

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obraz Tibetu v čínských povídkách 80. let

(The Image of Tibet in Chinese Short Stories from the 1980s)

OLOMOUC 2011 Jana Hurychová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Kamila Hladíková

Prohlašuji čestně, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma Obraz Tibetu v čínských povídkách 80. let vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Liberci dne 2011

.....

Anotace

Příjmení a jméno autora: Hurychová Jana

Instituce: Katedra asijských studií FF UP v Olomouci

Název práce: Obraz Tibetu v čínských povídkách 80. let

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Kamila Hladíková

Počet stránek: 50

Klíčová slova

Tibet

Literatura „hledání kořenů“

Čínská „avantgardní próza“

Tashi Dawa

Ma Jian

Ma Yuan

Sebo

Alai

Obraz Tibetu

Cílem této bakalářské práce bylo zachytit obraz Tibetu v čínských povídkách 80. let. Bakalářská práce vychází zejména z českých překladů povídek, které jsou sebrány v publikaci *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*.

V úvodní části bakalářské práce jsou stručně nastíněny historické události, které předcházely před rokem 1980 a to zvláště Kulturní revoluce.

Následující kapitola je věnována literárním proudům 80. let. V této části se především práce zaměřuje na čínskou „avantgardu“ a dále na literaturu „hledání kořenů“. Hlavní snahou bylo charakterizovat hlavní rysy těchto literárních směrů.

Dále se bakalářská práce zaměřuje na konkrétní spisovatele píšící čínsky o Tibetu. V této části práce jsou předloženy životopisy spisovatelů Tashi Dawa, Ma Yuan, Ma Jian, Sebo a Alai, jejichž díla se objevila v české antologii.

Práce obsahuje analýzu jednotlivých povídek a v této části se práce zabývá charakterizací postav a děje.

V následující části bakalářské práce je stručně shrnuta historie zobrazování Tibetu v Číně.

Závěrem bakalářské práce byl zhodnocen obraz Tibetu v čínské literatuře 80. let s důrazem na hlavní témata a motivy, jež se v této literatuře objevují.

Poděkování

Vřele děkuji vedoucí své práce Mgr. Kamile Hladíkové za cenné rady, připomínky a trpělivost při zpracování tématu. Chtěla bych tímto také poděkovat své rodině, která mě po celou dobu mého studia podporovala.

Obsah

| | |
|---|----|
| Ediční poznámka | 8 |
| 1 Úvod..... | 9 |
| 1.1 Krátký pohled do historie..... | 9 |
| 2 Literární proudy v 2. polovině 80. let..... | 13 |
| 2.1 Literatura „hledání kořenů“ | 13 |
| 2.2 Čínská „avantgardní próza“ | 15 |
| 3 Autoři povídek s tibetskou tematikou | 17 |
| 3.1 Tashi Dawa | 17 |
| 3.2 Ma Yuan..... | 19 |
| 3.3 Ma Jian..... | 20 |
| 3.4 Alai..... | 22 |
| 3.5 Sebo..... | 23 |
| 4 Interpretace povídek s tibetskou tematikou..... | 25 |
| 4.1 Tashi Dawa: „Duše spoutaná řemeny“ | 25 |
| 4.2 Sebo: „Tady bude čekat člun“..... | 28 |
| 4.3 Alai: „Tanec duše“ | 29 |
| 4.4 Ma Jian: „Iniciace“..... | 31 |
| 4.5 Ma Jian: „Zlatý čhörten“..... | 34 |
| 4.6 Ma Yuan: „Bohyně lhaské řeky“ | 36 |
| 5 Historie zobrazování Tibetu v Číně | 39 |
| 6 Závěr..... | 43 |

| | |
|-----------------------------------|----|
| 7 Resumé v anglickém jazyce | 47 |
| 8 Seznam literatury..... | 49 |

Ediční poznámka

Ve své práci používám důsledně čínskou znakovou transkripci pinyin a ve většině případů zjednodušené znaky. Pinyin slouží pro přepis čínského písma do latinky.

Při skloňování těchto výrazů jsem použila české pádové koncovky.

Čínské pojmy v pinyin uvádím také ve znacích, ale pouze při jejich prvním výskytu v textu.

Všechny citace z anglických a slovenských pramenů, které jsou v textu vloženy, jsou mé překlady anglických a slovenských originálů.

1 Úvod

Tato bakalářská práce si klade za cíl popsat obraz Tibetu v čínských povídkách 80. let. 20. století. V průběhu 2. poloviny 20. století prošla Čína velkými změnami nejen v politické a ekonomické sféře, ale také v kulturní oblasti. V průběhu 80. let se v Číně začaly formovat nové literární směry, na které se v této bakalářské práci hodlám zaměřit.

Bakalářská práce je složena z pěti navzájem se prolínajících oddílů. Jedná se o Úvod, Literární proudy 80. let, Životopisy autorů píšících o Tibetu, Interpretace jednotlivých povídek, Historie zobrazování Tibetu v Číně a Závěr.

V první části bakalářské práce, tedy v úvodu, se snažím nastínit historické události, které měly vliv na formování čínské literatury v 80. letech.

V druhém oddílu své bakalářské práci se budu věnovat literárním proudům formujícím se během 80. let a to zejména čínské „avantgardní próze“ a literatuře „hledání kořenů“. Těmito dvěma proudy čínské literatury 80. let se podrobně zabývám jelikož, autoři píšící o Tibetu jsou k těmto proudům řazeni a tyto literární tendence úzce souvisí s jejich povídkovou tvorbou.

Ve třetí části bakalářské práce nastíním krátké životopisy jednotlivých autorů, kteří píšou povídky z tibetského prostředí. Autoři, jejichž dílem se budu ve své práci zabývat, jsou Alai (阿来), Sebo (色波), Tashi Dawa (扎西达娃), Ma Jian (马建) a Ma Yuan (马原).

Pro svou práci jsem použila sbírku povídek s názvem *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu* a jednotlivé povídky, které jsem si vybrala, se snažím detailně rozebrat ve čtvrté části bakalářské práce. Mým hlavním úkolem tedy bude analyzovat povídky, respektive popsat, jak se v nich odráží obraz Tibetu a jaké jsou hlavní motivy. Při analýze povídek se budu snažit popsat děj, prostředí, postavy, vypravěče a jazyk, kterým jsou povídky napsané.

Pátá část bakalářské práce tvoří náhled do historie zobrazování Tibetu v Číně.

V šesté části, závěru své práce, provedu shrnutí svých poznatků o obrazu Tibetu v čínských povídkách z 80. let.

1.1 Krátký pohled do historie

Dříve, než se pustím do popisu obrazu Tibetu v čínské próze 80. let, je nutné vysvětlit, co spisovatele této doby přimělo se ve svém díle zaměřit na Tibet a jaké historické události

předcházely. Tyto historické události totiž těsně souvisí s tím, jaká literární tvorba byla formována v 80. letech 20. století.

V mém literárně-historickém úvodu se musím vrátit až do doby Velké proletářské kulturní revoluce (Wuchan jieji wenhua dageming 无产阶级文化大革命, zkráceně pouze kulturní revoluce). Kulturní revoluce byla ideologická kampaň odehrávající se v období od roku 1966 až do smrti Mao Zedonga (毛泽东) roku 1976. Cílem tohoto politického hnutí bylo především odstranění kapitalistických prvků od čínské společnosti, ale skutečným důvodem kampaně byla postupná ztáta Mao Zedongova vlivu v Komunistické straně.

Literatura, která mohla být za Kulturní revoluce vydávána, sloužila pouze k politickým účelům, což potvrzuje Olga Lomová v úvodu sbírky *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*: „Literatura Kulturní revoluce se omezuje na propagační kusy nejhrubšího zrna, v nichž se přímočará didaktičnost mísí se sladce kýčovitým obrazem ideální komunistické společnosti koncipované jako společnost bezvýhradně podřízená zbožštělému vůdci.“ (Lomová, 2006: 6.) Veškerá literární tvorba této doby se podřizovala státní ideologii. V této době vznikala literatura ve stylu tzv. socialistického realismu. Literatura za Mao Zedonga sloužila jako nástroj propagandy, jak je zmíněno rovněž v článku od Henryho Y. H. Zhaa: „Je to proto, že literatura za Mao Zedongovy éry, byla použita jako smrtící zbraň pro politický boj Maa před a během jeho režimu“ (Zhao, 2003: 193.) Spisovatelé 80. let se proto chtěli oprostít od této ideologicky pojaté literatury.

Hlavním tématem komunistické literatury je oslava komunistického režimu, objevuje se zde nejčastěji prostředí venkova či továrny. Hlavní postavy pocházejí z řad prostého pracujícího lidu, což se shodovalo s Mao Zedongovými požadavky kladenými na revoluční literaturu. Tyto nároky vycházejí z *Proslovu na konferenci o literatuře a umění v Yan'anu* (Zai Yan an wenyi zuotanhuishang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话), která se konala roku 1942. Na této přednášce měl Mao Zedong dva proslovy za účelem sjednotit umění a dát mu jednotný řád a formu.

Další historická událost, která mimo jiné ovlivnila budoucí literaturu 80. let, je smrt duchovního vůdce Kulturní revoluce, Mao Zedonga, v roce 1976, která Kulturní revoluci definitivně ukončila. Její následky však byly obrovské a katastrofální ve všech oblastech. V tomto období zemřelo několik stovek tisíc lidí, kteří se stali obětí násilného vraždění rudých gard. „Kulturní revoluce, podobně jako Hnutí sta květů či Velký skok, se vyvinula v cosi, co Mao nepředpokládal. Poměr obětí čistek, jakkoli proměnlivý, byl někde kolem 60 procent. Odhaduje se, že asi 400 000 lidí zahynulo násilnou smrtí.“ (Fairbank, 1998: 428.)

Konec Kulturní revoluce a následující období bylo důležitým mezníkem v čínské kultuře, kdy se Čína chtěla odtrhnout od své nedávné ultralevicové minulosti. Znamenalo to počátek prudkého vývoje čínské literatury. Změnu v chápání literatury po skončení Kulturní revoluce potvrzuje i mínění Dušana Andrše v jeho předmluvě ke sbírce povídek *7x Čínská avantgarda*: „*Beletrie již nemusela odhalovat a kritizovat třídní nepřátele, poučovat a revolucionizovat masy, ani suplovat reportáž či literaturu faktu. Bylo z ní sňato břemeno, jež na ní spočívalo od konce čtyřicátých let, kdy komunističtí ideologové literatury prosadili Mao Zedongovo vyhraněné utilitární pojetí literatury jako nástroje politického a ideologického boje.*“ (Andrš, 2006: 192.) Proto není divu, že v 80. letech se autoři nebojí nových experimentů v literární tvorbě a snaží se tak oživit moderní čínskou literaturu, což jak již bylo zmíněno, nebylo za doby Kulturní revoluce možné.

Odlíšnost literární tvorby od začátku 80. let je také způsobena politickým, kulturním a hospodářským uvolněním, především zásluhou Deng Xiaopinga (邓小平). Deng Xiaoping byl zvolen v roce Maovy smrti jako druhý místopředseda strany a po jeho nástupu do vedení strany se od roku 1978 začaly provádět reformy, které byly celkově zaměřeny na modernizaci země. Tyto reformy se snažily oživit průmyslovou výrobu, zemědělství, obranu a vědu a techniku. Díky Deng Xiaopingovi se Čína začala otvírat světu. Kapitál získaný ze zahraničí, pomohl čínské ekonomice znovu se rozvíjet správným směrem. To například popisuje John Fairbank v knize *Dějiny Číny*: „*Kontakty s cizími firmami na instalaci nových strojů, budování nových továren, výrobních procesů, hotelů pro turisty a těžbu uhlí a ropy měly v Číně přinést současně kapitál i technologii.*“ (Fairbank, 1998: 450.) Díky těmto reformám a modernizaci, došlo v Číně k velkému uvolnění díky postupné liberalizaci v ideologické sféře. Toto uvolnění bylo silně pocíťováno i v kulturní oblasti. 80. léta jsou proto považována za jedno z nejliberálnějších období čínské literatury. V této době je postupně zpřístupněna světová literatura a vzniklo mnoho literárních směrů a proudů. Jak uvádí Tsering Shakya: „*Osvobození inteligence a spisovatelů od naprosté poslušnosti straně v první polovině 80. let, vedlo k možnosti ústupu od [socialistického] realismu upřednostňovanému KS Číny.*“ (Shakya, 2007: 11.) Díky tomuto uvolnění tvůrčí svobody, bylo spisovatelům umožněno odpoutat se od jediného estetického vzoru, který byl prosazován za Mao Zedonga. Je ovšem nutné poznamenat, že i přes to, že období 80. let je poměrně liberální, stále existuje dozor nad literární tvorbou.

Literatura vznikající těsně po skončení Kulturní revoluce reaguje na zážitky z této hrůzné éry. Autoři psali o hlubokém strádání a žalu během tohoto desetiletí. Jako okamžitá reakce na hrůzy tohoto období byla tvorba spisovatelů takzvané „Literatury jizev“ (Shanghen

wenxue 伤痕文学). Hlavní představitelé této literatury jsou například Lu Xinhua (路新华) a Liu Xinwu (刘心武). Další vznikající literární směry, které můžeme jmenovat, také reagovaly na hrůzy Kulturní revoluce. K těmto směrům se řadí například tzv. „Literatura trosek“ (废墟文学) a „Literatura přehodnocování minulosti“ (Fansi wenxue 反思文学). Dále pak také „Literatura reformem“ (Gaige wenxue 改革文学), ve které jsou, jak je už z pojmenování této literatury patrné, oslavovány Deng Xiaopingovy reformy.

V druhé polovině 80. let slábně zájem autorů o záznam hrůz z Kulturní revoluce. V této době byli zejména mladí autoři ovlivnění moderní literaturou ze západu. V první polovině 80. let se do Číny dostala díla od světových autorů, jako byl například Franz Kafka, Ernest Hemingway, Jerome David Salinger, William Faulkner či Gabriel Gracia Márquez (Zhao, 2002: 195.) Tento vliv západních autorů se výrazně projevuje v díle mladších autorů, které se stylisticky i tématicky liší od dosavadní literární tvorby. Autoři jsou inspirováni magickým realismem, nihilismem či experimentalismem. Právě takovými autory se hodlám ve své práci zabývat.

Někteří z těchto autorů se ve své povídkové tvorbě zaměřili na Tibet, kde hledali novou inspiraci. „*Tibet objevují především jako fascinující místo, kde v nedotčené podobě zůstalo zachováno ryzí lidství, v čínském světě pošlapané a zničené propagandou, politickými kampaněmi a nakonec i násilím Kulturní revoluce.*“ (Lomová, 2006: 11.) Ti nejvýznamnější jsou Ma Jian, Sebo, Ma Yuan, Alai a Tashi Dawa. Tibet pro tyto autory znamenal zemi s „nepošpiněnou“ kulturou a tradicí, to vše v kontrastu s „tradicí“ komunistické Číny, která se ve skutečnosti za žádnou tradici nedá považovat.

Jako konečný bod tohoto plodného literárního období, lze považovat červen roku 1989, kdy došlo k brutálnímu potlačení demonstrací na náměstí Tian'anmen (天安门). Díky této události, jež šokovala každého Číňana, se po roce 1989 čínská literární tvorba výrazně změnila.

2 Literární proudy v 2. polovině 80. let

V této části bakalářské práce se věnuji dvěma literárním tendencím v 2. polovině 80. let. A to literatuře „hledání kořenů“ (Xungen wenxue 寻根文学) a čínské „avantgardní próze“ (Xianfeng xiaoshuo 先锋小说). Zaměřuji se na tyto dva literární proudy z toho důvodu, že povídková tvorba autorů, kterými se později budu podrobně zabývat, je do těchto směrů řazena.

Vývoj čínské literatury od konce Kulturní revoluce byl velice prudký a rozmanitý. Jak uvádí Dušan Andrš v doslovu ke sbírce *7x čínská avantgarda*: „V této době došlo díky postupné liberalizaci intelektuální atmosféry k zásadní proměně chápání literatury.“ (Andrš, 2006: 192.) Čínská „avantgardní literatura“ a literatura „hledání kořenů“ tvoří tzv. „novou vlnu v umění a literatuře“ (Zhao, 2003: 196.) Po desetiletích, kdy v Číně vycházela pouze díla myšlenkově prázdná a esteticky jednotvárná, byla tato literární hnutí pro čínskou kulturu velkým zpestřením. Autoři těchto literárních tendencí se snažili oživit skomírající literaturu za použití nových narativních technik a stylů.

2.1 Literatura „hledání kořenů“

V 2. polovině 80. let se objevil umělecký proud „hledání kořenů“, který se obrací do nitra čínské kultury, jelikož autoři této doby nebyli spokojeni s moderní čínskou literaturou, která se během 20. století orientovala pouze na západní modely literatury.

Myšlenka „hledání kořenů“ skrze něž by se literatura měla vrátit zpět k čínské tradici, byla poprvé formulována v eseji „Kořeny čínské literatury“ (Wenxue de gen 文学的根) čínského spisovatele Han Shaogonga (韩少功). Ten ve svých esejích věnoval poměrně velkou pozornost tradici a nastínil myšlenku „návratu ke kořenům“, a byl první, kdo tuto myšlenku začal zpracovávat. Další autoři zabývající se také jako jedni z prvních ideou „hledání kořenů“, jsou Li Hangyu (李杭育) a A Cheng (阿城). (Lomová, 1994: 215.)

Hlavním podnětem bylo, že moderní čínská literatura se podle mladší generace autorů po Kulturní revoluci nacházela v krizi a myšlenka „hledání kořenů“ měla za úkol obohatit a nechat rozkvést čínskou moderní literaturu. Jak uvádí Olga Lomová ve svém článku, mladí autoři stále měli dojem, že čínská literatura 80. Let stále nedosahuje světových kvalit: „Literatura se nestala literaturou „věcných hodnot“, která by byla srovnatelná s díly světové

literatury, jejíž kvalita by se mohla zhmotnit v udělení Nobelovi ceny pro čínského spisovatele.“ (Lomová, 1994: 216.) Spisovatelé proto usilovali o to, aby čínská moderní literatura nebyla závislá na západních vzorech literatury a vycházela především z čínské tradice, kterou Han Shaogong a další spříznění autoři nazývali: „*národní tradiční kultura*“ (Minzu chuantong wenhua 民族传统文化). (Lomová, 1994: 217.)

Základním motivem v dílech této literatury je návrat k přírodě, tradici či tradiční kultuře. Literatura „hledání kořenů“ nahlíží na čínskou tradici kladně, což potvrzuje výrok Olgy Lomové: „*To, co se změnilo, je přístup k „čínskosti“, která už více není vnímána jako zátěž, ale naopak začala být chápána jako základ pro další vývoj moderní literatury v Číně.*“ (Lomová, 1994: 225.) Před rokem 1980 byla čínská tradice chápána jako přítěž a toto chápání čínské tradice vyúsťuje již z Májového hnutí (Wusi yundong 五四运动), které se odehrálo roku 1919. Za doby Májového hnutí byla totiž čínská tradice vnímána jako věc negativní či dokonce zaostalá. Zatímco západní vzory byly vnímány jako věc pozitivní a moderní. Jak tvrdí Lomová: „*Generace spisovatelů Májového hnutí vnímala tradici především jako břemeno, které brání vzniku opravdu moderní literatury, byli přesvědčeni, že nové životní síly musí být dovezeny ze západu.*“ (Lomová, 1994: 213.) Májové hnutí bylo proto v 80. letech kritizováno za toto odcizení od čínské tradice.

Podle některých čínských spisovatelů 80. let by se literatura měla odvíjet od svého kulturního prostředí. To motivovalo spisovatele, aby začali „hledat kořeny“ či základy čínské civilizace, kterými by se odlišili od západní literatury. Jak tvrdí Olga Lomová: „*Hledání kořenů bychom mohli charakterizovat, jako pohled do hlubin čínské minulosti s cílem objevit tam zřídilo inspirace pro moderní umění.*“ (Lomová, 2006: 9). Autoři se hlavně obraceli do dávné minulosti, k začátkům lidské civilizace. Můžeme tedy souhlasit s tvrzením: „*Kořeny této literatury se podobají spíše jakýmsi předkulturním, univerzálním kořenům lidského bytí.*“ (Lomová, 2006: 10.)

Tyto kořeny spisovatelé literatury „hledání kořenů“ nehledali v konfuciánských textech, je tedy zřejmé, že nemají často téměř nic společného s čínskou tradicí. Tyto „kořeny“ neměly z velké části čínský charakter, nýbrž nádech exotiky. Pro inspiraci se mnozí spisovatelé obraceli do hraničních oblastí různých provincií celé Čínské lidové republiky, do oblastí, kde žijí příslušníci etnických menšin. Inspiraci autoři „hledání kořenů“ čerpali na venkově v provinciích Hunan a Shanxi, u kočovných kmenů na severu Číny či inspiraci také hledali u horských kmenů na jihu či jihozápadě Číny. (Lomová, 2006: 9.) V těchto oblastech žili lidé se svou vlastní kulturou a zvyky, které byly odlišné od kultury „středu“. Díky této

odlišnosti se tedy staly tyto oblasti se svými obyvateli zdrojem inspirace hnutí „hledání kořenů“, které se snažilo oživit starou, chladnou, konzervativní a racionální čínskou literaturu ovlivněnou konfuciánskou morálkou. Tato odlišnost a exotičnost spisovatele fascinovala, jak uvádí Olga Lomová: „*Nedílnou součástí této exotické vize krásy je divoká příroda nedotčená lidskou přítomností.*“ (Lomová, 1994: 219.) Autoři nejvíce obdivují panenskou, netknutou přírodu, prostotu, spontánnost a způsob chápání světa příslušníků těchto kultur.

Han Shaogong a Li Hangyu charakterizují tyto kultury jako „*nenormativní kultury*“ (Bu guifan wenhua 不規範文化). (Lomová, 1994: 219.) Autoři věřili, že tyto neobvyklé kultury vnesou do moderní čínské literatury nový život a smysl.

Další z podnětů k tvoření pro literaturu „hledání kořenů“ jsou také díla západní literatury, i když spisovatelé alespoň teoreticky orientaci na západní vzory kritizují, což potvrzuje i Olga Lomová ve své předmluvě ke sbírce *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*: „*Vzorem je pro ně, navzdory všem prohlášením, i literatura západní, konkrétně magický realismus a vůbec dílo latinskoamerických autorů.*“ (Lomová, 2006: 9.) Literatura „hledání kořenů“ je tedy někdy srovnávána s díly latinsko-amerických autorů, jejichž díla patří k tzv. magickému realismu. Magický realismus je směr, který je v Číně spojován hlavně s kolumbijským spisovatelem Gabrielem Garcíou Márquezem a jeho dílem *Sto roků samoty*. V tomto literárním žánru se prolíná reálná skutečnost se snovými prvky jako například halucinacemi, mýty či sny.

Co se týče inspirace díly západních autorů, čínští autoři se hlavně inspirovali jejich narativními technikami a hrou s jazykem. Hlavním rysem literatury „hledání kořenů“, je tedy modernistický styl a využívání nových postupů psaní.

2.2 Čínská „avantgardní próza“

V této kapitole se zabývám čínskou „avantgardní literaturou“. Této experimentální literatuře se věnuji z důvodu, že díla některých autorů píšících o Tibetu, jsou k této próze řazena. Jedná se zejména o spisovatele Ma Yuana a částečně lze zařadit i dílo spisovatele Seba.

Nejprve bych ráda charakterizovala pojem avantgarda: „*Avantgarda je slovo francouzského původu (avantgarde, kde avant = před, la garde = hlídka, stráž), které lze přeložit jako „předvoj“.* Tento výraz se užívá v terminologii umělecké, kde představuje

umělce či uměleckou skupinu, jejichž tvorba je pro danou dobu průkopnická či objevná.“ (<http://cs.wikipedia.org/wiki/Avantgarda> 21. 3. 2011).

Významný proud čínské literatury té doby, čínská „avantgardní literatura“, se snažila být nadčasová tím, že aplikovala různé nezvyklé literární postupy. Autory této literatury Wu Liang ve svém článku charakterizuje jako: „*Skupinu mladých, energických, literárních separatistů z generace „vzdělané mládeže“ a z mladší generace „bez kořenů“, kterým chyběly životní zkušenosti a osobitý styl, [skupinu, která] odolávala všem pragmatickým přístupům [k literatuře] a vyjadřovala prostřednictvím své literatury různé tužby a reakce*“ (Wu, 2000: 124.)

Charakteristickým znakem čínské „avantgardní prózy“ je stejně jako u literatury „hledání kořenů“, experimentování s jazykem, využívání nových vypravěčských postupů a hraní si s časovými liniemi. Pro čínskou „avantgardní literaturu“ je také typické popírání jednoznačného výkladu díla, což potvrzuje i Wu Liang: „*...avantgardní beletrie záměrně čtenáři upírá jakékoliv vodítko k interpretaci díla.*“ (Wu, 2000: 198.) V autorově zájmu tedy není, aby si čtenář mohl příběh jednoznačně vyložit.

Hlavním tématem je zpravidla konflikt mezi jednotlivcem a společností. Svět je vyobrazován jako absurdní a společnost jako agresivní a zasahující do života jedince, ale přitom podle autorů čínské „avantgardní literatury“, má jedinec právo na život takový, jaký on sám chce. Autoři se takto snaží unikat od angažované tvorby, od politiky, ekonomiky či reforem.

V čínské „avantgardní literatuře“ se autoři obrací do nitra člověka. Převládají depresivní pocity, pocity strachu či paranoie. V díle se objevují vnitřní monology a technika proudu vědomí. Je tu znatelná inspirace západní literaturou, a to zejména magickým realismem a pražským spisovatelem židovského původu Francem Kafkou. Čínští avantgardní spisovatelé píšou o absurditě, iracionalitě, používají fantaskní motivy, motivy smrti, utrpení a někdy také motivy zmrzačeného lidského těla. V příběhu se často objevují scény vzbuzující odpor. To vše jako reakce na krutou realitu předešlé doby. Tyto motivy jsou použity jako podobenství. Čtenář by měl být šokován, díky čemuž by měl na svět pohlédnout jinak, než doposud. Následující citace od Dušana Andrše pohlíží na čínskou „avantgardu“ takto: „*Čínská avantgardní beletrie ani její pokračovatelka postmoderní beletrie není, jak by se na první pohled mohlo zdát, produktem chorobné posedlosti fantaskními, groteskními či schizofrenními představami, ale spíše zašifrovanou, nicméně navýsost angažovanou výpovědí o světě.*“ (Andrš, 2006: 193.)

3 Autoři povídek s tibetskou tematikou

3.1 Tashi Dawa

Jedním z nejznámějších, ale také jedním z nejkontroverznějších spisovatelů spojených s moderním Tibetem je Tashi Dawa. Ona kontroverze se hlavně týká jeho etnického původu, jelikož je napůl původu hanského a napůl původu tibetského. Tento spor se také týká Tashi Dawovy literatury, která je psána čínským jazykem a za použití magického realistického stylu. Díky jeho původu o něm Tsering Shakya tvrdí: „*Pro Tibeťany je Číňan a pro Číňany je Tibeťan.*“ (Shakya, 2007: 9.)

Tashi Dawa se narodil v roce 1959 v západním Sichuanu ve městě Batang, které se nachází na trase mezi Chengdu a Lhasou. Toto pohraniční městečko je známé pro svou tibetsko-čínskou tradici a dodnes toto území patří k východnímu Tibetu. Tato oblast je rovněž obývána divokými kočovníky, kteří se později pro Tashi Dawu stali vzory pro hlavní postavy v jeho literární tvorbě.

Velkou část dětství strávil Tashi Dawa se svou matkou v Chongqingu, tudíž byl vychován v čínském prostředí. Na škole získal Tashi Dawa čínské vzdělání, jelikož v době Kulturní revoluce bylo vyučování tibetštiny zakázané. To je také jeden z důvodů, proč většina autorů tibetské národnosti píše svá díla v čínštině. V letech 1973 – 1978 absolvoval střední školu ve Lhase, kam se se svou rodinou přestěhoval. Po vystudování střední školy začal Tashi Dawa studovat malířství. Díky zájmu o tibetskou kulturu začal působit ve folklorním souboru. Jeho tibetské cítění bylo ještě více upevněno díky cestování po Tibetu, které podnikl v 80. letech.

Tashi Dawa začal svou kariéru jako scénograf v Tibetské herní skupině v roce 1972. V roce 1985 se Tashi Dawa stal profesionálním spisovatelem Svazu tibetských spisovatelů. Tashi Dawa začal literárně tvořit již v roce 1979, kdy vydal několik svazků povídek a esejí. Tashi Dawovo prvotní dílo je napsáno v čistě realistickém stylu. Z tohoto raného období jeho tvorby pochází například povídka „Přes řeku“ (Jiang na bian 江那边).

V polovině 80. let je Tashi Dawovo dílo charakteristické svým rychlým spádem děje a uplatněním moderních literárních technik psaní. Jak uvádí Kamila Hladíková ve sbírce *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*: „*Taši Dawovo dílo je silně ovlivněno latinskoamerickým magickým realismem, především dílem Sto roků samoty kolumbijského spisovatele Gabriela Garcíi Márquéze.*“ (Hladíková, 2006: 377.) Hlavním jeho vzorem je tedy již zmíněný spisovatel Gabriel García Márquez, což částečně vysvětluje původ Tashi Dawova stylu psaní.

Tento kolumbijský spisovatel je považován za jednoho z nejdůležitějších reprezentantů tzv. magického realismu. Magický realismus je literární směr vzniklý v latinskoamerické kultuře v 2. polovině 20. století. Nejhlavnějším znakem tohoto směru je prolínání reálných a iluzorních prvků. V případě Tashi Dawi je to také míšení tibetské tradice s modernitou. Souhlasím s tvrzením Tseringa Shakya: „*Techniky magického realismu se snaží skloubit každodenní svět s neskutečným tak, aby byl napsán text, který by odhalil hlubší realitu...*“ (Shakya, 2007: 9.) Pro tvorbu Tashi Dawy je charakteristické prolínání více časových rovin a nerozlišování hranic mezi skutečností a fikcí. Jak tvrdí ve svém článku odborník na tibetskou literaturu Tsering Shakya, Tashi Dawa ve svém díle mísí binární protiklady života a smrti, žití a umírání, či reálného a nereálného.“ (Shakya, 2007: 9).

Tashi Dawa chce také ve svých povídkách upozornit na to, že Tibet není tak zaostalý, jak byl během 2. poloviny 20. století prezentován. Tibet, jak ho zobrazuje Tashi Dawa, to nejsou jen mniši či buddhistické kláštery, ale je to normální svět s telefonem, rádiem či televizí. V Tashi Dawových povídkách se mimo moderních vymožeností také objevují legendy a tibetské mýty. Tashi Dawa popisuje těžkou roli Tibetu, který se během 2. poloviny 20. století začíná střetávat s moderním světem a jeho vymoženostmi. A přestože Tashi Dawa sám vyrůstal v moderním prostředí, čerpá inspiraci z tibetských tradic a lidové kultury.

Tibetská krajina, drsné životní podmínky, silný vítr, horská údolí, horský lid, to vše je popsáno v kontrastu s vymoženostmi moderního světa, jako jsou letiště, elektrárny na sluneční energii, benzinové pumpy, počítače, satelity, televize se spoustou kanálů, digitální hodinky či walkman.

Tashi Dawa byl poměrně kladně hodnocen čínskými literárními kritiky, ale tibetští literární kritici tvrdí, že Taši Dawa zobrazuje Tibet negativně, že očernuje jeho pověst. „*Jeho tibetský svět je zobrazován jako nepřátelský.*“ (Shakya, 2007: 10.) Díky stylu magického realismu, je Tibet v Tashi Dawových povídkách zobrazován jako nereálný, jako země mimo reálný svět. Tsering Shakya se domnívá: „*Zobrazuje Tibet jako vše magické a mimo tento svět.*“ (Shakya, 2007: 10). Jak uvádí ve svém článku Yangdon Dhondup: „*Nějaký Tibeťan dokonce Tashi Dawu popsal jako „vlka v rouše beránčím“, jelikož jeho mozek byl dokonale vymyt čínskou kulturou.*“ (Dhondup, 2001: 12.)

V dnešní Číně je Tashi Dawa velice uznávaným autorem, který se proslavil povídkami jako např. „Malá noční serenáda při návratu“ (归途小夜曲, 1982), „Tibet, tajemná léta“ (西藏隐秘岁月, 1985), „Duše spoutaná řemeny“ (Xizang, ji zai pisheng koushang de hun 西藏,

系在皮绳扣上的魂), „Mlčení mudrce“ (Zhizhe de chenmo 智者的沉默, 1986) či „Před žlutým domem“ (Huang fangzi qianmian 黄房子前面, 1991).

Na počátku 90. let se Tashi Dawa přestal věnovat literatuře a začal se zabývat filmem. Psal scénáře, produkoval filmy (Horská hlídka) či si dokonce v některých filmech osobně zahrál.

Tashi Dawa získal řadu literárních ocenění a jeho díla byla přeložena do mnoha světových jazyků, např. do němčiny, angličtiny, italštiny či francouzštiny.

V současnosti Tashi Dawa žije ve Lhase, kde je předsedou místního Svazu tibetských spisovatelů a místopředseda Tibetské kulturní unie.

3.2 Ma Yuan

Ma Yuan se narodil roku 1953 v přístavním městě Jinzhou, v provincii Liaoning v severovýchodní Číně.

Ma Yuan je oslavován jako průkopník avantgardní a experimentální literatury, která se objevila v polovině 80. let. Je také pokládán za představitele „čínského magického realismu“.

Během Kulturní revoluce byl na 4 roky vyslán na venkov k převýchově tak jako většina čínských středoškolských či vysokoškolských studentů. Proto neměl žádnou příležitost pro řádné vzdělání v mladém věku. Tato zkušenost ho inspirovala k sepsání jeho první povídky, která nese název „Nálepka“ (Maozi 冒子).

Později se přihlásil na univerzitu v hlavním městě provincie Liaoning, ve městě Shenyang. Začal se studiem na Železničním institutu, ale poté přestoupil na Liaoningskou univerzitu, kde studoval čínskou literaturu. Po absolvování vysoké školy v roce 1982, se rozhodl pro práci v Lhase, což ovlivnilo celou jeho budoucí literární tvorbu. Jeho největší inspirací se stal Tibet, díky tibetskému unikátnímu chápání času a smyslu života. „V 80. letech se mnoho mladých čínských spisovatelů a umělců vydalo na své cestě do Tibetu, hledat své kořeny; toto bylo míněno jako objevení začátků lidstva“ (Shakya, 2007: 12.) Ma Yuan nebyl výjimkou.

Ve Lhase se během svého sedmiletého působení stal součástí čínsko-tibetské intelektuální skupiny žijící ve Lhase. Tibet opustil až v roce 1989, údajně kvůli zdravotním potížím způsobené odlišnou nadmořskou výškou. V tomto roce se Ma Yuan vrátil do Liaoningu, kde se mimo jiné rozvedl se svou ženou a začal pracovat v televizi jako host v televizní sérii Velká zeď literatury.

Ma Yuan je také znám pod svým uměleckým pseudonymem Lu Gao, pod kterým psal poezii.

Jednu ze svých prvních povídek vydal roku 1984 v časopise *Tibetská Literatura* (Xizang Wenxue 西藏文学) pod názvem „Bohyně Lhaské řeky“ (Lasa he de nushen 拉萨河的女神). Za tuto povídku byl celkem kritizován čínskou veřejností, jelikož během let Maovy vlády byla veřejnost zvyklá na jiný druh literatury a tento příběh byl velice odlišný od předchozích prací, které v Číně vycházely. Příběh také spíše připomíná poznámky autora, které jsou náhodně uspořádány dohromady, než souvislý příběh.

Díky narativním technikám, které Ma Yuan používá ve svém díle, může mít příběh hned několik závěrů. V povídkách je patrný vliv modernistické a experimentální tvorby. Jeho příběhy se navzájem prolínají bez návaznosti, autenticita jeho postav je dost neurčitá a děj je zasazen do velice tajemné až snové atmosféry a časová souslednost je velice nelogická. Ma Yuan si zkrátka hraje s textem tak, že je narušeno chronologické řazení událostí.

Ma Yuanovy povídky jsou často psány jako více příběhů v jedné povídce. Autor rád skáče z jednoho příběhu na druhý, či si rád pohrává s prolínáním z minulosti do přítomnosti. Jak potvrzuje Wu Liang ve svém článku: „*Ma Yuan je dobrý ve vymýšlení komplikovaných příběhů a ve hraní vypravěčských her.*“ (Wu, 2000: 132.) Ma Yuan ve svém díle velice rád využívá nových technik psaní a rád nahlíží do duše člověka. „*Ve všech povídkách je prvek voyeurství a myšlenka zahledění do duše ostatních.*“ (Shakya, 2007: 14.)

Jedno z hlavních témat Ma Yuanových povídek je lidská sexualita, kterou je spisovatel fascinován. „*Sex a divokost se stává hlavní vypravěčskou strukturou jeho textů. Tibet je temné místo, kde obraz incestu, zvěrstva, vraždy a lidského rouhání vítězí.*“ (Shakya, 2007: 12.) Některé z těchto tvrzení můžeme například postřehnout v povídce „Vábení Kailásu“ (Gangdisi de youhuo 冈底斯的诱惑). V této povídce je mimo jiné i vyličen tzv. nebeský pohřeb. Nebeský pohřeb je tibetský zvyk pohřbívání. Tělo mrtvého je dopraveno na nebeské pohřebiště, kde je rozřezáno pohřebníkem na kousky. Kousky těla přilákají supy, kteří si zemřelého odnesou do tzv. království nebeského. Hrdinové v této povídce jsou čínského původu a rovněž jako samotný autor, jsou tímto tibetským zvykem šokováni a zároveň fascinováni.

Další Ma Yuanovy známé povídky jsou „Toulavý duch“ (Youshen 游神), „Stará píseň o Himaláji“ (Ximalaya guge 西马拉雅古歌), „Tři druhy času žijící ve Lhase“ (Lasa shenghuo de sanzong shijian 拉萨生活的三种时间) a „Fikce“ (Xugou 虚构).

S koncem 80. let přišel i konec Ma Yuanovy spisovatelské kariéry, a tak se jeho povídky o Tibetu staly jedinou jeho literární tvorbou.

V současné době Ma Yuan působí v Šanghaji, kde pracuje jako scénárista.

3.3 Ma Jian

Spisovatel Ma Jian se narodil 18. srpna v roce 1953 v Qingdao, což je přístavní město, které se nachází ve východočínské provincii Shangdong.

Ma Jian nepocházel z bohatých poměrů, v mládí se živil jako opravář hodinek a také se velice rád zabýval kreslením, psaním básní a fotografováním. Po absolvování střední školy působil jako fotograf v deníku *Lidové noviny* (Renmin ribao 人民日报). Po Kulturní revoluci v Pekingu s přáteli založil uměleckou undergroundovou skupinu, se kterou pořádal výstavy a také s touto skupinou začal objevovat západní kulturu, díky čemuž měl Ma Jian časté problémy se státní mocí a byl velice často vyslýchán.

Z důvodu, že Ma Jian byl velice dobrý fotograf, jeho fotografie z různých odlehlých koutů Číny byly vystavovány v Kantonu či Pekingu v sekci anonymních fotografií.

Během let 1985 - 1986 Ma Jian podnikl cestu po celé Číně. Navštívil mnoho míst a Tibet nebyl výjimkou. Díky jeho cestám po Tibetu se část jeho literární tvorby orientuje na toto území patřící k Čínské lidové republice.

Roku 1987 se Ma Jian stal v Čínské lidové republice zakázaným autorem, a tak spisovatel odjel do Hongkongu, kde mohl publikovat bez postižení. Jeho knihy mimo jiné mohly vycházet i na Taiwanu.

Před Ma Jianovým odjezdem do Hongongu roce 1987, vydal Ma Jian sbírku povídek *Ukaž jazyk aneb všechno je prázdné*. Tato sbírka povídek vyvolala řadu debat. Jak uvádí v doslovu sbírky *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu* Martin Slobodník: „Po časopiseckém publikování roku 1987 vyvolal Ma Ťienův cyklus povídek literární skandál.“ (Slobodník, 2006: 372.) Sběrka byla publikována v literárním časopise *Lidová literatura* (Renmin Wenxue 人民文学). Ma Jian byl kritizován za to, že uráží Tibetany a narušuje „bratrské vztahy“ mezi Tibetem a Čínou. Toto dílo bylo v Číně označeno za vulgární a obscénní. Dílo, které údajně hanobí pověst Tibetanů. Od této doby se Ma Jian stal v Číně zakázaným autorem. Tato „skandální“ sbírka se skládá z pěti povídek. Jedná se o povídky „Úsměv jezera Demola“ (Duomula hu de weixiao 多木拉湖的微笑), „Holý zadek a osm zubů

malého spratka“ (Guang tun ba chi xiao du 光臀八齿小蠹), „Ženské nebe“ (Nüren lan 女人蓝), „Iniciace“ (Guanding 灌顶) a „Zlatý chörten“ (Jin ta 金塔).

Tibetskou kulturu ve svých povídkách Ma Jian líčí bez idealizace, spíše se v jeho povídkové tvorbě objevují prvky krutosti, až nelidskosti. Ma Jian například v jedné své povídce popisuje sexuální zneužívání či rituální znásilnění. Ma Jian rovněž ve svých povídkách vyjadřuje, jak je okouzlený ženskou nahotou. „*Nahota se v Číně romantizuje, pokládá se za projev svobody, nespoutanosti, odtrhnutosti od společenských a morálních omezení „moderního“, tedy chanského světa.*“ (Slobodník, 2006: 372.) Rovněž byl Ma Jian kritizován za to, že postavy v jeho povídkách nejednají na základě rozumu, nýbrž se pouze řídí svou vlastní sexualitou a touhou, což v té době bylo naprosto nepřipustné. Jeho díla jsou rovněž z části ovlivněná buddhistickým náboženstvím. Především, v již zmíněné sbírce povídek, *Ukaž jazyk aneb všechno je prázdné* (Liangchu ni de shetai huo kongkong dangdang 亮出你的舌苔或空空荡荡). Sám Ma Jian byl vyznavačem a aktivně se zajímal o buddhistické náboženství.

Později Ma Jian opouští ve svých knihách Tibet a zabývá se jinými tématy. Je především ovlivněný hnutím „hledání kořenů“. Stejně jako autoři literatury „hledání kořenů“ píše Ma Jian o drsném životě v odlehlých koutech Číny, ale Ma Jian se s tímto hnutím nikdy doopravdy neztotožnil. Tyto povídky byly zařazeny do sbírky *Ty smradlavý pse* (Ni la gou shi 你拉狗屎), vydané roku 1987 na Taiwanu. Z této sbírky v češtině zatím vyšla jen povídka „Poslední déšť“ (Zuihou de yushui 最后的水) v časopise Orientálního ústavu Akademie věd České republiky Nový Orient roku 1997.

Další dílo, které Ma Jian napsal, bylo publikováno pod jménem *Rudý prach* (Hong chen 红尘). Tato kniha byla vydána v roce Ma Jianova odchodu do Hongkongu a mimo jeho vzpomínek na cesty po Číně také upozorňuje na tehdejší situaci v Číně. Tato kniha mu přinesla ocenění v kategorii dokumentárního psaní.

Na začátku 90. let se Ma Jian věnuje psaní románů. Mezi jeho nejznámější romány patří *Mistr nudlí* (Mianzhe 面者), *Devět postraních pěšinek* (Jiu tiao chalu 九条差路) a román *Trýzeň* (Fannaoh 烦恼). V roce 2008 publikuje Ma Jian v Londýně román *Pekingské koma*. Román vypráví o událostech odehrávajících se během masakru na Tian'an men v roce 1989.

V roce 1997 Velká Británie po vypršení smlouvy navrátila Honkong ČLR, který se tak stal „zvláštní administrativní zónou ČLR“. Kvůli těmto událostem Ma Jian emigroval do Německa a posléze v roce 1999 do Velké Británie.

V současné době žije Ma Jian v Londýně se svou manželkou, překladatelkou, Flore Drew, kde se zabývá literaturou. Ma Jian je dnes pokládán za jednoho z nejlepších čínských píšících prozaiků.

Ma Jian navštívil v roce 2009 Českou republiku v rámci 19. ročníku Festivalu spisovatelů.

3.4 Alai

Alai se narodil roku 1959 v okrese Barkham v severovýchodním Tibetu. Tato oblast se nachází na hranicích Číny a Tibetu a patří v současné době k provincii Sichuan.

Alai pochází ze smíšeného manželství, díky čemuž se mu dostalo i čínského vzdělání. Narodil se v tibetské vesnici v chudých poměrech rolníkům. Jeho otec byl Tibetan a jeho matka patřila k menšině Hui, což je menšina, která hovoří čínskými dialekty, tudíž díky své matce Alai umí hovořit i čínsky.

Po ukončení středoškolského vzdělání, pracoval Alai krátce jako učitel čínštiny. Během tohoto období se také začal aktivně zajímat o literaturu a začal psát. Na úplném začátku své literární kariéry se věnuje převážně poezii. Svou první báseň vydal roku 1982, za kterou v roce 1985 získal „*Tibetskou literární cenu za poezii z pěti provincií*“ (Dhondup, 2001: 13) Báseň se jmenuje „Vznášet křídla tvého srdce“ (Zhenxiang ni xinling de chibang 振翔你心灵的翅膀).

Později se přestěhoval do Chengdu a od devadesátých let Alai píše převážně prózu. Alaiovo dílo je také ovlivněno zahraničními spisovateli jako například William Faulkner či Gabriel García Márquez.

V tomto období napsal například povídky „Stepní vítr“ (Caoyuan de feng 草原的风) a „Hříby“ (Mogu 蘑菇). Prostředí, které se stalo hlavním tématem Alaiovy tvorby, je jeho rodná oblast Amda. Roku 1998 vydal svůj román *Prach sedá* (Chen ai luo ding 尘埃落定, v anglickém překladu přejmenovaný na *Vlčí máky*), který se stal ve své době bestsellerem. Dokonce v roce 2000 získal i Mao Dunovu cenu. Tato literární cena je považována za nejvyšší ocenění v Číně. „*Ačkoliv Alai není první „menšinový spisovatel“, který obdržel tuto cenu, nicméně je první tibetský spisovatel, který tuto cenu získal.*“ (Dhondup, 2001: 13.)

Mimo jiné také Alai publikoval celou řadu esejí a rozhovorů a napsal i několik televizních scénářů.

Alai je do dnešní doby stále považován za jednoho z nejvýznamnějších tibetských spisovatelů a v současné době Alai působí jako šéfredaktor časopisu o vědě a technice.

3.5 Sebo

Sebo je stejně jako Alai čínsky píšící autor tibetské národnosti, který se narodil v hlavním městě Sichuanské provincie, v Chengdu, roku 1956. jeho rodina se později přestěhovala do okresu Fenghuang nacházející se v provincii Hunan. V tomto okresu žilo více národnostních menšin, jako například Miao či menšina Tujia.

Sebo není autorovo pravé jméno, nýbrž pouze pseudonym, pod kterým publikuje svá díla. Jeho pravé jméno zní Xu Mingliang.

Roku 1973, po střední škole, se Sebo přestěhoval do severovýchodní provincie Liaoning, kde se rozhodl studovat medicínu na tamější Liaoningské univerzitě. Po studiích na univerzitě pracoval jako lékař na mnoho místech po celém Tibetu.

Literární činnosti se začal věnovat na začátku 80. let, kdy začal psát své první povídky, ale také se začal zajímat o literární kritiku a literární teorii.

V roce 1989 zaměnil práci lékaře v Tibetu za práci hlavního editora v populárním tibetsko-čínském časopise *Tibetská literatura* (Xizang wenxue 西藏文学). Stal se také členem Svazu tibetských spisovatelů.

Mezi jeho nejvýznamnější povídky patří „Den v kruhu“ (Yuanxing rizi 圆形日子), „Tady bude čekat člun“ (Zai zher shang chuan 在这儿上船) a mnoho dalších povídek, za které mimo jiné obdržel Tibetské literární ocenění.

Sebo se ve svých dílech zabýval etnickými menšinami, jelikož se v dětství s rodinou z Chengdu přestěhoval do okresu Fenghuang. Fenghuang se nachází v západní části provincie Hunan, což je kraj, kde žije několik minoritních skupin.

Ve svém díle se Sebo snaží ukázat, že Tibet není zaostalou zemí. Jeho dílo je ve větší míře ukázka světa současného člověka, než ukázka zaostalého a mystického Tibetu. V Sebově díle je mimo jiné patrné ovlivnění buddhistickou filosofií.

V současné době žije Sebo opět v Chengdu, kde pracuje v místní pobočce Literární asociace.

4 Interpretace povídek s tibetskou tematikou

4.1 Tashi Dawa: „Duše spoutaná řemeny“

Povídka „Duše spoutaná řemeny“ vypráví příběh dívky jménem Čhōjang, která bydlela společně se svým otcem na opuštěném místě v horách, kam cizí člověk jen ztěží zavítal. Jedinou náplní jejího života bylo pasení ovcí. Jednou se v pustině objevil mladík jménem Darpo. Dívka mu ochotně poskytla jídlo a nocleh. Během noci přemýšlela o svém monotónním životě, tráveném jen s otcem a se svými nevyplněnými sny.

Rozhodla se, že domov opustí a následující den se s poutníkem vydala na cestu. Společně putovali bezcílně krajinou a vesnicemi. Postupem času se Čhōjang a Darpo stali velice blízkými přáteli.

Jednoho dne dvojice dorazila do neznámé vesnice. Celá ves oslavovala jejich příchod. Kraj byl totiž postižen velkým suchem a věštba pravila, že do vsi přijdou dva lidé a přinesou s sebou déšť.

Darpo se tu seznámil s jedním starcem a s nadšením naslouchal jeho vyprávění o bájně hoře Khālung. Rozhodl se, že přes všechna varování se tam vydá. O hoře se vyprávělo mnoho pověstí. Všechny měly stejný konec. Nikomu z odvážlivců se ji nikdy nepodařilo zdolat, a proto zemřeli.

Některé postavy se v dějové linii povídky objeví pouze krátce. Například mladík, na kterého Čhōjang narazila při odpočinku v jedné vesnici. Působil v ní jako účetní a ukazoval dívce kalkulačku, kterou Čhōjang spatřila poprvé v životě. Postavu lze chápat jako ukázkou střetu moderního a tradičního tibetského myšlení. Mladík dokonale ovládající kalkulačku, vynález moderní doby, a dívka, která pro své počty používala kožený řemínek, na kterém vytvářela uzlíky.

Další postavou příběhu je Sanggjā Dago převtělenec kláštera Tatho. Hned na počátku povídky umírá. Před smrtí hovoří o posvátné zemi, která nese jméno království Šambhala. Rovněž vzpomíná na příběh chlapce a dívky, kteří přišli do tohoto kraje, aby našli cestu do bájně Šambhaly. Protagonisty jsou Darpo a Čhōjang. V tuto chvíli vstupuje do děje sám autor, který s převtělenecem rozpráví.

Sanggjā Dago začíná s vyprávěním o chlapci a dívce a zážitcích z jejich cest. Autor rozpozná, že je řeč o příběhu, který kdysi napsal sám. *„Poznal jsem, že převtělenec z paměti*

recituje text jedné mé povídky. Tuhle povídku jsem nikdy nikomu nedával přečíst, hned jak jsem ji dopsal, zamkl jsem ji do kufříku. Vypadalo to, jako by text znal do posledního slůvka.“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 24.) Vypravěč povídku nedokončil, jelikož ani on sám nevěděl, jaký má mít závěr.

Vypravěč, aby zjistil, jak dopadne jeho vlastní příběh, se pak rozhodne přejít bájnou horu Khälung a nalézt hlavního hrdinu Darpa. Jeho rozhodnutí lze chápat tak, že spíše vyrazil hledat sám sebe, svou identitu než skutečný konec své povídky. Hora může symbolizovat překážku při nalézání smyslu života. Jelikož se ještě nikomu nepodařilo ji zdolat, lze tomu v symbolické rovině rozumět tak, že je to zcela nemožné. Z tohoto důvodu se vypravěčovi v příběhu nepovedlo povídku dokončit.

V povídce dochází ke střetům moderní civilizace s tradiční tibetskou kulturou a vírou. Zobrazuje střet mezi Tibetany žijícími ve městech a Tibetany pocházejícími z vesnice. Lidé z vesnic žijí velice prostým životem, jsou naprosto oddáni své víře, což je zřejmé u hlavních hrdinů, kteří poklekají před každou buddhovou sochou, kterou na své cestě spatří. Konflikt dvou odlišných světů je popsán i v pasáži, ve které si Darpo půjčuje od místních traktor, aby si vyzkoušel jeho ovládání. „Darpo se traktůrkem pomalu rozjel a uháněl po prašné cestě setmělou vesnicí... Náhle zepředu vyjel velkou rychlostí traktor s vlečným vozíkem a Darpo nevěděl, co má udělat.“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 42.) Tato situace nakonec skončila nehodou, při níž se Darpo zranil.

Z povídky je čtenáři jasné, že ačkoliv Tashi Dawa vyrůstal v moderním prostředí, čerpá inspiraci ze starých tibetských bájí a pověstí. V příběhu je například zmíněna pověst o hoře Khälung, na jejímž úpatí z četných roklin a údolí se rozbíhá několik cest. Pověst praví, že je to otisk pravé dlaně bódhisattvy Padnasambhavy. Kdysi zde bojoval s démonem, kterého ani po osmi dnech nemohl porazit. Nakonec přeměnil démona v malého červa a přikryl dlaní celý svět. „Od této doby až dodnes na tom místě zůstal otisk papilárních linií jeho dlaně.“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 40.) Mezi těmito početnými cestami se nachází pouze jedna cesta, která nekončí smrtí. Hlavní hrdina Darpo a později také sám vypravěč se na toto místo vydají.

Atmosféru povídek dokreslují popisy prostředí, ve kterých se povídky odehrávají. Mystické prostředí tvoří popisy tmavých jeskyň a vysokých hor, jež kontrastují s horskými údolními, travnatými pláněmi, vysokohorskými křovinami. V příběhu se setkáváme s tajemnou krajinou, míváme prapodivná místa, která ve čtenáři vzbuzují pocity tajemství až strachu. „Na všechny strany se rozlézaly černé rokle jako drápy nějakého démona. Vypadalo to, jako by zde země rozpraskala vlivem tisíciletého sucha. Některé z trhlin byly tak hluboké, že nebylo

vidět na dno. Nikde nebyl jediný strom, jediný trs trávy. Jen pustina.“ (Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu, 2006: 45.)

Příběhy se rozvíjejí v několika časových rovinách, což povídkám dodává čarovnou atmosféru. Například autor povídky o Darpovi a Čhōjang se s hrdiny příběhu setkává na konci, nebo jakmile vypravěč přejde vrchol hory, čas na jeho hodinkách začne jít pozpátku.

V povídce „Duše spoutaná řemeny“ hledá autor kořeny a smysl lidské existence. Symbolem mu je bájná hora Khälung, na kterou se autor vypravil.

Tashi Dawovo dílo je ovlivněné magickým realismem. Prolíná se v něm realistické vyprávění s fantazií. Inspiraci autor nachází v divoké tibetské přírodě, kultuře, tradicích a legendách. Jak potvrzuje Yangdon Dhondup: „*[Tashi Dawa] začal přijímat magický realismus, techniku, kterou začali čínští spisovatelé objevovat na začátku 80. let. Tok času a kombinace historických faktů s fiktivními událostmi ukazují vliv magického realismu v jeho psaní.*“ (Dhondup, 2001: 11.) Vypravěč v povídce vnímá nadpřirozené věci, jako by se skutečně dály. Třeba při jeho výstupu na horu Khälung jej cestou provázejí sny a iluzorní představy. Čtenář musí být velmi pozorný, aby rozeznal hranici mezi zdáním a realitou. Tashi Dawa ovlivněn magickým realismem srovnává Tibet s Latinskou Amerikou: „*Dnes už člověk jen málokdy zaslechne tu pomalou, prostou melodii peruánské lidové písně „El condor passa“. Já ji mám doma nahranou na kazetě. Pokaždé, když si ji pustím, objeví se mi před očima horská údolí, stáda ovcí, roztroušená ve skalních rozsedinách, řídce osetá miniaturní políčka, rozložená na horských úpatích, vodní mlýny na březích bystrin, nizounké domky z kamene, horský lid, zvyklý snášet drsné životní podmínky, krávy s měděnými zvonci kolem krku, osamělý svist větru, oslepující sluneční svit. Takovouto scénérii však nenajdete v peruánských Andách, nýbrž v horské vesnici Pabunägang v jižním Tibetu.*“ (Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu, 2006: 21.)

Povídková tvorba Tashi Dawy zobrazuje Tibet jako místo se starobylou kulturou, které hledá svou pozici mezi moderním světem a tibetským světem nepoznamenaným po staletí cizími vlivy. Celkový obraz Tibetu podává spisovatel tak, že má čtenář dojem, že je Tashi Dawa spíše Číňan než Tibeťan. Zdání vytvářejí autorovy popisy místních zvyků: „*Bez ohledu na to, jak dnešní materiální civilizace nutí člověka odvrhnout kulturní tradici svého národa, lidé v Pabunängangu stále ještě ulpívají na některých starých formách vyjadřování úcty – když jsem mluvil předsedou obce, držitelem doktorátu na zemědělské fakultě, co chvíli nasál ústy studený vzduch a v poníženém gestu přitakání tibetsky drmolil: „La, la“ (ano, ano)*“ (Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu, 2006: 22.) Z úryvku je jasné, že autor popisuje místní zvyk, jako by mu byl cizí. Sřet Tibetu s moderním světem například autor popisuje v závěru

povídky. Hlavní hrdina Darpo umírá a slyší neznámé hlasy a domnívá se, že jsou to zvuky z ráje. Ve skutečnosti je slyšet přenos z Olympijských her v Los Angeles, což má symbolizovat, již zmíněný, střet s modernitou. **Na úplný závěr se vypravěč bere Čhōjang do moderního světa.**

Jedna z možností, jak lze povídku interpretovat, je riskantní hledání smyslu lidské existence, či dokonce počátků lidského bytí. Neúspěšné zdolání hory hlavním hrdinou napovídá, že nalézt něco takového není jednoduché. Autor hledá, co nemůže nikdy nalézt.

4.2 Sebo: „Tady bude čekat člun“

Hlavní protagonistkou je dívka jménem Jangčän a dva mladí muži Dagpo a Kalzang. Tato skupina se nechá vysadit převozníkem na „druhé straně“ řeky a vydá se směrem ke skále. Čtenář neví, co jsou výletníci zač, jaké mají záměry.

Celý výlet je velmi nepovedený. Výletníci se bojí, že se už nevrátí. Začnou usilovně hledat člun, aby se opět dostali tam, odkud přišli. Celý příběh je alegorií na lidský život. Trojice při zdolávání skály překonává mnoho skutečných i klamných překážek. Stále slyší různé podivné zvuky, zjevuje se jí postava ženy se žlutými vlasy. Skupina skutečně nikam nedojde a vrátí se na místo, ze kterého vyšla, na němž čeká člun.

Příběh má tři hlavní postavy, jež nejsou nijak a ničím charakterizovány. Čtenář o nich nemá žádné informace. Sebo obrací svoji pozornost spíše na popis krajiny. Líčí imaginární prostředí tibetské přírody, vegetaci, divokou řeku a její skalnaté břehy. Vše, stejně jako samotný příběh, působí na čtenáře velice tajemně. „*Pod skálou jsme se zastavili. Byla velmi strmá, v trhlinách tu a tam rostly keře a na místech, která někdo uhladil, byly vytesány posvátné nápisy nebo obrázky Buddha či živé zvěře.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 107.)

Příběh zobrazuje i klasické motivy z tibetského prostředí jako modlitební praporky *lungta* poletující v prudkém větru či kupy kamenů *dobum*, stavěné v průsmycích. Do těchto hromad je zvykem zapíchnout již zmíněné vlaječky *lungta*. Na těchto kamenech je většinou možné nalézt vytesanou nejznámější mantru buddhizmu *Óm mani padme hūm*.

Jazyk povídky je srozumitelný, místy vulgární. Z následujících ukázek je patrné, že se autor nebál používat tyto výrazy: „*Nějak jsem se tady do prdele zasekl.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 112) či „*Zavři tu svou nevymáchanou držku!*“ (Vábení

Kailásu: Moderní povídky z Tibetu, 2006: 114.) Celý příběh je protkán zmatenými, krátkými dialogy podobného rázu.

Povídka je alegorií lidského života. Nevydařený výlet je jako jinotaj lidského bytí. Hledání člunu může symbolizovat hledání smyslu života či hledání tibetské tradice. Nic není jasné, vše se může každou chvíli změnit.

Za celým příběhem stojí buddhistické poselství. Povídka končí převozníkovou větou: „*Tady na vás bude zítra čekat člun.*“ (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 121.) Toto nám může napovědět, že každý den svého života musíme „čekat na člun“, jelikož lidské bytí je nekonečný kruh.

Sebovu literární tvorbu lze zařadit do literatury „hledání kořenů“ a částečně i do čínské „avantgardní prózy“. Hrdinové hledají svou identitu a za pomoci tradic se snaží s tibetským národem ztotožnit – snaží se nalézt své kořeny. Sebovy popisy tajemné tibetské přírody, experimentování s formou a stylem spojují spisovatele s čínskou „avantgardní prózou“. V příběhu se prolíná realita s iluzí. Autor opouští pravidla socialistického realizmu jak psát a záměrně předkládá čtenáři příběh bez jednoznačného konce. To bylo v 80. letech průkopnické. Sebo byl zřetelně ovlivněn buddhistickým náboženstvím a magickým realismem.

4.3 Alai: „Tanec duše“

Povídka „Tanec duše“ vypráví o umírání a smyslu života. Hrdinou je velmi starý muž jménem Sönam Paldän. Ven už moc nevychází a raději se zdržuje v domě svého syna Gönpa.

Jednoho slunečného dne se stařec rozhodne k projížďce na koni. Bere si sedlo, jezdecké boty, bič, uzdu a hledá svého koně. Syn mu sděluje, že ho už před několika lety putil na svobodu. Sönam Paldän se svého „bělouše“ vydává hledat.

Cestou jej provázejí halucinace, sny, zážitky z dávné minulosti. Zdá se mu, že vystoupil ze svého těla a pozoruje sám sebe z výšky. Zjevují se mu osoby, které mu byly blízké, jeho žena, jeho černý kůň, který kdysi zahynul při lovu pod lavinou. Ve svém blouznění se snaží popsat svůj strach ze smrti a snaží se s ní smířit. „*To je ona, už přichází. Ona. Ona. Ona je šedivá, obrovská, plíží se k tobě zezadu, umlčí tvůj dech, sápe se po tobě a chce tě chytit za ramena. Je to ona...podobná medvědici...smrt.*“ (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 128.)

Na konci se Sönam Paldän vrací domů a umírá v synově náruči.

Autor pozoruhodně pracuje s jazykem. Krajinu, kterou starcova duše putuje, popisuje tak přesvědčivě, že má čtenář pocit, jako by putoval společně s duší: „*Vítr voněl květinami, trávou, zemí a mlžným oparem. Duše lezla do korun stromů obsypaných pupeny a vykračovala podél potoka. Lesem dole se valila bystřina, stromy se neustále měnily, cypřiše a smrky vystřídal řídký modřínový háj, který postupně přecházel v pastvinu.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 131.) Popisy krajiny používají detailní smyslové vjemy. Dokladují autorův obdiv a lásku k Tibetu a jeho přírodě.

V Alaiově literární tvorbě, stejně jako v literární tvorbě převážné většiny autorů zabývajících se v 80. letech tibetskou tematikou, můžeme nalézt jisté rysy literatury „hledání kořenů“. Z jeho podivuhodných popisů krajiny číší fascinace tibetskou přírodou, realita se prolíná s vidinami. Zjistíme, že je značně ovlivněn buddhistickým náboženstvím.

Povídka „Tanec duše“ je obrazem umírajícího člověka a jeho smířování se se smrtí. Symbolicky lze povídku chápat jako pátrání po původu lidské existence. Spisovatel si klade otázku, odkud člověk pochází a jaký má na světě úděl. Hrdina povídky se domnívá, že za vším se skrývá osud. Člověk by měl zemřít, až zakusí dost bolesti a trápení.

Vliv magického realismu je zřetelný. Autor střídá více časových rovin. Vypráví příběh v přítomnosti a prokládá ho pasážemi z minulosti hlavního hrdiny (vyprávění o černém koni, kterého kdysi vlastnil). Nadpřirozené jevy jsou samozřejmou součástí příběhu. Na konci povídky se například zjeví dávno uhynulý staříkův kuň nebo staříkova duše opouští jeho tělo a vůbec to nepůsobí nereálně, ale jako součást života. Příroda je ovšem vykreslována jako něco zcela mimořádného, nebo dokonce zázračného.

4.4 Ma Jian: „Iniciace“

Autor píše o fiktivním tibetském zvyku, přesněji rituálním znásilnění a podává obraz Tibetu jako tajemné země se specifickými zvyky a tradicemi, které nemohou být nikým jiným chápány než samotnými Tibetany. Tibet je vyobrazen jako místo plné zvrhlostí, barbarských zvyků a drsné krajiny.

Povídka přibližuje příběh mladé dívky, pocházející z chudé rodiny. Devět dní po jejím narození navštívili její domov mniši se zprávou, že holčička je „převtělený Buddha“. Dali jí jméno Sangsang Taši a přestěhovali s celou rodinou do kláštera Rongthag.

V patnácti letech podstoupila Sangsang Taši obřad zvaný iniciace, při kterém dochází k tzv. míšení mužského a ženského principu. Dověšením rituálu bylo třídní vstoupení Sangsang Tašino do ledové řeky, v níž měla dosáhnout nirvány a měl se jí zjevit transcendentní buddha Tathágata. Místo toho, vyčerpaná ceremoniálním „sexuálním aktem“, a proto, neschopná vyprodukovat dost energie, aby nezmrzla, po třech dnech zemřela.

Povídka, popisuje náboženské zvyklosti v klášteře, naznačuje vztahy mezi mnichy. Značná část líčí přípravu rituálu a je věnována průběhu obřadu. Drastické podrobnosti líčí autor velmi civilně. Vše je prostě součástí tradičního ceremoniálu a pocity účastníků děje nejsou zdánlivě důležité. A přece se zdá, že Ma Jiana nenechává krutost obřadu lhostejným. Sangsang Taši často rozjímá. Při meditaci vidí, jak se stane objektem rituálního znásilnění. Potýká se s pocity nervozity, strachu a studu, jelikož v meditační síni, v níž bude obřad vykonán, je přítomno několik set mnichů. *„Když si uvědomila, že tam bude ležet úplně nahá, divoce se jí rozbušilo srdce a zachvátila ji hrůza.“* (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 150.) Je tedy zřejmé, že pocity hlavní hrdinky jsou pro dílo stěžejní, než samotné události, jež se kolem ní dějí.

Mezi vedlejšími postavami vystupuje *labrang čhagzö* (správce převtělcova sídla) Tändzim Wanggjal, mistr v tantrických naukách. Tento muž na Sangsang Taši uskutečnil rituální míšení mužského a ženského principu, v podstatě ji v přítomnosti několika set svědků znásilnil.

V úvodní části povídky vystupuje postava vypravěče, který se do Tibetu vydal, aby se v moderní současnosti toulal po horách. Můžeme předpokládat, že se jedná o autora Ma Jiana, tedy ne Tibetana: *„Na tibetské náhorní plošině, kde je každý coul půdy prodchnut duchovnem, se mýty a legendy vzájemně mísí v jediný celek. Existuje zde utrpení, jehož smysl modernímu civilizovanému člověku uniká.“* (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 142.) Spojení moderního civilizovaného člověka s duchovnem, mýty a legendami napovídá, že cizinec nikdy nemůže pochopit tibetskou povahu, jedinečný styl života a myšlení místních obyvatel, jelikož mezi nimi nevyrostl, není na jejich prostředí zvyklý.

Postava vypravěče se znovu objeví až v samém závěru povídky, kdy se vyprávění opět vrací do přítomnosti. Dozvídáme se, že vypravěč kdesi koupil lebku Sangsang Taši. Odkoupil ji od člověka, který tvrdil, že ji zdědil po svém prapradědovi. Autor naznačuje, že i když se mu příběh o mladé mnišce zdál legendou, lebka dokazuje, že je skutečný. Tibet se autorovi jeví jako místo, kde se legendy prolínají se skutečnými událostmi, a je těžké rozpoznat hranici reality.

Autor, ač cizinec čínské národnosti, který v Tibetu pobýval jen krátce, nemohl dokonale poznat tamní prostředí, tibetskou přírodu a místní realie, ale přesto dovede vše výstižně charakterizovat. Takto například úsporně popisuje stavení, odkud pocházela hlavní hrdinka Sangsang Taši: „*Domek byl postaven z nepálených cihel uplácených z hlíny a slámy. Jediná máslová lampička mihotavě osvětlovala matčiny prsy a několik červených a zelených kousků potrhané látky nad vchodem. Byla to velmi chudá rodina. Matka venku zaslechla hlasy a zabalila ji rychle do vaku z ovčí kůže.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 143.)

Spisovatel, aby čtenáři Tibet přiblížil co nejvíc, užívá často termíny z tibetštiny. Setkáme se s výrazy *mänpa dacchang*, což je lékařská fakulta, kde Sangsang Taši studovala tradiční medicínu, *kálačakra* je název tantrického spisu, *dákiní* je buddhistický název pro ženský energetický princip spojený s vědomostmi, inteligencí a moudrostí zobrazovaný jako mladá, nahá ženská postava v taneční pozici, *khabce*, je tibetský pokrm.

Z Ma Jianových povídek čiší, že je očarován ženským tělem a ženskou nahotou. V příběhu se můžeme setkat s několika pasážemi, ve kterých se vypravěč povídky zmiňuje o ženské nahotě. V následujícím úryvku například popisuje pocity hlavní protagonistky, která si začíná uvědomovat své ženské tělo. „*Ráno, když procitla, cítila plně svoji ženskost...Nejdřív to byla krev, proudila klidně, protékala celým jejím tělem, tepala v prsech, stlačených pod spodní košilkou, a její stehna, pánev i podbřišek přetékal vláhou. Posadila se. Nadra se zhoupala a jak se jí spodní košilka otřela o bradavky, téměř ji skolila prudká závrať. Ten pocit vzápětí přesunul do míst, kde měla dělohu.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 151.)

Nejen ženské tělo, ale i erotika byla zdrojem inspirace v jeho literární tvorbě. V této povídce Ma Jian popisuje sexuální akt. (Kvůli tomu byl považován za „skandálního autora“, jelikož čtenáři se s tímto tématem v soudobé literatuře neselekávali.) Pro Sangsang Taši to byl kvůli bolesti, studu a strachu ponižující zážitek: „*Zdálo se jí, jako by padala do temné díry, a co chvíli se zalykala téměř obscénním pocitem hnusu, stoupajícím od stehen nahoru*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 152.) Tibeťany také šokovalo, že si Ma Jian obřad zvaný iniciace takto domyslel.

Věrohodnosti prostředí a jeho atmosféry dosahuje spisovatel zmínkami o typických tibetských artefaktech jako máslový čaj nebo modlitební praporky a mlýnky.

Autorův jazyk je spisovný a srozumitelný. Vyprávění obohacuje výstižným přirovnáním: „*Několik lidí se jako stádo černých jaků natlačilo do dveří a zcela je zatarasilo.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 143.) Nebo personifikací při popisu přírody: „*V*

těch místech se zvedaly několik set mil dlouhé horské hřbety rozeklané hlubokými údolními...Teprve ve chvíli, kdy se slunce naklonilo k západu, jsem spatřil, jak se jim do žil vlila krev, jak tepou a pulsují jako kůže živého tvora.“ (Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu, 2006: 142.)

Způsob vyprávění je dokonale promyšlen. V úvodní části a na konci povídky, tedy tam kde vystupuje postava vypravěče, je příběh vyprávěn ich-formou. Vyprávění vyvolává pocit reality a osobní zkušenosti autora. Zbytek povídky, příběh Sangsang Taši, je vyprávěn er-formou, což umožnilo zaznamenávat její prožitky, stav jejího nitra, vnitřní pocity, myšlenkové pochody: *„Když si uvědomila, že tam bude ležet úplně nahá, divoce se jí rozbušilo srdce a zachvátila ji hrůza.“ (Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu, 2006: 150.)*

V Ma Jianově povídce se rovněž setkáme se syrovými popisy událostí. Například, když hlavní protagonistka zemře v řece a druhý den je vyndána z vody, její tělo je celé průhledné. *„Nadra a kolena měla okousané od ryb, ale v ranách nebyla vidět jediná kapka krve...Přimrzla už zatím k ledu a v mdlém světle slunečních paprsků viděli všichni v jejím ledově průhledném těle zřetelně veškeré vnitřní orgány. V jejích střevech plavala maličká rybka, bůhví, kudy se tam dostala.“ (Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu, 2006: 153.)*

Ma Jian je obvykle svou tvorbou řazen k literatuře „hledání kořenů“ díky stylu a motivům, které ve své povídkové tvorbě používá. Ma Jian je ovlivněný západními narativními technikami, zvláště technikami magického realismu. V příběhu se prolínají časové roviny, přítomnost s minulostí.

4.5 Ma Jian: „Zlatý čhörten“

Tématem povídky je stavba měděného čhörtenu kláštera jménem Gar. Čhörten je buddhistická kopulovitá stavba, která původně sloužila jako schránka lidských pozůstatků. Stavbu čhörtenu řídil mistr Samčhog, který zde žil se svou ženou Könčhog Taši. Mistrovi pomáhá se stavbou mladík, který se s mistrovou ženou intimně sbližuje. Není ovšem jediný, se kterým si mistrova žena užívá. Tajemství bylo jednoho dne prozrazeno. Mistr odešel a odnesl si s sebou svůj majetek a zlato.

Mladík vzal stavbu do svých rukou a podařilo se mu ji dokončit. Poté se mladík s Könčhog Taši rozhodou odjet do její rodné země, Nepálu. Těsně před odjezdem Könčhog Taši pokusí ukrást z čhörtenu zlatý klíč. Ke své smůle nemohla slézt dolů, jelikož sloup, který

spojoval zlatou špicí, jí pronikl mezi nohama a ona zůstala na špičce stavby. Nikomu se jí nepodařilo sundat, jelikož střecha čhörtenu byla rozpálená sluncem. Könchog Taši po několika dnech zemřela. Na špičce čhörtenu zůstala dva roky, až úplně vyschla a povlávala ve větru. Nakonec ji jednoho dne vítr snesl dolů zpět k jejímu milenci.

Hlavní protagonistkou legendy je Könchog Taši, mistrova žena: „*Bylo jí už skoro třicet, ale ještě neměla ani jedinou vrásku. Na jedné straně nosu měla vložený modravý tyrkys, čistý jako hladina jezera Maphamjumccho. Každé ráno si rozpustila vlasy, do pěšinky mezi ně nanesla růžový pudr a nakonec si mezi obočí namalovala rumělkové znaménko.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 137.)

Jejím partnerem je mladík, který vypomáhá mistrovi se stavbou čhörtenu. Mladík v příběhu zaujímá funkci vypravěče.

Stejně jako v povídce „Iniciace“ lze i tu, v pasáži, ve které vypravěč popisuje ráz tibetského klimatu, poznat, že autor není tibetské národnosti: „*Zdejší Tibeťané jsou všichni maličcí a mají pomalé, vláčné pohyby. Všechno, co se hýbe - oblaka, stádo ovcí, divocí psi, povlávající modlitební praporky, ženy s dětmi na zádech i jeden tulák, totiž já – to vše vypadá jako ve zpomaleném filmu.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 134.) Další úryvek nám také potvrzuje, že vypravěč není Tibeťan: „*Seděl jsem na ulici a snažil se nadechnout. Pomaličku mě obklopilo několik dětí se psy, některé z nich se zájmem zkoumaly moje vlasy, jiné šaty, vousy, fotoaparát.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 135.)

Autor se objeví opět na konci povídky. Podobně jako v povídce „Iniciace“ se setkává se stopou po Könchog Taši – muž, který autorovi legendu vyprávěl, měl její kůži na zdi. „*Byla hrubá jako ovčí kůže, ale černé vlasy se jí měkce leskly. Škrtil jsem sirkou a viděl, že pod černým kožíškem v rozkroku má skutečně kulatý otvor.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 141.)

Spisovatel se stejně jako v povídce „Iniciace“ zaměřuje na popisy krajiny a prostředí, ve kterém jednající postavy žijí, než na jejich vnější charakteristiku. Při popisování je autor velice důkladný a detailní: „*Čhörtenu se tvarem podobal zavěšenému zvonu. Jeho základ tvořil z kamenů vyzděný podstavec. Podstavec měl sedm metrů v průměru a směrem nahoru se stavba kuželovitě zužovala. Na vystupujících okrajích každého z pater byly zavěšeny sošky nejrůznějších ochranných bytostí, které držely v tlamách malé zvonečky.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 137.)

Autor také vyjadřuje svůj obdiv k tibetské přírodě: „*Kdo se vydrápe až nahoru ke klášteru, je odměněn pohledem na dvě bohyně zahalené v bělostné stříbřité róbě, a když pak*

zvedne hlavu a pohlédne na vysokou klenbu oblohy, jako by se ocitl v samém nebi.“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 134.) Spisovatel dokáže čtenáře zásluhou detailních popisů velice lehce vtáhnout do příběhu, pomůže mu vcítit se do tibetské atmosféry.

Stejně jako v povídce „Iniciace“ si můžeme všimnout motivů sexu a ženského těla: *„Navečer mě Könčhog Taši zavolala, abych si lehl u ní. Hned druhou noc mi rukou nahmatala rozkrok kalhot a začala mě tam hladit. Od té doby, kdykoli jsem ucítil její vůni, roztrásl jsem se. Celé její tělo bylo od hlavy až k patě nasáklé zvláštní vůní pižma.*“ (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 138.) Mladík ještě několikrát v příběhu zmiňuje, jak je velice přitahován ženskou vůní Könčhog Taši.

Jazyk povídky je spisovný a srozumitelný. Legenda o zlatém čchörtenu je vyprávěna mladíkem. Ich forma vyvolává pocit reality a naznačuje jisté autobiografické prvky:

I tato povídka potvrzuje, že Ma Jianova tvorba nese určité prvky literatury „hledání kořenů“. Objevují se v ní různé časové roviny. V této povídce minulost s přítomností. Začátek a konec příběhu je vyprávěn v přítomnosti. Mezi tím prezentuje autor legendu o Könčhog Taši. V jejím příběhu se proplétají reálné prvky s nereálnými až magickými. Ve všech povídkách ze sbírky *Ukaž jazyk, aneb všechno je prázdné* Ma Jian mísí dohromady minulost, přítomnost, legendy, fikci, realitu a iluze. Čtenář se může domnívat, že vyprávěný příběh je pouhá legenda. Setká-li se na konci příběhu s tělesnými pozůstatky hlavní hrdinky, vše ztěžuje pochopení všech souvislostí.

Ve „Zlatém čchörtenu“ se zdá, že Tibet je místem, jehož obyvatelé jsou poháněni svým sexuálním chtíčem (hrdinka, která navzdory tomu, že je vdaná, má poměr s více muži) Tibet je podle Ma Jian mystický kraj, v němž lidé ovlivnění drsným klimatem, obklopení divokou přírodou a uctívající tibetský buddhismus, žijí ve vlastním světě, jehož neoddělitelnou součástí jsou mýty a legendy, čemuž člověk pocházející z jiného kraje, jen těžko dokáže porozumět.

4.5 Ma Yuan: „Bohyně lhaské řeky“

V úvodní části povídky seznamuje Ma Yuan čtenáře s Lhasou. Popisuje polohu města, nadmořskou výšku, řídký vzduch, se kterým se v tomto městě setkáme. Čtenář se dozvídá, kolik bude v příběhu postav a jakým způsobem budou pojmenovány, aby se ve vypravování lépe zorientoval. Autor jej i několikrát přímo oslovuje, neboť jej chce vtáhnout do děje a

umožnit mu, aby lépe pochopil všechny souvislosti.: „*To, čím se zabývají, zmíním u každého z nich až ve chvíli, kdy vstoupí na scénu, abych tě tím, milý čtenáři, zbytečně nemátl.*“ (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 156.)

Povídka pak pojednává o skupině lidí z uměleckých kruhů, která uspořádala nedělní piknik. Příběh nemá souvislou dějovou linii, skládá se ze sedmi částí, každá vypravuje něco jiného a nenavazují a nenavazují na sebe.

Nejprve účastníci pikniku vybírají vhodné místo pro své posezení. Nakonec se usadí na břehu řeky u mostu. Pak se občerstvují podrobně popisovaným jídlem. V dalších částech povídky si společnost užívá hezkého počasí, koupe se v řece, pere prádlo, staví z písku postavu ženy, již nazve Bohyně lhaské řeky.

Příběh je navzájem provázán skupinou třinácti postav. Tři z nich jsou ženy, jeden mladík je tibetské národnosti. Každé postavě příběhu přisoudil autor čísla z arabských číslic, řazená vzestupně od nejstaršího po nejmladšího. Jména však zůstávají utajena: „*6 je básník. Takový ten moderní básník, co semele páté přes deváté a je z toho báseň*“ (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 158) nebo: „*Tento úkol jako tradičně vzal nakonec na svá bedra 3. 3 je šanghajský vzdělanec, zabývá se zejména uměleckou literární kritikou, a také jeho vlastní povídky vyvolaly před časem nemalý ohlas.*“ (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 160.)

U charakteristiky postav spisovatel zaměřuje výhradně jen na nejnutnější informace, jako jsou věk a povolání. Sděluje je, když se postava objeví. Naznačuje, že on sám je prvkem skupiny.

Součástí povídky jsou i dvě tibetské legendy. První vypráví o hoře, na kterou byl z kotle vylit čaj pro sedm tisíc mnichů. Proud způsobil, že se vytvořily divoké rokle. Druhá je o lovcích, který spatřil yetiho, sněžného muže, mytického tvora z pohoří Himálaj. Motiv bájněho lesního muže se objevuje i v další Ma Yuanově povídce, která nese název „Vábení Kailásu“.

Během četby se čtenář seznamuje s klasickými předměty, se kterými se v Tibetu může setkat. „*V Tibetu mají tři dobré věci: máslový čaj, čhang a sušené skopové.*“ (*Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 162.)

Povídka nese autobiografické prvky, jelikož se Ma Yuan v tomto příběhu snažil vylíčit, co pro něj Tibet znamená a zachytit jeho atmosféru. Popisuje výjevy jako je zapalování máslových lampiček, modlení, zapalování papírových peněz, lidi přeříkávající posvátné sůtry, mnichy ve žlutých hábitech, barevné modlitební praporky, zdechliny zvířat, nahé děti koupající se v řece, tibetské ženy peroucí prádlo v řece, tkané pestrobarevné koberečky sušící se na písku na břehu řeky a atp. Zobrazuje život naprosto odlišný od života čínského. Vypráví

o svém pobytu v Tibetu, kam přišel z Číny. Přestože tu žil dlouhou dobu, stále není jako Tibetáné. Dělá vše co oni, pije máslový čaj, mluví dokonale jejich řečí, ale prostě nedokáže se na život dívat stejně jako oni.

Ma Yuanovy povídky lze řadit k čínské „avantgardní próze“: „*Upřednostňuje vypravěčskou rovinu své beletrie, Ma Yuan razil novou cestu pro avantgardní literaturu po roce 1986 a 1987...Ma Yuan byl první pevninský avantgardní autor, který zdůraznil fiktičnost, čas a úlohu vypravěče.*“ (Zhao, 2003: 132.)

Ma Yuan vyniká osobitým autorským stylem. V povídkové tvorbě využívá nových narativních technik. Narušuje tradiční vypravěčské postupy, jelikož nedodrží časovou souslednost. V povídce po sobě následují pasáže, které na sebe nenavazují. Například v jednu chvíli řeší postavy problém s pachem ze zdechlin, a hned v následující pasáži se již zabývají jiným problémem. Autor líčí tibetskou krajinu očima Číňana. S jazykem neexperimentuje. Spíše narušuje příběh tím, že ho často kouskuje.

Povídka se sestává z oddělených kapitol, z nichž každá jedná je o něčem jiném. Příběh nevytváří dojem jednotného vyprávění, v němž jsou čtenáři jasné všechny posloupnosti, a přece je zajímavý.

Ma Yuan ve svém díle, podobně jako Ma Jian, zobrazuje Tibet jako tajemné místo, jehož obyvatelé a zvyklosti nelze pochopit, pokud sám člověk není Tibetán. V těchto částech povídky Ma Yuan prostřednictvím jedné z postav vypráví o svém životě v Tibetu: „*I když umím tibetsky a stejně jako Tibetáné piju slaný máslový čaj, jím campu a piju čhang, i když je moje kůže do černočervena spálená od slunce stejně jako jejich, pořád nejsem Tibetán.*“: (Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu*, 2006: 236.)

V Ma Yuanově povídce bez dialogů převládají úvahové a popisné pasáže, Vše sděluje vypravěč očividně fascinovaný tibetskými legendami, mystickou atmosférou tibetské krajiny, ženským tělem, smrtí. Minulost, přítomnost, legendy, fikce, realita a iluze se mísí v Ma Yuanově vyprávění. Na základě těchto příznačných rysů lze povídku řadit k čínské „avantgardní literatuře“.

5 Historie zobrazování Tibetu v Číně

Dříve, než se pustím do charakteristiky zobrazování Tibetu v čínských povídkách 80. let, ráda bych stručně shrnula čínsko – tibetské styky v dějinách.

Vztahy mezi Čínou a Tibetem trvají díky zeměpisné blízkosti těchto dvou oblastí již téměř 1400 let. V minulosti býval Tibet nezávislým královstvím, ale od 50. let minulého století je dodnes území Tibetu okupováno Čínskou lidovou republikou.

Číňané se v dávných dobách domnívali, že se jejich země nachází ve středu světa. Však se od dávných dob Čína tradičně nazývá „Říše středu“ (Zhongguo 中国) „*Vlastní říši vnímali Číňané jako civilizovaný střed světa obklopený barbarskými etniky.*“ (Slobodník: 2003: 92.) Tato etnika pro Číňany představovala lid bez vychování vzdělání, písma.

Poprvé se téma Tibetu v čínských kronikách objevilo v době dynastie Tang (唐朝), která v Číně vládla v letech 618 – 906. Tibetské království vzniklo v 7. století našeho letopočtu. S dynastií Tang mělo zásluhou své geografické polohy blízké, i když ne právě přátelské styky.

Tibet byl vnímán negativně, jelikož Tibetané byli v očích Číňanů chápáni jako divoši, což dokládá úryvek z článku Martina Slobodníka: „*Čínské prameny je popisují jako barbarské, kruté, krvelačné a nelítostné bojovníky ohrožující prosperitu čínské civilizace.*“ (Slobodník, 2003: 93.)

Z důvodu, že se Číňané vůči jednotlivým etnikům sousedícím s Čínou cítili nadřazení, ale také proto, že Tibet byl pro Tangskou říši hrozbou, byli Tibetané pro Číňany nepřátelé. Tibetská říše totiž rozšiřovala své území směrem do vnitrozemí Číny. „*Čínské prameny je popisují jako barbarské, kruté, krvelačné a nelítostné bojovníky ohrožující prosperitu čínské civilizace.*“ (Slobodník, 2003: 93.) Když se ale roku 842 Tibetská říše rozpadla na mnoho mocenských skupin, přestala být pro Číňany nebezpečná a zajímavá.

V 10. století některé tibetské kmeny ovládla dynastie Song (宋朝), která v Číně vládla v letech 960 – 1276. Když ji vystřídala mongolská dynastie Yuan (元朝), která Čínu ovládala od roku 1276 – 1368, změnil se v Číně názor na Tibetany. Mongolové, stejně jako Tibetané patřili k nečínskému etniku, a na Tibetany proto nepohlíželi nadřazeně jako Číňané. Změna souvisela i s náboženstvím, konkrétně s tibetským buddhismem, který v této době začal do Číny pronikat.

Nábožensko-filozofický systém buddhismus se do Tibetu dostal během 7. století z Indie ([http://en.wikipedia.org/wiki/Tibetan Buddhism](http://en.wikipedia.org/wiki/Tibetan_Buddhism) 13. 4. 2011). V této době dokonce panovníci dynastie Yuan investovali peníze pro stavbu tibetských klášterů a někteří tibetští mniši působili na mongolském císařském dvoře. „*Tibet byl pozitivně vnímán jako krajina, kde se zrodil tibetský buddhismus.*“ (Slobodník, 2003: 94.)

Poslední dynastie Qing (清朝) začala vládnout roku 1644 a působila až do zániku císařství roku 1911. Mandžuoové se snažili vytvořit velké císařství, které by bylo tvořeno také z Tibetu, dnešní oblasti Xinjiangu a Mongolska, proto se snažili s Tibetem udržovat přátelské vztahy. K udržování přátelských vztahů jim sloužil tibetský buddhismus, díky kterému byl Tibet zobrazován pozitivně. „*V dobových pramenech nacházíme poměrně velké množství informací o tibetském buddhismu a buddhistických kláštorech, ve kterých je Tibet pozitivně vykreslován jako kolébka tohoto specifického buddhistického směru.*“ (Slobodník, 2003: 94.)

I přes kladné vnímání Tibetu, byli obyvatelé této země v dobových pramenech stále popisováni jako barbaři bez jakýkoliv mravů a vychování. Martin Slobodník ve svém článku cituje z práce *Imperium jako vize a pravda, Tibet v běhu časů a v písemných odkazech Songa Yuna* od německé profesorky Sabine Dabringhaus: „*Jeden z císařských úředníků, který působil v Tibetu koncem 18. století, konstatuje, že jejich zvyky a obyčeje jsou velmi patolízalské a opovrženíhodné. Všichni lidé vypadají, jakoby se nemyli a nečesali, svým vzhledem se podobají psům a ovcím...Je to místo, kde se zachovává všechno staré a nic se nemění.*“ (Slobodník, 2003: 96, Dabringhaus 1994: 124.)

V 50. letech 20. století se Tibet po tzv. mírovém osvobození Čínskou lidovou armádou stal součástí Čínské lidové republiky. Ihned začaly výrazné změny ve vzájemných vztazích, jelikož se Číňané snažili Tibet sinizovat a zmodernizovat. Číňané usilovali o to, aby se z Tibetu stala moderní země srovnatelná s Čínou. „*V čínském chápání je tedy úlohou Čanů působit na minority tak, aby dosáhly stejné fázi modernity a zcivilizovali se podle čínského modelu.*“ (Slobodník, 2006: 97.)

Tibet byl ovšem pro Číňany symbolem nevzdělanosti, zaostalosti a přitom, jak uvádí Martin Slobodník: „*...díky politice komunistické strany Číny čekala Tibet světlá budoucnost...*“ (Slobodník, 2006: 365) Obraz Tibetu v očích Číňanů byl velice negativní. Země byla dokonce označována jako „*peklo na zemi.*“ (Slobodník, 2006: 365.) „*Tento negativní obraz Tibetu – žádná jiná etnická skupina nebyla v dobové propagandě zobrazována tak záporně – měl ospravedlňovat čínské obsazení regionu, který Komunistická strana Číny osvobodila...*“ (Slobodník, 2003: 98.)

Nehezke vnímání Tibetu a jeho obyvatel se zřetelně pozměnilo po skončení Kulturní revoluce a po Mao Zedongově smrti roku 1976. Změny začaly na začátku 80. let 20. století v době, kterou se ve své práci zabývám. Způsobeny byly zásluhou politického, kulturního a hospodářského uvolnění a ekonomických reforem Deng Xiaopinga. Souhlasím s tvrzením Martina Slobodníka v doslovu ke sbírce Vábení Kailásu: *Moderní povídky z Tibetu: „Rychlé otevření se Číny světu, rozmach konzumní kultury a tragická zkušenost s maoistickou formou socialismu vedlo k přehodnocování vlastních kulturních tradic a k sebereflexi čínských intelektuálů, což se nejvíce projevilo v literárním hnutí „hledání kořenů“...“* (Slobodník, 2006: 366.) a jak to souvisí s tou změnou pohledu na Tibet?

Toto období bylo velice příznivé pro experimentování s literaturou a spisovatelé začali tvořit díla, která byla formou i obsahem naprosto odlišná od dosavadní tvorby socialistického realismu. Mladí čínští spisovatelé se ve svých dílech začali orientovat na tradice. Nikoli ale tradice komunistické Číny. Inspiraci hledali v oblastech s odlišnou kulturou, než je kultura chanská. Oblíbeným námětem čínských spisovatelů jako jsou Ma Jian a Ma Yuan, kterými se podrobně zabývám v předchozích oddílech bakalářské práce, se stal právě Tibet, který přitahoval zejména svou neposkvrněnou kulturou. Autoři nebyli fascinováni pouze zvyky a přírodou, ale také tibetským náboženstvím. Ve svých dílech popisují Tibet jako „*fiktivní království ducha*“ (Slobodník, 2003: 99, Batt, 2001: 3), jelikož v období po smrti Mao Zedonga se Čína nacházela v „*duchovním vakuu*“ (Slobodník, 2006: 368.) Lidé se začali více zajímat o náboženství jako taoismus, konfucianismus, ale také o cizí náboženství, jakým byl právě tibetský buddhismus. O toto náboženství byl zájem již v dřívějších dobách (dynastie Yuan), ale až teď se zájem orientoval nikoli na aristokracii, nýbrž na obyčejné lidi. Neslouží jako nástroj politických záměrů.

Čínští autoři jsou mystickým Tibetem, nezvyklými zvyky a tradicemi fascinováni. Autoři tibetského původu se soustřeďují na střet tradičního Tibetu s moderní dobou. Ve svých povídkách se snaží vyrovnat se změnami, které přináší vnější moderní svět do tibetského světa plného po staletí neměnných tradic.

Jak uvádí Martin Slobodník: „*Vnímání Tibetu se už neomezuje pouze na černo – bílé obrazy zprostředkované propagandou*“ (Slobodník, 2006: 370.) S tímto tvrzením plně souhlasím. Po zkoumání povídek s tibetskou tematikou z 80. let jsem došla ke stejnému závěru.

V 80. letech 20. století se v povídkové tvorbě setkáváme s mnoha obrazy Tibetu. Jednou je romanticky líčen pozitivně jako centrum tibetského buddhismu a mystické místo s

nepošpiněnou, po staletí trvající tradicí a kulturou, jindy je naopak zobrazován jako místo plné zvrhlostí a barbarských zvyků.

6 Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo ukázat obraz Tibetu v čínských povídkách z 80. let 20. století. Hlavním pramenem mé bakalářské práce byl český překlad antologie patnácti povídek, která vyšla pod jménem *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu*. Je to sbírka povídek dvou čínských autorů (Ma Jian, Ma Yuan) a povídek tří autorů tibetského původu (Alai, Sebo a Tashi Dawa).

Ve čtvrté kapitole bakalářské práce jsem se zabývala analýzou povídek autorů píšících v 80. letech 20. století o Tibetu. Mým cílem bylo zjistit, jaký je obraz Tibetu v jejich povídkové tvorbě a nyní je mým úkolem tyto poznatky rekapitulovat a vymezit nejdůležitější rysy povídek. Zejména jsem se zaměřila na společné motivy a styl, jakým jsou povídky napsané.

Dříve, než se pustím do svých závěrů, je nutné připomenout, že v 80. letech 20. století se na čínské literární scéně objevilo několik nových proudů. Toto období je označováno za jedno z nejliberálnějších v čínské literatuře. Literární díla socialistické realizmu, která po desetiletí v Číně doposud vycházela, byla podřízena jednotnému estetickému ideálu. Je tedy zřejmé, že 80. léta čínskou literaturu velmi obohatila. V bakalářské práci se zabývám zejména čínskou „avantgardní prózou“ a literaturou „hledání kořenů“.

Nejprve bych se ve zkratce zaměřila na obecnou charakteristiku povídek. V šesti vybraných povídkách jsem vysledovala několik opakujících se motivů odrážejících obraz Tibetu. Na jejich základě jsem definovala obraz Tibetu v čínské próze z 80. let.

Ve zkoumaných povídkách jsem zjistila, že autoři se inspirovali tibetskými mýty a legendami, které podle nich tvoří běžnou součást života Tibetanů. V každé z povídek se objevuje alespoň jeden mýtus. Například v povídkách „Vábení Kailásu“ a „Bohyně lhaské řeky“ od Ma Yuana je to legenda o bájném sněžném muži yettim. Zásluhou legend zaznamenaných v příbězích, se čtenář ještě více noří do tajemného prostředí Tibetu a dokáže se lépe vcítit do každodenního života místních lidí, kteří jsou dle autorů denodenně legendami a mýty ovlivňováni. V legendách se Tibet jeví jako tajuplné místo a chvílemi se člověku dokonce zdá, že legenda se může jevit jako skutečnost.

Jiným častým motivem povídek jsou tibetské tradice a zvyky. Oba čínští autoři z antologie popisují tibetské zvyky. Tibet na ně působil jako divoké místo, kde se nerespektují základní lidské potřeby a je porušována lidská morálka. Ale podle mého názoru chtěli oba

čínští autoři zobrazit Tibet jako kraj, který nemůže být pochopen nikým jiným než samotnými Tibetany. Příkladem uvedení tradic a zvyků do literatury jsou nebeský pohřeb v Ma Yuanově povídce „Vábení Kailásu“ nebo popis (byť fiktivního) rituálního znásilnění mladé mnišky v povídce „Iniciace“ od Ma Jiana. Ostatní autoři popisují každodenní zvyklosti, jakými jsou například modlení či lov.

Za společný námět povídek lze rovněž považovat běžný život člověka, jeho utrpení a boj o přežití. Hlavními hrdiny povídek bývají i lovci Ma Yuanova („Stará píseň o Himálaji“) nebo i postavy hledající v symbolické rovině smysl svého bytí, či dokonce počátky lidské existence. Vystupují v povídkách „Tanec duše“ od Alaie a „Tady bude čekat člun“ od Seboa.

Autoři se nebojí zabývat se i ošklivými věcmi, které mohou vzbuzovat odpor. Jako příklad lze uvést povídku od Ma Yuana „Bohyně lhaské řeky“, ve které se autor zabývá popisem prasečích zdechlin a jejich pachu. Zabývají i motivy smrti, narození, utrpení, sexu, sexuálního chtíče a sny jako například Ma Jian nebo Alai.

V každé analyzované povídce nalézáme popisy prostředí a objektů typických pro Tibet. Autoři líčí bohaté detaily každodenního tibetského života: modlitební mlýnky, pestrobarevné modlitební praporky, máslové lampičky, ječné pivo, modlící se mnichy, buddhistické kláštery atd. Rozmanitý obraz Tibetu podává každý autor z této antologie.

Dalším společným rysem většiny povídek je užití do té doby nezvyklých narativních technik. Díky vlivu západních stylů se v tvorbě mísí více časových rovin. Například v povídkách Tashi Dawy dokonce postava autora vstupuje a zasahuje do děje. Povídky někdy nekončí jednoznačným závěrem, ale čtenář má možnost vysvětlit si povídku podle svého. V povídce od Ma Yuana „Bohyně lhaské řeky“ líčí autor útržkovitě různé na sebe nenavazující situace. Vysvětlit si je zůstává na čtenáři. Zásadou nezvyklých literárních technik a postupů je produkce těchto autorů velice novátorská, zcela odlišná od dosavadní literární tvorby, která vše předepisovala a požadovala jednoznačné zakončení.

Ze získaných poznatků, lze vyvodit závěr, že i když se autoři orientovali na stejné téma Tibetu, jejich tvorba se liší. Rozdíl spočívá hlavně v pohledu na Tibet. Odlišnosti se budou snažit definovat v následujících řádcích.

V povídkách objevíme rozdíly mezi čínským a tibetským autorem. Odchytky vycházejí především z rozdílného prostředí, ve kterém vyrůstali.

Začnu tibetskými autory (Alai, Sebo a Tashi Dawa) Otázka jejich původu může být celkem kontroverzní, jelikož tito autoři nejsou pouze tibetské národnosti, ale vyrůstali ve smíšených rodinách. Jeden z rodičů byl čínského původu, a proto tvořili v čínském jazyce.

V Tashi Dawově díle se odráží problém soudobého Tibetu, který se setkává s moderním světem. Jde o střet tisíciletého tibetského kulturního dědictví s moderními vymoženostmi. Například v povídce „Duše spoutaná řemeny“ vystupuje mladík s kalkulačkou. Kontrastuje s hlavní postavou povídky, která pro počítání dnů používá kožený řemínek, na kterém si dělá uzlíky. Autor ve své povídkové tvorbě prolíná magické a reálné prvky či časové roviny. Evidentně se nechává inspirovat magickým realismem. Obraz Tibetu podává jako směs minulosti a přítomnosti. Zobrazuje nelehkou roli Tibetu v této době.

I když je Tashi Dawa napůl Tibetčan, přistupuje k Tibetu, jako cizinec, jako by byl pouhým pozorovatelem.

Alai v povídce „Tanec duše“ hledá pomocí hlavního protagonisty smysl lidské existence. Tibet je v jeho díle zobrazován pomocí popisů přírody, které na čtenáře působí tajemným, často až neuvěřitelným dojmem.

Sebovi hrdinové se rovněž střetávají s moderním světem. Jejich jednání v povídce „*Tady bude čekat člun*“ lze symbolicky chápat tak, že hledají historii tibetského národa a tradici, která mizí a je nutno ji znovu nalézat. Snová atmosféra tibetské krajiny působí na čtenáře jako neuvěřitelné místo.

Na rozdíl od čínských autorů píšících o Tibetu zobrazují Tibetčané svou zemi více autenticky. Chápu ji ve srovnání s materialistickou Čínou jako spirituální zemi.

Zbylí dva autoři z antologie, Ma Yuan a Ma Jian, jsou, jak jsem již svrchu několikrát poznamenala, čínského původu. Pro oba se Tibet stal zdrojem inspirace, neboť jde o místo se staletou nepozměněnou kulturou, tradicí, náboženstvím a moudrostí. Něco podobného se těžko hledalo v postmaoistické Číně. Tibet byl pro ně symbolem civilizace nepoznamenané moderní kulturou. Ostře kontrastoval s kulturou komunistické Číny. Proto ho ve své literární tvorbě zobrazovali jako nereálné a mystické místo. Oba čerpali z vlastních zkušeností, které získali během svého pobytu v Tibetu. I když nejsou tibetské národnosti, cítíme z jejich díla dokonalou znalost tibetského prostředí a zvyků.

Ma Jian a Ma Yuan přistupují ve své povídkové tvorbě z 80. let 20. století rozdílně.

Ma Juan v Tibetu strávil sedm let a dokonale se obeznámil s chováním a zvyklostmi Tibetčanů. V jeho povídkách je země tajemný kraj, v němž se mísí reálné s iluzorním. Přiznává, že nepochopil tibetskou mentalitu: V povídce „Vábení Kailásu“ prostřednictvím fiktivní postavy spisovatele na několika místech sděluje, že i když dělá vše jako Tibetčané, nikdy nemůže být jako oni, jelikož se mu nikdy nepodaří mít stejný pohled na život. Ve svém díle zdůrazňuje, že Tibet nelze pochopit, že on sám je jen vnějším pozorovatelem, který Tibetčanům nerozumí. V Ma Yuanových očích je Tibet tajemné a mysteriózní místo. Stejně

jako Ma Jian je okouzlen tibetskou přírodou, romanticky popisuje krajinu, obdivuje její divokost, tajemnost a nespoutanost. Fascinují jej i tibetské rituály (popis nebeského pohřbu v povídce „Vábení Kailásu“). Staví do kontrastu kulturu, která není zasažená moderní společností, čínským modernizováním a sinizováním. Tibet pokládá za zemi s jedinečnou kulturou.

V autorových povídkách nalezneme motivy dokonalé harmonie v soužití Tibetanů s přírodou, objevíme postavy lovců bojujících o přežití („Vábení Kailásu“, „Stará píseň o Himaláji“). Některé postavy jsou vyličené jako nezkrotní, divocí a svobodní lidé.

V Ma Yuanových povídkách je Tibet vykreslen pozitivně, protože není poznamenán moderní civilizací.

Druhý čínský spisovatel, Ma Jian, strávil v Tibetu pouze krátkou dobu. Tibetské tematice se věnuje pouze ve své sbírce povídek *Ukaž jazyk aneb všechno je prázdné*. Tibet zachycuje ve své literární tvorbě poněkud odlišně než předešlý autor. Soustřeďuje se více na tradice a zvyky Tibetanů. Velmi naturalisticky popisuje i ty, které mohou být velice šokující i pro samotné Tibetany (popis rituálního znásilnění mladé mnišky v povídce „Iniciace“). Zobrazuje je krutě, bez přikrašlování, bez zábran. Záslouhou toho vzniká exotický obraz Tibetu. V Ma Jianových povídkách nacházíme motivy utrpení, smrti a panenské přírody. Fascinuje jej ženská nahota a sexualita. Hrdinkami jeho povídek jsou většinou ženy.

Oba čínští autoři Ma Jian a Ma Yuan, se snaží zachytit exotiku, mystiku a atmosféru tibetské mytologie a tibetské přírody. V jejich povídkové tvorbě se Tibet stává exotickou zemí.

Lze říci, že i když autoři zpracovávali stejné téma, jejich prózy se v mnohém liší. Základní rozdíl především spočívá v tom, že čínští autoři chápou Tibet jinak než rodilí Tibetané.

Povídky v české antologii *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu* seznamují čtenáře s bohatými detaily tibetského každodenního života, ovlivňovaného legendami, náboženstvím, střetem s moderním světem a romantickou přírodou. Podávají obraz Tibetu jako pokladnice duchovna a starodávné moudrosti. Povídky a jejich příběhy všech autorů vyskytujících se v české antologii, upoutají čtenářovu pozornost především tím, že z nich lze vycítit unikátní svébytnost tibetské kultury. Vůbec nevádí, že z pohledu některých autorů ji lze jen těžko pochopit.

7 Resumé v anglickém jazyce

Surname and name of the author: Hurychová Jana

Institution: Asian Studies Department of the Faculty of Arts Palacky University in Olomouc

Title of the diploma work: The Image of Tibet in Chinese Short Stories from the 1980s

Head of the diploma work: Mgr. Kamila Hladíková

Number of pages: 50

Keywords

Tibet

Searching for roots

Chinese Avant - garde

Tashi Dawa

Ma Jian

Ma Yuan

Sebo

Alai

Image of Tibet

The aim of this thesis was to show the image of Tibet in Chinese short stories from the 1980s.

The Czech translations of short stories compiled in the publication called *Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu (The Lure of the Gangdise Mountain: Modern stories from Tibet)* was the main source of information.

Historical events before 1980, especially the Cultural revolution, are mentioned in the first part of this thesis.

The following chapter is devoted to the literary currents of the 80th years. This part mainly focuses on the work of Chinese „avant – garde“ and the literature called „searching for

roots“. The main aim of this charter was to characterize the main features of these literary movements.

Furthermore, the work is focused on a specific authors writing in Chinese about Tibet. Therpresented short bi you can find biographies of writers such as Tashi Dawa, Ma Yuan, Ma Jian, Alai and Sebo, whose work also appeared in the Czech anthology.

The work includes analysis of specific stories and the work deals with the characterization of the characters and plot in this part.

The following work is briefly summarized the history of Tibet in China.

Finally, the work was reviewed by the image of Tibet in Chinese literature 80th years with emphasis on major themes and motifs, which appeared in this literature.

8 Seznam literatury

DHONDUP, Yangdon. „In Search for their Ancestors: Contemporary Writing from Tibet.“ *Tibetan Review*, 2001. s. 6 - 17.

FAIRBANK, John King. *Dějiny Číny*. Praha: Lidové Noviny, 1998. s. 422 – 474

LOMOVÁ, Olga. „Searching for Roots“ In Viviane Alleton, Alexei Volkov eds., *Recent changes in the attitude toward tradition as reflected in the beginning of the literary debate about „roots“*. Paris, Collège de France 1994. s. 213 – 226.

SLOBODNÍK, Martin. „Obrazy Tibetu v Číne: od pohrdania po fascináciu“ In M. Slobodník, G. Pirický eds. *Fascinácia a (ne)poznanie: kulturné strety Západu a Východu*. Bratislava: Chronos, 2003. s. 92 – 107.

Vábení Kailásu: Moderní povídky z Tibetu. (Kamila Hladíková, Martin Slobodník, eds.). Praha: Dharmagaia, 2006. 395 s.

WU, Liang. „Re-membering the Cultural revolution“ In Qi, Bangyuan ed. *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Indiana: Indiana University Press, 2000. s. 124 - 136.

ZHAO, Henry. „The River fans out: Chinese fiction since the late 1970s“ In *European Review*. Cambridge University Press, 2003. s. 193 - 208.

7X Čínská avantgarda. Překl. Jana Benešová et al. Praha: Česko-čínská společnost, 2006. 205 s.

Elektronické zdroje:

TSERING, Shakya. **Language, Literature and Representation in Tibet**.

<http://www.tibetwrites.org/?Language-Literature-and>, (13. 4. 2011).

Wikipedia. **Cultural Revolution**. http://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_Revolution, (19. 2. 2011).

Wikipedia. **Deng Xiaoping**. http://en.wikipedia.org/wiki/Deng_Xiaoping, (21. 2. 2011).

Wikipedia. **Avantgarda**. <http://cs.wikipedia.org/wiki/Avantgarda>, (21. 3. 2011).

Wikipedia. **Tiananmen Square protests of 1989**.

http://en.wikipedia.org/wiki/Tiananmen_Square_protests_of_1989, (24. 3. 2011).

Wikipedia. **Yanan Talks on Literature and Art.**

http://en.wikipedia.org/wiki/Yanan_Talks_on_Literature_and_Art, (13. 4. 2011).

Wikipedia. **Tibetan Buddhism.** http://en.wikipedia.org/wiki/Tibetan_Buddhism, (13. 4. 2011).