

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
ÚSTAV DÁLNEHO VÝCHODU

DIPLOMOVÁ PRÁCE
František Reismüller

RANÉ POVÍDKOVÉ A NOVELISTICKÉ DÍLO SPISOVATELKY CAN XUE

EARLY SHORT STORIES AND NOVELLAS BY WOMAN WRITER
CAN XUE

Praha, 2011

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

Rád bych poděkoval vedoucímu práce Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D. za inspiraci při výběru tématu a také za cenné připomínky, ochotu a trpělivost při odborném vedení mé diplomové práce.

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 30. 1. 2011

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá raným povídkovým a novelistickým dílem čínské spisovatelky Can Xue. První část představuje dílo Can Xue v kontextu autorčina života a soustředí se na hledání motivů, které mají souvislost se spisovatelčinými životními zkušenostmi. Druhá část nastiňuje literárně historický vývoj čínské literatury 80. let 20. století, všímá si pozice Can Xue v rámci tzv. „avantgardní literatury“, popisuje autorčiny literární inspirační zdroje a také spisovatelčin názor na literárně historický kontext vlastního díla. Ve třetí části jsou pak na základě analýzy konkrétních povídek a v souvislosti s názory jiných badatelů rozebírány dva hlavní přístupy při interpretaci spisovatelčina díla – politický a psychologický. Práce dochází k závěru, že v raném povídkovém a novelistickém díle Can Xue lze nalézt výrazný prvek osobní zkušenosti, který by ale neměl být považován za dominantní, neboť slouží jako prostředek ke zkoumání obecných aspektů lidské psychiky. Introspektivní charakter autorčina díla je také jedním z důvodů, proč je v práci psychologická interpretace autorčiných povídek nadřazována interpretaci politické.

Klíčová slova: čínská literatura, avantgardní literatura, Can Xue, povídka, interpretace,

Abstract

This thesis deals with early short stories and novellas by Chinese woman writer Can Xue. The first part of the thesis presents the work of Can Xue in the context of author's life and focuses on finding motifs associated with her life experiences. The second part outlines historical development of Chinese literature in the 80s of the 20th century, observes position of Can Xue in the “avant-garde literature”, and describes the writer's literary sources of inspiration and author's own view on literary-historical context of her works. The third part is based on the analysis of specific stories. In the context of what other critics have discussed the thesis determines two main approaches to the interpretation of Can Xue's work – the political and the psychological. The thesis concludes that there is a significant element of personal experience in Can Xue's works. It should not, however, be considered a dominant element, as it mainly serves as means of examining general aspects of human psyche. The introspective nature of Can Xue's works is also the key reason why this thesis puts the psychological interpretation of her works above the political interpretation.

Keywords: Chinese literature, avant-garde literature Can Xue, short story, interpretation

Obsah

Úvod.....	7
Vstupní hypotéza.....	15
Poznámka k transkripcím, užití čínských znaků a překladům	16
1. Život a základní charakteristika díla Can Xue	17
1.1. Dětství a mládí v neklidné době: Život Can Xue do roku 1983.....	17
1.2. Životní zkušenosti reflektované v tvorbě	24
1.2.1. Divočina, stísněnost a „ponorková nemoc“	24
1.2.2. Vztah k rodičům – odcizení, obdiv a lítost.....	27
1.2.3. Nemoci a smrt	32
1.2.4. Osamělost	35
1.2.5. Manžel.....	35
1.3. Život proměněný v umění – život Can Xue od roku 1983.....	37
2. Literárně historický kontext díla Can Xue	41
2.1. Mao Zedongovy <i>Rozhovory o literatuře a umění</i>	42
2.2. Čínská próza od konce 70. let do poloviny 80. let	43
2.3. Čínská próza druhé poloviny 80. let 20. století.....	46
2.3.1. Avantgardní literatura	47
2.4. Srovnání Can Xue s dalšími autory „avantgardní literatury“.....	50
2.4.1. Yu Hua	52
2.4.2. Su Tong	53
2.4.3. Mo Yan.....	55
2.4.4. Ma Yuan.....	56
2.4.5. Sun Ganlu.....	57
2.5. Can Xue jako představitelka soudobé čínské „ženské literatury“	58
2.6. Vliv západních spisovatelů na dílo Can Xue	60
2.6.1. Franz Kafka.....	63
2.6.2. Jorge Luis Borges.....	64
2.7. Literárně historický kontext díla Can Xue dle samotné autorky.....	66
3. Možné interpretace díla Can Xue.....	69
3.1. Politicko-společenská interpretace	69
3.1.1. „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“	70
3.1.2. „Co se mi přihodilo v tamtom světě“	75

3.1.3. Potenciálně politické motivy v dalších povídkách a novelách.....	79
3.2. Sexuálně psychologická interpretace	84
3.2.1. „V divočině“	85
3.2.2. <i>Rozhovory v ráji</i>	89
3.2.3. Sexualita a psychologie v dalších povídkách.....	95
Závěr.....	97
Příloha: Seznam povídek a novel Can Xue	100
Bibliografie.....	102

Úvod

Slovo „canxue“ 残雪 znamená v klasickém jazyce wenyang 文言 „sníh, který ještě neroztál“ či více doslovně „zbytky sněhu“. Když byla spisovatelka Deng Xiaohua 邓小花, kterou čtenáři znají pod jménem Can Xue 残雪, dotázána na význam tohoto pseudonymu v souvislosti s její tvorbou, mluvila o dvou aspektech. Zbývající sníh – zejména sníh na vrcholku hory – je pro ni jednak symbolem svobodného ducha a tedy nejvyšší sféry umění, jíž se svojí tvorbou snaží dosáhnout. Druhým aspektem je pak „canxue“ v běžném významu „sníh, který ne a ne roztát“. Tento výraz tedy evokuje hromady špinavého sněhu v městských ulicích.¹ Takový sníh se dle spisovatelky „pojí se všedním životem a objímá jej“ (同日常的生活融为一体, 拥抱生活). Tato dvě významová pole výrazu „canxue“ sice stojí v opozici, nicméně společně vytvářejí to, čemu Can Xue říká „umělecký zbývající sníh“ (yishu de canxue 艺术的残雪), kvalitu, jež je přítomna ve všech jejích dílech. Ve spisovatelčině pojetí je právě tento rozpor živnou půdou jejího umění (Can Xue Video 2010 [online] – Question 4).

Výše představená „definice“ významového rozpětí spisovatelčina pseudonymu výstižně charakterizuje nejen její dílo, nýbrž v podstatě i ji samotnou. Vypovídá mnohé o spisovatelčiných názorech na tvorbu vlastní i na tvorbu jejích oblíbených autorů. Can Xue dává najevo, že se cítí být ostrovem umění uprostřed duchovně pokleslého světa. Současně ale také naznačuje, že ji vnější svět vlastně nezajímá, protože ona hledá univerzální hodnoty ukryté v lidské duši. K těm ale vede cesta – opět tak trochu paradoxně – skrz zkoumání vlastní individuality, které však neprobíhá na racionálních základech. Toto všechno pak autorka promítá, byť údajně nevědomě², do literárního ztvárnění svého vidění světa, plného fyzické špíny a chladu na rovině mezilidských vztahů, do „nočních můr“³, jež jsou

¹ Například rozhovor, který s Can Xue vedla Laura McCandlish, nese název „Tvrdošjně poučný ‚špinavý sníh, který odmítá roztát‘: Konverzace s Can Xue“ (Stubbornly Illuminating „the Dirty Snow that Refuses to Melt“: A Conversation with Can Xue). Na překlad autorčina jména ve znění, které ve svém rozhovoru uvádí McCandlish, upozorňuje též Sollars 2008:134.

² Wang Meng 王蒙 zmiňuje autorčin rozhovor s hongkongskou spisovatelkou Shi Shuqing 施叔青, ve kterém Can Xue prohlásila, že z procesu její tvorby je racionalita naprosto vyloučena (1998d:331). Podobně se Can Xue vyjádřila i v rozhovoru s Laurou McCandlish (2002 [online]).

³ Bonnie McDougall její dílo řadí školy „nočních můr“ (1997:409). Přestože takové označení nenalezneme v žádné jiné studii a sama McDougall také opomněla přiřadit k tomuto termínu další autory, je to charakteristika v jistém směru vskutku výstižná.

fascinujícím, chvílemi hororovým, jindy až groteskním⁴ představením, které se neodehrává za zrcadlem, ale spíš v jeho odrazu.

Povídky a novely Can Xue lze obecně charakterizovat jako fantastické, anti-realistické či surrealistické. Je v nich potlačena racionalita ve smyslu reference k přirozené logice reálného světa. Často postrádají zápletku, bližší určení místa i času děje (a to jak ve smyslu dobového zasazení, tak časového ohraničení vyprávění) i zřejmou pointu. Postavy jsou jen minimálně charakterizovány, někdy zůstávají beze jména, častokrát není znám jejich věk, v jistých případech ani pohlaví. Jen výjimečně a většinou jen nepřímo je čtenář informován o společenském postavení postav. O vlastnostech postav nevypovídají ani jejich skutky, neboť jejich jednání bývá nemotivované, spontánní a bez jasného účelu. Dialogy působí monologicky, neboť promluvy účastníků nemívají společné téma, čímž se vytrácí samotný dojem rozhovoru. Pro autorku je navíc typické časté opakování motivů, a to i napříč jednotlivými povídkami.

Značný díl estetického působení Can Xue spočívá právě v neproniknutelnosti, v obtížnosti dekodovat texty, které v jistém slova smyslu možná ani rozluštit nelze. A zároveň v naději čtenáře, že za vším tím neuchopitelným šílenstvím a za významovou nejistotou spisovatelčiných světů se musí skrývat něco, co její literární výpověď racionalizuje a prodchne smyslem. Jestli tomu tak je, či není, představuje jednu z dílčích otázek, na kterou se tato práce pokouší poskytnout odpověď.

Uvedená charakteristika spisovatelčina literárního díla je nejspíš jedním z důvodů, proč je o Can Xue v západní literární vědě poměrně intenzivní zájem (dalo by se spekulovat, že z kvalitativního hlediska možná i větší než v čínské literární vědě) a proč byla do cizích jazyků překládána dříve než jiní autoři její generace (Huot 2000:30). Hodnocení významu spisovatelčina díla se značně liší. Až na výjimky se však o něm nikdo nevyjadřuje jako o čistě formálním experimentu a ani my nehodláme tímto směrem zamířit. Wang Meng sice tvrdí, že výkonnější počítač by dokázal minimálně vytvořit databázi autorčiny slovní zásoby a nakonec možná i dílo, které by přesně kopírovalo její styl, a bylo tudíž nerozpoznatelné od originálu (1998:331) Přestože se však musíme ztotožnit s názorem, že Can Xue má jistou oblíbenou sadu výrazů, nemyslíme si, že by to z jejího díla zákonitě dělalo mechanickou záležitost.⁵

⁴ Groteskním prvkem v díle Can Xue se zabývá Wang Ban, který tento aspekt přisuzuje především autorčinu popisu tělesnosti (1997:258 - 261).

⁵ To však zcela není ani názor Wang Mengův. Can Xue sice kritizuje kvůli omezené slovní zásobě, která způsobuje stagnaci a jednotvárnost v jejím díle, ale na druhou stranu říká, že ho Can Xue přitahuje hloubkou

Tato práce se zaměřuje na povídkové dílo z raného období spisovatelčiny tvorby. Tím myslíme v podstatě celou druhou polovinu 80. let, s minimálními přesahy do let devadesátých – pro samotnou tvorbu této autorky nepřinesl vývoj po událostech ze 4. června roku 1989 (liu si shijian 六四事件) na Náměstí nebeského klidu (Tian'an men guangchang 天安门广场) žádnou zásadní změnu.⁶ Zaměření na rané dílo ovšem vyplývá jednak z potřeby časově ohraničit pole našeho zkoumání, jednak z obecně literárně historických důvodů (klíčový význam druhé poloviny 80. let v rámci vývoje čínské literatury) a v neposlední řadě z toho, že změna kulturního a potažmo politického klimatu s sebou vždy přináší proměnu okolností, které jsou důležité nezávisle na individuálním uměleckém směřování. Jinak řečeno, Can Xue pro 80. léta může znamenat něco jiného než Can Xue pro 90. léta. Podrobné prozkoumání tohoto vztahu dvou období na pozadí tvorby jediného autora by si zasloužilo spíše samostatnou studii, než pouhý pokus rozpustit tento problém v rámci práce, jejíž téma směřuje k jinému cíli.

To, že jsme se mohli seznámit s řadou studií, které se Can Xue zabývají, nám bylo umožněno z velké části díky internetovému projektu, jenž vznikl z iniciativy pedagogů a pod záštitou Foreign Languages Literatures Section of the Massachusetts Institute of Technology (MIT). Webová stránka „Contemporary Chinese Writers“ (dále web CCW) byla vytvořena s cílem představit současné, na západě možná nepříliš známé autory z Čínské lidové republiky, Taiwanu a čínské diaspory nejen akademické komunitě MIT, ale i široké a ne nutně pouze akademické veřejnosti. Sloužit má jako otevřený zdroj informací pro badatele a čtenáře zajímající se o čínskou literaturu.

Jako první se na této stránce objevil právě profil Can Xue, který obsahuje její stručnou biografii i vyčerpávající chronologický výčet významných událostí jejího života, bohatou bibliografii nejen samotných děl této spisovatelky a jejich překladů, ale též studií, interpretací a také rozhovorů a recenzí. Dokumenty jsou opatřeny hypertextovými odkazy na volně

svého popisu duševního života člověka a že „hloubka některých popisů [...] dosahuje tak dech beroucí úrovně, že člověk jen užasle uhodí do stolu a pomyslí si, jak je to zvláštní.“ (有些描写之深邃[...]达到惊心动魄、令人拍案称奇的地步) (Wang 1998:331)

⁶ V předmluvě ke svému předposlednímu románu *Poslední milenec* (Zuihou de qingren 最后的情人) z roku 2005, Can Xue píše: „Pro běžného čtenáře bude toto nejspíš poněkud divný román – nekonvenční, nespoutaný a přehnaně lyrický.“ (对于一般读者来说, 也许这是一部有些奇异的小说 – 无视常规, 放荡不羁而又过分空灵) (2005:1) Když se do románu člověk posléze začte, zjistí, že se pohybuje víceméně v pořádku stejném světě, do jakého jej autorka uvedla o dvacet let dříve se svými prvními povídkami.

přístupné materiály. Nutno poznamenat, že většina těchto materiálů je západního původu a nezahrnuje velké množství článků a studií, které vyšly v Číně.⁷ Stránka obsahuje i exkluzivně pro tento projekt natočený video rozhovor. Ten je veden výlučně v čínštině, pouze k otázkám jsou připojeny anglické titulky. Zároveň je rozdělen do sedmi samostatných spotů, z nichž každý představuje odpověď na jednu otázku. Neznáme sice autory⁸ sedmi otázek, neboť je autorka předčítá sama, tento fakt však nikterak nezpochybňuje platnost stanovisek, která Can Xue ve svých odpovědích prezentuje. Dále na těchto stránkách nalezneme seznam a krátké biografie překladatelů spisovatelčiných děl a Q & A sekci, kde samotná autorka v otevřeném dotazníku odpovídá na otázky návštěvníků stránky.

V době vzniku této práce se na tomto webu již objevil další profil, tentokrát taiwanské spisovatelky Li Ang 李昂 (nar. 1952).

Dílo Can Xue je velice obtížně interpretovatelné již proto, že literární ztvárnění autorčina vidění světa potlačuje racionalitu a referenci. Právě tato vlastnost však zároveň poskytuje velké množství možných úhlů pohledu na význam jejích prací ve vztahu k realitě, na možný skrytý smysl či dokonce poselství, které by spisovatelčino dílo teoreticky obsahovalo. Při seznámení s výsledky bádání, které na tomto poli doposud proběhlo, jsme zjistili, že v podstatě nelze uvést studii, která by byla pro studium spisovatelčina díla zásadní či neopominutelná. Je sice možné jmenovat shodné poznatky, které se vyskytují napříč jednotlivými interpretacemi, ty však buď zůstávají na povrchu – zpravidla se jedná o obecnou charakteristiku autorčina stylu či formy – nebo se v hlubších rovinách liší svojí argumentací. Jednotlivé studie se samozřejmě liší rozsahem, potažmo hloubkou a pečlivostí, s níž byla analýza prováděna, což opět souvisí se záměry a cíli, které si tyto studie kladou.

Pokud vynecháme obecné historické studie, které nám poskytly historický přehled a kontext pro zkoumané období, pak můžeme na základě uvedených hledisek rozčlenit relevantní sekundární literaturu do tří, respektive čtyř skupin:

⁷ V elektronické databázi „Chinese National Knowledge Infrastructure“ (Zhongguo zhishi jichu sheshi gongcheng 中国知识基础设施工程) (www.global.cnki.net) nalezneme několik set odkazů na články o Can Xue v různých čínských periodikách a bibliografie ve čtvrtém svazku *Can Xue wenji* 残雪文集 zmiňuje jako „důležité“ (zhuyao 主要) cca 40 kritických prací v čínštině (Can 1998d:326 – 328).

⁸ Sama Can Xue o tazatelích v tomto rozhovoru mluví jako o „spolužácích“ (tongxue 同学) (Can Xue Video 2010 [online]). Dá se tedy předpokládat, že se jedná o studenty. Zda však jde o čínské či zahraniční studenty, popř. to, z jakých škol pocházejí, bohužel není specifikováno.

Do první skupiny patří ty studie, které Can Xue zmiňují v širším kontextu vývoje dobové čínské literatury. Ty jsme využívali především pro kapitolu, v níž představujeme literárně historický kontext spisovatelčina díla. Mezi tyto studie patří v první řadě práce Bonnie S. McDougall a Kam Louie *The Literature of China in the Twentieth Century*, která v úvodu ke třetí části nazvané „The Reassertion of Modernity“ podává velice zhuštěný a informacemi nabitý přehled vývoje čínské literatury v letech 1966–1989 a následně v kapitole „Fiction: Exploing Alternatives“ neméně do hloubky představuje právě narativní prózu. Podobným dílem je i Hong Zichengova práce *A History of Contemporary Chinese Literature*. Periodizací a charakteristikou období a směrů, které jsou relevantní pro naši práci, se v jistých aspektech odlišuje od práce McDougall a Kam Louie, čímž nám poskytuje opět o něco plastičtější pohled na danou problematiku. Zajímavé postřehy týkající se zařazení autorů druhé poloviny 80. let do kontextu vývoje čínské a světové (teorie) literatury nám přinesl článek „Dějinná transformace a vzestup postmodernismu“ (Lishi zhuanxing yu houxiandaizhuyi de xingqi 历史转型与后现代主义的兴起) čínského badatele Chen Xiaominga 陈晓明. V neposlední řadě je třeba zmínit sbírku esejů *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey* editovanou Chi Pang-Yuanem a Davidem Der-wei Wangem, která mimo jiné přináší pohled čínských literárních vědců na vývoj čínské literatury v druhé polovině 20. století.

Druhou skupinou jsou pak práce, které se stále pohybují v širším kontextu, avšak i přes toto obecnější pojetí se pouštějí do hlubšího rozboru jednotlivých povídek, novel či románů z pera Can Xue. Na prvním místě zde musíme zmínit studii *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction* od Yang Xiaobina. Tato práce přináší velice zevrubný rozbor hned několika novel a povídek Can Xue. Nicméně rámec a zaměření této studie jsou poměrně široké – cílem díla je definování čínské postmoderny v kontrastu s dlouhodobým vývojem modernistického směřování čínské literatury. Jak případně poznamenává Wedny Larson, Yang Xiaobin zaujímá prostorově příliš vzdálenou pozici, z níž nahlíží na vývoj literatury v Číně i ve světě jako na proces řídicí se de facto univerzálními pravidly. To mu znemožňuje postihnout určité detaily, které se mohou jevit jako zásadní (2004 [online]). Nejedná se tu ani tak o to, že by Yang předkládal pouze povrchní interpretaci (to se ostatně opravdu nedá této studii jako celku vytýkat), zaznamenali jsme ale tendenci podřizovat interpretaci spisovatelčina díla celkovému záměru práce do té míry, že se tu v jistém smyslu přání stává otcem myšlenky. Přesto nám tato studie přinesla nespočet cenných podnětů pro revizi našeho vlastního pohledu na autorčino dílo.

Do stejné skupiny můžeme dále zařadit například kapitulu „The Angels of History: The Fantastic, Schizophrenic and Grotesque“ z Wang Banova díla *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China*, která si všímá vztahu politiky a estetiky v díle spisovatele Yu Hua 余华 (nar. 1963) a rovněž Can Xue. A také velice zajímavý a i pro zkoumání literárně historického kontextu přínosný článek Anne Wedell-Wedellsborg „Inside the Outsider: The Reappearance in Chinese Literature of a Long Absent Type of Character.“

Hranice mezi druhou a třetí skupinou je lehce rozostřená. Na jednu stranu do ní řadíme studie typu diplomových prací Jona Solomona či Li Tianminga, které si za téma vybírají právě analýzu a interpretaci spisovatelčina díla. A i když tu samozřejmě nelze provést bez určitého tvarujícího kontextu, středobodem jejich zkoumání je dílo samotné, ne poukázání na nějakou širší, literárněvědnou či literárně historickou otázku. Zde je třeba říci, že přestože se jedná „pouze“ o diplomové práce, jejich význam pro náš výzkum je neocenitelný. Jon Solomon je sinolog, který se Can Xue zabývá již od samých počátků jejího působení v literárních kruzích a který některé její práce i překládal. A sama autorka mu oproti jiným překladatelům přiznává značný vhled a porozumění její tvorbě.⁹ Jeho diplomová práce s názvem „Taking Tiger Mountain by Strategy: Text and Context in Can Xue's Short Story ‚The Skylight““ má velice široký záběr, který zahrnuje mimo jiné zasazení díla Can Xue do kontextu myšlenek obsažených v *Zápisích z podzemí* Fjodora Michajloviče Dostojevského (1821 – 1881), psychoanalytickou interpretaci i načrtnutí vztahu mezi spisovatelčíným literárním stylem a kulturním odkazem *Chuských písní* (Chu ci 楚辞). Kromě toho se Solomon zdaleka neomezuje na rozbor jediné povídky uvedené v názvu, jejíž překlad k práci přikládá. V mírně rozšířené formě pak tato studie vyšla i ve sborníku *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism* editovaném Tani Barlow.

Diplomová práce Li Tianmingova "A Tormented Soul in a Locked Hut: Can Xue's Stories" přináší obsáhlý přehled názorů západních i čínských literárních vědců na tvorbu Can Xue. Současně jde o studii psanou z pozice člověka, jehož čínské kulturní kořeny a fakt, že má dokonce i informace z bezprostředního okolí rodiny autorky v době Velké kulturní revoluce (Wenhua dageming 无产阶级文化大革)¹⁰ (Li 1994:32) mu dovolují zaujmout při

⁹ V rozhovoru s McCandlish Can Xue doslova říká: „John Solomon mnohem lépe [než Ronald Janssen] rozumí abstraktním vnitřním světům mých děl, stejně jako můj další překladatel Jian Zhang.“ (2002 [online])

¹⁰ Bakešová píše: „Do srpna 1966 se v Číně užíval název ‚velká socialistická kulturní revoluce‘, od srpna 1966 do konce roku 1970 ‚velká proletářská kulturní revoluce‘, nyní ‚velká kulturní revoluce‘.“ (2003:85) My budeme

analýze autorčina díla úhel pohledu, který je jedinečný hloubkou znalostí prostředí a souvislostí.

Do této skupiny ovšem spadá i kapitola "Can Xue: What is so Paranoid in Her Writing" z knihy *Gender and Sexuality in Twentieth Century Chinese Literature and Society* od Lu Tonglin či článek "New Spaces for Literature: Can Xue and Helene Cixous on Writing" od Andrey Bachner. Přestože Can Xue je hlavním tématem těchto studií, charakteristika spisovatelčina díla autorům slouží jako příklad pro argumentaci na mnohem obecnější rovině. V prvním případě se jedná o funkci feminity v čínské literatuře, ve druhém se autorka studie více zabývá obecným pohledem na literaturu, než konkrétním dílem. Poznatky o díle Can Xue pak vztahuje k širšímu filosofickému pojetí literárního prostoru a k proměně vztahů mezi autorem, dílem a čtenářem. Tyto práce dále rozšířily náš obzor možných náhledů na dílo Can Xue.

Samostatnou skupinu pak tvoří texty, na jejichž vzniku se autorka nějakým způsobem podílela, přičemž se ale nejedná přímo o povídky či novely. Do této kategorie spadají autobiografické eseje či poznámky, pojednání o literatuře a v neposlední řadě také rozhovory, které jsou důležité jako zdroj autorčiných výroků o vlastní tvorbě, pozici na poli literatury apod. Nedůležitější je v tomto případě sbírka esejů a autobiografických poznámek *Zápisky mého života: Proměnit žití v umění* (Wo de rensheng biji: Ba shenghuo biancheng yishu 我的人生笔记: 把生活变成艺术). Ta je rozdělena na tři části. První obsahuje vzpomínky z dětství i z dospělosti, které dodaly třetí rozměr našim vědomostem o autorčině životě a díky kterým jsme si uvědomili do té doby netušené souvislosti mezi spisovatelčíným dílem a její životní zkušeností. Druhá část se týká autorčiných čtenářských zkušeností a pro naši práci měla nejmenší význam, neboť se zaměřuje na dílo italského postmoderního spisovatele Itala Calvina (1923 – 1985), který nebývá jmenován mezi hlavními západními zdroji spisovatelčiny tvorby. Proto je pro nás mnohem zásadnější třetí část knihy, která se zabývá právě autorčíným vnímáním literatury obecně.

Dále jsme pak nahlíželi do rozhovorů s Can Xue, k nimž nám byl umožněn přístup právě díky výše zmíněnému internetovému projektu. Z nich nejobsáhlejší je rozhovor, který s Can Xue vedla Laura McCandlish a který vyšel pod záštitou Modern Chinese Literature and

v naší práci pro toto „bezpochyby nejdramatičtější období novodobých dějin Číny“ (Bakešová 2003:84) používat zkrácené označení „Kulturní revoluce“. Co se týče jejího historického vymezení, její počátek je kladen do roku 1966 a konec buď již do roku 1969, kdy se sešel IX. sjezd Komunistické strany Číny, anebo dle čínské periodizace až ke smrti Mao Zedonga 毛泽东 v roce 1976 (Bakešová 2003:92).

Culture Resource Center Ohio State University. Tyto texty jsme využívali především při psaní životopisné části, ale také při analýze autorčina díla.

Co se týče samotných povídek a novel Can Xue, měli jsme k dispozici všechny čtyři svazky nejobsáhlejšího vydání autorčina díla *Can Xue wenji*, které bylo publikováno v roce 1998. To obsahuje nejen valnou většinu do té doby vydaných kratších i delších děl této spisovatelky, ale ve čtvrtém svazku také bibliografii do roku 1997 rozdělenou na autorčiny knihy (ať už sbírky povídek, či novely a romány), publikace jednotlivých povídek v čínských periodikách a důležitá kritická pojednání čínských literárních vědců o spisovatelčině díle. Některá z těchto pojednání jsou pak přímo do tohoto svazku zahrnuta.

Kromě uvedené sbírky jsme si také opatřili ještě další, dvousvazkový, tentokrát čistě na povídky zaměřený výbor a také dva autorčiny vlastní výbory, které obsahují jak narativní fikci, tak esejistickou tvorbu a pojednání o literatuře. Díky tomu jsme měli veškeré primární texty k dispozici v původním znění. Dvě sbírky anglických překladů (*Dialogues in Paradise* a *The Embroidered Shoes*) jsme tedy používali především jako pomůcku při překladech.

K výběru tohoto tématu nás motivovala přednáška Mgr. Dušana Andrše, Ph.D. o literatuře 80. let v Číně, kterou vedl v akademickém roce 2005 / 2006 na Ústavu Dálného Východu Filosofické Fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Tehdy se autor této práce poprvé setkal mimo jiné se spisovatelčinou nejznámější a nejvíce rozebíranou povídkou „Bouda na kopci“ (Shan shang de xiaowu, 山上的小屋), která v něm zanechala hluboký dojem a vzbudila zájem prohloubit si postupem času znalosti na tomto poli, jenž vrcholí právě touto prací.

Vstupní hypotéza

Tato práce si klade za cíl zevrubně představit rané povídkové a novelistické¹¹ dílo spisovatelky Can Xue, přičemž klade důraz na možné interpretace vybraných textů. Vycházíme z hypotézy, že autorčina tvorba je ze své povahy natolik obtížně interpretovatelná, že použití příliš úzké či jednostranné interpretační strategie může vést k zavádějícímu rozboru či výkladu jejího díla. Naším úkolem bude pokusit se v rámci kontextu spisovatelčina života, historického kontextu jejího díla, spisovatelčiných vlastních názorů na literaturu a v neposlední řadě s přihlédnutím k existujícím studiím poskytnout jakousi „interpretační střední cestu“. Cílem by měl být vhled do díla Can Xue, který umožňuje jeho plné a hluboké pochopení, avšak vyhýbá se jednostranné interpretaci, která by mohla čtenáře ochudit o důležité aspekty umělecké hodnoty autorčiny práce. Nevylučujeme, že některé otázky interpretace či výkladu zůstanou otevřené. To však nechceme obhajovat argumentem, že autorčinu dílu není možné porozumět, ale že v jistém směru není vhodné snažit se spisovatelkou prezentovaný svět důsledně racionalizovat a naplnit neměnným, s realitou pevně provázaným smyslem. Shodujeme se Susanne Posborg, která říká, že „texty Can Xue vybízejí k jinému druhu čtení, které nedává ani nehledá odpověď na otázku, co příběh znamená, nicméně ptá se spíš na to, *jak* znamená a *jak* je pojímán“ (1993:92; originální zvýraznění). Podobně se vyjadřuje i Wang Ban, který obecně v rámci čínské fantastické prózy¹² navrhuje, že bychom si neměli klást otázky typu „Co to znamená?“ či „Jaký svět to zobrazuje?“, ale spíš „Proti čemu to působí?“ a „Jak to funguje?“. (1997:236) To znamená, že se tato práce mimo jiné bude snažit ukázat, jak způsob kladení si otázek a jejich podoba může ovlivnit recepci a interpretaci díla.

¹¹ Rozdíl mezi povídkou a novelou může být sporný – viz studie Martina Pilaře *Pokus o žánrové vymezení povídky*, která se mimo jiné zabývá náhledem různých evropských a amerických literárněvědných škol na tuto problematiku. My se řídíme pouze kritériem rozsahu, odvozeným od čínské klasifikace, která odlišuje „krátkou fikci“ (duanpian xiaoshuo 短篇小说), pro nás tedy ekvivalent povídky, „střední fikci“ (zhongpian xiaoshuo 中篇小说), tedy novelu, a „dlouhou fikci“ (changpian xiaoshuo 长篇小说), tj. román.

¹² Wang Ban termín „fantastický“ definuje následovně: „Fantastické‘ popisuje fundamentální výzvu běžně vnímané realitě a historii, jež jsou legitimizované dominantním symbolickým pořádkem.“ (1997:232) Dále píše: „Fantastický text očividně vytváří nereálný svět, ale nesnaží se jej vymezovat vůči světu reálnému. Spíše zkoumá smyšlenost a vykonstruovanou přirozenost toho, co běžně za reálný svět považujeme.“ (1997:237)

Poznámka k transkripčním, užití čínských znaků a překladům

V celé práci používáme pro přepis čínských výrazů čínské fonetické abecedy *pinyin*. Jinou formu transkripce necháváme pouze v názvech knih. Pokud se v textu objeví výrazy, jejichž forma je natolik ustálená, že by jejich přepis do *pinyinu* mohl působit rušivě (např. Peking či Šanghaj), taktéž je neměníme.

Čínské znaky uvádíme při prvním použití čínského výrazu či jména, a to výhradně v jejich zjednodušené formě. Je-li jako první užit překlad čínského výrazu, doplníme k němu v rámci možností původní čínské znění jak ve znacích, tak v *pinyinu*. Pokud se jedná o citaci delší než slovní spojení, *pinyin* vynecháváme.

Veškeré překlady citací z čínských originálů, není-li uvedeno jinak, pořídil autor této práce.

1. Život a základní charakteristika díla Can Xue

V této části práce se budeme věnovat životu autorky. Nejde nám ovšem o strohou biografii postavenou na datech, raději bychom na základě dostupných materiálů a především spisovatelčinych vlastních výpovědí poukázali na zásadní momenty, které formovaly její osobnost a tím zároveň v jistých aspektech i její tvorbu. Nesnažíme se však ani o druhý extrém, tedy o jakýsi vyčerpávající psychologický rozbor osobnosti Can Xue, který by měl poskytnout pevný a nezpochybnitelný základ pro analýzu jejího díla. Jsme sice toho názoru, že autorčiny prožitky jsou v její tvorbě přítomné a v jistých místech tvoří podstatný rámec, v němž je třeba její dílo vnímat.¹³ Na druhou stranu bychom se ale neradi chytli do stejné pasti jako někteří čínští literární vědci, které cituje Lu Tonglin a kteří „místo analyzování spisovatelčina díla spotřebují nejvíce energie na psychoanalýzu autorky, jako by experimentální kvality jejího díla byly odvozeny od její duševní nemoci“ (1993:178).

1.1. Dětství a mládí v neklidné době: Život Can Xue do roku 1983

Can Xue se narodila 30. května 1953 v Changsha 长沙, hlavním městě provincie Hunan 湖南 (Li 1994:6). Rodiče v té době pracovali v deníku *Nový Hunan* (Xin Hunan bao 新湖南报), přičemž její otec byl šéfredaktorem.¹⁴ Can Xue pochází z osmi sourozenců – měla tři starší bratry, dva mladší a dvě starší sestry. V odpovědi na jednu z otázek ve video rozhovoru na webu CCW spisovatelka prohlašuje, že se narodila do revoluční domácnosti. O otci mluví jako o seriózním a čestném kádru (ganbu 干部) Komunistické strany Číny, který pečlivě studoval marxismus, o matce zase říká, že v mládí hodně trpěla a KS Číny ji zachránila. Oba rodiče pak řadí ke „komunistům s čistou duší“ (gongchandang litou xinling chunjie na yi lei ren 共产党里头心灵纯洁那一类人) (Can Xue Video 2010 [online] – Question 1).

¹³ V tomto ohledu se shodujeme s Li Tianmingem (1994:6)

¹⁴ Chronologie na webu užívá pro otcovu pozici v novinách slovo „ředitel“ (director) (Can Xue Chronology 2010 [online]). Li Tianming jej označuje za „novináře“ (journalist) a zároveň také za „ředitele“, i když k tomu užívá anglického slova „head“ (1994:6). McDougall užívá anglického označení „editor“ (1997:409), což může znamenat jak „redaktor“, tak „šéfredaktor“. Bonnie McDougall pochází z Austrálie a v tamní angličtině se jedná spíše o význam „šéfredaktor“. I k tomu jsme přihlíželi. Čínský termín pro jeho pozici nemáme k dispozici.

V polovině 50. let se začalo schylovat k nejzásadnějším a zároveň nejtragičtějším okamžikům novodobé čínské historie, což měla bolestně pocítit i spisovatelčina rodina. Kampaň Sta květů (baihua yundong 百花运动)¹⁵ v letech 1956 – 1957 následovala kampaň Proti pravičákům¹⁶ (1957 – 1958), která byla nakonec jednou z příčin ekonomické katastrofy během Velkého skoku vpřed (Da yuejin 大跃进)¹⁷ a následného hladomoru v letech 1958 – 1959. Po krátkém období konsolidace a odstraňování následků předchozích omylů přichází Kulturní revoluce, která změnila život Can Xue nadobro. Fakt je ale ten, že autorka sama za zlomový bod svého života považuje spíše kampaň Proti pravičákům. Když je v interview tázána, jestli by byl její život jiný, kdyby neproběhla Kulturní revoluce, vyjádří se autorka hned v úvodu, že její život nebyl změněn Kulturní revolucí, nýbrž již o devět let dříve kampaní Proti pravičákům (Can Xue Video 2010 [online] – Question 3). I svůj autobiografický esej „Letní ráno na krásném jihu“ (Meili nanfang zhi xiari 美丽南方之夏日),¹⁸ ve kterém se střídají čistě autobiografické pasáže psané kurzívou se vzpomínkami z velké části ve stylu spisovatelčiných povídek, uvozuje zmínkou o počátku právě této kampaně. Kromě toho popisuje také důsledky, které to pro její rodinu mělo:

V roce 1957 byl můj otec jakožto vůdce protistranické kliky v deníku Nový Hunan označen za „ultrapravičáka“ a přesunut do Hunanské učitelské školy na převýchovu prací. Matka byla odeslána k nápravě prací do oblasti Hengshan. Roku

¹⁵ „Nárazovité *ideologické kampaně* charakterizují vývoj Číny až d konce 70. let a mají různý průběh, od mírného vysvětlování až po drastické represe. První kampaní, kterou ČLR zažila již v roce 1951, byla kampaň namířená proti korupci ve státní správě a jmenovala se *boj proti třem zlům* 三反运动.“ (Bakešová 2003:8; originální zvýraznění) V květnu 1956 Mao Zedong poprvé pronesl heslo „ať rozkvétá sto květů, ať spolu soupeří sto škol“ (baihuaqifang, baijiazhengming 百花齐放, 百家争鸣). (Bakešová 2003:55) Intelektuálové byli vyzváni, aby svobodně kritizovali stranické kádry KS Číny. V květnu 1957 kritika eskalovala a během pěti týdnů byla ukončena (Fairbank 1998:407).

¹⁶ Doslova „boj proti pravičákům“ (fan youpai douzheng 反右派斗争). Jedná se o reakci na rozčarování výsledky kampaně Sta květů, kdy Mao začal prosazovat princip třídního boje proti vzpurným intelektuálům. Tím se Čína připravila o 300 až 700 tisíc kvalifikovaných, vzdělaných pracovníků (Fairbank 1998:407).

¹⁷ Jedná se o zemědělskou, průmyslovou, ekonomickou a společenskou reformu, která vedla ke smrti desítek miliónů lidí. Viz Bakešová 2003:62 – 70 či Fairbank 1998:409 – 416.

¹⁸ První vydání v časopise *Čína* (Zhongguo 中国) v roce 1986 (Janssen 1989:x).

1959 byla celá devítičlenná¹⁹ rodina z domu²⁰ pro zaměstnance deníku přesídlena na úpatí hory Yueyu, do malého, jednopodlažního domku se dvěma místnostmi o přibližně 10 metrech čtverečních. Výdaje na jednoho člověka nepřesáhly 10 yuanů, a kromě toho přišly přírodní katastrofy. Otec neměl žádné úspory ani pomoc zvenčí, celá rodina přežívala na hraně smrti...

1957 年，父亲作为《新湖南报》反党集团头目被划“极右”，下放湖南师院劳动教养，母亲被谴送到衡山地区劳改。1959 年，全家九口人从报社迁至岳麓山下两件事平米左右的小平房，每人平均生活费不足十元，又遇上自然灾害，父亲既无储蓄又无丝外毫外援，全家老小挣扎在死亡线上……(Can 2009:170)

Po překonání hladomoru způsobeného Velkým skokem vpřed, který stál život spisovatelčinu babičku, a po uklidnění politické a ekonomické situace v zemi se život rodiny postupně začal vracet k normálu. Matka začala v roce 1962 znovu pracovat v deníku *Nový Hunan*, rodina se přestěhovala zpět do domu pro zaměstnance a Can Xue vystřídala několik základních škol. Sotva ovšem dokončila základní vzdělání, přišla v roce 1966 Kulturní revoluce a hluboce zasáhla celou rodinu. Takto to Can Xue popisuje v další pasáži „Letního dne na krásném jihu“:

V roce 1966 začala „Kulturní revoluce“ a moje školní docházka byla přerušena, jen co jsem dokončila základní školu²¹. Všechny sestry kromě mě byly poslány

¹⁹ Zde není příliš jasné, koho tím přesně myslí. Víme, že byla z osmi dětí a že s rodinou také žila babička z matčiny strany (Can 2009:171, 2007:30). Li ale píše, že k hoře Yuelu byla přesídlena celá rodina (1994:6), což by ovšem předpokládalo, že někteří ze starších sourozenců rodinu nenásledovali. Chronologie na webu MIT ovšem mluví o přesídlení pouze do ubytovny Hunanské učitelské školy.

²⁰ Neznáme přesně charakter toho, co autorka označuje pouze jako „kancelář novin“ či „redakce“ (baoshe 报社). Janssen ve svém překladu uvádí „residenční oblast“ (residential area) (1989:1), což nám ale přijde jako pojem, který evokuje příliš velkou plochu. V chronologie na webu CCW – ovšem až při informaci o návratu matky k práci v novinách v roce 1969 – užívá pojem „ubytovna“ (dormitory) (Can Xue Chronology 2010 [online]). My jsme tedy zvolili neutrální překlad „dům“.

²¹ Li Tianming (1994:7), Sollars (2008:134) i biografie na webu CCW (Can Xue Biography 2010 [online]) uvádějí, že přerušení jejího vzdělávání zapříčinily dobové okolnosti. V *Zápisích* ovšem autorka říká, že „za

pracovat na venkov, otec byl uvězněn a matka šla do školy „7. května“ pro kádry.²² Byt nám sebrali a jen já sama jsem mohla zůstat v tmavé, malé místnosti, která mi byla přidělena. [...] V roce 1970 mi starší sestra díky známému našla práci v továrně v sousedství, deset let jsem pak pracovala jako hutnice a montérka.

1966年“文革”开始，我小学毕业便失学了。我们全家姊妹除了我，全部上山下乡，父亲被关起来，母亲去了“五七”干校，房子被收回，我孤身一人只能在他们分配的一间墨黑的小屋里栖身 [...] 1970年，大姐通过熟人关系，替我在一家街道工厂找到工作，先后干过铁工，装配工，为时十年。(Can 2009:175)

Za to, že nebyla stejně jako její sourozenci poslána na venkov²³, ale dostala svolení zůstat v Changsha a příležitostně navštěvovat otce ve vězení, mohla Can Xue děkovat svým zdravotním problémům – již od útlého věku totiž trpěla tuberkulózou (Li 1994:7). Chronologie na webu CCW kromě práce v továrně uvádí také působení Can Xue v Družstevním lékařském středisku v ulici Yipeiling²⁴, kde sbírala bylinky, prováděla akupunkturu, dávala injekce a léčila lehká onemocnění (Can Xue Chronology 2010 [online]). Tato profese je zmíněna i v krátké biografii na přebalu knihy *Zápisky mého života*.

Počátek Kulturní revoluce ovšem pro autorku shodou okolností znamenal ještě jinou tragédii – její mladší bratr se utopil, když ho v řece Liuyang 浏阳 vtáhl vír do díry po těžbě písku (Can 2007:28).

O době, kterou strávila v továrně, se ze spisovatelčiných *Zápisů* dozvídáme, že příliš nevyhovovala její nátuře. Cítila se odlišná, odvržená a v důsledku toho ukřivděná. Byla si

„Kulturní revoluce“ nechala střední školy“ (,wenge‘ qijian wo fangqi le shang zhongxue “文革”间我放弃了上中学) (2007:4; kurzívou označil autor práce). Důvody, proč tak učinila, budou rozebrány níže.

²² Tato škola, jak píše Li Tianming, byla „ve skutečnosti pracovní tábor“ (1994:7).

²³ Politika posílání studentů na venkov, kde měli pracovat bok po boku rolníků, se začala v Číně praktikovat již v roce 1961, nicméně masou záležitostí se stala až za Kulturní revoluce, a to především v roce 1968, kdy se Mao Zedongovi začala vymykat z rukou situace ve městech ovládaných rebelujícími mladými lidmi, tzv. Rudými gardami (hongweibing 红卫兵). Potřeboval se jich takřkajíc zbavit, aby mohl znovu nastolit pořádek ve městech (Keyser 2003:25). Autorčini sourozenci nicméně jen těžko mohli patřit mezi Rudé gardisty, neboť jejich třídní původ byl poskvrněn odsouzením jejich otce v době kampaně Proti pravičákům.

²⁴ Yipeiling Lane Cooperative Medical Station. Čínský název není uveden.

vědomá si toho, že se nemůže stát součástí společnosti (doslova „člen mas“ (dazhong yiyuan 大众一员)) (2007:20). Pocit sociálního vyloučení ji ale provázal již delší dobu. I její vzpomínky ze základní školy jsou plné přinejmenším smíšených pocitů ve vztahu ke kolektivu.

V eseji „Těžké břímě“ (Chenzhong de baofu 沉重的包袱) Can Xue popisuje, jak těžko se jí vypořádávalo například s jednoduchým zadáním od učitele na základní škole, které znělo, že každý žák musí během týdne vykonat dobrý skutek. Nechtěla, aby ji u toho někdo viděl, nechtěla, aby si spolužáci mysleli, že se moc snaží, ani aby nabyli pocitu, že Can Xue nic nedělá. Kromě toho když už se jí nějaký dobrý skutek podařil, jako například doučování spolužačky – řečeno dnešním slovníkem – ze sociálně slabší rodiny, nevěděla zas, jak na něj upozornit (2007:16-19).

V eseji „Postupné probouzení ‚já‘“ (‚Ziwo‘ de zhujian juexing “自我”的逐渐觉醒) se Can Xue věnuje právě době strávené v továrně, ale také událostem, které nasazení v továrně předcházely. V jedné pasáži mluví o tom, jak si vzájemně se spolužačkami nadávaly, každá přesvědčená o své pravdě. K tomu dodává: „Naše kulturní prostředí bylo pravou příčinou toho, že jsme si vytvořili návyk „bojovat se zločinem a zločinci“. Zamysleme se – filmy a divadelní hry, jež jsme od dětství vidávali, které z nich nebyly kopiemi tohoto modelu?“ (这种 “同坏人坏事斗争”的习性形成的直接根源便是我们的文化氛围。想想我们从小看过的电影和戏剧，哪一部不是这种模式的翻版呢?) (Can 2007:21)

V eseji „Nepřekonatelné překážky“ (Wufa yuyue de zhang'ai 无法逾越的障碍) pak Can Xue hovoří o svém strachu z mluvení na veřejnosti, a to zvlášť na hodinách čínského jazyka a literatury (yuwenke 语文课) a politiky (zhengzhike 政治课). Její odpor k veřejnému vystupování vedl i k nechuti nastoupit na střední školu, o níž jsme se zmiňovali v poznámce č. 14. Can Xue bylo proti mysli zapojit se do společenských struktur, být členem nějaké instituce²⁵ (2007:2–5).

²⁵ Jako „instituci“ zde překládáme významově velice specifické slovo „danwei“ 单位, což byla (a z části stále je, i když už ne tak absolutně) základní součást systému společenského uspořádání, „hierarchie státem vlastněných pracovních jednotek (škol, továren, nemocnic, vládních organizací apod.), jejichž zaměstnancům byly garantovány nejrůznější výhody: zajištěné zaměstnání, dostupné ubytování, levná zdravotní péče, řada příspěvků na všechno od dopravy po výživu a dostatečná penze. Ruku v ruce s těmito ekonomickými benefity pak šla politická kontrola. [...] Danwei bylo centrum sociálních aktivit. Jedinec patřil k danwei, jenž byl odpovědný za politické a sociální blaho jeho členů.“ (Lü 1997:3-4; originální zvýraznění)

Autorčin retrospektivní úhel pohledu ovšem není čistě negativní. Naopak z něj vyplývá, že nejen nebyla schopna v kolektivu fungovat, ale vlastně ani moc nechtěla, a že jí veškeré napohled negativní zkušenosti posílily a přispěly k utváření její individuality. V závěru většiny esejů tohoto ražení autorka zmiňuje nějaké ponaučení, které si z dané situace odnesla.

Když byl v roce 1979 její otec rehabilitován, byla již Can Xue provdána za přítele svého staršího bratra, který se při pobytu na venkově naučil truhlářskému řemeslu. Stejného roku také porodila syna a, jak se píše v chronologii na webu CCW, „začala znovu studovat literaturu Lu Xuna 鲁迅 (1881 – 1936) a spisovatelky Xiao Hong 萧红(1911 – 1942) a byla vystavena vlivu západní modernistické literatury“ (Can Xue Chronology 2010 [online]).²⁶ Otec spisovatelky pracoval v Lidovém politickém poradním shromáždění provincie Hunan (Hunan sheng renmin zhengzhi xieshang huiyi 湖南省人民政治协商会议),²⁷ přesto se mu nepodařilo zajistit dceři pracovní místo poté, co ztratila práci v továrně. Spisovatelčina představa o tom, jak by její zaměstnání mělo vypadat, byla ovšem poněkud zvláštní: „Doufala jsem, že najdu takovou práci, v níž bych se obešla bez [navazování] mezilidských vztahů, které ve mně vzbouzely obavy, a především, která by mně umožnila vyhnout se politickým školením.“ (我希望找到一种工作, 能够免去种种我感到恐怖的人际关系, 在尤其是能免去政治学习。) (Can 2007:56) Až do roku 1982 však hledala marně.

Nakonec se Can Xue její sen uskutečnit podařilo díky spásné, byť trochu riskantní myšlence: naučit se šít oděvy. Během tří měsíců usilovné, mnohdy do noci trvající práce zvládli s manželem základy střihu i šití, a to pouze za pomoci dvou čísel časopisu *Šanghajské oděvní střihy* (Shanghai fuzhuang caijian 上海服装裁剪). Stali se tak nevědomky jedněmi

²⁶ Přestože se v chronologii na webu CCW hovoří o „znovu studování“ (restudy), nemáme informace o tom, že by se Can Xue již dříve těmito autory zabývala. Stejně tak není v sekundární literatuře uvedeno, která konkrétní díla západní literatury se autorce právě v té době dostala do ruky. O vlivu západní literatury na spisovatelčino dílo bude ještě pohovořeno níže.

²⁷ Čínské lidové politické poradní shromáždění (Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi 中国人民政治协商会议) je organizace jednotné fronty, sestávající z delegátů Komunistické strany, ale i jiných, demokratických stran a organizací, zástupců čínských komunit žijících v zahraničí apod. Místní výbory jsou zřizovány analogicky k administrativnímu členění země. Přestože je to svým způsobem jedinečná instituce v čínském politickém systému, „její role v čínském politickém životě se zdá být dosti zveličovaná“ (Jayapalan 2002:331 – 322). Vzniklo v roce 1949, ale navázalo na činnost Politického poradního shromáždění (Zhengzhi xieshang huiyi 政治协商会议) z roku 1946 (Bakešová 2003:6)

z prvních „drobných podnikatelů“ (getihu 个体户) v modernizující se Číně (Can 2007:15). Jejich podnik se zdárně rozvíjel, v době největší prosperity si mohli dovolit mít i 4 zaměstnance na výpomoc (Can 2007:56). Can Xue se však nechtěla vzdát dlouho pěstované myšlenky na literární tvorbu. A tak ve volných chvílích mezi šitím a obsluhováním zákazníků pomalu začala pracovat na svých prvních povídkách a novelách. Psal se rok 1983. Těmito slovy na své literární začátky vzpomíná v próze „Letní den na krásném jihu“:

Najednou mi bude třicet, víc než deset let mládí uteklo v urputném snažení. Myslím, že o těch deseti letech a o tom, co následovalo, mohu něco říci, a to slovy, která do této doby obyčejní lidé neznali a neřikali. Chci je vyslovit formou literatury a fantazie. Pomalu se ve mně formuje něco abstraktního a čistě emocionálního. Začala jsem psát, každý den toho trochu napíšu a vůbec nevím, proč bych měla psát tak nebo onak, pouze se pevně držím vlastního ráje, moje přemítání nebere konce a užívám si.²⁸

我忽然就快三十了，十来年青春，就在挣扎中溜过去了。我觉得关于这十来年，关于以后，我可以说出一些话，而这些话，是一般人不曾意识到，不曾说过的，我想用文学、用幻想的形式说出这些话。一般抽象的、又是纯情的东西，在我内部慢慢凝聚起来了。我开始写，一天写一点，并不完全知道为什么要这样或那样写，只是死死的执著于自己的天堂，反复玩味，自得其乐。(Can 2009:176)

²⁸ V překladu užíváme přítomného času, přestože by se v podstatě mělo jednat o retrospektivní vyprávění. V překladech z čínštiny se sice často používá čas minulý, který v rámci naší literární tradice vnímáme ve vyprávění přirozeněji, a i v tomto případě by samozřejmě záleželo na tom, jak by byl pojat překlad celého eseje. Máme nicméně za to, že přítomný čas se sem lépe hodí, a to i když uvažujeme nad hypotetickým uchopením celistvého překladu – přítomný čas by například lépe vystihl rozdíl mezi pasážemi v kurzívě a zbytkem textu a zdůraznil prožitkový charakter nekurzívních částí. Solomon v jistých pasážích povídky „Střešní okno“ (Tianchuang 天窗) vidí užití minulého času v překladu jako větší problém, který může vést až k oslabení určitých prvků důležitých pro interpretaci textu (2003:252).

1.2. Životní zkušenosti reflektované v tvorbě

Zde bychom rádi zmínili některé motivy, které jsou důležitými součástmi významové výstavby autorčiných povídek a novel a u nichž lze pozorovat zřetelné propojení s životními zážitky a zkušenostmi. Vzhledem k tomu, že Can Xue sama prohlašuje, že její inspirace pramení z jejich denních aktivit (Marks 2009 [online]) a že „ve velice hlubokých vrstvách jsou všechna má díla autobiografická“²⁹ (McCadlish 2002 [online]), považujeme za vhodné zde na některé tyto prvky upozornit. Prozatím se ale nebudeme pouštět do jejich interpretace v kontextu dalších motivů – k tomu dojde ve třetí části této práce. Chceme tedy upozornit především na jejich přítomnost.

1.2.1. Divočina, stísněnost a „ponorková nemoc“

Víme, že Can Xue prožila dětství a dospívání v nejrůznějších domcích, bytech a pokojích. Přičemž její psychiku, zdá se, nejvíce poznamenalo žití na úpatí hory Yueyu a dále pak osamělý pobyt v oné „tmavé a malé místnosti, která jí byla přidělena“ za Kulturní revoluce.

Obydlí protagonistů spisovatelčiných povídek bývají často situovaná do míst, která mají charakter opuštěného či odlehlého místa, na venkov či přinejmenším na okraj města – v okolí bývají lesy apod. Je tomu tak v případě povídek „Bouda na kopci“, „Mlha“ (Wu 雾) či v případě poněkud pozdější povídky „Cesta domů“ (Guitu 归途). Navzdory tomu, že v některých povídkách jsou zmiňováni sousedé, což by naznačovalo, že protagonisté těchto povídek nežijí na samotách, v povídkách je shodně tematizován pocit izolovanosti člověka od okolního světa. Ze třech zmíněných povídek je téma izolovanosti nejvýrazněji přítomné v „Cestě domů“, kde kromě hlavní postavy vystupuje již jen jedna postava. Dům, do kterého se hlavní postava vrací, stojí uprostřed pastvin, na úpatí hory či na útesu nad mořem – jeho konkrétní poloha je v povídce zpochybňována a zřejmě je pouze to, že se jedná o odlehlé místo.

²⁹ Can Xue ale také dodává, že poukazování na specifické detaily by byla chyba, protože píše spíše o své duchovní zkušenosti (McCadlish 2002 [online]). Vzhledem k tomu, že hloubka oněch vrstev není přesně určena a ani ony „specifické detaily“ nijak nedefinuje, učinění této chyby se neobáváme.

Interiéry v autorčiných povídkách obecně působí na jednu stranu stísněným (což ovšem nemusí nutně znamenat rozměrově malým), tmavým a vlhkým dojmem, ale na druhou stranu často poskytují jakési poslední útočiště před nepřátelstvím vnějšího světa.

Například v povídce „Mlha“ autorka popisuje místnost prosycenou vlhkostí, v níž se tísní a potí celá rodina. Povídka „V divočině“ (Kuangye li 旷野里) naopak popisuje dům o spoustě tmavých a prázdných místností, v nichž se za nočního bloudění mívá manželský pár. Zde je zajímavé povšimnout si napětí mezi názvem povídky, který evokuje spíše venkovní prostor, a vnitřním (interiérovým) prostorem, který povídka (především) zobrazuje. Vnitřek domu je ale popisován způsobem, který opět odkazuje spíše k vnějšímu prostředí. Rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem se tak do značné míry stírá. V jedné pasáži manžel své ženě říká:

„Tohle místo je tak velké, tak temné, určitě se tu někde skrývají nejrůznější divoká zvířata. Víš, v noci se na pustinu snáší déšť se sněhem, když tudy procházím, záda mám celá promočená, až se mi na nich utvoří ledový krunýř. Odkud zaznívají tak podivné kroky, kdo to tam chodí?“

“这地方这么大，这么黑，必定有一个地方藏得有各种野物。你知道，在夜里，旷野里落着冻雨，我在那里转悠，背上全湿透了，结出了冰壳。什么地方响着一种陌生的脚步，什么人在那里走呢？” (Can 1998:32)

Na této povídce můžeme ukázat dva prvky charakteristické pro spisovatelčinu tvorbu. V první řadě je to ona již výše zmiňovaná stísněnost, kterou nemusí nutně vyvolávat pouze malý prostor. Dům, ve kterém se dvojice protagonistů pohybuje, je rozlehlý, působí však stísněně, protože v jeho tmě se mohou skrývat různé nástrahy a každý pohyb je tím pádem nebezpečný. A přestože se v rozlehlém prostoru pohybují pouze dva lidé, „aby zamezili tomu, že do sebe ve tmě narazí, schválně našlapují hlasitěji“ (为了避免在黑暗中相撞，两人都故意把脚步踏得更响些) (Can 1998:32). Tento prvek, společně s prvkem, který bychom mohli pojmenovat jako „ponorková nemoc“ a o němž ještě pohovoříme níže, odkazuje k osamělosti, kterou dospívající autorka musela cítit, když zůstala sama na počátku Kulturní revoluce. Současně je odkazem na život v domku na úpatí hory Yueyu, kde při velkém počtu lidí obývajících malý prostor bylo pravděpodobně poměrně „těsno“. Zároveň se domek nacházel na místě, kde „pustina“ nevyhnutelně a bezprostředně zasahovala do života jeho obyvatel. Domníváme se, že tato zkušenost se promítla do spisovatelčina díla. Přetavila se do podoby

nejrůznějšího hmyzu, plazů a hlodavců, které se v povídkách Can Xue tak často vyskytují. O tom, že kontakt s pustinou obývanou pouze živočichy byl důležitým prožitkem, vypovídá např. esej „Letní den na krásném jihu“. Otevírá jej líčení reakce autorky na zvuky, které za noci vydává nejrůznější hmyz: „Letní noc na jihu, nepřekonatelné tajemství. Když se venku v houštinách rozezní cvrkot kobylek, tesaříků a podobných broučků, mé šestileté já je znovu náměsíčné.“ (南方的夏夜，神秘无比。当纺织娘和天牛之类的小虫在外面的树丛中叫起来的时候，六岁的我又开始时梦游了。) (Can 2009:170) Autorka dále vypráví, jak ji babička varovala před hady a vysvětlovala, jak se jim ubránit. A také jak u latríny, slámou kryté boudy vzdálené padesát metrů od domu, číhal údajně ještěr, kterého se mladá dívka obzvlášť bála.

Výše uvedeným výrazem „ponorková nemoc“, odkazujeme ke skutečnosti, že každodenní život devíti lidí ve stísněném prostoru dvou místností o deseti metrech čtverečních se nemohl obejít bez vzájemných rozporů a konfliktů zvláště mezi dětmi. Častým motivem v autorčiných povídkách a novelách je podezřívavost a nepřátelství mezi jednotlivými členy rodiny, nepříjemná překvapení, která si navzájem připravují obyvatelé společného domu či bytu. V povídce „Bouda na kopci“ se nepřátelsky a nepřejícně chová k hlavní postavě většina dalších členů rodiny. V povídce „Mlha“ se setkáváme s motivem nepřátelství a podezřívavosti vůči sourozencům:

[Mí] dva starší bratři se zbláznili, ve všem se přehrabují a zalézají pod postel, kde nepokrytě chovají krysy. Dělají z toho tajemství, bojí se, že ostatní odhalí jejich pochybné praktiky, a proto mě mají za trn v patě, řvou na mě a děsí mě, že mi nezbyvá než se schovat do šatníku. (Can 1998a:17)

两个哥哥发了狂，他们翻箱倒柜，钻进床底，公开饲养起老鼠来。他们故作神秘，生怕别人知道他们的勾当，所以把我看成眼中钉，一齐向我怒吼，吓得我只好躲进衣柜。(Can 1998a:17)

V novele „Jabloň v uličce“ (Zhong zai zoulang de pingguo shu 种在走廊的苹果树) se setkáváme s postavou nejasného společenského zařazení (je označována jako doktor, ale také jako detektiv), která neustále číhá v kuchyni v barelu s vodou. Tato postava vytváří nesnesitelnou atmosféru neustálé přítomnosti druhého člověka. Podobné pocity musela

autorka zakoušet v domku na úpatí hory, kde samota byla buď nemožná, nebo se za ní člověk musel vydat do pustiny, kde zase číhala jiná nebezpečí.

Pokud se zrovna rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem nestírá, může interiér ale působit i jako ochrana před nehostinností a nástrahami vnějšího prostoru – byť je to ochrana chabá a nedokonalá. Nejjednodušším příkladem budiž povídka „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“ (Wafeng li de yudi 瓦缝里的雨滴). Příběh je proložen opakovaným motivem dešťových kapek, jimiž se plní nádoby uvnitř místnosti. Průnik kapek deště do příbytku lze interpretovat jako invazi vnějšího světa do světa soukromého. Zároveň jde o literární ztvárnění nuzných poměrů, v nichž autorka byla nucená v dětství žít.

Dalším příkladem může být povídka „Co se mi přihodilo v tamtom světě“ (Wo zai nage shijie de shiqing 我在那个世界里的事情).³⁰ V ní si rozvášněný, anonymní dav umane nahradit strom před příbytkem hlavní postavy jiným stromem. Zástup neustále vráží do dveří a hlasitě diskutuje, bez ohledu na soukromí a vůli hlavní postavy. Zástup lidí, snažících se proniknout do soukromého prostoru protagonisty, lze vnímat jako za jakousi formu nehostinného vnějšího světa, který zpochybňuje ochranné možnosti lidského příbytku.

Také v povídce „Býk“ (Gongniu 公牛) se setkáváme s dírami ve střeše a prasklinami ve zdech, kterými do domu proniká voda, hmyz a další vetřelci. Kromě toho v povídce vystupuje býk, jehož rohy začínají probodávat zdi. Je ovšem třeba říct, že býk v této povídce vystupuje spíše jako pozitivní element. Není vetřelcem, naopak, zdá se, že přichází zachránit hlavní postavu před jejím manželem – jejich vztah totiž deformuje ona „ponorková nemoc“, o níž jsme hovořili výše.

1.2.2. Vztah k rodičům – odcizení, obdiv a lítost

Can Xue byla během dospívání několikrát odtržena od svých rodičů. Máme za to, že tato zkušenost se promítla do jejího díla, kde se často vyskytují postavy matky a otce. Postavy rodičů navíc obvykle vykazují neměnné charakteristiky. Matka bývá spíše ta zlá, naopak otce

³⁰ Překlad názvu této povídky je poněkud problematický a my zde musíme přiznat inspiraci Janssenovým překladem, který do angličtiny překládá jako „Things that happened to me in that world“. Přestože Janssen bývá za svůj překlad kritizován (viz např. Solomon 2003:265), nikde jsme nenalezli kritiku přímo tohoto názvu.

je možné vnímat jako jakousi oběť okolností.³¹ Než předložíme příklady z konkrétních povídek, rádi bychom náš názor ještě podpořili několika poznatky.

V *Zápisích mého života* nalezneme esej s názvem „Můj první duchovní učitel“ (Wo de diyiwei jingshen daoshi 我的第一位精神导师), v níž spisovatelka hovoří výhradně o svém otci, o jeho úspěších a neúspěších v pěstování zeleniny, o jeho zálibě v opravování věcí apod. I v dalších esejích je otec často zmiňován – častěji než matka. Lze se domnívat, že autorka měla k otci bližší vztah. Nejspíše si takový vztah vytvořila v době, kdy jako jediná z celé rodiny mohla zůstat v Changsha a kdy chodila navštěvovat otce do vězení. Na druhou stranu jsme ale jediný přímý důkaz toho, že se vztahem spisovatelky k matce bylo něco v nepořádku, našli v doslovu ke sbírce *Dialogues in Paradise*, v němž Ronald Janssen cituje výrok ze soukromé korespondence s autorkou: „Když jsem byla dítě, měla jsem vrabce. [...] Ale matka řekla, že to je nehygienické, a když jsem nebyla doma, hodila ho do studny. Později jsme s mladším bratrem chovali kočku. Měla jsem ji roky, dokud nevrhla kořata a matka ji nedala pryč. Proto všechno jsem ji hořce nenáviděla. Dokonce jsem napsala její jméno na střešní tašku a hodila ji do studny!“ (1989:168)

Při předkládání příkladů na podporu výše naznačené teze musíme být ovšem obezřetní, hlavně co se týče postavy matky. V povídkách jako „Mýdlové bubliny ve špinavé vodě“ (Wushui shang de feizao pao 污水上的肥皂泡), „Ameiino trápení za slunečného dne“ (Amei zai yige taiyang tian de chousi 阿梅在一个太阳天里的愁思) či „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“ se setkáváme s postavou matky, podanou spíše v negativním světle. V takových případech se samozřejmě nabízí vysvětlení, že tyto postavy jsou alespoň z části založeny na spisovatelčině životní zkušenosti, a že odrážejí její vztah k matce.

Chceme-li se však vyhnout dezinterpretaci, je lepší soustředit se na povídky, kde se vyskytuje celý rodičovský pár. V nich si totiž můžeme všimnout jistého kontrastu mezi postavami matky a otce. Tento kontrast má návaznost na autobiografické poznámky, ve kterých spisovatelka projevuje více náklonnosti vůči otci. Do této skupiny povídek můžeme zařadit „Boudu na kopci“, „Mlhu“ či novelu „Jabloň v uličce“. Ve všech uvedených dílech je

³¹ Rozlišit postavy v autorčiných povídkách na pozitivní a negativní je v podstatě nemožné. Z určitého úhlu pohledu by se sice všechny daly vnímat negativně, to však odporuje obecné čtenářské zvyklosti vytvářet si k postavám nějakým způsobem polarizovaný vztah. Toho si všímá i Solomon, když říká, že v příbězích Can Xue (vydaných do vzniku jeho práce, což se ovšem z větší části překrývá s naší oblastí zájmu) „není jediná postava, se kterou by se dalo plně sympatizovat“ (1989:57).

matka podivně přísnou a nepřátelskou, odtažitou a intrikánskou postavou. Zpochybněna bývá i samotná její přítomnost ve fikčním světě.

První dvě zmíněné vlastnosti se týkají hlavně povídky „Bouda na kopci“, v níž matka podniká opakované, v podstatě nesmyslné verbální útoky na hlavní postavu, popř. se jeví jako hlavní organizátor útoků ze strany dalších členů rodiny. Hlavní postava v této povídce je posedlá přerovnáváním věcí ve své zásuvce, zatímco ostatní jí tam rádi dělají nepořádek a matku navíc obtěžuje zvuk vysouvání a zasouvání zásuvky. Srovnajme následující pasáž s výše uvedenou citací z korespondence autorky a Ronalda Jansseny:

Zjistila jsem, že využili chvíle mé nepřítomnosti a udělali mi v šuplíku nepořádek. Několik mrtvých můr a vážek bylo rozházeno po zemi. Moc dobře věděli, že jsou to moje nejoblíbenější věci.

„Když jsi tu nebyla, přerovnali ti šuplík,“ řekla mi sestřička s upřeným zrakem a její levé oko zezelenalo.

我发现他们趁我不在的时候把我的抽屉翻得乱七八糟，几只死蛾子、死蜻蜓全扔到了地上，他们很清楚那是我心爱的东西。

“他们帮你重新清理了抽屉，你不在的时候。”小妹告诉我，目光直勾勾的，左边的那只眼变成了绿色。(Can 1998a:12)

Druhé dvě vlastnosti jsou nejvýrazněji přítomné v novele „Jabloň v uličce“. Tato novela je vyprávěna v první osobě jednotného čísla, ovšem v jednotlivých kapitolách z různých perspektiv. Jednou z nich je i perspektiva matky, která ale přichází na řadu až jako čtvrtá. Do té doby se o matce dozvídáme z pohledu jejího syna Awena (阿文), dcery, označované jako Třetí sestra (三妹) a již zmíněného doktora či detektiva, jehož jméno neznáme a jenž je potenciálním dceřiným snoubencem. Matka je líčena jako nepřátelská osoba, která si vymýšlí nejrůznější triky, jež jsou evidentně namířeny proti ostatním členům rodiny. Jejich účel však zůstává nepřilíš jasný. Matka se navíc několikrát jakoby zříká svých dětí. Hned zkraje říká svému synovi: „To je podivné [...], jak jsem tě mohla porodit, stále o tom dost pochybuji. V té době jsem ztratila paměť, takže to nelze potvrdit.“ (那是很蹊跷的 [...], 我怎么会生下你来, 这事情一向怀疑得很。当时我失去了记忆, 所以这件事无法肯定。) (Can 1998b:83)

Když dojde na kapitolu vyprávěnou z pozice matky, zdá se, jako by tato postava nebyla tak zlá, jak se jevila v předchozích líčeních. Čím dál tím víc se ale jeví jako šílená osoba, trpící halucinacemi a paranoiou, neschopná ujasnit si vlastní názory a cíle.

Zpochybnění přítomnosti matky nalezneme v povídce „Mlha“:

Matčiny údy v šatech byly měkké, jako kdyby tam ani nebyly. Kdo ví, možná, že v těch šatech opravdu nic nebylo. Možná, že to, co jsem uchopila, ani nebyly její šaty. [...] V šatech určitě nebyla máma, vzpomínám si, že máma byla pořádný tlouštík a vždycky se v noci strašně potila. Pokud by to všechno nevypotila, tak nevím, jak by to s ní dopadlo.

母亲衣裳里面的肢体是软绵绵的，似有似无的。谁知道呢，或许衣裳里面竟是空无所有？或许我抓住的并不是她的衣裳？[...] 衣裳里面肯定不是妈妈，我记得妈妈是一个很重的胖子，老在夜间流油汗。要不是流掉那些油，她真不知怎么个下场。(Can 1998a:17–18)

Zde je třeba si všimnout jedné konkrétní věci. V první větě mluví hlavní postava o „matce“ (muqin 母亲), zatímco dále, když si vybavuje, jaká by ta „opravdová“ matka měla být, už používá označení „máma“ (mama 妈妈). Můžeme to považovat za vyjádření odcizení a touhy po „správné“ mámě. Na druhou stranu v kontextu dalších výše zmíněných textů je nutné podotknout, že potíci se matka je zmíněná i v „Jabloni v uličce“ a není to v žádných pozitivních konotacích.

Otec bývá oproti matce představován v o něco pozitivnějším světle, ačkoli nedá se mluvit o vyložené protikladnosti.

V „Boudě na kopci“ se otec částečně spolupodílí na šikanování hlavní postavy a zpravidla pozitivní vyznění postavy otce je zde potlačeno asi nejvýrazněji. V jedné pasáži je otcův pohled dokonce připodobněn k „dobře známým vlčím očím“³² (yizhi shuxiu de lang yan 已知熟修的狼眼). Nicméně otcův monolog, v němž později popisuje nůžky, které mu kdysi spadly do studny, a jeho touhu je vylovit, vzbuzuje ve čtenáři spíše lítost k jeho bezmocnosti.

³² Zde se samozřejmě není možné vyhnout asociaci na Lu Xunův „Deník blázna“ (Kuang ren de riji 狂人的日记). Souvislost mezi Lu Xunem a Can Xue, jak o ní hovoří někteří badatelé, bude ještě rozebrána níže.

V „Mlze“ má matčino chování má přímý vliv na otcův fyzický a psychický stav: „Poté, co matka odešla³³, otcovy nohy se proměnily ve dvě dřevěné tyčky, od rána do večera ťuk, ťuk, ťukaly po betonové podlaze, a on si ještě k tomu začal pískat nějaké populární písničky.“ (母亲出走后, 父亲的腿变成了两根木棍, 从早到晚在水泥地上捣出"笃、笃、笃"的响声, 他还用口哨吹那种流行歌曲呢) (Can 1998a:16-17) I přes extrémní fyzickou reakci se otec nezdá být matčiny odchodem příliš znepokojený. Naopak, jeho pohvizdování a také následující výrok naznačují, že je pro něj tato skutečnost spíše úlevou: „‘Tvoje matka,‘ pronesl otec mezi pohvizdováním, ‚vykopává v horách žížaly! Má záchvat fantazírování. Trpí tím už dvacet let, a když jsme se brali, tak to přede mnou pečlivě tajila.“ (“你的母亲, ” 父亲边吹口哨边说, “在山那边挖蚯蚓呢! 这是她的狂想症发作了。她患这病已有二十多年, 结婚的时候, 她小心翼翼地对我隐瞒着 “ ”) (Can 1998a:18) I když by se zde mohlo zdát, že otec je ten, kdo odkrývá pravdu o matce a komu lze důvěřovat, přibližně v polovině povídky otec rodinu také opouští. Za to je pak kritizován bratrem hlavní postavy. A v závěru povídky promlouvá matka o otci následujícím způsobem:

„Tvůj otec,“ řekla ještě, „je svrchník. Tehdy chodil k nám domů oblečený ve svrchníku a nesvlékal ho ani na spaní. Jednoho dne v noci jsem sebrala veškerou kuráž, natáhla ruku a toho svrchníku se dotkla. Zjistila jsem, že uvnitř nic není. Až po mnoha letech jsem odhalila pravdu.“

“你的父亲, ” 她又说, “是一件外套。那个时候, 他穿着外套来到我们家, 就是睡觉也不脱下。一天夜里, 我鼓足勇气伸出手在那件外套上一摸, 发现里面什么也没有。直到多年之后我才弄清事情的真相。” (Can 1998:19–20)

Evidentní tedy je, že odcizení či jakási prchavost jejich přítomnosti je rysem vlastním postavám obou rodičů. Je ovšem také zajímavé pozorovat, že odhalení v případě matky činí sama hlavní postava, zatímco k odhalení otce dojde až v závěru povídky, a navíc pochází z matčiny úst.

³³ Důvod matčiny odchodu od rodiny není příliš zřejmý. Doslova se v povídce praví: „[...] druhý den od chvíle, co padla mlha, [matka] oznámila svůj odchod. Za důvod označila nesnesitelnou fyzickou bolest.“ ([...] 从降雾的第二天起就宣布出走。原因据她说是一种无法忍受的生理痛苦) (Can 1998a:16)

Otec v povídce „Jabloň v uličce“ je velice podobný otci z povídky „Mlha“. Dokonce odchází z domova veden stejným úmyslem – žít ve „zchátralém klášteře“ (podiao 破庙) (Can 1998a:19, resp. 1998b:95). Kromě toho postava otce v obou textech trpí podivnými „zdravotními“ problémy s nohama. Co je ovšem především potřeba zdůraznit, v novele „Jabloň v uličce“, která má evidentně narušené chronologické uspořádání událostí, otec v podstatě hned na počátku umírá. Postava jménem Awen posléze prohlásí, že „pokračuje v naplňování otcova snu“ (wo jiezhe ba fuqin de meng zuoxiaqu 我接着把父亲的梦做下去). Jak bude ještě rozebráno níže, nezvyklým elementem je v této povídce jednak smrt, ale pro tuto chvíli vyzdvihneme především onu – v kontextu dalšího vývoje novely a vlastně celého díla Can Xue – mimořádnou náklonnost, kterou Awen vůči svému otci tímto způsobem vyjadřuje. V této novele se vyskytují i v podstatě retrospektivní pasáže, ve kterých je otec stále naživu. S rodinou však netráví příliš času, většinou se mluví o tom, že někam odešel, popřípadě že se někam chystá. Z tohoto důvodu nelze mluvit o vyloženě pozitivním vztahu postav otci. Spojení rozčarování z jeho časté nepřítomnosti a zároveň náklonnosti k otci, pak lze vnímat jako odkaz k okolnostem a prožitkům autorčina života.

1.2.3. Nemoci a smrt

Je samozřejmé, že období hladu, kterými si rodina spisovatelky prošla, musela mít vliv na zdravotní stav jejích členů. Nehledě na to, že sama autorka, jak bylo řečeno, trpěla v dětství tuberkulózou. Odkaz na tuto nemoc, postihující jak známo plíce, nalezneme hned v několika pasážích povídky „Střešní okno“. V jedné z nich se hovoří o „třech pijavicích v plicích“ (fei limian you santiao shuizhi 肺里面有 三条水蛭) (Can 1998a:40), v jiné pasáži pak hlavní postava oznamuje, že „nemůže kašlat, [protože] jí uvnitř zrovna něco vyrostlo, možná bambusové výhonky“ (我不能咳嗽, 这里面刚刚长处一个东西, 也许是竹笋) (Can 1998a:45).

Víme již také, že babička Can Xue hladomor za Velkého skoku nepřežila. Dle vlastních slov autorky zemřela „na otoky, kvůli hladu a vyčerpání prací“ (因为绝食和劳累, 终于死于水肿病) (Can 2009:172). Právě otoky jsou motivem, s nímž se ve spisovatelčiných povídkách a novelách často setkáváme,³⁴ byť nejde o motiv ústřední. Tím ostatně problémy se zdravím nejsou v žádné z jejích nejranějších prací. Teprve v později vydaných povídkách

³⁴ O tomto motivu také hovoří a nespočet příkladů vyjmenovává Yang Xiaobin (2002:76).

jako „Podivné poškození mozku“ (Yizhong qiguai de danao sunshang 一种奇怪的大脑 损伤) a „Nezajímavý příběh“ (Fawei de gushi 乏味的故事) se setkáváme se zdravotními obtížemi protagonistů coby ústředním motivem.

Kromě motivu nemoci nalézáme v autorčiných textech také motiv zranění a rovněž motiv podivné tělesné metamorfózy, například „zdřevěnění“ otcových nohou v povídce „Mlha“. Všechna tato, řekněme, tělesná poškození či postižení jsou součástí charakterizace postav. Zpravidla u postav posilují aspekt odporosti či ošklivosti – příkladem budiž každonočním požíváním sušenek zkažené zuby Starého Guana (Lao Guan 老关) z povídky „Býk“.

Téměř žádná postava v autorčiných povídkách není tak docela zdravá, přičemž příčina zdravotních problémů bývá neznámá. Tyto problémy jsou buď pouze konstatovány, nebo se je postavy snaží nějakým absurdním způsobem řešit. V novele „Jabloň v uličce“ jako by to postava matky shrnovala, když říká: „Téměř každý má nějakou drobnou nemoc, všichni si lámou hlavu, jak to skrýt, předstírají, že jsou silní a zdatní. (差不多每一个人都有了一种很微妙的疾病, 各人都费尽心机地遮掩, 做出身强体壮的样子) (Can 1998b:86-87) V pasáži předcházející citovanému výroku matka sama volí podivné řešení vlastních zdravotních problémů, které se projevují přebytkem vody v jejím těle – bodá si do těla jehly.

V autorčiných povídkách a novelách však jen zřídka nalezneme explicitní líčení smrti, novela „Jabloň v uličce“ je v tomto ohledu výjimkou. Jak je zřejmé z vyjádření spisovatelky, smrt pro ni nejprve byla velkou záhadou. Vždy pro ni měla nádech něčeho temného a ošklivého, ale teprve posléze, když jí zemřel bratr, začala autorka smrt vnímat a prožívat jako opravdovou lidskou tragédií.

Uvedme si několik příkladů. První se týká autorčiny nejranější zkušenosti s fenoménem smrti a je možným vysvětlením toho, proč smrt jako taková v jejím díle absentuje. V „Letním dni na krásném jihu“ autorka zaznamenala, jak uvádí Li Tianming, „srdceryvnou scénu babiččiny smrti“ (1994:11):

Ležela v rohu naší velké postele, tělo měla oteklé jak nafukovací polštář a její tvář připomínala rubáš, zapadlé oči vysílaly bodavé záblesky. [...] Než zemřela, někdo jí přinesl kaši z rýžových otrub, už ji ale nebyla schopná spolknout, a tak jsme si ji se sestrami rozdělily. Byla sladká, možná to byla babiččina krev, v té je také cukr. Vypily jsme babiččinu krev a díky tomu naše mladé životy mohly pokračovat.

她躺在我们那张大床上的一角，全身肿得如气枕，脸如尸布，下陷的两眼闪出刺人的亮光。[...] 临死前有人送来了补助给她的一点细糠，她再也咽不下去，就由我们姊妹分吃了。糠很甜，也许是外婆的血，那血里也有糖。我们喝了外婆的血，才得以延续了小生命。(Can 2009:172)

Can Xue sice následně dodává, že tehdy ještě nechápala pravý význam smrti a že to pro ni byla věc, na kterou je lepší rychle zapomenout. Avšak již vzápětí zmiňuje další událost, při níž sice k žádnému úmrtí nedošlo, která v ní nicméně zanechala zřetelný otisk – jedná se o otcovu záhadnou srdeční chorobu. Stejnou záležitost ještě podrobněji popisuje v *Zápiscích* v eseji s názvem „Poletující černý plášť“ (Feixiang de heise dachang 飞翔的黑色大氅):

Přibližně toho roku, kdy mi bylo pět, jsem náhodou zaslechla, jak otec s matkou probírá svoji srdeční vadu. Mimo jiné řekl, „nepřežiji padesátku“. Jak jsem to uslyšela, jako by do mě udeřil blesk, celá jsem strnula. Přemýšlela jsem a přemýšlela. Ať jsem zrovna dělala, co jsem dělala, ať jsem si hrála, šla po ulici nebo se chystala do postele, ta zmínka mě paralyzovala jako pohled na jedovatého hada. „Zemřít“ znamená „nebýt“? (Can 2007:27)

大约是在五岁那年，我偶然听到父亲对母亲谈起他的心脏病。其中有一句话是“活不过五十岁”。当时我听了就想被雷击中了似的，全身都麻了。我想啊，想啊。无论是在干什么事当中，玩也好、走路也好、睡觉之前也好，这个问题就像毒蛇一样缠着我。“死”就是没有吗？(Can 2007:27)

Ve stejné eseji pak Can Xue také zmiňuje bratrovu smrt, která ji, už jako třináctiletou, plně zasáhla – natolik, že ani nebyla schopná jít na pohřeb a ještě desítky let poté se jí tato záležitost vracela ve snech. Can Xue své dílo sice naplnila líčením nejrůznějších negativních a mnohdy krutých postojů a jednání blízkých osob, ke smrti protagonistů v nich ale dochází málokdy. Smrt člena rodiny je pro ni tedy možná až příliš bolestivou vzpomínkou.

1.2.4. Osamělost

Prvek osamělosti a izolace jedince od společnosti je ve spisovatelčině díle přítomen v podstatě neustále. Zde se jím ovšem budeme zabývat jenom krátce, neboť jeho souvislost s autorčiným životem může být sporná. Je nepopíratelnou skutečností, že osamělosti si Can Xue v mládí prožila víc než dost. Zejména pak doba, kdy ještě v relativně útlém věku zůstala sama v Changsha, musela na její psychice zanechat stopu. Na druhou stranu je ovšem potřeba rozlišovat mezi osamělostí a samotou. Líčení samoty jako takové, tzn. úplného, fyzického odloučení od ostatních, se v jejím díle prakticky nevyskytuje. Spíše narazíme na osamělost ve smyslu vztahové deprivace, což může odkazovat k pocitu odcizení, kterého jsme se dotkli v souvislosti s problematikou vztahu spisovatelky k rodičům. Zároveň je ale možné disfunkční společenské vztahy interpretovat i na obecnější rovině, kde se nejedná o narušení vztahu jedince ke kolektivu, nýbrž vzájemných vztahů mezi všemi složkami kolektivu. To už ovšem není naším úkolem analyzovat v této části práce.

V této souvislosti bychom chtěli poukázat pouze na to, že v autorčiných raných povídkách a novelách málokdy vystupuje větší počet postav. Spisovatelka většinou ztvárňuje vztah dvou, tří lidí, občas se setkáváme, jako např. v případě povídky „Mlha“, s početnější rodinou. Vztahy mezi těmito několika postavami jsou až na výjimky (například imaginární přítel v „Událostech, jež se mi přihodily v tamtom světě“, který zde ovšem vystupuje ne jako postava s tělem, ale pouze jako adresát vypravěčovy zповědi) narušené a mnohdy až nepřátelské. A když si připomeneme, o čem jsme mluvili výše, tedy že Can Xue měla v mládí problémy se začleněním do kolektivu a sama se snažila společností druhých spíše vyhýbat, těžko můžeme pochybovat o tom, že by se tato charakterová vlastnost v jejím díle neodrazila. Máme za to, že člověk, který neumí být „členem společnosti“, je mnohem pravděpodobněji predisponován k líčení nefungujících vztahů, než těch bezproblémových.

1.2.5. Manžel

Tento bod má bezprostřední souvislost s bodem předchozím a zároveň je, byť z poněkud odlišných důvodů, stejně sporný. V autorčiných povídkách často nalezneme manželskou či minimálně mileneckou dvojici, v jejichž vztahu se projevují jisté patologické prvky, které zapříčiňují jeho nefunkčnost. Již jsme mluvili o povídce „V divočině“, ve které se manželský pár mívá při nočním blouzení prázdnými místnostmi domu, zmínit ovšem

můžeme mnohé další podobné konstelace. V „Ameiině trápení za slunečného dne“ manžel nejprve ihned po svatbě začne spát odděleně od ženy a následně ji úplně opouští. Ta již navíc v minulosti jedním mužem, otcem svého syna, opuštěna byla. V povídce „Býk“ si manželé ani trochu nerozumí a žijí pohrouženi do vlastních problémů. Dvě svým způsobem paralelní části „Snění o žlutých chryzantémách“ (Guanyu huang juchua de xiexiang 关于黄菊花的遐想) zobrazují vztah, který je v obou případech narušen šílenstvím jednoho z páru. V novele či spíše povídkovém cyklu³⁵ s názvem *Rozhovory v ráji* (Tiantang li de duihua 天堂里的对话) se původně relativně pozitivní a romantický vztah milenecké dvojice postupně rozpadá.

O vztahu spisovatelky k jejímu manželovi nemáme mnoho informací. Při našem studiu jsme ovšem narazili pouze na jednu zmínku o tom, že by mezi Can Xue a jejím manželem existoval nějaký problém, ze kterého by mohla čerpat inspiraci pro svoji tvorbu. Li Tianming cituje rozhovor Can Xue s hongkongskou autorkou Shi Shuqing 施叔青³⁶: „[Shi Shuqing] zmínila manžela Can Xue a zeptala se jí: ‚Chcete, aby vám rozuměl?‘ ‚Ne,‘ odpověděla Can Xue, ‚Jsem relativně realistická. Důraz kladu na city v obecném slova smyslu.‘ Z její poznámky se dozvídáme, že nějaké problémy s citovou komunikací mezi ženou-spisovatelkou s jistou reputací a manželem, bývalým truhlářem bez vzdělání, určitě existují.“ (1994:68) Li tento biografický detail zmiňuje především v souvislosti s *Rozhovory v ráji*. Mohlo by to platit i pro ostatní, námi zmiňované povídky s podobou tématikou, nicméně je třeba vzít v úvahu následující: Aby Can Xue mohla získat „jistou reputaci“, musela nejprve něco vydat. První dva díly „Rozhovorů“ vyšly relativně záhy po tom, co se spisovatelce dostalo prvního uznání v literárních kruzích, zbylé povídky mnohdy již dříve (např. „Býk“ je jeden z jejích nejranějších textů). Z toho vyplývá, že buď Can Xue čerpala inspiraci ze svého života, ale v tom případě je Liova argumentace nepřesná a nějaké problémy mezi ní a manželem existovaly již dříve a měly jinou příčinu, nebo má spisovatelčino tíhnutí k literárnímu ztvárňování nefunkčních partnerských vztahů jiné inspirační zdroje. Anebo, samozřejmě, něco mezi tím. To se ostatně, jak ještě uvidíme, jeví v kontextu autorčiny tvorby jako ta nejpravděpodobnější varianta.

³⁵ Jedná se o sérii pěti očíslovaných povídek stejného názvu. Vyšly v rozpětí jednoho a půl roku, ve sbírkách však bývají řazeny za sebe a dohromady tvoří v podstatě souvislou novelu o pěti kapitolách.

³⁶ Na tento rozhovor odkazuje i Wang Meng (1998:331).

Než toho téma opustíme a posuneme se k další části spisovatelčina života, je třeba zmínit ještě jednu skutečnost. Ta může sloužit jako posílení našeho argumentu, že významné pojítka mezi reálnými zkušenostmi autorky a jejím dílem skutečně existuje.

Součástí eseje „Letní den na překrásném jihu“ je pasáž, v níž autorka popisuje babiččino umírání. V ní je zmínka o tom, že se babička ve chvílích, kdy vyloženě neblouznila, ptala ostatních, jestli si „pamatují letní události“ (ji bu jide xiatian de shi 记不记得夏天的事) (Can 2009:172). Tento motiv se pak objevuje v první části „Jabloně v uličce“. Awen, vypravěč této části novely, se opakovaně snaží své matce povědět „o událostech, které se týkají léta“ (guanyu xiatian de shi 关于夏天的事) (Can 1998b:85, 89) a nakonec se mu podaří, byť bez jakékoli odezvy ze strany matky, onen „letní příběh“ (xiatian de gushi 夏天的故事) (1998b:90) vypovědět.

Awenovo nutkání matce o letní události povědět působí velice intenzivně. To nás vede k přesvědčení, že se jedná o jasný odkaz na autorčin skutečný prožitek. Ať už je rovina, na které jsou texty Can Xue autobiografické, jakkoli hluboko a ať už autorka jakkoli odmítá odkazování ke specifickým detailům svého života, v určitém slova smyslu se ani ona, zastánkyně iracionality v tvůrčím procesu, neubrání vlivům svého podvědomí, vzpomínkám deroucím se na povrch.

1.3. Život proměněný v umění – život Can Xue od roku 1983

Can Xue začala publikovat v roce 1985. Jako první vyšly povídky „Mýdlové bubliny ve špinavé vodě“ v časopise *Nová tvorba* (Xin chuangzuo 新创作), „Bouda na kopci“ v časopise *Lidová literatura* (Renmin wenxue 人民文学) a „Býk“ v časopise *Ibišek* (Furong 芙蓉) (Can 1998d:322). Co se týče delších děl, ty se začaly objevovat až o rok později v časopise *Čína* (Zhongguo 中国). Jedná se o novely „Staré plující mraky“ (Canglao de fuyun 苍老的浮云) a „Ulice žlutého bláta“ (Huangni jie 黄泥街). První román *Průlomové představení*³⁷ (Tuwei biaoyan 突围表演) pak vydala až v roce 1988 ve speciálním čísle

³⁷ Román je také známý pod jménem *Ulice pěti koření* (Wuxiang jie 五香街), není ale příliš jasné, kdy a za jakých okolností se tento název poprvé objevil. Bibliografie v *Canxue wenji* jej mezi díly vůbec nezmiňuje, na webu CCW je poprvé uveden až ve vydání v roce 2002 (Can Xue Works By: Chinese 2010 [online]). Na druhou stranu ale bibliografie hlavních kritických článků o spisovatelčině díle uvádí článek od Zhu Zhenglina 朱正琳

časopisu *Svět beletrie* (Xiaoshuo jie 小说界) (1998d:324). Jak se píše v na webu CCW, tento román byl ten samý rok předmětem diskusí na konferenci pořádané nakladatelstvím Šanghajská literatura a umění (Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社), kde vzbudil kontroverze. Can Xue na této konferenci přednesla příspěvek nazvaný „Krásná chvíle mužské energie a literární vědy“³⁸ (Can Xue Chronology 2010 [online]).

Od roku 1986 se také začaly objevovat první kritické články o jejím díle a autorka si začala uvědomovat, že by měla více publikovat. Spoustu času jí však zabíralo vedení krejčovství a samozřejmě také starost o rodinu. Stále více povinností souvisejících s vedením podniku předávala manželovi, ale zároveň začala uvažovat o dráze profesionální spisovatelky, což v té době stále ještě znamenalo (a předpokládalo) vstup do Svazu čínských spisovatelů (Zhongguo zuojia xiehui 中国作家协会),³⁹ v jejím případě konkrétně do Svazu spisovatelů provincie Hunan (Hunan sheng zuojia xiehui 湖南省作家协会), a pobírání platu od státu. Měla za to, že by taková změna přinesla výhody nejen její rodině, ale že by též příznivě ovlivnila i její tvorbu. Zde je zajímavé povšimnout si, jak svým způsobem idealisticky o postavení profesionálního spisovatele autorka přemýšlela. Uveďme si několik příkladů z eseje „Proměnit život v umění“ (Ba shenghuo biancheng yishu 把生活变成艺术). První příklad vypovídá o rozčarování, které Can Xue zakoušela, když se jí v roce 1988 s pomocí přátel skutečně podařilo stát profesionální spisovatelkou:

Znenadání jsem se stala profesionální spisovatelkou! [...] Podle mých představ a plánů spočívala práce profesionální spisovatelky v tom, že doma píše a každý rok dokončí určitý počet děl. Zanedlouho jsem ovšem zjistila, že jsem se spletla.

nazvaný „Sexuální kultura *Ulice pěti koření*“ (Wuxiang jie de xing wenhua 五香街的性文化), který vyšel již na konci roku 1988 v časopise *Četba* (Dushu 读书) (Can 1998d:326).

³⁸ „The Beautiful Moment od Masculine Energy and Literary Criticism“, čínský název nám bohužel není znám, stejně jako přesný obsah spisovatelčiny řeči. Z názvu se dá předpokládat, že se týkala autorčina přesvědčení, že hlavní proud literární vědy pramení z mužské tradice, a tudíž není schopen porozumět ženskému stylu (viz McCadlish 2002 [online]).

³⁹ Svaz čínských spisovatelů byl založen v roce 1949 jakožto součást Čínské federace literárních a uměleckých kruhů (Zhongguo wenxue yishujie lianhehui 中国文学艺术界联合会). Tento orgán, kterému zpočátku předsedal spisovatel a básník Guo Moruo 郭沫若 (1892 – 1978), byl formálně nezávislou a zájmy spisovatelů a umělců hájící institucí. Ve skutečnosti však sloužil jako jeden z hlavních prostředků politické kontroly nad literaturou a uměním (McDougall 1997:198–199).

Kromě psaní jsem se také musela účastnit nějakých školení a někdy se po mně dokonce chtělo, abych jela na venkov a prováděla „socialistickou výchovu“. Taková věc pro mě byla velice obtížná. Říkala jsem si, stala jsem se přece krejčovou, abych se vyhnula právě takovým věcem, tak jak je možné, že teď místo toho budu znovu trpět?

我居然成了专业作家了! [...] 在我规划中, 专业作家的任务就是在家中写, 每年完成一定数量的作品。可是不久我就发现不对头了, 除了写作品之外, 我还得去单位参加一点学习, 有时甚至还被要求去乡下搞“社教”。这种事情对我来说就是勉为其难了。我想, 当初我做缝纫是为了避免这种事, 难道现在反倒要回过头吃二遍苦吗? (Can 2007:59)

Druhý příklad vypovídá o tom, jakou měla Can Xue představu o podobě ideální podpory spisovatelů ze strany státu a jak se stavěla k instituci profesionálního spisovatele v Číně:

V současnosti se v literárních kruzích prý hodně diskutuje o profesionálních spisovatelích, někteří lidé si myslí, že pouze amatérští spisovatelé mohou napsat dobrá díla. Já mám za to, že je to naivní představa mladých lidí. [...] Stačí, aby vláda umělecky ani jinak spisovatele neomezovala, aby se skutečně talentovaní spisovatelé nemuseli obávat útoků z vlastních řad [...]. Literární díla vznikají pod tlakem, to je pravda, důležité ale je, aby to nebyl tlak z vnějšku – spisovatelé, kteří tvoří pod vnějším tlakem, jsou schopni vytvořit pouze díla nízkých kvalit.

据说现在的文坛有很多关于专业作家的讨论, 有人认为只有业余作家才写出好作品, 我以为这是年轻人的幼稚想法。[...] 只要政府不从艺术上和其他方面限制作家, 让真正有才华的作家解除后顾之忧 [...]. 作品的产生来自压力, 这一点不错, 但这种压力主要不是来自外部, 靠外部压力写作的作家只能写出三四流的作品。(Can 2007:59)

Z uvedeného, zdá se, vyplývá, že politická a vlastně i sociální angažovanost je Can Xue velice vzdálená. Na druhou stranu – a tento problém bude ještě několikrát podrobněji

diskutován níže – v čínském kontextu je odpor k politizaci literatury vlastně implicitně politickým vyjádřením.

Díky neústupnosti se spisovatelce nicméně podařilo vyhnout se povinnosti podílet se na aktivitách Svazu čínských spisovatelů – tak dlouho se všemožně vymlouvala, až ji raději nechali být, protože sami nevěděli, co s ní (Can 2007:60). Členem Svazu čínských spisovatelů je ovšem dodnes.

Autorčina dráha profesionální spisovatelky se zpočátku z části kryla s jejím podnikáním. Například Li Tianming poukazuje na skutečnost, že se vzrůstající reputací v literárních kruzích stoupala i reputace Can Xue jako krejčově. Jejími zákazníky se stále častěji stávali spisovatelé a mít šaty z krejčovské dílny Can Xue bylo jednu dobu velice v módě. Sama autorka se prý vyjádřila, že se rozhodla zlepšit styl oblékání hunanských spisovatelů. A to se je jí, zdá se, podařilo (Li 1994:8).

Can Xue nepřestala publikovat ani po roce 1989, její povídky bez problémů – byť v poněkud omezeném rozsahu – vycházely i na přelomu 80. a 90. let, tedy v době, která literární produkci příliš nepřála⁴⁰. Aktuální soupis spisovatelčina díla čítá 3 romány, 50 novel, 120 povídek a 6 knih komentářů o literatuře (Can Xue Chronology 2010 [online]).

Co se týče problémů s režimem, je až s podivem, jak málo jich Can Xue během své kariéry měla. Zvlášť když uvážíme její výše zmíněné, proti-politické postoje a samozřejmě také naprostou odlišnost jejího díla od oficiálního literárně-politického diskursu.⁴¹ Dle vlastního vyjádření spisovatelka měla jen několik problémů s cenzurou – v roce 2000 bylo v Pekingu zakázáno vydání novely „Ulice žlutého bláta“ a potíže měla také s uveřejněním autobiografického eseje „Letní den na krásném jihu“ (McCadlish 2002 [online]).

⁴⁰ Po roce 1989 v důsledku personálních i administrativních změn v čínských kulturních institucích kvalitativně i kvantitativně poklesla literární produkce. Helmun Martin to popisuje takto: „Incident na Náměstí nebeského klidu v roce 1989 radikálně změnil spoustu věcí. Soudobá čínská literatura, vymoženost bouřlivé dekády, náhle skončila ve stavu pochybností.“ (1992:xxii) Dále rozebírá čistky v kulturním sektoru, které probíhaly v letech 1989–90 a hovoří o „nepřímém zákazu tvořit“, což přinejmenším znamenalo nemožnost publikovat v díla v jakémkoli smyslu kontroverzní (1992:xxiii–xxiv). McDougall se vyjadřuje méně kategoricky: „Hluboké ticho, které v Číně následovalo bezprostředně po masakru 4. června 1989, bylo krátkodobé. Jakmile se ukázalo, že režim zůstane u moci [...], spisovatelé reagovali tak, jak příležitosti a okolnosti dovolovaly.“ (2003:241)

⁴¹ O této záležitosti podrobně pojednáme v následující kapitole.

2. Literárně historický kontext díla Can Xue

V této kapitole se pokusíme zasadit dílo Can Xue do dobových literárních souvislostí. Pokusíme se sumarizovat literární vývoj na poli prózy v Číně od konce 70. let 20. století do roku 1989, přičemž zvláštní pozornost budeme samozřejmě věnovat druhé polovině 80. let, tedy době, v níž začala autorka publikovat.

V úvodu této kapitoly se ovšem budeme nejprve alespoň stručně zabývat dokumentem, který, jak píše McDougall, více než čtyřicet let představoval oficiální politiku Komunistické strany Číny na poli literární tvorby (1997:196). Jedná se o Mao Zedongovy 毛泽东 (1893 – 1976) *Rozhovory o literatuře a umění* (Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话).⁴² Jsme toho názoru, že téměř žádné pojednání o čínské literatuře druhé poloviny 20. století se neobejde bez zmínky o tomto textu, jehož vliv nelze podceňovat ani v případě umělecky uvolněnějších 80. let – i kdyby to měl být vliv ve formě vymezení se vůči tomuto diskursu.

Jsme si vědomi i toho, že v některých oblastech se jednotlivá pojetí periodizace a charakteristiky (a také terminologie) literatury období po Kulturní revoluci mohou odlišovat. Nemáme v úmyslu přiklonit se k jedné teorii, neboť si uvědomujeme, že dobový literární vývoj byl poněkud nepřehledný a že v každý ucelený přehled musí zákonitě zjednodušovat. Rádi bychom nicméně tyto rozdíly zohlednili, ovšem s tím, že se – především co se terminologie týče – přikloníme k většinovému názoru.

Součástí našeho výkladu v této kapitole bude také srovnání díla Can Xue s dílem autorčiných současníků (tak abychom mohli poukázat na její výjimečnost). Zároveň zmíníme spisovatelčiny inspirační zdroje v rámci západní literatury a alespoň částečně srovnáme její dílo se dvěma autory, kteří jsou v souvislosti s autorkou nejčastěji zmiňováni – s Franzem Kafkou (1883 – 1924) a Jorgem Luisem Borgesem (1899 – 1986). V závěru této kapitoly pak poskytneme náhled na autorčin vlastní názor na její pozici v literárním světě.

⁴² Při doslovném překladu čínského názvu bychom měli ještě doplnit spojení „na Yan'anském fóru“. (zai Yan'an wenyi zuotanhui shang 在延安文艺座谈会上) Používáme nicméně název českého překladu Zdeňka Hrdličky z roku 1950. Z něho také pocházejí překlady veškerých přímých citací z *Rozhovorů*.

2.1. Mao Zedongovy *Rozhovory o literatuře a umění*

Rozhovory o literatuře a umění jsou záznamem dvou Mao Zedongových vystoupení na konferenci, která byla v květnu 1942 svolána do Yan'anu 延安, tehdejšího sídla velitelství komunistických sil. Oficiální záměr této konference byl „vyměnit si názory a prozkoumat přesné vztahy mezi literární a uměleckou tvorbou a obecnou prací revoluční“ (和大家交换意见, 研究文艺工作和一般革命工作的关系) (Mao 1975:1). Jak se však posléze ukázalo, stejně jako v nejrůznějších kampaních následujících čtyřiceti let i zde šlo také o to, aby byli odhaleni a následně převychováni lidé s názory rozdílnými od oficiálního diskursu Komunistické strany Číny.

První, úvodní přednáška se konala 5. května 1942 a Mao na ní vytyčil hlavní body či otázky, kterými by se konference měla zabývat: „otázka stanoviska“ (lichang wenti 立场问题), „otázka postoje“ (taiduwenti 态度问题), „otázka objektu práce“ (gongzuo duixiang 工作对象问题),⁴³ „otázka práce“ (gongzuo wenti 工作问题) a „otázka studia“ (学习问题) (Mao 1975:2).

Druhá, závěrečná přednáška se uskutečnila 23. května 1942 a měla jednak shrnout referáty, které na konferenci přednesli nejrůznější kulturní pracovníci a umělci, a jednak tyto referáty zkritizovat a autoritativně určit „správný“ postoj k dané problematice. V jejím úvodu Mao říká, že „jádro (našeho) problému“ (wenti de zhongxin 问题的中心) leží v potřebě „ztotožnit se masami a otázce, jak toho dosíci“ (wei qunzhong de wenti he yige ruhe wei qunzhong de wenti 为群众的的问题和一个如何为群众的的问题) (Mao 1975:10). Následně v poměrně rozsáhlém výkladu mluví o tom, že (dle Lenina) umění musí sloužit pracujícímu lidu; přičemž lid tvoří dělníci, rolníci, vojáci a drobná buržoazie, ovšem základem musí být vždy proletariát. Dále rozebírá, že zvyšování úrovně umění musí začínat právě na pozici lidu a že důležitější než zvyšování jeho úrovně je šíření umění – teprve poté lze totiž ke zvyšování úrovně přistoupit. V této souvislosti Mao pronesl větu, která se dá vztáhnout na celou jeho politiku nejen ve vztahu k umění: „Jakýkoli odklon od tohoto programu je chybný, a jestliže něco není s ním ve shodě, musíme to vhodným způsobem napravit.“ (离开这个方针就是错误的; 和这个方针有些不相符合的, 就须加以适当的修正。) (Mao 1975:26)

Další zásadní myšlenka, kterou Mao v rozhovorech formuluje, se týká vztahu umění a politiky. Říká, že „třebaže literatura a umění jsou podřízeny politice, vykonávají na ni na

⁴³ Objektem či také cílem je myšlen příjemce umění.

druhé straně nesmírný vliv“ (文艺是从属于政治的，但又反转来给予伟大的影响于政治。) (Mao 1975:27) Dále pak tuto myšlenku rozvíjí, když říká, že pouze prostřednictvím politiky se mohou projevit potřeby mas.

Ve své přenášce se Mao také zabýval literární a uměleckou kritikou a i zde měl jasný názor na to, jak by daná věc měla vypadat. Tento názor má souvislost s výše zmíněným: „V literární a umělecké kritice existují dvě měřítka: první je politické, druhé umělecké.“ (文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。) (Mao 1975:30) Dále ve výkladu pak Mao konstatuje, že politické měřítko je vždy přednější a že je třeba usilovat o jednotu politiky a umění.

Autorita *Rozhovorů* byla nezpochybnitelná po dobu několika následujících desetiletí. Třebaže Mao také volal po „nejvyšší možné úrovni estetické formy“ (jinkeneng wanmei de yishu xingshi 尽可能完美的艺术形式) (Mao 1975:32), jeho vyzdvihování politické funkce umění de facto odsunulo estetickou funkci literatury na druhou kolej. Nebylo totiž přípustné věnovat se formální stránce díla nezávisle na jeho politickém poselství, což značně omezovalo možnosti literárního vyjádření. Je třeba říci, že když se v polovině 80. let objevili autoři, kteří tento diskurs nerespektovali a začali se více soustředit na formální náležitosti literatury, byl to veskrze odvážný a svým způsobem inherentně politický akt. Musíme si totiž uvědomit, že při tak těsném spojení politiky a umění bylo každé „umělecké provinění“ nevyhnutelně proviněním politickým, které je v autoritářském režimu jedním z nejhorších. A faktem zůstává, že kritikou literárních děl či literárně vědeckých prací často (nenápadně) začínaly různé politické kampaně, vrcholící Kulturní revolucí (Bakešová 2003:79).

2.2. Čínská próza od konce 70. let do poloviny 80. let

V době Kulturní revoluce, jak píše McDougall, nebyla próza preferovaným literárním druhem, přestože počet vydaných děl nebyl o tolik nižší než v předchozích obdobích (2007:368). Od konce 70. let se však znovu dostává do popředí zájmu a literatura „vzkvétá kvalitativně i kvantitativně ve srovnání s jinými obdobími od roku 1949“ (Jing 2007:76). Mluví se o tzv. „literatuře nové éry“ (xinshiqi wenxue 新时期文学).⁴⁴ Začínají se objevovat

⁴⁴ „Novou érou“ (xinshiqi 新时期) je myšlena doba po smrti Mao Zedonga, potažmo tedy po Konci kulturní revoluce. Yang Xiaobin vysvětluje, že toto označení „bylo známkou pokusu otevřít nové možnosti pro národ, který zoufale toužil překonat bolestivé vzpomínky nedávné minulosti“ (2002:19). Chen Xiaoming se s Yangem v postatě shoduje, ale zároveň s jistou dávkou cynismu dodává: „Evidentně je ‚nová éra‘ označení samo pro sebe,

mladí autoři a díla, která se snaží vypořádat s útrapami a křivdami Kulturní revoluce. Kromě toho jsou zde ovšem také autoři a autorky jako Ding Ling 丁玲 (1904 – 1986), Wang Meng (nar. 1934) či Liu Binyan 刘宾雁 (1925 – 2005), kteří byli odsouzeni v kampani Proti pravičákům a nyní se jim znovu dostává možnosti publikovat. Někteří z nich ve své tvorbě brzy začnou reflektovat i události Kulturní revoluci předcházející.

Pro literaturu, která bezprostředně reagovala na Kulturní revoluci, se v literární vědě vžil název „literatura ran“ či také „literatura jizev“ (shanghen wenxue 伤痕文学). Toto označení je odvozeno od povídky s názvem „Jizva“ (Shanghen 伤痕) spisovatele Lu Xinhua 卢新华 (nar. 1954) (McDougall 1997:333). Někteří literární vědci, jako například Henry Zhao, řadí do tohoto směru i výše zmíněné, rehabilitované autory (Zhao 2003:194). Jiní, jako Jing Kaixuan poukazují na to, že spisovatelé, kteří se ve své tvorbě vraceli až do 50. let, minulost oproti „literatuře jizev“ více idealizovali. Jing tyto autory shrnuje pod termín „introspektivní texty“ (Jing 2007:81). Všichni se nicméně shodují, že próza přelomu 70. a 80. let nešla příliš do hloubky, že hodnocení minulosti bylo příliš sentimentální, povrchní a kritické pouze do té míry, do které si troufalo negativní prvky minulosti pouze pojmenovat, nikoli kritizovat. McDougall a Zhao pak zmiňují generaci ještě mladších autorů jako Tie Ning 铁凝 (nar. 1957) či Zhang Wei 张炜 (nar. 1956), jejichž tvorba již vykazovala hlubší, kritičtější vhléd než „literatura jizev“. Yang oproti tomu navrhuje další dvě kategorie „literatury nové éry“ – tzv. „retrospektivní literaturu“ (fansi wenxue 反思文学), která v podstatě odpovídá Jingově pojetí „introspektivních textů“⁴⁵, a „reformní literaturu“ (gaige wenxue 改革文学), která se soustředila na podporu ekonomických reforem v Číně (2002:20).

V souvislosti s předchozí kapitolou je na místě zamyslet se nad tím, do jaké míry stála literatura tohoto období v rozporu s diskursem *Rozhovorů o literatuře a umění*. McDougall píše o tom, že autoři byli dobovým politickým vývojem motivováni pronikat do „zakázaných oblastí“ literatury, ale že hranice byly přesto stále jasně určeny a jejich překračování mělo za

protože to období zrovna začalo, tak jak bylo možné dokázat, že je ‚nové‘? Ono ‚nové‘ staví pouze na základech absolutní negace ‚Kulturní revoluce‘, toť vše. (显然, “新时期” 是一次自我命名, 因为这个时代刚刚开始, 怎么能证明他是“新”的呢? 这个“新” 仅仅建立在对“文革” 的断然否定的基础上就足矣。) (Chen 2004:39)

⁴⁵ Je velice pravděpodobné, že Yang i Jing mají na mysli stejný čínský termín, Jing však čínské znění neuvádí. V tom případě je ale Jingův anglický překlad „introspection texts“ značně nepřesný a zavádějící. My bychom navrhovali překlad „literatura zkoumavého zvažování minulosti“. V textu ovšem necháváme slovo „retrospektivní“ v návaznosti na Yangův anglický termín „retrospective literature“.

následek otevřené represe (1997:333). Jing zmiňuje, že některá díla byla kritizována za to, že nezobrazovala „politicky korektní“ pravdu. Zároveň ale jedním dechem dodává, že autoři „literatury jizev“ byli ovlivněni literárními doktrínami Komunistické strany a že mnozí z nich byli stále politicky homiletičtí a drželi se oficiální interpretace⁴⁶ Kulturní revoluce (Jing 2007:78–79). Čínský literární vědec Li Tuo mluví zase o tom, že „literatura jizev“ a „reformní literatura“, k nimž přiřazuje ještě „reportážní literaturu“ (baogao wenxue 报告文学), nepřinesly do čínské literatury nic nového a že vlastně reprezentují jenom další fázi dělnicko-rolnicko-vojenského umění (Li 2000:140). Zdá se tedy, že tato literatura, přestože se – vědomě či nevědomě – snažila vymanit z pout oficiálního ideologického diskursu, byla pořád ještě příliš ovlivněna tezí politicko-didaktické funkce literatury. Henry Zhao zastává názor, že využití literatury jako vražedné zbraně politického boje, jakkoli bylo zpochybňováno v době po Mao Zedongově smrti, je stále přítomno i na počátku 21. století, byť ve značně naředěné formě (Zhao 2003:193). Pokud bychom se s tímto názorem ztotožnili, nemůžeme už vůbec předpokládat nějakou zásadní proměnu v tak raném období. Kromě toho, jak píše Jing, Mao v 50. letech propagoval kombinaci socialistického realismu s revolučním romantismem – a právě romantický prvek je v dílech autorů probíraného období nezpochybnitelně přítomen (Jing 2007:84).

Na druhou stranu se koncem 70. let objevili spisovatelé, soustředění především kolem neoficiálního literárního časopisu *Dnes* (Jintian 今天), jež vedli básníci Bei Dao 北岛 (nar. 1949) a Mang Ke 芒克 (nar. 1951). Literární styl tohoto okruhu spisovatelů McDougall nazývá „próza ruin“⁴⁷ (feixu xiaoshuo 废墟小说) a dále dodává: „Většina této literatury byla napsána a šířena již během Kulturní revoluce. Od ‚literatury jizev‘ se lišila větší hloubkou analýzy politických problémů v Číně a také hledáním nových možností literárního vyjádření.“ (1997:334) Časopis *Dnes* byl v souvislosti s událostmi spojenými se Zdí

⁴⁶ Oficiální interpretací je zde myšleno obvinění tzv. Bandy čtyř či Gangu čtyř (si ren bang 四人帮), tedy Mao Zedongovy manželky Jiang Qing 江青 (1914 – 1991) a dále pak Zhang Chunqiao 张春桥 (1917 – 2005), Yao Wenyuan 姚文元 (1931 – 2005) a Wang Hongwena 王洪文 (1935 – 1992) za zneužití myšlenky Kulturní revoluce k frakčnímu boji za uchopení moci ve státě (viz Bakešová 2003:96 – 112).

⁴⁷ Slovo „xiaoshuo“ lze překládat v různých souvislostech a termínech různě. Zde překládáme jako „próza“, a to z toho důvodu, že ze stejného prostředí vzešel velice distinktivní básnický styl, tzv. „zastřená poezie“ (menglong shi 朦胧诗). Chceme tedy zdůraznit, že McDougall mluví o prozaických útvarech. Pro další rozbor problému s překladem slova „xiaoshuo“ viz poznámku č. 50.

demokracie⁴⁸ (Minzhu qiang 民主墙) zrušen již v roce 1980, avšak „změny v oficiálním literárním světě dovolily mnohým z těchto autorů publikovat v oficiálních periodikách“ (McDougall 1997:334). S jistou mírou nadhledu by se dalo říct, že se tito autoři především v rámci onoho hledání nových způsobů literárního vyjádření minuli s dobou – přibližně o pět let.

2.3. Čínská próza druhé poloviny 80. let 20. století

Milníkem ve vývoji čínské literatury se stal rok 1985. Henry Zhao dokonce reprodukuje názory nejmenovaných literárních vědců, kteří se domnívají, že opravdu moderní literatura, která by svoji pozici obhájila ve světovém kontextu, v Číně do tohoto roku neexistovala (1993:10). Chceme-li stručně popsat jednotlivé tendence, které se v této době objevují, dostáváme se ještě více než v předchozím případě do terminologických problémů.⁴⁹ Zhao například literaturu druhé poloviny 80. let souhrnně označuje jako „literatura nové vlny“ (xinchao wenxue 新潮文学)⁵⁰ a její základní proudy dělí do tří „skutečných vln“: Nejranější byla tzv. „literatura ztracené generace“ (shiluodai xiaoshuo 失落代小说), jejíž autory spojuje snaha vyjádřit ztrátu či proměny životních hodnot, následovaná „literaturou hledání kořenů“ (xungen xiaoshuo 寻根小说), která se obracela ke kořenům čínské kultury, ovšem soustředila se spíše na kulturu menšin stojících mimo konfuciánskou tradici, a „avantgardní literaturou“ (xianfeng xiaoshuo 先锋小说). Jak ale vzápětí dodává, toto rozdělení nelze pojímat striktně chronologicky, protože první díla jednotlivých literárních

⁴⁸ V roce 1978 se na ulicích Pekingu ale i jiných čínských měst začaly objevovat tzv. dazi bao 大字报, tedy v podstatě politická vyjádření běžných lidí psaná velkými znaky na plakátech nalepených na zdi, volajících po demokratizaci země. Možnost takového projevu byla v té době zakotvena přímo v čínské ústavě a již v minulosti se této metody (mnohdy mnohem méně spontánní, než by se mohlo zdát) využívalo při politických kampaních a i v počátcích Kulturní revoluce. Nejznámější a nejdůležitější z takových zdí byla ta na pekingské křižovatce Xidan 西单 – a dnes se Zdi demokracie míní právě ona. Tyto projevy byly ovšem potlačeny již v roce 1979. Viz Bakešová 2003:152–154 či Fairbank 1998:465–466.

⁴⁹ Wu dokonce říká, že v roce 1985 vypukl v čínské literatuře nezvratný chaos (2000:131).

⁵⁰ Zhao zde i v dalších termínech používá vícevýznamové slovo „xiaoshuo“ (anglicky „fiction“), které jsme výše ze zmíněných důvodů překládali jako „próza“. V těchto případech je ovšem také běžné užívat slovo „wenxue“, tedy literatura (viz např. McDougall 1997:333). V souladu s naší zkušeností ze sinologické obce jsme zvolili překlad „literatura“, i když jsme si vědomi dalších možných překladů - například právě „fikce“. V čínském znění ponecháváme původní Zhaovy termíny.

směru se objevila v podstatě současně na přelomu dekády (Zhao 1993:10). Jiní badatelé se mnohdy o souhrnné označení nepokoušejí (Jing) a liší se i v užití dalších termínů. Hong například hovoří ještě o „literatuře vzdělané mládeže“ (zhiqing wenxue 知青文学) (2007:398), jež se z části překrývá s „literaturou hledání kořenů“. Hlavním tématem v dílech tohoto směru jsou zkušenosti nabyté při práci na venkově. Do daného období pak také řadí tzv. „literaturu nového realismu“ (xin xianshi wenxue 新现实文学) (2007:395). McDougall zaujímá poněkud odlišný postoj a vyzdvihuje rozdělení prózy druhé poloviny 80. let na komerční a nekomerční. Posledně jmenovaný typ literatury bývá podle McDougall rovněž označován jako literatura „experimentální“ (shiyan 实验), „avantgardní“ či právě jako „literatura nové vlny“ (McDougall 2003:245). Nicméně faktem je, že „literaturu hledání kořenů“ a „avantgardní literaturu“ jakožto hlavní a nejdůležitější proudy zmiňují všichni badatelé, jejichž studie jsme měli pro tuto práci k dispozici.

Výše zmíněné, dílem sdílené a současně v mnohém odlišné periodizace dobové literatury naznačují, že takováto rozdělení fungují pouze na teoretické bázi. Mark Leenhouts například uvádí, že jeden z hlavních představitelů „literatury hledání kořenů“ Han Shaogong 韩少功 již v roce 1986 odmítl, že by se v případě jmenovaného proudu jednalo o literární hnutí. Ve většině případů můžeme mluvit o tom, že jednotliví autoři jsou řazeni k sobě na základě tematické podobnosti děl, přestože jejich východiska a záměry se mohly lišit. V případě „avantgardní literatury“ už je zřejmé, že toto označení spojuje autory na bázi nanejvýš obecné, svým způsobem formální charakteristiky – a právě to paradoxně dává v kontextu literatury druhé poloviny 80. let největší smysl.⁵¹ „Avantgardní literatura“ je také tím nejdůležitějším, co druhá polovina osmé dekády přinesla. Wu Liang se například vyjádřil, že právě díky ní si již dnes vlastně ani nevzpomeneme na žádná díla hlavního proudu po roce 1985 (2000:134).

2.3.1. Avantgardní literatura

Nejjednodušeji, a v jistém slova smyslu jediným možným, obecným způsobem, charakterizuje „avantgardní literaturu“ Yang, a to v souladu s dobovým užitím tohoto termínu v čínské literární vědě:⁵² Je to s esteticky experimentální literatura, která se objevila v druhé

⁵¹ O tom hovoří také Zhao (1993:14)

⁵² Yang také zmiňuje, že původ užívání termínu „avantgardní“ v čínském kontextu je stále neznámý. Obecně se má ale za to, že se toto označení neobjevilo dříve než v roce 1985 (2002:247).

polovině 80. let. (Yang 2002:247). Tato definice sama o sobě umožňuje politickou interpretaci. Jak bylo zmíněno a jak bude ještě v souvislosti s Can Xue zopakováno, estetický experiment je v rámci oficiálního diskursu sám o sobě politickým stanoviskem,⁵³ přestože dílo samotné po obsahové stránce vlastně žádné, ať už explicitně či alegoricky vyjádřené, vědomé politické sdělení nést nemusí. Shodneme se s Henrym Zhaoem, který si již na počátku devadesátých let všimnul, že většina badatelů zabývajících se současnou čínskou literaturou shledává díla čínských autorů zajímavými právě kvůli jejich společenskému a politickému významu. A přestože toto nelze zcela opomenout, čínští autoři se dle Zhaoa v této době pomalu odpoutávali od politického a společenského aspektu literárního diskursu. Je třeba je číst, říká Zhao, právě pro jejich estetické kvality, jedinečné i v kontextu světové literatury (1993:17). Souhlasíme také s Wu Liangem, jenž jako společný jmenovatel děl „avantgardní literatury“ zmiňuje neschopnost (či neochotu? – pozn. aut.) jejich autorů podílet se na redistribuci diskursivní moci. Zároveň připomíná, že „avantgardní literatura“ poprvé přinesla do čínské literatury „vícehlasost“ ve smyslu pluralitního uměleckého směřování, čímž celou literární scénu poměrně zkomplikovala (Wu 2000:124–125). V následující podkapitole budeme srovnávat dílo Can Xue s dílem jejích současníků. Již nyní je však třeba předeslat, že při hlubším, a zvláště pak ideologicky změřeném rozboru, by bylo možné dospět k rozdílným interpretacím i u děl, která se z hlediska formy či stylu jeví podobná. To je způsobené mimo jiné tím, že na rozdíl od literatury většiny předchozích období (včetně počátku 20. století) „avantgardní literatura“ jako první zpochybňuje požadavek na jednotný, neměnný výklad děl. Čínský čtenář byl tradičně zvyklý „všímat si intencionálního kontextu jakéhokoli díla a stalo se pro něj přirozeností přejímat zamýšlené předeepsané a doporučené interpretace“ textů. V kontrastu k tomuto přístupu, „avantgardní literatura“ „schválně upírá čtenáři jakákoli vodítka ke ‚správné‘ interpretaci“ (Zhao 1993:16).

Za průkopníky „avantgardní literatury“ jsou považováni Can Xue společně s Ma Yuanem 马原 (nar. 1953). K těmto dvěma autorům bývá také někdy řazen Mo Yan 莫言 (nar. 1955), který stojí na přechodu od „literatury hledání kořenů“ k „avantgardní literatuře“.⁵⁴ Přestože žádný výčet avantgardních spisovatelů neopomíná Can Xue, naše autorka nebývá vždy řazena na počátek tohoto trendu. Hong píše, že přestože Can Xue a Ma Yuan získali

⁵³ V tomto ohledu se z velké části shodujeme s Hongem (2007:387)

⁵⁴ Wu se například domnívá, že Mo Yan do „literatury hledání kořenů“ nepatří, přestože čerpá materiál ze vzpomínek na svůj rodný kraj. Jeho postavy se totiž řídí čistě osobními motivy a ne kulturními (natožpak tradičními) normami či etikou (Wu 2000:130).

pozornost čtenářů v postatě současně, pouze dílo druhého jmenovaného je dnes považované na pravý počátek „avantgardní literatury“. Pozdější spisovatelé byli ale inspirováni oběma autory. Ma Yuan spisovatele inspiroval vyprávěním, v němž si je vypravěč plně vědom své role a moci tvůrce příběhu a často sám sebe tematizuje.⁵⁵ Can Xue pak vynikala schopností „chladně odhalovat ‚zlo‘ a ‚násilí‘ prostředky nerealistické obraznosti“ (Hong 2007:385).

Chen Xiaoming mezi zásadní spisovatele „avantgardní literatury“ řadí kromě Ma Yuana právě Mo Yana a doslova říká, že uvedení autoři byli „pro mladou generaci spisovatelů pokušením i tlakem“ (对年轻一辈作家既是诱惑也是压力) (Chen 2004:42).

Všichni tři spisovatelé patří ke generaci, která je v průměru o šest až deset let starší než druhá vlna avantgardních autorů jako Yu Hua 余华 (nar. 1960), Ge Fei 格非 (nar. 1964), Su Tong 苏童 (nar. 1963), Bei Cun 北村 (nar. 1965) či Sun Ganlu 孫甘露 (nar. 1959). Proto také například Wang tvrdí, že již v roce 1988 byli Can Xue a Ma Yuan považováni spíše za předchůdce než za hlavní proud „avantgardní literatury“ (Wang 1998:7). Rozdíl mezi mladší generací avantgardních spisovatelů a jejich staršími předchůdci bývá také spatřován v tom, že zatímco posledně jmenovaní ještě zažili Kulturní revoluci, a tudíž se k ní ve své tvorbě specifickými způsoby vrací, prvně jmenovaní se již narodili příliš pozdě, než aby si něco pamatovali, a nemají se tudíž k čemu vracet.⁵⁶ Zde není prostor pouštět se do hlubokých úvah o tom, nakolik se starší spisovatelé vrací ke Kulturní revoluci a nakolik to ti mladší vlastně činí také, a to třeba v rámci nějakého společenského odkazu jako například Yu Hua ve své povídce „1986“ (Yijiubaliu nian 一九八六年)⁵⁷. To by vyžadovalo pečlivý rozbor jejich děl; máme totiž za to, že se v tomto aspektu nejen odlišují jednotliví autoři, ale i jednotlivé texty libovolného spisovatele. V případě Can Xue se touto otázkou samozřejmě ještě budeme zabývat v další části.

⁵⁵ Jedna z nejznámějších Ma Yuanových novel se například jmenuje „Výmysl“ (Xugou 虚构). Yang poznamenává, že Ma Yuanova próza se „fragmentarností, nesoudržností a dezintegrací“ jakožto prostředky „sebe-přerušování“ (self-interruption) a „sebe-reference“ (self-referentiality) odklání od narativní kontinuity (Yang 2000:207).

⁵⁶ Srov. např. Wu (2000:235) či Zhao (1993:15). Chen Xiaomin nicméně rozdíl mezi těmito dvěma skupinami přehlíží a všechny je označuje za „pozdě narozenou generaci“ (wan sheng dai 晚生代), která trpěla „historickým pocitem pozdního narození“ (lishi de wan sheng gan 历史的晚生感), „pocitem zpoždění“ (chidao gan 迟到感) vůči západním mistrům moderní literatury a „pocitem úpadku kultury“ (wenhua shang de tuibai gan 文化上的颓败感) tváří v tvář tradici. Tyto pocity „avantgardní literatury“ v podstatě definují (Chen 2004:41–43).

⁵⁷ První vydání v červnu 1987 v časopise *Sklizeň* (Shouhuo 收获) (Yu 1996:275).

Než přistoupíme ke srovnání Can Xue s dalšími avantgardními autory, rádi bychom ještě ve stručnosti nastínili otázku, kterou zmiňuje řada literárních badatelů a která by si dle našeho mínění rozhodně zasloužila samostatnou studii. Jedná se vztah „avantgardní literatury“ k literatuře Májového hnutí (Wusi yundong 五四运动). Henry Zhao například opakovaně prohlašuje, že „literatura nové vlny“ vrátila moderní čínskou literaturu tam, kde začala, tedy k beletrii Májového hnutí (2003:198). Podobně jako tomu bylo ve dvacátých letech, i nyní je literatura ovlivněna elitářským diskursem se silným protikulturním aspektem, objevuje se v ní ostrá kritika kultury hlavního proudu, ale zároveň nenabízí řešení politických a sociálních problémů. Dobová literatura se rovněž nadšeně vrací k formálním experimentům literatury období Májového hnutí (Zhao 1993:16). McDougall zmiňuje, že doboví pozorovatelé vnímali v literatuře poloviny 80. let příslib naplnění ideálů Májového hnutí (2003:244). Wang Jing dokonce předesílá, že „avantgardní literatura“ v mnoha směrech Májové hnutí překonala. Její autoři přišli na to, o čem se Lu Xunově generaci ani nesnilo, tedy že psaní samo o sobě je zábava. Ze svých děl vypustili jak účelnou politickou kritiku, tak ozvěnu tradičního étosu a estetiky, která byla ještě v „literatuře hledání kořenů“ přítomna ve formě Shen Congwenova 沈从文 odkazu (Wang 1998:2). Musíme dát Wangovi do jisté míry za pravdu, ovšem s vědomím toho, že takové vyjádření celou věc značně zjednodušuje. V první řadě tu máme rozdílný dobový kontext a pak také vliv historického vývoje, který literatura prodělala za šedesát let, jež Májové hnutí od „avantgardní literatury“ dělí – a z nich především ony čtyři dekády, které uplynuly od konference v Yan‘anu. Je zde spousta aspektů, které by bylo potřeba vzít v úvahu a na jejichž prezentaci bohužel není v této práci prostor. V každém případě se ale dá v zásadě souhlasit s tezí, že „avantgardní literatura“, byť s největší pravděpodobností nezáměrně, skutečně dává nový obsah i vitalitu některým základním východiskům literatury Májového hnutí.

2.4. Srovnání Can Xue s dalšími autory „avantgardní literatury“

Can Xue je dle naší čtenářské zkušenosti skutečně výjimečnou postavou mezi čínskými avantgardními spisovateli. Hlavním důvodem není pouze její specifický styl. Je třeba si uvědomit, že každý z nejdůležitějších avantgardních autorů je něčím jedinečný, a tak stavět argumentaci o výjimečnosti Can Xue pouze na otázce stylu by bylo svým způsobem samoučelné a nic neříkající. Stejně povrchní by pak bylo říci, že autorka zastává mezi ostatními autory výsadní pozici prostě proto, že je žena. Jak budeme ještě argumentovat níže,

genderová otázka není v jejím díle zásadní, přestože její rozbor nás může, jak je vidět na studii Lu Tonglin (1993), přivést k zajímavým poznatkům.

Nikoli výjimečnost stylu, ale jeho jednota a soudržnost jsou to, co z Can Xue dělá tak zajímavou a výraznou postavu čínské literární scény nejen druhé poloviny 80. let. Všechny její povídky a novely nabízí čtenáři v jistém směru shodný estetický zážitek, což se dle našeho soudu nedá říct o žádném z dalších autorů „avantgardní literatury“. Je samozřejmé, že taková jednota stylu může vést k opakování a stereotypu – a to je jistě jedna z věcí, kterou autorce čtenáři mohou vytknout, zvláště jsou-li podobně netrpělivými čtenáři, jako je například Wang Meng⁵⁸. Nahlíženo z jiného úhlu pohledu však máme za to, že tato jednota stylu její dílo, potažmo čtenáře obohacuje. Can Xue zvolila jednu, konkrétní formu experimentu, která spočívá především v pokoušení racionality, v narušování vztahu mezi realitou a jakousi „anti-realitou“. Tuto formu neustále zkoumá a prohlubuje, hledá veškeré její možnosti, napíná ji do extrémů a opět uvolňuje, ředí ji běžnými módy vyprávění v různých poměrech a zjišťuje efekt dané koncentrace. Čtenář pak má díky tomu možnost zkoumat vlastní estetický prožitek, odhalovat jeho další, ponejprv možná skryté stránky; nemusí začínat pokaždé znovu, už ví, do jakých oblastí se na začátku té které povídky či novely vydá a může se zabývat drobnými nuancemi konkrétní estetické krajiny daného vyprávění. Nebo naopak vnímat text v širším kontextu spisovatelčina díla a tím si dotvářet obrázek o potenciálu autorčiny umělecké metody.

Toto přináší čtenáři či literárnímu badateli, který se autorčíným dílem chce zabývat do hloubky, nejrůznější problémy. Dílo Can Xue je v první řadě snadněji charakterizovatelné jako celek, protože postihnoutí rozdílů mezi jednotlivými texty vyžaduje větší míru citlivosti. A zároveň je poněkud obtížné srovnávat natolik soudržné dílo s dalšími autory, jejichž jednotlivé práce se od sebe mohou poměrně výrazně lišit. Na druhou stranu už toto je vlastně první krok ve srovnávání, první distinktivní rys spisovatelčiny tvorby.

V této kapitole se budeme věnovat srovnání Can Xue s vybranými povídkami následujících autorů: Yu Hua, Su Tong, Mo Yan, Ma Yuan a Sun Ganlu. Yu Hua nás zajímá svými občasnými výlety za hranice reality, zálibou nepokrytě zobrazovat násilí a také právě kvůli tomu, jak variabilní může být jeho styl. U Su Tonga, stejně jako u Mo Yana nás zaujal snový prvek v jejich tvorbě, Ma Yuana zmiňujeme především proto, že stál

⁵⁸ „Čist povídky Can Xue je stejné, jako čist Bei Daovy básně. Rázem mě přitáhnou, ale, omlouvám se, často nemám dostatečnou výdrž dočíst je do konce.“ (读残雪的小说如读北岛的诗, 它一下子就吸引住我, 但是, 对不起, 我常没有足够的耐性将他们读完。) (Wang 1998:329)

společně s autorkou u zrodu avantgardy, a tudíž není možné jej vynechat. A Sun Ganlu, který obecně patří k méně známým avantgardním spisovatelům, se dle našeho názoru svým skoro až anarchistickým stylem tvorby Can Xue blíží nejvíce. Rádi bychom ovšem opět zdůraznili, že budeme mluvit o vybraných povídkách, v nichž jsme našli elementy, které mají souvislost s dílem Can Xue, a tudíž některé zmíněné charakteristiky není možné vztáhnout na celek díla daného autora.

2.4.1. Yu Hua

Podíváme-li se například na Yu Huaovy povídky zařazené do reprezentativního výboru spisovatelovy tvorby v anglických překladech, *Past and the Punishments*, zjistíme, že variabilita motivů v jeho povídkách i stylu, kterým povídky zpracovává, je poměrně široká. Máme zde do absurdity se zvrhávající příběh o, řekněme, iniciační cestě osmnáctiletého mladíka „Cesta na zkušenou v osmnácti letech“ (Shiba sui chumen yuaxing 十八岁出门远行),⁵⁹ tradičně laděný příběh lásky mladého učence a krásné dívky, jenž ústí do brutálního závěru, „Klasická láska“ (Gudai aiqing 古典爱情),⁶⁰ portrét muže, kterého zkušenost z Kulturní revoluce přivedla k šílenství, povídku „1986“, či „duchařský“ temný příběh komunity lidí beze jména „Svět jako kouř“ (Shijie ru yan 世事如烟).⁶¹ Jestli se dá mluvit o něčem, co všechna uvedená díla spojuje, pak je to právě násilí, jež se ve větší či menší míře vyskytuje ve všech zmíněných povídkách.

Yu Huaovo zobrazení násilí je vždy velice explicitní. Násilí v díle Can Xue však bývá spíše psychologického charakteru a postavy si málokdy navzájem (či samy sobě) fyzicky ubližují. V povídce „Mýdlové bubliny ve špinavé vodě“ jako akt násilí přirozeně vnímáme to, že hlavní postava nechá rozpustit svou matku v mýdlové vodě. Can Xue však explicitně nezobrazuje proces rozpouštění a jen náznakem vykresluje fyzické utrpení, jež tento proces doprovází.⁶² Již jsme také zmínili, že autorčiny postavy často trpí některým druhem tělesného postižení. Tuto fyzickou nedostatečnost lze mnohdy vnímat jako svým způsobem nezáměrný, průvodní jev psychologické deviace, ovšem bez vyjádřené příčinné souvislosti. U Yuho je

⁵⁹ První vydání v lednu 1987 v časopise *Pekingská literatura* (Beijing wenxue 北京文学) (Yu 1996:275)

⁶⁰ První vydání v prosinci 1988 v časopise *Pekingská literatura* (tamtéž).

⁶¹ První vydání v květnu 1988 v časopise *Sklizeň* (tamtéž).

⁶² „Uslyšel jsem, jak se uvnitř ozval přidušený, sotva patrný výkřik, jako když někdo zavolá o pomoc před tím, než se utopí.“ (听见里面发出一声窒息的微弱的叫喊, 像人在溺水前的呼救。) (Can 1998a:3)

vztah mezi psychologii a násilím mnohem zřejmější. Když na sobě šílený muž, protagonista povídky „1986“ praktikuje sérii starodávných fyzických trestů, což nakonec vede k jeho smrti, víme naprosto přesně, z čeho jeho šílenství pochází i proč si zvolil tu kterou formu sebepoškozování. Může nás to šokovat a znechutit, nedá se však říct, že by jeho jednání bylo nepochopitelné. Když ale do sebe matka v povídce Can Xue, „Jabloň v uličce“, bodá jehly, což je jeden z mála momentů skutečného, fyzického sebepoškozování ve spisovatelčině tvorbě, nerozumíme ani tomu, z čeho pramení přebytek vody v jejím těle, ani tomu, proč si vybírá takto absurdní způsob řešení problému.

Pokud Yu Hua zobrazuje nadpřirozený svět, jako například svět mrtvých v povídce „Svět jako kouř“, dělá to s jasným vymezením vůči světu reálnému. Světy duchů a lidí se sice prolínají, ale postavy si to dobře uvědomují – i když třeba ne hned. V dílech Can Xue se ovšem prvky přirozené reality slévají s autorčiným vlastním, fantaskním světem. Postavy žádný rozdíl nezaznamenávají a ani nemohou, protože pro ně existuje vlastně jenom jeden svět, ve kterém se může dít v podstatě cokoli. Čtenář se tomuto musí přizpůsobit. Není pouze šokován či překvapen (což jsou běžné pocity) jako v případě Yu Hua. Je nucen naprosto přehodnotit systém toho, co by ho mělo či nemělo šokovat či překvapovat. Jinak řečeno, ať už se v díle Yu Hua vyskytnou jakékoli extrémní prvky, na rozdíl od Can Xue za nimi člověk vždy cítí jakýsi příčinný, racionální základ, vůči kterému jsou vymezeny.

Výjimku z tohoto pravidla do jisté míry představuje povídka „Minulost a tresty“ (Wangshi yu xinfu 往事与刑罚),⁶³ která se svým stylem asi nejvíce blíží dílu Can Xue. Postava cizince se pohybuje v jakémsi neurčitém časoprostoru mezi minulostí a skutečností a vede záhadný dialog s expertem na tresty. Celý příběh se pak vznáší v oparu neurčitosti a nejasnosti motivací. Na druhou stranu ale autor v povídce zmiňuje konkrétní data včetně letopočtů a i když si nemůžeme být jistí, co přesně by tyto údaje měly znamenat, již jejich samotná přítomnost pevně svazuje realitu povídky s realitou našeho světa. U Can Xue ovšem na podobné sepětí čtenář narazí zřídka.

2.4.2. Su Tong

Su Tongova povídka „Přelet nad mojí starou Javorovou vesnicí“ (Feiyue wo de Fengyangshu de guacun 飞越我的枫杨树的故村)⁶⁴ je útržkovitě vyprávěným

⁶³ První vydání v únoru 1989 v časopise *Pekingská literatura* (Yu 1996:275).

⁶⁴ První vydání v únoru 1987 v časopise *Šanghajská literatura* (Shanghai wenxue 上海文学) (Wang 1998:284).

příběhem z vypravěčovy rodné vesnice, který se soustředí okolo jeho nejmladšího strýce. Pro povídku je charakteristická rozmlžená atmosféra dávných vzpomínek, které se už už mění v legendy. Vyprávění je nelineární, jako by vypravěč veškeré události chaoticky zaznamenal při skutečném přeletu nad vesnicí. Nejsou zde důležitá skutečná „historická fakta“, konkrétní události slouží pouze k vykreslení určitého dojmu, atmosféry starých časů. Právě v tom se účinek této povídky na čtenáře shoduje s účinkem díla Can Xue. I z něj si čtenář snáze zapamatuje atmosféru, přičemž sled událostí, který by dohromady tvořil ucelený narativ, ustupuje do pozadí.

Rozdíl ovšem podobně jako v případě Yu Hua leží v sepětí s realitou. Su Tongova metoda sice rozostřuje kontury vyprávěného, ale čtenář jasně tuší, že ona mlhavost je způsobena časovým i prostorovým odstupem od události samotné a že tedy vyplývá z nemožnosti dozvědět se přesně, jak to tenkrát vlastně bylo. Čtenář děl Can Xue ovšem ani nemůže vnímat nějaký posun od reality „A“ k rozostřené realitě „B“, protože nemá žádná vodítka, která by mu ukázala jako výchozí bod „nerozostřenou“ realitu. Pokud bychom měli atmosféru fikčních světů obou autorů označit za snovou, museli bychom upřesnit, že u Can Xue se jedná o sen (či spíše noční můru), ve kterém se člověk pohybuje od nevědomosti toho, že sní, až po nucenou autosugesci toho, že tohle přece musí být sen. V případě Su Tonga by pak „snová“ atmosféra znamenala spíše jistý pocit zmatenosti, který nastává, když člověk usíná a do reality (či myšlenek na realitu) se mu začínají promítat neurčité obrazy z podvědomí.

Povídka „Místo zvané Banxu“ (Yige jiao Banxu de difang 一个叫板墟的地方)⁶⁵ obsahuje také řadu prvků, které bychom mohli nalézt v díle Can Xue. Příběh dvou bratrů jménem Ma 马, kteří jedou do přístavního městečka Banxu za blíže nespecifikovanými obchody s pašovaným zbožím a kteří se nakonec podivným způsobem připlou k vraždě, je naplněn pocity paranoie, nepřátelství a nejistoty: Co vlastně přijeli bratři do města dělat? Proč nikomu nevěří? Proč nikdo, zdá se, nevěří jim a každý na ně zírá? Jak je možné, že jsou nakonec zatčeni za vraždu? Je to především ona paranoidní, skopofobní atmosféra, která připomíná atmosféru mnohých příběhů z pera Can Xue. Každý je nepřítel a nikomu se nedá věřit. Na druhou stranu u Can Xue naprosto chybí ono napětí ve stylu detektivních příběhů, s nímž pracuje Su Tong. Jeho svět je více polarizovaný, vzniká v něm tenze mezi „my“ a „oni“ a nebezpečí, které v průběhu povídky jako by „viselo ve vzduchu“, se nakonec

⁶⁵ Název dostupného českého překladu ve sbírce *7x čínská avantgarda* zní „Jeden den v Pan-sü“. Náš překlad je dle našeho názoru přesnější a o nic méně literárně kvalitní. První vydání této povídky ve sbírce není uvedeno.

v lehce absurdní pointě skutečně naplňuje. U Can Xue toto napětí není také proto, že v jejím díle se paranoia střídá se schizofrenií⁶⁶, vztah mezi jednotlivými postavami se příliš nevyvíjí a v žádném případě zde není budováno nějaké napětí, protože to nemá z čeho pramenit. V jejím světě nejsou záhady, které by volaly po vysvětlení, a tudíž v něm chybí i jakýkoli druh odhalení.

2.4.3. Mo Yan

Mo Yanova tvorba skutečně odkazuje spíše k „literatuře hledání kořenů“ než k „avantgardní literatuře“, přesto v ní však nalezneme motivy, kvůli kterým je vhodné autora do této podkapitoly zařadit. Například v povídce „Vyschlá řeka“ (Ku he 枯河)⁶⁷ se objevují pasáže, které svojí snovostí naznačují množnou souvislost s Can Xue.

„Vyschlá řeka“ vypráví o tragické nehodě při dětské hře, kdy chlapec pádem ze stromu usmrtí svou kamarádku a následně je natolik brutálně potrestán svým otcem, že sám umírá. V povídce pasáže, v nichž je vytvářen svět reálných kontur, střídají pasáže, ve kterých jako by se ze světa stalo nějaké přízračné, mlhavé místo. Věci se proměňují, mají nestálou barvu, tvar i pozici. Tato neurčitost jako by souzněla s atmosférou v povídkách Can Xue, Je zde ale jeden zásadní rozdíl. Zatímco v případě spisovatelky se jedná o skutečnou vlastnost jí vykreslovaného světa, tzn. neexistuje vlastně nic jiného, u Mo Yana proměny pramení ze změněného vědomí pozorovatele – zbitého, umírajícího hochy. Stejně jako v případě předchozích autorů se tedy dostáváme ke vztahu reality či racionality a nereálných, iracionálních prvků. Musíme konstatovat, že v Mo Yanově povídce tento vztah nalézáme na úrovni postav, jejichž vnímání reality autor čtenáři zprostředkovává. Čtenář tedy vnímá kontrast mezi dvěma světy, které povídce existují vedle sebe. V díle Can Xue však tento kontrast přítomen není. Jediný vztah mezi reálným a nereálným pak může existovat pouze mezi světem povídky (a jeho pravidly) a zákonitostmi skutečného světa, které si čtenář podvědomě do povídky promítá. V povídkách Can Xue není žádná racionalita, vůči které by

⁶⁶ Pojem schizofrenie či schizofrenický zde užíváme, v návaznosti na Wang Banovu definici, bez obvyklých klinických konotací, čistě jako existenciální a společensko-kulturní fenomén. „Schizofrenický znamená revoltu těla proti rigidnímu ustanovení sociálního významu a jeho instrumentalizace. Je to směsice rozdílů mezi já a tím druhým, osobním a společenským – podrytí dominantního univerza reprezentace a řádu. Dílo Can Xue [...] se zabývá rozkladem objektivního světa. Objekty, lidé a události jsou v jejich příbězích jistě popisovány, negarantují ale pocit, že existuje spolehlivý, srozumitelný a hmatatelný svět.“ (Wang 1997:246)

⁶⁷ První vydání v srpnu 1985 v časopise *Pekingská literatura*. (Mo 2005:357)

se iracionalita vymezovala. Její povídky jsou iracionální pouze navenek, pokud čtenář nepřijme jejich nezvyklost, posunutou logiku (či její absenci) za svou.

Je třeba ale ještě poznamenat, že Mo Yan mnohem zajímavějším způsobem pracuje s jazykem. Dalo by se říci, že zatímco Can Xue běžným jazykem vykresluje mimořádný svět, Mo Yan naprosto mimořádným jazykem zobrazuje obyčejný svět – a tím ho de facto činí neobyčejným.

2.4.4. Ma Yuan

Srovnání Ma Yuana s Can Xue poukazuje především na to, jak různorodá „avantgardní literatura“ může být. Některé rozdíly mezi díly těchto autorů jsou totiž naprosto diametrální.

Například pojetí vypravěče, potažmo jeho konstruování fikčního světa. Zatímco Can Xue nám povětšinou o vypravěči nabízí jen minimum informací a například v povídkách „Střešní okno“ či „Bouda na kopci“ neznáme ani jeho pohlaví, Ma Yuan hrdě poukazuje na to, že vypravěčem je on a že příběh je jeho konstrukcí a on má neomezenou moc rozhodovat o tom, co, jak a v jakém pořadí čtenáři sdělí – na což častokrát upozorňuje i v průběhu svého vyprávění. Antiiluzivní a demaskující způsob vyprávění má za následek, že samotný příběh ustupuje jako cosi zcela smyšleného či vykonstruovaného do pozadí. Do popředí naopak vystupuje demonstrace vypravěčských funkcí a autorských kompetencí. Jako nejtypičtější příklad si vezměme novelu „Výmysl“, která popisuje vypravěčův výlet do vesnice, ve které žijí pouze lidé postižení leprou. Už jenom její název odkazuje k tomu, že to, co budeme číst, je pouhá smyšlenka. Na samém počátku autor charakterizuje sám sebe a svůj styl psaní. A jak se vyprávění chýlí ke konci, je nám sděleno, jakým způsobem a z jakých zdrojů byl příběh sestaven. Žádné tajemství tvorby nezůstává utajeno a čtenář toho nakonec ví tolik, že si z relativně dlouhého příběhu může odnést vlastně jen jednu věc, a to poznání, že Ma Yuan umí dobře vymýšlet příběhy.

Can Xue žádným explicitním způsobem, který by bylo možné odhalit třeba i bez znalosti kontextu jejího života, do svých povídek a novel nepromítá sama sebe. Ani například v povídce „Události, jež se mi přihodily v tamtom světě“, která nese podtitul „Příteli“ (Gei youren 给友人) a v níž se hlavní postava-vypravěč, obrací k nějakému blíže nespecifikovanému příteli, nalezneme jen velice nejasné indicie k tomu, že by „nereálné“ prvky byly pouze výplodem fantazie postavy. V podivném světě Can Xue existuje

(nebo neexistuje) cokoli myslitelné samo o sobě a nepotřebuje to tvůrce (nebo ničitele). To je v podstatě druhý extrém přístupu Ma Yuana, přičemž oba způsoby konstrukce fikčního světa jsou navýsost experimentální.

2.4.5. Sun Ganlu

Jak již bylo řečeno, máme za to, že Sun Ganlu se v jistém směru (a jak bude ještě argumentováno, tak především na první pohled) Can Xue nejvíce blíží. Mnohé naznačuje i to, jak se o něm vyjadřuje Wu: „Jakožto alchymista jazyka, Sun Ganlu vydával díla, kterým se dá stěží říkat beletrie. Jeho jazyk byl nejednotný, sebe-generující a anti-narativní. Pomocí imaginace opouštěl realitu.“ (Wu 2000:135) Zároveň se ale dá říct, že jeho dílo v sobě kombinuje tvůrčí prvky všech dosud zmíněných autorů.⁶⁸

Jako reprezentativní příklad si vezmeme povídku „Jsem mladý pijan“ (Wo shi shaonian jiutanzi 我是少年酒坛子)⁶⁹. V té je ve čtyřech po sobě následujících oddílech zkombinován kvazi-historický záznam osidlování jakési hory, upozornění na to, že si vypravěč nemůže pomoc a bude nám vyprávět příběh, s následným popisem zvláštního dialogu v nějaké nálevně, kde se u pití musí mluvit, jinak se člověk vystavuje prudkému hněvu štamgastů. Rámec povídky je neurčitý, stejně tak smysl, jazyk střídá osobní i odosobněné polohy, vyznění působí fragmentárně. Dialog nikam nesměruje, příběh postrádá zápletku, napětí i soudržnost. Pokud bychom se v rámci naší charakteristiky zastavili tady, mohli bychom konstatovat, že Can Xue a Sun Ganlu mají k sobě skutečně velice blízko. V mnoha ohledech bychom takto totiž mohli charakterizovat většinu spisovatelčiných povídek. Je nicméně třeba dodat, že to všechno narušuje zmíněná, krátká pasáž, kde jako by skrze vypravěče promlouval sám autor (který se ještě jednou nakrátko ozve na konci povídky). Jedná se tedy o prvek, který jsme popisovali třeba u Ma Yuana. Něco takového ovšem v díle Can Xue nenacházíme. A opět je třeba si všimnout vztahu mezi realitou a fikčním světem. Sun Ganlu sice z části dosahuje efektu podobného dílu Can Xue, fikční svět ve vší své absurditě čtenáře vtáhne a donutí ho uvěřit téměř čemukoli a čekat nečekané. Na druhou stranu je ale Sun oproti Can Xue příliš „nedisciplinovaný“ a nedokáže se držet jedné metody. Can Xue si oproti němu ve vší své imaginativnosti stále udržuje jakási pravidla. Chtělo by se říct, že víme, co od ní máme čekat, ale to by nebylo přesné. Spíše víme, že od ní můžeme

⁶⁸ To, že Sun Ganlu kombinuje ve svém díle mnoho vlivů, a to domácích i zahraničních, říká i Chen (2004:42)

⁶⁹ První vydání v lednu, resp. únoru 1987 v časopise *Lidová literatura* (Wang 1998:285)

čekat cokoli v rámci estetické jednoty její tvorby. Od Sun Ganlua je však lepší nečekat nic – a možná, že nic je přesně to, co se autor snaží čtenáři předat.

2.5. Can Xue jako představitelka soudobé čínské „ženské literatury“

Podle badatelů zabývajících se fenoménem literatury psané ženami byla sice v 80. letech „ženská literatura“ (nǚxìng wénxué 女性文学) ve smyslu počtu autorek a kvality děl na vzestupu, ale zároveň se vedla diskuse o tom, jestli „ženská literatura“ jako svébytné odvětví literatury vlastně vůbec existuje. Samotné autorky se často vymezovaly vůči takovému označení, protože měly pocit, že to snižuje jejich status a že jsou kladeny na úroveň, která nedosahuje úrovně mužských spisovatelů. Zároveň autorky odmítaly, aby byly označovány za feministické spisovatelky (Hong 2007:413). Lišily se také definice toho, co by pojem „ženská literatura“ měl vlastně označovat. Jeden z názorů by formulovaný tak, že pokud dílo zobrazuje život ženy, dá se označit tímto termínem nehledě na to, jestli je jeho autorem muž nebo žena. Jiný názor se soustředil na pohlaví autora, a tak – svým způsobem velice tradičně – označoval za „ženskou literaturu“ cokoli z pera ženy. Třetí náhled byl pak kombinací obou předchozích – dílo musí být vytvořeno ženou a musí pojednávat o ženách (Hong 2007:414).

Kromě toho je třeba také zmínit, že komunistická ideologie již od roku 1949 oficiálně hlásala koncept genderové rovnosti, což se samozřejmě promítalo i do literární kritiky a uvažování o literatuře. Čtenáři ani kritici neměli potřebu rozlišovat mezi spisovateli a spisovatelkami, autoři a autorky bývali řazeni k sobě či vzájemně srovnávání na základě nejrůznějších měřítek, jen ne toho genderového. Ze strany kritiky i autorů samotných byla podporována tvorba nepoznamenaná genderovým přístupem, která reflektovala společenské problémy nezávisle na pohlaví. Vedle toho také existovala latentní tendence obracet se zpět k tradici, která byla způsobena potřebou zapudit vzpomínky na Kulturní revoluci. Pro ženské spisovatelky to pak znamenalo přijetí decentnosti a čistoty stylu, jakožto součásti toho, co by mělo být ženským psáním. To vedlo k paradoxní situaci, kdy se ženy snažily emancipovat prostřednictvím stereotypů na muže orientované tradice. Teprve v polovině 80. let se začínají hlasitěji ozývat hlasy požadující přijetí a prozkoumání konceptu „ženské literatury“, a to především kvůli tomu, že se ke slovu dostalo také několik literárních badatelek (Hong 2007:407–408).

Otázka, do jaké míry je možné řadit Can Xue mezi autorky „ženské literatury“, je poměrně složitá. Myslíme si, že výše zmíněné kritérium pohlaví autora je nesmírně povrchní a zjednodušující. Samozřejmě si uvědomujeme, že Can Xue zaujímá jakousi výsadní pozici mezi autory „avantgardní literatury“ i proto, že je to mezi nimi častokrát jediná zmiňovaná žena.⁷⁰ Jestli se však Can Xue zabývá či nezabývá postavením ženy ve společnosti a problémů, které z tohoto postavení vyplývají, může být pouze otázkou interpretace jejího díla. Například Lu Tonglin ve své studii poměrně přesvědčivě argumentuje v tom smyslu, že jakožto žena byla Can Xue kritikou tak trochu přehlížena, což jí ovšem poskytlo větší svobodu vyjadřování, již pak mohla využít k podryvání mužského kulturního a jazykového diskursu. Problém ale nastává, když Lu svoje poznatky demonstruje na příkladech. Jak uvidíme níže, vzhledem k obskurnosti literárního stylu Can Xue, je možné stejné motivy interpretovat různými způsoby. A i když se například při četbě povídky „V divočině“ se většina čtenářů patrně shodně na tom, že dílo tematizuje krizi vztahu mezi mužem a ženou, nejsme přesvědčeni o tom, že by povídka touto krizí reprezentovala čistě genderový problém. Orientuje se spíše na krizi mezilidských vztahů obecně, přičemž rozdíl pohlaví v ní sice hraje důležitou úlohu, nevyplývají z něj ale jednoznačné závěry.

Lu si navíc také všímá toho, že Can Xue ve svých dílech rozhodně nesměřuje k popisu pozitivní ženské identity. To potom odrazuje čtenáře, kteří v literatuře hledají ztvárnění genderové problematiky. Problematické vyznění autorčiných děl nenabízí jednoduché řešení, jež by se snažilo přímočaře zpochybnit na dominantní roli muže ve společnosti a nahradit ji rolí ženy (Lu 1993:199).

Co se týče náhledu Can Xue samotné na pojetí vlastní tvorby jakožto reprezentativního vzorku „ženské literatury“ v Číně, staví se autorka k tomuto spíše skepticky. Říká, že by si samozřejmě přála, aby na ni bylo nahlíženo v první řadě jako na spisovatele, tedy aby její dílo nebylo hodnoceno prizmatem genderových kriterií. Zároveň však dodává, že v jejím případě to zas tak velký problém není, neboť spousta lidí neví, jestli se za jejím pseudonymem skrývá muž nebo žena (McCadlish 2002 [online]).

V obecnější rovině se k dané problematice Can Xue vyjadřuje v eseji „Můj pohled na současnou čínskou ženskou literaturu“ (Wo dui guonei dangdai nüxing wenzue de kanfa 我对国内当代女性文学的看法). Vyslovuje v něm názor, že v Číně dosud žádná opravdová ženská literatura ani literární kritika nevznikla, a že vlastně chybí i samotné genderové

⁷⁰ Vedle ní se pak ještě často objevuje jméno spisovatelky a zpěvačky Liu Suola 刘索拉. Zhao ji ovšem řadí k „literatuře ztracené generace“ (1993:10).

uvědomění. Podle Can Xue čínské spisovatelky mají pocit, že k tomu, aby byly feministickými autorkami, postačí, když budou psát o svých pocitech a o sexu. To je ale podle Can Xue ještě víc svazuje s tradicí, od které se (stejně jako muži) nedokážou odpoutat. Dochází tak k dezinterpretaci západních teorií (Can 2007:159–160).

2.6. Vliv západních spisovatelů⁷¹ na dílo Can Xue

Než započneme výklad tohoto tématu, bylo by na místě vysvětlit, proč se v této práci nezabýváme domácími inspiračními zdroji spisovatelčiny tvorby. Předně je třeba zmínit, že Can Xue sama domácí tradici v zásadě odmítá. V eseji „Velká díla mého srdce“ (Wo xinmu zhong de weida zuopin 我心目中的伟大作品), který nalezneme v *Zápiscích mého života*, zmiňuje pouze *Sen v červeném domě* (Honglou meng 红楼梦), který označuje za „literaturu pro děti“ (younian de wenxue 幼年的文学), a Lu Xuna. Tomu sice přiznává autorství několika velkých děl, těch bylo ale příliš málo, protože se jeho talent nemohl pod tlakem kulturních okolností rozvinout. Obecně pak spisovatelka za základ literatury jako takové (tedy v celosvětovém měřítku) považuje západní tradici. Čínskou literaturu kritizuje za nedostatek zájmu o jedince (Can 2007:156).

Stejně tak studie literárních badatelů, které jsme měli k dispozici, kladou spisovatelčino dílo – až na jednu výjimku – buď do souvislosti se západní literaturou či s dílem jejích (častokrát mladších) současníků.

Onou výjimkou je právě Lu Xun, a to především dvě jeho zásadní díla – „Deník blázna“ a „Pravdivý příběh Ah Q“ (A Q zhengzhuan 阿 Q 正传). Nedá se ovšem říct, že by se autoři studií pouštěli do nějakých zevrubných komparací. Zajímá je samozřejmě především prvek šílenství. Susan Posborg například zmiňuje, že v případě „Pravdivého příběhu Ah Q“ užívá Lu Xun racionálně smýšlejícího vypravěče, ale podrývá jeho autoritu tím, že si nemůže vzpomenout na Ah Qovo pravé jméno a příjmení. Tím podobně jako Can Xue převrací pozice rozumu a šílenství (Posborg 1993:92–93). Solomon pak vnímá postavu Ah Q jako symbol ztráty subjektivity, tedy aspekt, s nímž se setkáváme též v díle Can Xue. Je tu však též rozdíl. Zatímco Lu Xunův text měl čtenáře osvětit, povídky Can Xue, a především pak „Střešní okno“, se soustředí pouze na ztrátu samotnou. (Solomon 1989:52). Yang Xiaobin pak srovnává vypravěče v „Deníku blázna“ s vypravěčem či vypravěčkou v „Boudě na

⁷¹ Uvědomujeme si, že v odborné literatuře často užívané označení „západní“ je termín poněkud vágní. V našem kontextu poukazuje na literární tradici evropskou a americkou.

kopci“ a dospívá k názoru, že zásadní rozdíl tkví v tom, že v případě Lu Xunova blázna je, ve srovnání s protagonistkou „Boudy na kopci“, zřejmější, co a proč ho vlastně pronásleduje. To znamená, že pro postavu v „Boudě na kopci“ je vlastně nebezpečí všudypřítomné (Yang 2002:90–91).

Studie, kterých jsme se dotkli výše, jsou ovšem příliš letnými analýzami na to, aby se z nich daly vyvodit nějaké závěry. Dokonce i Solomon, který podává poměrně obsírný rozbor „Pravdivého příběhu A Q“, nakonec mezi Lu Xunem a Can Xue načrtává jen velice tenkou spojnici, jejímž jediným aspektem je právě ztráta subjektivity. Nejsme si jisti, zda to je tím, že zmíněné studie sledují odlišné cíle (podobně jako tato práce), nebo zda autoři studií prostě takové srovnání nepokládají za relevantní. V této práci bohužel není prostor na bližší rozbor tohoto problému, pozornost by si však jistě zasloužil.

Z výše uvedeného vyplývá, že dosud nemáme přesvědčivý důkaz toho, že hledání domácích inspiračních zdrojů je v případě této spisovatelky relevantní. Ani Lu Xunovo dílo totiž není diskutováno jako možný inspirační vliv, ale pouze na základě tematické blízkosti. Stejně tak nevíme o existenci studie, která by se zabývala autorčiným údajným studiem Lu Xuna a Xiao Hong.

Can Xue otevřeně přiznává vliv západní literatury na vlastní tvorbu (Can Xue Video 2010 [online] – Question 6) a hovoří dokonce o tom, že západní literaturu studovala, aby ji následně mohla překonat (Can 2007:147). Zároveň ráda píše o literatuře a z velké části se ve svých úvahách zabývá západní literaturou. Can Xue je autorkou statí o Kafkovi, Calvinovi, Borgesovi, Dantem (1265 – 1321) a dalších a díla těchto autorů také zmiňuje jako své inspirační zdroje (McCadlish 2002 [online]). My si na základě vlastní čtenářské zkušenosti a poznatků získaných studiem sekundární literatury, budeme všimnout především dvou autorů, Kafky a Borgese. Uvědomujeme si, že pro zevrubné popsání tohoto problému není jedna kapitola práce tohoto rozsahu dostačující, přesto bychom se rádi pokusili postihnout alespoň základní prvky vztahu literárního díla Can Xue k západní literatuře. Myslíme si totiž, že to je nezbytný předpoklad toho, abychom spisovatelku mohli zařadit do literárně historického kontextu a podat relevantní charakteristiku jejího díla.

Než se ale pustíme do rozboru konkrétních aspektů možného vlivu západní literatury na tvorbu Can Xue, bylo by namístě se alespoň zastavit ještě u jednoho problému, kterým je západní vliv na „avantgardní literaturu“ obecně a s tím související otázka modernismu a postmodernismu v čínském kontextu. Toto téma nejlépe zpracovává Yang ve své studii *The Chinese Postmodern* a také Chen v článku „Dějinná transformace a vzestup postmodernismu“.

Jak jsme zmínili na jiném místě, Chen v souvislosti s generací avantgardních spisovatelů mluví o tom, že tito autoři trpěli, ve vztahu k západní literatuře, jakými pocitem zaostávání. V důsledku historického vývoje začala totiž moderní západní literatura pronikat do Číny až po politickém uvolnění na přelomu 70. a 80. let a bylo to pronikání značně chaotické, především pokud jde o seznamování se s teoretickými východisky moderní literatury. Postmodernismus a modernismus byly v Číně neodlišené a zároveň podstatě neodlišitelné koncepty. Pro takové odlišení totiž chyběl nejen teoretický základ, ale i vůle. Vycházely sbírky překladů západních autorů, které se dovolávaly modernismu, ale většina povídek v nich zastoupených reprezentovala – viděno z pohledu západní literární vědy – literaturu postmoderní. Na „literaturu hledání kořenů“ mělo největší vliv například vydání překladu Márquezových *100 roků samoty* v roce 1984, „avantgardní literatura“ byla ovlivněna autory jako byli Kafka, Joyce, Camus, Hesse a další. „Mezi čínskými spisovateli a mladými kritiky 80. let nebyl nikdo, kdo by popřít vliv zkušenost se západní kulturou, [...] soudobá fikce, jež dokončila dějinné poslání ‚literatury ran‘ a ‚reformní literatury‘, každopádně chtěla v pokušení ‚modernismem‘ hledat průlomové cesty beletristických koncepcí a uměleckých forem.“ (80 年代的中国作家和青年批评家没有人能够否认经历了西方文化 [...] 完成了“伤痕文”和“改革文学”的历史使命的当代小说，必然要在“现代派”的诱惑之下去寻找小说观念和艺术形式的突破道路。) (Chen 2004:30-32)

Chen i Yang věří v existenci postmodernismu v Číně a oba se i přes značnou rozdílnost přístupů nakonec shodují na tom, že nástup postmodernismu není podmíněn určitým, daným vývojem literatury, ale spíše vývojem sociálním a politickým (popř. také ekonomickým) a jeho reflexí (anebo i záměrnou absencí této reflexe) v literatuře. Necítíme se povolání k tomu vynášet nad těmito názory nějaké soudy, nicméně rádi bychom předeslali, že tato otázka je poněkud sporná v případě Can Xue. Ona sama, jak bude ještě rozvedeno níže, se řadí spíše k modernismu (McCadlish 2002 [online]), i když mezi autory, kteří měli hlavní vliv na její dílo, nalezneme řadu postmodernistických autorů. Když se ovšem podíváme blíže na definice modernismu a postmodernismu⁷², zjistíme, že v autorčině díle lze stejnou měrou identifikovat prvky obou. To pokládáme právě za průvodní jev překotného a chaotického pronikání západních děl do Číny, který zapříčinil absenci postupného literárního vývoje, přirozeného přechodu od jednoho kulturního konceptu ke druhému v rovnováze s vývojem společnosti. Literárně historickou mnohvrstevnatost, kombinaci literárních vlivů

⁷² viz např. *Lexikon teorie literatury a kultury*, str. 525 - 527, resp. 621 - 622.

z nejrůznějších epoch lze vnímat jako prvek postmodernistický. A ten se v díle Can Xue může jevit mnohem dominantnější než jiné aspekty (např. jistá míra elitářství, kterou autorka vykazuje), jež by ji mohly řadit k modernismu. Nezáleží samozřejmě tak docela na autorovi samotném, kam se zařadí, pokud svá východiska v tomto směru pečlivě nekontroluje – což se o Can Xue, jak bude ještě vysvětleno, v žádném případě říct nedá.

2.6.1. Franz Kafka

Kafkův vliv na dílo Can Xue podrobně zkoumal Halfmann (2009). Tento badatel dochází k závěru, že Can Xue kafkovské motivy na jednu stranu přejímá a ve svém díle originálně zpracovává, na stranu druhou ale zároveň vlivem autorčina chybného pojetí dochází ke ztrátě základního charakteru Kafkova díla (Halfmann 2009:478). Jak říká spisovatelka v rozhovoru s Laurou McCandlish: „Většina čínských kritiků chybně (sic! – pozn. aut) prohlašuje, že Kafka píše realisticky a antikapitalisticky, avšak já čtu jeho dílo jako literaturu duše.“⁷³ (McCandlish 2002 [online]). Halfmann kromě toho poznamenává, že z hlediska západní literární teorie je spojování Can Xue s Kafkou z části také dílem překladatelů, kteří se ve svých doslovecích a komentářích nemístně snaží zařadit autorku do západního literárního kontextu (2009:496).

Pokud si běžný čtenář přečte libovolné Kafkovo dílo a srovná je s libovolnou prací Can Xue, jen těžko nalezne podobnosti. Pouze snad jistá míra fantasknosti, v případě „Proměny“ též motiv metamorfózy, jsou prvky, které nalézáme relativně často v autorčiných povídkách. Jisté motivy ovšem nemusí být na první pohled zřejmé. Halfmann například poukazuje na to, že povídka „Bouda na kopci“ je svého druhu přímou citací Kafkova *Zámku* – stejně jako se K. snaží dostat na zámek, snaží se postava v autorčině povídce dostat k boudě (2009:488-489).

Přestože Halfmann je spíše zdrženlivý k hledání vlivu Kafky na Can Xue, poukazuje následně na další podobnosti Kafky a Can Xue. Cituje například Zha Peideho, který říká: „A tak dílo Can Xue, stejně jako Kafkův *Proces*, může být nahlíženo jako reflexe společnosti, kde nejen osobní soukromí nikdy není respektováno; ale kde i drobná chyba, je-li odhalena, může přivodit utrpení a permanentní zkázu“ (2009:483). Halfmann rovněž zmiňuje

⁷³ Can Xue se s Kafkovou prací setkala hned, jakmile bylo jeho dílo vydáno v Číně, tedy v roce 1983 (McCandlish 2002 [online]). To je poměrně zásadní informace, když uvážíme, že to bylo právě v době, kdy autorka podnikala své první literární pokusy.

pozorování Charlotte Innes, podle níž autorčiny příběhy hovoří o strachu z úřednického aparátu, tedy aspektu, jenž je v očích mnoha čtenářů typický právě pro Kafkovo dílo. (2009:482). Zde bychom rádi poznamenali, že obě tato vyjádření přepokládají politickou interpretaci autorčina díla – jinak by totiž vyjádření Charlotte Innes zcela a Zhaa minimálně z části ztratilo platnost. Navíc jsou tyto názory v rozporu se spisovatelčíným vlastním pojetím Kafky, které na politický rozměr Kafkova díla klade minimální důraz.

V žádném případě nechceme tvrdit, že bychom zcela vylučovali přítomnost kafkovských motivů v autorčině díle. Dle našeho názoru dílo Can Xue odkazy Kafkovy texty bezesporu zahrnuje, nicméně činí tak způsobem, jenž je založen na neobvyklém a jak přiznává i Halfmann často chybném pojetí autorova díla. Nabízí se tedy otázka, jestli se dá stále mluvit o kafkovských motivech v plnohodnotném smyslu slova. Rozhodně se však shodneme s Halfmannem, že Can Xue může být jen těžko označena za „Kafku východu“⁷⁴(2009:493).

2.6.2. Jorge Luis Borges

Co se Borgese týče, mohli bychom mluvit o mnohem zřetelnějším vlivu tvorby významného západního spisovatele na dílo Can Xue, kdyby ovšem Borgesovy texty nevykazovaly tak velkou škálu nejrůznějších stylů. K porovnání reprezentativního vzorku Borgesovy tvorby nám posloužila sbírka překladů do češtiny *Zrcadlo a maska*, která zahrnuje prakticky kompletní Borgesovu povídkovou tvorbu. V ní jsme nacházeli podobnosti v podstatě se všemi autory čínské „avantgardní literatury“ – a pravda je, že i Chen Xiaoming zmiňuje Borgese ve své studii nespočetněkrát jako jednoho z hlavních autorů, kteří čínskou literaturu osmdesátých let ovlivnili. Co se konkrétních spisovatelů týče, řadí k Borgesovu odkazu především Ge Feie (Chen 2004:42).

„[Borges] dokáže zpochybnit empirickou skutečnost, rozvrátit čas i lidskou identitu, vytvořit ze slov přízračnou zemi či najít místo o velikosti několika čtverečních centimetrů, v němž jsou přítomna všechna místa kosmického prostoru“ (Borges 1989). Přestože tato pasáž pochází pouze z anotace na přebalu sbírky Borgosevých povídek, pokládáme ji za nejlepší, zhuštěné vyjádření všech atributů spisovatelovy tvorby, v nichž lze vidět inspirační zdroj pro dílo Can Xue. František Vrhel v doslovu ke sbírce pak mluví o tom, že Borges v jedné ze svých přednášek hovořil o čtyřech postupech typických pro fantastickou literaturu všech dob:

⁷⁴ Halfmann používá tento termín bez návaznosti na výklad dalších badatelů, což samo o sobě snižuje jeho váhu.

„Vytváření textu, jenž odkazuje sám na sebe, prolínání snu a skutečnosti, cestování v čase a zpochybňování jedinečnosti postavy jako subjektu.“ Tyto postupy pak „tvůrci umožňují zrušit nejen realismus fiktivního příběhu, ale i skutečnost samu“ (Vrhel 1989:443). V Borgesově tvorbě se samozřejmě vyskytují všechny zmíněné postupy, pro Can Xue jsou však nejvýznamnější dva z nich – prolínání snu a skutečnosti a zpochybnění postavy jako subjektu.

Vezměme si jako příklad Borgesovu povídku „Kruhové zříceniny“, jež je příběhem o snech a přitom zároveň jakýmsi snem. Text zpochybňuje identitu hlavní postavy i vztah mezi skutečností a fantazií – rozdíl mezi nimi je chvílemi naprosto setřen. Svět Borgesovy povídky je sice, řekněme, mnohem posvátněji fantaskní než svět povídek Can Xue, nicméně právě ve zpochybnění čehokoli uchopitelného se spisovatelčina tvorba Borgesově světu blíží. U obou autorů se setkáváme s podobnými větami zpochybňujícími jednoznačnost či neměnnost entit fikčního světa: „Kdyby se ho byl někdo zeptal, jak se jmenuje, nedokázal by odpovědět.“ (Borges 1989:46) a „Nic z toho, co řekla, jsem si nezapamatovala.“ (她所说的, 全是我忘却了的事) (Can 1998a:18). Can Xue si libuje v ošklivosti a nemůže tedy soupeřit s krásou Borgesova vyjadřování, metoda obou autorů je však v mnohém podobná – jejím cílem je zpochybnit skutečnost a vytvořit skutečnost novou, která bude ovšem skutečná jen podle svých vlastních pravidel.

Can Xue interpretuje Borgesovy povídky podobně jako povídky Kafkovy, avšak prvně jmenovaný je pro takovou metodu mnohem lepším objektem. Autorka rozebírá například povídku „Zahrada, ve které se cestičky rozvětvují“. Tato povídka není jednou z těch, u které by člověk předpokládal vliv na spisovatelčinu tvorbu, ačkoli i v ní je svým způsobem zpochybňován čas, prostor i polarita vztahů mezi postavami – v závěru dochází k vraždě člověka, kterého jeho vrah obdivuje a pokládá za svého přítele. Autorčina interpretace se soustředí především na pocity a motivace vypravěče, jenž je zároveň hlavní postavou a jehož autorka označuje jako „umělce“ (Can 2010a [online]). „Zahrada“ je pro ni obrazem lidské duše a postavy v ní jsou pouze archetypálními symboly, spíš než jedinečnými individualitami. Ve své interpretaci autorka vypouští jakékoli motivy, které se vztahují ke vnějšímu světu, a všímá si pouze vnitřního světa postav. Stejně jako u jejích vlastních prací tak míří k postihnutí obecné psychologie člověka. Can Xue jako autorka povídek není oproti Borgesovi tak důmyslná v utváření svého fikčního světa, nezáleží jí tolik na detailu. Tento postoj pak zaujímá i při interpretaci Borgesovy povídky.

Takovýmto způsobem mohla být (a byla) Can Xue ovlivněna řadou západních autorů. Stačilo, aby ji zaujali svým – přinejmenším v autorčiných očích – dostatečným vhladem do lidské duše. Ostatně proto, když hovoří o tom, kdo ji ovlivnil, jmenuje vedle sebe zástupce postmodernismu Itala Calvina i raně renesančního umělce Danta Alighieriho.

2.7. Literárně historický kontext díla Can Xue dle samotné autorky

Can Xue nemá literárněvědné vzdělání jako takové, to jí nicméně nebrání rozvádět vlastní svérázné teoretické úvahy o literatuře ani hovořit o názorech jiných autorů. Pro autorčiny úvahy je charakteristické, že nepracuje se zavedenou literárně vědnou terminologií, a pokud ji někdy používá, tak v poněkud posunutých významech.

V první řadě je třeba si všimnout, že Can Xue o sobě nikdy nehovoří pojmoslovím čínské periodizace a charakterizace dobové literatury. Spíše má tendenci řadit sama sebe po bok západních autorů, ačkoli i vůči nim se vymezuje a tím sebevědomě poukazuje na svoji specifickou v rámci kontextu literatury světové.

Svoje dílo označuje za „novou experimentální literaturu“ (xin shiyan wenxue 新实验文学). Tento termín nepřilíš jasně definuje v eseji „Co je ‚nová experimentální‘ literatura?“ (Shenme shi „xin shiyan“ wenxue 什么是“新实验”文学) (2007:146–154), přičemž klíčovým rysem je v jejích očích jistá forma experimentu. Nejedná se však o experiment formální, soustředící se na vnější, jazykovou podobu textu, nýbrž o experiment vnitřní. Z hlediska vnější formy je zachován respekt vůči literárnímu jazyku.⁷⁵ Can Xue na jednu stranu vyzdvihuje výjimečnost domácí tradice: „Vzhledem k tomu, že už jsme měli⁷⁶ specifický, od západu odlišný [kulturní] základ, stačilo najít pokročilé prostředky [literárního vyjádření], aby se ony tisíce let nahromaděného [kulturně-historického dědictví] proměnily v naši nadřazenost.“ (一旦找到先进的工具，由于我们已有的不同于西方人的特殊底蕴，我们几千年的那种积累便成为了我们的优势) (Can 2007:147). Zároveň ale mluví o nutnosti tradici opouštět a vytvářet tradici novou:

⁷⁵ V tomto bodě se Can Xue vyjadřuje poněkud nejasně. Doslova říká: „Ve vlastním nitru se zabýváme neurčitou, výměnnou aktivitou, a na úrovni vnější formy naopak zachováváme úctu ke klasickému literárnímu jazyku.“ (我们是在自身的内部从事一种暧昧的交流活动，而外在的形式上，反而保留了对经典文学语言的尊重。) (Can 2007:146)

⁷⁶ Zde není přesně jasné, které další autory Can Xue do tohoto směru řadí. Pouze na začátku eseje zmiňuje mladého, nepřilíš známého spisovatele jménem Zhang Xiaobo 张小波 (Can 2007:146)

Tradice je podivná věc, když se jí poddáš a netečně následuješ její logiku, pevně tě sevře a jako upír vysaje všechnu tvoji tvořivou sílu; když ji ale opustíš a necháš se vyživovat tradicí západní, zrodí se v tvém nitru tradice nová.

传统是这样一种奇怪的东西，当你屈服于她，依惰性遵循她的逻辑之时，她就将你压得死死的，像吸血鬼一样吸掉你的所有创造力；而当你抛弃她，以西方文化为营养之时，新的传统便在你内部诞生。(Can 2007:147)

Kromě staré tradice se autor musí zbavit též jakýchkoli pozůstatků ideologie (2007:150). Can Xue dále rozvíjí myšlenku, podle níž se „nová experimentální literatura“ bezprecedentním způsobem rozchází s tradicí v tom, že si za cíl klade vyzdvihovat lidskou přirozenost a individualitu, čímž však dosahuje univerzálně platného smyslu. Tento univerzální smysl, tedy obecnou platnost pro člověka nezávisle na kulturním prostředí, lze ale paradoxně rozkrýt pouze studiem moderního umění a západní literatury. To navrhuje Can Xue i čínským kritikům, kteří její dílo pokládají za nečitelné (2007:149–150).

Základ „nové experimentální literatury“ tvoří podle Can Xue zkoumání lidské duše, jakéhosi univerzálního „já“. Toho lze dosáhnout pouze určitým druhem sebeobětování. Spisovatel se musí ponořit do vlastní duše, odporovat sám sobě, zlem bojovat proti zlu ve svém nitru a šířit tam utrpení. Z tohoto „krutého masakru“ (kulie de sisha 酷烈的厮杀) pak „povstane absolutní krása“ (shenghuachu zhongji de mei lai 升华出终极的美来) (Can 2007:148).

Kromě pojmu „nová experimentální literatura“ používá Can Xue pro svoje dílo také pojem „novoklasicismus“ (xin jingdianzhuyi 新经典主义).⁷⁷ Tímto termínem, jehož smysluplnost je zpochybňována i v západní literární vědě (viz Nünning 2006:379), se autorka především vymezuje vůči postmodernismu: „Nezavrhuji klasickou literaturu jako postmodernismus, chci ochraňovat čest klasických děl a znovu je interpretovat a rozvíjet.“ (我不是像后现代那样抛弃经典，我是要回护经典作品 尊严，从新来解释经典并发展经典。) (Can Xue Video 2010 [online] – Question 5)

⁷⁷ „Klasicismus“ se čínsky správně řekne „gudianzhuyi“ 古典主义. Can Xue zde evidentně používá slovo „jingdian“, které znamená „klasika“ ve smyslu „klasické dílo“, aby poukázala na svoji inspiraci klasickými (ne klasicistními) západními autory jako je Dante.

Pohled Can Xue na vlastní tvorbu a literaturu se nezdá být příliš systematickým, ačkoli ona sama by takovému hodnocení pravděpodobně vytkla neschopnost porozumět hlubinným významům svých slov. Její rozborů bývají častokrát příliš abstraktní, zmatené. Někdy si autorka dokonce z části odporuje, nicméně i přes to se dá říct, že názory Can Xue ohledně zkoumání lidské duše jakožto primárního cíle její tvorby jsou de facto velice konzistentní. V článku „Literature Needs to Bring about Another Copernican Revolution“ autorka nabízí jakýsi návod, jak správně číst její dílo a jakých chyb se při tom vyvarovat (Can 2010b [online]). Pokud s tímto článkem porovnáme teoretická východiska z eseje „Co je ‚nová experimentální‘ literatura?“, zjistíme, že Can Xue má naprosto jasnou představu o tom, co by její texty měly reprezentovat. Otázkou samozřejmě zůstává, jestli se jí toho skutečně daří dosáhnout a jestli je čtenář schopen dosíci stejných závěrů i bez použití výše zmíněného návodu.

3. Možné interpretace díla Can Xue

V převážné většině interpretací tvorby Can Xue, s níž jsme měli možnost se při našem studiu seznámit, můžeme identifikovat dvě základní tendence: První se soustředí na politicko-spoolečenské poselství jejích textů, druhá pak na sexuálně psychologickou stránku její tvorby. V následujících podkapitolách se pokusíme představit právě tyto dva přístupy.

3.1. Politicko-spoolečenská interpretace

Než se začneme věnovat rozkrývání možných politických významů v konkrétních povídkách Can Xue, rádi bychom se zastavili u spisovatelčina náhledu na takovou interpretaci vlastního díla. Can Xue jej totiž povětšinou spíše odmítá. V rozhovoru v Laurou McCandlish explicitně tvrdí, že v její práci není žádná politická motivace (2002 [online]), a na otázku Billa Markse, zda lze novelu „Ulice pět koření“ číst jako společenskou satiru, odpovídá: „V žádném případě. Přestože podněty pro moji práci pocházejí z každodenního života, nikdy jsem se nesnažila popisovat povrch společnosti. [...] Život společnosti je pouze mojí surovinou, kterou užívám k vytvoření něčeho naprosto odlišného...“ (2009 [online]). Na druhou stranu jsme našli pouze jediný důkaz toho, že by Can Xue nějaký politicko-spoolečenský prvek ve svém díle přímo přiznávala, a to v práci Li Tianminga, který píše, že spisovatelka kdysi sama připustila, že se její rané dílo zabývalo Kulturní revolucí a jejím odkazem (1994:44).

Váha podobných výroků je samozřejmě problematická, vezmeme-li v úvahu otázku, zda spisovatelka, která v Číně žije a je členkou Svazu čínských spisovatelů, vůbec má potřebu (a odvalu) nahlas vyslovit, že její dílo vyjadřuje politické myšlenky. Ve spisovatelčích úvahách o literatuře navíc nalezneme pasáže, které jako by stejnou měrou potvrzovaly i vyvracely možnou politickou interpretaci jejích textů. V eseji „Je hledání vlastního já sobecké?“ (Zhuiqiu ziwo jiushi zihuzili? 追求自我就是自和自利?) například píše: „Jakmile zmíníš poznávání sebe sama a uskutečňování individuálních hodnot, tak jednoznačně prohlásí, že je to buržoazní individualismus, osobní potěšení těch, kdo jsou duchem aristokraté⁷⁸, nevšímání si utrpení mas, obdivování sebe sama ve skrytu slonovinové věže atd.“ (你一提认识自我, 实现自我价值, 他就说死资产阶级的个人主义, 精神贵族的个人享受, 不关

⁷⁸ Tedy těch, kdo se cítí být něčím lepší než ostatní.

心大众的疾苦，一味躲在象牙塔里自我欣赏等等。) (Can 2007:161) Citovaný esej je prostoupen tou nejostřejší kritikou omezenosti čínských kulturních poměrů a Can Xue se v něm dokonce zmiňuje i o Kulturní revoluci – říká, že k jejímu šílenství vedlo to, že čínská kultura neuznávala hodnotu jednotlivce (Can 2007:163).

Dvojznačnost významu výše citované pasáže pro spisovatelčinu tvorbu je zřejmá: Na jednu stranu Can Xue jako by vadilo, že nemůže svobodně zkoumat individualitu bez toho, aby nebyla obviňována z podvratné politické činnosti, na stranu druhou jako by svým rozhořčením a vlastně již samotným odporem k takovému literárně-společensky-politickému diskursu zaujímala navýsost politické stanovisko. Paradoxem však zůstává, že v jejich dílech, která se mají podle Can Xue „zabývat pouze lidským nitrem“ (zhi guanxin ren de xinling 只关心人的心灵) (Can 2007:150), bývá individualita častokrát nanejvýš potlačena. Neznáme jména postav, jejich věk a mnohdy ani pohlaví, omezeno bývá svobodné rozhodování postav apod. Jsou pouze prostředkem pro zkoumání lidského nitra jakožto univerzální entity „vně“ člověka a v tomto směru nejsou jejich individuální vlastnosti důležité.

K politicko-sociální interpretaci vybízí hned několik aspektů autorčiny tvorby. Předně je zde onen anti-realistický (a zároveň vlastně i anti-romantický) prvek spisovatelčiny tvorby, který nemůže být při znalosti historického kontextu literárně politického diskursu v Číně druhé poloviny 20. století nevnímán jako odpor vůči oficiální ideologii. Jak už bylo řečeno, samotný estetický experiment se za takových okolností nutně stává politickým vyjádřením, a tvorba autorů, kteří mají potřebu experimentovat, je nevyhnutelně vnímána jako projev odporu vůči ideologii. S tím samozřejmě souvisí i otázka jazyka. Přestože autorka s jazykem jako takovým v podstatě neexperimentuje,⁷⁹ bývá u ní potlačena referenční funkce označujícího – věci nejsou tím, čím se zdají být, resp. čím by měly být. Toto radikální zpochybnění platnosti obecně přijímané funkce jazyka, jež je jednou z hlavních charakteristik spisovatelčina díla, může ve skutečnosti reflektovat deformaci referenční funkce jazyka, znásilněného ideologickým diskursem.

3.1.1. „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“

Tato povídka je dle našeho názoru nejsnadněji politicky interpretovatelný text. Vypráví příběh matky zaujaté psaním jakési nespecifikované stížnosti (shensu 申诉), její

⁷⁹ Solomon například uvádí, že jazyk Can Xue nevykazuje žádné významně inovativní gramatické konstrukce, které by se lišily od toho, co bylo zavedeno již za Májového hnutí (1989:18)

dcery San Mao 三毛, která jeví známky obsese představou matky své kamarádky, jež se proměnila v sovu (maotouying 猫头鹰), a postavy jménem Yi Zihua 易子华, jejíž vztah k dalším dvěma postavám není specifikovaný a kterou zajímá pouze stále stejné oblečením jistého ředitele (zhuren 主任). Vzhledem k tomu, že každá ze tří postav se soustředí pouze na své vlastní „trápení“, které zprvu nemá zřejmou souvislost s dalšími postavami, jeví se vyprávění povídky statickým a nesourodým.

V první řadě je třeba povšimnout si postavy matky a potíží, s nimiž se potýká při psaní stížnosti. Jedná se totiž motiv, jenž je pro interpretaci povídky klíčový. Matčin problém spočívá v tom, že se nedokáže správně vyjádřit:

Právě v tomhle je původ mého nezdaru! Nikdy nenajdu vhodný způsob vyjádření, kterým bych pojmenovala podstatu věci. Kolikrát chci napsat „myš“, ale nakonec z toho vznikne „pes“... A ještě jsem zjistila, že v tomto oznámení je patnáctkrát „navíc“ a osmnáctkrát „co se týče“. Poslední dobou se ráda opakuji, už se z toho stal svého druhu zvyk.

我的失败的根源就在这里! 老是找不到贴切的、打中要害的表达的方式。我常常想说“老鼠”, 写出来的却是“小狗“……我还发现这个报告里有十五个“而且”, 十八个“关于”。近来我老喜欢重复, 这已经变成了一种习惯…… (Can 1998a:59-60)

Zde jako by autorka ironizovala ona autoritativní „pravidla“ literární tvorby vytyčená Mao Zedongovými *Rozhovory o literatuře a umění*. Matka stále doufá, že najde správný způsob vyjádření, aby se její stížnosti dostalo pozornosti, a je zoufalá z toho, že se jí to nedaří. Chtěla by být alespoň „trochu flexibilní“ (shaowei linghuo yidian 稍为灵活一点), pak by byl její problém jistě vyřešen. Tato potřeba flexibility zase jako by poukazovala k Mao Zedongovým výrokům, které byly častokrát známé pouze z komentářů, a tudíž mohl být jejich smysl reinteretován. Jak píše Bakešová: „Byly-li jeho myšlenky známé pouze z komentářů jiných autorů, byl původní autor nenapadnutelný, a navíc měl tu výhodu, že výklad původního textu mohl kdykoli přizpůsobit momentálním podmínkám.“ (2003:55)

Zároveň ovšem, pokud tento „povzdech“ vztáhneme k autorčiným názorům na vlastní tvorbu, jako bychom zde – opět v ironizované formě – nacházeli ono výše popsané

rozčarování: Pokud se autor rozhodne soustředit na určitý aspekt lidské psychiky, stejně se neubrání tomu, aby byla jeho tvorba pojmána politicky.

Smysl matčinych neustálých úprav textu a její víra v úspěch je ovšem nepřímo zpochybňována postavou Yi Zihua, jejíž jediný zájem se soustředí na ředitelovo oblečení:

„Ředitel pořád nosí staré šaty“ řekla. Myslela si, že ředitelovo oblečení má nějakou tajemnou souvislost s osobním prospěchem každého člověka, a tak každý den, když přišla, zmiňovala ředitelovy šaty. „Dnes jsem znovu celý den zbytečně čekala.“ Její hlas byl lepkavý jak pijavice.

“主任的穿戴还是老样子。”她开口说，她认为主任的穿戴与一切人的切身利益有某种神秘的联系，所以每天来都要提到主人的穿戴。“今天又空等了一天。”她的声音像蚂蟥一样粘糊糊的。(Can 1998a:61)

Tento poukaz (setkáváme se s ním opakovaně a jeho naléhavost je ještě posílena) na fakt, že člověk vyššího společenského postavení vypadá pořád stejně, implikuje, že v Číně je u moci stále Komunistická strana A i když se vládnoucí garnitura personálně obměnila, nic to vlastně neznamená. Vztah mezi stále stejným úbořem a „osobním prospěchem“ – či jinak přeloženo „osobními zájmy“ – pak poukazuje na to, že komunistická ideologie vždy potlačovala vše individuální. Nezměněná vládnoucí třída nebude brát ohled na zájmy jedince, ať je bude formulovat jakkoli. Čekání na změnu je marné.

Matka se ovšem nechce vzdát naděje: „Dnes tu byla Yi Zihua, můj problém už brzy vzbudí pozornost,“ řekla a ze všech sil se snažila tvářit optimisticky. „Ředitele to taky zajímá.“ (“今天 易子华来过了，我的问题马上就要引起重视。”她说，极力装出乐观的样子，“主任也很关心。”) (Can 1998a:62) Máme tu tedy na jednu stranu rezignovaný – pokud ne zcela beznadějný, pak přinejmenším skeptický – pohled na společnost. Na stranu druhou je tu zřetelně přítomen motiv sebe-obelhávání, namlouvání si, že v „nové éře“ se věci skutečně mění k lepšímu a že člověk bude schopen dosáhnout toho, aby se na něj bral ohled.

Li Tianming dělí povídky Can Xue na alegorické, vyjadřující se ke společenské realitě dobové Číny, a symbolické, jež symbolickým jazykem vyjadřují autorčiny emoce a rozpoložení (1994:10). To se v podstatě shoduje s vydělením dvou hlavních přístupů k interpretaci autorčina díla, jak jsme jej prezentovali na začátku této kapitoly. Li Tianming řadí „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“ do první kategorie (1994:10) a jeho

interpretace se z části překrývá s tou naší. Matčina stížnost je v Li Tianmingově čtení symbolickým vyjádřením nespravedlnosti, se kterou se častokrát především vzdělání lidé setkali za Kulturní revoluce a která nemůže být napravena (1994:35). Nemyslíme si, že by bylo třeba pojímat diskutovaný motiv takto konkrétně. Naopak jsme toho názoru, že se jedná o vyjádření obecného nesouhlasu, stížnosti na jakoukoli nespravedlnost páchanou na člověku ze strany autorit. Odkaz Kulturní revoluce může, ale nemusí být součástí tohoto motivu. Důležitý je spíš onen vztah mezi jedincem a, řekněme, úřady, stranou či vládou, u nichž jedinec nemá zastání, ať už se snaží sebevíc a dává si pozor i na úplné malichernosti – třeba na počet opakujících se slov v dopise určeném úřadům.

Problematickou ovšem zůstává interpretace motivu sovy, o níž neustále hovoří San Mao. Li Tianming vysvětluje význam daného motivu poukazem na tradiční pojetí sovy jako symbolu neštěstí (1994:36). V tomto chápání tedy sova odkazuje k perzekuci nevinných lidí v době Kulturní revoluce. Problém ovšem je, že Li také pracuje s tezí, podle níž se nejen matka přítelkyně, ale i matka San Mao se změnila v sovu (1994:35). To je ovšem dle našeho názoru sporné a závisí to na porozumění klíčové pasáži textu:

Vzpomněla si, že San Mao včera celou noc mumlala „sova, sova“ a ještě se rozkřičela a dílem vážně, dílem žertem píchla prstem do vzduchu a řekla: „To ty jsi sova!“ V tu chvíli matka zalapala po dechu, až se celá zkroutila a téměř se udusila. Poté dlouho přemýšlela a ne a ne si vzpomenout, jak se stala sovou. Teď už její sípání nebylo tak hrozné, spousta podivných věcí se jí řinula do hlavy a ona přemýšlela a přemýšlela, až úplně omámená usnula.

她记起昨天夜里三毛在梦中“猫头鹰猫头鹰”的叨念了一整夜，还惊叫起来，半真半假的用手指着空中说：“你就是猫头鹰！”当时她喘得缩成一团，差一点口气憋死。后来他琢磨了很久，怎么也想不起自己是怎样变成猫头鹰的。现在气喘得不那么厉害了，许许多多稀奇古怪的事涌到她脑子里来，想来想去就迷迷糊糊睡着了。(Can 1998a:60)

Máme za to, že pouhý pocit dušení a nejistota postavy, jestli opravdu je nebo není sovou, jednoznačně neimplikuje, že by se matka skutečně v sovu proměnila. Navíc v další pasáži přichází Yi Zihua a sedá si „nezdvořile“ (bukeqi de 不客气地) k matčiným nohám,

kteřá je pokrčí a schoulí se. Nic nenasvědčuje tomu, že by se matka skutečně proměnila v sovu.

San Mao je kromě sovy posedlá další otázkou, a sice zda u paty zdi mohou či nemohou žít krabi (qianggen huibuhui zhangchu paxie lai ya? 墙根会不会长出螃蟹来呀?). Nakonec dospívá k názoru, že mohou. A sova, která se pokusí odletět z podkroví, si na nebi poláme křídla⁸⁰ a zemře.

Na rozdíl od Li Tianminga si nemyslíme, že by autorka pracovala výhradně s tradiční symbolikou sovy, současně však připouštíme, že i symbolika sovy coby „špatného znamení“ může svým dílem přispívat k celkové významové výstavbě povídky. Jak ještě uvidíme, erudice v oblasti tradiční čínské symboliky je Li Tianmingovi hlavní oporou při interpretaci autorčina díla. Vzhledem k autorčinu přístupu k tradici však pochybujeme o tom, že by pracovala s čínskými symboly v jejich tradičním významu. Mnohem spíš se u autorky dá předpokládat posun či minimálně obohacení či rozšíření takového významu. Kromě toho bychom měli vzít v úvahu vyjádření samotné Can Xue, která uvádí, že předpokladem porozumění jejímu dílu je obeznámenost s moderním uměním (které často zasazuje věci do nových souvislostí) a západní literaturou. Viděno z tohoto úhlu se nabízí poněkud odlišná interpretace: I když nemáme důkazy, že by Can Xue byla důvěrněji obeznámena s řeckou mytologií, přiklání bychom se k názoru, že sova zde reprezentuje moudrost.⁸¹ Moudrost znamená větší rozhled, uvědomování si skutečností, které přesahují hranice „podkroví“ jakožto symbolu uzavřeného světa autoritativního režimu, a tím pádem potenciální svobodu. Ta ovšem v dané situaci nedochází naplnění. Zatímco něco tak (doslova) přízemního, jako jsou krabi, bude bujet vždy a kdekoli.

Tuto interpretaci je možné podpořit i dalším argumentem. San Mao ke konci povídky mluví o tom, že „krabi žijí v jeskyních, sovy se zdržují v lese, všechny věci ve vesmíru mají svoje vlastní místo“ (螃蟹长在岩洞里, 猫头鹰息在森林中, 宇宙间的万物都有其自身的位置) (Can 1998:62). Když ale posléze sova umírá a padá na ulici, je z toho San Mao tak znechucená, že se musí odstěhovat. Hovoří se zde tedy o situaci, kdy vlastně nic nemá svoje přirozené místo. Jenom někteří si to však hodlají připustit. Na základě toho je zřejmé, proč

⁸⁰ Není zřejmé, z jakého důvodu ani přičiněním čeho k polámání křidel dojde. Doslova se v povídce píše: „Sova vyletěla z okna, na nebi si polámala křídla, spadla a pádem na ulici se zabila.“ (猫头鹰窗口飞出去, 在天上折断了翅膀摔下来, 摔死在马路上。) (Can 1998a:63)

⁸¹ Viz *Slovník antické kultury* 1974:578.

matka nemůže být proměněna v sovu, a tím pádem přežívá i se svým drobným, neřešitelným trápením.

3.1.2. „Co se mi přihodilo v tamtom světě“

V literatuře vznikající od konce druhé poloviny 70. let byl výrazně přítomný prvek vyrovnávání se s minulostí. Dílo Can Xue svojí zastřeností, nejistotou a také tematizací narušených mezilidských vztahů jako by přirozeně symbolizovalo trauma Kulturní revoluce.⁸² Přestože se otázka traumatu může jevit spíše jako psychologický než jako politický problém, je nepopíratelné, že má společenský rozměr (narušené vztahy mezi lidmi na stejné společenské úrovni, mezi přáteli, v rodině atd.). Navíc návrat ke Kulturní revoluci, se kterou se političtí představitelé oficiálně vypořádali již v roce 1981,⁸³ sám o sobě předpokládá politické stanovisko, implikující zpochybnění oficiálního hodnocení této éry.

Povídka „Co se mi stalo v tamtom světě“ se zdá odkazovat na nesmyslnost minulosti a zároveň nabízet smysluplnější budoucnost. Povídku otevírá obraz deštivé noci, za které blíže nespecifikovaná skupina lidí vykopává na dvoře příbytku vypravěčky⁸⁴ kafrovník (zhangshu 樟树), který chtějí nahradit stromem vernicia fordii (youtongshu 油桐树).⁸⁵ Rozrušený zástup proniká do domu vypravěčky, vášnivě diskutuje, prohledává místnosti a dokonce obyvatelku domu napadá. Ta si přestává být jistá, kde se vlastně nachází.

⁸² Vzhledem k věku autorky se jeví pravděpodobnější, že se bude vracet ke Kulturní revoluci spíš než k dřívějším kampaním. A je to právě Kulturní revoluce, kterou badatelé zmiňují jako inspirační zdroj spisovatelčiny tvorby. Na druhou stranu vzhledem k tomu, co autorka sama říká a co jsme rozebírali v první kapitole, není vyloučené, že se nezávisle na své zkušenosti „vrací“ k různým politickým kampaním obecně – stejně jako se mladší autoři, kteří Kulturní revoluci v podstatě nezažili, mohou vracet právě k ní.

⁸³ V roce 1981 byl pod vedením Deng Xiaopinga 邓小平 (1904 – 1997) dokončen oficiální proces vypořádávání se s minulostí ze strany Komunistické strany. Výsledky tohoto procesu shrnuje dokument „Usnesení o určitých problémech týkajících se historie Stany od založení ČLR“ (Guanyu jianguo yilai tang de ruogan lishi wenti de jueyi 关于建国以来党的若干历史问题的决议). Bližší informace o problému vypořádávání se s Kulturní revolucí podává obsáhlá studie Susanne Weigelin-Schwiedrzik „Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations“.

⁸⁴ Pohlaví osoby není známé, protože ve třetí osobě se o ní v celé povídce ani jednou nehovoří. Rozhodli jsme se zvolit ženský rod pouze v návaznosti na pohlaví autorky. Jinak ovšem není pohlaví vypravěče pro příběh a jeho interpretaci podstatné.

⁸⁵ Pro tento strom neexistuje český název. Anglicky se mu říká „tung tree“.

Mohutný muž pečlivě uvázal smyčku, zamrkal a hodil mi ji kolem krku. „Ty, jak se opovažuješ zabírat tenhle dům?“ zamumlal s odsudkem v hlase. Také jsem si nebyla jistá, jak jsem se zde ocitla. Vzpomínám, že na začátku venku zrovna sněžilo a širé planiny byly pusté a liduprázdné.

壮汉专心致志地做了一个圈套，还眨着眼，将那圈套往我脖子上扔。“你，怎么敢占据这间房子？”他谴责地低语。我也搞不清我怎么在这里。我记得一开始外面正在下雪，空旷的原野里渺无人迹。(Can 1998a:49)

Vypravěčka si není jistá tím, kde se nachází, jak se tam dostala a jestli skutečně má či nemá právo obývat dům. Zde jako bychom našli vyjádření skutečnosti, že za politických kampaní lidé nejen ze strachu, ale v podstatě i z přesvědčení uznávali vinu, kterou jim druzí přičítali. Narušená je ale i vypravěččina paměť. Na začátku povídky zmiňuje déšť, zatímco na tomto místě říká, že (předtím, než ti lidé vtrhli do jejího domu) sněžilo. Také v následující pasáži nalzáme hned několik podstatných motivů:

Poté vešli dovnitř. Ti lidé se všichni prohlašovali za moje vzdálené příbuzné, kteří mi v dětství zachránili život. [...] „Nejprve se musíme zbavit toho kastrovníku,“ navrhla najednou stará žena v rohu u dveří. Byla jestřábem, celým zahaleným do černého pláště. [...] „Správně, vykopeme kastrovníka,“ souhlasili všichni. Najednou se jich zmocnil neklid: „Je možné, že někdo poslouchá? Všude jsou zloději, na nic se nelze spolehnout, nemůžeme ignorovat tyhle problémy. Toho dne, co začal vát silný vítr, objevila se na nebi trhлина...

然后他们进来了，这些人全部自称是我的远房亲戚，在我小时候救过我的性命的。[...] “首先得除掉那棵樟树。”门角上的老婆子突然说。她是一只老鹰，全身裹着黑披风 [...]。“对，挖掉樟树。”大家同意。忽又慌张来：“莫非有人偷听？到处都是贼，什么事都不可靠，我们不要忽视这类问题。从刮大风的那天起，天上就出现了裂缝……” (Can 1998a:49-50)

Motiv neznámých vetřelců prohlašujících se za příbuzné, odkazuje ke kolektivizaci, možná až k lidovým komunám z období Velkého skoku.⁸⁶ Motiv záchranu života je ale obzvlášť zajímavý. Zmínili jsme již, že Can Xue při vzpomínce na svoji matku prohlásila, že jí Komunistická strana zachránila život. Vetřelci tedy reprezentují Komunistickou stranu, která si činí nárok na individuální prostor a soukromí lidí. Tento její nárok vyplývá z osvoboditelské role strany. Strana je tím, kdo člověka, vnímaného výhradně jako člena kolektivu, osvobodil. Stará žena, která, jak se ukáže, se jeví jako vůdce celé skupiny, by mohla být snadno vnímána jako manželka Mao Zedonga, Jiang Qing, a to hned z několika důvodů. Jednak má podobu dravého jestřába. Tak, jako se dravý pták žene za svojí kořistí, Jiang Qing po smrti Mao Zedonga všemi silami usilovala o to, aby pro sebe získala postavení vůdce Číny. Později, když už je strom vykopán a všichni slaví, přijde se na to, že se v zahradě nachází ještě jeden kafrovník. Vzápětí se stará žena-jestřáb proměňuje ve zkamenělinu (huashi 化石) a všichni její následovníci se rozutečou. Tuto scénu je možné interpretovat jako symbolické ztvárnění rozpadu Bandy čtyř.

Vypravěčka se stále častěji odpoutává od „reality“ a vydává se do jiného světa, plného ledovců a světla. Není jasné, zda se jedná o představy vypravěčky, do nichž uniká před nátlakem a krutostí nezvaných hostů, zda jde o halucinaci či o obraz „existujícího“ světa. V kontextu autorčina díla je svět ledovců každopádně světem až nezvykle krásným a zdá se, že Can Xue prostřednictvím těchto obrazů odkazuje ke světu svobody, světu, ke kterému je třeba co nejrychleji dospět. Ke konci se objevují motivy známé i z jiných povídek:

V jednu chvíli jsem přestala čekat, a protože příbuzní zjistili, že pobíhám na břehu řeky, usoudili, že jsem se zbláznila. Využili chvíle, kdy jsem tvrdě spala, svázali mi ruce a nohy a zavřeli mě do zchátralého kláštera. V noci tam dováděli nepopsatelní duchové a skřítci a pod zemí něco běhalo a poskakovalo. Když mě pustili, opravdu jsem se zbláznila, obličej mi silně natekl, od rána do večera z něj vytékal hnis, vysušené nohy se mi bez ustání třásly [...].

⁸⁶ Lidové komuny (gongmin gongshe 公民公社) zahrnovaly „všechny výrobní i nevýrobní sféry, a navíc měly plnit funkci základní společenské jednotky“. Bylo v nich zavedeno skupinové vlastnictví jak výrobních prostředků, tak majetku a zároveň zdarma poskytovaly základní životní potřeby jako jídlo a ošacení (Bakešová 2003:65-66).

有一段时间我曾经不再等待，因为亲戚们发现我在河堤上跑来跑去，便认定我出了毛病。他们趁我熟睡时捆起我的手脚，将我关进一个破庙。到夜晚，庙里活动着说不清的鬼魅，还有什么东西在地底狂奔乱跳。他们放我出来时，我果真出了毛病，我的脸部肿起老高，一天到晚往外渗出粘液，两条风干的腿子直打哆嗦 [...]。(Can 1998a:53)

Zchátralý klášter, otoky, problémy s nohama: To všechno jsou známé motivy, přičemž dva z nich, klášter a nohy, se nejčastěji objevují v souvislosti s otcem.⁸⁷ Zchátralý klášter je zcela evidentně značí vězení, další motivy pak vyjádření následků, ať už fyzických nebo psychických, které na člověku pobyt tam zanechá.

Zastavme se však na tomto místě u Li Tianmingovy interpretace. Ten povídku „Co se mi přihodilo v tamtom světě“ podrobně analyzuje jako alegorii a opět se s námi shoduje pouze zčásti. Li Tianming především říká, že povídka reaguje na kampaň Proti buržoazní liberalizaci (fan zichanjieji ziyouhua yundong 反资产阶级自由化运动),⁸⁸ která vrcholila právě v době, kdy byla povídka poprvé uveřejněna. Také podtitul povídky, tedy ono „Příteli“ vede badatele k názoru, že se jedná de facto o odpověď na dopis nějakého skutečného přítele, který se zajímal situaci Can Xue v průběhu kampaně. (Li 1994:39–40). Lze souhlasit s názorem, že kampaň Proti buržoazní liberalizaci mohla Can Xue k napsání této povídky inspirovat. Domníváme se však, že povídka pravděpodobněji odkazuje ke Kulturní revoluci, možná též ke kampaním, které Kulturní revoluci předcházely, a které tvrdě zasáhly spisovatelčinu rodinu. Li Tianming v obrazu samozvaných příbuzných vidí poukaz na tvrdé jádro čínských komunistů (1994:41). S tím se opět dá souhlasit pouze do jisté míry. Dle našeho názoru totiž motiv proměny ženy-jestřába ve fosilii symbolizuje překonání jedné vnitrostranické kliky či frakce. Li ovšem motiv zkameněliny spíše interpretuje jako rigiditu myšlení tvrdého jádra (1994:41). Dále Li zmiňuje, že vykopání kafrovníku a zasazení vernicia fordii je symbolickým vyjádřením odporu vůči západní kultuře, neboť vernicia fordii je nativní čínský strom a jako takový reprezentuje Čínu a její komunistické ideály (1994:41). Dle našich informací je ovšem kafrovník také nativní čínský strom a dokonce jsou oba tyto stromy typické spíše na jihu Číny (Oyen 1999:74). Tím Liův argument ztrácí váhu. Je vlastně

⁸⁷ Tato pasáž by překladatele znalého kontextu autorčina díla mohla snadno přesvědčit, aby překládal v mužském rodě.

⁸⁸ Kampaň byla namířená proti intelektuálům, kteří byli obviňováni z toho, že vyprovokovali studentské demonstrace.

nepodstatné, jaký strom chtějí takzvaní příbuzní vykopat, důležitá je totiž právě nesmyslnost oné činnosti a davové šílenství, které jej provází.

Li považuje „Co se mi stalo v tomto světě“ za autorčinu jedinou povídku s optimistickým vyzněním (1994:43). Ani s tím ale nelze souhlasit bez výhrad. Optimistická očekávání jsou vzbouzena popisem iluzorní scénérie s ledovci a vznešeně pozitivním závěrem povídky, nicméně na konci předposledního odstavce se objevuje též varování před tím, že „[příbuzní] čekají na příležitost, jako by čekali na slepici, až snese vejce“ (他们在等一个机会, 正如等老母鸡下蛋。) (Can 1998a:53). Tato pasáž rezonuje s promluvou vypravěčky, kterou nalzáme o několik odstavců dříve: „Vím, že se brzy vrátí, aby mě polapili [...]“ (我知道他们马上就要回来抓我 [...]). (1998a:52). Ve světle těchto poznatků se nedomníváme, že by autorka v diskutované povídce předestírala optimistickou vizi lepších zítřků. Spíše navrhuje – a tady už se dostáváme blíže k psychologické interpretaci – celý obraz ledovcového světa a pronikání do něj interpretovat jako obraz světa duše, ve kterém je člověk vždycky chráněn před útokem zvenku. Tím ovšem nechceme říct, že by zde šlo o nějakou eskapistickou tendenci. Svět duše je pro Can Xue světem umění a svět umění je něco, co samo o sobě stojí mimo svět reálný. Nejedná se tedy o útěk, jako spíš o jakési osvícení, postup do vyšší sféry vnímání.

3.1.3. Potenciálně politické motivy v dalších povídkách a novelách

Yang interpretuje jako politickou alegorii novelu „Jabloň v uličce“ (2002:76–82). Všímá si především motivů interpersonálních útoků, kterých je tato novela plná a které byly typickým jevem všech politických kampaní (2002:78). Absenci chronologie a určitosti, snový charakter a neodlišování reality od iluze, považuje Yang za literární ztvárnění traumatizované paměti, která se nedokáže vymanit ze sféry podvědomí. Nejistota či úplná ztráta významů zobrazovaných skutečností narušuje paradigmatický mód moderního narativu a ustavuje nepostižitelnost jakožto základ zobrazování věcí (2002:80).

Musíme samozřejmě plně souhlasit s tvrzením o narušení paradigmatu, které určovalo podobu čínské literatury od roku 1942 v podstatě až do vzniku „avantgardní literatury“. Máme nicméně za to, že toto nebyl tak docela vědomý proces v tom smyslu, že Can Xue neexperimentuje primárně za účelem narušení daného diskursu, přestože tohoto „cíle“, stejně jako další autoři „avantgardní literatury“, bezesporu dosahuje. A právě proto, že se jedná o spisovatelčin styl, tedy prvek, který nalezneme ve všech povídkách a novelách Can Xue (jak

již bylo řečeno, Can Xue je oproti jiným autorům stylově výrazně konzistentní), nelze toto v rámci jedné povídky interpretovat politicky. Museli bychom tedy prohlásit za politické celé její dílo (pro jeho styl), což je ovšem opět poněkud zavádějící. To samé se pak týká teze o traumatizované paměti autorky. Nevylučujeme práci s určitými zastřenými vzpomínkami (především na dětství), ze kterých autorka v rámci své specifické metody skládá svá vyprávění, toto však nemusí nutně implikovat tvorbu pod vlivem traumatu.

V případě „Jabloně v uličce“ nám tedy z Yangových návrhů zbývá zvážit motiv interpersonálních útoků. Jedná se přitom o důležitý motiv pro autorčino dílo jako celek. Můžeme jmenovat i další povídky jako „Mlha“, „Bouda na kopci“, „Mýdlové bubliny ve špinavé vodě“ atd., ve všech nalezneme explicitní, především verbální vzájemné útoky blízkých lidí.

Již dříve jsme uvedli, že pro autorčiny povídky je charakteristické výrazné potlačení polarizace postav, jen málokdy bude čtenář s některou z nich vyloženě sympatizovat. Doplňme, že s tím též souvisí nemožnost rozlišit mezi utlačovatelem a utlačovaným. V „Jabloni v uličce“ je tento prvek obzvlášť výrazný. Nejpozitivněji vyznívá postava Awena, pouze však z toho důvodu že je v pasážích vyprávěných Třetí sestrou a doktorem, resp. detektivem zmiňován jen zřídka. V kapitole vyprávěné matkou už ovšem vyznívá jako neuctivý „spratek“, což je ale oslabováno tím, že zatímco ostatní ve vlastních vyprávěních jednájí relativně racionálně či logicky (v rámci posunuté racionality a logiky celé novely samozřejmě), matka je evidentně šílená ve všech pasážích.

Myslíme si, že politická interpretace nevráživosti mezi postavami je přinejmenším sporná. Zejména pokud bychom chtěli takovou interpretaci uplatnit univerzálně, a to nejen napříč povídkami, ale i v rámci jedné povídky. V první řadě je třeba si připomenout problém, který má s mezilidskými vztahy samotná autorka, a také autorčino odmítání zavedených principů fungování společnosti. V eseji „Postupné probouzení ‚já‘“ Can Xue píše o tom, že při práci v továrně její „nepochopení“ základních pravidel mezilidských vztahů (které zahrnovaly i pomlouvání za zády) nakonec vedlo k tomu, že kromě třech dělnic ji každý pokládal za problematickou osobu a nikdo se s ní nechtěl bavit. Ona ovšem nevěděla, co udělala špatně. Nakonec začala v hloubi duše pociťovat, že „mezilidské vztahy jsou vskutku bezedná, temná jáma“ (renji guanxi zhenshi ge wu di de heitong 人际关系真是个无底的黑洞) (Can 2007:22). Přitom nešlo o nějaký „politický“ boj, Can Xue v oné továrně pracovala deset let, aniž by měla nějaký problém politického rázu. Šlo o čistě problém psychologický. Máme za to, že tento prvek je ve spisovatelčině díle nepřehlédnutelně přítomen. Autorčin

psychologický problém představuje silný inspirační impuls pro vykreslování pokřivených mezilidských vztahů.

Výše zmíněný argument však nemusí být stoprocentně platný. Například povídka „Mýdlové bubliny ve špinavé vodě“, která zobrazuje výrazně narušený vztah mezi matkou a synem, hned z několika důvodů svádí k politické interpretaci. Povídka je vyprávěna z perspektivy muže jménem San Mao 三毛,⁸⁹ který, poté co zjistí, jaký efekt má kapalina na její tělo, nechá svoji matku, zlou, vztahovačnou a pragmatickou „železnou ženu“ (tie yiban de nüren 铁一般的女人) rozpustit ve vodě:

[...] rukou převrhla šálek čaje na okenní římse, který tam nechala minulou noc. Čaj vycákl a postříkal jí obličej. Utírala se rukávem a při každém setření se jí na tváři objevila spousta bílé pěny. A navíc nebylo pochyb, že na místech, která utřela, zůstávala jen prázdná místa.

„Nechceš se vykoupat, mami? Půjdu ti připravit vodu,“ řekl jsem, jako by mi to přikázal nějaký démon.

[...] 她的胳膊撞翻了窗台上的一杯茶，那是她隔夜放在那里的。茶水溅了出来，泼在她脸上，她用袖子去揩，每揩一下，脸上就出现许多白色的泡沫，而且在揩的地方，千真万确的有一道道洼痕。

“妈妈，你洗一洗把，我这就去准备水。”我像受了鬼的差使这么说。

Postavu matky zde ovšem nelze interpretovat způsobem, který jsme zmínili v první kapitole, tedy jako výraz odcizení, jež autorka zažívala v době svého dětství a dospívání. Syn totiž má o matku, která jej neustále podezřívá z nějakých intrik namířených na její osobu, skutečně starost. Jeho čin je výsledkem afektu, náhle uzřené možnosti jak se vymanit z pout poslušnosti a oddanosti ke člověku, který jej pouze terorizuje. Fakt, že se matka ve vodě skutečně rozpustí, San Maoa navíc psychicky silně zasáhne. O to víc na něj ale zapůsobí zjištění, že přestože matka fyzicky zmizela, její hlas neutichá a stále zaznívá ze dna necek. San Mao následně vybíhá na ulici, proměňuje se v psa, štěká a zakusuje se do ramene jistého muže.

⁸⁹ Zajímavá, nicméně obtížně vysvětlitelná je zde shoda s povídkou „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“, kde se stejně jmenuje postava dcery.

Cai Rong postavu matky v díle Can Xue obecně interpretuje jako alegorickou postavu, zastupující Komunistickou stranu a Mao Zedonga (2004:124). V případě „Mýdlových bublin ve špinavé vodě“ pak Cai Rong hovoří o tom, že stále zaznívající matčin hlas může být poukazem na přetrvávající vliv Maových myšlenek i po jeho smrti (2004:125). Jak jsme naznačili v první kapitole, nedomníváme se, že by se postava matky v autorčiných povídkách dala vždy interpretovat alegoricky. V tomto případě však musíme se Cai Rongem alespoň z části souhlasit. Předně je zde onen víceméně pozitivní vztah San Maoa k matce – v první části povídky je evidentní, že o ni má skutečnou starost. Matka však synovi oplácí pouze terorem. Připomeneme-li si, že spisovatelčini rodiče byli dle jejích vlastních slov „komunisté s čistou duší“, kteří se ale nakonec stali obětí kampaní, získáme jasnější představu o tom, kam autorka míří: Podpora Komunistické strany a svědomitá práce z pohledu autorky paradoxně vede k perzekuci. Zoufalý pokus vymanit se z vlivu strany je ovšem také marný. Nemusí se nutně jednat o přetrvávající vliv Mao Zedongových myšlenek, může jít o komunistickou ideologii jako takovou, která bude stále přítomna, ať už v jakékoli formě. V tom se vyznění „Mýdlových bublin“ z části podobá jak povídce „Co se mi přihodilo v tamtom světě“, tak povídce „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“. Závěrečný motiv zakousnutí se do masa jiného člověka, je pak nejspíše poukazem na luxunovskou, kanibalskou národu čínského národa.

Než téma politické interpretace opustíme, rádi bychom se zmínili ještě o povídce „Bouda na kopci“, která rovněž bývá velice často interpretována politicky. Nejobsáhlejší rozbor nabízí Li, ovšem opět na základě (tradičních) symbolických významů – šachy (weiqi 围棋) jako symbol spisovatele, nůžky jako symbol novináře, studna jako symbol vládní politiky vůči literatuře a umění atd. (1994:17–19). Tradiční symbolický význam připisuje Li především šachům: „Ve starověké Číně byly čtyři základní dovednosti učence hraní na hudební nástroj, hraní šachu, kaligrafie a malba (qin qi shu hua 琴棋书画). Can Xue analogicky užívá šachy jako metaforu pro své vlastní psaní.“ (1994:17). Symbolická interpretace nůžek je Liovo vlastní odhalení. Říká, že před rozšířením počítače byly nůžky a pero důležitými pomůckami při novinářské práci. V souvislosti s povoláním autorčina otce je tedy dle něj možné interpretovat nůžky jako symbol práva psát a stříhat, tj. editovat text (1994:19). Studně poté Li přisuzuje její symbolický význam pouze na základě vztahu k šachům a nůžkám (tamtéž). Šachy rodina vypravěčky naschvál vedle studny zakopává, aby je pak postava musela s obtížemi dostávat zpět. Nůžky spadly otci do studny a on si není jistý,

jestli je bude schopen vylovit. Obojí tedy představuje nemožnost vlivem politických perzekucí svobodně vykonávat své povolání.

Už jsme se zmiňovali o tom, že v případě Can Xue nepokládáme za pravděpodobnou práci s motivy v jejich tradičních významech. Zde se ovšem Liova argumentace jeví poměrně přesvědčivě. Problematický je ovšem motiv studny, u něž je třeba při interpretaci začít. V případě studny jsme již v první kapitole doložili jinou konotaci, kterou tento motiv vyvolává. Jednalo se o autorčinu bolestnou vzpomínku autorky z dětství. Tato interpretace zcela nevyklučuje Liovo pojetí šachů a nůzek, příčinu ztráty možnosti tvořit je však třeba hledat spíše v mezilidských vztazích než v politické perzekuci. To platí především pro hlavní postavu, která zde má reprezentovat samotnou autorku. Nemůžeme tedy Liův argument bez výhrad přijmout.

Li se také odvolává na spisovatelčin rozhovor se Shi Shuqing, ve kterém Can Xue říká: „Píšu takovou prózu zcela jako důsledek nesmiřitelnosti lidské přirozenosti (irreconcilability of human nature). Nikdy jsem nezapomněla na pomstu, druh odvety v emocionální oblasti, zvláště když jsem poprvé začala psát.“ (Li 1994:15) Vztáhnutí tohoto vyjádření na sféru politickou je sice možné s ohledem na okolnosti, které postihly autorčinu rodinu, zároveň ale nic nenasvědčuje tomu, že by toto byl jediný směr, kterým autorčina touha po pomstě míří. Jak bylo řečeno výše, v souvislosti s autorčinými vlastními vyjádřeními, jež se týkají jednak duševněpytné nátury jejího díla a jednak jejích problémů v oblasti mezilidských vztahů, nelze motivy interpersonálních útoků, které jsou v povídce „Bouda na kopci“ velice výrazné, pojímat čistě jako politickou alegorii.

Pouze v jednom případě jsme se setkali s tím, že by byl politický charakter díla Can Xue z větší části odmítnut, a to ve Wang Jingově předmluvě ke sbírce povídek *China's Avant-Garde Fiction*. Wang zde říká, že Can Xue je daleka toho přinášet další protirevoluční svědectví a že její ztvárnění násilí a dalších negativních jevů je „sebevědomě depolitizovaná a vyprázdňená, třebaže psychicky aktivizovaná, prázdná forma“ (1998:5–6). Dále dodává, že „násilí v jejím díle je oproštěné od historie a stává se součástí čistě mentálního obrazu, jenž je konec konců smyšlený.“ To pak autorku také odlišuje od „literatury jizev“ (1998:6). Je škoda, že tyto postřehy jsou pouze součástí předmluvy, a tak nemohou být více rozvedeny, protože to, co naznačují, by se mohlo vyjevit jako vskutku originální argument v dosavadním zkoumání autorčina díla.

3.2. Sexuálně psychologická interpretace

Vzhledem k šíři, jakou tento typ interpretace zabírá, může být jeho vymezení poněkud obtížné. Nejlépe se definuje negativně: Za psychologickou interpretaci spisovatelčina díla lze považovat jakýkoli rozbor, který nebere zřetel na možné politické prvky. Toto ovšem opět nelze akceptovat bez výhrad, neboť psychologické zkoumání (a zvláště psychologické zkoumání společnosti) nese v čínském kontextu inherentní politický význam. Mao Zedong ve svých *Rozhovorech o literatuře a umění* vyslovil myšlenku, že vhléd do lidského nitra musí být zaměřen na dělníky, rolníky a vojáky, a kritizoval ty, kteří se od tohoto směřování odklánějí:

Mnoho soudruhů studovalo poměrně důkladně intelektuály; rozebírali jejich psychologii, líčili je a dokonce omlouvali nebo brali v ochranu jejich nedostatky. [...] Tito soudruzi se nedovedou sblížit s dělníky, rolníky a vojáky, nerozumějí jim, nestudovali je a nemají mezi nimi důvěrných přátel, a proto nejsou schopni je náležitě vypočítat.

有许多同志比较地注重研究小资产阶级知识分子，分析他们的心理，着重地去表现他们，原谅并辩护他们的缺点 [...]。对于工农兵群众，则缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他们 [...]。(Mao 1975:14)

Can Xue stojí každopádně naprosto mimo takový diskurs. Její postavy jsou, pokud jde o společenské zařazení, neidentifikovatelné, a něco takového, jako je rozdělení společnosti na jednotlivé třídy, není pro její dílo relevantní. Jak vyplývá z jejích teoretických pojednání o literatuře, Can Xue preferuje vhléd do duše člověka, který dospívá k univerzálním závěrům, ale který se zároveň uskutečňuje skrze zkoumání vlastní individuality. Pochybnosti o účinnosti takového procesu však vzbuzuje přesvědčení autorky, že již od dětství byla zvláštní, neobyčejnou osobností.⁹⁰ Nedomníváme se, že by autorka měla být nadána jakousi výjimečnou schopností dospívat k obecným poznatkům o lidské psychice, nicméně připouštíme, že dokáže literárně ztvárnit určité, mnohdy výrazně patologické, jindy ale

⁹⁰ Spisovatelčinou výjimečností se z velké zabývá například esej „Nepřekonatelné překážky“, kde mimo jiné popisuje svoji schopnost vytrvat, učit se a nakonec vynikat i v činnostech, ve kterých zprvu zaostávala.(Can 2007:2–5)

v podstatě přirozené myšlenkové procesy, které lidskou psychiku (také) utvářejí. Pochopení tohoto nám ovšem opět ztěžuje svojí metodou, která jako by byla zhmotněním faktu, že emoce a racionalita se vzájemně vylučují.

3.2.1. „V divočině“

Povídka „V divočině“ vypráví o manželském vztahu, který je od počátku vážně narušený absencí vzájemného porozumění. Postavy se pohybují na hranici snu a skutečnosti, ztvárněný svět funguje podle zvláštních pravidel, která manželům nedovolí, aby sdíleli svoje trápení. Nakonec se ukazuje, že největším a v podstatě nepřekonatelným trápením je, kromě chronické nespavosti, vztah sám a nemožnost z něj uniknout.

Podstata problému ústřední dvojice i jejich vztahu je pojmenována hned v prvním odstavci a v následném dialogu:

Toho večera si šla lehnout a najednou zjistila, že nespí. A tak vstala a v neosvětleném pokoji přecházela sem a tam, prohnílá podlaha pod jejíma nohama chmurně vrzala. V temnotě v rohu dřepěla nějaká ještě černější věc, která matně připomínala medvěda. Ta věc se pohnula a její kroky také zazněly chmurným zvukem, jež vydávala podlaha.

„Kdo tam?“ Hlas jí zamrzl v hrdle.

„Já,“ ozval se manžel vystrašeně.

Byli vyděšení jeden druhým.

那天晚上，她睡下去，忽然发现自己没睡着。于是起身，在没点灯的房间里踱来踱去，踩得朽烂的地板阴森森地作响。黑暗里，有一团更黑的东西蹲在墙角，隐隐约约的像一只熊。那团东西移动着，也踩得地板阴森森地作响。

“谁？”她的声音冻结在喉头。

“我。”丈夫骇怕的声音。

他们相互都被对方吓着了。(Can 1998a:31)

Citovaná pasáž nám o ústřední dvojici prozrazuje mnohé. Předně je evidentní, že oba protagonisté mají problémy se spánkem. Zároveň jsou si natolik vzdáleni, že ani neví, co ten druhý zrovna dělá. Nejsou schopní se navzájem poznat, či jinak řečeno, nepředpokládají to, co

by napadlo každého člověka žijícího se svým partnerem ve společné domácnosti. Za normálních okolností by totiž manželčina otázka měla spíš znít „to jsi ty?“ Ona ovšem ve tmě tuší nějakou „věc“, ani ne člověka, spíše zvíře. On je zas vystrašen zvukem jejího hlasu, který jako by snad ani nepoznával.

Přestože příběh je vyprávěn ve třetí osobě, shodneme se s výkladem Lu Tonglin, která ve svém rozboru této povídky dochází k závěru, že se evidentně jedná o perspektivu ženské postavy (1993:184). Hovoří pro to i prostor, který je v povídce věnován líčení pocitů i vlastním promluvám manželky. Další odstavec ještě více odhaluje postatu jejího vztahu s manželem: „Od té doby každou noc jako dva duchové bloudili v temnotě řadou prázdných místností onoho velkého domu. A on přes den klopal zrak a předstíral, že si nepamatuje, co se v noci dělo. (从此, 每天夜里, 他们如两个鬼魂, 在黑暗中, 在这所大寓所的许多空房间里游来游去。白天, 他低垂着眉眼, 仿佛不记得夜里发生的事。) (Can 1998a:31)

Zde se nabízí sexuální interpretace. Muž, kterého přes noc manželka považuje za zvíře, si nepamatuje, co se v noci dělo, nechce se hlásit ke svému nepatřičnému chování. S pokračujícím příběhem je ale stále více zřejmé, že manžel, byť také stížen insomnií a chvílemi zahanben, je ve vší své ignoranci mnohem spokojenější či smířenější se současným stavem věcí než jeho družka. Nachází si zábavu, kterou jsou hry neznámého charakteru se škrtidlem a injekční jehlou⁹¹. Zatímco manželka se marně snaží najít způsob, jak se vymanit z bludného kruhu nespavosti, psychického násilí a stereotypu.

Ani jednou je nezalil, a tak všechny zimostrázy uschly. Vyhodil je a na okenní římsu nechal jenom řadu prázdných květináčů, které v noci vypadaly jako spousta lidských lebek.

„Bylo by lepší to uklidit, když nic nepěstuješ,“ postěžovala si sklíčeně, obličej jak z vosku.

„Na tomhle místě stejně nic nevyroste,“ dupnul prudce. „V pustině.“ [...]

⁹¹ Tento motiv je v povídce poněkud problematicky interpretovatelným. Konkrétní podstata manželových her se škrtidlem a injekční jehlou není jasná. Víme jen, že tyto dvě věci našla manželka pod postelí a že manžel si je rychle oblíbil. Na jednom místě manžel škrtidlo „i ve spánku žvýká“ (还在睡觉的时候将橡皮管含在口中咀嚼。) (Can 1998a:32). Ze špičky jehly pak chvílemi odkapává krev. Víc nám není sděleno a můžeme se jen dohadovat, jestli manžel, jak by se mohlo jevit, toto náčiní skutečně používá k sebepoškození (jakéhokoli druhu), popř. z jakého důvodu a za jakým účelem.

„Ty květináče na okně vypadají v noci obzvlášť strašidelně, můžu je sklidit?“ Najednou se zarazila a její intonace začala znovu kolísat. „Přijde den a já se konečně rozhodnu a všechny je shodím. Okenní římsa zůstane prázdná, to bude krása.“

Studem celý zrudnul a zaskřípal zuby.

他一次也没浇过水，黄杨木全枯死了。他扔了它们，剩下许多空钵子摆在窗台上，夜间看去酷似许多骷髅。

“倒不如不种干净。”她蜡黄着脸，丧气地埋怨。

“这地方什么也长不成。”他恶狠狠地跺着脚，“一片荒蛮。”[...]

“窗台上的那些钵子，夜里看起来特别恐怖，能不能扫下去。”她停了一下，语调又变得飘忽不定，“有那么一天，我终于下了决心，将它们一古脑全扫下去了，那时窗台上光秃秃的，真叫人开心。”

他窘得一脸通红，牙齿格格地响。(Can 1998a:33–34)

Manžel sice z části ignoruje, co se kolem něj děje, ale zároveň se snaží ovládat své sny, jako by se snažil ovládat bestii, kterou má v sobě a která může způsobit, že se všechno zhroutí.

Důležitým motivem v této povídce, který jsme již nastínili v první kapitole, je stírání rozdílu mezi vnitřním a vnějším světem. Venku je divočina plná jedovatých hadů, štírů a ledového deště, do které se manželé příležitostně vydávají a která neustále proniká do domu. Přičemž, jak píše Lu, „na jednu stranu tento dům neposkytuje žádnou ochranu jeho obyvatelům [...] a na stranu druhou tento nedostatek ochrany nebrání domu, aby nesloužil jako vězení.“ (1993:184) Manželé jsou tedy chyceni v podivném míjení se v temnotě, v atmosféře, která má daleko k ideálnímu vztahu mezi mužem a ženou; v bdění bez naděje na spánek a ve snu, z nějž se nelze probudit; v divočině, která je jejich obydlím, a v obydlí, které je divočinou. To vše je plné nástrah a není kam uniknout, protože už téměř neexistuje nic jiného, a i to, co by potenciálně existovat mohlo, se ztrácí: „Prostě nedokážu rozlišit, jestli sním, nebo jsem vzhůru, v kanceláři mluvím z cesty a děším tím kolegy.“ [...] „Bojím se stýkat s lidmi, mohli by poznat, že jsem v transu. Urputně se snažím neotvírat ústa.“ (“我简直分不清是在做梦还是醒着，我在办公室里讲起胡话来，把同事们吓坏了。” [...] “我害怕遇见人，他们会发现我神情恍惚，我尽量不开口。”) (Can 1998a:33)

Nakonec se ovšem opravdu všechno, zdá se, hroutí. Manžela uštkne štír do palce u nohy, a ten mu následně nateče. Slyší kroky manželky, jak k němu přichází z divočiny a brání se, že to všechno je jenom jeho sen, jenž si nechává úmyslně zdát (wo ziji yuanyi de meng 我自己愿意的梦). Ukazuje se nicméně, že všechno je jenom iluze. V divočině nikdo není, zvuk kroků byla jenom představa. Závěr povídky nepřináší žádné řešení. Čas jako by se zastavil ve chvíli nejhlubší beznaděje.

Neviditelná ruka se úmyslně, bolestivě dotkla jeho palce u nohy, nebylo úniku. Promrzlé chloupky se naježily jako špendlíky. Hodiny na zdi naposledy odbily a roztříštily se, ozubená kola jako hejno ptáků vyletěla směrem k nebi, zkroucené škrtidlo těsně přiléhalo ke špinavé zdi, na zem cákala zahořklá černá krev.

一只无形的手故意触痛他的脚趾，躲也躲不开。冰冻的汗毛竖起来，如一枚枚大头针。壁上的挂钟在打完最后一下时破碎了，齿轮像一群小鸟一样朝空中飞去，扭曲的橡皮管紧紧地巴在肮脏的墙上，地上溅着一滩沉痛的黑血。
(Can 1998a:35)

Tato povídka zobrazuje patologický vztah dvou lidí, kteří jako by byli navždy připoutáni jeden k druhému, přestože nikdy nejsou tak docela spolu. „Není úniku,“ praví se v posledním odstavci. Přestože manželka de facto zmizela, stále je přítomna a může manželovi způsobovat bolest, kterou si do té doby vlastně neuvědomoval. I on tedy dochází k poznání, že v jejich vztahu je něco krutého. A zároveň se hroutí jeho pracně budovaná iluze, že všechno je vlastně v pořádku. Zbývá jen hořká věčnost, naplněná stereotypem, prázdnotou a pachutí krve a snad i jakýsi druh psychické tyranie, která manžela čeká jako odplata za jeho ignorantské chování.

Problematickým ovšem zůstává důvod tohoto fatalismu. Vždyť i autorka sama je důkazem, že s trochou důvtipu se lze vyvarovat mezilidských vztahů, či alespoň jejich četnost a intenzitu redukovat na minimum. Zde se ovšem jedná o naprosto základní společenskou jednotku, instituci manželství, ze které není jednoduché se vymanit. Divočina, která proniká až do domu, se dá považovat za jakési veřejné mínění, které může rozklad manželství odsoudit. A pokud je tedy domov vězením, jež tvoří především psychické utrpení v manželském svazku, vnější prostor, ona divočina plná další nepřátelskosti, útočiště

neposkytne. Li Tianming říká, že divočina je symbol „společenské reality bez řádu a především autorčiny psychologické reality bez víry“ (1994:49).

Povídku tedy nelze interpretovat jako kritiku společnosti, protože společnost v této povídce tvoří pouze „vnější“ prostředí, které je možná nepřátelské, ale není jádrem problému. Tím stále zůstává vztah dvou lidí, který ani jeden z dvojice nedokáže urovnat.

3.2.2. Rozhovory v ráji

Pět povídek, které dohromady tvoří cyklus *Rozhovory v ráji*, se i vzhledem k jejich výrazně lyrickému charakteru dá číst odděleně (tak jak k tomu byli nuceni čtenáři v době, kdy poprvé vyšly⁹²) a každá z nich přináší ucelený pohled na určitý výsek vztahu mezi mužem a ženou. Svým způsobem je jednodušší přistupovat ke každé z povídek jako k samostatnému dílu, odpadá tak řada otázek, jež vzbuzuje neurčitá identita postav. Jedná se každopádně o jakousi formu milostného příběhu, přičemž každá z pěti povídek posunuje vztah ústřední dvojice na jinou úroveň. Pokud povídky čteme odděleně, nemusíme promýšlet souvislosti mezi jednotlivými částmi, a navíc svoji pozornost můžeme naplno zaměřit na snové obrazy jedné konkrétní, nepatrně se proměňující fáze milostného vztahu v životě člověka. Pokud však *Rozhovory v ráji* vnímáme jako skutečně souvislý, a nadto dokonce lineární příběh, musíme mezi jednotlivými fázemi milostného vztahu rozkývat příčinný vztah, a tudíž více do hloubky promýšlet, co se v té které povídce „skutečně“ stalo, abychom následně správně porozuměli tomu, co se bude dít v povídce následující.

Ústřední dvojici ve všech povídkách tvoří jednak „já“, které, přestože jeho pohlaví není nijak naznačeno, bude čtenář přirozeně vnímat jako ženu. To je dáno mimo jiné způsobem, jakým je popisován její partner, k němuž je referováno prostřednictvím druhé osoby jednotného čísla zájmena „ty“. Jednání „ty“, jako chytání protagonistky-vypravěčky kolem pasu a jistá dominance v utvářejícím se vztahu implikují maskulinitu jeho charakteru. Problematickou však zůstává právě identita mužské postavy. Li Tianming ve svém zevrubném rozboru navrhuje, že s přechodem od třetí ke čtvrté povídce se mužská postava mění (1994:59). Toto tvrzení pokládáme za vysoce pravděpodobné. Níže předložíme argumenty, které Li Tianmingův názor podpoří.

⁹² Pouze čtvrtá a pátá povídka vyšly společně v jednom vydání časopisu *Svět beletrie*. Pro bližší informace viz Přílohu na konci této práce.

První povídka vyznívá nejvíce pozitivně, neboť zobrazuje intenzivní počátek citového vztahu, pravděpodobně první lásky. Zaznamenáváme zde na jednu stranu velice silný sexuální podtext, ale i čistě emocionální, absolutní otevření se druhému člověku:

Seznámili jsme se v temnotě. Byl jsi osamělý náměsíčník, nehybně sedící na kameni. Právě ten den v noci jsem se vydala hledat včely a hned jsem tě poznala. Nedočkavě jsem ti řekla, že mám v hrudi velikou dutinu, ve které chraští vlhké oblázky. A ještě jsem ti pověděla, že se již od mala tolik bojím chladu, povídala jsem a přitom jsem vložila své ledové prsty do tvé teplé dlaně.

我和你是在黑暗中相识的。你是一个孤独的梦游人，一动不动地坐在一块石头上。刚好那天夜里我出去找蜜蜂，我马上认出了你。我迫不及待地告诉你，我的胸口有一个很大的窟窿，潮湿的小石头在里面哗啦作响，我还告诉你我从小是多么的怕冷，我一边唠叨一边将冰冷的指头放进你温暖的掌心里。(Can 1998a:71)

Takové líčení je na Can Xue nezvykle pozitivní. Stejně jako nadšení ze vztahu, vyjádřené: „Volali jsme jeden na druhého: „Ty jsi ten člověk!“ (我们相互向对方大声说: “你就是那个人!”) (Can 1998a:72) Čtenář nicméně tuší temnou stránku, která se již od počátku skrývá v omamných účincích vůně tuberózy (yelaixiang 夜来香), jež je zde symbolem sexuálního aktu. Vypravěčka se mu poddává, ale nakonec ji začne dusit. Nemůže ale přestat čekat na její noční závany. Sexuální touha začíná být silnější než ona a začíná se projevovat odstředivou tendencí:

Když o půlnoci čekám na tuberózu, u dveří pokaždé stojí černý stín, stačí, abych zavřela oči, a už se ke mně začne přibližovat. Celá se třesu a netroufám si usnout. Jednoho dne jsem to už opravdu nevydržela a zdřímala si a on natáhl svoji velice dlouhou ruku a chytil mě za vlasy. Strašně jsem se vyděsila a hlasitě tě volala [...].

我在半夜里等待夜来香的时候，老是有个黑影立在门边，只要我闭一闭眼，他就朝我移近。我浑身直抖，怎么也不敢睡着。有一天我实在熬不住打

了一个小瞌睡，他那极长的手臂竟伸了过来，抓住了我的头发。我恐怖极了，大声喊着你 [...]。(Can 1998:72)

Ženská postava jako by se tu bránila sexuálnímu pudu, který se jí snaží odvést od původního milence. Nechce se vzdát, protože si uvědomuje, že to povede k rozpadu vztahu. Závěrečná slova protagonistky jako by byla předznamenáním toho, co se bude dít ve druhé a třetí povídce:

Možná se jednoho dne nakonec proměním v rybu. Až ten čas přijde, víc už mě nepotkáš. Pouze za rozbřesku ze břehu jezera uvidíš tenkou dlouhou rybku, jak vyskočí nad hladinu. Pohne ústy směrem k tobě a pak zmizí v jezeře. Tehdy ti pukne srdce a hlava se ti zatočí jak větrný mlýn. Nesnesu proměnit se v rybu, chci s tebou v temnotě hledat tuberózu, ty venku, já uvnitř.

也许有那么一天，我终于会变成一条鱼。到那时候，你就再也见不着我了。你只会在黎明的湖边看见一条细长的小鱼蹦出水面。朝着你动一动嘴唇，然后又消失在湖中。那时你的心脏会发生一次撕裂，头昏得像风车旋转。我不忍心变成那条鱼，我要和你一起在黑夜里寻找夜来香，你在门外，我在屋里。(Can 1998a:73)

Jezero zde může být vnímáno jako širý svět potenciálních sexuálních partnerů a ryba jako symbol ženské sexuality. Do života milenců se vkrádá odcizení.

V druhé a třetí povídce se prohlubuje propast, která se mezi párem začala na konci první povídky vytvářet. „Vítř mezi námi hněvivě kvílel, měsíc byl vyzařující stín. Ve větru jsem sotva slyšela tvůj dech.“ (风在我们之间怒叫着，月亮是一个发光的影子。我在风中细细捕捉你的喘息。) (Can 1998a:74) Žena se ale pořád brání svodům dalších mužů, nechce obětovat milence své touze, kterou jako by stále přičítala vnějším vlivům. „Pevně mě obejmí, pevně mě obejmí, [krajta] se chystá kousnout tě do kotníku, šlápnul jsi na tep země. Táhle ve větru možná stojí nějaký člověk... (“抱紧我、抱紧我，[蟒]的牙就要咬你的脚踝，你踩着土地的脉搏了。在那边的风中，也许站着一个人……”) (Can 1998a:77) Ani on si však nehodlá připustit možný rozpad jejich vztahu. Má pocit, že když se ještě budou snažit, mohli by dostat další šanci.

Třetí povídka už ale svým úvodem naznačuje, že vše je ztraceno: „Včera večer jsem opět šla ven. Už dříve si mi radil, že se nemám v noci procházet, abych se vyhnula nepředstavitelné újmě. Pamatuji si tvé varování, ale stejně jsem šla, jako by mě očaroval nějaký démon. (昨天夜里我又出去了。你曾劝告过我，不要在夜里出去游逛，以免遇到意想不到伤害。我记得你的警告，但我还是出去了，像有鬼使神差一样。) (Can 1998a:79)

Vypravěčka se už svodům nebrání. S tím, jak se ona emocionálně vzdaluje svému milenci, i on začíná být chladný. Nakonec už jen dílem zlostně a dílem rezignovaně přijímá fakt, že je konec. Objevuje se však nový milenec:

Děšť ustal, chystám se letět zpět. Nejspíš v prázdném pokoji, na útesu, jenž připomíná gangrénu. Znovu tě náhodou potkám, nedobrovolně mě políbíš na rty a já, já příště určitě řeknu:

„Ty jsi přece on [...].“

雨停了，我就要飞回去。在假设的空房间里，在坏疽般的崖石上。我将再次和你不期而遇，你会不自由地吻我的嘴唇，而我，下一次一定要说：

“你就是他[...]。(Can 1998a:83)

Toto je právě ten moment, ze kterého shodně s Liem (1994:59) usuzujeme, že ve čtvrté a páté povídce není partnerem vypravěčky původní milenec. Čtvrtá povídka se ale s novým milencem rozhodně nevrací zpět k pozitivní atmosféře povídky první. Naopak. Spíše zde nalezneme vyjádření, že vztah tohoto páru je ve své podstatě nemožný.

Rameno na rameni sedíme na převisu, dva páry nohou se pohupují, podpatky bot hlasitě buší do skály. [...] „Stačí, abychom skočili, a dostaneme novou duši.“ [...] „A pak tě ztratím,“ bezmyšlenkovitě za tebe dokončím větu a pouze cítím, jak se s onou skálou postupně slévám v jedno.

我们肩并肩坐在悬崖上，晃荡着四条腿，用鞋后跟在崖石上敲出很大的响声。[...] “只要我们纵身一跳，就会获得一个新的灵魂。” [...] “然后我就

失去你。”我不假思索的替你把话讲完，只觉得自身渐渐与那崖石化为一体。(Can 1998a:85)

Vypravěčka se snaží uprchnout, ale po čase shledává, že je to nemožné. Aktuální milenec se nehodlá vzdát, do nekonečna vypravěčce opakuje, že se jednou vrátí, což si posléze začíná připouštět i ona. Předpokládá ale, že to bude až za hodně dlouhou dobu. Uvědomuje si totiž, že si není jistá sama sebou, potažmo tedy svými city, a ne city svého milence.

Už je mi to jasné, jsem to já, kdo si není jistý. Navždy budu v panice utíkat, a i když si to ujasním, pořád budu cítit ten osudový rozpor. Předpověděl si, že se vrátím na jaře. Ten den se zvedneš od stolu, půjdeš otevřít domovní dveře a ke svému obrovskému údivu spatříš bělovlasou, starou ženu...

现在我明白了，没有把握的是我，我将永远在惊慌失措中奔逃，即使弄清了，也在致命的矛盾中。你预言我在春天里归来。那一天，你从桌边起身，走过去打开房门，大吃一惊地看见白发苍苍的女人……(Can 1998a:87)

Zde už se dostáváme k fatalismu, s nímž jsme se setkávali již v předchozích povídkách, k beznaději, která provází mezilidské vztahy. Pryč je „romanci“ provázející idealismus první povídky, pryč je i odpor povídky druhé.

Děj páté povídky se odehrává na jakémsi pustém místě. Nalezneme zde většinu motivů, které můžeme najít v jiných, podobných povídkách, jako je například povídka „V divočině“. Milenec trpí nespavostí a bydlí v jakési malé boudě (xiaowu 小屋), v pustině, kde za noci nikdy nerozsvěcí. Vypravěčka chce milenci pořád něco povědět. Nedokáže sice zastavit své nepřetržité povídání, nikdy se však nedostane k tomu, co chtěla opravdu vyjádřit.

I sexualita je zde přítomna, ovšem ne v podobě tuberózy, ale v obrazu neustále kapající vody, jejíž původ je pro vypravěčku záhadou. Schyluje se nicméně k tomu, že se vypravěčka smíří se svým osudem, k čemuž ji nabádá její milenec:

„Není třeba utíkat, stačí se zastavit na starém místě a sama se rozzáříš a zprůsvitíš. Právě tak jsem se sem dostal i já, stačí se jen uklidnit a je to. Na stezce ve stínu stromů déšť nepřestává kapat, nezáleží, kam jdu, všude jej slyším. [...]“

“用不着跑开，你只要停在老地方，自身就会变得通明透亮，我就是这样过来的，只要沉住气就成了。在林荫小道上，雨珠一直滴个不停，不管我走到哪儿都听得到。 [...] “ (Can 1998:92)

Vypravěčka nakonec zůstává v pustině se svým milencem, kterého se teď již nebojíme označit za manžela.⁹³ Zdá se s tím smířená, konec poslední povídky vyznívá veskrze pozitivně:

Budeme se celou noc hlasitě veselit, zapomeneme na naši bídnou nespavost, zapomeneme i na to temné město. Sehneme se, abychom zřetelně slyšeli volání dešť'ovek. V rudém slunci se proměníme ve sporýš, z jehož listů budou viset řetízky dešť'ových kapek.

我们将整整闹腾一夜，忘掉这种悲惨的失眠，也忘掉那座黑糊糊的城市。我们弯下身来，就能清晰地听见蚯蚓的叫声。在通红的阳光里，我们忽然化为两株马鞭草，草叶上挂着成串的雨珠。(Can 1998a:93)

Rozhovory v ráji obsahují jak to nejneobvyklejší, tak i to nejtypičtější z autorčiny tvorby. V první povídce jednoznačně převládají méně obvyklé postupy a motivy, psychologie postav v ní je netypicky pozitivní, stejně tak celkové vyznění příběhu. Zároveň je tato povídka výjimečná tím, že při použití stejné, anti-realistické metody jako v jiných, mnohem temnějších povídkách, dosahuje naprosto odlišného efektu. To může být bráno jako důkaz toho, že autorčin styl nemusí být nutně spjat jenom s patologickými jevy či odpornými stavy v oblasti lidské psychiky (a ve světě obecně), ale stejně efektivní může být i v případě evokace něčeho pozitivního či krásného.

Postupně se ale v dalších povídkách dostáváme opět do špinavých vod fatalismu a skepse vůči mezilidským vztahům, jež jsou pro autorku charakteristické. Důležitým momentem je tu však pasáž, ve které vypravěčka připouští, že chyba je na její straně, že to ona není schopná vyznat se ve svých emocích. Pokud toto přiznání – ve světle toho, co víme o naturelu Can Xue – vztáhneme k autorce samotné, proces zkoumání lidské duše skrze

⁹³ Li Tianming používá slovo manžel po celou dobu svého výkladu. Vzhledem k charakteru a vývoji vztahu jsme ovšem zvolili slovo milenec. Ani jedno ze dvou označení se však v textu samotném nevyskytuje.

zkoumání vlastní individuality se bude jevit mnohem transparentnějším. Zároveň se ale tím také ale odhalí fakt, že si takové zpytování nemůže činit nárok na univerzální platnost. Autorka se totiž stěží dostává za hranice subjektivity, se kterou na charakter lidského nitra pohlíží. V první povídce sice ještě můžeme cítit jistý druh obecné platnosti, ale to je vlastně pouze důsledek toho, že prožívání první lásky je více či méně sdílenou a tedy univerzální lidskou zkušeností. Ne už tak hluboká skepse a neschopnost trvalejší citové investice.

Jestli v tomto příběhu hraje nějakou roli reálná osobní zkušenost autorky, pramenící ze vztahu k jejímu manželovi, je otázka, na kterou nedokážeme odpovědět. Již jsme se tímto problémem zabývali v první kapitole, kde jsme také citovali Li Tianminga, jenž se k tomuto názoru na základě autorčina rozhovoru s Shi Shuqing přiklání (1994:64). My máme nicméně za to, že není nutné usilovat o takto konkrétní pojmenování inspiračních zdrojů povídky. Není důležité, jestli se autorka inspirovala skutečným prožitkem, anebo se jedná pouze o umělecky ztvárněný pocit neschopnosti proniknout hlouběji do mezilidských vztahů na té nejobecnější úrovni. Důležitější je, že *Rozhovory v ráji* nesou minimální stopy politicky orientované inspirace. To nám pak ve vztahu k jiným povídkám, kde se objevují podobné či shodné motivy, napovídá, že Can Xue skutečně nepatří k autorům, jejichž tvorba usiluje především o politickou alegorii. Naopak se zdá, že psychologický prvek ve spisovatelčině díle dokonce může převládat, což by odpovídalo jejím vlastním vyjádřením.

V souvislosti s diskutovanou pětici povídek je ovšem ještě třeba zmínit se o tom, že *Rozhovory v ráji* také zřetelně odkazují k biblickým motivům. První povídka vlastně hovoří o prvotním hříchu a o pokušení, kterému se vypravěčka, tedy jakási Eva oddává. Následuje trest a příslovečné vyhnání z ráje. Tento prvek by si jistě zasloužil hlubší analýzu, pro niž tato práce neposkytuje dostatečný prostor.

3.2.3. Sexualita a psychologie v dalších povídkách

Li Tianming mezi autorčiny symbolické povídky, tedy ty, v nichž se Can Xue zabývá vlastní emocionalitou, řadí také povídku „Býk“ (1994:46). S tím samozřejmě nelze nesouhlasit. Také tato povídka zobrazuje soužití manželského páru, ve kterém manžel sobecky sleduje pouze své vlastní, pošetilé zájmy, přesvědčený o tom, že v jeho vztahu k manželce je vše v pořádku. Hned zpočátku prohlašuje: „My dva jsme skutečně dokonalý pár.“ (“我们俩真是天生的一对 “) (Can 1998a:6) Manželka a zároveň vypravěčka je ovšem posedlá býkem, který pravidelně obchází dům a bodá svými rohy dovnitř skrz dřevěné

zdi. Jak poznamenává Li, býk je možná jen výplodem její fantazie, ale zároveň to může být obrazné vyjádření pro manželčina milence (1994:65). V každém případě ale býk symbolizuje ať už myšlenou nebo uskutečňovanou nevěru, kterou manžel, Starý Guan, ve své zaslepenosti odhaluje až v úplném závěru. Tehdy rozbíjí zrcadlo, ve kterém se býk zjevuje a které zároveň slouží jako prostředek pro nevěrnou manželku, jak zpytovat svůj vzhled.

V povídce „Býk“ opět nalézáme pro Can Xue typické motivy. Absence porozumění, ba přímo absence jakékoli fungující komunikace mezi partnery, pokušení přicházející z vnějšku, kterému se žena brání, ale současně poddává, a také fatální vyústění, které znemožní jakoukoli formu vysvobození. I zde jsou zřetelně přítomné sexuální motivy. Falický symbol býčích rohů má svůj protipól v dřevých zubech Starého Guana, které lze vnímat jako vyjádření jeho impotence, neschopnosti manželku fyzicky uspokojit.

Podobné motivy lze nalézt například i v povídkách „Schůzka“ (Yuehui 约会) či „Snění o žlutých chryzantémách“.

Jistou výjimku představuje povídka „Střešní okno“. Přestože se v ní vyskytují některé motivy, které známe i z jiných povídek (například narušený vztah s matkou), dala by se označit za nejvíce zastřenou povídku z celého spisovatelčina raného díla. Částečně se jí blíží až některé povídky z počátku devadesátých let, jako například již výše zmiňovaný „Návrat domů“ či „Ničím nepodložený záznam“ (Yi duan meiyou genju de jilu 一段没有根据的记录). V příběhu sledujeme cestu hlavní postavy, vypravěče příběhu, jejíž pohlaví je čtenáři opět utajeno. Otec kolegy postavy-vypravěče, který je povoláním spalovač mrtvol, bere protagonistu do podkroví nějakého domu, snad právě krematoria, kde vedou nesmyslný dialog a střešním oknem sledují fantastické výjevy mlze a na nebi.

Solomon interpretuje postavu starého muže jako alter-ego samotného vypravěče (1989:32), kterému jako by muž přinášel něco jako vzpomínky z budoucnosti a zároveň mu pomáhal vyznat se ve vlastní minulosti, oživit a uspořádat vzpomínky. Celou povídku pak Solomon interpretuje většinou na základě freudovských termínů.⁹⁴ Li Tianming radí „Střešní okno“ mezi symbolické povídky (1994:10).

My se touto povídkou nebudeme zabývat dopodrobna. Uvádíme ji zde především jako příklad dalšího rozměru autorčina díla v oblasti zkoumání lidské duše a další variace na užití její metody při tomto zkoumání.

⁹⁴ Solomon ovšem poznamenává, že freudovská interpretace funguje pouze zpětně a takové motivy se v autorčině díle objevují nezáměrně, protože Can Xue sama nemohla být s Freudovým dílem obeznámena - jeho základní práce byly přeloženy do čínštiny až po roce 1985 (1989:44).

Závěr

V této práci jsme se na základě tří základních hledisek snažili charakterizovat rané povídkové a novelistické dílo spisovatelky Can Xue. K tomu, abychom dosáhli co nejucelenější charakteristiky, jsme využívali následujících základních přístupů.

První přístup spočíval v zasazení spisovatelčina díla do kontextu jejího vlastního života a v identifikaci těch motivů v její tvorbě, které mohou vykazovat stopy životních zkušeností autorky. Druhý přístup se zaměřil na literárně historický kontext autorčiny tvorby a kladl si za cíl nejen určit pozici autorky v rámci dějin čínské literatury osmdesátých let a poukázat na umělecké vzory, které mohly její tvorbu ovlivnit, ale postihnout také to, jak tento problém vnímá sama autorka. Třetí přístup pak spočíval v ohledání různých možností interpretace autorčiných povídek a novel.

Co se týče kontextu spisovatelčina života, dospěli jsme k názoru, že prvek konkrétní osobní zkušenosti – byť se jedná nepřiznaný aspekt – je v díle Can Xue výrazně přítomen. Can Xue při výkladu své tvůrčí metody odmítá propojování motivů s konkrétními událostmi vlastního života. Podle autorky je totiž osobní zkušenost pouze základem pro ztvárnění mnohem univerzálnějších aspektů lidské psychiky. My máme ovšem za to, že v rámci autorkou proklamovaného vyloučení racionality z tvůrčího procesu, dochází vlastně k tomu, že prvky osobní zkušenosti přirozeně a nezávisle na její vůli pronikají do jejího díla. Kromě toho si myslíme, že autorčino dětství a dospívání bylo i vzhledem k jejímu svéráznému naturelu poznamenáno řadou intenzivních prožitků, na které při zkoumání své duše, či jinak řečeno podvědomí, neustále a svým způsobem nedobrovolně naráží. Zde je zapotřebí hledat původ motivů, které se v autorčině povídkové a novelistické tvorbě pravidelně vyskytují a z nichž mnoho lze relativně snadno vztáhnout k autorčinu životu.

Uvědomujeme si nicméně, že by bylo chybou prohlašovat tyto prvky v její tvorbě za dominantní, či je snad povrchně interpretovat jako (a redukovat je na) pouhý projev deformované paměti. Can Xue ve svém díle skutečně projevuje snahu o reprezentaci univerzálních hodnot lidské duše, a tak se dá hovořit o tom, že osobní zkušenost je pro autorku pouhým výchozím bodem pro směřování k mnohem obecnějším závěrům, tykajícím se lidského nitra. Zde také tkví důvod, proč pracuje s časovou a prostorovou neurčeností a také s potlačením vnějších individuálních charakteristik postav. Své příběhy zasazuje do světa, jenž sice obsahuje vše, nač narazíme ve světě reálném. Jednotliviny fikčních světů, které Can Xue vytváří, však často stojí v takových vztazích, které souvislost s realitou popírají.

„Autobiografické“ prvky jsou pouze střípky paměti, které do svého díla v podstatě neuspořádaně rozsévá, aby je mohla zapojit do širších, odosobněných souvislostí. Jejich existence nemůže být popřena, ale to neznamená, že by nemohl být zpochybněn jejich význam. Příkladem budiž postava matky, jejíž charakter se napříč povídkami a novelami v podstatě nemění. Přestože tuto skutečnost můžeme z části interpretovat jako autobiografický motiv, odraz problematického vztahu autorky s vlastní matkou, neznamená to automaticky, že by tato postava nemohla být vnímána i v jiných souvislostech.

Na to pak také navazují možnosti interpretace díla Can Xue, tedy třetí hledisko, na jehož základě jsme se autorčino dílo snažili charakterizovat. Pro tuto chvíli ho v rámci kontinuity textu v rozporu s rozvržením práce upřednostníme.

Mohli jsme si všimnout, že povídky a novely Can Xue svádějí k politické interpretaci. Tuto možnost jsme nevyloučili a na příkladech ukázali, že některé povídky jsou pro takovou interpretaci vhodným materiálem. Zároveň jsme ale také citovali autorku, která politický rozměr svých děl odmítá. Tento rozpor ovšem nemusí být neřešitelný.

Na základě našich rozborů jsme dospěli k názoru, že politické aspekty jsou jistě součástí autorčina díla. Záměrem autorky je ale spíše zkoumání vlivu negativních společenských jevů na psychiku (abstrahovaného) jedince, než vyjadřování se ke konkrétním politickým problémům. Povídky, které politický rozměr obsahují, navíc stejně jako další práce, jež se soustředí spíše na lidskou psychiku, směřují k beznadějnému, fatalistickému vyznění. I v povídce „Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“, kterou jsme označili za nejsnáze politicky interpretovatelnou, dospívá nakonec příběh do stádia, které je stejně beznadějně jako například vztah manželů v povídce „V divočině“. Tuto povídku ovšem dle našeho názoru politicky interpretovat nelze.

Domníváme se tedy, že není důležité, jestli se beznaděj týká nemožnosti změny politického systému, a tudíž nemožnosti jedince nabýt plnohodnotného místa ve společnosti, anebo čistě interpersonálních vztahů. Důležitá je právě samotná beznaděj. Can Xue se snaží nahlížet do lidského nitra, které je z části utvářeno právě vnějšími okolnostmi. Stejně jako vnější okolnosti pronikají do nitra člověka, pronikají i do autorčina díla, kde jsou však opět přetvořeny na záležitost lidské psychiky. Přehnaná politická interpretace, která činí z působení autorčina díla extrospektivní záležitost, je tedy dle našeho názoru interpretací chybnou či přinejmenším zavádějící. Přestože jsme se již vyjádřili v tom smyslu, že nechováme důvěru ve schopnost autorky kontinuálně se dotýkat se skutečně univerzálních aspektů lidské psychiky, dáváme přednost psychologické interpretaci jejího díla. Věříme totiž v jeho možný

univerzální účinek. Náhled autorky na lidské nitro je možná specifický svým pesimismem a fatalistickým vyzněním, ale i čtenáře, jenž se s takovým pohledem na člověka nemusí nutně ztotožňovat, může autorka tímto svým pojetím obohatit.

Co se týče literárně historického zařazení Can Xue, dochází zde ke zvláštnímu paradoxu. Vzhledem k autorčinu odporu k čínské tradici a zároveň obdivu k tradici západní, je vlastně těžké řadit ji do jakéhokoli kontextu. Viděli jsme, čím je specifická v rámci „avantgardní literatury“ druhé poloviny 80. let, ale všimli jsme si také jejího vztahu k západní literatuře. Can Xue je podle nás čínskou spisovatelkou především proto, že píše čínsky. Onen nahromaděný odkaz tisícileté historie, o kterém mluvila, totiž spíše odmítá, resp. je to pro ni odrazový můstek, jehož důsledným zadupnutím se může odrazit letu nad tradicí západní. Některá její východiska, jako třeba zaměření se na individuální rozměr lidského bytí a dospívání skrze ně k obecně společensky a psychologicky platným závěrům, jsou totiž dlouho budovaným odkazem západu.

Can Xue je podle nás výjimečnou postavou na poli *světové* literatury. Plně se ztotožňujeme s mottem, jímž je citace spisovatelky Susan Sontag a které nalezneme na webu CCW: „Pokud má Čína jednu možnost na laureáta Nobelovy ceny, je to Can Xue.“

Příloha: Seznam povídek a novel Can Xue

V následujícím výčtu jsou dle data prvního vydání seřazeny všechny povídky a novely Can Xue, které tato práce zmiňuje. Při jeho sestavování jsme se řídili informacemi ve čtvrtém svazku *Can Xue wenji* (1998d).

„Mýdlové bubliny ve špinavé vodě“ (Wushui shang de feizaopao 污水上的肥皂泡). První vydání v lednu 1985 v časopise *Nová tvorba* (Xin chuangzao 新创造).

„Bouda na kopci“ (Shan shang de xiaowu 山上的小屋). První vydání v srpnu 1985 v časopise *Lidová literatura* (Renmin wenxue 人民文学).

„Býk“ (Gongniu 公牛). První vydání v dubnu 1985 v časopise *Ibišek* (Furong 芙蓉).

„Mlha“ (Wu 雾). První vydání v únoru 1986 v časopise *Literární měsíčník* (Wenxue yuebao 文学月报)

„Ameiino trápení za slunečného dne“ (Amei zai yige taiyang tian li de chousi 阿梅在一个太阳天里的愁思). První vydání v červnu 1986 v časopise *Tianjinská literatura* (Tianjin wenxue 天津文学).

„V divočině“ (Kuangye li 旷野里). První vydání v srpnu 1986 v časopise *Šanghajská literatura*.

„Co se mi přihodilo v tamtom světě“ (Wo zai nage shijie de shiqing 我在那个世界里的事情). První vydání v listopadu 1986 v časopise *Lidová literatura*.

„Rozhovory v ráji I“ (Tiantang li de duihua (zhiyi) 天堂里的对话 (之一)). První vydání v lednu 1987 v časopise *Racek* (Hai'ou 海鸥).

„Rozhovory v ráji II“ (Tiantang li de duihua (zhi'er) 天堂里的对话 (之二)). První vydání v únoru 1987 v časopise *Jezero Qinghai* (Qinghai hu 青海湖).

„Schůzka“ (Yuehui 约会). První vydání v únoru 1987 v časopise *Jezero Qinghai*.

„Jabloň v uličce“ (Zhong zai zoulang de pingguo shu 种在走廊的苹果树). První vydání v červnu 1987 v časopise *Zvonová hora* (Zhongshan 钟山).

„Snění o žlutých chryzantémách“ (Guanyu huang juchua de xiexiang 关于黄菊花的遐想). První vydání lednu 1988 v časopise *Čínská a zahraniční literatura* (Zhongwai wenxue 中外文学).

„Rozhovory v ráji III“ (Tiantang li de duihua (zhisan) 天堂里的对话 (之三)). První vydání v červnu 1988 v časopise v časopise *Tianjinská literatura*.

„Dešťové kapky v prasklinách mezi taškami“ (Wafeng li de yudi 瓦缝里的雨滴). První vydání v srpnu 1988 v časopise *Hunanská literatura* (Hunan wenxue 湖南文学).

„Rozhovory v ráji IV, V“ (Tiantang li de duihua (zhisi, zhiwu) 天堂里的对话 (之四、之五)). První vydání v květnu 1989 v časopise v časopise *Svět beletrie* (Xiaoshuo jie 小说界).

„Podivné poškození mozku“ (Yizhong qiguai de danao sunshang 一种奇怪的大脑损伤). První vydání v lednu 1990 v časopise *Literatura zvláštní zóny* (Tequ wenxue 特区文学).

„Ničím nepodložený záznam“ (Yi duan meiyou genju de jilu 一段没有根据的记录). První vydání v květnu 1992 v časopise *Hunanská literatura*.

„Nezajímavý příběh“ (Fawei de gushi 乏味的故事). První vydání v září 1992 v časopise *Hunanská literatura*.

„Cesta domů“ (Guitu 归途). První vydání v listopadu 1993 v časopise *Šanghajská literatura*

Bibliografie

- Bachner, Andrea (2005). "New Spaces for Literature: Can Xue and Helene Cixous on Writing." *Comparative Literature Studies* 42, no. 3. pp. 155–182.
- Bakešová, Ivana (2003). *Čína ve XX. století*. Díl 2. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Barlow, Tani (1993). „Introduction.“ In Tani Barlow ed. *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham: Duke University Press
- Borges, Jorge Luis (1989). „Kruhové zříceniny“. In *Zrčadlo a maska*. Praha: Odeon.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Zrčadlo a maska*. Praha: Odeon.
- Bosha, Francis J. (1997). "Ariyoshi Sawako, Mukoda Kuniko, and Can Xue : Three Modern Women Writers of Japan and China." In *The Journal of Kawamura Gakuen Woman's University* 8, no. 1, pp. 19-27.
- Cai, Rong (2004). *Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Can, Xue 残雪 (1998a). *Can Xue wenji, di yi juan* 残雪文集, 第一卷. Changsha 长沙: Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社.
- Can, Xue 残雪 (1998b). *Can Xue wenji, di er juan* 残雪文集, 第二卷. Changsha 长沙: Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社.
- Can, Xue 残雪 (1998c). *Can Xue wenji, di san juan* 残雪文集, 第三卷. Changsha 长沙: Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社.
- Can, Xue 残雪 (1998d). *Can Xue wenji, di si juan* 残雪文集, 第四卷. Changsha 长沙: Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社.
- Can, Xue 残雪 (2004a). *Can Xue zixuanji* 残雪自选集. Haikou 海口: Hainan chubanshe 海南出版社.
- Can, Xue 残雪 (2004b). *Congwei miaoshu de mengjing: Can Xue duanpian xiaoshuo quanji* 从未描述的梦境: 残雪短篇小说全集. Beijing 背景. Zuojia chubanshe 作家出版社.
- Can, Xue 残雪 (2009). *Hei'an linghun de wudao: Can Xue meiwen zixuanji* 黑暗灵魂的舞蹈: 残雪没问自选集. Shanghai 上海: Wen hui chubanshe 文汇出版社.
- Can, Xue (2010a). „An Interpretation of 'The Garden of Forking Paths' by Jorge Luis Borges.“ [online]. [cit. 17. 1. 2011] <<http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Borges.pdf>>

Can, Xue (2010b). „Literature Needs to Bring about Another Copernican Revolution“ [online]. [cit. 17. 1. 2011] <<http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Copernican.pdf>>

Can, Xue (1989). *Dialogues in Paradise*. Trans. Ronlad R. Janssen and Jian Zhang. Evanston: Northwestern University Press.

Can, Xue (1997). *The Embroidered Shoes*. Trans. Ronlad R. Janssen and Jian Zhang. New York: Henry Holt and Company.

Can, Xue 残雪(2007). *Wo de rensheng biji: Ba shenghuo biancheng yishu* 我的人生笔记: 把生活变成艺术. Changchun 长春: Shidai wenyi chubanshe 时代文艺出版社.

Can Xue 残雪 (2005). *Zuihou de qing ren* 最后的情人. Guangzhou 广州: Huacheng chubanshe 花城出版社.

Can Xue Biography – Contemporary Chinese Writers [online].[cit. 17. 1. 2011] <<http://web.mit.edu/ccw/can-xue/biography.shtml>>

Can Xue Chronology – Contemporary Chinese Writers [online].[cit. 17. 1. 2011] <<http://web.mit.edu/ccw/can-xue/chronology.shtml>>

Can Xue Video – Contemporary Chinese Writers [online].[cit. 17. 1. 2011] <<http://web.mit.edu/ccw/can-xue/videos.shtml>>

Can Xue Works By: Chinese – Contemporary Chinese Writers [online].[cit. 17. 1. 2011] <<http://web.mit.edu/ccw/can-xue/works-chinese.shtml>>

Chen, Xiaoming 陈晓明 (2004). „Lishi zhuanxing yu houxiandaizhuyi de xingqi 历史转型与后现代主义的兴起“. In Chen, Xiaoming 陈晓明, eds 主编. *Houxiandaizhuyi* 后现代主义. Kaifeng 开封: Henan daxue chubanshe 河南大学出版社.

Edwards, Louise (1992). "Broadening Horizons: Representations of Women in Asia." *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, Vol. 24. pp. 59 - 66.

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

Halfmann, Roman (2009). „‘Literature of the Soul’: Die Kafka-Rezeption der chinesischen Autorin Can Xue“. *Orbis Litterarum, Volume 64, Issue 6*. Blackwell Publishing Ltd. pp. 477- 499.

Haman, Aleš (1999). *Úvod do studia literatury a interpretace literárního díla*. Jinočany: H&H.

Hong, Zicheng (2007). *A history of contemporary Chinese literature*. trans. by Michael M. Day. Leiden, Boston: Brill

Huot, Claire (2000). *China's new cultural scene: a handbook of changes*. Durham: Duke University Press

Janssen, Ronald, R. (1991). „Afterword: Can Xue's „Attacks of Madness““. In Can Xue. *Dialogues in Paradise*. Evanston: Northwestern University Press.

Jayapalan, N. (2002). *Modern Governments And Constitutions, Vol. 2*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors.

Jing, Kaixuan (2007). "Contemporary Chinese Fiction: Politics and Romance." *Macalester International*, Vol. 18, Volume 18, Issue 1. pp. 76-99.

Keyser, Catherine H. (2003). *Professionalizing research in post-Mao China: the System Reform Institute and Policy Making*. New York: M.E. Sharpe.

Larson, Wendy (2004). „Review of The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction by Xiaobin Yang“ [online]. [cit. 17. 1. 2011] <<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/reviews/larson.htm>>

Leenhouts, Mark (2005) *Leaving the world to enter the world : Han Shaogong and Chinese root-seeking literature* . Leiden: CNWS Publications.

Li, Tianming (1994). „A Tormented Soul in a Locked Hut: Can Xue's Stories.“ Master's thesis, University of British Columbia.

Li, Tuo (2000) „Resistance to Modernity: Reflections on China's Literary Criticism in the 1980s“. Trans. Marshall McArthur and Han Chen. In Pang-yuan Chi and David Wang (eds), *Chinese Literature in the Second Half of the Twentieth Century: A Critical Survey*. Bloomington: Indiana University Press.

Lu, Tonglin (1993). „Can Xue: What is so Paranoid in Her Writing.“ In Lu Tonglin, *Gender and Sexuality in Twentieth Century Chinese Literature and Society*. Albany: SUNY Press.

Lü, Xiaobo, Elizabeth J. Perry (1997). „Introduction: The Changing Chinese Workplace in Historical and Comparative Perspective“. In *Danwei: The Changing Chinese Workplace in Historical and Comparative Perspective*. New York: M.E. Sharpe

Ma Yuan (1993). „Fabricaton“. Trans J Q Sun. In *The Lost boat : avant-garde fiction from China*. London: Wellsweep

Mao Ce-tung (1950). *Rozhovory o literatuře a umění*. Přel. Zdeněk Hrdlička. Praha: Československý spisovatel.

Mao Zedong 毛泽东 (1975). *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话. Beijing 北京: Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社.

Marks, Bill (2009). „Modernist Mystery Street.“ Interview with Can Xue. [online]. [cit. 17. 1. 2011] <<http://www.pri.org/theworld/?q=node/26132>>

Martin, Helmut (1992). „Retrospective Introduction - Enforced Silence or Émigré Uncertainties: Options for Chinese Writers after a Decade of Experiments and Growth.“ In Helmut Martin and Jeffrey C. Kinkley, eds. *Modern Chinese Writers: Self-portrayals*. New York: M. E. Sharpe.

McCadlish, Laura (2002). „Stubbornly Illuminating ,the Dirty Snow that Refuses to Melt‘: A Conversation with Can Xue“ [online]. [cit. 17. 1. 2011] <<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/mccandlish.htm>>

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

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

Mo, Yan 莫言 (2004). „Ku he“ 枯河. In *Baigou qiugianjia* 白狗秋千架. Beijing 北京: Dangdai shijie chubanshe 当代世界出版社.

Mo, Yan 莫言 (2005). *Jiuguo* 酒国. Shenyang 沈阳: Chunfeng wenyi chubanshe 春风文艺出版社.

Oyen, L.P.A and Nguyen Xuan Dung, eds. (1999). *PROSEA: Plant Resources of South-East Asia 19, Essential-oil Plants*. Jakarta: LIPI Press.

Pilař, Martin (1994). *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Ostrava: Sfinga

Posborg, Susanne (1993). „Can Xue: Tracing Madness.“ In Wendy Larson and Anne Wedell-Wedellsborg, eds. *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*. Aarhus, Denmark: Aarhus University Press.

Slovník antické kultury (1974). Praha: Nakladatelství Svoboda.

Sollars, Michael D, Arbolina Llamas Jennings, eds. (2008). *The Facts on File Companion to the World Novel: 1900 to the Present*. New York: Infobase Publishing.

Solomon, Jon Douglas (1989). "Taking Tiger Mountain by Strategy: Text and Context in Can Xue's Short Story 'The Skylight.'" Master's thesis, Cornell University.

Solomon, Jon (2003). „Taking Tiger Mountain: Can Xue’s Resistance and Cultural Critique“. In Tani Barlow ed. *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*. Durham: Duke University Press

Su, Tchung (2006). „Jeden den v Pan-sü“. Přel. Petr Šimon. In *7x Čínská avantgarda*. Praha: Česko-čínská společnost.

Su, Tong (1998). „Flying over Maple Village“. Trans. Michael S. Duke. In *China's avant-garde fiction: an anthology*. London: Duke University Press

Sun, Ganlu (1998). „I Am a Young Drunkard“. Trns. Kristina M. Torgeson. In *China's avant-garde fiction: an anthology*. London: Duke University Press

Vrhel, František (1989). „Svět Borgesových povídek“. In *Zrčadlo a maska*. Praha: Odeon.

Wang, Ban (1997). *The Sublime Figure of History*. Stanford: Stanford University Press.

Wang, Jing (1998). „Introduction“. In *China's avant-garde fiction: an anthology*. London: Duke University Press

Wang, Meng 王蒙 (1998). „Du ‚Tiantang li de duihua‘“ 读《天堂里的对话》. In Can Xue, *Can Xue wenji*. 残雪文集 Changsha 长沙: Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社.

Wedell-Wedellsborg, Anne (2005). "Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the Supernatural." *International Fiction Review*. Vol. 32. No. 1 & 2.

Wedell-Wedellsborg, Anne (1988). „Inside the Outsider: The Reappearance in Chinese Literature of a Long Absent Type of Character.“ *The Copenhagen Journal of Asian Studies*, Vol. 2, No. 1. pp. 67 - 83.

Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2009). „Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations“ *Thema: Zeithistorische Debaten in Asien*. zeitgeschichte-online / Juni 2009

Wu, Liang (2000). „Remembering the Cultural Revolution: Chinese Avant-garde Literature of the 1980s“. Trans. Shu Yunzhong. 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

Yang, Xiaobin (2000). „Answering the Question: What is Chinese Postmodernism / Post-Mao-Dengism?“ 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

Yang, Xiaobin (2002). *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*. Ann Arbor: the University of Michigan Press

Yu, Hua (1996). *Past and the Punishments*. Trans. Andrew F. Jones. Honolulu: University of Hawaii Press.

Zhao, Henry, Y H (1993). „The New Waves in Recent Chinese Fiction“. In *The Lost boat : avant-garde fiction from China*. London: Wellsweep

Zhao, Henry Y. H. (2003). „The river fans out: Chinese fiction since the late 1970s“. In *European Review*, Vol. 11. No. 2. pp. 193-208.