

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCA

ČÍNSKA HISTÓRIA A SÚČASNOSŤ V DIELE MO YANA

CHINA'S PAST AND PRESENT IN MO YAN'S WORK

Olomouc 2022

Ivana Janoščíková

Vedúca diplomovej práce:

Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

Prehlasujem, že som magisterskú diplomovú prácu vypracovala samostatne, pod odborným dohľadom vedúceho práce a uviedla som všetky citované zdroje a literatúru.

V Olomouci, dňa:

Podpis:

Anotácia

Počet strán	87
Počet slov	25 776
Počet znakov	167 349
Počet titulov použitej literatúry	63

Cieľom našej práce je uskutočniť komparatívnu analýzu románov *Klan červeného ciroku* a *Štyridsať jeden rán z kanónu*, ktorých autorom je čínsky spisovateľ Mo Yan.

V prvej teoretickej časti práce sa zameriavame na koncept čínskeho a európskeho chápania histórie, s dôrazom na filozofický koncept lineárneho a cyklického vnímania času. V krátkosti popisujeme stret Číny so Západom a s tým súvisiace zmeny prebiehajúce v čínskej spoločnosti, historiografií a literatúre. Nakoľko je Mo Yan (莫言) autorom nového historického románu, teoretickú časť práce staviame aj na podrobnejšej charakteristike obdobia socialistického realizmu v Číne a zároveň éry po nástupe Deng Xiaopinga a otvorení sa Číny svetu.

V praktickej časti prebieha analýza oboch spomínaných románov. Zameriavame sa na naratívne techniky a funkciu rozprávača, symboliku, karnevalizmus, mýtus, otázku hybridnosti a degenerácie. Na základe získaných poznatkov, je našim cieľom priniesť vlastný výklad, akým Mo Yan zobrazuje čínsku minulosť a súčasnosť.

Kľúčové slová: Mo Yan, maoizmus, modernizmus, hybridnosť, absurdita, groteska, nový historický román

Chcela by som poďakovať mojej rodine, rodičom Janke a Ivkovi, starým rodičom Matisovcom a Gregušovcom, Evke a Saškovi za pomoc a podporu počas celého štúdia. Manželovi Danielovi ďakujem za lásku a starostlivosť. Vždy si si našiel čas, viesť so mnou nekonečné debaty o Mo Yanovi ...

V neposlednom rade moja obrovská vďaka patrí vedúcej diplomovej práce Mgr. Kamile Hladíkovej, Ph.D. za vedenie práce, vždy ústretový prístup, cenné rady a podn

Obsah

Edičná poznámka.....	6
ÚVOD.....	7
Čo je história?	10
<i>Koncept európskeho a čínskeho chápania histórie.....</i>	<i>10</i>
<i>Čínsky a západný koncept vnímania času.....</i>	<i>21</i>
Stretnutie Číny so Západom	25
Vít'azstvo maoistického naratívu.....	27
Nástup reformátorov a liberalizácia Číny	35
Mo Yan a jeho dielo	38
Mo Yan a kritika jeho tvorby	41
Nový historický román	42
Analýza románu Klan červeného ciroku	44
<i>Klan červeného ciroku a rodinná história.....</i>	<i>44</i>
<i>Rozprávač románu Klan červeného ciroku</i>	<i>45</i>
<i>Karnevalizmus v románe Klan červeného ciroku</i>	<i>48</i>
<i>Rétorika socialistického realizmu v románe Klan červeného ciroku</i>	<i>50</i>
<i>Generačný úpadok verzus vitalita postáv v románe Klan červeného ciroku.....</i>	<i>51</i>
<i>Symbolizmus románu Klan červeného ciroku.....</i>	<i>59</i>
<i>Mýtická cyklicita románu Klan červeného ciroku</i>	<i>64</i>
Analýza novely Štyridsať jeden rán z kanónu	66
<i>Rozprávač novely Štyridsať jeden rán z kanónu.....</i>	<i>66</i>
<i>Obraz modernej Číny v románe Štyridsať jeden rán z kanónu.....</i>	<i>70</i>
<i>Karnevalizmus, groteska, satira a absurdita v novele Štyridsať jeden rán z kanónu.</i>	<i>72</i>
Záver	76
Resumé.....	79
Bibliografia	80

Motto:

„Múdry bojovník je mocnejší než silák, učený prevyšuje toho, čo sa robí silným, lebo pod múdrym vedením budeš viesť svoj boj a v množstve radcov spočíva záchrana.“

(Biblia, Príslovia 24/5-6)

Edičná poznámka

V práci uvádzame české preklady názvov literárnych diel. Originálne čínske názvy sú uvedené v zátvorkách, zapísané prostredníctvom zjednodušeného čínskeho znakového písma (简体字, jiantizi). Podobne postupujeme aj pri zápise historických udalostí, vlastných mien a iných špeciálnych pomenovaní.

ÚVOD

Témou diplomovej práce je minulosť a súčasnosť v diele Mo Yana. Nakoľko je tento laureát Nobelovej ceny za literatúru, autorom patriacim k literárnemu prúdu, ktorý sa nazýva nový historický román (新历史小说, xin lishi xiaoshuo), základnou otázkou, na ktorú hľadáme odpoveď v našej práci je, akým spôsobom a prostredníctvom ktorých literárnych prostriedkov stvárnjuje Mo Yan históriu Číny v období od druhej čínsko-japonskej vojny až po reformy Deng Xiaopinga (邓小平) a otvorenie sa Číny svetu v románoch *Klan červeného ciroku* (红高粱家族, Hong Gaoliang Jiazu) a *Štyridsať jeden rán z kanónu* (四十一炮, Si Shi Yi Pao).

V diplomovej práci nadväzujeme na bakalársku prácu, v ktorej sme sa zaoberali vplyvom magického realizmu na modernú čínsku literatúru, konkrétne na Mo Yanov rozsiahly román *Krv a mlieko* (丰乳肥臀, Feng Ru Fei Tun). Zo záveru práce vyplýva, že skúmané dielo skutočne vykazuje spoločné znaky s magickým realizmom a to predovšetkým z hľadiska popretia lineárneho historického vývoja, uplatňovania cyklickosti, hybridnosti, využitia nadprirodzena, či prepracovanej symboliky. Poznatky získané prostredníctvom bakalárskej práce nám slúžia ako teoretický základ pri skúmaní vybraných románov.

Diela sme nevyberali náhodne. *Román Klan červeného ciroku* bol prvýkrát vydaný na prelome rokov 1986 a 1987. Novela *Štyridsať jeden rán z kanónu* vyšla až o 17 rokov neskôr. Z tohto dôvodu si kladieme ďalšiu otázku, ktorou je prípadná zmena autorovho literárneho štýlu v priebehu takmer dvadsiatich rokov. Okrem toho je Mo Yan označovaný za autora spriazneného s Komunistickou stranou Číny tvoriaceho vo vnútri režimu, s čím sa spája aj kritika z rád čínskych autorov tvoriacich v disente, ale napríklad aj nesúhlas niektorých západných spisovateľov udeliť Mo Yanovi Nobelovu cenu za literatúru. Na základe literárnej analýzy oboch románov je naším ďalším čiastkovým cieľom zamyslieť sa nad oprávnenosťou obvinení vznesených voči Mo Yanovi.

Keďže historické spisy (史, shi), tvorili jednu zo štyroch základných kategórií čínskeho písomníctva a úrad cisárskeho historika bol úzko prepojený s konkrétnym postom

v rámci štátnej správy, venujeme sa v prvých kapitolách našej práce práve konceptu histórie v čínskom a európskom kultúrnom priestore, pod ktorým rozumieme predovšetkým antické Grécko a Rím. V ďalších kapitolách sme sa zamerali na maoistický diskurz, ktorý prevládal v Číne dlhé desaťročia po vzniku Čínskej ľudovej republiky a úzko súvisí práve s novým historickým románom, pretože sa autori tohto literárneho štýlu snažia odkloniť nielen od diel starších autorov, ale zároveň aj socialistického realizmu a s ním spojenej literárnej uniformity.

Spolu s implementovaním ekonomických reforiem za vlády Deng Xiaopinga dochádza k čiastočnej liberalizácii kultúry a spolu s ňou i literatúry, kedy sa postupne oslabuje jej didaktická úloha a dochádza k postupnej komercializácii, čomu taktiež venujeme časť našej práce. Aby sme mohli prejsť ku komplexnej analýze skúmaných románov, snažíme sa spomínané kapitoly zasadiť do širšieho historického kontextu najdôležitejších historických udalostí Číny 20. storočia.

V praktickej časti práce romány analyzujeme. Na prvom mieste sa zameriavame na rozprávača a taktiku jeho rozprávania, naratívne postupy, použitý symbolizmus, predovšetkým symboliku postáv, zvierat a rastlín a v neposlednom rade sledujeme autorovu prácu s časom.

Mo Yan a nový historický román sa stal témou mnohých odborných publikácií a článkov. Medzi tie najvýznamnejšie patria *Subversive Voice in China* od Shelley W. Chan, zborník odborných článkov editovaný Angelicou Duran a Huang Yuhan *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. Častým autorom článkov o Mo Yanovi je aj jeho dvorný prekladateľ do angličtiny Howard Goldblatt. Nový historický román dostáva priestor predovšetkým v knihách *Remapping the Past Fictions of History in Deng's China, 1979-1997* od Howarda Y.F. Choya, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-199)* od Lin Qinxin, prípadne taktiež v publikácii *Visions of Dystopia in China's New Historical Novel* od Jeffrey C. Kinkleyho.

V Česku a na Slovensku je Mo Yan známy predovšetkým vďaka prekladom Denisa Molčanova. Jedná sa o diela *Krv a mlieko* a *Krajina alkoholu* (酒国, Jiuguo). Oba

preklady sú opatrené prekladateľovým doslovom, čo v oboch prípadoch pomáha čitateľovi zorientovať sa v spleťtom deji diel. Ďalej vzniklo niekoľko diplomových prác, ktoré sa zaoberajú Mo Yanovými dielami *Strasti života a smrti*(生死疲劳, Sheng Si Pilao) alebo zobrazením ženskej hrdinky v diele *Klan červeného ciroku*.

Naším cieľom je prispieť k ďalšiemu spracovaniu Mo Yanovej tvorby v domácom prostredí a to predovšetkým prostredníctvom skúmania románu *Štyridsať jeden rán z kanónu*, ktorý nielenže nebol preložený do češtiny, či slovenčiny, ale zatiaľ mu nebola venovaná väčšia pozornosť v rámci západnej literárnej vedy. Pracujeme s originálnymi čínskymi textami oboch skúmaných románov. Jednotlivé úryvky sme preložili do slovenského jazyka. V prípade nejasností spojených s čínskym jazykom sme si náš preklad porovnali s anglickým prekladom Howarda Goldblatta.

V našej práci vychádzame z hypotézy, že čínska história resp. historiografia patrila po stáročia k najdôležitejším odvetviam literárnej tvorby a mala výnimočné postavenie. Zároveň však bola limitovaná prísny morálnym kódexom, napojená na štátnu moc a nebolo možné, aby akýmkoľvek spôsobom vybočila z pevne stanoveného a zaužívaného diskurzu a mala analogický charakter. Minulosť bola považovaná za dokonalý vek, ku ktorému bolo potrebné vzhliadať a preto na rozdiel od západnej kultúry odmietala Čína myšlienku progresu a lineárnosti, ktorá si svoje miesto v čínskej kultúre našla až pod vplyvom myšlienok komunizmu. Domnievame sa, že Mo Yan ako autor nového historického románu popiera uniformitu čínskej histórie a cielene sa odkláňa od tradičných zaužívaných spôsobov jej zobrazovania a popiera jej progresívny charakter, ktorý sa presadzoval predovšetkým v období čínskeho socialistického realizmu.

Čo je história?

Ottov encyklopedický slovník definuje históriu ako „*súhrn minulých udalostí, ktoré sú predmetom historického výskumu, umeleckého stvárnenia alebo obyčajného rozprávania* (2003, s. 458).“ História však môžeme chápať hneď v niekoľkých významoch. Po prvé, si pod týmto pojmom predstavujeme určitú prax alebo spôsob písania, prípadne pojednávania o ľudskej minulosti (Růžička 2014, s. 102). V slovenčine zodpovedá tomuto významu slovo historiografia, ktorá predstavuje skúmanie a zapisovanie dejín systematickým spôsobom. Druhý význam chápe históriu ako objektívny, na ľudoch nezávislý sled udalostí, ktoré prebiehali v minulosti. Označiť ju môžeme pojmom dejiny.

Koncept európskeho a čínskeho chápania histórie

Siep Stuurman tvrdí, že „*história ako kritický popis minulosti a prostriedok sebapoznania a politického osvietenia, bola nezávisle vynájdená dvomi civilizáciami starovekej Eurázie: Čínou a Gréckom* (2008, s. 1).“ Grécke a čínske vnímanie histórie však nie je totožné a predstavuje dva odlišné koncepty. Okrem gréckej, je súčasťou dedičstva antickej kultúry aj rímska historiografia. Mutschler tvrdí, že „*nielen v Číne, ale rovnako aj v Ríme, sú tradícia a história veľmi dôležité a predstavujú život ovplyvňujúce sily* (2007, s. 194).“

Podľa Huanga „*byť človekom v Číne, znamená byť historickým* (2007, s. 180)“. Dôležitosť histórie dokladá aj pomerne skorá existencia historiografických diel. Medzi najvýznamnejšie staroveké texty patria *Kniha dokumentov* (书经, Shujing) a *Letopisy jari a jesene* (春秋, Chunqiu).

Obe spomínané diela pochádzajú z obdobia vlády dynastie Zhou (周). Letopisy, presnejšie z obdobia Jari a jesene, sa ešte nevyznačujú vysokou literárnou úrovňou a sú písané jednoduchým štýlom a charakterizuje ich ťažko pochopiteľný jazyk (Yao 2006, s. 42).

Druhé spomínané dielo, z doby Západných Zhou (西周, Xi Zhou), ktorého obsahom sú predovšetkým chronologicky usporiadané zápisky o udalostiach najrôznejšieho charakteru štátu Lu, býva považované za prvý dokument písaný vo forme análov. Jeho autorstvo sa tradične pripisuje Konfuciovi (Yao 2006, s. 43).

Za skutočne prvé dochované systematické historické dielo sú považované Sima Qianove *Zápisky historika* (史记, Shiji). Tie pokrývajú celé obdobie od mýtického cisára Huangdi (皇帝, Huangdi) až po cisárov Wudi (五帝, Wudi) obdobia dynastie Západných Han (西汉, Xi Han). Sima Qian rovnako stojí za vznikom piatich základných foriem historického písomníctva. Jedná sa o životopisy cisárov, pamäte cisárov, traktáty, dedičné rody šľachticov a kniežat a životopisy historických osobností. Väčšina z nich mala významný vplyv na čínsku literatúru neskoršieho obdobia (Yao 2006, s. 44).

Slovo história má svoj pôvod v gréckom „historia“ a znamená „výskum“, „skúmanie“ alebo „správa“ (Brunner, Conze, Koselleck 1972, s. 595 – 596). S týmto pojmom sa prvýkrát stretávame u gréckeho historika Herodota v diele *Historiés apodexis* (Výklad vyskúmaného), v ktorom popísal dejiny grécko-perzských vojen (Adam, Bulisová 2003, s. 458).

V čínštine zodpovedá histórii výraz 历史 (lishi). Význam znaku 历 (li) je uplynúť, podniknúť, zažiť. Tento znak tvorí slovo 农历 (nongli), ktoré predstavuje lunárny kalendár. Znak 史 (shi) do slovenčiny prekladáme ako história, dejiny, ale v neposlednom rade týmto titulom označujeme cisársky úrad historika. Okrem toho, 史 podľa klasifikácie čínskych písomností, označuje druhú kategóriu oficiálnych čínskych historických textov. Lu uvádza, že z hľadiska etymológie „*史 predstavuje úradníka, ktorý nezaujate zaznamenáva udalosti a drží dokumenty vo vlastných rukách* (1994, s. 38)“.

Z predchádzajúceho tvrdenia vyplýva, že história bola v Číne silne politicky inštitucionalizovaná. Mutschler dodáva, že „*pozícia starovekého čínskeho historika bola prestížna a nachádzala sa priamo v centre politickej moci* (2007, s. 196)“. To potvrdzuje aj hierarchizácia v rámci úradu historika v starovekej Číne, kde bol nositeľom

najvyššieho titulu 大史 (da shi), najvyšší historik. Ďalej sa môžeme stretnúť s postami ako 小史 (xiao shi) nižší historik alebo 内史 (nei shi), historik pre vnútorné záležitosti (Lu 1994, s. 38-39).

Naše predchádzajúce tvrdenia podporuje aj existencia štátnych orgánov, ktoré kontrolovali vytváranie a šírenie jednotlivých literárnych diskurzov, tak aby bola spoločnosť maximálne súdržná (Lu 1994, s. 38). Takýmito orgánmi štátnej správy boli napríklad Úrad pre hudbu 乐府 (yuefu), Úrad neoficiálnej histórie 稗馆 (baiguan) a už spomínaný Úrad pre históriu 史馆 (shiguan) (Lu 1994, s. 38).

V Grécku mala história z hľadiska vzťahu k štátnej moci odlišné postavenie. Na rozdiel od starovekej Číny, kde bola história pod kontrolou cisárskeho dvora a do úradu mohli nastúpiť iba tí, ktorí preukázali svoje vedomosti prostredníctvom náročných a prísnych úradníckych skúšok a ich život bol vo väčšine prípadov bezprostredne spätý s cisárskym dvorom¹, v starovekom Grécku patrili historici k vyššej vrstve spoločnosti, avšak väčšina najznámejších historikov ako Herodotus, Thucydides, Xenofón alebo Polybius, museli z rôznych dôvodov odísť do exilu (Mutschler 2007, s. 196).

Vďaka ich sociálnemu statusu, finančným zdrojom a osobným kvalitám mali v spoločnosti rešpekt. Život v exile mohol byť zároveň zdrojom nezávislého posudzovania a kvality historického bádania. Práce však vytvárali ako súkromné osoby alebo dokonca ako nezávislí jednotlivci. Ich diela boli určené predovšetkým intelektuálom z vyššej vrstvy a neboli priamo napojení na vládu. (Mutschler 2007, 196 – 197).

Situácia v antickom Ríme stojí na rozhraní medzi Čínou a Gréckom. Podobne ako v Číne je aj rímska historiografia charakteristická skorou existenciou historických análov. Medzi tie najvýznamnejšie patrili anály Pontifa Maxima. Pravdou však zostáva, že aj rímski autori prvých kvalitnejších historických diel tvorili predovšetkým ako súkromné osoby

¹ Jedinou povinnosťou čínskeho cisárskeho historika nebolo iba presné a vierohodné zaznamenávanie jednotlivých udalostí, ale aj sledovanie kalendáru, určovanie šťastných a nešťastných dní, zaznamenávanie veštíeb z veštekých kostí, či výsledkov lukostreleckých súťaží.

a to napriek tomu, že patrili k aristokratickej vrstve a mnohí z nich zastávali úrady. Písanie histórie považovali za pokračovanie občianskych aktivít (2007, s. 196 – 197).

Publikom bola taktiež predovšetkým samotná aristokracia. Z toho vyplýva, že sa historici snažili uplatňovať svoj vplyv na jej politické a morálne správanie (Mutschler 2007, 197). Podobnosť s čínskym pohľadom na históriu môžeme vidieť aj na vzťahu k predkom a predchádzajúcim generáciám. V Ríme sa stretávame s „konzervatívnou orientáciou súkromného a verejného konania na model predchádzajúcich generácií“ (Mutschler 2007, s. 195). „Dôležité sú predovšetkým spôsoby a chovanie predkov.“

Z toho vyplýva, že história sa zaoberá otázkou morálky. V Číne poskytuje história morálnu orientáciu (Mutschler 2007, s. 197) a historické udalosti musia byť vložené do kontextu absolútneho morálneho poriadku (Yu 1988, s. 11). Podľa čínskej koncepcie má história zmysel iba vtedy, ak dokáže poskytnúť praktické a správne informácie, na základe ktorých sa dá múdro konať (Gwinn, Norton, Goetz 1991, s. 562). V čínskych dejinách sa preto uplatňuje postup, ktorý sa nazýva hermeneutický kruh (Huang 2007, s. 183). Vo všeobecnosti to znamená, že porozumenie aktuálnych záležitostí si vyžaduje a už vopred predpokladá určitú úroveň predchádzajúcej znalosti a chápania.

Uplatnenie hermeneutického kruhu v čínskej kultúre je nasledovné. Historici odvodzujú z histórie konkrétne princípy, na základe ktorých vysvetľujú a posudzujú históriu od počiatku až po súčasnosť (Mutschler 2007, s.197). Tými najdôležitejšími morálnymi princípmi, ktoré možno odvodiť priamo z histórie sú Dao 道 (dao) a Li 禮 (li) (Mutschler 2007, s.197).

Dao predstavuje všeobecný prírodný zákon vesmíru vyvolávajúci zmeny a je základom vzniku a zániku všetkých vecí. Li, ktoré vyjadruje slušnosť, korektnosť a primeranosť poukazuje na tradície, zvyky a rituály, ktoré je potrebné dodržiavať.

Neschopnosť konať rozhodne, odmietnutie múdrej rady, porušenie etických princípov ako napríklad násilie zo strany panovníka a neochota dodržiavať rituály a s nimi spojené náležitosti môžu mať fatálne dôsledky (Egan 1977, s. 327-329). V *Zuo Zhuan* 左传 (Zuo

Zhuan), teda komentáru ku *Kronikám jari a jesene*, sa napríklad stretáme s tvrdením, že „že násilný vládca bude mať násilný koniec a ľud tyranského vládcu nebude verný (Egan 1977, s. 327).“ Mnohé historické diela, ako napríklad spomínané *Zuo Zhuan* majú preto slúžiť ako vzor, pomocou ktorého dokážeme jednoznačne odlíšiť dobré a zlé (Yu 1988, s.11).

Ďalšou dôležitou súčasťou moralizujúcej úlohy čínskej historiografie je preto vzorec „chváliť a obviňovať“ 褒贬 (bao bian) (Yu 1988, s. 11). Historik mal právo „trestať“ panovníka a nezaujato zaznamenávať pochybenia, ktorých sa dopustil alebo naopak vyzdvihovať jeho pozitívne stránky (Lu 1994, s. 39). Historici v Číne sú preto považovaní za stelesnenie svedomia (Huang 2007, s. 181). Typickou súčasťou tradičnej čínskej historiografie je z tohto dôvodu priamo, ale aj nepriamo, čo znamená náznakmi, kritizovať jednotlivé historické postavy. Kritiku nie je možné odvolať a je považovaná za nestrannú a nezvratnú (Yu 1988, s. 11). Podľa Huanga mnohí oficiálni historici pristupovali ku svojej práci natoľko zodpovedne, že za ňu boli schopní položiť vlastný život, pretože neboli ochotní pozmeniť históriu podľa predstáv panovníka (Huang 2007, s. 180 - 181). Úlohou historika od obdobia dynastie Tang preto bolo dohliadať nad vládcami a kontrolovať dodržiavanie ich sľubov a vyhlásení (Huang 2007, s. 185).

V prípade gréckej historiografie nemá morálka tak výsadné postavenie ako je tomu v prípade čínskej kultúry, respektíve nemôžeme túto otázku posudzovať tak jednoznačne ako tomu bolo v starovekej Číne a to hlavne z dôvodu úzkeho prepojenia histórie so štátnou správou.

Thukydides sa nezameriaval na morálnu orientáciu. Jeho cieľom bolo zamyslieť sa nad princípmi fungovania ľudského charakteru a politických dejín z intelektuálneho uhlu pohľadu (Mutschler 2007, s. 198). V tomto ohľade bol Thukydides často vnímaný ako predchodca modernej západnej historickej vedy (Mutschler 2007, s. 198).

Na strane druhej, Herodotus, Xenofón a dokonca i Polybius majú k morálke k bližšie. Herodotus uvádza modely dobrého aj zlého správania, čo znamená, že poskytuje aj morálnu orientáciu a rieši otázku morálnej prozreteľnosti, kedy bohovia trestajú

nevhodné správanie, ale aj charakterové vlastnosti ako napríklad pýchu. Polybius vyhlasuje mravnú výchovu za jednu z úloh dejín. Xenofón, považovaný za staromódneho historika, pokladá morálnu orientáciu za hlavný cieľ jeho historických a polohistorických spisov (Mutschler 2007, s. 198).

Je však otázne, či by ich morálne sudy obstáli a boli brané vážne v čínskom kultúrnom prostredí, nakoľko ako sme už spomínali žili títo historici v exile a minimálne v prípade Herodota došlo k exodu jeho rodiny kvôli odporu proti vtedajšiemu vládcovi. Na druhú stranu, v exile tvoril aj Konfucius (孔子, Kong Zi) a trestu sa nevyhol ani samotný Sima Qian, ktorý musel kvôli neposlušnosti voči panovníkovi podstúpiť kastráciu.

V starovekom Ríme je situácia ešte o niečo bližšie tej čínskej. Napríklad Sallust, ovplyvnený Thukydidom, „*pripomína minulosť, aby karhal prítomnosť*“ (Gwinn, Norton, Goetz 1991, s. 560).“ Okrem toho pripisuje histórii inšpirujúci účinok posmrtných masiek predkov (Mutschler 2007, s. 198). Livius skúma didaktické a nedidaktické príklady, ktoré čitateľovi poskytuje historiografia a Tacitus dokonca považuje za jednu z najdôležitejších úloh svojich historických análov chválenie dobra a obviňovanie zla (Mutschler 2007, s. 198). Vidíme tak prepojenie morálnej otázky histórie s odkazom predkov.

Rozdiel môžeme vidieť aj vo využití príkladu v historických textoch spomínaných kultúr. Slovo príklad môžeme chápať v niekoľko významoch. Prvý význam predstavuje príklad v zmysle prípadu, druhý význam ako model alebo vzor (Mutschler 2007, s. 199). Nakoľko v čínskej historiografii platí, že konkrétnu individuálnu udalosť nemožno nahradiť všeobecným pravidlom, pracuje čínska historiografia s príkladom najmä v zmysle vzoru, čo opäť potvrdzuje morálnu funkciu histórie (Mutschler 2007, s. 199). Univerzálne princípy alebo morálne kódexy vznikajú v čínskom historickom prostredí tak, že sa historici začnú prinavracat' ku konkrétnym príkladom alebo skúsenostiam z histórie (Huang 2007, s. 187). S mnohými konkrétnymi historickými príkladmi pracuje napríklad filozof Mencius, ktorý na vyjadrenie svojej morálnej filozofie uvádza jednotlivé osobnosti, menovite Shun, Fu Yue, Jiao Ge, Guan Zhong alebo Boli Xi (Huang 2007, s. 187).

Z toho vyplýva, že čínske historické myslenie je vzhľadom na svoju praktickú orientáciu konkrétne a analogické (Huang 2007, s. 180). V tradičnom čínskom historickom myslení sa dejiny formujú tak, že ľudia analogicky a konkrétne premýšľajú o historických udalostiach, teda časť považujú za celok (Huang 2007, s. 186).

Príklad v zmysle „modelu“ alebo „vzoru“ môže uplatniť svoj emocionálny účinok len na základe svojej konkrétnej individuality, a preto ho nemôžeme nahradiť všeobecnou normou (Mutschler 2007, s. 199).

O príklade v prvom význame môžeme hovoriť u Thukydída a jeho spracovaní peloponézskych vojen, nakoľko sa prostredníctvom diela darí nahliadnuť do všeobecných zákonitostí mužského politického konania (Mutschler 2007, s. 199). Sallust, Livy a Tacitus hovoria vo svojich dielach o tom, ako by sa ich čitatelia mali alebo nemali správať ako politickí aktéri (Mutschler 2007, s. 200). Rímska situácia je teda opäť bližšie čínskej než grécka (Mutschler 2007, s. 200).

V prípade čínskej a antickej kultúry nemôžeme vynechať ani vzťah medzi históriou a naratívnu literatúrou. Zatiaľ, čo na začiatku starovekej gréckej literatúry približne vo 8. storočí pred n.l. stojí epická a didaktická poézia, v Číne má nadradené postavenie história, nakoľko podľa čínskeho myslenia sú „*všetky klasické texty história*“ (Mutschler 2007, s. 195). V prípade Grécka mala taktiež významnejšie postavenie filozofia.

Naopak v antickom Ríme je historiografia jeden z najvýznamnejších prozaických žánrov a nástup filozofie je pomerne oneskorený. Filozofia však bola v prípade Ríma taktiež veľmi úzko spätá s históriou Rímskej republiky (Mutschler 2007, s. 196). V oboch prípadoch platí, že v západnom ponímaní predstavuje história jeden z literárnych žánrov (Gwin, Norton, Goetz 1991, s. 559). Veľký dôraz bol kladený na faktickosť, pretože „*najkonzistenčnou vlastnosťou mal byť presný a verný záznam toho, čo sa stalo*“ (Mutschler 2007, s. 196), ale zároveň však od počiatku existovalo vedomie, že sa pri písaní histórie využívajú techniky fikčnej literatúry. Toto tvrdenie dopĺňa myšlienka, že „*najväčší a najoriginálnejší úspech najlepších gréckych historikov spočíval v ich jasnom pochopení potreby rozlíšiť pravdu od fikcie a v ich vedomom zaujatí metódami,*

ako to dosiahnuť (Gwin, Norton, Goetz 1991, s. 560). “ Zároveň v Antike prevládala názor, že dejiny by mali byť písané na jednej strane veľmi zrozumiteľne, avšak „*slávnostným štýlom podobným jemnému oratóriu* (Gwin, Norton, Goetz 1991, s. 560).“ Okrem toho nemôžeme zabudnúť aj na tradičné rozdelenie literárnej tvorby na dva druhy a to poézia a próza.

Vynechať by sme nemali ani väzbu antickej historiografie na mytológiu. Tá zohrávala dôležitú úlohu v prípade legitimizácie nadvlády Ríma nad zvyškom sveta a zároveň tak postupne dochádzalo k vzniku konceptu národnej histórie a jej ideologickej funkcie. To môžeme vidieť aj na situácií v Ríme, kde sa už okolo roku 300 pred n.l. nachádzalo veľké množstvo pamätníkov pripomínajúcich dôležité historické udalosti a osobnosti (Mutschler 2007, s. 195). Sám Livius, autor diela *Ab urbe condita* kombinoval fakty s fikciou tak, aby dal vyniknúť sláve rímskeho národa a môžeme tak potvrdiť, že jeho zámerom nebol objektívny pohľad na históriu. Jeho druh písania by sa „*dal pripodobniť k patriotickým mýtom, ktoré sa snažil urobiť nesmrteľnými* (Gwin, Norton, Goetz 1991, s. 560).“ Grécky Herodotos, napriek tomu, že považoval sám seba za bádateľa a snažil sa zaobchádzať so získanými informáciami v kritickom duchu, bol vo svojej tvorbe ovplyvnený ľudovými rozprávkami a homérovskými eposmi (Gwin, Norton, Goetz 1991, s. 560), ktoré zobrazovali osudy mýtických hrdinov či bohov.

V Číne samostatný koncept naratívu resp. prózy v západnom zmysle úplne chýba. Jeho použitie v čínskom kontexte je okamžite ohrozené jednoduchým faktom, že sa v ranej čínskej literatúre nedochoval žiadny epický naratív, ktorému by sme mohli pripodobniť neskorší žáner prozaického rozprávania, ktorý nazývame román (Plaks 1978, s. 164). Koncept naratívu je v Číne nahradený konceptom písomníctva a vzdelanosti 文 (wen) a v prípade „*štúdiá tradičného čínskeho naratívu je zvykom hovoriť o vývojovej závislosti prózy na histórii resp. na historiografii* (Yu 1988, s. 1)“, nakoľko využíva rovnaké naratívne postupy.

Diela, ktoré majú viac alebo menej naratívny charakter nájdeme vo všetkých štyroch tradičných kategóriách². Jediným pojmom, ktorým by sme však mohli nahradiť slovo

² Štyri základné kategórie čínskeho písomníctva sú 经 jing: klasické texty, 史 shi: historické texty, 子 zi: filozofické texty (knihy majstrov), 集 ji: zbierky

naratív v čínštine je 史(shi) (Lu 1994, s.38). Kategória 史(shi) v sebe zahrňuje široké spektrum naratívnych textov (Lu 1994, s.38). Vzhľadom na absenciu epiky a neskorý nástup drámy v Číne, zaujala história centrálne miesto v čínskej literárnej tradícii (Lu 1994, s.38). Koncept histórie je v Číne natoľko obsiahli, že môže zahrňovať rozličné typy historických alebo kvázi historických textov (Lu 1994, s.38).

V čínštine sa však stretávame aj s ďalšou kategóriou textov, ktoré sa nazývajú xiaoshuo (小说). Veľmi zjednodušene povedané, sa v čínštine označuje týmto pojmom beletria. Presnejšie ho však môžeme preložiť ako drobné rozprávanie, nepodstatná fáma alebo klebeta, prípadne historka (Lu 1994, s. 38). Predovšetkým sa malo jednať o historky z ulíc a uličiek, ktoré zhromažďovali nižší úradníci ako druh správy o fungovaní spoločnosti (Yu 1988, s. 1).

Xiaoshuo z tohto dôvodu predstavuje buď vedľajší filozofický diskurz, ktorý Ban Gu zaraďuje na koniec filozofickej sekcie na posledné miesto za filozofickými školami akými sú konfucianizmus, mohizmus, či legalizmus (Lu 1994, s 42). V druhom prípade, sa jedná o neoficiálnu a predovšetkým čiastkovú históriu, ktorá má oproti nadradenej oficiálnej histórii najvyšších cisárskych úradníkov iba druhoradé postavenie (Yu 1988, s. 1). Predovšetkým v období vlády dynastií Ming (明) a Qing (清) sa stretávame s myšlienkou, že literárna kritika považuje xiaoshuo za doplnkovú históriu (Lu 1994, s. 51).

Xiaoshuo môžeme iba približne pripodobňovať západnej beletrii a nejedná sa o jej ekvivalent. Hlavným dôvodom je, že v rámci oboch kultúr predstavujú história - fikcia, fakt - fabulácia, literárna pravda - imaginatívna pravda opäť dve odlišné sústavy názorov (Lu 1994, s. 42). Zatiaľ čo v západnom ponímaní je dôležité rozlišovať pravdu a fikciu, v prípade čínskeho myslenia rozoznávame opozíciu skutočný, pravdivý verzus prázdny, prípadne falošný. Fabulácia je však ďalším dôvodom, prečo bola spochybňovaná dôležitosť žánru, akým bolo xiaoshuo. (Lu 1994, s. 41).

V čínskom prostredí preto hovoríme o rozlišovaní oficiálneho a neoficiálneho diskurzu (Lu 1994, s. 42). Kľúčovú úlohu zohráva i samotný jazyk. História bola chápaná ako

jazykový prepis toho, čo bolo povedané a toho, čo sa stalo (Yu 1988, s. 3). Čínske myslenie preto vymedzuje rozdiel medzi 实事(shishi), ktoré predstavuje skutočnú alebo reálnu udalosť a 空言 (kongyan), ktoré označuje prázdne slová, márne reči alebo teoretické formulácie, ktoré nemusia byť vždy založené na faktoch (Yu 1988, s. 42).

Historik musel byť opatrný, nakoľko sa od neho očakávalo, že „*si vymyslí len to, čo je primerané slovám a udalostiam alebo, že pripíše dôvod iba k tomu, čo sa hodí v rámci diskurzu*“ (Yu 1988, s. 7). Čínsky historik mohol iba redukovať, nikdy nie však myšlienky pridávať. Pozícia historika bola spájaná s tak prísnyimi pravidlami, že aj jedno pridané slovo mohlo byť dôvodom, kvôli ktorému mohlo byť historické dielo považované za nepravdivé (Yu 1988, s. 7). Konfuciánsky filozof Xunzi dokonca tvrdí, že jazyk nemusí byť nutne odvodený z reality a ani ju nemusí reprezentovať. Zastáva názor, že jazyk realitu tvorí a reguluje. Z tohto dôvodu sa jazyková chyba rovná narušeniu sociálnej hierarchie a dokonca môže byť jej príčinou (Lu 1994, s. 41)

Konfuciánski učenci sú obzvlášť obozretní, čo sa týka nebezpečenstva, ktoré by mohli spôsobiť vytváranie a rozširovanie falošných pomenovaní, nesprávnych myšlienok a beletrie (Lu 1994, s. 41). Zneužívať tak jazyk a písomníctvo za účelom chvály a predvádzania sa nepripadalo do úvahy (Yu 1988, s. 7). Cieľom historika, ani autora xiaoshuo nemal byť vznik kreatívneho diela na základe novátorských praktík a kreativity.

Historický diskurz musel byť chránený pred výmyslami, klamstvami a umelo vykonštruovanými myšlienkami nezhdodujúcimi sa so schváleným historickým diskurzom (Yu 1988, s. 7). Pre čínskych historikov predstavovala rekonštrukcia histórie „*opis faktov v kontexte hodnôt*“ (Huang 2007, s. 188), ktoré tvorili neodlúčiteľnú súčasť čínskej spoločnosti a predstavovali základ jej hierarchického usporiadania. Dôsledkom porušenia by mohla byť destabilizácia a ohrozenie budúcich generácií.

Xiaoshuo ako neoficiálny diskurz stojí v kontraste s princípmi Dadao 大道 (da dao) a Zhi 智 (zhi), teda s Veľkým porozumením a Múdrosťou, ktoré chápeme ako oficiálny diskurz čínskej vzdelanosti a písomníctva (Lu 1994, s. 40). Neoficiálny diskurz xiaoshuo spochybňuje dominantný konfuciánsky kánon (Lu 1994, s. 43). Podradnosť xiaoshuo

reprezentujú predovšetkým jeho vlastnosti, za ktoré konfuciánski učenci označujú nepravdivosť, nevkus, nevkusný štýl rozprávania, zobrazovanie nízkej témy, poverčivosť, nemorálnosť, vyjadrovanie zaujatosti, zveličovanie skutočnosti a nedostatok seriózneho úmyslu (Lu 1994, s. 49). Problém pre čínskych učencov v prípade xiaoshuo taktiež predstavovali klebety, ľudové – všeobecne rozšírené názory a nespoľahlivé zdroje (Lu 1994, s. 40).

K významnému vývoju xiaoshuo došlo v období vlády šiestich dynastií. V tomto období vzniká súbor textov nazvaných qiguai 奇怪 (qiguai, záznamy anomálií). V širšom zmysle slova sa jedná o historiky o nadprirodzených a mystických udalostiach (Lu 1994, s. 47). Sám Konfucius, aby podporil svoj diskurz týkajúci sa štátnych obradov je veľkým zástancom faktov, teda myšlienok zodpovedajúcich oficiálnemu diskurzu.

Podľa Konfucia sa mali učenci zaoberať predovšetkým praktickými záležitosťami, rozvíjať svoj morálny charakter, viesť svoje rodiny, prispievať k udržiavaniu poriadku a jednoty štátu (100 Chinese Myths and Fantasies 1994, s. 8). Za žiadnych okolností preto učenec nemal plytvať svojim nadaním a časom zbieraním príbehov a rozprávaním o duchoch a bohoch. Dôsledkom čoho bolo aj zachovanie iba fragmentov čínskej mytológie (100 Chinese Myths and Fantasies 1994, s. 8).

Avšak dejiny a písomnosti, ktoré zodpovedali prísnyim požiadavkám oficiálneho diskurzu mohli byť častokrát považované za vysoko stereotypné a obsahovo obmedzené na to, čo zaujímalo vyšších úradníkov a príliš zaujaté konkrétnymi detailmi, neschopné produkovať diela širšieho významu (Gwinn, Norton, Goetz 1991, s. 562) a to najmä v počiatočnom období. Jednou z príčin je určite aj názor, že *„merítkom a štandardom pre všetky naratívne diela by mali byť kanonické a oficiálne historické texty akými sú Zuo Zhuan, Shiji, Hanshu (汉书) – tieto diela sú nadčasové a monumentálne* (Lu 1994, s. 49).“ Mnohí z úradníkov cisárskeho dvora sa však nedokázali vyhnúť povinnosti zaznamenávať a pozorovať obvyklé, ale aj nevšedné prírodné úkazy a vyjadrovať sa k nim, nakoľko ako sme už predtým spomínali, historikovi rovnako náležala aj funkcia astrológa.

Keďže Konfucius presadzuje myšlienku praktickosti, znamená to, že „*prijateľnosť beletrie (xiaoshuo) určuje jej sociálna funkcia* (Lu 1994, s. 49).“ Diskurz xiaoshuo a jeho šírenie však musí byť už v tomto období pod kontrolou, nakoľko má byť šíriteľom kacírskych myšlienok. Jeho kladnou stránkou, teda praktickou funkciou, bola schopnosť sprostredkovať vláde informácie o verejnosti (Lu 1994, s. 51). Tento diskurz sa preto pre vládnu triedu stáva dvojsečnou zbraňou „*pretože xiaoshuo predstavuje anti-žáner a anti-diskurz, ktorý láme hierarchiu literárneho kánonu* (Lu 1994, s. 51).“

Čínsky a západný koncept vnímania času

Vnímanie času a s ním súvisiacej zmeny predstavuje ďalší predovšetkým filozoficky významný bod, ktorý nám slúži k porovnaniu čínskeho a západného konceptu histórie. Základným rozdielom medzi dvomi spomínanými kultúrami je koncept lineárnosti západnej kultúry a koncept cyklickosti typický pre Čínu.

Aj v tomto prípade však nájdeme niekoľko výnimiek. V gréckom kultúrnom prostredí sa môžeme stretnúť s niekoľkými osobnosťami, ktoré sa aspoň čiastočne prikláňali a vo svojich teóriách uvažovali o cyklickosti. Ako príklady uvádzame Empedokla a Herakleita (Bajaníková 2011, s. 4). Herakleitos vo svojej teórii tvrdil, že stanovený poriadok vo svete je závislý na neustálom cyklickom znovuzrození. Empedokles, ktorý uznával štyri základné živly a to oheň, vodu, zem a vzduch, nesúhlasil s myšlienkou ich vzniku a zániku, ale neustálej premeny, teda cyklického obnovenia (Bajaníková 2011, s. 4).

Stuurman taktiež uvádza, že „*zatiaľ, čo Herodotove Dejiny a Sima Qianove Shiji pracujú s kombinovaním cyklického a lineárneho času, u Herodota sa rovnováha nakláňa smerom k cyklickosti a u Sima Qiana k slabej linearite* (2008, s. 38).“

So šírením kresťanstva v Európe, úzko súvisí postupné prevládnutie judeo-kresťanského svetonázoru, ktorý v sebe okrem iného zahŕňa koncept lineárnosti, ale taktiež s náznakmi cyklického vnímania času. Jednotlivé udalosti sú vnímané ako body nachádzajúce sa na priamke (Marcus 2008, s. 126). Pre kresťana je celkový zmysel

obsiahnutý vo vývoji od prvej udalosti, teda časového bodu až po posledný (Marcus 2008, s. 125). Medzi tie najkľúčovejšie udalosti z pohľadu Biblie, patrí stvorenie sveta a človeka, pád do hriechu, vykupiteľské dielo Ježiša Krista, vznik cirkvi, druhý príchod Mesiáša, posledný súd a nastolenie novej Zeme a nového Neba.

Čiastočnú cyklickosť dokážeme rozoznať práve v jednotlivých udalostiach a proroctvách, ktoré sa v Biblii opakujú a to najmä tých, ktoré predpovedajú príchod Krista. Demonštrovať to môžeme na úlohe Mojžiša, Daniela a Dávida, ktorí predstavujú jeho predobraz. Každý z nich v určitom zmysle predstavoval záchranu a spasenie židovského národa, ktorý sa takmer v každom z týchto období búril. Z toho vyplýva opakovanie podobných princípov príchodu záchrancu, následnej vzbury a neposlušnosti zo strany židovského národa. Celé dejiny spásy ešte zároveň predstavujú jeden cyklus. Jedná sa o cyklus stvorenia sveta a človeka, kedy boli stanovené počiatočné morálne hodnoty a pravidlá poriadku a fungovania sveta, cez porušenie týchto noriem v rajskej záhrade, vykupiteľské dielo až k návratu k „*prvotnému veku hojnosti a nevinnosti* (Růžička 2014, s. 103)“. Môžeme preto hovoriť iba o prevládajúcom vplyve prvého alebo druhého spôsobu uvažovania v jednotlivých kultúrach.

Čínsky koncept síce nehovorí o existencii konkrétnej nadprirodzenej božskej osoby v kresťanskom zmysle, avšak nepopiera existenciu kozmogonických síl, ktoré majú vplyv na život celého ľudstva. Tieto sily je za každých okolností potrebné udržať v rovnováhe. To, či budú sily zachované v stabilnom a nemennom stave záleží na už predtým spomínanom zachovávaní pevne stanovených morálnych noriem.

V čínskom chápaní, príroda predstavuje ľahostajnú silu, ktorej sa človek musí prispôsobovať, na rozdiel od západného predpokladu, že človek ju prichádza ovládať a pretvárať (Marcus 2008, s. 123). Preto čínska kultúra predpokladala, že zmene je potrebné vyhnúť sa, ak by to znamenalo, že nebude zachovaný „*jediný mysliteľný poriadok vecí* (Marcus 2008, s. 123)“. Poriadok musia dodržiavať všetci ľudia bez ohľadu na to, na ktorom stupni sa nachádzajú v rámci rebríčka čínskej spoločenskej hierarchie. Nezáleží, či sa jedná o fengshui (风水), ktoré označovalo rituály a formy zmierenia predkov a vesmírnych síl, alebo o Mandát Nebies, ktorý si panovník potreboval

zachovať, aby mohol aj naďalej vládnuť. Dôsledkom panovníkovej neposlušnosti bola strata mandátu a naštartovanie dynastického cyklu, teda striedania dynastií. Stratu Mandátu Nebies a priazne nadprirodzených síl mohli sprevádzať prírodné katastrofy, rebélie, povstania a ďalšie udalosti poukazujúce na úpadok danej dynastie a spoločnosti.

V prípade prírodných zmien hovoríme o tzv. organickom naturalizme. Teda o dvoch princípoch, yin (阴, yin) a yang (阳, yang) a piatich základných elementoch, ktorými sú zem, drevo, kov, oheň a voda. Tie sú vo vzájomnom vzťahu so štyrmi ročnými obdobiami, jednotlivými farbami a smermi. Zem funguje ako centrum a vplýva na zmeny ročných období. Energia každej fázy sa pohybuje v cyklickej sekvencii, v ktorej jedna fáza je prekonaná ďalšou v poradí, kým sa celý proces, teda cyklus, nezopakuje. Táto postupnosť striedania fáz sa nazýva 相克 (xiangke). Svoju úlohu zohrával aj mesiac a jeho fázy spln, či nov (Yu 1988, s. 12).

Rok bol zároveň rozdelený na 25 období, ktoré sa nazývali zhusun (竹筭 zhūsùn), názov odvodený od stonky bambusu. Každé z týchto období malo svoju typickú charakteristiku (Yu 1988, s. 13). Historik zbehlý v otázkach astrológie dokázal rozlíšiť, ktoré obdobie práve prebieha a „odhaliť tajný rytmus a telo zdanlivo náhodnej temporality – časovosti (Yu 1988, s. 13).“ Z toho vyplýva nielen to, že prírodné fázy zodpovedali prísnemu systematickému rozdeleniu, ale rovnako to zdôrazňuje, že zmena mala v Číne morálny a častokrát prírodný charakter a ich vzájomný súvis sa nevylučoval (Yu 1988, s. 11). Účelom civilizovanej spoločnosti tak bolo pokúsiť sa zastaviť rozklad (Marcus 2008, s. 134).

S úlohou „Nebies“ sa spája osudovosť a určitý druh pasivity, respektíve nezasahovania, to čo chcú Nebesá to sa stane. Človek tieto sily nedokáže ovládať. V judeo-kresťanskom ponímaní opäť vidíme iný prístup. Boh - Jahve dáva schopnosti svojim služobníkom, aby ovládli prírodu a boli schopní aj nadprirodzených skutkov. Spomenúť môžeme rozostúpenie Červeného mora, Daniela v jame levovej alebo troch mládencov v rozpálenej peci. Aktívna viera robí zázraky a dokonca mení prírodné zákonitosti a posúva jednotlivca smerom dopredu.

Napriek tomu, že nemôžeme západnú kultúru jednoznačne označiť ako tú, ktorá chápe plynutie času a dejín lineárne, spomínané znaky cyklickosti v čínskej kultúre jednoznačne prevládajú. Cyklickosť a periodické opakovanie je rovnako charakteristické pre mýtus a mýtické myslenie (Růžička 2014, s. 103). Avšak dôležitým bodom, ktorý naznačujeme už v predchádzajúcom odseku, ktorý hovorí o pasivite a aktivite, je postoj oboch kultúr k pokroku a vývoju.

Vrchol čínskej kultúry nevideli čínski myslitelia v budúcnosti, ale naopak klasickí čínski literáti hľadali „zlatý vek“ v minulosti (Marcus 2008, s. 123). Pokrok nebol vnímaný ako hybná sila spoločnosti. Jediná akceptovateľná zmena bola tá, ktorá znamenala návrat k starým poriadkom (Marcus 2008, s. 129). Preto, napriek tomu, že sa počas dvoch tisícročí čínskej civilizácie uskutočňovali veľké zmeny, po celú dobu bola zachovaná určitá kultúrna jednota a dominantnou hodnotou čínskej kultúry bola predovšetkým statickosť a snaha o jej konzerváciu (Marcus 2008, s. 129). Úplne inak sa k pokroku stavia západná civilizácia, pretože *„idea pokroku je jedným z najznámejších meta-historických konceptov západnej civilizácie (Marcus 2008, s. 126)“*

Dôvodom je existencia niekoľkých základných filozofických premís typických pre západnú kultúru. Konkrétne sa jedná o individualizmus, Comteov pozitívizmus, materializmus a evolučnú teóriu. Západná aj čínska kultúra verili, že *„človek dokáže pochopiť harmóniu a poriadok prírody (Marcus 2008, s. 127).“* Západný pohľad sa napriek tomu líšil v tom, že človek môže *„radikálnejšie pretvárať svoj svetonázor a nie sa iba svetu prispôsobovať (Marcus 2008, s. 127)“*

Zo západného racionalistického pohľadu bol vesmír zrozumiteľný a každý problém riešiteľný. Dôraz sa kládol na romantickú úlohu dobrej vôle v snahe o dosiahnutie dokonalosti. Narastajúca kontrola človeka nad materiálnymi oblasťami bola, podľa Comteovho pozitívizmu, priamoúmerná pokroku v oblasti etiky a hodnôt. Svoju narastajúcu úlohu a vplyv preto preberá veda. Evolučná teória sa mala stať prostriedkom progresu smerom k slobode a to predovšetkým k slobode jednotlivca (Marcus 2008, s. 126)

Čína taktiež postupne začína narážať na myšlienkové a filozofické prúdy, ktoré spôsobia zemetrasenie doposiaľ platného a veľmi prísneho čínskeho hodnotového rebríčka. Západná premisa univerzálneho rovnostárstva, či humanistického individualizmu sa pod vplyvom koloniálnych mocností, ale i čínskych zahraničných študentov dostáva do Číny a stáva sa výzvou pre doposiaľ nedotknuteľné postavenie klanu a rodiny, základné kamene stabilnej hierarchizovanej čínskej spoločnosti. Ako je nám známe z moderných dejín Číny, podobne ako do iných krajín, aj do Číny expandoval komunizmus a s ním spájané myšlienky vedeckého progresu, avšak zbaveného jeho liberálnej podstaty. Očakávanie zlepšenia sa stalo dôvodom prichádzajúcej revolúcie (Marcus 2008, s. 127 – 129)

Stretnutie Číny so Západom

Ako sme už načrtli v predchádzajúcej kapitole, Čína sa napriek svojmu postojú uzavretej konzervatívnej „Ríše stredu“, nevyhla vzájomnej interakcii so západným svetom. Dve ópiové vojny (第一次鸦片战争, diyici yapian zhanzheng, 第二次鸦片战争, dierci yapian zhanzheng), ktoré sa odohrali v prvej a druhej polovici 19. storočia, znamenali nedobrovoľné otvorenie sa Číny svetu, ktorá už nedokázala zabrániť šíreniu nových myšlienok.

Napriek tomu, že posledná dynastia Qing (清, Qing), vo svojej záverečnej fáze reprezentovaná predovšetkým cisárovnou Cixi (慈禧, Cixi), bola odporkyňou modernizácie a väčšina snáh o uplatnenie výraznejších reforiem, ako napríklad 100 dní reforiem (戊戌变法, Wuxu bianfa) pod vedením mladého cisára Guangxuho (光绪, Guangxu), bola násilne potlačená, si postupne začala uvedomovať meniaci sa svet okolo seba, čoho dôsledkom bolo aspoň vysielanie čínskych študentov na zahraničné študijné pobyty, predovšetkým do Japonska a USA. Výsledkom bol okrem iného import nových myšlienok a hodnôt a to predovšetkým prostredníctvom mladej generácie čínskych vzdelancov, ktorá sa snažila odkloniť od ortodoxného zmýšľania svojich predkov.

Nové idey začali prenikať do všetkých sfér čínskej kultúry a spoločnosti vrátane literatúry, histórie, vedy, techniky, filozofie, a postupne aj ekonomiky, čo predstavovalo výzvu pre tradičné čínske hodnoty a v predchádzajúcej kapitole spomínaný „jediný mysliteľný poriadok vecí“.

Pre účely našej práce je najdôležitejšie zamyslieť sa nad zmenami, ktoré sa začali uplatňovať v oblasti literatúry a historiografie. Čínska historiografia a literárna veda sa na začiatku nevydali jedným uniformným smerom a o ich budúcej podobe prebiehajú významné diskusie. Kľúčovou sa však v priebehu konca 19. storočia a v 20. storočí stáva otázka spoločenskej angažovanosti.

Liang Qichao (梁启超, Liang Qichao) bol čínskym vzdelancom a politickým aktivistom, pôsobil počas obdobia vlády upadajúcej dynastie Qing a v počiatočnom období Čínskej republiky. Napriek tomu, že boli jeho myšlienky stále ovplyvnené konfucianizmom (Jiang 2017, s. 77), vyčítal staromódnej čínskej historiografii niekoľko podstatných nedostatkov a bol ovplyvnený západnou historickou vedou. Vo svojom diele *Nová historiografia* (新史学, Xin Shixue) z roku 1902, ktoré sa vo svojej dobe stalo „manifestom modernej čínskej historiografie“ (Jiang 2017, s. 76) tvrdil, že staromódna historiografia by mala prestať slúžiť iba cisárskemu dvoru, teda panovníkovi a jeho ministrom a jej cieľom by malo byť vzdelávať nového moderného občana (Jiang 2017, s. 76).

Veľká zmena spočívala v tom, že Liang začal vo svojom diele uplatňovať myšlienky nacionalizmu, evolúcie, sociálneho darvinizmu spájanou s teóriou prežitia silnejšieho. Podľa Sumiky „Liang chápal svet ako priestor, v ktorom sa každý národ snaží o prežitie v konkurencii iných národov“ (2013, s. 187). „Zastával názor, že „Tí, ktorí si vážia históriu, oceňujú jej schopnosť vyložiť príbeh skupiny ľudí a ich vzájomných dohôd, súperenia a zjednocovania, ako aj jej schopnosť opísať podmienky, ktoré skupine ľudí umožňujú, vziať sa, obnoviť sa a spoločnými silami sa rozvíjať“ (Jiang 2017, s. 78).“ V „boji o prežitie“ národa alebo etnika sa preto rozhodujúcimi stávajú národné kvality a civilizačné vlastnosti, ktoré vznikajú na základe vedeckého myslenia, náboženstva, umenia a spôsobu života danej krajiny (Jiang 2017, s. 79).

Taktiež však ako prvý moderný čínsky historik zdôrazňoval individuálnu silu mysle a vôle ako základné hnacie sily historického vývoja a evolúcie (Jiang 2017, s. 79). Sumika posúva Liangovu myšlienku ešte ďalej a tvrdí, že Liang presadzoval teóriu že „*reforma Číny by nemala byť vykonávaná zhora-nadol, ale naopak na úrovni najširšej vrstvy reformovaných jednotlivcov [...], ktorých nazýva novými ľuďmi (新民, xinmin) (2013, s. 189).*“ Liang však zároveň vyzdvihuje dôležitosť národnej súdržnosti a Číne vyčíta neschopnosť ľudí byť prínosom pre celú čínsku spoločnosť a myslieť na svoj národ (Sumika 2013, s. 189).

Liangove myšlienky o novej historickej vede by u niekoho mohli čiastočne vyvolávať dojem akéhosi predchodcu ľavicových tendencií, ktoré sa naplno prejavili v Číne po vzniku Čínskej ľudovej republiky v roku 1949 vo forme maoizmu inšpirovaného marxistickou filozofiou a výkladom dejín. Je zaujímavé, že Xuyu Teng vo svojom článku z roku 1949 *Chinese Historiography in the Last Fifty Years* tvrdí, že Liang Qichao vo svojom diele *Nová historiografia* vyčíta tradičnej čínskej historiografii jej prílišné zaujatie jednotlivcami ktorých uprednostňuje pred ľudskými masami (1949, s. 136). Je otázne, či autor článku zvolil túto rétoriku iba náhodou, ale v každom prípade začína pripomínať nastupujúci revolučný naratív.

Víťazstvo maoistického naratívu

Spolu s nástupom Komunistického strany Číny k moci, po porážke Japonska a víťazstve v občianskej vojne s Kuomintangom (国民党, Guomindang) v roku 1949, sa v čínskom kultúrnom prostredí začína naplno prejavovať revolučný historický naratív, ktorý zásadne ovplyvnil nielen historiografiu, ale aj literatúru. Medzi najvýznamnejších a najvýraznejších historikov počiatočného obdobia pred a na začiatku vzniku Čínskej ľudovodemokratickej republiky patril Fan Wenlan (范文澜, Fàn Wénlán). Jeho forma výkladu ópiových vojen ukazuje na základné charakteristické vlastnosti ideológie, ktorá bude prevládať v Číne minimálne po dobu nasledujúcich 30 rokov.

Vo svojom diele *Moderné dejiny Číny* (中国近代史, Zhongguo jindaishi), Fan Wenlan „zobrazuje britských obchodníkov a qingskú vládu ako prospechárov a obyvateľstvo ako obeť obchodu s ópium (Li 2010, s. 273).“ Hlavnou témou modernej čínskej histórie sa preto stáva boj proti imperializmu a feudalizmu (Li 2010, s. 275) a zvrhnutie reakcionárskeho socio-politického poriadku (Li 2010, s. 270). To dokazuje aj Fanov dôraz na revolúcie a rebélie ako dôkaz „triumfálneho hrdinského odporu čínskeho ľudu proti britským silám. [...] (Li 2010, s. 275).“ Fan napríklad popisoval aktivity anti-britského hnutia (Li 2010, s. 275) a komunistická revolúcia bola pre neho vyvrcholením storočného boja čínskeho ľudu proti imperializmu a feudalizmu (Li 2010, s. 270).

Nakoľko Fan Wenlan neprešiel žiadnym systematickým marxistickým tréningom, jeho diela prehliadali jednu z najpodstatnejších premís oficiálnej marxistickej historiografie a to triedne vzťahy a triedny boj (Li 2010, s. 285). Marxistická historiografia podobne ako republikánska, reprezentovaná „modernizačným naratívom (Li 2010, s. 270)“ prijala myšlienky progresu a evolúcie. Rozdiel však spočíva v tom, že marxistická historiografia považuje za „hybnú silu historického progresu triedny boj (Wang 2008, s. 790)“ a s ním spojenú revolúciu. Na tomto základe boli interpretované napríklad historické udalosti ako Taipingské povstanie (太平天国之乱, Taiping tianguo zhiluan) (Wang 2008, s. 790).

Túto myšlienku preberá aj samotný Mao Zedong (毛泽东, Mao Zedong), čo vyjadril aj sám prostredníctvom básne „Štúdium histórie“ (读史, Du Shi), ktorej verše je možné interpretovať tak, že bez ohľadu na spoločnosť, či už kapitalistickú, feudálnu alebo otrokársku, ľudia vždy medzi navzájom bojujú, až nakoniec tento boj prerastá do vojny (vrrw.net, 2021).

Na rozdiel od sovietskeho marxistického výkladu dejín, v ktorého centre diania stáli mestá a proletariát tvorený predovšetkým robotníckou triedou, v Číne sa za proletariát, teda triedu reprezentujúcu zdroj entuziazmu a iniciatívy más, považujú roľníci obývajúci zaostalejšie a v tom čase Kuomintangom prehliadané vidiecke časti Číny. O tom svedčia aj roľnícke povstania v Nanchangu (南昌起义, Nanchang qiyi) alebo známe Povstania jesennej žatvy (秋收起义, Qiushou qiyi), v ktorých ozbrojené zložky okrem iných tvorila

aj vidiecka chudina, zbedačení roľníci a oddiely roľníckej domobrany a tzv. banditi, ktorých nebolo ťažké presvedčiť že pôda nepatrí do rúk bohatých, ale je potrebné prerozdeliť ju medzi chudobných (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 32). Roľnícke povstania sa tak stali glorifikovanou súčasťou čínskej histórie (Unger 1993, s. 3).

Napriek tomu, že sa Májové hnutie (五四运动, Wusi yundong) z roku 1919 snažilo o modernizáciu a sprístupnenie literatúry širšej verejnosti a to najmä prostredníctvom nahradenia zložitého literárneho jazyka wenyan (文言, wenyan), hovorovým jazykom baihua (白话, baihua), ale aj ich bojom proti starým skostnateným tradíciám, zvyklostiam a poverám, čo môžeme vidieť napríklad v dielach Lu Xuna (鲁迅, Lu Xun), ktorý chcel literatúrou „liečiť ľudí“, „Mao Zedong v roku 1940 vydal svoju esej ‚O novej demokracii‘ (新民主主义论, Xinminzhu Zhuyilun), v ktorej sa zameral na analýzu kultúrnych aktivít Májového hnutia (Tang 1993, s. 50)“. Literatúru tohto obdobia považoval za nedostatočne revolučnú. Tvrdil, že „v tom čase ešte nebolo možné, aby sa toto kultúrne hnutie rozšírilo medzi robotníkov a roľníkov. Slogan ‚Literatúra pre pospolitý ľud‘ bol pokrokový, no v skutočnosti sa pomenovanie ‚prostý ľud‘ vtedy mohlo vzťahovať iba na malomeštiakov a buržoáznych intelektuálov v mestách, teda mestskú inteligenciu (Mao 2003, s. 59).“

Mao Zedongovu nespokojnosť s doterajším vývojom literatúry vidíme predovšetkým v nedostatočnom politickom účinku a propagandistickej sile Májového hnutia a obdobia, ktoré nasledovalo bezprostredne po ňom a to napriek tomu, že u mnohých čínskych autorov, predovšetkým tých, ktorí začali pôsobiť v komunistických oslobodeneckých oblastiach akými bola aj komunistická základňa v Yan'ane (延安, Yan'an), vidíme zmeny v ich literárnej tvorbe. Premenu môžeme ilustrovať napríklad na Ding Ling (丁玲, Ding Ling) a hlavných hrdinkách jej poviedok. Od Sofie, nepochopenej, precitlivenej a silne individualizovanej ženy z mesta, ktorej vnútorne prežívanie poznáme až do najmenších detailov, sa Ding Ling posúva k Meilin z poviedky „Shanghai na jaře 1930“ (1930年春上海, 1930 Nian Chun Shanghai), ktorá už ďalej nechce žiť iba sama pre seba, ale chce byť prínosom pre spoločnosť až po poviedku „Povodeň“ (水, Shui),

v ktorej už nedokážeme identifikovať jednotlivca ako hlavného hrdinu, ale túto úlohu preberajú masy.

Mao Zedong sa preto rozhodol, že je potrebné dať historiografii a literatúre jednotnú podobu, aby bolo možné „pomocou minulosti, slúžiť súčasnosti“³ a posunúť ju tak na ďalšiu úroveň. Závaznou normou, ktorá určila podobu literatúry a historiografie pre nasledujúce obdobie sa stali *Rozhovory o literatúre a umení v Yan'ane* (在延安文艺座谈会上的讲话, Zai Yan'an Wenyizuo Jianghuishang de Jianghua) a ďalšie politické kampane a čistky, ktoré mali za cieľ vykynožiť posledné „kontrarevolučné buržoázne myšlienky“, pretože „takzvaný ‚humanizmus‘, ktorý niektorí ľudia v Yan'ane v súčasnosti zastávajú ako teoretický základ pre literatúru a umenie [...] je úplne mylný (Mao 1980, s. 79).

Ako píše Li, Mao Zedongovým cieľom nebolo na prvom mieste „dosiahnuť pravé marxistické chápanie histórie (2010, s. 36)“, ale predovšetkým legitimizovať vládu Komunistickej strany (Guo 2014, s. 245). Podmienkou sa stala transformácia triedneho a historického vedomia (Guo 2014, s. 246) s cieľom indoktrinovať masy a budúce generácie ideológiou triedneho boja (Guo 2014, s. 245). Do centra pozornosti sa dostáva „naratív hrdinu alebo víťaza (Zheng 2008, s. 791)“, spolu s dôrazom na prezentovanie „traumatickej a ponižujúcej skúsenosti vzťahujúcej sa na západnú a japonskú inváziu (Zheng 2008, s. 791) do Číny.

Keďže maoistický výklad histórie podporoval myšlienku marxistickej periodizácie dejín, to znamená vývoj od zaostalej otrokárskej spoločnosti až po ideálnu slobodnú socialistickú spoločnosť, čo mimochodom poukazuje na uplatnenie teórie progresu a lineárneho vývoja, bolo cieľom čínskej historiografie a literatúry poukázať a najmä účelovo vytvoriť silný kontrast medzi starou feudálnou a novou socialistickou spoločnosťou po ustanovení Čínskej ľudovej republiky, čo potvrdzuje aj Guo Wu, ktorý

³ Názov knihy Jonathana Ungera: *Using the past to serve the present: historiography and politics in contemporary China*

tvrdí, že „vytváranie kontrastu medzi minulosťou a prítomnosťou sa stalo pevnou súčasťou politickej kultúry ČLR (Guo 2014, s. 245).“

Kontrast musel byť viditeľný aj medzi jednotlivými spoločenskými triedami zúčastňujúcimi sa triedneho boja. Z toho vyplýva aj prísne rozdelenie postáv na kladné a záporné, nakoľko Mao Zedong vyhlásil, že „v triednej spoločnosti má ľudská prirodzenosť triedny charakter a ľudská prirodzenosť v abstraktnej rovine, ktorá presahuje triedu neexistuje (Mao 1980, s. 79). Postavy kladné reprezentoval proletariát, zložený z roľníkov, robotníkov a vojakov. Postavy záporné tvorili predovšetkým statkári. Tento názor posilňuje aj tvrdenie, že „statkár - možno najvýznamnejšia kultúrna ikona darebáctva a šikanovania - dominoval predstavivosti spoločnosti z Maovej éry [...]. ...štátom sponzorovaná historiografia, beletria, film a umenie zobrazovali statkárov ako triedu, ktorá spôsobila utrpenie, bolesť a traumy roľníkom a jednotliví zemepáni sa stali zosobnením zlomyseľnej starej spoločnosti“ (Guo 2013, s. 131).

Zaujímavé je, že rozdelenie postáv na kladné a záporné sa častokrát odrážalo aj na vonkajšom výzore postáv. Môžeme si to všimnúť napríklad v románe *Bouře* (暴风骤雨, Baofeng Zhouyu) od Zhou Liba (周立波, Zhou Libo). Statkár Han Fengqi je „vyhublý a na spáncích měl hluboké lysiny“ (Zhou 1951, s. 32), má „zažloutlý obličej“ (Zhou 1951, s. 37) a „knírek krátce zastřížený po japonském způsobu (Zhou 1951, s. 37). Prezývka Starého Yanga, „Strupatec (Zhou 1951, s. 131)“, v sebe tiež nesie negatívnu konotáciu, ktorá sa odráža v jeho charaktere, pretože sa neskôr dozvedáme, že „pracoval u Starého Hana [...] (a) byl zbabělý a prospěchářský (Zhou 1951, s. 131).“ Ďalšia záporná postava, Han Dlouhokrký, má zas „nezvykle malou hlavu na velmi dlouhém krku.“ (Zhou 1951, s. 34) Rozprávač dokonca tvrdí, že „to ho snad učinilo lstivým a prolhaným (Zhou 1951, s. 34), čo potvrdzuje náš názor, že charakter záporných postáv bol častokrát prepojený s ich vizuálnou stránkou.

Štátny aparát na celoštátnej, ale najmä regionálnej úrovni začal realizovať vzdelávacie kampane. Spomenúť môžeme napríklad všeobecné Hnutie za socialistické vzdelávanie (社会教育运动, Shehui jiaozu yundong) známe aj ako Kampaň štyroch očistení (四清运动, Siqing yundong).

Je otázne, ale veľmi pravdepodobné, že sa Mao Zedong, ktorý sa vášnivo zaujímal o čínsku históriu a „preštudoval si *Zápisky historika* (Guo 2014, s. 252)“, inšpiroval práve u starovekých klasických textov. Tie, ako sme už uviedli v predchádzajúcej kapitole, pracovali práve s konkrétnymi individuálnymi udalosťami a skúsenosťami, teda vo všeobecnosti príkladmi v zmysle modelu alebo vzoru, ktoré nebolo možné nahradiť všeobecnými pravidlami a klasické čínske myslenie bolo práve z tohto dôvodu považované za analogické, čo znamená, že časť reprezentovala celok.

Veríme, že práve aj z tohto dôvodu začala maoistická historiografia pracovať s „*individuálnymi spomienkami kedysi utlačaných (a tie) sa postupne stali základom pre vytvorenie kolektívnej pamäte Číny pred rokom 1949* (Guo 2014, s. 247).“ Tieto individuálne spomienky jednotlivcov boli využívané a spracovávané v kampaniach, ktoré boli zamerané na masové písanie osobných dejín, rovnako ako aj dejín komúny a ich publikovanie bolo prostriedkom kampane za účelom „pripomenutia si horkosti“ (Guo 2014, s. 247). Zdrojom sa preto stávajú zážitky jednotlivcov, rodín a komún (Guo 2014, s. 253).

Guo Wu okrem toho tvrdí, že pre historikov bolo veľmi náročné začleniť takéto materiály do akademického výskumu histórie, nakoľko sa od nich očakávala politická korektnosť vtedajšej doby a o chudobných sa mohlo hovoriť a písať iba pozitívne a to napriek tomu, že samotný Li Xin, historik a člen akadémie sociálnych vied, počas svojej práce na kampani Štyroch očistení nevidel „*nič viac než len chudobu, zaostalosť, a temnú stránku socialistickej Číny* (Guo 2014, s. 253).“

Na všetkých úrovniach, to znamená, historické písomnosti a fiktívne diela spolu so zhromaždeniami, ktoré niekedy pripomínali umelo vytvorené divadelné predstavenia, na ktorých tí najchudobnejší roľníci prednášali väčšinou pred mladším publikom o svojom neľahkom živote pred príchodom Čínskej ľudovo-oslobodeneckej armády (Guo 2014, s. 260-261, s. 264), boli „*manipulované kultúrnymi predstaviteľmi štátu a dochádzalo k postupnému stieraniu hranice medzi históriou a fikciou [...] a boli oddelené od ‚objektívnej reality‘ a stali sa ‚reprezentačnou realitou‘* (Guo 2014, s. 247).“ Predchádzajúce riadky potvrdzujú, že história a historické fakty museli byť

aj v tomto období čínskej histórie interpretované iba v medziach diskurzu a to v tomto prípade, diskurzu maoistického.

Žánrami, ktoré patrili medzi typické v oslobodeneckých oblastiach 40. rokov 20. storočia boli romány a poviedky, ktorých dej bol zasadený do dedinského prostredia a ich hlavnou témou sa stal boj so statkármi a presadenie pozemkovej reformy (Hladíková 2013, s. 67). Charakteristické pre romány a poviedky, ktoré sa vydávali v tomto období sa stali, okrem spomínaného schematického a stereotypného rozdelenia postáv na kladné a záporné na základe triednej príslušnosti, aj ďalšie literárne prostriedky. Vytvárali sa tak „binárne opozície (Lin 2005, s. 63)“. Následkom čoho bol triedny konflikt prezentovaný ako „úplne jasný (Lin 2005, s. 63)“ a dochádzalo k výraznému „zjednodušenému usporiadaniu (Lin 2005, s.63)“ diel čínskeho socialistického realizmu.

Ich dej je ľahko predvídateľný a podľa Lina nasledujú podobné vzorce. Na začiatku čelia revolučné snahy ťažkostiam a neúspechom, potom nasleduje proces hromadenia síl a následnej expanzie, ktorá vedie k predurčenému víťazstvu revolúcie. Jediným mysliteľným výsledkom je dosiahnutie progresu a posun od prehry k víťazstvu a od jedného víťazstva k ešte väčšiemu víťazstvu (Lin 2005, s. 63)

Samotný jazyk románov a poviedok bol jednoduchý. Predovšetkým boli písané hovorovým jazykom, nakoľko sa mali diela priblížiť ľudu, ktorého vzdelanosť bola na nižšej úrovni. Niektorí autori sa nevyhýbali ani písaniu v jednotlivých čínskych dialektoch. Ďalší využívali ľudové rozprávačské formy, súčasťou literárnych textov boli krátke ľudové básničky, prípadne verše piesní. Diela charakterizovala jednoduchá symbolika, častokrát spájaná s červenou farbou alebo východom slnka, reprezentujúcim nádej a záchranu v podobe oslobodeneckej armády.

Od 50. rokov až do Kultúrnej revolúcie (文化大革命, Wenhua Dageming) prebiehajúcej v rokoch 1966 – 1976, môžeme hovoriť o období tzv. spojenia revolučného realizmu s revolučným romantizmom (Wang 2016, s. 237). Socialistický realizmus čínskeho typu sa tak snažil o vymedzenie sa voči jeho sovietskemu stalinskému náprotivku (Hladíková 2013, s. 67).

Wang za reprezentačné dielo tohto obdobia považuje román *Pieseň mladosti* (青春之歌, Qingchun Zhi Ge) od spisovateľky Yang Mo (杨沫, Yang Mo) z roku 1958 (2016, s. 240). S týmto tvrdením si dovoľíme čiastočne nesúhlasiť, nakoľko nám svojou témou a prevedením nápadne pripomína poviedku od spisovateľky Ding Ling „Shanghai na jar 1930“, v ktorej autorka ešte zďaleka nespĺňa požiadavky spoločensky angažovanej literatúry a „*spája dve témy, osobnú a sociálnu, a to prostredníctvom spojenia lásky a revolúcie, ktoré bolo populárne medzi ľavicovými spisovateľmi v Shanghai [...]* (a) *tento vzorec vykazuje zatiaľ iba nízku mieru politizácie a politického zánietenia* (Zhang 2003, str. 398).

Napriek tomu, že obe autorky popisujú premenu mladej intelektuálky, zamilovanej do muža, ktorého správanie a životný štýl reprezentuje starú buržoázu spoločnosť, na ženu zaniетенú pre revolúciu, čo sa nakoniec odráža aj vo výbere jej partnera – nadšeného komunistického agitátora a *Pieseň mladosti* okrem toho mapuje históriu revolúcie v Číne, Yang Mo bola počas Kultúrnej revolúcie kritizovaná práve za „*maloburžoázne postoje hlavnej hrdinky na začiatku románu* (Hladíková 2013, s. 70).“

Romantizmus v prípade revolučného realizmu preto nechápeme v zmysle romantiky, lásky a vzťahov ako jedného z hlavných motívov a zároveň metafor diela. Zdá sa nám, že by sa tak literatúra obdobia 50. rokov vrátila o krok späť, ak by za vzorové dielo tejto doby považovala práve *Pieseň mladosti*. Predsa aj sám Mao Zedong zdôrazňoval, že univerzálna láska a humanizmus presahujúci spoločenskú triedu neexistuje (Mao 1980, s. 79). Maovu výzvu k revolučnému romantizmu preto chápeme v zmysle zobrazovania dokonalej spoločnosti, teda utópie, spojenej s oslavovaním a idealizovaním niektorých osobností, predovšetkým jeho samotného, ale aj vo vyzdvihovaní nás, vojakov, kádrov a ďalších členov proletariátu.

Literatúra tohto obdobia sa naopak ešte viac radikalizuje. Tomuto tvrdeniu nahráva samotný fakt, že v roku 1958 začína kritické obdobie Veľkého skoku (大跃进, Dayuejin), experimentu, ktorý mal Číne v horizonte extrémne krátkej doby, prostredníctvom neortodoxných postupov, zabezpečiť ekonomický a priemyselný rast a dostať Čínu

na úroveň Veľkej Británie a USA. V tomto období prechádza Komunistická strana veľkou skúškou a bolo potrebné posilniť propagandu na najvyššiu možnú mieru. Prevažovať začala „skutočná masová literatúra, písaná nevzdelanými masami namiesto profesionálnych spisovateľov. Reprezentovali ju najmä oslavné básne na komunistickú stranu a Mao Zedonga (Hladíková 2013, s. 67).“ Najznámejším dielom tohto obdobia sú *Piesne červeného práporu* (红旗歌谣, Hongqi Geyao), zbierka básní so silným propagandistickým účinkom. Diela tohto obdobia však vzhľadom na silný vplyv propagandy strácajú svoje literárne kvality a stávajú sa skôr výpoveďou o prebiehajúcej dobe pre budúce generácie.

Nástup reformátorov a liberalizácia Číny

Po porážke Gangu štyroch (四人帮, Si ren bang) a oslabení konzervatívneho krídla Komunistickej strany, po smrti Mao Zedonga, ktorý určil za svojho nástupcu Hua Guofenga (华国锋, Hua Guofeng), sa do vedenia Komunistickej strany Číny dostáva v roku 1982 Deng Xiaoping (邓小平, Deng Xiaoping).

Deng Xiaoping si už po neúspešnej kampani Veľký skok vpred, ktorá voviedla Čínu do hladomoru v rokoch 1959-1961, uvedomoval, že čínske hospodárstvo a ekonomika vyžaduje rozsiahlu obnovu a začal byť známy svojimi pravicovými tendenciami a pragmatickým prístupom k riešeniu ekonomických otázok. Tento prístup odkláňajúci sa od oficiálnej ideológie však nevyhovoval konzervatívne krídlu strany a Deng musel stráviť niekoľko rokov na vidieku, prevýchovou prácou, mimo oficiálne politické dianie a to najmä počas Kultúrnej revolúcie.

V roku 1973 dochádza k oficiálnemu zavedeniu Štyroch modernizácií, týkajúcich sa poľnohospodárstva, priemyslu, armády, vedy a výskumu. Postupné uplatňovanie ekonomických reforiem a tzv. otváranie sa Číny svetu, na začiatku najmä prostredníctvom špeciálnych ekonomických zón, malo za následok nielen príliv zahraničných investorov a postupný rast blahobytu, ale rovnako znamenalo aj zmenu

životného štýlu a príliv nových myšlienkových prúdov zo zahraničia a narastajúci vplyv komerčnej kultúry.

V roku 1983 bola vyhlásená *Kampaň proti duchovnému znečisteniu* (清除精神污染運動, Qingchu jingshen wuran yundong). Cieľom kampane bolo odstrániť „hrozby prichádzajúce zo Západu (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 180).“ Toto označenie v sebe zahŕňa predovšetkým dekadentnosť západnej kultúry a sociálne odcudzenie sa (Wang 1986, s. 48), existencializmus, prílišný individualizmus (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 180) a vulgárnosť spojenú s nástupom sexuálnej revolúcie a šírenia pornografie (Wang 1986, s. 48).

Za problém považovala Komunistická strana Číny šírenie všetkých foriem populárnej kultúry, jazzovej, rockovej hudby, filmov, tanca ale aj nových moderných účesov a štýlov obliekania (Fairbank 1998, s. 464). Na dedinách sa malo bojovať proti feudálnemu správaniu a predsudkom, hazardu a krádežiam. Celkovo bola odsudzovaná komercializácia či už literárnej tvorby alebo tendencia robiť všetko za účelom zisku (Wang 1986, s. 51). Kampaň proti duchovnému znečisteniu utíchla pomerne rýchlo, na jej miesto v roku 1987 nastupuje Kampaň proti buržoáznej liberalizácii (反对资产阶级自由化, Fandui zichanjie ziyouhua).

Liberalizácia ekonomiky vytvárala klamný dojem, že vzniká priestor pre zásadnú liberalizáciu politického života. Pravdou však zostáva, že ústava z roku 1978 čiastočne zavádzala základné politické ľudské práva ako napríklad sloboda zhromažďovania a sloboda slova (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 173). Na tomto základe, preto v rokoch 1977-1978 prebieha obdobie Pekinskej jari. Hnutie bolo v Číne potlačené v momente ako začalo diskutovať o možnosti demokratizácie a zrušenia monopolu Komunistickej strany Číny (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 174). Deng Xiaoping preto za účelom upevnenia pozície strany zverejňuje štyri základné princípy politického systému. Piliere, ktoré sú základom pre dosiahnutie modernizácie Číny, avšak so zachovaním starej straníckej ideológie (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 174, s. 175).

Napätie predchádzajúceho obdobia vyústilo až do nepokojov na námestí Brány nebeského kľudu. Príčinami tragického vyústenia udalostí na námestí bola okrem požiadavky na pluralitu v politike (Fairbank 1998, s. 469) a žiadosti o prehodnotenie „*predchádzajúcich politických a režimových liberalizácií Hu Yaobanga*“ (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 188), vzrastajúca inflácia, strata sociálnych istôt, gerontokracia, teda prevaha staršej generácie vo vláde (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 206-207), či korupcia a nepotizmus (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 191).

Na pozadí spomínaných historických udalostí a ideologických kampaní sa odráža i povaha literatúry tohto obdobia. To znamená, že relatívne rozvoľnenie a liberalizácia umeleckého priestoru malo za následok vznik rozmanitých a veľmi charakteristických literárnych prúdov. Širokú škálu literárnej palety potvrdzuje aj existencia troch generácií autorov.

Prvou z nich sú autori narodení na začiatku 20. storočia, ako Ding Ling, Ba jin alebo Ai Qing, ovplyvnení Májovým hnutím, vznikom Čínskej ľudovej republiky, následnými kampaňami, avšak stále aspoň čiastočne pod vplyvom revolučného idealizmu (Hladíková 2013, s. 80).

Druhú generáciu tvorili predovšetkým autori poznačení prevýchovou na vidieku. Sú nimi napríklad Wang Meng (王蒙) a Liu Binyan (刘宾雁). Autori tejto generácie berú vážne Deng Xiaopingovu výzvu kritizovať Bandu štyroch. Tak vzniká literatúra jaziev (伤痕文学, shanghen wenzue) a revolučná literatúra (改革文学, gaige wenzue) (Hladíková 2013, s. 80).

Tretia, najmladšia generácia autorov, dospievala v období Kultúrnej revolúcie a preto sa niekedy nazýva aj ako „stratená generácia“, bez kvalitného vzdelania a možnosti študovať čínsku klasickú literatúru alebo literatúru svetovú. Náhradou vzdelania sa stala tvrdá práca na vidieku, hlad a štúdium maoistickej ideológie. Ich skúsenosti dali vznik literatúre Červených gárd (红卫兵文学, Hongweibing wenzue) a literatúre vzdelanej mládeže (知青文学, Zhiqing wenzue) (Hladíková 2013, s. 80-81).

Literatúra prelomu 70. a 80. rokov bola z hľadiska formy konzervatívna. Od polovice 80. rokov sa dostávajú do pozornosti nové pre Čínu progresívne prúdy a to literatúra hľadania koreňov (寻根文学, Xungen wenxue) a avantgardná literatúra (先锋文学, Xianfeng wenxue) (Hladíková 2013, s. 81). Postupne sa začínajú využívať modernistické naratívne techniky a experimenty ako napríklad prúd vedomia a literatúra sa začína od riešenia spoločenských otázok prikláňať k subjektivismu, obracať sa viac dovnútra a do popredia sa opäť dostáva napríklad téma lásky. Medzi autormi vzrastá záujem o psychoanalýzu a podobne. K využívaniu nových techník sú spočiatku nabádaní samotnou vládou Deng Xiaopinga, neskôr sa však práve aj tzv. westernizácia čínskej literatúry stáva jedným z bodov kampaní 80. rokov (Hladíková 2013, s. 81).

Najväčšia vlna komercializácie literatúry začína po roku 1992, kedy sa najviac zintenzívňuje trhová ekonomika. Čínska literatúra tohto obdobia stráca jednu z najdôležitejších vlastností, ktorými sú morálna a sociálna funkcia. Spisovateľ sa stáva súčasťou komerčného sveta a systému trhovej ekonomiky (Zhang 2016a, s. 400). Do popredia sa dostávajú autori ako 玉华 (Yu Hua), ďalej literatúra autoriek tzv. Krásnych žien (美少女文学, Mei shaonü wenxue), či literatúra ďalších prevažne mladých autorov ako napríklad 郭敬明 (Guo Jingming).

Mo Yan a jeho dielo

Mo Yan, vlastným meno Guan Moye (管谟业, Guan Moye), sa narodil v čínskej provincii Shandong (山东, Shandong), mestečku Gaomi (高密, Gaomi) v roku 1955. Z toho vyplýva, že ranné detstvo a mladosť prežil počas najturbulentnejších období čínskej histórie, ktorými boli experimentálny Veľký skok vpred a Kultúrna revolúcia, ktoré znamenali pre Čínu ďalekosiahle negatívne následky. Inšpiráciou jeho diel sú preto nielen obdobie jeho detstva, ale práve aj samotné miesto, kde sa narodil. To predstavuje dejisko a zohráva dôležitú úlohu vo väčšine jeho literárnych diel. Dokazujú to aj Mo Yanove slová, ktoré predniesol pri príležitosti predávania Nobelovej ceny za literatúru, ktorú získal v roku 2012: *„Ďakujem aj úrodnej pôde, ktorá ma porodila a živila. Často*

sa hovorí, že človeka formuje miesto, kde vyrastá. Som rozprávač, ktorý našiel potravu v jej vlhkej pôde (The Nobel Prize in Literature 2012: Mo Yan – Banquet Speech)“.

Mo Yan pochádza z vyššej strednej roľníckej vrstvy, ktorá v tom čase vlastnila menší kus pôdy. To po vzniku Čínskej ľudovej republiky a následných ideologických kampaniach zameraných na hľadanie triedneho nepriateľa, sprevádzaných kolektivizáciou a znárodňovaním ovplyvnilo aj jeho rodinu, ktorú zasiahla veľká chudoba. V dokumente *The Homeland of Literature*, Mo Yan spomína na detstvo ako obdobie, kedy mal neustále hlad. Ten mohla jeho trinásť členná rodina častokrát zahnať iba parenými knedličkami vyrobenými zo zmesi obsahujúcej voľne rastúce poľné rastliny Qiqimao (*The Homeland of Literature*). V jeho tvorbe sa preto častokrát odráža myšlienka, že *„pokiaľ základné životne podmienky človeka nie sú naplnené, jeho ľudskosť môže byť vážne zdeformovaná (The Homeland of Literature)*“

Ako napovedá už spisovateľov pseudonym, ktorý môžeme preložiť ako „Nerozprávaj“, autor sa už od malička vyznačoval talentom reči, ktorý mu neskôr dopomohol stať sa spisovateľom. Na druhej strane sa však jeho prostorekosť stala dôvodom, prečo *„absolvoval iba päť tried základnej školy (Hladíková 2013, s. 11)*“.

Po vylúčení zo školy, keď mal 11 rokov, sa musel predčasne začleniť do života dospelých. Spočiatku pásol dobytok a neskôr pracoval ako príležitostný robotník. Ako sám hovorí v interview s Yu Sie Rundkvist Chou, čítať sa naučil už ako malé dieťa. Čím viac kníh prečítal, tým viac sa prehľboval jeho záujem o literatúru. V interview okrem iného dodáva: *„Cítil som, že mám veľa slov, ktoré potrebujem vyjadriť. Myslel som si, že najsilnejším a najneobmedzenejším spôsobom je literatúra, a tak som začal písať. Samozrejme, mal som aj túžbu niečo dokázať a zmeniť svoj osud (The Nobel Prize in Literature 2012: Mo Yan - Interview)*. Svoje formálne vzdelanie si doplnil až v neskoršom veku a to prostredníctvom narukovania do armády.

Bakalársky titul obdržal v roku 1981 na Akadémii umenia a literatúry Čínskej ľudovej oslobodeneckej armády a neskôr získal magisterský titul na Pekingskej univerzite (Ying 2010, s. 140). V tom istom roku, ako obdržal svoj bakalársky titul vyšla aj jeho prvá

novela *Jednej jarnej noci* (春夜雨霏霏, Chun Ye Yu Fei Fei). Medzi jeho najznámejšie diela patria romány *Klan červeného ciroku* (红高粱家族, Hong Gaoliang Jiazu), *Krv a mlieko* (丰乳肥臀, Feng Ru Fei Tn), *Žaby* (蛙, Wa), *Krajina alkoholu* (酒国, Jiuguo) alebo *Strasti života a smrti* (生死疲劳 Sheng Si Pilao). Okrem spomínaných románov, sa Mo Yan v súčasnosti venuje aj písaniu divadelných hier, ako napríklad „Úžasná róba“ (锦衣, Jin Yi) a taktiež vydal zbierku básní *Sedem hviezd žiariacich na mňa* (七星曜我, Qi Xing Yao Wo).

Mo Yana ovplyvnilo hneď niekoľko autorov. Medzi tých najdôležitejších patria William Faulkner a Gabriel García Márquez. Mo Yanova tvorba býva preto pripodobňovaná magickému realizmu, nakoľko „*vykazuje neuveriteľnú schopnosť ľahko sa pohybovať medzi dvomi spôsobmi rozprávania a to realistickým a surrealistickým*“ (Ying 2010, s. 141).“ Kritici jeho diela charakterizujú ako halucinačný realizmus, „*ktorý spája ľudové príbehy s históriou a súčasnosťou*“ (Nobelprize.org, 2012).“ V tomto smere ovplyvnil Mo Yana aj Pu Songling (蒲松龄, Pu Songling), čínsky autor a zberateľ fantastických poviedok, v češtine známych ako *Zkazky o šesteru cest osudu* (聊斋志异, Liaozhai zhiyi), z ktorých mnohé majú folklórny pôvod a vyskytujú sa v nich postavy s nadprirodzenými schopnosťami.

Podobne ako ďalších autorov jeho generácie, ho v 80. rokoch inšpirovala japonská literatúra, konkrétne spisovateľ Yasunari Kawabata. Z talianskej literatúry sa pre Mo Yana stala zásadnou tvorba Italo Calvina a Alberta Moravia (Gong 2019, s. 65).

Významnými literárnymi prostriedkami, ktoré nájdeme v Mo Yanových „*rozsiahlych epických dielach*“ (Ying 2010, s. 141) „*sú groteska, čierny humor, ale aj Bachtinov karnevalizmus, čo sa v jeho dielach prejavuje prelínaním „oplzlého jazyka, násilných sexuálnych excesov, neúprosnej pomsty a divokého správania postáv*“ (Ying 2010, s. 141).“ Zveličovanie a prekrúcanie reality môžeme taktiež identifikovať v Mo Yanovej tvorbe (Gong 2019, s. 64). Autor často experimentuje s naratívnyimi technikami, predovšetkým s úlohou rozprávača. V jeho dielach, ako napríklad *Krv a mlieko* sa stretávame s nespoľahlivým rozprávačom, dokonca dieťaťom, čo sa stáva charakteristickou črtou i jeho ďalších diel.

Mo Yanove diela môžu častokrát pôsobiť komplikovane a neprehľadne, pretože autor dokáže v rámci jedného diela pracovať hneď s niekoľkými naratívmi, ktoré sa navzájom ovplyvňujú, je medzi nimi zjavná súvislosť či vstupujú jeden do druhého, ako napríklad v prípade novely s detektívnou zápletkou *Krajina alkoholu*, kde sa stretávame s trojitým naratívom, ktorý sa nakoniec spája do jedného celku a vytvára tak dielo so silnými meta-fikčnými prvkami, ktoré zámerne poukazujú na umelú povahu literárneho diela.

Autor prichádza aj s naratívnyimi inováciami, ako napríklad v prípade románu *Santalová smrť* (檀香刑, Tanxiang Xing), v ktorom uplatňuje veľa hovorových výrazov a využíva prvky rýmovanej prózy, čo umožňuje recitáciu textu (Ying 2010, s. 141).

U mnohých diel, ako napríklad *Krv a mlieko* alebo *Klan červeného ciroku* je zjavné, že sa jedná o alegóriu čínskej histórie. Mo Yan býva preto označovaný za autora nového historického románu.

Mo Yan a kritika jeho tvorby

Mo Yan býva spájaný s pozitívnou rovnako ako aj negatívnou literárnou kritikou. Gong Ziming vyzdvihuje Mo Yanovu „vitalitu, typickú pre postavy jeho diel (Gong, s. 64).“ Jeho štýl taktiež niektorí označujú za „agresívny a silný (Gong 2019, s. 64).“ Ying popisuje Mo Yanove literárne počiny, ktoré, „oslavujú nespútané prírodné sily v človeku. Zároveň dodáva, že „hľadanie primitívneho ja v spomienkach na jeho rodné Gaomi je považované za metaforické hľadanie čínskeho národného ducha (2010, s. 142).

Sabina Knight však uvádza, že Mo Yan tvorí v „tzv. šedej zóne (Knight 2013, s. 73).“, čo symbolizuje autorove nedostatočné vyhradenie sa voči čínskemu autoritárskemu režimu prostredníctvom jeho diel. Mo Yan preto býva označovaný za autora pôsobiaceho „vo vnútri režimu (Xu 2018, s. 163)“. Táto vlastnosť Mo Yanovej tvorby sa stala súčasťou kritiky, ktorá bola vznesená po udelení Nobelovej ceny za literatúru.

Literárne kruhy odsudzujú predovšetkým Mo Yanove „verejné vystupovanie (Knight 2013, s. 69).“ Spisovateľ je vedúcou osobnosťou čínskou vládou podporovaného Čínskeho zväzu spisovateľov (中国作家协会, Zhongguo Zuojiia Shehui) patrí k autorom, ktorí spolupracovali na prepise Mao Zedongových *Yan'anských hovorov* a taktiež nezaujal zásadné stanovisko a nepodpísal petíciu za oslobodenie spisovateľa Liu Xiaobo (刘晓波) za čo si vyslúžil kritiku predovšetkým od západných osobností. Herta Müller, laureátka Nobelovej ceny za literatúru z roku 2009, označila rozhodnutie švédskej akadémie udeliť toto ocenenie v roku 2012 práve Mo Yanovi za veľmi „znepokojujúce (Flood, 2012)“ a prirovnala ho ku „katastrofe (Flood, 2012)“. Zároveň má, podľa jej názoru, Mo Yan „oslavovať cenzúru (Flood, 2012)“, čo znamená „facku pre všetkých, ktorých bojujú za ľudské práva a demokraciu (Flood, 2012).“

Nový historický román

Termín nový historický román (新历史小说, xin lishi xiaoshuo) sa voľne používa na označenie naratívnych diel, ktoré vznikali v pevninskej Číne od polovice 80. rokov 20. storočia. Ich všeobecnou charakteristikou je nachádzanie nových spôsobov a literárnych techník, pomocou ktorých je možné písať naratívne diela o čínskej histórii. Tie sa v mnohých aspektoch výrazne odlišujú od predchádzajúcich tradičných modelov čínskej historickej prózy (Lin 2005, s. 1). Lin Qingxin považuje nový historický román za súčasť čínskej avantgardnej literatúry (Lin 2005, s.1).

Pre mnohých autorov nového historického románu, história už viac nepredstavuje objektívny záznam historických udalostí, pretože k daným udalostiam ako takým už viac nemáme prístup a môžu nám ich sprostredkovať iba texty, o ktorých nemôžeme s istotou tvrdiť, že boli napísané bez zaujatosti. Z toho vyplýva, že svoju význačnú úlohu zohráva ideológia, osobné postoje a dokonca svojrázny prejav autora (Lin 2005, s. 3).

Toto tvrdenie podporujú aj výroky smerované na Sima Qiana, tradične považovaného za „otca dejepisu“ v čínsky hovoriacom prostredí. Michael Nylan upozorňuje na silnú osobnú motiváciu, súvisiacu so synovskou zbožnosťou, ktorá viedla Sima Qiana

k dokončeniu jeho najslávnejšieho diela *Zápisky historika* (Nylan 1998, s. 203). Môžeme tak u spomínaného historika rozlíšiť dva základné prístupy a to sociálno-vedecký a lyricko-romantický (Nylan 1998, s. 203).

Prvý spomínaný prístup vyzdvihuje Sima Qianove zachádzanie s historickými prameňmi, jeho snahu o interdisciplinaritu historickej vedy a to najmä o prepojenie histórie s geografiou a lokálnou topografiou (Nylan 1998, s. 203-204). Na strane druhej, v osobne motivovanom lyricko-romantickom prístupe sa odráža Sima Qianova snaha očistiť svoje meno, pomstiť otcovu smrť a obhájiť tak jeho rozhodnutie nespáchať samovraždu, vďaka ktorej by si zachoval česť. Zástancovia lyricko-romantického prístupu zdôrazňujú vysokú emocionalitu vybraných tém, ktorým sa Sima Qian venuje, ako napríklad nestálosť nespoľahlivých priateľov a pod. (Nylan 1998, s. 205).

Cieľom novej historickej prózy preto nie je nájsť novú vierohodnú a objektívnu historickú pravdu, prostredníctvom výskumu historických faktov, ale naopak beletrizuje minulosť a to až do tej miery, že je zredukovaná iba na samotné historické dejisko (Choy 2008, s. 21). V centre pozornosti preto väčšinou stojí rozprávač, jeho osobná skúsenosť, predstavivosť a vnímanie histórie. Statická história tak naberá subjektívny, svojvoľný a neustále sa meniaci kurz (Choy 2008, s. 21).

Základnou vlastnosťou nového historického románu je, že predstavuje opozičný diskurz, ktorý spochybňuje zastaralý revolučný, rovnako ako aj súčasný dominantný diskurz čínskeho modernizmu a vedome sa oddeľuje od starších foriem historickej prózy (Lin 2005, s. 3). Revolučný naratív považuje za „*spolitizovaný*“ (Lin 2005, s. 3) a „*monologický*“ (Lin 2005, s. 3). Nový historický román preto neuznáva nezvratný lineárny čas a progresívny pohľad na históriu (Lin 2005, s. 3). Búri sa proti oficiálnej histórii a to predovšetkým návratom k tradičnému cyklickému konceptu historického rozprávania (Lin 2005, s. 3). Vzťah nového historického románu k modernizmu nevyjadruje iba jeho experimentovanie so západnými literárnymi technikami, ale aj jeho postoj k sociálnym a politickým javom, ktoré sa stali dôsledkom šírenia modernizmu v Čínskej ľudovej republike, ako napríklad konzumný spôsob života a celkový úpadok a degenerácia spoločnosti.

Analýza románu Klan červeného ciroku

Klan červeného ciroku a rodinná história

Román *Klan červeného ciroku* je príbeh štyroch generácií čínskej rodiny v priebehu 20. storočia. Jej život je zasiahnutý historickými udalosťami akými sú druhá svetová vojna na čínskom území, ktorú predstavuje predovšetkým vpád a okupácia Číny japonskými vojskami. Dej románu sa odohráva v Gaomi (高密), Denisom Molčanovom preložená ako Veľká Ohrada (2013, s. 610), na mieste inšpirovanom skutočným rodiskom autora, ktoré sa nachádza na severovýchode Číny, konkrétne na polostrove Shandong. Toto miesto je aj v skutočnosti veľmi dôležité vzhľadom na historické súvislosti.

To dokazujú predovšetkým výsledky Versaillskej konferencie v roku 1919, kedy Čína po vstupe do prvej svetovej vojny po boku dohodových mocností očakávala rovnoprávne zachádzanie a postavenie víťazného spojenca. Potvrdenie japonskej nadvlády nad týmto územím, však bolo jedným z dôvodov vypuknutia Májového hnutia, jedného z hlavných míľnikov čínskej histórie (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 23-24). Shandong sa tak právom stáva dejiskom románu, ktorý sa odohráva počas „jedného z najbúrlivejších období čínskej histórie (Choy 2008, s. 34).“

Rodinná história ako hlavný motív literárneho diela sa v čínskej literárnej tradícii nevyskytuje po prvýkrát. S touto témou sa stretne už v období Májového hnutia či socialistického realizmu, kde mnohé reprezentatívne diela tohto obdobia viac či menej pracujú práve s tematikou rodiny. Spomenúť môžeme napríklad Ba Jinov (巴金, Ba Jin) román *Rodina* (家, Jia) z roku 1931, *Ulička troch rodín* (三家巷, San Jia Xiang) od spisovateľa Ouyang Shan (欧阳山, Ouyang Shan) z roku 1959, či jedno z prvých revolučne ladených diel spisovateľky Ding Ling „Dedina rodiny Tian“ (田家庄, Tianjia Zhuang).

Hlavnou témou Ba Jinovej *Rodiny* je vzťah troch bratov, z ktorých každý zaujíma iný postoj k prebiehajúcim zmenám v čínskej spoločnosti, teda rozkolu medzi tradičnými

konfuciánskymi a nastupujúcimi modernými hodnotami. Ulička troch rodín patrí k dielam revolučného romantizmu v kombinácii s revolučným realizmom (Chen 2018, s. 329). Dielo v podstate kopíruje dobovú propagandu, nakoľko medzi rodinami pochádzajúcimi z odlišných tried „narastá vzájomný osobný konflikt (Chen 2018, s. 338)“ a postavy sú rozdelené na kladné a záporné podľa triednej príslušnosti. Synovia pochádzajúci z rodiny kompradorskej buržoázie a rodiny zemepána sa veľmi skoro vzdávajú revolučných ideálov a nezaujímajú ich potreby národa a začínajú myslieť predovšetkým na svoj vlastný prospech a obchodné záujmy. Jediný, kto ostáva verný revolúcií sú bratia z robotníckej rodiny Zhou (Chen 2018, s. 338).

Mo Yan však prichádza s úplne novým stvárnením rodiny. Rodina a rodinná história sa stávajú prostriedkom, prostredníctvom ktorého Mo Yan vyjadruje, že história je v skutočnosti „stagnujúca, cyklická a degeneratívna (Lin 2005, s. 110).“ To sa prejavuje, či už v naratívnych technikách, úlohe rozprávača, práci s časom, využití metafory, v použítom jazyku, charakteristike postáv a prostredníctvom ďalších umeleckých výrazových prostriedkoch.

Rozprávač románu Klan červeného ciroku

Rozprávačom románu *Klan červeného ciroku* je bezmenný vševediaci rozprávač v 1. osobe jednotného čísla. Mo Yan, výberom rozprávača, spochybňuje úplnú podstatu štandardnej oficiálnej čínskej histórie a historiografie, ktorá bola od začiatku bezprostredne spätá so štátnym aparátom a výnimočným postavením historika. História už nie je v rukách dvorných cisárskych historikov, neskôr intelektuálov, či politikov šíriacich propagandu alebo tvoriacich iba v rámci oficiálneho diskurzu, ale jej autorom sa stáva rozprávač, navonok pôsobiaci ako dieťa, s pochybným pôvodom, ktorého otec Douguan (豆官, Douguan) sa narodil ako nemanželské dieťa banditu Yu Zhan'Aa (余占鳌, Yu Zhan' Ao) a vdove, majiteľke pálenice, Dai Fenglian (戴凤莲). Spochybenie tradičných konfuciánskych hodnôt a nastávajúci úpadok reprezentuje nielen nemanželský pôvod rozprávačovho otca a starý otec bandita, ale aj vražda manžela rozprávačovej babičky, ktorú spáchal práve Yu Zhan' Ao.

To, že rozprávač nie je obmedzený žiadnym konkrétnym oficiálnym diskurzom dokazuje okrem iného tým, že v románe uplatňuje svoju miestami až bujnú fantáziu, predstavivosť a subjektívne vnímanie reality, čo bolo v minulosti v rámci historiografie a literárnej tvorby považované za neprijateľné a uprednostňovalo sa opätovné využívanie starých vzorových textov. Hľadanie inšpirácie vo vzorových dielach sa považovalo za dôkaz skutočnej vzdelanosti a múdrosti. Túto stratégiu rozprávač románu neuplatňuje. Naopak, text je miestami dopĺňovaný ľudovými veršami a piesňami (Mo 2012, s. 5, s. 11, s. 68). Rozprávačovu bujnú fantáziu potvrdzuje scéna, kedy popisuje smrť svojej babičky, ktorá počuje nebeskú hudbu a vzápätí zbadá ožívajúce cirokové stonky, ktoré začnú stonať, kričať a dokonca sa okolo babičky ovíjať ako hady (Mo 2012, s. 54). Ďalším príkladom je skutočnosť, že rozprávač dokonca vie, čo si myslí jeden zo psov vystupujúcich v románe (Mo 2012, s. 170), čo dokazuje jeho nespoľahlivosť.

Musíme však pripustiť, že rozprávač sám niekoľkokrát dáva najavo, že ovláda revolučnú rétoriku a to napríklad, keď na obranu svojej babičky Dai Fenglian zvolá: „*Zvrhnite feudalizmus, nech žijú slobodné nohy* (Mo 2012, s. 31).“ Toto zvolanie je síce paródiou na originálny maoistický naratív, ale ako budeme demonštrovať neskôr, rozprávač sa naučil aj ďalším pre revolučnú rétoriku charakteristickým spôsobom zmýšľania.

Vševediaci rozprávač životy svojich príbuzných za žiadnych okolností, hlavne čo sa týka ich najvnútornejšieho prežívania a intímneho života, necenzuruje, ale „*história rozprávačových predkov je prepojená s rozprávačovým aktuálnym stavom vedomia* (Lin 2005, s. 36)“. Choy okrem toho dodáva, že sa tak v románe jedná o „*sondu do historického vedomia súčasných Číňanov spojenou s hľadaním vlastných koreňov [...] a o prehodnotenie čínskeho charakteru na križovatke medzi minulosťou a súčasnosťou* (1989, s. 33).

Vo všeobecnosti preto môžeme vidieť, že v diele prevláda ľudová perspektíva (民见, mínjiàn) (Lin 2005, s. 44), ktorú si však nemáme predstavovať jednostranne a uniformne ako to bolo v prípade ľudového uhlu pohľadu po vzniku Čínskej ľudovej republiky, zneužívaného pre potreby komunistického vedenia. Sú to naopak spomienky silne subjektívne.

Podobnosť však vidíme v tom, že aj v období najrôznejších socialistických kampaní s cieľom indoktrinovať masu pracovala historiografia s individuálnymi spomienkami a zážitkami jednotlivcov, predovšetkým obývajúcich vidiek, avšak v prípade nášho rozprávača môžeme pozorovať, že komunistickú propagandu alebo naopak udalosti, ktoré by podľa oficiálneho diskurzu mali prejsť cenzúrou, nahrádza využívaním nadprirodzena, zapojením mýtických postáv alebo tieto udalosti spomína veľmi okrajovo, v podobe krátkej epizódy, ako napríklad v prípade Veľkého skoku vpred, kedy bola rodine „skonfiškovaná panvica (Mo 2012, s. 47).“, čo považujeme za jeden z prvých príkladov samo-cenzúry v románe.

Náhradou ideológie sa stáva bájka alebo legenda, čím sa komunistický naratív dostáva na úroveň fantastiky a potvrdzuje domnienku, že v minulosti dochádzalo k stieraniu hranice medzi históriou a fikciou ako spomíname v kapitole o maoistickom diskurze. Podobnú stratégiu využíva i Mo Yan. Môžeme to pozorovať na príbehu Starého Genga, charakteristickom zveličovaním, ktorý zázračne prežil devätnásť bodných rán japonským bajonetom a pred smrťou ho nezachránila komunistická armáda, ale líščia víla, ktorá ho našla a olízala mu rany. Príbeh, tak ako tomu bolo v minulosti, prednáša na stretnutiach proti starým poriadkom (Mo 2012, s. 251).

Mo Yan sa však kritike nevyhýba. Prostredníctvom pluku Jiao-Gao, ktorý reprezentuje komunistickú armádu, čo dokazuje ich oslovenie „súdruhovia“, kritizuje ich vybavenie. Yu Zhan’Ao má dokonca podozrenie, že ich útoky nie sú skutočné a namiesto reálnych výbušnín používajú iba delobuchy. Ich veliteľ Jiang je vypočítavý a vyhráza sa Yu Zhan’Aovi. Yu Zhan’Ao ďalej regimentu vyčíta neúčasť v bitke o kamenný most. Prikrčení v širokom poli, v roztrhaných uniformách a s bledými tvármi (Mo 2012, s. 149-151) predstavujú úplne iný obraz komunistickej armády, ako s akým sa stretávame v revolučnej literatúre socialistického realizmu.

Kuomintangská armáda, reprezentovaná práporom veliteľa Leng, prichádza po krutej bitke na bojisko plné mŕtvych padlých, groteskne na bicykloch, v upravených, čistých šedých uniformách a bez zranenia. Leng tvrdí, že bránili mesto Pingdu, aby zabránili útoku na Gaomi. Yu Zhan’Ao neverí ich výhovorkám a ukazuje na bojové pole posiate

mŕtvami miestnych dedičanov. Leng sa začne červenat' od hanby (Mo 2012, s. 153-154).

Otázka porážky Kuomintangu je však dodnes silne „*spolitizovaná* (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 56)“. Či už za pádom Kuomintangu stojí nedostatočná podpora USA v kľúčových okamihoch, prítomnosť komunistických agentov v Kuomintangu alebo naopak pomoc Sovietskeho zväzu Čínskej ľudovo oslobodeneckej armáde, pravdou zostáva, že kuomintangský režim a jeho „*zhýralá elita*“ stratili dôveru obyvateľstva, pretože neriešila jeho sociálne problémy (Bakešová, Kučera, Lavička 2019, s. 56). Tak ako sa odráža aj v krátkom úryvku z románu, Kuomintang vsadil na mestá a zabúdala na vidiecke obyvateľstvo, čo využila komunistická armáda.

Karnevalizmus v románe Klan červeného ciroku

Ľudovosť v prípade nového historického románu je chápaná ako zdroj „*neortodoxných myšlienok a anomálneho správania* (Lin 2005, s. 44)“. Podobnosť môžeme hľadať v „*Bakhtinovom karnevalovom folklóre a viac hlasnom románe* (Lin 2005, s. 44). I prostredníctvom románu *Klan červeného ciroku*, tak dochádza ku „*vzkrieseniu rôznorodosti a viac hlasnosti* (Lin 2005, s. 44)“. Bakhtinov karnevalizmus sprevádza logika prevrátenosti, ktorá sa prejavuje napríklad zobrazovaním násilnej smrti a narodenia, prejavovaním sexuálnych pudov, profanáciou, rušením triednych bariér, či striedaním medzi vysokým a nízkym (Müller, Šidák 2012, s. 259), s čím sa spája všetko telesné, či podradné, vrátane vykonávania telesných potrieb a vulgárneho jazyka.

Príkladom karnevalizmu, konkrétne profanácie, je napríklad Mo Yanove využitie motívu biblického príbehu o „Múdrom súde kráľa Šalamúna“⁴. Obsahom pôvodného biblického príbehu je, že Šalamún, kráľ, ktorého sa ľud bál, pretože „*múdrost' Božia je v jeho srdci činiť súd* (1. Kráľov 4/28)“, dokázal rozlíšiť, kto je pravou matkou dieťaťa, o ktoré sa hádali dve ženy – prostitútky. Keďže sa ženy nedokázali dohodnúť, prikázal dieťa rozťat' mečom na dve polovice. V tom sa ozvala pravá matka, ochotná vzdat' sa dieťaťa,

⁴ Mo Yan citoval Bibliu napríklad počas svojho prejavu pri príležitosti udelenia Nobelovej ceny za literatúru: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/speech/>

len aby prežilo. Šalamún tak vrátil dieťa skutočnej matke. Mo Yan vo svojom diele vytvoril postavu slávneho sudcu Cao. Mo Yan, podobne ako Biblia, prisudzuje Caovi múdrosť darovanú samotnými bohmi:

曹梦九牧高密三年，已被人称为“曹青天”，风传他断案如神，雷厉风行，正大光明，六亲不认，杀人不眨眼 (Mo 2012, s. 82)。

Cao Deväť Snov dohliadal na obec Gaomi tri roky a ľudia ho nazývali „Vaša Jasnosť Cao“. Povráva sa, že súdil ako bohovia, s mocou hromu a rýchlosťou blesku, čestne a múdro, tak, že nepoznal ani vlastného brata a rozsudok smrti vydával bez mihnutia oka.

Strýko Arhat sa vydáva do mesta, aby sudca rozsúdil prípad vraždy otca a syna Shanovcov, majiteľov pánice, a stáva sa svedkom bizarného prípadu. Cao má rozsúdiť komu z prítomných patrí sliepka. Musí sa rozhodnúť medzi ženou, ktorá chce sliepku predať, aby mohla zaplatiť lekára svojej svokre a mužom, ktorý tvrdí, že sliepka je jeho, pretože chodí kradnúť zrna na jeho dvor. Cao nariadi, aby sliepku rozsekli na dve časti a podľa obsahu jej žalúdka zistili pravdu (Mo 2012, s. 81-86) .

Ukáže sa, že žena neklamala a sliepku si môže nechať a dokonca jej sused musí zaplatiť odškodné. Mo Yan túto krátku epizódu v rámci románu, posúva ešte oveľa ďalej a nekončí iba pri zámene dieťaťa z biblického príbehu za sliepku. Pomocou použitia grotesky sa vysporiadal aj s potrestaním vinníkov. Sused, ktorý sa snažil privlastniť si sliepku je potrestaný bizarným spôsobom. Je vystavený verejnej hanbe, nakoľko si musí stiahnuť nohavice a následne ho zmláti topánkou samotného sudcu. Ešte horší trest čaká podplatného falošného svedka, ktorý musí svojmu susedovi Wu zlízať med zo zadnice (Mo 2012, s. 85-86). Využitie motívu biblického príbehu a nadprirodzených schopností darovanými bohmi je jedným z prvých znakov mýtu, ktoré Mo Yan uplatňuje v tomto diele.

Ako ďalšie príklady karnevalizmu uvádzame využitie čierneho humoru, kedy si jedna z postáv Wang Wenyi myslí, že prišiel o hlavu, pretože ho mala zasiahnúť guľka do hlavy (Mo 2012, s. 8). Brutálne popisy násilnej smrti rozprávač popisuje, keď Yu spolu

s Douguanom nájdú telá svojich spolubojovníkov ležať uprostred širokého poľa (Mo 2012, s. 69-70). Popis je veľmi explicitný, rozprávač popisuje ľudské vnútornosti a podobne.

Rétorika socialistického realizmu v románe Klan červeného ciroku

Rozprávač odhaľuje spôsob myslenia typický pre obdobie socializmu v Číne. O svojej domovine hovorí ako o mieste veľkých kontrastov:

我曾对高密东北乡极端热爱，曾经对高密东北乡极端仇恨，长大后努力学习马克思主义，我终于悟到：高密东北乡无疑是地球上最美丽最丑陋、最超脱最世俗、最圣洁最龌龊、最英雄好汉最王八蛋、最能喝酒最能爱的地方 (Mo 2012, s. 5)。

Veľkú Ohradu som z celej duše miloval aj nenávidel. Keď som vyrástol, usilovne som študoval marxizmus. Nakoniec som si uvedomil, že Veľká Ohrada je nepochybne to najkrajšie a najškaredšie, najoriginálnejšie a najtuctovejšie, najsvätejšie a najšpinavejšie, najhrdinskejšie a najspanchartelejšie miesto, kde môže každý dosýta piť a milovať.

Podľa Choya sa jedná o paródiu na Mao Zedongove prejavy, v ktorých častokrát používal superlatív, ktorý sa v čínštine vytvára pomocou príslovky zui 最 (2008, s. 45). Charakterizuje revolučnú rétoriku, ktorej cieľom bolo poukázať na pozitívnu zmenu, ktorá nastala nastolením novej socialistickej a odchodom starej feudálnej spoločnosti. Ako sme už spomínali v predchádzajúcich kapitolách, bol takýto popis čierno-biely a vytvárali sa tak binárne opozície.

S podobným prejavom sa stretávame aj neskôr a to konkrétne v roku 1996, kedy Jiang Zemin (江泽民, Jiang Zemin) označil Komunistickú stranu Číny za tú, ktorá priniesla najväčšiu obeť, najväčší prínos v boji za národnú nezávislosť a čínskych komunistov považuje za najspoľahlivejších a najdôkladnejších patriotov, čo je potrebné považovať za

najlepší model správania (Wang 2008, s. 793)⁵. Zdá sa, že Mo Yan je skutočne autorom, ktorý dokáže vystihnúť čínsky národný charakter a dobu. Po roku 1980 Čína stále razí cestu štyroch kľúčových princípov, teda komunistickej ideológie, ale zároveň presadzuje štyri modernizácie a trhovú ekonomiku.

Generačný úpadok verzus vitalita postáv v románe Klan červeného ciroku

U rozprávača románu je viditeľný úpadok morálky a slušných mravov. Jeho vlastný úpadok a degeneráciu symbolizuje jeden z jeho skutkov hneď v prvej úvodnej kapitole románu, kedy vykoná svoju telesnú potrebu na hrob svojho otca (Mo 2012, s. 5), čo zákonite popiera otcovskú oddanosť a kult uctievania predkov typický pre konfuciánsku Čínu. Svojho vlastného stavu si je rozprávač vedomý, nakoľko degeneráciu vlastnej generácie popisuje nasledovne:

生存在这块土地上的我的父老乡亲们，喜食高粱，每年都大量种植。八月深秋，无边无际的高粱红成洸洋的血海，高粱高密辉煌，高粱凄婉可人，高粱爱情激荡。秋风苍凉，阳光很旺，瓦蓝的天上游荡着一朵朵丰满的白云，高粱上滑动着一朵朵丰满白云的紫红色影子。一队队暗红色的人在高粱棵子里穿梭拉网，几十年如一日。他们杀人越货，精忠报国，他们演出过一幕幕英勇悲壮的舞剧，使我们这些活着的不肖子孙相形见绌，在进步的同时，我真切地感到种的退化 (Mo 2012, s. 5)。

Moji predkovia, ktorí obývali toto miesto, si obľúbili cirok. Každý rok ho vysadili obrovské množstvo. Keď nastal ôsmy lunárny mesiac, neskorá jeseň, nekonečné lány ciroku žiarili ako krvavé more. Cirok, vysoký a hustý, vyžarovala z neho veľkoleposť. Cirok, žalostný, no pôvabný, mámil zmysly. Bol láskavý, no zároveň zúrivý. Pochmúrna jesenná fujavica, no slnko stále plné životodarnej energie, po blankytnej oblohe tiahnuce sa guľaté biele oblaky vrhali fialkasté tiene na cirokové polia. Po celé desaťročia, ktoré ubehli ako voda, sa šarlátovo červené postavy ľudí mihotali pomedzi stonky ciroku

⁵ Originálnu reč z čínštiny do angličtiny preložila Xinhua News Agency

a spriadali siete. Vraždili, rabovali, oddane bránili svoju vlasť, predvádzali hrdinský a dramatický balet, čo z nás, ktorí žijeme, urobilo nehodných a zakrpatených potomkov.

Degeneráciu a úpadok hlavného hrdinu uvádza Lin (2005, s. 97) na ďalších miestach v románe. Spomenúť môžeme napríklad záver diela, kde si hlavný hrdina uvedomuje, že sa z neho stal pokrytec, za čo môže predovšetkým jeho život v meste (Mo 2012, s. 288), z čoho je možné dedukovať, že rozprávača začala ovplyvňovať nová komerčná neautentická kultúra. V záverečnej kapitole sa rozprávač ocitne v cirokovom poli, kde sa k nemu začnú prihovárať hlasy jeho už mŕtvych predkov, ktorý ho označujú za poľutovaniahodného, slabého a tvrdohlavého a vyzývajú ho, aby očistil svoju dušu aj telo v rieke Čierna voda (Mo 2012, s. 289).

Ako môžeme vidieť, rozprávačových predkov naopak charakterizuje vitalita a význačná životná sila, nebojácnosť a odhodlanie. Ich zmýšľanie a konanie nie je iba dôkazom, že autor vo svojom diele uplatňuje prvky karnevalizmu, ale zároveň potvrdzuje názor, že „zobrazuje úpadok charakteru a ľudskosti v priebehu času, to znamená postupný úpadok smerujúci od temperamentných hrdinov s dionýzskym duchom k apolónskym postavám bez života typických pre súčasnosť (Lin 2005, s. 36).“ Túto teóriu ďalej rozvíja Sabina Knight, ktorá tvrdí, že v románe sa mužské postavy rozhodujú na základe inštinktu a osudovosti, ženské postavy presadzujú vlastnú slobodnú vôľu a túžby (2013, s. 75-76). Kedysi revoluční hrdinovia tak podľa Lina „stratili svoju svätožiaru a premenili sa na zvrátených, zlých a žiadostivých (2005, s. 45).“ Zároveň preto pozorujeme, že postavy nedokážeme jednoznačne rozlíšiť na kladné a záporné, tak ako to bolo možné počas obdobia socialistického realizmu v Číne.

Tieto tvrdenia potvrdzuje niekoľko pasáží románu. Spomenúť môžeme napríklad ako babička Dai Fenglian neprijala svoj osud v momente, kedy sa vydávala za majiteľa syna pálenice, ktorý mal lepru a na svoju obranu si so sebou vzala nožnice (Mo 2012, s. 51). Dai Fenglian rovnako nebráni svojim žiadostiam a neváha nadviazať nemanželský vzťah s Yu Zhan'Aom (Mo 2012, s. 53). Ich vzťah je plný vášne, výsledkom čoho je narodenie malého Douguana. Obrovskú obetavosť a odvahu zas babička dokáže svojim skutkom, kedy prináša koláče oddielu banditov, bojujúcich proti japonskému konvoju, napriek tomu, že riskuje svoj život (Mo 2012, s. 47). Yu Zhan'Ao je zas jediným zo skupiny

nosičov, ktorý obráni babičku v jej svadobný deň pred znásilnením (Mo 2012, s. 36). Taktiež neváha zavraždiť rodinu Shan, majiteľov pálenice, čím docieli, že Dai Fenglian sa stane jej novou majiteľkou (Mo 2012, s. 79). Veľkú životaschopnosť preukáže aj malý Douguan, ktorý sa snaží zachrániť svoju postrelenú mamu Dai Fenglian a sám ju na vlastných rukách odnáša do bezpečia (Mo 2012, s. 51).

Babičkina odvaha uplatniť jej osobnú individuálnu vôľu, prebrať iniciatívu a schopnosť sebaujadrnenia je dôležitá najmä v kontexte zákonov typických pre tradičnú čínsku spoločnosť, kedy bolo vzhľadom na prísnu hierarchizáciu spoločnosti pravidlom, že žena nebola v rovnocennom postavení voči mužovi a musela sa mu podriaďovať. Jej osobné rozhodnutia ju privedú do stavu, kedy je oslobodená od svojho na lepru chorého manžela. Choy uvádza, že symbolicky je táto sloboda vyjadrená opäť činom a to, keď po smrti manžela zrenovuje ich príbytok a stane sa novou majiteľkou pálenice (1989, s. 37).

Staronovými hrdinami sa stávajú tí, ktorí sa neboja porušovať pravidlá a vymania sa zo starých zaužívaných zvyklostí, vzorcov myslenia, spávania a stereotypov. Choy poukazuje, že hrdinovia románu, ktorými sú bezpochyby Dai Fenglian, Yu Zhan' Ao, ale aj strýko Arhat vykonávajú neortodoxné a miestami až vulgárne skutky. Choy uvádza napríklad situáciu, keď Yu Zhan' Ao vykoná malú potrebu do fľaš s širokým vínom, z ktorého sa pod týmto vplyvom stane výnimočne chutný alkohol (1989, s. 37). Babička sa netají tým, že fajčí ópium a vypije si, no napriek tomu nie je závislá a má podľa rozprávača jasnú myseľ (Mo 2012, s. 7).

Hrdinskosť symbolizujú aj mená hlavných postáv. Babička Fenglian má vo svojom mene dva znaky a to 凤 (feng), ktoré reprezentuje bájneho vtáka Fénixa a 莲 (lian), teda lotos. Strýko Arhat, v čínštine 罗汉 (Luohan), je zas nositeľom mena v celom znení 阿罗汉 (Aluohan) a predstavuje človeka, ktorý dosiahol Nirvánu, teda osvietenie. Yu Zhanao, čínsky 余占鳌 (Yu Zhan' Ao), ktorého krstné meno sa skladá zo znakov 占 (zhan), ktorý znamená zmocniť sa, zabráť alebo obsadiť a 鳌 (ao), ktoré reprezentuje mýtickú korytnačku. Mená sú rovnako dôkazom mýtckej štruktúry románu.

Strýko Arhat (罗汉, Luohan) je symbolom vernosti a oddanosti. Aj keď sa mu nepodari zabrániť Japoncom odvieť mulice kvôli výstavbe mostu, nakoniec sa kvôli ich obrane dostane zranený do zajatia. Napriek tomu, že sa mu naskytne príležitosť utiecť, kedy jeho túžbu po slobode posilňuje „*svieža vôňa slobody preniknutá šťavami ciroku...* (Mo 2012, s. 17).“, rozhodne sa vrátiť a zachrániť mulice patriace rozprávačovej babičke. Nakoniec je pristihnutý pri čine, no ešte predtým mulice brutálnym spôsobom zabije, aby nemohli naďalej slúžiť ako ťažné zvieratá a za trest ho japonský vojak na výstrahu zaživa stiahne z kože.

Pokiaľ sa na Veľkú Ohradu, ale aj samotnú postavu babičky Dai Fenglian pozeráme ako na symbol Číny a udalosti, ktoré sa v Gaomi odohrávajú ako historické udalosti, symbolizuje Arhat ideál oddanosti a čínskeho vlastenectva. Pri posudzovaní postavy strýka Arhata, ale aj ostatných však nemôžeme zabudnúť, že dielo má podobu mýtu a nezobrazuje stav čínskeho charakteru na základe reality, pretože práve mýtus býva označovaný ako „*symbolické rozprávanie vyjadrujúce vieru v plnosť a celistvosť nadčasového poriadku* (Mocná, Peterka a kol. 2004, s. 400)“. Rozprávač z jednotlivých postáv vytvára archetypy, na základe vlastných predstáv o morálnych hodnotách a popisuje skôr bájný dokonalý a ideálny stav spoločnosti a spoločenských hodnôt, ktoré by v nej podľa rozprávača mali vládnuť. Sokol túto myšlienku rozvíja a potvrdzuje našu domnienku svojím tvrdením, že mýtus „*vštepuje človeku, že jeho základnou povinnosťou je starať sa o zachovanie pôvodného stavu, zlatého veku na počiatku, ktorý zostáva trvale platným a záväzným vzorom správneho jednania* (2010, s. 58).

Túto problematiku ďalej rozvíja Lin Qingxin, ktorý považuje Mo Yanom vytvorený obraz minulosti v románe *Klan červeného ciroku* za idealizovaný, za účelom ešte viac zdôrazniť nedostatky súčasnosti (2005, s. 111). Román preto predstavuje „*fantáziu o veľkolepejšej a ušľachtilejšej minulosti* (Choy 2005, s. 97).“ Zdá sa, že jednou z charakteristík čínskeho národa, ktoré sa Mo Yanovi podarilo odhaliť prostredníctvom rozprávača románu je práve túžba nájsť „zlatý vek“ v minulosti, podobne ako sa o to snažili čínski myslitelia a vzdelanci už v predchádzajúcich tisícročiach.

Úpadok a degenerácia je očividná najmä vtedy, keď porovnáme charaktery, činy, správanie a dokonca okolnosti smrti všetkých troch generácií vystupujúcich v románe. Babičke autor románu prepožičal vlastnosti mýtickej bohyně a dvakrát ju prirovnáva ku Guanyin (观音). Napriek tomu, že sa počas návštevy rodičov rozhodla hladovať a už tri dni nejedla a nepila, vyzerá stále nadprirodzene dobre. Rozprávač babičku Dai Fenglian v čase dobrovoľného hladovania popisuje nasledovne:

奶奶在那三天里，虽然进食很少，但脸色却很好，她雪白的额头，酡红的双颊，暗黑的眼圈包围着眼睛，眼睛如晕中的明月 (Mo, s. 65)。

Aj keď babička toho za celé tri dni veľa nezjedla, vyzerala stále dobre. Jej čelo bolo snehobiele, líca sa jej červenali a oči zasedené hlboko v tmavých očných jamkách žiarili ako dva mesiace obklopené svätožiarou.

外曾祖母看着像静坐的观音一样的我奶奶，两滴细小的，雪白的泪珠从眼眶里跳出来 (Mo, s. 65)。

Prababička z maminej strany sa pozrela na svoju babičku, ktorá pokojne rozjímala ako bohýňa Guanyin, keď v tom sa jej z očí ako perly vyhrnuli dve maličké snehobiele slzy.

Babičkina božská podstata stojí v kontraste s rozprávačovou mamou Kráskou a rovnako aj mladšou milenkou rozprávačovho starého otca, Túžbou. Obe mená naznačujú generačnú zmenu, predovšetkým zmenu hodnôt z tradičných na moderné. Zdá sa, že podľa rozprávača románu ide o povrchné hodnoty. Zatiaľ, čo sa babičkine meno skladá zo znakov bájneho vtáka Fénixa 凤 (feng) a znaku pre lotos 莲 (lian), ktorý predstavuje dôležitý budhistický symbol, meno Kráska 倩儿 (Qian'er) a Túžba 恋儿 (Lian'er) v sebe zahrňujú povrchnejšiu konotáciu a mená bez hlbšieho zmyslu. Kult krásy sa predsa stáva jednou z hlavných hodnôt modernej doby.

Taktiež môžeme vidieť, že zatiaľ, čo babičku charakterizuje hrdinská sila a rozprávač o nej hovorí ako o žene „z ktorej pätnásť rokov milostných dobrodružstiev urobilo

statočnú ženu“, nemá strach, bola ochotná peši na svojich zdeformovaných chodidlách priniesť bojujúcim banditom večeru priamo až na bojisko, burcovala ľudí k útokom na japonské vojská a snažila sa zabrániť súboju medzi generálom Lengom a Yu Zhanaom, Kráska, rozprávačova mama, strávi útok Japoncov ukrytá v studni spolu so svojim malým bratom, kam ich odvedli rodičia.

Ich skrývanie sa v studni je sprevádzané hysterickým plačom a pocitom zúfalstva. Rozprávač vtedy *„len pätnásťročnú Krásku“* popisuje ako *„krehké dieťa“*. Na rozdiel od babičky Dai Fenglian, ktorá bola už v šestnástich rokoch vydatá za Shan Bianlanga, odvážne sa bránila nožnicami a musela sa po jeho smrti postaviť do čela rodinnej pálenice. Ako môžeme vidieť prechádzame od aktívnych a silných postáv k slabým a pasívnym. To dokazuje aj Kráskine konštatovanie:

母亲心里一阵悲酸，伸出双手把小舅舅搂在怀里，说：“安子……爹和娘不要咱啦……咱姐俩要死在井里啦…… (Mo 2012, s. 143)

Matka sa rozžialila, rozťahla paže a vzala malého bračeka do náručia: „Pokoj, ... ocko a mamka nás už nechcú...obaja zomrieme spoločne v tejto studni...“

Kráska by radšej zomrela od smädu, ako by sa napila vody, ktorá zostala v studni, pretože v mláke sedí ropucha, z ktorej má strach. Dotknúť sa vody ju neprinúti ani smäd jej malého umierajúceho brata (Mo 2012, s. 143). Na rozdiel od babičky Dai Fenglian, ktorá na návšteve u svojich rodičov tri dni odmietala jedlo, Kráska, hladná, smädná a s chorými pľúcami upadá do bezvedomia a malý brat Pokoj umiera (Mo 2012, s. 143-146). Snáď je jej konanie symbolom sebeckosti a rozmazanosti budúcich generácií.

Ďalším dôležitým detailom je čierno-žltý had, ktorý sa objaví na dne studne. Babička si na začiatku myslí, že je to halucinácia, neskôr si však uvedomí, že sa jedná o realitu. Spolu s bratom sa boja, že im had môže ublížiť:

这天夜里，她处在极端的恐怖中。她觉得自己看到了一条像镰刀把子那么粗的蛇，蛇身是黑色的，脊背上星散着一些黄色的花点子。蛇头扁扁的，像个饭铲头，蛇颈上有一圈黄。井里阴森森的凉气是从蛇身上散出来的。她有好几次觉得那条蛇缠到了身上，扁扁的蛇嘴里吐着鲜红的信子，喷着啾啾的凉气 (Mo 2012, s. 146)。

V noci ju zachvátila hrôza a zdesenie. Zdalo sa jej, že na vlastné oči uvidela hada s hlavou tak širokou ako rúčka na kosáku. Had bol čierny, so žltými ťlakmi na chrbte. Jeho hlava bola plošká ako špachtľa a okolo krku mal žltú obrúčku. Hadova prítomnosť spôsobila, že v studni zavládla atmosféra temnoty. Párkrát si dokonca myslela, že sa jej had ovinul okolo celého tela. Z malej hadej tlamy vyplazil žiarivý červený jazyk a jeho syčanie vyplnilo studňu chladným vzduchom.

To vytvára veľký rozdiel medzi Douguanom, Kráskou a jej bratom. Pre Douguana hady nepredstavujú žiadne nebezpečenstvo. Keď prichádza Krásku zachrániť, hada jednoducho zneškodní a polomŕtveho vyhodí zo studne. Neskôr sa dozvedáme, že s hadmi ho naučil zaobchádzať strýko Arhat. Rozprávač dokonca spomína ako Douguan so strýkom v minulosti hada ulovili, upiekli a zjedli (Mo 2012, s. 159-160).

Kontrast vidíme aj medzi Douguanom a Kráskiným umierajúcim bratom. Brat sa neustále dožaduje rodičov, predovšetkým mamy. Po niekoľkých dňoch strávených v studni ochorie a vydáva zvuky „*umierajúceho mačiatka* (Mo 2012, s. 143)“. V porovnaní s ním, sa Douguan odvážne a bez váhania pridá k oddielu banditov vedených jeho otcom Yu Zhan‘Aom a už ako malý sa naučí ovládať zbraň. Podľa rozprávača „*má hrdinského a nespútaného ducha starej mamy* (Mo 2012, s. 69).“

V niekoľkých prípadoch preukáže veľkú smelosť. Okrem už spomínaných príkladov, neváha brániť matkinu česť, keď sa Nemý nepatrične vyjadruje o jej pomere s Douganovým otcom (Mo Yan, s. 23). Pokiaľ by sa guľka nezasekla v hlavni, bol by Nemý na mieste mŕtvy (Mo 2012, s. 23) .

Jeho sila spočíva aj v schopnosti zachovať chladnú hlavu. Napriek tomu, že matka umiera, práve Douguan povzbudzuje psychicky aj fyzicky zlomeného otca, aby sa najedol a dokonca navrhuje, aby s otcom zachránili zranených (Mo 2012, s. 136). Vidíme, že Douguana charakterizuje mužnosť a to predovšetkým v pozitívnom zmysle slova. Bohužiaľ, aj v tomto prípade je jeho mužnosť vystavená deštrukcií a to nielen symbolicky. Jeden z japonských vojakov ho postrelí do intímnych partií, čoho dôsledkom je ich znetvorenie (Mo 2012, s. 173). Napriek tomu, že sa mu podarí splodiť syna s Kráskou, dozvedáme sa, že sa jedná o rozprávača príbehu, ktorý sa stáva „*nehodným potomkom*“ (Mo 2012, s. 5)“

Posledným dôležitým bodom sú okolnosti smrti babičky Dai Fenglian a Yu Zhanaovej milenky Túžby. Babička zomiera zastrelená japonskými vojakmi uprostred širokého poľa za zvukov nebeskej hudby. Babičkina „*úprimnosť*“, (真诚, zhēnchéng) dokonca podľa rozprávača „*pohne nebesami*“ (Mo 2012, s. 54).“ Dai Fenglian „*završuje svoje oslobodenie a odlieta spolu s holubmi*“ (Mo 2012, s. 56)“, čo poukazuje na akési babičkine na nebo vstúpenie a stáva sa tak podobne ako strýko Arhat mýtickou hrdinkou.

Túžba však umiera za iných okolností. Potom, čo do dediny vtrhnú japonské vojská, ukryje sa spolu s dcérou vo vlastnom dome. Japonskí vojaci Túžbu znásilnia a dcéru brutálne zavraždia (Mo 2012, s. 261-263). Túžba na následky zranení umiera. Po smrti však nenastáva žiaden akt vykúpenia. Túžbu posadne démon a prehovorí cudzím strašidelným hlasom. Atmosféra v miestnosti sa zmení, lampa začne svietiť tajomným zeleným svetlom. Túžba kričí, nadáva a dokonca jej z úst vytryskne riečna voda, ktorou pred smrťou umývali jej telo (Mo 2012, s. 285-286). Zatiaľ, čo babička bola pochovaná v rakve starého hanlinského učenca, Túžbe musí stačiť obyčajná truhla z vrbového dreva, „*kde ani farba nedokáže zakryť diery, ktoré do nej vyhrýzli larvy chrobákov*“ (Mo 2012, s. 249).“

Symbolizmus románu Klan červeného ciroku

Ako sme už načrtli v predchádzajúcich kapitolách, román je charakteristický prepracovaným symbolizmom. V diele sa nám podarilo rozlíšiť rastlinnú, ale aj zvieraciu symboliku a zároveň niekoľko významných metafor.

Prepojenie prírody, konkrétne zvieracieho a rastlinného sveta s ľudským svetom, môžeme chápať ako ďalší znak mýtického usporiadania románu, pretože mýtus znázorňuje vesmír a prírodu v jednote, v duchu antropomorfizmu, animizmu a zoomorfizmu ako živý organizmus (Mocná, Peterka 2004, s. 400).

Jedným z hlavných rastlinných symbolov, ktorý sa vyskytuje v diele je cirok. Cirok patrí k veľmi odolným obilninám, pretože nie je náročný na vodu a dokáže odolávať suchu (Danovich, 2015). Jeho odolnosť je symbolickým zdrojom vitality čínskeho národa, ktorý taktiež podlieha degradácií. To potvrdzuje aj Choy, ktorý tvrdí, že „*úpadok ľudstva je prirovnávaný k degenerácii ciroku* (2008, s. 53).“ Na začiatku sa stretávame s cirokom, ktorý charakterizujú vlastnosti ako vysoký, hustý a má opojnú vôňu. Je miestom, kde sa Dai Fenglian stretáva s Yu Zhan‘Aom a vyrába sa z neho silné cirokové víno.

Cirok má liečivé účinky a je súčasťou nadprirodzena odohrávajúceho sa v románe. Babička Dai Fenglian ho použije ako čistiaci prostriedok po smrti Shanovcov (Mo 2012, s. 94), Strýko Arhat používa cirokové víno ako ochranu pred nákazou lepry a namaže si ním celé telo predtým než skočí do jazera, v ktorom sú ukryté telá Shanovcov (Mo Yan 2012, s. 91). Ako liek ho taktiež používa lekár, ktorý sa snaží ošetriť Douguanove zranenie (Mo 2012, s. 174). Nemý si zas ostrý čepel' noža cirokovými listami (Mo 2012, s. 22). Slúži taktiež ako skrýša pre banditov, ale aj zvieratá počas bojov s Japoncami.

Vitalitu ciroku udržuje aj úrodná čierna zem a voda tečúca v rieke Čierna voda (墨水, Moshui), kam chodí Arhat spolu s Douguanom loviť kraby, ktoré v čínskej kultúre predstavujú taktiež symbol prosperity, bohatstva a vysokého postavenia. Mali slúžiť aj ako afrodisiakum pre mužov, no predpovedajú skazu a nešťastie, pretože boli „*obávaným*

démonom prinášajúcim mor (Eberhard 2006, s. 85).“ Podobné predpovede sú súčasťou tradičnej čínskej literatúry.

Ako vyplýva z románu, degradácia ciroku na prvý pohľad súvisí najmä s japonskou okupáciou a násilím, ktoré so sebou prináša vojna, čoho príkladom je predovšetkým *babičkina smrť*, kedy „*všetka jej melanchólia, utrpenie, úzkosti a sklúčenosť sa zniesli na pole pod ňou a padali na cirok ako krúpy, zarývajú sa až do čiernej pôdy, aby sa tam zakorenili a vyrástli z nich horké plody určené pre budúce generácie* (Mo 2012, s. 55).“

Podľa Choy je dôvodom revolúcia (2008, s. 54). Presnejšie upozorňuje na dve revolúcie, Kultúrnu revolúciu, ktorá sa v Číne odohrala v rokoch 1965-1969 a ekonomickú revolúciu, ktorá začala s nástupom Deng Xiaopinga (2008, s. 54). Kultúrna revolúcia a rovnako aj Veľký skok vpred sú však v diele spomínané iba okrajovo a predovšetkým opäť symbolicky. Domnievame sa, že autor týmto spôsobom uplatňuje samo-cenzúru.

Degradácia ciroku vyvrcholí v románe vypestovaním novej hybridnej odrody zelenej farby prinesenej z ostrova Hainan, ktorý sa v roku 1988 stal jednou z prvých špeciálnych ekonomických zón v Číne (Choy 2008, s. 54). Ako ďalší z dôvodov úpadku národného charakteru uvádza Mo Yan práve komercializáciu spoločnosti a jej neutíchajúcu túžbu po blahobyte. Celkom explicitne to vyjadruje prostredníctvom rozprávača, ktorý sa v jednej z posledných kapitol románu zaoberá vzťahom medzi narastajúcou prosperitou a upadajúcim ľudským charakterom:

我有时忽发奇想，以为人种的退化与越来越富裕、舒适的生活条件有关。但追求富裕、舒适的生活条件是人类奋斗的目标又是必然要达到的目标，这就不可避免地产生了一个令人胆战心惊的深刻矛盾。(s. 269-270)

Niekedy ma zrazu prepadne zvláštna myšlienka, že úpadok ľudstva je priamoúmerný rastúcej prosperite a životnému komfortu. Blahobyt a pohodlie sú dôvodom, prečo ľudia bojujú a zároveň sú tým, čo chce ľudstvo samo dosiahnuť a tak vzniká rozpor, ktorému sa nedokážeme vyhnúť.

Táto myšlienka zaznieva v kontexte koníčka, ktorým sa pre Dai Fenglian stáva „Kvetinová lotéria“, ktorej víťazka získa až tridsať násobok svojej pôvodnej stávky. Babička bola podľa rozprávača lotériou posadnutá a sama objavila nadprirodzený spôsob, „unikátnu a desivú metódu“ ako odhaliť, ktorú kvetinu Yu Zhanao každý deň, ráno a večer, vyhlási za víťaznú. Babičkina morbidna metóda spočívala vo vážení detských tiel pomocou špeciálnych váh, na ktorých bolo vyrytých tridsaťdva druhov kvetov (Mo 2012, s. 269-273).

Celý ceremoniál sa odohrával na detskom cintoríne, kde podľa zvyklostí nesmeli byť telá detí mladších než päť rokov pochované do zeme. Babička s detským telíčkom zachádza brutálne a necitlivo (Mo 2012, s. 271). Lotériu nakoniec napriek nechutnému obradu prehráva. Spojenie detí a lotérie, podľa nášho názoru, metaforicky reprezentuje politiku jedného dieťaťa, ktorá bola v Číne implementovaná v roku 1980 a predstavovala experiment bez zaručeného výsledku a má symbolizovať ľudské životy obetované v prospech ekonomického rastu a zlepšovania životnej úrovne.

Ďalší dôležitý, v tomto prípade zvierací symbol predstavuje pes. Pes a človek sú v románe niekoľkokrát navzájom prepojené a to hneď niekoľkými spôsobmi. V prvých kapitolách sa stretávame so psom v negatívnom zmysle. Ako „japonské psy (Mo 2012, s. 5)“ sú označovaní japonskí vojaci, ktorí vtrhli na územie Veľkej Ohrady. Babička Dai Fenglian zas nazýva Yu Zhanaa „Vodcom psej svorky (Mo 2012, s. 36)“. Yu Zhanao naopak popisuje kórejského mäsiara, ktorého sa báli všetky psy v okolí (Mo 2012, s. 73). Vzájomný metaforický vzťah psov a ľudí potvrdzuje najmä ich vzájomné požíranie, ktoré by sme dokonca mohli nazvať kanibalizmom. To nám opäť pripomína Lu Xunovu poviedku „Bláznov denník“ (狂人日记, Kuangren riji), kde Lu Xun využíva symboliku psa, vlka, človeka a kanibalizmu (Lu 2019, s. 22-24).

Yu Zhanao prichádza do podniku kórejského mäsiara, ktorý leží na peci prikrytý psou kožou a objedná si psie mäso, ktoré následne zje (Mo 2012, s. 73). Neskôr sa zase stretávame so svorkou opustených psov, ktorí vyhľadávajú telá mŕtvych, ktorí padli v bojoch proti Japoncom. V jednej z posledných kapitol románu je toto prepojenie ešte očividnejšie, nakoľko vojaci pluku Jiao-Gao, teda komunistické vojská, útočia zabalení

v psých kožiach a „vyzerajú ako šialená svorka psov (Mo Yan 2012, s. 283)“. Symbolicky sa tak psy a ľudia stávajú jedným a ľudská rasa sa tak znižuje na úroveň psov, ktorí sa na juhu Číny chovali predovšetkým kvôli mäsu a na severe kvôli koži.

V čínskom symbolizme má pes veľké množstvo významov. Okrem iného je podobne ako v západnej kultúre cenený za svoju vernosť a je považovaný za ochrancu, ale aj zvieru živiace sa odpadom (Williams 2006, s. 139). Čínski psy, ktorí sa bežne vyskytujú predovšetkým na juhu Číny sa nazývajú „wonks“ (黃狗, Huang Gou) a sú žltej farby (Williams 2006, s. 139). Podobne tak aj v pálenici žijú na začiatku dva strážne psy. V momente ako Yu Zhanao založí požiar, aby odvrátil pozornosť od plánovanej vraždy, dva psy so žltou srstou vybehnú na dvor a začnú nahlas štekať.

Vzájomnú súvislosť medzi psami a ľuďmi si môžeme všimnúť i vo chvíli, keď Yu Zhanao očakáva útok japonských vojakov, ktorých počuje prichádzať z diľky, avšak namiesto nich sa na hrádzi objavia stovky psov, na čele ktorých stojí trojica strážnych psov z pálenice (Mo 2012, s. 148). Douguan a Kráska sa ako druhá generácia rozhodnú proti psom vydávajúcim sa na výpravy za ľudským mäsom bojovať (Mo 2012, s. 163-164). Stávajú sa svedkami boja medzi Čiernym, Červeným a Zeleným (psom), teda symbolicky sledujú čínsku občiansku vojnu.

Ako prvý prehráva Čierny. Smrteľne zranený sa rozhodne spáchať samovraždu skokom do rieky (Mo 2012, s. 168). Nakoniec sa proti sebe obrátia Červený a Zelený. Víťazom sa stáva Červený, teda v prenesenom význame vyhráva Komunistická strana. Aj v tomto prípade sledujeme líniu pokračujúcej degenerácie a dehumanizácie. Nakoľko v bitke pri kamennom moste v prvých kapitolách románu medzi sebou bojujú ľudia, predovšetkým banditi a japonské vojská, avšak neskôr sa hlavnými aktérmi boja stávajú psy ako dôkaz degradácie ľudského charakteru.

Banditi obývajúci odľahlé miesta v lesoch, ďaleko od mesta zohrávajú taktiež dôležitú úlohu. Predovšetkým vytvárajú kontrast k prevládajúcej mainstreamovej kultúre a dominantnej ideológii v mestách (Lin 2005, s. 44). Ich oddelenie od života v meste symbolicky reprezentujú ich predsudky a neznalosť výdobytkov moderného sveta.

Douguan a ostatní obyvatelia dediny považujú nákladné auto za záhadné. Dokonca je označované za „*démonické stvorenie* (Mo 2012, s. 100)“, ktoré sa snáď živí trávou alebo dokonca pije vodu a krv (Mo 2012, s. 47).

Banditi dokazujú, že v boji proti Japoncom nie je rozhodujúca ideológia, ale odvaha a cieľ, za ktorý bojujú a zároveň činy, ktoré vykonajú. Autor tento postoj vyjadruje prostredníctvom Yu Zhan‘Aa, ktorý reaguje na tvrdenie kapitána Lenga, že je lepšie stať sa veliteľom práporu ako banditom. Yu Zhanao však ani teraz neoľutuje svoje rozhodnutie vstúpiť medzi banditov a preto tvrdí:

“谁是土匪？谁不是土匪？能打日本就是中国的大英雄。老子去年摸了三个日本岗哨，得了三支大盖子枪。你冷支队不是土匪，杀了几个鬼子？鬼子毛也没揪下一根。”

冷支队长坐下，抽出一支烟点燃。(Mo 2012, s. 21)

Kto je bandita? Kto nie je bandita? Každý kto bojuje proti Japonsku je čínsky hrdina. Ja som minulý rok vyzabíjal tri japonské hliadky a získal tak tri pušky. A čo ty, kapitán Leng? Koľko japonských diablov si stihol zabiť? Ani jedného. Žiadnemu z nich si ani len chl p z brady nevytrhol.

Kapitán Leng sa posadil a zapálil si cigaretu.

Mýtická cyklicita románu Klan červeného ciroku

Dôležitú úlohu zohráva aj vnútorná stavba románu. Pod týmto pojmom rozumieme predovšetkým autorovu prácu s časom. Dej románu neplynie lineárne a jednotlivé udalosti nie sú usporiadané chronologicky, ale náhodne. Príbeh začína v momente, kedy Dou Guan, odchádza spolu s Yu Zhanaom, v tom čase už kapitánom banditov, bojovať proti japonským vojenským jednotkám. Okolnosti narodenia Douguana, ale aj samotného rozprávača, svadby babičky Dai Fenglian a dôvody prečo sa stala novou majiteľkou pánice sa dozvedáme až postupne, nemôžeme však tvrdiť, že retrospektívne. Mnohé z udalostí sa cyklicky opakujú a vytvárajú tak dojem, že čas prestal existovať. Aj v tomto prípade však vnímame miešanie navzájom nesúrodých prvkov, nakoľko sa v románe niekoľkokrát stretáme s udalosťami, ktoré sú označené presným dátumom.

Hybridnosť dokazuje zmiešaná forma dátumu, prostredníctvom typického západného spôsobu, v spojení s čínskym lunárnym kalendárom (Choy 2008, s. 46). Ako môžeme vidieť, Mo Yan kombinuje dva spôsoby chápania času. Prvý spôsob predstavuje presné označenie jednotlivých udalostí s konkrétnym dátumom, tak ako sa s ním stretávame u západného lineárneho chápania času, teda ako body na pomyselných priamke a zároveň dokážeme rozoznať cyklické opakovanie typické pre tradičnú čínsku kultúru. Miešanie lineárneho a cyklického času je ako sme už spomínali v predchádzajúcich kapitolách, typické pre Bibliu, z čoho vyplýva ďalšia vlastnosť románu, ktorá ho spája s mýtom.

Román sa snaží svojou vnútornou stavbou napodobniť spôsob, akým funguje ľudská pamäť a myseľ. Sám rozprávač hovorí o „*večne žijúcej minulosti a nezastaviteľnej prítomnosti*“ (Mo 2012, s. 17-18).“ Znamená to, že história žije v skutočnosti v mysliach ľudí, jednotlivé fakty sú ňou formované a interpretované. Historikovu prácu s faktami ovplyvňuje jeho pôvod, zázemie, výchova, vzdelanie či politické presvedčenie. Preto nie je nikdy možné vytvoriť jednotnú uniformnú podobu historickej reality a je nebezpečné prekrúcať historické fakty, čo môže byť zneužitie za účelom ideologickej propagandy.

Mo Yanovým zámerom je podľa nášho názoru konfrontovať vedecký historiografický prístup, predovšetkým snahu o jednoznačnosť a neomylnosť marxistickej historiografie,

ktorá bola častokrát kritizovaná za „*determinizmus a nezlučiteľnosť so slobodou* (O'Rourke 1974, s. 5)“, z čoho vyplýva aj jej totalitná povaha.

Rovnako musíme byť obozretný aj u rozprávača príbehu. Samotný fakt, že popisuje udalosti, ktoré sa stali ešte pred jeho narodením dokazujú, že je majstrom fabulácie. Okrem toho v úvodnej kapitole románu priznáva, že nevie, či chlapec, ktorý močí na hrob otca je v skutočnosti on, čím sa pre nás stáva nespoľahlivým. Rozprávač tým dokazuje, že má kontrolu nad výberom informácií, ktoré nám poskytuje. Dej neplynie uniformným spôsobom, tak ako to bolo typické v čase socialistického realizmu, ale je narušovaný rozprávačovými spomienkami, komentármi a pohľadom do budúcnosti. Autor využíva stratégiu, kedy rôznorodé mikronarativy narušujú hlavný makronarativ (Choy 2008, s. 46).

V rámci jednotlivých kapitol, rozprávač zvykne v krátkosti načrtnúť a popísať udalosti, ktorým je neskôr venovaná celá kapitola. Práve tento princíp vytvára dojem, že sa jednotlivé udalosti cyklicky opakujú. Avšak na rozdiel od biblického mýtu sa nakoniec nedostávame do pôvodného dokonalého stavu spoločnosti a vytúženého raja, tak ako sa o ňom píše v Zjavení Jána, ale naopak do stavu skazy a prevrátených hodnôt. Cyklickosť vidíme aj v podobnom osude druhej a štvrtej generácie, pretože obidve stoja na prahu vzniku novej Číny. Druhá generácia je predovšetkým symbolom prerodu tradičnej na modernú Čínu po Májovom hnutí a štvrtá generácia čelí zmenám prichádzajúcim po nástupne Deng Xiaopinga.

Mýtické ponímanie sveta sa prejavuje aj využívaním slovných spojení typických pre tradičnú čínsku literatúru. Hneď na začiatku v prvej kapitole si môžeme všimnúť ustálené spojenie 天地混沌 (tiandi hundun), ktoré môžeme preložiť ako „*Nebo a zem sa zmietať v chaos.*“ a stretneme sa s ním napríklad v mýte o tom ako Pangu oddelil nebo od zeme (100 Chinese Myths and Fantasies 1994, s. 2).

Cyklickosť príbehu nám taktiež dáva najavo, že v románovom svete neprestal fungovať tradičný čínsky koncept Nebies. Nebo aj naďalej zostáva silou kontrolujúcou svet a je ťažké dokonca nemožné vymaniť sa z jeho kolobehu a vesmírom určených pravidiel.

Podobne ako v minulosti boli starovekí čínski historici zároveň i astrológmi, pozorovali oblohu a na základe usporiadania hviezd vedeli odhaliť charakter nastávajúcej doby, rozprávač románu *Klan červeného ciroku* má taktiež znalosti z astronómie a sleduje hviezdy, ktoré predpovedajú budúce nešťastie. Hviezdy Rigel, Betelgeuze a Bellatrix, ktoré sú v skutočnosti tri najjasnejšie hviezdy súhvezdia Orion, svietia nad hlavou strýka Arhata snažiaceho sa o útek, ktorý skončí popravou. Druhýkrát, spolu s vysvetlením symboliky, uvádza rozprávač konkrétne hviezdy Veľkého a Malého voza, ktoré reprezentujú život a smrť (Mo 2012, s. 8). S tradičnou čínskou literatúrou spája tento román aj prepojenie charakteru udalostí odohrávajúcich sa v románe so stavom prírody.

Analýza novely Štyridsať jeden rán z kanónu

Rozprávač novely Štyridsať jeden rán z kanónu

Rozprávačom novely je Luo Xiatong, novic, ktorý rozpráva svoj životný príbeh rozjímajúcemu mníchovi v starom chráme uprostred mesta. Do chrámu neprichádza uctiť si božstvo Wutong, muža s konskou hlavou. Jedného dňa, počas ďalšieho z jeho monológov, vedených v prítomnosti mnícha, je pôvodná socha božstva vymenená za sochu chlapca s veľkou hlavou nazývaného boh mäsa, ktorá sa nápadne podobá na Xiaotonga. Do chrámu teda prichádza, pretože novým bohom mäsa sa stáva on sám.

Z textu sa dozvedáme, že Xiaotongov príbeh začína v roku 1990, kedy mal 10 rokov. Napriek tomu, že svoj príbeh rozpráva s odstupom jedného desaťročia, prevláda v diele detský uhol pohľadu, čo znamená, že Xiaotong nedokázal dospieť. V doslove sa autor priznáva, že inšpiráciou sa pre neho stal Oskar, hlavná postava románu nemeckého autora, Gunthera Grassa, *Plechový bubienok* z roku 1959, ktorý prestal fyzicky rásť vo veku troch rokov, no jeho mentálny vývoj sa nezastavil (Mo 2012b, s. 385) a o svoj životný príbeh sa pokúša podeliť s ošetrovateľom psychiatrickej liečebne.

Mo Yan využíva vo svojom diele opačnú stratégiu. Hlavný hrdina síce dospel fyziologicky, čo dokazuje najmä v sexuálnej oblasti, ale psychicky a mentálne zaostal na úrovni dieťaťa (Mo 2012b, s. 385). Podobne ako malé dieťa, má aj on dar obrovskej

fabulácie a predstavivosti. Rozprávač Mo Yanovho románu fabuláciu neskrýva a to napríklad v prípade príbehu jeho otca, ktorý utečie s tetuškou Divoká mulica. Otcove dobrodružstvá uvádza prostredníctvom slovného spojenia „在我想象中...“ (zai wo xiangxiangzhong..., v mojich predstavách) (Mo 2012a, s. 3, s. 143, s. 157).

Na základe doslovu je možné domnievať sa, že dielo vykazuje autobiografické črty, nakoľko Mo Yan tvrdí, že sa prostredníctvom rozprávania Luo Xiaotonga snaží o vytvorenie vlastného detstva (Mo 2012b, s. 385-386). Doslov však môže zároveň obsahovať určité fiktívne až meta-fiktívne prvky, ktoré čitateľovi pomáhajú dielo pochopiť. S podobným postupom sa stretávame aj u Lu Xuna a jeho diela *Bláznov denník*, kde sa v úvode dozvedáme, že psychicky chorý blázon, v skutočnosti človek, ktorý prezrel a pochopil neútešný stav čínskej spoločnosti, sa nakoniec z pohľadu fiktívneho autora zo svojej choroby vyliečil a podarilo sa mu začleniť do spoločnosti. V prípade nami skúmaného diela, sa nás či už fiktívny alebo skutočný Mo Yan snaží presvedčiť, že rozprávač je klamár, ktorému najväčšie potešenie a zmysel života prináša samotné rozprávanie bez hlbšieho zmyslu a ideológia sa ho vôbec netýka. Spisovateľov považuje za deti, ktoré odmietli dospieť.

Dôkazom rozprávačovej nespoľahlivosti a zároveň detskej povahy je aj jeho prezývka „炮孩子“ (Pao Haizi, doslovný preklad: „strieľajúce dieťa“), v úvode diela nám rozprávač vysvetľuje, že takto nazývali deti, ktoré klamú (Mo 2012, s. 1). V slovenčine v prenesenom význame podobne hovoríme o človeku, ktorý klame, že „strieľa do vetra.“:

大和尚，我们那里把喜欢吹牛撒谎的孩子叫做“炮孩子”，但我对您说的，句句都是实话 (Mo 2012a, s. 2)。

Velký mnich, tam odkiaľ pochádzam hovoríme deťom, ktoré radi trepú a klamú, že strieľajú do vetra, ale to čo ti hovorím ja, je zaručene pravda.

O svojom živote rozpráva Luo Xiaotong veľmi oduševnene, s nadšením a hravosťou typickou pre deti, vyžaduje si pozornosť svojho poslucháča a nevie sa dočkať, kým bude

môcť v rozprávaní príbehu pokračovať (Mo 2012a, s. 3, s. 27, s. 39). Podľa Zhanga tvorí protiklad k Čiernemu chlapcovi, rozprávačovi románu *Priesvitná red'kovka* (透明的红萝卜, Touming de Hongluobo), ktorý na rozdiel od Luo Xiaotonga počas celého trvania románu mlčí, má však nadprirodzene citlivé zmysly a je veľmi vnímavý (2016, s. 195).

Luo Xiaotong vykazuje známky traumatizovaného a zanedbávaného dieťaťa. Prvým dôvodom je, že vyrastal v neúplnej rodine. Jeho prísna matka mu od malička zakazovala jesť mäso. Ak o ňom začal rozprávať, fyzicky ho potrestala. Otec, ktorý mal mäso taktiež v obľube, rodinu opustil a utiekol s milenkou Divokou mulicou. V rodine tak chýba mužský faktor. Tradičná čínska rodina sa rozpadáva a Xiaotong vyrastá iba s matkou.

Napriek tomu však mäso zostáva v centre pozornosti Luo Xiaotonga počas celého obdobia jeho mladosti a stáva sa základnou témou jeho spomienok. Rozprávačova posadnutosť mäsom, podobne, ako môže byť traumatizované dieťa počas dospievania závislé na drogách alebo alkohole, kompenzuje chýbajúce materiálne, ale aj emocionálne zaopatrenie. Štvrtým dôvodom je, že „zakázané ovocie chutí najlepšie“, aj náš rozprávač neustále túži po mäse ako dieťa po zakázanej hračke.

Práve spätné prežívanie spomienok prostredníctvom tzv. flashbackov je považované za jeden z prejavov traumy (Vodičková, Stupková 221, s. 11). Pod týmito „flashbackmi“ rozumieme štyridsať jeden výstrelov, teda kapitol novely, ktoré sú rozdelené na dve graficky aj obsahovo oddelené časti. Jedna z nich má byť vždy odrazom rozprávačovej reality, bežného života a udalostí odohrávajúcich sa v chráme, ale aj v jeho okolí. Druhá časť kapitoly predstavuje Xiaotongove spomienky na miesto, kde vyrastal, teda dedinu Bitúnok. V skutočnosti sú však jeho spomienky značne zdeformované, charakteristické zveličovaním, absurditou, nadprirodzenom i karnevalizmom. Xiaotong myslí predovšetkým na jedlo a sex.

Realitu a spomienky však nie je možné zakaždým jednoznačne odlíšiť a je možné sledovať ich vzájomné prepojenie (Zhang 2016, s. 198).

Podľa Nie, má štyridsať jeden kapitol, teda pomyselných, ale ako sa dozvedáme v poslednej kapitole románu aj skutočných výstrelov z kanónu ešte hlbší symbolický význam. Vysvetlenie nájdeme v konfucianizme. Podľa učenia Konfucia, skutočný život začína, keď muž dosiahne štyridsať rokov. Až vo veku štyridsať jeden rokov muž dospeje, dokáže konať správne a odlíšiť dobré a zlé (2015, s. 6).

Výstrel alebo strelba zahrňuje v súčasnej čínštine sexuálnu konotáciu. Lao Lan má milenecký vzťah so štyridsať jeden ženami, čo sa dá taktiež považovať za štyridsať jeden výstrel (Zhang 2016, s. 196).

Forma rozprávania založená na rozhovore medzi mníchom a jeho žiakom má taktiež dôležitý význam. Spoločnosť opäť zažíva úpadok a degeneráciu, tak ako to potvrdzuje aj jedna z postáv Lao Lan, ktorý hovorí:

我小时候多次听到老兰喟叹：嗨，一代不如一代！（Mo 2012a, s. 2-3）

V detstve som veľakrát počul Lao Lana hovoriť: ach, žiadna generácia sa nevyrovná tej predchádzajúcej.

Úpadok a predovšetkým zmenu doterajšieho fungovania spoločnosti a jej zaužívaných zákonitostí naznačuje samotná forma dialógu medzi mníchom a rozprávačom. Namiesto mnícha, ktorý rozpráva príbeh a dáva rady svojmu žiakovi, tak ako bolo typické pre tradičnú čínsku literatúru (Li, 2013), dochádza k opačnej situácii. Mních, tradične považovaný za symbol múdrosti a asketického života, mlčí. Miestami sa dokonca zdá, akoby ani nepočúval.

Napriek kontroverznému obsahu Xiaotongových spomienok sa iba niekoľkokrát začervená a dokonca budúceho člena rádu povzbudzuje, aby pokračoval. Chrám prestáva byť miestom duchovného života, čo potvrdí aj mních, keď sa začne sám uprostred chrámu orálne uspokojovať. Inšpiráciou sa pre Mo Yana pravdepodobne stalo dielo *Príbehy*

od jazerného brehu (水浒传, Shuihu Zhuan). V jeho prvej časti vystupuje mních Lu Zhishen, ktorý nedodržiava asketický životný štýl, je mäso a pije alkohol.

Obraz modernej Číny v románe Štyridsať jeden rán z kanónu

Xiaotongova trauma je symbolom a predovšetkým dôsledkom veľkej zmeny v ekonomickej a sociálnej oblasti, ktorá nastala v Číne po roku 1980. Čína zažíva obdobie, kedy prechádza z jednej extrémnej situácie do druhej. To symbolizuje aj Xiaotongove konštatovanie, že sa u nich doma striedalo obdobie prázdnych a plných hrncov (Mo 2012, s. 27).

Prísna matka, ktorá nedovolí synovi, aby jedol mäso a na noc zamyká bránu ich domu mosadzným zámkom je symbolom prvého extrému. Čína po nástupe Komunistickej strany Číny v roku 1949 zavádza plánovanú ekonomiku, obmedzuje osobné vlastníctvo, predovšetkým vlastníctvo pôdy, ktorá je postupne znárodnená. Ekonomika nedosahuje požadovaných výsledkov a čínska vláda pod vedením Mao Zedonga pristupuje k traumatizujúcemu experimentu Veľkému skoku, ktorý ešte prehĺbil ekonomickú neslobodu a zároveň spôsobil obrovský hladomor a celkový materiálny nedostatok, ktorého dôsledky zažíva aj autor románu, ktorý bol v tomto období v predškolskom veku.

Kultúrna revolúcia bola ďalším frustrujúcim zážitkom pre čínsku spoločnosť. Jej dôsledkom bolo aj obmedzenie vzdelávania na čínskych univerzitách (Fairbank 1998, s. 432.) Luo Xiatong je taktiež poznačený nedostatočným vzdelaním, ktoré mu zakazovala vlastná matka Yu Zhen (Nie 2015, s. 2). On sám neskôr vzdelanie odmieta (Nie 2015, s. 5). Podobnosť opäť nachádzame v autorovom živote, pretože si formálne vzdelanie doplnil až po vstupe do armády, nakoľko bol kvôli neposlušnosti vylúčený zo školy.

Zmenu doby reprezentuje v románe niekoľko symbolov. V prvej kapitole, Výstrel 1 (第一炮, di yi pao), sedí Xiaotong spolu s mníchom v chráme. Xiaotong konštatuje, že do chrámu dnes zavíta už len málo ľudí, ktorí obetujú kadidlo (Mo 2012a, s. 2). Ďalším významným symbolom zmeny je žena, ktorá sa skrýva v chráme pred dažďom. Spočiatku

má na sebe zelený kabát a za uchom červenú ružu: „Ťažiaci jeden v zelenom kabáte, s červenou ružou, žena v červenom kabáte, Xiaotong sa domnieva, že je inkarnáciou ženy v zelenom:

也许这个冲进庙堂的红衣女人就是那个绿衣女人的化身？她进门后把上衣从头上揭下来，对着我们歉意地点点头。她嘴唇青紫，脸色灰白，皮肤上布满灰白疙瘩，仿佛脱了羽毛的鸡皮。她的眼睛里闪烁着清冷的、跟外边的雨水一样颜色的光芒。我猜想她是冻坏了，也吓坏了，有话也说不出来了，但她的理智还是很清楚的。那件衣服多半是假冒伪劣产品，顺着衣角往下滴答着鲜红的水，简直就是血水。女人，血水，闪电，霹雷，诸多的禁忌，集合在一起，真应该把她赶出门去，但大和尚闭目养神，比他身后那只人头马塑像还要稳重。(Mo 2012a, s. 9-10)

Je možné, že žena v červenom, ktorá práve vtrhla do chrámu je inkarnáciou tej v zelenom kabáte? Keď vošla, zložila si z hlavy kabát a ospravedlňujúco pokývala hlavou našim smerom. Jej pery boli modro-fialové, jej tvár sinavá. Pokožku mala pokrytú sivými pupienkami. Pripomínala mi ošklbanú hus. V očiach mala studené svetlo, rovnakej farby ako dážď vonku. Myslím, že bola zmrznutá až na kosť a vydesená. Nebola schopná vyriešiť ani slovka, ale videl som, že má jasnú myseľ. Väčšina jej šiat bola na pohľad lacná a nekvalitnej výroby. Z rohu šiat jej stekali červené kvapky vody, v skutočnosti to bola krv.. Žena, krv, hromy a blesky, samé tabu. Niektorí by ju mal vyhnúť z chrámu. Mních však zavrel oči a vrátil sa k meditácii. Bol ešte stoickejší než za ním stojaca socha koňa s mužskou hlavou.

Predchádzajúce ukážky symbolizujú druhý extrém, zmenu po roku 1980. Čínska civilizácia stará niekoľko tisíc rokov zažíva podstatný zvrät (Fairbank 1998, s. 479). Čína sa na prvom mieste odkláňa od plánovaného hospodárstva a začína uplatňovať trhovú ekonomiku s čím súvisí aj ďalšie otvorenie sa Číny svetu. Z pôvodne poľnohospodárskej Číny sa stáva miesto, kde prvé miesto vo výrobe zaujal lacný spotrebný tovar a Čína sa tak stáva „továrňou sveta“. S tým súvisí aj rast životnej úrovne a ako napovedá i ukážka románu úpadok morálnych a duchovných hodnôt, narastajúci materializmus, túžba po blahobyte a komercializácia všetkých druhov kultúry počnúc literatúrou.

O to viac je túto zmenu vidieť na čínskom vidieku. Zhang tvrdí, že príbeh o Xiaotongovom dospievaní je príbehom mnohých dedinských detí (2016, s. 202), ktoré mali v detstve skúsenosť s hladom a nedostatkom. Rovnako ako Mo Yan.

Karnevalizmus, groteska, satira a absurdita v novele Štyridsať jeden rán z kanónu

Rozprávač Xiaotong má do značnej miery narušené vnímanie reality, miestami dokonca pôsobí ako psychicky chorý. Podľa Huanga trpí druhotnou epilepsiou (2018, s. 77) , čo sa dozvedáme aj v jednej z posledných kapitol románu.

Ako sme už spomínali, dôvodom jeho psychického stavu je hlad a odopieranie mäsa, ktoré zažíval v rannom detstve. V nasledujúcej kapitole budeme demonštrovať ako Mo Yan vyvracia filozofický názor, že materiálny pokrok je priamoúmerný pokroku v oblasti etiky a hodnôt, ako uvádzame v teoretickej časti práce v kapitole o čínskom a západnom koncepte vnímania času.

Deväťdesiate roky dvadsiateho storočia sa pre Mo Yana stávajú bizarným obdobím, ktoré dokáže popísať iba prostredníctvom využitia prvkov karnevalizmu, grotesky, absurdity a satiry. Domnievame sa, že Mo Yan ako autor „*so silným zmyslom sociálnej zodpovednosti* (Huang 2018, s. 77)“, sa prostredníctvom príbehu Xiaotonga snaží vyrovnáť so stavom literárnej tvorby v tomto období, kedy dochádza k jej najvýraznejšej komercializácii a zo spisovateľa „intelektuála“, ktorý častokrát uplatňuje svoj moralizujúci účinok, sa v mnohých prípadoch stáva tzv. „*homo economicus*“ (经济人, jingji ren) (Zhang 2016a, s. 387).

Samotný rozprávač má očividne rozprávačské nadanie. To môžeme sledovať na príklade jeho predstáv, krátkych príbehov, kedy popisuje kam všade mohol utiecť jeho otec s milenkou Divokou mulicou (Mo 2012a, s. 3). Každý z úryvkov, útek do zromantizovaného Vnútorného Mongolska, či Severnej Kórey, kde si otvoria reštauráciu, by sa mohol rozvinúť a premeniť na samostatný román s lacnou romantickou zápletkou. Obsah jeho rozprávania je výrazne dekadentný, zameraný na povrchné

hodnoty, naplnenie telesných potrieb a túžob. Xiaotong rozpráva predovšetkým o ich stravovaní a milostnom živote.

Mo Yan podľa nášho názoru satirizuje a dáva najavo morálnu zvrátenosť nielen doby, ale aj literárnych diel vychádzajúcich v tomto období, ktorými sú napríklad novely a poviedky zaradované do kategórie literatúry krásnych žien. Mnohým z týchto autoriek priniesli komerčný úspech diela, ktoré veľmi explicitne popisujú život vybraných mladých ľudí. Jedná sa o tzv. zlatú mládež, žijúcu predovšetkým v čínskych pobrežných mestách (Hladíková 2013, s. 148).

Autorky, častokrát v semi-autobiografických dielach, popisujú okázalé experimentovanie s drogami, sexuálnu revolúciu, ale aj hedonistický životný štýl plný svetoznámych značiek. Podľa Zhanga písali autorky ako Mian Mian (棉棉, Mian Mian) alebo Zhou Weihui (周卫慧, Zhou Weihui) štýlom, ktorý dával verejne do pozornosti ženské telo, preto sa pre ich diela ujal názov „body writing“ (身体写作, shenti xiezu), ktoré vychádzalo z komerčnej logiky, že „sex predáva“ (2016a, s. 389). Metaforicky to Xiaotong vyjadří potom, čo vyhrá súťaž v jedení mäsa a prehlási, že je jediným komu sa podarilo povýšiť konzumáciu mäsa na umenie a začalo zohrávať významnú rolu v jeho umeleckom predstavení:

世界上吃肉的人如恒河沙数，但把吃肉这种低级的行为变成了艺术变成了美的人，唯有我罗小通一人。世界上被吃掉的肉和即将被吃掉的肉累积起来比喜马拉雅山还要高大啊，但成为了艺术表演过程中的重要角色的，也只有这些被我罗小通吃掉的肉啊。(Mo 2012a, s. 165)

Na svete je tak nespočetné množstvo ľudí, ktorí jedia mäso, koľko je zrníek na dne rieky Ganga, ale jediný človek, ktorý premenil jedenie mäsa na umenie a krásu som ja, Luo Xiaotong. Na celom svete sa zjedlo a ešte bude zjedené viac mäsa, než ako vysoko siahajú Himaláje, ale iba mäso, ktoré som zjedol ja, Luo Xiaotong, som premenil na dôležitú súčasť umeleckého vystúpenia.

Mo Yan preto zastáva názor, že literatúra prestala byť zaťažená váhou spoločenskej zodpovednosti a v súčasnosti zastáva skôr pozíciu umeleckého produktu, stala sa súčasťou módy a konzumu (Mo, Dutrait, Frow 2000, s. 58).

K úpadku dochádza na všetkých úrovniach, to znamená, na úrovni jednotlivcov, teda obyčajných ľudí, ale aj oficiálnych úradníkov, celého rodinného klanu a dediny Bitunok.

Zmenou prechádza aj Yu Zhen, rozprávačova matka. Spočiatku silná a nezávislá dedinská žena, ktorá podľa rozprávačových slov, postavila najväčší dom v dedine sa mení po vizuálnej, ale aj charakterovej stránke. Yu Zhen pôvodne nosí mužskú bundu zelenej farby, previazanú červeným káblom, ktorý slúžil ako opasok.

Potom, čo jej starosta Lao Lan daruje traktor, má na sebe čiernu koženú bundu, tmavé slnečné okuliare a v ústach zapálenú cigaretu. Tento bohémsky štýl obliekania prichádza z mesta a dedina sa tak mení na nepoznanie. Tohto mestského ducha prináša do dediny Bitunok, práve Lao Lao, ktorý v meste predával mäso a navštevoval ženy. Ľudia ho považovali za bohatého, mocného a chlipného. Absurdný dojem však tejto pasáži dodáva Xiaotongove konštatovanie, že traktor by mohlo šoférovať prasa, ktoré by dokázalo jazdiť do kruhu.

Životný štýl obyvateľov dediny začína byť obmedzený iba na materiálne a telesné túžby, ktoré prerastajú do obľudných rozmerov. Yu Zhen, bývalá odporkyňa mäsa, sa sama potom, čo sa jej manžel vráti domov spoločne s malou dcérou, vydáva za ním na vlakovú stanicu a so sebou mu prináša prasaciu hlavu. Ako môžeme vidieť, mäso symbolicky mení ľudský výzor, ale aj charakter.

Zmeny prenikajú aj do ekonomických, obchodných a medziľudských vzťahov. V roku 1989 boli jedným s hlavných dôvodov protestov na námestí Tian‘Anmen, nielen rastúca inflácia, ale práve nepotizmus a korupcia. Mo Yan v jednom z rozhovorov vyslovil názor, že korupcia a nezákonná túžba po zisku je v Číne vážnym sociálnym problémom a je ňou zasiahnutá celá čínska spoločnosť bez ohľadu na to, či sa jedná o politikov alebo

obyčajných ľudí (Mo, Dutrait, Frow 2000, s. 58). Podľa Mo Yana sa má jednať o všeobecný stav mysle Číňanov.

To sa symbolicky odráža v analyzovanom diele. Spoločnosť sa natoľko stáva zaslepená ziskom, že nehľadí na prostriedky, ktorými ho dosiahne a to ani za predpokladu, že by mohli škodiť ľudskému zdraviu alebo životnému prostrediu.

Obyvatelia dediny natierajú mäso formaldehydom a vstreknú do neho vodu, aby podvodom navýšili jeho hmotnosť a zachovali čerstvý vzhľad. Xiaotong sa stáva odborníkom na špeciálne nehumánne a kruté ošetrovanie mäsa a začne vodu vpravovať do ešte živých zvierat.

Ďalší významný problém predstavuje konzumný životný štýl. Chlapec, ktorý v detstve trpel hladom a odopierali mu mäso sa stáva zapáleným konzumentom všetkých druhov mäsa. V románe sa vyskytuje niekoľko rozsiahlych pasáží, kedy Xiaotong vymenováva najrozmanitejšie druhy mäsa a jeho spôsoby spracovania. Jeho konzumácia prerastie až do súťaže, ktorej sa Xiaotong zúčastní. Súťaž je súčasťou mäsového festivalu a pochodu, ktorý prebieha v dedine Bitúnok. Samotný pochod pripomína karnevalový sprievod:

东城的游行队伍，领头的是一辆巨型卡车改装成的彩车。车头是一个米黄色的喜笑颜开的巨大牛头。我自然知道这画面的荒谬。肉食节游行中出现的所有的动物图像，象征着的都是血腥的屠戮。(s. 62)

Na čele sprievodu prichádzajúceho z východnej časti mesta bolo nákladné auto prestavané na alegorický voz. V prednej časti vozu sa nachádzala obrovská býčia hlava béžovej farby s úsmevom na tvári. Hneď som vedel, aký absurdný je tento pohľad. Všetky zvieratá z Festivalu mäsožravcov symbolizovali krvavé jatka.

Ďalej nasledujú alegorické vozy v tvare kohúta a sliepky. Pochod dopĺňajú živé ťavy a ľudia vo farebných kostýmoch hrajúci do rytmu na bubny.

Pre ľudí sa stávajú kľúčovými predovšetkým zážitky a hľadajú uspokojenie zmyslov. Sprievod vyvrcholí veľkolepým ohňostrojom v tvare znakov 天下太平 (tianxia taiping, časy mieru a prosperity) a 肉 (rou, mäso). Nikomu z prítomných ohňostroj v tvare znaku pre mäso nepripadá zvláštny. Naopak, diváci sú pohľadom uchvátení. Rozprávačovi sa dokonca zdá akoby čakali, že im pomyselné mäso spadne priamo do úst (Mo 2012a, s. 91).

Súťaž v jedení mäsa a neskôr v jedení štiplavých papričiek je však zvláštnym prelínaním reality a fikcie. Súťaže sa stávajú nielen symbolom globálneho plytvania a konzumného životného štýlu typického pre človeka 21. storočia, ale námet čerpá z reality. V kontexte románu zapadá do bizarného karnevalového sveta dediny Bitúnok a zároveň s technikou konzervovania mäsa formaldehydom je len ďalším kúskom Mo Yanovej absurdnej skladačky. V skutočnosti sa však rovnako stretávame s podobnými súťažami jedákov, ktoré slúžia ako zábava a priťahujú pozornosť ľudí po celom svete.

Záver

Rozprávači románov *Klan červeného ciroku* a *Štyridsať jeden rán z kanónu* sú rozprávači nespoľahliví. Zatiaľ, čo v románe *Klan červeného ciroku* si čitateľ musí autorovu nespoľahlivosť všimnúť sám, napríklad vďaka jeho schopnosti čítať myšlienky psom, v druhom prípade túto vlastnosť účelne priznáva vďaka slovným spojeniam, ktoré dokazujú, že sa jedná o jeho vlastné vymyslené predstavy. Rozprávačská tradícia bola v Číne veľmi živá a bola súčasťou kultúrneho života obyčajných ľudí na uliciach. Zdá sa, že rozprávač diela *Štyridsať jeden rán z kanónu* má k rozprávačstvu veľmi blízko, podobne ako autor románu. Rozprávač preto vykazuje autobiografické prvky, zároveň však dielo prostredníctvom autorovho doslovu obsahuje aj meta-fiktívne črty. Obaja rozprávači potvrdzujú, že história, v minulosti jeden z najdôležitejších a najvznešenejších žánrov tradičnej čínskej literatúry, prechádza z rúk cisárskych historikov do rúk neortodoxných dokonca úpadok reprezentujúcich postáv.

V prípade prvého spomínaného diela sa jedná o anonymného rozprávača, ktorého meno nepoznáme, čo je typickou vlastnosťou mýtického rozprávania. V druhom prípade, meno

rozprávača poznáme, je ním Luo Xiaotong, chlapec, ktorý sa stane závislým na mäse, čo okrem iného poukazuje na absurdnú povahu diela.

Obaja rozprávači symbolizujú úpadok a degeneráciu čínskej spoločnosti. Rozdiel medzi rozprávačmi spočíva v tom, že u bezmenného rozprávača aj keď predovšetkým vďaka fokalizácií, vnímame ešte stále prepojenie s jeho predkami žijúcimi na čínskom vidieku. Jeho rozprávanie je vedené v lyrickejšom duchu, častokrát prepojené s prírodnými motívmi, kedy udalosti v románe sú v symbióze s atmosférou prírody, zvieratami, rastlinami a podobne, čo dokazuje prepojenie s tradičnou čínskou literatúrou a mýtom.

V Luo Xiaotongovom prípade už toto vzájomné prepojenie nie je prítomné a lyrické popisy v texte chýbajú. Do centra rozprávačovej pozornosti sa dostáva materiálny svet a predovšetkým naplnenie základných životných potrieb. Zatiaľ, čo v prípade prvého skúmaného diela sú milostné a násilné scény predovšetkým znakom vitality a životnej sily predchádzajúcich generácií, v druhom prípade ich charakterizuje vulgárnosť a skazenosť vyplývajúca z predchádzajúceho nedostatku.

Hrdinskú silu čerpajú hrdinovia diela *Klan červeného ciroku* z ciroku, z ktorého následne vyrábajú aromatické cirokové víno, ktoré im okrem iného dodáva odvalu. Cirok je podobne, ako mäso v druhej skúmanej novele centrálnym symbolom. Mäso má na rozdiel od ciroku negatívny význam. Jeho nadmerná konzumácia spôsobuje u hlavného hrdinu neodvratiteľné škody jeho psychike a mení jeho vnímanie reality.

Oba romány pracujú s rodinnou históriou a analýza diel potvrdzuje, že história je podľa autorovho názoru degeneratívna a zámerne sa odkláňa od diel socialistického realizmu. *Klan červeného ciroku* zároveň popiera progresívne a lineárne plynutie histórie a navracia sa k tradičnému cyklickému chápaniu histórie. Dielo pozostáva z dvoch naratívov, ktoré spolu navzájom súvisia a prelínajú sa. Literárne prostriedky využívané v prvom diele vytvárajú z diela mýtus, v druhom diele dotvárajú absurdný charakter diela. Na rovnakom princípe je založené aj využitie nadprirodzena.

S odstupom viac než dvadsiatich rokov môžeme zhodnotiť, že autor si dokázal vytvoriť vlastný literárny svet. *Klan červeného ciroku* predstavuje reprezentatívne dielo nového historického románu, ovplyvnené mýtickým magickým realizmom. V prípade novely *Štyridsať jeden rán z kanónu* vnímame ešte hlbšie skreslenie reality, výrazný sklon k absurdite a experimentu a dielo považujeme za autorskú exhibíciu.

Romány sú i alegóriou čínskej histórie. *Klan červeného ciroku* symbolizuje Čínu po vpáde japonských vojsk a počas občianskej vojny medzi Kuomintangom a Komunistickou stranou, zatiaľ, čo *Štyridsať jeden rán z kanónu* predstavuje Čínu po nástupe Deng Xiaopinga, kedy boli uplatnené ekonomické reformy a došlo k zmene plánovanej ekonomiky na trhovú. Vojna aj ekonomické reformy mali podľa Mo Yana negatívne degeneratívne dôsledky pre Čínu.

Mo Yan skutočne nie je autorom, ktorý priamo kritizuje čínsky režim. Vo svojich dielach sa zameriava na chyby a osudy jednotlivcov a narušenie ľudských hodnôt či charakterov vedúcich k úpadku čínskej spoločnosti a to na všetkých úrovniach bez ohľadu na spoločenské postavenie. Vo svojich dielach uplatňuje samo-cenzúru. Forma mýtu, či využívanie nadprirodzena mu dáva možnosť uniknúť prísnej cenzúre, nakoľko vďaka prepracovanému symbolizmu mnohé súvislosti pochopí iba človek znály čínskej histórie. Mo Yan však za žiadnych okolností nezatvára oči nad absurdnosťou a krutosťou čínskej histórie, naopak v oboch spomínaných dielach sú tieto vlastnosti čínskej histórie zdôrazňované a explicitne vyjadrené.

Vyskúmané poznatky potvrdzujú, že sa Mo Yan skutočne odkláňa od uniformných zaužívaných spôsobov zobrazovania čínskej histórie. To môžeme v prvom rade pozorovať na výbere rozprávačov oboch skúmaných diel. Namiesto cisárskych historikov, ktorí zložili náročné cisárske skúšky, sú nimi jedinci s pochybným pôvodom. V prípade druhého analyzovaného románu dokonca s duševnou chorobou a zvrátenými predstavami. Ich myslenie nie je obmedzené žiadnou ideológiou, čo môžeme pozorovať napríklad na nezaujatom popise komunistickej rovnako ako aj kuomintangskej armády. Neplatí ani rozdelenie postáv na kladné a záporné, tak ako to bolo typické pre čínsky socialistický realizmus.

Rozprávači sa do svojho rozprávania nebránia zapájať ľudové prvky, nadprirodzeno, či sexuálne motívy, čo bolo v oficiálnej historiografii neprípustné a v románe *Klan červeného ciroku* dokonca prevláda ľudová perspektíva. Namiesto progresívneho chápania histórie, autor zastáva myšlienku úpadku. Postavy aj jednotlivé symboly prechádzajú deštrukciou a degeneráciou. V prvom spomínanom románe sme svedkami úmrtia starej vitálnej generácie, ktorú nahrádza generácia nová, charakteristická pasivitou. Starú generáciu autor zobrazuje ako mýtických hrdinov, čo potvrdzuje aj výberom mien alebo spôsobom smrti. Namiesto lineárneho chápania času sa prinavracia k mýtickej cyklickosti. Dej neplynie lineárne, ale autor zámerne navodzuje dojem opakovania, typický pre tradičnú čínsku literatúru.

Resumé

The aim of our work is to perform a comparative analysis of the novels *The Red Sorghum Family* and *Pow!* by Mo Yan.

In the first theoretical part of the work we focus on the concept of Chinese and European understanding of history. As Mo Yan is the author of a new historical novel, we also build the theoretical part of the work on a more detailed description of the period of socialist realism in China and the era after the rise of Deng Xiaoping and China's opening to the world. In the practical part, including an analysis of both mentioned novels, we focus on narrative techniques and narrator's function in the novels, symbolism, carnivalism, myth, the issue of hybridity and degeneration.

Research confirms that Mo Yan is indeed deviating from the uniform ways of depicting Chinese history. In the first place, narrators of both studied works are individuals of dubious origin and perverted ideas. Last, but not least, their thinking is not limited by any ideology. The novels are also missing the typical positive and negative characters as were described in the key literary works of the Chinese Socialist Realism. The author uses folk elements, supernatural or sexual motives, which were unacceptable in official historiography, and in the novel *The Red Sorghum* novel, a folk perspective prevails.

Instead of a progressive understanding of history, the author prefers the idea of decline. Characters and many symbols go through destruction and degeneration. The plot does not follow linearly, but the author deliberately evokes the impression of repetition typical of traditional Chinese literature.

Bibliografia

ADAM, Jan, BULISOVÁ, Jiřina, ed. *Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2003, 735 s. ISBN 807181959X.

BAJANÍKOVÁ, Viktória. *Cyklické a lineárne ponímanie času*. Brno, 2011. Bakalárska diplomová práca. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Prof. PhDr. Josef Krob, CSc.

BAKEŠOVÁ, Ivana. *Čína ve XX. století*. Díl 1.. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001, 126 s. ISBN 80-244-0251-3.

BAKEŠOVÁ, Ivana, Martin LAVIČKA a Ondřej KUČERA. *Dějiny čínské lidové republiky: (1949-2018)*. 2019. ISBN 9788074225963.

BRUNNER, Otto, Werner CONZE a Reinhart KOSELLECK. *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997. ISBN 978-3-608-91500-6.

100 Chinese Myths and Fantasies: Chinese-English = Zhongguo shenhua ji zhiguai xiaoshuo yibai pian. Přeložil Wangdao DING. Taipei: Taiwan Shang Wu, 1991, 16, 6, 443. ISBN 957-05-0389-0.

EGAN, Ronald C. Narratives in Tso Chuan. *Harvard Journal of Asiatic Studies* [online]. 1977, **37**(2), 323-352 [cit. 2022-01-24]. ISSN 00730548. Dostupné z: doi:10.2307/2718677

FAIRBANK, John King. *Dějiny Číny*. Přeložil Martin HÁLA, přeložil Jana HOLLANOVÁ, přeložil Olga LOMOVÁ. Praha: Lidové noviny, 1998, 656 s. ISBN 8071062499.

GONG, Ziming. Mo Yan: Will Literature Make Humans Less Greedy?. *China Today* [online]. 2019, **68**(5), 64-67 [cit. 2022-03-23]. ISSN 10030905.

GUO, Wu. Recalling bitterness: Historiography, Memory, and Myth in Maoist China. *Twentieth-Century China* [online]. 2014, **39**(3), 245 - 268 [cit. 2022-01-26]. ISSN 19405065. Dostupné z: doi:10.1179/1521538514Z.00000000047

GUO, Wu. The Social Construction and Deconstruction of Evil Landlords in Contemporary Chinese Fiction, Art, and Collective Memory. *Modern Chinese Literature and Culture* [online]. 2013, **25**(1), 131-164 [cit. 2022-03-22]. ISSN 15209857. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/42940464?searchText=Guo+Wu&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DGuo%2BWu%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Aff35e8c9acf278ca5fb55db09c573e84&seq=1

GWINN, Robert P., Peter B. NORTON a Philip W. GOETZ, ed. *The New Encyclopaedia Britannica: Macropaedia : Knowledge in Depth. Vol. 20.*, 15th ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1991, 789 s. ISBN 0852295294

HLADÍKOVÁ, Kamila. *Moderní čínská literatura: učební materiál pro studenty sinologie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 189 s. ISBN 978-80-244-3840-5.

HUANG, Chun-chieh. The Defining Character of Chinese Historical Thinking. *History and Theory* [online]. 2007, **46**(2), 180-188 [cit. 2022-01-24]. ISSN 00182656. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4502237?>

HUANG, Shuangshuang. Mo Yan “Si Shi Yi Pao” zhong de xiangcun mishi yu xiandaihua fansi. *Yuwen jiaoxue tongxun* [online]. 2018, **998**(6), s. 77-80 [cit. 2022-05-13]. Dostupné z: doi:DOI:10.13525/j.cnki.bclt.201806026

CHEN, Yuehong. Fiction of Yang Mo and Ouyang Shan. MING, Dong Gu, ed. *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. London: Routledge, 2018, s. 329-341. ISBN 9781315626994.

CHOY, Howard Y. F. *Remapping the past: Fictions of history in Deng's China, 1979 - 1997*. Boston: Brill, 2008. ISBN 978-9004167049.

JIANG, Mei. New Historiography for the cultivation of the character of the “new citizen”: Liang Qichao’s ideas of history education and their practice. *Chinese Studies in History* [online]. 2017, **50**(2), 76-88 [cit. 2022-03-22]. ISSN 00094633. Dostupné z: doi:10.1080/00094633.2017.1302267

KNIGHT, Sabina. Mo Yan's Delicate Balancing Act. *The National Interest* [online]. 2013, (124), 69-80 [cit. 2022-03-23]. ISSN 08849382.

LI, Huaiyin. Between Tradition and Revolution: Fan Wenlan and the Origins of the Marxist Historiography of Modern China. *Modern China* [online]. 2010, **36**(3), 269 [cit. 2022-01-26]. ISSN 00977004. Dostupné z:
https://www.jstor.org/stable/20721314?seq=1#metadata_info_tab_contents

LIN, Qingxin. *Brushing history against the grain: Reading the Chinese new historical fiction (1986-1999)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005, vi, 255 s. ISBN 962-209-697-2.

LU, Hsiao-peng. *From historicity to fictionality: The Chinese poetics of narrative*. Stanford: Stanford University Press, c1994, s. 37-52. ISBN 0804723192.

MAO, Zedong, MC DOUGALL, Bonnie S., ed. *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art": A Translation of the 1943 Text with Commentary*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1980. ISBN 9780892640393.

MAO, Zedong. *On New Democracy: Transcribed by the Maoist Documentation Project*. Forest Grove: University Press of the Pacific, 2003. ISBN 9781410205643.

MARCUS, JOHN T.. Time and the Sense of History: West and East. *Comparative Studies in Society and History* [online]. 1961, **3**(2), 123-139 [cit. 2022-01-23]. ISSN 00104175. Dostupné z:
https://www.jstor.org/stable/177623?seq=1#metadata_info_tab_contents

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, 697 s. ISBN 807185669X.

MOLČANOV, Denis. Mo Jen: V zemi vypravěčů. In: MO, Jen. *Krev a mlíko*. Praha: Mladá fronta, 2013, s. 592-611. ISBN 978-80-204-2907-0.

MO, Yan. Afterword: Narration is everything. *POW*. Kolkata: Seagull Books, 2012b, s. 385-386. ISBN 987 0 8574 2 0763.

MO, Yan. *Hong Gaoliang Jiazou* [Klan červeného ciroku]. Beijing: Zuoqia Chubanshe, 2012. ISBN 9787506366670

MO, Yan. *Si Shi Yi Pao* [Štyridsať jeden rán z kanónu]. Peking: Zuoqia Chubanshe, 2012a. ISBN 9787506366830

MO, Yan, Noël DUTRAIT a Tina FROW. The Republic of Wine by Mo Yan: Interview with the author. *China Perspectives* [online]. 2000, **27**(20), 57-62 [cit. 2022-05-17]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24050727?seq=1>

MUTSCHLER, F.H. Sima Qian and His Western Colleagues: On Possible Categories of Description. *History and Theory* [online]. 2007, **46**(2), 194-200 [cit. 2022-01-23]. ISSN 00182656. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/4502239?seq=1#metadata_info_tab_contents

MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, 699 s. ISBN 978-80-200-2048-2.

NIE, Zhenzhao. Luo's Ethical Experience of Growth in Mo Yan's *Pow!*. *Comparative Literature and Culture* [online]. West Lafayette: Purdue University Press, 2015, **17**(5), s. 1-6 [cit. 2022-05-13]. ISSN 1481-4374. Dostupné z: doi: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2772>

NYLAN, Michael. SIMA QIAN: A TRUE HISTORIAN?. *Early China* [online]. 1998, **23/24**, 203 [cit. 2022-03-23]. ISSN 03625028.

O'ROURKE, James J. *The Problem of Freedom in Marxist Thought: An Analysis of the Treatment of Human Freedom by Marx, Engels, Lenin and Contemporary Soviet Philosophy*. Dordrecht/ Boston: D. Reidel Publishing Company, 1974. ISBN 978-94-010-2120-3.

RŮŽIČKA, Jiří. Historie. In: STORCHOVÁ, Lucie a kol. *Koncepty a dějiny: Proměny pojmů v současné historické vědě*. Praha: Scriptorium, 2014, s. 102-117. ISBN 978-80-87271-87-2.

STUURMAN, Siep. Herodotus and Sima Qian: History and the Anthropological Turn in Ancient Greece and Han China. *Journal of World History* [online]. 2008, **19**(1), 1 [cit. 2022-01-23]. ISSN 10456007. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/20079459?seq=1#metadata_info_tab_contents

SUMIKA, Matayoshi. Social Darwinism and Religion: The Cross-Cultural Experiences of Liang Qichao and Nitobe Inazo. *Comparative Studies on Regional Powers* [online].

2013, **2013**(3), 185-195 [cit. 2022-03-22]. Dostupné z: https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no13/13_5-3_SUMIKA.pdf

TAO, Tang, ed. *History of Modern Chinese Literature*. Beijing: Foreign Languages Press, 1993, 518 s. ISBN 7119014595.

TENG, S.Y. Chinese Historiography in the Last Fifty Years. *The Far Eastern Quarterly* [online]. 1949, **8**(2), 131-156 [cit. 2022-01-26]. ISSN 03636917. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/2049138?seq=1#metadata_info_tab_contents

UNGER, Jonathan. *Using the past to serve the present: historiography and politics in contemporary China / Jonathan Unger, editor*. 1993. ISBN 0873327489.

VODIČKOVÁ, Barbora a Monika STUPKOVÁ. *Štandardné postupy: Traumatické zážitky v detstve - 1. revízia*. Ministerstvo zdravotníctva SR. Bratislava, 2021. Dostupné z: <https://www.standardnepostupy.sk/standardy-liecebna-pedagogika/>

WANG, Ban, ed. Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism: Song of Youth. DENTON, Kirk A. *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York City: Columbia University Press, 2016, s. 237-244. ISBN 978-0-231-17009-3.

WANG, Shu-shin. The Rise and Fall of the Campaign against Spiritual Pollution in the People's Republic of China. *Asian Affairs* [online]. 1986, **13**(1), 47 [cit. 2022-04-16]. ISSN 00927678. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/30172073?seq=1>

WANG, Zheng. National Humiliation, History Education, and the Politics of Historical Memory: Patriotic Education Campaign in China. *International Studies Quarterly* [online]. 2008, **52**(4), 783 [cit. 2022-03-22]. ISSN 00208833. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/29734264?seq=1>

WILLIAMS, C.A.S. *Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art through the Ages*. Fourth revised edition. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2006. ISBN 978-1-4629-0314-6.

WOLFRAM, Eberhard. *Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. 3rd edition. Abingdon-on-Thames: Routledge & Kegan Paul, 2006. ISBN 0-415-00228-1.

XU, Hangping. Beyond National Allegory: Mo Yan's Fiction as World Literature. *Modern Chinese Literature and Culture* [online]. 2018, **30**(1), 163 [cit. 2022-04-06]. ISSN 15209857. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/26588546?searchText=Xu+Mo+Yan&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DXu%2BMo%2BYan%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A5016ea23fb59e7836dc44455c2d16c34&seq=1

YAO, Dan. *Chinese literature*. Přeložil Li ZILIANG, přeložil Guoqing LI, přeložil Fei fei ZHAO. Beijing: China Intercontinental Press, 2006, 157 s. Cultural China series. ISBN 7-5085-0979-X.

YING, Li-hua. *Historical dictionary of modern Chinese literature*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010, xxviii, 466 s. Historical dictionaries of literature and the arts, 35. ISBN 978-0-8108-5516-8.

YU, Anthony. History, Fiction and the Reading of Chinese Narrative. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* [online]. 1988, **10**(1/2), 1-19 [cit. 2022-01-23]. ISSN 01619705. Dostupné z: doi:10.2307/495139

ZHANG, Jingyuan. Feminism and Revolution: The Work and Life of Ding Ling. *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, edited by Joshua S. Mostow et al., Columbia University Press, New York, 2003, 395–400 [cit. 2020-05-30]. ISBN 9780231507363.

ZHANG, Zhen. Commercialization of Literature in the Post-Mao Era. DENTON, Kirk A, ed. *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York City: Columbia University Press, 2016a, s. 237-244. ISBN 978-0-231-17009-3.

ZHANG, Ruiying. Yi ge “pao haizi” de “shi shuo xin yu”. [„Nová správa o príbehoch sveta“ od „strielajúceho dieťaťa“] *Wenxue Pinglun* [online]. 2016, **57**(2), s. 195-203 [cit. 2022-05-13]. Dostupné z: <http://rdbk1.ynlib.cn:6251/Qk/Paper/606647>

ZHOU, Libo. *Bouře*. Vydání I. Autor úvodu Jaroslav PRŮŠEK, přeložil Berta KREBSOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1951, 282 s. Knihovna čtenářské obce.

Elektronické články v online periodikách

DANOVICH, Tove. American food and drink: Move over, quinoa: sorghum is the new ‚wonder grain‘. The Guardian [online] ©2015 [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/dec/15/sorghum-wonder-grain-american-food-quinoa>

FLOOD, Alison. Mo Yan’s Nobel nod a ‚catastrophe‘ says fellow laureate Herta Müller. The Guardian [online] ©2012 [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2012/nov/26/mo-yan-nobel-herta-muller>

LI, Yiyun. POW! By Mo Yan – review. The Guardian [online] ©2013 [cit. 2022-05-13]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2013/jan/18/pow-mo-yan-review>

Internetové stránky

Mao Zedong shici „Du shi“ yuan wen, zhushi ji shangxi. [Mao Zedongova báseň „Prednes histórie“ pôvodný text, vysvetlenie a analýza]. *Vrrw.net* [online]. 2022, 18.1.2021 [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.vrrw.net/wx/20578.html>

The Nobel Prize in Literature 2012: Mo Yan – Banquet Speech. Nobelprize.org [online]. [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/speech/>

The Nobel Prize in Literature 2012: Mo Yan – Interview. Nobelprize.org [online]. [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/interview/>

Dokumentárny film

The Homeland of Literature. 6. diel. Mo Yan 1 [epizóda dokumentárneho seriálu]. CGTN
Youtube Channel. 5.3. 2021