

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Identifikace specifických narativních technik v ukázkách raného (Vyprávění o smrti), středního (Žít) a pozdějšího (Bratři) díla čínského spisovatele Yu Hua

Identification of Specific Narrative Techniques in Excerpts from Early (Narration about Death), Middle Period (To Live) and Late Works (Brothers) of Chinese Author Yu Hua

OLOMOUC 2012 Ivana Vítková

vedoucí diplomové práce: Mgr. Hladíková Kamila

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré
použité prameny a literaturu.

V Olomouci, dne

1 Anotace

Cílem této práce bylo přiblížit dílo spisovatele Yu Hua a srovnat vývoj jeho díla od osmdesátých let dvacátého století do prvního desetiletí století jednadvacátého na jednotlivých ukázkách z jeho tvorby. Na základě informací získaných ze sekundární a teoretické literatury, pomocí rozboru jedné povídky a dvou románů a s ohledem na další faktory ovlivňující tvorbu Yu Hua, jako je historické období, v němž autor žil a žije, bylo možné identifikovat v autorových dílech narativní techniky a literární prvky charakteristické pro jeho tvorbu. Analýza byla zaměřena na děj, hlavní postavy, téma, kompozici a jazykové a stylistické prostředky použité ve všech těchto třech dílech.

Klíčová slova: Yu Hua, analýza, Vyprávění o smrti, Žít, Bratři, narativní techniky

Děkuji vedoucí své práce, Mgr. Kamile Hladíkové za vstřícnost i podnětné a konstruktivní vedení mé diplomové práce.

2 Obsah

1	Anotace	3
2	Obsah	5
3	Ediční poznámka.....	8
4	Úvod	9
5	Materiály a metody.....	10
5.1	Materiály	10
5.2	Metody	11
6	Yu Hua 余华	17
6.1	80. léta.....	18
6.2	90. léta.....	20
6.3	21. století.....	23
7	Vyprávění o smrti 死亡叙述	25
7.1	Děj	25
7.2	Postavy	25
7.3	Téma.....	26
7.3.1	Cesta.....	26
7.3.2	Smrt	27
7.3.3	Osud	28
7.3.4	Rodina.....	28
7.3.5	Další témata	29
7.4	Kompozice.....	30
7.4.1	Čas	31
7.5	Jazykové a stylistické prostředky	31
8	Žít 活着.....	34

8.1	Děj	34
8.2	Postavy	40
8.2.1	Fugui	41
8.2.2	Jiazhen	44
8.2.3	Chunsheng	45
8.3	Téma	45
8.3.1	Cesta	45
8.3.2	Smrt	47
8.3.3	Osud	47
8.3.4	Rodina	48
8.4	Kompozice	50
8.4.1	Čas	51
8.5	Jazykové a stylistické prostředky	52
9	Bratři 兄弟	56
9.1	Děj	56
9.2	Postavy	66
9.2.1	Li Guang	66
9.2.2	Song Gang	67
9.2.3	Lin Hong	67
9.2.4	Li Lan a Song Fanping	68
9.3	Téma	69
9.3.1	Cesta	69
9.3.2	Smrt	69
9.3.3	Osud	70
9.3.4	Čas	70
9.3.5	Rodina	70
9.4	Kompozice	71

9.5	Jazykové a stylistické prostředky	72
10	Shrnutí a závěr.....	74
10.1	Téma.....	74
10.1.1	Cesta.....	74
10.1.2	Smrt.....	75
10.1.3	Osud	75
10.1.4	Rodina.....	76
10.1.5	Časovost	76
10.2	Jazykové a stylistické prostředky	76
10.3	Závěrem.....	77
11	Resumé.....	78
12	Seznam pramenů a literatury:.....	79

3 Ediční poznámka

V práci používám pro přepis čínských názvů a jmen výhradně transkripci pinyin bez tónů. Výjimku tvoří slova do češtiny přejatá, jako je např. Peking, Šanghaj, Nanking apod., která ponechávám tak, jak jsou známá v českém prostředí. Jména v textu skloňuji podle české gramatiky ve formě bez použití pomlčky, např. 1. p. Fugui, 2. p. Fuguie. Názvy a jména, případně přezdívky, které se dají vhodně přeložit, překládám, např. Pisálek Liu, Poeta Zhao, továrna Blahobyt. Všechny ukázky z primárních zdrojů jsem překládala přímo z čínštiny.

4 Úvod

Yu Hua patří v současné době mezi nejznámější a nejvlivnější čínské autory, navzdory tomu, že nemá klasické literární vzdělání. Jeho díla jsou překládána do mnoha světových jazyků. Řadí se do generace spisovatelů, která zažila jak represe za Kulturní revoluce, tak i ekonomický rozmach po jejím skončení. Navzdory tomu, že svá první díla začal psát v době, kdy se v Číně rozšířila literární avantgarda, čemuž odpovídá podoba jeho raných povídek jak formou, tak i obsahem, díla z devadesátých let a pozdější již tak jednoznačně zařaditelná nejsou.

Yu Hua postupně přešel od tvorby avantgardních povídek k realistickému románu s prvky nové historické prózy, což je směr v moderní čínské literatuře poměrně specifický. Jde v něm o zpochybnění oficiálního výkladu dějin. Jeho poslední román *Bratři* pak lze označit jako realistický román s prvky groteska.

Cílem této práce je srovnat tři ukázky ze tří různých období tvorby spisovatele Yu Hua, konkrétně z doby počátků jeho literární činnosti v osmdesátých letech 20. století, odpovídající literární avantgardě, tvorbu v devadesátých letech a dílo z počátku 21. století a identifikovat v těchto ukázkách prvky, které bude možné označit jako typické pro tvorbu tohoto spisovatele. Předpokladem analýzy je, že navzdory relativně dlouhým časovým úsekům mezi publikací těchto jeho děl a navzdory jejich zařazení v kontextu moderní čínské literatury, si Yu Hua zachovává charakteristický narativní styl společný všem jeho dílům.

Práce se primárně zaměřuje na výrazné rysy v oblasti děje, hlavních postav, tématu, kompozice, úlohy vypravěče a jazykových a stylistických prostředků. V závěru práce pak podávám shrnutí a srovnání nejcharakterističtějších témat, kterými se Yu Hua ve své tvorbě zabývá, jako jsou např. smrt, osud nebo důraz na rodinu, nalezených v různých podobách ve všech třech rozebíraných dílech.

5 Materiály a metody

Tato práce si neklade za cíl primárně hodnotit kvalitu děl Yu Hua ve smyslu literární kritiky tak, jak ji definuje např. Vlašín ve Slovníku literární teorie, tedy v tom smyslu, že literární kritika „popularizuje a propaguje snahy a výsledky současné literatury a zároveň usiluje i o zpětný vliv na autory, (...) proto zpravidla přímo formuluje (...) vlastní umělecké (...) požadavky.“ (Vlašín, s. 190) Cílem práce není ani překlad analyzovaných ukázek do češtiny jako takový, zaměřuje se pouze na tvorbu spisovatele Yu Hua v kontextu moderní čínské literatury, na její vývoj a literární prvky typické pro jeho dílo. Podle Lederbuchové rozumíme pod pojmem interpretace literárního díla „objasňování významů uměleckého textu ve významových vazbách ke kontextu literárnímu, uměleckému a kulturně-sociálnímu.“ Jedná se tedy o „proces komunikace s literárním textem, který vede čtenáře k porozumění i skrytým významům textu, ale i výsledek tohoto procesu – obsah literárního díla a smysl.“ (Lederbuchová, s. 125) Tato práce se tedy kromě popisu obsahu a použitých literárních technik pokusí objasnit některé myšlenky více či méně skryté v jeho díle a ve smyslu doporučení Hrabáka, totiž že „porozumění textu však není posledním cílem rozboru. Uvedená analýza vytváří pouze předpoklady k tomu, abychom mohli zkoumat vztah díla ke skutečnosti. Pokud si tuto otázku nepoložíme, budeme si zatarasovat cestu k poznání společenského smyslu literatury,“ (Hrabák, s. 92) bude u uvedených děl zkoumán i jejich vztah ke kulturně-historické situaci v Číně osmdesátých, potažmo devadesátých let dvacátého století a počátku století jednadvacátého.

5.1 Materiály

Ukázky, které jsou v práci použity, jsou v případě povídky „Vyprávění o smrti“ a románu *Žít z děl*, která ještě nebyla přeložena do češtiny ani slovenštiny. Román *Bratři* byl sice vydán ve slovenském překladu, přesto jsem ve všech případech vycházela z originálu a ukázky překládala přímo z čínštiny.

Sekundární literatura zabývající se dílem Yu Hua se ve většině případů zaměřuje primárně na jeho avantgardní tvorbu, protože v rámci světové literatury je Yu Hua i navzdory jeho pozdějšímu odklonu od tohoto směru považován nejčastěji za avantgardního spisovatele.

K realistické próze spisovatele Yu Hua z let devadesátých lze nalézt dostatečné množství sekundární literatury, nicméně v případě románu *Bratři* se i vzhledem k datu vydání (2005, 2006) mnoho informací v publikacích nevyskytuje, proto jsem se zaměřila i na elektronické databáze odborných článků. V podstatě ve všech případech se jedná o sekundární literaturu v anglickém jazyce.

Jako zdroje pro upřesnění pojmů literární teorie sloužily české, případně do češtiny přeložené publikace zabývající se literaturou

5.2 Metody

Před samotným rozbohem by bylo vhodné upřesnit pojmy a významy, v jakých jich bude v této práci použito a postup analýzy jednotlivých děl.

Podle Hrabáka musí být rozbor literárního díla proveden tak, aby odhaloval „co *dílo* znamená a jak je uděláno, aby mohlo něco znamenat, jinými slovy, jaké jsou významové (sdělovací) hodnoty jednotlivých jeho složek.“ (Hrabák, s. 92) Proto bude v rámci jednotného postupu u všech tří zkoumaných děl analýza blíže zaměřena na tvorbu Yu Hua z hlediska **děje, postav, tématu, kompozice, vypravěče a jazykových a stylistických prostředků**. V souvislosti s poznatky shromážděnými v následující části práce věnované životu a tvorbě spisovatele Yu Hua tak, jak je popisována v různých studiích a sekundárních zdrojích, se primárně zaměřím na postupy a jevy v těchto studiích zmiňované.

Děj je tematickým základem epického žánru, v beletristické literatuře se rozlišuje mezi **dějem fabule** a **dějem syžetu**, rozdíl mezi nimi úzce souvisí s použitím určitých kompozičních postupů, jak bude vysvětleno dále. „*Děj fabule představuje události v reálné chronologii a kauzalitě. Tj. tak, že příběh se děje v časové posloupnosti, odvíjí se z minulosti k budoucnosti v příčinných vztazích mezi jednotlivými událostmi. (...) Události plynou podle zákonitostí časoprostoru reálného světa a logiky.*“ (Lederbuchová, s. 59) Proti tomu **děj syžetu** „*je výsledkem kompozičního uspořádání dějových výkladových složek textu,*“ (Lederbuchová, s. 59) tedy představuje příběh v té formě, v jaké se dostává ke čtenáři. Tato práce se primárně zaměří na **děj syžetu**. V ději všech tří zkoumaných děl si budu všimnout témat a situací, které Yu Hua popisuje, zda jsou to situace úsměvné až komické nebo naopak zda popisuje spíše smutné či tragické momenty. Důraz bude kladen zejména na to, zda a jak využívá Yu Hua prvků absurdna, případně dějových či tematických paralel. Za **absurdní** je

označován děj v případě, kdy „v kompozičních postupech syžetu nemusí být dějové složky ani důsledně spjaty příčinně – vztah příčiny a následku může být narušen záměrnou nelogičností motivů.“ (Lederbuchová, s. 59) O **paralele** lze mluvit v situaci, kdy jsou vedle sebe v ději postavené dva momenty či dvě témata s cílem upozornit na jejich podobnost, nebo tak, že jeden děj významově dotváří děj druhý.

Postavy jsou jednou z nejdůležitějších složek vyprávění. Vlašín postavou nazývá „každý fiktivní subjekt, vystupující v literárním díle, jenž je v tematickém plánu díla realizován v motivech, které představují jeho vnější podobu a pojmenovávají jeho vlastnosti, nebo prostřednictvím motivů, které zaznamenávají nebo předvádějí jednání postavy v konkrétních situacích.“ (Vlašín, s. 290) Postavy tedy bývají charakterizovány buď přímo, tzn. popisem jejich vzhledu a vlastností, nebo nepřímo, popisem jejich chování a jednání v daných situacích. Dělíme je na postavy hlavní a vedlejší, přičemž hlavní postava, nebo také hrdina či protagonista, se „rozhodující měrou podílí na vzniku kolize a dalších dějových fází kompozice, postavy vedlejší pak pro řešení konfliktní situace mají různou důležitost.“ (Lederbuchová, s. 245)

Téma se podle Vlašína „spolupodílí na vyjádření celkového obsahu díla; obsah je tedy tématem podmíněn, ale není jeho přímým rezultátem.“ (Vlašín, s. 382) Ve vztahu moderní literatury a tématu ještě podotýká, že dochází k jeho uvolňování a „pozornost se často přesouvá až na tvůrčí postupy jeho zpracování.“ (Vlašín, s. 382) Za nejmenší stavební jednotku textu označujeme **motiv**, který Hrabák definuje jako významovou jednotku „bezprostředně vyšší než slovo nebo syntagma, tedy jako nejmenší celek podávající věcnou informaci o situaci.“ (Hrabák, s. 28) Jak ale sám podotýká, není třeba zabývat se při rozboru epického textu jednotlivými motivy, lépe je motivy hierarchizovat a vybírat „jen motivy „vůdčí“ nebo „nosné“ z hlediska celku.“ (Hrabák, s. 28) Lederbuchová ještě upozorňuje, že zatímco dílčí témata a motivy si čtenář uvědomuje již v průběhu četby, celkové téma se „vynoří“ až po přečtení celého díla. „Téma je tvořeno významy vyplývajícími (ve větším či menším zobecnění) z originální významové struktury textu, a proto o tématu určitého textu lze hovořit jen jako o složce významové struktury textu, tedy nikoliv bez vědomí významového podílu celé kompozice na jeho tvorbě.“ (Lederbuchová, s. 326) Hlavní téma tedy bývá v epickém textu zpravidla jedno, doprovázené několika tématy vedlejšími, která hlavní téma většinou doplňují.

Další důležitou složkou rozboru díla je **kompozice**, konkrétně otázka, zda autor používá některý ze specifických kompozičních postupů, či tradiční kompoziční postup, který podle vysvětlení Lederbuchové „užívá kauzální, tj. příčinné motivace v uspořádání motivů a témat – tematická složka předcházející je důvodem pro tvorbu významů složky následující a syžet je budován významovými vztahy příčin a důsledků. Tyto souvislosti nemusí být čtenáři vždy zřejmé, motivace může být skryta a vyjeví se až v dalších významových souvislostech syžetu.“ (Lederbuchová, s. 151)

V případě použití jiné než tradiční kompozice, je možné rozlišit, zda jde v díle o **kompoziční postup chronologický, retrospektivní**, či zda autor upřednostnil kompozici **proudu vědomí**. Jako **chronologická** je popisována taková kompozice, v níž platí, že je v „syžetu respektováno hledisko přirozeného časového průběhu událostí a jejich příčinné motivace.“ (Lederbuchová, s. 151) Kompozice **retrospektivní** naopak „řadí dějové motivy v obráceném sledu – čtenář sleduje příběh ve zpětném pohledu od závěru k počátečním motivům.“ (Lederbuchová, s. 151) Přičemž se oba výše popsané postupy velmi často prostupují.

Jak Lederbuchová dále uvádí, častými principy používanými v těchto postupech bývají principy **kontrastu, klimaxe, paralely, iterační** a **rámcový** princip. **Kontrast** přitom popisuje jako „jeden ze základních kompozičních principů ve všech literárních druzích, protiklad významů slov (...), motivů, témat, obrazů (...) V epické kompozici umožňuje střídání dynamických dějových sekvencí se statickými, úvahovými, popisnými.“ (Lederbuchová, s. 157-158) A má být „předpokladem pro vznik dramatického konfliktu, pro tvorbu významových vztahů mezi postavou a prostředím, mezi statickými a dynamickými partiemi vyprávění, pro utvoření pointy...“ (Lederbuchová, s. 151) Jako **klimax** se označuje „jeden ze základních kompozičních principů, podle něž se slova, slovní spojení, motivy řadí tak, aby se tímto spojením zesiloval význam prvního a zvyšoval tak estetický účinek na čtenáře.“ (Lederbuchová, s. 143) V ději slouží pro „prohloubení kolizního konfliktu a utváření krizových situací, zvyšování dějového napětí...“ (Lederbuchová, s. 151-152) **Paralela** je kompoziční princip, „v němž dva motivy nebo témata stojí vedle sebe, aby se upozornilo na jejich významovou shodu nebo podobnost. (...) V epice bývá paralela užita v kompozici tak, že jeden ze dvou dějů významově dotváří děj druhý.“ (Lederbuchová, s. 222) Princip paralely slouží k popisování vztahů mezi situacemi, postavami nebo dějovými liniemi.

Iterační princip je použití hledisek více vypravěčů při pohledu na jednu situaci a **princip rámcový** umožňuje vkládání příběhu do příběhu.

Poněkud stranou tradičních kompozičních postupů stojí **kompozice proudu vědomí**. Tento vyprávěcí postup sice využívá jak chronologie, tak retrospektivy, ale zároveň ruší princip kauzality. Jde jen o obraz vypravěčova vědomí, „*vyprávění je vlastně souvislým vnitřním monologem vypravěče, v kterém se ve stylizaci obrazu často prostupují reálné zážitky a zkušenosti s fantaskními představami - je preferována vnitřní perspektiva vyprávění, ale vypravěč je stále ještě schopen svou vypravěčskou kompetencí integrovat proces vyprávění.*“ (Lederbuchová, s. 152) Vnitřní monolog a kompozice proudu vědomí jsou postupy typickým pro literární avantgardu, v tomto případě zejména pro raná díla Yu Hua. Pro tuto metodu je typické, že jde o „*záznam toku podvědomých impulsů vědomí, odtrženého od vědomého nazírání vnější reality (...) v jeho procesuální a polovědomé podobě, smazávající mj. časové a prostorové vztahy předmětů.*“ (Vlašín, s. 301) Proto je pro avantgardní díla typické přeskokování na časové ose na základě více či méně náhodných myšlenkových asociací.

V souvislosti s kompozicí proudu vědomí zmíním ještě Hrabákovu definici **kompozice inverzní**, se kterou se lze v dílech Yu Hua také setkat: „*V tomto případě jsou informace jakoby zpřeházeny. Nenavazují na sebe v přirozeném časovém sledu, autor mění místo i čas událostí, často se vrací nazpět nebo naopak předbíhá.*“ (Hrabák, s. 29)

V rámci kompozice bude věnována pozornost i pojetí **prostoru** v daném literárním díle. Lederbuchová navrhuje jeho rozdělení z několika hledisek, často založených na vzájemném kontrastu. Už od starověku lze mluvit o tzv. prostoru konstantním, typickým pro antické drama a vyznačující se jednotou místa, času a děje. Ten je ale v současné tvorbě spíše výjimkou. Častěji se setkáme s prostorem migračním, který najdeme prakticky ve všech dílech, ve kterých je dominantním prvkem cesta. Další hledisko, podle kterého lze na prostor v literárním díle pohlížet, je rozlišení na prostor reálný a fantaskní. V epice se často setkáváme s prostorem, který je **kontrastní**, což značí polaritu mezi interiérem a exteriérem, městem a venkovem, intimním a veřejným prostředím. Jak Lederbuchová dále poznamenává, „*i když ve vazbě na děj a čas fabule se v tvorbě syžetu uplatňují i prostředí bez specifických vzájemných vazeb, vždy však jedno z prostředí, nejde-li o prostor migrační, je dominantní.*“ (Lederbuchová, s. 255) Všimneme si i způsobu popisu literárního prostoru,

protože spolu s pojetím času vyprávění „*má silnou výpovědní hodnotu o autorském stylu – může být velmi strohý, lakonicky pregnantní, nebo naopak je prostředí popisováno detailně až dekorativně. (...) Obraz prostředí a prostoru obsahuje nejen základní věcné údaje o místu (místech) děje, ale jsou v něm informace o způsobu „vidění“, prožívání a hodnocení prostředí vypravěčem nebo postavou.*“ (Lederbuchová, s. 255)

Ve všech třech dílech se zaměřím na úlohu **vypravěče**, nakolik do děje zasahuje, nakolik se ho aktivně účastní, či jaký má od vyprávěného časový a věcný odstup. „*Na typu vypravěče a perspektivě vyprávění záleží, jak je vystavěn obraz dění v pásmu postav, jak je tvořena jejich charakteristika, zda děj se odvíjí překotně či pomalu, zda je větší pozornost věnována události, nebo prostředí v uměleckých popisech...*“ (Lederbuchová, s. 151) Postavu vypravěče sice nelze ztotožňovat se samotným autorem literárního díla a tedy myšlenky prostřednictvím vypravěče sdělené čtenářům pokládat s jistotou za názory autorovy, ale i tak má v epice vypravěč nezastupitelnou úlohu, protože „*tvoří z kompozičního hlediska součást syžetu a prostředkuje mezi vnímatelem (čtenářem) a obsahem sdělení.*“ (Vlašín, s. 410) V některých dílech se můžeme setkat i s existencí více vypravěčů, mezi nimiž dochází ke střídání, a autor tak nabízí pohled na jednu událost či jev z více možných perspektiv, jde o výše zmíněný princip iterace. Toto ale není případ zde zkoumaných děl Yu Hua. V jistém smyslu je možné nalézt výjimky v románu *Bratři*, kde se některé části vyprávění časově překrývají, nebo spíše na sebe navazují, nicméně vypravěč zůstává týž.

V části zkoumající **jazykové prostředky** bude popis zaměřen na to, jakým způsobem Yu Hua využívá obraznosti čínského jazyka, jak používá citoslovce pro oživení děje a vulgarismy. Pozornost bude v rozboru věnována i tomu, jak ve svých dílech srovnává „ušlechtilé“ a „vulgární“, aby tak vytvářel groteskní situace, přičemž jako groteskno chápeme „*druh komična založený na neočekávaném a příkrém významovém rozporu kontrastních motivů. (...) Groteskno jako druh komického je oproti humoru (...) více ztřeštěné až kruté. (...) postavy budí smích často i na úkor své lidské důstojnosti.*“ (Lederbuchová, s. 100-101) Grotesknímu románu se na příkladu středověké literatury věnoval i Bachtin, jeho popis založil právě na kontrastu „nízkého“ a „vysokého“. „*Snižování“ a „shazování“ vysokého není v groteskním realismu vůbec formální a relativní. „Nahoře“ a „dole“ tu má absolutní a přísne topografický význam. „Nahoře“, to je nebe; „dole“, to je země; a země, to je princip pohlcující (hrob, útroba) i princip rodící, obrozující (mateřské lůno). (...) Ve vlastním tělesném aspektu (který není od kosmického nikde striktně odlišen) znamená „nahore“ tvář*

(hlavu), „dole“ značí pohlavní orgány, útroby, zadnici.“ (Bachtin, s. 22) Právě groteskno a kontrast „vysokého“ a „nízkého“ jsou signifikantními rysy posledního zkoumaného díla, románu *Bratři*. Na závěr si všimneme i využití přímé řeči a dialogů, protože např. podle Hrabáka „*umění dialogu bývá často nejnápadnějším prvkem, na kterém je možno ukázat autorovo umění – i neumění.*“ Kromě toho je dialog také prostředkem „*pro charakterizování postav a (...) pro posouvání děje, resp. pro podávání doplňkových informací.*“

6 Yu Hua 余华

Yu Hua je jedním z nejznámějších a nejúspěšnějších čínských spisovatelů. Narodil se 3. dubna 1960 v Hangzhou v Zhejiangu v rodině lékařů. Když mu byly tři roky, přestěhovali se s rodiči na sever provincie, do malého městečka Haiyan. Vystudoval medicínu a několik let pracoval v provinční nemocnici jako zubař.

Se sarkasmem sobě vlastním k tomuto období svého života sám píše: „*Před dvaceti lety jsem býval zubařem. Osm hodin denně jsem trhal zuby. (...) Když už jsem v ‚zubárně‘ dělal pátým rokem, prohlídl jsem desítky tisíc otevřených úst. Byla to hrozná nuda. V té době jsem často postával před oknem s výhledem na ulici a viděl jsem, že lidi, co pracují v kulturním centru, se celé dny poflakují po ulici. Strašně jsem jim to záviděl. A tak jsem se jednou jednoho z nich zeptal, proč se celý den prochází po ulici. Odpověděl mi, že je to jeho práce. Řekl jsem si, že taková práce by mi svědčila. Takže jsem se rozhodl, že budu psát (...), protože na psaní člověku stačí, aby znal znaky. Takže psát bych mohl.*“ (Hong 2007, s. 41-42)

Přestože byl ještě malý, když v Číně vypukla Velká proletářská kulturní revoluce, často na ni ve svých dílech odkazuje, ať už přímo, jako v románech *Žít* nebo *Bratři*, nebo ji používá jako pozadí příběhů svých postav. Jeho samotného poznamenal život v tomto bouřlivém období poměrně výrazně. Jak sám často v rozhovorech říká, do školy nastoupil se začátkem Kulturní revoluce a ukončil ji v době, kdy končila. Většina knih se pálila, dostupné byly jen knížky Maových citátů a knihy, které se šířily tajně, byly často neúplné.¹ Přesto dokázal i z této životní zkušenosti Yu Hua mnoho výtěžit a svým čtenářům nabídnout vlastní pohled jak na průběh Kulturní revoluce, tak i na léta následující po ní, provázená uvolněním a ekonomickým rozmachem.

Dosud napsal čtyři romány, podle data vzniku jsou to *Žít* 活着 (1993) a *Xusanguan prodává krev* 许三观卖血记 (1995), *Křik v dešti* 在细雨中呼喊 (2003) a dvoudílný román *Bratři* (2005, 2006). Jeho nejnovějším dílem je *Čína v deseti slovech* 十个词汇里的中国,

¹ např. <http://dylanmfoley.blogspot.cz/2011/11/chinese-writer-yu-hua-on-his-biting.html> (26. 4. 2012) nebo <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/yuhua.htm> (26. 4. 2012)

sbírka esejů z roku 2011. Kromě toho vydal Yu Hua ještě další tři sbírky esejů a šest sbírek povídek a novel.

Psát prózu začal v roce 1983 a ve stejném roce vstoupil do Haiyanského kulturního centra 浙江省海盐县文化馆. Svou prvotinu, povídku „Hvězdy“ 星星, publikoval ještě před dovršením pětadvaceti let v časopise Pekingská literatura 北京文学 na začátku roku 1984. Velký ohlas ale nevzbudila.

6.1 80. léta

To se ovšem nedá říct o jeho dalších dílech. V osmdesátých letech se přidal k proudu avantgardní literatury 先锋文学 a ve svých dílech často experimentoval s novými narativními technikami. „Yu je rozmanitý autor, který pracuje jak s tradičními čínskými literárními formami, tak s realistickým žánrem.“ (Ying 2010, s. 251) Literární kritik Li Jie o mladém avantgardním spisovateli Yu Hua v roce 1988 dokonce prohlásil, že je „nejreprezentativnějším nástupcem odkazu Lu Xuna, praotce moderní čínské literatury.“² (Zhao 1992, s. 98)

Velmi brzy se také začala projevovat jeho záliba v explicitním a velmi detailním znázorňováním násilných scén a smrtí. Jde zejména o povídky „1989“ 一九八六年 (1987), „V osmnácti na cestě“ 十八岁出门远行 (1987) a novelu „Druh reality“ 现实一种 (1988). „V těchto dílech (spolu s „Událostí ze 3. dubna“ 四月三日事件 (1987) a „Věci světa jsou jako dým“ 世事如烟) šokoval mnoho čtenářů svým chladným a podrobně přesným popisem ‚násilí‘ a ‚smrti‘ a hněvem skrývaným za odměřenost. Někteří kritici dokonce tohoto ‚velmi mladého‘ autora označovali za ‚talent brutality‘ (Liu Shaoming). Tyto příběhy jsou vyprávěny z pozice ‚někoho z vnějšku‘, kdo s klidnou vyrovnaností popisuje ‚nečestné postavy‘, které ‚vybočují z řádu a logiky, které poskytoval současný stav světa‘“³ (Hong 2009, s. 393)

Pokud svou první povídkou mnoho kritiků nezaujal, nedostatek publicity si vynahradil publikováním povídky „V osmnácti na cestě“ v roce 1987. Od toho okamžiku „k sobě přitáhl

² původní citace: Li Jie. 'Lun dangdai zhongguo xianfengx iaoshuo' 论当代中国先锋小说. ('On the New Wave Fiction of Contermporary China'), Zhongshan, 中山, no. 5, 1988, 124.

³ původní citace: Yu Hua. False Literary Works. Shanghai Literary essays, no. 5. 1989

značnou pozornost, za niž vděčí hlavně odmítání literárních konvencí při tvoření svého choromyslného lidského světa. Kritiky zaujal Yu Hua zejména svou zálibou v zobrazování násilí páchaného na lidském těle. Autor sepsal sbírku těch nejkrvavějších a nejvíce zneklidňujících scén v post-maovské době: lidská jatka měnící se v trhy s lidským masem, podivné rodinné vraždy, pitvy, kruté a podivně necitlivé sebezohavení, abychom jmenovali alespoň některé.“ (Cai, s. 131) Někteří literární kritici se s mírou brutality a detailního popisu násilí v jeho povídkách z osmdesátých let nevyrovnali dodnes. I v nových literárních příručkách se setkáme s ironickým hodnocením avantgardních děl Yu Hua: „*Je otázkou, zda má absolutní, bezmyšlenkovitá brutalita vyobrazovaná v příbězích nějaké symbolické implikace, ale je zjevné, že neustálé zobrazování řezničiny odhaluje autorovu fascinaci násilím.*“ (Ying, s. 251)

Otřesení obrazy, které ve svých dílech Yu Hua předkládá, zkoušeli se někteří kritici a literární teoretici ptát, jak se má čtenář s takovým množstvím zobrazovaného násilí eticky vypořádat. Odpověď podle nich souvisí s politickým postojem, čím individuálnější krize, tím političtější a kolektivnější se stává. Postavy v avantgardních dílech Yu Hua se tedy mohou stát v podstatě kýmkoli. (Huot, s. 23)

Pozoruhodné je jeho zaujetí lidským tělem, které ale zároveň odlidšťuje. Tělo pro něj není prožívající individuum, schránka pro duši, ale ani chodící stroj. „*Těla jsou hmotou pod vlivem anonymní síly, chorobného nutkání k mrzačení a/nebo ničení. (...) nejsou myšlena metaforicky, jsou z masa a kostí, které se rozpadají.*“ (Huot, s. 23-24) Skoro se dá říci, že jeho postavy mrzačení a ničení vlastního těla neprožívají, ale spíše pozorují. Vidí a vnímají pronikání ostří pod svou kůži a do svého masa, ale neprožívají bolest, téměř nepocítují strach, o dalších negativních, tím méně pozitivních emocích ani nemluvě. Ve finále vyznívají díla Yu Hua z tohoto období velmi znepokojivě. Nejde o čistě hororový žánr, protože ten pracuje právě se strachem a napětím. Znepokojivě působí právě ono odcizení a absence emocí.

To je také důvodem, proč není pro čtenáře možné se s hlavními postavami povídek Yu Hua ztotožnit, vcítit se do jejich situace, ať už je jakkoli tragická. „*Hrdinové*“ jeho povídek totiž žádnou empatii čtenáři nedovolují. „*Co je na povídkách Xu Hua nejvíce do očí bijící je jeho věcný styl, který samozřejmě brání čtenáři, aby s „mluvícím strojem“ soucítil. Kdo by soucítil se strojem? Jediná emoce, kromě čiré hrůzy, je občasný smích vyvolaný nadsázkou při popisu mučení.*“ (Huot, s. 28)

„Ještě více šokující (než všechno to násilí, o kterém Yu Hua ve svých povídkách s takovým zaujetím píše) je, že nezávisle na obvyklých elementech, které dávají strukturu a význam lidským prožitkům (včetně násilí) – dějiny, politika, ideologie, láska, milostný poměr – je vášeň, která pohání většinu vnitřně destruktivních aktů ve vyprávěních Yu Hua, často neopodstatněná a nerozumná.“ (Cai, s. 131) Jeho postavy jsou často smýkány falešnými představami, schizofrenií, paranoiou: „(...) minulost a přítomnost, historické události a fikce, pravda a smyšlenky, rozum a bláhovost se v dílech Yu Hua točí jedno kolem druhého, aby zmátly naše očekávání jistoty a slušnosti.“ (Cai, s. 132)

Kromě ryze avantgardní prózy se Yu Hua snažil také „vnést trochu svěžího vzduchu do tradičních forem čínské literatury.“ (Ying, s. 251) Výsledkem byly dvě povídky. První z nich, parodující tradiční čínskou „rytířskou prózu“ 武侠小说, vydal roku 1989 pod názvem „Krvavé květy slivoně“ 鲜血美化. Druhá povídka zesměšňuje klasické téma „kráska a učenec“ 才子佳人小说, ta vyšla pod názvem „Klasická láska“ 古典爱情 také v roce 1989. Obě tyto povídky již v sobě nesou prvky žánru „nového historického románu“, který se ještě výrazněji projeví v dílech Yu Hua v devadesátých letech.

6.2 90. léta

Počátkem devadesátých let jakoby se Yu Hua uklidnil. Vztek a zloba, tak typické pro jeho mládí, už pozbyly síly. S nástupem nového desetiletí přešel Yu Hua od kratších literárních útvarů k delším a v jeho dílech zdatně ubylo explicitně zobrazované násilí. Cynismus ani sarkasmus se však z děl Yu Hua nevytratil. V předmluvě k jednomu ze svých děl této dekády, románu *Žít* 活着, k tomu sám poznamenává: „*Jak už jsem řekl, mám k realitě velmi úzký vztah. Popravdě řečeno, vždycky jsem na realitu pohlížel nenávistně. Ale jak šel čas, můj vnitřní hněv ustoupil a já jsem začal chápat, že pravý spisovatel má hledat pravdu. Takovou pravdu, která morálně neodsuzuje. Úkolem spisovatele není ventilovat svoje pocity, ani si stěžovat nebo obviňovat. On by měl lidem ukazovat vznešenost. A tou vznešeností nemyslím jednoduchou, povrchní krásu, ale ten odstup, který člověk získá, když pochopí. Když vnímá dobro a zlo jako sobě rovné, když se na svět dívá chápavými očima.*“

V duchu předmluvy se nese i celý román *Žít*. Člověk je sice pořád zmítán neviditelnými silami, kterým se nemůže vzepřít, ale současně je mu dovoleno si přes veškeré rány, uštědřené osudem, ponechat určitou důstojnost, když pochopí, že tak to má být a že nemá cenu si na

svůj úděl stěžovat, ale že ho lze jen přijmout a smířit se s ním. Stejně tak další román z devadesátých let, *Xu Sanguan prodává krev* (česky *Dva Liangy rýžového vína* v překladu P. Martinové) 许三观卖血记, který vyšel roku 1995. Obě tato díla jsou „o přežití malého člověka tváří v tvář nepředvídatelným zvrátům osudu.“ (Ying, s. 251) A „v obou románech je podáno neklamné svědectví o bezcitném systému, ve kterém člověk platí vysokou cenu i za ty nejmenší životní radosti.“ (Ying, s. 252)

Rozdíl mezi tvorbou v osmdesátých a tvorbou v devadesátých letech je více než patrný. Yu Hua se od literární avantgardy odvrací k tvorbě více realistické. V románech let devadesátých sice ještě pořád najdeme násilí, ale už se nezdá, jako by se v jeho popisu autor vyžíval. Spíše je to nutné zlo, součást každodenního života a jako takové je i pojímáno. Yu Hua před ním nezavírá oči, přijímá ho a nechává postavy, aby ho prožívaly. Neodsuzuje, nezatrácuje, nevyčítá, ale ani nechválí. Román *Žít* píše Yu Hua v duchu „nových historických románů“, které si kladou za cíl zpochybnění oficiálního pojetí dějin a časovosti, jak v knize *Brushing History Against the Grain* píše její autor, Lin Qingxin: „všechny ty literární vlny byly symptomy nové, esenciální změny ve vnímání historie a času, které šlo proti hlavnímu proudu vnímání času (...).“ (Lin, s. 17) Dále pak ještě upřesňuje: „Nová historická próza se poprvé stala rivalem, který představuje výzvu a možná dokonce i hrozbu pro hegemónické postavení oficiální historiografie stíráním rozdílů mezi historií a fikcí a tím, že nabízí alternativní výklady dějin.“ (Lin, s. 20)

Yu Hua v tomto duchu zobrazuje život člověka jako malý nepodstatný příběh na pozadí dějinných událostí, jejichž průběh nemá jedinec šanci ovlivnit. A nejen to, nemá naději zásadně ovlivnit ani svůj vlastní život, naopak je vydán v šanc víru dějin.

Yu Hua stejně jako i další autoři „nových historických románů“ „často popisují jak rozpad tradičních patriarchálních rodin, tak i selhání údajných cílů revolucí, jako byly ‚emancipace‘, ‚spravedlnost‘ a ‚svoboda.‘“ (Lin, s. 130) a „ukazují dějiny jako stagnující, cyklické, nebo retrospektivní.“ (Lin, s. 110)

Snad nejmarkantnějším posunem v literárním stylu Yu Hua je zobrazování psychologie postav. Zatímco v povídkách předcházejícího období Yu Hua svým postavám nedovoluje prožívat emoce, v dílech let devadesátých je tomu jinak. Konkrétně v románu *Žít* je hlavní postava Fugui zároveň vypravěčem hlavního příběhu, čtenář tedy vnímá primárně jeho pohled

na věc a jeho pocity, vidí, co mu v nejrůznějších situacích probíhá, respektive probíhalo hlavou. Ale i ostatní hrdinové jeho románů z devadesátých let prožívají bolest, strach, ale i radost. Styl vyprávění, popis a charakteristika hlavních hrdinů dokáží ve čtenářích vzbudit soucit, sympatie i antipatie a dokáží ho vtáhnout do děje způsobem, jaký u avantgardních děl Yu Hua dříve nebyl možný.

„V jeho předchozích povídkách a novelách byly čas a prostor, uzavřené, zabstraktněné, postrádaly tvárnost a vylučovaly „každodenní zkušenost“. V jeho románech devadesátých let už nebyla každodennost chápána jako protiklad „esenciální pravdě“, kterou hledal. Jeho vypravěči byli stále chladní, prostí a velmi kontrolovaní, ale vykazovali subtilní humor i něžné city. Procházeli chaosem, nebezpečím, a ošklivostí reality skrze katastrofy, které dávaly vyniknout síle a nejvlastnější podobě bytí obyčejných lidí, jádrem těchto děl bylo odhalení prostoty a celistvosti důvodů pro život.“ (Hong 2009, s. 395)

Krátce řečeno se Yu Hua ve svých dílech z devadesátých let přesouvá více k humanitnější tvorbě, oslavuje v nich člověka a jeho schopnost přežít. *„Počínaje románem Žít vyjadřují romány Yu Hua silné humanistické tendence, které ho zásadně odlišují jak od jeho dřívějších nihilistických příběhů, tak i od děl Wang Shuo, Wei Hui a „pozdější generace“, zmiňované výše. Odklonem od svých raných fantasmagorických avantgardních experimentů s hranicemi mezi realitou a nereálným, Yu Hua staví Žít a Obchodníka s krví do realistického módu, který pracuje se vzbučováním sympatií s lidským utrpením a úvahami o příčinách utrpení a možných reakcích subjektu. Tak zatímco někteří kritici vnímají odklon literatury od avantgardního experimentalismu směrem k humanismu jako výsledek kooptace masovou kulturou, já pohlížím na romány, jako jsou ty od Yu Hua, jako na hluboce kritické.“ (Knight 2005, s. 224)*

Zároveň ale Yu Hua už i v těchto dílech vyjadřuje určitou rezignaci a unavenost životem. *„(...) Žít spisovatele Yu Hua demonstruje efekt historických událostí, jako jsou například války, revoluce, politická hnutí atd. na osobnost hlavních postav. (Oba romány) přijímají nonšalantní vypravěcí styl pro zobrazení emocionálně netečných postav, které zažívají traumata a bolest, jak prochází různými historickými obdobími. (V obou románech jsou) skutečné historické události, jako byla čínská občanská válka, Velká kulturní revoluce, a tak dále, jen podružné k pozadí životů hlavních protagonistů. (...) u Yu Hua, hrdina Fu Gui*

také prochází transformací do petrifikovaného stavu, ve kterém ho apatie dělá zvířetem bez emocí. (...) Zdá se to být jen zvířecí instinkt, co ho drží při životě.“ (Lin, s. 35)

6.3 21. století

S postupujícími lety a zvyšujícím se počtem stránek roste i počet hlavních postav v knihách Yu Hua. Zatímco v románu *Žít* se kolem jedné hlavní postavy objevuje jen několik postav vedlejších, V románu *Bratři* je už kolem ústřední dvojice postav hlavních již přes dvě desítky postav vedlejších. U realismu se sociální rysy sice stále zůstává, ale posouvá ho ještě o kus dál. Od životního dramatu, kterým byl v podstatě román *Žít*, se v románu *Bratři* dostává až ke grotesce. Sociální tematicke zachovává reálnost, ale násilí, sex, politiku, sociální problémy i mezilidské vztahy tu Yu Hua dovádí až do absurdnosti.

Co se týče explicitního násilí a brutality, vrací se tu Yu Hua do svého avantgardního období. Navíc přibývá další téma, kterým chce šokovat své čtenáře, a tím jsou otevřené popisy sexuálních scén a sexuálních narážek. Téměř by se dalo říct, že z Yu Hua, který si liboval v bezcitných popisech bezuzdného násilí, se stal Yu Hua, který si libuje v bezcitných popisech bezuzdného sexu.

V románu *Bratři* nacházíme v podstatě vše, co jsme mohli najít v jednotlivých dílech jeho předchozí tvorby. Ať už jde o násilí, zbytečnou smrt, absurditu, odcizenost, sociální témata i člověka hnaného vášněmi a ovládaného neviditelnými a neovlivnitelnými silami. Ale najdeme zde i emoce, sentiment, vulgaritu, dějem nabitý příběh a humor ve všech jeho podobách, absurdní, perverzní, laskavý, ale i černý. „*Yu Hua označuje tento román za ‚dickensonovský‘, kvůli bohatému popisu společenských zvyklostí a lidské lásky a ducha.*“ (Ying 2010, s. 252)

Kromě politiky a situace v Číně za Velké kulturní revoluce, tu najdeme i popis a kritiku Číny současné a ekonomického boomu, který ovlivnil život statisíců Číňanů, a to jak v pozitivním, tak i v negativním slova smyslu. Části obyvatelstva možná ekonomické reformy pomohly k lepšímu životnímu standardu, ale další části čínského obyvatelstva reformy život o poznání zhoršily, ne-li přímo zničily.

Nejnovější publikace Yu Hua, sbírka esejů s názvem *Čína v deseti slovech* (2011), nebyla vydána v Číně, ale na Taiwanu. Každý z esejů je vymezen klíčovým slovem

vztahujícím se nějakým způsobem k současné nebo nedávné problematice Číny, Yu Hua se pak ke každému z těchto témat kriticky vyjadřuje.

7 Vyprávění o smrti 死亡叙述

„Vyprávění o smrti“ je kratší avantgardní povídka, která poprvé vyšla v časopise Šanghajská literatura 上海文学 v listopadu roku 1988. Jde o jedno z méně známých děl Yu Hua, není tak extrémní, jako byly např. povídky „1986“ nebo „V osmnácti na cestě“, které publikoval o rok dříve a které na sebe strhly mnohem větší pozornost kritiků, nicméně i na „Vyprávění o smrti“ se dají demonstrovat prvky typické pro jeho tvorbu v osmdesátých letech.

7.1 Děj

Ve zkratce jde o vnitřní monolog muže, který, jak čtenář na konci povídky zjistí, právě umírá. Vzpomíná, jak před deseti lety coby řidič nákladního vozu srazil patnáctileté dítě i s kolem do vodní nádrže. A vzpomíná proto, že se právě dostal do podobné situace, když – opět za volantem nákladního vozu – srazil na silnici dívku. Tenkrát to zamlčel a mávl nad tím rukou, ale svědomí mu dlouho nedalo spát. A přestože později zapomněl, podoba i hlas chlapce si k němu i po letech našly cestu. A tak, ačkoli chtěl odjet i od druhé nehody, nakonec v něm svědomí přeci jen zvítězilo a on odnesl umírající dívku do vesnice. Tady na něj však namísto odpuštění čekal trest v podobě drastické smrti pravděpodobně z rukou dívčiny rodiny.

7.2 Postavy

Přestože po celou dobu čtenář sleduje myšlenky hlavní postavy, vlastně o ní skoro nic neví. Nezná jméno ani věk, o ostatních postavách ani nemluvě. A navzdory tomu, že „hrdina“ zabil dvě děti, a že náznak lítosti a otcovská hrdost jsou snad jediné emoce, které postava prožívá, vzbuzuje ve čtenáři i špetku sympatie. Snad proto, že se do obou situací dostal řízením nepříznivého osudu, snad proto, že to nakonec nebyl takový cynik, jak se zpočátku zdálo. Snad proto, že navzdory minimu informací je to jediná postava, s níž se čtenář může alespoň trochu ztotožnit. Nicméně i v tom je síla literatury. Kdyby se Yu Hua rozhodl psát povídku z pohledu někoho z rodiny obětí, řidič kamionu by rozhodně moc sympatií nevzbuzoval.

7.3 Téma

7.3.1 Cesta

Prvním důležitým tématem povídky je cesta. V první řadě je to paralela mezi oběma událostmi – zabitím chlapce a zabitím dívky. Obojí se přihodilo na cestě, když vypravěč řídil svůj kamion, i když nevíme přesně odkud, kam a proč. V řadě druhé je to cesta v přeneseném slova smyslu. Cesta, kterou urazilo jeho lidství, jeho svědomí a jeho morálka mezi oběma nešťastnými událostmi.

Následující citace se sice vztahuje primárně k povídce „Krvavé květy slivoně“(1989), kde nacházíme shodné téma cesty, a její použití se proto samo nabízí. „*Do tématu cesty je nevyhnutelně začleněna otázka identity, kterou Yu Hua zkoumá skrze vztah jedince k existujícím systémům hodnot. Jeho cestovatelé typicky vystupují pod falešnou identitou, proto jsou od ní odtrženi.*“ (Cai, s. 137) V našem případě jde tedy o cestu ke znovunalezení smyslu morálních hodnot a zodpovědnosti.

Po první nehodě v podstatě jen pomyslně pokrčil rameny: „*Nemohl jsem to udělat jinak. (...) Kromě toho, že bych se utopil, jsem neměl žádnou další možnost. Zkrátka a dobře, nešlo to jinak, než srazit to děcko do přehrad.*“ Po nehodě ani nezastaví, nikomu nic neřekne. Ačkoliv si svoje jednání racionálně, možná až příliš racionálně, zdůvodňuje, přeci jen se přiznává k výčitkám svědomí a myšlenkám a vzpomínkám, které ho od té doby po několik let pronásledovaly: „*Viděl jsem, jak se vyděšeně otočil a podíval se na mě. Viděl jsem ty černé, jasné oči. Ještě dlouho po tom se mi naprosto jasně vybavovaly. Stačilo zavřít oči a ty dva jasné černé korálky se objevily.*“

Nebo poté, co zjistí, že mu vlastní syn ve svých patnácti letech připomíná toho před lety sraženého chlapce: „*Občas mi bylo z něčeho nic smutno. Nikomu jsem o tom neřekl, dokonce ani žena to nevěděla. Od té doby jsem byl pořád roztržitý. A to dítě se mi po tolika letech takhle nečekaně připomnělo. Těžko jsem to snášel. Ale říkal jsem si, že to snad za pár let bude lepší. Že až bude mému synovi osmnáct, že už snad za ním nebudu vídat stín toho dítěte.*“

Tato cesta k pochopení váhy rodičovství je, zdá se, součástí trestu za to, jak ji bagatelizoval po první nehodě. Aby mohl svůj trest přijmout, tedy dojít na konec té pomyslné „cesty“, musí hlavní postava nejprve pochopit, co svým jednáním způsobila.

7.3.2 Smrt

Jak již název napovídá, dalším hlavním tématem povídky „Vyprávění o smrti“ je smrt, a to dokonce hned trojí. První byla smrt dítěte – chlapce sraženého nákladákem do přehrady před deseti lety. Druhá byla smrt dítěte – dívky smetené pod kola kamionu v současnosti. A třetí smrt je trestem pro toho, kdo obě předchozí smrti způsobil a v prvním případě za svůj čin, i když neúmyslný, nepřevzal zodpovědnost. Smrtí to před deseti lety všechno začalo a smrtí také všechno skončí

V obou případech úmrtí dětí šlo o nehodu, nic, co by vypravěč zamýšlel, ani nic, čemu by mohl zabránit. V prvním případě se chlapec vynořilo v zatáčce a řidič nestačil zabrzdit: *„Tehdy si to můj nákladák svištěl po cestě dolů z kopce a za sedmou prudkou zatáčkou jsem najednou zjistil, že je přede mnou dítě. Bylo ode mě asi tři čtyři metry a taky si to na kole svištělo dolů z kopce. Už jsem neměl čas dupnout na brzdu.“*

V druhém případě trpěl řidič takovou nevolností, že si dívky všiml, až když se mihla těsně před autem: *„Cítil jsem jak je ta slina studená a lepkavá. Chtěl jsem ji rukou setřít, ale ani na to už jsem neměl sílu. A v tu chvíli jsem uviděl, jak se přímo přede mnou mihla lidská postava. V hlavě mi hučelo. Sice se mi točila hlava a v končetinách jsem neměl ani špetku síly, ale věděl jsem, že se něco stalo. Ani nevím, kdy se mi vrátily síly, ale dupnul jsem na brzdu a nákladák bez smyku zastavil.“*

Zatímco chlapcova smrt je vylíčena v podstatě jen jako jeho sražení do vody, v případě smrti dívky drastičnost pomalu graduje a autor je v popisu důkladnější. Vzhledem k tomu, že čtenář sleduje děj očima vypravěče, nevidí sice, jak k nehodě došlo, ale když vytáhne dívku zpod auta a bere ji do náručí, dozví se čtenář celkem přesně, jak po nehodě vypadá: *„Ta dívka měla rozervané čelo, našťestí jí z něj ještě tekla krev. Dech měla sice hodně slabý, ale aspoň, že pořád dýchala. Ještě měla otevřené oči, byly černé a jasné. Zdálo se mi, že to jsou ty stejné oči, jako před deseti lety.“* Než ji ale stihne donést někam, kde by jí pomohli, dívka zemře, aniž by si to uvědomil: *„Sklonil jsem hlavu a podíval se na dívku ve své náruči. Z rozervaného čela už jí netekla krev. Ani její dlouhé černé vlasy už nevlály, byly slepené krví. Cítil jsem, jak její tělo začalo rychle chladnout, ale bylo to spíš moje srdce, které rychle vychládalo.“*

Třetí smrt přichází velmi krátce po té druhé a je také nejdrastičtější a nejdetajněji popsána. Navzdory tomu, že vypravěč je ten, jehož se smrt týká, popisuje ji až s podivným klidem a odstupem, jako by se to, o čem mluví, dělo někomu úplně jinému: „*Ten desetiletý chlapec vyklouzl zevnitř a vysoko v rukou nesl lesknoucí se srp. Když se přiblížil, rozmáchnul se a ten srp se mi zakrojil do břicha. Šlo to hladce, rozřízl mi kůži, jako by to byl papír. A pak mi prořízl střeva. Pak, když srp zase vytáhl, nejenom, že mi pořezal konečník, ale udělal mi do břicha dlouhou díru, takže se mi střeva vyhnula ven. A když už bylo moc pozdě na to, abych si přidržovat vnitřnosti rukama, ta žena se rozmáchla a sekla motykou směrem k mojí hlavě. Rychle jsem uhnul a motyka mi rozsekla rameno a moje lopatka se rozskočila na dva kusy, jako když se štípe dříví.*“ Absence jakýchkoli emocí a myšlenky omezené v podstatě jen na popis toho, co právě probíhá, a případně na popis náhodných asociací, jako v případě štípání dříví, vyznívá až absurdně.

Yu Hua tak šokuje čtenáře minimálně dvakrát. Za prvé tím, o jak bizarní smrt se jedná. Za druhé téměř technickým popisem toho, jak hlavní postavě všechno to zahradní náčiní proniká do těla a láme mu kosti. Je svým způsobem celkem osvobozující, když už je konečně po všem: „*Teprve potom jsem upadl na zem. Ležel jsem, tváří vzhůru a moje krev se roztekala do všech stran. Podobala se kořenům staletého stromu, rozrůstajícím se pod zemí. Umřel jsem.*“ Je zvláštní, že i přes brutální způsob zabití může být smrt tak poklidná.

7.3.3 Osud

Myšlenka nevyhnutelnosti smrti evokuje představu člověka smýkaného osudem, téma typické pro novou historickou prózu. Člověk v tomto pojetí nemá šanci cokoliv ovlivnit, ani vlastní život ne, není mu dovoleno ani události předvídat, ani do nich zasahovat. Je jen listem ve vichřici dějin.

7.3.4 Rodina

Dalším nápadným motivem je tu rodina, respektive její rozbití, zejména důraz na ztrátu potomka. V podstatě až ve chvíli, kdy se naskytla paralela spojující mrtvého chlapce s jeho vlastním synem, začíná vypravěč vidět podobu mezi oběma chlapci a přemýšlí o tom, co spáchal. V případě úmrtí dívky je pak motiv rodinného pouta umocněn vendetou, kdy se sám viník vydá všanc rodinným příslušníkům své oběti, aby vykonali spravedlnost ve smyslu oko za oko, zub za zub.

7.3.5 Další témata

Dalším tématem je, jak už bylo výše naznačeno, pro náš úhel pohledu možná trochu zvrácená forma harmonie. Dostává se tu ke slovu tradiční čínské pojetí „dobrého“ konce, tedy dosažení rovnováhy. Za provinění následuje trest, oko za oko, zub za zub, smrt za smrt. A za dvojí smrt náleží hříšníkovi smrt obzvláště krutá. V našem případě ještě navíc příhodně z rukou samozvaných, i když svým způsobem legitimních, soudců. Tento dojem umocňuje ještě i trojí obviňující výkřik „*Hajzle!*“ z úst vesničanů.

Harmonie je dosaženo i svého druhu osvícením, nahlédnutím hlavní postavy do celé situace a její struktury. Toto nahlédnutí souvisí i s cestou, kterou za posledních deset let vypravěč urazil, s tím, že teprve teď dostal příležitost vžít se do kůže otce, který ví, co ztratí, přijde-li o své dospívající dítě. Jak sám přiznává: „*Na tu záležitost už jsem dávno zapomněl, úplně zapomněl. Ale můj syn vyrostl. Když mu bylo patnáct, chtěl se mermomocí naučit jezdit na kole. Tak jsem ho to naučil. Chytřej kluk, netrvalo mu to ani půl dne a už šlapal sám, vůbec jsem mu nemusel pomáhat. (...) A když si tak syn radostně jezdil na kole, nevím proč, najednou jsem si vzpomněl na toho kluka, co jsem ho před deseti lety srazil do přehradu.*“

Teprve když jeho syn dorostl do věku chlapce, kterého srazil, teprve když poznal, jaké to je být na svého syna hrdý, když něco dokáže, začíná viníka skutečně trýznit svědomí: „*Nejhorší byl ten den, když můj syn při jízdě na kole narazil do stromu. Vystrašeně vykřikl: ,Tati!’ Ten výkřik mě uvnitř roztrásl a před očima se mi znovu objevila ta scéna s chlapcem odmrštěným do přehradu. Bylo zvláštní, že ač jsem měl syna na dosah ruky, jeho hlas zněl z velké dálky, jako by to byla ozvěna. Po mnoho let ztracený vystrašený výkřik toho chlapce teď přešel přes rty mého syna. Na kratičkou chvíli se mi zdálo, jako bych do té přehradu tenkrát srazil svého vlastního syna.*“ Teprve poté, co vypravěč pochopí, že smrt syna neznamena jen materiální škodu, ale že rodič ztrácí mnohem víc, teprve tehdy může být konečně hříšník potrestán.

Po náročné cestě plné hrbolů, řidič na pokraji fyzického vyčerpání srazí po deseti letech další dítě. I v tom, že dívku řidič srazí ve stavu totální vyčerpanosti, můžeme vidět paralelu k jeho paranoidními představami a výčitkami svědomí šířeném nitru. I teď, když po dlouhém čekání na místě zjistí, že se nic neděje a že si nejspíš nikdo nevšiml, co se stalo, chce nejdříve ujet z místa nehody pryč. Když mu ale jeho dlouho zkoušené svědomí postaví před oči znovu

obraz chlapce z předchozí nehody, v tu chvíli pochopí souvislosti a pronese, stejně jako v úvodu svého vyprávění: „*Tohle všechno bylo předurčeno.*“

Pak vystoupí z auta, vezme dívku do náruče a vyrazí k nejbližším stavením s myšlenkou najít pro ni pomoc. Celá tato scéna je popsána, jako by byl vypravěč v nějakém transu, z něhož ho vytrhne až obviňující zvolání vesničanky. Ale v tu chvíli už ví, že je pozdě a že to, co se dál stane, už není v jeho moci jakkoli ovlivnit: „*Teprve tehdy jsem si uvědomil, že to, že jsem do té chvíle neutekl, byla obrovská chyba. Ale teď už je pozdě.*“ Navzdory tomuto poznání ještě pořád v skrytu doufá, že se vrátí ke svému autu: „*Pohybovali se tak rychle, že se mi z toho točila hlava. Když mi tu dívku vzali z náruče, hodně se mi ulevilo. Říkal jsem si, že bych se měl vrátit na silnici.*“ Na silnici už se nevrátí. Vypravěč nepocit'uje strach, vztek, ani bolest. Uvědomuje si, co se děje, ale nechává ho to chladným. Nic z toho, co následuje, už se ho netýká. Dorazil na konec cesty.

7.4 Kompozice

Povídka je v podstatě jen vnitřní samomluvou, proudem myšlenek hlavní postavy, bezejmenného řidiče kamionu. Je to svým způsobem zpověď umírajícího, jeho poslední myšlenky v okamžiku smrti. Ve čtenáři jeho monolog vzbuzuje pocit, že ještě před tím, než opustí svět, hledá spojitost mezi tím, co se stalo dřív, a tím, co se mu děje teď, aby mohl zemřít s klidným vědomím, že si to vlastně zasloužil a že je tedy všechno v pořádku.

Stejně jako ve svých jiných raných povídkách používá i zde Yu Hua techniku proudu vědomí. V tomto konkrétním díle je to o to patrnější, že v podstatě celá povídka je jediným, jednolitým vnitřním monologem hlavní postavy. Tato jednolitost je narušena jen v první třetině výkřikem „Tati!“, přibližně v polovině krátkým dialogem a v poslední čtvrtině trojím zvoláním „*Hajzle!*“

Plynutí myšlenek hlavní postavy zdůrazňuje i grafická stránka textu. Celá povídka je tvořena jen třemi odstavci. První odstavec je vlastně retrospektivou uvnitř retrospektivy. Na úvodní velmi stručné představení současné situace navazuje sonda do vypravěčovy minulosti, která s přítomností úzce souvisí: „*Původně jsem neplánoval odbočit, takže to všechno muselo být předurčeno. Prostě jsem přijel na křižovatku tří cest a uviděl jsem odbočku doprava – Qianmudang, 60 km. Tak jsem tam svůj náklad'ák stočil a tím jsem se do těch potíží dostal.*“

Tohle už bylo podruhé, co jsem se dostal do maléru.“ A navazuje epizodou, která se stala před deseti lety, kdy také seděl za volantem nákladního auta.

7.4.1 Čas

Veškerý děj se odehrává v jednom relativně krátkém časovém úseku, i když „hrdina“ občas přeskakuje v čase a vzpomíná na událost prožitou před deseti lety. Jeho myšlenky nejsou konzistentní, brouzdá v čase tam a zpátky, podle toho, kam ho zavede řetězec asociací.

Scény, kterých je svědkem a většinou i přímým účastníkem, popisuje často do nejmenších detailů, až má čtenář pocit, že sleduje zpomaleně puštěný film, snímek po snímku. Je téměř pravidlem, že čím bizarnější, nechutnější, násilnější scéna, tím detailněji ji Yu Hua popisuje. Trochu paradoxně ani v těchto scénách nechybí humor. Spíše podprahově, právě v tom způsobu, jakým Yu Hua takové obrazy „rozpitvává“, čtenář může nabýt dojmu, že se při psaní autor skvěle bavil. Tímto cynickým, černým humorem mně osobně Yu Hua připomíná spíše Lao Sheho než Lu Xuna.

Příklady „zpomalovaného“ vyprávění, například popisováním na první pohled nepodstatných detailů, můžeme najít napříč celou jeho tvorbou. Ve „Vyprávění o smrti“ jsou to na příklad pasáže popisující onu osudnou dopravní nehodu: *„To dítě se jenom podívalo mým směrem a hned vzápětí se jeho tělo prudce vymrštilo. I jeho oblečení se ve větru vzdulo. Byl to pracovní oděv, jaký nosí dospělí lidé. Uslyšel jsem jediný výkřik: ‚Tati!‘ Jen ten výkřik a pak už nic.*“ Využitím prvku „zpomalení“ času dosahuje vystupňování napětí. I když čtenář tuší, co se nevyhnutelně musí stát, prožívá natahovaný moment mnohem intenzivněji.

7.5 Jazykové a stylistické prostředky

Jak již bylo zmíněno, povídka „Vyprávění o smrti“ je spíše vnitřním monologem, proudem vědomí spíše než vyprávěním jako takovým, proto v ní čtenář narazí jen na minimum přímé řeči. Kromě již zmíněného kratičkého dialogu a trojího zvolání staré ženy, potažmo dalších vesničanů, už je to jen zoufalý výkřik dítěte tváří v tvář smrti před tím, než ho nákladní vůz srazí a odhodí do přehradu: „Tati!“ Toto zvolání pak viníka pronásleduje ve vzpomínkách a jeho představitost si s ním pohrává, mísí se se skutečností, až vypravěč ztrácí jistotu v tom, co je skutečné a co skutečné není. Tedy ač zvolání zazní z úst sraženého chlapce

reálně v příběhu jen jednou, v řidičových uších rezonuje opakovaně, dokonce jeho hlas slyší i z úst vlastního syna.

Vzhledem k tomu, že jde o vyprávění, nebo lépe řečeno spíše o tok myšlenek řidiče nákladáku, používá vypravěč spíše hovorovou řeč, přestože občas pracuje i s formálnějšími výrazy. Často se ale uchyluje k velmi barvitým a zemitým přirovnáním, která, vzhledem k tomu, o čem vypovídají, často působí úsměvně, i když to zpravidla bývá úsměv dosti cynický. Např. věty typu: *„Ale kdybych to stočil do leva, napral bych to do útesu a ta moje vejtraska by blafla, že by ze mě byl popel i bez kremace. A kdybych to stočil doprava, žbluňkla by po hlavě rovnou do přehrad. A ta rána, co by se ozvala, kdyby do vody spadla taková masa, by jistojistě pěkně vyděsila lidi. A ta vlna, co by se potom zvedla, to by byl taky pěkněj macek.“*

Zejména ve chvílích, kdy mluví o svém voze, nebo k pojmenování jednotlivých druhů kamionů, používá termíny, které by se daly označit za řidičský slang. Jde např. o výrazy 解放牌 a 黄河, doslova „Osvobozenecká značka“ a značka „Žlutá řeka“, tedy podobné termíny jako v českém prostředí známé „vejtraska“ a „tatrovka“: *„Tehdy jsem se svojí starou vejtraskou, to ještě nebyla tahle tatrovka, co mám teď (...)“*

Nevyhýbá se ani dosti jadrné mluvě, když popisuje svého vlastního syna: *„To, jak vypadal těsně po porodu před patnácti lety, mě pěkně vyděsilo. Vůbec nevypadal jako člověk, spíš jako nějaká hračka z obchodáku. Tehdy ležel v postýlce a v jednom kuse sebou mlel, chvíli chcal, pak se zase kadil a navíc k tomu hlasitě prděl. A když si prdnul, smrdělo to úplně neuvěřitelně.“* Čtenář brzy nabyde dojmu, že čím nechutnější scéna, tím více se v ní autor vyžívá a tím větší prostor a barvitější popis jí věnuje: *„Jen jsem si nejasně uvědomoval, že na pravé straně se rozprostíralo moře. Jeho voda byla jako velká žlutavá plocha, nekonečně se zvedající. Ze zvuku přílivu se mi začal zvedat žaludek. Cítil jsem, že i v žaludku mám takovou žlutavou plochu. Vystrčil jsem hlavu z okýnka a začal nekontrolovatelně zvracet. A vyzvracel jsem taky takovou žlutavou plochu. Zvracel jsem, až mi z očí tekly slzy. Zvracel jsem, až se mi třásly nohy. Zvracel jsem, až mě zadek bolel, jako bych ho měl v křeči. Myslel jsem na to, že jestli takhle budu zvracet dál, nutně musím vyzvracet vlastní žaludek.“*

Navzdory faktu, že když dojde na, nějakým způsobem, šokující, znepokojující nebo znechucující scény, je Yu Hua až nepříjemně popisný a detailní, ze začátku, zřejmě pro

vystupňování a zdůraznění absurdity některých událostí, popisuje situace závažného obsahu stručně, někdy až lakonicky: „*Tehdy jsem se svojí starou vejtraskou, to ještě nebyla tahle tatrovka, co mám teď, na úzké silnici obtáčejíci se kolem hory, srazil děcko z víc jak třicetimetrový výšky dolů do přehradu.*“

Velmi typickým prvkem Yu Huaových děl je cynismus. Obzvláště na začátku vyprávění se zdá, že jde o jedinou vyjádřenou emoci jeho hlavních postav: „*Hádám, že to děcko bylo synem některého z dělníků na horské dřevařské farmě. Nevím, jestli jeho otec plakal, když potom jeho syna vylovili z přehradu. Třeba měl spoustu synů, a tak mu nesejde na tom, jestli je o jednoho míň. Děti horalů bývají dost temperamentní. Řekl bych, že tomu klukovi bylo tak čtrnáct patnáct let, pro jeho tátu asi nebylo snadné postarat se o něj až do tohohle věku. Taky do něj vrazil dost peněz. Škoda toho kluka. Navíc přišli ještě i o to kolo.*“

Jediný dialog v povídce v podstatě o ničem zásadním nevypovídá. Odehraje se mezi hlavní postavou a dalším řidičem kamionu při setkání na rozbité cestě: „*V tu chvíli jsem uviděl, že naproti mně jede další vejtraska. Když přijela až ke mně, zeptal jsem se řidiče: ‚Co je tohle za cestu?‘ Ten řidič řekl: ‚Jedeš tudy poprvé, že jo?‘ Kývnul jsem. A on na to: ‚Tak to žádný div že to nevíš. Říká se jí autohopstráda.‘*“ Yu Hua v tomto rozhovoru naznačuje, že je to skutečně tak, jak se nás snaží přesvědčit také prostřednictvím vypravěče – že všechno, co se děje, je v rukou osudu. Těžko mohl dopředu tušit, že zdánlivě nedůležité odbočení na neznámou cestu skončí jeho vlastní smrtí.

8 Žít 活着

V románu *Žít*, který poprvé vyšel na pokračování v literárním časopise „Sklizeň“ 收获 v roce 1993, prodělává Yu Hua přerod z avantgardního umělce v autora realistické prózy se sociálními prvky. Podává tu výmluvný obraz toho, jakými „kotrmelci“ si prošla čínská společnost zhruba od čtyřicátých do osmdesátých let dvacátého století a jaký dopad to mělo na její členy.

Román zaujal známého čínského režiséra Zhang Yimoua a v roce 1994 podle něj vznikl film. Režisér se spisovatelem při natáčení úzce spolupracoval. Samozřejmě došlo k četným úpravám, nicméně hlavní příběh zůstal v hlavních rysech zachován. Přestože však v celkovém pojetí film působí optimističtěji než kniha, mimo jiné na konci hlavní postava nezůstává úplně opuštěna, ale spolu se ženou vychovávají svého vnuka, byl snímek krátce po svém uvedení v Číně zakázán a režiséru Zhang Yimouovi bylo na dva roky zakázáno natáčení. Pravděpodobně i proto, že ve filmu, na rozdíl od románu, najdeme více kritických narážek na politický režim v Číně, a to jak za Velké kulturní revoluce, tak i po ní.

Příběh je to vlastně smutný, vypráví o osudu muže, který měl na začátku všechno a postupně o všechno a hlavně o všechny kolem sebe přišel. Nicméně ani tady nechybí humor, i když občas trochu hořký a občas cynický, a snaha najít si důvod k úsměvu i v těch nejtěžších dobách.

8.1 Děj

Příběh začíná v devadesátých, potažmo osmdesátých letech 20. století. Bezejmenný vypravěč rámcového příběhu vzpomíná, jak před deseti lety, když na venkově sbíral lidové písně, potkal starého Fugui, který mu jednoho letního dne vyprávěl svůj životní příběh. Hlavní část děje pak začíná čtyřicet let před tímto setkáním.

Asi nejpřesnější dataci získáváme ve Fuguiově přiznání: „*Nejdivočejší bylo období hned po japonské kapitulaci*“, tedy na konci roku 1945 a na začátku roku 1946. Fugui je v této době nezdárným syn z bohaté rodiny. Se svou ženou očekávají brzy příchod druhého

potomka, ale ani to Fuguiovi nebrání v navštěvování nevěstinců, pití a hraní kostek a znevažování všech lidí v jeho okolí, včetně vlastní rodiny, otce nevyjímaje.

Přestože toto období popisuje Fugui - stařec, neuctivý styl odpovídá popisu z úhlu pohledu jeho mladšího já: *„Každý den v podvečer si můj otec odříhnuł, znělo to jako kvákání žáby, a vyšel z domu. Pomaloučku si to vykračoval k latríně na konci vesnice. Když tam dorazil, nejprve štítivě odklidil špínu, pak vylezl nahoru a dřepnul si. Můj otec už byl starší člověk a na jeho sraní se to hodně projevovalo. Nešlo mu to zrovna lehce. Vždycky v tu dobu mohla doma celá naše rodina slyšet, jak se z konce vesnice ozývá to jeho hekání.“* Z hlediska děje se tato pasáž může zdát nedůležitá, avšak, jak bude ještě popsáno dále, výmluvně ilustruje zálibu Yu Hua v popisování úctyhodného v kombinaci s vulgaritou.

V pasáži, v níž je popisováno, jak mladý Fugui prohrál v kostkách majetek rodiny Xu, nabízí Yu Hua pohled do zákulisí hráčských doupat a detailně popisuje i nečestné praktiky: *„Teprve později jsem se dozvěděl, že Long'er ty dva číšníky podplatil. Když mi podali ten nahřátý ručník, a když já jsem si ho vzal, abych si otřel obličej, Long'er nenápadně vyměnil kostky. Ty kostky, co mi podstrčil, vyráběl sám. Ničeho jsem si nevšiml, a když jsem se otřel, položil jsem ručník na ták, vzal kostky, třikrát jsem jimi zatřásl a hodil. Ještě to šlo, hodil jsem docela hodně. Když pak byl na řadě Long'er, položil kostku tak, aby ukazovala sedm bodů, roztáhl dlaň, vši silou do ní praštil a vykřikl: ‚Sedm!‘.*

Ta kostka měla uvnitř dutinu, ve které byla nalitá rtuť. Když do ní Long'er takhle bouchl, rtuť se přesunula na spodní stranu kostky. Když ji potom vzal a hodil, kostka se několikrát překulila a zastavila se tak, že padla sedmička.“

Potom, co prohrál střechu nad hlavou, uvažoval Fugui nejprve o sebevraždě, nakonec se však i s rodinou přestěhoval na venkov. Ještě předtím, v den, kdy Long'er přišel uplatnit svoje právo na nově nabytý majetek, umírá Fuguiův otec, v hanbě a ostudně na latríně, na níž podle Fuguiových slov tak často sedával. Způsob, jakým Yu Hua popisuje scénu předcházející otcově smrti, působí na čtenářovy emoce: *„Když přišel Long'er, chtěli jsme se právě z domu, předtím obývaného několika generacemi naší rodiny, přestěhovat do chatrče s doškovou střechou. V ten den, kdy jsme se měli stěhovat, procházel můj otec s rukama spojenýma za zády několika pokoji. Nakonec mojí matce řekl: ‚Doufal jsem, že v tomhle domě umřu.‘“*

Následuje pro Yu Hua typicky groteskně detailní popis otcovy smrti, navazující paralelně na historiku líčenou na začátku vyprávění, kdy se Fuguiův otec dříve procházel po svých pozemcích a jak chodíval na latrínu na kraji vesnice: „*Můj otec už se neprocházel po vlastních pozemcích. Na třesoucích se nohou mířil k východu z vesnice. Před latrínou se zastavil a rozhlédl se kolem sebe, pak si rozepnul pásek a dřepnul si. Ten den v podvečer už můj otec při sraní nehekal. Díval se přimhouřenýma očima do dálky, díval se, jak se ta úzká cesta vedoucí do města ztrácí v dálce. Poblíž se nějaký farmář sklonil, aby natrhal zeleninu. Když se zase narovnal, otec už tu úzkou cestu neviděl. Svalil se z latríny. Farmář, když uslyšel hluk, otočil se a uviděl, že můj otec leží na zemi s hlavou opřenu o latrínu a nehýbe se. Se srpem v ruce přiběhl farmář až k mému otci a ptal se: „Starý pane, jste v pořádku?““ Obě tyto scény reprezentují použití paralelismu a cykličnosti vyprávění, které Yu Hua v tvorbě běžně užívá navzdory všeobecně prosazované linearitě děje v realistické próze, což odpovídá jeho zařazení k novému historickému románu.*

Poté, co se o zeťově situaci doslechne otec těhotné Jiazhen, odvede si ji zpátky domů, a Fugui se tak se svou matkou a dcerou Fengxia přestěhuje do chatrče s doškovou střechou na venkov. Fugui si u Long'era, který je teď novým vlastníkem majetku rodiny Xu, vyprosí kus půdy a stane se z něj farmář. Jiazhen mezitím porodí a vrátí se zpátky k manželovi i se synem. Jsou to až starosti o holý život a statečnost, s jakou Jiazhen zvládá i těžkou práci, na kterou nikdy dříve nebyla zvyklá, co přiměje Fuguie, aby si své ženy kterou do té doby pohrdal, začal skutečně vážít. Už rozhodnutí Fuguie začít se živit manuální prací svědčí o vnitřním vývoji charakteru postavy, kterou potvrzuje sám Fugui - stařec, když popisuje, jak se postupně změnil i jeho pohled na vlastní ženu.

Pak ale Fuguiova matka onemocní a na cestě pro lékaře je Fugui po souhře nešťastných událostí naverbován ke Kuomintangské armádě, aniž by mohl dát své ženě, nebo komukoliv dalšímu zprávu o tom, co se s ním stalo. Během dvou let, která stráví na cestách a v zákopech zuřící občanské války, a během nich se udržuje při zdravém rozumu jen díky myšlenkám na svou rodinu, se spřátelí s Chunshengem, který do Fuguiova života později ještě velmi citelně zasáhne. Když je Fuguiův pluk poražen osvobozeneckou armádou, dostane Fugui na výběr, zda se přidá k osvobozenecké armádě, nebo se vrátí domů. Po zkušenostech se spíše odvrácenou tváří osudu, nejdříve Fugui váhá a raději vyčkává: „*Když jsem uslyšel, že bych se mohl vrátit domů, rozbušilo se mi srdce. Ale pohled na zbraň, kterou měl velitel u boku, mě děsil. Říkal jsem si, že to není jen tak samo sebou. Spousta lidí bez hnutí seděla dál, pár jich*

odešlo. A když došli ke stolu, doopravdy dostali peníze na cestu. A pod dohledem velitele dostali k těm penězům ještě i cestovní povolení, a pak rovnou vyráželi na cestu. Měl jsem srdce až v krku. Ted' velitel určitě vytáhne zbraň a všechny je popraví, stejně jako to udělal náš velitel. Ale už byli docela daleko a velitel zbraň vůbec nevytáhl. Ted' jsem byl napjatý. Viděl jsem, že nás osvobozenecká armáda opravdu nechá vrátit se domů.“

Fugui se tedy odhodlá a i když jeho cesta zpátky na „ještě neosvobozený jih“ je dlouhá, protože postupuje zároveň s jejími „osvobozovateli“, nakonec se shledání s rodinou dočká. I když je to shledání hořkosladké. Za jeho nepřítomnosti zemřela jeho matka a jeho dcera prodělala těžkou horečku. Sice přežila, ale ztratila hlas.

Ironií osudu zachránila Fuguiovi jeho rozmařilost a slabost pro hazard život. Krátce po „osvobození“ Číny Rudou armádou, nastává změna ve společenském uspořádání, probíhají reformy a jsou pořádány čistky, v jejichž soukolí končí i Long'er, muž, který podvodem vyhrál na Fuguiovi celý jeho rodinný majetek. Obviněn je z vlastnictví pozemku, na jeho základě prohlášen za zpátečnického feudála a odsouzen k smrti. V den, kdy má být Long'er popraven, se jde Fugui do města podívat. Long'er ho rozezná v davu a křikne na něj: „*Fugui, to místo tebe jdu na smrt!*“. Tehdy si Fugui uvědomí, že nebýt té osudné prohry, byl by teď sám na Long'erově místě. Tehdy se zařekne, že když přežil občanskou válku a dnes zase unikl o vlásek smrti, že se od teď bude snažit „*žít dobrý život.*“ Po návratu domů se se svými myšlenkami svěřuje Jiazhen, která mu právě šije boty. Ta se na něj podívá a prohlásí: „*Také nestojím o kdovíjakou přízeň štěstěny. Jediné, co chci, je moci ti každý rok ušít nový pár bot.*“ Čímž v podstatě vyjadřuje hlavní myšlenku celého románu. Nechce žít v přepychu, nevdá jí práce, nechce bezstarostný život. Chce prostě jen žít, což podle Yu Hua znamená nevyčnít z davu a nedrat se na výsluní, ale přizpůsobit se podmínkám a spokojit se s málem.

Tak celá rodina bojuje o přežití v bídě i hladu. V době Velkého skoku, spolu s celou vesnicí taví v podomácku vyrobených pecích všechny kovy, stravují se ve společné jídelně, protože doma nemají z čeho vařit. Pak si zase snaží zajistit obživu sami, protože už není z čeho vařit ani ve společné jídelně. V té době se rapidně zhorší zdraví Jiazhen. Už nezvládá svoji práci, a tak jí musí pomáhat dcera Fengxia, která je teď už sice hluchoněmá, ale silná a pracovitá. Syn Youqing chodí do školy, ale každý den běhá o přestávce z města domů, aby splnil svůj díl práce.

Jednou v městské nemocnici porodila žena vysokého stranického funkcionáře, kterým se ukázal být Fuguiův přítel z doby občanské války, Chunsheng. A protože ztratila mnoho krve, hledali se dárci krve mezi studenty. Fuguiův syn Youqing byl první mezi těmi, kteří vyhovovali. Lékaři mu ovšem vzali příliš mnoho krve a Youqing nepřežil.

Pak přichází další vlna změn v podobě Velké kulturní revoluce a akcí Rudých gard, které se nevyhnuly ani venkovu. V té době byla již Fengxia ve věku na vdávání, a tak jí Fugui s Jiazhen našli prostřednictvím vedoucího kádra jejich vesnice poměrně majetného, i když „křivohlavého“, městského správce Wan Erxi. Po svatbě se Fengxia odstěhuje za manželem do města a zdravotní stav Jiazhen se dále horší. Stejně tak se horší i politická situace. Kampaně jsou agresivnější a množí se i násilí v ulicích. Během jedné ze svých návštěv Fengxia a Erxiho ve městě, Fugui znovu uvidí svého dávného přítele Chunshenga. Je prohlášen za kapitalistu a vláčen ulicemi města. Za nedlouho přijde v noci za Fuguiem, rozloučit se. Brzy nato se oběsí.

Tento zvrát je další variací Yu Hua na pojetí dějin jako paradoxní a často kruté souhry náhod bez jasného směřování. Chunsheng stejně jako předtím Long'er usiloval o získání vyšší životní úrovně a majetku, což se jim oběma na krátký čas podařilo. Nakonec však oba skončili v hanbě, jeden před popravčí četou, druhý spáchal sebevraždu.

V této bouřlivé době Fengxia otěhotněla, ovšem radost v rodině nevydržela moc dlouho. V zimní vánici při náročném porodu Fengxia umírá. Fugui truchlí a připomíná si smrt svého syna, který zemřel v téže nemocnici: „*Obě moje děti zemřely při narození dítěte. Youqing zemřel, když rodila cizí žena, Fengxia zemřela při vlastním porodu.*“

Jiazhen smrt její milované dcery zdrtí a umírá necelé tři měsíce po ní. Předtím ale ještě pojmenuje svého vnuka Kugen, „zdroj utrpení“: „*Tohle dítě přišlo na svět bez matky, proto ho pojmenujeme Kugen.*“ A než opustí svět, stihne se ještě Jiazhen smířit a rozloučit s Fuguiem: „*Můj život se chýlí ke konci. Tys byl ke mně hodný, jsem spokojená. A já jsem ti porodila dvě děti, tím jsem ti to oplatila. V příštím životě zase budeme spolu. (...) Ty teď ještě musíš žít dobrý život (...).*“ Na její smrti je něco až bolestně krásného. Yu Hua čtenáři předkládá myšlenku, že i v bídě, těžkých podmínkách a tak bouřlivé době, může člověk najít klid a že smrt může být i za takové situace důstojná. Při srovnání smrti Chunshenga a Long'era na jedné straně a smrti Jiazhen na straně druhé se znovu ukazuje, že člověk, který

žije smířený skromný život, se dočká důstojné smrti a klidu v duši spíš než ten, který s vlastním životem spokojený nebyl a chtěl víc, než mu bylo osudem určeno.

Fugui zůstal v domě sám, a tak pomáhá Erximu starat se o syna. Často za nimi dochází do města. Ale když jsou Kugenovi tři roky, Erximu se stane smrtelná nehoda. Z nepozornosti je rozdrčen mezi dvěma cementovými bloky. Yu Hua jeho smrt popisuje až do absurdních detailů: *„Erxiho šéf mi říkal, že toho, jak Erxi zařval, se všichni strašně lekli. Nikdy by je nenapadlo, že měl takový hlas. Jako by mu tím řevem měla puknout hrud'. Když ho uviděli, byl můj tvrdohlavý zeť už po smrti. Jeho tělo bylo nalepené na jednom z těch cementových bloků. Kromě chodidel a hlavy bylo celé jeho tělo slisované, ani kosti nebyly vidět, jen jakási hmota z krve a masa přilepená na tom bloku cementu. Říkali, že když zemřel, měl natažený krk a ústa doširoka rozevřená. To jak volal svého syna.“*

Na konci, když zemře jeho zeť Erxi, stále ještě zůstává Fuguiovi naděje, že v jeho vnukovi bude mít rodina pokračovatele: *„Když jsem vedl Kugena po ulici, foukal nám za krk studený vítr. A jak jsme šli, cítil jsem, jak mi chladne srdce. Myslel jsem na ty všechny, kteří byli mou rodinou. Ted' tu zbyl jeden starý a jeden malý. Bylo mi tak úzko, že jsem si nemohl ani povzdechnout. Ale když jsem se podíval na Kugena, zase jsem byl klidnější. Předtím jsem neměl nikoho. Ted' mám jeho a jsem silnější než cokoli, co by mě mohlo potkat. Rodina může pokračovat dál, můj život ted' přece jenom bude mnohem lepší.“*

Fugui se i ve svém špatném zdravotním stavu o vnuka stará a přes všechno strádání, které vytrpěl, prožívá relativně šťastné období svého života: *„V té době to sice bylo těžké a práce vyčerpávající, ale já jsem byl šťastný. Když jsem měl Kugena, dodávalo mi to sílu. Když jsem se díval, jak Kugen den ze dne roste, i já jako jeho dědeček jsem se cítil den ode dne líp. Vždycky v podvečer jsme spolu seděli na zápraží a pozorovali západ slunce, jak barví pole do červena a poslouchali hlaholení vesničanů. Kuřata, která jsme chovali, před námi pobíhala tam a sem. Tak jsme tam spolu seděli, já a Kugen, a donekonečna jsme si vykládali.“* Pro Fuguie jsou tohle nejšťastnější chvíle z celého vyprávění. Yu Hua ho však ani tentokrát nenechá prožívat radost příliš dlouho. Jakoby štěstí bylo nedovolený luxus, za který člověk vždycky draze zaplatí, popisuje Yu Hua Kugenovu smrt jako další z krutých hříček osudu.

Stejně jako většina ostatních, umírá i Kugen téměř nepochopitelně a zbytečně. Nejprve se zdá, že ho skolila horečka, kterou náhle dostal, ovšem brzy se přijde na to, že se udusil vařenými fazolemi, které mu Fugui přinesl a připravil v dobré víře, aby se nemocnému

vnukovi udělalo lépe: „(...) když jsem vstoupil do místnosti, zavolal jsem: ‚Kugene, Kugene.‘ Ale Kugen se neozval, myslel jsem si, že spí. Podíval jsem se směrem k posteli. Kugen na ní ležel celý pokroucený, pootevřenými ústy ještě byly vidět dvě nerozkousané fazole. Jak jsem se na ta ústa podíval, v hlavě se mi rozezněl poplašný zvonek. Kugenovy rty byly celé promodralé. Vší silou jsem jím třásl, volal jsem na něj, ale jeho tělo se jen kývalo tam a zpátky a on neodpovídal. Byl jsem zmatený, seděl jsem na posteli a přemýšlel, co dál. Napadlo mě, že je Kugen asi mrtvý a v tu chvíli jsem se nezadržitelně rozplakal. Znovu jsem s ním třásl a on ani tentokrát nereagoval. Pomyslel jsem si, že je nejspíš opravdu mrtvý.“

Fugui pak trpí tím, že vnukovu smrt zavinil, když mu tak lehkovážně přinesl jídlo, které pro chlapce bylo vlastně luxusem. Znovu tedy narážíme na pojetí luxusu jako něčeho, za co se často platí životem.

Další zbytečná smrt, fakt, že jde o posledního žijícího příbuzného hlavní postavy, a to, jak ji Fugui opět emotivně velmi prožívá, jen přispívají k celkově dosti pochmurnému tónu celého románu. Zejména, když jí předchází líčení těch pár šťastných let, které mohl Fugui se svým vnukem prožít, ještě než přišel i o něj.

Fugui se se svou samotou nakonec smíří, brzy našetří dost peněz a koupí si volka, jak sliboval Kugenovi, aby mu pomáhal s prací a dělal mu společníka.

8.2 Postavy

Na rozdíl od předchozích avantgardních děl jsou postavy v románu mnohem plastičtější. Prožívají smutek strach, radost i bolest, nešetří slzami ani nadávkami. Protože sledujeme příběh Fuguiovými očima, vidíme do hlavy samozřejmě jen jemu, a tudíž známe hlavně jeho pocity a víme, jak se ho která životní situace dotýkala. Sama postava Fuguie prodělá během vyprávění velký charakterový posun. Jeho postava se v románu nejzřetelněji rozvíjí, a to jak co do racionálního uvažování, tak i z hlediska emocí, což je oproti avantgardním povídkám Yu Hua velký posun. Jednou z nejemotivnějších částí je smrt Fuguiova syna, Youqinga: „Přiběhl jsem do toho pokoje, uvnitř seděl doktor a něco psal. S bušícím srdcem jsem tam vešel a zeptal se ho:

„Doktore, můj syn ještě žije?“

Doktor zvedl hlavu a dlouho si mě prohlížel. Pak teprve se zeptal:

„To mluvíte o Xu Youqingovi?“

Váhavě jsem pokýval hlavou. Doktor se znovu zeptal:

„Kolik máte synů?“

Podlomily se mi kolena. S třesoucím se nohama jsem mu odpověděl:

„Mám jen jediného syna, snažně vás prosím, zachraňte ho.“

Doktor pokýval hlavou, jakože rozumí, ale stejně se ještě zeptal:

„A proč máte jen jednoho syna?“

Co jsem mu měl na to odpovědět? Vyděšeně jsem se ho zeptal:

„Žije ještě můj syn?“

Zakroutil hlavou: „Zemřel.“

Najednou už jsem doktora neviděl. Před očima se mi zatmělo a z očí mi vytryskly slzy (...).“

8.2.1 Fugui

Hlavní postavou je Fugui, z rodiny Xu, od nějž, a kolem něhož se odvíjí veškerý děj románu. Další postavy, které v románu vystupují, jej v podstatě na jeho pouti životem doprovází. Nakonec jsou od něj postupně odloučeni všichni jeho blízcí a on zůstává sám. Vzhledem k tomu, že je Fugui hlavním vypravěčem příběhu, je zároveň i postavou, na niž se upírá největší pozornost čtenáře, je ohniskem vlastního vyprávění. Skrze jeho oči a mysl vnímáme ostatní postavy a všechny situace. Je třeba mít na paměti, že rozbor ostatních postav je v podstatě jen rozbořem toho, jak je Yu Hua popsal Fuguiovými očima.

Fugui byl původně rozmazlený syn z bohaté rodiny, který, jak sám později svému posluchači onoho slunečného časně letního odpoledne přiznává, trávil většinu času ve veřejných domech s lehkými ženami a při hazardu. Jako by to samo o sobě nebylo dost potupné pro jeho rodinu, přiznává se Fugui i k tomu, jak se k lehkým ženám choval a to nejen v soukromí, ale i na veřejnosti:

„Když jsem byl mladý, vedl jsem prostopášný život, dělal jsem všechno to, co by se dělat nemělo. Často jsem chodil do domu Qing a svou přízní obšťastňoval jednu tamější macatou kurvičku. Když šla po ulici, její mohutná zadnice vrtící se ze strany na stranu, připomínala dva lampiony, co se zavěšují ven přede dveře. Když se položila na postel a já jsem si lehl na ni, bylo to, jako bych spal na lodi, vzdouvala se jako voda v řece. Často jsem na jejích zádech jezdil po ulici, osedlal jsem si ji jako kobytku.“

Za to, že si mohl takový rozmařilý život vůbec dovolit, vděčil Fugui otci a předcházejícím generacím rodiny Xu, ale Fugui byl neuctivý jak k němu, tak i ke svým předkům: *„Napadlo mě, že uctívání předků není nic pro mě. Řekl jsem si: Proč bych měl plýtvat svými silami na nějaké uctívání předků, to ať si dělají ti, co už na nic jiného sílu nemají. Navíc, můj otec byl úplně stejný jako já, když byl mladý. Naši předkové měli dvě stě akrů půdy, otcí už jich zbylo jen něco přes sto. Tak jsem mu řekl: ‚Nestarej se, předky budou uctívát moji synové.‘“*

Yu Hua nechává vztah Fuguie a jeho otce postupně gradovat do agresivnějších podob:

„Chytil jsem ho za ruku a říkám mu: "Dej mi, kurva, pokoj, tati. Nechám tě být jen proto, žes mě zplodil, ale už mi, kurva, dej pokoj."

Držel jsem ho za pravou ruku, ale on si levou rukou zul pravou botu a znova mě chtěl bít. Tak jsem ho chytil i za levou ruku, teď už se nemohl pohnout. Hezkou chvíli se celý třásl vztekem. Až pak vykřikl:

„Parchante!“

Já na to: „Jdi do prdele.“

A strčil jsem do něj, až sebou praštil do kouta.“

Tím Yu Hua v podstatě úplně boří mýtus o synovské oddanosti, jeden ze základních pilířů etiky čínské konfuciánské společnosti, který svou hodnotu nepozbyl ani po založení ČLR. Snad jako protiklad ke znevážení hodnot ve vztahu otec - syn, nechává vyniknout jiné, jako je například koncept zachování tváře, tak jako v případě snahy otce zachovat si hrdost i v situaci, kdy musí veškerý svůj majetek odevzdat novému majiteli.

Když Fugui přijde domů se špatnými zprávami, totiž že prohrál celý rodinný majetek, otec se zhroutí a tři dny není schopen vstát z postele. Nicméně jakmile se vzpamatuje, trvá na vyrovnání všech dluhů. Potupa, do jaké se takovým způsobem rodina dostala, a rozčilení, s nímž se musí vypořádat, otce nakonec zabije.

V neochotě změnit rozchazovací styl života ale syna podporovala i matka, i když pravděpodobně neúmyslně: „*Když matka slyšela ten náš rozhovor, potutelně se zasmála a pokradmu mi řekla: ‚Tvůj otec, když byl mladý, mluvil se svým otcem úplně stejně.‘*“ I když to nakonec byla spolu s Jiazhen právě Fuguiova matka, která změnu životních podmínek nejlépe snášela a i přes bídu, ve které žili, se snažila zachovat v rodině určitou dávku hrdosti: „*Během těch několika dní mi matka často říkala: ‚Když člověk žije dobrý, spokojený život, nemusí se bát ani chudoby.‘*“ Yu Hua opět nechává zaznít myšlenku, že jen ten, kdo je spokojen s tím co má, může přežít a zachovat si důstojnost. Fugui tedy s postupujícím věkem získává kromě životní moudrosti hlavně pokoru, skromnost a vděčnost.

Asi nejmarkantnější je kontrast mezi mladým a starým Fuguim na začátku vyprávění: „*Byl jsem nezdárný syn. Jak říkal můj otec, byl jsem parchant.*“ A hned na jednom ze zážitků ze svých mladých let demonstruje zkaženost svojí povahy: „*Chodil jsem několik let na soukromou školu. Největší švandu jsem měl z toho, když mě náš učitel, oblečen do dlouhého hábitu, vyvolal, abych nahlas přečetl úryvek z knihy. To jsem se postavil, vzal do ruky svazek ‚Klasické knihy tisíce znaků‘ a učiteli řekl: ‚Pěkně poslouchej, teď ti taťka něco přečte.‘ Učitel, kterému už bylo notně přes šedesát, pak mému otci řekl: ‚Z toho vašeho synáčka jednou vyroste pěkný povaleč.‘*“

Vzhledem k tomu, že je příběh vyprávěn z pozice postavy, jejíž charakter se během vyprávění, které bude následovat, vyvinul, může sebe sama v mládí popisovat jako třetí osobu. Fugui přiznává svoji vinu už v úvodu vyprávění, dokazuje čtenáři, že cesta, kterou urazil, mu uštedřila lekci, že pochopil, jakých chyb se dopouštěl, a že se ze svých chyb poučil. Když mluví sám o svém mládí, líčí se jako nezodpovědného sobeckého mladíka, ale líčí se očima zmoudřelého a sebekritického starce: „*Už od mala jsem byl, podle slov mého otce, beznadějný případ. Můj soukromý učitel o mně říkal, že starého psa novým kouskům nenaučíš. Když o tom teď tak přemýšlím, vidím, že měli tenkrát oba pravdu. Ale dřív jsem si to nemyslel. Dřív jsem si o sobě říkal, že mám peníze a že jsem jediným potomkem rodiny Xu. A že kdyby mě nebylo, rodina Xu by neměla pokračovatele.*“

8.2.2 Jiazhen

Fuguiova žena, Jiazhen, původem také z bohaté rodiny, dcera obchodníka s rýží, se svým manželem hodně vytrpěla. Pro mladého Fugui byla Jiazhen něco jako láska na první pohled: *„O několik let dříve byla Jiazhen ještě studentkou. Tenkrát bývala ve městě večerní škola. A Jiazhen, oblečená do bělostných šatů, v rukou petrolejovou lampu, šla ve společnosti několika svých přítelkyň do školy. Stál jsem v zatáčce a díval jsem se na ni. Blížila se houpavým krokem, klapání jejích podpatků připomínalo pleskání dešťových kapek dopadajících na chodník. Nemohl jsem od ní odtrhnout oči. Jiazhen byla tenkrát překrásná. Vlasy měla pečlivě sčesané za uši, a jak šla, šaty se jí na břicho mírně vlnily. Tenkrát jsem si usmyslel, že ji chci za ženu.“* V této a podobných ukázkách Yu Hua používá pomocí detailních popisů techniku protahování reálného času a vzbuzuje tak ve čtenáři napětí.

Když pak ale byla těhotná, ztratila pro svého muže půvab. Fuguiův charakter zaznamenává další posun: *„Když byla Jiazhen s Youqingem v šestém měsíci těhotenství, byla samozřejmě trochu ošklivá. Když šla po ulici, vypadala, jako by měla v pod poklopcem natěsnaný obří knedlík, nemohla ani jít normálně, tak jen posouvala nohy do stran. Byla mi odporná. Říkal jsem jí:*

„Hej ty, to ti do břicha nafoukal vítr, že ho máš jako kouli?“

Jiazhen mi nikdy neodporovala. Jen si vyslechla tu moji jízlivost, a pak opatrně, potichoučku řekla:

„Ne, nenafoukal.““

Nedostatek povrchní krásy Jiazhen kompenzovala čistotou duše, dobrotou, laskavostí, trpělivostí a tolerancí. Ale Fugui byl k těmto jejím kvalitám slepý a hluchý, protože ho v té době ochromovala hráčská vášeň. Když byly jejich dceři čtyři roky a Jiazhen byla v sedmém měsíci těhotenství, bylo už více než jasné, že Fugui utápí v hráčském doupěti více peněz, než bylo pro rodinný rozpočet únosné. A tak se Jiazhen odhodlala k poslednímu pokusu Fugui od hraní odradit, i když pro ni bylo minimálně stejně potupné, jako pro Fugui, že si musela přijít do herny pro vlastního muže. Přesvědčit se jí ho ovšem nepodařilo a Fugui ji navíc, navzdory vysokému stupni těhotenství, nechal surově vyhodit z herny. Ze současného pohledu, když příběh vypráví už jako stařec, svého tehdejšího jednání lituje a uznává, jak dobrou ženou mu Jiazhen byla.: *„Když si na to teď vzpomenu, bolí mě z toho u srdce. Jako*

mladík jsem byl vážně ten nejhorší mizera. Takovou mi byla dobrou ženou, a já do ní mlátil a kopal. Zbil jsem ji tak, že jen klečela a nemohla vstát (...).“

I když si ji pak od nezodpovědného manžela odvedl její otec zpátky domů, ona zůstala oddanou manželkou a jakmile to bylo možné, vrátila se zpátky k Fuguiovi. I později, když se snažili překonávat nejrůznější těžkosti, prokázala Jiazhen obrovskou sílu ducha.

8.2.3 Chunsheng

Když je Fugui donucen odejít s kuomintangskou armádou, setkává se v zákopech občanské války s Chunshengem a starým Quanem. S oběma se v průběhu přesunů a bojů spřátelí, starý Quan ovšem občanskou válku nepřezijí. S Chunshengem se Fugui po válce rozdělí, později se ale ještě několikrát potkají. Pokaždé za ne příliš šťastných okolností. Nejprve je to Chunshengova žena, kvůli níž zemře Fuguiův syn. Chunsheng, který má výčitky svědomí, chce Fuguiově rodině alespoň dát nějaké peníze, ale Jiazhen je nepřijme a Chunshenga vyhodí. Později je Chunsheng prohlášen za kapitalistu a pronásledován. Naposledy se Chunsheng s Fuguiem setkává, když už nemá vůli žít, plánuje sebevraždu a chce se starým přítelem ještě rozloučit. Chunsheng je, stejně jako Long'er, na jednu stranu obětí vrtkavé štěstěny a na stranu druhou jistou výstrahou pro ty, kteří míří příliš vysoko. Yu Hua na jejich příkladu ukazuje, že takoví dopadnou ve finále nejhůře.

8.3 Téma

8.3.1 Cesta

Hlavním tématem je podobně jako v předchozí povídce cesta. Opět cesta obyčejného člověka za poznáním sebe sama. Zároveň je to vyprávění o boji člověka se světem a systémem, ve kterém žije. Je to každodenní boj o hrst jídla a trochu štěstí, to vše na pozadí událostí, které člověk vlastně ani nemůže nijak ovlivnit, ale které s nemilosrdnou samozřejmostí semílají jeho. Je to imaginární cesta, kterou musí hlavní postava urazit, aby pochopila cenu lidského života a hlavně cenu lidské důstojnosti. Fugui, jakožto syn z bohaté rodiny, který nemusel nikdy manuálně pracovat, byl velice rozmazlovaným dítětem. Yu Hua zde podává velice výmluvný obraz života mladé generace movitých Číňanů z doby před Velkou kulturní revolucí.

Dokonce ani ze školy nechodil Fugui domů pěšky: „*Když jsem chodil na soukromou školu, nikdy jsem nechodil pěšky, vždycky jsem se nechával nosit na zádech jednoho ze sluhů naší rodiny. Když skončilo vyučování, už tam s ohnutými zády poslušně dřepěl. Vylezl jsem na něho, plácnul ho po hlavě a křikl:*

„Changgene, utíkej!“

A sluha Changgen vyběhl. Já jsem na jeho zádech nadskakoval, jako vrabec v koruně stromu. Křikl jsem:

„Leť!“

A Changgen poskakoval a dělal, jakože mává křídly.“

Při bližším pohledu na základní kostru románu se zde opakuje stejný vzorec, jako v povídce „Vyprávění o smrti.“ Hlavní hrdina se něčím proviní. Když jeho provinění vygraduje, je donucen, ať už vlastním svědomím, nebo vnějšími okolnostmi, učinit něco pro nápravu škody, kterou způsobil. Ovšem v závěru, po tom, co absolvuje celou cestu za svým očištěním, je nakonec stejně potrestán. V povídce „Vyprávění o smrti“ byla trestem smrt hlavní postavy. V románu Žít je to smrt všech ostatních postav, které byly hrdinovi nejbližší. Opět se tu setkáváme s tím, že viník proti svému osudu více méně neprotestuje, nerevoltuje, nestěžuje si. V tomto případě můžeme tento fakt vysvětlit tak, že si je Fugui vědom toho, že svou šanci na pohodlný život měl a promarnil ji. A ve světle událostí, které následovaly, může být vlastně rád za svůj „obyčejný, každodenní“ život.

Když se po konci občanské války vrací domů, je svědkem toho, jak je nový majitel pozemků Fuguiovy rodiny označen za feudála a popraven. Nebýt toho, že kdysi rodinné vlastnictví prohrál v kostkách, byl by na jeho místě Fugui. Yu Hua tu poukazuje na bezmoc a nevědomost člověka tváří v tvář dějinným událostem a zvrátům. To, co se v jednu chvíli může jevit jako výhra, se v dalším okamžiku může stát zhoubou a naopak. Situace v životě člověka, stejně jako celé dějiny jsou často jen paradoxní souhrou náhodných událostí, někdy ve prospěch, někdy v neprospěch jedince, který nejen že nemá možnost tyto události ovlivňovat, ale ani předvídat.

8.3.2 Smrt

S tím souvisí i téma smrti, které se vine celým románem od začátku až do konce. Smrt většinou zbytečná, často absurdní, ale jako součást života také nevyhnutelná. Jedním takovým typickým příkladem je smrt Fuguiova zetě, Erxiho: *„A tak nám ubíhaly dny, než byly Kugenovi čtyři roky. Pak Erxi zemřel. Rozmáčkly ho dvě cementové desky. Při práci na jejich transportu došlo k nehodě, jediný, kdo ji nepřežil, byl Erxi. Všichni členové rodiny Xu jsou asi prokletí. Ten den Erxi a pár dalších nakládali cementové bloky na nákladní vozík. Erxi stál před jedním takovým blokem. Nikdo neví, kde se stala chyba, ale jeřáb, který zvedal další čtyři bloky, najednou zamířil směrem k Erximu. Nikdo ho mezi těmi bloky neviděl, jen slyšeli, jak najednou nahlas vykřikl: ‚Kugene!‘“*

Snad trochu paradoxně se hlavní postava vlastní smrti pořád vyhýbá. I když už mu byla několikrát na dosah, ať už to byly myšlenky na sebevraždu poté, co prohrál rodinný majetek, občanská válka, nebo poprava, která by ho neminula, kdyby rodinný majetek nebyl prohrál, on všechny svoje blízké přežil. Fugui všechnu tu smrt kolem sebe jen pozoruje a jednoho po druhém všechny své milované vlastníma rukama pohřbívá. Sám to shrnuje v promluvě, kterou já osobně považuji za klíčovou, a za vyjádření hlavní myšlenky celé knihy i za vysvětlení jejího titulu: *„Ono je lepší žít prostý život. Člověk se jinak jen pořád za něčím žene, pořád o něco bojuje, až za to zaplatí životem. Podívej se na mě. Sice to jde se mnou z kopce, ale už jsem na světě pěknou řádku let. Všichni, které jsem znal, jeden po druhém umřeli. A já pořád ještě žiju.“*

Yu Hua čtenáři předkládá myšlenku, že ne ten, který se snaží něčeho dosáhnout, ale ten, který dokáže sklonit hlavu má největší šanci na přežití. V souladu s jeho filozofií paradoxu dějin, typickou pro novou historickou prózu, nejhůře dopadá ten, kdo se dere nejvíce dopředu. Člověk, který se spokojí s málem, a dokáže se přizpůsobit novým podmínkám, tak jako se Fugui vždycky dokázal přizpůsobit směru, kterým ho náhoda poslala, ať už to byla chatrč rolníka, nebo bojiště občanské války, má šanci na přežití. Ne dosáhnutí štěstí, ale schopnost přežít je hodnoceno jako nejvyšší meta.

8.3.3 Osud

Otázka smrti souvisí s otázkou osudu velice úzce. Stejně jako u povídky „Vyprávění o smrti“ jde i v románu *Žít* o snahu člověka řídit svůj vlastní život a o pochopení vlastní

nicotnosti ve srovnání s majestátností a transcendentností dějin, respektive skutečnosti. Žít znamená umět se přizpůsobit všem nepřízním osudu, přijmout jeho nevyhnutelnost i nepředpověditelnost se všemi jeho paradoxy a s pokorou přijímat jeho rány i dary.

8.3.4 Rodina

Příběh se odehrává na pozadí nejbouřlivějších let v Číně dvacátého století. Popisuje dopad změn, které zmítaly celou zemí, na její jednotlivé obyvatele a jejich rodiny. Yu Hua v tomto románu ukazuje čtenáři, jak musí obyčejný člověk bojovat s osudem nejen o trochu štěstí, ale i o vlastní holý život. A hledá odpověď na otázku, kde člověk bere vůli žít dál, když přijde o všechny a o všechno, co pro něj v životě mělo nějakou hodnotu.

Částečně nacházíme odpověď hned v úvodu. Když bezejmenný vypravěč, sběratel lidových písní, uslyší, že Fugui volá na volka několika různými jmény a zeptá se ho na to, Fugui odpoví: „*Jmenuje se Fugui, má jen jedno jméno (...) Bál jsem se, že by zjistil, že tu oře sám, tak na něj volám několika jmény, abych ho zmátl. Když uslyší, že tu orají pole i další volci, aspoň mu nebude smutno. A i to orání mu půjde rychleji.*“ S největší pravděpodobností nejde jen o zvíře, ale i o Fuguiovu samotu, neboť i fakt, že pojmenoval svého volka sám po sobě, o něčem vypovídá.

Náhodná nejsou ani jména, kterými Fugui na imaginární společníky volá: „*Erxi, Youqiangu, neflákejte se; Jiazhen, Fengxia, pěkně vám to jde! Kugen se taky snaží!*“ Jsou to všechno jména lidí, kteří mu v životě byli nejbližší – jeho zeť, syn, žena, dcera a vnuk. Je tedy nasnadě, že se Fugui se svým pomocníkem určitým způsobem ztotožňuje. Dle svých vlastních slov si údajně jména vymýšlí proto, aby oklamal volka. Jako pravděpodobnější vysvětlení se zdá, že si on sám nechce připadat osaměle, a proto si přivolává zpět všechny své zemřelé blízké.

I motiv volka, kterého si na sklonku života Fugui koupí, aby mu dělal společnost, je symbolem, svým způsobem paralelou. Odkazuje na předchozí zmínku o volovi v příběhu, během rozhovoru Fuguie s vnukem: „*(...) když jsem se díval na ty dvě slípky, často jsem si vzpomněl na to, co říkával můj otec, když ještě žil. A pak jsem já sám říkával Kugenovi: ‚Až tyhle dvě slepice vyrostou, budou z nich husy. Až vyrostou husy, budou z nich ovce a až vyrostou ovce, budou z nich volí. A my, my budeme bohatší a bohatší.‘*“ Malý Kugen se od té

doby nemůže dočkat, až si s Fuguiem volka skutečně koupí. A tak, i když mezitím Kugen zemře, jakmile Fugui našetří dost peněz, aby si zvíře mohl dovolit, koupí ho.

Fugui má vlastně mnoho důvodů pro to, aby si volka koupil. Kromě toho, že je mu pomocníkem při práci, je mu i společníkem, který mu dává ještě chuť a vůli do života: *„Dva roky po tom, co Kugen umřel, jsem měl konečně dost peněz, na koupi vola. Když jsem si uvědomil, že ještě pár let budu žít, řekl jsem si, že si ho budu muset koupit. Vůl je vlastně napůl člověk, udělá za mě moji práci. Až budu mít volno, bude mi dělat společníka a až mi bude smutno, aspoň si budu mít s kým popovídat. Když ho vedu k vodě na pastvu, je to jako bych vedl malé dítě.“*

Yu Hua popisuje, jak se na trhu Fugui rozhodl právě pro toto zvíře: *„Když jsem procházel kolem sousední vesnice, stála tam na jednom plácku spousta lidí. Šel jsem se podívat blíž a uviděl jsem volka ležícího na zemi. Po skloněné hlavě se mu kutálely slzy jako hrachy. Vedle něj na zemi seděl chlapík, svlečený do půl těla, a svištivě brousil řeznický nůž. Okolostojící lidé se dohadovali o tom, kam by bylo nejlepší nůž bodnout. Když jsem se díval na toho volka, jak smutné pláče, udělalo se mi nějak podivně úzko u srdce. Pomyslel jsem si, jaké je to vlastně ubohé stvoření. Pracuje, dokud nevy pustí duši, celý život se dře místo člověka a když zestárne a opustí ho síly, člověk ho podřízne a sní.“*

Fugui se u něj nejprve jen zastavil, bylo mu ho líto, ale koupit ho neplánoval. Jak ale přemýšlel nad těma smutnými očima a svěšenou hlavou zvířete, které vědělo, že má zemřít, přeci jen se pro něj vrátil a koupil ho. Jak již bylo naznačeno výše, ne náhodou pojmenoval Fugui zvíře po sobě. Jak později sám prohlásil: *„Opravdu je mi podobný.“* Yu Hua sám nabízí paralelu, když Fugie stejně jako vola, popisuje shodně jako existence bez budoucnosti, jako *„dva starce nad hrobem.“*

Srovnání člověka se zvířetem je příznačné. Yu Hua zde hned v úvodu předestírá myšlenku, že člověk, stejně jako zvíře, je odkázán k úplné závislosti na „laskavosti“ vnějších okolností. Nezáleží na tom, jak se snaží, co dělá dobře, nebo naopak špatně, protože je stejně jen listem v bouři historických událostí. Stejně jako člověk se zvířetem, zachází i život s člověkem často dost krutě, aniž by měl možnost se bránit.

Dalším významným tématem románu je otázka zachování rodinné linie, tedy přežití mužského potomka. Jak je patrné z Fuguiovy zповědi ohledně vlastního postavení coby

jediného potomka rodiny Xu, mužský potomek v rodině, tím spíš, je-li to potomek jediný, má výsadní postavení, a bývá často dost nekriticky a blahosklonně vychováván. V této souvislosti z vyprávění plyne, že Fugui, jakožto jediný pokračovatel svého rodu, naděje do něj vkládané zásadním způsobem zklamal, a sám ve svém mladém věku instituci synovské oddanosti znevažoval. Za tyto přečiny byl potrestán tím, že postupně pohřbil jak svého vlastního syna, nástupce v přímé mužské pokrevní linii, tak i vnuka, a sám tak zůstal posledním mužským potomkem rodiny Xu, na což býval dříve tak hrdý.

Patrně v souvislosti se zdůrazněním významu patrilinearity v čínském kontextu, je Youqingova smrt pro Fuguie nejmotivnější ze všech, které ho během života potkaly, a proto také nejpodrobněji popsána. Pravděpodobně i proto, že jí předcházela roztržka a usmíření se mezi otcem a synem. Navíc je ztráta mužského potomka pro čínskou rodinu vždycky neštěstí, jelikož tím přijde o pokračovatele rodu.

8.4 Kompozice

Jak již bylo řečeno výše, začíná román rámcovým příběhem bezejmenného vypravěče, který jinak nemá s vlastním příběhem mnoho společného. Dozvídáme se, že před deseti lety pracoval jako sběratel lidových písní a příběhů kdesi na venkově a že ten rok celé léto strávil poflakováním se od vesnice k vesnici, pozorováním dívek a rozmlouváním s vesničany.

Pak se mladík setkává s Fuguie a v příběhu se změní ohnisko vyprávění. Příběh přechází z jednoho vypravěče na druhého velmi nenásilně. Žádné uvozovky, grafické odlišení, ani žádné „on řekl“. Jen jedna jediná překlenovací věta a pak už „já“ v textu neodkazuje na bezejmenného mladíka, ale na Fuguie:

„Pak jsme se s tím staříkem posadili pod košatý strom a v tom slunečném odpoledni mi o sobě začal vyprávět.

Můj otec se sem před čtyřiceti lety chodíval často procházet. Vždycky se celý oblékl do černého hedvábí a s rukama spojenýma za zády oznámil matce: „Jdu se projít na svoje pozemky.““

Na jiných místech v textu poznáme změnu vypravěče zpět na bezejmenného mladíka např. díky uvozující větě „*Fugui řekl*“, ale pokud se linka vyprávěná přesune zase zpět k Fuguiovi, bývá to přechod trochu matoucí: „*Potom (Fugui) řekl: „Kdyby se to počítalo*

podle roku, bylo by mu dnes sedmnáct.‘ Když Jiazhen zemřela, už jsem měl jen Erxiho a Kugena.“ Za Fuguiovou promluvou sice uvozovky končí, ale on dál pokračuje jako vypravěč, text je oddělený graficky, většinou začíná novým odstavcem.

V podstatě se opět jedná o dvojí retrospektivu. Mladý muž dnešní doby vypráví čtenáři o tom, jak před deseti lety potkal starce, který mu povyprávěl o svém neutěšeném životě. Přičemž po celou dobu příběhu se vypravěč od příběhu neodpoutává. Občas ho komentuje a dává příběhu velmi subjektivní, až intimní ráz. Nesnaží se o chladný odstup, ani objektivitu. Čtenář má pořád na paměti, že to jsou vzpomínky člověka, který to všechno prožil.

Čas od času vstoupí do toku vyprávění i první vypravěč, aby okomentoval, jak probíhalo to letní odpoledne před deseti lety: *„Seděl jsem naproti tomu starému muži a způsob, jakým mluvil o své deset let mrtvé ženě, mě naplnil nepopsatelným teplem.“*

Také vysvětluje, jak je možné, že si Fuguiův příběh tak dobře pamatuje: *„(...) nikdy předtím jsem nepotkal nikoho, kdo by ke mně byl tak upřímný a otevřený jako Fugui, stačilo mu, že mě jeho vyprávění zajímá a byl ochotný mi povědět všechno. (...) Nikdy jsem nepotkal nikoho tak nezapomenutelného, jako byl Fugui. Někoho, kdo si byl tak dobře vědom toho, co prožil a navíc někoho, kdo o sobě dokázal tak skvěle vyprávět.“*

Autor hojně využívá i paralelismu, a to jak některými symboly a odkazy, jakým je např. opakování motivu vola jak v rámcovém příběhu, tak i v průběhu vypravování, tak i v případě popisu smrti některých postav, např. hned v úvodu v případě otce hlavní postavy, nebo v případě nemocnice, kde zemřeli tři z Fuguiových blízkých. Pak také osudy některých postav jsou si hodně podobné. Long’er, stejně jako Chunsheng a v podstatě stejně jako Fuguiova rodina, si zažili svoji chvilku na výsluní, aby pak byli smeteni nadcházející situací až na dno. Yu Hua snaží čtenáři ukázat, že je lepší nevyčínat z řady, a najít si důvod pro spokojenost v prostém způsobu života, protože za každou chvilku štěstí a luxusu člověk tvrdě zaplatí. V případě Long’era a Chunshenga byl cenou za luxus jejich vlastní život.

8.4.1 Čas

Zajímavé je také srovnání reálného a literárního času. Zatímco kniha popisuje v podstatě celý dospělý život jednoho muže, tedy přibližně čtyřicet let čínských dějin svázaných s životem čtyř generací jedné rodiny, podle úvodního rámce se celý rozhovor odehraje během jediného časné letního odpoledne.

To je také důvod, proč celý děj plyne velmi svižně. Kromě částí, které jsou úmyslně protahovány, protože vyjadřují ve většině případů napětí, nebo nějakou emoci, a slouží k vytvoření zvýšeného napětí, se jinak vypravěč nezastavuje u zbytečných popisů prostředí nebo osob, pokud to není nezbytně nutné. Yu Hua tím dobře simuluje právě fakt, že jde o zprostředkované vyprávění, kdy se člověk skutečně zbytečnými detaily nezabývá a soustředí se na to, co je pro posluchače podstatné, aby byl příběh srozumitelný jako celek.

8.5 Jazykové a stylistické prostředky

Yu Hua používá jednoduchý jazyk, hovorové obraty a množství jednoduché přímé řeči. Používá poměrně velké množství citoslovcí pro dokreslení atmosféry a oživení děje a celkově se takříkajíc snaží působit na všechny čtenářovy smysly. Např. ve výrazu „*svištivě brousil řeznický nůž*“ 霍霍地磨着牛刀 podtržené slabiky *huohuo* naznačují zvuk, který bylo při broušení slyšet. Nebo v úryvku „*po skloněné hlavě se mu koulely slzy jako hrachy*“ 歪着脑袋吧哒吧哒掉眼泪 podtržené slabiky *badabada* naznačují zvuk kapajících slz, stejně jako ve větě „*klapání jejích podpatků znělo jako zvuk dešťových kapek dopadajících na chodník*“ 高跟鞋敲在石板路上, 滴滴答答像是在下雨, kde podtržené slabiky *dididada* simulují zvuk padání deště. Použití citoslovcí je v čínštině sice běžné, Yu Hua je ale používá ještě častěji, než je obvyklé.

Yu Hua se vyžívá v používání paradoxů, zejména pokud jde o použití šokujících výrazů nebo explicitních popisů ve chvílích, kdy to čtenář nejméně čeká: „*Když můj otec přišel do města, všichni ho tam oslovovali ‚pane‘. Byl to velice vážený muž, ale když se potřeboval vysrat, udělal to stejně, jako každý jiný chudák. Neraď sral do nočníku vedle postele. Stejně jako domácí zvířectvo chodil radši srat ven.*“ A dále pokračuje v líčení zvyků starého důstojného pána pěkně do detailů: „*Každý den v podvečer si můj otec odříhnul, znělo to jako kvákání žáby, a vyšel z domu. Pomaloučku si to vykračoval k latríně na konci vesnice. Když tam dorazil, nejprve štítivě odklidil špínu, pak si na ni vlezl a dřepnul si. Můj otec už byl starší člověk a na jeho sraní se to hodně projevovalo. Nešlo mu to zrovna lehce. Vždycky v tu dobu mohla doma celá naše rodina slyšet, jak se z konce vesnice ozývá to jeho hekání.*“ Míchání „vznešeného“ a „vulgárního“ je typickým prvkem groteskního realismu. V dílech Yu Hua se s ním můžeme setkat velmi často. Absurdnost situací ještě umocňuje právě použití paralel, chladný odstup a občas až cynismus vypravěče. V podstatě tak jako v povídce „*Vyprávění o smrti*“ šokuje čtenáře bezcitným popisem smrti, šokuje čtenáře

románu *Žít* tím, jak bez jakýchkoli skrupulí a s naprostou samozřejmostí vkládá svým postavám do úst vulgarismy. A to nejen mezi vrstevníky, ale i v rozhovoru otce se synem, jak bylo ukázáno výše.

Zejména v dialozích nechodí daleko pro ostřejší slovo. Alespoň si čtenář může udělat obrázek o tom, jak se mezi prostým lidem, vedoucí kádry nevyjímaje, mluvilo. Z uvedeného dialogu můžeme vyčíst i ironii tehdejší doby, prostota lidí a jadrná venkovská mluva ve spojení s komunistickou propagandistickou rétorikou:

„Do piče, to by bylo, aby oheň naší lidové komuny nestrávil tu barabiznu!“

Řekl vedoucí kádr a užuž si vyhrnoval rukávy, že také přiloží ruku k dílu, když v tom někdo řekl:

„Přilijte tam olej, stačí trochu a rozhoří se.“

Vedoucí kádr se zamyslel a vyhrkl: „No jasně, kurva, jak to, že mě to nenapadlo? Doběhněte někdo do jídelny pro olej!“

Výraznou změnou oproti předchozí povídce je právě použití dialogů, což má za následek jednak mnohem dynamičtější plynutí děje, jednak spolu s empaticky podaným komentářem vypravěče umocňují vliv na čtenářovy emoce:

„Který z vás je Xu Youqingův táta?“

Jak jsem to uslyšel, rozbušilo se mi srdce. Zmocnila se mě úzkost, že by se Youqingovi mohlo něco stát. To dítě znovu zavolalo:

„Je tu někde jeho máma?“

Spěšně jsem odpověděl: „Já jsem Youqingův táta“

Děcko se na mě podívalo, poškrábalo se na nose a řeklo:

„Jo, jsi to ty, byl jsi u nás ve třídě.“

Srdce mi tlouklo jako o závod. Pak teprve to dítě řeklo:

„Xu Youqing umírá, je v nemocnici.“

Před očima se mi zatmělo, zeptal jsem se toho děcka:

„Co to říkáš?“

Ono na to: „Rychle běž do nemocnice, Xu Youqing umírá.“

Nechal jsem motyku motykou a utíkal do města. V hlavě mi vířily myšlenky, přemýšlel jsem, že v poledne ve škole byl ještě úplně v pořádku. A teď mi říkají, že umírá.“

Co Yu Huaovi zůstalo z předchozího tvůrčího období, to jsou přesné, podrobné popisy. I tady Yu Hua popisuje mrtvé tělo a smrt, jen s tím rozdílem, že teď už nejde jen o chladné, bezcitné popisy krve a násilí, ale o velmi emotivní líčení očima člověka, který prožívá to, co vidí, takže vidí poněkud jinými očima, než odosobněný vypravěč, který nemá k postavám ve vyprávění citovou vazbu:

„Když jsem vešel dovnitř, ještě nebyla úplně tma. Podíval jsem se na to Youqingovo tělíčko ležící na posteli, tak malé a hubené, na sobě měl oblečené to, co mu Jiazheng naposledy ušila. Můj syn měl zavřené oči a pevně semknuté rty. Můj Youqing, Youqing, vykřikl jsem několikrát. Ale on se ani nepohnul, a tak jsem věděl, že je opravdu mrtvý. Vzal jsem ho do náruče, ale jeho tělo už bylo ztuhlé. V poledne ve škole byl ještě plný života a večer už je ztuhlý. Ať jsem nad tím přemýšlel, jak jsem chtěl, nemohl jsem to pochopit. Třeba je to někdo jiný, podíval jsem se na Youqinga a pohladil jeho úzká ramínka. Opravdu je to můj syn. Usedavě jsem se rozplakal.“

Na druhou stranu se nevyhýbá ani smrti absurdní, popisované skoro chladně a bez zájmu, i když z předchozího děje víme, že i v těchto případech měl Fugui k oběti blízký vztah, viz např. Erxiho smrt. Otázkou je, zda se rozdílnou formou vyjádření snaží Yu Hua naznačit, že i když měl Fugui podle všeho Erxiho rád a byl pro něj vlastně skoro otcem, vzhledem k tomu, že Erxi sám už rodiče neměl, že přesto všechno nebyl jeho přímým příbuzným a tudíž jeho smrt na Fuguie neměla takový dopad, jako smrt jeho vlastního syna a poté i vnuka.

Stejně jako v dříve rozebírané povídce používá i techniku zpomalení děje. Yu Hua díky detailnímu popisu situace donutí čtenáře intenzivněji prožít daný úsek vyprávění. Pokud popisuje, tak jako ve výše uvedeném úryvku, pocity hlavního hrdiny, má čtenář možnost se s jeho pocity snáze sžít.

Navzdory tomu, že Yu Hua snad nikde přímo nenapadá komunismus, nebo dobový systém jako takový, z narážek a absurdních situací, které díky nejrůznějším nařízením vznikají, dávají čtenáři tušit skrytou kritiku, například tavení železa v podomácku vyrobených pecích. Ale naopak, z jiných částí příběhu si získávají více čtenářových sympatií komunisté, jako v pasáži o Fuguiově návratu domů z občanské války. Každopádně spíš než kritika společenské situace, kterou podle vlastních slov v předmluvě k románu *Žít* Yu Hua tak jako tak psát nechtěl, je román hlavně popisem série jak šťastných, tak i nešťastných událostí, které potkaly jednoho člověka. Yu Hua poukazuje na nepředvídatelnost a proměnlivost životních podmínek. Šťěstí, nešťěstí i smrt jsou součástí života a jako takové je nutné je přijímat. Román *Žít* je v podstatě oslavou schopnosti člověka přizpůsobit se a přežít.

9 Bratři 兄弟

Román *Bratři* se stal krátce po svém vydání v Číně bestsellerem. První díl vyšel v roce 2005 a druhý díl v roce 2006. Navzdory tomu, že byl mnohými kritizován za absurdnost, komerčnost i znázorňování explicitního násilí, své čtenáře si vždycky našel. Důkazem budiž více než milion prodaných výtisků v ČLR. Román pokrývá období od samých počátků Velké proletářské kulturní revoluce až po počátek jednadvacátého století. Pro přesnější dataci děje slouží v románu několik historických událostí, na jejichž pozadí se celý příběh odehrává. Počátek Velké kulturní revoluce v roce 1966 na začátku příběhu, konkrétně uvedený na začátku deváté kapitoly při odjezdu Li Lan do Šanghaje: „*Po tom, co Li Lan odjela do Šanghaje, dorazila do našeho městečka Liu Velká kulturní revoluce (...)*“ a pak samozřejmě její konec, narážky na smrt Mao Zedonga, později pak zmínky o Deng Xiaopingovi a jeho reformách a na konci roky 2001 a 2002, kdy se do vesmíru dostali první „turisté“.

9.1 Děj

Jak již bylo řečeno výše, je děj románu rozdělen na dva díly. Předělem mezi oběma částmi je dvojí smrt. V prvním případě, na konci prvního dílu, je to smrt Li Guangovy matky Li Lan, v případě druhém, na začátku dílu druhého, smrt Song Gangova dědečka. Vlastní vyprávění začíná na zlaté toaletě, kde sedí Li Guang, přezdívaný Li Guangtou neboli Plešoun Li, a vzpomíná na Song Ganga, svého nevlastního bratra, o kterém Li Guangova matka vždycky prohlašovala „*jablko nepadá daleko od stromu,*“ přičemž narážela na to, „*jak byl čestný a hodný, stejně jako jeho otec. A že byli oba jako dva hrášky z jednoho lusku.*“

O Li Guangovi matka nic podobného neříkala až do dne, kdy byl coby čtrnáctiletý chycen na veřejných záchodcích, jak okukuje dámská pozadí. Plešoun Li, jak se Li Guangovi v městečku Liu říká, o svém biologickém otci věděl jen to, že se utopil, ale nevěděl už, kdy a jak k tomu došlo. Po tom, co se rozšířila zvěst o tom, že Plešoun Li byl chycen na veřejných záchodcích, začala matka i o něm říkat, že jablko nespadlo daleko od stromu a že jaký otec, takový syn. Pak vyšlo najevo, že i Li Guangův vlastní otec kdysi při nakukování na dámskou část veřejných záchodů spadl do latríny a utopil se ve splašcích. Později se z vyprávění dozvíme, že ten, kdo ho vytáhl a odnesl domů těhotné ženě, která pak rozčilením porodila, byl Li Guangův budoucí nevlastní otec a otec Song Ganga, Song Fanping.

Poté, co se Li Guangova matka podruhé provdala, čekal rodinu půlrok relativního štěstí, než se do městečka dostala Kulturní revoluce. Li Lan se v té době odjela léčit do Šanghaje a toho, co se v té době v městečku Liu dělo, se přímo neúčastnila. Navíc ji Song Fanping chtěl ušetřit starostí, a tak ji o žádných nepříjemnostech neinformoval. O to smutnější byl pro ni příjezd domů, když našla manžela už po smrti, aniž by věděla, co se stalo.

Po příchodu Kulturní revoluce se Song Fanping nadšeně postavil do čela revolučního průvodu, ale brzy se ukázalo, že Song Fanpingův otec býval vlastníkem půdy a tak byl i Song Fanping, dobrosrdečný a přátelský člověk, krutou hříčkou osudu a politické situace, vzápětí prohlášen za zpátečnického feudála. Yu Hua zdůrazňuje nepochopitelnost faktu, jak se může situace změnit, prostřednictvím naivního pohledu malých chlapců:

„,Neviděli jste mého tátu?‘

Člověk s červenou páskou na paži se zeptal: ‚A kdo je tvůj táta?‘

‚Můj táta je Song Fanping‘, odpověděl Song Gang. ‚Ten samý Song Fanping, co tu včera mával rudou vlajkou...‘

A Plešoun Li k tomu dodal: ‚Je slavný, když si byl dát nudle, dostal masový vývar.‘

V tu chvíli se za oběma chlapci ozval Song Fanpingův hlas: ‚Synkové, tady jsem.‘

Když se chlapci otočili, uviděli Song Fanpina. Na hlavě měl vysoký červený papírový klobouk a na krku pověšenou dřevěnou ceduli, na které bylo napsáno: ‚Statkář Song Fanping.‘ Nepoznali, co je to za znaky, viděli jen velké červené kříže, kterými ty znaky byly přeškrtané.“ O chvíli později situaci pochopí i oba synové: „Když se dívali, jak se Song Fanping v dálce na mostě ohýbá už i v pase, věděli, že dnešní Song Fanping už není stejný, jako ten včerejší.“

Navzdory své bezkonfliktnosti a mírné povaze, je brzy poté Song Fanping v ulicích Liu krutým způsobem ubit šesticí rudogardistů. Li Guang a Song Gang otce objevili už mrtvého, nejdříve nevěděli, čí mrtvola to na ulici leží, poznali ho až podle bot. S pomocí sousedů jeho tělo dopravili domů. Po svém návratu se Li Lan musela o tělo postarat a koupit rakev. Song Fanping byl vysoký muž a na tělo jeho velikosti momentálně žádná rakev nebyla. Jediným

řešením bylo Song Fanpingovy nohy zlámat. Následuje další groteskně krutá scéna z pera Yu Hua: „Zatímco si lidé venku bzučivě povídali, čtyři muži z obchodu s rakvemi ve vnější místnosti začali Song Fanpingovi rozbíjet kolena. Li Lian ani děti nevěděly, jak mu je chtěli rozbít. Jen slyšeli, jak lidé venku povídali, že nejlepší je použít cihlu, že stačí udeřit párkrát a koleno je zlomené. Pak říkali něco o rozbíjení pomocí tupé strany kuchyňského nože. A pak ještě slyšeli pár vět o rozbíjení pomocí jiných předmětů. Venku byl takový hluk, že pak už nerozuměli ničemu z toho, co lidé povídali, jen jejich výkřiky. A pak ještě neustálý, deprimující zvuk drčení. A několikrát ostrý, jasný zvuk, to když se zlomila kost.“

Vzhledem k tomu, že je Song Gang vlastním synem Song Fanpinga, musí odejít z města pryč, aby ho nečekal stejný osud, jako jeho otce. Song Gangovi však matka vysvětlí, že se musí jít starat o dědečka na venkov. Bratři nesou rozloučení velice těžko, ale Li Guang si brzy najde kamaráda, Sun Weie, staršího chlapce s dlouhými vlasy, jehož otec byl také označen za zpátečníka. Ani k němu ale není osud vstřícný. Jednoho dne se na ulicích Liu začali shromažďovat lidé s nůžkami a břitvami v ruce, kteří se na Sun Weie vrhli a kromě toho, že mu ostříhali vlasy, mu v zápalu maniakální vášně také podřezali krk. Li Guang, tehdy osmiletý, je svědkem té scény, stejně jako Sun Weiův otec, který v hněvu zbije několik z těch, kteří měli jeho syna na svědomí. Než ho zavrou, pošle ještě Plešouna Li, aby pověděl Sun Weiově matce, co se stalo. Ta se brzy žalem zblázní a otec Sun Weie spáchá sebevraždu v cele poté, co ho ještě rudogardisté několik dlouhých dnů krutě mučili.

I scény mučení jsou v Yu Huaově podání velice podrobné a zneklidňující: „Svázali mu ruce a nohy a do kalhot mu strčili divokou kočku. Kalhoty všude dobře utěsnili, aby kočka nemohla ven. A ta ho pak celou noc zuřivě škrábala a kousala, a on celou noc křičel bolestí. A všichni ostatní, kteří byli ve skladišti také zavření, se celou noc třásli hrůzou. Někteří zbabělci se dokonce pomohli. Další den si vymysleli nový způsob mučení. Zase ho položili na zem, někde našli drátěný kartáč a drhli mu jím plosky nohou. Škrábalo ho to a lechtalo zároveň, takže křečovitě rozhazoval rukama i nohama a vypadal u toho, jako by plaval. A ti s rudou páskou na ruce kolem něho stáli a hurónsky se smáli a ještě se ho vyptávali (...).“ Na konec v nejvyšším zoufalství spáchá Sun Weiův otec sebevraždu pomocí hřebíku, který už dříve objevil pod postelí. Způsob, jakým jeho smrt Yu Hua popisuje, vzbuzuje ve čtenáři soucit s trpícím mužem a pochopení, že je jeho vysvobozením: „Po bolesti, která předtím trýznila každý kousek jeho těla, najednou nebylo ani památky. Muž, který se chystal zemřít, už netrpěl. Klidně se posadil a opřel se o zeď. Dvakrát se zhluboka nadechl, levou rukou vzal velký

hřebík a přiložil si ho k lebce. Do pravé ruky vzal cihlu a vzpomněl si na mrtvého syna. Pak se usmál a potichu řekl: „Už jdu!“

Jak Kulturní revoluce pokračovala a další z obyvatel Liu byli obviňováni, zatýkáni a mučeni, Li Lan chodila dál pracovat do továrny a na tu dobu vždy zamykala Li Guanga doma. Song Gang chodíval s dědečkem do města každý měsíc prodávat zeleninu.

Když začal Li Guang chodit do školy, spolužáci se mu vysmívali jako „malému feudálovi“. Ve čtrnácti pak byl Li Guang přistižen při šmírování na dámských záchodech a od té doby mu všichni říkali „malý zadek“ nebo také „král zadků“. Historka v městečku oživila vzpomínky na Li Guanova otce, který se za podobných okolností utopil ve splašcích ještě před Li Guangovým narozením, a aby bylo jasné, o kterém ze dvou Liů se mluví, rozlišovali je jako „malý zadek“ a „starý zadek“. Li Lan v té době už sedm let hrdě nosila smutek za „feudála“ Song Fanpinga. Po celou tu dobu si nemyla vlasy, lidé se jí štítili, ale ona si je odmítala umýt z úcty ke svému manželovi. Po ostudě, která kvůli Li Guangovi postihla celou rodinu, přišla Li Lan o všechnu těžce nabytou sebedůvěru, uzavřela se do sebe. Za Li Guanova otce už nepovažovala Song Fanpinga, ale jeho biologického otce, Liu Shanfenga.

Zatímco Li Lan se začala stranit lidí a ven vycházet jen, když to bylo nutné, Li Guang si svou nově nabytou slávu užíval, ze své pověsti si udělal výnosnou živnost. Každému, kdo byl ochoten mu v místní jídelně koupit nejdražší nudle, ochotně popsal pozadí nejhezčí z Liuských krás, Lin Hong, kterou mezi jinými zahlédl na záchodech a kterou od té doby pronásledoval.

V té době se Li Lan začalo zhoršovat zdraví, přestala chodit i do práce a denně musela dostávat injekce. Do nemocnice ji ale kvůli špinavým vlasům odmítli vzít. Li Lan ale tušila, že její nemoc už se vyléčit nepodaří a tak se poprvé od incidentu na veřejných záchodech nechala Li Guangem doprovodit do umývárny, aby se před tím, než umře, umyla. Když vyšla ze sprch, Li Guang překvapeně zjistil, že pod vši tou špínou jsou Li Laniny vlasy sněhobílé.

Po tom, co se Li Lan konečně nechala přijmout do nemocnice, už jí nezbývalo moc času. Li Guang tedy nechal vzkázat Song Gangovi, aby se přišel s matkou rozloučit. Když Song Gang dorazil do nemocnice, měřil už o hlavu více než Li Guang. Li Lan ve snaze usnadnit synům situaci po své smrti všechny náležitosti, včetně nákupu rakve, vyřídila ještě před tím, než se do nemocnice nechala odvést, synům pak hlavně kladla na srdce, aby se jeden o

druhého postarali. Naposledy ji vzali domů, a když Song Gang pozdě večer odnesl matku na zádech zpátky do nemocnice, pověděl Li Guang Song Gangovi o opuštěném skladišti, kde prý zůstalo plno věcí zabavených během Kulturní revoluce. Společně se tam ještě v noci vydali, ale skladiště našli prázdné. Jediná věc, která tam zůstala, byla rudá bota na podpatku, o níž neměli nejmenší tušení, k čemu slouží: *„Plešoun Li i Song Gang si pod pouliční lampou tu věc dlouho prohlíželi. Ještě nikdy předtím neviděli botu na podpatku. Ani nikdy předtím neviděli, že by bota byla červená. Pořád se jeden druhého ptali: ‚Co to je?‘ Chvíli si oba mysleli, že je to bota, pak zase, že to bota není. Pak je napadlo, že by to mohla být loď, loďka na hraní. Nakonec se usnesli, že to určitě bude nějaká hračka.“*

Kvůli nočnímu průzkumu bratři druhý den ráno zaspali, a když se dostali do nemocnice, byla jejich matka už po smrti. Když ji odváželi v rakvi, vzpomínali na to, jaké to bylo před sedmi lety, když vezli Song Fanpinga: *„(...) tenkrát ležel v rakvi Song Fanping. Starý feudál vepředu táhl vozík, vzadu ho tlačila Li Lan se dvěma dětmi. Každý z nich uvnitř tiše plakal, ale plakat nahlas se nikdo z nich neodvážil. Teď se ze dvou dětí stali dva mladíci a v rakvi leží Li Lan. A i když by ji oba mohli doprovázet do záhrobí svým hlasitým pláčem, už na pláč neměli sílu.“* První díl románu končí u Li Lanina hrobu, kde jí Song Gang ještě jednou slibuje, že se o Li Guanga za všech okolností postará.

Brzy po Li Lan zemřel i Song Gangův dědeček a tak se Song Gang nastěhoval domů k Li Guangovi. Po střední škole, v době, kdy právě skončila Kulturní revoluce a začaly reformy, Li Guanga kvůli jeho pověsti nikde nechtěli přijmout. Nakonec ho přijal Tao Qing, toho času už zástupce ředitele Krajského výboru pro občanské záležitosti, který kdysi pomáhal i jeho matce, a zaměstnal ho ve své továrně Blahobyt. Továrna měla i s Li Guangem celkem 15 zaměstnanců, *„dva postižené, tři blázny, čtyři slepé a pět hluchých“*.

Song Gang po návratu do města začal pracovat v továrně na zpracování kovů. Song Gang, který měl na starosti peníze, počítal úzkostlivě všechny výdaje, ale sám sobě, po Li Guangově naléhání, koupil brýle. V městečku Liu se jim brzy říkalo „civilní úředník“ a „vojenský úředník“. Nebo také podle postav z románu *Putování na západ* - jeden jako Tripitaka, jeden jako Čuník.

Song Gang se vždycky zajímal o literaturu, teď ale svůj zájem začal prohlubovat a dokonce sám napsal povídku. Vzhledem k tomu, že oba učenci z Liu, Pisálek Liu a Poeta Zhao, vedli továrnu, kde Song Gang pracoval, se Song Gang jednou osmělil a svoji povídku

donesl Pisálkovi Liu k posouzení. Ten ji sice přijal pochybovačně, ale začel se do ní: „Pisálek Liu v tu chvíli držel v ruce toaletní papír, právě se šel na záchody vysrat. Song Gangův třináctistránkový rukopis si položil nahoru na ten papír a jak krácel směrem k záchodům, pustil se do čtení. Když dorazil na záchody, jednou rukou si rozvazoval kalhoty, v druhé držel Song Gangovu povídku a ještě pořád četl. A potom, když s hekáním tlačil na záchodě, ještě pořád četl Song Gangovu povídku.“ Nakonec vzal červenou tuš a připsal Song Gangovi do textu svoje poznámky. Kromě toho mu dal přečíst i jednu svoji vlastní povídku.

Song Gang si ji přečetl a v dobré víře, po vzoru Pisálka Liu, ji také okomentoval. To ale Liua rozlítilo a na Song Ganga ve vzteku vychrstl červenou tuš. Když se o tom po návratu domů dozvěděl Li Guang, rozhodl se bratra pomstít. Pisálek Liu se nejdříve nebál, že by mu o půl hlavy menší Plešoun Li mohl ublížit a v první řadě se snažil zachovat si tvář: „(...) pořád se snažil se chovat jako literát, lehce poklepával ruku, která svírala jeho šaty, a doufal, že ho Plešoun Li pustí. Při tom uhlazeně pronášel: ‚Já jsem inteligent, nenechám se tebou vyprovokovat...‘, ‚Však já z tebe toho inteligenta vymlátím!‘ Pisálek Liu ani nestačil domluvit a už ho pěst Plešouna Li praštila jednou, dvakrát, třikrát, čtyřikrát. Bušil do něj takovou silou, že se Pisálkova hlava klímbala ze strany na stranu.“ Nakonec ho zbil do bezvědomí a Pisálek Liu skončil v nemocnici.

Nedlouho poté se Li Guang prohlásil ředitelem továrny, ve které pracoval, protože měl jakožto jediný její zdravý zaměstnanec nemalou zásluhu na tom, že se z prodělečné továrny vedené dvojicí postižených ředitelů stal výdělečný podnik. Dostal se tak do vyšší společnosti města Liu, a úměrně jeho nově nabytému postavení stouplo i Li Guangovo sebevědomí. A když potom po dlouhé době, po šesti letech od incidentu na záchodech, náhodou potkal na mostě místní krásku Lin Hong, zatoužil po ní a její chování si neopodstatněně začal vykládat jako její zájem: „Že by Lin Hong měla zájem o toho samého Plešouna Li, který jí před více než šesti lety okukoval na záchodech pozadí? Song Gang si tím nebyl ani trochu jistý, a tak se Plešouna Li vyptával: ‚Proč by o tebe měla mít Lin Hong zájem?‘ Plešoun Li se plácl po hrudi a Song Gangovi odpověděl: ‚Jsem přece továrník Li! Zamysli se! Mezi všemi liuskými továrníky, kterým je kolem dvaceti, jsem jediný já, továrník Li, ještě nezadaný...‘“ Od té chvíle se začal Plešoun Li v té době třiaadvacetileté Lin Hong neodbytně dvořit.

Pro Lin Hong znamenala Li Guangova neustálá pozornost velké trápení. Nakonec, aby už měla od Li Guanga klid, se Lin Hong rozhodla sama si najít partnera. Ze seznamu dvaceti

mužů ze Liu, kteří by, co se vzhledu týče, přicházeli v úvahu, jich ale většina byla zadaná a nakonec se jako nejlepší volba ukázal být Li Guangův bratr, Song Gang. Když se Lin Hong od matky dozvěděla, že za ní Song Gang přišel domů, rozhodla se neponechat nic náhodě: „*Když Song Gang vstoupil do jejího pokoje, Lin Hong stála u okna v záři zapadajícího slunce zády k němu a splétala si vlasy. A když Song Gang pozoroval, jak dovnitř proniká načervenalé světlo a Lin Hong stojí v jeho paprscích, když okouzleně sledoval její siluetu ve chvíli, kdy dovnitř zavál večerní větrík a zlehka rozvlnil její bílou sukni, zmocnil se ho najednou prazvláštní pocit a Song Gang se roztřásl.*“ Song Gang se nejdříve bránil, dokonce se pokusil spáchat sebevraždu, ale nakonec se rozhodl jít poprvé v životě proti přání Li Guanga za hlasem svého srdce, což bratry nakonec definitivně rozdělilo. V den svatby Lin Hong a Song Ganga podstoupil Li Guang dobrovolně vasektomii.

Přes hořkost a zklamání, které nejdříve Li Guang pociťoval, znamenala pro něj svatba Lin Hong a Song Ganga zároveň novou kapitolu jeho života. S novým elánem se pustil do podnikání. Obešel několik obyvatel města Liu, zasvětil je do svého plánu podnikat v textiliích a vybrat od nich poměrně vysokou částku jako investici. Pro většinu z nich peníze investované do Li Guangova nápadu představovaly celoživotní úspory. Pak odjel Plešoun Li do Šanghaje zařizovat vše potřebné. Na tři měsíce se po něm slehla zem, a když se konečně vrátil do Liu, vlasatý a špinavý se zprávou, že se mu nepodařilo navázat žádné kontakty a že mu zbyly peníze tak právě na jízdenku zpátky do Liu, všichni jeho věřitelé se obrátili proti němu.

Každý den, když ho potkali na ulici, ho bili. Li Guang to tři měsíce trpně snášel, protože přes jeho první rozčarování věděl, že si jejich trest zaslouží. Když jeho zdánlivé slabosti ale chtěl využít Poeta Zhao, Li Guang ho krutě zbil.

V době, kdy se vrátil ze Šanghaje, neměl Li Guang už žádné peníze a ani práci. Když narazil na ulici na projíždějícího Song Ganga, požádal ho o pomoc. Song Gang mu dal peníze a potravinové lístky, které dostal od Lin Hong, aby si sám koupil jídlo. Li Guang, který celý život přijímal Song Gangovu podporu zcela samozřejmě v duchu hesla „*Vždyť jsme přece bratři!*“, pak od něj i každý další den přebíral peníze i lístky s takovou samozřejmostí, jako by to byly jeho vlastní peníze.

Po rvačce s Poetou Zhangem si Plešoun Li opět vzal od Song Ganga peníze, ale tentokrát nešel do jídelny, ale do kadeřnictví a nechal si své dlouhé vlasy, kvůli kterým mu

dva vzdělanci ze Liu přezdívali „Beatle Li“ nebo také „Jackson Li“, ostříhat a vydal se do továrny Blahobyt, kde ho přivítali jeho bývalí zaměstnanci. Li Guang si jim postěžoval, že už tři měsíce pořádně nejedl. Když viděl, jak je to všechny zasáhlo, využil situace: „(...) *Plešoun Li se rozhodl kout železo, dokud je žhavé. Natáhl ruce a povídá jim: ‚Vyprázdněte kapsy a vytahejte všechny vaše peníze a potravinové lístky, ať se váš tovární ředitel Li může pořádně najíst!‘*“ Poté, co se za jejich peníze najedl, se opět sebevědomě prohlásil ředitelem továrny Blahobyt, majitel továrny, Tao Qing ho ale zpět nepřijal.

A tak Li Guang nejprve protestoval, nechtěl z továrny odejít a nakonec, ve snaze se uživit, začal sbírat odpadky. Prostor vedle továrny přeměnil na sběrnou a od lidí, kteří do továrny chodili, vybíral nejrůznější odpad. Obyvatelé Liu ho překřtili na „Sběratele odpadu Li“ a později se dokonce proslavil široko daleko jako „Král odpadků Li.“

Mezitím Lin Hong zjistila, že Shong Gang dával peníze tajně Plešounovi Li a velice ji to rozzuřilo. Vymohla si od Song Ganga slib, že mu peníze dávat nebude. Když se pak Song Gang začal Li Guangovi vyhýbat obloukem kolem továrny, přesvědčila nakonec Song Ganga, že má kolem svého bratra jezdit, jako když ho nevidí a neslyší: „*Song Gang se zeptal: ‚A co když na mě zavolá?‘ ‚Budeš dělat, že ho neslyšíš,‘ odpověděla Lin Hong. ‚Budeš dělat, že tam vůbec není.‘*“ Song Gang se ale dál s Li Guangem scházel, Lin Hong mu tedy začala vyhrožovat rozvodem. Toho se Song Gang zalekl a na naléhání Lin Hong oznámil bratrovi, že se jejich cesty musí rozdělit. Použil při tom stejnou větu, jakou kdysi Plešoun Li donutil Song Ganga říct Lin Hong: „*Musíš se vzdát naděje.*“

Plešoun Li ale na obchodu s odpadky brzy začal vydělávat a postupně splácet dluhy svým věřitelům. Čtyři roky od chvíle, kdy se Li Guang vrátil z neúspěšné cesty do Šanghaje a tři roky od doby, kdy začal se sbíráním odpadků, se Plešounovi Li začalo v obchodování skutečně dařit, zaměstnával dokonce deset brigádníků na poloviční úvazek, kteří vydělávali víc, než místní vysocí úředníci. Začal obchodovat s odpadem ve velkém, dokonce prodával odpad i do Japonska.

V Japonsku se mu nebývale dařilo nejen v obchodu s odpadky, ale nakoupil i množství junk západních obleků, které začaly být v té době v módě, a dovezl je do Liu. Stal se z něho magnát, spolu s Tao Qingem se pustili do přestavby města Liu, patřily mu hotely, restaurace, i obchodní centra a většina zboží v nich, ale Song Gang s ním pořád nemluvil.

Kromě jiného se Li Guang proslavil i množstvím žen, se kterými měl poměr. Když se ho ptali na jejich počet, sám nevěděl. Jen vždycky lítostivě poznamenal: „*Nebylo jich víc, než mám zaměstnanců.*“ A dále Yu Hua pokračuje: „*Plešoun Li spal nejen s ženami od nás z Liu, ale z celé Číny; z Hong Kongu, Macaa, Taiwanu, ale i ze zámoří, dokonce i s více než deseti cizinkami. Ženy od nás z Liu s ním některé spaly tajně, jiné veřejně, některé byly vysoké, jiné malé, tlusté i tenké, hezké i ošklivé, mladé i starší.*“

V té době zbankrotovala továrna, kde Song Gang pracoval. Aby se s Lin Hong byli dál schopní uživit, začal Song Gang pracovat v docích, práce to ale byla fyzicky velmi náročná a velice ho vyčerpávala, i když plat měl čtyřikrát vyšší, než míval v továrně. Pak si ale namohl záda, odmítl jít do nemocnice přesvědčený o tom, že se za pár dní vyleží. Strávil v posteli dva měsíce, přišel o práci a ani poté ještě nemohl normálně pracovat. Lin Hong ho posílala za Li Guangem, aby ho požádal o práci, ale Song Gang za ním odmítl jít. Místo toho začal prodávat květiny. Lin Hong to ale zdálo příliš ponižující, navíc dobrák Song Gang květiny ženám z Liu spíše rozdával, než prodával. Až po dvou letech od doby, kdy si zranil záda, si mohl najít práci v cementárně. Jako nekvalifikovaný dělník ale zastával tu nejhorší práci a vdechoval přitom denně tolik prachu, že si za další dva roky úplně zničil plíce. Do nemocnice znovu odmítl jít, protože nechtěl utrácet těžce vydělané peníze. O práci opět přišel a od té doby chodil po Liu s rouškou na ústech, aby svou plicní infekcí někoho nenakazil, a hledal práci.

Lin Hong v té době pořád pracovala v pletací továrně. Řediteli továrny, náruživému kuřákovi Liu se Lin Hong líbila a využíval toho, že je Song Gang bez práce a Lin Hong obtěžoval nejprve jen slovy, pak i fyzicky: Aby nepřišla o práci a aby nepřidělávala starosti svému muži, Lin Hong jeho chování většinou jen trpně snášela.

Když se z Li Guanga stala celebrita nejen kvůli jeho majetku, ale i kvůli množství žen, se kterými spal, Plešoun Li prohlásil, že spal sice s moha, ale žádná z nich nebyla pannou. To strhlo lavinu událostí. Tisíce žen z celé země mu začaly psát srdceryvné dopisy a nabízet mu své panenství, což Plešouna Li brzy přivedlo na nápad uspořádat soutěž, ve které by spolu soupeřily o titul panenské krásy. Ze tří tisíc dívek, které se soutěže přijely zúčastnit, ale čistou pannou nebyla snad ani jediná. Většina z žen byla vdaná nebo rozvedená, některé už měly i vlastní potomstvo. Ty, které formálně pannami byly, si svou panenskou blánu nechaly chirurgicky rekonstruovat. A ty, které i o své druhé panenství přišly během soutěže, si mohly

přímo na místě koupit umělou panenskou blánu – domácí produkt, nebo z dovozu, podle přání – od Toulavého Zhoua, vychytralého prodejce umělých panenských blan, který se do města Liu přesunul na začátku soutěže.

Zájem o umělé panenské blány byl velký, Toulavý Zhou prodal všechny do jediné. Song Gang, který pro něj roznášel letáky, si za svou pomoc vydělal během deseti dnů, kdy soutěž probíhala, tři tisíce yuanů. Toulavý Zhou ho pak vzal s sebou na jih, aby mu pomáhal s obchodem. Nejprve prodávali pilulky na podporu erekce, ale s jejich prodejem neměli moc úspěch, a tak se vrátili zpět k prodeji produktů pro ženy, protože „*ženy jsou v tomhle ohledu mnohem ochotnější utrácet peníze.*“ Vydali se tedy na Hainan prodávat mast pro zvětšení poprsí. Aby měl jejich produkt větší naději na úspěch, donutil Toulavý Zhou Song Ganga jít na plastickou operaci prsou. Svě ženě Lin Hong o prodělané operaci samozřejmě neřekl a než se po roce vrátil zpět do Liu, nechal si implantáty vyoperovat. Zapomněl si ale nechat vytáhnout stehy a zanícené jizvy mu způsobily další zdravotní komplikace.

Za tu dobu, kdy byl Song Gang pryč, se Lin Hong sblížila s Li Guangem. Proto v době, kdy se Song Gang vrátil z cest, nebyla doma. Byla s Plešounem Li v Šanghaji, vyhovět jeho posedlosti panenstvím a nechat si chirurgicky zrekonstruovat svou panenskou blánu. Song Gang se o tom, že ho žena podvádí s vlastním bratrem, dozvěděl velmi záhy. Velice ho to ranilo a rozhodl se nestát jim v cestě a zabít se. Předtím ještě ale napsal dva dopisy na rozloučenou, jeden pro Lin Hong, ve kterém jí děkoval za společně prožité roky a odkázal jí peníze, které na svých cestách vydělal, a jeden svému bratrovi, ve kterém ho žádal, aby se o Lin Hong postaral. Pak si lehnul pod projíždějící vlak.

Po Song Gangově sebevraždě se Lin Hong přestěhovala do jiného bytu a když se dostala z nejhoršího, z jejich původního domu udělala salón krásy. A s tím, jak k ní jezdilo žádat o práci více a více dívek, přeměnila Lin Hong, které už pak v Liu neřekl nikdo jinak než Madam Lin, salón krásy v nevěstinec.

Plešou Li se po Song Gangově smrti přestal stýkat nejen s Lin Hong, ale se všemi ženami. Aneb jak popisoval svou impotenci: „*Mé umění boje je nenávratně pryč.*“ Svoji pozici ve firmě předal Pisálkovi Liu a sám se z podnikání stáhl do ústraní. Poté, co se z televizního vysílání dozvěděl o možnosti dostat se do kosmu, začal s novou vervou cvičit a učit se rusky, aby s sebou mohl vzít do kosmu Song Gangův popel.

9.2 Postavy

Hlavními postavami jsou v románu dva nevlastní bratři, rodina, která vznikla sňatkem dvou ovdovělých rodičů. Mladší z bratrů, Li Guang, je výraznější jak charakterem, tedy lépe řečeno jeho nedostatkem, tak i coby postava hlavního příběhu. Yu Hua oba bratry popisuje jako vzájemné protiklady, jako *yin* a *yang*. Navzdory tomu, že je Song Gang vyšší, má jinak výrazně *yinové* vlastnosti, zejména při srovnání s Li Guangem.

9.2.1 Li Guang

Je to od mládí darebák a hulvát, navíc sobec, který se nestydí využívat loajality svého bratra k tomu, aby dosáhl toho, co chce. Li Guang neboli Plešoun Li je také aktérem rámcového příběhu. Narodil se jako pohrobek, jako syn muže, který přišel o život na veřejných záchodech, jablko ale nepadlo daleko od stromu. I Li Guang se několikrát za svůj život v městečku Liu nechvalně proslavil. *„Svou ne příliš lichotivou přezdívku získal už jako malý, když mu jeho matka, aby ušetřila, a nemusela s ním navštěvovat holičství moc často, nechávala vždy oholit hlavu.“*

Na začátku vyprávění ho zastihneme, jak na svém zlatém záchodě sní o tom, že se podívá do kosmu. Hořce si při tom uvědomí, že zůstal na světě sám a vzpomíná na svého nevlastního bratra, Song Ganga, který před třemi lety zemřel.

V příběhu je popisován, jako typický „macho“. Sice menšího vzrůstu, než jeho bratr Song Gang, ale jinak agresivní, nemá zábrany zbít někoho jen tak na ulici, sebevědomý, úspěšný, vytrvalý a sexuálně výkonný. Typický zástupce *yangového* principu, s jedinou vadou na dokonalosti, kterou je jeho neplodnost a pak úplně v závěru románu jeho impotence.

Přesto, že ho Yu Hua ve většině románu popisuje jako arogantního nesamostatného mladíka, přeci jen je i v jeho charakteru vidět vývoj, paradoxně je tento vývoj nejmarkantnější až ve chvíli, kdy zbohatne. Na jednu stranu

Song Gangova smrt znamenala pro Li Guanga otřes, protože přes všechno nepřátelství, které mezi nimi panovalo, byli pořád bratři, rodina. A i když oba přišli o rodiče ještě jako mladí, teprve po Song Gangově smrti Li Guang prohlásil: *„Osiřel jsem.“*

9.2.2 Song Gang

Druhý z bratrů, Song Gang, je ve srovnání s Li Guangem spíše yinový, femininní typ. Je skromný, spíše uzavřený a tichý, „*o rok starší a o hlavu vyšší.*“ Typ intelektuála, i když jím *de facto* nebyl. I po fyzické stránce byl slabší a křehčí, než Plešoun Li a jeho *yinová* charakteristika je později ještě umocněna faktem že se nechal přesvědčit plastické operaci prsou.

Už jako dítě byl hodný a nesobecký. Jednou přinesl svému bratrovi bonbóny. Li Guang byl ale zavřený doma a Song Gang se k němu nemohl dostat, tak čekali oba na matku, až se vrátí z práce. Song Gang mezitím dostal hlad, Plešoun Li ho pobízel, aby si vzal jeden z bonbónů, které přinesl, ale Song Gang k nim jen přičichl a raději sám trpěl, než aby snědl byť jediný bonbón pro Li Guanga.

Po smrti rodičů se o bratra stará a udělal by pro něj cokoli. Své nevlastní matce, která mu na smrtelné posteli klade na srdce, že je starší než Li Guang, a že by se tedy měl o bratra postarat, slibuje: „*Mami, neboj, i kdybych měl poslední misku rýže, nechám Plešouna Li, aby ji snědl; i kdybych měl poslední kus oblečení, dám ho Plešounovi Li, aby ho nosil.*“

I když ho jeho bratr jen využívá k vlastnímu prospěchu, Song Gang se o něj vždy postará, jak to slíbil matce. Jediný případ, kdy se bratrovi otevřeně postaví je, když si vezme dívku, kterou jeho bratr také miluje.

Song Gang celý život tvrdě pracuje, aby uživil sebe i svou ženu, ale čeká ho žalostný osud.

9.2.3 Lin Hong

Lin Hong byla pověstnou Femme Fatale pro oba bratry. Je rozporuplnou postavou, i když její vývoj se zdá logický vzhledem k tomu, jak se vyvíjela doba, ve které žila. V mládí byla spíše plachá, toužící po troše romantiky, proto dala nakonec přednost staršímu z bratrů, Song Gangovi. I když neměli děti, žili relativně šťastně až do bankrotu továrny, v níž Song Gang pracoval. I přes Song Gangovy zdravotní obtíže, žili. Když ale Song Gang bez rozloučení odjel na rok pryč z Liu, aby vydělal peníze, vehnala ji nakonec jeho nepřítomnost do náruče Li Guanga.

Když po svém příjezdu do Liu song Gang dozvěděl o jejich nevěře, a spáchal sebevraždu, uzavřela se Lin Hong na půl roku před světem. Pak si zřídila salon krásy, z nějž se ale postupem času stal vyhlášený nevěstinec. Od Song Gangovy smrti se pak už s Li Guangem nikdy nesešla.

9.2.4 Li Lan a Song Fanping

Rodiče obou chlapců – Li Guangova matka Li Lan a Song Gangův otec, Song Fanping, jsou v příběhu vylíčení jako vyloženě kladné postavy. Paradoxem je, že to byl právě Song Fanpingův výkřik, který pravděpodobně způsobil smrt Li Guangova otce. Zároveň je však jedním dechem popsán jako hrdina, který se neštítel vlézt do jímký plné exkrementů a tělo jeho otce odtamtud vytáhnout. Song Fanping, povoláním středoškolský učitel, ale i sportovec, milující otec i manžel, dobrosrdečný a laskavý člověk, ale i nadšený revolucionář, je v příběhu popsán až groteskně ideálně. Kromě malé vady na kráse, tedy že to vlastně on způsobil pád Li Guangova biologického otce do jímký plné exkrementů, nenajdeme na Song Fanpingovi jedinou špatnou vlastnost. Což samozřejmě neplatí pro jeho obraz v očích sousedů, pro něj je jeho druhé manželství s ženou voyera důvodem pro posměch a nakonec je to vlastnictví půdy, co dá obyvatelům městečka Liu právo jeden den zbožňovaného a obdivovaného Song Fanpinga druhý den nenávidět. Když díky své přátelské a komunikativní povaze vyprosí pro svou ženu volno z práce a povolení zajet do Šanghaje k doktorovi léčit její migrény, druhý den po jejím odjezdu dorazí do města Velká kulturní revoluce. Song Fanping nejprve v čele průvodu hrdě nese vlajku a následován podstatnou částí obyvatel města Liu nadšeně hájí revoluci.

Matka Plešouna Li, Li Lan je v příběhu vylíčena jako druhá vyloženě kladná postava. Je to obětavá matka, ke které nebyl osud příliš vlídný. Nejprve první manžel svou smrtí při okukování dámských pozadí na veřejné latríně vystavil takové potupě, že po několik let téměř nevycházela z domu, a pokud už nebylo zbylí, tak jedině se sklopenou hlavou, navíc od porodu syna trpěla nesnesitelnými migrénami. Pak jí osud dopřál pár měsíců téměř dokonalého štěstí, když se znovu provdala, jen pro to, aby jí vzápětí o toto štěstí připravil, když byl její manžel, s nímž byli svoji jen čtrnáct měsíců, krutým způsobem zabit za jejího pobytu v Šanghaji za Velké kulturní revoluce. A o pár let později jí osud znovu vystavil potupě, když byl i její syn přistížen při šmírování na latrínách. Přes všechna příkoří, která v životě utrpěla, byla ale Li Lan vždy oddanou matkou a manželkou, pro niž byla rodina vždy na prvním místě.

Kromě těchto hlavních postav je v románu ještě celá řada postav vedlejších, které však až na výjimky dostávají více prostoru spíše v druhé části románu, která se odehrává po skončení Kulturní revoluce.

9.3 Téma

9.3.1 Cesta

I v tomto románu jde svým způsobem o cestu za poznáním hodnoty lidského života a naopak o poznání, že hodnota peněz a majetku je velmi relativní. Na začátku příběhu sledujeme Plešouna Li a jeho celkem spokojené, i když už tehdy celkem nezdárné, dětství. Vzhledem k tomu, že v den svého narození přišel o otce a žil jen s matkou, neměli prostředků na obživu právě mnoho. I když se jeho matka podruhé provdala a Plešoun Li vyženil bratra, jejich situace se příliš nezlepšila, tím spíš, že Li Guangův nevlastní otec, Song Fanping byl brzy nato prohlášen za statkáře a v podstatě umučen. Postupem času Plešoun Li sice přijde k velkému jmění, stane se z něj známá osobnost, nicméně ke štěstí mu nepomůže. Naopak to spíše vypadá, že se snaží najít uspokojení mnoha pochybnými způsoby, jako je například čtení srdceryvných dopisů žen, které mu nabízejí své panenství, ale stále se mu nedaří.

Chvíli se zdálo, že když se mu podařilo dosáhnout štěstí tím, že si splnil přání ve chvíli, kdy svedl manželku svého bratra, nicméně pocit štěstí to byl jen chvilkový a brzy přišlo kruté vystřízlivění v podobě Song Gangovy sebevraždy. Teprve poté si Li Guang uvědomil důsledky svého jednání a uzavřel se do sebe. Symbolem jeho uvědomění si, že rodina a bratrská láska znamenají víc, než sexuální uspokojení, se stává Li Guangova impotence.

9.3.2 Smrt

Smrt je velmi aktuálním tématem i v románu *Bratři*. Stejně jako v případě románu *Žít* sledujeme, jak jedné z hlavních postav umírají postupně všichni nejbližší. Nejprve jeho biologický otec, pak i nevlastní otec, matka a nakonec i bratr, nepočítaje v to sousedy a známé, kteří nepřežili řádění rudých gard za Kulturní revoluce.

Zejména podoba smrti a násilí všeobecně tak, jak je zobrazovaná v prvním dílu románu, v době probíhající Kulturní revoluce, bývá obzvláště krutá, často provázená groteskními prvky, jako např. mučení pomocí divoké kočky v kalhotách, nebo nutnost zlámat Song Fanpingovy nohy, aby se jeho tělo vešlo do rakve.

Jinou podobu smrti pak vidíme přímo u Li Guanga, který svou vlastní kastrací zapříčinil definitivní smrt vlastní rodiny.

9.3.3 Osud

Další velké téma románu je typické pro díla nové historické prózy – nepředvídatelnost osudu. Plešoun Li tuto myšlenku vystihuje velice přesně ve vztahu k podnikání, nicméně by se dala velmi dobře zobecnit právě na vztah člověka k vlastní existenci: „*V podnikání je to tak, že když se člověk snaží pěstovat květiny, tak nekvetou. Když ale jen tak strčí do země větev, vyrostе z ní strom.*“

Na příkladu Song Ganga i jeho otce Song Fanpinga čtenář vidí člověka, který je dobrý a přátelský, který se snaží uživit sebe i rodinu a zasloužit si trochu štěstí. Navzdory jeho nesporným morálním kvalitám ale za každou chvíli štěstí platí neúměrně vysokou cenu. Často platí životem vlastním, nebo životem někoho blízkého.

9.3.4 Čas

V románu *Bratři* se Yu Hua snažil popsat a přiblížit čtenářům obě významná období čínských dějin. Kulturní revoluci i se všemi hrůzami a se vším tím nesmyslným násilím, ale i období ekonomického uvolnění a rozmachu charakteristické honbou za penězi a provázené nejrůznějšími bizarnostmi, umělými panenskými blanami počínaje a naprostou devalvací morálních hodnot konče.

Celý román se odehrává na pozadí 40 let dlouhé a velmi proměnlivé historie Číny, která nebere ohledy na život člověka, člověk je jí naopak spíše smýkán a unášen jako stéblo trávy v dravém proudu řeky..

9.3.5 Rodina

I v románu *Bratři* se čtenář setkává s tématem rodiny, respektive velmi často s motivem jejího rozbití. Tentokrát Yu Hua přímo naráží na palčivou situaci kolem zakládání rodiny v současné Číně tím, že Plešounovi Li, který se chce nechat sterilizovat, přímo do úst vloží větu: „*Přišel jsem se přihlásit na výzvu kontroly porodnosti!*“ A na lékařovu udivenou otázku, proč se chce nechat podvázat, když ještě nemá ženu ani děti, Li Guan odpoví: „*Ano, chci se nechat podvázat, i když nejsem ženatý. Není tak kontrola porodnosti ještě účinnější?*“

Ani starší z bratrů, Song Gang, navzdory tomu, že se ožení, nemá žádné potomstvo, a tak i v románu *Bratři* zůstává rodina bez potomka. Zvláštní je, že Yu Hua nechává čtenáře pociťovat lítost nad rozpadem rodiny, konkrétně nad smrtí jednoho z bratrů, nicméně to, že rodina nemá pokračovatele, nepodává nijak emotivně, nijak tento fakt nekomentuje, jako by postupná změna společnosti měla za následek i markantní změnu dříve tak významných hodnot.

9.4 Kompozice

Příběh je vyprávěn v er-formě, vypravěč je bezejmenný, takzvaně „vševědoucí“ daří se mu nahlížet do hlav hlavních postav a popisovat jak jejich chování, tak i jejich myšlenky a vzpomínky. Chování a myšlení hrdinů je popisováno nezaujatě. Při vyprávění přeskakuje v časových rovinách.

Stejně jako u dvou předchozích rozebíraných děl je i román *Bratři* uveden rámcovým příběhem. Sledujeme mladšího z bratrů, Plešouna Li, jak na svém zlatém záchodě vzpomíná na historku ze záchodu, kterou prožil před čtyřiceti lety, přičemž vypravěč srovnává situaci v dnešní době s tou minulou: „*Tenkrát vypadaly veřejné záchodky úplně jinak, než ty dnešní, na dnešních veřejných záchodech nevidíte ženský zadek ani periskopem. Tenkrát byla mužská a ženská část veřejných záchodů oddělená jen tenoučkou stěnou, a pod tím byla společná žumpa.*“ Nejen na tomto místě, ale i průběžně v celém textu románu srovnává minulost a současnost, jako by to byly dva úplně jiné světy, dvě úplně jiné Číny: „*Dneska nemá nahý ženský zadek žádnou hodnotu. Člověk jen mrkne a už má nějaký před očima, jen si kýchne a už do nějakého narazí. Jen zahne za roh a už na nějaký šlápne. Dříve tomu tak ale nebylo ani zdaleka. Tenkrát to byl poklad, který by se nadal vyměnit ani za zlato, ani za stříbro nebo drahokamy. Tenkrát bylo jedinou možností jít na veřejné toalety a tajně šmírovat.*“

Tomuto rozdělení na dvě diametrálně odlišná historická období v dějinách Číny odpovídá i rozdělení románu na dva díly. V prvním se Yu Hua zaměřuje hlavně na dobu Velké kulturní revoluce, zachycuje absurdnost kampaní a chování lidí pod jejich vlivem. Ve druhém díle pak popisuje situaci v Číně během období reforem a po něm, až do současnosti. Stejně jako v první polovině se zabývá absurditou situací, do kterých se lidé dostávají ať už vinou vlastní, nebo přičiněním někoho dalšího, často v honbě za výdělkem.

Román je rozdělen na množství menších příběhových linií. Kromě ústřední dvojice postav, nevlastních bratrů Li Guanga, přezdívaného Plešoun Li, a Song Ganga, kde je hlavní sledovanou postavou Li Guang, má příběh i několik dalších postav, jejichž osudy Yu Hua popisuje. Navíc i v rámci jednoho příběhu vypravěč často na základě volných myšlenkových asociací přeskakuje v čase.

Zatímco první část je zaměřena na život lidí v Číně v období Velké kulturní revoluce a jejího stínu, jejích hrozeb, kampaní a nesmyslného násilí a zlovlů, druhý díl je zaměřen na Čínu období reform, jejího velkého ekonomického rozmachu a všech důsledků, pozitivních, i negativních, které to mělo na její obyvatele.

9.5 Jazykové a stylistické prostředky

V románu *Bratři* využívá Yu Hua opět většinově chladnokrevného popisu situací, a to násilných i sexuálních. Nicméně způsobem, jakého při tom užívá, často vytváří ve čtenáři dojem naprosté absurdnosti popisované situace. Takže namísto strachu nebo vzrušení, budí takové scény spíše sarkastický úsměv. Příkladem jsou scény, ve kterých vypravěč v rámci popisu vyjmenovává předměty nebo jevy, jako například hned na začátku vyprávění: *„Dneska člověk na natřásající se nahé ženské zadky naráží skoro všude. V televizi a ve filmech, na VCD a DVD, v reklamách a časopisech, na psacích perech i na cigaretových zapalovačích... Máme tu všechny druhy dámských zadků, importované i tuzemské, bílé, žluté, černé i hnědé, velké, malé, macaté i kostnaté, hladké i hrubé, dětské i stařecké, falešné i pravé, pastva pro oči, až jednomu přechází zrak.“* Formu vyjmenovávání volí Yu Hua poměrně často a nejen ve chvílích, kde chce čtenáře šokovat: *„Před očima více než tisícovky lidí vzal najednou Li Lan do náruče. Pod světly reflektorů se začal ozývat smích. Smích hurónský ale i tichý, smích škodolibý i chichotavý, smích prostopášný, zlověstný i bláznivý, smích nucený, upřímný i falešný. Jako ve velkém lese najdeme všechny druhy ptáků, najdeme ve velkém davu lidí snad každý zvuk smíchu.“*

Kromě prvků groteskna, které ve čtenáři vzbuzují úsměv i ve chvílích, které by za normálních okolností byly spíše žalostné, jak například Song Gangova plastická operace poprsí za účelem klamavé reklamy, používá Yu Hua v románu i notnou dávku černého humoru a cynismu. Například když popisuje, jak šestice rudogardistů na ulici bije Song Fanpinga, cynicky poznamenává, jak je pro ně mučení muže na horkém letním slunci fyzicky vyčerpávající a musí si mezi jednotlivými úseky týrání Song Fanpinga odpočinout: *„Těm šesti*

s rudou páskou na rukávu už taky došly síly. Nejdřív si sedli na zem a zhluboka oddychovali. Ale brzy jim došlo, že když budou sedět na zemi pod letním sluncem, bude jim dost horko, a tak poodešli pod strom, opřeli se o jeho kmen, svlékli si nátělníky a otírali pot. (...) Těch šest s rudou páskou na rukávě, co si prve odešli odpočinout, se znovu vrátilo a znovu povalili Song Fanpinga na zem.“

I v románu *Bratři* je použito velké množství přímé řeči. Nicméně vzhledem k množství postav i délce popisovaného časového období jde z velké části o komentované vyprávění, kde většinu informací podává čtenáři sám vypravěč.

10 Shrnutí a závěr

Cílem mé práce bylo najít společná témata a literární techniky v dílech Yu Hua z let 80., 90. a první dekády 21. století. Rozborem avantgardní povídky „Vyprávění o smrti“ z roku 1988, románu *Žít*, vydaného v roce 1998 a dvoudílného románu *Bratři* (2005, 2006) bylo navzdory časovým odstupům mezi povídkou a oběma analyzovanými romány, bylo objeveno několik styčných bodů, společných pro všechna zkoumaná díla.

Nejen ve svých raných dílech, ale i v dílech pozdějších, vykazuje Yu Hua velkou zálibu v detailním zobrazování násilí a smrti, jak je vidět jak v povídce „Vyprávění o smrti“, stejně jako prakticky ve všech jeho avantgardních povídkách, a i v románech *Žít* a *Bratři*. Způsob, jakým ve svých dílech Yu Hua popisuje vraždu nebo mrzačení, čtenáře vždy ochromí.

V románu *Bratři* se Yu Hua snaží šokovat čtenáře ne jen samozřejmostí násilí a smrti, ale i explicitní sexualitou. V celém románu lze najít sexualitu ve všech jejích formách – od voyerství, onanii, sexuální obtěžování až po otevřené zobrazení sexuálního styku. Přitom se však nedá říct, že by Yu Hua psal erotickou či dokonce pornografickou literaturu, protože všechny tyto scény, jak násilné, tak sexuální, popisuje se stejným, téměř technickým přístupem, neosobně. Jeho záměrem ve všech jeho dílech je šokovat čtenáře, ale šokovat popisem intimních prožitků, včetně bolesti, naprosto nezúčastněně.

10.1 Téma

10.1.1 Cesta

Ve všech třech zkoumaných dílech se objevuje motiv imaginární cesty hlavních postav. V povídce „Vyprávění o smrti“ je to i cesta reálná, nicméně důležitější je pojetí cesty, jako charakterového vývoje hlavních postav, jejich cesta k uvědomění si vlastních chyb a reálných životních hodnot. Ve „Vyprávění o smrti“ si řidič musel uvědomit hodnotu lidského života, který zničil. V románech *Žít* i *Bratři* bylo klíčovým poznáním, že moc a majetek nejsou zárukou štěstí a spokojeného života a že rodina by měla být vždy tou nejvyšší hodnotou.

10.1.2 Smrt

Ve všech třech zkoumaných dílech je pro Yu Hua typická jeho snaha šokovat čtenáře samozřejmostí smrti. Velmi často se setkáme s tím, že stane-li se nějaké neštěstí, nejprve je Yu Hua čtenářovi popíše jaksi mimochodem, jako by se jednalo o naprostou banalitu. Teprve poté se pustí do více či méně detailního popisu toho, jak tělo vypadá, nebo jak k úmrtí vlastně došlo. Tento postup lze najít ve všech třech zkoumaných dílech.

V povídce „Vyprávění o smrti“ působí tyto popisy velmi chladným a zneklidňujícím dojmem. Jako by si v nich autor liboval a zároveň, jako by jeho postavy žádnou bolest ani jiné emoce neprožívaly.

V románu *Žít* nastává zcela odlišná situace. Čtenář bolest a smutek prožívá spolu s postavami. Neklid už nepramení z odcizení, ale z toho, jak Yu Hua popisuje smrt jako samozřejmou a nevyhnutelnou, ale zároveň velmi osobní a bolestivou.

Román *Bratři* je syntézou obou předchozích přístupů, navíc často dohnaný až do krajnosti. Smrt je často krutá a zbytečná, násilí popisované do tak absurdních až groteskních detailů, že často vzbuzuje nevěřící úsměv.

10.1.3 Osud

V ukázkách ze všech tří zde předkládaných děl poukazuje Yu Hua na nesmyslnost lidského snažení v honbě za přeludem štěstí a na bezmoc člověka jako jedince ve srovnání s nezadržitelností běhu dějin. Klíčovou je ve všech třech ukázkách otázka, nakolik má člověk možnost ovlivnit vlastní život a nakolik je ponechám na pospas okolnostem.

Jako téma jeho děl bychom mohli souhrnně označit určitý paradox dějin, Yu Hua představuje člověka jako hříčku osudu, který si nikdy nemůže být jistý vlastním životem, jako v povídce „Vyprávění o smrti“, natož postavením či jměním. Právě naopak, v románu *Žít* na postavách Long'era a Chunshenga ukazuje, že ten kdo moc vyčnívá, bude sražen a poučen o vlastní bezvýznamnosti na pozadí velkých historických událostí. V románu *Žít* ještě ukazuje, jak nepředvídatelný může osud být, když se zprvu rodinná tragédie stane nakonec překvapivě štěstím v neštěstí, a naopak v románu *Bratři*, ukazuje, že i ten, kdo je dobrý a snaživý může skončit groteskně tragicky.

10.1.4 Rodina

Téma rodiny a zejména akcentovaná důležitost mužského potomka má původ v konfuciánské filozofii a je jednou z mála tradičních hodnot, které se v čínské společnosti navzdory snahám o vymýcení drží dodnes. Ve všech zkoumaných ukázkách se Yu Hua tématu rodiny a potomků dotýká, i když v každém z nich z trochu odlišného úhlu.

Ve „Vyprávění o smrti“ je to myšlenka na vlastního potomka, který vede k prozření hlavního protagonisty a uvědomění si důležitosti lidského života.

Fugui z románu *Žít* je za nerespektování své rodiny v době svého mládí potrestán tím, že jeho vlastní potomek i vnuk zemřou.

V románu *Bratři* se pak čtenář setkává s naprostým rozkladem rodiny jako takové, jako s paralelou k rozkladu společnosti a morálních hodnot v moderní době všeobecně.

10.1.5 Časovost

Yu Hua ve všech třech ukázkách používá paralelismu ve smyslu stavění dvou stejných či podobných témat vedle sebe, aby upozornil na absurdnost života. Namísto lineárního vývoje děje využívá často prvků retrospektivy, proudu vědomí, nebo dokonce inverzní kompozici, kdy jsou „*informace jakoby zpřeházeny. Nenavazují na sebe v přirozeném časovém sledu, autor mění místo děje i čas událostí, často se vrací nazpět nebo naopak předbíhá.*“ (Hrabák, s. 29). Vytváří tak často určité cykly. Nejzjevnější je tato tendence v povídce „Vyprávění o smrti“, protagonista musí v rámci duševní katarze prodělat alespoň pomyslně návrat zpátky do bodu, kde to všechno začalo.

Z románu *Žít* sem můžeme zařadit scénu z latríny z úvodní části vyprávění, několikrát se objevující motiv volka a jeho srovnání s postavou Fuguie. V *Bratřech* je to opět záchodová scéna, kdy se od dospělého Li Guaga sedící na zlaté toaletě vypravěč přesouvá do minulosti k mladšímu Li Guangovi na veřejné záchody.

10.2 Jazykové a stylistické prostředky

Yu Hua ve svých dílech hojně využívá vulgarismů. Ačkoliv v povídce „Vyprávění o smrti“ je, až na ono obviňující „*Hajzle!*“, v podstatě nenajdeme, částečně i z důvodu absence

dialogů, v románu *Žít* a zejména v románu *Bratři* se jich objevuje velké množství. Často také jako prvek kontrastu, například k váženosti osoby, kterým je vkládá do úst.

Častějším než použitím vulgarismů je pak popisování „nízkého“ v bachtinovském smyslu. Yu Hua se, kromě popisu násilí a nejrůznějších způsobů smrti, téměř „vyžívá“ v popisech vyměšování, zvracení, masturbace a sexu. V jeho avantgardní tvorbě to bylo násilí a zvracení, v románu *Žít* vyměšování a smrt, v románu *Bratři* jsou to všechny výše zmíněné prvky dohromady rozšířené ještě o prvek sexuality.

Z hlediska jazykových prostředků lze za společné jmenovatele většiny děl Yu Hua označit absurditu, vulgárnost, kontrast „vysokého“ a „nízkého“.

10.3 Závěrem

Yu Hua vytváří reálné a uvěřitelné postavy. Ne dokonale kladné hrdiny bez chyb, ale postavy se slabostmi a obavami a temnými stránkami, postavy hrdé i zbabělé. Ve svých raných dílech je popisuje chladně a bez emocí, v dílech pozdějších dokonce s jistými sympatiemi. Občas se jim skrytě vysmívá, ale nikdy jejich chování otevřeně nekritizuje. I když někdy jeho postavy hodnotí kriticky samy sebe, Yu Hua jejich sebekritiku podává tak nějak chápavýma očima.

11 Resumé

Yu Hua is one of the most famous Chinese writers. As he is publishing since 1980's, in this analysis I made a comparison of three of his works written in different decades, the short story Narration about Death (1988), the novel To Live (1998) and the novel Brothers (2005 and 2006), and in its excerpts identified the specific narrative techniques found in all of these three works.

12 Seznam pramenů a literatury:

Primární zdroje (chronologicky):

余华。死亡叙述。1988

余华。活着。1998

余华。兄弟。上，下。2005, 2006

Články a sekundární literatura (abecedně):

Bachtin, Michail Michajlovič. *Francois Rebelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. 406 s.

Bachtin, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*. Praha, Odeon 1980.

Cai, Rong. *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. 282 s. ISBN 0-8248-2846-1

Hodrová, Daniela. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. Století*. Praha: Torst, 2001. 866 s. ISBN: 80-7215-140-1

Hrabák, Josef. *Úvod do studia literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. 151 s.

Huot, Claire. *China's New Cultural Scene. A Handbook of Changes*. Durham: Duke University Press, 2000. 258 s. ISBN 0-8223-2445-8

Knight, Deirdre Sabina. „Capitalist and Enlightenment Values in Chinese Fiction of the 1990s: The Case of Yu Hua's *Blood Merchant*.“ In *Contested Modernities in Chinese Literature*. Charles A. Laughlin (ed.). New York: Palgrave Macmillan, 2005. 246 s. ISBN 1-4039-6782-2

Li, Hua. *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua. Coming of Age in Troubled Times*. Leiden: Brill, 2011. 227 s. ISBN 9789004202269

Lin, Qingxin. *Brushing History Against the Grain. Reading the Chinese New Historical Fiction (1986 – 1999)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. 255 s. ISBN 962-209-697-2

Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Ostrava: Rubico, 2000. 187 s. ISBN 80-85839-44-X

Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-X

Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s.

余华。“我为何写作。” In 洪治纲。 *余华研究资料*。天津：天津人民出版社，2007。698 s. ISBN 978-7-201-05526-8 (s. 41-43)

E-články (abecedně):

Ehrenreich, Ben. BOOK REVIEW; Two brothers, two Chinas; Brothers A Novel; Yu Hua, translated from the Chinese by Eileen Cheng-yin Chow and Carlos Rojas; Pantheon: 644 pp. Los Angeles Times [Los Angeles, Calif] 01 Feb 2009: F.8. (ProQuest, 5. 12. 2011)

Kang, Liu. „The Short-Lived Avant-Garde: The Transformation of Yu Hua.“ In *Modern Language Quarterly*. March 1, 2002: 89-117. (EbscoHost 12. 4. 2011)

Mueggler, Erik. „A Carceral Regime: Violence and Social Memory in Southwest China.“ *Cultural Anthropology*, No. 2, Vol. 13 (May, 1998): 167-192. (JSTOR 27. 10. 2011)

Wedell-Wedellsborg, Anne. „One Kind of Chinese Reality: Reading Yu Hua.“ *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. Vol. 18 (Dec., 1996): 129-143. (JSTOR 27. 10. 2011)

Zhao, Y. H. „The Rise of Metafiction in China“. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, No. 1, Vol. 55 (1992): 90-99. (JSTOR 27. 1. 2011)

Příručky (abecedně):

Hong, Zicheng. *A History of Contemporary Chinese Literature*. Leiden: Brill, 2009. 636 s. ISBN 978-90-04-17366-8

Ying, Li-hua. *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Lanham: Scarecrow Press, 2010. 466 s. ISBN 978-0-8108-5516-8 (s. 251-252)