

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁRSKA DIPLOMOVÁ PRÁCA

Magický realizmus a jeho vplyv na modernú čínsku literatúru

Magical Realism and Its Influence on Modern Chinese Literature

OLOMOUC 2018 Ivana Gregušová

Vedúci bakalárskej diplomovej práce: Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

Prehlasujem, že som bakalársku diplomovú prácu na tému: Magický realizmus a jeho vplyv na modernú čínsku literatúru, vypracovala samostatne, pod odborným dohľadom vedúceho práce a uviedla som všetky citované zdroje a literatúru.

V Olomouci dňa:

Podpis:

Anotace

Počet strán	62
Počet slov	15 916
Počet znakov	108 568
Počet titulov použitej literatúry	39

V našej práci sa zaoberáme vplyvom magického realizmu na modernú čínsku literatúru. Ako hlavný cieľ práce sme si určili skúmať vplyv magického realizmu na román *Krv a mlieko* od čínskeho držiteľa Nobelovej ceny za literatúru, Mo Yana.

V teoretickej časti práce sa zameriavame na magický realizmus v širšom zmysle, uvádzame jeho charakteristické znaky, umelecké prostriedky, ktoré využíva a v neposlednom rade skúmame aj spoločenský kontext, do ktorého je zasadený. V centre našej pozornosti sa nachádzajú spôsob zobrazovania histórie a spoločnosti, naratívne techniky, práca s časom, používanie symboliky, karnevalizmus a spôsoby skreslenia reality, z čoho vyplýva využívanie ľudových príbehov, mýtov a legiend.

V práci sa taktiež snažíme v skratke predstaviť vznik modernej čínskej literatúry a priblížiť Mo Yanov život a tvorbu. V praktickej časti, v ktorej ako primárny zdroj využívame román *Krv a mlieko*, porovnávame znaky magického realizmu uvedené v teoretickej časti s charakteristickými črtami spomínaného románu.

Kľúčové slová: magický realizmus, moderná čínska literatúra, Mo Yan, Gabriel García Márquez, William Faulkner, regresívna história, nový historický román, maoizmus

Resumé: Výsledkom našej práce je, že Mo Yanov román *Krv a mlieko* má niektoré spoločné znaky s magickým realizmom.

Chcela by som poďakovať vedúcej bakalárskej práce Mgr. Kamile Hladíkovej, Ph.D., za jej neustálu ochotu pomôcť, cenné rady, podnety na zamyslenie a v neposlednom rade za súhlas s vedením mojej bakalárskej práce. Vďaka patrí aj mojej rodine a najbližším za starostlivosť, lásku a neustálu snahu naučiť ma, že *„Na vše je potreba nahližet z výšin nebes a z hlubin moře, a na ty nejmenší prkotiny z horských vrcholků...“* (Mo Yan, Krv a Mlieko)

Obsah

Edičná poznámka.....	8
1 Úvod.....	9
2 Magický realizmus.....	10
3 Znaky magického realizmu.....	12
3.1 Tri podmienky magického realizmu.....	12
3.2 Revízia pojmu magický realizmus.....	12
3.3 Koherentnosť a diskontinuita.....	13
3.4 Rozprávač.....	14
3.5 Karnevalizmus.....	15
3.6 Práca s časom.....	16
3.7 Metafikcia.....	16
3.8 Miesto deja a výber postáv.....	16
3.9 Politická kritika.....	17
3.10 Kolonializmus.....	17
4 Guan Moye – jeho život a dielo.....	19
5 Čínska moderná literatúra a magický realizmus.....	23
5.1 Prerod čínskej literatúry.....	23
5.2 Májové hnutie.....	24
5.3 Mao Zedong a úloha literatúry počas jeho vlády.....	25

5.4	Zmeny po nástupe Deng Xiaopinga.....	26
5.5	Magický realizmus a Čína.....	26
6	Mo Yan a magický realizmus.....	30
6.1	Macondo, Yoknapatawpha, Veľká Ohrada a rodinná história.....	30
6.2	Charakteristika postáv.....	32
6.2.1	Spochybzenie patriarchálnej ideológie.....	32
6.2.2	Spochybzenie politickej ideológie.....	34
6.2.3	Spochybzenie triedneho rozdelenia spoločnosti.....	35
6.3	Symbolika a metafora.....	36
6.4	Čína a čínsky národ.....	36
6.5	Symbolika boja čínskej a západnej kultúry.....	37
6.6	Jerlín, arašidy a čirok.....	40
6.7	Zlatko a Nefritka.....	41
7	Naratívne postupy a história.....	45
8	Záver.....	54
9	Resumé.....	56
	Zoznam použitej literatúry.....	57

Edičná poznámka

V práci uvádzame české preklady názvov literárnych diel. Originálne čínske názvy sú uvedené v zátvorkách, v medzinárodne uznávanom transkripčnom prepise pinyin (拼音) bez označenia tónov a následne v zjednodušených znakoch (简体字). V rámci textu práce sme previedli mená hlavných postáv skúmaného románu z českej transkripcie do pinyinu bez tónov.

1 Úvod

S Mo Yanovou tvorbou som sa prvýkrát stretla na hodinách literatúry. Ako prvá sa mi dostala do rúk poviedka „Želízka“ (Tiehai, 铁孩, 1993), ktorá podľa môjho názoru, musí zanechať hlboký až katarzický dojem v každom čitateľovi. Na Mo Yana a jeho poviedku som od tej chvíle už nikdy nezabudla a o jeho dielach som sa chcela dozvedieť viac.

Postupom času, som sa dostala k Mo Yanovej románovej tvorbe a niekoľkým rozhovorom, v ktorých sa Mo Yan vyjadroval o spisovateľoch, ktorí ho výrazne ovplyvnili. Jedným z nich bol aj Gabriel García Márquez, ako jeden z najvýznamnejších autorov magického realizmu, ktorý za svoje dielo *Sto rokov samoty* získal v roku 1982 Nobelovu cenu za literatúru. Mo Yan sa vyjadril, že „od roku 1960 žiadna iná kniha nemala tak veľký a dlhotrvajúci vplyv ako Márquezových *Sto rokov samoty* (Gabriel Garcia Marquez and China, 2014)“. Okrem Márqueza spomína Mo Yan aj Williama Faulknera, pričom oboch autorov označil za „svoje dve vysoké pece (Molčanov 2013, s. 600).“

V našej práci sa preto venujeme základným znakom a charakteristike magického realizmu, ktoré sa snažíme uplatniť pri rozbere Mo Yanovho románu *Krv a mlieko* a zároveň tak potvrdiť alebo vyvrátiť myšlienku, že sa Mo Yan skutočne inšpiroval magickým realizmom a definovať spoločné črty, ktoré Mo Yana s týmto literárnym prúdom spájajú.

2 Magický realizmus

V literárnej vede sa koncept magického realizmu využíva predovšetkým v oblasti románu a iných naratívnych foriem, kde sa vzťahuje na vzájomné pôsobenie realistických a nerealistických prvkov (Nünning 2006, s. 469). Tieto magické alebo nerealistické elementy sa vmiešavajú do realistickej atmosféry za účelom zobrazenia reality, ktorá nie je obmedzená vedeckým pohľadom na svet a nemusí zodpovedať vo všeobecnosti platným zákonom logiky, čo nám dáva možnosť hlbšie ju skúmať a pochopiť v nových súvislostiach.

Prvýkrát sa s termínom magický realizmus stretávame prostredníctvom nemeckého kritika výtvarného umenia Franza Roha v knihe *Postexpresionismus. Magický realizmus. Problémy najnovšieho európskeho maliarstva*¹ (Lukavská 2003, s. 12). Rohovo dielo sa zaoberá maliarmi obdobia tzv. Novej vecnosti (Neue Sachlichkeit) a ich spôsobom zachytávania neobvyklých javov v bežnom živote. V maliarstve bol tento pojem spájaný aj s takými štýlotvornými prostriedkami, ktoré vytvárajú surreálne nadsadenú skutočnosť (Nünning 2006, s. 469).

K vzniku magického realizmu viedlo niekoľko faktorov. Prvým bola dezilúzia a strach z nestability, ktoré priniesla prehra Nemecka v prvej svetovej vojne. Ďalším faktorom jeho vzniku bol expresionizmus, ktorý sa uberal svojím vlastným smerom vypätej emocionality a experimentu. Autori, ktorí pôvodne reprezentovali tento smer, začali expresionistické práce považovať za povrchné.

V rovnakom čase si mnoho autorov uvedomilo, že modernistické hnutie zašlo príliš ďaleko do abstraktnosti a preto tí istí autori začali vytvárať realistický štýl zobrazujúci každodenný život, avšak s prvkami bizarnosti a nezvyčajnosti.

V priebehu 20. storočia sa magický realizmus rozšíril z Nemecka aj do iných európskych krajín a na americký kontinent. Postupne sa stáva nielen súčasťou výtvarného umenia, ale čím ďalej tým viac preniká aj do literatúry. V 50. rokoch sa začala medzi spisovateľmi a literárnymi teoretikmi rozvíjať debata o problematike magického realizmu. Každý autor si pod týmto pojmom predstavoval niečo iné.

¹ ROH, Franz. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.

Miguel Ángel Asturias chápe pod pojmom magický realizmus proces mýtizovania prírody a to najmä v spojení so svetom amerických indiánov (Lukavská 2003, s. 10). Mexický básnik Octavio Paz hovorí o magickom kozme, ktorý má schopnosť správať sa ako živý organizmus a jeho jednotlivé časti dokážu byť tajomne prepojené (Lukavská 2003, s. 11). Júlio Cortázar zas kladie dôraz na magickú víziu sveta, ktorá stojí v protiklade k racionalistickému ponímaniu. Tvrdí, že básnik je jediný, kto ešte nestratil schopnosť pozeráť sa na svet z magického uhlu pohľadu (Lukavská 2003, s. 11).

Gabriel García Márquez na magický realizmus pozerá z latinskoamerickej perspektívy a v súvislosti s týmto termínom cituje zážitky severoamerického cestovateľa F.W. Up de Graffa, ktorý prešiel Amazonský dažd'ový prales, kde zbadal potok s variacou sa vodou alebo našiel miesto, kde ľudský hlas spôsoboval prietrž mračien (Lukavská 2003, s. 11). Márquez tvrdí, že mágia je organickou súčasťou reálneho sveta a realitu treba zobrazovať bez racionalistických predsudkov (Lukavská 2003, s. 11).

Na základe uvedených myšlienok môžeme vidieť, že pojem magický realizmus môže byť definovaný z mnohých uhlov pohľadu a prešiel určitým vývojom. Dodnes nie je jasné, či sa jedná o literárny smer, techniku, tendenciu, štýl alebo žáner (Lukavská 2003, s. 10). Vytvoriť hranice tohto pojmu nám však pomôže vysvetlenie jeho charakteristických znakov.

3 Znaky magického realizmu

Z pohľadu mnohých literárnych kritikov je základným znakom magického realizmu zobrazenie fantastických javov na pozadí reálneho sveta, ktoré sú považované za jeho prirodzenú súčasť (Bortolussi 2003, s. 305). Tento názor presadzuje aj Suzanne Baker, ktorá tvrdí že „*magický realizmus je charakteristický dvomi perspektívami, ktoré si navzájom odporujú. Prvá je založená na racionálnom vnímaní sveta a druhá na akceptovaní iracionálneho, ktoré predstavuje bežnú súčasť každodenného života (1993).*“ Bližšie špecifikovať tento znak nám pomôžu tri podmienky, ktoré by mal magicko-realistický text spĺňať a zároveň by nám mali pomôcť odlišiť magicko-realistické diela od fantastickej literatúry.

3.1 Tri podmienky magického realizmu

Prvá podmienka spočíva v tom, že magicko-realistický fiktívny svet odráža nami rozpoznateľnú realitu, s tým rozdielom, že sa v nej objavujú magické a nadprirodzené udalosti, prostredníctvom ktorých dochádza ku koexistencii dvoch autonómnych, inými slovami nezávislých „kódov“ alebo svetov (Bortolussi 2003, s. 351). Druhou podmienkou je vyriešenie rozporu medzi spomínanými dvomi svetmi, pod ktorými rozumieme svet magický a reálny (Bortolussi 2003, s. 351). Táto podmienka môže byť naplnená vďaka tomu, že postavy magicko-realistického diela, rovnako ako aj rozprávač, akceptujú fantastické udalosti ako úplne prirodzené (Bortolussi 2003, s. 351). Treťou podmienkou je tzv. autorské zadržanie informácií², ktoré sa prejavuje autorovou mlčanlivosťou a zadržaním informácií, ktoré by mohli podlomiť autenticnosť nadprirodzených udalostí (Bortolussi 2003, s. 351).

3.2 Revízia pojmu magický realizmus

V literárnej vede sa však stretávame aj s inými názormi súvisiacimi s problematikou magického realizmu. O revíziu tohto pojmu sa pokúsila Marissa Bortolussi, ktorá na základe porovnania fantastických a magicko-realistických diel prišla k záveru, že spomínané tri podmienky môžu, ale nemusia byť súčasťou magicko-realistických diel. Nie sú však jeho kľúčovými vlastnosťami, na ktoré sa môžeme

² Výraz je preložený z anglického originálneho pomenovania „authorial reticence“.

bezpodmienečne spoľahnúť pri skúmaní magického realizmu (Bortolussi 2003, s. 351-357).

Bortolussi považuje prvú podmienku za mätúcu, pretože tvrdí, že fantastický a magicko-realistický svet môžu vykazovať rovnaké podobnosti a zároveň odlišnosti s reálnym svetom a nie je preto možné, aby dva systémy, ktoré predstavujú svet nadprirodzený a skutočný existovali autonómne (Bortolussi 2003, s. 352).

Kriticky sa stavia aj k druhej podmienke a tvrdí, že v niektorých magicko-realistických dielach sú nadprirodzené udalosti skutočne akceptované ako všedné, respektíve bežné, ale v niektorých prípadoch postavy na podobné udalosti reagujú skepticky, s pochybnosťami alebo strachom (Bortolussi 2003, s. 354-355). Ako príklad uvádza dielo Miguela Ángela Asturiasa, *Kukuriční ľudia* (Hombre de Maíz, 1949), v ktorom vystupujú euro-centricke postavy pohrdajúce a odmietajúce mýtické povery domorodého obyvateľstva (Bortolussi 2003, s. 355).

Za nedostatočnú považuje aj tretiu podmienku, ktorou je autorské zadržanie informácií, ktoré sa má prejavovať absenciou vysvetlenia nadprirodzených javov. Bortolussi opäť na základe porovnania literárnych diel presadzuje názor, že fantastické aj magicko-realistické diela môžu uvádzať, ale aj zámerne vynechávať vysvetlenie nadprirodzených javov (Bortolussi 2003, s. 357).

3.3 Koherentnosť a diskontinuita

Vymedziť znaky tohto literárneho prúdu, nám pomôžu dva pojmy a to koherentnosť, teda súvislosť a diskontinuita, čo znamená nesúvislosť. Dej fantastického diela čerpá z magických, nadprirodzených a bizarných udalostí, ktoré zjavne pochádzajú z jedného spoločného zdroja a vytvárajú tak súvislú logickú štruktúru (Bortolusi 2003, s. 358). Dôsledkom takejto kauzálnej a súvislej logickej štruktúry je, že sa vytvára dojem hodnovernosti a zároveň nám poskytuje vysvetlenie fantastických javov (Bortolusi 2003, s. 358). Autor v tomto prípade berie svoje rozprávanie vážne a snaží sa o tom istom presvedčiť aj čitateľa. Výsledkom je, že čitateľ nemusí skutočne veriť udalostiam, ktoré sa v deji odohrávajú, akceptuje ich však ako reálne v rámci daného fiktívneho sveta (Bortolusi 2003, s. 358).

V magickom realizme dochádza k opačnému prípadu, ktorým je diskontinuita a preto sa výrazne odlišuje od fantastickej literatúry. V reprezentatívnych dielach magického realizmu pochádzajúcich z Latinskej Ameriky neexistuje jeden dôvod alebo logika, ktorá by spájala jednotlivé nadprirodzené javy (Bortolussi 2003, s. 358). Práve román *Sto rokov samoty* (Cien años de soledad, 1967) je príkladom diela, ktorého fantastické prvky sú postavené tak, aby odporovali myšlienke koherentnosti (Bortolussi 2003, s. 358). Ako príklad môžeme uviesť niektoré z nich: lietajúce koberce, Ursulin hrniec, ktorý sa zázrakom naplní červíkmi, epidémia nespavosti, ktorá zachváti celé mesto, zjavovanie sa duchov mŕtvych, mágia čarodejníka Melquiadesa, narodenie detí s prasačími chvostíkmi a iné (Bortolussi 2003, s. 359). Ako môžeme vidieť jednotlivé uvedené fantastické prvky a udalosti nespája žiadny koherentný logický systém, ktorý by ich zjednocoval (Bortolussi 2003, s. 359).

Tieto udalosti preto môžu byť zaradené do rôznych kategórií, ktorými sú mytológia, folklórne tradície, legendy, ľudové poverky, vtipy, ale aj literárne dedičstvo, ako napríklad rozprávky (Bortolussi 2003, s. 359). Latinsko-americkí autori chcú preto poukázať na fakt, že ľudské vnímanie nie je „čisté“, ale je podmienené historickým a sociálnym kontextom a zároveň ovplyvnené pamäťou, predstavivosťou, vedomosťami a spomienkami (Bortolussi 2003, s. 360).

3.4 Rozprávač

V magickom realizme je veľmi dôležitá úloha rozprávača. Rozprávač je vždy prezentovaný ako ten, ktorý verí v nadprirodzené udalosti (Bortolussi 2003, s. 360). Avšak na rozdiel od fantastickej literatúry, kde je rozprávačovi daná autorita, vďaka ktorej sa čitateľ dokáže odovzdať ilúzií vytvorenej fiktívnej reality, v magickom realizme to nie je možné. Prostredníctvom použitého jazyka a štýlu je úlohou čitateľa odhaliť hravú a humornú iróniu, ktorou autor rozprávača obdaril (Bortolussi 2003, s. 361). Jeho postoj, preto nemusí byť vyjadrený doslovne a rovnako nemusí byť ani bezpochyby akceptovaný (Bortolussi 2003, s. 361). Na druhej strane môže byť však do rozprávača vložená otvorenosť, hraničiaca až s detskou naivitou, čo núti čitateľa reagovať skepticky a prezieravo (Bortolussi 2003, s. 361-362).

3.5 Karnevalizmus

Pre magicko-realistické naratívne texty sú taktiež charakteristické prvky karnevalizmu, čo Gesicka potvrdila porovnaním diel G. G. Márqueza *Sto rokov samoty* a klasickej kanadskej novely *Čo povedala vrana* (What the Crow Said, 1978) od Roberta Kroetscha (Gesicka 2003, s. 407).

Karnevalizmus predstavuje kultúrny prúd, ktorý čerpá zo starých ľudových tradícií, zvnútra prelamuje existujúci poriadok a ruší zaužívané protiklady (Nünning 2006, s. 373). Tento pojem presadil M.M. Bachtin, ktorý zastával názor, že karnevalová kultúra polemizuje s oficiálnym obrazom sveta a kultúry a anarchicky ruší hranice medzi tým, čo je hore a tým, čo sa nachádza dole, medzi umením a životom, vnútrajškom a vonkajškom, vážnosťou a humorom, medzi tým, kto sa smeje, a tým, kto je zosmiešňovaný (Nünning 2006, s. 373).

Karnevalizmus sa preto môže prejavovať viacerými spôsobmi, ako napríklad karnevalizáciou jazyka, ktorá sa môže spájať s inscenovaním násilnej smrti alebo zrodzenia (Müller 2012, s. 259). Okrem toho, karnevalizmus sprevádza svojrázna logika obrátenosti, uvoľňovanie skatosexuálnej energie (od pásu dole), rozmanité druhy znižovania, profanácia, bláznovské korunovácie a dekorunovácie (Bachtin 1975, s. 13). Inými slovami sa jedná o zveličovanie, výstrednosť, vulgárny jazyk a využitie „estetiky škaredého“ (Gesicka 2003, s. 395). V magicko-realistických textoch môžeme karnevalizmus rozpoznať prostredníctvom využitia prvkov ľudovej kultúry, ktorá je spojená s ústnou rozprávačskou tradíciou. Konkrétne sa jedná už o spomínané mýty, legendy, povery, stereotypy alebo vtipy (Gesicka 2003, s. 397).

Umelecký jazyk je zároveň oslobodený od správnosti a noriem, môže taktiež vykazovať známky obscénosti. „Estetika škaredého“³ sa odráža v tzv. princípe materiálneho tela⁴, ktorý zaraďujeme do estetiky groteskného realizmu (Gardiner 1992, s. 47). Pod týmto pojmom si môžeme predstaviť široké množstvo prirodzených funkcií ľudského tela, ktoré súvisia so živočíšnymi pudmi. Jedná sa o exkrementy a vylučovanie, sexuálny styk, narodenie a smrť. Na strane druhej, do tejto kategórie zaraďujeme aj jedenie a pitie (Gardiner 1992, s. 47).

³ Výraz je preložený z anglického originálneho pomenovania „aesthetics of monstrosity“.

⁴ Výraz je preložený z anglického originálneho pomenovania „material body principle“.

Karnevalizácia má preto v magicko-realistických dielach funkciu zrelativizovať každú pravdu alebo svetonázor a znevažuje tak jeho platnosť (Gesicka 2003, s. 397). Dielo sa aj prostredníctvom neho hybridizuje, pretože ako tvrdí Gesicka „*karneval je hybrid* (2003, s. 395).“

3.6 Práca s časom

V magickom realizme sa využívajú rôznorodé naratívne postupy a výrazná je aj práca s časom. Viac než lineárne alebo chronologické plynutie času, je pre magický realizmus typické striedanie minulosti s prítomnosťou, ale aj budúcnosťou. Ako príklad môžeme uviesť diela Márqueza a Faulknera, ktorých dej sa radšej ako chronologicky, hýbe v čase dozadu a dopredu a vyžaduje, aby si čitateľ sám jednotlivé udalosti navzájom prepojil a vytvoril si tak zrozumiteľný poriadok, avšak častokrát bez toho, aby vedel, čo sa v skutočnosti stalo (Inge 2014, s. 6). Čas v magickom realizme, by sme preto mohli definovať ako premenlivý. Okrem toho, niektorí autori, ako napríklad Márquez, využívajú techniku anticipácie a opakovania (Lukavská, s. 132). Jeho diela sú častokrát charakterizované cyklickosťou (Lukavská 2003, s. 114).

3.7 Metafikcia

V magickom realizme sa stretneme aj s tzv. metafikciou. Metafikcia je rozprávanie, ktoré je vytvárané metafikcionalitou, teda zvláštnou formou metatextuality, a tým aj literárnou autoreferenčnosťou, prípadne sebareflexivitou (Nünning 2006, s. 501). Metafikcionálne sú sebareflekčné výpovede a prvky rozprávania, ktoré sa nezameriavajú na obsahovú stránku ako zdanlivú skutočnosť. Naopak umožňujú recipientovi uvedomiť si textualitu a fiktívnosť (Nünning 2006, s. 501). Zároveň poukazuje na to, že dielo je umelým výtvorom.

V literárnom diele sa metafikcia môže prejaviť napríklad prostredníctvom vstupu autora do diela, ten sa rovnako môže prihovárať čitateľovi, súčasťou diela môže byť iné literárne dielo alebo sa v texte môžu vyskytnúť naratívne poznámky pod čiarou.

3.8 Miesto deja a výber postáv

Miesto je taktiež kľúčovým komponentom magického realizmu. Príbeh môže byť situovaný takmer do každého prostredia, avšak väčšina autorov zasadí dej príbehu do

dedinskej oblasti, prípadne do prostredia menšieho mesta (Witte, 2015). Výber postáv taktiež nie je náhodný. V mnohých prípadoch sa jedná o obyčajných priemerných ľudí z nízkych vrstiev spoločnosti .

3.9 Politická kritika

Magický realizmus sa taktiež nevyhýba politickej kritike. Tú však mnohí z autorov nemohli vyjadriť otvorene, pretože tvorili v prostredí autoritatívnych režimov. Stretneme sa preto aj s využitím symbolov alebo alegórie (Shmoop editorial team, 2008). Typické pre latinskoamerických autorov je využitie mýtov, ktoré sú súčasťou politickej kritiky, pretože zatiaľ čo politické štruktúry sú dočasné, mýty prežili storočia a dokázali vytvoriť silnejšiu kolektívnu identitu, než politická príslušnosť (Shmoop editorial team, 2008).

3.10 Kolonializmus

Mnoho magicko-realistických autorov, ako napríklad Gabriel García Márquez, tvorili v prostredí, ktoré bolo v minulosti kolonizované. Preto môžeme ich diela chápať aj v post-koloniálnom kontexte.

Pojem post-kolonializmus označuje diskurzívne vyjadrovanú reakciu na kolonializmus a smeruje ku konečnej emancipácii od dedičstva kolonializmu. Znamená to, že sa európske jazyky, spôsoby myslenia, vedenia a umelecké formy rozšírili do ne-európskych oblastí sveta. Osamostatňujúce sa kolónie sa snažili s touto situáciou kontroverzne vysporiadať alebo sa usilovali o vlastnú kultúrnu samostatnosť (Nünning 2006. s. 618). Do tejto kategórie patria aj neo-koloniálne tlaky, kedy USA prevzalo imperiálnu rolu Európy a intervenujú po celom svete, kde získavajú svoj hospodársky a kultúrny vplyv (Nünning 2006. s. 618).

Preto vzťah magického realizmu a kolonializmu potvrdzuje myšlienka, že Márquez a Carpentier sa obaja pokúsili o prepísanie histórie Latinskej Ameriky z ne-európskeho a ne-amerického uhlu pohľadu (Tutan 2016, s. 41). Carpentier napríklad prepísal revolúciu na Haiti v pozmenenom chronologickom poradí (Tutan 2016, s. 41). Môžeme preto pozorovať, že magicko-realistickí autori sa prostredníctvom svojich diel snažili vymaniť z dovedty zaužívaného spôsobu zobrazovania histórie a začali využívať nové literárne postupy.

Z toho vyplýva, že magický realizmus bol od začiatku postavený na myšlienke spochybnenia tradičných literárnych konvencií, európskych paradigiem a rovnako aj na opozícií medzi „nami“ a „nimi“ (Tutan 2016, s. 41).

Z toho vyplýva, že autori sa vo svojich dielach na jednej strane vracajú k udalostiam spojeným s kolonializmom a na strane druhej, sa snažia prostredníctvom svojich diel vysporiadať s koloniálnym vplyvom, ktorý zanechal výrazné stopy v ich kultúre.

Potrebné je zdôrazniť, že v prípade magického realizmu neexistuje dielo, ktoré by muselo spĺňať všetky uvedené znaky. Tento názor zastáva Marisa Bortolussi, ktorá tvrdí, že prvky magického realizmu nevytvárajú koherentný systém (2003, s. 368). Ich výskyt a početnosť v akej sa v diele vyskytujú môže byť rôzna a preto je niekedy pomerne náročné určiť hranicu medzi dielom magicko-realistickým a tým, ktoré do tejto kategórie diel nepatrí.

4 Guan Moye – jeho život a dielo

Mo Yan (莫言), vlastným menom Guan Moye (管谟业), sa narodil 17. februára 1955 v provincii Shandong (山东), na severovýchodnom pobreží Čínskej ľudovej republiky. Podobne, ako aj iní čínski spisovatelia, z ktorých môžeme napríklad spomenúť Ba Jina (巴金) alebo Lu Xuna (鲁迅), aj Mo Yan si vybral pseudonym, ktorý môžeme voľne preložiť ako „Nerozprávaj!“. Ten súvisí s jeho zlovykom z detstva, ktorým bolo neustále rozprávanie a samovrava. Keďže Mo Yan vyrastal na prelome 50. a 60. rokov, kedy sa prostorekosť nevyplácala, v desiatich rokoch bol vylúčený zo školy a jeho školská dochádzka bola ukončená (Molčanov 2015, s. 326).

Osudným sa mu stalo aj rozhodnutie jeho otca, tesne pred komunistickou revolúciou, zakúpiť asi 1,5 hektáru pôdy (Molčanov 2013, s. 593). Počas obdobia pozemkovej reformy, ktorá vzápätí nastala sa jeho rodina stala „skazeným prvkom spoločnosti“ a bola zaradená medzi tzv. stredne chudobných roľníkov (Molčanov 2013, s. 593).

Jeho prvé roky života 1958 – 1961, sú taktiež spojené s obrovským hladomorom, ktorý si v Číne vyžiadal viac než 35 miliónov obetí. Toto obdobie zanechalo v jeho diele silné autobiografické stopy (Molčanov 2015, s. 327). Zatiaľ, čo ostatné deti mohli chodiť do školy, Mo Yan chodil pásť dobytok a trávil veľa času osamote, kedy mohol slobodne premýšľať a rozvíjať svoju fantáziu. Vďaka tomu sa však mohol naučiť porozumieť zvieratám a prírode, ku ktorým si vytvoril pozitívny vzťah. Zaujímavosťou je, že sa v tomto období taktiež naučil rozprávať v rytme a rýmoch (Molčanov 2015, s. 328).

Časom sa dostal do výrobnjej jednotky a snažil sa začleniť do sveta dospelých. Jeho zvyk neustále rozprávať mu však aj naďalej spôsoboval problémy a nepridával radosť ani jeho matke v už aj tak v ťažkých časoch Kultúrnej revolúcie (Molčanov 2015, s. 328). Svoje ďalšie roky strávil na stavbe mostu, kde pomáhal v kováčskej vyhni, na stavbách a na poli. Neskôr sa stal robotníkom v továrni na spracovanie bavlny. Tvrdá práca, ideová výchova a továrenské podmienky nedávali Mo Yanovi veľa príležitostí rozvíjať svoj literárny talent a preto sa rozhodol vstúpiť do armády. Prvýkrát sa o vstup do armády pokúsil v roku 1973, keď mal osemnásť rokov, avšak jeho žiadosť bola zamietnutá (Molčanov 2015, s. 329). Nakoniec bol prijatý až o tri roky neskôr.

V armáde sa po niekoľkých stagnujúcich rokoch usmialo na Mo Yana šťastie a podarilo sa mu doplniť si vzdelanie. Najprv bol poverený doučovaním matematiky. Napriek tomu, že sa nedostal na vysnívanú vysokú školu, mu bolo poskytnuté miesto učiteľa v Baodingu (Molčanov 2015, s. 330).

Mo Yan sa začal venovať literárnej tvorbe v roku 1978. Jeho prvým literárnym pokusom bola poviedka „Maminka“ (Mama de Gushi, 妈妈的故事, 1978) a neskôr divadelná hra o šiestich dejstvách „Rozvod“ (Lihun, 离婚, 1978). Krátko na to v roku 1981 vychádza v miestnom literárnom časopise Mo Yanov román *Jednej jarnej noci* (Chun ye yu fei fei, 春夜雨霏霏). Jedná sa o dielo, ktoré parodovalo štýl typický pre obdobie Kultúrnej revolúcie. K jeho prvým poviedkam patrí taktiež „Ľudová hudba“ (Minjian Yinyue, 民间音乐, 1981), ktorú môžeme zaradiť k realizmu.

V roku 1982 bol Mo Yan povýšený do dôstojníckeho stavu a o dva roky neskôr bol prijatý do literárnej sekcie Armádneho umeleckého inštitútu, kde sa mu otvoril prístup k sovietskej literatúre. Mo Yan sa zoznámil s literatúrou Šolochova, Ostrovského a Bulgakova. Okrem toho sa taktiež dostal k prvej vlne západnej literatúry.

Mo Yanove prvé oficiálne známe diela pochádzajú z prvej polovice 80. rokov, kedy vychádza poviedka s fantastickými prvkami „Priehľadná mrkva“ (Touming de Hongluobo, 透明的红萝卜, 1985), ktorú zaradujeme do obdobia „literatúry hľadania koreňov“. Keďže mnohé z jeho diel čerpajú inšpiráciu z dedinského prostredia, ľudových tradícií, histórie, mýtov a legiend, býval častokrát označovaný za zástupcu tohto literárneho prúdu, on však sám toto zaradenie odmieta (Hladíková 2015, s. 109). Môžeme ho však považovať za autora, ktorý je s „literatúrou hľadania koreňov“ „voľne spriaznený“. Dôvodom je taktiež, že vedľa seba stavia mýtus a realizmus (Zhai 2018, s. 129). Vo svojich dielach využíva špeciálny lokálny jazyk a tradičné čínske naratívne formy, prostredníctvom ktorých vyjadruje vlastné vnímanie sociálnej reality, histórie a ľudstva (Zhai 2015, s. 129).

Okolo roku 1985 vychádzajú taktiež ďalšie Mo Yanove poviedky, ako napríklad „Víchrica“ (Dafeng, 大风, 1984), „Biely pes a hojdačka“ (Baigou Qiuqianjia, 白喉秋千架, 1985) a taktiež „Vyschnutá rieka“ (Ku He, 枯河, 1985).

Významná je Mo Yanova románová tvorba, ktorú môžeme zaradiť medzi tzv. „novú historickú prózu“ (xin lishi wenxue, 新历史文学). Tá sa na históriu pozerá z alternatívneho uhlu pohľadu, na rozdiel od oficiálneho zobrazovania historických udalostí v dejinách komunistickej strany a dielach starších autorov (Hladíková 2013, s. 109). Najúspešnejšími románmi sa stali napríklad *Klan červeného čiroku* (Hong Gaoliang Jiazhu, 红高粱家族, 1986), ktorý sa o rok neskôr dočkal aj filmového spracovania pod vedením režiséra Zhang Yimoua (张艺谋). V roku 1989 bola vydaná novela *Radost* (Huanle, 欢乐), ktorá nesie autobiografické prvky, pretože popisuje príbeh chlapca, ktorý sa neúspešne snaží zložiť prijímacie skúšky na vyššiu školu.

K jeho románom taktiež patrí *Krajina alkoholu* (Jiuguo, 酒国, 1993), ktorý je sociálnou kritikou, upozorňujúcou na konzumný životný štýl a korupciu v čínskej spoločnosti. V roku 1995 vyšlo jedno z Mo Yanových najvýznamnejších diel, rozsiahly román *Krv a mlieko* (Fengru Feitun, 蜂乳肥臀, 1995), za ktorý získal ako prvý Číňan v roku 2012 Nobelovu cenu za literatúru. V roku 2003 dokončil a vydal ďalšiu knihu *Jednačtyricet ran z kanónu* (Sishi Yi Bao, 四十一炮). Do obdobia boxerského povstania je zasadený dej románu *Santalové muky* (Tanxiang Xing, 檀香刑), ktorý bol vydaný v roku 2001. Román *Strasti života a smrti* (Sheng Si Pilao, 生死疲劳) vyšiel v roku 2006 a jeho ústredným motívom je reinkarnácia bohatého statkára, ktorý sa po svojej násilnej smrti prevtelí do podoby rôznych zvierat. Problematikou plánovaného rodičovstva a politikou jedného dieťaťa sa zaoberá v diele *Žaby* (Wa, 蛙, 2009).

Mo Yanova tvorba je veľmi rozmanitá. Charakteristickým znakom jeho diel je spájanie „*halucinačného realizmu s ľudovými príbehmi, históriou a súčasnosťou* (Zhai 2015, s. 127)“. Jeho romány a poviedky obsahujú veľké množstvo fantastických prvkov. Nevyhýba sa ani experimentom v oblasti formy, realita jeho diel býva častokrát skreslená viacerými spôsobmi, vyskytujú sa v nej mágia, bohovia a démoni a taktiež využíva modernistické techniky (Dutrait 2000, s. 62).

Taktiež sú pre neho charakteristické sexuálne motívy a kvetnaté popisy násilia a krutých scén (Hladíková 2013, s. 109). Tematicky sú jeho diela rozmanité, nevyhýba sa aktuálnym spoločenským problémom Číny a spoločenskej kritike. Sám je však členom Komunistickej strany Číny (Zhongguo Gongchan Dang, 中国共产党) a taktiež zastáva

funkciu podpredsedu Zväzu čínskych spisovateľov (Zhongguo Zuojia Xiehui, 中国作家协会).

5 Čínska moderná literatúra a magický realizmus

Čínska literatúra prešla počas predchádzajúcich dvoch storočí rozsiahlym vývojom, ktorý vo veľkej miere súvisel so spoločenskými zmenami a historickými udalosťami formujúcimi celú čínsku spoločnosť.

5.1 Prerod čínskej literatúry

Koncom 18. a začiatkom 19. storočia sa Čína počas vlády mandžuskej dynastie Qing ocitla v kríze, ktorá súvisela s vplyvom západných mocností, ktoré sa vojenskou cestou snažili prelomiť politickú uzavretosť Číny a preniknúť na čínsky trh. Tento cieľ sa podarilo mocnostiam dosiahnuť najmä porážkou Číny v prvej ópiovej vojne v roku 1842, kedy začína politické prenikanie cudzích mocností do Číny a jej nútené otvorenie sa svetu, ktoré znamenalo počiatok hlbokých zmien v čínskej spoločnosti.

Okrem štúdia politického usporiadania západných mocností a hlásania potreby politickej reformy, ktoré viedli k vzniku konštitučného hnutia a rôznym snahám o reformu čínskej spoločnosti, akými bolo napríklad 100 dní reforiem, dochádza k postupnej zmene pohľadu na funkciu a úlohu literatúry. Hodnota literárneho diela sa merala iba tým, ako zodpovedalo spoločenským potrebám (Černá 1976, s. 122). Preto sa už napríklad vodcovia tai-pingského povstania pokúsili riešiť otázku, ako „*vymaniť literatúru z tuhých pút literárnej tradície a učiniť z nej nástroj osvety a výchovy*“ (Černá 1976, s. 124).

V tomto období pôsobí západná literatúra na čínsku literatúru globálne svojím celkovým charakterom, hierarchiou žánrov, orientáciou na širší okruh čitateľov a s tým súvisiacim používaním jazyka, ktorý je bližší jazyku hovorovému (Černá 1976, s. 132). Taktiež sa objavujú prvé preklady západnej literatúry, ktoré napriek svojej neznalosti akéhokoľvek cudzieho jazyka, prostredníctvom tlmočenia a vytváraním voľných parafráz prekladal Lin Shu. Ten preložil približne 171 kníh a to najmä anglickej literatúry – napríklad W. Scotta, Ch. Dickensa, Conana Doylea, z iných literatúr preložil napríklad diela L. N. Tolstého alebo A. Dumasa (Černá 1976, s. 128).

Počas prípravného obdobia preto dochádza k postupnému narušovaniu niektorých aspektov tradičnej literárnej estetiky, uvoľňujú sa normy vo vnútri jednotlivých škôl a rovnako dochádza k potlačovaniu najortodoxnejších štýlov (Černá 1976, s. 131).

Objavuje sa kritika dogmatického ponímania tradície. Do popredia sa dostáva otázka jazyka. Najvýraznejšími zmenami sú zmazanie hranice medzi oficiálnou a neoficiálnou literatúrou, čo sa najvýraznejšie prejavilo na uznaní epiky, najmä románu (väčšinou písaný v baihua) a jeho tvárnych postupov (Černá 1976, s. 131-132).

5.2 Májové hnutie

Najvýraznejšie zmeny a vznik modernej čínskej literatúry súvisí s rokom 1919, kedy začína éra tzv. Májového hnutia. Jeho príchod predznamenal v roku 1917 dve osobnosti čínskeho literárneho prostredia, ktorými sú Chen Duxiu (陈独秀) a Hu Shi (胡适), ktorí vo svojich článkoch vyzývali k literárnej revolúcii (wenxue geming, 文学革命) a vytvoreniu literárneho štýlu oprosteneho od imitácie starých autorov, bez použitia starých cliché a zastaralých foriem (Tang 1993, s. 3). Taktiež sú Číne, prostredníctvom prekladov Lu Xuna (鲁迅), Zhou Zuorena (周作人) a iných prekladateľov, predstavené zahraničné diela ruskej, európskej japonskej a indickej literatúry, ktoré pomohli čínskym spisovateľom oslobodiť sa z pút starej literatúry (Tang 1993, s. 11). Častokrát však nedokázali odlišiť hodnotné diela od tých, ktoré svojou kvalitou nedosahovali tak vysokú úroveň (Tang 1993, s. 11).

Najvýraznejšou zmenou Májového hnutia v literatúre je prechod od klasického jazyka wenyangu (文言) k hovorovejšiemu baihua (白话). Toto hnutie rovnako poprelo celý feudálny systém, zároveň s feudálnou mentalitou, čo sa prejavilo aj v novom výbere postáv. V centre pozornosti už neboli tradiční hrdinovia ako vládcovia, generáli, literáti alebo krásky, ale roľníci, robotníci a noví intelektuáli (Tang 1993, s. 13). Taktiež dochádza k zmenám v oblasti tradičných tém, akou bola napríklad slobodná voľba partnera, ktoré začali byť zobrazované iným spôsobom ako doposiaľ. Preto môžeme pozorovať, že sa čínska literatúra odkláňa od klasicizmu, či romantizmu a pomaly sa prikláňa k realizmu a literatúre, ktorá zobrazuje skutočný, reálny svet. Dochádza tak k postupnej popularizácii literatúry, ktorá v budúcom období prechádza svojim ďalším vývojom.

Počas 30. rokov 20. storočia sa viedli ďalšie diskusie o budúcnosti čínskej literatúry a jej popularizácie. Podľa názoru mnohých ľavicovo orientovaných čínskych intelektuálov, niektorí z autorov patriacich k Májovému hnutiu, síce zastávali myšlienku literatúry obyčajných ľudí a literatúry pre masy a neskôr dokonca navrhovali, že literatúra

a umenie by mala patriť robotníkom a roľníkom, nakoniec sa však ukázalo, že pod pojmom obyčajní ľudia alebo masy sa skrývala mestská buržoázia a intelektuáli (Tang 1993, s. 54).

5.3 Mao Zedong a úloha literatúry počas jeho vlády

Po nástupe Mao Zedonga (毛泽东) k moci sa literatúra skutočne stala masovou. V roku 1942 vychádzajú jeho *Rozhovory o literatúre a umení na konferencii v Yan'ane* (Zai Yan'an Wenyi Zuotanhui shang de Jianghua, 在延安文艺座谈会上的讲话), ktoré určili smer a podobu literatúry pre masy a taktiež určili úlohu spisovateľa pri tvorbe literárneho diela. Mao Zedong zastával myšlienku, že čínski revoluční spisovatelia sa musia zoznámiť s masami, ktoré predstavujú robotníci, roľníci a vojaci, pozorovať, zakúsiť, študovať a analyzovať všetkých ľudí, triedy a masy a taktiež ich spôsob života, ktoré mali predstavovať základný materiál pri tvorbe literatúry a umenia (Tang 1993, s 59).

Literatúra sa stala nástrojom triedneho boja. Jej cieľom bolo sprostredkovať socialistickú ideológiu širokým masám a slúžiť cieľom politickej propagandy (Hladíková 2013, s. 57). To sa samozrejme prejavovalo aj vo forme a obsahu literárnych diel, ktoré boli zviazané prísnyimi ideologickými požiadavkami a pravidlami.

Literatúra z hľadiska formy, mala mať vzťah k orálnemu literárnemu dedičstvu (Hladíková, s. 59). Štýl a stvárnenie mali byť prosté a ľahko zrozumiteľné pre ľudové masy (Hladíková, s. 59). Z hľadiska obsahu sa mali autori riadiť myšlienkou, že každú spoločenskú triedu charakterizujú určité typické vlastnosti, ktoré vytvárajú jej triedny charakter. Literárnymi hrdinami tohto obdobia boli členovia proletariátu, ktorí boli častokrát zobrazovaní ako jednoznačne kladné postavy hlásajúce revolučný boj.

Na strane druhej stáli vykorisťovatelia z rady buržoázie, veľkostatkárov či postavy z triedy intelektuálov, väčšinou považovaní za postavy záporné. Z toho vyplýva, že v mnohých dielach charakter postáv, určoval ich triedny pôvod (Hladíková 2013, s. 70).

Pravidlá, nariadenia, ale aj politické kampane, ktoré ovplyvňovali literatúru v tomto období, ako napríklad zobrazovanie kolektívneho hrdinu, ktorým boli ľudové masy, obmedzená tematickosť diel na témy súvisiace so straníckou politikou ako boli napríklad pozemková reforma, kolektivizácia a osoba Mao Zedonga, taktiež absencia zobrazovania

vnútorného prežívania jedincov, strata emocionalita alebo tabuizácia niektorých tém, ako napríklad láska, viedli k potlačovaniu slobodnej tvorivej činnosti autorov a rovnako k potlačeniu individualizmu a vzniku literatúry hraničiacej s utópiou, zobrazujúcou dokonalú spoločnosť žijúcu podľa komunistických ideálov.

5.4 Zmeny po nástupe Deng Xiaopinga

V roku 1976, po smrti Mao Zedonga a neskôr po odsúdení jeho manželky Jiang Qing (江青), sa preto opäť mení smer, ktorým sa čínska moderná literatúra počas obdobia Veľkého skoku a Kultúrnej revolúcie uberala. Uvoľnenie ideologických požiadaviek a obmedzenia slobodnej tvorivej činnosti autorov súvisí s nástupom Deng Xiaopinga kedy, avšak stále iba v obmedzenej miere, dochádza k demokratizačnému a liberalizačnému hnutiu a to najmä v oblasti štátnej ekonomiky a hospodárstva.

5.5 Magický realizmus a Čína

V tomto období sa do Číny opäť, pod vplyvom uvoľnenej politickej situácie, dostávajú literárne vplyvy zo zahraničia a vo veľkej miere formujú čínsku literatúru. Jedným z nich je aj magický realizmus. Prvýkrát sa s týmto pojmom v Číne stretávame už v roku 1975 a to konkrétne v časopise *Štúdie zahraničnej literatúry* (Waiguo Wenxue Qingkuang, 外国文学情况) (Chen 2017, s. 34). Magický realizmus bol v čínštine uvedený ako „魔幻现实主义“ (mohuan xianshi zhuyi). Na začiatku bol však prijímaný ťažšie, pretože ho označili za literárny prúd „ovplyvnený revizionizmom a západným buržoáznym myslením“ (Chen 2017, s. 34).“ O niekoľko rokov neskôr, konkrétne v roku 1979, vo 8. čísle časopisu *Vývoj zahraničnej literatúry* (Waiguo Wenxue Dongtai, 外国文学动态) bol tento pre Čínu nový literárny smer prijatý, keďže dovtedy nemohol byť akceptovaný iba z čisto ideologického hľadiska (Ye 2015, s. 28).

Prvá monografia, ktorej témou bol magický realizmus, vychádza až v roku 1986. Jej autorom je Chen Guangfu (陈光孚) a nesie názov *Magický realizmus* (Mohuan Xianshi Zhuyi, 魔幻现实主义) (Ye 2015, s. 29). Okrem neho sa touto témou zaoberali aj Xu Yuming (徐玉明) v práci *Boom latinsko-americkéj literatúry* (Lading Meizhou de Baozha, 拉丁美洲的爆炸, 1987) alebo Chen Zhongyi (陈众议) v monografii *Lesk Južnej Ameriky – Literatúra magického realizmu* (Nanmei de Huihuang – Mohuan

Xianshi Zhuyi Wenxue, 南美的辉煌-魔幻现实主义文学, 1993). O tom, že magický realizmus skutočne zaujal literárne kruhy v Číne svedčí aj fakt, že na základe neúplných štatistík vieme určiť, že v rokoch 1986 – 2010, vzniklo v Číne viac než 22 prác skúmajúcich magický realizmus (Zhai 2015, s. 128).

Napriek tomu, že prvá monografia zaoberajúca sa magickým realizmom vyšla až v roku 1986, prvé kapitoly románu *Sto rokov samoty*, vychádzajú už v roku 1984 a to konkrétne v jednom z najprestížnejších literárnych časopisov v Číne, ktorým bol mesačník *Október* (Shiyue, 十月) (Ye 2015, s. 29). V tom istom roku sa dve čínske vydavateľstvá, konkrétne Shanghai Yiwen (上海译文出版社) a Shiyue Wenyi (十月文艺出版社), rozhodli taktiež vydať tento román (Ye 2015, s.29). Napriek tomu sa nejednalo o kompletné dielo a niektoré kapitoly boli vynechané. Dôvodom mala byť ich obscénnosť a prílišná poverčivosť, ktoré boli považované za nevhodné pre čínskeho čitateľa (Ye 2015, s. 29). Na kompletné dielo si museli počkať celých desať rokov.

V roku 1982 bola v Číne publikovaná antológia diel G. G. Márqueza, ktorá zahrňovala diela ako *Pohreb Veľkej Mamy* (Los funerals de Mamá Grande, 1962), *Plukovníkovi nemá kto písať* (El coronel no tiene quien le escriba, 1961) alebo *Kronika vopred ohlásenej smrti* (Crónica de una muerte anunciada, 1981), celkom 17 príbehov a románov (Ye 2015, s. 29). V roku 1987 vychádzajú dve diela a to *Láska v čase cholery* (El amor en los Tiempos del cólera, 1985) a rozhovory *Vôňa guávy* (El olor de la guayaba, 1982), ktoré vznikli za spolupráce s Márquezovým priateľom Pliniom Apuleyom Mendozom (Ye 2015, s. 29).

Postupne v Číne vychádzali aj diela iných autorov spájaných s magickým realizmom, ako napríklad diela Juana Rulfa, Borgesove poviedky, ale rovnako boli do čínštiny preložené aj *Kukuriční ľudia* (Hombres de Maíz, 1949) od Miguela Ángela Asturiasa.

Významným medzníkom magického realizmu v Číne bola aj Márquezova Nobelova cena, ktorú získal v roku 1982. V tomto období sa Čína otvára svetu a nastáva čas reforiem Deng Xiaopinga v podobe štyroch modernizácií (si ge xiandaihua, 四个现代化).

Márquez bol prvým laureátom Nobelovej ceny, ktorý bol predstavený novej Číne a bezpochyby mal na ňu najväčší vplyv. Jeho úspech bol v týchto zemepisných šírkach chápaný „*akoby sa známy z toho istého mesta stal miliónárom* (Ye 2015, s. 29)“. Zároveň fakt, že Nobelova cena bola udelená autorovi pochádzajúcemu z Latinskej Ameriky, ktorá bola v tom čase, rovnako ako Čína, považovaná za krajinu tretieho sveta, pôsobila na čínske literárne kruhy upokojujúco a zároveň inšpiratívne (Ye 2015, s. 29).

Latinskoamerickí autori, ktorí boli oboznámení s európskou avantgardou, popisovali realitu iným spôsobom. K realite bolo podľa nich možné pristupovať cez spánok, nevedomie alebo halucináciu (Ye 2015, s. 30). Táto forma vnímania skutočnosti bola zároveň súčasťou určitých literárnych prejavov pred-kolumbijských domorodých kultúr prítomných vo fantastických príbehoch spájaných s ústnou tradíciou, ľudovými príbehmi, mýtami a legendami (Ye 2015, s. 30).

Na základe tohto spojenia reality s fantastickými prvkami, si čínski spisovatelia uvedomili životne dôležitú myšlienku, ktorá sa úplne odlišovala od názorov niektorých literárnych kruhov počas Májového hnutia, ktoré zastávali totálnu „westernizáciu“ a vznik poeurópskej čínskej národnej literatúry (Tang 1993, s. 11) a to, že vzhľadom na vplyv cudzích kultúr, si musí každý nájsť svoju vlastnú identitu, aby sa nestratil a nezotrval vo večnom stave zaostalosti (Ye 2015, s. 30). Tento názor zastáva aj Mo Yan, ktorý tvrdí, že ak chce spisovateľ dosiahnuť úspech, učiť sa od „západu“ nie je dosť, pretože aj on vo svojich literárnych zdrojoch čerpá z národnej kultúry (Zhai 2015, s. 129).

Na rozdiel od západnej modernistickej literatúry, ktorá pre čínskeho kritika nepredstavovala nič než len skreslený popis reality, magický realizmus nového kontinentu bol zakorenený v realistickom popise, ktorý sa úzko spájal s krajinou Latinskej Ameriky (Ye 2015, s. 30). Niektorí literárni kritici dokonca prišli s myšlienkou, že krajiny Latinskej Ameriky a Čína sú si z hľadiska prírodného, sociálneho a kultúrneho prostredia veľmi podobné (Zhai 2015, s. 128).

Spisovatelia v Číne sa preto zamerali na zdôrazňovanie domácich zdrojov, miešanie tradičných čínskych legiend, príbehov, mýtov, ale aj záhad. Ďalej začali využívať princíp tzv. neoficiálnych dôkazov a do svojich diel zahrnuli rodinnú a dedinskú históriu (Zhai

2015, s. 128). Keďže magický realizmus využíva špecifické naratívne postupy, ako napríklad zveličovanie, prúd vedomia a iné, inšpirovali sa nimi aj čínski autori.

Medzi čínsky hovoriacich autorov, ktorí boli ovplyvnení magickým realizmom patria Mo Yan, Yu Hua (余华), Su Tong (苏童) a taktiež iní autori, najmä patriaci k prúdu literatúry „hľadania koreňov“ (xungen wenxue, 寻根文学).

6 Mo Yan a magický realizmus

6.1 Macondo, Yoknapatawpha, Veľká Ohrada a rodinná história

Mo Yanov román *Krv a mlieko* nám môže v niektorých aspektoch pripomínať magicko-realistický román. Tento literárny prúd sa vyznačuje odklonom od zaužívaných literárnych konvencií, predstáv a spôsobu myslenia. Ten sa v dielach magicko-realistických autorov vyznačuje v prvom rade novým pohľadom na históriu. Inšpiráciu Mo Yan našiel u dvoch autorov, ktorými sú Faulkner a Márquez. Mo Yan vytvoril vlastný fiktívny textový priestor Veľká Ohrada, ktorý podobne ako Faulknerova „Yoknapatawpha“ alebo Márquezove „Macondo“, slúži ako „mikrokozmos, prostredníctvom ktorého sa autor pozerá a píše o celej spoločnosti (Inge 2014, s. 8)“.

Veľká Ohrada, na pohľad malé mestečko, sa stáva dejiskom najvýznamnejších udalostí čínskej histórie 20. storočia, medzi ktoré patria druhá čínsko-japonská vojna, občianska vojna medzi Kuomintangom a Komunistickou stranou (1945-1949), vyhlásenie Čínskej ľudovej republiky v roku 1949, obdobie Veľkého skoku, spojené s obrovským hladomorom v rokoch 1959-1961, Kultúrna revolúcia, ktorá začala v roku 1966 a ostatné ideologické kampane. Rovnako zachytáva koniec obdobia maoizmu a začiatok éry Deng Xiaopinga a jeho štyroch modernizácií čínskej spoločnosti (1978-súčasnosť).

Okrem fiktívneho literárneho priestoru Veľká Ohrada, zohráva dôležitú úlohu rodinná história. Podobne ako Márquezovi Buendíovci, sa centre v historického diania nachádzajú Shangguanovci, rodina chudobných roľníkov, ktorej život je bezprostredne spätý s najdôležitejšími udalosťami modernej čínskej histórie. Hlavnou postavou románu je pani Lu, celým menom Shangguan Lushi, ktorá sa narodila na začiatku 20. storočia a bola vychovávaná svojou tetou z matkinej strany a jej mužom Jü Veľké Pracky. Porodila deväť detí, osem dcér a jedného syna, každé s iným mužom, pretože jej manžel trpel impotenciou. Spolu so svojimi deťmi prekonáva životné útrapy, politické turbulencie a častokrát bojuje o prežitie.

Veľká Ohrada a rodina Shangkuanovcov slúži Mo Yanovi ako malý okruh vo vnútri spoločnosti, v ktorom sa môže pokúsiť o prepísanie čínskej histórie 20. storočia z nového uhlu pohľadu, nezaťaženého tradičnými predstavami o čínskej spoločnosti, politickou

ideológiou alebo triednym bojom presadzovaným v ére Mao Zedonga. Mo Yan tvrdí, že spisovatelia by mali vyjadriť kritiku a rozhorčenie nad temnými stránkami spoločnosti a ľudskej prirodzenosti, avšak nie jedným uniformným spôsobom (Wee, 2012).

Podľa Mo Yana, literárna dokonalosť spočíva v tom, že sa spisovateľ dokáže pohybovať v nejasnom hmlistom priestore, ktorý existuje v mysli a srdci každého človeka (Flood, 2012). Tento terén nie je možné definovať jednoduchými slovami ako „dobrý“ či „zlý“, „správny“ alebo „nesprávny“ (Flood, 2012). V prípade, že má autor schopnosť správne a živo tento hmlistý a protikladný terén popísať, dokáže prekročiť hranicu politiky a politickej ideológie (Flood, 2012). Preto by sme Mo Yanov postoj k histórii a spoločnosti mohli charakterizovať slovami Petra Wästberga, ktorý tvrdí, že *„Mo Yan je spisovateľ, ktorý strháva stereotypné propagandistické plagáty a vyzdvihuje jednotlivca z anonymnej ľudskej masy (The Nobel Prize in Literature 2012, 2012).“* V románe *Krv a mlieko* sa jeho postoj prejavuje v niekoľkých oblastiach. Prvou oblasťou, na ktorú sa zameriame je charakteristika postáv.

6.2 Charakteristika postáv

6.2.1 Spochybnenie patriarchálnej ideológie

Román *Krv a mlieko* predstavuje výzvu patriarchálnej ideológií, ktorá je dominantnou súčasťou oficiálneho čínskeho diskurzu (He 2014, s. 86). Jedná sa o konflikt konfucianizmu a novej doby, ktorá začína v prvej polovici 20. storočia. To znamená, že Čína bola tradične považovaná za spoločnosť s dominantným postavením mužov. Mo Yan však vo svojom románe dáva veľký priestor ženským postavám. Potvrďuje to aj myšlienka Shelley W. Chan, ktorá tvrdí, že „*rozsiahly román o dĺžke viac než päťsto tisíc slov, Krv a mlieko, je charakteristický svojou tendenciou uctievať ženy* (2011, s. 62)“. Hneď v úvode románu sa stretávame s postavou pani Lü, ktorá na rozdiel od svojho muža kováča Fulu a syna Shouxiho, predstavuje silnú ženu, násilnickej povahy, schopnú ťažkej manuálnej práce. Toto tvrdenie potvrdzujú aj nasledujúce pasáže:

Paní Lü z rodu Šang-kuanü naplnilo silné vzrušení. Byla sice jen kovářovou ženou, v hutnickém řemesle však byla mnohem zdatnější než její manžel, jí se při pohledu na kov a oheň vždycky rozpálila krev. Rozpálená krev přicházela do varu, čistila jí žíly. Svaly se jí napínaly jeden po druhém jako býkovec vytažený z pouzdra, černé železo dopadalo na rudé, jiskry sršeli kolem dokola, pot zaplavoval záda, z rýhy mezi jejími mocnými prsy byla najednou řeka, vůně tavící se krve a kovu naplnila vzduch (Mo 2013a, s.18).

Naopak mužských predstaviteľov rodu Shangguanovcov popisuje autor nasledovne. Ženská dominancia sa odráža vo vonkajšej charakteristike a nepriamo aj v správaní postáv:

Každý věděl, že tempo u Šang-kuanü, stejně jako u Jüa Velké Pracky udává žena. Jenže rozdíl mezi oběma dámami, jež zaručovaly chod svého rodu byl značný. Paní Lü byla velká, tělnatá a oplývala tělesnou silou, zatímco matčina teta byla kost a kůže, oko měla živé, ruku hbitou. Když paní Lü spustila, její hlas se nesl jak ozvěna velkého kostelního zvonu (Mo 2013a, s. 568).

Naopak takmer všetky mužské postavy v diele, tradične považované za hybnú silu čínskej histórie sú autorom zosmiešňované (Chan 2011, s. 63).

Otec ani syn neměli žádnou sílu, jejich těla byla lehounká jak pířka, měkoučká jako z bavlnky, lámavá jak sláma, zkrátka naprosto zpackaný materiál. Paní Lü z rodu Šang-kuanů (...) pak napřáhla své tlapy jak železné kleště, chytila svého muže pod krkem, nazdvihla ho a zahulákala: „Hybaj, pryč z cesty!“ (Mo 2013a, s. 24)

Tento postoj sa odráža aj v charakteristike Shouxiho, manžela pani Lu:

Kdo by řekl, že tenhle nosánek, očička, hlavička, ručičky a nožičky patřili potomkovi kovářky, jež vypadala spíš jak statný kuň s obrovskou hlavou (Mo 2013a, s. 568).

Fulu a Shouxi sa nedokážu sami rozhodnúť a autorita je v domácnosti prenesená na ženu:

„Utéct, utéct! Ale kam?“ zvolala podrážděně paní Lü. (...) „Co, táto ty jsi hlava rodiny, co říkáš, mám pravdu, nebo ne?“ (...) „Co já vím?“ zatvářil se Fu-lu kysele. „Jestli říkáš utéct, utečme, jestli říkáš neutikat, tak zůstaneme!“ (Mo 2013a, s. 23)

Ako môžeme vidieť mužské postavy nezodpovedajú tradičnému obrazu muža v čínskej spoločnosti, pani Lü nie je podriadená svojmu mužovi, má skutočnú autoritu v rodine a nepreukazuje manželovi ani synovi potrebnú úctu, ktorá bola podľa konfuciánskych zásad od ženy vyžadovaná nielen smerom k manželovi, ale po jeho smrti aj k vlastnému synovi, ktorému patrila jedna z najdôležitejších úloh v čínskej spoločnosti – vykonávanie obradov spojených s uctievaním kultu predkov. Okrem toho je dôležité spomenúť, že Shouxi je impotentný a nedokáže splodiť vlastného potomka. Fulu a Shouxi sú fyzicky aj intelektuálne slabí jedinci, bojazliví, nerozhodní a ich snaha častokrát vychádza nazmar:

Šang-kuanové, otec a syn, se přiblížili, že pomůžou, ale málem šlápli zvířeti na nohy (Mo 2013a, s. 39).

Po vstupe japonských vojsk do Veľkej Ohrady, Fulu a Shouxi umierajú násilnou smrťou v rukách japonských vojakov. Symbolickým významom ich smrti a charakteristiky sa budeme zaoberať v nasledujúcich kapitolách. Pani Lü útok Japoncov prežije, avšak psychicky ochorie a príde o rozum. Hlavou rodiny sa stáva pani Lu, vlastným menom Achátka, sirota, ktorej sa ujala teta z matkinej strany. Pani Lu je taktiež vykreslená ako silná žena, ktorá „svojou postavou krv a mlieko zatieňuje ostatné mužské postavy a tak pretvára mestečko Veľká Ohrada na materskú vlasť, ako protiklad k otčine

(Chan 2011, s. 65). „ Jej telo je poznačené starým čínskym zvykom vykonávaným na malých dievčatách a to zväzovaním nôh, ktoré nesú názov „zlaté ľalie“.

6.2.2 Spochybnenie politickej ideológie

Pre Mo Yana je kľúčová úloha matky. Postava Lu Achátky potvrdzuje, že Mo Yan pristupuje k historickým udalostiam ako občianska vojna, agrárna reforma alebo Kultúrna revolúcia z pohľadu, ktorý je zbavený komunistickej politickej ideológie. Achátkine dcéry sa v období spoločenských zmien stávajú členkami komunistického alebo kuomintangského tábora. Mo Yanov pohľad však nie je ani komunistický ani kuomintangský, Lu Achátka miluje všetky svoje deti rovnako bez ohľadu na ich politickú príslušnosť (Dutrait 2000, s. 63). To dokazuje aj nasledujúca pasáž, v ktorej sa pani Lu modlí za osud všetkých svojich detí a dokonca aj dcéry Nianji, ktorá bola vydatá za Američana Babitta, ktorý sa pridá na stranu Kuomintangu:

„Nebesá, Hospodine, Svatá Panno Maria, Bódhisattvo milosrdenství, ochraňujte mou Nien-ti, ochraňujte mé děti, vylejte na mně všechno zlo a utrpení, jen ať oni žijí v míru a nic se jim nestane...“ (Mo 2013a, s. 251)

Zaujímavý je aj autorov postoj k vojakom Kuomintangu. Aj v tomto prípade sa jeho pohľad odkláňa od oficiálnej historiografie. Na jednej strane sa stretáme s popisom krutosti, s akým postupovala kuomintangská armáda pri popravách komunistov, ich charakteristika však nie je čierno-biela. Autor vyzdvihuje individualitu a to konkrétne v prípade kuomintangského generála Sima Kua.

Na jednej strane sa jedná o vraha komunistov, sukničkára a hedonistu, avšak na strane druhej, hodnotu jeho charakteru dokazuje fakt, že sa sám rozhodne vzdať sa komunistom, napriek tomu, že má šancu ujsť. Dôvodom jeho rozhodnutia je, že jeho svokra pani Lu spolu s dcérami a Simaov syn Zlatko boli zadržaní komunistami a hrozí im mučenie. Sima Ku na ich zadržanie reaguje nasledovne:

Si-ma Kchuovi sjely po tvářích dvě velké slzy. Prudce vstal, málem si přitom nabil o klenbu kobky. V očích mu žhnula pomsta. „Vy svině zaživa vás svlíknu z kůže!“ zařval (Mo 2013a, s. 350).

Potom, čo sa dobrovoľne vydá do rúk komunistom sa prejaví jeho zmysel pre spravodlivosť a stáva sa tak jedným z mála mužských hrdinov celého románu.

V tu chvíli S'-ma zaburácel: „Ale rodinu Šang-kuanů pusťte na svobodu, každý ať platí za to, co skutečně udělal!“ (Mo 2013a, s. 353)

6.2.3 Spochybenie triedneho rozdelenia spoločnosti

Mo Yan taktiež láme predstavu, že charakter postáv, respektíve povahu človeka, definuje jeho triedny pôvod, keďže triedne rozdelenie spoločnosti bolo súčasťou komunistickej politickej ideológie. Ako príklad môžeme uviesť postavu žiaka Wu Pršánka, ktorý patrí do triedy chudobných roľníkov. Napriek tomu nepredstavuje kladnú postavu, tak ako by si to vyžadovala čínska literatúra obdobia 50. – 60. rokov. Naopak, jeho správanie je surové a bezočivé. Obzvlášť drsne sa správa k spolužiakovi Fangovi Knihomoľovi, pod ktorým naschvál prevrhne lavicu v momente, keď Fang predvádza spolužiakom scénu o obesencovi a takmer sa udusí. Prcánek sa odmieta priznať a situáciu sa snaží vyriešiť mladá učiteľka Krehké Snítko, ktorá taktiež nezohľadňuje jeho triedny pôvod:

„Žáku Wu, správný bohatýr se za své činy nestydí!“ Wu přestal rýt do stolu a zvedl pomalu hlavu. S nenávislným výrazem ve tváři shodil na zem své učebnice a sešity, do modrého plátna zabalil písatka a tabulku, sevřel je v podpaží a s pohrdáním utrousil: „No a co by se stalo, kdybych je převrátil, co? Já se vám na nějaký učení můžu víte co! Já stejně nechtěl, to vy jste mě přinutili!“ (...) Jeho vysoká postava a vystouplé klouby z něj už nyní dělaly hrubiána a hulváta, tak se taky choval. Jenže soudružka učitelka mu ve dveřích zastoupila cestu. „Odprejskni,“ povídá jí, „co to na mě zkoušíš?“

„To hned poznáš, grázle!“ usmála se medově Snítka, ale to už ji vylétla pravá noha, přímo do Prcánkova kolena. „Grázlovi ránu za každou sviňárnu!“ (...) Wu Prcánek se zvedl a osopil se na ni rádoby sebejistým tónem: „Tak ty si myslíš, že mi naženeš strach? V naší rodine jsme nájemní rolníci už tři pokolení, rodiny všech mých tet patří k chudobnému rolnictvu, moje matka mě porodila cestou na žebrotu.“

„S prašivým psem jako ty se určitě špinit nebudu.“ Zkřížila prsty a opřela je o stůl, v kloubech jí zapraskalo. „I kdybyste byli chudí rolníci po třicet pokolení, stejně tě

potrestám!“ (...) „Tímto veřejně oznamuji, že jsi vyloučen ze školy,“ prohlásila. (Mo 2013a, s. 323)

Ako môžeme vidieť Mo Yanove postavy sa svojimi vlastnosťami vymykajú z konfuciánskych aj maoistických predstáv o spoločnosti a histórií. Charakteristika a správanie postáv však nemá poukázať iba na autorovu snahu o prepísanie histórie z inej perspektívy, jednotlivé postavy majú zároveň hlbší symbolický význam. Dej románu je popretkávaný prepracovanou symbolikou, ktorá nám umožňuje dielo ďalej interpretovať. Niektoré z postáv preto charakterizujeme až v nasledujúcej kapitole.

6.3 Symbolika a metafora

Magický realizmus častokrát využíva symboliku a metaforu (Wang 2014, s. 216). Ako príklad opäť uvádzame Márquezových *Sto rokov samoty*, dielo charakteristické premysleným symbolizmom, ktorý môžeme pozorovať už v názve diela (Wang 2014, s. 216). Rovnako prepracovaná je aj symbolika Mo Yanových diel (Wang 2014, s. 216). Ako sme už načrtli, symboliku románu *Krv a Mlieko* môžeme okrem iného hľadať aj v samotných postavách.

6.4 Čína a čínsky národ

Shangguan Lushi nie je iba symbolom typických materských vlastností, ktorými sú vytrvalosť, láska, vynachádzavosť alebo sebaobetovanie (Cai 2003, s. 113). Fakt, že akceptuje všetky svoje deti rovnako bez ohľadu na ich politickú príslušnosť, ale taktiež správanie alebo morálne kvality a jej starostlivosť o vnúčatá, ktorých rodičia kvôli vlastným politickým cieľom na ich výchovu nemajú čas, z nej vytvára postavu, ktorá prekračuje politickú ideológiu a je de-individualizovaná (Cai 2003, s. 116). Symbolicky sú to práve jej prsia ako prostriedok výživy detí, ktoré rušia hranice medzi navzájom súperiacimi politickými silami (Can 2011, s. 71). Môžeme ju preto považovať za symbol Číny (Cai 2003, s. 116), tradičnej čínskej kultúry a jej tvrdohlavej vytrvalosti (Kinkley 2014, s. 63) o čom svedčia aj jej zviazané nohy, „zlaté ľalie“.

Naopak, jej dcéry zastávajú rozhodné ideologické stanovisko a to najmä pod vplyvom mužov, ktorý sa prostredníctvom sobáša stávajú členmi rodiny (Cai 2003, s. 116). Za zmienku taktiež stojí, že aj dcéry pani Lu sú charakterizované ako silné osobnosti (Can 2011, s. 72). Súčasťou rodiny Shangguanovcov sa postupne stáva japonský

kolaborant, člen Kuomintangu, Američan a komunista (Cai 2003, s. 116). Politické presvedčenie mužských protagonistov vytvára rozpor a napätie medzi dcérami (Cai 2003, s. 116). Preto môžeme rodinu Shangguanovcov považovať za symbol čínskeho národa (Cai 2003, s. 116). Zároveň z toho vyplýva, že Veľká Ohrada, ako dejisko jednotlivých udalostí, predstavuje domovinu čínskeho národa (Cai 2003, s. 116-117).

6.5 Symbolika boja čínskej a západnej kultúry

Nezmazateľnou súčasťou čínskej histórie sa od 19. storočia stal vplyv cudzích mocností a ich kultúr. Spomenúť môžeme historické udalosti ako napríklad ópiové vojny a Boxerské povstanie, ktoré sprevádzala séria nerovnoprávných zmlúv a neskôr v 20. storočí otvorenie sa Číny svetu a s ním súvisiace ekonomické reformy. Na jednej strane je preto možné vplyv cudzej kultúry v Číne chápať ako zdroj agresie a poníženia národa, na strane druhej ako reprezentanta pokroku a vedeckých poznatkov, ktoré uľahčili oneskorenú modernizáciu Číny (Cai 2003, s. 108).

Postoj čínskych intelektuálov k problematike týkajúcej sa vzťahu medzi čínskou a cudzou kultúrou je nejednoznačný. V minulosti niektorí z nich zastávali úplné odvrátenie sa od čínskej tradície a to najmä konfucianizmu a žiadali fundamentálnu zmenu ľudského myslenia (Cai 2003, s. 109). Iná skupina videla východisko v aplikovaní západných technológií a zachovaní tradičných čínskych princípov a filozofie (Cai 2003, s. 109). Podobná diskusia bola vyvolaná aj v 80. rokoch, kedy vystala otázka, akým smerom sa má Čína uberať ďalej. Jeden smer hovoril o zotavení čínskej kultúry, zatiaľ čo druhý smer opäť zastával názor modernizácie pod vplyvom čínskej a západnej tradície (Cai 2003, s. 110).

Postoj k tejto problematike zaujal aj Mo Yan, ktorý vyjadruje svoje znepokojenie nad cudzím zásahom do čínskej kultúry. Postava matky, Shangguan Lushi, ktorá je symbolom Číny, je konfrontovaná s cudzou kultúrou. Symbolom tohto „cudzieho elementu“ je postava švédskeho misionára Majolu (Cai 2003, s. 117). Je to muž statnej postavy, s ryšavými vlasmi a tmavomodrými očami, ktorý zastáva v románe dôležitú úlohu. Keďže muž pani Lu bol impotentný a nedokázal splodiť syna, bola pani Lu, kvôli vyhrážkam svojej svokry a manžela, donútená k promiskuite. Nakoniec však porodila sedem dcér. Dcéry boli počaté s rôznymi mužmi, ako napríklad s jej strýkom Jü Veľké Pracky, s predavačom kácat, s mníchom Dokonalá Múdrosť alebo s kočovným

šarlatánom. Avšak ani jednému z nich sa nepodarilo splodiť syna. Tento kolobeh sa podarilo narušiť až švédskemu misionárovi Majolovi. Ich vzťah viedol k narodeniu dvojčiek, syna a dcéry.

Metaforicky tieto udalosti reprezentujú rozpoltenosť čínskych intelektuálov voči cudzej a domácej kultúre (Cai 2003, s. 117). Muži, predstavitelia čínskeho patriarchátu, nie sú schopní uspokojiť základnú potrebu vychádzajúcu z čínskej tradície a to splodenie mužského potomka (Cai 2003, s. 117). Rovnako je tak narušené pokračovanie rodovej línie (Cai 2003, s. 117). Môžeme si všimnúť, že sa nejedná iba o individuálne zlyhanie, ktoré by sa vzťahovalo na rodinu Shangguanovcov, ale ide o kolektívnu chybu, na úrovni národa (Cai 2003, s. 117). Z toho vyplýva, že je spochybnená jeho vitalita a produktívna sila (Cai 2003, s. 118).

Ako sme už spomínali, výsledkom pomeru medzi pani Lu a pastorom Malojom je narodenie dvojčiek, chlapca a dievčaťa, čo v našom kontexte potvrdzuje prevahu cudzieho vplyvu a bezbranosť a neživotaschopnosť čínskej tradície (Cai 2003, s. 118).

Nelegitímnosť narodených detí, na jednej strane, prirodzene vychádza z nemanželského vzťahu medzi pani Lu a pastorom, na druhej strane, je však metaforicky a symbolicky vyjadrená počas pôrodu (Cai 2003, s. 118). Narodeniu dvojčiek je v úvode románu venovaný veľký naratívny priestor a ich cudzí a zmiešaný pôvod je niekoľkokrát symbolicky zdôraznený (Cai 2003, s. 118). Krvavý a náročný pôrod je popísaný v podrobných detailoch (Cai 2003, s. 118). Pani Lu rodí zároveň s mulicou, paralela medzi týmito udalosťami je zjavná najmä vďaka pravidelnému striedaniu sa týchto dvoch udalostí (Cai 2003, s. 118). Ako príklad môžeme uviesť aj podobnosť, kedy oba pôrody začínajú nožičkou (Mo 2013a, s. 25 a s. 49). Zvyšok rodiny asistuje pri pôrode zvierat a pani Lu ostáva osamotená. Na jednej strane môže ťažký pôrod pani Lu symbolizovať bezútešný život ženy, hlbšiu symboliku však odhalíme v identite narodených detí (Cai 2003, s. 119).

Narodené mláďa je hybridom medzi oslom a koňom, rovnako ako dvojčičky sú miešancami čínskej a cudzej krvi. Miešanie zvierat, ako napríklad v tomto prípade, však bolo považované za bežnú prax neprekračujúcu medzinárodné hranice (Cai 2003, s. 119). Cudzí pôvod detí ďalej zdôrazňuje prítomnosť pastora Maloju pri pôrode, neprítomnosť

jej zákonitého manžela Shouxiho a intervencia japonských vojsk, ktorá začala s pôrodom pani Lu:

Hned při prvním úderu zvonu a následném varování o japonských ďáblech, kteří co nevidět vstoupí do vsi, vyrazil z rozkroku snachy Lu mocný proud plodové vody (Mo 2013a, s. 20).

Pôrod dvojčiek taktiež sprevádza hybridné vyjadrenie dátumu, prostredníctvom západného kalendára a čínskeho lunárneho kalendára (Chan 2011, s. 58)

„V dopoledních hodinách pátého dne, pátého lunárního měsíce roku třicet devět v městysu Velká Ohrada...“ (Mo 2013a, s. 53)

Dôležitú symboliku zohráva aj prítomnosť japonského doktora, ktorý prestrihne pupočnú šnúru, podá matke injekciu, ktorá zastaví jej krvácanie a privedie nedýchajúce bábätká k životu. Spriaznenosť medzi dvojčkami s cudzím pôvodom a japonskými agresormi vyplýva taktiež z nasledujúcich udalostí. Potom, čo Japonci vtrhnú k rodine Shanguanovcov zabijú jej zákonitého manžela a jeho otca, zatiaľ, čo pani Lu, dvojčky a pastor Maloja ostávajú nažive. Náročný pôrod, zabíjanie a krutosť, ktoré sprevádzajú narodenie dvojčiek symbolizuje násilný spôsob, akým došlo počas histórie k zmiešaniu cudzej a čínskej kultúry a tak následne nastala jej „hybridizácia“ (Cai 2003, s. 133).

Počas sviatku Streda jesene, ktorý patrí medzi najdôležitejšie rodinné sviatky v Číne, oslavujú dvojčky 100 dní od svojho narodenia, partizáni narušia idylické stretnutie pani Lu a pastora Maloju, ktorá ho žiada aby deti pokrstil a dal im mená. Prostredníctvom krstu sa deti stávajú súčasťou cudzej tradície svojho otca (Cai 2003, s. 121). Udelenie mien dvojčkám pastorom Malojom by taktiež znamenalo oficiálne víťazstvo cudzej tradície a vyjadrovalo posmech autorite čínskeho patriarchátu (Cai 2003, s. 122). Symbolickým pokusom o znovuzískanie národnej dôstojnosti sa preto stáva znásilnenie pani Lu protijaponskými partizánmi, ktoré vedie k poníženiu pastora Maloju a jeho samovražde (Cai 2003, s. 122).

Ďalším symbolom sa preto stáva ženské telo, ktoré predstavuje miesto národného boja proti „cudziemu elementu“, v ktorom má byť strata národnej dôstojnosti a autority obnovená prostredníctvom mužskej sexuality (Cai 2003, s. 117). Smrťou pastora Maloju, ktorý spácha samovraždu skokom z kostolnej veže, však čínska autorita nezvíťazila nad

cudzím vplyvom. Symbolická a nezmazateľná stopa cudzieho vplyvu sa odráža v momente, kedy pastor Maloja vlastnou krvou napíše mená dvojčiek na stenu zvonice (Cai 2003, s. 123). Správanie japonského lekára a naopak znásilnenie pani Lu čínskymi partizánmi, rovnako potvrdzuje teóriu rozvinutú v prvej kapitole a to, že Mo Yan, sa odvracia od stereotypného zobrazovania postáv.

6.6 Jerlín, arašidy a čirok

Niekoľkokrát sa v úvodných kapitolách vyskytuje symbol jerlínu. Prvýkrát sa s touto rastlinou stretne pri spomienkach pani Lu na čas strávený v jerlínovom sade s pastorom Malojom, kde „*Kolem se točili, poletovaly, tančily girlandy fialových květů jerlínu a (...) jejich vůně opíjela jak víno* (Mo 2013a, s. 51)“. V jerlínovom sade dochádza k splodeniu dvojčiek. Druhý krát autor využíva tento symbol v momente, keď pani Lu oznamuje Shouximu, že dieťa, ktoré čaká nie je jeho a žiada ho, aby priviedol švédskeho misionára Maloju. Tretí krát sa so symbolickým významom tejto rastliny stretne, keď *Pěšáci s černými plechovými rourami na zádech a kulatými helmami se zeřadili za jízdu a jako včelí roj pronikli do vsi. (...) Nářek dcer přehlušil mocný hlas tchyně. Dvnitř se nahrnula hutná vůně jerlínu. Bum, bum, do papíru v okně narážela včela* (Mo 2013a, s. 49). Spomenúť môžeme aj jerlínového Ježiša v kostole, kde pastor Maloja krstí dvojičky, Zlatka a Nefritku.

Ako môžeme vidieť jerlín sprevádza vzťah Maloju a pani Lu, pôrod, príchod japonských vojsk, ktoré sú v poslednej ukážke symbolicky vyjadrené ako včela a v neposlednom rade aj krst dvojčiek. Okrem toho je v románe spomenutý ešte niekoľkokrát. Jerlín môžeme považovať za symbol invázie, pretože aj v skutočnosti má táto rastlina veľmi invazívny charakter (Vítková 2017, s. 287). Dôsledkom jeho neúmerneho rozšírenia býva vyhynutie mnohých druhov rastlín a jeho premnoženie môže mať negatívny vplyv na enviromentálne prostredie (Vítková 2017, s. 287). Metaforicky sa preto v tejto rastline odrážajú negatívne dôsledky, ktoré by mohol vplyv cudzích mocností spôsobiť v Číne. Dalším symbolom je čirok. V úvodnej kapitole románu sa stretávame s širokovými roštami, na ktorých sa sušia arašidy:

Dva statní, osedlaní koně, požírali kruhové rošty z čiroku, oslice a její malé se krčily v rohu u zdi. (...) Na dvoře stáli dva khaki Japonci, jeden si kapesníkem otíral meč, druhý

řal do rořtu, takže se celá loňská sklizeň arařídů ... rozsypala, kam oko dohlédlo. Oba koně svěřili hlavu a pustili se s mlaskáním do buráků... (Mo 2013a, s. 56)

Symbol čiroku nájďeme aj v Mo Yanovom diele *Klan červeného čiroku*, ktorý symbolizuje životnú silu obyvateľov Veľkej Ohrady (Kinley 2014, s. 62). Arařidy sú čínskym symbolom dlhého života (Ma 2015, s. 197), prosperity a znásobenia bohatstva. Zároveň sa v románe stretávame so zabitím siedmych sliepok a kohúta. Zatiaľ, čo sliepka taktiež symbolizuje prosperitu, kohút je symbolom mužskej vitality a zabíjať ho nie je v čínskej kultúre zvykom, pretože má vraj schopnosť odraziť zlo (Eberhard 1988, s. 79). Číslo sedem má v čínskej kultúre pozitívny, ale aj negatívny význam. Častokrát však býva spájané so 7. júlom 1937 a incidentom na moste Marca Pola, ktorý bol prvou bitkou druhej čínsko-japonskej vojny. Ako môžeme vidieť všetky vyššie uvedené symboly prechádzajú určitou formou deštrukcie.

Spomenuté symboly potvrdzujú myšlienku Jeffreyho C. Kinkleyho, že „*mnoho vyobrazení dekadencie a zničení v románe Krv a mlieko rozvíjajú tému generačného úpadku, ktorú autor započal už v diele Klan rudého čiroku* (2014, s. 63).“ V prípade románu *Krv a mlieko* sú však tieto symboly úzko spojené s imperiálnym vplyvom zahraničných mocností a ich kultúry.

6.7 Zlatko a Nefritka

Postava, ktorá v najväčšej miere symbolizuje generačný úpadok, ku ktorému dochádza pod vplyvom cudzej kultúry je Zlatko, nemanželské dieťa švédskeho misionára a pani Lu. Otázka jeho nelegitímnosti a vzťah spoločnosti k tomuto javu, však nehrá významnú úlohu v charakteristike postavy (Cai 2003, s. 125).

Zatiaľ, čo je narodenie dvojičiek, chlapca a dievčaťa, považované za ideálnu kombináciu, ktorá by mohla potvrdzovať silu otca cudzieho pôvodu, Zlatko a jeho sestra Nefritka sú predurčení byť slabými jedincami, pre ktorých je charakteristická pasivita (Cai 2003, s. 125). Nefritka sa narodí slepá, väčšinu svoju života strávi na peci a počas hladomoru odchádza z domu a spácha samovraždu. Vo Všeobecnosti môžeme pozorovať, že jej v texte nie je venovaná veľká naratívna pozornosť (Cai 2003, s. 125). Jej slepota však symbolizuje nedostatočnosť, prinajmenšom čiastočne zdedenú od jej švédskeho otca (Cai 2003, s. 125).

Dôležitú úlohu opäť zohráva mužská sexualita. Zlatko je neschopný nadviazať vzťah so ženou, čím symbolicky stráca svoju mužskú identitu, ktorá je jednou z priorít čínskej patriarchálnej tradície. Z toho vyplýva, že ani prostredníctvom westernizácie resp. cudzieho vplyvu vo všeobecnosti, nebolo možné obnoviť vitalitu a produktívnu silu národa a podľa Rong Cai „*nás vedie k otázke úspešnosti tohto spojenia* (Cai 2003, s. 133).“ Sám autor sa prikláňa k názoru, že „*Zlatko je zosobnením istého druhu dnešného čínskeho intelektuála a nehanbí sa priznať, že je aj obrazom jeho vlastného ducha* (Mo 2013b, s. 10).“

Zlatko počas svojho života nie je schopný nič dosiahnuť, poslúcha príkazy iných a je manipulovateľný svojím okolím (Cai 2003, s. 125). Zlatkov deficit sa najviac prejavuje v jeho neschopnosti dosiahnuť normálny vývin. Trpí poruchou prijímania potravy. Matka ho kojí do siedmich rokov, okrem mlieka však nie je schopný prijímať inú potravu až do dospelosti. Zároveň u neho vzniká celoživotná závislosť na ženských prsiach, ktorým venuje podstatnú časť svojej pozornosti a myšlienok. Jeho závislosť sa postupne stupňuje, až narastá do obľudných rozmerov a ženské prsia sa stávajú jeho fetišom. Centrom jeho pozornosti nie sú iba prsia jeho matky, ale dokonca aj sestry.

Zlatko sa počas svojho života stane hlavnou postavou bizarného sviatku „Snežného princa“, ktorého úlohou je svojím dotykom priniesť ženám dostatok mlieka a zdravé poprsie, respektíve zaručiť, aby do roka počali syna. Zlatko popísal sviatok „Snežného princa“ nasledujúcimi slovami:

Když se nad tím, dnes zamyslím, vidím, že Sněhová pouť byla především ženským svátkem. Sněhová pokrývka vlhčila zemi, činila ji plodnou, sníh byl vláhou pro budoucí úrodu, symbolem zimy, ale zároveň i příslibem jara, se sněhem se hlásila vesna plná života, která se navzdory mrazivému zdání řítíla jak na koni (Mo 2013a, s. 303).

Predtým než Zlatko vykonal obrad, musel svoje ruky očistiť v snehu. Festival prebieha v taoistickom duchu. Taoizmus predstavuje čínske ľudové náboženstvo, respektíve súhrn čínskych zvykov a tradícií. V texte môžeme sledovať že, „*zakladateľom Sněhové pouti je ctihodný mistr Čchen, jenž následoval příkaz Nejvyššího pana Laoa, samotného Lao-c'ho...* (Mo 2013a, s. 299)“, ktorý sa považuje za jedného z najvýznamnejších taoistických učencov. Zároveň k obradu dochádza v taoistickej svätiny.

Ženské prsia v románe Krv a mlieko sú na jednej strane symbolom výživy budúcich generácií, ale najmä symbolizujú ženskú vitalitu (Chan 2011, s. 71). Zároveň sú prostriedkom, ktorým autor poukazuje na jeho odlišné vnímanie histórie (Chan 2011, s. 71). Zlatkovu závislosť na ženských prsiach, by sme preto mohli metaforicky chápať ako závislosť na čínskej tradícii, ktorá je jedným z prostriedkov, prostredníctvom ktorého sa národ snaží obnoviť svoju produktívnu silu a vitalitu a neustále sa k nemu vracia. Spomenúť pritom môžeme aj Zlatkov pokus zbaviť sa tejto závislosti „*pod vedením sovětských odborníků* (Mo 2013a, s. 368).“

Pomoc sovietskych odborníkov ho dočasne závislosti zbaví, vráti sa mu chuť do jedla a stane sa jedným z najperspektívnejších študentov. Zlatkova závislosť sa prinavracia v momente, keď dostane dopis od svojej ruskej kamarátky Nataše, ku ktorému bola priložená Natašina fotografia, na ktorej „*její šaty s kruhovým límcem a hlubokým výstřihem, (...), volně plandaly přes Natašina krásně tvarovaná ňadra* (Mo 2013a, s. 369).“ Symbolicky sa Zlatko opäť pokúša o obnovenie produktívnej sily a vitality národa prostredníctvom cudzieho vplyvu, výsledkom ktorého je chorobný obdiv k jeho sovietskej kamarátke.

Z pohľadu histórie Zlatkov vzťah k Nataši odráža obdobie „čínsko-sovietskeho priateľstva“, kedy ZSSR poskytlo ČLR výraznú hospodársku pomoc, či už materiálnu alebo rovnako pomoc vo forme sovietskych odborníkov. Zlatko blúzni, Nataša a jej prsia sú hlavným zdrojom Zlatkových predstáv. Jeho posadnutosť nebol schopný vyliečiť ani Ma Horal, vymetač duchov. Koniec Zlatkovej posadnutosti nastáva až v momente, keď Sun Jakryba, zmrzačený vojak, ktorý sa zúčastnil kórejskej vojny, znásilnil jeho sestru a „*nahý jak červ, jak nějaký velký černě lesklý pavouk surově svíral Lajtin úzký pas a svou kobyli hubou, od které stříkala bílá pěna, jí okusoval chvíli levý, chvíli pravý prs. (...) Kdysi krásně vyvinuté poprsí, které Zlatko poznal ve žlabu pro osly, nyní připomínalo malé nažloutlé bochánky rozplizlé do stran. Z bradavek jí tekla krev* (Mo 2013a, s. 375).“ Potom, čo je Zlatko svedkom znásilnenia sestry Sunom Jakrybom, kedy opäť prsia ako symbol produktívnej sily a vitality prechádzajú deštrukciou, nastáva jeho vytriezvenie. Vyhráža sa Sunovi a Natašin príznak postupne zmizne:

Po těch slovech jakoby strašně zeslábl a stín Natašina přízraku mu jak modrý kouř zmizel před očima (Mo 2013a, s. 375).

Zlatkove vytriezvenie je symbolickým vyjadrením prvopočiatku čínsko-sovietskej roztržky, kedy v roku 1950 vypukla kórejská vojna. Mao poskytol Kórey pomoc vo forme dobrovoľníckej armády, za predpokladu, že Stalin taktiež poskytne vojakov a zbrane (Kucha, 2014). Nakoniec však vojenskú pomoc obmedzil na letectvo a dodávky zbraní, za ktoré od Pekingu vyžadoval plnú sumu (Kucha, 2014). Náklady vynaložené na kórejskú vojnu boli už pre aj tak vyčerpanú čínsku ekonomiku obrovské (Kucha, 2014). Mao sa cítil byť využívaný a zradený Stalinom, ktorý nedodrжал svoj predchádzajúci prísľub voči Číne (Kucha, 2014).

Jeho závislosť však vo všeobecnosti vyliečená nie je. Pomôcť sa mu pokúsi jeho nevlastný brat Sima Zrno, syn kuomintangského veliteľa Sima Kua. Sima Zrno zaplatí asi stovke žien, aby ukázali Zlatkovi svoje poprsie v nádeji, že mu tak pomôže zbaviť sa závislosti. Keď sa však ukáže, že jeho snaha vyšla na zmar, nastáva obdobie 80. rokov a začiatok trhovej ekonomiky v Číne. Zrno sa preto rozhodne otvoriť si obchod so ženským spodným prádlom a ponúkne Zlatkovi miesto predavača. Ani ekonomické reformy a modernizácia však symbolicky nedokážu pomôcť Zlatkovi zbaviť sa závislosti, ktorá prerastá až do obludných rozmerov. V závere románu začne trpieť fotizmom, chorobou, ktorej hlavným príznakom sú očné klamy, čo znamená, že ženské prsia sa stávajú neustálou súčasťou jeho vizuálneho priestoru (Chan 2011, s. 105).

7 Naratívne postupy a história

Ako sme už spomínali, Čína bola počas 19. a začiatkom 20. storočia, pod vplyvom zahraničnej intervencie, donútená otvoriť sa svetu. Dôsledkom bol aj vplyv nových filozofických konceptov a myšlienkových prúdov. Jedným z nich bol aj sociálny darwinizmus, filozofická teória založená na evolúcií prostredníctvom prirodzeného výberu, ktorý prebieha na základe zákona o prežití najsilnejšieho (Chan 2011, s. 36).

Tradičné čínske cyklické chápanie dejín bolo preto nahradené lineárnym a zároveň progresívnym prístupom (Chan 2011, s. 36). Inými slovami, história má predstavovať sériu faktov, ktoré sú navždy platné a predstavujú záznam historickej skutočnosti (Chan 2011, s. 36). Túto myšlienku ďalej rozvíja aj téza o historickej kauzalite, pod ktorou rozumieme predurčenosť historického vývoja (Hladíková 2013, s. 138). Cyklickosť, založená na vzostupoch, pádoch a následnom striedaní dynastií, tak bola „nahradená binárnou opozíciou, kedy navzájom oproti sebe stoja staré a nové, progresívne a regresívne, revolučné a reakcionárske (Chan 2011, s. 36-37)“.

Ako uvádzame v predchádzajúcich kapitolách, Mo Yan vo svojom románe zdôrazňuje myšlienku dekadencie a generačného úpadku. To potvrdzuje aj myšlienka, že „podľa Mo Yana je história regresívna a degeneratívna (Chan 2011, s. 27)“. Podobnú teóriu zastávajú aj magicko-realisticí autori Márquez a Carpentier, ktorí „ponímajú históriu ako odcudzujúci proces sprevádzaný veľkou deštruktívnou silou (Lukavská 2003, s. 157)“. Mo Yan sa v románe *Krv a Mlieko* odkláňa od veľkých príbehov, nepoškvrnenej a slávnej histórie. Dielo sa prostredníctvom niekoľkých literárnych prostriedkov hybridizuje.

Spomenúť môžeme narodenie dvojčiek, ktoré majú zmiešaný pôvod, kombináciu čínskeho a európskeho spôsobu zaznamenania dátumu, taktiež miešanie buddhistických, taoistických a kresťanských prvkov, prejavujúce sa najmä prostredníctvom postavy Shangguan Lushi a v neposlednom rade striedanie sa brutálnych krvavých a násilných scén s poetickými popismi prírody.

Dôležitú úlohu taktiež zohráva Mo Yanova snaha spochybníť lineárne zobrazovanie histórie. Dej románu na prvý pohľad plynie lineárne. Autor popisuje mnohé historické udalosti v chronologickom poradí. Lineárna štruktúra diela je však narušená využitím retrospektívy alebo naopak, pohľadom do budúcnosti. Ako príklad môžeme uviesť spomienky Pani Lu na pastora Maloju, jej predchádzajúci život, ktorý strávila u tety, Zlatkovu spomienku na návštevu truhliara Huanga Blaženého, ale aj jeho „spomienku na budúcnosť“, v ktorej popisuje špeciálny druh spodného prádla, ktorí vymyslí až neskôr. Môžeme tak pozorovať, že „*makro naratív je narušený mikro naratívom, ktorý v sebe zahŕňa spomienky, predstavy, emócie a city* (Choy 2008, s. 46)“. Toto tvrdenie zároveň podporuje myšlienku, že „*pre Mo Yana je história nedokončený projekt, ktorý je neustále predmetom subjektívneho pretvárania* (Choy 2008, s. 50)“.

V diele sa Mo Yan zároveň prinavracia k tradičnej cyklickosti a to najmä vďaka poslednej siedmej knihe, ktorá popisuje život Shangguan Lushi. Retrospektívne sa dozvedáme o jej detstve, dohodnutom sobáší s manželom Shouxim, taktiež je nám v každej kapitole opakovane odhalený pôvod jej siedmich dcér, ktoré pochádzajú od rôznych otcov. Nakoniec sa cyklus uzatvára a vraciame sa do momentu stretnutia pani Lu s pastorom Malojom v jerlínovom háji, kde sú splodené dvojčky.

Cyklicky na nás môžu pôsobiť aj osudy Zlatkových sestier, ktoré sú výsledkom neúspešnej opakovanej snahy niekoľkých čínskych mužov o splodenie syna, na čo poukazujú mená sestier, ako napríklad Shangguan Laidi, čo znamená „Prived' Bračeka“, Shangguan Chaodi, „Povolaj Bračeka“ alebo Shangguan Xiangdi, „Želaj si Bračeka“. Osud dcér je zväčša tragický, sprevádzaný nespútanou láskou, avšak s tragickým koncom, ktorý predstavuje smrť.

Cyklickosť môžeme chápať aj v širšom ponímaní. Eva Lukavská presadzuje teóriu, že Márquez, ako významný magicko-realistický autor, označil svoje diela ako cyklus o Makonde (Lukavská 2003, s. 112). Neskôr Márquez upresnil, že v Makonde sa odohráva iba dej románu *Spadnuté lístie* (La Hojarasca, 1955), *Sto rokov samoty* a v niekoľkých poviedkach zo súboru *Pohreb Veľkej Mamy* (Lukavská 2003, s. 112). To však podľa Lukavskej „*nemení nič na skutočnosti, že Makondo je explicitne i implicitne uvedené v ostatných dielach cyklu* (Lukavská 2003, s. 112).“

Podobne aj Mo Yan využíva Veľkú Ohradu ako dejisko viacerých diel, z ktorých môžeme spomenúť poviedku „Biely pes a hojdačka“, v ktorom sa Veľká Ohrada spomína prvýkrát. Veľká Ohrada je rovnako dejiskom niekoľkých Mo Yanových románov ako napríklad *Klan červeného čiroku*, už spomínané *Krv a mlieko*, *Strasti života a smrti*, ale aj *Cesnakové balady*. V románe *Krv a mlieko* taktiež nájdeme niekoľko výpožičiek a odkazov na Mo Yanove staršie diela (Molčanov 2013, s. 608). Jedným z nich je aj symbol čiroku, ktorý nájdeme v románe *Klan červeného čiroku* a v poviedke „Biely pes a hojdačka“.

Nové taktiež nie sú ani scéna so vzducholod'ou a pasáž popisujúca komunistickú antifeudálnu indoktrináciu počas kultúrnej revolúcie odohrávajúcu sa v kostole, s ktorými sa prvýkrát stretávame v poviedke „Vzducholod“ (Feiting, 飞艇, 1986) (Molčanov 2013, s. 608). Nová nie je ani postava Kenga, predavača krevetovej peny, z poviedky *Zemljankové radosti* (Huanle Shisan Zhang, 欢了十三章, 1989) (Molčanov 2013, s. 608). Nie je tak pochýb, že „*Mo Yanovo dielo je prepojené na povrchu, ale aj pod ním* (Molčanov 2013, s. 608).“ Zároveň sa vďaka tomu domnievame, že Mo Yan týmto spôsobom vytvára svoj vlastný cyklus o Veľkej Ohrade.

Rozprávačom románu je hlavná mužská postava Zlatko. Niektoré zo Zlatkových komentárov naznačujú, že je aj autorom samotného textu. Spomenúť môžeme jeho konštatovania o budúcnosti najstaršej sestry s mužom, „*ktierý v pravé ruce potěžkával ocelově modrou pistolí a v levé něco lesklého, zvučně tikajícího – až později se dozví, že to jsou kapesní cibule, kterými se odměřuje čas. A ten náramně snědý muž jí jednou skončí v posteli* (Mo 2013a, s. 37).“ Podobným spôsobom komentuje aj návrat Hana Ptáčníka do Číny, kedy Zlatko hovorí: „*V tú chvíli jí totiž došlo, tohle máma bude říkat později, že to byl návrat věřitele: byl čas splatit všechny ptáky, které jsme před patnácti lety spořádali a to i s úroky* (Mo 2013a, s. 391).“ Spomenúť môžeme aj Zlatkove konštatovanie o vlastnej budúcnosti: „*Později se mi ta tvář člověka na prahu smrti bude vracet ve snech* (Mo 2013a, s. 279).“

Zlatka môžeme pripodobniť rozprávačovi, ktorý sa objavuje v románe *Červený čirok*. Zatiaľ, čo pre historiografiu je typický všadeprítomný rozprávač v tretej osobe, v románe *Červený čirok*, môžeme identifikovať všadeprítomného rozprávača v prvej osobe, ktorý sa slobodne pohybuje medzi príbehmi, odohrávajúcimi sa v odlišnom čase a priestore a rovnako uvádza detailný popis udalostí a situácií z uhla pohľadu rozličných

postáv (Choy 2008, s. 47). Častokrát sa preto môžeme stretnúť s výmenou osôb, kedy autor nečakane v rámci jednej vety nahradí tretiu neutrálnu osobu, osobou prvou, niekedy dokonca prvou osobu množného čísla (Molčanov 2013, s. 596). Zlatko v prvej kapitole vystupuje ako rozprávač v 3. osobe (Choy 2008, s. 60), čo znamená, že sa ako osoba neprejavuje. Na začiatku druhej kapitoly sa z neho stáva rozprávač v prvej osobe, ktorý sa náhodne strieda so vševediacim rozprávačom, prostredníctvom ktorého Zlatko rozpráva príbeh (Choy 2008, s. 60).

Zlatko tak bez zaváhania a pochybností, detailne popisuje vzťah svojej Matky s pastorom Malojom ešte pred vlastným narodením, jej namáhavý pôrod a svoje narodenie, dobrodružné zážitky Hana Ptáčníka z Japonska, Sima Kuov život vo vyhnanstve a rovnako aj jeho myšlienky, ktoré predchádzali vlastnému udaniu a v neposlednom rade retrospektívna siedma kniha s detailným popisom mladosti Lu Achátky, Zlatkovej mamy. Rozprávačove detailné popisy a suverenita, s akou príbeh rozpráva, však môžu vyvolávať dojem nedôveryhodnosti zobrazovaných udalostí a núti čitateľa zamyslieť sa nad pravdivosťou podávaných informácií.

Dôležitým znakom románu *Krv a Mlieko* je využitie naratívnych techník a umeleckých prostriedkov ako napríklad absurdita, deformácia, transformácia, zveličovanie, ale aj prúd vedomia, ktorý spolu so symbolizmom zaraďujeme k modernistickým naratívny technikám (Zhai 2015, s. 128-130). Ako príklad uvádzame zveličený popis životného osudu učiteľky Křehká Snítka. Zveličenie alebo hyperbola je jedným z mnohých spôsobov použitých v románe, ktorý slúži autorovi ako nástroj skreslenia reality:

Rodiče mi umřeli, když jsem byla malá, do sedmi jsem vyrůstala na smetišti, pak jsem jezdila po světě s cirkusem, měla jsem tu čest s nejrůznějšími darebáky a ničemy, naučila jsem se akrobatické jízdě na kole, chodit po provaze, polykat meče, plivat oheň, pak jsem se dala na krocení šelem, nejprve psů a opic, potom medvědů a nakonec tygrů. Přinutím psa proskočit kruhem, opici vyšplhat na stožár, medvěda jezdit na kole, tygra válet sudy (Mo 2013a, s. 319).

Pre Mo Yana je taktiež typické experimentovanie s vetnou štruktúrou a fragmentácia času (Inge 2014, s. 8). Mo Yan však podobne ako latinskoamerickí autori kombinuje modernizmus s lokálnou kultúrou, čo sa prejavuje najmä v jeho stratégií

založenej na ľudových príbehoch (Zhai 2015, s. 128). Podobne ako Márquez a Faulkner, aj Mo Yan považuje za dôležitú hnaciu silu svojich diel ľudí, pôdu, zvyky, mýty, históriu, folklór a primitívnu vášeň krajiny (Inge 2014, s. 5). Neoddeliteľnou súčasťou príbehu sa preto stávajú ľudové príbehy, legendy, mýty, pesničky a povery.

Realistické ponímanie sveta je preto narušené rôznorodými nadprirodzenými prvkami a udalosťami. Tie pochádzajú z rozličných zdrojov. V románe *Krv a mlieko* sa častokrát spájajú s ľudovou tradíciou, poverami a zvieratami. Spomenúť môžeme napríklad tretiu sestru, ktorá sa po únose Hana Ptáčnika premenila na Nesmrteľnú vtáčnicu, bohyňu s nadprirodzenou schopnosťou liečiť ľudí. Podľa obyvateľov románového mestečka Gaomi je nesmrteľnosť dôsledkom nešťastnej lásky alebo nevydarených zásnub. Neúcta k nesmrteľnej bohyni prináša nešťastie a je zdrojom povier miestneho obyvateľstva. Zlatko popisuje nerealistické udalosti, ktoré sa spájajú u rodiny Yuanovcov s neuposlušnosťou želania nesmrteľnej líšky:

Po probuzení se Fang Ťin-č'prohlásila sa nesmrtelnou lišku a požádala, aby pro ni vystavěli oltár. Juänovic rodina to nedovolila. A od toho okamžiku u nich docházelo k pravidelnému zážehu topiva, bezdůvodnému rozbití kuchyňského náčiní a nádob, z dědova vinného džbánu vypadl gekon, babička nosem vykýchla dva řezáky a jednou namísto plněných taštiček vylovili z hrnce mrtvou ropuchu (Mo 2013a, s. 127).

Premena tretej sestry je vo všeobecnosti akceptovaná ako fakt. Napriek tomu nájdeme v románe postavu, ktorá tento jav spochybňuje. Je ňou cudzinec, Američan Babit, ktorý nie je ovplyvnený tradičnou čínskou kultúrou a smrť tretej sestry popisuje nasledujúcimi slovami:

„Trpěla přeludy, považovala se za ptáka, jenže ptákem nebyla...“ (Mo 2013a, s. 200)

Spomenúť taktiež môžeme schopnosť Hana Ptáčnika rozprávať sa vlkami, boj s medveďom, zvieratám ktoré sa na oslavu víťazstva *„bušilo do prsou a natřásalo se bláznivým smíchem hahaha“* (Mo 2013a, s. 387). Dojem tajomnosti a nadprirodzena v nás môžu zanechať postavy tajomných strelcov, ktoré sa objavajú na poprave Fénixa a Feničky alebo postava zázračného kočovného felčiara. Mo Yan taktiež čerpá námety z príbehov zo sveta mŕtvych. Ako príklad uvádzame Zlatkov zážitok, kedy počas občianskej vojny na úteku spolu s matkou a súrodencami prenocovali v dome, kde sa

stretol so strašidelnou „smrťonoskou“. Neuveriteľne na čitateľa zapôsobí, že pani Lu bola tehotná jedenásť mesiacov alebo 120 ročný mních Men Shengwu.

Mo Yanove čarovné príbehy, či postavy skutočne pripomínajú magický realizmus a vedú nás k myšlienke, že Mo Yanova tvorba je týmto literárnym prúdom výrazne ovplyvnená. Autor však pripomína, že skutočnú inšpiráciu pre neho predstavoval Pu Songling, autor z obdobia dynastie Qing, rovnako ako Mo Yan pochádzajúci z provincie Shandong, a jeho zbierky groteskných a magických príbehov o duchoch a rôznych nadprirodzených bytostiach (Chou, 2012). Taktiež pripomína, že ľudové príbehy boli neustálou súčasťou jeho života, pretože brat jeho starého otca bol majstrovským rozprávačom, vďaka ktorému si zapamätal viac než 300 príbehov (Zhai 2015, s. 129).

Mo Yan konfrontuje realitu s halucináciou a snovými sférami. Využíva pritom najmä veľmi nezvyčajné prirovnania, voľnú metonymiu, pre ktorú neplatia pravidlá a fyzikálne zákony (Molčanov 2013, s. 596). Zároveň sa stretieme so synestéziou, teda miešaním zmyslových vnemov, ktorá je v reálnom živote považovaná za psychickú chorobu (Molčanov 2013, s. 596). Ako príklad môžeme uviesť pasáž, kedy Japonci útočia na Veľkú Ohradu a Mo Yan zmyslové vnímanie najstaršej sestry Laidi popisuje nasledovným spôsobom: „*Uši měla v plamenech, neslyšela už nic, jakoby ale viděla ten obrovský zvuk tříštící se všemi směry, úplně jak voda* (Mo 2013a, s. 42).“

Mc Dougall pripodobňuje Mo Yanovu románovú tvorbu 90. rokov Bachtinovu karnevalizmu (Mc Dougall 1999, s. 729). V románe Krv a mlieko je možné identifikovať niekoľko pre karnevalizmus charakteristických znakov. Dôležitú úlohu pritom zohráva aj groteskný realizmus.

Okrem spomínaných znakov, ako napríklad využitie ľudových príbehov, mýtov a legend, sa stretieme so zobrazovaním násilnej smrti, narodenia, sexuálnych, erotických scén a obscénností. Autor využíva kvetnatý jazyk a veľké množstvo prirovnaní, ktoré pôsobia výstredne, nekonvenčne a kontroverzne. Nevyhýba sa ani telesným tekutinám ako krv, pot, žalúdočné šťavy a exkrementy. V texte sa napríklad dozvedáme, že pani Lü, potom, čo jej manžela a syna krvilačne popravia Japonci, začne pojadat' oslie výkaly. Autor taktiež do opisov zapája všetky zmysly. Ako príklad uvádzame zážitok najstaršej sestry Laidi, ktorá bola svedkom bitky medzi Číňanmi a Japoncami:

„V očích měla sucho, víčka slepená a před sebou, neobvyklou zvláštní, nevídanou podívanou: skákající koňské hnáty odtržené od trupu, hříbě s mečem zabodnutým v hlavě, nahé tělo muže s obrovským přirozením mezi nohama, kutálející se lidská hlava kdákající, jako když slepice snáší vejce, rybí chamrad' s drobounkými nožičkami, která ji před očima tancovala ve vysokých stvolech sezamu. Nejvíc jí však vyrazilo dech to, že velitel, kterého dávno považovala za mrtvého, se pomalu nazdvihl a začal se po kolenou plazit k místu, kde ležel useknutý kus masa z jeho paže (Mo 2013a, s. 49).“

Podobným brutálním dojmem působí aj táto scéna:

Japonec se naklonil a jedinou ranou mu rozpůlil lebku. Bílý mozek vystříkl vojákovu na kalhoty. Netrvalo dlouho a muži, kteří se dostali z křoví, vydechli naposled. Japonci popustili koním uzdu a s náramným gustem mrtvolu rozdupali (Mo 2013a, s. 48).

Násilné narodenie popisuje Mo Yan nasledovne:

Rodička zařvala a stratila vědomí. Teta jí foukla nějaký žlutý prášek pod nos. Pak chytla obě nožky a trpělivě čekala. Šang-kuan Lu-š' se s úpěním probrala. Několikrát si kýchl, její tělo se v prudké krči sevřelo. Vrchní část trupu se vypnula, načez bezvládně padla. Tetka Sunová využila příležitosti a vytáhla děcko ven. Když z matčina těla konečně vyjela i podlouhá, zploštěná hlavička, ozval se ohromný výbuch jako když vyletí koule z kanonu. Na bílých šatech tety Sunové přistál cákanec čerstvé krve (Mo 2013a, s. 55).

Okrem toho sa v románe stretneme aj s náznakom profanácie, teda hanobenia alebo zneuctenia posvätného. V deviatej kapitole prvej knihy pastor Maloja prednáša svoju modlitbu. Vážnosť modlitby a situácie, kedy na obec Veľká Ohrada útočia japonskí vojaci a prebieha náročný pôrod pani Lu sú narušené absurdným a groteskným vyznaním pastora Maloju:

„Pane Náš Ježíši Kriste, Hospodine, ó Pane, obdař nás svou milostí, požehnej svému věrnému služebníkovu a jeho přátelům ve chvíli, kdy musej čelit bolesti a zkáze, prosíme tě, natáhni svou ochrannou ruku nad naše hlavy, dej nám sílu a odvahu, dej této žene, ať porodí dítě, a kozy necht' nám dají více mléka, slepice vajec, necht' oslepnou oči zlovolných, vzpříčí se kulky v jejich hlavních, jejich koně ať se zaběhnou, zapadnou do bažin, ó Pane, vlož na má bedra všechny zločiny a nech mě nést strasti tohoto světa... (Mo 2013a, s. 54)

Podobný jav môžeme pozorovať v spojení so Zlatkovou závislosťou na ženských prsiach, kedy autor pripodobňuje ženské prsia Bohu. Z toho vyplýva že Mo Yan v oboch uvedených prípadoch navzájom kombinuje svetské a svätské prvky, čím ruší zaužívané hranice a prekračuje ich:

Dvě ňadra jako odlitá z čistého zlata a osazená drahokamy zjevila pokradmu svou přítomnost pod lehkým mušelínem růžové barvy. Z výsosti se vznášel její hlas: „Klaň se jim, synu Šang-kuanů, toť tvůj Hospodin! Pravdu dím: Hospodin dvě ňadra jsou. On mění se, mění se bez konce. Vše po čem tvoje srdce baží, tím stane se a tobě se zjeví, toť všemocný Hospodin (Mo 2013a, s. 277).

Znaky grotesknosti a absurdnosti, ktoré sú sprievodným znakom karnevalizmu môžeme pozorovať aj v momente, keď postava Sima Tinga predpovedá smrť pani Lü a vyzýva jej nevestu, aby svokre naposledy ukázala novonarodeného vnuka. V momente, keď uplakaná nevesta pani Lu prichádza so synom v náručí však dojemná situácia nevyvrcholí smrťou, ale jedným z fyziologických prejavov ľudského tela:

V očích pani Lü, to znamená tesne pod mojí prdelkou, to najednou zablýskalo. V břiše ji párkrát přidušene zarachotilo a ven se vyvalil strašný smrad. „Tak už je hotovo,“ prohlásil S'-ma Tching, „vypouští ducha, teď už je opravdu konec.“ (Mo 2013a, s. 60)

Za groteskné môžeme považovať aj ďalšie situácie ako napríklad postavu Jin Jednoprsky, taktiež poveru o nemeckých vojakoch, ktorí sa boja špiny a exkrementov a zároveň sa nedokážu ohnúť v kolenách, čo nakoniec vyústi do „močko-sračkovej bitky (Mo 2013a, s. 555)“ na Náhorných pustinách. Groteskne pôsobí aj Zlatkova koza, ktorá sa kvôli jeho stravovacím návykom a odmietaniu tuhej stravy, stane právoplatným členom rodiny, nosí čiapku bývalého kuomintangského vojaka a špeciálnu výstuž pripomínajúcu ženské spodné prádlo, ktoré má chrániť jej vemenó.

Napriek tomu, že v našej práci nepracujeme s originálnym textom, ale českým prekladom, vidíme, že jazyk románu je oslobodený od správnosti a noriem a ako uvádza Zhai „*Mo Yan vo svojom literárnom kráľovstve využíva špeciálny lokálny jazyk (Zhai 2015, s. 129).*“ Postavy sú okrem toho charakteristické vulgárnym vyjadrovaním. V originálnom texte sa v najväčšej miere vyskytujú vulgarizmy spojené s urážkou

rodičov, predkov, predovšetkým matky a jej počestnosti, z čoho vyplýva, že použité invektíva majú predovšetkým silne genitálne zafarbenie (Molčanov 2013, s. 610).

8 Záver

Na základe našej práce usudzujeme, že Mo Yanova tvorba, konkrétne román *Krv a Mlieko* vykazuje spoločné črty s magickým realizmom. Mo Yan, autor zaradovaný k novému historickému románu, sa podobne ako magicko-realistickí autori odkláňa od tradičných literárnych konvencií, spôsobu zobrazovania histórie a spochybňuje ich. Zatiaľ, čo magicko-realistickí autori sa snažia svoje diela písať z ne-amerického a ne-európskeho uhlu pohľadu, aby sa tak vymanili spod vplyvu európskej kultúry, ktorá na národy Latinskej Ameriky pôsobila najmä prostredníctvom kolonializmu, Mo Yan sa v románe *Krv a mlieko* snaží poprieť základné princípy socialistického realizmu, dogmatickú ideológiu maoizmu a rovnako popiera niektoré konfuciánske princípy. Spochybňuje charakteristiku postáv na základe triedneho rozdelenia spoločnosti a politickej príslušnosti a taktiež dáva veľký priestor ženám.

Podobnosť vidíme aj vo vytvorení vlastného fiktívneho sveta, ktorým je Veľká Ohrada, pripomínajúca Márquezovo Makondo alebo Faulknerovu Yoknapatawphu. Dôležitú úlohu zohráva rodinná história. V románe *Sto rokov samoty* sa jedná o rodinu Buendíovcov a v Mo Yanovom prípade o rodinu Shangguanovcov. História celého národa sa tak odohráva v malom okruhu vo vnútri spoločnosti, najčastejšie situovanej na dedine alebo v malom meste, kde sa v centre naratívnej pozornosti nachádza rodina, častokrát pochádzajúca z chudobných pomerov.

História sa tak v oboch prípadoch stáva silne subjektívnou. Z toho vyplýva, že pre spomínaných autorov nie je možné ľudské vnímanie a históriu považovať za čisté a uniformné, čo sa prejavuje najmä hybridizáciou diela. To znamená, že autori využívajú rôznorodé mýty, legendy, ľudové príbehy, povery a spomienky. Mo Yan napríklad čerpá inšpiráciu od spisovateľa fantastických poviedok Pu Songlinga. Súčasťou príbehu sa tak stávajú nadprirodzené príbehy o ľuďoch, ktorí sa premenili na zvieratá, príbehy pochádzajúce zo sveta mŕtvych a iné.

Hybridizácia v románe *Krv a mlieko* sa rovnako spája s autorovým postojom, ktorý zaujal ku snahe západných mocností kolonizovať Čínu, čoho následkom mala byť hybridizácia čínskej kultúry. To sa prejavuje napríklad narodením Zlatka, syna Čiňanky a švédskeho misionára, hybridným európsko-čínskym spôsobom zaznamenania dátumu alebo miešaním kresťanských, buddhistických a taoistických prvkov. Zlatko je zároveň

hybridným rozprávačom, ktorý je vševediacim rozprávačom v 1. osobe, čo na jednej strane príbeh ešte viac subjektívizuje a zároveň núti čitateľa reagovať prezieravo, pretože realita a pravdivá skutočnosť tak môžu byť narušené.

Rovnako môžeme vidieť, že autori zaujali podobný postoj k zobrazovaniu reality. Tá je skreslená viacerými spôsobmi. Na prvom mieste sa vyznačuje odklonom od lineárnosti. Dej neplynie chronologicky, ale je narušený pohľadom do minulosti a budúcnosti. Stretávame sa aj s prvkami cyklickosti. Realitu skresľujú spomínané nadprirodzené príbehy, prirovnania a metafory, vymykajúce sa fyzikálnym zákonom, udalosti, ktoré z prirodzeného hľadiska nie sú možné a v neposlednom rade sny a halucinácie, ktoré sú podľa nášho názoru charakteristickou črtou Mo Yanovej tvorby.

Autori popierajú progresívnu históriu a zastávajú myšlienky degenerácie a regresívnosti, čo sa u Mo Yana prejavuje napríklad zobrazením hlavného hrdinu ako slabého jedinca, ktorý je závislý na mlieku a ženských prsiach, s narušeným vývinom a prirodzenou mužskou sexualitou, kvôli čomu nie je schopný splniť základnú premisu čínskej spoločnosti, ktorou je splodenie potomka. Spoločným znakom sú aj prvky karnevalizácie, ktoré sa prejavujú popisom násilnej smrti, zrodenia, profanovaním, jazykom oslobodeným od správnosti a noriem a v neposlednom rade groteskou. Podobne ako magicko-realistickí autori, taktiež experimentuje s naratívnyimi technikami a jeho dielo je charakteristické prepracovanou symbolikou.

Ak by sme preto mali odpovedať na otázku, či magický realizmus zanechal stopu v čínskej modernej literatúre odpovedali by sme kladne. Nemožno však spochybníť, že autor románu *Krv a mlieko* vychádza z vlastnej skúsenosti, čerpá motívy z čínskeho prostredia, má vlastný osobitý jazyk a jeho dielo je silne zakotvené v čínskom sociálnom a kultúrnom kontexte.

9 Resumé

In our bachelor thesis we focused on the influence of magical realism on modern chinese literature. The aim of this thesis was to research if a contemporary chinese writer Mo Yan, awarded the Nobel prize for literature in 2012, and his novel *Big Breasts & Wide hips* is influenced by magical realism.

Our research proved, that Mo Yan's novel and magical realism share some common features. First of all, Mo Yan and some of the writers, who are traditionally considered to be representants of magical realism, put into question traditional understanding of society and history. They refuse linearity and progressiveness and describe history like cyclical and regressive. The next common feature is using of folk stories, songs, legends, myths and superstitions. For these writers, reality is distorted by many ways. It means, that many supernatural occurrences become part of the reality, for example ghosts, gods, demons etc. Last but not least, we see some similarities in using artistic technics, that are typical for carnevalism, such as describing of violent death and birth, aesthetics of monstrous and material body principle.

In the end we would like to point out, that we can not doubt the fact, that even thought Mo Yan is inspired by magical realism, his literary work is original. He draws on his own experience, uses specific language and his literary work is deep-rooted in the chinese cultural context.

Zoznam použitej literatúry

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Přeložil Jaroslav KOLÁR. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-776-6.

BAKER, Suzanne. Binarisms and Duality: Magic Realism and Postcolonialism. *SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies* [online]. Perth: Murdoch University, 1993, no. 36, s. 82-87 [cit. 2018-06-15].

ISSN 1031-0606. Dostupné z:

<http://www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/litserv/SPAN/36/Baker.html>

BORTOLUSSI, Marissa. Implausible worlds, ingenuous narrators, ironic authors: Towards a revised theory of magic realism. *Canadian Review of Comparative Literature* [online]. Edmonton: University of Alberta, 2003, **30**(2), s. 349-370 [cit. 2018-06-15]. ISSN 0319051X. Dostupné z:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edselc&AN=edselc.2-52.0-60950731211&authtype=shib&site=eds-live&authtype=shib&custid=s7108593>

CAI, Rong. Problematizing the Foreign Other. *Modern China* [online]. 2003, **29**(1), s. 108-133 [cit. 2018-05-03]. ISSN 00977004. Dostupné z:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=8992616&lang=cs&site=ehost-live>

ČERNÁ, Zlata, et al. *Setkání a proměny: vznik moderní literatury v Asii*. Praha: Odeon, 1976.

EBERHARD, Wolfram a G.L. CAMPBELL. *A dictionary of Chinese symbols: hidden symbols in Chinese life and thought*. London: Routledge, 1988. ISBN 9780415002288.

GARDINER, Michael. *The dialogics of critique: M.M. Bakhtin and the theory of ideology*. New York: Routledge, 1992. ISBN 978-0415060646.

GESICKA, Beata. On The Carnavalesque in Magical Realism: Reflection's on Robert Kroetsch's What the crow said. *Canadian Review of Comparative Literature* [online]. Edmonton: University of Alberta, 2003, **30**(2), s. 395-409 [cit. 2018-06-15]. ISSN

1913-9659. Dostupné z:

<https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/10674/8232>

HE, Chengzhou. Rural Chineseness, Mo Yan's Work, and World Literature. In: DURAN, Angelica a Yuhua HUANG, ed. *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, 2014, s. 77-90. ISBN 978-1-61249-343-5.

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

CHAN, Shelley W. A. *Subversive Voice in China: The Fictional World of Mo Yan*. Amherst, NY: Cambria Press, c2011. ISBN 9781604977196.

CHEN, Xiaoming, PENG, Chao. Xiangxiang de Bianyi yu Jiefang. *Tansuo yu Zhengming* [online]. 2017, č. 3, s. 29-36 [cit. 21.6.2017]. ISSN 1004-2229. Dostupné z: <http://ccl.pku.edu.cn/chlib/articles/想象的变异与解放奇幻玄幻与魔幻之辨.pdf>

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

DUTRAIT, Noël. The Republic of Wine by Mo Yan: Interview with the Author. *China Perspectives* [online]. May - June 2000, no. 29, s. 57-62 [10.1.2018]. ISSN 20703449. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/24050727>

INGE, M. Thomas. A Literary Genealogy: Faulkner, Garcia Márquez, and Mo Yan. *Moravian Journal of Literature* [online]. 2014, 5(1), s. 5-12 [cit. 2018-03-05]. ISSN 18037720. Dostupné z: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=73ef4407-2c0e-441c-adab-811936a82bfd%40sessionmgr120&bdata=JmF1dGh0eXB1PjNoaWImbGFuZz1jcyZzaXRIPWVkey1saXZl#AN=108411360&db=f3h>

KINKLEY, Jeffrey C. *Visions of dystopia in China's new historical novels*. New York: Columbia University Press, 2014. ISBN 9780231167680.

LUKAVSKÁ, Eva. *"Zázračné reálno" a magický realizmus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host. Studium (Host), 2003. ISBN 80-7294-100-3.

MA, Guansheng. Food, eating behavior, and culture in Chinese society. *Journal of Ethnic Foods* [online]. 2015, 2(4), s. 195-199 [cit. 2018-06-16]. ISSN 23526181.

Dostupné z: <http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S2352618115000657>

MC DOUGALL, Bonnie S. Literary Decorum or Carnivalistic Grotesque: Literature in the People's Republic of China after 50 years. *The China Quarterly* [online].

Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 39(159), s. 723-732 [cit. 2018-06-17].

ISSN 03057410. Dostupné z:

https://www.jstor.org/stable/655765?seq=1#page_scan_tab_contents

MO, Jen. *Krev a mlíko*. Přeložil Denis MOLČANOV. Praha: Mladá fronta, 2013a.

ISBN 978-80-204-2907-0.

MO, Jen. Předmluva k novému vydání. In: MO, Jen. *Krev a mlíko*. Praha: Mladá fronta, 2013b, s. 10. ISBN 978-80-204-2907-0.

MOLČANOV, Denis. Mo Jen - Mistr fikce. In: MO, Jen. *Země alkoholu*. Praha: Mladá fronta, 2015, s. 326-335. ISBN 948-80-204-3000-7.

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.

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

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

TANG, Tao, ed. *History of modern Chinese literature*. Beijing: Foreign Languages Press, 1993. ISBN 9787119014593.

TUTAN, Defne Ersin. A Hybrid Discourse: From Latin American Magic Realism to the British Postcolonial Postmodern Novel. *Selcuk University Social Sciences Institute Journal* [online]. 2016, no. 36, s. 38-50 [cit. 2018-03-06]. ISSN 13021796. Dostupné z: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=09602576-b078-42d1-9ea6-9772d246ff98%40sessionmgr4010&bdata=JmF1dGh0eXBIPXNoaWImbGFuZz1jcyZz aXRIPWVkcylsaXZl#AN=120806100&db=sih>

VÍTKOVÁ, Michaela, et al. Black locust (*Robinia pseudoacacia*) beloved and despised: A story of an invasive tree in Central Europe. *Forest Ecology and Management* [online]. January 2017, vol. 384, s. 287-302 [cit. 2018-06-16]. ISSN 03781127. Dostupné z: <http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0378112716309124>

WANG, Xinyan. García Márquez's Impact and Mo Yan's Magical Realism. *Studies in Literature and Language* [online]. Laval: CSCanada, 2014, **9**(3), s. 214-217 [cit. 2018-06-16]. DOI: 10.3968/6036. ISSN 19231555. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsair&AN=edsair.doajarticles.619925a44ce9100d1d5e344baee62d22&authtype=shib&site=eds-live&authtype=shib&custid=s7108593>

YE, Fan. El olor de la guayaba y el sabor del sorgo: El realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica. *Co-herencia* [online]. 2015, **12**(22), s. 27-39 [cit. 2018-06-15]. ISSN 1794-5887. Dostupné z: <http://www.redalyc.org/pdf/774/77438952002.pdf>

ZHAI, Wen-Jing. The Inheritance of Loss – Tracing Hallucinatory Realism in Mo Yan's Novels. *English Language and Literature Studies* [online]. 2015, **5**(1), s. 127-130 [10.1.2018]. ISSN 1925-4768. Dostupné z: <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/ells/article/view/45801/24727>

Elektronické články v online periodikách

FLOOD, Alison. Mo Yan accepts Nobel prize, defends 'necesarry' censorship. *The Guardian* [online] ©2012 [cit. 2018-06-16]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/books/2012/dec/11/mo-yan-nobel-prize-censorship>

Gabriel Garcia Marquez and China. *Chinadaily.com.cn* [online] 19.04.2014 [cit. 2018-06-18]. Dostupné z: http://usa.chinadaily.com.cn/culture/2014-04/19/content_17447586.htm

WEE, Sui-Lee. China's Mo Yan feeds off suffering to win Nobel literature prize.

Reuters [online]. 11.10.2012 [cit. 2018-06-16]. Dostupné z:

<https://www.reuters.com/article/us-nobel-moyan/chinas-mo-yan-feeds-off-suffering-to-win-nobel-literature-prize-idUSBRE89A0NC20121011>

Internetové stránky

CHOU, Yusie Rundkvist. Interview with Mo Yan. *Nobelprize.org* [online]. 6.6. 2012 [cit. 2018-06-17]. Dostupné z:

https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-interview-text_en.html

KUCHA, Glenn a Jennifer LLEWELLYN. Sino-Soviet Relations.

Alphahistory.com [online]. 2014 [cit. 2018-06-17]. Dostupné z:

<http://alphahistory.com/chineserevolution/sino-soviet-relations/>

Shmoop Editorial Team. Incorporation of Myth. *Shmoop.com* [online] 11.11.2008

[5.5.2018]. Dostupné z: <https://www.shmoop.com/magic-realism/incorporation-of-myth-characteristic.html>

The Nobel Prize in Literature 2012: Presentation Speech. *Nobelprize.org* [online].

12.10.2012 [cit. 2018-06-16]. Dostupné z:

https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/presentation-speech.html

WITTE, Michelle. Elements of Magical Realism. *Michellewittebooks.com* [online].
29.9.2015 [16.12.2017]. Dostupné z: <http://michellewittebooks.com/2015/09/elements-of-magical-realism/>.