osobní kultivace: hlavní hrdina odmítá ustoupit ze svých zásad a v komunikaci s ostatními postavami není ochotný přistoupit na kompromisy. V příběhu nacházíme také buddhistické symboly, jež odkazují k marnosti jeho počínání. Na souvislost *Druhého břehu* s povídkou „Za řekou“ poukazuji v kapitole 3.1.4.3. Jak již bylo zmíněno výše, nedlouho poté, kdy byla inscenace divadelní hry *Druhý břeh* zakázána již v průběhu zkoušení, emigroval Gao Xingjian do Evropy.

### 2.1.2.3 Romány

V souvislosti s Gao Xingjianovou ranou prózou je významný především román *Hora duše*, neboť vznikl v průběhu osmdesátých let. Autor ho začal psát již v roce 1982. V roce 1983, kdy se spisovatel po zákazu *Autobusové zastávky* obával perzekuce, se rozhodl zmizet z Pekingu, což nakonec vyústilo v půlroční putování kolem Dlouhé řeky, od pramenů v provincii Qinghai až do Šanghaje. Své poznámky o kultuře místních obyvatel (často příslušníků národnostních menšin) následně využil v díle *Hora duše*.

Mabel Lee román považuje za fikční autobiografii, v níž autor nastiňuje společenský vývoj v Číně od jeho narození v roce 1940. V *Hoře duše* autor uplatňuje tvůrčí postupy, jež definoval již v *Úvodním zamyšlení*, a které používá také v některých dílech rané prózy. Výrazným prvkem je použití narativní techniky přesunu perspektiv, o níž jsem psal výše: protagonisté, kteří jsou v *Hoře duše* pojmenováni osobními zájmeny, všichni reprezentují jediný subjekt. Myšlení hlavního hrdiny, jenž v průběhu putování rekapituluje svůj život, je tak v příběhu nahlíženo rozdílnými perspektivami pomocí narativních hlasů „já“, „ty“, „on“ a „ona“. Gao Xingjianův záměr vylíčit tímto způsobem psychologické procesy individua byl podle Lee vyvolán dvěma traumatickými událostmi spisovatelova života. První bylo politické pronásledování v období kampaně proti „duchovnímu znečištění“, jež v autorovi mohlo vyvolat nepříjemné vzpomínky na období Kulturní revoluce. Druhou událostí, kterou dává Lee do souvislosti s použitou narativní technikou, je zkušenost chybné diagnózy rakoviny. V roce 1983 žil spisovatel dva týdny s domněnkou, že je vážně nemocný, a před vyšetřením, jež

prvotní nález vyvrátilo, strávil údajně dva týdny intenzivní reflexí svého života. Podle Lee se tedy v románu Gao Xingjian pokouší zachytit svůj psychologický stav v době, kdy byl konfrontován s blízkostí smrti (Lee 2001b: 235-237).

V úvodní části je narativ *Hory duše* postavený na střídání kapitol vyprávěných narativními hlasy „já“ a „ty“. Postavu „já“ je možné považovat za alter ego samotného autora, jenž se vydává zkoumat kulturu v okrajových částech Číny. V průběhu putování navštěvuje odlehlá místa, kde vede rozhovory s místními obyvateli, jejichž předmětem jsou často lidové zvyky. Postava „ty“ také putuje po okrajových částech Číny, jejím cílem je ale objevení Hory duše, jež se zpočátku zdá být konkrétním geografickým místem. V průběhu vyprávění je však odhaleno, že Hora duše je spíše duchovním cílem. Podobně jako v divadelní hře *Divý člověk* jsou i v tomto románu úvahy o vlastní duši spojené s buddhistickými motivy. A také v *Hoře duše* se zdá, že hrdinovo hledání duchovního místa je marné. Postava „ty“ se v průběhu putování sblíží s postavou „ona“, jež trpí hysterií a sebevražednými sklony. Od 52. kapitoly se narativní hlasy v textu mísí a hlavní hrdina bývá dále označován také jako „on“.

Podobné narativní techniky používá Gao Xingjian také v románu *Bible osamělého člověka*, který byl poprvé vydán v roce 1999. Spisovatel vytváří tímto dílem opět něco, co je možné považovat za jakousi fikční autobiografii: vypráví příběh hlavního hrdiny od narození v Číně v období války proti Japonsku až po život v exilu, přičemž hlavní pozornost věnuje tragickým událostem, které jeho život ovlivnily v období Kulturní revoluce. Na souvislost obou románů s narativními technikami nebo motivy děl rané prózy poukazují v různých kapitolách této práce.

## 2.2. Literárně historický kontext Gao Xingjianova díla

Gao Xingjian začal publikovat po skončení Kulturní revoluce na konci sedmdesátých let. V první polovině let osmdesátých se jeho díla stala několikrát předmětem veřejné kritiky, a to zejména v souvislosti s využíváním modernistických postupů. Jak píše Larson, kritici modernismu v osmdesátých letech neobhajovali principy revolučního romantismu, který se stal oficiální uměleckou doktrínou v období Kulturní revoluce. Stanovisko těchto kritiků modernismu bylo postaveno na obhajobě specifické formy čínského socialistického realismu, jehož základní principy stanovil Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) již na počátku čtyřicátých let (Larson 1989: 39).

Abych ukázal základní aspekty oficiální ideologie doby, v níž Gao Xingjian svou ranou prózu tvořil, pokusím se nejprve objasnit právě význam těchto pojmů („realismus“, „socialistický realismus“, „revoluční romantismus“, „modernismus“) v kontextu vývoje čínské literatury druhé poloviny 20. století. Za tímto účelem v této kapitole nejprve představím Mao Zedongovy *Projevy o literatuře a umění na konferenci v Yan'anu*<sup>4</sup> (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话) a zmíním politické kampaně v padesátých letech. Hlavně se ale pokusím představit literárně historické pozadí období na konci sedmdesátých let a v první polovině let osmdesátých. Součástí výkladu v této kapitole je také představení nejvýznamnějších literárních proudů v tomto období.

### 2.2.1 Mao Zedongovy *Projevy o literatuře a umění*

Začnu několika poznámkami k pojmu realismus: představa moderního realismu se v Číně začala formovat v období Hnutí čtvrtého května (*Wusi yundong* 五四运动) – v širším pojetí bývá takto označováno období konce desátých a začátku dvacátých let dvacátého století, v němž intelektuálové v čele s Lu Xunem, „otcem moderní čínské literatury“, došli k

<sup>4</sup> Místo zavedeného českého překladu *Rozhovory o literatuře a umění* Zdeňka Hrdličky z roku 1950 používám vlastní překlad, který je věrnější názvu v původním znění.

přesvědčení, že čínskou tradici je třeba zcela nahradit „západním“ modernismem. Je ale třeba dodat, že modernismus, kterým se intelektuálové Hnutí čtvrtého května inspirovali, nebyl tím modernismem, kterým by bylo možné označovat umění realizované v Evropě a Spojených státech v této době; šlo spíše modernismus konce devatenáctého století, který oslavoval vědecký a technologický pokrok. Intelektuálové, kteří se domnívali, že Čínská kultura je v porovnání se „Západem“ zaostalá, věřili, že k reformě společnosti výrazně přispěje právě modernistická literatura (Shih 2001: 49-62).

Přestože v Evropě nebyl realismus jednotným uměleckým směrem, čínští intelektuálové četli díla Honoré de Balzaca (1799-1850), Charlese Dickense (1812-1870), Lva Nikolajeviče Tolstého (1828-1910) a Émila Zoly (1840-1902) právě v kontextu vlastních představ o literatuře, jejímž cílem by měla být záchrana národa. V průběhu dvacátých a třicátých let se dále většina ze spisovatelů, kteří jsou považováni za nejvýznamnější čínské realisty (Lu Xun, Lao She 老舍 [1899-1966] Mao Dun 茅盾 [1896-1981], Ba Jin 巴金 [1904-2005], Shen Congwen 沈从文 [1902-1988] a Ding Ling 丁玲 [1904-1986]), přikláněla stále více k levici a komunistické straně. Zejména v souvislosti s masakrem komunistů v roce 1927 a pozdějším ustavením Čínské ligy levicových spisovatelů (*Zhongguo Zuoyi Zuojia Lianmeng* 中国左翼作家联盟) v roce 1930 se čínská realistická literatura stávala literaturou revoluční (Wang 2010: 493-499).

I když šlo v čínském realismu první poloviny dvacátého století vždy o společenskou kritiku, není možné vnímat ani tento realismus jako nějaký jednotný literární proud. Jak upozorňuje David Wang: jak moc „realistická“ jsou některá díla, která si mimo jiné kladou za cíl ztvárnit například touhu po revoluci či lásce nebo nostalgii po domově, zůstává otázkou (Wang 2010: 515).

V souvislosti s Mao Zedongovými *Projevy o literatuře a umění* je nicméně podstatné, že skrze Čínskou ligu levicových spisovatelů, která byla založena Qu Qiubaiem 瞿秋白 (1899-1935)<sup>5</sup>, měla Komunistická strana Číny přímý vliv na utváření představ o literatuře, potažmo realismu. Podle Wangu to byla právě Liga podporovaná kominternou, která se výrazně podílela na přetváření čínské literatury v hlásnou tvorbu komunistické strany, čímž připravila půdu pro implementaci Mao Zedongových principů ve čtyřicátých letech (Wang 2010: 496-497).

Za zakladatele socialistického realismu bývá považován ruský spisovatel Maxim Gorkij (1868-1936), na kodifikaci tohoto uměleckého směru se v Sovětském svazu výrazně

<sup>5</sup> V době založení Čínské ligy levicových spisovatelů byl Qu Qiubai tajemníkem Komunistické strany Číny.

podílel politik Andrej Ždanov (1896-1948). Socialistický realismus byl podle Ždanova základní metodou tvorby sovětské literatury, přičemž hlavní složkou této tvorby je revoluční romantismus. Co přesně je tímto romantismem myšleno, je patrné z vyjádření Gorkého z roku 1932: vzhledem k tomu, že svět se vyvíjí přesně dle marxistických předpovědí, může si umělec dovolit předvídatost. Socialistický realismus podle Gorkého disponuje autoritou realitu příkrášlovat, což je v přímém rozporu s tradičním vnímáním realismu jako směru, který se snaží zachytit realitu věrně. Gorkij dále stanovil, že hlavním záměrem socialistického realismu je vzdělávat pracující a zejména podpořit jejich revoluční světónázor (Su 2000: 65-66).

Pojem socialistický realismus (*shehui zhuyi xianshi zhuyi* 社会主义现实主义) byl v Číně přijímán problematičtěji. V *Projevech o literatuře a umění* Mao Zedong tento pojem zásadně nepoužíval a hovořil o proletářském realismu (*wuchan jieji xianshi zhuyi* 无产阶级现实主义). Není zřejmé, proč Mao Zedong nepoužíval pojem socialistický realismus, každopádně, jak píše Chung, následně se tomuto pojmu Číňané úzkostlivě vyhýbali až do roku 1953 (Chung 1996: 34). Abych se vyhnul zbytečným nejasnostem, pro účely této práce používám pro pojmenování čínského společensky angažovaného realismu čtyřicátých a padesátých let pouze pojem socialistický.

Podobu tohoto realismu, která byla v následujících desetiletích Komunistickou stranou Číny považována za jedinou přijatelnou metodu tvorby literatury v Číně, definoval v roce 1942 Mao Zedong ve svých vystoupeních na konferenci Yan'anu, jejichž záznam byl vydán v publikaci *Projevy o literatuře a umění na konferenci v Yan'anu*. V úvodní přednášce, která se konala 5. května 1942, stanovil pět hlavních bodů, kterými se měla konference zabývat: „otázka stanoviska“ (*lichang wenti* 立场问题), „otázka postoje“ (*taidu wenti* 态度问题), „otázka objektu práce“ (*gongzuo duixiang* 工作对象问题), „otázka práce“ (*gongzuo wenti* 工作问题) a „otázka studia“ (*xuexi wenti* 学习问题) (Mao 1975: 2).

Ve druhém proslovu, který na závěr konference Mao Zedong přednesl 23. května 1942, zdůrazňuje, že podle Lenina musí umění sloužit pracujícímu lidu, jemuž také musí být dostatečně přístupné. Aby mohli spisovatelé takovou literaturu tvořit, měli by jít mezi prostý lid a učit se od něj. Upozorňuje také, že jakýkoli odklon od programu, který popisuje, je chybou, která musí být napravena (Mao 1975: 26). Toto stanovisko bylo předzvěstí mnohých nápravných kampaní, které byly Číně vedeny v následujících desetiletích. První z nich, nazvaná kampaň za „nápravu stylu práce“ (*zhengfeng yundong* 正风运动) proběhla již v roce

1942 v Yan'anu.

Dalším z podstatných aspektů Mao Zedongova proslovu je jeho přesvědčení, že literatura a umění jsou podřízené politice, na niž mají na druhou stranu podstatný vliv (Mao 1975: 27). V projevu postihuje také význam umělecké kritiky, která má podle něj dva aspekty – politický a umělecký, přičemž politický je vždy důležitější (Mao 1975: 30).

Mao Zedongovy *Projevy o literatuře a umění* je možné chápat jako výzvu k absolutní politizaci umění (Yeh 2010: 594). Su Wei považuje yan'anskou konferenci a její důsledky pro literaturu za vyvrcholení napětí mezi „západním“ a sovětským vlivem na čínskou literaturu: zatímco v počátcích byla literatura Májového hnutí ovlivněna především „západním“ humanismem a individualismem, po Yan'anu se dominantní literární ideologií na dlouhou dobu stal výraz leninistického a stalinistického marxismu, jenž do Číny pronikal již od poloviny dvacátých let (Su 2000: 67).

### 2.2.2 Padesátá až sedmdesátá léta

Po založení Čínské lidové republiky v roce 1949 bylo mnoho umělců a spisovatelů postiženo různými politickými kampaněmi, které se v mnohých aspektech podobaly kampaním, jež Mao Zedong vedl již v Yan'anu. Mezi největší patřily například kampaň proti Hu Fengovi 胡风 (1902 -1985) z roku 1955 a hnutí „sto květů“ (*baihua yundong* 百花运动) z roku 1956 následované kampaní „proti pravičákům“ (*fan youpai* 反右派). Vzhledem k tomu, že cílem socialistického realismu, jak ho definoval Mao Zedong, bylo vymýtit téměř všechny literární prvky tradiční čínské i „západní“ literatury a zbavit se také čehokoli, co by bylo možné považovat za příliš „soukromé“, vznikla podle Su situace, v níž nikdo nevěděl, o čem a jak se vlastně může psát. Oběti kampaní byly kritizovány za celou škálu provinění: za psaní o realitě, humanitě, subjektivních pocitech, za odhalování společenských nešvarů atd. (Su 2000: 69).

V roce 1958 let byla v souvislosti s Velkým skokem (*Da yue jin* 大跃进), jenž měl urychlit dosažení komunismu v Číně, uvedena literární teorie „spojování revolučního realismu a revolučního romantismu“ (*geming de xianshi zhuyi yu geming de langmanzhuyi jiehe* 革命的现实主义与革命的浪漫主义结合). Na základě této teorie, podle níž měl být před výrazem individua upřednostňován výraz kolektivu, byla za jedinou přijatelnou literaturu považována

díla inspirovaná formami tradiční literatury, která ale jen opěvují hrdinské činy ve jménu budování společnosti (Goldman 1971: 246-247) .

Tato teorie, kterou Mao Zedong nepřestal podporovat ani po neúspěchu Velkého skoku, znamenala další odklon od opravdového (*zhenshi* 真实) ve prospěch ideálního (*lixiang* 理想). Na rozdíl od socialistického realismu již revoluční romantismus nepřipouštěl žádnou možnost společenské kritiky. Teorie revolučního romantismu byla do extrému dovedena v roce 1966 na počátku Kulturní revoluce, kdy Mao Zedong spolu s manželkou Jiang Qing 江青 (1914-1991) v novinovém článku „Shrnutí fóra o vojsku a kulturních pracovnících“ (*Budui wenyi gongzuozhe zuotan hui jiyao* 部队文艺工作者座谈会纪要) odsoudili veškerou komunistickou literaturu, jež vznikla od třicátých let, jako dílo „černých revizionistů“ (Su 2000: 69-70).

V období Kulturní revoluce, kdy byly uzavřeny vysoké školy a knihovny, pak byla zakázána veškerá umělecká díla – jak „západní“, tak čínská, s výjimkou „Osmi modelových oper“. Z literatury bylo před rokem 1972 povoleno číst pouze díla Lu Xuna a Hao Rana 浩然 (1932-2008) (Su 2000: 74).

### 2.2.3 Literatura reflektující Kulturní revoluci

#### 2.2.3.1. Konec sedmdesátých let

Po roce 1972 se nakladatelská činnost pomalu obnovovala, přípustná však byla pouze literatura, která – alespoň navenek – pod dohledem strany vzdělávala masy. V neoficiální sféře nicméně i v této době vznikala zajímavá díla, nejoblíbenějšími žánry byla poezie a dobrodružný či sentimentální román. Na oficiální publikaci musela tato díla nicméně počkat až na konec sedmdesátých nebo začátek osmdesátých let (Lomová 2010: 159-160).

Mezi nejvýznamnější prozaická díla, která vznikla v tomto období, patří Bei Daova 北岛 (1949- ) novela *Vlnobití* (*Bodong* 波动), jejíž autor později proslul zejména jako básník. První verzi novely dokončil v roce 1974 a po úpravách ji poprvé vydal v roce 1979 v časopise *Dnešek* (*Jintian* 今天) (Hong 2007: 252). Ústředním tématem novely je láska, která byla oficiální propagandou odmítaná jako zločin proti státu. Dalšími motivy tohoto příběhu mladých hrdinů jsou zneužívání moci nebo degenerace revolučních ideálů, novelu je tedy

možné označit i za společensky angažovanou (Lomová 2010: 160-161). Proti oficiální optice nahlížení na svět se novela dále staví specifickou formou vyprávění, která vytváří více perspektiv. Touto technikou se později inspirovalo množství významných autorů včetně příslušníků starší generace, jako například Wang Meng 王蒙 (1934- ), Liu Xinwu 刘心武 (1942- ), nebo mladší Ma Yuan 马愿 (1953- ) či Yu Hua 余华 (1960- ) a další (McDougall 2003: 250).

Symbolem počínajících změn se v roce 1976 stalo Hnutí pátého března, během něhož se v Pekingu ve veřejném prostoru objevily básně vyslovující se proti fanatismu části stranického vedení, mimo jiné Bei Daova slavná báseň „Odpověď“ (*Huida* 回答). V mnoha ohledech tato báseň reprezentuje povahu literatury, jež vznikala krátce po skončení Kulturní revoluce: vyzdvihuje individualitu a svobodu, na druhou stranu ale nese znaky socialistického realismu – báseň slouží vyššímu cíli a je patriotická. Klasického hrdinu socialistického realismu nahrazuje hrdinou poetickým, který je však podobně idealistický (Li 2006: 16-17).

Po smrti Mao Zedonga a zatčení Bandy čtyř na sklonku roku 1976 byla v roce 1977 Kulturní revoluce prohlášena za ukončenou, teorie revolučního romantismu byly připsány Bandě čtyř a tudíž odsouzeny k zavržení. V tomto roce byly také započaty rehabilitace – nejprve byli rehabilitováni politici, z nichž nejvýznamnějším byl Deng Xiaoping 邓小平. V prosinci roku 1978 bylo na třetím plénu jedenáctého ústředního výboru komunistické strany rozhodnuto, že strana napraví předchozí chyby, a Deng sám vyzval intelektuály k odsouzení politiky Kulturní revoluce (McDougall 1997: 332).

V další vlně byli rehabilitováni intelektuálové, mezi nimiž zaujímali prominentní pozici přeživší spisovatelé. Do původních funkcí v kulturních institucích byli jmenováni mimo jiné Zhou Yang 周扬 (1908-1989) nebo Ba Jin 巴金 (1904-2005), k nimž se brzy připojili spisovatelé, kteří byli dříve označeni za pravičáky, jako například Ai Qing 艾青 (1910-1996), Ding Ling 丁玲 (1904-1986), Wang Meng nebo Liu Binyan 刘宾雁 (1925-2005) (McDougall 1997: 332).

Dalším ze symbolů počátku nové etapy moderní čínské literatury bylo Demokratické hnutí roku 1978, jež bylo spojeno se vznikem hnutí Zdi demokracie. Podpoření obnoveným sloganem oficiálně přijatým na Třetím plénu vyzývajícím k „hledání pravdy na základě faktů“ (*shi shi qiu shi* 实事求是), se spisovatelé stále častěji pouštěli do odhalování dříve tabuizovaných problémů společnosti (McDougall 1997: 333). Právě v tomto období tedy začala i v oficiálních literárních časopisech vycházet díla, která mohla konečně vyjadřovat



myšlenky a pocity generace, jež musela předešlých deset let mlčet. Takto se ostatně vyjádřili zakladatelé časopisu *Dnešek* (*Jintian* 今天), jenž byl v prosinci roku 1978 založen (Yeh 2010: 648).

Literatura, která byla v tomto období publikována, byla ale ve své společenské kritice i v uplatnění modernistických literárních technik pro politickou reprezentaci až příliš radikální. Na jaře roku 1979 tak Deng Xiaoping proti hnutí Zdi demokracie zakročil a hlavní představitele Demokratického hnutí nechal uvěznit. Časopis *Dnešek* byl zakázán v roce 1980. Dále pokračující společenské změny nicméně umožnily většině spisovatelů (včetně těch z *Dnešku*) nadále publikovat v oficiálních periodikách (McDougall 1997: 334).

Prozaická literatura, která po pádu Bandy čtyř začala postupně oficiálně vycházet, bývá v návaznosti na kritický realismus dvacátých a třicátých let označována jako „nový realismus“ (*xie xieshi zhuyi* 新现实主义), nebo jako „literatura Nové vlny“ (*xinchao wenxue* 新潮文学). Většina děl, jež vyšla na počátku období literatury Nové vlny, bývá označována jako „literatura jizev“ (Yeh 2010: 651), Knight toto období vymezuje lety 1977 a 1980 (Knight 2006: 163). Později vydaná díla pak bývají přiřazována k literárním proudům jako například „reformní literatura“ (*gaige wenxue* 改革文学) a „literatura reflexe“ (*fansi wenxue* 反思文学). Díla řazená do těchto proudů přes odlišné ideologické a umělecké směřování sdílejí přesvědčení, že Kulturní revoluce byla historickým krokem zpět, jenž civilizaci nahradil barbarstvím, vědu pověrami a racionalitu nevzdělaností (Hong 2007: 298).

Spisovatelé, kteří literaturu konce sedmdesátých let a první poloviny let osmdesátých vytvářeli, náležejí k různým generacím, a podle nich bývají řazeni do několika skupin. Mezi nejvlivnější patří „navrátilci“ (*guilaizhe* 归来者), tedy ti, kteří byli aktivní již v padesátých letech a byli umlčeni ve většině případů Kampaní proti pravičákům. Další významná skupina je označována jako „vzdělaná mládež“ (*zhishi qingnian* 知识青年). Do ní bývají řazeni spisovatelé, kteří byli během Kulturní revoluce odesláni na venkov ve věku, kdy navštěvovali střední školu. Gao Xingjian bývá řazen do „prostřední“ skupiny spisovatelů, kteří byli v osmdesátých letech již ve středním věku (Hong 2007: 268-270). Martin nazývá „prostřední“ skupinu i „vzdělanou mládež“ „skeptickou generací“, jejíž starší příslušníci mají zkušenost s působením v rudých gardách – například Gao Xingjian, zatímco mladší spíše až s odchodem na venkov – například Kong Jiesheng 孔捷生 (1952-) (Martin 1996: 23).

### 2.2.3.1.1 Literatura jizev

Označení prvních oficiálně vydávaných děl po pádu Bandy čtyř je odvozeno od názvu povídky „Jizva“ (*Shanghen* 伤痕), již v roce 1978 publikoval Lu Xinhua 卢新华. Název povídky stejně tak jako pojmenování literárního proudu odkazuje k psychickým újmám, které literární hrdinové utrpěli během Kulturní revoluce. Hlavní protagonistkou „Jizvy“ je šestnáctiletá dívka, která v období Kulturní revoluce důvěřovala více straně, než vlastní matce, kterou jako zrádkyni revoluce zavrhl. Za jedno z prvních děl „literatury jizev“ bývá považována povídka „Učitel“ (*Banzhuren* 班主任) z pera Liu Xinwua vydaná v roce 1977, mezi další významná díla „literatury jizev“ patří například povídka „Na protějším břehu říčky“ (*Zai xiaohe nabian* 在小河那边) Kong Jieshenga z roku 1979, jež tematizuje incest sourozenců, jejichž životní cesty se v dětství rozešly v důsledku politické kampaně, nebo povídka „Javory“ (*Feng* 枫) autora Zheng Yi 郑义 (1947- ), jež líčí boj, který proti sobě vedou manželé náležející k odlišné politické frakci (Yeh 2010: 651).

Hlavními motivy děl označovaných jako „literatura jizev“ je výpověď o traumatech nebo hledání zodpovědnosti za příkoří prožitá v období Kulturní revoluce. Tato tematika, jež byla dříve tabuizována, přinesla zajisté možnost popsat Kulturní revoluci realističtěji, než bylo možné doposud, a byla tak významným impulzem pro rozvoj celé literární scény (Lee 1979: 5). „Literatura jizev“ je nicméně poznamenána vnitřním rozporem: díla odhalují zločiny Kulturní revoluce, otázku viny ale prezentují značně zjednodušeně (například ji svalují na Bandu čtyř) a vybízejí k optimismu při dalším budování socialistické společnosti. Většina badatelů se shoduje na tom, že tento rozpor je vytvořen snahou autorů vyhovět oficiálnímu imperativu odsoudit Kulturní revoluci a zároveň uchovat neochvějnou víru ve stranu, jež Čínu ke Kulturní revoluci dovedla. McDougall píše, že Liu Xinwu a Lu Xinhua nebyli oficiálními institucemi kritizováni díky tomu, že jejich kritika Kulturní revoluce byla pouze povrchní (McDougall 1997: 333).

Někteří kritici také poukazují na to, že i když záměrem „literatury jizev“ bylo odsoudit tyranii Kulturní revoluce, narativní postupy užívané v těchto dílech stále připomínají maoistickou literaturu. Bennett Lee již v roce 1979 poukazoval, že například povídka „Učitel“ svým voláním po sebeobětování, které si vyžadují národními zájmy, navazuje na ideologickou tradici socialistického realismu předcházejících dvaceti let (Lee 1979: 5-6). David Wang se domnívá, že toto možná nevědomé pokračování v maoistickém diskurzu nesnižuje snahu

daných autorů poukázat na prožité utrpení, a že spíše poukazuje na nedostatečně rozvinuté narativní formy, které byly na konci sedmdesátých let čínským spisovatelům k dispozici (Wang 2000: xxv).

#### 2.2.3.1.2. Literatura reflexe

„Literatura reflexe“ (*fansi wenxue* bývá překládáno také jako „retrospektivní“ nebo „introspektivní literatura“, v této práci se přikláním k překladu Davida Wanga<sup>6</sup>, stejně překládá i Knight) bývá považována za pokračování „literatury jizev“, které však „jde více do hloubky“. V dílech „literatury reflexe“ bývá Kulturní revoluce nahlížena v kontextu moderních dějin Číny (nikoli výhradně jako ojedinělý exces) – některé příběhy se vracejí až k založení ČLR v roce 1949, začátky jiných jsou zasazeny do doby Kampaně proti pravičákům, Velkého skoku nebo ekonomické krize 60. let. Tematizací těchto událostí je hledána odpověď na otázky po příčinách vzniku Kulturní revoluce (Hong 2007: 296, 299). „Literatura reflexe“ často ztvárňuje příběh člověka, jenž zkoumá, jaká byla jeho vlastní role v událostech Kulturní revoluce – nejde tedy pouze o schematické označení viníka, nýbrž o intenzivní zkoumání vlastní duše (Yeh 2010: 652).

V „literatuře reflexe“ zastávají významnou úlohu příslušníci generace „navrátilců“, což souvisí s tím, že specifickou formou tohoto proudu se staly memoáry – mezi nejslavnější patří „Šest kapitol z kádrové školy“ (*Ganxiao liu ji* 干校六记) spisovatelky Yang Jiang 杨绛 (1911- ) vydané v roce 1981. V díle zaznamenala život mezi lety 1970 a 1972, který ona i její manžel Qian Zhongshu 钱钟书 (1910-1998) odděleně prožili na venkově v provincii Henan. Zážitky z pracovního tábora líčí upřímně a sebekriticky a vyhýbá se emocionálním nebo didaktickým komentářům. I tak se jí ale daří navázat na Lu Xunovu metaforu přirovnávající čínskou společnost ke kanibalům (Yeh 2010: 652).

Zřejmě nejvlivnějšími memoáry tohoto období se staly Ba Jinovy „Náhodné myšlenky“ (*Suixiang lu* 随想录), které jsou sestaveny z esejů, jež spisovatel publikoval v Hongkongu mezi lety 1978 a 1986. Ba Jin v esejích odhaluje různé problémy čínské společnosti a volá po svobodě tvorby. Ve vzpomínkách na Kulturní revoluci se autor neprezentuje jako bezbranná oběť, naopak připouští spoluvinu (Yeh 2010: 652).

K „literatuře reflexe“ bývá řazena novela *Feitian* (*Feitian* 飞天) z roku 1979 dalšího

<sup>6</sup> Viz například Wang 2000: xxiv.

spisovatele „navrátilce“ Liu Ke 刘克 (1928-2002), jejíž dějová linie je postavena na znásilnění dívky Feitian politickým komisařem. Hlavním motivem příběhu, který začíná již hladomorem v roce 1958, je způsob, jakým se dívka se znásilněním vyrovnává: neštěstí považuje za vlastní vinu. V závěru příběhu končí Feitian jako pomatená žena žijící na ulici v Šanghaji (Knight 2006: 170-171). Gao Xiaoshengova 高晓声 (1928-1999) povídka „Li Shunda staví dům“ (*Li Shunda zao wu* 李顺大造屋) z roku 1979 líčí útrapy hlavního hrdiny, který se na venkově od roku 1957 snaží postavit si dům, bojuje ale s opakovanými politickými kampaněmi, jež několikrát ústí v konfiskaci stavebního materiálu (McDougall 1997: 374-375). K proudu „literatury reflexe“ bývají řazena i některá díla dalšího z významných „navrátilců“ Wang Menga, mezi nimi například novela „Motýl“ (*Hudie* 蝴蝶) vydaná v roce 1980. Příběh nelineárně vyprávěný pomocí narativní techniky proudu vědomí ztvárňuje vzpomínky vládního úředníka na období Kampaně proti pravičákům a zejména Kulturní revoluce, kdy byl uvězněn a později přesídlen na venkov (McDougall 1997: 380-381).

Z mladších autorů bývá k „literatuře reflexe“ přiřazován například Gu Hua 古华 (1942-) a jeho román „Ibiškové městečko“ (*Furong zhen* 芙蓉镇) vydaný roku 1981, jenž tematizuje pronásledování Hu Yuyin 胡玉音, která si v šedesátých letech na venkově otevřela malou restauraci (McDougall 1997: 393-394). Mezi první autory, kteří na Kulturní revoluci reagovali explicitním vyzdvižením humanistických hodnot, patří spisovatelka Dai Houying 戴厚英 (1938-1996). Její nejznámějším dílem je román „Humanito, ó humanito!“ (*Ren, a ren!* 人, 啊人!) vydaný v roce 1980, jenž podrobně zkoumá, jakým způsobem dokázaly politické kampaně Kulturní revoluce přimět jedince, aby odsoudil své nejbližší, nebo se dopustil sebepoškozování (Knight 2006: 173-174).

I když jde „literatura reflexe“ většinou „hlouběji“ než „literatura jizev“ a neštěstí Kulturní revoluce zasazuje do kontextu poválečného vývoje ČLR, bývají konkrétní díla, podobně jako díla „literatury jizev“, literárními vědci kritizována pro příliš velké ústupky oficiálním dobovým požadavkům na literaturu. Například novelu „Motýl“, jež svým experimentálním stylem zdůrazňujícím subjektivitu zajisté narušuje diktát socialistického realismu, považuje McDougall za opatrně reformistickou. Za jeden z aspektů „opatrnosti“ tohoto příběhu považuje velmi optimistický závěr (McDougall 1997: 379). Na rozpor v románu „Humanito, ó humanito!“ upozorňuje Knight: přestože román jako celek ukazuje na neschopnost utopické politické teorie vyřešit všechny neduhy člověka, vyzdvihuje jeden z

hrdinů jako nejvyšší formu humanismu marxismus, což je opět možné interpretovat jako poplatnost požadavkům reformního křídla strany (Knight 2006: 185).

Podle Davida Wanga je ale „literatura reflexe“ pro vývoj literatury na konci sedmdesátých a počátku osmdesátých let i přes všechna svoje omezení zásadní. Wang se domnívá, že „slzy a fňukání“ „literatury jizev“ imponantní maoistický diskurz v literatuře narušit nedokázaly. Vedle „zastřené poezie“ (*menglong shi* 朦胧诗) se to podle něj podařilo právě „literatuře reflexe“ (Wang 2000: xxvi).

### 2.2.3.2. První polovina osmdesátých let

I když se na konci sedmdesátých let politická kontrola literatury uvolnila, nebyla cesta ke svobodnějšímu výrazu jednoduchá. Mezi lety 1980 a 1981 byly vedeny procesy s Bandou čtyř a díky odsouzení představitelů pozdní fáze Kulturní revoluce dosáhl Deng Xiaoping pomyslného vítězství nad konzervativním křídlem strany. V roce 1981 pak na Šestém plénu jedenáctého ústředního výboru komunistická strana zveřejnila dokument odsuzující Kulturní revoluci, v němž bylo také třicet procent činů Mao Zedonga označeno za chyby. V tomto prostředí již Deng Xiaoping – jak píše McDougall – k odhalování zločinů strany nepotřeboval intelektuály. Výzva k „hledání pravdy na základě faktů“ z roku 1978 tak byla postupně nahrazována prosazováním „čtyř základních principů“ (*si xiang jiben yuanze* 四项基本原则) vyhlášených již v roce 1979, tedy socialistické cesty, diktatury proletariátu, vedoucí úlohy strany a marxismu-leninismu-Mao Zedongova myšlení (McDougall 1997: 335-336).

Mnohým autorům se v první polovině osmdesátých let dařilo oficiálně publikovat, jiným se ale kvůli tomuto politickému obratu strany nevyhnuly represe. Nová vlna kritiky byla namířena zejména proti „modernismu“. Mezi autory, kteří v první polovině osmdesátých let s modernistickými technikami experimentovali, patří vedle Wang Menga, Li Tuoa 李陀 (1939- ) nebo například Zong Pu 宗璞 (1928- ) i Gao Xingjian, jehož významným příspěvkem do dobové debaty o literatuře bylo již výše zmíněné „Úvodní zamyšlení nad technikami moderního narativu“ z roku 1981.

Prvním výraznějším projevem obnovené represivní politiky byla v roce 1981 kampaň proti „buržoaznímu liberalismu“, jejímž terčem se stal zejména Bai Huaův 白桦 (1930- ) filmový scénář „Hořká láska“ (*Kulian* 苦恋). Ten ztvárňuje příběh čínského malíře, jenž se z

diaspory vrací do vlasti, kde se však stává obětí Kulturní revoluce. Scénář tak tematizuje katastrofu, jež Čína způsobila umělci, který jí chtěl sloužit. Film, jenž podle scénáře vznikl, byl zakázán, a autor musel čelit množství útoků ze strany literárních kritiků a spisovatelů (McDougall 1997: 336).

Jak píše Larson, oficiální kritika „nevhodné“ literatury byla v tomto období postavena zejména na obhajobě realismu a odsouzení modernismu. Představitelé strany – např. Deng Xiaoping – a oficiálních literárních institucí se s modernisty shodovali v zavržení revolučního romantismu Kulturní revoluce, nebyli ale ochotní nadále tolerovat odklon od společensky angažovaného realismu, který v Číně levicoví myslitelé prosazovali již od poloviny dvacátých let. Zásadním argumentem proti modernismu tak ve stručnosti bylo, že socialistická společnost nepotřebuje zkoumat subjektivitu individua, a naopak potřebuje podnítit optimismus mas při kolektivním budování státu. Modernisté byli také obviňováni z importu „západních“ literárních technik, jež dle některých kritiků měly své opodstatnění pouze v rozvrácených kapitalistických společnostech, zatímco v socialistické a blahobytné Číně nedávaly smysl a byly k ničemu (Larson 1989: 43-45,51).

Represivní politika vyvrcholila v roce 1983 kampaní proti „duchovnímu znečištění“: Gao Xingjian, Li Tuo, Dai Houying a další byli ústředním výborem označeni za příklad stoupců modernismu, který nepřipustným způsobem propaguje kapitalistické myšlení, extrémní individualismus a nedůvěru ve stranu a v socialismus. Po období, kdy bylo „literatuře jizev“ povoleno společnost kritizovat, se tak podle Larson oficiální ideologie navrátila k požadavku na optimistický tón, který byl upřednostňován již před Kulturní revolucí (Larson 1989: 60-61,66).

V kontextu rozvoje ekonomické spolupráce se „západními“ kapitalistickými společnostmi se ale kampaň proti „duchovnímu znečištění“ stala neudržitelnou a v roce 1984 byla oficiálně ukončena. Po období, kdy spisovatelé a teoretici sbírali odvahu pustit se znovu do otevřené debaty, se téma modernismu vrátilo zpět, jmenovitě například v článku „Subjektivita v literatuře“, který v roce 1985 publikoval Liu Zaifu 刘再复 (1941- ). V návaznosti na studentské protesty proti zmanipulovaným stranickým volbám následovala další kampaň proti „buržoaznímu liberalismu“, během níž byl odvolán generální tajemník strany Hu Yaobang 胡耀邦 (1915-1989). Kampaň, jež opět zasáhla i mnohé spisovatele, vedla k prohloubení jejich skepse vůči straně a v mnoha případech – jako například u Gao Xingjiana – přispěla k jejich rozhodnutí odejít do zahraničí. Vývoj literatury osmdesátých let uzavřel masakr na náměstí Tiananmen v červnu roku 1989, po němž dosáhla vlna emigrací svého

vrcholu (McDougall 1997: 338-340, 343).

Literární díla osmdesátých let bývají dělena do dvou hlavních proudů „literatury hledání kořenů“ (*xungen wenxue* 寻根文学) a „avantgardní literatury“ (*xianfeng wenxue* 先锋文学). Takový pohled je ale značně zjednodušený – většina děl vychází z „literatury jizev“, „literatury reflexe“ nebo „mlhavé poezie“, kategorie „hledání kořenů“ a „avantgardy“ se navíc často překrývají. Některá literární díla „avantgardy“ bývají dále přiřazována k „novému realismu“ (*xinxieshi zhuyi* 新写实主义) nebo „novému historicismu“ (*xinlishi zhuyi* 新历史主义) (Yeh 2010: 657).

#### 2.2.3.2.1. Literatura hledání kořenů

V roce 1984 na sympoziu v Hangzhou debatovali spisovatelé a kritici, mezi nimi například Han Shaogong, Li Tuo, Zheng Yi nebo A Cheng 阿城 (1949- ), o literatuře Nové éry. Jedním z výsledků sympozia byl článek „Kořeny literatury“ (*Wenxue de gen* 文学的根), který v roce 1985 publikoval Han Shaogong. V článku použil termín „hledání kořenů“ (*xun gen* 寻根), kterým označoval hledání identity jedince v rámci národní tradice a kultury. V návaznosti na sympozium vznikla řada dalších esejů, jejichž autoři se shodovali v tom, že pokud se má čínská literatura vyrovnat té „západní“, měla by vycházet ze zkoumání čínské tradiční kultury. (Hong 2007: 366-367) Díla literatury „hledání kořenů“ nicméně většinou nepojednávají o tradiční konfuciánské kultuře, ale spíše o místních zvycích. Často tematizují zvyky národnostních menšin, součástí děl bývají lidové písně nebo legendy z odlehých oblastí (Hong 2007: 372).

Přestože se pojem „hledání kořenů“ v čínských literárních kruzích rozšířil až v roce 1985, bývá retrospektivně používán při analýze modernistických děl, která začala vznikat již od počátku osmdesátých let. Hong Zicheng považuje „hledání kořenů“ za reakci na ideologicky stále příliš spoutané proudy „literatury jizev“ a „literatury reflexe“. Zatímco v dílech těchto proudů šlo hlavně o historické události a vývoj společnosti, zájem o místní tradice je možné chápat jako zájem o každodenní život obyčejných lidí (Hong 2007: 370-371).

Li Qingxi píše, že „hledání kořenů“ v čínské literatuře souvisí s popularitou modernismu. Za jeden z prvních impulzů ke vzniku proudu literatury „hledání kořenů“

považuje debatu navazující na publikaci Gao Xingjianových esejů *Úvodní zamyšlení nad technikami moderního narativu* v roce 1980. Li se domnívá, že je to právě hledání vlastního já v dílech „západního“ modernismu, co podnítilo čínské spisovatele k obnovenému zájmu o vlastní tradiční kulturu. Když se totiž čínští spisovatelé rozhodli hledat vlastní já, potřebovali nejprve najít ducha své kultury (Li 2000: 113-114) .

Čínští spisovatelé, kteří se snažili pozvednout čínskou literaturu na „světovou“ úroveň, byli dále k zájmu o regionální kulturu podníceni úspěchem nově dostupných děl spisovatelů, jako je William Faulkner (1887-1962) nebo Gabriel García Márquez (1927-2014), jenž v roce 1982 získal Nobelovu cenu za literaturu. Inspirací pro „hledání kořenů“ byla ale také například díla Shen Congwena 沈从文 (1902-1988) či Fei Minga 废名 (1901-1967), která mohla po ukončení Kulturní revoluce znovu vycházet (Hong 2007: 369-370).

Mezi první díla označovaná za literaturu „hledání kořenů“ bývá považován například román „První kronika Shangzhou“ (*Shangzhou chulu* 商州初录), kterou publikoval v roce 1982 Jia Pingwa 贾平凹. Liu Xinwu, jenž se v dřívějších dílech zabýval – podobně jako většina čínských spisovatelů včetně Gao Xingjiana – zejména pokrokem společnosti, je autorem románu „Zvonová a bubnová věž“ (*Zhong gu lou* 钟鼓楼) z roku 1984, který líčí příběhy obyčejných obyvatel Pekingu (Hong 2007: 371).



### 3. Rané prozaické dílo Gao Xingjiana

Gao Xingjianovu ranou prózu tvoří dvě novely a sedmnáct povídek. Rozdíly základních charakteristik těchto literárních žánrů vyplývají z odlišné délky příběhu. V *Úvodu do studia genologie* píše Šidák, že delší texty mívají slabší pointu (například konec románu může být značně rozvolněný), kratší texty bývají významově vyhrcořenější, kvůli kratšímu rozsahu ale také vytvářejí schematictější obraz světa (Šidák 2013: 226). Podle Durzaka vyzdvihují povídky většinou jediný – a zásadní – moment v životě postavy, který se stává jejich klíčovou zkušeností, vyvrcholením krize či momentem poznání (Durzak 1994: 161). Těmto elementárním tezím odpovídají i díla Gao Xingjianovy rané prózy: zatímco novely mají více postav a postihují řadu událostí, které dohromady pokrývají časový úsek několika let, v příběhu povídek jsou ústřední jedna, maximálně dvě postavy, a celý příběh se vztahuje k jednomu zásadnímu okamžiku.

Abych umožnil lepší představu o rozsahu analyzovaných děl, mezi povídkami dále rozlišuji mezi krátkými („povídka“) a dlouhými („dlouhá povídka“<sup>7</sup>). Znaky dlouhé povídky odpovídají něčemu mezi povídkou a novelou: příběh pokrývá delší časové období a závěr není tak vyhrcořený jako v povídce, děj je ale „jednodušší“ než v novele. Dlouhé povídky odpovídají čtyři z Gao Xingjianových povídek.

Vzhledem k poměrně velkému počtu analyzovaných děl jsem se rozhodl zařadit novely a povídky do čtyř skupin, které vytvářejí logické celky. Díla nekategorizuji na základě žánru, ale podle dvou parametrů, které spolu úzce souvisejí: datum dokončení díla a námět<sup>8</sup>. V kapitolách „Odhalení zločinů Kulturní revoluce“, „Dědictví Kulturní revoluce“, „Paměť“ a „Hledání kořenů“<sup>9</sup> nejprve analyzuji a interpretuji jednotlivá díla zvlášť, následně je analyzuji a interpretuji jako celek v rámci dané skupiny.

<sup>7</sup> Pojem dlouhá povídka je používán například v publikaci *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (Borchmeyer, Žmegač 1994: 236)

<sup>8</sup> Díla jsou tedy řazena *přibližně* chronologicky.

<sup>9</sup> Díla řadím do skupin na základě společných motivů, které mi připadají nejpodstatnější pro účely této práce. Činím tak s vědomím, že díla by bylo možné kategorizovat i jinak. Například Liao Zhengge ve své diplomové práci „Gao Xingjianovy povídky“ vytváří z identického materiálu skupiny jako „láska mezi mužem a ženou“, „přátelství“, „život a smrt“ a podobně.

Tento způsob kategorizace usnadňuje interpretaci jednotlivých povídek nebo novel, protože díla s podobnými náměty zkoumám „vedle sebe“. Společná interpretace povídek ve skupinách mi pak umožňuje vyzdvihnout základní rysy autorovy tvorby v jednotlivých obdobích. Díky tomu mohu ukázat, jakým způsobem se hlavní motivy Gao Xingjianovy rané prózy v mezích zkoumaného období vyvíjejí a mohu se také pokusit odpovědět na otázky, které jsem položil v úvodu této práce, tedy jakým způsobem se autorovo dílo vztahuje k dobové oficiální ideologii a literárním proudům.

V této práci se zaměřuji především na analýzu motivů, neoddělitelnou součástí významové výstavby díla je ale samozřejmě také forma. Toto pak obzvláště platí u Gao Xingjiana, jehož dramata a romány jsou známé právě pro různé experimentální postupy. Formální stránce jeho díla věnuji samostatnou kapitolu práce, v níž se ve zvláštních oddílech věnuji multiperspektivní naraci, formálním postupům dramatu a narativním technikám sebeoslovení a přesunu perspektiv. Pokouším se představit základní principy těchto postupů a, stejně jako v případě motivů, poukázat na jejich význam v kontextu vývoje moderní čínské literatury.

## 3.1. Motivy

### 3.1.1. Odhalení zločinů Kulturní revoluce

#### 3.1.1.1. „Hvězdy chladné noci“

Prvním dílem Gao Xingjianovy narativní prózy je novela „Hvězdy chladné noci“ dokončená v dubnu roku 1978,<sup>10</sup> která byla poprvé publikovaná v roce 1979<sup>11</sup>.

Hlavním hrdinou příběhu je starý revolucionář a zasloužilý vysoce postavený úředník Cao Cao 草草, který byl vždy věrný straně a revoluci. V příběhu je postupně vyobrazen jeho

---

<sup>10</sup> Co se autorovy tvorby týče, v této práci sleduji pouze díla oficiálně vydaná. Gao Xingjian psal již v průběhu šedesátých let, na počátku Kulturní revoluce ale všechny své rukopisy spálil (Yip 2000: 312). Motiv pálení rukopisů za Kulturní revoluce se ostatně opakuje v částečně autobiografickém románu *Bible osamělého člověka*. Je tedy možné se domnívat, že autor některá díla mohl dokončit již dříve, nicméně se nedochovala. Ohledně těchto děl nejsou známy žádné další podrobnosti.

<sup>11</sup> Data dokončení uvádí autor na konci většiny svých textů. Některá díla vyšla až poměrně dlouho po dokončení, pro účely této práce nicméně díla řadím chronologicky právě podle data dokončení, což umožňuje sledovat vývoj Gao Xingjianovy tvorby. Datum publikace může poukazovat spíše na vývoj tolerance společnosti nebo na další okolnosti, které ve vztahu k dílu jako celku považuji za významné, ale druhotné.

život od mládí, kdy se při boji proti kuomintangu seznámil s budoucí manželkou, až po smrt v období vlády Bandy čtyř. Ústředním tématem novely je nešťastné období protagonistova života za Kulturní revoluce – spolu s vývojem příběhu hrdiny je líčen i společenský vývoj v Číně v této době.

Novela je vyprávěná v první osobě, vypravěčem je jedna z vedlejších postav – rodinný přítel hlavního hrdiny, příslušník mladé generace, kterého je možné považovat za typickou Gao Xingjianovu autobiografickou postavu – nejnápadnější shodou je jeho profese spisovatele. Příběh má formu nedokončeného deníku: v předmluvě vypravěč čtenáře seznamuje s tím, že získal deník svého přítele, a že ho chce publikovat, neboť v něm obsažené zápisky mohou čtenáři přiblížit dobu uplynulých deseti let. Text je následně tvořen krátkými a kusými zápisky, jež vypravěč dovysvětluje a doplňuje na základě svých vlastních znalostí hrdinova příběhu – hrdina mu na sklonku života své prožitky vyprávěl.

První záznam deníku, datovaný 26. 6. 1967, zachycuje vyšetřování, jež je proti řediteli Cao Cao na začátku Kulturní revoluce vedeno. Jak je pro literaturu konce sedmdesátých let typické, příběh líčí řadu neštěstí, které hlavního hrdinu postihnou. Nejprve je izolován a je po něm vyžadováno doznání provinění, jež není specifikováno a kterého si hrdina není vědom. Je označen za kapitalistu a kontrarevolucionáře a brzy konfrontován se sebevraždou starého přítele, který vyšetřování nevydržel. Následně je při vyšetřování bit a kolektivnímu trestu je podrobena rodina – dcera se ho zříká, manželka je internována.

Hlavní hrdina je posléze z izolace přesunut do „chléva“ (*niupeng* 牛棚), jak je označována jedna z kanceláří, v níž jsou vměstnány desítky provinilců. Po sebevraždě jedné kolegyně je informován o sebevraždě manželky – hrdina nicméně nevěří, že by se mohla zabít sama.

Syn, dcera i hlavní hrdina jsou následně posláni na převýchovu na venkov. Hrdina je v kádrové škole považován za jednoho z největších zločinců a po práci žije v naprosté samotě v rozpadlé chatrči. Po dlouhých letech se mu díky zdravotním problémům daří vrátit se do Pekingu, kde kvůli svému údajnému politickému problému čelí pokračující šikaně ze strany pracovní jednotky v podobě odpírání finanční podpory. Ve svízelné situaci hrdinovi pomáhá dcera Ming Ming 明明, která mu shání větší byt a stěhuje se k němu. Výrazným motivem v závěru příběhu je smrt Zhou Enlaie 周恩来 (1898-1976) – stařec Cao Cao se rozhoduje protestovat proti vládě Bandy čtyř, na demonstraci ale nastydne a končí v nemocnici. Jeho smrt je pak způsobena několika příčinami – zdravotnický systém je v katastrofálním stavu a léčba je navíc záměrně komplikována z politických důvodů. Vypravěč se nicméně domnívá,

že stařec zemřel zejména ze svého zármutku nad osudem země.

Hlavního hrdinu je možné charakterizovat jako člověka, který i v nejtěžších chvílích nezlomně důvěřuje straně, a který je straně a Číně ochotný obětovat svůj život. Kulturní revoluci vnímá jako zradu marxistických zásad a považuje ji za neštěstí horší než byl fašismus. Po celé období Kulturní revoluce si také uchovává vlastní hrdost a důstojnost – v počátečním období při sebekritice nikdy nepřiznává žádný zločin, později odmítá svou situaci zlepšit sebekritickým dopisem adresovaným Jiang Qing a v závěru se účastní protestů, aby se domohl spravedlnosti a mohl opět pracovat pro stranu.

Vedle vypravěče, který se v závěru příběhu osobně podílí na snaze o zajištění lékařské péče pro starce, vyniká mezi vedlejšími postavami Sun Tianpei 孙天培, postava záporná. Na začátku příběhu je mladý Sun zapáleným komunistou, díky čemuž patří mezi nejoblíbenější podřízené hlavního hrdiny. Ambiciózní mladík, který následně proti hrdinovi vede vyšetřování, si nicméně s ředitelem nebere žádné servítky. Postava Suna tak zřejmě symbolizuje bezohlednost mladých a nezkušených gardistů, kterým dal v období Kulturní revoluce Mao Zedong do rukou moc. Symbolem úpadku společnosti pod vládou Bandy čtyř je pak další setkání hlavního hrdiny se Sunem – je to právě on, kdo o mnoho let později z vysoké pozice v pracovní jednotce odmítá starci vyplácet peníze, a kdo se v samotném závěru příběhu postará o to, aby těžce nemocný stařec nemohl ležet na jednolůžkovém pokoji. Jestliže hlavního hrdinu je možné považovat za postavu jednoznačně kladnou, Sun je naopak modelovou postavou zápornou. V závěru vypravěč prohlašuje, že právě tento člověk by měl být potrestán.

Jednou ze zajímavých charakteristik novely je snaha o autentičnost výpovědi. Kromě již zmíněné deníkové formy využívá autor pro posílení autentičnosti propojení příběhu hlavního hrdiny se skutečnými politickými událostmi a politiky. V kádrové škole získává hrdina naději na změnu k lepšímu, když se doslechne o smrti Lin Biaoa 林彪 (1907-1971). Do Pekingu se může vrátit díky rozhodnutí Zhou Enlaie a spis proti němu není znovu použit díky skutečnosti, že Deng Xiaoping se vrátil do své pozice. Doprošování se Jiang Qing, jak už bylo zmíněno výše, pohrdá; později píše dopis, v němž žádá o rehabilitaci, Deng Xiaopingovi. V závěru se po smrti Zhou Enlaie, s nímž se dříve osobně znal, účastní pohřebního průvodu. Zajímavý je velmi jednoznačný vztah hrdiny ke zmíněným politikům – Lin Biao a Jiang Qing jsou zločinci, Zhou Enlai a Deng Xiaoping hrdinové.

Forma deníku souvisí s motivem, který je pro „Hvězdy chladné noci“ stěžejní, s motivem paměti: vypravěč se rozhoduje deník publikovat, aby se na události Kulturní

revoluce nezapomnělo. Význam deníku jako nosiče paměti v posledním odstavci novely explicitně vyzdvihuje vypravěč:

Kdybych ho vylíčil jako velkorysého, milého a sympatického starého dobráka, nebylo by to k zesnulému uctivé. Nespravedlivé pronásledování za svého života očividně nikdy nikomu nezapomněl. V osvobozených oblastech se kdysi zpíval jeden lidový popěvek: „Kdo pěstuje melouny, bude mít melouny, kdo pěstuje fazole, bude mít fazole, kdo sází nenávisť, ten ji taky sám sklídí!“ Tohle je prostě spravedlnost. Neměl by se význam tohoto deníku a toho starého vlněného svetry, které tu zesnulý zanechal, vysvětlovat právě takhle?

我如果把他描绘成一个宽大仁慈得可爱的老好人，是对死者的不忠实。他生前显然不曾忘却对他的横加迫害。老解放区有过一首民谣：“种瓜的得瓜，种豆的得豆，谁种下仇恨，谁自己收！”这再公正不过了。死者留下的这本日记和这件破毛线衣的意义不应该作这样的解释吗？(Gao 1984: 333)

V závěru novely je tedy řečeno, že hlavním významem deníku je uchování záznamů o zločinech, které se za Kulturní revoluce staly. Deník by měl napomoci tyto zločiny potrestat a nalézt tak spravedlnost.

K analýze novely je ještě třeba doplnit, že forma deníku je v čínské moderní literatuře spojena nejvýrazněji s Lu Xunovým „Bláznovým deníkem“ (*Kuangren riji* 狂人日记) z roku 1918, jenž bývá zjednodušeně nazýván první povídkou moderní čínské literatury. Přestože jsou „Hvězdy chladné noci“ dílem značně odlišným (už vzhledem k rozsahu), domnívám se, že je vhodné poukázat na formální aspekt, který díla spojuje: v obou dílech jsou deníkové záznamy uvedeny předmluvou, v níž vypravěč představuje deník, který se k němu nějakým způsobem dostal, a on ho chce uveřejnit. Je možné uvažovat i nad dalšími motivy Gao Xingjianovy novely, které mohou k „Bláznovu deníku“ odkazovat – obě díla spojuje také ostrá kritika společnosti. Například při hodnocení postavy Sun Tianpeie, jenž svou politickou moc zneužívá i vůči umírajícímu starci (Gao 1984: 327), je možné uvažovat o návaznosti na Lu Xunovu kritiku čínské „kanibalistické“ společnosti.

### 3.1.1.2 „Holub zvaný Červený zobák“

Druhou novelu „Holub zvaný Červený zobák“ (*You zhi gezi jiao Hong chun'er* 有只鸽子叫红唇儿) Gao Xingjian dokončil přibližně dva roky po „Hvězdách chladné noci“, v říjnu roku 1980, a vydal ji v roce 1981.

Novela, jejíž děj je zasazen mezi rok 1957 a období po skončení Kulturní revoluce, je tvořena předmluvou spisovatele<sup>12</sup>, narací vypravěče<sup>13</sup> (ani spisovatel ani vypravěč nejsou postavami) a vyprávěním v první osobě z perspektiv šesti postav mladých lidí, které je částečně nelineární – začíná i končí až v období po skončení Kulturní revoluce.

Novela má dva hlavní hrdiny, Kuai Kuaie 快快 a Gong Jiho 公鸡.<sup>14</sup> První z nich je talentovaný matematik, který je pronásledován pro svůj třídní původ a údajný individualismus. V době Hnutí pátého března roku 1976 Kuai Kuai umírá na zástavu srdce, která je vedle vrozené vady způsobená jeho mimořádným úsilím v práci na pokroku společnosti, a také újmami, které musel v letech politického pronásledování vytrpět. Fiktivní spisovatel již v úvodu novely předesílá, že smrt Kuai Kuaie je symbolem předčasného úmrtí mladého člověka, které je podle něj největší tragédií dekády Kulturní revoluce.

Leitmotivem příběhu je kontrast mezi bezstarostným životem hrdinů v době, kdy dokončovali střední školu, a tvrdou realitou období Kulturní revoluce, jejíhož konce se dvě z postav nedožily. Úvodní část příběhu ukazuje tři spolužáky ze střední školy – Kuai Kuaie, Gong Jiho a Zheng Fana 正凡, jejichž cesty se rozcházejí. Gong Ji, částečně autobiografická postava, se totiž rozhoduje, že nepůjde studovat matematiku spolu s Kuai Kuaiem, jak se dohodli, ale literaturu. Zheng Fan, syn z chudé rodiny, není na vysokou školu přijat, stává se automechanikem a jako jediný zůstává v Pekingu. Bezstarostnost tohoto období je reprezentována například prvními milostnými zkušenostmi některých postav – Gong Ji se sbližuje s dívkou Xiao Ling 肖玲. Úvahy všech hrdinů o lásce, studiu a společnosti jsou velmi emotivní a naivní, jejich mladistvá nevědomost je ilustrována také tím, že když v období Hnutí sta květů ve škole spatří plakáty kritizující společnost, nechápou vůbec, o co se jedná.

Bezstarostnost je poprvé narušena Kampaní proti pravičákům, během níž je Kuai Kuaiův otec, který otevřeně projevil své názory, označen za zločince. Kuai Kuai, který v otcovu vinu zpočátku věří, se za Velkého skoku svou věrnost straně snaží projevít maximálním úsilím při dobrovolné prázdninové výstavbě nádrže. Tento motiv převažující víry ve stranu na úkor rodiny připomíná mimo jiné výše zmíněnou povídku „Jizva“ z pera Lu Xinhua, jejíž hrdinka v šestnácti letech zavrhuje svou matku a utíká pracovat na venkov.

---

<sup>12</sup> Kapitola je označena jako „Předmluva spisovatele“ “作者的话”. V textu ji takto budu označovat, činím tak ale při vědomí, že protože pojednáváme o krásné literatuře, jedná se o spisovatele fiktivního.

<sup>13</sup> Odlišnosti perspektiv fiktivního spisovatele a vypravěče se věnuji v kap. 3.2.2.

<sup>14</sup> Kuai Kuai je za hlavního hrdinu explicitně již v předmluvě označuje fiktivní spisovatel a název novely odkazuje právě k němu. Jeho příběh patří mezi hlavní linie novely, nicméně podle mého názoru je za hlavní postavu možné považovat i Gong Jiho. Pokud totiž v novele můžeme hovořit o psychologii postav a určitě hloubce, pak je to možné pouze u této postavy. V textu tedy za hlavní hrdiny považuji oba dva.

Při tavení oceli a odhánění špačků<sup>15</sup> Kuai Kuai své revoluční nadšení ztrácí, nicméně kamarád Gong Ji ho za to v dopise kritizuje. Kuai Kuaiovy problémy za Kulturní revoluce jsou předznamenány, když je již v tomto období na univerzitě poprvé veřejně kritizován – pro přílišný zájem o studium je dívkou Yan Ping 燕萍 označen za kapitalistického individualistu.

O rok později Kuai Kuai doučuje Yan Ping, dceru vysoce postaveného kádra, matematiku, a náhle se do sebe vzájemně zamilují. Yan Ping je následně několikrát představiteli univerzity varována, aby se s Kuai Kuaiem nestýkala – nátlaku nejprve vzdoruje, postupně s ním ale styk omezuje. Postavy Gong Jiho a Xiao Ling nicméně i v tomto období setrvávají v dětinské prostotě: Gong Ji se Xiao Ling celé tři roky stydí navštívit, a když konečně k návštěvě dojde, jsou oba dva zaslepeni láskou, jež živí i jejich víru v růžovou budoucnost země. Srdcervoucí sentimentalitu mnoha pasáží novely je možné demonstrovat ukázkou z vnitřního monologu Xiao Ling, v němž se přirovnává k hrdince sovětského revolučního filmu „Pavel Korčagin“ (*Baoer Kechajin* 保尔·柯察金):

Život je vážně krásný, to dobré ale také způsobuje tak přehnané štěstí, že ani nemáme možnost dostat trochu do těla. Kdybych tak už v pouhých dvaceti letech mohla získat zkušenosti revoluční války, to by bylo ještě lepší! Lídou bych se ale stát stejně nemohla. Mezi námi dvěma by určitě nemohlo nastat nedorozumění jako mezi Lídou a Pavlem. V téhle naší generaci všechny tragédie vymizely, čeká nás jen učení, tvořivá práce a úžasný život.

Ach, život je vážně krásný, mám opravdu štěstí. To, co mi řekl po cestě domů... Jeho hlas žije v mém srdci, jsem ptáček s hořícím srdcem a jeho slova žijí v ptáčkově srdci. Chtěla bych hlasitě zpívat, ale táta s mámou spějí. Noc je tak klidná, listy stromů šustí ve větru, takové ticho... Vážně bych se chtěla rozezpívat, jenže zpívat nemůžu, abych neprobudila babičku. Řekla by mi, že jsem se zbláznila. Dobře, končím i s psaním.

生活真美，可又好的使人过于幸福了，让我们无法得到锻炼。我如果早生二十年，也能经受革命战争的考验，那多好！可我也不会变成丽达。在我们之间绝不会出现保尔和丽达之间的那种误会。我们这个时代一切悲剧都消失了，等待着我們只是学习，创造性的劳动和美好的生活。...

啊，生活真美啊，我真幸福。回家的路上，他对我说了那句话……他的声音就活在我心里，我是一只小鸟，有一颗滚热的心，那句话现在就活在小鸟儿的心里。我想大声唱歌，可爸爸，妈妈都睡了。夜这么静，风吹着树叶在飒飒作响，静极了……我真想放声唱歌，可我不能唱，把奶奶吵醒了，会说我发神经病。好了，不写了。(Gao 1984: 58)

Yan Ping později podléhá nátlaku ze strany rodičů a souhlasí se smluvenou svatbou s politicky perspektivním Lu Nanem 陆南. Kuai Kuai se uzavírá do sebe, věnuje se pouze studiu a díky výjimečnému výkonu se mu přes nevraživost některých představitelů univerzity

<sup>15</sup> Tyto činnosti jsou známými příklady absurdity politické kampaně Velkého skoku.

daří uspět u státnic.

Začátek Kulturní revoluce je symbolizován úmrtím Xiao Ling: dívce, která již dříve nebyla z politických důvodů přijata na vysokou školu, umlátily rudé gardy otce. Ona se ho posléze veřejně zříká, po třech týdnech ale páchá sebevraždu skokem do potoka. Z její smrti sám sebe obviňuje Gong Ji, který ji v nejtěžší době nepodpořil, a navíc ji ještě v upřímně míněném dopise vyzval, aby se odpoutala od rodiny a přidala se k revoluci. Kuai Kuai, jenž je gardisty málem ubitý k smrti, je odeslán na venkov na převýchovu. Tam se později setkává s šestou ústřední postavou, Zheng Fanovou mladší sestrou Xiao Mei 小妹.

Proměna naivního dítěte v traumatizovaného dospělého člověka je ztvárněna i v příběhu Xiao Mei: k odjezdu na venkov se hlásí dobrovolně, pracuje vesele a zpívá si u toho. Její spolubydlící, která je kvůli špatnému třídnímu původu bezbranná, je ale brzy znásilněna vedoucím komuny. Špatně nicméně končí i rodina Yan Ping – vysoce postavený otec je uvězněn, manžel Lu Nan o Yan Ping ztrácí zájem, dítě, které spolu čekají, v důsledku šikany v zaměstnání potratí a s Lu Nanem se nakonec rozvádí.

Poslední část příběhu je zasazena do pozdního období Kulturní revoluce, v němž se hrdinové – s výjimkou Xiao Ling – vracejí do Pekingu. Přátelé se scházejí, popíjejí alkohol a začínají cítit naději, že doba svobody jednou přece jen nastane – Kuai Kuai věří, že jednoho dne bude moct svobodně publikovat matematické studie, Gong Ji zase svá literární díla. Kuai Kuai s Yan Ping obnovují svůj dřívější vztah a plánují společnou budoucnost. Víra ve společenskou změnu k lepšímu je posílena v období Hnutí pátého března: dělník Zheng Fan, jenž se s transparentem kritizujícím vládu Bandy čtyř účastní demonstrací, je ale uvězněn.

V závěru příběhu je ztvárněna Kuai Kuaiova snaha dokončit vědeckou práci, kterou je nyní konečně možné publikovat, a která popisuje počítačový systém, jehož potenciálem je urychlení národního pokroku:

Chci si vydobýt, aby první komplexní studie tohoto nového vědeckého oboru vznikla v Číně a navíc byla napsaná v čínštině. Chci, aby lidé pochopili, že čínština se nehodí jen k popisování starověké kultury, a že to není jen literární jazyk jednoho národa. Je to totiž také jazyk, který dokáže vystihnout současnou vědu. Číňané nejsou hloupější než kterýkoli jiný národ. Nám stačí poloviční podmínky k práci, a nebo ještě o půlku méně, čtvrtina a možná jen osmina, a výsledků jsme schopni dosahovat minimálně na stejné úrovni. V poslední době se ale bohužel ani těchto minimálních podmínek nedostávalo. Musím ten ztracený čas získat zpět!

我要争取这门新科学的第一步严谨的理论著作在中国，而且用中文写成。我要让人们知道汉语不仅仅用于记载一种古老的文化，也不仅仅是一个民族的文学语言，它同时也是表述现代科学的语言。中国人的脑袋瓜不比世界上任何民族来的笨，我们只要有人家一半的工作的条件，或者再减半，四分之



一乃至八分之一，我们可以作出至少是同等水平的成绩。可惜的是往往这点起码的条件也得不到，我要抢回失去了的时间！ (Gao 1984: 152)

Studie nakonec vychází, Kuai Kuai, kterého postihuje srdeční zástava, se toho ale nedoživá. Po pasáži, v níž Zheng Fan sděluje, že byl z vězení propuštěn dva roky po skončení Kulturní revoluce, se v samotném závěru vypravěč vrací k motivu zoufalého štkání nad neštěstím Kulturní revoluce, v němž Kuai Kuaie přirovnává k holubovi, jenž létá nejlépe z celého houfu:

Ten Červený zobák, co letí vpředu – podívej, jak živě stříhá křídly, je jako kroužící šíp, opisuje oblouk nad střechou. Houfující se holubi se snaží letět za ním a třepotají křídly. A už zase letí zpět, tentokrát ale stoupá vysoko k nebi a zvedá hlavu. Jakoby si uvědomil, že ostatní ptáci ho nedoženou, jak namyšlená duše! Šešest větru se vzdaluje, na modré obloze se mihotá jen jediný šedivý bod – můžeš rozpoznat, kdo je tím Červeným zobákem, kterého nosíš v srdci ty?

领头的那只红唇儿，你看它那么利落的剪动着翅膀，像一只回旋的箭，在屋顶上空划一道弧线。成群的鸽子更紧跟着它去了，呼呼的拍动着翅膀。它又飞过来了，可往高处去了，仰着头，仿佛就知道别的鸟儿是追不上它的，多骄傲的精灵！风哨声远去了，蓝天中只现出闪动着的一些灰色的斑点，你能分辨得出哪一只是你心爱的红唇儿吗？ (Gao 1984: 159,160)

Na rozdíl od novely „Hvězdy chladné noci“ v „Holubovi zvaném Červený zobák“ nacházíme motiv, který je pro Gao Xingjianovo dílo jako celek typický, totiž vyličení přírodní scénérie spojené s kontemplací o životě. Díky tomuto motivu je ostatně postava Gong Jiho, na rozdíl od ostatních postav včetně „hlavního hrdiny“ Kuai Kuaie, alespoň částečně plastická: po smrti Xiao Ling, kterou si Gong Ji vyčítá, se v jeho vnitřním monologu objevuje motiv moře, který je spojený s několika významy. V první úvaze funguje moře jako nedostižné poznání sama sebe – hrdina vyráží z Tianjinu a chce poprvé uvidět moře. Cesta se ale několikrát komplikuje, a když konečně stane na pláži, moře před ním znovu couvá. Když se nakonec brodí vodou, jež mu dosahuje po kotníky, svou cestu vzdává a vrací se. Ve druhé úvaze je motiv moře spojen s úvahami o Kulturní revoluci – Gong Ji ztratil mládí a Xiao Ling podobně, jako když se příbojová vlna vrátí zpět do moře a zbyde po ní jen špinavá pěna:

Myslel jsem si, že jsem zpěvákem naší generace, měl jsem se za pionýra nás všech. Myslel jsem, že naleznu lásku, lásku nejsvětější a nejsilnější, jenže to všechno mizí jako tříštící se vlna. Měl bych se znovu zamyslet nad svým životem, všechno, na čem jsem celý život pracoval, teď zmizí. Život jsem vyplýval, jako když se voda vcucne zpátky do moře a zbyde jen trocha špinavé pěny. Co bych měl teď asi tak dělat? Přišel jsem

o své mládí, o ty nejkrásnější pocity, a ztratil jsem taky Xiao Ling. Už toho bylo vážně dost, teď už je život to jediné, co mi ještě patří. A co s tím zbývajícím životem udělám?

我以为我是时代的歌手，我以为我走在时代最前列，我以为我得到爱情，而且是最神圣，最坚强的，却像溅起的水沫一样消散了。应该重新考虑自己的生活，我一生做好的年华就要消失了，浪费了生命就像沙滩上被吸吮的海水一样，只留下一点肮脏的泡沫。我今后应该做些什么呢？损失了我的青年时代，那些最美好的感情，也损失了肖玲，已经够多了，只有生命还属于我自己，我将怎样去使用我剩下来的生命？(Gao 1984: 140)

Vzápětí je zde ale moře také symbolem síly přírody, která hrdinovi uvažujícímu o sebevraždě dodává vůli žít. Podobný motiv se opakuje ještě ve třetí úvaze – hrdina obdivuje, že člověka nikdy neomrzí pozorovat moře, a přirovnává ho k lidskému životu.

Na závěr analýzy novely „Holub zvaný Červený zobák“ je možné shrnout, že v této novele autor zkoumá, jak je možné, že k neštěstí Kulturní revoluce došlo. Pomocí experimentálních narativních technik (o nich více v kap. 3.2) se pokouší ukázat subjektivní pohled na svět tří dvojic postav. Postavy se vyvíjejí podobně: na začátku jsou naivní jak v lásce ke svým partnerům, tak ve víře v komunistickou stranu. Konfrontací s životem v extrémně totalitární společnosti období Kulturní revoluce se u nich, pokud ji přežili, vyvíjí realističtější pohled na život.

### 3.1.1.3 „Přítel“ a „Ty musíš žít“

První povídkou, kterou Gao Xingjian a publikoval, je „Přítel“ dokončený v říjnu 1980. Podobně jako v povídce „Ty musíš žít“ vydané přibližně o dva roky později je jejím ústředním motivem traumatický zážitek z Kulturní revoluce. Díky tomu je přes žánrové odlišnosti možné celkové vyznění těchto povídek připodobnit k vyznění zkoumaných novel.

Povídka „Přítel“ je utvořena dialogem hrdiny-spisovatele („já“) s přítelem („ty“), s nímž se přes deset let neviděl. Ukazuje se, že přítel v období Kulturní revoluce doplatil na rodinné pouto s emigrantem a na svůj sarkasmus a v průběhu převýchovy na venkově byl označen za špióna. Traumatickou událostí, jež tvoří ústřední motiv dějové linie této postavy, je fingovaná poprava, jejímž objektem se stal. Přítel hlavnímu hrdinovi vypráví, že v momentu, kdy po výstřelu padl k zemi, litoval, že již nikdy neuslyší skladbu německého romantika Felixe Mendelsohna (1809-1847), kterou spolu se spisovatelem v mládí obdivovali, a která vybízela k životu: „Bylo to vášnivé volání po budoucnosti, po ideálech, volání po

úžasném životě“ (“那是对未来，对理想，对一种灿烂的生活的激情地呼唤。”)(Gao 2000: 5).

Přátelské pouto protagonistů je dokresleno vyprávěním spisovatele – v období Kulturní revoluce se mu o příteli zdálo, zjevil se mu jako dirigent skladby, jež se Mendelsonově skladbě podobala:

„...v té mnohvrstevnaté a složité skladbě, kterou jsi dirigoval, uprostřed burácení všech těch disharmonických zvuků začala po půltónech stoupat jedna neuchopitelná melodie, tak nejasná a neurčitá, a právě když začínala být zřetelná, zase se vytratila. V tom burácení se ale zase najednou objevila, už už se dala rozpoznat, zklidnila se a ubírala se vpřed, když ji náhle opět rozehnalo disharmonické burácení, co obrací svět vzhůru nohama. Jenže ta melodie se z chaosu zase vyšplhala nahoru, ze všech sil se chtěla projevit, předvést se a prošlapat si cestu ven.“

“...在你指挥的那个曲子，那么多层次，结构那样复杂，在那么多不和谐的音响的轰鸣中，一个伴音阶上升的难以捉摸的旋律，很艰难的，刚刚接近于形成，又失散了。可在轰鸣中即刻出现了，刚要分明地，稳定地行进，又被迅猛的、排山倒海一般的不和谐的轰鸣冲散了。可这个旋律从纷杂中又爬了起来，顽强的努力要实现、展示、踏出一条坚实的出路。” (Gao 2000: 6)

V pozdější fázi dialogu hrdina-spisovatel líčí, jak fotograficky dokumentoval demonstrace spojené s Hnutím pátého března v Pekingu a na kole unikal tajné policii. Přiznává se také, že v této době ze strachu spálil všechny své rukopisy, a cituje příteli ukázkou z díla, kterou si pamatuje. Přítel ho následně vybízí, aby všechny své zážitky, a zejména ty z období Kulturní revoluce, znovu zapsal a vydal.<sup>16</sup>

Samotný závěr vytváří krátká scéna, v níž spolu přátelé krácejí ulicemi, kterou společně v dětství chodili do školy. Úvaha o štěstí je zde spojena s pozorováním padajícího sněhu. Podobně jako při hodnocení Mendelsonovy skladby se hrdinové při pohledu na sních shodují, že na světě existují věci, které jsou krásné. Reakcí na traumatický zážitek z období Kulturní revoluce je tedy v této povídce – podobně jako při pohledu na vlnobití v novele „Holub zvaný Červený zobák“ – sebezáchovná oslava vůle žít.

Jak naznačuje již samotný název, je tento motiv zásadní i v dlouhé povídce „Ty musíš žít“. Povídka vyprávěná ve druhé osobě sestává ze dvou částí – v první části je vylíčen hlavní hrdina, který se v období Kulturní revoluce při pobytu ve venkovské kádrové škole trápí odloučením od snoubenky Shu Juan 淑娟, která se nachází ve městě, v němž probíhají boje. Rodina snoubenky navíc čelí obvinění z protistátní činnosti. Na několika místech je v povídce

<sup>16</sup> Motivy pálení rukopisů a přesvědčování spisovatele k sepsání zážitků z období Kulturní revoluce jsou významnou součástí mimo jiné autorova pozdějšího románu *Bible osamělého člověka*.

postaven do kontrastu motiv nesvobody (např. vynucené ideologické debaty v kádrové škole) a svobody, kterou protagonista spojuje s divokou přírodou nebo s životem vesnického obyvatelstva. Tato svoboda je pak to, co považuje za opravdový život. V závěru první části je motiv přirozené touhy žít spojen i s protagonistovým kolegou z kádrové školy Zhang Guoxingem 张国兴, jenž v přehradě spatřuje zraněnou rybu, vrhá se za ní, loví ji a následně ji spolu s hlavním hrdinou opéká, aby se o ni podělili s ostatními členy převýchovné komuny. U přehrady hrdina ještě potkává pohlednou vesnickou učitelku, která se ho lekne a odchází dříve, než ji stihne oslovit.

Hlavní hrdina touží zavolat snoubence, aby zjistil, zda je naživu. Příležitost telefonovat se mu nakonec naskytne v souvislosti s událostí, která je vylíčena ve druhé části povídky. Při večeři v kádrové škole se ukazuje, že stařec Song 宋 je závažně nemocný. Přes počáteční odpor vedoucího kádrové školy se nakonec hlavnímu hrdinovi daří převézt starce do nemocnice. Tam však narážejí na absurdní situaci: jediný kompetentní lékař nemocnice byl označen za pravičáka a degradován na metaře, zbylí doktoři si s pacientem nevědí rady. Starce Songa, který byl celý život oddaným komunistou, se tak lékaři snaží na poslední chvíli vyléčit aplikací nosorožčího rohu, ráno ale stařec umírá. Aby se zbavil odpovědnosti, postará se nakonec vedoucí kádrové školy o falešný posudek, který zamlčuje, že příčinou úmrtí byla infekce, a uspořádá zemřelému pohřeb. Motiv zemřelého starce v příběhu mimo jiné poukazuje na absurditu převýchovných pracovních programů, kterých se často museli účastnit staří a nemocní lidé.

Hlavnímu hrdinovi se nakonec naskytuje příležitost telefonovat, nicméně kvůli probíhajícím bojům není možné spojení uskutečnit. Snoubence tedy alespoň posílá dopis, v němž píše jedinou větu „Ty musíš žít!“. Zároveň se rozhoduje, že jestli se ještě setká s vesnickou učitelkou, řekne jí to samé. V kontextu hrdinových úvah o rozdílnosti života v kádrové škole a na vesnici a o absurditě třídního boje Kulturní revoluce nicméně tento apel vyznívá – podobně jako v povídce „Přítel“ nebo novele „Holub zvaný Červený zobák“ – hlavně jako sebezáchovný imperativ: přes tragické společenské události hrdina sám sebe přesvědčuje, že svět je krásný (příroda, venkov), a proto má cenu žít dál.

#### 3.1.1.4 „Švec a jeho dcera“

Specifickým případem povídky odhalující neštěstí Kulturní revoluce je povídka „Švec

a jeho dcera“ (*Xiejiang he ta de nüer* 鞋匠和他的女儿) z roku 1982, která se ke Kulturní revoluci vztahuje pouze metaforicky. Příběh, který je vyprávěn v první osobě venkovskou ženou, líčí tragickou událost, která souvisí s tradiční morálkou. Významové propojení s motivy Kulturní revoluce je možné hledat až v samotném závěru povídky.

V povídce je nelineárním způsobem vyprávěn příběh tyranského otce, jenž svou výchovou (matka zemřela) přivede dceru k sebevraždě. Otec je představitelem tradiční zpátečnické morálky: sám negramotný zakazuje dceři číst časopis „Čínské mládí“ (*Zhongguo qingnian* 中国青年), neboť v něm spatřil obrázek odhalených ženských stehů. Zakazuje jí i návštěvu kina nebo tanečního kroužku – ve všem vidí ohrožení morálky dcery. Největší hrozbou jsou ale pro něj kontakty dcery s chlapci. Stačí, aby s dcerou některý promluvil, a ihned ji zbije. Den před úmrtím se bití kvůli jednomu z mladíků opakuje. Dcera pak končí svůj život skokem do řeky a následně, když ji obyvatelé vesnice vytahují na břeh, otec svých činů lituje. O několik dnů později sám umírá.

V závěru je příběh implicitně propojen s Kulturní revolucí:

A co vy, jen to pořádně vyšetřete, všichni jste kádři z okresu, kulturní lidi co viděli svět. Jen mi povězte, mohlo by se tohle přihodit ve městě?

你们呀，来调查调查也好，你们都是县里的干部，有文化水平的人，又见过世面。你们说是不，城里哪会出这事？ (Gao 2000: 100)

Ve vyprávění je několikrát zdůrazněno, že o týrání dcery celá vesnice věděla, všichni se ale báli ozvat. Pokud při interpretaci vezmeme v úvahu, že povídka vznikla v období, kdy Gao Xingjian psal téměř výhradně o Kulturní revoluci, a zvážíme motivy poukazující na barbarství otce a strach ostatních vesničanů, je možné povídku interpretovat jako metaforu tragické společenské situace v Číně v období Kulturní revoluce, v níž byla před vzdělaností upřednostňována manuální práce a lidé se ze strachu neodvažovali barbarské zločiny veřejně kritizovat. Podobným způsobem poukazuje na barbarství Kulturní revoluce Gao Xingjian ve výše zkoumané povídce „Ty musíš žít“ použitím motivu léčby nosorožčím rohem – v tomto případě spojuje Kulturní revoluci s tradiční medicínou. Interpretaci dále zakládám na významu, který Gao Xingjian přikládá použití symbolu; o tom psal již v *Úvodním zamyšlení*. Motiv utopené ženy plavoucí v řece navíc evokuje povídku „Matka“ (viz kapitola 3.1.3.5.), která vypráví o utopení matky hlavního hrdiny v období nucených prací na venkově za Kulturní revoluce.

### 3.1.1.5 Závěr

Zkoumané novely a povídky, které patří k vůbec prvním dílům, jež Gao Xingjian publikoval, jsou si v mnohých aspektech podobné: hrdinové jsou oběťmi velkých dějin – Kulturní revoluce – a jejich utrpení je ztvárněno vylíčením motivů politického pronásledování, cynického násilí, sebevražd a podobně. Díla spojuje motiv absurdity, který Gao Xingjian později uplatnil mimo jiné ve známé divadelní hře *Autobusová zastávka*: v „Hvězdách chladné noci“ a „Ty musíš žít“ jsou oběťmi Kulturní revoluce oddaní komunisté, v „Holubovi“ nacionalistický matematik. Prvek absurdity nacházíme také v přirovnání zaostalé vesnice k městu v období Kulturní revoluce v povídce „Švec a jeho dcera“. Nejranější autorova díla tak vzbuzují podobné otázky jako mnohá díla „literatury jizev“ a „literatury reflexe“: jak je možné, že se něco takového stalo, čím je to vina a podobně.

Na druhou stranu je v dílech analyzovaných v této kapitole možné identifikovat dvě tendence, kterými se od sebe značně odlišují: první tendencí je snaha o konformitu oficiální ideologii konce sedmdesátých let vyžadující produkci budovatelské literatury, druhou naopak snaha o ztvárnění subjektivního vnímání světa.

Starý revolucionář Cao Cao v „Hvězdách chladné noci“ připomíná hrdiny soudobého proudu „literatury jizev“, jemuž byla kritiky vyčítána určitá povrchnost: hlavní postava postrádá jakýkoli vývoj a s jistou nadsázkou je možné říct, že se vlastně jedná o dokonalého komunistického hrdinu socialistického realismu, který byl za zrádce označen jen dějinnou chybou, a který věří, že tato chyba bude napravena, a on bude moci v budování socialismu pokračovat. Jak jsem psal již výše, černobíle jsou v novele vylíčeny i skuteční politici období Kulturní revoluce: Lin Biao a Jiang Qing jako padouchové, Zhou Enlai a Deng Xiaoping jako hrdinové pozitivní. Období před Kulturní revolucí je v několika zmínkách líčeno jako idylické a připomínka „spravedlivé“ revoluční písně z osvobozených oblastí pronesená v závěru autobiografickým vypravěčem také zřejmě dává najevo, že Kulturní revoluce byla jakýmsi tragickým přehmatem, který se udál z ničeho nic. I když je novela postavená na motivu deníku, který je typický pro literaturu reflexe, zdá se, že „Hvězdy chladné noci“ je možné připodobnit zejména k dílům „literatury jizev“: například v závěru povídky „Jizva“ hlavní hrdinka svaluje vinu za Kulturní revoluci na Bandu čtyř a zjednodušuje tak pohled na tragické události Kulturní revoluce podobným způsobem. Víra v možnost nápravy společnosti v závěru novely zase připomíná podobný optimismus v závěru Liu Xinwuovy povídky „Učitel“.

Je třeba poznamenat, že bezpráví, které je v příběhu vylíčeno, je tak intenzivní, že je jaksi „samo o sobě“ patrné, že musí mít nějaké hlubší příčiny. Je tedy otázkou, do jaké míry je absence reflexe důsledkem spisovatelova uměleckého záměru, a do jaké míry důsledkem autocenzury. Tento rozpor je ostatně pro „literaturu jizev“ typický.<sup>17</sup> Přesto je ale možné konstatovat, že vyznění novely „Hvězdy chladné noci“ je v souladu s oficiálním imperativem reformistického křídla komunistické strany, jenž vyzýval k „hledání pravdy na základě faktů“ a zároveň k prosazování „čtyř základních principů“.

Novela „Holub zvaný Červený zobák“ a povídky „Přítel“ a „Ty musíš žít“ připomínají spíše díla „literatury reflexe“. V „Holubovi“ je již tragédie Kulturní revoluce zasazena do kontextu moderních dějin: novela tematizuje politické kampaně předcházející Kulturní revoluci – Kampaň proti pravičákům a Velký skok, a snaží se ukázat, že příčinou neštěstí byla naivní víra v cokoli, co si strana žádala. S tím také souvisí skutečnost, že všechny hlavní postavy v příběhu procházejí vývojem z naivity do stavu kritičtějšího vnímání reality.

U jedné postavy této novely – Gong Jiho – je ale reflexivita vytvořena výrazněji, a to podobným způsobem jako u hrdinů povídek „Přítel“ a „Ty musíš žít“. U všech těchto tří hrdinů Gao Xingjian vytváří vnitřní svět, jenž odhaluje, že na traumatické zážitky Kulturní revoluce reagují úvahami nad samotným smyslem lidské existence. Ve všech případech pak hrdinové docházejí ke stejnému závěru: je třeba přežít a žít dál.

Jaký k tomu mají důvod? Ve všech třech dílech je vůle žít založena na abstraktním obdivu k přírodě: v „Holubovi“ hrdina obdivuje mořský příboj, v „Přítelevi“ hudební skladbu a padající sníh, v „Ty musíš žít“ vesnici plnou vůní uprostřed divoké přírody. Tato vůle k životu se velmi podobá motivu, na kterém je postaven pozdější román *Bible osamělého člověka*:

Nakonec chtěl ještě říct, že člověka je možné zardousit, jenže ať je ten člověk sebeslabší, lidskou důstojnost zardousit nejde. Právě ta trocha sebeúcty, která se nedá zlikvidovat, dělá člověka člověkem. I když člověk žije jako červ, má i červ svou červí důstojnost – než ho zašlápnou nebo rozmáčknou, předstírá smrt a bojuje a utíká, aby se zachránil. A důstojnost, která dělá červa červem, se také rozšlápnout nedá. Zabít člověka je snadné jako utrhnout stéblo trávy, kdo ale viděl, aby stéblo trávy pod srpem žádalo o slitování? Člověk není jako stéblo trávy, on ale může dosvědčit, že kromě života má člověk ještě důstojnost. A když ho ještě nezabili oni a když se nezabil on sám, když ještě nechce zemřít a ten kousek důstojnosti si nemá šanci ubránit, zbývá mu už jenom útek. Důstojnost je vědomí bytí, tohle je právě ta síla, kterou slabý člověk má. A když je zničeno vědomí bytí, nabývá bytí podoby smrti.

他最终要说的是，可以扼杀一个人，但一个人那怕再脆弱，可人的尊严不可以扼杀，人所以为

<sup>17</sup>Na podobnou nekonzistentnost jednotlivých částí povídky „Jizva“ poukazuje Knight (Knight 2006: 165-166).

人，就有这么点自尊不可以泯灭。人尽管活得像条虫，但是否知道虫也有虫的尊严，虫在踩死捻死之前装死挣扎逃窜以求自救，而虫之为虫的尊严却踩不死。杀人如草芥，可曾见过草芥在刀下求饶的？人不如草芥，可他要证明的是人除了性命还有尊严。如果无法维护做人的这点尊严，要不被杀又不自杀，倘若还不肯死掉，便只有逃亡。尊严是对於存在的意识，这便是脆弱的个人力量所在，要存在的意识泯灭了，这存在也形同死亡。（Gao 1999: 404）

V *Bibli osamělého člověka* autor píše o důstojnosti, základem metafory je ale i zde přirovnání k přírodnímu motivu – člověk o život bojuje jako červ. Příboj naráží na útesy, sníh se snáší k zemi, vesničané žijí v souladu s přírodou, červ utíká před svou zkárou. Gao Xingjian již ve svých nejranějších dílech vytváří motiv, který je stěžejní pro celou jeho tvorbu: motiv člověka, který neztrácí naději, protože jako součást přírody (byť nepatrná) je předurčen k žití.

Kleinmanovi, kteří přirovnávají pocity přeživších holocaustu k pocitům přeživších Kulturní revoluce, citují židovského respondenta: „Tak nějak už se kvůli té zkušenosti v tomto světě necítíš doma – můžeš s tím žít, ale je to jako neustávající bolest: nikdy nezapomeneš, nikdy se toho nezbavíš, ale učíš se s tím žít“ (Kleinman, Kleinman 1994: 717). Domnívám se, že Gao Xingjianova vůle k životu ukazuje podobný psychický stav hrdinů: „tak nějak“ už se ve světě necítí doma, pociťují neustávající bolest, uvědomují si ale, že nechtějí zemřít.

Při srovnání děl analyzovaných v této kapitole je v autorově nejranější tvorbě možné sledovat významný vývoj. V prvním publikovaném prozaickém díle – „Hvězdy chladné noci“ – Gao Xingjian traumatické události odhaluje, aby byly potrestány zločiny a socialistická společnost mohla být znovu a lépe budována. Pokud autor odhaluje pocity nebo myšlenky hrdinů, pak jsou ve většině případů spojeny se společností – jde o touhu sloužit státu, smutek nad osudem země a podobně. Zjednodušeně je tedy možné říct, že v tomto díle jde o společnost.

V povídkách „Přítel“ a „Ty musíš žít“ jde naopak jednoznačně o individuální bytosti: autor zde vytváří velmi specifické subjektivní prožívání reality hrdinů, kteří se při úvahách nad místem člověka ve světě snaží přesvědčit sami sebe, že má smysl dál žít. Novela „Holub zvaný Červený zobák“ pak mezi těmito póly vytváří určitý mezistupeň: zatímco jeden z hrdinů, Kuai Kuai, je budováním společnosti posedlý úplně stejně jako Cao Cao, hrdina Gong Ji je již v tomto příběhu postavou komplikovanější a plastičtější, postavou, u níž se prožité trauma otiskuje nejen do činů, ale také do myšlení a pocitů.

Je možné konstatovat, že na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let Gao Xingjian



učinil první krok, jenž jeho tvorbu nasměroval k pozdějším dílům tematizujícím subjektivní prožívání lidských bytostí. Novela „Hvězdy chladné noci“ je společensky kritická, zároveň ale vytváří modelovou postavu hrdiny, jejímž cílem je budování socialistické společnosti. Novela „Holub zvaný Červený zobák“ se od první novely zásadně liší zejména použitím modernistických narativních technik (více kap. 3.2.1.). Svou silnější reflexivností se ale částečně podobá dvěma zmíněným povídkám. Příběhy těchto povídek jsou sice postavené na odhalování zločinů Kulturní revoluce, tedy na tématu společenském, jejich poselstvím je nicméně vyzdvižení touhy po svobodě individua.

### 3.1.2 Dědictví Kulturní revoluce

#### 3.1.2.1. „Na cestě“

Povídka „Na cestě“ (*Lu shang* 路上) dokončená v roce 1982 líčí pasáž z cesty stranického kádra do Lhasy, kam jede na inspekci. Vypravěčem v 1. osobě je hanský řidič džípu, který se řízením na himalájské silnici živí již osmnáct let. V narativu je mezi aktéry naznačená hierarchie – řidič kádra oslovuje jako váženého pána, zatímco sám sebe upozaduje do role pouhého služebníka. Ke zvýraznění postavení aktérů v narativu slouží také použití odlišně zabarvených zájmen – řidič o sobě hovoří jako o „za“ (咱, hovorově „já“), zatímco kádra oslovuje „nin“ (您, zdvořilostně „Vy“).

V průběhu cesty řidič zaujatě vypráví, jak se mu jednou do cesty postavil medvěd, on ho srazil, zastřelil a odvezl. O chvíli později se ale putování komplikuje – cesta je zavalená velkým kamenem, do něhož džípem nabourají. Řidič, který je v příběhu vyličen jako člověk, který se dokonale vyzná v horách, říká, že jejich jediná možnost je pokračovat pěšky a dojít až k nejbližší stanici silničářů. Za soumraku se vydávají na cestu, začíná sněžit a kádr přestává věřit, že má jejich počínání smysl. Přes varování řidiče, že zmrzne, se vrací nocovat do džípu. Řidič se po strastiplné cestě, během níž málem umrzne, doplazí k příbytku tibetských silničářů, kteří mu nalijí čaj a poskytnou koně pro záchranu kádra. Toho ale řidič nachází bezvládně ležícího na cestě pod vrstvou sněhu.

Liao ve své analýze poukazuje, že kritika otců („Švec a jeho dcera“) a úředníků („Na cestě“) je tradičním tématem moderní čínské literatury. Za klíčový motiv v povídce považuje kontrast mezi domnělou mocí úředníka a skutečnou mocí přírody – přestože je kádr

přesvědčený o své pravdě, zákony přírody, na které ho upozorňuje řidič, ho připraví o život (Liao 2009: 56-57).

Liao se podrobněji interpretaci povídky nevěnuje, já se ale domnívám, že o zmíněném motivu moci přírody je třeba uvažovat v souvislosti s vůlí žít, o níž jsem psal v předchozí kapitole. Postavu řidiče, tedy člověka, který žije v souladu s přírodou, je pak možné vnímat jako symbol života – podobně jako venkovany z povídky „Ty musíš žít“ nebo jako červa z pozdějšího románu *Bible osamělého člověka*. Postavu kádra pak ale není možné vnímat pouze jako obyčejného byrokrata, který si nenechá poradit od znalce místních poměrů, což by bylo symbolem arogance státní moci. V předchozích dílech Gao Xingjian tento kontrast mezi zánikem života a životem vždy spojoval s oficiální ideologií Kulturní revoluce. V kontextu autorovy tvorby je tedy povídku možné považovat nejen za kritiku byrokracie, ale také oficiální ideologie čínského politického systému, ať už v období Kulturní revoluce, nebo později.

### 3.1.2.2 „Děšť, sníh a další“, „Klášter dokonalé velkorysosti“ a „Ponížení“

Příběh povídky „Děšť, sníh a další“ (*Yu, xue ji qita* 雨、雪及其他) z roku 1982 vypráví ve druhé osobě („ty“) hrdina, který se jde projít do parku, aby na chvíli unikl každodenním zmatkům. Když se před deštěm skryje do přístřešku, vyslechne náhodou hovor dvou dívek, aniž by spatřil jejich obličeje. Vyprávění rozdělené do pěti částí sestává převážně z dialogu těchto dívek o rozporupnosti života. Nejprve hovoří o dešti: jedna z nich byla kdysi ve škole napomenuta, když místo politické debaty sledovala z okna dešť, druhá vzpomíná na italský film o Amedeo Modiglianím (1884-1920), v němž se představitel malíře v dešti nahý prochází po pláži a smývá tak ze sebe smutek. Následně v hovoru přecházejí k motivu sněhu: hovoří o stopách ve sněhu, vzpomínají na záplavu a lavinu. K dešti a sněhu přirovnávají lidský život – je krásný a zlý zároveň.

Dívky se mimo jiné dohadují, zda po sněhu může skákat žába:

„Co kdyby sněžilo a najednou by vyskočila žába?“

„Já jsem ale jednou na sněhu viděla hada!“

„Ptám se tě, jestli je možné, aby vyskočila žába.“

„Had určitě ano, viděla jsem na sněhu hada.“

„Had by zimou ztuhnul, to je vyloučené...“  
 „To je možné, byl tvrdý jako klacek...“  
 „Jasně, ty by ses chtěla stát tím venkovánem a zahřát ho v náručí?“  
 „Ne, to už je moc divné.“  
 ”如果下者雪，突然蹦出来个青蛙好吗？”  
 ”那我在雪地里就看见了一条蛇!“  
 “我问你可能不可能蹦出个青蛙来？”  
 “肯定有蛇，我在雪地里就看见了蛇。”  
 ”蛇冻僵了，根本不可能——“  
 ”就可能，硬邦邦的，像根棍子.....“  
 ”喂，你愿意当那个农民，把它揣在怀里，让它暖和过来吗？”  
 ”噢，那太奇怪了。“ (Gao 2000: 44)

Motiv žáby na sněhu je klíčový pro interpretaci románu *Hora duše*. V románu je tento motiv použit jako propracovaný symbol, o jehož významu můžeme uvažovat v souvislosti hrdinovým domnělým onemocněním rakovinou a s reinkarnací, jejímž symbolem v buddhismu žába je. Gao Xingjian ostatně sám napsal, že obraz žáby v *Hoře duše* vytváří osvícení podobné osvícení v čchanovém buddhismu (Liu 2015: 215). V povídce „Děšť, sníh a další“ je tento obraz nicméně jen jednou z několika asociací a nezdá se, že by měl zásadní vliv na celkové vyznění povídky.

V posledních dvou částech povídky postupně z textu mizí značení přímých řečí a témata debaty se rozostřují, což vytváří dojem, že se hrdina, jenž poslouchá, ocitá v polospánku. V dialogu se pak objevují motivy krásných a zároveň hrozných zážitků z období života na venkově v období Kulturní revoluce, dohady o správnosti upřímnosti a pragmatičnosti nebo o lásce a svobodě. Závěrem dialogu dívek je, že se nedá věřit lidem ani lásce, nicméně že to není jen neštěstí, ale také štěstí. Hrdina-vypravěč v samotném závěru povídky pouze konstatuje, že ho tyto hlasy zahřívají.

Debata dívek, která vystihuje rozporuplnost světa, tak vytváří životní postoj, s nímž se hlavní hrdina identifikuje. Povídku je proto možné interpretovat jako metaforický obraz vnitřního světa hlavního hrdiny, do něhož utíká před každodenními problémy, protože se v něm cítí dobře.<sup>18</sup>

Na kontrastujících motivech je postavena také povídka „Klášter dokonalé

<sup>18</sup> Je zřejmé, že povídku „Děšť, sníh a další“ s románem *Hora duše* spojuje právě motiv kontempace o vnitřním světě individua. Vzhledem k okrajovosti motivu žáby v povídce je ale podle mého názoru hlubší analýza možné souvislosti s románem pro tuto práci bezpředmětná.

velkorysosti“ (*Yuan 'en si* 圆恩寺) vydaná poprvé v roce 1983. V první osobě jednotného a množného čísla („já“ a „my“) v ní hrdina vypráví epizodu ze svatební cesty, kterou se svou ženou Fang Fang 方方 strávil na venkově. Liao píše, že povídka je postavená na motivu „obyčejné lásky“ (*pingfan de aiqing* 平凡的爱情) dvou lidí, který kontrastuje s dobovou ideologií, jež vyzdvihovala úlohu mas při budování společnosti (Liao 2009: 27). I když tento aspekt povídky také považuji za důležitý, povídku interpretuji odlišně, neboť se domnívám, že dominantním motivem povídky jsou naopak na obtíže, na něž při snaze o budování partnerského vztahu hlavní hrdina naráží.

V průběhu cesty vlakem se novomanželé rozhodují vystoupit v neznámé vesnici, která je na pohled zaujala. První zajímavý kontrast je vytvořen pocity, které prožívají, když vesnicí procházejí: obdivují živý ruch na tržišti, uvědomují si ale zároveň, že jsou pouze pozorovateli z města, turisty. Na rozdíl od období Kulturní revoluce, kdy na vesnici museli pracovat, jsou nyní venkovskému životu odcizeni, což je v příběhu symbolizováno i poukazem na manželčiny boty na podpatku.

Manželé jdou na procházku k polorozpadlému klášteru, jenž stojí na kopci nad vsí. Tam potkávají zarostlého muže, z něž mají nejprve strach. Když se ale později ukazuje, že muž nahrazuje otce dítěti svého bratrance, poznávají, že se jedná o citlivého člověka.

V celém vyprávění pak zásadní úlohu sehrává další kontrast: hrdina již v první větě vyprávění tvrdí, že na svatební cestě byli s manželkou „zcela opilí štěstím“ (“我们完全陶醉在幸福之中了，...”) (Gao 2000: 144). Toto štěstí bylo podle hrdiny vytvořeno samo o sobě tím, že desetiletí Kulturní revoluce skončilo:

Jak já, tak i Fang Fang, jsme prožili všechny ty bouře, ty roky, které nás naučily, co je to život. V letech té velké národní pohromy jsme toho spolu s našimi rodinami tolik vytrpěli a tolikrát byli nešťastní, že jsme k osudu naší generace stále cítili odpor. Do toho se ale nebudu pouštět. Důležité je, že teď jsme se cítili šťastní.

无论是我，还是方方，我们都经历过那些经风雨、见世面的年代。在那个民族大灾难的岁月里，我们的家庭，我们自己都吃过多少苦，遭遇到多少不幸，对我们这一代人的命运，又有过多少抱怨。这些也不去说它，要紧的是，我们现在总算是幸福的。(Gao 2000: 144-145)

Rozpor v tvrzení hrdiny, který ve své interpretaci Liao nezohledňuje, je možné sledovat již při porovnání úvodní věty povídky, jež vypovídá o absolutním štěstí, a ukázky, v níž je toto štěstí relativizováno poukazem na neštěstí celé generace. Tento rozpor je v povídce zdůrazněn několika drobnými konflikty mezi manželi: o minulosti hrdina nechce hovořit,

protože Fang Fang si to nepřeje; přes potok se Fang Fang brodí, aby hrdinu nezklamala, ale o kámen si pořeže nohu a hrdina se cítí provinile; Fang Fang se u kláštera ptá cizího muže, jestli má ženu, a hrdina má tuto otázku za nevhodnou, což ji rozčílí; Fang Fang říká, že rozbitá taška ze střechy polorozpadlého kláštera brzy spadne, zatímco hrdina opáčí, že to ještě bude trvat dlouho.

Přes tvrzení hrdiny o velkém štěstí tak vztah novomanželů v povídce působí spíše křehce. Zdá se, že i další motivy v povídce mohou odkazovat právě k hrdinovým pochybnostem o jejich vztahu: klášter je v čínském prostředí možné vnímat jako místo odloučení od světa, místo, kde žije poustevník, tedy protipól muže, který se chystá trávit život v manželství. Podobně i cizí muž, který zřejmě sám vychovává nevlastního syna, může být považován za symbol rozvráceného rodinného vztahu. Zdá se, že štěstí novomanželů, které hlavní hrdina staví do kontrastu k neštěstí dekády Kulturní revoluce, není tak jednoznačné, jak by se na první pohled mohlo zdát. Ostatně ani samotný Klášter dokonalé velkorysosti není dokonalý, neboť je to ruina.

Rovněž děj povídky „Ponížení“ (*Wuru 侮辱*) dokončené v roce 1982 je zasazen do přítomné doby vyprávění, tedy pravděpodobně do období počátku osmdesátých let. Ve vyprávění ve 3. osobě je vylíčena dívka, která jede autobusem ke kamarádce. Dívka je pohledná, dobře oblečená (ráda nakupuje oblečení) a přes otravnou tlačenicu v autobuse si udržuje pozitivní náladu. V průběhu cesty se jí ale přihodí několik nepříjemností, které způsobí, že v závěru příběhu psychicky zkolabuje.

Nejprve cítí, že se na ni zezadu někdo lepší záměrně, ale stydí se ohnat. Následně ji pak dva výrostci v průběhu vystupování z autobusu chytí za kabelku a nechtějí ji pustit, což je jen pokračováním sexuálního obtěžování.

Když se protagonistce podaří vystoupit z autobusu, zadrží ji průvodčí a vyžaduje lístek. Dívka ho nemůže najít a začíná být nervózní z lidí, kteří ji z autobusu pozorují. Když se jí lístek stále nedaří najít, okřikne ji průvodčí, zda se nestydí podvádět, když se takhle obléká. Nakonec ji průvodčí přinutí koupit si lístek nový.

Poslední ranou je pak reakce kamarádky, již své nepříjemné zážitky převypráví. Kamarádka jí říká, že by se takhle na veřejnosti neměla oblékat, že to s ní ostatní nemyslí špatně a že je ještě mladá. Protagonistka se jí ptá, jak to myslí, odpověď však nedostává.

Přestože v závěru příběhu protagonistka lístek nachází zmačkaný v rukavici, upadá do apatie. Po návratu domů pak usíná s horečkou a narativ je zakončen vylíčením noční můry, v níž se jí zdá, že ukradla fotoaparát, je podrobována výsledku a následně i trestu:

Cítí, jak ji lidé vláčejí, nohy se jí namáčejí do ledové bahnité vody. Srazili ji, tahají ji a tahají, prostě takhle umře, jenže smrt pořád nepřichází.

她觉得人在拖着她，脚浸在冰冷的污泥浊水中。她被倒拖着，拖着，就这样死去算了，却又死不了。... (Gao 2000: 176)

V samotném závěru povídky se tedy pocit viny protagonistky v noční můře přetváří v utrpení nápadně podobné utrpení obětí šikany rudých gard za Kulturní revoluce.

### 3.1.2.3 Závěr

Zatímco v předchozí tvorbě, kterou jsem zařadil do kapitoly „Odhalení zločinů Kulturní revoluce“, byly hlavní události příběhů zasazeny do období Kulturní revoluce, ve čtyřech povídkách analyzovaných v této kapitole nejsou události časově explicitně definované. Při zvážení konkrétních motivů v povídkách je ale možné usuzovat, že ve všech čtyřech povídkách se děj odehrává v přítomnosti vyprávění, tedy v první polovině osmdesátých let. Souvislost těchto děl s Kulturní revolucí je nicméně zřejmá.

Jak jsem ukázal výše, povídku „Na cestě“ je možné považovat za specifické zpracování autorova oblíbeného motivu oficiální ideologie jako symbolu něčeho, co způsobuje zánik života. Zatímco v prvních novelách a povídkách je tento motiv spjatý s Kulturní revolucí, absenci datace v povídce „Na cestě“ je možné interpretovat jako výraz kritiky současné společnosti, a to v tom smyslu, že problematiku dědictví Kulturní revoluce, byť byla oficiálně odsouzena, je v této společnosti stále přítomné.

Podobně je možné interpretovat i povídku „Děšť, sníh a další“. Jestliže je povídku „Děšť, sníh a další“ možné číst jako obraz vnitřního světa hlavního hrdiny, který si uvědomuje, že lidský život je plný kontrastů, povídka jako celek pak vyznívá jako kritika každodenního světa, který tuto rozporuplnost nepostihuje, a právě proto z něj hrdina utíká. Povídku je pak možné interpretovat jako protest proti politickým kampaním, které v první polovině osmdesátých let probíhaly, a skrze něž komunistická strana spisovatelům i nadále vnucovala zjednodušený oficiální ideologický rámeček.

V povídkách „Ponížení“ a „Kláster dokonalé velkorysosti“ je trauma hlavních hrdinů zděděné z období Kulturní revoluce vyjádřeno explicitněji. „Ponížení“ je možné považovat za kritiku přetrvávajícího opovržení individualismem: dívka, která se snaží odlišovat, je za to

okolím trestána, což nakonec způsobuje její psychické zhroucení.<sup>19</sup>

Povídka „Klášter“ interpretuji jako přemítání hlavního hrdiny nad smyslem života v partnerském vztahu. V Gao Xingjianově díle je podobný motiv podstatnou součástí románu *Bible osamělého člověka*. V románu autor vytváří analogii mezi fyzickým znásilněním a politickým pronásledováním v období Kulturní revoluce. Součástí traumatu všech tří znásilněných postav – Margaret znásilněné malířem, Sun Huirong 孙惠荣 znásilněné Hrbáčem Zhaoem 驼子老赵 a hlavního hrdiny znásilněného politicky – je ztráta důvěry v ostatní lidi, která se projevuje neschopností udržovat dlouhodobý partnerský vztah. Domnívám se, že tento motiv jisté citové deformace způsobené traumaty zažitými v období Kulturní revoluce je podstatou i v povídce „Klášter dokonalé velkorysosti“, v povídce je ale na rozdíl od románu pouze naznačený.<sup>20</sup>

V povídkách zkoumaných v této kapitole, jejichž děj se odehrává v přítomnosti vyprávění, je tak možné najít dva typy vazby k minulosti: zaprvé je to kritika přítomné oficiální ideologie, jejíž některé aspekty jsou dědictvím ideologie Kulturní revoluce, a zadruhé jde o zkoumání následků traumat z Kulturní revoluce, které protagonisté v 80. letech prožívali.

Gao Xingjianovy povídky, které tematizují dědictví Kulturní revoluce v čínské společnosti na počátku 80. let, dále spojuje absence optimistických závěrů. V povídce „Na cestě“ kádr umírá; hrdina povídky „Děšť, sníh a další“ pouze na krátkou chvíli uniká před zmateným světem, do něhož se musí opět vracet; partnerský vztah v „Klášteru dokonalé velkorysosti“ se – podle mé interpretace – rozpadá, „Ponížení“ končí kolapsem dívky. Zejména u povídky „Ponížení“ se nabízí srovnání s Wang Mengovou společensky kritickou povídkou „Ocas draka“ (*Fengzheng piaodai* 风筝飘带) z roku 1980. V té mladí hrdinové čelí podobnému ponižování jako hlavní hrdinka „Ponížení“, v samotném závěru ale autor klade důraz zejména na sen o lepší společnosti, kterému pár přece jen věří, což je stvrzeno polibkem hlavních hrdinů na veřejnosti.

V povídkách tematizujících dědictví Kulturní revoluce Gao Xingjian rozvíjí spíše společenskou („Na cestě“, „Ponížení“) i spíše osobní („Děšť, sníh a další“ a „Klášter dokonalé velkorysosti“) tematickou linii děl rané prózy, které jsem analyzoval v předchozí kapitole. V obou případech se ale o trochu více odklání od nároků oficiální ideologie na

<sup>19</sup> Povídku autor dokončil rok po publikaci *Úvodního zamyšlení*, tedy v době, kdy sám čelil obvinění z přílišné subjektivity a individualismu.

<sup>20</sup> V *Bibli osamělého člověka* je motiv nicméně značně posunutý: zatímco v povídce vyjadřuje hrdina nad možností života v partnerském vztahu pochybnosti, v románu dokončeném přibližně o patnáct let později je již hrdina smířený s životem starého mládence.

podobu literárního díla. Hrdinové novely „Holub zvaný Červený zobák“ (Gong Ji a další) nebo povídky „Přítel“ byli v závěru příběhu především šťastní, že jsou po skončení Kulturní revoluce stále na živu. I když tento aspekt možná nebyl způsoben nároky oficiální ideologie na optimistické vyznění díla, není ani možné říci, že by se jim nějakým způsobem vzpíral. Výsledkem reflexe hrdinů v povídkách „Děšť, sníh a další“, „Klášter dokonalé velkorysosti“ a „Ponížení“ je ale spíše zoufalství.

### 3.1.3 Paměť

#### 3.1.3.1. „Hua Dou“

Dlouhá povídka „Hua Dou“ (*Huadou* 花豆) dokončená v roce 1982, jež vytváří vzpomínky mužského hrdiny na životní příběh ženské protagonistky Hua Dou 花豆, je rozdělena do jedenácti oddílů. V narativu autor využívá techniku proudu vědomí a také sebeoslovení – zájmenem „ty“ proměnlivě oslovuje sám sebe a ženskou hrdinku (více v kapitole 3.2.). Vzpomínky jsou zasazeny do rámce v přítomném čase vyprávění, v němž je vyličen hlavní hrdina, padesátiletý projektant vodních elektráren, který v úvodním oddílu sedí doma u okna, čeká, až mu klesne tlak, pozoruje podzimní déšť a začíná vzpomínat. Ústředním motivem jeho vzpomínek je utrpení Hua Dou za Kulturní revoluce. Vzpomínky na její příběh se v různých oddílech prolínají se vzpomínkami na hrdinovo dětství a s úvahami nad během času, střetem generace hrdinů s generací jejich dětí a nad obtížností přenosu zkušenosti mladým lidem. V závěru se narativ navrácí do přítomného času vyprávění, v němž jsou ztvárněny hrdinovy snové představy a nakonec jeho probuzení.

Hrdina s Hua Dou vyrůstali ve stejném dvoře, od dětství si spolu hráli, v pozdějším věku spolu koketovali, posléze se spolu nazí sprchovali. Když hrdina dokončoval studium architektury, naznačila mu Hua Dou v dopise, že by se s ním chtěla oženit, hrdina tomu ale nevěnoval pozornost, neboť byl plně zaujat svou kariérou a službou státu. I matka hrdinu pobízela, aby si Hua Dou vzal, nicméně, jak sám říká, zájmy státu byly pro něj přednější. Hua Dou se následně vdala a porodila dvě děti, později se oženil i hrdina, který vychovává dceru Yuan Yuan 圆圆.

Na začátku Kulturní revoluce byla Hua Dou vyslýchána, neboť její biologický otec, kterého neznala, byl označen za kapitalistu. Manžel se při směně na železnici připlétl k



výbuchu vaříče, byl označen za atentátníka a při výsleších údajně spáchal sebevraždu – ona však nevěřila, že by se zabil ze své vůle. Tragédie Hua Dou vyvrcholila absurdní situací: na revolučním lidovém shromáždění si nedala pozor a posadila se na noviny s portrétem vůdce. Lidé si prohrašku všimli, zbili ji a definitivně ji označili za nepřítele. Následně vyhledala hlavního hrdinu a mladší dceru Xiao Dong 小冬, která ještě nebyla samostatná, byla nucená zanechat u něj a jeho manželky, kteří ji pak několik let vychovávali. Život si Hua Dou zachránila tím, že pod nátlakem a ve strachu ze (sexuálního) znásilnění napsala doznání, že na novinách seděla záměrně, aby vůdce a lid urazila.

Dominantním motivem závěru povídky jsou úvahy hlavního hrdiny nad rozdíly své vlastní generace a generace potomků:

Všechno je to pryč, život je špinavý, vlhký, chladný a plný prachu.

„Pořád řešíte minulost, minulost a minulost, vážně nuda,“ říká Yuan Yuan.

Nebýt minulosti, kde byste se tady vzali vy?

„Strýčku, svět vstoupil do doby mikroelektroniky,“ říká kamarád Yuan Yuan, vlastně její přítel.

都过去了, 潮湿阴冷的和满是灰尘的污染了的生活。

“你们总是说过去, 过去, 过去, 真腻味。” 圆圆说。

没有过去哪儿来你们呢?

“伯父, 世界已经进入微电子时代, ” 圆圆的朋友——男朋友说。 (Gao 2000: 139)

Již v úvodní části povídky jsou v proudu vědomí vylíčeny hrdinovy stížnosti, že děti zážitky jejich generace nezajímají. V závěru je pak zdůrazněn, podobně jako v předešlé ukázce, motiv neporozumění: mladá generace čte jiné knihy, mluví jiným jazykem. Povídka „Hua Dou“ tedy nakonec vyznívá jako poměrně zoufalé uvědomění, že jakkoli jsou největší hrůzy Kulturní revoluce vzdálené teprve několik let, odsuzuje je k zapomnění hned první generace, která sama nemusela odejít na venkov.

### 3.1.3.2. „Po pětadvaceti letech“, „V parku“, „Věneček“

V povídce „Po pětadvaceti letech“ (*Ershiwu nian hou* 二十五年后) dokončené v roce 1982, líčí er-formový vypravěč setkání muže s ženou, do níž byl kdysi zamilovaný. Naposledy se viděli v roce 1957 v období Kampaně proti pravičákům, pak byl protagonista

přiját na vysokou školu a později se nemohli setkat, protože za Kulturní revoluce byli oba vysídleni na venkov. Námětem setkání se známým člověkem po skončení Kulturní revoluce se „Po pětadvaceti letech“ podobá povídce „Přítel“. Větu „myslel jsem, že se s tebou už nikdy nesetkám“ ( “我以为在也见不到你了” ), kterou povídka „Přítel“ začíná, pak v povídce „Po pětadvaceti letech“ protagonista říká ženě ve třetím odstavci (Gao 2000: 68), čímž je propojenost obou povídek zvýrazněna.

Na rozdíl od „Přítele“ zde ale nejde primárně o odhalení zločinů Kulturní revoluce – hlavním motivem povídky „Po pětadvaceti letech“ je paměť a způsob, jakým se člověk vyrovnává s minulostí. Podstatná část povídky je vytvořena dialogem, v němž muž ženě, kterou přišel navštívit do její kanceláře, pokládá několik zdvořilostních otázek, na něž ona bezobsažně odpovídá. Vnitřní monolog odhalující protagonistovy myšlenky ale ukazuje jeho osobní angažovanost v setkání: celé ty roky na ni myslel, vzpomíná na společné zážitky z tanečních a podobně. Když spatřuje její úsměv, rozhodí ho to takovým způsobem, že zapomíná, na co všechno se vlastně chtěl zeptat. Je tedy patrné, že i po dlouhých letech chová protagonista k ženě zvláštní náklonnost a že od setkání něco – i když sám zřejmě neví, co – očekává.

Protagonistovo lpění na minulosti se vedle motivu milostné touhy váže ještě k motivu politickému, který je v povídce pouze naznačen. Nejprve v úvodní části povídky na otázku, kde nyní pracuje, zmateně odpovídá „Napравil jsem se.“ ( “改正。” ) (Gao 2000: 68), načež dodává, že se mu nakonec podařilo se napravit, z čehož implicitně vyplývá, že již má běžné zaměstnání. Jeho odpověď se v následující části povídky objasňuje v protagonistově promluvě: „Já si ale pořád pamatuji tu větu, kterou jsi mě tehdy ve třídě kritizovala.“ ( “可我总记得当时班里对我的批判会上你说的那句话。” ) (Gao 2000: 69). Hrdina, který odkazuje na období Kampaně proti pravičákům, si tedy ženu po pětadvacet let v paměti nechoval pouze jako objekt tajné lásky, ale také jako člověka, který na něj zaútočil v politické kampani<sup>21</sup>.

Pro celkový význam povídky je zásadní reakce ženy: na zmínku kampaně reaguje odpovědí, že si nevzpomíná. V textu dále na několika místech říká, že minulost by se měla nechat být minulostí. Motiv zapomnění je pak využit i pro pointu povídky: když po krátkém a rozpačitém rozhovoru žena protagonistu vyprovází, oslovuje ho jiným jménem, čímž je odhaleno, že muže měla za někoho jiného. Protagonistovi se po zjištění této skutečnosti uleví a rozhoduje se koupit nové šaty své venkovské manželce.

<sup>21</sup> Podobný rozpor je u ženské protagonistky ztvárněn také v novele „Holub zvaný Červený zobák“.

Velmi podobný námět je ztvárněn v povídce „V parku“ (*Gongyuan li 公园里*) dokončené v dubnu roku 1983, tedy přibližně o rok později. Povídka má podobu dialogu mezi mužem a ženou, který je doplněn o krátké pasáže vyprávěné ve třetí osobě vypravěčem, jenž stojí mimo příběh. Dva hlavní protagonisté vzpomínají na dětství, kdy si spolu v parku hráli. Dialog postupně odhaluje, že za Kulturní revoluce byli oba dva vysídleni na venkov, žena se vdala a on si našel přítelkyni. Podobně jako protagonista povídky „Po pětadvaceti letech“ lpí i mužský hrdina povídky „V parku“ na minulosti – zahořklými poznámkami ohledně jejího manžela a dcery dává najevo svou lítost, že se jejím manželem nestal on sám.

Jeho touha po ženě je v povídce ztvárněna pomocí symbolické postavy – vedle dialogu muže a ženy je v povídce vylíčena v podstatě už jen čekající žena, jež v parku sedí nedaleko páru. Tato žena někoho vyhlíží, on ale nepřichází a ona pláče. V závěrečné pasáži povídky je zřejmé, že její čekání odkazuje k marnému čekání hlavního protagonisty: ženská protagonistka navrhuje, že by čekající ženu měli jít utěšit, protagonista ale namítá, že to není možné. Následně protagonistce sděluje, že už ji nikdy nechce vidět, čímž znovu naznačuje, že není schopný svou úlohu člověka, který marně čeká, snášet.

Na rozdíl od povídky „Po pětadvaceti letech“ zde tedy hrdina nachází odvahu naznačit ženě své pocity. Žena nejprve reaguje podobně jako žena v povídce „Po pětadvaceti letech“ – říká, že by minulost neměl tolik prožívat. V samotném závěru povídky je nicméně naznačen odlišný postoj:

„Ani jeden z nás za to nemůže, je to chyba celé generace. Všechno je to ale už pryč, musíme se naučit zapomenout.“

„Já na to všechno ale zapomenout nedokážu.“

„Možná, že za nějaký čas...“

„Už běž.“

„Nemám tě doprovodit na zastávku?“

Oba dva vstali. Zvuk nezadržitelného vzlykání se ozýval tam od té kamenné stoličky skryté za větvemi, na které nikdo neseděl, zpoza šedočerného kmene stromu. Postava tam ale vidět nebyla.

„Neměli bychom ji nakonec přece jen přesvědčit, aby se vrátila zpátky?“

Ve světle pouliční lampy se lehce třepotaly světle zelené lístky topolu, co vypadaly jako hedvábí.

“你我都没有责任，是那个年代的错误。而这都已经过去了的，得学会遗忘。”

“可我很难都忘掉。”

“也许时间一长……”

“你走吧。”

“不需要我送你上车？”

两人站起来了。一声抑制不住的哽咽的声音来自隐约可辨的空石凳子那边，灰黑的树干后面，却看不清人影。

“也许我们还是应该劝说她回去的好？”

路灯的光景中，那缎面一样的白杨树嫩绿的新叶子正微微闪动。(Gao 2000: 223)

Přestože zde vzhledem k neznačení mluvčích není jasné, kdo kterou větu pronáší, zdá se pravděpodobné, že větu „Já na to všechno ale zapomenout nedokážu“ pronáší protagonistka. Dialog tedy naznačuje, že v tomto případě se hrdinovi daří v ženě melancholické city probudit.

Otázka v samotném závěru pak poskytuje prostor pro úvahy nad interpretací. Vzhledem k tomu, že je možné se domnívat, že v povídce je lpění na minulosti přisouzeno oběma protagonistům, za podmět této otázky považují oba dva hlavní hrdiny – domnívám se, že věta představuje zamyšlení obou dvou, ne pouze jednoho z nich. Pokud se domníváme, že předmětem věty („ona“) je plačící žena za stromem, kterou považujeme za symbol hrdinova marného čekání, záleží, jakým způsobem rozumíme vedlejší větě „aby se vrátila zpátky“. Zprv je větu možné chápat tak, že žena by se zpoza stromu měla vrátit zpět na kamennou stoličku. To by se pak dalo považovat za náznak, že si protagonisté přejí, aby muž „začal znovu čekat“, což je pak možné považovat za symbol jejich úvahy nad obnovením vztahu. Zadruhé je ale možné se domnívat, že významem vedlejší věty je přání protagonistů, aby se žena vrátila zpátky domů, aby se tedy k čekání přestala upínat – což by měl analogicky udělat i protagonista. Odlišně je závěrečnou větu možné interpretovat, pokud budeme za předmět věty („ona“) považovat hlavní ženskou protagonistku. V tom případě je možné uvažovat, že by se mohlo jednat o výzvu protagonistů, aby se vrátilo „já“ protagonistky z mládí, tedy to „já“, které s hrdinou prožívalo milostný vztah. V tomto případě je poslední větu také možné chápat jako výzvu k obnovení vztahu.

Na motivu rozvzpomínání je postavená také povídka „Věneček“ (*Huahuan* 花环), která byla rovněž dokončena v roce 1983. Vyprávění ve třetí osobě líčí mužského hrdinu a jeho dívku Xiao Hui 小惠, kteří navštěvují vesnici, z níž pochází hrdinova matka, a kterou hrdina považuje za svůj domov (*guxiang* 故乡) – často ji navštěvoval v dětství a v období

Kulturní revoluce, když byl nucen odejít na venkov, přesídlil právě sem. Podobně jako v povídce „Klášter dokonalé velkorysosti“ i ve „Věnečku“ pociťuje hlavní hrdina na venkově rozporuplné pocity – vesnici má rád, jako měšťan pracující v kanceláři ale vnímá své odcizení. Ve „Věnečku“ je toto odcizení zvýrazněno městským vzezřením a chováním ženského doprovodu, což také připomíná „Klášter“.

Hlavní protagonistista se snaží sounáležitost s vesnicí prokázat své partnerce tím, že ji poučuje o místních názvech pro květiny. Ona mu ohledně této znalosti nedůvěřuje, což vede ke konfliktu, který hrdina řeší tím, že jí z květin uplete věneček, který si Xiao Hui nasazuje na hlavu. Když se ale přibližují k vesničanům, upozorní ji, že si jej musí sundat, neboť na vesnici nosí věneček jenom děti a toto chování je proto nevhodné.

Protagonisté přicházejí k přístřešku, v němž se nachází prodavačka melounů a její dcera. Prodavačka, která je v hrdinových očích ztělesněním drsné a strhané vesnické ženy, hrdinu oslovuje dětským jménem, on si ale nemůže vybavit, kdo to je. Až po chvíli si vzpomíná, že je to Chun Lan 春兰, o dva roky mladší než on, s níž si v dětství hrál a upletl jí věneček z květin. V dětství k němu od té doby Chun Lan vzhlížela. Nedořečenou větou „A ještě později...“ (“再后来呢——”) (Gao 2000: 83) je v povídce naznačeno, že vztah hrdiny a Chun Lan se dále, možná v období Kulturní revoluce, mohl neznámým způsobem vyvíjet.

Chun Lan návštěvníky hostí melouny a Xiao Hui se jí vyptává na místní názvy květin – z odpovědi je patrné, že protagonistova erudice byla v tomto ohledu zcela nedostatečná. V závěru návštěvníci odcházejí, Chun Lan je zve do svého domu, hrdina si ale uvědomuje, že už se možná nikdy neuvidí. Melancholie při návštěvě „rodné vsi“, setkání s proměněným přítelem (zde přítelkyní) z dětství a závěrečná hrdinova úvaha nad bídou venkovského života jsou motivy, jimiž povídka „Věneček“ připomíná Lu Xunovu povídku „Rodná ves“ (*Guxiang* 故乡).

Liao ve své analýze vyzdvihuje motiv rozpolcenosti hrdinovy identity ve vztahu k venkovu a městu. Venkov, k němuž ho poutá vztah s Chun Lan, symbolizuje jeho přirozenou povahu. Město, s nímž je symbolicky spjatý vztahem se Xiao Hui, je zase místem, kde získal prestižní zaměstnání. Jak ale ukazuje scéna s místními názvy rostlin, ve městě se z hrdiny stal také pokrytec (Liao 2009: 19-21).

Já nicméně za základní motiv povídky považuji motiv paměti: byla to právě vzpomínka na vztah s Chun Lan z dětství, co v hlavním hrdinovi vyvolalo zamyšlení nad bídou venkovanů, díky němuž se s vesničany identifikoval. Jako celek pak povídku čtu zejména jako úvahu nad zapomněním: po pouhých několika letech ve městě zapomněl hlavní

hrdina nejen na názvy květin, ale také na Chun Lan.

### 3.1.3.3. „Nehoda“

V povídce „Nehoda“ (*Chehuo* 车祸) dokončené v roce 1983 líčí ve třetí osobě vypravěč, který není postavou příběhu, dopravní nehodu, k níž dochází odpoledne na rušné ulici ve velkoměstě. Kromě průběhu samotné nehody je v narativu velká pozornost věnována jednání vnějších aktérů – svědků a kolemjdoucích, kteří vytvářejí dav, a zasahujícím policistům. Při líčení situace je zdůrazněn její časový průběh, který je završen odklizením veškerých stop, jež po nehodě zbyly. Samotný závěr povídky je pak vytvořen úvahou vypravěče.

Úvodní část líčí ulici, kterou přejíždí cyklista s dítětem ve vozíku. Dráha cyklisty se protíná s dráhou přijíždějícího autobusu. Autobus troubí, cyklista ale nezpomaluje, až těsně před střetem odstrkuje vozík s dítětem. Následně sám končí pod koly autobusu.

K bezvládnému tělu přibíhá jako první řidič autobusu. V tu chvíli začíná jednat dav – obviňuje řidiče, volá policii a zjišťuje, že dítě je živé. Po chvíli přijíždějí policisté, vytlačují přihlížející dále od nehody a řidiči zabavují řidičský průkaz. Pozornost vypravěče se pak upírá zejména k davu, který se dohaduje o nehodě – zda šlo o chybu řidiče nebo o sebevraždu, kam a odkud cyklista jel. Jednotliví členové davu přicházejí s různými interpretacemi.

V další části je spolu s tímto dohadováním ztvárněno odklizení nehody: dítě odváží policie, mrtvolu sanitka, vrak kola je odvezen, kaluž krve zasypána pískem. Společně s proměnou místa nehody se proměňují i reakce davu: k nehodě se začínají vyjadřovat lidé, kteří ji neviděli, debata se stáčí k jiným nehodám a irelevantním poznámkám. Když je odklizeno kolo a zasypána krev, lidé se na místě přestávají zastavovat.

V noci se na zábradlí u místa nehody objevuje téměř bezvýznamná vzpomínková cedule pozůstalých. Následně poslední stopy po kaluži krve odstraňuje čistící auto. Proces odklizení nehody a postupného oslabování zájmu davu je nakonec doslovně spojen s motivem zapomnění: vypravěč konstatuje, že jeden člověk je v milionovém městě zanedbatelný a že druhý den už o nehodě nikdo nic vědět nebude.

Ještě než přikročíme k analýze samotného závěru, který význam povídky posouvá, rád bych shrnul motivy, které považuji za nejdůležitější. Zajímavý je motiv dítěte, které sice žije, nicméně má nejasnou budoucnost – tento motiv může evokovat motiv dítěte u Lu Xuna, které

je třeba zachránit. Dále je v povídce opakovaně poukazováno na nestandardní přístup řešení nehody: dříve než sanitka k nehodě přijíždějí policisté a situaci ihned řeší silou – vytažují obušky, okřikují dav, vytlačují lidi na chodník. Jeden z hlasů v diskusi davu dále zmiňuje politiku jednoho dítěte. Tyto motivy je možné interpretovat jako kritiku současné čínské společnosti. Za nejvýznamnější pak považují motiv dezinterpretace toho, co se stalo. Dohady lidí ohledně průběhu nehody, které mají od samého počátku charakter subjektivních dojmů, které s objektivní realitou příliš nesouvisejí, gradují povídáním o jistém tesaři, který je opilec. Vypravěč explicitně říká, že zapomnění je vyvrcholením právě takovýchto dohadů.

Závěr povídky tvoří úvaha vypravěče, v níž navazuje na dohady členů davu a opakuje motiv předčasného úmrtí a záchranu dítěte. V posledním odstavci pak své vyprávění komentuje:

Opět jsme se dostali k filozofii, ale přestože filozofie může vycházet ze znalosti života, život žádná filozofie není. Nejde ani o to, abychom dopravní nehody, které se v životě přihodí, dávali do statistik, o to se postará odbor dopravy nebo policie. Samozřejmě by se z toho dala vytvořit také zpráva do novin. A stejně by z toho mohl být námět pro literaturu. Chtělo by to trochu představivosti, něco by se k tomu doplnilo a vznikl by velice silný příběh. To by se pak dalo nazývat tvorbou. Ale tady se jen převyprávěl vlastní průběh dopravní nehody, tak jak se tato náhodná nehoda stala v pět hodin odpoledne ve střední části ulice Desheng před obchodem, kde opravují rádia.

又谈到了哲学，可生活并不是哲学，虽然哲学可以来自于对生活生活的认识。也不必把生活中的车祸纳入到统计学中去，那时交通部门或公安部门的事。当然，这也可以成为小报上的一则新闻。也还可以当作文学的素材，通过想象，加以补充，编出极为动人的故事。这就属于创作了。可这里叙述的只是这车祸本身的经过，下午五点钟，在德胜大街中段，无线电修理门市部前的马路上，偶然发生的一椿车祸。(Gao 2000: 235)

Závěrečná úvaha přináší zamyšlení nad tím, co je to literatura nebo tvorba. Vypravěč naznačuje, že narativ v povídce „Nehoda“ do těchto kategorií nespadá, a že je naopak jakýmsi objektivním popisem reality. To je ale zjevný nesmysl. Interpretace závěru povídky je tak poměrně obtížná – je možné jej chápat jako pokus o demonstraci vypravěčovy nezávislosti na filozofii či snaze o mediální a literární senzaci, což připomíná pozdější autorův umělecký program „bez ismů“ (viz kapitola 2.1.2.1).

A nebo je možné jej vykládat naopak jako rozvinutí motivu dezinterpretace dopravní nehody. Nehodu nejprve hodnotili svědci a kolemjdoucí, přičemž jejich představivost dokázala z nehody samotné vytvořit celé smyšlené životní příběhy oběti. Zdá se, že v závěru

vypravěč naznačuje, že právě podobně „nafouklé“ příběhy bývají námětem mediálního zpravodajství nebo literatury, a že z této přehnané představivosti dokonce vychází filozofie. Pokud se přikloníme k této interpretaci, je možné konstatovat, že závěr povídky dotváří obraz manipulace s informacemi v průběhu jejich přenosu – nejprve z člověka na člověka a posléze širšími informačními toky a pomocí teorií. Tvrzení, že vypravěčův vlastní narativ se touto dezinformační pastí nenechá polapit, pak lze rozumět jako trochu nadnesené pobídce k zamyšlení, zda je možné se od takové manipulace oprostít.

Liao v povídce identifikuje podobné motivy, zejména poukazuje na Gao Xingjianovy úvahy o problematice přenosu informací, ve své analýze nicméně zcela opomíjí souvislost s Kulturní revolucí (Liao 2009: 75-78). I když není Kulturní revoluce v povídce explicitně zmíněna, nacházíme v ní mnoho motivů, které autor v jiných dílech právě s tragickými událostmi Kulturní revoluce spojuje, jako jsou například předčasné úmrtí, domnělá sebevražda, osiření dítěte. Hlavním motivem, který „Nehodu“ spojuje s dřívějšími díly Gao Xingjiana, jsou pak právě pochybnosti, které v souvislosti s úmrtím vznikají. Domnívám se, že smrt Cao Caoa v „Hvězdách chladné noci“ nebo Kuai Kuaie v „Holubovi“, kteří jsou oba dva nepřímými oběťmi Kulturní revoluce, neboť umírají na nemoc, jsou svým způsobem nehody podobné úmrtí hrdiny povídky „Nehoda“: u žádné z těchto nehod není možné jednoduše určit viníka, což poskytuje prostor pro různé interpretace včetně dezinterpretací. Z těchto důvodů se domnívám, že povídka je příspěvkem do úvahy nad tradováním Kulturní revoluce.

#### 3.1.3.4. „Křeč“ a „Na moři“

Přenos zkušenosti je ústředním motivem také v povídce „Křeč“ (*Choujin* 抽筋), která byla dokončena v roce 1984. Vypravěč v ní ve třetí osobě líčí mužského protagonistu, který je ubytovaný v hotelu u moře. Podstatnou část povídky tvoří líčení protagonistova plavání: když je již daleko od břehu, dostává křeč do nohy. Pokouší se vrátit ke břehu, křeč ho ale částečně znehybňuje. Technikou proudu vědomí jsou vytvořeny mužovy pocity a úvahy – doufá, že o něm lidé na břehu vědí, bojí se smrti a hledá v sobě síly pro svou záchranu.

Protagonistovi se nakonec daří doplavat na břeh a ihned cítí potřebu se o svou zkušenost, kterou explicitně považuje za únik smrti, s někým podělit. Nikdo z kolegů v hotelu si ho ale nevšímá, a tak se jen převléká a jde se projít na pláž. Závěr povídky je vytvořen



krátkou scénou: protagonista pozoruje tři mladé lidi, kteří na pláž přijíždějí na dvou bicyklech a popíjejí alkohol z lahve. Podobně jako v mnoha Gao Xingjianových povídkách je pro interpretaci povídky její samotný závěr zásadní:

Přiběhli a od té dívky si lahev s pálenkou vzali, postupně si přihnuli, lahev jí zase vrátili a běželi do moře.

„Á... á“

„Á...“

Příliv bičoval pláž, voda dál stoupala.

„Rychle se vraťte!“ zakřičela ta dívka, odpovídalo jí ale jen šumění moře.

Pak v nepatrném odrazu na vodě, která se hrnula na břeh, zahlédl, že ta dívka, co se opírala o kolo, měla v podpaží berle.

他们便过来接过这女孩子手里的一个酒瓶子，轮流对着瓶口喝，然后递还给她，便跑向海里。

“阿——阿！”

“阿——”

海潮喧哗着扑来，潮水继续上涨。

“快回来啊！”这女孩子尖叫着，回答她的只有海潮的澎湃。

接着海水拥上岸来水面微弱的反光，他看见这倚着自行车站立着的女孩子肋下拄着一双拐杖。

(Gao 2000: 240)

Dívku s berlemi, které je v závěru věnována značná pozornost, je možné považovat za symbolickou postavu. Podobně jako hrdina prožila určitou traumatickou událost. S dívkou je navíc spojen motiv přenosu zkušenosti – dívka chlapce varuje, aby si dávali pozor. Dívka, která v povídce reprezentuje generaci mladých lidí, tedy na trauma reaguje stejně jako hlavní hrdina, totiž nutkáním svou zkušenost sdělit a ostatní varovat. Povídka „Křeč“ je navíc postavená tak, jako by dívka chlapce varovala *namísto* protagonisty. Povídku je možné chápat jako příspěvek do autorových úvah nad smyslem výpovědi o traumatech způsobených Kulturní revolucí v souvislosti s generací mladých lidí.

Povídce „Křeč“ se některými znaky podobá povídka „Na moři“ (*Hai shang* 海上), která byla dokončena v roce 1983: její děj je také zasazen do prostředí hotelu u moře a pláže, hlavní hrdina i v této povídce plave a setkává se s jiným protagonistou, kterého je možné označit za symbolickou postavu. Celkové vyznění povídky se však liší a odlišný je i způsob narace – vypravěčem je hlavní hrdina, který zájmemem „ty“ střídavě oslovuje implikovaného čtenáře a sama sebe (více v kapitole 3.2.3.).

Hlavní hrdina je spolu s kolegou z kanceláře Wang Shaopingem 王绍平 vylosován a může se tak jako doprovod účastnit zájezdu seniorů z podniku k moři. Technikou proudu vědomí je vyličeeno, že Wang je člověk, s nímž se protagonista již roky mívá, aniž by o něm cokoli věděl. Při cestě k moři a následně v hotelu si kolega vše dokáže zařídit tak, aby se o seniory staral pouze hlavní protagonista. Na rozdíl od Wanga, jenž vždy po jídle někam zmizí, hlavní protagonista chvíli volna nachází až po třech dnech, a jde si zaplavat.

Cílem svého plavání volí protagonista rybářský člun, v němž si chce odpočinout. Ke svému překvapení v něm nachází kolegu Wanga, který tam ve stavu zvláštní meditace kvílí na moře:

„Á... á... á...“

Jakoby zpíval, ale tóny ani slova to nemá. Čert ví, o čem to zpívá, vážně je to podivín. Určitě se dost trápí, určitě má na srdci něco, o čem nikdo neví. A právě proto, že to nikomu nechce prozradit, se tady vyznává širému moři.

“阿——阿——阿——”

他像是在唱歌，可五音不正，也没个词。鬼才知道他唱的什么，这真是个怪人。他一定相当苦闷，一定有他的心事为外人所不知。他又不愿意向任何人披露，对着大海在那里发泄呢。(Gao 2000: 92)

Wangovo kvílení, kterému je ve vyprávění věnován značný prostor, je výrazem prožitého traumatu, a přestože není srozumitelné, má na Wanga pozitivní účinky – Wang se lehce usmívá. Mezi hlavním hrdinou a Wangem dochází k interakci: hrdina nejprve Wanga zdraví, když se mu ale nedostává odpovědi, postupně se k jeho meditaci připojuje a sám začíná výt na moře. Meditace spojená s prožitkem souznění s přírodou (mořem) zanechává na hlavním hrdinovi silný dojem, a když plave zpět, cítí úlevu. V samotném závěru pak vypravěč konstatuje, že po návratu do kanceláře určité sblížení mezi kolegy přetrvalo a hlavní protagonista už Wanga nepovažuje za podivína.

### 3.1.3.5. „Matka“

V povídce „Matka“ (*Muqin* 母亲) z roku 1983 je motiv paměti zvýrazněn formou – povídka je napsaná narativní technikou proudu vědomí, v níž Gao Xingjian užívá i pro něj charakteristickou techniku přesunu narativních perspektiv (více v kapitole 3.2.4.). Narativ povídky „Matka“ vytváří procesy vzpomínání ve vědomí jediného individua.

Ve vyprávění v 1. osobě oslovuje hlavní hrdina, který je zároveň vypravěčem, střídavě svou zesnulou matku a sám sebe. V úvodu povídky je podobně jako v povídkách „Přítel“ nebo „Po pětadvaceti letech“ vyzdvižen motiv dlouhého odloučení: „Už dlouho, dlouho jsem tě neviděl, už tě téměř ani nepoznávám, je to přes dvacet let, ...“ (”我很久很久没有见到你了, 我几乎认不清你的模样, 二十多年了, ...“) (Gao 2000: 155). Hrdina posléze vzpomíná na matčinu podobu na jisté zažloutlé fotografii, což je motiv, který připomíná úvod první kapitoly románu *Bible osamělého člověka*.

Středobodem povídky je matčina smrt. Nejprve hrdina vzpomíná, jak se matka v období Kulturní revoluce přihlásila k práci na statku. Na rozdíl od ostatních pracovala velmi usilovně, její nasazení ale vedlo k vyčerpání, v jehož důsledku se nakonec utopila v řece (také smrt matky je podobně vylíčená v první kapitole *Bible osamělého člověka*). V závěrečné části povídky hrdina líčí, jak později spolu s bratrem pohřbili matku i otce do společného hrobu.

Ve vědomí hlavního hrdiny je motiv matčiny smrti spojen zejména s výčitkami svědomí – označuje se za „neoddaného syna“ (*bu xiao erzi* 不孝儿子), který na matku vždy zapomínal. Vyčítá si, že s ní netrávil mnoho času, protože chtěl pracovat pro vlast a myslel hlavně sám na sebe. Dále si vyčítá, že domů dorazil až těsně po jejím úmrtí a později se kvůli časové tísní nemohl zúčastnit vztyčení náhrobního kamene. Za projev „neoddanosti“ hrdina dokonce považuje i skutečnost, že jedinou fotografii matky nakonec spálil ve strachu z gardistů. Povídka jako celek tedy ukazuje mentální stav člověka, jenž prožívá pocit viny z událostí, které byly přímo či nepřímo způsobeny útlakem totalitární společnosti. Podobnou obětí Kulturní revoluce, která nešťěstí (v tomto případě znásilnění politickým komisařem) považuje za vlastní chybu, je hlavní hrdinka novely *Feitian* (*Feitian* 飞天) spisovatele Liu Ke 刘克 (1928-2002). Tato novela která bývá považována za dílo „literatury reflexe“.

Když se zamyslíme nad hlavními hrdiny některých Gao Xingjianových děl, můžeme mezi některými jejich charakteristikami a charakteristikou matky z povídky „Matka“ nalézt zajímavé souvislosti. Cao Cao z „Hvězd chladné noci“ je oddaný kádr, který nikdy nepolevuje ve své touze sloužit lidu, a v návaznosti na represe v období Kulturní revoluce nakonec umírá na nemoc. Kuai Kuai z „Holuba zvaného Červený zobák“ není kádr ale matematik, nicméně jinak je o něm v tomto smyslu možné konstatovat přibližně to samé jako o Cao Caovi. Matka je pracovitá, dobrovolně se hlásí k práci na statku, a na konci umírá v důsledku vyčerpání. Společným znakem těchto postav, o němž jsem psal i v souvislosti s povídkou „Nehoda“, je skutečnost, že jsou *nepřímými* oběťmi Kulturní revoluce. Domnívám se, že je možné

uvažovat, že postava matky je v Gao Xingjianově díle jedním – a významným – archetypem oběti.

### 3.1.3.6. Závěr

Procesy paměti, jako je například uchovávání a vybavování vzpomínek nebo zapomínání, jsou důležitými motivy v celém Gao Xingjianově díle. Již první autorovo publikované dílo – novela „Hvězdy chladné noci“ – bylo napsáno formou deníku. Jak jsem psal výše, tematiku odhalení zločinů Kulturní revoluce v „literatuře jizev“ je možné chápat jako akci zaměřenou proti tomu, aby se na zločiny, případně jejich pachatele, zapomnělo. Povídky, které jsem zařadil do této kapitoly, se ale od děl zkoumaných v předcházejících kapitolách liší. Nehledě na to, zda jsem díla „odhalování zločinů Kulturní revoluce“ nebo „dědictví Kulturní revoluce“ identifikoval jako společensky kritická nebo spíše zaměřená na zkoumání individua, je tragédie Kulturní revoluce ve všech případech jejich základním námětem: některá z děl poukazují na zločiny, jiná hledají příčiny katastrofy, další ukazují důsledky pro jedince nebo společnost.

Povídky zařazené do kapitoly „Paměť“ se od událostí Kulturní revoluce dále odpoutávají. Domnívám se, že se jedná o fenomén podobný tomu, o němž píše Li Qingxi v souvislosti s A Chengovým „Šachovým králem“ (*Qi wang* 棋王). Li vyzdvihuje, že román z roku 1984 nelíčí úděl mladých intelektuálů poslaných na venkov ani se nesnaží popisovat objektivní realitu; narativem se snaží ukázat sebepoznání, k němuž se hlavní hrdina díky svým zkušenostem z období Kulturní revoluce dopracoval (Li 2000: 114). Podobný obrat k tématům, která jsou – na rozdíl od těch ve výše analyzovaných dílech – zkušenostmi z období Kulturní revoluce podmíněná pouze nepřímo, reprezentují povídky této kapitoly.

V povídkách kapitoly „Paměť“ identifikuji dva základní motivy: zaprvé se jedná o úvahu nad problematikou přenosu zkušenosti, za druhé úvahy o samotné paměti, vzpomínání / rozvzpomínání / zapomínání. Nejprve se pokusím vyzdvihnout nejdůležitější aspekty povídek, které tematizují problematiku přenosu zkušenosti.

Otázka, zda má smysl předávat své zkušenosti, je také významným tématem Gao Xingjianova díla jako takového, které je zpracováno mimo jiné v *Bibli osamělého člověka*. Domnívám se, že se jedná o fenomén podobný tomu, který v souvislosti s traumatem holokaustu zkoumá Horowitz. Ta svůj literární výzkum staví na fenoménu mlčení – oběti v

mnoha případech ztratily víru v člověka, a tedy i ve slova nebo například dějiny (souvislost s Kulturní revolucí dokládá například Bei Daova báseň „Odpověď“, na jejíž místo v dějinách čínské literatury jsem upozornil v kap. 2.2.3.1). Oběti často cítily, že slovy nedokáží vyjádřit, co se stalo. Na druhou stranu ale cítily, že zodpovědnost za budoucí generace je ke sdílení zkušeností zavazují (Horowitz 1997: 113, 119-120) .

Na něco podobného Gao Xingjian odkazuje již ve své prvotině „Hvězdy chladné noci“, kde poslední deníkový zápis v období násilných výslechů hlavní hrdina ztvárňuje jako čáru:

„29. 11. 1968. —“

Za datem napsal jen vodorovnou čáru, žádný jiný záznam tu není. Myslím, že chtěl určitě něco říct, ale prostě nemohl. Můžeš si to vyložit jako sklíčenost, můžeš to chápat jako rozhořčení, můžeš si to vyložit jako nemožnost vyjádřit sklíčenost a rozhořčení, nebo jako protest proti téhle bezmoci, možná je to tohle všechno najednou. Když byl ještě na živu, nikomu se o tomhle dni nezmínil, jak by to tedy dnes mohl někdo říct přesně? Když ale dočteš k tomuhle prázdnému dni, není ti z toho i tak těžko na těle i na duši?

“一九六八年十一月二十九日。——”

日期之后只划了一条横线，没有一个个字的记载。想必他想要说什么而又不能。你可以理解为苦闷，你可以理解为愤慨，你可以理解为苦闷和愤慨之不能表达，也可以理解为对不能表白以示抗议，也许全部兼而有之。他生前从未向人提起过这个日子，如今又有谁能说得清楚呢？然而，当你读到这空白的日子，你能不感到全身心郁闷吗？(Gao 1984: 224)

Čára v deníku symbolizuje nemožnost předat svou zkušenost: zatímco v ostatních záznamech zapisuje hrdina otřesné zážitky ve stručných větách, v tomto záznamu mu zřejmě slova pro vyjádření zkušenosti nestačí.

S podobným motivem se setkáváme v povídce „Na moři“, v níž hlavní hrdina potkává kolegu Wanga, který kvílí nesrozumitelné zvuky. I když je hlavní hrdina nejprve z Wangova projevu zmatený, postupně se s ním identifikuje a přidává se k němu. Sdílení žalostného kvílení, které očividně odkazuje k traumatickým zkušenostem z Kulturní revoluce, má na hrdinu pozitivní účinek. V povídce „Na moři“ je tento motiv využit ke zvýraznění sounáležitosti mezi příslušníky stejné generace: i když je trauma vyjádřeno nesrozumitelnými skřeky, hlavní hrdina mu rozumí, což ho s kolegou sblíží.

Povídky „Hua Dou“ a „Nehoda“ naopak ukazují situace, v nichž dochází k neporozumění. V povídce „Hua Dou“ je tento motiv explicitně ztvárněn povzdechy hlavního hrdiny nad skutečností, že ani jím samotným vychované děti se o tragické události Kulturní

revoluce – symbolizované utrpením Hua Dou – nezajímají. V povídce nicméně nejde jen o jeho děti, ale o celou generaci mladých lidí. Větou „Nebýt minulosti kde byste se tady vzali vy?“ je v povídce, jejíž vyznění je výrazně společensky angažované, vytvořen imperativ: nastávající generaci je nutné zkušenosti předávat.

V povídce „Nehoda“ se Gao Xingjian na rozdíl od těchto děl, v nichž uvažuje nad sdělováním, zamýšlí hlavně nad přijímáním informací. Hlavním motivem povídky je problém interpretace události: už od samého začátku se domněnky jednotlivých aktérů v davu liší, s postupujícím časem se stávají zcela irelevantními. Povídku „Nehoda“ tedy chápu jako podobný povzdech nad zapomením, jeho motivací nicméně není zapomení pouze mladé generace, ale celé společnosti.

Společným znakem povídek, které se zabývají problematikou přenosu zkušenosti, je tedy skutečnost, že vzpomínání na Kulturní revoluci, které je v nich explicitně nebo implicitně („Nehoda“) přítomné, transformují v motivy, které již s Kulturní revolucí přímo nesouvisí: porozumění („Na moři“) nebo naopak nepochopení („Hua Dou“ a „Nehoda“).

V povídce „Po pětadvaceti letech“ autor líčí hlavního hrdinu, který až chorobně ulpívá na minulosti, a jemuž konfrontace se zapomením ženské protagonistky přináší úlevu. Povídka „V parku“ ukazuje podobnou situaci, která má ale odlišné vyústění: muž, jenž prožívá trauma z dávných událostí, se v tomto případě setkává s ženou, která je na tom stejně jako on. Hrdinové svůj současný stav považují za důsledek politických kampaní Kulturní revoluce a oba dva touží situaci změnit. Změna ale očividně není možná, a tak je výsledkem jejich setkání pouhá zoufalost, kterou snad může utišit jedině zapomení. Podobná je ostatně i zápleтка povídky „Matka“ – i matka je postavou, s níž se hlavní protagonista dlouho neviděl, na kterou zapomínal, a setkání s níž ho přivádí k zoufalství.

Zatímco v souvislosti s těmito třemi povídkami se můžeme domnívat, že zapomení by hlavnímu hrdinovi mohlo přinést útěchu, ve „Věnečku“ autor odhaluje jiný aspekt zapomení: hlavní hrdina přijíždí na vesnici v přesvědčení, že se v místním životě vyzná daleko lépe, než jeho partnerka z města. Postupně se ale ukazuje, že všechno zapomněl. Tento motiv je podle mě možné interpretovat jako poukaz na rizika spojená se zapomením, tedy zejména na překrucování vzpomínek a pochybnou interpretaci minulosti (svým způsobem se tak povídka podobá „Nehodě“).

V povídkách, které tematizují radostné („Po pětadvaceti letech“) či nebezpečné („Věneček“) zapomení nebo bolestné rozvzpomínání („V parku“, „Matka“) tak Gao Xingjian transformuje vzpomínání na Kulturní revoluci v úvahy nad okolnostmi obecných

psychologických procesů.

### 3.1.5 Hledání kořenů

#### 3.1.5.1. „Za řekou“

Dlouhá povídka „Za řekou“ (*He na bian* 河那边), která líčí pocity hlavního protagonisty při návštěvě starého známého na venkově, je ve formě proudu vědomí vyprávěná ve druhé osobě narativní technikou sebeoslovení – protagonista příběh vypráví sám sobě. Povídka rozdělená na čtrnáct oddílů ukazuje touhu hlavního protagonisty vymanit se z uspěchaného a komplikovaného života ve městě a žít v divoké přírodě v klidu a osamění.

V úvodu je vylíčen mužský protagonista, který chce navštívit přítele, jenž odešel do ústraní a postavil si domek v lese na samotě. Protagonista volá na převozníka, neboť přítel bydlí za řekou. Již v úvodní části je vylíčena touha protagonisty najít úkryt před každodenní realitou jeho života:

Cítíš, že chceš uniknout úpadku světa stejně jako Tao Yuanming, žes na tohle opuštěné místo dorazil, abys pozvedl zrak k jižnímu pohoří a s mírem v srdci spatřil, jaký je život tam.<sup>22</sup> Chceš se vyvléct z víru politických bojů, z útoků, z nápravy, vyvléct se z toho neustále napravujícího života, v němž nikdo neví, co bude zítra, a který je nesmyslný, šílený, a který člověka nenechá dýchat. Jak se tomuhle dá ještě říkat život?

你觉得你像陶渊明那样要逃避乱世，想过悠然见南山的日子，来到了这个举目无亲的地方，逃脱了政治斗争的漩涡，逃脱了挨整，逃脱了整人，逃脱了互相整来整去那种无谓的、疯狂的、朝不保夕而且不让人喘息的生活。那又怎么能叫做生活？ (Gao 2000: 177)

Protější břeh řeky je v povídce místem, které je v protagonistově mysli protipólem jeho každodenního života. Duchovní rozměr protějšího břehu je symbolizován postavou přítele předsedy Fanga 方书记, který ve stáří opustil politické funkce v okresním městě a odešel do ústraní, a Vrchem duchů 通灵峰<sup>23</sup>, pod nímž jehož dům stojí. Na této hoře, jejíž jméno evokuje název Gao Xingjianova pozdějšího románu *Hora duše*, žil kdysi mnich, který

<sup>22</sup> Podobně jako zde Gao Xingjian modifikuje verš Tao Yuanminga 陶渊明 (365-427 n.l.) z básně „Pití vína“ (*Yin jiu* 饮酒), ve vlastním překladu modifikují překlad Marty Ryšavé a Josefa Hiršala z knihy *Tao Jüan-ming – Návraty*.

<sup>23</sup> Na základě analýzy motivů v povídce bych tento název doslovně překládal jako „Vrch spojení s duchy“. *Tong* 通 chápu ve významu „komunikace“ *goutong* 沟通 a *ling* 灵 jako „duchové“ *youling* 幽灵. Takový překlad ale v češtině působí neesteticky.

do ústraní uprchl, neboť se účastnil povstání Taipingů.

Motiv překročení řeky v povídce připomíná podobný motiv v Gao Xingjianově divadelní hře *Druhý břeh*. V té se na druhém břehu ocitá celá skupina herců, která touží dosáhnout buddhistického osvícení. Jak ale píše Fong, hra ukazuje obtížný úděl člověka právě v tom smyslu, že osvícení není možné dosáhnout (Fong 1999: xxvii).

Převozník protagonistu dopravuje na druhý břeh a následně ho lesem vede až k předsedově domu. Starý přítel nečekaného návštěvníka vítá, ukazuje mu svůj dům a večer s ním navštěvuje pohřební hostinu, na niž ho pozvali obyvatelé nedaleké vesnice. Formou dialogu mezi hrdiny nebo vzpomínek hlavního protagonisty je v několika oddílech v příběhu vylíčen jejich vztah: když byl za Kulturní revoluce hlavní protagonista vysídlen do nedaleké vesnice, Fang ho ochraňoval a pomáhal mu mimo jiné při povodních (postava Fanga v některých aspektech připomíná Ronga 融 z *Bible osamělého člověka*). Podrobněji je také charakterizován Fang: je to drsný člověk, který za japonské okupace popravoval nepřátele střelou do zad, a který si později i za Kulturní revoluce dokázal udržet politický vliv. Zároveň je to člověk spravedlivý, neboť ochraňoval hlavního protagonistu a postavil se plánům na vykácení lesa, čímž zachránil divokou přírodu na Vrchu duchů. Ve stáří se stal napůl horalem a napůl poustevníkem: spolu s místními obyvateli se často vypravuje do hor na lov, jindy o samotě čte staré spisy a píše paměti. Domnívám se, že vedle mnohých částečně autobiografických postav Gao Xingjianových děl rané prózy, včetně hlavního hrdiny povídky „Za řekou“, je kádr/poustevník Fang pravděpodobně jedinou postavou rané prózy, která je rozporuplná (a tedy plastická).

Hlavní hrdina, jenž po hostině opilý usíná v domě hostitele, svého přítele obdivuje, zároveň ale prožívá pocit odcizení od vesničanů a strach z šelem, které v lese žijí. Následující den Fang hrdinovi nabízí, že se s ním na týden vypraví do hor. Hlavní protagonista ale upřednostňuje pracovní povinnosti, a tak spolu nakonec vyrážejí pouze na odpolední výlet na Vrch duchů. Pocit odcizení je zdůrazněn, když seshora hledí na vesnici, kde za Kulturní revoluce bydlel: chtěl by, aby to byl jeho domov, ale není.

Výlet na horu ztvárňuje dobrodružství a okouzlení divokou přírodou: Fang s sebou bere dvě pušky a loveckého psa a vypráví o lovu jelena. Jelen je podle něj nejúžasnější zvíře, které je dokonale obratné, hbité, a „inteligentní“ *jingling* 精灵 (jako podstatné jméno znamená *jingling* „duch“). Jelena, který je zde vylíčen jako král zvířat, hlavní protagonista ve svých myšlenkách přirovnává k Fangovi, jehož považuje za vládce hor. V úvahách dochází hrdina k závěru, že nejen jelen, ale i samotná hora má duši, a touží po prostém životě, jaký



zde Fang vede.

Nedaleko od rozbořeného kláštera na vrcholku hory potkávají hlavní protagonisté mladého vesničana, který se nabízí, že jim vykope orchidej. Po návratu z výletu Fang orchidej, kterou je možné považovat za symbol přátelství, věnuje na památku hlavnímu protagonistovi. Domnívám se, že motiv květiny v závěru povídky opět odkazuje k Tao Yuanmingově básni „Pití vína“, v níž básník při pohledu na jižní hory trhá chryzantémy. Orchidej ale navíc reprezentuje divokou přírodu, v níž roste. Hrdina s orchidejí v ruce odchází a uvědomuje si pomíjivost života:

Tohle je vzpomínka, kterou ti dal. Tuhle vzpomínku si ale nemůžeš uchovat, v květináči za oknem tvého bytu by nepřežila. Uchovat si ji můžeš jedině ve své paměti, jenže i paměť se ti zaplní trivialitami každodenního života. Snad jen někde hluboko uvnitř tvé paměti zůstane odlesk té světle zelené orchideje, odlesk, který se nikdy nesmyje.

...这就是他给你的纪念。而这纪念也是无法保存的，你家窗台上的那个花盆里养活不了。他只能保存在你的记忆中，可记忆也会被琐碎的日常生活填满。只是在你记忆的幽深处，还会有一朵淡青的兰花的映象，那映象将不可以磨灭。（Gao 2000: 209）

Hlavní protagonista se v závěru bez váhání vrací na *druhý břeh*, do svého běžného života (podobně jako se zpět ke každodennímu životu vrací herci v závěru *Druhého břehu*). Je tedy zřejmé, že povídka nevypráví o nějaké skutečné touze hrdiny stát se poustevníkem, ale že ukazuje hrdinův vnitřní svět, mimo jiné významnou úlohu vzpomínek v jeho každodenním životě. Zejména ale ukazuje meditativní stav mysli hlavního hrdiny, jemuž v každodenním životě dává smysl vědomí – i když často hluboko ukryté – spojení s přírodou. V tom se povídka opět podobá pátému oddílu Tao Yuanmingovy básně „Pití vína“, v níž básník dosahuje již zmíněného „míru v srdci“, ač svůj příbytek vystavěl ve světě lidí.

### 3.1.5.2 „Prut pro mého dědečka“

Povídka „Prut pro mého dědečka“, kterou Gao Xingjian dokončil v roce 1986, líčí snové představy mužského hrdiny velmi propracovanou technikou proudu vědomí s přesunem perspektiv; příběh hlavního protagonisty je vyprávěn v první, druhé i třetí osobě, část vyprávění je pak líčena z perspektivy hlavního hrdiny v dětském věku (více v kapitole 3.2.4.). Spouštěčem představ hlavního protagonisty je scéna v úvodu povídky, v níž hrdina ve výloze

nového obchodu s rybářskými potřebami spatřuje prut, který je v jeho myšlení asociativně spojen s postavou jeho dědečka. V závěru povídky hrdinu ze sna probouzí vysílání fotbalového utkání mezi Argentinou a Německem.

Snové představy jsou vytvořeny imaginární cestou hlavního hrdiny do minulosti – hrdina chce prut darovat svému dědečkovi, který je, jak se dozvídáme v samotném závěru povídky, již zesnulý. S prutem vyráží do rodné vsi, kde se pokouší nalézt svůj rodný dům. Neustále je ale konfrontován s pokrokem, který vesnici, kterou má ve své paměti, proměnil v místo, které mu je neznámé a kde se cítí jako cizinec. V surrealistické části představ, jež kterými je vytvořena snová pasáž těsně před probuzením, se hrdina s dědečkem setkává a nakonec se mu daří svůj rodný dům vyhrabat z písku uprostřed pouště.

V povídce je možné identifikovat několik motivů, které jsou pro její interpretaci zásadní. Ústředním motivem je, podobně jako v mnoha dalších autorových dílech, motiv paměti. Celá povídka je vlastně líčením hrdinova rozvzpomínání na minulost. S tím je spojeno hrdinovo vnímání proměny světa ze „starého“ v „nový“. Tento kontrast je zdůrazněn hned v prvním odstavci povídky: hrdina si prohlíží moderní prut ze sklolaminátu a vybavuje si dědečka, jenž ryby chytal na prut z bambusu, který pro zlepšení odolnosti vlastnoručně opaloval na ohni.

Jaký je starý svět, na který hrdina vzpomíná? Je to svět primitivní, dobrodružný a krásný: dědeček na vlastní oči spatřil vlka a tygra a kromě prutu si vyrobil také pušku, s níž ale ulovil nanejvýš zajíce (a za Kulturní revoluce mu byla zabavena). Hrdinův rodný dům byl tradičním dvorem se znaky štěstí na bráně, v němž bydlelo několik rodin. V okolí vesnice byla divoká příroda – les, jezero a řeka, kde dědeček chytal ryby.

Současný moderní svět hrdina považuje za nesmyslný, unifikovaný a odlidštěný, zejména je ale jeho existence symbolem zániku světa starého: nový prut je sice technicky dokonalý, používá se ale pro soutěžní rybolov, při němž již o samotný lov ryb vůbec nejde; tygři už žijí jen v zoologické zahradě. Úpadek světa je v povídce dále symbolizován zejména líčením vesnice: místo prašné cesty je zde asfalt, místo křivolakých uliček rovné bloky unifikovaných domů z železobetonu.

Při líčení současného světa je v povídce kladen velký důraz na motivy ekologických problémů: televizní antény domů připomínají les, který mezitím pohltila poušť. Jezero bylo znečištěno a později zasypáno. Řeka kvůli výstavbě přehrady vyschla, voda v ní proudí pouze v období záplav. Ostatně to není jen příroda jako domov ryb a šelem, která byla zničena – zánik staré vesnice samotné je možné chápat jako zánik místa, v němž žili ve spojení s

přírodou lidé. Snad jediným motivem modernity, který není vylíčen a priori negativně, je radiový přenos fotbalového utkání, který probíhá v přímém přenosu. Tento motiv čtu jako symbol moderní propojenosti světa.

Kritika současné čínské společnosti je tedy v povídce výrazná, jak jsem ale již zmínil, za klíčový považují motiv paměti. Povídka totiž hlavně ukazuje vnitřní svět hlavního hrdiny: přestože žije ve světě, který je denaturalizovaný a dehumanizovaný, uchovává si starý svět ve svých vzpomínkách, jimiž je s ním propojen.

Motiv propojenosti hrdiny se starým světem je v povídce navíc zdůrazněn několika motivy, které bývají přiřazovány k proudu literatury „hledání kořenů“. Na několika místech je v povídce zdůrazněn motiv dědičnosti: již v prvním odstavci vypravěč sděluje, že opečený bambusový prut vypadá, jako by se předával z generace na generaci. Hrdina chce koupený prut schovat před synem, neboť když byl sám dítětem, prut dědečkovi zlomil. Když hrdina vzpomíná, jak ho matka vodila za ruku, uvědomuje si, že nyní za ruku syna vodí on. Podobný motiv je ztvárněn v souvislosti s rodným domem:

..., ale můj dědeček za mlada vážně viděl tygra a byl to tygr z hor a ne ze zoologické zahrady, hovořím tady o jeho starém domově, starém domově mého dědečka, který je také starým domovem mého táty, a konec konců taky mým starým domovem, ...

..., 可我老爷他年轻的时候，真碰见过老虎，是山里的老虎而不是动物园里的老虎，说的是在他老家，我老爷的老家，也就是我爸的老家，归根结底也还是我的老家， ... (Gao 2000: 252-253)

Motiv dědičnosti je dále vytvořen imaginární figurou, v níž dědeček nese dítě (hlavního hrdinu v dětském věku) na zádech, a také v jedné ze závěrečných scén, při nichž na hlavního hrdinu ve snu útočí vlci a on si vybavuje dědečkovu radu, aby se k vlkovi nikdy neotáčel zády. Nad významem propojení postavy dědečka s motivem dědičnosti je možné uvažovat také při porovnání povídky s dramatem *Divý člověk*. Zatímco v povídce se hlavnímu hrdinovi vyjevuje dědeček, v závěru divadelní hry se postavě chlapce ve snu vyjevuje postava divého člověka, která symbolizuje jakéhosi dávného „předka tohoto dítěte moderního muže“ (Chen 2001: 92).

„Hledání kořenů“ připomíná také motiv místního dialektu, který je dalším poutem hrdiny ke starému domovu: když ve vesnici pátrá po rodném domu, místní mladé dívky se jeho výslovnosti, kterou rovněž zdědil po předcích, vysmívají. Ostatně, samotný výraz pro „dědečka“ (*laoye* 老爷), který je součástí názvu povídky, nepatří do rejstříku hovorové

čínštiny, ale místního dialektu. K motivu hledání kořenů je pak kromě slovního spojení ve výše citované ukázce („konec konců“ – doslova „při návratu ke kořenům a shrnutí toho podstatného“ *guigen jiedi* 归根结底) explicitně odkazováno v úvaze hrdiny, jenž ve vesnici při hledání domova doufá, že ho místní nepovažují za „zahraničního Číňana, který se vrátil do vlasti hledat své kořeny“ (“归国寻根的华裔”) (Gao 2000: 248).

Hlavní hrdina je se starým světem propojen, žije ale v moderním světě, jenž ten starý ničí. Tato situace je v povídce spojena s úvahou o podstatě člověka:

..., utěšit tě může jen to, že lidé nakonec nejsou tak krutí, aby tu cihlovou zeď s rytinami [znaků štěstí] nepochopitelně strhli tak, že po ní nezůstane ani památka, to by pak lidé byli zlí, to zlo by bylo hlubší než dobro, čínští i zahraniční mudrcové a myslitelé minulosti i přítomnosti to říkají, ale ty se přece jen kloníš k tomu, že člověk je dobrý, lidé si pod sebou nebudou podřezávat větve a záměrně šlapat na vzpomínky z tvého dětství, vždyť i oni sami určitě mají dětství, které stojí za vzpomínky, tenhle důvod je stejně jasný, jako že jedna a jedna nejsou tři, ...

..., 应该宽慰的是, 人总不至于残酷到非要把个带砖刻的影壁也莫名其妙拆个精光, 人性还就恶, 而恶比善又更为深刻, 古今中外的圣贤和先哲都这么说, 可你还是倾向于人心的善良, 人总不会吃饱了撑的, 故意去践踏你童年的记忆, 因为他们也都会有值得记忆的童年, 这道理就象一加一不等于三一样明白, ... (Gao 2000: 249)

Ve snových představách, jež tvoří závěr povídky, se linie motivů, které jsem představil, mísí dohromady. Hlavní hrdina se ocitá uprostřed pouště v ruinách starověkého města Loulan 楼兰<sup>24</sup>, jež bylo zasypáno pískem, v němž z písku vyhrabává mrtvou rybu a nakonec i zdi rodného domu. Krátce se zde setkává s dívkou, která v domě také bydlela. Snová představa končí scénou, v níž hrdinu obklopují vlci, které nazývá „Zhang Sanové“ 张三, což je čínský výraz označující nejběžnější jméno člověka, v češtině tedy „Janové Nováci“. Hrdina je střílí dědečkovou puškou, v klíčový moment se mu ale zasekává spoušť, vlci se mu vysmívají a chystají se zaútočit. Pak ale hrdinu probouzí komentář fotbalového utkání a on si říká, že by se měl podívat, zda je rybářský prut opravdu schovaný na toaletě.

Závěr tedy znovu ukazuje propojení hrdiny s minulostí (rodný dům) a přítomností (fotbal). Motiv starověkého města je podle mého názoru možné interpretovat jako symbol propojení „západního“ světa s Čínou. Podobně jako celá povídka „Prut pro mého dědečka“ propojuje motivy „západního“ světa (moderní prut, moderní bydlení, již zmíněný fotbal) a

---

<sup>24</sup> Starověké město ležící na Hedvábné cestě v poušti Taklamakan, v dnešním Xinjiangu, se v ujurštině nazývá Krorän.

Číny (tradiční způsob života na venkově), propojovalo kdysi na Hedvábné cestě Čínu se „západem“ právě město Loulan. Motiv vlků Zhang Sanů je pak v návaznosti na úvahu o lidské podstatě možné chápat jako (možná opět trochu luxunovskou) metaforu davu lidí, kteří se hrdinu snaží zahubit. Scénu je pak možné vnímat jako hrdinův metaforický boj se společností, která ničí společnost starou a s ní i hrdinovy vzpomínky a jeho identitu. V závěru této metafory je naznačena marnost takového boje. Samotné vyústění povídky naopak vytváří určitou naději – hrdina po probuzení uvažuje o prutu, který je symbolem jeho vzpomínek, což je možné interpretovat tak, že hrdina svůj vnitřní svět – přes nezastavitelný běh času a vývoj společnosti – stále má.

### 3.1.5.3 Závěr

V obou dlouhých povídkách, které jsou posledními prozaickými díly, jež Gao Xingjian publikoval před odchodem do emigrace, je vylíčen hlavní hrdina, který z reálného světa uniká do světa představ: v povídce „Za řekou“, součástí jejíž významové výstavby jsou motivy s taoistickými a buddhistickými konotacemi (řeka oddělující reálný a nedostižný svět; hora, která má duši; postava Fanga žijícího v ústraní; odkazy k Tao Yuanmingovi), autor rozvíjí motiv života v souznění s přírodou, který je propojen s tradičními čínskými náboženskými představami. V „Prutu pro mého dědečka“ přisuzuje hlavní hrdina spojení s přírodou, s nímž se i v této povídce identifikuje, venkovské společnosti, z níž pochází, a do které ještě nedorazil moderní pokrok.

Představitelé literatury „hledání kořenů“ se domnívali, že se světovou literaturou může vést ta čínská dialog pouze v případě, že dokáže porozumět své vlastní kultuře a tradici (Hong 2007: 367). Prvky tradiční kultury, které Gao Xingjian v těchto dvou povídkách poprvé tematizuje, považují za výraz hledání „čínské“ identity a subjektivity, který je možné k podobným tendencím v literatuře „hledání kořenů“ přirovnat. Podobně se ostatně o divadelní hře *Divý člověk*, jejíž děj tematizuje snahu o záchranu horského lesa a zachování kulturních tradic, vyjádřil její režisér Lin Zhaohua 林兆华 (1936- ): hra přivádí publikum k zamyšlení nad spojením přírody a kultury a vytváří tak harmonii mezi lidmi a jejich národem (Chen 2001: 93).

V obou povídkách autor nicméně také rozvíjí motivy, které jsou součástí dříve dokončených děl jeho rané prózy. Na motivu útěku do vnitřního světa představ a vzpomínek

byla postavena již povídka „Děšť, sníh a další“. Kontrast přírody a nesvobody ztvárnil Gao Xingjian již v novele „Holub zvaný Červený zobák“ a v povídkách „Ty musíš žít“ nebo „Na moři“. Květina jako vzpomínka na přítele z povídky „Za řekou“ připomíná motiv v závěru „Věnečku“. Tuto kontinuitu motivů je možné považovat za doklad, že i když jsou explicitní odkazy ke Kulturní revoluci v obou povídkách zkoumaných v této kapitole spíše okrajové, je téma Kulturní revoluce významné i zde.

V povídce „Za řekou“ se společenská kritika čínské společnosti osmdesátých let podobá té, o níž jsem psal například v kapitole „Dědictví Kulturní revoluce“: hlavní hrdina uniká před společností, která se člověka stále snaží napravovat. V povídce „Prut pro mého dědečka“ Gao Xingjian společenskou kritiku posouvá: dav lidí, který reprezentuje čínskou společnost, a který za Kulturní revoluce ničil vzpomínky lidí (symbolizováno např. zabavením pušky), se přetvořil v dav, jenž vzpomínky (a přírodu) ničí i v současnosti ve jménu pokroku. Hlavní hrdina je vyobrazen jako člověk, který je v boji s touto společností bezbranný podobně jako byly dříve oběti řádění rudých gard. Povídka „Prut pro mého dědečka“ je tak prvním<sup>25</sup> (a posledním) dílem Gao Xingjianovy rané prózy, v němž se kromě politického útlaku výrazně vymezuje také vůči pokroku moderní společnosti.

V souvislosti s literaturou „hledání kořenů“ píše Li Qingxi o fenoménu lyrizace: autoři tohoto literárního proudu transformují externí konflikty činů v interní konflikty hodnot (Li 2000: 116). Jak jsem zmiňoval již výše, v dílech, která jsem zařadil do kapitol „Odhalení zločinů Kulturní revoluce“ a „Dědictví Kulturní revoluce“, jde především o konflikty vnější: společenské nebo psychické problémy jsou způsobeny událostmi tragických „deseti let“. V povídkách zařazených do kapitoly „Paměť“ již Gao Xingjian reflektuje obecnější společenské nebo psychologické fenomény. Můžeme ale v jejich případě hovořit o vnitřních konfliktech? Částečně ano: hrdinové těchto povídek uvažují, zda je lepší vzpomínat nebo zapomenout; zda má smysl předávat zkušenost a jak. V povídce „Nehoda“ je tento konflikt vztažen k celé společnosti. Tyto vnitřní konflikty jsou ale stále opodstatněné jedním velkým vnějším činitelem – Kulturní revolucí.

Pokud je možné v rámci Gao Xingjianovy rané prózy hovořit o dílech, která vytvářejí subjektivní pohled hlavních hrdinů na svět, jedná se především o dvě povídky analyzované v této kapitole. Právě v nich je možné identifikovat takové konflikty hodnot, o kterých píše Li. Zatímco v povídce „Za řekou“ se jedná hlavně o napětí mezi materiálním a duchovním světem, v povídce „Prut pro mého dědečka“ se k tomuto dále přidávají zejména konflikty

---

<sup>25</sup> Motiv ochrany lesa je ztvárněn již v povídce „Za řekou“, v té se ale jedná pouze o okrajový motiv.

mezi starým a novým (tradičním a moderním). Tímto způsobem vytváří Gao Xingjian hrdiny, kteří nejsou „rozervaní“ jen svou zkušeností Kulturní revoluce, ale také vnímáním rozporuplnosti světa, který je obklopuje v každodenním životě. Na základě tohoto poznatku považují povídky „Za řekou“ a „Prut pro mého dědečka“ za vrcholná díla Gao Xingjianovy rané prózy. V rámci linie osobně laděných povídek je pak tyto dvě povídky možné považovat za vrchol procesu lyrizace.

## 3.2 Forma

Díky publikaci *Úvodního zamyšlení nad technikami moderního narativu* se Gao Xingjian proslavil jako průkopník modernistických narativních technik. Co se týče autorova beletristického díla, literárními kritiky bývá nejčastěji vyzdvižována jeho technika přesunu perspektiv v románech *Hora duše* a *Bible osamělého člověka*, kterou zkoumají například Kwok-kan Tam nebo Mabel Lee (Tam 2001c: 293, Lee 2001b: 235).

Analýzou Gao Xingjianova novelistického a povídkového díla zjišťujeme, že postupy podobné těm, které autor používá v pozdějších románech, uplatňuje již ve své nejranější prozaické tvorbě. Mezi těmito díly nicméně nacházíme i taková, která jsou napsaná konvenčními technikami, jako je vyprávění objektivního vypravěče („Ty musíš žít“ - „on“, „Po pětadvaceti letech“ - „on“, „Věneček“ - „on“, „Křeč“ - „on“, „Nehoda“ - „on“,<sup>26</sup> „Ponížení“ - „ona“) nebo vyprávění osobní ich-formou<sup>27</sup> („Hvězdy chladné noci“).

Ve zbylých dílech identifikuji čtyři narativní postupy, které v Gao Xingjianově próze považuji za nejvýznamnější: multiperspektivní vyprávění, použití formálních postupů dramatu, sebeoslovení a již zmíněnou techniku přesunu perspektiv.

### 3.2.1 Multiperspektivní vyprávění v novele „Holub zvaný Červený zobák“

Jak již bylo zmíněno v kapitole 3.1.1.2, je novela „Holub zvaný Červený zobák“ vyprávěná multiperspektivně: jednotlivé kapitoly jsou vyprávěné buď fiktivním spisovatelem,

<sup>26</sup> Objektivní vypravěč je v povídce „Nehoda“ specifický, což bylo zmíněno již v kapitole 3.1.3.3. Vzhledem k tomu, že se jedná o jev ojedinělý, v rámci této práce se mu podrobněji nevěnuji.

<sup>27</sup> Pojem „osobní ich-forma“ používá Lubomír Doležel (Doležel 2014: 50)

vypravěčem nebo jednou ze šesti ústředních postav. V souvislosti s románem *Žert* Milana Kundery (1929- ) podobnou narativní techniku Doležel nazývá také „vypravěčským sympoziem“ (Doležel 2014: 115). Při použití Doleželovy terminologie je možné konstatovat, že se v případě „Holuba zvaného Červený zobák“ jedná o kombinaci multiperspektivní techniky lineární a cyklické: většinou jsou v různých perspektivních zobrazeních vyprávěny události různé, v některých případech jsou ale v různých zobrazeních vyprávěny ty samé události.

Specifickým rysem Gao Xingjianovy novely je přítomnost dvou vypravěčů. Vypravěč, který je v novele označen jako „spisovatel“ (*zuozhe* 作者), v úvodní kapitole komentuje formální strukturu novely. Například říká, že „toto není tradičně komponované vyprávění“ („这不是一部传统章法的小说“) (Gao 1984: 1). Uvádí také, že příběh má šest postav, označuje za hlavního hrdinu Kuai Kuaie a prozrazuje, že tento hrdina v závěru příběhu umírá. Domnívám se, že hlavní úlohou fiktivního spisovatele v této novele je zdůraznění významu, který Gao Xingjian přikládá formě. Žádná z dalších kapitol již perspektivou fiktivního spisovatele vyprávěna není.

Druhý vypravěč, který je označen jako „vypravěč“ (*xushuzhe* 叙述着), s odstupem komentuje děj a doplňuje informace, jimiž postavy nedisponují. Například Yan Ping na konci své promluvy pochybuje, zda si Gong Ji ještě pamatuje na jednu debatu, kterou kdysi vedl s Kuai Kuaiem: „... nevzpomínám si, jestli si na to Gong Ji ještě pamatuje.“ ( “我不记得公鸡是否还记得? ”) Následující kapitola, která je vyprávěna z perspektivy „vypravěče“, je uvedena komentářem: „Tu hádku si Gong Ji samozřejmě pamatuje, ...“ ( “公鸡当然记得那次争论, ...“ ) (Gao 1984: 15). Přestože „spisovatel“ v úvodu říká, že novela není tradičním vyprávěním, je druhého „vypravěče“ možné považovat za narativní prvek, který právě k tradičnímu čínskému vyprávění odkazuje.

Co se týče vyprávění z perspektiv jednotlivých postav, trpí novela „Holub zvaný Červený zobák“ zásadním problémem: postavy nejsou plastické a jejich myšlení je značně svázané oficiální ideologií období Kulturní revoluce. Pro srovnání se nabízí významná Bei Daova novela *Vlnobití* dokončená roku 1979, na jejíž místo v dějinách čínské literatury jsem poukázal již v kapitole 2.2.3.1. Hlavní linie příběhu, který je rovněž vyprávěný multiperspektivně, ztvárňuje milostný vztah dvou mladých lidí, Yang Xuna 杨讯 a Xiao Ling 肖凌, v období Kulturní revoluce. Zatímco v „Holubovi“ jsou všechny postavy prvoplánovými oběťmi Kulturní revoluce, postavy Bei Daoa z tohoto hlediska pokrývají



daleko širší spektrum poloh: Xiao Ling je oběť, Yang Xun byl sice ve vězení, díky strýcově<sup>28</sup> ochraně se mu ale větší problémy vyhýbají. Strýc Lin Dongping 林东平 je zajímavá postava: na jedné straně představuje zkorumpovaného úředníka, jenž ve své pozici musí občas vykonat nutné zlo (například propustit Xiao Ling z továrny), na druhou stranu se snaží dopady politických rozhodnutí mírnit (například nabízí Xiao Ling jiné zaměstnání) a díky svému humornému pohledu na svět působí v některých pasážích sympaticky. Zcela mimo škatulky viníka a oběti pak stojí zloděj a vládce podsvětí Bai Hua 白华, který sice krade a nesnáší lidi z vyšší společnosti, na druhou stranu se ale projevuje jako gentleman.

Multiperspektivní narace působí u Bei Daoa zajímavěji než v „Holubovi“ díky tomu, že každá postava má opravdu vlastní a jedinečný pohled na svět. I když využití této modernistické techniky ukazuje na Gao Xingjianovu snahu o vytvoření subjektivního výrazu jednotlivých postav, novela „Holub zvaný Červený zobák“ je spíše důkazem, že na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se mu toho ještě docílit nepodařilo.

### 3.2.2 Formální postupy dramatu

S prvky, jež připomínají postupy literárního druhu dramatu, se setkáváme v novele „Holub zvaný Červený zobák“. Na první pohled čtenáře zaujme označování jednotlivých kapitol jmény postav, např. „Hovoří vypravěč“ ( “叙述着的话” ), „Hovoří Kuai Kuai“ ( “快快的话” ) a podobně, které připomíná značení dramatických replik. Některé z kapitol, jako například kapitola nazvaná „Hovor vypravěče s hlavními postavami“ ( “叙述着和主人公们的谈话” ), jsou pak napsané formou standardního dramatického scénáře, v němž je mluvčí označen u každé repliky. Konkrétně v této kapitole debatuje vypravěč s postavami o víře v osud, v jiné kapitole vede Gong Ji ve snu dialog se zesnulou Xiao Ling, v pasáži blízké konci příběhu zase vypravěč diskutuje s Gong Jim o vývoji společnosti.

Šidák píše, že literární díla nedramatické povahy, které však mají dramatickou strukturu, je možné nazývat scénickými povídkami (Šidák 2013: 56). Tomuto žánru pak odpovídají povídky „Přítel“, „Děšť, sníh a další“ a „V parku“, které mají strukturu dialogu.

Žádnou z těchto povídek není možné považovat za knižní drama, tedy díla, která mají všechny atributy divadelního dramatu, ale nejsou psaná se záměrem inscenace (2013: 54).

---

<sup>28</sup> Na konci příběhu je odhaleno, že postava označovaná jako strýc je ve skutečnosti utajovaný otec.

Povídky nejen neobsahují scénické poznámky, dialogy jsou také doplněny o úvahy vypravěče, což z nich činí čistě literární díla, která jsou „nehratelná“. Gao Xingjian navíc ve všech těchto třech povídkách pracuje s mísením narativních hlasů: v závěru povídky „Přítel“ i „Děšť, sníh a další“ přestávají být u replik značení mluvčí. Použitím této techniky se autorovi daří čtenáře přimět k zamyšlení nad vymezením charakterů jednotlivých subjektů v příběhu. Na principu této čistě literární techniky je postaven i samotný závěr povídky „V parku“ (viz kap. 3.1.4.1). Je tedy možné říct, že Gao Xingjian některá díla své rané prózy obohacuje dramatickými postupy, které jsou zároveň adaptované pro literární využití.

### 3.2.3 Sebeoslovení

Gao Xingjian již v *Úvodním zamyšlení nad technikami moderního narativu* zmiňuje specifický účinek moderního narativu psaného ve druhé osobě:

Když spisovatel vypráví ve druhé osobě, může si s čtenářem okamžitě vyměňovat pocity. V porovnání s nepřetržitým používáním třetí osoby čtenáře jednodušeji osloví a dosáhne silnějšího účinku než při samomluvném používání osoby první.

作者在叙述时一旦用了第二人称，便立刻可以同读者直接进行感情上的交流，较之用第三人称一个劲地叙述更容易打动读者，比用第一人称自说自话也来的更有效力。(Gao 1981: 13)

Tuto narativní techniku je možné považovat za formu sebeoslovení, již analyzuje Miroslav Červenka. Ve studii „Sebeoslovení v lyrice“, v níž zkoumá českou meziválečnou lyrickou poezii, předpokládá, že takovéto sebeoslovení vytváří specifickou komunikační situaci, která je ze své podstaty čistě literární – přestože se podobá mimoliterární samomluvě, je „ireálná“. Podobně jako Gao Xingjian i Červenka upozorňuje, že každé literární sebeoslovení má schopnost vtažení virtuálního vnímatele (implikovaného čtenáře) do účasti na prožitcích sdělovaných v textu. To je způsobeno tím, že druhá osoba je obrácená k někomu odlišnému od „já“ a zároveň, na rozdíl od osoby třetí, sama o sobě představuje komunikační roli (Červenka 1996: 178, 184).

Červenka rozlišuje dva typy sebeoslovení: zaprvé se jedná o naraci, která přece jen připomíná mimoliterární komunikační situaci samomluvy. Subjekt si v této situaci artikuluje sebepoznání, kriticky shrnuje etapu vlastního života, hodnotí aspekty své povahy, usvědčuje sám sebe, vyzývá se k určité akci nebo oslovuje svou vlastní duši. Druhý typ sebeoslovení se

většinou váže k záměru autora zkoumat své vlastní já, což je součástí programu avantgardních uměleckých směrů, zejména surrealismu. V tomto případě se pozorování sebe sama nespojuje s tragickým tónem či potřebou sebeusvědčení nebo sebevýzvy, jedná se totiž o poznávací aktivitu, jejímž objektem jsou snové, asociační a fantazijní manifestace vlastního já. Zatímco první typ sebeoslovení má tendenci snižovat rozestup mezi mluvčím sdělení a nositelem sdělovaných zážitků na minimum, druhý typ tento rozestup naopak zvětšuje (Červenka 1996: 161, 167, 170). V Gao Xingjianově díle nacházíme oba tyto typy sebeoslovení, v rámci jediného díla ale bývají často používány zároveň: zatímco v jedné pasáži sebeoslovení odpovídá spíše „hodnotícímu“ typu, v další již hrdina pozoruje své vlastní vědomí ve snu, jako například v povídce „Prut pro mého dědečka“ (viz níže).

Červenkově analýze sebeoslovení v české lyrice téměř dokonale odpovídá narace v povídce „Za řekou“: povídka je celá vyprávěná ve druhé osobě a ztvárňuje tedy situaci podobnou mimoliterární samomluvě, do níž je ale vtažen i implikovaný čtenář.

Odlišným postupem je dosaženo podobného efektu i ve vyprávění v povídkách „Přítel“, „Na cestě“ nebo „Klášter dokonalé velkorysosti“. V těchto dílech je narativ ve druhé osobě vyprávěn vždy jedné z postav: v „Přítelovi“ hovoří hlavní hrdina ke svému příteli, v povídce „Na cestě“ hovoří řidič ke kádroví a v „Klášteru dokonalé velkorysosti“ hlavní hrdina ke své novomanželce Fang Fang. Přestože naraci těchto povídek není možné přirovnávat k samomluvě, efekt vtažení implikovaného čtenáře do děje vzniká i zde: druhá osoba i zde promlouvá k někomu odlišnému od „já“ a zároveň sama o sobě představuje komunikační roli.

Efekt vtažení čtenáře do děje Gao Xingjian dále umocňuje v povídkách „Na moři“ a „Hua Dou“. V povídce „Na moři“ oslovuje vypravěč, který je zároveň hlavním hrdinou, nejprve implikovaného (v textu nepřítomného) vnímatele, s jehož pozicí se čtenář může snadno ztotožnit:

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

我不知道你遇没遇见过这样一种人, 在你的机关里, 甚至同一个办公室, 他的办公桌就在你边上, ...  
(Gao 2000: 87)

Později je ale ve vyprávění druhá osoba využita pro sebeoslovení:

Tuhle příležitost si ale samozřejmě nemůžeš nechat ujít, jede se přece na Beidahe, slunce nad mořem, pláž a voda, to zláká každého.

A tak jsi jel, ...

你当然也不会放弃这个机会, 总归是去北戴河, 海滨那阳光, 沙滩和海水, 没法不诱人.

你于是去了, ... (Gao 2000: 89)

Díky tomu, že „ty“ v povídce „Na moři“ oslovuje nejprve implicitního vnímatele a následně hlavního hrdinu-vypravěče, dochází k ještě intenzivnějšímu ztotožnění vnímatele s hlavním hrdinou než ve výše zmíněných případech.

V povídce „Hua Dou“ hlavní hrdina-vypravěč nejprve zájmenem „ty“ oslovuje sám sebe, později tímto zájmenem ale oslovuje také přítelkyni Hua Dou. Tímto je zaprvé dosaženo intenzivnějšího ztotožnění vnímatele s hlavním hrdinou i Hua Dou, zadruhé tato technika připomíná mísení narativních hlasů, o němž jsem psal v souvislosti s autorovými formálními dramatickými postupy.

#### 3.2.4 Přesun perspektiv

Červenka píše, že sebeoslovení bývá spojeno se samotou, neboť v té si často meditující člověk vyhledává hlasy náhradních komunikantů (Červenka 1996: 161). Teoreticky je tedy již u sebeoslovení možné hovořit o multiperspektivitě. Ta je v takových dílech nicméně většinou pouze implicitní: lyrická báseň je celá vyprávěná narativním hlasem „ty“. Podobně i v povídkách, které jsem zmínil výše, je perspektiva narativního hlasu „já“ vyjádřena pouze implicitně.

Technika přesunu perspektiv tento postup posouvá: za pomoci explicitního užívání několika narativních hlasů pro vyprávění o jediném subjektu vytváří intenzivnější obraz rozpolcení tohoto subjektu.

V souvislosti s úvahami o narativu psaném ve druhé osobě v *Úvodním zamyšlení* Gao Xingjian zdůrazňuje efekt střídání zájmen, která se vztahují k jedinému subjektu:

Nešlo by tedy osoby „já“ a „ty“ střídavě používat v rámci jediného vyprávění? Myslím, že to lze určitě vyzkoušet. Výrazně to obohatí postupy narace, zároveň to zboří pevné struktury a kompozice narativní tvorby a posílí výrazové schopnosti uměleckého jazyka.

是不是也可以把“我”与“你”两种人称在同一篇小说中轮流交替使用? 我以为是完全可以尝试的, 这将大大丰富小说叙述语言的手段, 并且突破小说创作中那些固定的结构和章法, 增加语言艺术的表现能力。(Gao 1981: 15)

Teorii přesunu narativních perspektiv Gao rozvádí v eseji „Má dramata a můj klíč“ (*Wo de xiju he wo de yaoshi* 我的戏剧和我的钥匙) z roku 1991. Z pohledu režiséra zde popisuje, jak připravuje herce na představení, v němž někteří herci promlouvají různými narativními hlasy: při souvislé promluvě střídají narativní hlasy „já“, „ty“ a „on“. Gao Xingjian se tímto způsobem snaží herce přimět ke kontemplaci nad svou identitou. Domnívá se totiž, že lidé rozumí vlastnímu já na základě jazyka: „Jestliže není rozlišení mezi osobami „já“, „ty“ a „on“ považováno za počátek lidského vědomí, pak je alespoň jeho jasným a uchopitelným znakem.“ (“我、你、他人称的区分如果不算人类意识的起点，至少也算一个明显的可以把握的标志。”) (Gao 2001: 281). Gao Xingjian tak v proudu vědomí ztvárňuje jediné já narativními hlasy „já“, „ty“ a „on“. Když se perspektiva přesouvá z „já“ na „ty“ nebo „on“, subjekt se stává objektem, aniž by přitom přestával být subjektem (Tam 2001c: 300). Je možné konstatovat, že jedním z Gao Xingjianových záměrů při použití narativní techniky přesunu perspektiv je ukázat proces, v němž subjekt vyprávění sám sebe nezaujatě pozoruje.

Zatímco v lyrické poezii a narativu povídky „Za řekou“ je „já“ hlavního hrdiny pouze implicitní, v dalších povídkách Gao Xingjian narativní techniku sebeoslovení modifikuje právě pomocí střídání zájmen „já“ a „ty“. S touto technikou se setkáváme v povídkách „Švec a jeho dcera“, „Hua Dou“, „Matka“ a „Prut pro mého dědečka“. Podobný postup nicméně Gao Xingjian používá již v novele „Holub zvaný Červený zobák“:

Hlavní hrdina: Vždyť ty jsi moje srdce a já jsem teprve teď dospěl. Ruce a nohy mám silné, běhám a skáču, v mozku nemám sebemenší problém! Jenže ty jsi předčasně zestárla – příteli, co je v tom za logiku?

Srdce: Nestěžuj si na mě, můžete si za to sám, hlavní hrdino, to vy jste o mě tak špatně pečoval.

Hlavní hrdina: Neříkej mi hlavní hrdino, jsme kamarádi! Kámo, koukej mi pomoci, moje práce až teď začíná trochu vypadat, teprve teď začínám žít, tak tluč! Ať můžu vstát!

主人: 可你是我的心脏呀, 我不过才跨入壮年, 手脚强壮, 我能跑能跳, 我的大脑一丁点毛病也没有! 你可倒未老先衰了, 朋友, 这合乎逻辑吗?

心: 你别责怪我了, 都怪您, 主人, 您平时太不爱惜我了。

主人: 不要叫我主人, 我们是朋友! 伙计, 帮帮忙吧, 我的工作才有了点眉目, 我才开始生活, 你跳! 让我站起来! (Gao 1984: 155-156)

V pasáži, která líčí poslední okamžiky života hlavního hrdiny Kuai Kuaie, je formou

dramatických replik ztvárněn dialog hrdiny a vlastního srdce. Tato ukázka názorně ilustruje Gao Xingjianův záměr ztvárnit rozpolcení subjektu, o němž jsem psal výše. V „Holubovi zvaném Červený zobák“ je nicméně toto rozpolcení vytvořeno v pasáži napsané formou dramatického scénáře, v němž není přesun perspektiv ničím neobvyklým.

V povídkách „Matka“ a „Prut pro mého dědečka“ Gao Xingjian rozpolcení subjektu zvýrazňuje narací, v níž o sobě jediný subjekt vypráví narativními hlasy „já“, „ty“ a „on“.

Vypravěč povídky „Matka“, který je zároveň hlavním hrdinou, vypráví v úvodním odstavci povídky osobní ich-formou a oslovuje svou matku. Již ve druhém odstavci o sobě ale začíná hovořit ve třetí osobě. V průběhu vyprávění dochází dále k přesunu perspektivy spojené se zájmenem „ty“: zatímco v úvodní části povídky jí hrdina oslovuje matku, v jiných pasážích povídky jí oslovuje sám sebe. Přesunem perspektiv spojených se zájmenem „ty“ tak autor v povídce vytváří podobný efekt, jaký jsem popsal již u výše zmíněných povídek: čtenář se intenzivněji identifikuje jak s postavou hlavního hrdiny, tak matky. Vzhledem k tomu, že nejběžnější formou er-formového vypravěče je „objektivní vypravěč“, vytváří použití er-formy naopak dojem většího odstupu hlavního hrdiny-vypravěče od vlastní osoby. Je tedy možné konstatovat, že v povídce „Matka“ subjekt kriticky shrnuje etapu vlastního života (sebeoslovení) a zároveň sama sebe nezúčastněně pozoruje (er-forma).

Také v povídce „Prut pro mého dědečka“ používá Gao Xingjian narativní techniku přesun perspektiv. V úvodní části vypráví hlavní hrdina-vypravěč příběh v první osobě, později oslovuje sám sebe zájmenem „ty“. Ve snovém příběhu „Prutu pro mého dědečka“ se dále hlavní hrdina setkává s odlišným protagonistou (dítětem), který je ztělesněním jeho samotného v dětském věku:

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

Dědečku, umíš taky odkopnout míč?

Míč odkopává tvého dědečka.

S kým mluvíš?

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

S tím nahatým dítětem?

S tou holou duší.

Máš duši?

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

... 场上的比分是一比二，现在大家看马拉多纳带人进球——

老爷你也踢足球吗？

足球踢你老爷。

你在同谁说话？

你在同你自己，你童年时的你。

那赤条条的孩子吗？

那个赤裸裸的灵魂。

你有灵魂吗？

希望有，要不这世界太寂寞了。(Gao 2000: 256-257)

Ve studii později dokončeného románu *Hora duše*, v němž Gao Xingjian vytváří podobnou komunikační situaci, považuje Mabel Lee komunikační pozice „já“ a „on“ za dva protagonisty (Lee 2001b: 236-237). S odkazem k této studii je možné konstatovat, že v povídce „Prut pro mého dědečka“ autor ztvárňuje *dialog*, který vede subjekt vyprávění sám se sebou. Díky tomuto specifickému použití techniky přesunu perspektiv se Gao Xingjianovi daří zajímavým způsobem ztvárnit sen, který reflektuje touhu hlavního hrdiny navrátit se do dětství a „starého světa“. Povídku „Prut pro mého dědečka“ je pak možné považovat za vyvrcholení autorových formálních experimentů s narací v jeho rané próze.

### 3.2.5. Závěr

Na konci sedmdesátých a v první polovině osmdesátých let byla pro požadavky oficiálních literárních institucí na podobu literárního díla za autoritativní stále považovaná teorie socialistického realismu, kterou definoval svými *Projevy o umění a literatuře* Mao Zedong. Jak jsem uváděl již výše, tato teorie upřednostňuje politickou funkci umění. Formální stránka díla měla být podle Mao Zedonga vždy politické funkci podřízená. V tomto ohledu je třeba Gao Xingjianovy experimentální narativní techniky, jejichž záměrem je ukázat psychologické procesy individua, vnímat jako prostředek vzpoury proti oficiální státní ideologii.

V této kapitole jsem představil základní narativní postupy, které ve svém díle Gao Xingjian používá. Techniky, které jsou pro jeho tvorbu stěžejní, souvisejí se snahou o vyprávění příběhu různými perspektivami. Tímto způsobem se autor snaží zdůraznit buď jedinečnou subjektivitu různých postav (multiperspektivní vyprávění), vtáhnout vnímatele do děje (sebeoslovení) nebo ukázat rozpolcení subjektu (přesun perspektiv). Zdá se, že tyto techniky souvisejí s autorovými dramatickými postupy, které také v próze uplatňuje, zejména

s přirozenou multiperspektivitou formy dramatického scénáře. Na podrobnější analýzu této souvislosti nicméně není v této práci, která není primárně zaměřená na formu Gao Xingjianova díla, prostor.

Důraz na multiperspektivitu odráží spisovatelův důraz na individualismus, který je v rozporu s oficiální stranickou kolektivistickou ideologií. Jak je patrné z analýzy motivů Gao Xingjianova díla, motiv nezávislosti individua autor používá jako prostředek kritiky Kulturní revoluce a čínské politiky osmdesátých let. Snahu o zobrazení rozpolceného subjektu je pak také třeba zvažovat v souvislosti s Kulturní revolucí. Hrdinové Gao Xingjianových příběhů prožívají traumata (např. smrt matky), která jsou ve většině případů důsledkem Kulturní revoluce. V případě povídky „Prut pro mého dědečka“ je pak možné hovořit také o traumatu způsobeném moderním společenským pokrokem. Je to právě prožitek traumatu, co stojí za úvahami o sebevraždě, rozvzpomínáním na vytěsněné zážitky, za nočními můrami nebo samomluvou hlavních protagonistů, tedy za psychologickými procesy, které za pomoci experimentálních narativních technik Gao Xingjian ztvárňuje.

Jak jsem ale zmínil již výše v souvislosti s novelou „Holub zvaný Červený zobák“: je třeba dodat, že samotným použitím experimentální narativní techniky obraz jedinečného pohledu individua na svět nevzniká. Účinek těchto technik je tak možné ocenit především v dílech, kterým se takový pohled daří vytvořit zejména díky ztvárnění vnitřního konfliktu hlavního hrdiny, o němž jsem psal v souvislosti s povídkami „Za řekou“ a „Prut pro mého dědečka“.



## 4. Závěr

V této práci jsem se pokusil charakterizovat kompletní dílo Gao Xingjianovy rané prózy. Abych poukázal na místo zkoumaných novel a povídek v rámci celé autorovy literární a dramatické tvorby a dějin moderní čínské literatury, představil jsem nejprve spisovatelovy eseje, dramata a romány a nastínil literárně historický kontext doby, v níž raná próza vznikala.

V analýze novel a povídek jsem se zaměřil především na výzkum motivů, které jsou pro jejich interpretaci zásadní. S ohledem na minimální prozkoumanost analyzovaného materiálu jsem zavedl vlastní kategorie, jež jednotlivá díla seskupují do logických celků. Na základě chronologie a společných motivů jsem novely a povídky zařadil do čtyř kapitol „Odhalení zločinů Kulturní revoluce“, „Dědictví Kulturní revoluce“, „Paměť“ a „Hledání kořenů“. V každé kapitole jsem nejprve jednotlivá díla zkoumal zvlášť, následně jsem upozornil na jejich nejdůležitější společné znaky.

Ukázal jsem, že hrdinové děl zařazených do kapitoly „Odhalení zločinů Kulturní revoluce“ jsou obětmi politického pronásledování jedné z nejtragičtějších dekad moderních dějin Číny. Poukázal jsem také na významný vývoj motivů těchto nejranějších děl: zatímco Gao Xingjianovu prozaickou prvotinu „Hvězdy chladné noci“ je pro schematické pojetí Kulturní revoluce a reformistickou výzvu k budování socialistické společnosti v závěru díla možné přirovnávat k dílům proudu „literatury jizev“, u ostatních děl této kapitoly se již nabízí spíše srovnání s díly „literatury reflexe“, která bývají badateli označována za progresivnější a o trochu méně svázaná oficiální státní ideologií. U hrdinů novely „Holub zvaný Červený zobák“ je tak například možné pozorovat určitý psychologický vývoj, postavy povídek jako je například „Ty musíš žít“ již neuvažují jen nad pokrokem společnosti, ale také nad smyslem lidské existence.

Již v první skupině literárních děl jsem také identifikoval dvě linie, které jsou platné pro celou ranou tvorbu: první z nich je linie děl spíše společensko kritických, druhá spíše osobních. V dílech, která náleží do linie tvorby osobní, jsem jako základní motiv pojmenoval vůli žít, kterou chápu jako zoufalou reakci na traumata prožitá v období Kulturní revoluce.

Do kapitoly „Dědictví Kulturní revoluce“ jsem zařadil povídky z let 1982 a 1983, jejichž námětem jsou důsledky Kulturní revoluce pro hrdiny, kteří žijí v čínské společnosti

přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Dědictví, které je spíše společenskou záležitostí, jako je například šikanování „příliš individualistické“ hrdinky povídky „Ponížení“, nebo spíše věci osobní, jako neschopnost být šťastný novomanžela v povídce „Kláster dokonalé velkorysosti“, hrdinům traumatizovaným zážitky Kulturní revoluce způsobuje další a další traumata. U povídek v této kapitole, které můžeme považovat za kritiku skutečnosti, že se čínská společnost s událostmi Kulturní revoluce nejen nemohla, ale ani nesměla vyrovnat, jsem vyzdvihl další odklon od diktátu oficiální státní ideologie, který je ztělesněný jejich nepřilíživými optimistickými závěry.

Do kapitoly „Paměť“ jsem zařadil povídky, jejichž základní motivy s Kulturní revolucí souvisejí již pouze nepřímo. Tato díla tematizují obecnější fenomény, zejména problematiku přenosu zkušenosti a okolnosti paměťových procesů jako například rozvzpomínání nebo zapomínání. Například společensko kriticky laděná povídka „Nehoda“ popisuje proces přenosu informací a upozorňuje na nebezpečí manipulace s fakty v souvislosti s nevědomostí nebo zapomínáním. Povídka „Po pětadvaceti letech“, která odpovídá linii příběhů osobních, ukazuje potíže, s nimiž jsou konfrontováni hrdinové, kteří nedokáží minulost vytěsnit. Upozornil jsem, že i když v několika povídkách této kapitoly autor používá experimentální narativní techniky, v některých případech se mu jedinečný pohled na svět hrdinů nedaří vybudovat, což je způsobeno tím, že myšlení hrdinů postrádá vnitřní konflikt. Příkladem takové povídky je například „Křeč“, v níž se vlastně o hrdinovi nedozvídáme nic jiného, než že touží někomu sdělit svůj traumatický zážitek. I tak je ale osobně laděné povídky z kapitoly „Paměť“ možné považovat za krok k lyrizaci Gao Xingjianovy prózy.

Za lyrické je možné považovat povídky „Za řekou“ a „Prut pro mého dědečka“, které jsem zkoumal v kapitole „Hledání kořenů“. U obou povídek jsem identifikoval řadu motivů, které je možné relevantně srovnávat s motivy typickými právě pro díla proudu „hledání kořenů“. Nejvýznamnější podobností s těmito díly je pak již zmíněná přítomnost vnitřních konfliktů v myšlení hlavních protagonistů, v povídce „Za řekou“ ve vnímání materiálního a duchovního světa; v „Prutu pro mého dědečka“ ve vztahu k tradici a modernitě. Konstatoval jsem, že v těchto dvou povídkách se autorovi daří vytvořit velmi propracovaný a jedinečný pohled hrdinů na svět.

Vedle aspektů, které jsem označil za společné znaky skupin děl rané prózy, jsem v interpretacích jednotlivých děl ukázal také zajímavé motivy, které sice necharakterizují spisovatelovu ranou prózu jako celek, i tak ale o jeho díle mnoho vypovídají. Ukázal jsem tak například, že motiv absurdity, s nímž autor pracuje v dramatu *Autobusová zastávka*, je

součástí významové výstavby také v některých dílech rané prózy, mezi nimi například v povídce „Ty musíš žít“. Upozornil jsem na podobnost několika hlavních hrdinů děl rané prózy, která spočívá v tom, že jsou všichni nepřímými oběťmi Kulturní revoluce, a na souvislost s motivem utonulé matky z povídky „Matka“. Poukázal jsem, že povídku „Věneček“ je možné číst jako parafrázi Lu Xunovy povídky „Rodná ves“ a že za inspiraci povídky „Za řekou“ je možné považovat Tao Yuanmingovu báseň „Pití vína“. Doložil jsem souvislost povídky „Za řekou“ a románu *Hora duše*. Poukázal jsem také na to, že povídku „Prut pro mého dědečka“ je možné číst jako metaforu propojení Číny a „Západu“. Na podrobnější analýzu těchto motivů není nicméně v práci tohoto rozsahu prostor.

Podařilo se mi navrhnout interpretace děl, s nimiž jsem si dlouho lámal hlavu, a jejichž interpretace v dostupné literatuře mi připadaly příliš zjednodušené („Klášter dokonalé velkorysosti“, „Nehoda“).

I když jsou narativní techniky neoddelitelnou součástí významové výstavby Gao Xingjianova díla, byl jsem nucen jejich analýzu přece jen oddělit – pokud bych tak neučinil, stala by se analýza motivů příliš nepřehlednou. Na nejdůležitější charakteristiky modernistických narativních postupů multiperspektivní narace, použití formálních postupů dramatu, sebeoslovení a techniky přesunu perspektiv jsem tak upozornil v poslední kapitole. Zhodnotil jsem význam těchto postupů a také, jakým způsobem použití těchto technik souvisí s vývojem motivů rané prózy: jedná se o projev snahy o nezávislost na oficiální státní ideologii vyžadující společenskou angažovanost děl. Konstatoval jsem ale, že použití těchto technik samo o sobě jedinečný pohled na svět vytvořit nedokáže, a že je tak tyto techniky jako zdařilé možné hodnotit pouze v těch dílech, jejichž postavy nepostrádají plastičnost. Jedním z významných zjištění vyplývajících z této analýzy je dále skutečnost, že mnohé experimentální narativní techniky známé například z později dokončených románů Gao Xingjian uplatnil již v rané novele „Holub zvaný Červený zobák“ dokončené v roce 1980.

Věřím, že se mi v práci podařilo vyhnout se určitým zjednodušeným interpretacím, které mohou vyplývat mimo jiné z nesprávného porozumění Gao Xingjianovy teorie „bez ismů“, již jsem zmínil už v úvodu. Je zřejmé, že každé literární dílo je třeba číst v kontextu nejrůznějších teorií, literárních proudů a historických událostí, které utvářejí ducha doby. Nevidím proto důvod, abych například kvůli tomu, že se Gao Xingjian v souvislosti s románem *Hora duše* distancuje od literárního proudu „hledání kořenů“ (Dutrait 2010: 8), jeho díla neinterpretovat právě s ohledem na významové znaky tohoto proudu. Nebo jiný příklad: bez dostatečné analýzy literárního kontextu bych možná povídku „Nehoda“ interpretovat

podobně, jako Liao Zhengge: nikoli jako varování před riziky tradování Kulturní revoluce, ale jako varování před riziky tradování dopravní nehody.

Analýza v této práci prozkoumala vývoj vztahu autorovy rané prózy k oficiální státní ideologii: zatímco Gao Xingjianovu prvotinu je možné považovat za dílo reformistické, tedy poplatné dobovým požadavkům komunistické strany na podobu literárního díla, v dalších dílech je patrná spisovatelova snaha se z tohoto ideologického sevření vymanit. Na to poukazují všechny složky významové výstavby díla, zejména použité motivy a narativní techniky.

Jak ale tato studie prokazuje, Gao Xingjian nebyl jediným spisovatelem, který se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let tímto směrem ubíral. Práci je tak možné považovat také za příspěvek k výzkumu nejvýznamnějších tendencí čínské literární scény v této době.

Doufám, že se této práci dále podařilo ukázat, že v Gao Xingjianově rané próze nacházíme díla, která stojí mimo zájem čtenářů i badatelů oprávněně, ale na druhou stranu i taková, která jsou naopak nedocenená.

V závěru této práce je snad ještě o trochu jasnější než v jejím úvodu, že Gao Xingjianova teorie „bez ismů“ je zejména jeho reakcí na „ismy“ jako je socialistický realismus, proletářský realismus nebo revoluční romantismus: o tom, že právě těmto „ismům“ se snažil od počátku své publikační činnosti uniknout (což se mu dařilo *postupně*), svědčí dílo jeho rané prózy. Proč je ale ve svém prosazování potřeby absolutní nezávislosti umělce a díla tak tvrdohlavý? Těžko říct. Možná ale právě této své extrémní zásadovosti Gao Xingjian vděčí za to, že se mu čínské státní ideologii podařilo uniknout až do Paříže.

## Bibliografie

Borchmeyer Dieter; Žmegač, Viktor (1994). *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer.

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

Doležel, Lubomír (2014). *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorious & Olšanská.

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

Dutrait, Noël (2010). „'Without ism' An Ism for One Man. In: *China Perspectives*, č. 2, 6-11.

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

Fong, Gilbert C.F. (1999). „Introduction“. In: Gao Xingjian, *The Otehr Shore*. Hong Kong: The Chinese University Press, ix-xiii.

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

Gao Xingjian 高行健 (1984). *You zhi gezi jiao Hong chun'er* 有只鸽子叫红唇儿. Beijing: Beijing Shiyue wenyi chubanshe.

- Gao Xingjian 高行健 (1999). *Yi ge ren de Shengjing* 一个人的圣经. Taipei: Lianjing.
- Gao Xingjian 高行健 (2000). *Gei wo laoye mai yugan* 给我姥爷买鱼竿. Taipei: Lianhe wenxue.
- Gao Xingjian 高行健 (2001). *Meiyou zhuyi* 没有主义. Taipei: Lian jing chuban shiye gongsi.
- Gao Xingjian 高行健 (2003). *Ling shan* 灵山. Taipei: Lian jing chuban shiye gongsi.
- Goldman, Merle (1971). *Literary dissent in communist China*. New York: Atheneum.
- Hong, Zicheng (2007). *A History of Contemporary Chinese Literature*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Horowitz, Sara R (1997). *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. New York: State University of New York Press.
- Chen, Xiaomei. „*Wild Man Between Two Cultures*“ (2001). In: Tam, Kwok-kan (ed.) (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 89-110.
- Chi, Pang-yuan; Wang, David Der-Wei (ed.) (2000). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. USA: Indiana University Press.
- Chung, Hilary (ed.) (1996). *In the party spirit: socialist realism and literary practice in the Soviet Union, East Germany and China*. Amsterdam: Rodopi.
- Kleinmann, Arthur; Kleinmann, Joan (1994). „How Bodies Remember: Social Memory and Bodily Experience of Criticism, Resistance, and Delegitimation following China's Cultural Revolution“ In: *New Literary History*, č. 25.
- Knight, Sabina (2006). *The heart of time: moral agency in twentieth-century Chinese fiction*.

Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

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

Larson, Wendy (1989). „Realism, Modernism, and the Anti-‘Spiritual Pollution’ Campaign in China“. In: *Modern China*, č.1, 37-71.

Lee, Bennett (1979). „Introduction“. In: Lu, Xinhua. *The Wounded*. Hongkong: Joint Publishing Company.

Lee, Gregory; Dutrait, Noël (2001). „Conversations with Gao Xingjian: The First ‘Chinese’ Winner of the Nobel Prize for Literature. In: *The China Quarterly*, č. 167.

Lee, Leo Ou-fan (1987). *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Bloomington: Indiana University Press.

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

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

Li, Dian (2006). *The Chinese poetry of Bei Dao, 1978-2000: resistance and exile*. Lewiston, NY: Edward Mellen.

Li, Qingxi (2000). „Searching for Roots“. In: Chi, Pang-yuan; Wang, David Der-Wei (ed.) (2000). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. USA: Indiana University Press.

Liao, Zhengge (2009). „Gao Xingjian duanpian xiaoshuo yanjiu“. Diplomová práce, Foguang Daxue.

Liu, Jianmei (2015). *Zhuangzi and Modern Chinese Literature*. New York: Oxford University Press.

Lomová, Olga (2010). „Doslov“. In: Pej Tao. *Vlnobití*. Praha: Togga.

Mao, Zedong (1975). *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe.

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

McDougall, Bonnie S., Kam Louie (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. London: Hurts, cop.

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

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

Shih, Shu-mei (2001). *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkley: UC Press.

Su, Wei (2000). „The School and the Hospotail“. In: Chi, Pang-yuan; Wang, David Der-Wei (ed.) (2000). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. USA: Indiana University Press.

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



*Xingjian*. Hongkong: Chinese University Press, 1-20.

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

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

Tao Yuanming (přel. Ryšavá, Marta; Hiršal, Josef) (1966). *Návraty*. Praha: Odeon.

Shih, Shu-mei (2001). *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkley: UC Press.

Su, Wei (2000). „The School and the Hospital. On the Logics of Socialist Realism“. In: Pang, Yuan Chi and Wang, David Der-Wei eds. *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University Press.

Šidák, Pavel (2013). „Úvod do studia genologie“. Praha: Akropolis.

Wang, David D.W. (2000). „Introduction“. In: Chi, Pangyuan and Wang, David Der-Wei (ed.). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University Press.

Wang, David Der-wei. (2010). „Chinese Literature from 1841 to 1937“. In: Kang-i Sun Chang and Stephen Owen (ed.) *The Cambridge History of Chinese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wang, Mengtu (2008). „Gao Xingjian xiaoshuo shixue yanjiu“. Dizertační práce, Fujian Shifan Daxue.

Yeh, Michelle. (2010). „Chinese literature from 1937 to the present“. In: Kang-i Sun Chang

and Stephen Owen (eds.) *The Cambridge History of Chinese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

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