

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

# Bakalářská práce

Jáchym Černý

A Chéng a jeho prózy „Tři králové“ (Sān wáng)

A Chéng and his prose pieces "Three kings" (Sān wáng)

Praha 2017

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

## Poděkování

Největší poděkování bezpochyby patří vedoucímu práce, Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D., bez jehož pečlivého přístupu, cenných rad a podnětných připomínek, stejně jako jeho velké trpělivosti by tato práce nemohla vzniknout. Svůj díl díků zaslouží také čínský bohemista Péng Ruibó, který mi pomohl s výkladem některých termínů, a rovněž moji spolužáci Cyril a Lauren za pomoc s opatřováním literatury.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 5. května

.....

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se věnuje trojici próz *Qí wáng* (Král šachů, 1984), *Shù wáng* (Král stromů, 1985) a *Háizi wáng* (Král dětí, 1985) spisovatele A Chénga (阿城, nar. 1949), někdy také označované souhrnným názvem „Tři králové“ (*Sān wáng*). Prózy, které původně vyšly v časopisecké podobě a získaly si přízeň čtenářů i odborné veřejnosti, budou představeny v dobovém kontextu a podrobeny analýze významových a žánrových charakteristik. Cílem práce je s využitím metody zkoumání povídkových cyklů formulované Forrestem Ingramem na vybraných aspektech prozkoumat, do jaké míry jsou prózy propojené ve vyšší celek. Těžiště Ingramovy metody spočívá v analýze tzv. statických a dynamických motivů v povídkových cyklech. Práce se proto v jednotlivých oddílech věnuje vybraným aspektům problematiky postav, jazyka a dobové platnosti próz, stejně jako prvkům tradiční kultury, k níž díla odkazují, s celkovým cílem najít ty motivy, které lze označit jako dynamické, a nahlédnout tak na A Chéngovy texty jako na potenciální povídkový cyklus.

## **Klíčová slova**

A Chéng, moderní čínská literatura, *Sān wáng*, *Qí wáng*, *Shù wáng*, *Haizi wáng*

## **Abstract**

This bachelor thesis focuses on three prose pieces *Qí wáng* (King of Chess, 1984), *Shùwáng* (King of Trees, 1985) and *Háiziwáng* (King of Children) written by A Chéng (阿城, born 1949), commonly referred as Three Kings (*Sānwáng*). These prose pieces, which were originally published in periodicals and received a wide recognition both from readers and critics, will be introduced in historical and literary context and analyzed in terms of meaning and genre. The thesis applies Forrest Ingram's methodological approach of analyzing "short story cycles" and asks to what extent are these three stories interconnected as a whole. Main focus of Ingram's method is analyzing the static and dynamic patterns in short story cycles. This thesis therefore considers various aspects ranging from characters, language, contemporary context as well as elements of traditional culture the works refer to. The aim of this thesis is find the dynamic patterns and thus to look at A Cheng's prose pieces as a possible short story cycle.

## **Key words**

A Chéng, modern Chinese literature, *Sān wáng*, *Qí wáng*, *Shù wáng*, *Haizi wáng*

## Obsah

1. Úvod .....	9
2. Literárně-historické pozadí .....	10
2.1. Literatura hledání kořenů .....	11
3. Autor a jeho dílo .....	14
3.1. A Chéng .....	14
3.2. Chronologie a pozadí vzniku děl .....	16
3.3. Žánrové zařazení .....	19
4. Povídky <i>Sān wáng</i> .....	20
4.1. Povídkové cykly .....	20
4.2. Synopse povídek .....	22
4.3. Názvy povídek .....	24
4.4. Postavy .....	26
4.5. Vztahy mezi postavami .....	29
5. Tradice a modernita .....	32
6. Dynamické motivy .....	38
6.1. Motiv přechodu ze dvou světů .....	38
6.2. Proměna postav a motiv krále .....	39
6.3. Motiv předávání .....	40
6.4. Motiv vybrušování .....	43
7. Vyznění povídek .....	47
8. Závěr .....	52
9. Seznam literatury .....	54

## 1. Úvod

Spisovatel A Chéng se dostal do širšího povědomí zejména svými prózami, které napsal v polovině osmdesátých let 20. století. Tato práce se věnuje třem jeho nejdelším prozaickým počínům, někdy také označovaným jako „Tři králové“ (*Sān wáng* 三王), které v polovině osmdesátých let zaujaly čtenáře i odbornou kritiku osobitým stylem a poselstvím. Tyto prózy vykazují obrat pozornosti k prvkům tradiční čínské kultury, mají tedy blízko k uměleckému proudu hledání kořenů (*xúngēnpài* 寻根派), mezi jehož čelní zástupce bývá A Chéng řazen. Ve svých prózách A Chéng zároveň zúročil zkušenost s životem na periferii Číny, neboť jako jeden ze členů „vzdělané mládeže“ (*zhīshí qīngnián* 知识青年 či zkráceně *zhīqīng* 知青) strávil téměř deset let mimo domov. Svě stěžejní texty napsal po návratu do Pekingu, aby následně sotva nastoupenou dráhu spisovatele opustil a začal se věnovat psaní filmových scénářů. I přes krátký rozsah si A Chéngovy prózy dodnes zachovaly svoji hodnotu a staly se předmětem mnoha studií z per věhlasných badatelů, kteří zkoumali povídky z perspektivy výskytu a významu tradičních motivů, přítomnosti symbolických rovin nebo v dobových souvislostech literatury 80. let. Nejprozkoumanější na tomto poli zůstává prvotina, próza „Král šachů“, která svému autorovi přinesla věhlas a dle tvrzení mnohých kritiků jejích kvalit už žádné další A Chéngovo dílo nedosáhlo. Po úspěchu „Krále stromů“, který vznikl ještě ze spontánního popudu, se A Chéng na čas živil jako spisovatel a kromě řady krátkých povídek napsal ještě další dvě prózy velmi podobného rozsahu a struktury jako již zmíněná prvotina, v jejichž názvu rovněž figuruje slovo „král“. Tři povídky – „Král šachů“, „Král stromů“ a „Král dětí“ – tak již svým názvem a strukturou implikují možnou vzájemnou propojenost. Cílem této práce je proto na prózy nahlédnout z perspektivy zkoumání povídkových cyklů, s níž pracuje Forrest Ingram, a pokusit se zjistit, do jaké míry u trojice A Chéngových próz můžeme hovořit o vzájemné propojenosti, zdali ke čtenáři promlouvají jako celek, nebo zda se jedná spíše o díla, která vzájemným propojením nevytvářejí komplexnější významy, které by přesahovaly hranice textů. Práce proto vedle základního představení autora a dobového kontextu, v němž tvořil, nahlíží tři prózy perspektivou analýzy povídkových cyklů, pátrá zejména po dynamických motivech, které texty propojují na úrovni, jež při odděleném čtení zůstává skryta.

## 2. Literárně-historické pozadí

Literatura v Číně po založení ČLR byla od počátku silně ovlivněna programem, který Máo Zédōng 毛泽东 definoval již roku 1942 během svých přednášek v Yán'ānu 延安 a který v podstatě požaduje, aby literatura sloužila výhradně politickým cílům při budování komunistické Číny.<sup>1</sup> Valná většina literární produkce v 50. a 60. letech skutečně měla tento charakter, psaly se budovatelské romány inspirované sovětskými vzory. Během kulturní revoluce se vydávání nových knih prakticky zastavilo<sup>2</sup> a zjednodušeně můžeme říci, že tomuto období dominoval zejména žánr „modelové revoluční opery“ (yàngbǎnxì 样板戏). Konec kulturní revoluce v roce 1976 znamenal především uvolnění v celé společnosti, literaturu nevyjímaje. Literatura následného období od konce 70. let do roku 1989 se proto někdy souhrnně označuje jako „literatura nové éry“ (xīn shíqī wénxué 新时期文学) a v dějinách čínské literatury po roce 1949 představuje patrně nejsvobodnější období. Byla to doba, kdy se lidé mohli po dlouhé době v nebyvalé míře tvůrčím způsobem vyjádřit. Právě v této době se v Číně naplno projevil také vliv západních literárních směrů. V prvním fázi po roce 1976 v literárním světě ovšem stále ještě převládá kritická reflexe dosud ještě čerstvých událostí a zkušeností z dob kulturní revoluce. I díky pobídce z nejvyšších míst (viz heslo „realita je kritériem pravdy“ shìshìqiúshì 实事求是) začali na světlo světa vynášet svoje vzpomínky ať již bývalí rudogardisté, kteří vytvářeli literaturu označovanou jako „literatura rudých gard“ (hóngwèibīn wénxué 红卫兵文学), nebo obecně lidé, kteří se prostřednictvím svých textů vypisovali z traumat, které jim bouřlivé roky kulturní revoluce způsobily. První výrazný proud v literatuře nové éry proto představuje „literatura ran a jizev“ (shānghén wénxué 伤痕文学).<sup>3</sup> Generačně se dotýká zejména navrátilivších se spisovatelů, kteří byli od sklonku 50. let obětmi nejrůznějších kampaní, během nichž vystřízlivěli z prvotního idealismu a stali se kritiky původně obdivovaného režimu. (Zhào 2003: 193) Většinou se jednalo o již zavedené spisovatele, jejichž literární začátky spadají ještě do 50. let. Mezi

---

<sup>1</sup>Mao Zedong a McDougall, Bonnie S. (1980). *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art" a translation of the 1946 text with commentary*. Ann Arbor (Mich): Centre for Chinese Studies., dílo vyšlo i v českém překladu jako Mao Ce-tung. (1955). *Rozhovory o literatuře a umění: projev ke spisovatelům*. Praha: Československý spisovatel.

<sup>2</sup>Kirk A. Denton v kapitole *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* věnované kulturní revoluci uvádí, že v té době mohly oficiálně vycházet jen knihy autora Liáng Jīnguǎnga 梁金广 píšícího pod pseudonymem Hào Rán 浩然, konkrétně šlo o další dva díly knihy *Yànyángtiān* 艳阳天 (1965). Citováno podle Mostow 2003: 298.

<sup>3</sup>V českém jazyce je dostupný překlad vybraných povídkových děl tohoto žánru z pera Věny Hrdličkové pod názvem *Jarní hlasy*. (Hrdličková, Věna (1989). *Jarní hlasy*. Praha: Svoboda.)



prominentní autory patřili například Wáng Méng 王蒙,<sup>4</sup> Zháng Xiánliàng 张贤亮 nebo Gǔ Huá 古华.<sup>5</sup> Po obsahové stránce přináší literatura ran a jizev nepochybně velkou změnu, je totiž prvním ryze kritickým zachycením tehdejší reality, ovšem forma a pojetí těchto děl vlastně zůstává pod vlivem politicky motivovaného psaní, v němž jejich autoři vyrůstali. Po doznění první vlny kriticky pojímané literatury se pomalu do popředí začínají dostávat žánry, jejichž prostřednictvím se pouštějí nejen do obsahově nových témat, ale které zároveň překonávají formu literární tvorby v duchu socialistického realismu.

V osmdesátých letech se ke slovu dostávají příslušníci mladší spisovatelské generace narození vesměs po roce 1949, jejichž celé dospívání bylo provázeno politickými kampaněmi a revolučním běsněním. Pro tuto generaci spisovatelů se vžilo označení „vzdělaná mládež“, neboť se vesměs jednalo o studenty středních a vysokých škol z větších měst, kteří byli v rámci kampaně, jejíž název by bylo možno přeložit jako „do hor a na vsi“ (*shàngshān xiàxiāng yùndòng* 上山下乡运动), posílání na venkov, aby byli v těsnějším kontaktu s rolnictvem a učili se od něj hodnotám manuální práce a také aby se v kolektivu setřely třídní rozdíly. Doprovodným efektem kampaně bylo odstavení (budoucích) intelektuálů na vedlejší kolej a snadnější kontrola jejich aktivit, než by tomu bylo, pokud by zůstali soustředění ve městech. (Dillon 1998: 351) Mladí lidé usazovaní na venkově zůstali izolovaní od svých rodin někdy až po dobu deseti let. Doba jejich návratu do měst se kryje s dobou, kdy byly v Číně spuštěny první ekonomické reformy. Lidé, kteří doposud žili v časově i místně vzdálených koutech země, se najednou měli zapojit do rychle se měnící reality městského života. Mnoho z nich se s tímto radikálním přechodem z jednoho světa do druhého potýkalo, a není proto divu, že sami sebe vnímají jako „ztracenou generaci“ čínské inteligence.

## 2.1. Literatura hledání kořenů

V období poloviny osmdesátých let spisovatelé reflektovali jak svoji zkušenost z kulturní revoluce, tak i výzvy, které před ně nová doba stavěla. Přirozenou reakcí na období, kdy po ikonoklasmu kulturní revoluce přišla neméně převratná epocha ekonomických reforem a otevírání se světu, byl nástup širšího uměleckého hnutí, které se obrací k tradičním východiskům čínské kultury. Proud „literatury hledání kořenů“ (*xúngēn wénxué* 寻根文学)

---

<sup>4</sup> Wáng Méngovy literární prvotiny spadají do padesátých let, za kulturní revoluce žil ve vyhnanství v Xīnjiāngu 新疆, po návratu do Pekingu se etabloval jako literární kritik a mezi lety 1986 až 1989 byl i ministrem kultury. V osmdesátých letech byl jedním z prvních spisovatelů, kteří se inspirovali západním modernismem, a jeho povídky situované do oblasti Xīnjiāngu rovněž připravily půdu pro nástup literatury hledání kořenů. (Ying 2010: 197-198)

<sup>5</sup> Jeho novela *Fúróng zhèn* 芙蓉镇 (Ibiškové městečko) z roku 1981, ověněná Máo Dùnovou literární cenou, se dočkala i filmového zpracování, na kterém se podílel A Chéng jako scenárista.

představuje významný obrat k čínské tradiční kultuře v moderní době. Tradiční kulturou se zde má na mysli hlavně kulturní a myšlenkové podhoubí domácí tradice. Za zdroje této tradice jsou mimo jiné považovány okrajové a přehlížené oblasti, které nebyly tolik poničeny kulturní revolucí ani překotnou modernizací a pocitem odcizení, jako tomu bylo v případě velkých měst. Během první poloviny osmdesátých let vyšlo několik děl od autorů, jako byli Jiā Píngwā 贾平凹 či Lǐ Hángyù 李杭育, ve stejné době byl uveřejněn také A Chéngǔv „Kráľ šachů“. Všechna tato díla vypovídají o obratu k tradici v již zmíněném duchu. Důležitým momentem pro vznik a pojmenování tohoto směru byla konference mladých spisovatelů „Literatura nové éry: ohlédnutí a perspektivy“ (*Xīn shíqī wénxué: huígù yǔ yùcè* 新时期文学: 回顾与预测), konaná v prosinci 1984 ve městě Hángzhōu 杭州. Krátce po konferenci vydal jeden z jejích účastníků Hán Shǎogōng 韩少功 esej „Kořeny literatury“ (*Wénxué de gēn* 文学的跟)<sup>6</sup>, podle které celé hnutí dostalo svůj název. Hnutí, které se zdaleka neomezovalo jen na literaturu,<sup>7</sup> je někdy charakterizováno jako primitivistické nebo neotraditionalistické. (McDougall 2013: 193)

Jedním z hlavních cílů literatury hledání kořenů bylo vymanění se z područí politiky a obrat ke kultuře, historii a tradici obecně. (Chi a Wang 2000: 111) Za hlavní inspirační prostředí své tvorby považovali autoři obtížně definovatelnou oblast „tradiční lidové kultury“ (*mínzú chuántǒng wénhuà* 民族传统文化). V širším slova smyslu šlo o obrat zájmu k původnímu kulturnímu dědictví Číny, v některých případech až k předhanským či nehanským kulturám, vnímaným jako nositele původní, konfucianstvím neovlivněné kultury. V centru zájmu jsou též místní legendy, dialekty a zvyky obyvatel odlehlých oblastí Číny. Každý z autorů, kteří psali pod vlivem „obratu ke kořenům“, ovšem k takto široce definovanému pojmu přistupoval jinak. Již zmíněný Hán Shǎogōng odmítal napodobování západních kulturních vzorců a ve svých dílech akcentoval nehanské, tedy přehlížené kulturní dědictví Číny, a jako ideál viděl starověký stát Chǔ 楚.<sup>8</sup> Jiā Píngwā, který pocházel z hor v jižní části provincie Shǎnxī 陕西, se

---

<sup>6</sup> Povídka vyšla ve čtvrtém čísle časopisu *Spisovatel* (*Zuòjiā* 作家) v roce 1985, citováno podle (Lomová 1994: 215)

<sup>7</sup> O proudu „hledání kořenů“ se dá mluvit jako o širším hnutí, neboť se netýká jen literatury, ale například i filmu.

<sup>8</sup> Hán Shǎogōng byl jako jeden z příslušníků vzdělané mládeže vyslán do okresu Miluó 汨罗 v provincii Húnán 湖南. Okres Miluó leží na stejnojmenné řece, ve které se dle tradice utopil zneuznaný básník Qū Yuán 屈原, autor části klasické sbírky *Chůské písně* (*Chǔ cí* 楚辞). Hán Shǎogōng ve své eseji píše, že ačkoliv pobýval ani ne dvacet kilometrů od památného místa, kromě svatyně věnované Qū Yuánovi a několika nářečným výrazům pocházejících ze Chůských písní není již v Húnánu tato kdysi velmi vlivná kultura nijak patrná. Jejimi dědici a pokračovateli jsou podle něj nehanské národnosti menšiny Miáo 苗, Dòng 侗, Yáo 瑶 a Tǔ 土 žijící ve strmých horách.

proslavil právě příběhy vycházejícími z pověstí a tradic svého rodného kraje.<sup>9</sup> A Chéngův případ je v tomto ohledu odlišný, neboť odkazuje k hodnotám hanské tradice. Dějištěm jeho povídek je sice odlehlý Yúnnán, ovšem téměř všechny postavy pocházejí z městských vrstev. (Lonergan 1990: 4)

Mimo zjevných domácích důvodů, proč v čínské literatuře došlo k obratu k tradici, můžeme nalézt inspirační zdroj pro literaturu hledání kořenů i za hranicemi Číny. Je jím mimořádný úspěch jihoamerického magického realismu, zejména díla Gabriela Garcíi Márquéze, ověnčeného v roce 1982 Nobelovou cenou za literaturu. Právě úspěch doposud marginální literární oblasti na globálním poli, bylo to, co geograficky jinak velmi vzdálenou Jižní Ameriku spojovalo s Čínou. Magický realismus ukázal způsob, jakým je možné skloubit moderní literární přístupy s domácí tradicí. (Cai 2004: 50)

---

<sup>9</sup> A Chéng v rozhovoru s Helmutem Martinem prohlásil, že Jiǎ Píngwā je poměrně specifickým příkladem spisovatele, neboť z horské vesnické oblasti přímo pocházel a neměl intelektuální pozadí jako většina ostatních spisovatelů té doby. (Martin a Kinkley 1992: 111)

### 3. Autor a jeho dílo

#### 3.1. A Chéng

Spisovatel A Chéng 阿城, vlastním jménem Zhōng Achéng 钟阿城, se narodil 5. dubna 1949 v Pekingu do rodiny známého filmového kritika Zhōng Diànfěie 钟惦斐, člena komunistické strany činného v Yán'ānu, studenta a posléze učitele na tamější Lǚ Xùnově umělecké akademii. Povolání a věhlas otce mělo na A Chénga vliv hlavně tím, že odmala vyrůstal v prostředí vzdělané rodiny a vypěstoval si kladný vztah ke čtení. Nejvíce ho zajímaly knihy o umění. Když v roce 1957 jeho otec v rámci kampaně sta květů (*Báihuā yùndòng* 百花运动) publikoval článek „O bubnech a gonzích ve filmovém umění“ (*Diànyǐng de luógǔ* 电影的锣鼓), dostalo se mu adresné kritiky z úst samotného Máo Zédōnga a byl jako jeden z prvních významných umělců označen za pravičáka. (Martin a Kinkley 1992: 109)<sup>10</sup> V této souvislosti několik statí zabývajících se spisovatelovým životem a dílem shodně uvádí, že po zatčení Zhōng Diànfěie byl A Chéng jako druhý nejstarší potomek pověřen odnášením knih z otcovy knihovny do antikvariátu. Ten každou knihu, dříve než ji odevzdal, nejprve potajím přečetl.<sup>11</sup> Vzhledem k tomu, že na počátku šedesátých let polevila represe vůči těm, kdo byli oceňováni jako pravičáci, mohl A Chéng nastoupit na prestižní pekingskou střední školu, kde ve stejné době studoval i pozdější básník Běi Dǎo 北岛 či budoucí světově proslulý režisér Chén Kǎigē 陈凯歌. V době vypuknutí kulturní revoluce bylo A Chéngovi šestnáct let. V již zmíněném rozhovoru o této době A Chéng uvádí, že jelikož jeho rodina dříve zažila politické represe, byla pro něj kulturní revoluce zpočátku jen další z řady kampaní, pouze její rozsah byl mnohem větší. Sám A Chéng byl již v prvním ročníku vyšší střední školy, když na začátku roku 1968 odešel na venkov do pracovní komuny. V situaci, kdy většina jeho spolužáků obdržela umístovací příkaz, A Chéng nechtěl čekat, až i on dostane pokyn k vystěhování na venkov, proto se rozhodl odejít dobrovolně. Jelikož neměl peníze na

---

<sup>10</sup> Helmut Martin pořídil rozhovor s autorem během jeho cest po Spojených státech v únoru 1987, konkrétně v kalifornském Berkeley. V anglickém jazyce unikátní rozhovor nám umožňuje skrze Martinovy otázky poodhalit alespoň některé podrobnosti geneze A Chéngových děl. Jak ovšem Martin poznamenává v úvodu, A Chéng rozhodně nevyuniká výřečnost.

<sup>11</sup> Tento údaj zmiňuje mimo jiné Bonnie McDougall ve své obsáhlé předmluvě k překladu A Chéngových povídek. (McDougall 1990: 9), velmi podobný údaj přináší i Zhōng Chéngxiáng ve své krátké stati A Note on A Cheng, kde uvádí, že A Chéng tehdy v raném věku přečetl díla Cáo Xuěqína, Luó Guànzōnga, Shǐ Nà'āna, Tolstého, Balzaca, Dostojevského a Huga. (Zhōng 1986: 80) Stejný výčet těchto sedmi jmen, dokonce i ve shodném pořadí, pak přináší u hesla A Chéng i čínská online encyklopedie [www.baikē.baidu.com](http://www.baikē.baidu.com). Je tedy nasnadě, že informace pochází z téhož zdroje.

jízdenky, prostě naskočil na vlak a jel. (Martin a Kinkley 1992: 110) A Chéng nejprve zamířil do Shānxī 山西, kde požádal o převelení do Vnitřního Mongolska 内蒙古<sup>12</sup> a následně se přesunul do yúnnánského okresu Xīshuāngbǎnnà 西双版纳,<sup>13</sup> kde pracoval na státním statku. Během let strávených na venkově se kromě fyzické práce věnoval i umělecké tvorbě, zejména tradiční malbě, ke které tíhnul již od dětství. Brzy v sobě objevil talent pro vyprávění příběhů, zúročil přitom znalost tradičních vypravěčských námětů i příběhů, které za svůj život přečetl. V odlehlých horách bez elektřiny jeho vyprávění se zájmem naslouchali nejen ostatní členové brigády, ale také místní rolníci. Ačkoliv A Chéng strávil na periferii skoro deset let, nedá se říci, že by po celý čas byl izolován v horách daleko od civilizace. Na počátku 70. let se mu povedlo dostat se do Kūnmíngu 昆明, kde pracoval v kulturním oddělení na úřadě. (McDougall 1990: 12) I tak pro něj ale návrat do Pekingu v roce 1979 znamenal přechod z odlehlé periferie, v níž prožil prakticky celé mládí, zpět do ruchu velkoměsta. Zapojil se do hnutí okolo časopisu *Dnešek* (*Jīntiān* 今天), kde se objevují jeho kresby a ilustrace. (Dutrait 1992: 42) Brzy se mu podařilo získat práci editora v časopise *Světová kniha* (*Shìjiè túshū* 世界图书) a rovněž pomáhal svému otci při editování jeho díla *Estetika filmu* (*Diànyǐng měixué* 电影美学). (Zhòng 1986: 78) V polovině osmdesátých let se na čas věnoval naplno psaní. Kromě tří delších próz, které jsou předmětem zkoumání této práce, napsal i řadu kratších a krátkých povídek. V souborném vydání spisovatelových textů<sup>14</sup> nalezneme trojici próz „Sān wáng“ a kratší povídky, jejichž souborný název lze přeložit jako „Rozptýlený po celé zemi“ (*Piàndì fēngliú* 遍地风流), které do určité míry rovněž odrážejí zkušenost s životem na periferii. Zbytek A Chéngovy literární produkce tvoří velké množství krátkých, často jednostránkových povídek na nejrůznější témata, které v devadesátých letech psal pro časopis *Devadesátá léta* (*Jiǔshí niándài* 九十年代), dále pak eseje a úvahové texty. A Chéng, který měl i díky otcovu povolání vždy blízko k filmu, se zároveň od poloviny osmdesátých let věnoval psaní scénářů. Pro filmové plátno upravil i svoji povídku „Král dětí“, kterou v roce 1987 režíroval režisér Chén Kǎigē 陈凯歌, jeho spolužák ze střední školy v Pekingu. Ve stejném roce, kdy byl uveden film *Král dětí* (*Háizi wáng* 孩子王), odjel A Chéng do Spojených států a usadil se v Kalifornii. A Chéng je jedním z čínských spisovatelů, které převratný rok 1989 zastihl v zahraničí. (McDougall 2003: 241) Je již pouhou spekulací, nakolik ho zmaření proreformních snah utvrdilo v názoru zůstat v cizině, nebo zdali svoje

<sup>12</sup> Lidila Kasareňo uvádí, že důvodem odchodu z Shānxī bylo i to, že ostatní členové brigády nechtěli pracovat se synem pravičáka. (Kasareňo 2000: 44n)

<sup>13</sup> Okres 西双版纳 tvoří nejjižnější cíp Yúnnánu, který z větší části zasahuje do sousedního Myanmaru a Laosu.

<sup>14</sup>A Chéng 阿城 (2006). *A Chéng jīngxuǎnjí* 阿城精选集 [Výběr z A Chéngova díla]. Běijīng: Yānshān chūbǎnshè.

působení v Číně považoval za již uzavřenou kapitolu. Faktem zůstává, že od devadesátých let přestává psát beletrii a již naplno se věnuje scenáristické práci.<sup>15</sup>

### 3.2. Chronologie a pozadí vzniku děl

Období, kdy se A Chéng věnoval psaní děl, která jsou v této práci analyzována, je vzhledem k autorovu širokému tvůrčímu záběru poměrně krátké. Svoje stěžejní beletristická díla napsal mezi lety 1984 až 1986. Jeho neslavnějším a nejdiskutovanějším dílem zůstává jeho prvotina „Král šachů“ (*Qíwáng* 棋王), která byla poprvé publikována v sedmém čísle měsíčníku *Šanghajská literatura* (*Shànghǎi wénxué* 上海文学) v roce 1984.<sup>16</sup> Pokud bychom zapátrali, co vedlo A Chénga k tomu, aby začal psát, shledáme, že údaje o konkrétním důvodu, proč se rozhodl sepsat tento příběh ve formě povídky, se poněkud rozcházejí. Zhòng Chéngxiáng ve svém krátkém článku „A Note on Ah Cheng“ vzpomíná na jejich první setkání, kdy A Chéng pracoval v nakladatelství Shijiè túshū jako editor a občasný ilustrátor. A Chéng se mu přiznal, že poté, co přečetl a ilustroval několik děl, začal uvažovat, že by sám také něco napsal, protože zkušenost podobnou té jeho v žádném z těchto děl nenalezl. Na otázku, proč tak doposud neučinil, odpověděl, že je příliš zaneprázdněn. (Zhòng 1986: 78) Bonnie McDougall v obsáhlém úvodu k svému překladu povídek *Sān wáng* uvádí, že A Chéng již jako mladík vynikal jako vypravěč příběhů a v této činnosti pokračoval i v Pekingu, kde v kruhu svých přátel zúročil bohaté zážitky z Yúnnánu. Příběhy si získaly velkou popularitu, až ho někdo vyzval, aby nejzajímavějšímu z nich vtiskl literární podobu. Takto údajně vznikla první povídka „Král šachů“. (McDougall 1990: 13) Jinou informaci o původu povídek nalézáme v knižním rozhovoru s Helmutem Martinem. A Chéng na otázku, kdy začal se psaním svých povídek, odpovídá, že to bylo již během jeho pobytu Yúnnánu. Práci na „Králi šachů“, „Králi dětí“ a povídkách, které později vyšly pod názvem „Biàndì fēngliú“, začal tedy již během svého pobytu na venkově. (Martin a Kinkley 1992: 115) Informace o motivaci k napsání povídek se různí, pro potřeby této práce je však původ povídek druhotný. Ať už vznikaly za jakýchkoli okolností, zevrubná analýza próz *Sān wáng* dokládá, že se jedná o literární texty s pečlivě vystavěnou strukturou. Jako takové si zasluhují, aby byly podrobeny pozorné literárněvědné analýze.

---

<sup>15</sup> Jeho kvality mimo jiné dokládá i fakt, že v roce 2005 zasedl jako první Číňan v porotě filmového festivalu v Benátkách.

<sup>16</sup> *Shànghǎi wénxué* je vlivný literární časopis založený v roce 1953 spisovatelem Bā Jīnem 巴金, který dával prostor k publikování progresivním autorům. Stejný literární časopis stojí za organizováním spisovatelské konference v Hángzhōu v prosinci roku 1984, o níž již byla řeč.

„Kráľ šachů“ si velmi rychle získal přízeň čtenářů i odborné veřejnosti.<sup>17</sup> Z nepříliš známého A Chénga se rázem stal literární objev, o kterém se hojně psalo a diskutovalo. (Mair 1991:1) Bonnie McDougall uvádí, že úspěch první povídky dodal A Chéngovi odvalu, aby opustil dosavadní zaměstnání a věnoval se naplno psaní. (McDougall 1990: 14) Není nijak překvapivé, že se autor pokusil navázat na úspěch své prvotiny a rozvést námět a některé motivy v dalších povídkách. Zhòng Chéngxiáng upřesňuje, že klíčovým podnětem pro napsání druhé povídky „Kráľ stromů“ byla intervence místopředsedy Čínského svazu spisovatelů (*Zhōngguó zuòjiā xiéhuì* 中国作家协会) Féng Mù 冯牧, který A Chéngovi zařídil měsíční stipendium na napsání další povídky s tím, že dílo následně otiskne v novém časopise, jehož vydávání právě připravoval. (Zhòng 1986: 79) V lednu následujícího roku tak světlo světa spatřil „Kráľ stromů“, vyšel v prvním čísle časopisu *Čínský spisovatel* (*Zhōngguó zuòjiā* 中国作家). O pár týdnů později vychází v prestižním časopise *Lidová literatura* (*Rénmín wénxué* 人民文学) i poslední próza „Kráľ dětí“.

A Chéngovy příběhy se záhy dočkaly vydání v Hongkongu a odtud už byl jen krůček k tomu, aby zaujaly i zahraniční překladaatele. „Kráľ šachů“ vyšel v devátém čísle hongkongského literárního časopisu *Devadesátá léta* (*Jiùshí niándài* 九十年代) v roce 1985. První překlad do angličtiny z pera W.J.F. Jennera pak vyšel téhož roku v podzimním vydání *Chinese Literature*. Následovalo vydání všech tří próz v knižní formě. Poprvé se tak stalo v Hongkongu v říjnu roku 1985, kde vyšel *Výběr z A Chéngových próz* (*A Chéng xiǎoshuō xuǎn* 阿城小說選) v nakladatelství Túqǐ yǒuxiàngōngsī 圖啟有限公司.<sup>18</sup> Hned následující měsíc, tedy v listopadu 1985, vychází souborné vydání také v ČLR pod názvem „Kráľ šachů“ (*Qíwáng* 棋王) v nakladatelství Zuòjiā chūbǎnshè 作家出版社. Tato edice obsahuje rovněž šest kratších povídek.<sup>19</sup> Na Taiwanu vychází souborné vydání následujícího roku v nakladatelství Xīn dì xīn dì. Kompletní překlad všech tří povídek v angličtině od Bonnie McDougall vyšel v roce 1990 pod názvem *Three Kings: Three stories from Today's China*. Určité zpoždění

---

<sup>17</sup>Pochvalné recenze se mu dostalo od spisovatele a budoucího ministra kultury Wáng Ménga 王蒙 (McDougall 1990: 13) a jeho povídka se dostala do výběrnejlepších povídek vydaných roku 1984 (*1984 nián zhōngpiān xiǎoshuō xuǎn kān huòjiǎng zuòpǐn jí* 1984年《中篇小说选刊》获奖作品集).

<sup>18</sup>Toto vydání bylo bohužel v Čínské národní knihovně nedostupné, a proto jsem odkázaný pouze na údaje pochází z online encyklopedie Baidù, která u hesla 阿城小说选 dále uvádí, že hongkongské vydání kromě zmíněných tří povídek obsahovalo ještě kratší texty „Společná večeře“ (*Huicān* 会餐) a „Pařez“ (*Shùchūn* 树椿). Citováno podle <http://baike.baidu.com/item/阿城小说选>, navštíveno 26. 1. 2017.

<sup>19</sup>Jmenovitě se jedná o povídky „Společná večeře“ (*Huicān* 会餐), „Pařez“ (*Shùzhūāng* 树桩), „Obrat“ (*Zhōuzhuàn* 周转), „Lehátkový vůz“ (*Wòpù* 卧铺), „Debil“ (*Shǎzi* 傻子) a „Sejít z cesty“ (*Mílù* 迷路). Povídka „Lehátkový vůz“ vyšla v desátém čísle časopisu *Pěší zóna* v roce 2002 v překladu Olgy Lomové. Povídka „Debil“ vyšla ve zvláštním čísle *Nového Orientu* 1997, roč. 52, rovněž v překladu Olgy Lomové.

kompletního překladu je podle slov překladatelky způsobeno A Chéngovým netypickým jazykovým stylem, který je pro překladatele oříškem. (McDougall 2003: 6) V druhé polovině osmdesátých let a v letech devadesátých se A Chéngovými texty zabývalo i několik známých sinologů, za všechny jmenujme Michaela Dukea, Theodora Huterse, Denise Maira nebo Noëla Dutrait. Z těchto teoretických článků tato práce čerpá a inspiruje se jimi. Většina textů se věnuje nebyvalému úspěchu „Krále šachů“, zbývající dvě povídky jsou již diskutovány v daleko menší míře. Například Kam Loie ve svém článku formuluje názor, že kvalitu a hloubku první povídky už A Chéng nikdy nepřekonal. (Kam 1987: 2) Cílem mojí práce není určit, jak kvalitní či propracované jsou jednotlivé povídky, ale nahlédnout na povídky z perspektivy celku a pokusit se najít dynamické motivy, které se napříč povídkami vyvíjejí, a tím jednotlivé texty spojují ve vyšší celek.

Pro úplnost je třeba uvést, že A Chéng před knižním vydáním původní časopisecké verze svých povídek upravil. Bonnie McDougall ve svém překladu vychází z novější, upravené verze a poznamenává, že tato se od verze původní liší jen v detailech. Z porovnání původních časopiseckých vydání s pozdějšími knižními vydáními je zřejmé, ve kterých pasážích došlo ke změnám. První dvě povídky se od původních vydání opravdu liší jen velmi málo, odlišnosti od původní verze nacházíme pouze v rovině jednotlivých slov a synonymních výrazů.<sup>20</sup> Poslední povídka „Král dětí“ ovšem prošla většími úpravami. Z vydání, která mám k dispozici, je patrné, že minimálně z prvního časopiseckého a prvního souborného vydání z roku 1985 byla oproti poslednímu soubornému vydání vypuštěna dlouhá pasáž. Jedná se o úsek na konci první kapitoly, kdy vypravěč poprvé přijde do školy a rozmlouvá s ředitelem Chénem. (A Chéng 1985b: 5–6) V pasáži, která se objevuje v prvních vydáních a z pozdějších byla vypuštěna, učitel Chén sděluje vypravěči, proč ho vybrali na místo učitele, a vypravěči přitom z rukávu vypadne mačeta, kterou si vzal pro jistotu s sebou. Ještě předtím se vypravěč musí zeptat, s kým že má vlastně tu čest, a až poté se mu učitel Chén představí. V pozdějších vydáních je epizoda s mačetou zkrácena na pár řádů a následná promluva úplně vynechána. Dodatečný zásah do textu a jeho úprava ve prospěch menší popisnosti je důkazem toho, že A Chéng svoje povídky vnímal jako bytostně literární texty, jejichž podobu je možné upravovat tak, aby dosáhl jejich lepšího vyznění.

---

<sup>20</sup>Například "女知青们一叠声的埋怨" v původním vydání bylo opraveno na "女知青们一迭声的埋怨" ve vydáních pozdějších. (A Chéng 1985a: 87)



### 3.3. Žánrové zařazení

Čínská literární kritika řadí A Chéngovy prózy „Sān wáng“ mezi tzv. *zhōngpiān xiǎoshuō* 中篇小说. Překlad tohoto termínu není jednoduchý. Jak již název napovídá, takto označovaná díla se svým rozsahem nacházejí mezi povídkou (*duǎnpiān xiǎoshuō* 短篇小说) a románem (*chángpiān xiǎoshuō* 长篇小说). Podle údajů z online encyklopedie *Bǎidù* 百度<sup>21</sup> je rozsah *zhōngpiān xiǎoshuō* stanoven mezi 30 000 a 100 000 znaků, takže A Chéngovy prózy by se s délkou okolo osmadvaceti tisíc znaků pohybovaly těsně pod dolní hranicí této definice. V souborných vydáních A Chéngova díla<sup>22</sup> je používáno označení *zhōngpiān xiǎoshuō* nejspíše proto, že jeho ostatní prozaické počiny tvoří krátké, několikastránkové povídky spadající jasně do kategorie *duǎnpiān xiǎoshuō*. Tři prózy, které jsou předmětem této práce, jsem se rozhodl označovat jako povídky, což je termín, který je podle mého názoru nejlépe charakterizuje. Označení novela, které se vzhledem k rozsahu textu také nabízí, nepoužívám, neboť novelu charakterizuje vystupňovaný děj bez delších popisných pasáží a odboček a její celková kompozice směřuje k nečekanému zvratu, tzv. bodu obratu. (Mocná a Peterka 2004: 417). A Chéngovy prózy tyto vlastnosti nevykazují, rozhodl jsem se proto pro označení povídka. Druhým důvodem pro používání termínu povídka je jednodušší adaptace metodologického přístupu Forresta Ingrama o povídkových cyklech (short story cycles). Forrest Ingram svoji metodu aplikuje na „cykly krátkých povídek“, přesto se domnívám, že souhrnného termínu povídka lze použít i k označení A Chéngových próz, neboť klíčovým kritériem není žánrová povaha textů, ale jejich vzájemná provázanost a propojenost v potenciální vyšší celek.

---

<sup>21</sup><http://baike.baidu.com/item/中篇小说> navštíveno dne 27.1.2017.

<sup>22</sup>A Chéng 阿城 (2006). *A Chéng jīngxuǎnjí* 阿城精选集 [Výběr z A Chéngova díla] Běijīng: Yānshān chūbǎnshè.

## 4. Povídky *Sān wáng*

### 4.1. Povídkové cykly

Povídkový cyklus je specifický útvar, jemuž se mimo jiné věnuje Forrest L. Ingram, jehož práce *Representatives Short Stories Cycles of the Twentieth Century* bude mým metodologickým východiskem. Cyklus povídek je v Ingramově pojetí sérií narativních textů navzájem provázaných takovým způsobem, že čtení jednoho textu ovlivňuje čtení textů ostatních a současně je jimi ovlivněno. Pokud bychom chtěli tento útvar vymezit prostřednictvím protikladných pólů, pak by na jedné straně byl soubor nesouvislých textů a na straně druhé ucelená novela. Ingram chápe cyklus – nemusí se přitom výlučně jednat o povídkový cyklus – jako soubor textů, které si udržují rovnováhu mezi výlučností každého textu a tendencí vytvářet společně větší celek (Ingram 1971:15). Takový soubor může být sebraný v jedné knize, jednotlivé texty cyklu však mohou vycházet také samostatně. Pokud bychom dodrželi Ingramovy definice, pak texty vytvářející cyklus teoreticky ani nemusejí pocházet od jednoho autora, byť tomu tak téměř výlučně je. Ingram rozlišuje cykly *složené* (composed), které jsou již od první povídky psány se záměrem, aby nakonec tvořily vyšší celek a vazba mezi nimi je z pochopitelných důvodů velmi silná. U druhého typu cyklů *uspořádaných* (arranged), byly jednotlivé povídky napsány nezávisle na sobě a součástí jediného souboru se staly díky vzájemné juxtapozici či analogii, z toho důvodu je i vazba mezi jednotlivými činiteli nejslabší. Posledním typem jsou cykly *zkompletované* (completed), které původně začaly jako nezávislé povídky, ovšem autor si záhy uvědomil přítomnost sdílených motivů, které do nich, třeba i nevědomky, vložil. Rozhodl se proto v začaté práci pokračovat a cyklu dát smysluplný rozměr. Mohl přidat další povídky, které téma nějak rozvádějí, rozpracovat již existující motivy nebo revidovat původní příběh. (Ingram 1971: 18)

Tímto se dostáváme k podstatné části Ingramova metodologického modelu, a tím jsou vzorce (*patterns*), jejichž přítomnost a povaha rozhoduje o tom, zda se jedná cyklus. Statické vzorce tvoří vnější kostra textu, celkový formát a rozsah díla a členění na části. Jak již název napovídá, statické prvky si zachovávají stejnou podobu u všech textů cyklu. Daleko důležitější pro rozpoznání cyklu jsou ale vzorce dynamické, konkrétně vzorce opakování (*recurrence*) a vývoje (*development*). Pro ilustraci toho, jak oba vzorce fungují, si Ingram vypomáhá analogií k pohybu kola: vzorec opakování (mohou to být motivy, postavy, symboly

a další) na ráfku kola opisuje kružnici okolo osy, jednoho tematického centra, ale celé kolo se tím zároveň posouvá dopředu, tak jako postupuje lineární vyprávění.

Svoji analýzu A Chéngových povídek založím, kromě základního seznámení s vlastními vyprávěními, zejména na prozkoumání v nich přítomných statických a dynamických motivů. Cílem je nalézt ty prvky, které jednotlivé povídky spojují ve vyšší celek, v potencionální povídkový cyklus. Již zběžný pohled prozradí, že povídky mají analogický název, podobný rozsah a strukturu. Bližším zkoumáním pak zjistíme, že mezi texty existuje vzájemné propojení také v rovině motivů a symbolů. A Chéngovy povídky jsou i přes relativně menší rozsah významově velmi bohaté texty, které nabízejí řadu různocnění. Ve své práci se zaměřím na ty aspekty z povídek, které plní funkce statických a dynamických motivů. Jsem si přirozeně vědom toho, že takový výběr je ze své podstaty subjektivní. Ve výběru jednotlivých důležitých motivů se do značné opírám o sekundární literaturu, která převážně vznikla v polovině osmdesátých let. Většina studií se věnuje mimořádně úspěšnému „Králi šachů“, zbývající dvě povídky jsou diskutovány v daleko menší míře, objevuje se dokonce názor, že A Chéng kvalitu a hloubku své první povídky už nikdy nepřekonal. (Kam 1987: 2) Mým cílem není určit, jak kvalitní či propracované jsou tři A Chéngovy povídky jako jednotlivá díla, nahlížím na ně především z perspektivy celku, který trojice povídek vytváří, a pokouším se najít společné prvky, jejichž povaha by nám dovolila rozhodnout, zda se jedná o případ povídkového cyklu.

Při výběru jednotlivých aspektů se rovněž opírám o vlastní čtenářskou zkušenost, kterou jsem učinil během četby originálního vydání povídek. Pokusím se zmínit zejména ty aspekty, které jsou dobře patrné pouze v čínském originálu. Těchto aspektů se dotýká zejména ta část práce, v níž pojednávám o jménech postav a jejich možném zvýznamňování.

## 4.2. Synopse povídek

Jak již bylo řečeno, A Chéngovy texty jsou i přes svůj kratší rozsah z dějového i významového hlediska velmi bohaté. Nebudeme se pokoušet rozklíčovat všechny významové roviny povídek, pro základní orientaci postačí, představíme-li jejich hlavní dějové linie.

Povídka „Král šachů“ začíná scénou odjezdu vzdělané mládeže z Pekingu na blíže nspecifikované místo kdesi na venkově. Ve vlaku se vypravěč příběhu setkává s protagonistou příběhu, kterým je podivínský student Wáng Yīshēng, přezdíváný Qí dāizi (Šachový blázen). Wáng Yīshēng vyniká ve hře v šachy, jeho mimořádné nadání ho však činí poněkud nepraktickým v běžných životních situacích. Při jídle se chová až neuroticky. Jak se brzy ukáže, pochází z velmi chudých poměrů a na vlastní kůži zažil, jaké to je dlouho hladovět. Již v první části se čtenář setkává s klíčovými motivy povídky, kterým jsou šachy a jídlo. Tyto dva motivy zpočátku vytvářejí protikladnou dvojici, reprezentují totiž na jedné straně duševní a na straně druhé tělesnou aktivitu. Postava vypravěče, která se s Wáng Yīshēngem spřátelí, následně čtenáři zprostředkovává Wáng Yīshēngův příběh: proces, během něhož se z „šachového blázna“ (*qí dāizi* 棋呆子) stane „šachový král“ (*qíwáng* 棋王). O významech a symbolice ústředního motivu povídky bude podrobněji pojednáno v příslušné pasáži práce, zde jen v krátkosti uvedme, že A Chéng systematicky pracuje s motivy vycházejícími z čínské tradice, které jsou důležitou součástí výše načrtnutého příběhu.

Druhá povídka „Král stromů“ se rovněž odehrává v prostředí vzdělané mládeže a podobně jako v případě „Krále šachů“ i zde je takové prostředí pouze prostředkem vyjádření hlubšího sdělení. Protagonisté „Krále stromů“, jak již název naznačuje, jsou na svazích yunnánských hor pověřeni kácením starých stromů s cílem nahradit je nějakou blíže nspecifikovanou užitkovou plodinou. Vypravěč, který je jedním ze studentů vyslaných na venkov, se seznamuje s místním rolníkem jménem Xiāo Gēda 肖疙瘩, který kácení stromů brání. Brzy se proto dostává do střetu s nejradiálnějším z vyslaných studentů, který trvá na tom, že příroda musí ustoupit zájmům a cílům člověka. Podobně jako v „Králi šachů“, i zde jsou v první části představeny hlavní postavy a do popředí rovněž vystoupí ústřední motiv: spor o pokácení mohutného starého stromu na vrcholu hory. Vývoj napínavého a čtivého příběhu dospěje k okamžiku, kdy Xiāo Gēda zůstává osamocen ve své snaze strom zachránit. V závěru vyprávění spolu s podřatým stromem umírá i on sám.

Také děj poslední povídky „Král dětí“ se odehrává v prostředí vzdělané mládeže vyslané do hor. Rozdílem oproti předcházejícím povídkám je to, že vypravěč příběhu je současně hlavní postavou. Jako nejvzdělanější z kolektivu vzdělané mládeže je pověřen vedením výuky ve vesnické škole. Úkolu, kterého se nejprve zalekne, se zhostí se ctí a po počátečním tápání si získává oblibu žáků, v čele s nejtalentovanějším z nich, synem místního rolníka Wáng Fúem 王福. Jeho neortodoxní učební metody ovšem vzbudí nevoli nadřízených a místo učitele proto musí opustit. I když svou práci ve škole nedokončil, odchází s pocitem, že svým žákům alespoň ukázal správný směr. Důležitým motivem je slovník *Xīnhuá zìdiǎn* 新华字典, který v dobách všeobecného nedostatku představuje pokladnici vědomostí. Současně motiv slovníku vytváří pojítka mezi vypravěčem a Wáng Fúem a brigádní kuchařkou Láidi 来娣, které původně patřil.

### 4.3. Názvy povídek

Tomu, že o trojici povídek lze uvažovat jako o celku, napovídá hned několik indicií. První a nejzřetelnější jsou formální prvky, především názvy povídek. Přítomnost slova král (*wáng*) ve všech třech názvech sama o sobě naznačuje propojenost či vzájemnou souvislost. Trojice povídek bývá ostatně často souhrnně označována spojením „Tři králové“ (*Sān wáng* 三王). Jedná se ovšem spíše o pracovní pojmenování používané zejména v anglickojazyčné sekundární literatuře. V čínštině se označení „Tři králové“ tolik neobjevuje. Pokud povídky vyšly společně v jedné knize, pak většinou v titulu nalezneme označení první a nejslavnější povídky, tedy „Král stromů“. Označení Three Kings používá překlad do angličtiny od Bonnie McDougall a také překlady do dalších evropských jazyků (francouzštiny, italštiny a němčiny) volí pojmenování „Tři králové“.

Tituly jednotlivých děl lze překládat buď přívlastkem shodným, nebo přívlastkem neshodným. V češtině lépe vyzní druhá varianta, tedy jako „Král šachů“, „Král stromů“ a „Král dětí“. <sup>23</sup>Názvy však umožňují i odlišný překlad. *Qíwáng* 棋王 (psáno dohromady jako jedno slovo) je lexikalizovaným výrazem s významem „šampion ve hře v šachy“, tedy někdo, kdo hru ovládá na mistrné úrovni. Obdobně výraz *háizi wáng* 孩子王 nalezneme ve slovníku jako označení učitele nebo vychovatele. Alternativní názvy povídek by proto mohly znít „Šachový mistr“, „Král stromů“ a „Učitel“.

Další hledisko, které je možné sledovat, je, nakolik se název povídky objevuje či rezonuje v samotném textu. V případě „Krále šachů“, v níž se vše točí okolo šachové hry, je hlavní postava Wáng Yīshēng oslovoována pouze přezdívkou *qí dāizi*, tedy šachový blázen. Označení *qíwáng*, tedy šachový král, popřípadě šachový šampion, se v textu vyskytne jen jednou, a to až úplně v poslední části povídky, kdy Wáng Yīshēng zvítězí na velkém turnaji, a vydobude si tak postavení šachového šampiona:

Obklopilo nás mnoho horalů i místních lidí, kteří toužili spatřit něco ze vznešenosti krále šachů, všichni pokyvovali hlavami a vzdychali. <sup>24</sup>

山民和地区的人层层团了，争睹棋王风采，又都点头儿叹息。(A Chéng 1984: 35)

<sup>23</sup> Pokud se termín, například „Král stromů“ v této práci objevuje v uvozovkách, značí to, že se jedná o povídku jako takovou a nikoliv o postavu se jménem Král stromů.

<sup>24</sup> Pokud není uvedeno jinak, všechny ukázky z povídek zde uvádím ve svém překladu. Překlady jsem pořizoval s přihlédnutím k existujícím verzím, zejména překladu „Krále šachů“ od Anny Doležalové (Doležalová 2008) a anglického překladu všech povídek od Bonnie McDougall (McDougall 1990).

Přítomnost označení šachový král nejprve v názvu povídky a pak až v samotném závěru vytváří rámeček celé povídky. Čtenář, který má po celou dobu čtení na paměti název povídky, prochází procesem uvědomování si, že Wáng Yīshēng by mohl být tím, kdo se králem nakonec stane. Motiv růstu a zlepšování, o kterém bude řeč později, je tedy obsažen i v názvu povídky.

Ve druhé povídce je pojmenování král stromů naopak hojně skloňováno a v příběhu hraje velmi významnou roli. Přízvisko je obestřeno tajemstvím a čtenář je dlouho udržován v nevědomosti, komu vlastně přezdívka náleží. Když studenti poprvé spatří veliký strom na vrcholu hory, stranický tajemník, který má danou brigádu na starosti, vysloví své varování:

Nejde pokácet... ten strom se stal nesmrtelným, kdo by ho chtěl pokácet, se zlou se potáže, ... dokonce ani král stromů ho nepokácel.

砍不得...这树成了精了。哪个砍哪个要糟。...连树王都不砍。(A Chéng 1985b: 88)

Když se ho všichni ptají, kdo je oním králem stromů, tajemník na otázku neodpoví. Pravého krále stromů, kterým je rolník Xiāo Gēda, naplno osloví až v úplném závěru:

Lǎo Xiāo, v kácení stromů tě nikdo nepředčí, vím to, proč by se ti jinak říkalo Král stromů?

老肖，这砍树的手艺，全场你最拿手，我知道，要不你怎么落个‘树王’的称呼呢？(A Chéng 1985b: 99)

V závěru povídky, kdy Gēdaa potká stejný osud, jaký potkal mohutný strom, čtenáře může napadnout, že Gēda a velký strom jsou nějakým způsobem navzájem propojeni či že snad tvoří jedinou bytost. Gēda je ochoten zabránit kácení stromu vlastním tělem. Cítí, že se stromem tvoří jediné tělo, je pro něj ochoten položit život. Mohli bychom tedy říci, že král stromů je postavou, která má podobu Xiāo Gēdaa a velkého stromu současně.

V povídce „Krále dětí“ hraje důležitou roli kolektiv žáků vesnické školy. Pokud postavy mluví k dětem, oslovují je jako *wázi* 娃子, a nikoliv jako *háizi* 孩子, jak by napovídala název povídky. Spojení král dětí *háizi wáng* se v povídce objeví jen dvakrát. Poprvé v okamžiku, kdy brigádní kuchařka Láidi 来娣 vyčítá vypravěči, že na povolání učitele není řádně vybavený:

„Nemáš slovník, tak jak chceš být učitelem?!“<sup>25</sup> A já zrovna jeden mám.“ Honem jsem řekl: „Dones mi ho.“ Na tváři jí zazářil úsměv, podepřela se lokty a silné nohy vyzývavě přitáhla k tělu: „Nebude to ale zadarmo.“

„没有字典，当什么孩子王?!老娘倒是有一本。”我急忙说：“拿来给我。”来娣脸上放一下光，将身仰倒，肘撑在床上，把胖腿架起来，说：“那是要有条件的。”(A Chéng 1985b: 11)

Podruhé se slovo objevuje, když stranický tajemník v souvislosti s nevděčností učitelského povolání zmíní rčení „Dokud je doma co jíst, tak není důvod dělat učitele“ (家有隔夜粮，不当孩子王). (A Chéng 1985b: 12)

Jak je možné vidět, výskyt označení názvů povídek v textech má svoji logiku. V první povídce je záměrně užito jen jednou. V druhé povídce je přímo postavami příběhu vznesen dotaz, kdo je tím králem, odpověď na něj dostáváme ale až v závěru. V poslední povídce už není význam tohoto pojmenování tak silný, od počátku je jasné, že vypravěč je oním králem dětí“ nebo jinými slovy jejich učitelem.

#### 4.4. Postavy

Když spisovatel vybírá jména pro svoje postavy, nedělá to nahodile, ale vždy jde o součást autorského záměru. Čínština navíc ve větší míře než mnohé jiné jazyky umožňuje, aby autor tvůrčím způsobem pracoval se zvukovou a obsahovou složkou jména. Na omezeném vzorku jmen, s nimiž se setkáváme v analyzovaných povídkách, je možné ukázat, do jaké míry jsou tato díla součástí čínské literární praxe. Pozornost, kterou věnujeme jménům, je v neposlední řadě důležitá také proto, že značná část významů jmen zůstává čtenářům překladů skrytá, a je proto potřeba obrátit se k čínskému originálu.

A Chéngovy povídky jsou zalidněny adekvátně k jejich rozsahu textu a pouze menší část z aktérů vystupuje pod vlastním jménem. Specifikum trojice povídek představují přezdívky, některé postavy mají pouze přízvisko, kterým je tituluje jejich okolí. Časté užívání přezdívek dle mého názoru vychází z faktu, že všechny tři povídky se odehrávají v prostředí vzdělané mládeže, kde se jejich používání dá předpokládat. Postavy A Chéngových děl mluví, jak by patrně mluvily i v reálném prostředí. Právě jazykový cit a uvěřitelnost dialogů je podle mnohých kritiků velkou A Chéngovou předností, minimálně v kontextu dosavadního

---

<sup>25</sup> V souladu s tím, co bylo řečeno výše, se domnívám, že překlad slova *háizi wáng* 孩子王 výrazem *učitel* je na tomto místě možný. Bonnie McDougall ve svém překladu volí doslovnější variantu „How can you call yourself a king of children without a dictionary!“ (McDougall 1990: 183)



patetického stylu děl socialistického realismu vystupuje jeho spisovatelské umění. (McDougall 1991: 53)

„Králem šachů“ čtenáře provází bezejmenný vypravěč, který stejně jako většina ostatních aktérů náleží ke skupině vzdělané mládeže. Vlastní jméno má hlavní postava, student Wáng Yīshēng 王一生, který je znám i pod přezdívkou *qí dāizi* 棋呆子.<sup>26</sup> Slovo *qí dāizi*, které bych přeložil jako *šachový blázen* nebo *blázen do šachů*, je ne zrovna lichotivým označení stavu, kdy se Wáng Yīshēng pro zápal pro šachovou hru stává nepraktickým v ostatních ohledech. Označení „šachový blázen“ se sice trochu odklání od původního významu slova *dāizi* 呆子 (hlupák, prostáček), ovšem v kontextu českého jazyka podle mého názoru dobře vystihuje zapálení, které Wáng Yīshēng pro hru má. Samotné jméno Wáng Yīshēng 王一生 rovněž zaslouží pozornost. Slovníkový význam spojení *yīshēng* 一生 je *po celý život*.<sup>27</sup> Číslovka jedna (*yī* 一) navíc v taoistickém chápání implikuje počátek i konec všech věcí, je to nejmenší a zároveň všezahrnující číslo. (Yuè 1999: 215)<sup>28</sup> Druhou postavou s vlastním jménem je další vynikající šachista z řad studentů jménem Ní Bīn 倪斌, kterému ovšem v kolektivu nikdo neřekne jinak než Jiǎo luǎn 脚卵.<sup>29</sup> Není náhodu, že právě tyto dva jako jediné postavy v knize mají vlastní jména.

Setkání protagonistů v životě i nad šachovnicí je důležitým momentem vyprávění. Wáng Yīshēng, který pochází z chudé rodiny a hře v šachy se naučil sám, se setkává s Ní Bīnem, potomkem starého rodu, v němž bylo umění šachu pěstováno po generace. Ní Bīn vlastní set šachových kamenů, který se v jeho rodině předává už od dob dynastie Míng 明. Wáng

---

<sup>26</sup> K překladu slova *dāizi* 呆子 přistupují překladatelé různým způsobem. Bonnie McDougall používá označení Chess Fool, William J. F. Jenner pak Chess Maniac, stejně jako Anna Doležalová, která o něm také mluví jako o šachovém maniaku. David Wang ve svém článku sáhl po překladu Chess Adict, Theodore Hutters zase k výrazu Chess-head.

<sup>27</sup> Slovo *yīshēng* je zároveň homofonní se slovem lékař (*yīshēng* 医生) a první tón (*yīshēng* 一声).

<sup>28</sup> Yuè Gāng si dále všimá, že slovo v názvu povídky Šachový král (棋王) je zároveň složenina dvou označení hlavní postavy „šachový“ (棋) blázna, „Wáng“ (王) Yīshēng. (Yuè 1999: 213)

<sup>29</sup> Překlad jeho přezdívky je složitý oříšek, naštěstí sama postava Ní Biāna v povídce podává vysvětlení:

„Jmenuji se Ní Bīn. Ní se skládá ze složek pro člověka a dítě, Bīn z kultivovaný a vojenský. Protože mám dlouhé nohy, tak mi tu všichni říkají Noháč. Slovo *luǎn* 卵 [které označuje vejce a přeneseně i varlata] je velmi neslušné, prosím nevšímejte si toho, místní lidé mají velmi nízké vychování.“

我叫倪斌，人儿倪，文武斌。因为腿长，大家叫我脚卵。卵是很粗俗的话，请不要介意，这里的人文化水平是很低的。(A Chéng 1984: 25)

Bonnie McDougall jeho jméno překládá jako Tall Balls, William J. F. Jenner jako Legballs. Na moji otázku ohledně chápání tohoto jména mi čínský bohemista Péng Ruìbó 彭睿博 odpověděl, že druhá složka jména nemusí nutně být naschvál mířená vulgarita, ale že v jeho chápání je to jedna z častých složek dětských jmen *xiǎomíng* 小名, kdy rodiče podle rčení „nehezké jméno zajistí dobrý růst“ (*míngjiàn hǎoyǎng* 名贱好养) dávají naschvál svým dětem do jejich jména nějaké neslušné či negativně zabarvené slovo, aby tak odvedli pozornost zlých sil od malého dítěte. (osobní konverzace ze 17. 12. 2016)

Yíshéngovým nejcennějším majetkem jsou kameny, které mu z rukojetí zubních kartáčků vyrobila matka.<sup>30</sup> Protagonisté se poprvé střetnou v napínavé partii hrané bez šachovnice. Wáng Yíshéng v ní zvítězí, ovšem ihned uzná mistrovství soupeře a oba hráči se stanou přáteli. Ostatní aktéry „Krále šachů“ neznáme vlastním jménem, vystupují pouze pod označeními svých rolí, které dotvářejí rámec potřebný pro vývoj hlavního hrdiny. Kromě rodinných příslušníků hlavních postav, které se objevují v ohlednutích, v příběhu vystupuje starý sběrač papíru, malíř a úřadující šachový šampion.

V povídce „Král stromů“ vystupuje bezejmenný vypravěč a tři postavy s vlastním jménem. Jako první se na scéně objevuje Xiāo Gēda 肖疙瘩, podsaditý statný chlapík, který v úvodu povídky pomáhá studentům s vykládáním zavazadel. Jméno tohoto protagonisty rozhodně stojí za pozornost. Slovo *gēda* 疙瘩 je lexikalizovaný výraz a není proto jasné, zda se jedná o vlastní jméno, nebo o přezdívku.<sup>31</sup> Termín *gēda* označuje otok, bouli, uzel, tedy nějaký nepravidelný a vystupující útvar.<sup>32</sup> V českém překladu by tedy bylo možné použít např. pojmenování Sukovitý Xiāo. Druhou postavou se jménem je student Lǐ Lì 李立, který vystupuje jako Gēdaův protivník ve sporu o pokácení stromu. Kontrastní vztah mezi těmito postavami se projevuje také na rovině pojmenování: Xiāo Gēda je malé, podsadité postavy, student Lǐ Lì, pokud bychom četli jeho jméno doslovně, je vzpřímený nebo také pevně ustavený (*lì* 立). Co mají obě postavy společné, je neústupnost a odhodlání bránit vlastní postoj. Třetí postavou se jménem je Gēdaův syn. Když ho vypravěč poprvé spatří, hovoří o něm jako o *xiǎowá* 小娃<sup>33</sup> (dítě, případně *kluk*), když s ním následně promlouvá, kluk se představí jako Xiāo Liùzhuǎ 肖六爪, tedy doslova Šestiprstý Xiao nebo Šestiprsták.<sup>34</sup> Jedná se o jméno odkazující k tělesné anomálii, postava má na pravé ruce o jeden prst navíc.

---

<sup>30</sup> Yuè Gāng zdůrazňuje fakt, že set šachových figur (správnější by asi bylo říkat kamenů) na sobě ovšem nemá napsané patřičné znaky. Kameny jsou tedy vlastně slepé. Vidí zde podobnost s tím, že jak se Wáng Yíshéng postupně ve hře zlepšuje, stále častěji hraje se svými soupeři bez šachovnice, tedy po paměti, nebo chceme-li, *poslepu*. (Yuè 1999: 220-221)

<sup>31</sup> To, že nějaké dvouslabičné označení je v čínštině lexikalizováno, není ještě důvod pro to, aby se slovo nemohlo objevit jako součást jména. Ovšem slovo *gēda* je natolik specifické, že je možné ho chápat jako adjektivum rozvíjející příjmení Xiāo. I v překladech do angličtiny je jeho osobní jméno doslovně přeloženo v adjektivní formě. Bonnie McDougall zvolila označení Knotty Xiao, Gladys Young pak významově velice blízké Knobby Xiao. David Bevan pro potřeby svého článku používá neobvyklé jméno Wizened Xiao, v překladu Scvrklý Xiao. (Bevan 1990: 92)

<sup>32</sup> Podle čínského bohemy Péngh Ruìbó 彭睿博 je možné chápat příjmení Xiāo 肖 jako homofonní se slovem *xiǎo* 小 (malý) a celé jméno tak čist jako Xiǎo Gēda 小疙瘩, tedy jako svébytný popis jeho figury, neboť Xiāo Gēda byl sice malého vzrůstu, ale vynikal velkou silou. (osobní konverzace z 18. 12. 2016)

<sup>33</sup> Připomeňme, že termín *xiǎowá* jako označení dítěte se objevuje hojně i v poslední povídce „Král dětí“.

<sup>34</sup> Bonnie McDougall ve svém překladu používá označení Sixclaws, Gladys Young pak Six-claws Xiao.

Povídka „Král dětí“ je, co se týče jmen postav, nejbohatší. Oproti předchozím povídkám je zde vypravěč příběhu zároveň hlavní postavou. Vystupuje pod přezdívkou Lǎo Gān 老杆儿, která odkazuje k charakteristikám postavy: je o něco starší než ostatní (*lǎo* 老 – starý, respektive zdvořilé označení starší osoby) a také je hubený (*gān* 杆 – tyč, tyčka). Další postavou příběhu je spolubydlící Lǎo Gān 老杆儿, který vystupuje pod přezdívkou Lǎo Hēi 老,<sup>35</sup> a brigádní kuchařka Láidì 来娣. Ředitel vesnické školy, kde vypravěč učí, se představí jako Chén Lín 陈林.<sup>36</sup> Pro příběh klíčová postava nejbystřejšího žáka Wáng Fú 王福 také nejprve promluví a až poté si vypravěč uvědomí, že vlastně ještě nezná své žáky jménem a nechá je se představit. Vypravěč si při zmínce jména Wáng Fú uvědomuje, že zná jeho otce Wáng Qītōng 王七桶. Představení postavy Wáng Qītōng tvoří jediné delší retrospektivní ohlédnutí v povídce.<sup>37</sup>

Jména postav a zejména přezdívky mají v A Chéngových povídkách důležitou roli. V „Králi šachů“ a „Králi dětí“ vystupují postavy s přezdívkou, která odkazuje na vlastnosti opačné, než jsou ty, které daná postava ve skutečnosti má. Přezdívky vznikly v kolektivu vzdělané mládeže, jejich nositelé ale svoje často nepříliš libozvučné přízvisko přijímají s odevzdáním. Povídka „Král stromů“ z tohoto vzorce poněkud vybočuje, neboť pojmenování postav tu je až neobvykle doslovné, téměř až mluvící.<sup>38</sup>

#### 4.5. Vztahy mezi postavami

Ještě důležitější než vlastní jména jsou vztahy mezi postavami. A Chéngovy povídky na první pohled nevypadají jako texty, které jsou vystavěny na interakci postav. Ve skutečnosti jsou vztahy mezi postavami – i přes poměrně omezený rozsah jednotlivých vyprávění – důležitým prvkem výstavby díla. V každé ze zkoumaných povídek nalézáme jeden nebo více ústředních vztahů klíčových pro porozumění příběhu. V „Králi šachů“ je vztahem, který tvoří kostru celého vyprávění, vztah mezi vypravěčem a Wáng Yīshēngem. Vypravěč ve vlaku potkává Wáng Yīshēnga, jenž podobně jako on v mumraji odjezdu působí poněkud nezúčastněně.

---

<sup>35</sup> Z textu není jasné, zdali je Hēi 黑 jeho skutečné příjmení, nebo zdali spíše odkazuje k tmavšímu odstínu jeho pleti. Bonnie McDougall při překladu volí slovo Brownie, patrně z důvodu, že přesnější označení Blackie by v angličtině mohlo mít špatné konotace.

<sup>36</sup> Za zmínku stojí, že pasáž, která oproti prvním vydáním v těch následujících chybí, pojednává právě o příchodu vypravěče do školy a jeho delší rozmluvě s Chén Línem. Ředitel školy nejdříve hovoří a představuje se až zpětně na vypravěčův dotaz.

<sup>37</sup> V ohlédnutí vypravěč vzpomíná, jak Wáng Qītōng poprvé potkal. Mimo jiné se zde dozvídáme, že podobně jako kultivovaný Ní Bīn z příběhu „Krále šachů“ má i Wáng Qītōng velmi hanlivou přezdívku, kterou ho častují v jeho pracovním kolektivu. Říkají mu totiž Xīshǐ 稀屎, doslova řídká stolice, v češtině je asi nejbliže jednoslovný výraz „sračka“, ačkoliv rozhodně nevykazuje vlastnosti, které jeho přezdívka implikuje.

<sup>38</sup> Viz výše představená jména Xiāo Gēda 肖疙瘩 a Xiāo Liùzhuǎ 肖六爪, které přímo odkazují k typickým rysům postav.

Protagonisté se i přes svoji odlišnost spřátelí. Vypravěč pochází z dobře situované rodiny, která byla perzekvována během kulturní revoluce, naopak Wáng Yīshēng pochází z nuznějších poměrů s pohnutou rodinnou historií. Theodore Hutters ve svém článku uvádí, že toto je jeden z případů kritického vyjádření k době, které ve zdánlivě apolitických A Chéngových povídkách ve skutečnosti na mnoha místech nalezneme. Jak postava vypravěče, tak Wáng Yīshēng pochází z velkého města, čímž autor akcentoval existenci městské chudoby, kterou se oficiální výklad tolik snažil vymýtit. (Huters 1988: 395)

Povídka „Kráľ stromů“ je zřetelně vystavěna na protikladu postav rolníka Xiāo Gēdaa a studenta Lǐ Lìho. Postava vypravěče, který je důležitým aktérem příběhu a často se zapojuje do děje, ale ve svém postoji k pokácení či nepokácení velkého stromu zůstává nevyhraněná. I přes naznačované značené sympatie k Xiāo Gēdaovi a jeho synovi není možné jednoznačně říci, že by stála na něčí straně. O osudech a činech Xiāo Gēdaa ze začátku nemáme mnoho informací. Student Lǐ Lì je naproti tomu představen podrobněji, byť poněkud černobíle. Do tábora si přiváží truhlu plnou politické četby a jeho mluva je prošpikovaná ideologickými frázemi. Je nejhorlivějším ze studentských revolucionářů a dobové heslo, že staré věci musejí ustoupit novým, si bere opravdu k srdci. O jeho motivacích, kromě toho, že pochází z prominentní komunistické rodiny a cítí se být povolán k šíření revolučních myšlenek, se čtenář mnoho nedoví. Není to zapotřebí, neboť postava Lǐ Lìho je schematickým ztělesněním radikálního postoje, podle nějž příroda (a v přeneseném slovy smyslu i tradice) musí ustoupit zájmům společnosti.<sup>39</sup> Ve své snaze vymýtit pověry a budovat lepší zítřky si počíná bezohledně, jeho počínání však vzbuzuje obdiv značné části příslušníků pracovní brigády, imponuje zejména dívkám.

Lǐ Lì s truhlou plnou ideologických příruček se střetává s rolníkem Xiāo Gēdaem, který vlastní jen jednu knihu a to *Příběhy od jezerního břehu* (*Shūihúzhuan* 水浒传), tedy jedno z děl, která za doby kulturní revoluce náležela do kategorie „čtyř starých“ (*sìjiù* 四旧).<sup>40</sup> To, že se v povídce objevuje právě tato kniha, nebude náhoda. Kromě zjevně protikladného vztahu k politickým dílům v Lǐ Lìho truhle také někteří kritikové ukazují na vliv klasických románů, jmenovitě *Příběhů od jezerního břehu* a z něj pocházejícího motivu „všichni lidé

---

<sup>39</sup> I když se to na první pohled zdá, tak Lǐ Lì není úplně černobílá postava. Když se vypravěč ptá v kolektivu, zdali ještě někomu nezbyly nějaké sladkosti, které by mohl věnovat Gēdovu synovi, všichni se mu jen smějí. Lǐ Lì mu ovšem potají věnuje něco ze svých zásob.

<sup>40</sup> V rámci kampaně pò sijiù 破四旧 (zničit čtyři staré), kdy byli rudogardisté pod heslem „zničit čtyři staré, staré myšlení, starou kulturu, staré zvyklosti a staré návyky“ (破除旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯) nabádání k potírání výše jmenovaných. Mnoho pilířů tradiční vzdělanosti včetně kanonických knih se tak ocitlo na indexu. (citováno podle Fairbank 2004: 423)

jsou bratři<sup>41</sup> na A Chéngův literární styl obecně. A Chéngovy povídky jsou zasazené do (většinově) mužského kolektivu a podobně jako v „Příbězích od jezerního břehu“ v nich hraje důležitou roli motiv sounáležitosti s kolektivem, v tomto případě s výrobní brigádou. (Kam 1987: 10)

„Král dětí“ je ze všech tří zkoumaných povídek zalidněn největším počtem postav, obsahuje rovněž nejvíce pasáží věnujících se vztahům mezi postavami. Povídka pracuje s motivem dvojího odcizení. Primární odcizení vyplývá z faktu, že protagonisté byli vytrženi ze svých rodin a vysláni na venkov. Druhotným odcizením je nedobrovolný přesun vypravěče do vesnické školy, kde nikoho nezná. Zatímco předchozí povídky jsou založeny na schématu vypravěč, hlavní hrdina příběhu a „kolektivní postava“ skupiny vzdělané mládeže, v povídce „Král dětí“ je mnohem více prostoru věnováno právě vztahům v rámci kolektivu.<sup>42</sup> Další rozdíl oproti prvním dvěma povídkám představuje přítomnost výrazné ženské postavy.<sup>43</sup> Je jí kuchařka Láidi 来娣, která pronáší mnoho promluv a výrazně ovlivní dramatickou zápletku děje. Je mimo jiné majitelkou slovníku *Xīnhuá zìdiǎn*, který ve vyprávění hraje velmi důležitou roli. Pokud nečteme příběhy čistě genderovou perspektivou (viz Mostow 2003: 489), přítomnost či nepřítomnost ženských postav zásadně neovlivní hlavní vyznění povídek. Až při zpětném pohledu vysvítá na povrch, že povídky jsou v pořadí, ve kterém vznikaly, stále více zaplňovány ženskými postavami.

Na příkladu postav A Chéngových povídek jsme si mohli ukázat, jak promyšleně jsou jména a motivy zakomponovány do významové výstavby povídek. Od samotných jmen postav a jejich rolí se dostaneme až k vztahům mezi postavami, které jsou prvkem dynamických motivů. První povídka je příběhem vnitřního růstu Wáng Yīshēnga, v „Králi stromů“ jsme svědky střetu mezi Gēdaem a Lǐ Lím, zástupci dvou protikladných světů, a odvržení tradice, abychom v třetí povídce mohli sledovat, jak se vypravěč rozhodne sám tradici (reprezentovanou vzděláním) předávat dalším.

---

<sup>41</sup> Některé překlady *Shūihūzhuan*, například od Pearl S. Buckové, místo doslovného názvu *Příběhy od jezerního břehu* volí i odvozený překlad *Všichni lidé jsou bratři*, který dobře odráží jeden z ústředních motivů díla.

<sup>42</sup> To je jistě způsobeno tím, že na rozdíl od předcházejících povídek je zde vypravěč i hlavní postavou děje, tudíž se dozvídáme daleko více konkrétních detailů z jeho života.

<sup>43</sup> V povídce „Král šachů“ se žádné ženské postavy nevyskytují, tedy s výjimkou matky Wáng Yīshēnga, která ovšem v příběhu vystupuje pouze nepřímo. V „Králi stromů“ nalezneme několik zmínek o dívkách z řad vzdělané mládeže *nǚ zhīqīng* 女知青 (a to vždy pod tímto souhrnným označením), ale žádnou z nich neznáme jménem a vždy vystupují jako celek, například když vypravěč zmiňuje, že se bojí hadů, nebo se obávají, že místní jídlo bude příliš pálivé.

## 5. Tradice a modernita

Vliv tradičních myšlenkových směrů na díla literatury hledání kořenů je nesporný. A Chéngovi se povedlo tuto tradici moderní<sup>44</sup> a nenásilnou formou zprostředkovat čtenáři, aniž by se uchýlil k moralizování, které bývá pro díla akcentující čínskou tradici typické. (Kam 1987: 2) A Chéng ve svých povídkách mísí tradici s modernitou na mnoha úrovních. V rovině symbolů a motivů nalezneme velké množství odkazů na klasická díla čínského písemnictví. Odlišnost mezi tradicí a modernitou se pak projevuje i v promluvách postav. Zastavme se proto nejprve krátce u problematiky jazyka povídek jako jedné z možných rovin, na které se promítá vztah mezi tradicí a modernitou.

A Chéngovy povídky vynikají funkčním využíváním různých jazykových rovin a registrů. Platí to o popisných pasážích, ale ještě více o promluvách postav. Postavy v A Chéngových povídkách promlouvají přirozeným jazykem oproštěným od politických frází nebo literátské mluvy, jak byl čtenář zvyklý z dřívějších děl čínské literatury. (Huters 1988: 392) A Chéngův jazykový styl vyniká zejména v kontrastu k poměrně patetickému stylu literatury jizev a ran. (Wang 2002: 49) Postavy povídek z velké části stejně jako jejich autor pocházejí z řad vzdělané mládeže. V kolektivu vyslaných studentů se hovoří bez okolků a za použití nejrůznějších nadávek a ne zrovna slušných přezdívek. Nejvíce je to patrné v povídce „Král dětí“, kde je vztahům v rámci kolektivu věnováno nejvíce prostoru. Jak poznamenává Bonnie McDougall, A Chéngova schopnost vložit postavám do úst důvěryhodně znějící promluvy, jaké patří k jejich věkové skupině a postavení, ve kterém se nacházely, je v kontextu tehdejších děl spisovatelů vzdělané mládeže poměrně unikátní (McDougall 1991:53) Hovorová mluva a neslušná slova tu neslouží samoučelně k upoutání čtenářovy pozornosti, ale jako přirozený průvodní jev líčené situace.

Nejlepším příkladem použití dvou kontrastních jazykových rovin jsou promluvy dvou starců v povídce „Král šachů“. Tito dva zástupci starého světa mají zásadní vliv na Wáng Yīshēngův

---

<sup>44</sup> K otázce, nakolik jsou A Chéngovy texty svojí formou modernistické, se vyjadřuje mimo jiné Ross Lonergan. Ten je považuje za modernistické ze tří důvodů: V první řadě se A Chéng ujímá zavedené role spisovatele jako sociálně kritického pozorovatele, ovšem odmítá psát z pozice sociálně angažovaného realismu. (Lonergan 1998: 4) Zadruhé jeho povídky, i přes zjevnou inspiraci lidovým vypravěčstvím (vzpomeňme, že „Král šachů“ byl jedním z A Chéngových oblíbených příběhů k vyprávění, který až později převedl do literární podoby) stále zůstávají strukturovanými a propracovanými texty se vším, co k tomu náleží. Třetím aspektem modernity jsou podle Lonergana ty pasáže v textu, které nechávají nedořečené, co se vlastně dělo. Právě v nedoslovnosti vidí Lonergan znak modernity. A Chéng si je vědom schopnosti imaginace u svých čtenářů a dává jim prostor si příběh dosadit vlastní interpretační rámce. (Lonergan 1998: 7)

růst a zdokonalení se v šachové hře. Prvním z nich je starý sběrač papíru, který ho zasvětil do tajů taoistického šachu. Stařec se objevuje v ohlédnutí, kdy Wáng Yīshēng rekapituluje, jak se s ním setkal. A Chéng postavě starce od úst vkládá stylizovanou mluvu, která svým wenyanzujícím stylem připomíná promluvy postav mistrů bojového umění z dřívějších dobrodružných románů.

Přílišný nápor přináší zhroucení, přílišná slabost rozbřednutí. Stařec mi řekl, že mojí slabinou je přílišný nápor. Také mi poradil, že když na mě protivník tlačí, mám jeho útok změkčit. Ale v ten samý čas mám nabírat sílu k tomu, abych ho přemohl. Měkkost není slabost, znamená to obsáhnout, přijmout, podržet. Podržet a oslabit, nechat soupeře, aby se střetl s tvou silou. Tu sílu musíš sám vytvořit, nic neučiníš a přitom nebude nic, co by nebylo učiněno. Nečinění je Dào, zároveň je to neměnná součást šachu, pokud bys ji chtěl změnit, nejenže nebudeš moci vyhrát, nedostaneš se ani ke kloudné partii.

太胜<sup>45</sup>则折，太弱则泻。老头儿说我的毛病是太胜。又说，若对手胜，则以柔化之。可要在化的同时，造成克势。柔不是弱，是容，是收，是含。含而化之，让对手入你的势。这势要你造，需无为而无不为。无为即是道，也就是棋运之大不可变，你想变，就不是象棋，输不用说了，连棋边儿都沾不上。(A Chéng 1984: 20–21)

Druhým mužem je úřadující šachový šampion, který v závěru povídky „Kráľ šachů“ přichází osobně na místo konání turnaje. Do té doby totiž jen posílal své tahy přes prostředníky. I jeho promluva je stylizovaná, i když ne v takové míře jako promluva starého sběrače papíru.

Jsi ještě mladý a už jsi takto ovládl šachovou hru, jak vidím, povedlo se ti skloubit taoistické a buddhistické šachové umění, máš vynikající strategii, umíš zaútočit prvním tahem, z obrany se rychle dostat do útoku, vyšleš draka, aby ovládl řeku, umíš kombinovat principy yīn a yáng, mistří šachu všech dob hráli právě takto.

你小小年纪，就有这般棋道，我看了，汇道禅于一炉，神机妙算，先声有势，后发制人，遣龙治水，气贯阴阳，古今儒将，不过如此。(A Chéng 1984: 35)

Nejen v přímých promluvách postav, ale i v pásmu vypravěče můžeme sledovat funkční využití různých jazykových rovin. Theodore Hutters si všimá, že v závěrečné pasáži při líčení velkého šachového turnaje uvolní vypravěč stavidla obraznosti a celou scénu líčí ve velkolepém duchu za použití květnatého jazyka. (Hutters 1988: 411) Takto výrazné použití dvou jazykových rovin nalézáme jen v první povídce. Ve zbývajících dvou se již nevyskytují podobné kontrastní promluvy a vztah tradice–modernita je tematizován na jiné než jazykové rovině.

---

<sup>45</sup> I tato poměrně stěžejní pasáž prošla úpravami, v pozdějších vydáních se na místo slova shèng 胜 objevuje výraz shèng 盛.

Vztah mezi tradicí a modernitou je v povídkách přítomen na mnoha místech. A Chéngova díla obsahují mnoho pasáží přímo inspirovaných či odkazujících ke klasickým čínským myšlenkovým směrům taoismu, konfucianismu i buddhismu. „Král šachů“ vychází z taoismu a ve velké míře k němu odkazuje. Student Wáng Yīshēng se učí taoistickému způsobu šachové hry a nachází tak zároveň cestu sám k sobě. Ovšem taoistická symbolika je zde použita jen jako jeden z možných nosičů obecněji pojímané tradice. Je třeba ji chápat abstraktně – jako jeden z možných projevů tradice. (Kam 1987: 4) Wáng Yīshēng v životě zažil svoje, podobně jako vypravěč příběhu se několik let musel sám protloukat a vyslání na venkov pro něj bylo vlastně vítanou možností získat alespoň základní plat a ubytování. Wáng Yīshēng, jak ho čtenář na začátku příběhu potkává, je neklidný, téměř až neurotický mladík, který je zvyklý navzdory nepřízni osudu se tvrdě rvát o své místo na světě. V rovině materiální je posedlý jídlem, jelikož v minulosti zažil jeho velký nedostatek. V duchovní rovině ho zajímají pouze a jen šachy, do hry se dokáže ponořit natolik, že nepotřebuje jíst. V povídce vystupují dvě archetypické postavy „moudrých starců“, o kterých padla zmínka již dříve, z nichž zejména starý sběrač papíru promlouvá mluvou prošpikovanou stylizovanými taoistickými termíny. Jak ale upozorňuje Denis Mair, A Chéng nikterak neobhájuje postoje tradiční kultury nebo taoismu. Wáng Yīshēngovo šachové umění není ztělesněním celé tradice, jako spíš jednou součástí z rozsáhlého celku, který skrze povídku vystupuje na povrch. Tou pravou výzvou není tradice sama o sobě, ale způsob, jak se s ní Wáng Yīshēng dokáže vypořádat v moderním světě. (Mair 1991: 10) Tuto tezi potvrzuje i Ross Lonergan, když upozorňuje, že povídka není primárně taoistická, ale motivy vypůjčené z taoismu slouží jen jako prostředek, kterým chce A Chéng vyjádřit, že tyto hodnoty jsou implicitně přítomné v čínské tradici a tudíž dostupné komukoliv, kdo je ochoten tradici naslouchat. (Lonergan 1998: 8)

Pokud hovoříme o odkazech ke klasickým myšlenkovým směrům, pak lze celý příběh „Krále stromů“ číst jako parafrázi jednoho z textů v klasickém spisu *Zhuāngzi* 庄子, konkrétně třináctou vnější kapitolu nazvanou Horský strom (*Shān mù* 山木):

Mistr Zhuāng šel po horách a uviděl velký strom se silnými větvemi a hustým listovím. Vedle něj stál dřevorubec, avšak neměl se k tomu, aby strom pokácel. Mistr Zhuāng se zeptal proč. Odpověděl mu: „Není na něm nic, co by mělo využití“. Mistr Zhuāng řekl



svým žákům: „Tento strom, protože jeho dřevo není užitečné, bude moci naplnit celý svůj životní cyklus.“<sup>46</sup> (Zhuāngzi 2006: 256)

莊子行於山中，見大木，枝葉盛茂，伐木者止其旁而不取也。問其故。曰：無所可用。莊子曰：此木以不材得終其天年。(Zhuāngzi 1985b: 667)

Zhuāngův strom přetrvává právě proto, že je neužitečný. V době, do které je zasazena A Chéngova povídka, ale vládne ideologie, před kterou musí strom padnout a ustoupit rozpínivosti člověka. Povídka „Král stromů“ rovněž hned na začátku obsahuje pasáž, kdy Xiāo Gēda zručnými pohyby osekává větve stromu, což ostatní postavy v povídce komentují jako ukázkový příklad mistrovství, která vystihuje čtyřslabičné rčení *Páodīng jiě niú* 庖丁解牛. Toto *chéngyǔ* pochází rovněž ze spisu *Zhuāngzi*, konkrétně z třetí vnitřní kapitoly nazvané *Zásady pěstování života (Yǎngshēng zhǔ* 養生主). Jedná se o příběh kuchaře, který na dvoře vladaře Wén Huì 文惠 zručně porcuje poraženého býčka a o němž bude podrobněji pojednáno později.

Jiný taoistický motiv nalézá Bettina Knapp ve scéně prvotního výstupu na horu, odkud studenti poprvé spatří krále stromů. V taoistických představách hraje výstup na vrchol hory důležitou roli při uvědomění si sama sebe, ovšem v nevyzrálém člověku může vzbudit přílišné sebevědomí. (Bevan 1990: 94) V povídce tomu přesně odpovídá uměřenost, s jakou stranický tajemník, který již v místě pobývá delší čas, mluví o králi stromů a naopak sebevědomá nabubřelost právě dorazivšího Lǐ Lìho, který vše odmítá jako pouhé pověry, strom je podle něj třeba pokácet. Ostatně i zasazení všech tří povídek do prostředí odlehlých horských oblastí lze chápat jako obraz idealizovaného taoistického ústraní, kam se v dřívějších dobách uchýlovali vzdělanci, kteří odmítli sloužit u dvora. (Kam 1987: 6) Hrdinové A Chéngových příběhů na periferii skončí více méně nedobrovolně, ale je to právě až díky přechodu z jednoho světa do druhého, kdy u nich může dojít k nějakému posunu.

Kromě dvou zřetelných odkazů na taoistický spis *Zhuāngzi* nalézáme v povídce „Král stromů“ také obsáhlé vyprávění o Gēdaově vojenské minulosti, které lze číst jako svébytnou verzi jednoho z Dvaceti čtyř příběhů synovské oddanosti (*Ershísì xiào* 二十四孝), konkrétně na příběh „Lù Jì skryl mandarinky pro svou matku“ (*Lù Jì huái jú yí qīn* 陆绩怀橘遗亲).<sup>47</sup> V klasickém příběhu dostane chlapec jménem Lù Jì 陆绩 od učence mandarinky, které

---

<sup>46</sup> Mistr Zhuāng se tematice neužitečných stromů věnuje také v čtvrtém, pátém a šestém oddílu čtvrté kapitoly 人間世.

<sup>47</sup> Dvacet čtyř příběhů synovské oddanosti koluje v mnoha textových i obrazových podobách od dob prvního vydání knihy „Dvacet čtyř příběhů synovské oddanosti“ (*Ershísì xiào* 二十四孝) za dynastie Yuán, jejíž autorství

si schová do rukávu, aby je později mohl věnovat svojí nemocné matce. Když mu mandarinky neopatrností z rukávů vypadnou, učenec se na něj rozčílí, že si daru neváží. Když ale sezná pravý důvod toho, proč je nesnědl, odpustí mu. V příběhu Gēda z dob, kdy byl v armádě, hrají rovněž mandarinky (*júzi* 橘子) důležitou roli, neboť po náročné výpravě dovolí Gēda jednomu ze svým mužů vzít si ze sadu mandarinku na zahrnutí žízně. Když ovšem později Gēda dostává vyznamenání, vypadne vojákově dotyčná mandarinka z kapsy a Gēda ho v rozčilení kopne. O medaili i dobrou pověst je záhy připraven a raději dobrovolně odchází z armády. Interpretace tohoto motivu zůstává otevřená. Variace na klasický příběh se objevuje ve vloženém ohlédnutí, které na celkové vyznění povídky nemá velký vliv a je spíše doplněním osudu jednoho z protagonistů.

Poslední povídka „Král dětí“ v mnohem větší míře obsahuje motivy a principy vyvěrající z konfuciánské tradice, mám na mysli zejména ústřední motiv učení se znaků, který evokuje staletou praxi přípravy na státní zkoušky. Slovník *Xīnhuá zìdiǎn* představuje v kontextu zoufalého nedostatku učebních materiálů během kulturní revoluce skutečnou studnici informací a v symbolické rovině lze jeho význam chápat jako analogický k významu kanonických knih, které byly klíčem ke vzdělání. Původní majitelka slovníku, kuchařka Láí Dì, ho věnuje vypravěči, aby měl alespoň nějakou pomůcku k vyučování. Kýžený slovník v sázce s postavou vypravěče získá žák Wáng Fú, který ho ale následně odmítne se slovy, že si ho raději celý přepíše do sešitu.

Třetím z myšlenkových směrů, jejichž vliv je v A Chéngových povídkách patrný, je buddhismus. Yuè Gāng tlumočí A Chéngovu poznámku, že příběh „Krále šachů“ lze číst jako svého druhu kōan.<sup>48</sup> (Yuè 1999: 221) Jeden ze známějších kōanů se ptá, zdali strom padající v liduprázdném lese vydá nějaký zvuk. Domnívám se, že motiv určitým způsobem evokující kōan o zvuku padajícího stromu se objevuje i v povídce „Král stromů“ v napjaté scéně, když studenti kácejí první velký strom. Dlouho se potýkají se silným kmenem, a když už se zdá, že strom padá k zemi, všichni strnou v úžasu:

Nebylo pochyb o tom, že strom padá k zemi, žádný ohlušující rachot se ale neozval.

树明明倒了，却没有巨大的声响。(A Chéng 1985a: 94)

---

je přepisováno Guō Jūjìngovi 郭居敬. Příběh Huái Júho bývá většinou třináctý, v moderním vydání, ze kterého jsem vycházel, je nicméně řazen jako příběh patnáctý. Citováno podle Zhāng 2000: 72.

<sup>48</sup> Kōan, čínsky gōng'àn 公案, je původně buddhistický termín označující hádankové příběhy ze života buddhistických mistrů, které dokumentují stav jejich osvícení. Později se název vžil i pro libovolné otázky či hádanky, jejichž znění a zodpovězení je výzvou pro buddhistické učedníky. (Buswell 2004: 427).

Jak se záhy ukáže, koruna stromu se zapletla do šlahounů popínavého ratanu a nedopadla až na zem. Situaci vyřeší až Xiāo Gēda, který celou dobu studenty pozoroval, v pravou chvíli přikročí a jedním vrhnutím svého nože strom definitivně porazí.

Všichni rychle ustoupili, do daleka se nesl praskot postupně povolujících šlahounů ratanu, mohutný strom konečně dopadl na zem, nakrátko se vymrštil vzhůru, dopadl a zase se vymrštil a pak ještě jednou, kmen sebou v přítmí lesa ještě chvíli zmítal, nakonec znehybněl, rozhostilo se naprosté ticho.

大家急忙退开去，远远听得一片的断裂声，藤一根根飞扬起来，大树终于着地，顷刻间又弹跳起来，再着地，再跳一下，再跳一下，慢慢在暗影里滚动，终于停下来，一个世界不再有声响。(A Chéng 1985a: 94)

V povídce jsou dvě scény kácení velkých stromů. První z nich, zmíněná výše, detailně líčí pád stromu. V závěrečné části povídky, kdy studenti kácí krále stromů líčení samotného kácení chybí. To, že strom konečně padl, konstatuje jeden ze studentů jakoby mimochodem. Podobně jako v první povídce, kdy vypravěč nechce zbytečně zacházet do podrobností, jak byla jeho rodina politicky perzekvována,<sup>49</sup> i zde je explicitní líčení záměrně umenšeno. A Chéng zde znovu pracuje se záměrnou nedoslovností a spoléhá na čtenářovu spolupráci.

---

<sup>49</sup> Se zajímavou tezí přichází Theodore Hutters, který tvrdí, že A Chéng tím, že záměrně nenechal vypravěče líčit pohnuté osudy jeho rodiny, vlastně naznačuje, že o krutostech kulturní revoluce toho již bylo napsáno dost. (Hutters 1988: 396)

## 6. Dynamické motivy

Tradiční symboly a motivy zmíněné v předcházející kapitole fungují každý zvlášť v rámci jednotlivých povídek, ve světle Ingramovy metody je tedy lze chápat jako motivy statické. Jednotlivé povídky lze proto číst nezávisle na sobě či v libovolném pořadí, aniž by tím bylo ovlivněno fungování a vyznění těchto motivů. Hlavním cílem této práce je ale analyzovat motivy dynamické, ve funkci stavebních kamenů cyklu. Dynamické motivy, které A Chéngovy povídky prostupují, nejsou patrné na první pohled, ale vyjeví se až při pozornějším čtení. To nám prozradí, že mezi texty přeci jenom existuje určitý vztah, který je do značné míry podmíněn pořadím, v jakém povídky původně vyšly a v jakém jsou obvykle ve sbírkách řazeny.

### 6.1. Motiv přechodu ze dvou světů

Za sdílený dynamický motiv lze považovat specifické začátky povídek a hlavně způsob, jakým je čtenář uveden do děje. Povídka „Král šachů“ začíná scénou na nádraží v Pekingu při odjezdu vzdělané mládeže na venkov. Čtenář je tedy uveden do situace tak, jak vznikla, a může vytušit, že se bude jednat o konec šedesátých let, kdy kampaň „do hor a do vsí“ (*shàngshān xiàxiāng* 上山下乡) začala. Odjezdu je věnován poměrně velký prostor, včetně líčení, jaké pocity vzbuzoval jak ve studentech, tak i mezi jejich blízkými. Druhá povídka „Král stromů“ je otevřena scénou příjezdu brigády vzdělané mládeže do horského tábora, ovšem není jasné, jestli studenti již někde předtím byli, nebo je to jejich první zkušenost s prací na venkově. Oproti první povídce je příjezdu věnován mnohem menší prostor, vyprávění se zaměřuje především na první setkání s místními rolníky. Poslední povídka „Král dětí“ v tomto ohledu obsahuje nejvíc realistických detailů, neboť přímo začíná v ročním a pokračuje výčtem činností, kterým se vypravěč za léta strávená na venkově věnoval.

V roce 1976 jsem byl u výrobní brigády celých sedm let. Už jsem se naučil klučit a žďářit les, kopat jámy, pečovat o sazenice, ohánět se motykou, rýt půdu, osévat zrna, krmit prasata, vyrábět vepřovice a kosit trávu.

一九七六年，我在生产队已经干了七年。砍坝，烧荒，挖穴，挑苗，锄带，翻地，种谷，喂猪，脱坯，割草，都已会做。(A Chéng 1985b: 4)

Jak je tedy patrné, v poslední povídce je hned na začátku rekapitulována vypravěčova zkušenost s životem na venkově a nalézáme tu explicitní výčet činností, kterým se vzdělaná

mládež věnovala i v prvních dvou povídkách. Úvodní pasáž je jakýmsi předznamenáním, že tentokrát vypravěče čeká nová práce, kterou dosud nevykonával. V souhrnném pohledu se ukazuje, že motiv přechodu z jednoho světa do druhého, který je vlastní všem třem povídkám, vykazuje postupnou proměnu. Aktéry první povídky poprvé potkáváme ve scéně odjezdu do nového prostředí, a ačkoliv není líčení nelehkého života na venkově hlavním poselstvím A Chéngových textů, přesto je odjezdu jako takovému věnován poměrně velký prostor a pro povídky jako celek má toto líčení svůj význam. Úvodní část druhé povídky můžeme interpretovat jako svého druhu navázání na první povídku, neboť již není zapotřebí věnovat tolik prostoru odjezdu na venkov. Postavy druhé povídky se ihned zapojují do činnosti na místě určení a po úvodní pasáži, která líčí jejich adaptaci na tropické prostředí pralesa, se může již naplno rozběhnout děj povídky. Poslední z trojice, povídku „Král dětí“ otevírá vypravěč lakonickým konstatováním, že toho již na venkově prožil hodně. První věta povídky tedy zásadním způsobem určuje situaci. Motiv přechodu z jednoho světa do druhého je zde pouze konstatován a čtenář se rovnou ocitá v příběhu, jehož aktéři jsou již mnohem vyspělejšími postavami.

## **6.2. Proměna postava motiv krále**

Tím se dostáváme k mnohem důležitější otázce, a totiž zdali bychom motiv růstu a dospívání postav mezi povídkami nemohli interpretovat jako dynamický motiv růstu celkově. Nejlepším příkladem je výskyt postav s titulem krále v každé z povídek. Jak již bylo nastíněno, postava krále je přímo či nepřímo přítomná v každé ze tří povídek. Ústředním motivem první povídky je růst hlavní postavy, studenta Wáng Yīshengā, který se z „šachového blázna“ vypracuje až na „šachového krále“ tím, že se učí od stávajících „šachových králů“.<sup>50</sup> Čtenář spolu s vypravěčem a hlavní postavou sleduje tento růst, je svědkem toho, jak se Wáng Yīshēng postupně ve hře zlepšuje. Hybnou silou povídky je tedy růst směrem ke kýženému cíli. Ve druhé povídce „Král stromů“ se studenti s „králem“ setkají již na začátku. Ať již za krále považujeme starý strom nebo Xiāo Gēdaa či oba dva, nemění to nic na vzorci vývoje povídky. Tak jako v prvním textu čtenář společně s postavami příběhu sledoval růst směrem k titulu „šachového krále“, nyní se studenti setkávají s „královskou autoritou“, ať už v postavě stromu, nebo Xiāo Gēdaa. Hybnou silou povídky je pak střet této stávající autority s nastupující mocí

---

<sup>50</sup>Povídku „Král šachů“ zkoumá z perspektivy růstu hlavní postavy Kin-yuen Wong ve svém článku *Between Aesthetics and Hermeneutics: A New Type of "Bildungsroman" in Ah Cheng's "The Chess Champion"* (in: *Modern Chinese Literature* Vol. 5, No. 1, Spring, 1989, pp. 43–54).

revolučního pokroku a v povídce sledujeme souboj dvou odlišných koncepcí či přímo světonázorů. V poslední povídce „Král dětí“ je už hlavní postava sama tím „králem“, kolem kterého se děj točí. Vypravěč příběhu, který je zároveň hlavní postavou, je vybrán na místo vesnického učitele, protože se mu ze všech příslušníků vzdělané mládeže v dané oblasti dostalo nejdelšího vzdělání. Do příběhu tak vstupuje jako hlavní postava, která vykazuje „královskou moc“. To on bude učitelem, potažmo „králem dětí“ ve vesnické škole a bude předávat nabyté vědomosti dalším generacím. Poslední povídka „Král dětí“ tedy nevyužívá prostředí vzdělané mládeže jen jako rámce pro sdělení svého poselství, ale vzdělání, které postava vypravěče předává, se stává poselstvím samotným. Za povšimnutí stojí i to, že se nejtalentovanější žák ve vesnické škole také jmenuje Wáng Fú (王福). První a poslední povídku tedy rámuje důležitá, či přímo hlavní postava s příjmením Wáng (Král).

Motiv přechodu z jednoho prostředí do druhého a motiv postavy „krále“ tvoří dva důležité dynamické motivy, které plní významotvorné funkce jak v rámci jednotlivých povídek, tak v rámci trojice povídek. Oba dva motivy jsou navíc propojené, respektive jeden vychází z toho druhého. Bylo to až po (nedobrovolném) odchodu na venkov, kdy Wáng Yīshēng dosáhl mistrné úrovně v šachové hře, bylo to až na svazích dalekých hor, kde se vypravěč druhého příběhu setkal s tradiční moudrostí Xiāo Gēdaa a naučil se dokonale broudit mačety. A bylo to až po (nedobrovolném) převelení na místo vesnického učitele, kdy v sobě vypravěč posledního příběhu objevil učitelský talent. Tímto prizmatem nám z povídek vystupují ústřední dynamické dvojice, postavy „králů“ a jejich „učedníků“. Wáng Yīshēng začne jako učedník a postupně se od šachových mistrů (či „šachových králů“, vzpomeňme, že výraz *qíwáng* 棋王 lze překládat jako obojí) učí umění hry a zlepšuje se nejen ve hře samotné, ale i v životě. Studenti a jejich revoluční zápal je ve druhé povídce konfrontován se staletou autoritou krále stromů a čtenář je svědkem pádu stromu, který lze symbolicky vnímat i jako pád jeho moci. Vypravěč a hlavní postava poslední povídky dovršuje proces prostupující tyto tři povídky, když autoritu krále bere na sebe a stane se učitelem, či chceme-li, králem dětí (znovu připomeňme, že výraz *hāizi wáng* 孩子王 nese oba tyto významy).

### 6.3. Motiv předávání

O postavách v A Chéngových povídkách bylo pojednáno dříve, na tomto místě je třeba se zaměřit na další z dynamických motivů, a totiž motiv, který pracovně pojmenovávám jako předávání. Všem třem příběhům je společný prvek předávání znalostí či zkušeností mezi postavami či lépe řečeno aktéry příběhu. Podobně jako další dynamické motivy, ani tento motiv nelze chápat izolovaně, ale jako součást celku.

V první povídce je motiv předávání silně přítomen a tvoří i klíčový dynamický proces v rámci povídky jako takové. Jak již bylo nastíněno, v povídce „Král šachů“ čtenář sleduje přerod Wáng Yīshēnga z šachového blázna na šachového krále. Sledujeme příběh nepochybně talentovaného hráče, kterému ale k mistrovství chybí sebekázeň a opravdové pochopení šachové hry. V jeho hráčské a potažmo i životní cestě ho silně posune lekce od starého sběrače papíru, který Wáng Yīshēnga zasvětil do tajů a principů taoistického pojetí šachu. Pro motiv předávání není ani tak důležité, co mu starý sběrač papíru sdělí, ale vůbec samotný fakt, že hlubší pochopení, moudrost či poznání je zprostředkováno zvnějšku. Starý sběrač papíru, který se objevuje v ohlédnutí na konci první kapitoly, ho nasměroval správným směrem tak, aby zbytek cesty za skutečným pochopením šachové hry mohl již Wáng Yīshēng ujit sám. Vybaven touto zkušeností, stále ještě roztěkaný „šachový blázen“ opouští město, ve kterém vyrostl, a vydává se na neznámý venkov. V odlehlejší prostředí čínské periferie nachází dvě důležité věci pro svůj další růst. První z nich je dostatek jídla a materiálního zajištění obecně, druhou je pak možnost se hrou s rozličnými soupeři neustále zlepšovat. O tomto aspektu bude pojednáno později, zastavme se tedy na chvíli i motivu jídla. To, co se v kontextu bouřlivých časů kulturní revoluce jeví jako paradoxní, je ovšem výsledkem Wáng Yīshēngova neradostného mládí. Jako dítě z chudé a neúplné rodiny během svého mládí zažil opravdový nedostatek, takže příslib plné misky rýže a pár yuanů<sup>51</sup> k tomu pro něj byl dostatečným důvodem vydat se na venkov. Ve všech třech povídkách nalezneme s větší či menší měrou důležitý prvek společné konzumace jídla. Největší roli hraje právě v příběhu první povídky. Tak jako Wáng Yīshēng v mentální rovině nachází zálibu pouze v šachové hře, ve fyzické rovině je silně ovlivněn vztahem k jídlu. Již při prvním setkání s Wáng Yīshēngem ve scéně ve vlaku se projeví jeho úzkostlivá hltavost, se kterou se pustí do jídla. Tak, jako se v mentální rovině Wáng Yīshēng zdokonaluje hrou se soupeři, jeho vztah k jídlu také prodělá změnu. Od původního pojetí aktu jedení jako pouhého přísunu živin se dostane až do situace, kdy pochopí význam jídla jako společné činnosti, která ho spojuje s jeho přáteli. Barvitě scény po jídání dvou ulovených hadů se sice neúčastní, v závěrečné části povídky dá ale společné večeři s přáteli přednost před pozváním od úřadujícího šachového šampiona. Je tím symbolicky dovršen jeho přerod v lepšího člověka, v mentální i tělesné rovině. Kam Louie chápe jídlo jako médium ke skutečnému životu, jako stmelující prvek mezi lidmi. Je to jeden z těch bytostně humanistických principů a motivů, skrze které A Chéng ve svých povídkách oslavuje život. (Kam 1987: 11)

---

<sup>51</sup> Studenti vyslaní na venkov kromě základní stravy a ubytování dostávali ještě 20 yuanů výplaty.

V povídce „Král stromů“ rovněž nacházíme silný motiv předávání mezi vypravěčem příběhu a Xiāo Gēdaem. Ze všech příslušníků vzdělané mládeže je to jen postava vypravěče, kdo je ochoten Gēdaovi naslouchat. Tito dva se spřátelí již v úvodní pasáži povídky a jejich interakce tvoří i velkou část přímých promluv v textu. Vypravěč se brzy spřátelí s Gēdaovým synem, Xiāo Liùzhuāem, pro kterého se ihned stává velkým vzorem. Nosí mu sladkosti a občas mu předčítá z knihy. Postava dítěte, respektive vztah vypravěče k dítěti jako by předjímal směřování třetí povídky „Král dětí“. Činností, u které se nejvíce projeví Gēdaova zkušenost, je broušení mačet. O této problematice bude podrobněji pojednáno u rozboru motivu vybrušování.

Motiv předávání v poslední povídce „Král dětí“ tvoří důležitý stavební prvek děje. Celé učitelské povolání, okolo kterého se děj povídky točí, je zosobněním principu předávání. Vypravěč je pověřen úkolem vyučovat žáky ve vesnické škole. Povídka se totiž odehrává v obtížných letech materiálního nedostatku a intelektuální stagnace, kdy i vypravěč vybraný pro učitelskou pozici pochybuje, zdali svěřený úkol zvládne. Vzhledem k tomu, jak dlouho již pobýval na venkově, kde neměl příležitost psát znaky, se totiž obává, že jeho aktivní slovní zásoba na takový úkol nestačí. Vypravěč v rozmluvě s Lǎo Hēiem vyjádří svoje pochybnosti:

Povídá: „Takže z tebe je učitel.“

Namítl jsem: „Jakýpak učitel, [kdo ví, jak se stalo, že mě poslali učit!] Bojím se, že jsem zapomněl, jak správně psát znaky, nechci tam být pro smích.“

说：“唉，你是先生了嘛。”

我说：“什么先生不先生，[天知道怎么会叫我去教书！]<sup>52</sup>字怕是都忘了怎么写，去了不要闹笑话。”(A Chéng 1985b: 5)

Jelikož vlastně ani nemá na výběr, své pochybnosti zaplaší a vydá se vstříc nové zkušenosti. Zpočátku nemá ve třídě velký respekt, ke změně dochází, až když je ochoten vyslechnout si Wáng Fúa, který mu radí, jak jsou žáci zvyklí se učit. Vypravěči totiž nedošlo, že v jedné třídě se sešlo mnoho žáků různých úrovní. Když pak metodu výuky přizpůsobí potřebám své třídy, začne se mu konečně dařit. Opravdové zlepšení pak přichází, když zavede zcela nový způsob učení. Žáci mají za úkol psát eseje na nejrozličnější témata. Vypravěč zavede metodu, která se z principu předávání (který je základem každé školní výuky) dostává o úroveň dál, k samostatné tvůrčí činnosti. I když žákům ze začátku psaní moc nejde a jejich první pokusy

---

<sup>52</sup> Tato krátká citace zároveň slouží jako dílčí ukázka, jak A Chéng pro pozdější vydání povídku upravil. Pasáž v závorkách totiž v původních vydáních z osmdesátých let chyběla a byla doplněna až později.



vzbuzují spíše úsměv, pro dynamiku povídky i pro povídky „Sān wáng“ jako celek je důležité, že došlo k zásadnímu posunu. Ti, kterým doposud byla tradice předávána, nyní sami předávají.

#### 6.4. Motiv vybrušování

V návaznosti na dynamický motiv předávání funguje i motiv, který pro potřeby této práce označuji jako motiv vybrušování.<sup>53</sup> Všechny tři povídky podle mě spojuje přítomnost prvku opakování nějaké konkrétní činnosti, ve které se postava zlepšuje a zušlechťuje, jinými slovy se „vybrušuje“. Tato aktivita zároveň vyžaduje vysoký stupeň soustředění a ponoření se do činnosti a většinou si ji nelze osvojit naráz, ale vychází z dlouhodobého procvičování. Ruku v ruce se zlepšením v této činnosti se zlepšuje i postava jako taková. Motiv vybrušování bychom tedy mohli vnímat i jako viditelný projev kultivace.

V „Králi šachů“ lze motiv kultivace, růstu a zlepšování považovat za ústřední motiv celé povídky, pokud přijmeme tezi, že touto aktivitou je hra v šachy. Wáng Yīshēng je sice bezpochyby rozený talent, ale mistrovské úrovně dosáhne až díky intenzivnímu hraní a praxi. Jeho ambicí bylo neustále se zlepšovat, vyzývat stále náročnější soupeře. Hru ovládne do takové míry, že přestane používat šachovnici a hraje po paměti. Wáng Yīshēngovi v jeho růstu pomůže i to, že dokáže najít dostatek intelektuálních podnětů. I v novém prostředí na venkově nevynechá Wáng Yīshēng jedinou příležitost, aby se mohl zdokonalit ve hře. Když už mu soupeři nestačí, odchází od dvojí výrobní brigády a nějaký čas se potuluje po kraji. Růst a zdokonalení se tak dějí mimo hlavní děj povídky. Postava sice v příběhu v tu chvíli nevystupuje, ale ke zlepšení u ní dochází právě v době absence. Wáng Yīshēng po vzoru buddhistických či taoistických mistrů odešel ze scény na duchovní pouť a vrátil se s novou zkušeností. Dobu, po kterou Wáng Yīshēng v povídce vůbec nevystupuje, částečně vyplní Ní Bīnovo vyprávění o jeho předkovi jménem Ní Yúnlín 倪雲林. Povídka se nevěnuje tomu, co v mezičase dělal Wáng Yīshēng, ale místo toho předkládá příběh Ní Yúnlína jako analogický návod, jak chápat jeho situaci.<sup>54</sup> (Lonergan 1998: 7) Ní Yúnlín je reálná historická postava, známější pod jménem 倪瓚 Ní Zàn. Byl to slavný malíř považovaný za jednoho ze čtyř mistrů dynastie Yuán 元. V Ní Bīnově vyprávění se dozvídáme, že byl i věhlasným šachistou a že se svému umění naučil, když putoval po kraji a učil se od místních hráčů. Podobně jako on

---

<sup>53</sup> Označení „vybrušování“ jsem vytvořil jako analogii k čínskému výrazu *zhuómo* 琢磨, které v původním významu označuje vyřezávání a leštění nefritu, v přeneseném pak zlepšování se, zdokonalování (například stylu psaní). Právě toto označení dle mého názoru nejlépe vystihuje podstatu tohoto dynamického motivu, ovšem pro potřeby práce je vhodnější používat český překlad „vybrušování“.

<sup>54</sup> Podobné vložené příběhy ohlížející se do minulosti se objevují i v ostatních povídkách. V „Králi stromů“ se takto seznamujeme s pohnutou minulostí Xiāo Gēdaa, v „Králi dětí“ v ohlédnutí nalézáme příběh Wáng Qītōnga.

i Wáng Yīshēng se ve hře zdokonaluje, a až když náležitě „vybrousí“ svoje šachové umění, odváží se vyzvat vítěze místního turnaje k simultánní partii hrané poslepu. Motiv vybrušování funguje nejen na fyzické, ale hlavně na mentální úrovni, proto můžeme pozorovat, že Wáng Yīshēng se zlepší ve hře a zároveň i v charakterových vlastnostech. Zejména na závěrečném turnaji se chová jako zcela jiný člověk, než ho čtenář na začátku příběhu poznal. Když finální partie skončí, ani nemůže bez pomoci vstát na nohy. Jeho kamarádi ho proto podpírají, když k němu přichází úřadující šachový šampion, rovněž podepřen svými pomocníky. Zástupci starého a nového světa, lidé ze dvou odlišných generací se setkávají oba ve stavu fyzického ochromení. Wáng Yīshēng ale odmítá pozvání šachového mistra a raději odchází se svými přáteli.

V povídce „Král stromů“ je motiv vybrušování přítomen v téměř doslovném významu tohoto slova, neboť se jedná o proces broušení mačet<sup>55</sup>, kterých studenti používají ke kácení stromů. Tímto úkolem je pověřen vypravěč, který se již jako dítě od svého otce naučil brousit nože do kuchyně.<sup>56</sup> Svoji předchozí zkušenosti později zúročí ve výrobní brigádě, kde má na starosti právě broušení mačet. Podobně jako Wáng Yīshēng, který měl nesporný talent pro šachovou hru, i postava vypravěče v druhé povídce nezačíná ve své činnosti úplně od nuly, ale má již nějakou základní průpravu. Ačkoliv je v této činnosti ze svých vrstevníků nejzdatnější, zdaleka nestačí na um Xiāo Gēdaa, který se záhy v této věci stane jeho učitelem a je ochoten mu předat svoje umění. O významu motivu mimo jiné vypovídá i to, že z celého rozsahu povídky (sedmnáct stran původního vydání) je detailnímu popisu techniky broušení a správného sekání dřeva věnován velký prostor, skoro celá jedna strana. Gēda nejprve tiše pozoruje vypravěče při jeho počínání, ale záhy zasahuje a radí mu, jak se k úkolu správně postavit. Mačetu nabrousí a následně vypravěči demonstruje, jak správně sekat dřevo:

„Rovně zaseknout, rovně vytáhnout, na čepeli nebude jediný zub. Mačeta je z křehké oceli, když na to půjdeš silou, poškodíš čepel a bude se muset přebrousit. To vyjde nastejno, jako kdybys vůbec neuměl brousit nože.“

---

<sup>55</sup> V čínském textu se objevuje pouze označení *dāo* 刀 pro nůž obecně, ovšem z kontextu je jasné, že se jedná o nůž značných rozměrů určený pro sekání spíše než krájení, tedy mačetu. Za zmínku stojí, že v povídce „Král dětí“ nalezneme rovněž zmínku o mačetě ke kácení a vysekávání porostu, ovšem již pod přesnějším označením *kǎndāo* 砍刀.

<sup>56</sup> Ačkoliv nejsou A Chángovy tři povídky nijak formálně propojené, přesto v textu nalezneme několik málo indicií, které částečně umožňují chápat osobu vypravěče jako jednu a tutéž osobu společnou pro všechny povídky. Kromě zjevné časové posloupnosti mezi jednotlivými příběhy mám na mysli zejména zmínku postavy vypravěče v „Králi šachů“, že jeho otec výborně vařil (我父亲在时, 炒得一手好菜, 母亲都比不上他, A Chéng 1984: 21). Rovněž otec vypravěče z příběhu „Krále stromů“ vynikal v kuchařském umění (在城里时, 父亲好厨, A Chéng 1985a: 90).

“直直地砍进去，直直地拔出来，刃便不会缺。这刀的钢火脆，你用力歪了，刃便会缺，于是再磨。这等于是不会磨刀。”(A Chéng 1985: 91)

Citovaná pasáž s motivem nože, respektive toho, jak je ostrý a jak často se musí brousit, je znovu aluzí na již zmíněnou pasáž z třetí vnitřní kapitoly spisu *Zhuāngzi Zásady pěstování života*. V této kapitole se objevuje příběh kuchaře, který zručnými pohyby porcoval býčka tak, že nikdy nežil do hosti nebo šlachy, a jeho nůž byl proto stále ostrý.

Dobry kuchař mění nůž jednou ročně, protože seká, obyčejný kuchař musí měnit nůž už po měsíci, protože rozsekává, ale můj nůž má už devatenáct let, má za sebou tisíce otevřených býčků a jeho ostří vypadá, jako by právě opustilo brus. (Zhuāngzi 2006: 88)

良庖歲更刀，割也；族庖月更刀，折也。今臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，而刀刃若新發於硯 (Zhuāngzi 1985: 119)

Další obsáhá pasáž povídky „Král stromů“ pak skutečně pojednává o ostrém noži, který Gēda nosí za pasem a se kterým zachází podobně zručně jako starověký kuchař. V umění dobře nabrousit čepel si je Gēda tak jistý, že by byl ochoten se s vypravěčem vsadit, že pokud by jím nabroušený nůž neholil vousy, nechal by si useknout ruku.<sup>57</sup> Gēda ztělesňuje letitou zkušenost a zdravou sebejistotu, z jiných míst v příběhu se dozvídáme, že sám býval i dřevorubcem, nabízí se proto otázka, proč studentům více nepomáhá. Gēda v příběhu symbolizuje zdravou umírněnost, s níž je třeba přistupovat k přírodnímu dědictví. Kácení dřeva pro běžnou potřebu mu nevádí, ovšem míra, s jakou studenti kácejí stromy bez rozdílu, se mu protiví. Když brousí nože a vysvětluje vypravěči, jak má postupovat, do činnosti se ponoří natolik, že se v první chvíli ani neptá, nač vlastně mačety brousí. Když to zjistí, odmítne již pokračovat a jen mlčky přihlíží. Podobným mlčením pak provází i závěrečné pokácení krále stromů. Gēda v povídce vystupuje jako postava, která skrze opakování a letitou praxi dosáhla poznání (zde ve smyslu nalezení souladu s přírodou), a podobně jako starý sběrač papíru v povídce „Král šachů“ předává své umění mladé generaci. Ta ovšem nabyté vědomosti použije k destruktivním cílům. Pokud bychom tedy povídku domysleli do důsledků, je její vyznění vlastně negativní. Tradice, která v první povídce přežila v osobě Wáng Yīshēnga, zde na první pohled upadá v zapomnění, neboť z povídky není ani v závěru jasný postoj vypravěče, který se sice s Gēdaem přátelil, ovšem pro záchranu stromu nic nepodnikl.

---

<sup>57</sup> Motiv sázky hraje důležitou úlohu v ději poslední povídky, kdež se vypravěč vsadí se studentem Wáng Fúem o jediný dostupný slovník, že Wáng Fú nedokáže dopředu přesně napsat esej o činnosti, kterou mají na programu až druhý den.

Sebekultivační motiv vybrušování je přítomen i v poslední povídce „Král dětí“. V prvním plánu je reprezentován procesem učení, a hlavně psaním esejí, které učitel na svých žácích vyžaduje. Ve snaze učinit školní docházku zajímavější přichází vypravěč s nápadem, že se žáci budou věnovat psaní esejí na nejrůznější témata namísto slepého biflování textů z učebnice. Jejich první pokusy u něho vzbuzují spíše pousmání, ovšem jak se žáci v průběhu času zlepšují, začíná pociťovat zadostiučinění a jejich pokrok je mu tou hlavní odměnou. V závěrečné části povídky, kdy Wáng Fú odevzdá brilantní a jazykově vytříbenou esej, aby byl vypravěč v zápětí konfrontován s faktem, že pro jeho neotřelé učební metody nebude moci ve své práci pokračovat. Odchází s pocitem, že žáky navedl na správnou cestu a jako upomínku si s sebou bere právě Wáng Fúovu esej. V povídce je ovšem tento motiv přítomný i v druhém plánu, z mého pohledu možná ještě důležitějším. Za projev motivu vybrušování totiž považuji i Wáng Fúovo odhodlání ručně opsat slovník, po kterém tolik touží. Jeho postoj není ovlivněn zvenčí, jako v případě učební metody, kterou zavedl nový učitel, ale vychází z jeho bytostného přesvědčení, že získat slovník v sázce by nebylo úplně čestné, a proto trvá na tom, že si slovník přepíše do vlastního sešitu. Argumentuje přitom, že na opisování je zvyklý, a pokud každý den zpracuje určitý počet znaků, může si i rovnou spočítat, kdy práci dokončí. Nabízený slovník odmítne se slovy, že opisováním si to i lépe zapamatuje, i napodruhé, když mu ho nabízí původní majitelka Láidi 来娣. V návaznosti na níže popsaný dynamický motiv krále již víme, že v třetí povídce je garantem tradice, tedy tím, kdo předává vědomosti a nutí své žáky ke zlepšení, již sám vypravěč. Dynamický motiv tak může zafungovat v plné míře až v rámci textů jako celku. Od situace, kdy tradici předával někdo jiný, se dostáváme k situaci, kdy tradici předává již sám vypravěč příběhu. Pokud bychom vypravěče tří příběhů chápali jako jedinou postavu, viděli bychom postavu prodávající vývoj. Vypravěč se z pouhého zapisovatele příběhu stává tím, kdo vlastní umění či vědění předává druhým. Mezi povídkami, které lze stále číst nezávisle na sobě, nám náhle vyvstává nová perspektiva, v jejímž světle lze na A Chéngovy povídky nahlížet jako na cyklus propojený dynamickým motivem vnitřního růstu vypravěče.

## 7. Vyznění povídek

S výše popsaným dynamickým procesem úzce souvisí i celkové vyznění povídek. Čteme-li povídky jako izolované texty, nezvažujeme-li jejich významotvorný potenciál povídkového cyklu, jednotlivé povídky se svým celkovým vyzněním budou jedna od druhé výrazně odlišovat. Poselství plynoucí z povídky „Král šachů“, jak si všímá např. i Wong Kai Chee (Choy 2008:27n), je ve výsledku pozitivní. I přes zjevné útrapy a těžkosti způsobené dobou, v níž se příběh odehrává, nakonec převládne pozitivní zkušenost, kterou si jednotliví protagonisté odnášejí. Wáng Yīshēng dosáhne skrze šachovou hru prozření a stane se novým člověkem. V paralelní rovině novou zkušenost získává i postava vypravěče. Oba protagonisté zažívají na venkově lepší život, než by měli ve městě. Dobové realie těžkého života za kulturní revoluce ve vyprávění prakticky chybí, naopak převažuje líčení přátelských vztahů mezi studenty a drobných radostí všedního dne, především líčení prožitku a požitku z jídla. (Lonergan 1988: 12) Vyznění povídky „Král stromů“ je diametrálně odlišné, výrazně negativní či pesimistické. Vypravěč i přes svoje sympatie k Xiāo Gēdaovi a jeho synovi neučiní nic, čím by mohl kácení velkého stromu zabránit. Povídka, která umožňuje i čtení z perspektivy zachování přírodního dědictví (Moran 2002: 212), je ve výsledku obrazem o konci jedné tradice. V analogii ke „Králi šachů“, kde tradiční kultura v osobě Wáng Yīshēnga získává nový život, ti, kdo svět tradice ztělesňují v „Králi stromů“, na konci příběhu umírají. Dvojjedinou postavu „Krále stromů“ (tedy strom samotný i Xiāo Gēdaa) zde jako třetí reprezentant tradičního světa doplňuje symbol muntzaka (*jīzi* 麋子).<sup>58</sup> Gēda je podle svého posledního přání pohřben u kořenů kdysi tak mohutného stromu.<sup>59</sup> Jediným zbývajícím zástupcem „starého světa“ je Gēdaův syn Šestiprsták. Postava Gēdaova syna jako by předznamenávala směřování poslední povídky, která se točí okolo dětí. Vypravěč poslední povídky na sebe v jistém smyslu bere úkol, který nestačil splnit Gēda. Z posluchače a učedníka, jakým byl v předcházejícím příběhu, se vypravěč sám stává učitelem. I když je trochu donucen okolnostmi, přesto získá jistotu svoje vědění předat dál. Ovšem způsob, jakým svoje znalosti předává dětem, je trnem v oku nadřízených. Tak jako byl Xiāo Gēda

<sup>58</sup> Jedná se o nejstarší známý druh jelena, který žil již v pravěku, je to tedy primordiální obyvatel pralesa, který tu byl již dávno, než do hor přišel člověk. Gēda sice muntzaky loví, ovšem jen jako zdroj obživy. Muntzakův křik, který lemuje celou povídku, se naposled ozve v jedné z finálních scén, kdy studenti žďáří les. Plameny obklíčí zvíře na vrcholu hory a muntzak se po marném útěku před žárem vrhne do plamenů. Podobně jako pravěké stromy musely ustoupit nové ideologii, tak i zástupce starodávné fauny na konci příběhu zahyne.

<sup>59</sup> V úplném závěru povídky na Gēdaově hrobě, podobně jako na hrobě popraveného revolucionáře v Lǚ Xùnově povídce Léek (*Yào* 药), vyroste bílé kvítí připomínající bílé kosti. Ty lze interpretovat jako symbol naděje, že z Gēdaova odkazu alespoň něco zbylo.

ochoten vlastním tělem bránit strom, neváhá ani vypravěč v poslední povídce stát za svým názorem na výuku i za cenu, že je několikrát varován, že by ho to mohlo stát místo. V textu povídky nacházíme i explicitní formulaci jeho postojů v rozmluvě s jednou z učitelek:

„Neučíš podle jednotných materiálů, tak co budeš dělat, až přijde kontrola?“ Bránil jsem se: „To je pravda, že jsou všechny učebnice jednotné, když ani nepoznám, jaký je rozdíl mezi učebnicí čínštiny a politickou příručkou. Až se studenti naučí číst a psát a pak se navrátí ke své výrobní brigádě, budou tam snad dělat stranické tajemníky?“ Učitelka odsekla: „My je přece vychováváme.“ „Tak to je pak nemusíme vzdělávat a můžeme je jen vychovávat.“<sup>60</sup> Učitelka se krátce zasmála: „V každém případě si dej pozor.“

“统一教材你不教，查问起来，看你怎么交待？”我说：“教材倒真是统一，我都分不清语文课和政治课的区别。学生们学了语文，将来回到队上，是要当支书吗？”女老师说：“德育嘛。”我说：“是嘛，我看汉语改德语好了。”女老师噗嗤一笑，说：“反正你小心。” (A Chéng 1985b: 15)

Fakt, že vypravěč musí ze zjevně politických důvodů nakonec svoje místo opustit, vypadá při izolovaném čtení povídky jako spíše negativní vyústění. Ačkoliv je celkové vyznění povídky „Král dětí“ na první pohled ambivalentní, v kontextu povídek jako celku ale osud postavy vypravěče totiž není tím hlavním, na co by měl čtenář hledět. Nezapomeňme, že on již z pozice „krále“ svůj úkol splnil a žáky „předáváním“ nasměroval na cestu tvůrčího přístupu v době, která samostatnému myšlení příliš nepřála. Vypravěči poslední povídky se povedlo to, o co svým způsobem usiloval i Xiāo Gēda v předchozí povídce, totiž předat mladým lidem určité hodnoty vycházející z tradičního světa. A Chéng využil klasického toposu „naděje dětí jako příští generace“ a břímě zachování tradice přenesl z beder své generace na tu nejmladší.<sup>61</sup> Tím, kdo si odnáší největší ponaučení a zkušenost, není vypravěč, ale žák Wáng Fú. Vypravěč svoje odvolání, které přichází v samotném závěru povídky, přijímá s klidem a vlastně i jako svého druhu úlevu, nabízí mu totiž možnost vrátit se k původní brigádě.

Tímto se dostáváme k otázce, nakolik se A Chéngovy povídky kriticky vyjadřují k době. Díla napsaná pod vlivem obratu ke kořenům obecně spojuje překlenutí základního rámce ideologicky motivovaného psaní a obrat pozornosti k nepolitickému rozměru literatury, k vztahu k tradici, k přírodě a lidovým zvyklostem. Nedá se ovšem říci, že by dobově kritický rozměr z děl úplně vymizel. Kritický pohled autora a jeho postoj k době, v níž se texty

<sup>60</sup>V originálu se objevuje těžko přeložitelná hříčka s výrazem *dé yù* 德育, který znamená „morální výchova“. Vypravěč následně použije příměr ke slovu němčina (*déyǔ* 德语), které se čte velmi podobně jako morální výchova (*dé yù*).

<sup>61</sup>Motiv dětí jako naděje pro budoucnost v čínské moderní literatuře znovu odkazuje k Lǚ Xùnovi, konkrétněposlednímu zvolání blázna „zachraňte děti“, kterým končí jeho povídka „Bláznův deník“.

odehrávají, je tu stále přítomen, ovšem spíše implicitně a až v druhém či třetím plánu. Zejména čtenář neznalý dobových poměrů některé jínótaje jen obtížně odhalí. Zajímavé čtení nabízí David Wang, který povídky chápe jako atypické historické novely a tvrdí, že propracovaná filozofie hraní šachů je ve své podstatě A Chéngovou interpretací historie.<sup>62</sup> Přináší tak nový náhled na problematiku, když upozorňuje, že šachová hra je ve své podstatě symbolem a zosobnění války.<sup>63</sup> Ačkoliv je historických a dobových reálií v textu minimum a rozhodně netvoří kostru příběhu, přesto zaslouží toto čtení pozornost. Zejména proto, že právě zdánlivá absence dobových reálií je tím, co A Chéngovo psaní tolik odlišovalo od dosavadní literární produkce první poloviny 80. let. Při bližším pohledu se ovšem ukáže, že jeho tři povídky jsou krom zjevné transcendentální roviny i silně dobově kritické, ovšem na mnohem méně zřetelné úrovni. Rovněž Wáng Jǐng označuje A Chénga jako autora písničiči pod vlivem „obratu ke kořenům“, který se nejvíc ohlíží do minulosti. (Wáng 1996: 185)

Proto se domnívám, že je dobré se na několik vybraných aspektů zaměřit podrobněji, neboť umožňují chápat A Chéngovy povídky i v jiném světle než jen jako tradici akcentující texty.

V povídce „Kráľ šachů“ se objevuje několik kritických pasáží, jsou však umně včleněny do příběhu tak, že fungují v souladu s hlavní linkou a celkovým vyzněním příběhu, aniž by na sebe příliš strhávaly pozornost. Jedna z nepřímých kritik má podobu nuzné práce, kterou se živí první z šachových mistrů, starý sběrač papíru, jenž Wáng Yīshēngovi zprostředkuje taoistické pojetí šachu. Jeho práce dává na srozuměnou, že pro nový režim je tradice asi stejně hodnotná jako starý papír. (Lonergan 1988: 12) Dalším významným prvkem je motiv jídla, respektive jeho nedostatku.<sup>64</sup> Tak jako Wáng Yīshēng v duchovní rovině charakterizuje až posedlost hrou v šachy, v rovině fyzické je to jeho vztah k jídlu. Je totiž evidentní, že zažil jeho nedostatek. Při líčení Wáng Yīshēngovy náklonnosti k jídlu jsou užity výrazy „oddaný, devótní“ (qiánchéng 虔诚) a „krutý, nelidský“ (cǎnwúréndào 惨无人道). Jak upozorňuje Yuè Gāng, tyto dva termíny byly v té době často zmiňovány v souvislosti s počínáním rudých gard, jejichž zuřivost ve vykonávání svěřeného úkolu nebyla nepodobná Wáng Yīshēngově vztahu k jídlu. (Yuè 1999: 219):

---

<sup>62</sup>V kontrastu s jeho teorií stojí údaj, že A Chéng ani šachy hrát neumí. (Z rozhovoru Yǔ A Chéng dōnglā-xīchǐ [S A Chéngem o všem možném]. Jiǔshí niándài [Devadesátá léta], č. 1, 1986 s. 72, citováno podle <https://www.douban.com/group/topic/2377558/>, vstup z 15. 2. 2017.)

<sup>63</sup>Na šachovnici se pohybují figury s vojenskými hodnotami, samotné pole je rozděleno na dvě poloviny linií nesoucí nápis Chǔhé Hànjìe 楚河汉界 a celá hra je vlastně zosobněním souboje mezi Xiàng Yǔem 项羽 a Liú Bāngem 刘邦. (Wang 1998: 84)

<sup>64</sup>O tématu jídla a hladu v čínské literatuře obecně obšírně pojednává kniha Yuè Gāng *A Mouth that Begg. Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*.

K jídlu přistupoval se zbožnou úctou a zároveň pečlivě. Jednomu aby až bylo líto té rýže, kterou vyjedl, že nezbylo ani zrnko, bylo v tom až cosi nelidského.

他对吃是虔诚的，而且很精细。有时你会可怜那些饭被他吃得一个渣儿都不剩，真有点儿惨无人道。(A Chéng 1984: 19)

Vyznění povídky „Král stromů“ je do značné míry založené na konfrontaci protikladných názorů rolníka Gēda a revolucionářsky smýšlejícího studenta Lǐ Lǐho, který tvrdí, že příroda musí ustoupit zájmům člověka. Značně černobílé postavě studenta Lǐ Lǐho byl již věnován prostor dříve, zde pouze připomeňme, že jeho postava ztělesňuje místy až slepé revoluční odhodlání bořit vše staré. Konflikt starého a nového světa je v textu imanentně přítomen, a celá povídka má tak ze všech tří asi nejvíce moralizující charakter. Důležitost zachování přírodního odkazu v podobě velkého stromu, tak jako o to usiluje Xiāo Gēda, je navíc univerzálně srozumitelnou myšlenkou, proto se domnívám, že povídka „Král stromů“ je ze všech tří nejvíce přístupná současnému čtenáři.

„Král dětí“ tíhne k větší doslovnosti kritických postojů. Nejen v konání, ale i v přímých promluvách postav je vyslovena kritika doby. V povídce se rozvine debata o tom, kdo poslouchá zahraniční rozhlas, padají jména zahraničních hudebníků, které studenti potají poslouchají. Dokonce se zde objeví i narážka na incident okolo smrti Lín Biāo,<sup>65</sup> v kontextu ostatních povídek nezvykle konkrétní a politicky motivovaná poznámka. Nedá se říci, že by vypravěč nesouhlasil s prospěšností opisování textů, vadí mu však, že žáci jen slepě opakují politická hesla a poučky. Vypravěč se s tím ale nechce smířit a prosazuje svůj přístup k výuce, kdy žáky podněcuje k samostatnému vyjadřování. Na tradici v nejlepším slova smyslu navazuje a zároveň ji překonává. Jeho neortodoxní způsob výuky ho ale dostane do sporu s nadřízenými a je nucen svoje místo opustit. Vývoj dějové linky a osud hlavní postavy je tak přímo spjat s dobovou situací. Ponechme stranou, že neortodoxní učební metody vypravěče by mohly vzbudit nevoli nadřízených i v jiných dobách než jen za kulturní revoluce. Důležité je, že z vyprávění implicitně vyplývá, že je vypravěč nespokojen s ideologizací školní výuky. Lze tedy shrnout, že mezi povídkami jak postupně vycházely narůstá i míra konkretizace, zasazení příběhu do dobového rámce a rovněž přítomnost explicitních kritických komentářů. Ve všech třech povídkách nalezneme pasáže, které se do větší či menší míry dají číst jako dobově kritické. Zásadní sdělení o důležitosti tradice lze rovněž chápat jako reakci na dobu,

---

<sup>65</sup> Připomeňme, že generál Lín Biāo 林彪 zemřel v roce 1971 v letecké havárii při svém útěku do Sovětského svazu. Vzhledem k tomu, že byl vyrazen jeho plán sesadit Máo Zédongā a chopit se moci, musel volit útěk. Jeho smrt byla dlouho utajována a dodnes je obestřena značným množstvím dezinformací. (citováno podle Bakešová 2003 :98)



ve které byly povídky napsány. Doba ikonoklasmu kulturní revoluce na jedné straně a prudký rozvoj v osmdesátých letech na straně druhé, to vše představovalo ohrožení původní kulturní tradice. A Chéngovy povídky se vyjadřují k obojímu.

## 8. Závěr

A Chéngovy povídky jsou propracované a hlubšími významy obdařené texty, které poskytují dostatek materiálu pro analýzu a po právu si zaslouží svoje renomé. Nejdiskutovanější a nejznámější je povídka „Král šachů“, A Chéng však nezůstal autorem jednoho slavného textu, také zbývající dvě povídky z cyklu si zaslouží pozornost. Pro zahraničního čtenáře je patrně nejpřístupnější povídka „Král stromů“, která je pro svůj dramatický děj a univerzálně srozumitelné environmentální poselství otevřená i čtenářům, kteří by se jinak v symbolikou a významy nabitě povídce „Král šachů“ mohli ztrácet. Třetí z trojice, povídka „Král dětí“, čtete-li ji izolovaně, se nejeví nijak výjimečná. Významně ale přispívá k tomu, abychom trojici děl vnímali jako povídkový cyklus. Až po jejím přečtení zaznamenáme některé dynamické motivy, které navzájem rezonují přes hranice jednotlivých povídek. Ve své práci předkládám celkový obraz, který vyvstává po přečtení všech tří povídek jako děl vzájemně propojených prostřednictvím dynamických motivů. Z pohledu Ingramovy metody zkoumání dynamických motivů lze o A Chéngovýchkrálovských povídkách hovořit jako o povídkovém cyklu. Pokud se budeme držet Ingramovy terminologie, můžeme A Chéngovy prózy přiřadit ke *zkompletovaným* (completed) povídkovým cyklům. Jedná se o soubor povídek, jehož jednotlivé texty přebírají a rozvíjejí témata a motivy textů předcházejících. Alespoň ve formální rovině lze souhlasit s tvrzením LouiehoKama, že na kvalitu první povídky už A Chéng v dalších dílech nedokázal navázat. Posuzujeme-li cyklus jako strukturovaný celek, pak vidíme, že mnohé motivy, které fungují v první povídce samostatně, lze nalézt i ve zbývajících dvou povídkách. Tyto motivy vytvářející strukturu cyklu však identifikujeme až tehdy, když všechny povídky čtete jako celek.

Povídky propojuje sdílený motiv růstu postavy, který bývá v odborné literatuře často spojován s termínem Bildungsroman (vzdělávací román). Právě zde přicházejí ke slovu dynamické motivy, konkrétně motiv předávání a motiv obrušování. Růst a vývoj postav je zobrazen jako součást procesu předávání dovedností či znalostí a vedení ke zdokonalování se v nich. K samotnému předání je vždy potřeba někoho, kdo již činnost zvládl na mistrné úrovni. Ve všech povídkách proto vystupují postavy mistrů, kteří své umění předávají dál. Nejvýznamnějším posunem, který v rámci povídkového cyklu pozorujeme, je skutečnost, že takovým mistrem je v poslední povídce postava vypravěče. Cyklus se tak uzavírá. Vypravěč prvních povídek je postavou, která přijíždí do cizího prostředí, kde se musí všemu teprve učit. Vypravěč poslední povídky je postavou, která učí druhé. Vzdělání, které vypravěč předává,

pochází ze „starého světa“, v němž žil před vysídlením na venkov. Tímto se dostáváme k dalšímu důležitému dynamickému motivu, kterým je přechod z jednoho světa do druhého. A Chéngovy povídky vznikly díky bezprostřední zkušenosti s životem na venkově, a jsou tedy svébytným zobrazením doby. Povídky nejsou realistickým zachycením dobových poměrů, ale vystihují zkušenost spisovatelovy generace tím, že ji ztvárňují právě jako přechod z jednoho světa do druhého, jako přizpůsobování se novému světu a jako hledání místa a smyslu života v tomto světě. Tento dynamický motiv je dalším příznakem toho, že povídky lze číst jako cyklus. Motiv přechodu z jednoho světa do druhého se totiž vyvíjí, aktéři příběhů si postupně na život v novém světě zvykají. Ve zkoumaných povídkách chybí obhajobakonkrétních hodnot, svými povídkami však A Chéng nepřímou obhajuje tradiční hodnoty tváří v tvář ničivé síle kulturní revoluce. Není zřejmé, nakolik je tento postoj A Chéngovi skutečně vlastní a nakolik se jedná o autorskou licenci. Tak či onak poselství, které A Chéng do povídek vložil, lze číst jako jeho verzi osudů mnoha lidí z měst, kteří své mládí nedobrovolně prožili na venkově. Když A Chéng napsal, co bylo potřeba napsat, věnoval se tvorbě v jiných oblastech, jeho tvůrčí záběr se neomezil zdaleka jen na tyto tři povídky. Cyklus *Sānwáng* však dodnes uchovává svoje místo v moderní čínské literatuře.

## 9. Seznam literatury

### Prameny

- A Chéng 阿城 (1984). „Qíwáng“ 棋王 [Kráľ šachů]. *Shànghǎi wénxué* 7: 15–35.
- A Chéng 阿城 (1985a). „Shùwáng“ 树王 [Kráľ stromů]. *Zhōngguó zuòjiā* 1: 85–102.
- A Chéng 阿城 (1985b). „Háizi wáng“ 孩子王 [Kráľ dětí]. *Rénmín wénxué* 2: 4–19.
- A Chéng 阿城 (1985c). *Qíwáng* 棋王 [Kráľ šachů]. Běijīng: Zuòjiā chūbǎnshè.
- A Chéng 阿城 (1986). „King of Trees“. Přel. Gladys Yang, In: *Chinese Literature*, 44–76.
- A Chéng 阿城(1989a). „The Bath“. Přel. Stephen Fleming. *Chinese Literature*, 72–75.
- A Chéng 阿城(1989b). „The Cableway“. Přel. Stephen Fleming. *Chinese Literature*, 67–71.
- A Chéng 阿城 (1989c). *Three Kings*. Přel. Bonnie S. McDougall. London: Collins-Harvill.
- A Chéng 阿城 (1997). „Debil“. Přel. Olga Lomová. *Nový Orient*, roč. 52, 27–31.
- A Chéng 阿城 (2002). „Lehátkový vůz“. Přel. Olga Lomová. *Pěší zóna* 10, 67–70.
- A Chéng 阿城 (2006). *A Chéng jīngxuǎnjí* 阿城精选集 [Výběr z A Chéngova díla]. Běijīng: Yānshān chūbǎnshè.
- Doležalová, A. a Slobodník, M. (2008). *Li Šun-ta stavia dom: čínske poviedky 70. a 80. rokov 20. storočia*. Přel. Anna Doležalová. Bratislava: PT.

### Sekundární literatura

- Andrš, Dušan (2016). „Co postavy čínských vyprávění sdělují svými jmény?“. *Plav* 3: 50–54.
- Bakešová, Ivana. (2003). *Čína ve XX. století*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Bevan, David (1990). *Literature and Exile*. Amsterdam: Rodopi.
- Buswell, Robert E. (2004). *Encyclopedia of buddhism*. New York: Macmillan.

- Cai Rong (2004). *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Dillon, Michael (1998). *China: A Historical and Cultural Dictionary*. Surrey: Curzon Press.
- Duke, Michael S. (1987). „Two Chess Masters, One Chinese Way: A Comparison of Chang Hsi-kuo's and Chung Ah-cheng's „Chi Wang””. *Asian Culture Quarterly*: 41–63.
- Dutrait, Noël (1992). „Analyse d'un succes: Ah Cheng et son oeuvre, biographie et thematique”. *Etudes Chinoises* 11, 2: 32–75.
- Dutrait, Noël (1996). *Perdre son Chemin*. La Tour d'Aigues: L'Aube.
- Fairbank, J. K. (2004). *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Guō Qìngfān 郭慶藩 a Zhuāngzi 莊子. (1985). *Zhuāngzi jí shì 莊子集釋* [Zhuāngzi. Sebrané spisy s komentářem]. Běijīng: Zhōnghuá shūjù.
- Hladíková, Kamila. (2013). *Moderní čínská literatura*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Hóng, Zíchéng (2007). *A history of contemporary Chinese literature*. Leiden: Brill.
- Huters, Theodore (1988). „Speaking of Many Things: Food, Kings, and the National Tradition in Ah Cheng's „The Chess King””. *Modern China* 14, 4: 388–418.
- Chi Pang-Yuan a David D.W. Wang (edd.) (2000). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. Bloomington a Indianapolis: Indiana University Press.
- Choy, H. Y. F. (2008). *Remapping the past: fictions of history in Deng's China, 1979 –1997*. Leiden: Brill.
- Ingram, Forrest L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague, Paris: Mouton.
- Kam, Louie (1987). „The Short Stories of Ah Cheng: Daoism, Confucianism and Life”. *The Australian Journal of Chinese Affairs* 18: 1–13.
- Kam, Louie (1989): *Between Fact and Fiction: Essays on Post-Mao Chinese Literature & Society*. Hong Kong: Chinese University Press.

- Kasareĥo, Lidila (2000). *Totemy žycia... Chiĥnska literatura poszukiwania korzeni*. Warszawa: Dialog.
- Lomov, Olga (1994). „Searching for Roots”. In: Alleton, Viviane; Volkov, Alexei (edd.), *Notions et Perceptions du Changement en Chine*. Paris: Collge de France, 213–226.
- Loneragan, Ross (1998). „Tradition and Modernity in Ah Cheng’s ‚The Chess King’“ *B.C. Asian Review* 2. Dostupn z [http://oldkas.upol.cz/PDF/Tradition\\_and\\_Modernity\\_in\\_A\\_Cheng\\_Chess\\_Master.pdf](http://oldkas.upol.cz/PDF/Tradition_and_Modernity_in_A_Cheng_Chess_Master.pdf)
- Mair, Denis C. (1991). „Ah Cheng and His King of Chess” In: Ying Bian (ed.) *The Time is Not Ripe: Contemporary China’s Best Writers and Their Stories*. Beijing: FLP, 1–14.
- Martin, H. a Kinkley, J. (edd.) (1992). *Modern Chinese writers : self-portrayals*. New York a London : Armonk a M.E. Sharpe, Inc.
- McDougall, Bonnie (1991). „Problems and Possibilities in Translating Contemporary Chinese Literature“. *The Australian Journal of Chinese Affairs* 25: 37–67.
- McDougall, Bonnie (2003). *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Mocn, D., a Peterka, J. (2004). *Encyklopedie literrnch žnru*. Praha: Paseka.
- Moran, Thomas (2002). „Lost in the Woods: Nature in Soul Mountain“. In: *Modern Chinese Literature and Culture*, No. 2, 207–236.
- Mostow, J. S. (2003). *The Columbia Companion to modern East Asian literature*. New York: Columbia University Press.
- Mller, R., a Šidk, P. (2012). *Slovník novjší literární teorie: glosř pojm*. Praha: Academia.
- Wng Bn (2002). *Narrative Perspective and Irony in Selected Chinese and American Fiction*. Lewiston, NY: Edwin Mellen.
- Wng Jng (1996). *High Culture Fever. Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng’s China*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ying Lihua (2010). *Historical dictionary of modern Chinese literature*. Lanham: Scarecrow Press.

Yuè Gāng (1999). *The Mouth that Begg: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*. Durham, NC: Duke University Press.

Zhāng Yúnfēng 张云凤 (2000). *Èrshìsì Xiào 二十四孝* [Dvacet čtyři příběhů synovské oddanosti]. Xī'ān: Sān Qín chūbǎnshè.

Zhào, Henry Y.H. (2003). „The River Fans Out. Chinese Fiction Since the Late 1970s“. *European Review* 2: 193–208.

Zhòng Chéngxiáng (1986). „A Note on Ah Cheng“. *Chinese Literature*, Winter 78–80.

Zhuāngzì. (2006). *Sebrané spisy, překlad úvod a komentáře Oldřich Král*. Lásenice: Maxima.