

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Bakalářská práce

Tereza Štilipová

***Chengnan jiushi* jako příběh formování: Lin Haiyin vypráví o
dětství a dospívání v Pekingu**

Chengnan jiushi as a story of development: Tales of childhood and growing
up in Peking by Lin Haiyin

Praha 2022

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

Poděkování

Ráda bych upřímně poděkovala vedoucímu mojí práce Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D. za jeho čas, cenné rady a velkou trpělivost, bez kterých by práce nemohla vzniknout.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 31. července 2022

Tereza Štilipová

Poznámka o transkripci

S ohledem na dostupné prameny, které jsou psané v tradičních znacích, v bakalářské práci uvádím čínské znaky jednotně v tradiční formě.

V textu používám oficiální čínskou transkripci pinyin a české ekvivalenty známých zeměpisných názvů a jmen. Názvy nepřeložených děl překládám do českého jazyka, následně uvádím název v původním znění.

Všechny překlady, pokud není uvedeno jinak, jsou moje vlastní.

Abstrakt

Studentka provede literárně-vědnou analýzu souboru autobiograficky laděných vyprávění *Chengnan jiushi* taiwanské spisovatelky Lin Haiyin (1918-2001). Zaměří se na motivickou a narativní výstavbu jednotlivých příběhů, představí *Chengnan jiushi* jako prózu “formování“ (Bildungsroman / novel of development) a pojmenuje jednotící principy povídkového cyklu jako celku.

Klíčová slova

Lin Haiyin, Chengnan jiushi, próza formování

Abstract

The student will perform a literary-scientific analysis of a collection of autobiographically tuned narratives by *Chengnan jiushi* by the Taiwanese writer Lin Haiyin (1918-2001). She focuses on the motivic and narrative construction of individual stories, introduces *Chengnan jiushi* as a prose of "formation" (Bildungsroman / novel of development) and names the unifying principles of the short story cycle as a whole.

Keywords

Lin Haiyin, Chengnan jiushi, prose of development

Obsah

1	ÚVOD	1
2	LIN HAIYIN	2
2.1	ŽIVOT AUTORKY	2
2.2	DÍLO	4
3	<i>CHENGNAN JIUSHI</i>	7
3.1	PŘIJETÍ DÍLA	8
3.2	SHRnutí DĚJE JEDNOTLIVÝCH POVÍDEK.....	9
4	TEORETICKÁ VÝCHODISKA PŘÍSTUPU	10
4.1	VYMEZENÍ ŽÁNRU AUTOBIOGRAFIE	11
4.2	VYMEZENÍ ŽÁNRU BILDUNGSROMAN.....	12
4.3	VYMEZENÍ A PROBLEMATIKA CYKLU POVÍDEK	16
5	AUTOBIOGRAFICKÉ RYSY TEXTU	19
6	<i>CHENGNAN JIUSHI</i> JAKO SPECIFICKÝ PŘÍPAD BILDUNGSROMANU.....	24
7	SPOLEČNÉ RYSY JEDNOTLIVÝCH PRÓZ	30
7.1	ČASOPROSTOR	30
7.2	POSTAVY.....	31
7.3	„KOLEKTIVNÍ HRDINA“	31
7.4	HLAVNÍ POSTAVA	32
7.5	MOTIV OPOUŠTĚNÍ DĚTSTVÍ	32
7.6	MOTIV VÍCEJAZYČNOSTI	35
8	ZÁVĚR	37
9	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	39

1 Úvod

Lin Haiyin 林海音 (1918-2001) byla významnou spisovatelkou a přední představitelkou proudu tchajwanské poválečné ženské literatury padesátých let, která je nejen známá pro svoji autorskou tvorbu, ale i pro svoji redaktorskou a publikační činnost. Nejznámějším dílem autorky, jež mělo velký ohlas jak na Tchaj-wanu, tak i na pevnině, je autobiograficky laděná sbírka narativních próz *Příběhy jižní strany města* (*Chengnan jiushi* 城南舊事), knižně poprvé vydána roku 1960, čerpající inspiraci z dětství prožitého v Pekingu. V příbězích sledujeme dospívání hlavní, výrazně autobiografické postavy Yingzi 英子, která se střetává se světem dospělých a postupně se tím formuje a přetváří její pohled na svět. Dílo tvoří předmluva k prvnímu vydání a pět narativních próz, které lze číst jak samostatně, tak i jako součást vyššího celku. Cílem této práce je představit dílo, zejména motivickou a narativní výstavbu jednotlivých próz, představit *Chengnan jiushi* jako dílo semiautobiografického charakteru, které můžeme považovat za specifický případ Bildungsromanu, a poukázat na to, jak jsou jednotlivé narativní prózy propojeny, aby vytvářely vyšší celek.

K plnému pochopení autorčiny tvorby, která se vyznačuje autobiografickými tendencemi, je relevantní znalost důležitých událostí z jejího života. První část práce je tedy věnována představení života a díla autorky, a zasazuje její uměleckou a redaktorskou činnost do literárně-historického kontextu. V druhé části blíže charakterizují sbírku *Chengnan jiushi*, v krátkosti představují jednotící prvky celku, přibližují okolnosti přijetí díla, a v neposlední řadě shrnují děje jednotlivých narativních próz sbírky. Pro potřeby práce v další části jmenuji základní charakteristiky žánru autobiografie (autobiografického vyprávění), dále vyprávění ztvárňujícího vývoj a zrání protagonisty, které bývá zahrnováno pod žánrové označení Bildungsroman, a v neposlední řadě nastíním hlavní charakteristiky povídkového cyklu, zejména jednotící prvky tohoto specifického prozaického útvaru, neboť se jedná o žánry relevantní pro studium povídkového souboru *Chengnan jiushi*.

S odvoláním na přístupy studia problematiky vymezení žánru autobiografie Philippa Lejeuna si nejprve v analytické části blíže všímám strategie výstavby argumentace jednotlivých narativních próz a snažím se dílo přiřadit k odpovídajícímu žánru s autobiografickými rysy. Posléze se při narativní analýze próz ze souboru zamýšlím, zda dílo naplňuje tematickou podstatu žánru Bildungsromanu. Nakonec s pomocí

existujících prací přistupuji ke čtení a interpretaci Chengnan jiushi jako ke specifickému případu povídkového cyklu. Za pomoci koncepce Forresta Ingrama představující tzv. dynamické motivy jako klíčové jednotící prvky narativních cyklů, tedy prvků, které do značné míry dělají z pouhého souboru jednotlivých vyprávění vyšší provázaný celek, se v probíraném souboru pokouším rozpoznat a pojmenovat dynamické motivy a vyzvednout tím tak důležitost nahlížení na sbírku *Chengnan jiushi* jako na vyšší celek.

2 Lin Haiyin¹

Lin Haiyin byla významnou spisovatelkou² a přední představitelkou proudu tchajwanské poválečné ženské literatury 50. let³, která je nejen známá pro svoji autorskou tvorbu, ale i pro svoji redaktorskou a publikační činnost. Nejznámějším dílem autorky, jež mělo velký ohlas jak na Tchaj-wanu, tak i na pevnině, je autobiograficky laděná sbírka povídek *Chengnan jiushi*, knižně poprvé vydána roku 1960, čerpající inspiraci z dětství prožitého v Pekingu. Díky tomuto dílu bývá někdy řazena ke spisovatelům pevninského původu (Peng 2002: xii). Roku 1982 se sbírka dočkala filmového zpracování⁴ Šanghajským filmovým studiem, které vzbudilo značný zájem diváků. Ve své tvorbě se Lin Haiyin věnovala především osudům jak tradičně, tak i moderně smýšlejících žen, jejichž životy byly i přes emancipační snahy Májového hnutí a následné sociokulturní změny nadále poznamenány pozůstatky tradiční patriarchální společnosti.

2.1 Život autorky

Lin Haiyin, vlastním jménem Lin Hanying 林含英, se narodila 18. března 1918 v Ósace v Japonsku do rodiny tchajwanského vzdělance Lin Huanwena 林煥文 (1888-1931), který v ní probudil zájem o literaturu a umění. Lin Huanwen, který před odchodem

¹ Vzhledem k absenci dostupných knižních zdrojů informace čerpám především z oficiálních stránek výstavy o Lin Haiyin Národního muzea tchajwanské literatury, předmluvy ke dvojjazyčnému vydání *Chengnan jiushi* a oficiálních stránek archivu Lin Haiyin.

² Lin Haiyin značnou část svého života strávila v Pekingu, ale literárně činná byla až po návratu na Tchaj-wan, můžeme o ní tedy hovořit jako o autorce tchajwanské.

³ Ženskou literaturou mám zde na mysli literaturu psanou ženami popisující a reflektující jejich životní zkušenosti z pozice ženy.

⁴ Film je dostupný ke shlédnutí i s titulky prostřednictvím platformy YouTube.

do Ósaky působil jako učitel na základní škole, etnicky přináleží ke skupině Hakka, zatímco matka Lin Haiyin byla původem ze skupiny Minnan⁵. Když byly Lin Haiyin tři roky, rodina se po neúspěchu v podnikání vrátila nazpět do Toufenu. Roku 1923, když bylo Lin Haiyin pouhých pět let, se rodina opět přestěhovala, tentokrát do Peking, kde Lin Haiyin prožila následujících dvacet pět let svého života.

V Peking si Lin Haiyin osvojila pekingský dialekt, dostalo se jí tu vzdělání včetně toho vysokoškolského, získala zkušenosti s psaním textů jako novinářka, které mohla posléze zúročit ve své umělecké a redaktorské praxi na Tchaj-wanu. V Peking se rovněž seznámila se svým budoucím manželem Xia Chengyíngem 夏承楹 (1910-2002), s kterým měla tři děti. Roku 1931 jí zemřel otec a Lin Haiyin tak musela jako nejstarší z šesti dětí začít vypomáhat matce s výchovou pěti mladších sourozenců. Smrt otce byla pro Lin Haiyin důležitým životním předělem, tuto zkušenost literárně ztvárnila mimo jiné v jednom z příběhů sbírky *Chengnan jiushi*.

V šestnácti letech Lin Haiyin započala studium žurnalistiky a zároveň začala pracovat pro *Shijie ribao* 世界日報 (The World Daily). Během své práce jako novinářka se seznámila s Xia Chengyíngem, který pro téže periodikum psával pod pseudonymem He Fan 何凡. Do povědomí čtenářů se dostal především svým pravidelným sloupkem „Na skleněné podložce mého psacího stolu“ (Boli dianshang 玻璃墊上). V roce 1948 se Lin Haiyin ve svých dvaceti osmi letech odešla společně se svojí rodinou do Tchaj-peje, kde posléze započala svojí literární a redaktorskou kariéru. Mezi lety 1949-1953 působil jako redaktorka v *Guoyu ribao* 國語日報 (Mandarin Daily News) a následujících deset let až do roku 1963 působil jako šéfredaktorka významné literární přílohy *Lianhe bao* 聯合報 (United Daily News).

Během svého působení ve vedení literární přílohy Lin Haiyin objevila mnoho nových literárních talentů jako byli například Qi Dengsheng 七等生 (1939-2020) nebo Zheng Qingwen 鄭清文 (1932-2017). Současně dodala odvalu mnoha spisovatelům z generace původně píšící v japonštině, jako byli například Zhong Lihe 鍾理和 (1915-1960) či Zhong Zhaozheng 鍾肇政 (1925-2020), pokračovat ve psaní vládou nově uzákoněném čínském jazyce. Roku 1963 musela opustit svoji pozici šéfredaktorky kvůli

⁵ Její otec pocházel z rodiny podskupiny hanského etnika Hakka v Toufenu v Miaoli a její matka, původem z hanské skupiny Minnan, byla z Banqiao v Tchaj-peji.

uveřejnění básně *Příběh* (Gushi 故事) od Fengchiho 風遲, pojednávající o kapitánovi, který se vinou vlastní nevědomosti zbloudil až se dostal na ostrov, kde potkal krásnou vdovu a zapomněl na svoji vlastní domovinu. Báseň byla úřady chápána jako nepřímá kritika útěku Čankajška na Tchaj-wan, její autor byl následně uvězněn, zatím co Lin Haiyin musela odejít z redakce novin⁶.

Od roku 1964 se Lin Haiyin začala věnovat literární tvorbě pro děti. Mezi lety 1967-1971 vedla jí založený měsíčník *Chunwenxue yuekan* 純文學月刊 (Pure Literature monthly), a v roce 1968 založila i stejnojmenné nakladatelství *Chunwenxue chubanshe* 純文學出版社 (Pure Literature Press), které bylo činné mezi lety 1968-1995.

Lin Haiyin zemřela 1. prosince 2001 ve věku 83 let v Tchaj-peji. Děti Lin Haiyin a Xia Chengyinga sdílejí zájem rodičů o literaturu, některé z nich jsou i samy literárně činné. Druhá dcera Xia Zuli 夏祖麗 (1947-) je autorkou dvou biografí o životech svých rodičů, první z nich pojednává o matce a druhá otcí.

2.2 Dílo

Literární dílo Lin Haiyin celkem čítá 3 romány, 4 sbírky povídek, 19 sbírek esejů a 10 knih pro děti. Lin Haiyin rovněž napsala řadu článků, reportáží, rozhlasových her a dalších převážně novinářských a publicistických děl. Již během svého studia začala psát poezii.

Pro její narativní tvorbu je typické rychlé a svižné tempo vyprávění dosahované především používáním krátkých vět. Lin Haiyin díky vlastním zkušenostem ve svém díle často snoubí standartní jazyk s dialekty, často ve svém díle tematizuje vícejazyčnost prostřednictvím dialogů. S humorem zachycuje snahu o soužití lidí různého etnického a regionálního původu a každodenní obtíže z takového soužití vyplývající. Ve svém díle často zachycuje útlak žen, věnuje se tématům rodiny a manželství, mimo jiné často vypráví o párech, které se musely odloučit během občanské války, aby se znovu setkaly na Tchaj-wanu.

Yvonne Chang Lin Haiyin řadí mezi autory realistického proudu. Tito autoři navazují na tradici Májového hnutí, jejich díla se však přizpůsobují politickému ovzduší na Tchaj-wanu padesátých let, což se projevuje zejména absencí proletářských a revolučních

⁶ Tato aféra bývá označována jako tzv. „Kapitánův incident“ (Chuanzhang shijian 船長事件).

témat, stejně tak jako otázek třídních rozdílů či uvědomění. Jejich díla navazují na emancipační étos literatury Májového hnutí, věnují se tématům jako je útlak žen, problematika tradiční rodiny či tvrdé životní podmínky nižších společenských vrstev. Pro díla těchto autorů je současně charakteristické, že situaci ve společnosti zobrazují prostřednictvím líčení osudů jednotlivců. (Chang 1993: 29-30)

V článku „A never-ending tale of the Chinese woman & marriage“ uveřejněném v *Taiwan Today* roku 1984 anonymní autor pro posílení svého tvrzení, že útlak žen je dominantním tématem v literárním díle Lin Haiyin, cituje slova samotné spisovatelky: „Jak mohou takové ženy, jež jsou stále uvězněny ve starých časech, dosáhnout skutečné svobody a harmonie ve svém životě?“ (Taiwan Today: 1984) Příběhy žen odehrávající se na pozadí překotných společenských a kulturních změn na počátku dvacátých let jsou častým námětem děl Lin Haiyin. Ať už se jedná o ženy moderní, jako byla ona sama, tak i těch, které takové štěstí neměly. Ženy obojího ražení jsou ale neustále i přes modernizaci země i společnosti konfrontovány s přežitým pohledem na ženu určeným tradiční patriarchální společností, který degraduje její hodnotu a postavení.

V kontextu tematizace emancipace žen jsou zpravidla zmiňovány dvě z autorčiny povídky, „Svíce“ (Zhu 燭) a „Vyšívaná sukně Zlatého kapříka“ (Jin liyu de bai zhe qun 金鯉魚的百褶裙). Pro obě povídky jsou klíčové ženské postavy a dynamika vzájemných vztahů ženských postav, které jsou určeny jejich společenským postavením a zvyklostmi. Ústřední dvojici, od jejíž dynamiky se odvíjí děje obou povídek, tvoří mužova hlavní manželka a jeho konkubína. Každá z žen má to, po čem nejvíce touží ta druhá. Ani jedna však nevzdoruje svému osudu, a ani se nevzpírá povinností, jež vyplývají z jejich sociálního postavení. Podle Yvonne Chang si právě tyto povídky zaslouží zvláštní pozornost pro svou dramatickou dějovou strukturu a působivě ztvárněné feministické téma protestu. Od její jiné tvorby zpracující téma útlaku žen se tyto dvě povídky zejména liší svým tragickým podtónem. Podle badatelky je Lin Haiyin schopna prostřednictvím příběhů zasazených do minulosti kritiky srovnatelné s nejlepšími realistickými pevninskými spisovateli třicátých let. (Chang 1993: 31-32)

V povídce „Svíce“, ve které se protagonistka, hlavní manželka muže z rodu Han, nemůže vyrovnat s tím, že si její muž učinil jedné z jejich služebných konkubín. Byla smířena s tím, že jednou k tomu dojít musí, má však nejen pocit, že je na to moc brzy, neboť je sama ještě mladá a krásná, ale navíc je přesvědčena, že by měla podle společenských konvencí konkubínu svému manželu vybrat ona, aby měla jistotu, že se jí

konkubína bude plně podřizovat. Rozhodne se předstírat nemoc, aby získala pozornost svého muže a celé rodiny. Upoutáním na lůžko její zdraví postupně chřadne. Ukládá konkubíně čím dál tím více práce, aby neměla možnost se scházet s pánem domu, jejich blízkost tím však nenaruší. Nakonec přežije jak svého muže, tak i jeho konkubínu, a stane se břemenem pro rodinu nejmladšího syna.

V povídce „Vyšívání sukne Zlatého kapříka“ sledujeme osudy Zlatého kapříka, mladé dívky, kterou si paní Xu, hlavní manželka z vážené rodiny, pořídila, aby sloužila v její domácnosti. Paní Xu si Zlatého kapříka oblíbí a zachází s ní lépe než s ostatními služkami v její domácnosti. Paní Xu, svému muži porodila již pět dcer a ani jediného syna, je tudíž na ní vyvíjen značný nátlak jak doma, zejména ze strany matky jejího manžela, tak okolím. Nemůže dopustit, aby její manžel neměl žádného mužského potomka, a tak se situaci rozhodne vyřešit nalezením vhodné konkubíny, která by mu syna porodila. Učitelkou vyšívání je upozorněna na nic netušící dívku Zlatý kapřík. Paní Xu je nápadem nadšena, neboť má dívku plně pod kontrolou. Zlatému kapříkovi se narodí syn, z čehož jí zaplaví pocit štěstí. Je šťastná, že ji její lůno nezklamalo a porodila syna, v domácnosti je však na ni i nadále nahlíženo jako na pouhou služebnou. Na svatbu svého syna si Zlatý kapřík nechá ušít sukni, jakou smí nosit pouze paní domu. Její plán je však zmařen, neboť paní Xu rozhodne, že se ona a její dcery obléknou do šatů moderního střihu qipao.

Výše představené povídky jsou ohraničeny současným smírným rámcem, ve kterých Lin Haiyin s dávkou optimismu čtenáři předkládá, že represe žen je už pouhou minulostí. Povídky proto nemůžeme chápat jako kritiku společenských neduhů nebo feudálních pozůstatků v současné tchajwanské společnosti, naopak posilují čtenářovu spokojenost se současností. Yvonne Chang tu vnímá jemnou spřízněnost mezi tematickým prostředkem v těchto příbězích a motivem i-k'u líčícího útrapy minulosti, konkrétně období před „osvobozením“ v Čínské lidové republice. V obou případech slouží kritika feudální minulosti Číny k ratifikaci současného sociopolitického řádu. (Chang 1993: 32)

Právě jednáním ženských postav, jak připomíná Yvonne Chang v zmiňované studii, se Lin Haiyin přibližuje k význačné představitelce moderní čínské literatury doby Májového hnutí, spisovatelce Ling Shuhua 凌叔华 (1900-1990), jejíž trpící a strádající hrdinky nacházejí zdroj útěchy v umírněnosti a obezřetnosti. Některá díla Lin Haiyin pojednávající o útrapách žen z rodin příslušejících ke středním vrstvám tchajwanské společnosti v padesátých letech, jsou podle badatelky prostoupena podobnou atmosférou kompromisu. (Chang 1993: 31)

I přes popularitu, které se literární dílo Lin Haiyin těší u domácího publika, nebylo doposud její dílo ve větší míře překládáno. Do anglického jazyka je přeložen pouhý zlomek titulů autorky⁷. Kromě *Chengnan jiushi* byly doposud do anglického jazyka přeložena tato díla: V roce 1963 byla přeložena sbírka povídek *Zelená řasa a slané vajíčko* (*Lü zao yu xian dan* 綠藻與鹹蛋)⁸, několik dalších povídek v anglickém překladu bylo vydáno buď v rámci antologií či časopisecky prostřednictvím *The Taipei Chinese PEN: A Quaterly Journal of Contemporary Chinese Literature from Taiwan* (Dangdai Taiwan wenxue ying yi 當代台灣文學英譯), dříve znám jako *The Taipei Chinese PEN*. Do angličtiny byl přeložen i jeden z jejích esejů⁹ nastiňující její návrhy na přeměnu literární přílohy *Lianhe bao*. Sbírkou *Chengnan jiushi* byla přeložena i do řady dalších světových jazyků mimo jiné do němčiny, japonštiny, švédštiny a korejštiny.

3 *Chengnan jiushi*

Soubor tvoří dohromady předmluva k prvnímu vydání a pět narativních próz, jmenovitě se jedná o předmluvu „Zimní slunce, dětství, velbloudí karavana“ (Dong yang tongnan luotuo dui 冬楊·童年·駱駝隊) a prózy „Hostel Huian“ (Huian guan chuanqi 惠安館傳奇), „Pojďme se podívat na moře“ (Women kan hai qu 我們看海去), „Lan Yiniang“ (蘭姨娘), „Oslí rolničky“ (Lü dagunr 驢打滾兒) a „Květy mého otce opadaly, a já už také nejsem dítětem“ (Baba de hua'er luole, wo ye bu zai shi xiao haizi 爸爸的花兒落了，我也不再是小孩子)¹⁰.

V prózách sledujeme dospívání hlavní, výrazně autobiografické postavy Yingzi, která se střetává se světem dospělých a postupně se tak učí, co obnáší být dospělým člověkem. Děje příběhů, v nichž vystupuje šesti až dvanáctiletá Yingzi, je zasazen do

⁷ Podrobný seznam překladů do anglického jazyka je možné nalézt na stránkách časopisu *Modern Chinese Literature and Culture*: <https://u.osu.edu/mclc/bibliographies/lit/translations-aut/k-l/#L>.

⁸ Lin, Haiyin, and Nancy C. Ing. 1963. *Green Seaweed and Salted Eggs*. Taipei: The Heritage Press.

⁹ Lin, Haiyin. 2014. “Ten Years of Flowing River”. In *The Columbia Sourcebook of Literary Taiwan*, Sung-Sheng Yvonne Chang, Ming-ju Fan, and Michelle Yeh. New York: Columbia University Press.

¹⁰ Neboť pracuji s dvojjazyčným vydáním, pro doplnění uvádím názvy v anglickém jazyce: „Winter Sun, Childhood Years, the Camel Caravan“, „Hui-an Hostel“, „Let Us Go and See the Sea“, „Lan I-niang“, „Donkey Rolls“, „Papa’s Flowers Have Fallen – And I Was No Longer a Child“.

dvacátých let. Příběhy jsou epizodického charakteru, sdílejí stejné prostředí a ústřední postavy, vyprávěné události však na sebe časově přímo nenasazují.

Všech pět próz sdílí stejný časoprostor, hlavní postavu, některé z postav vedlejších, a v neposlední řadě motivy opouštění světa dětství a vícejazyčnosti. Jedná se o klíčové jednotlicími prvky díla, které zásadním způsobem přispívají ke strukturní jednotě díla jako povídkového cyklu. Za pomoci jejich opakování a rozvíjení v jednotlivých částích se prohlubuje a rozšiřuje centrální téma vyššího celku.

3.1 Přijetí díla¹¹

Některé z povídek byly nejprve uveřejněny roku 1957 prostřednictvím časopisu *Ziyou Zhongguo* 自由中國, knižně soubor vyšel poprvé až roku 1960. Roku 1994 *The China Times* prohlásil *Chengnan jiushi* za nejlepší dětskou knihu. Roku 2020 byl soubor zařazen Ministerstvem školství Čínské lidové republiky zařazen do seznamu doporučené četby pro žáky základních a středních škol (Jiaoyu bu 2020).

Sbírka *Chengnan jiushi* se kromě anglického překladu (1992) dočkala i překladů do řady dalších světových jazyků, mimo jiné do japonštiny (1995), němčiny (1997), korejštiny (2001) a švédštiny (2015). Německý překlad byl roku 1999 oceněn švýcarskou literární cenou Blue Cobra Award.

Chengnan jiushi bylo roku 1982 zfilmováno Šanghajským filmovým studiem pod vedením režiséra Wu Yigonga 吴贻弓 (1938-2019)¹². Filmové zpracování sklidilo velký úspěch jak u diváků, tak u kritiků. Dočkalo se několika ocenění včetně těch mezinárodních, jmenovitě cenu za nejlepší režii na třetím ročníku čínské filmové ceny Golden Rooster Awards a také cenu za nejlepší celovečerní film Golden Eagle na Mezinárodním filmovém festivalu v Manile v roce 1983. V roce 2000 ho hongkongský magazín *Yazhou zhoukan* 亞洲周刊 (Asia Weekly) zařadil na svůj seznam sta nejlepších čínsko-jazyčných filmů dvacátého století¹³.

¹¹ Informace čerpám především z oficiálních stránek archivu autorky.

¹² Více informací o filmovém zpracování dostupné zde: <https://baike.baidu.com/item/%E5%9F%8E%E5%8D%97%E6%97%A7%E4%BA%8B/323>.

¹³ Seznam dostupný viz. zde: <https://www.imdb.com/list/ls006248556/>.

3.2 Shrnutí děje jednotlivých povídek

Narativní próza „Hostel Huian“ pojednává o přátelství mezi šestiletou Yingzi a Xiuzhen 秀貞, dcerou správce nedalekého hostelu Huian. Hostel ubytovával univerzitní studenty. Xiuzhen se do jednoho z ubytovaných studentů zamilovala a otěhotněla s ním, student však odešel a už se nikdy nevrátil. Rodina se rozhodla vyřešit situaci tím, že Xiuzhen dceru hned po porodu vezmou a bez jejího svědomí odloží u jedné z městských bran. To také učinili. V sousedství se dobře vědělo, že se Xiuzhen z prožitého utrpení nakonec zbláznila, nikdo z rodičů proto nedovolil svým dětem, aby se Xiuzhen společně trávily čas. Ani rodiče Yingzi nebyli výjimkou. Xiuzhen nabyla přesvědčení, že Yingzi je její dcera a začala dívce brát míry, aby ji mohla ušít nové oblečení. Yingzi si naopak myslela, že si ní s chce Xiuzhen pouze hrát na rodinu, nevěděla, že s Xiuzhen není něco v pořádku. Poté, co se Xiuzhen přesvědčí, že Yingzi doopravdy není její dcera, svěří se jí svým neštěstím. Yingzi se jí rozhodne pomoci najít její dceru. Jedna z jejích kamarádek, Niur 妞兒, která je doma neustále bita, není vlastní dcerou svých rodičů. Nalezli ji u městské brány, kde byla odložena dcera Xiuzhen. Niur už nemůže snášet hrubé chování nevlastního otce a rozhodne se hledat svoje pravé rodiče. Yingzi podle mateřského znaménka pozná, že Niur je ztracenou dcerou Xiuzhen. Xiuzhen s Niur společně odcestují hledat otce Niur. Všichni kromě Yingzi to považují za únos. Mezitím Yingzi vážně onemocní, probudí se až po deseti dnech a není si vůbec jista, zda vše, co se stalo, nebylo pouhým snem. Niur byla však doopravdy unesena Xiuzhen.

V narativní próze „Pojďme se podívat na moře“ sledujeme osudy zloděje. Sedmiletá Yingzi se spřátelí s cizím mužem, jehož mladší bratr navštěvuje stejnou základní školu jako Yingzi. Muž se jí svěří s tím, že musí dělat špatné věci, aby mohl jeho mladší bratr dále studovat. Yingzi v tu dobu netuší, že tím má na mysli krádeže, a nevědomky pomáhá získávat pro zloděje cenné informace. Když se dozví pravdu, poté, co je její přítel dopaden, cítí se dotčeně a zrazeně zároveň. Nesouhlasí však s matkou, podle níž byl její přítel špatný člověk, chápe totiž, že to vše dělal s dobrými úmysly zajistit svému mladšímu bratrovi potřebné vzdělání.

Děj třetí z próz, „Lan Yiniang“, se odvíjí od rozhodnutí otce nyní osmileté Yingzi postarat se o bývalou konkubínu jeho přítele i přes nesouhlas svojí manželky. Yingzi nejprve s Lan Yiniang dobře vychází, ale vše se změní, když jednoho dne spatří, jak ji její

otec drží za ruku. Z obavy, že by to mohlo ublížit matce, se rozhodne vztah Lan Yiniang s jejím otcem překazit tím, že napomůže sblížení mezi Lan Yiniang a Dexianem 德先, mladým revolucionářem, ukrývajícím se u rodičů Yingzi před hrozbou zatčení a popravy z politických důvodů. Před Lan Yiniang mluví schválně dobře o Dexianovi a Dexianovi naopak poví, že ho má Lan Yiniang ráda. Oběma též pomáhá s posíláním si psaníček a hledáním záminek pro společné schůzky. Yingzi se její plán vydaří a pár spolu odjede to Šanghaje. Nikdo nemá ani tušení, že za vším vězí právě Yingzi.

Povídka „Oslí rolničky“ vypráví příběh rodinné sloužící Songma 宋媽, která již několik let vypomáhá rodině Yingzi starat se o její mladší sourozence. Songma měla doma na venkově dvě vlastní děti, o které se v době nepřítomnosti měl starat její muž. Jedno z nich se ale utopilo před dvěma lety v řece a druhé její muž zanechal bez vědomí Songma jednomu z rikšů. Yingzi pomáhá Songma její dceru nalézt, ale bez výsledku. Muž Songma měl ve zvyku dvakrát do roka přijít do města navštívit svoji ženu. Vždy přicházel s oslem, který měl kolem krku uvázané rolničky. Jeho příjezdy proto vždy ohlašovalo cinkání rolniček. Jednoho dne muž odveze zpět sebou domů Songma.

Poslední z povídek, „Květy mého otce opadaly, a já už také nejsem dítětem“, líčí prožívání dvanáctileté Yingzi poté, co se dozvídá o smrti svého nemocného otce. Ten umírá v den slavnostního shromáždění, na němž se Yingzi loučí se základní školou. Yingzi definitivně opouští svět dětství.

4 Teoretická východiska přístupu

Pro potřebu práce nejprve podám základní charakteristiky žánru autobiografie (autobiografického vyprávění), dále vyprávění ztvárnujícího vývoj a zrání protagonisty, které bývá zahrnováno pod žánrové označení Bildungsroman, a v neposlední řadě nastíním hlavní charakteristiky povídkového cyklu, zejména jednotící prvky tohoto specifického prozaického útvaru, neboť se jedná o žánry relevantní pro studium souboru narativních próz *Chengnan jiushi*. Zejména autobiografické rysy díla bývají často vyzdvihovány. Na rozdíl od autobiografických rysů, které jsou u studovaného díla běžně diskutovány, soubor *Chengnan jiushi* dosud nebyl z pohledu Bildungsromanu a povídkového cyklu dostatečně diskutován.

4.1 Vymezení žánru autobiografie

Autobiografie je žánrem na pomezí faktuální a fikční literatury s neustálenou literární formou, čímž se stává pro literární teoretiky žánrem obtížně definovatelným. Dosud neexistuje jednoznačná definice, která by žánr odlišila od žánrů příbuzných, jako jsou například memoáry či deníky, které s autobiografií sdílejí její autobiografické tendence. *Slovník literární teorie* autobiografii v krátkosti definuje jako: „[...] vlastní životopis, to jest písemné vyličení autorova vlastního života, popřípadě některých jeho závažných úseků nebo stránek“ (Vlašín 1977: 34), jedná se však o definici nedostačující, neboť autobiografie není jediným žánrem, prostřednictvím kterého by autor mohl zaznamenávat a reflektovat svoje dosavadní životní zkušenosti a události.

Autobiografie byly po dlouhou dobu vnímány pouze jako soukromé zápisy bez primárně uměleckých aspirací (Soukupová 2015: 50), avšak novější literárně-teoretické práce, stejně jako poststrukturální a postmoderní teorie, toto zařazení komplikují (Fonioková 2018: 841). Autobiografie přináší k literatuře faktu a za použití specifické strategie výstavby argumentace recipienta přesvědčuje o dokumentární věrohodnosti sdělení o autorově životě. Avšak recipient musí mít stejně jako při četbě jiného literárního textu na paměti, že i přesto, že autor pracuje s historicky doložitelnými či věrohodnými fakty, tato jsou vždy podrobena autorově licenci na jejich výběr a interpretaci. Jejich významy v textu jsou strukturované, estetizované a hrají důležitou roli v kompozici celého textu. Je tudíž nutno takovou výpověď vnímat jako celek, takto podávaná fakta nelze vytrhnout z celku díla, neboť se jedná o jednotlivé náměty, které podléhají zákonitostem tvorby jako každé jiné. (Lederbuchová 2002: 25-26) O umělecké literární autobiografii tedy můžeme hovořit jako o semiautobiografické tvorbě, faktická životopisná náplň autobiografie bývá ovšem ve smyslu Goethova memoáru *Báseň a pravda* básnický přetvořena. (Vlašín 1977: 35)

V roce 1975 Philippe Lejeune vydává studii s názvem *Autobiografický pakt* (*Le pacte autobiographique*), ve které přichází s definicí vymezující žánr autobiografie proti jiným textům s autobiografickými rysy. Jedná se o výchozí definici, která se i přes opakovanou modifikaci, využívá dodnes. Čtenář s autorem při četbě autobiograficky laděného díla uzavírá smlouvu, podle které ví, že má k dílu přistupovat jako k autobiografii. Lejeune vypočítává několik textových ukazatelů, díky nimž je taková identifikace žánru ze strany recipienta možná. Zároveň však připouští, že text nemusí bezpodmínečně obsahovat všechny ukazatele, pouze je nutné, aby takové rysy v textu

převládaly. Jedná se o následující ukazatele. Mělo by se jednat o prozaický narativní text, jehož tématem je individuální životní příběh, zároveň by měla být zachována identita mezi autorem (jehož jméno na obálce knihy odkazuje ke skutečné osobě) a vypravěčem a mezi vypravěčem a hlavní postavou. Příběh by měl být vyprávěn retrospektivně. Cílem takové definice je odlišit autobiografii od příbuzných žánrů, jako jsou memoáry, biografie, autobiografický román, autobiografická báseň, deník, portrét a esej. (Soukupová 2015: 50-51) Klíčovým autobiografickým ukazatelem je podle Lejeuna zachování *signatury*, identity vlastního jména na paratextu autobiografie a v textu samotném (Soukupová 2015: 60)¹⁴.

Důležité je odlišit autobiografii od deníků. Autobiografie, tím, že využívá retrospektivní líčení, akcentuje časový odstup mezi událostí a jejím literárním zaznamenáním. Autorovi tak umožňuje na událost pohlížet s dostatečným odstupem a zasadit ji do širšího kontextu, aby nepůsobila fragmentárně. Autobiografie od memoárů můžeme odlišit za pomoci druhého ukazatele. Zatím co v autobiografii je tématem individuální životní příběh, memoáry směřují svoji pozornost na zachycení doby, ve které autor žil¹⁵. Dalším z žánrů, od kterých je autobiografii potřeba odlišit, je autobiografický román. Autobiografický román obdobně jako autobiografie pracuje s reáliemi z autorova života, ale nakládá s nimi podle zásad epické fabulace. Ve vyprávění tohoto typu se kombinují fakta se smyšlenými skutečnostmi, přičemž není možné je od sebe rozlišit. Zvláštním případem autobiografie je autobiografie fiktivní, která pojednává o smyšlené osobnosti, ale takovým způsobem, že se protagonista čtenáři jeví jako osoba skutečně existující. Z vybraných typů vyprávění s autobiografickými prvky má *Chengnan jiushi* nejbližší k žánru autobiografického románu, pokud opomeneme to, že se nejedná o román jako takový, ale o cyklus povídek.

4.2 Vymezení žánru Bildungsroman

Román formování, též označován i jako vývojový román, bývá jako druh románové tvorby, jejíž dějový základ tvoří růst a vyžívání osobnosti hrdiny v průběhu jeho života

¹⁴ Klára Soukupová ve své studii *Autobiografie: žánr a jeho hranice* na závěr zdůrazňuje, že si je Philippe Lejeune sám vědom toho, že hranice žánru autobiografie není možné pevně stanovit, čímž nelze autobiografii od příbuzných žánrů striktně a definitivně odlišit, existuje tak přechodné pásmo, kde se jednotlivé žánry mohou navzájem prolínat. (Soukupová 2015: 66)

¹⁵ Podle Bernda Neumanna nemají vzpomínky na dětství v memoárech co dělat. (Soukupová 2015:57)

(či úseku života). Kompozičně se vývojový román přibližuje románu biografickému, v bohatě větveném ději a v časové chronologii spojuje různá prostředí a situace do širokého obrazu doby. V kontextu sociálního a kulturního prostředí hrdina románu postupně dospívá. Zpravidla je protagonista ztělesněním ideálu autorova, čímž se pro změnu přibližuje k charakteristikám románu autobiografického. Časté použití ich-formy dojem autobiograficky laděného textu pouze umocňuje. V německé literární teorii se hovoří o tzv. Bildungsromanu, jehož hlavním rysem je, že zachycuje vnitřní formování člověka v jeho konfrontaci s okolním světem. Často dochází ke střetu sociokulturního a osobního vnímání skutečností, liší se tak od tzv. Entwicklungsromanu, který líčí život člověka zcela obecně, svým tematickým záběrem se tedy blíží více k textu biografického charakteru. (Vlašín 1977: 412)

Franco Moretti ve studii zabývající se Bildungsromanem v evropském literárním prostředí, vyslovuje názor, že vznik Bildungsromanu úzce souvisí se změnou paradigmatu, jež nově přistupuje k mládí jako k nejdůležitějšímu období života. Mládí se stává podstatou modernity a hledá svůj význam spíše v budoucnosti a odvrací se tím tak od minulosti. Bildungsroman tak můžeme chápat jako symbolickou formu modernity, jež je spjata s *proměnlivostí* (mobility) a *neklidem mladistvé duše* (inner restlessness). (Moretti 2000: 5) Zdůrazňuje dynamický charakter Bildungsromanu, jeho snahu zachovat status quo mezi procesy sebeurčení protagonisty a jeho začlenění do společnosti. (Moretti 2000: 15)

Maroula Joannou ve studii zabývající se ženským Bildungsromanem¹⁶ dvacátého století dochází k závěru, že hlavním rysem tohoto typu Bildungsromanu je to, že se soustředí na rozpor mezi vlastními potřebami protagonistky a toho, co od ní očekává okolní společnost jako od ženy. Z feministického úhlu pohledu se tudíž klasická forma Bildungsromanu jeví jako příliš konzervativní, neboť se snaží zachovat stávající status ženy ve společnosti. (Joannou 2019: 215) I přes rozpory mezi vnitřním a vnějším světem protagonisty klasický Bildungsroman totiž zpravidla končí hrdinovým plným začleněním do společnosti, které je navíc často symbolicky prezentováno v podobě sňatku. Bildungsroman po většinu svého vývoje zrcadlil genderovou nerovnost, na ženy nahlížel jako na objekty mužského chtíče a ženským postavám často dopřával uspokojení jejich tužeb pouze ve formě romantického vztahu. Zatímco pro ženské postavy mělo být manželství životním naplněním, pro mužské postavy se jednalo spíše o odměnu za jejich

¹⁶ Tím jsou myšleny výhradně díla psaná formou Bildungsromanu z per ženských autorek, jejichž hlavními postavami jsou ženy.

dosavadní úsilí. (Joannou 2019: 208-209) Ženské autorky ve dvacátých letech dvacátého století se stavějí proti zaběhnutým konvencím klasického Bildungsromanu, odmítají jeho přílišný optimismus a pojetí sňatku jako metafory paktu mezi jedincem a společností a završení dospění jedince. (Joannou 2019: 200) Stejně jako vývoj klasického Bildungsromanu věrně reflektoval kulturní a sociální změny osvícenské společnosti v osmnáctém století, tak i jeho forma z pera žen byla a je zcela závislá na rostoucím vlivu feministického hnutí ve společnosti. Pokud by nebyly nastoleny takové podmínky ve společnosti, které by ženám umožnily podstoupit cestu za vlastním sebeurčením a osamostatněním, nemohly by vznikat literární díla z pera žen, která takové změny reflektují. (Joannou 2019: 209)

V sinofonním prostředí dochází ke změně zmíněného paradigmatu během formování a působení Hnutí za Novou kulturu a Májového hnutí, od začátku orientovaných spíše kulturně nežli politicky. Mladá generace již neměla být nadále podřizována generaci starší, mládí se dostává do popředí a stává se nositelem modernity. Pro řadu moderně smýšlejících čínských intelektuálů a politiků se prostřednictvím mládí vyjadřují tužby po osvětě, reformách a revoluci, mládí podle nich ztělesňuje optimismus a je příslibem lepšího života a budoucnosti. (Song 2015: 122) V období Hnutí za Novou kulturu a Májového hnutí byla započata postupná transformace vnímání mladé generace, která s příchodem socialistických myšlenek vyústila až do chápání mladé generace jako jedné z hybných sil revolučního hnutí. (Song 2015: 122)

Termín Bildungsroman byl poprvé užit v dobovém diskurzu v období Májového hnutí. Postupně se pro něj ustálilo označení chengzhang xiaoshuo 成長小說¹⁷, což můžeme překládat jako „román individuálního růstu“. (Song 2015: 53) Rozrůzněnosti podob čínského Bildungsromanu na počátku dvacátého století napomohla kombinace vlivů evropského romantismu a japonského žánru *watakushi shōsetsu*¹⁸, stejně tak jako hnutí za

¹⁷ Básník, kritik a překladatel Feng Zhi 馮至 (1905-1993) nejprve přišel s označením xiuyang xiaoshuo 修養小說, což můžeme překládat jako „román kultivace“. Později zavedl termín jiaoyu xiaoshuo 教育小說, v překladu jako „román vzdělání“, který se uchytil a byl široce využíván. (Song 2015: 53)

¹⁸ *Watakushi shōsetsu* či *shishōsetsu* můžeme definovat jako útvar zpovědního románu, který vzkvétal především v období Taishō (1912–1926). Pro prózu psanou v žánru *shishōsetsu* je zásadní určitá podobnost autorova života s ústřední postavou jeho literárního díla. Dílo by mělo být nejen autentickým záznamem ze života jeho tvůrce, ale především záznamem jeho reakcí na dané události v jeho životě. (Keaveney 2004: 22)

zavedení hovorového jazyka baihua 白話文 jako jazyka literatury. (Li 2011: 39) Kategorizace děl jako Bildungsromanu není v čínské literární teorii příliš rozšířena, přesto se spisovatelům dostal do podvědomí za pomoci četby překladů ze světových literatur a rozšířil se tak i do jejich tvorby. (Song 2015: 55-56) Charakteristiky čínského Bildungsromanu nelze snadno shrnout, jeho charakteristiky se odvíjí od jeho rozdílných kulturních a politických vizí jednotlivých autorů. (Song 2015: 58) Jedním z převládajících rysů čínského Bildungsromanu je přítomnost leitmotivu obrody národa (Song 2015: 54), osud jedince často ztělesňuje osud celého národa. Individuální hrdina málo kdy dochází k naplnění svých individuálních ideálů. (Song 2015: 55-56) Hlavní sdílenou (obecnou) charakteristikou tohoto nového žánru v čínské literatuře je „[...] reflexivní vyprávění s retrospektivním časovým rámcem.“ (Song 2015: 114)

Požadavky na emancipaci žen, které šly v době Hnutí za Novou kulturu a Májového hnutí ruku v ruce s potřebou emancipace jedince, taktéž vycházely z kritiky tradičního konfuciánského společenského systému. Vymezují se proti diktátu hierarchie, kultu poslušnosti, proti pevným sociálním rolím a patriarchální rodině jako vzoru uspořádání celé společnosti. Emancipace žen byla podle hnutí nutná pro emancipaci celého národa. Hnutí požadovalo konec patriarchální společnosti ve prospěch práv jedince a žen, podle stoupenců hnutí emancipace žen úzce souvisela s emancipací celého národa. „Jestliže nízké postavení žen bylo příkladem zaostalosti konfuciánské kultury, čínská kultura musí změnit postavení žen, aby se mohla vyvíjet a postupovat. Pozdě qingští reformátoři jako Kang Youwei a Liang Qichao vyvinuli velké úsilí, aby změnili zvyk ženského vázání nohou a institucionalizovali vzdělávání žen, protože věřili, že zaostalost čínských žen brání vývoji čínského národa. S použitím stejné evoluční logiky obrátili stoupenci Hnutí za novou kulturu svou pozornost nejprve k situaci žen. Ale to, co chtěli stoupenci Hnutí za novou kulturu napravit, bylo víc než svázané nohy a negramotnost. Podle jejich názoru by podřízenost žen a kultura, která byla zodpovědná za to, že ženy byly podřízeny, měly být změněny. Jinými slovy, bez narození nových žen by nikdy nebylo možné říci, že Čína dosáhla nové kultury, vyššího stupně civilizace. Proto se stoupenci Hnutí za novou kulturu jako Chen¹⁹ domnívali, že je naléhavé obrátit pozornost lidí na ženská témata.“ (Wang 1999: 47-48) K Májovému hnutí je tradičně přistupováno jako ke klíčovému období pro formování ženské literární zkušenost v Číně. (Dooling 2016: 128)

¹⁹ Autor zde má na mysli čínského politika a autora Chen Duxiua 陳獨秀 (1879-1942).

4.3 Vymezení a problematika cyklu povídek

Cyklus je v literární vědě chápán jako „souvislá řada literárních děl (básní, novel, románů apod.), z nichž každé je sice samotným a v sobě uzavřeným celkem uměleckým, jež však dohromady vytvářejí vyšší strukturní jednotu, obohacující a doplňující smysl každé jednotlivé části.“ (Vlašín 1974: 59) Jednotlivé části v cyklu mohou být propojeny kompoziční, tematickou či ideovou vazbou, mohou být sjednoceny situačním rámcem nebo vykazovat společný tematický prvek, sdílet závažný motiv či ústřední postavu. (Vlašín 1974: 59-60)

S pomocí existujících prací přistupuji ke čtení a interpretaci *Chengnan jiushi* jako ke specifickému případu povídkového cyklu. Od tohoto přístupu si slibuji lepší porozumění významotvorné výstavbě jednotlivých próz i souboru jako celku. Jmenovitě budu pracovat s definicí povídkového cyklu ze studie Forresta Ingrama z roku 1971, která se zaměřuje na problematiku povídkových cyklů, dále pak budu vycházet ze studie Maggie Dunn a Ann Morris, jedné z dalších stěžejních literárněvědných studií zabírajících se problematikou povídkových cyklů, kterou jsem měla možnost nastudovat pouze prostřednictvím prací jiných autorů k jejich studii se vyjadřujících, a ze studie Františka Všetického, která se věnuje konkrétnímu případu cyklu povídek v českém prostředí.

Povídkový cyklus je literárním útvarem na pomezí povídkového souboru a volně provázaného románu. Forrest Ingram ho definuje jako knihu povídek jejich autorem natolik provázaných, že čtenářovo postupné seznamování se s jednotlivými úrovněmi výstavby celku podstatně utváří čtenářovo vnímání každé z jeho částí²⁰. (Ingram 1971: 19) Povídkový cyklus je tedy souborem povídek propojených tak, aby byla zachována rovnováha mezi svébytností jednotlivých částí a potřeb celku. (Ingram 1971: 15) *Vzorcem* (pattern) má autor namysli systém jednotících prvků, potažmo motivů, které svým opakováním sjednocují jednotlivé části do vyššího celku. Ingram takové motivy chápe jako dynamické motivy vnitřní výstavby, které považuje za mnohem podstatnější pro vymezení povídkového cyklu²¹. (Ingram 1971: 20)

²⁰ „I will define a short story cycle as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its components parts.“

²¹ Termín, původně pocházející z malířství, převzal od E. M. Fostera, který s ním původně odkazoval pouze k statickým motivům vnější výstavby, tedy takovým prvkům, kterými autor zasahuje do formátu a členění celého literárního celku.

Dynamické vzorce opakujícího se vývoje (dynamic pattern of recurrent development) ovlivňují témata, leitmotivy, prostředí, postavy a výstavbu jednotlivých příběhů. (Ingram 1971: 21) Jejich distribuce napříč cyklem může být jak symetrická, tak asymetrická, jinými slovy, jednotící dynamické motivy nemusí nutně spoluutvářet významotvornou výstavbu všech částí cyklu, ale pouze některých z nich. (Ingram 1971: 20) Ingram připodobňuje systém dynamických prvků k pohybu kola, jehož ráfek tvoří právě jednotící prvky, které rotují okolo tematického středu cyklu a tím se kolo pohybuje vpřed. Opakováním takto vymezených motivických prvků se tak prohlubuje a rozšiřuje tematické jádro celého cyklu. (Ingram 1971: 20-21) Mezi statické motivy se řadí například rámec, záměrné postupné prodlužování délky jednotlivých částí celku (Ingram 1971: 20) či ohraničení cyklu prologem a epilogem, přičemž nemusí být prolog s epilogem nutně použity zároveň. (Ingram 1971: 23) Zejména rámce bylo v minulosti často využíváno k tomu, aby se stal cyklus kompletní (Ingram 1971: 23), samotná přítomnost rámce není však dostatečné k tomu, aby se o souboru vyprávění mohlo hovořit jako o povídkovém cyklu²².

Maggie Dunn a Ann Morris ve své studii dávají přednost označení *kompozitní román* (composite novel), čímž kladou důraz na příbuznost s románem. Podle těchto badatelek jde o dominantní literární žánr moderní doby, současně při studiu *kompozitního románu* upřednostňují celek nad jeho jednotlivými částmi. Určují pět způsobů, kterými autor může docílit celotextové koherence kompozitního románu: (1) Prostředí, které označují termínem *referenční pole* (referential field), jako tradiční způsob sjednocení nesourodých částí v jeden celek, jímž autor zachycuje *étos komunity* (ethos of community). (2) Sjednocení za pomoci jediné hlavní postavy, jež prochází cestou sebepoznání. (3) Sjednocení prostřednictvím kolektivních protagonistů²³. (4) Sjednocení pomoci vrstvení děje nebo životních vzorců, tím se má na mysli, že se napříč jednotlivými příběhy opakují určité dějové vzorce, které se tím tak postupně vrství. (5) Vyprávění příběhu způsobem, kdy se samotný proces tvorby fikce stává těžištěm a koherentní technikou sbírky. (Storey 1997: 255-256) Definice badatelek, jak si všímá Suzanne Ferguson, však nemusí být dostatečná k tomu, aby mohla být použita k rozlišení mezi romány a povídkovými

²² Použitím rámce autor pouze docílí k rozdělení celku na rámcující a rámcovanou vrstvu. (Všetička 2003-2006: 397)

²³ Příkladem použití kolektivních hrdinů můžeme pozorovat například v povídkovém souboru *Dubliňané* od Jamese Joyce či *Za našich časů* od Ernesta Hemingwaye, ve kterých autoři prostřednictvím osudů jednotlivců zachycují osud celé komunity či generace. (Storey 1997: 256)

sekvencemi (Ferguson 2003: 9), právě problematičnost rozlišování mezi románem a povídkovým cyklem mi však umožňuje jejich definici při studii *Chengnan jiushi* využít.

František Všeticka pozoruje tři podstatné znaky povídkového cyklu: „(1) Cykličnost povídkového souboru vytváří především příbuzný námět, jenž by měl být dodržen v rozsahu celého díla. (2) Na povídkovém cyklu se dále podílejí postavy, pocházející většinou ze stejného prostředí; není však podmínkou, aby jedny a tytéž postavy přecházely z jedné prózy do druhé. (3) Nezbytnou podmínkou povídkového cyklu je jeho kompoziční propojenost, která může být dosti rozmanitá. Všechny tyto základní znaky bývají pochopitelně v konkrétním slovesném materiálu nejrůznějším způsobem modifikovány.“²⁴ (Všeticka 2003-2006: 403)

Vzestup povídkového cyklu může být do značné míry ovlivněn popularitou samotné povídky jako literárního žánru. (Ingram 1971: 25) Podle Malcoma Cowleyho je nárůst popularity povídkového cyklu ve dvacátém století spjat s publikační činností literárních časopisů, jež s oblibou uveřejňovaly na pokračování příběhy, v nichž vystupovaly stejné postavy, či příběhy navzájem propojované prostředím, ve kterém se jejich děj odehrával. (Ingram 1971: 25) Suzanne Ferguson podotýká, že ačkoli byly příběhy v minulosti publikovány v souborech, často rámcově ohraničených, myšlenka povídkové sekvence nebo cyklu, jak ji chápeme dnes, přichází až na počátku dvacátého století, jedná se tedy až o příspěvek modernismu. (Ferguson 2003: 1)

V Číně došlo k podobnému procesu komercializace literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století, blíže se tématem zabývá Alexander Des Forges, který zkoumá vliv periodik a literárních časopisů na vývoj literární tvorby v Šanghaji. Ve své studii podotýká, že vydávání příběhů na pokračování prostřednictvím literárních periodik vedlo k zásadnímu přehodnocení románové tvorby, jednalo se pro autory o estetickou výzvu, již museli čelit. (Des Forges 2003: 805) Soubor narativních próz *Chengnan jiushi*, který knižně vyšel až roku 1960, Lin Haiyin postupně od roku 1957 také nejprve publikovala některé z jednotlivých narativních próz prostřednictvím periodik a literárních časopisů. (Lin Haiyin wenxue zhan)

²⁴ Konkrétně se jedná o studii zabývající se povídkovým cyklem Jiřího Sumína na základě konfrontace čtyř povídkových cyklů, kromě zmíněného souboru se jedná o povídkové cykly Josefa Uhra, Karla Čapka a Ivana Turgeněva.

5 Autobiografické rysy textu

V čínské literární tradici existuje mnohem užší vazba mezi autorem a jeho dílem, než je tomu v literatuře západní²⁵. Autoři záměrně vybízejí čtenáře k chápání jejich díla jako díla autobiografického charakteru, běžně se zpřítomňují prostřednictvím vypravěče či některé z postav. K užšímu propojení autora a díla vedla již konfuciánská tradice, podle které by měl text naplňovat didaktické poslání. To v autorech probouzelo pocit určité morální zodpovědnosti za vlastní literární činnost. (Wang 2006: 4)

V klasických románech a povídkách byl čtenář často ujišťován pravdivosti textu vypravěčem, který poskytl taková historická či geografická fakta, která vyprávění činily věrohodným. Ve dvacátých letech dvacátého století významní autoři, jako byli např. Lu Xun 魯迅 (1881-1936) či Shen Congwen 沈從文 (1902-1988), často volili vyprávění v první osobě a svá vlastní rodiště jako prostředí, do kterého zasazovali děj svých příběhů. Tito a další spisovatelé tak čtenáře vedli k přesvědčení, že se jedná o pravdivé výpovědi z života svých autorů. (Wang 2006: 4)

S příchodem Mao Zedongových Yan'anských hovorů se upevňuje didaktická role literatury. Spisovatelé zodpovídají za svá díla, která jsou chápána jako přímý produkt jejich smýšlení. Fiktivní postavy bývají často ztotožňovány se samotnými autory. (Wang 2006: 4) Během padesátých let se na Tchaj-wanu musela literatura obdobně přizpůsobovat politickému ovzduší, což se projevilo zejména absencí proletářských a revolučních témat, stejně tak jako otázek třídních rozdílů či uvědomění. (Chang 1993: 29)

Čínští literární kritici a historikové mají ve zvyku seskupovat autory na základě propojení reálií z jejich životů s jejich díly. Z toho vyplývá, že je při studiu sinofonní literatury pro lepší pochopení díla potřeba důkladného nastudování reálií z autorova života. (Wang 2006: 4-5) Zatímco u mnoha děl čínské literatury může jejich (čínskými kritiky automaticky předpokládaná či zdůrazňovaná) autobiografičnost být sporná (případně zavádějící), v případě *Chengnan jiushi* je tomu – vzhledem k charakteru díla – jinak.

Formou ani retrospektivním zaměřením se *Chengnan jiushi* nijak neliší od klasické autobiografie. Jedná se o prózu bez absence jakékoli pasáže psané ve formě deníků. V moderní čínské literatuře měla od samého počátku významné postavení autobiografická literatura pracující s postupy deníkových záznamů²⁶. Autorka *Chengnan jiushi* takové

²⁵ Jsem si vědoma zjednodušujícího charakteru označení „západní literatura“.

²⁶ Jako příklad autorky využívající při psaní autobiografické literatury postupy deníkových záznamů můžeme uvést Ding Ling 丁玲 (1904-1986).

postupy nevyužívá, retrospektivním zaměřením se její autobiografická próza liší od literárních „deníkových záznamů“. Autor má v době psaní autobiografie mnohem větší odstup od popisovaných událostí, dokáže je tudíž zasadit do širšího kontextu svého života a pohlížet na ně s větším nadhledem. (Soukupová 2015: 52) V případě analyzovaného souboru víme, že se jedná o dílo, které vypráví o dětství, ale bylo napsáno až v dospělých letech autorky. Lin Haiyin se v rozhovoru²⁷ pro rádiovou stanici 中廣 Zhongguang (BCC) z roku 1988 zmínila jak dlouho promýšlí jednotlivé náměty své tvorby:

嗯，我，我創作東西是這樣啊，常常都是我記憶中啊，比如說某一個，某一個人物，莫一個事情啊，給我的這個印像很深。但是我並不沒有說馬上我把它寫成小說，沒有這個意思啊。就是說，我寫出來的東西啊，差不多是醞釀在我心裡很久。等到有一天要寫就寫得很快。醞釀心裡頭有的是幾十年，幾十年莫一個人物啊，在我腦子裡頭很深刻，但是我沒有寫他，所以我想我寫作的這種歷程是這個樣子的。嗯，因為你寫作，創作畢竟不是抄嘛，啊，不是一個小說嘛，是你，你，你要這個，要，要有靈感。嗯，在我心裡頭存了很久。(stuartstone 1988)

Já tvořím tak, že si často vzpomenu třeba na určitou postavu, určitou věc, která ve mně zanechala hluboký dojem. Ale tím nechci říci, že to hned využiji v románu, to nemám na mysli. To znamená, že to, co napíšeš, je něco, co se v mé mysli zraje už delší dobu. Když přijde den, kdy to mám napsat, napíšu to rychle. Je to postava, která mi v hlavě zraje několik desítek let, taková, která ve mně zanechala hluboký dojem, ale ještě jsem ji nenapsala, takže myslím, že tohle je můj způsob psaní. Protože když píšete, tvoření není zaznamenávání, není to povídání jen tak, jde o to, že musíš mít inspiraci. Tu mívám v sobě dlouho.

Tematicky je potřeba autobiografii odlišit od memoárů a biografie. „Autobiografie se soustředí především na autorův vnitřní vývoj, zatímco ve středu pozornosti memoárů nemá být autor sám, ale lidé, kteří ho obklopovali, a události, jichž byl svědkem nebo

²⁷ Neboť se jedná o přepis rozhovoru, jsou překlady jednotlivých pasáží pro lepší koherenci textu mírně modifikovány.

spoluvůrcem – problémy dobové a generační.“ (Soukupová 2015: 56) Podle této definice bychom mohli namítnout, že můžeme *Chengnan jiushi* považovat za memoár, neboť autorka prostřednictvím vyprávění líčí osudy lidí, kteří obklopovali autobiografickou hrdinku, snaží se zobrazením osudů jednotlivých postav z okolí hrdinky zachytit život celé komunity. Vyprávění rovněž tematizuje dobovou aktuální problematiku, zejména tu související s přetrvávajícím tradičním společenským řádem. Pokud přihlédneme k vymezení autobiografie vůči memoárům Bernda Neumanna, podle něhož se v memoárech klade důraz na společenskou roli jedince, kterou sám přijal, zatímco autobiografie primárně sledují rozvoj a upevňování identity jedince (Soukupová 2015: 57), pak ovšem nelze na *Chengnan jiushi* nahlížet jako na případ memoárové literatury. Nejenom, že centrálním tématem souboru jako celku je individuální vývoj hlavní hrdinky, ale soubor próz, které tvoří *Chengnan jiushi*, končí dospěním hrdinky, jejím začleněním do společnosti. Protagonistka, tudíž nevystupuje jako nositelka sociální role, kterou si sama zvolila.

V každé z próz souboru se díky hlavní postavě dozvídáme o osudech postav jiných, setkání s nimi hrdinku postupně formuje a přetváří její pohled na svět, je tedy relevantní hovořit v kontextu probíraného souboru i o prvcích žánru biografie. Autobiografie nezdá se obsahují biografické pasáže zobrazující osoby, které do značné míry ovlivnily autorův/autorčin život. Skrze tyto postavy autor/autorka vlastně hovoří sám o sobě. (Soukupová 2015: 59) Můžeme tedy hovořit o tom, že součástí líčení vlastního procesu dospívání jsou též pasáže biografického charakteru.

Podle Lejeuna je pro vymezení autobiografie klíčové zachování identity mezi autorem a vypravěčem prostřednictvím tzv. *signatury*, shody vlastního jména autora na paratextu autobiografie a v textu samotném²⁸. Pokud není identita podložena shodným jménem autora, vypravěče a hlavní postavy nemůžeme o díle hovořit jako o autobiografii, i přesto, že by splňovalo jiné formální nároky žánru. V případě nezachování *signatury* můžeme o díle hovořit jako o autobiografickém románu či díle s autobiografickými tendencemi. (Soukupová 2015: 60) Žánr autobiografického románu se formálně nijak neliší od autobiografie, rozdíl je však v míře reference výpovědi, která se odvíjí od sdílené identity autora s vypravěčem. (Soukupová 2015: 60) U souboru narativních próz *Chengnan*

²⁸ Zároveň ale připouští, že existují takové případy, jejichž kategorizace je i přes jasné vymezení značně problematická. Tím má na mysli takové texty, ve kterých dochází k rozporu mezi uzavřeným paktem a jménem protagonisty. (Soukupová 2015: 61)

jiushi se jméno autorky uvedené na obálce knihy neshoduje se jménem vypravěčky a hlavní postavy, tudíž by se k dílu nemělo přistupovat jako k referenční výpovědi o skutečnosti, ale jako k dílu s autobiografickými rysy nebo autobiografickému románu. Mohli bychom říci, že se tak autorka zříká zodpovědnosti za referenční status souboru. To by potvrdzovala i slova autorky z předmluvy k prvnímu vydání:

可是，我是多麼想念童年住在北京城南的那些景色和人物
啊！我對自己說，把它們寫下來吧，讓實際的童年過去，心靈的童
年永存下來。

就這樣，我寫了一本《城南舊事》。

我默默的想，慢慢的寫。看見冬陽下的駱駝隊走過來，聽見
緩慢悅耳的鈴聲，童年重臨於我的心頭。(Lin 2002: 7)

Ale jak se mi stýská po místech a lidech mého dětství stráveného
na jihu Pekingu! Řekla jsem si pro sebe, pojď je všechny zapsat, abych
nechala odejít dětství skutečné a navždy uchovala dětství svého nitra.

A proto jsem napsala *Chengnan jiushi*.

V duchu přemítám, pomalu píši. Vidím karavanu velbloudů, jak
přichází v zimním slunci, slyším klidný a příjemný cinkot zvonečků,
dětství se znovu navrácí do mého srdce.

Lin Haiyin zde deklaruje inspiraci vlastním dětstvím a de facto tak potvrzuje i identitu mezi autorem a hlavní postavou a vypravěčem v jedné osobě, zároveň se však zříká referenčního statusu textu. Jde jí především o zachycení atmosféry či duše vlastního dětství, ne o pouhý záznam událostí minulosti. Na druhou stranu přinejmenším domácí čtenáři vědí, že jméno hlavní postavy Yingzi 英子 je odvozeno od původního jména autorky, Lin Hanying 林含英. Autorka k sobě referuje jako k Yingzi i v dalších prózách autobiografického charakteru. Příkladem může být soubor povídek *Příběhy manželství* (*Hunyi de gushi* 婚姻的故事)²⁹.

Chengnan jiushi je tudíž textem, který nechává čtenáře váhat mezi referenčním a fikčním čtením. Čtenáři může ignorovat autorkou stanovený pakt a přistupovat k souboru jako k dílu autobiografického charakteru. Pokud se však vrátíme k pojmosloví Philippa

²⁹ Lin, Haiyin. 1963. *Hunyi de gushi*. Taipei: Wen xing shudian.

Lejeuna, jedná se o text, ve kterém může být na základě absence *signature* potvrzen pakt románový. Nicméně dosazením souboru do širšího kontextu díla a života autorky se čtenáři otevírá širší interpretační pole.

Lin Haiyin se o hlavních postavách souboru ve výše citovaném rozhovoru vyjádřila následovně:

你比如说《城南旧事》那么拿里头的人物啊，哎，有好多是真的。

比如说那佣人宋妈，那是真的，我父母，我自己。(stuartstone 1988)

Vezměte si například postavy z *Chengnan jiushi*, hodně z nich je skutečných. Například služebná Songma, ta byla skutečná, moji rodiče a já.

Potvrzením identity mezi autorem a vypravěčem a mezi vypravěčem a hlavní postavou můžeme vyloučit i možnost chápání díla jako fiktivní autobiografie.

Na druhou stranu o jedné z dalších postav ze souboru se autorka vyjádřila následovně:

[...] 比如說有一個賊啊，有一個賊他供他弟弟唸書，他做賊。而跟這個英子啊交了朋友什麼的，那個印像是什麼的？我住在新簾子胡同的時候啊，有一天放學回家，就好多軍，呃，這個，警察就說逮著賊了。逮著一個賊，那賊就從我對面的一個破房子的這個這個荒草里面呢，把他求出來的啊。我只是那一剎那的印象，我並沒有跟他交朋友，只是，哦，說有這麼一個賊。那於是那個印象給我太深了，我就一直好像若干年來都有。那麼有一天我要寫一個小說，啊，寫這麼樣一個故事，那我就把它算上，-揉進去。我的小說差不多都是這樣。(stuartstone 1988)

[...] je tam například jeden zloděj, zloděj, který platil vzdělání svému bratrovi, kradl. A spřátelil se s Yingzi, odkud jsem to vzala? Když jsem bydlela v uličce Xin lianzi, jednoho dne, když jsem přišla ze školy, bylo tam tolik vojáků, policie oznámila, že chytila zloděje. Zloděje polapili v trávou zarostlém, rozpadlém domě naproti. Byl to jen takový letný zážitek, nekamarádila jsem se s ním, znamená to..., že pouze takový zloděj byl. Ten dojem byl ale velmi silný, proto jsem si ho uchovávala po celá léta. Když jsem se později jednoho dne pustila do psaní příběhu, do psaní takového příběhu, zahrnula jsem ho do něj, zapracovala jsem ho do něj. Moje vyprávění jsou téměř vždy takové.

Je tedy zřejmé, že bychom k *Chengnan jiushi* měli přistupovat jako k dílu semiautobiografického charakteru, které obdobně jako autobiografie pracuje s reáliemi z života autorky, ale nakládá s nimi podle zásad epické fabulace, což znamená, že skutečné události jsou doplněny o skutečnosti smyšlené.

Stejně tak se nabízí možnost číst *Chengnan jiushi* jako specifický případ autobiografického románu v podobě souboru těsně provázaných vyprávění vytvářejících vyšší významotvorný celek.

6 *Chengnan jiushi* jako specifický případ Bildungsromanu

V narativních prózách „Hostel Huian“, „Pojďme se podívat na moře“, „Lan Yiniang“, „Oslí rolničky“ a „Květy mého otce opadaly, a já už také nejsem dítětem“ sledujeme dospívání hlavní, výrazně autobiografické postavy Yingzi, která se střetává se světem dospělých a postupně poznává, co obnáší být dospělým člověkem. Jinými slovy povídky zachycují střet mezi sociokulturním a osobním vnímáním hlavní postavy, a vlivem tohoto střetu dochází k postupnému vnitřnímu formování hlavní postavy. Při vědomí toho, že je *Chengnan jiushi* vnitřně provázaným souborem narativních próz vytvářejících vyšší celek, můžeme k analyzovanému dílu přistupovat jako k specifickému případu Bildungsromanu, které naplňuje tematickou podstatu žánru.

Každá z próz souboru ztvárňuje určité období dospívání hlavní postavy, přičemž jednotlivé období mají univerzální platnost, neboť příběhy na této rovině odkazují k obdobím, kterými si při dospívání projde každý jedinec. První z próz, „Hostel Huian“, je literárním ztvárněním období, kdy činí jedinci problém oddělit skutečnost od smyšleného či představovaného. Druhá z próz, „Pojďme se podívat na moře“, tematizuje problematiku odlišení dobra od zla. Třetí z próz, „Lan Yiniang“, představuje období, kdy jedinec pomalu začíná být citlivý vůči rozdílům mezi muži a ženami a poznává podstatu jejich vzájemných milostných a sexuálních vztahů. Čtvrtá z próz, „Oslí rolničky“, blíže představuje období pozdního dospívání, kdy se rozšiřuje povědomí jedince o společnosti. Poslední z próz, „Květy mého otce opadaly, a já už také nejsem dítětem“, tematizuje dospění jedince, prostřednictvím metafory rozpuku a uvádání květeny symbolizuje poznání běhu lidského života, cyklu života a smrti. (Chang 2014: 107)

Próza „Hostel Huian“ pojednává o přátelství mezi šestiletou Yingzi a Xiuzhen, dcerou správce nedalekého hostelu Huian, která se zbláznila poté, co ji krátce po

porodu příbuzní bez jejího vědomí vzali dcerku. Jedna z dalších kamarádek Yingzi, Niur, která je doma neustále bita, není vlastní dcerou svých rodičů. Nalezli ji u městské brány, kde byla odložena dcera Xiuzhen. Niur už nemůže snášet hrubé chování nevlastního otce a rozhodne se hledat svoje pravé rodiče. Poté, co Yingzi slíbila Xiuzhen pomoc při hledání její dcery, Yingzi dochází k poznání, že by hledaná dcera mohla být Niur. Xiuzhen s Niur společně odcestují hledat otce Niur. Všichni kromě Yingzi to považují za únos. Mezitím Yingzi vážně onemocní, probudí se až po deseti dnech. Není si vůbec jista, zda vše, co se stalo, nebylo pouhým snem, neboť její matka má na sobě stále zlatý náramek, o kterém si Yingzi myslela, že ho darovala Xiuzhen.

媽媽說着就摩撫我的嘴巴，我的眼皮，我的頭髮，忽然一個東西一下碰了我的頭，疼了一下，我睜開眼看，是媽媽手上套的那隻 - 那隻金鐲子！我不由得驚喊了一聲：「鐲子！」媽沒說什麼，把金鐲子又推到手腕上去。我的眼睛直望着媽媽的金鐲子，心想着，這隻金鐲子不是 - 不就是我給一個人的那隻嗎？那個人叫什麼來着？我糊塗了，但不敢問，因為我現在不能把那件事記得很清楚。我怎麼就生病，就住到這醫院裏來了呢？我是一點兒也不清楚。(Lin 2002: 129)

Zatímco maminka mluvila, hladila mi tvář, oči a vlasy. Najednou mě něco uhodilo do hlavy a zabořilo to. Otevřela jsem oči, byl to zlatý náramek na mamčině zápěstí – ten zlatý náramek! Mimoděk jsem vykřikla: „Ten náramek!“ Máma nic neřekla, jen si náramek posunula výše po paži. Hleděla jsem na mamčin zlatý náramek a říkala si, tenhle zlatý náramek – není to ten, který jsem darovala jistě ženě? Jak se ten člověk jmenoval?

Byla jsem zmatená, ale neodvažovala jsem se zeptat, protože jsem si tu příhodu nepamatovala úplně jasně. Jak to, že jsem onemocněla a musela do nemocnice? Nebylo mi to vůbec jasné.

V próze „Pojďme se podívat na moře“ se sedmiletá Yingzi spřátelí s cizím mužem, kterého finanční situace jeho rodiny dohnala až ke krádežím. Jak protagonistka posléze pochopí, muž krade kvůli tomu, aby zajistil svému mladšímu bratrovi potřebné vzdělání. Yingzi tak nemůže souhlasit se svojí matkou, podle které je muž špatným člověkem, neboť chápe, že vše dělá s dobrými úmysly. Yingzi vyžívá k tomu, že je schopna rozeznat dobré

věci a činy od těch špatných. Současně dochází k poznání, že totot vždy snadno rozeznat nelze.

媽媽說：

「小英子，看見這個壞人了沒有？你不是喜歡作文章嗎？將來你長大了，就把今天的事兒寫一本書，說一說一個壞人怎麼做了賊，又怎麼落得這麼個下場。」

「不！」我反抗媽媽這麼教我！

我將來長大了是要寫一本書的，但絕不是像媽媽說的這麼寫。我要寫的是：《我們看海去》。(Lin 2002: 195)

Maminka řekla:

„Yingzu, viděla jsi toho zlého muže? Ráda píšeš, že ano? Až vyrosteš, můžeš o tom, co se dnes stalo, napsat knihu, kde budeš vyprávět, jak se ze zlého muže stal zloděj a jak to s ním špatně dopadlo.“

„Ne!“ Vzbouřila jsem se proti tomu, co mi maminka řekla.

Až vyrostu, napíšu knihu, ale nebude taková, jak říkala maminka.

To, co jsem chtěla psát, je „Pojďme se podívat na moře“.

Próza „Lan Yiniang“, se odvíjí od rozhodnutí otce osmileté Yingzi postarat se o bývalou konkubínu jeho přítele i přes nesouhlas svojí manželky. Yingzi nejprve s Lan Yiniang dobře vychází, ale vše se změní, když jednoho dne spatří, jak ženu její otec drží za ruku. Vytuší, že by to mohlo ublížit matce, a rozhodne se proto vztah Lan Yiniang s jejím otcem překazit tím, že napomůže sblížení mezi Lan Yiniang a mladým revolucionářem Dexianem, který byl vzat pod ochranu otce Yingzi.

忽然，在噴雲吐霧裏，蘭姨娘的手，被爸一把捉住了，爸說：

「你這是硃砂手，可有福氣呢！」

蘭姨娘用另一隻手把爸的手甩打了一下，抽回手去，笑瞪着

爸爸：

「別胡鬧！沒看見孩子？」

爸也許真的忘記我在屋裏了，他側擡起頭，衝我不自然的一笑，爸的那付嘴臉！我打了一個冷戰，不知怎麼，立刻想到媽。我

站起來，掀起布簾子，走出臥室，往外院的廚房跑去，我不知道為什麼要在這時候找母親，跑到廚房，我喊了一聲：「媽！」背手倚着門框。(Lin 2002: 219)

Najednou tatínek Lan Yiniang uprostřed oblaků kouře chytil za ruku a řekl:

„Máš rumělkově červené ruce, to je znamení štěstí“

Lan Yiniang udeřila volnou rukou tatínka do dlaně, zatímco druhou ruku odtáhla a usmála se na něj.

„Nepovídej hlouposti! Copak nevidíš, že tu je dítě?“

Možná tatínek opravdu zapomněl, že jsem v místnosti. Zvedl hlavu a s nepřirozeným úsměvem se na mě podíval. Tátův výraz mě rozechvěl a najednou, aniž bych věděla proč, jsem si vzpomněla na maminku. Postavila jsem se, zvedla závěs, vyšla z ložnice a rozběhla se ke kuchyni na vnějším dvorku. Nevěděla jsem, proč jsem chtěla najít mámu právě teď,

ale sotva jsem dorazila do kuchyně, zavolala jsem: „Mami!“ a s rukama za zády jsem se opřela o rám dveří.

Próza „Oslí rolničky“ vypráví příběh rodinné sloužící Songma, která již několik let vypomáhá rodině Yingzi starat se o její mladší sourozence. Songma měla dvě vlastní děti, jedno se však utopilo, neboť na něho nikdo nedohlížel, a druhé její muž přenechal bez jejího vědomí jednomu rikšovi. Muž Songma měl ve zvyku dvakrát do roka přijít do města navštívit svoji ženu, aby si od ní převzal vydělané peníze. Nakonec jednoho dne muž odveze sebou domů i Songma. Yingzi se díky tomu poprvé v životě dozvídá, že chudoba může vézt k rozdělení rodiny (Peng 2002: xxiv). Současně si mladá protagonistka, která zná z vlastní zkušenosti pouze městské prostředí, rozšiřuje „obzor“ o venkov a nuzných poměrech, v nichž venkované žijí.

Poslední z próz, „Květy mého otce opadaly, a já už také nejsem dítětem“, uzavírá vnitřní proměnu Yingzi z dítěte v „malého dospělého člověka“. Následkem zkušenosti s úmrtím otce Yingzi definitivně opouští svět dětství a jako nejstarší ze sourozenců klidně a vyrovnaně přejímá zodpovědnost za sebe i za své sourozence.

「大姐姐，別說什麼告訴你爸爸了，你媽媽剛從醫院來了電話，叫你趕快去，你爸爸已經……」

他為什麼不說下去，我忽然着急起來，大聲喊着說：

「你說什麼？老高。」

「大小姐，到了醫院，好好兒勸勸你媽，這裏就數你大了！就數你大了！」

瘦鷄妹妹還在搶燕燕的小玩意兒，弟弟把沙土灌進玻璃瓶裏。是的，這裏就數我大了，我是小小的大人。我對老高說：

「老高，我知道是什麼事了，我就去醫院。」我從來沒有過這樣的鎮定，這樣的安靜。

我把小學畢業文憑，放到書桌的抽屜裏，再出來，老高已經替我雇好了到醫院的車子。走過院子，看那垂落的夾竹桃。我默念着：

爸爸的花兒落了

我也不再是小孩子。(Lin 2002: 303)

„Slečno, nemluvte o tom, že byste tatínkovi něco řekla. Vaše maminka právě volala z nemocnice a chce, abyste tam hned přijela. Váš otec už ...“

Proč nedokončil větu? Najednou jsem zpanikařila a vykřikla:

„Co jsi to řekl, Lao Gao?“

„Slečno, až půjdete do nemocnice, zkuste utěšit svou matku. Jste nejstarší z dětí. Jste nejstarší.“

Moje hubená sestra se hádala s Yanyanem o hračku, bratříček sypal písek do láhve. Ano, mezi námi všemi jsem byla malý dospělý. Řekla jsem Lao Kaovi:

„Lao Gao, já vím, co se stalo, hned jdu do nemocnice.“ „Nikdy předtím jsem nebyla tak vyrovnaná, tak klidná.“

Vložila jsem diplom do zásuvky psacího stolu. Když jsem vyšla z domu,

Lao Gao už pro mě najal rikšu, abych mohla dojet do nemocnice. Když jsem procházela přes dvorek, podívala jsem se na povadlý oleandr a tiše si pro sebe řekla:

květy mého otce opadaly,

a já už nejsem dítě.

Yvonne Chang řadí Lin Haiyin mezi tchajwanské autory realistického proudu. Tito autoři navazují na pevninskou tradici Májového hnutí, jejich díla se však přizpůsobují politickému ovzduší na Tchaj-wanu padesátých let. Taková díla navazují na emancipační

étos literatury Májového hnutí, věnují se tématům jako je útlak žen, problematika tradiční rodiny či tvrdé životní podmínky nižších společenských vrstev. (Chang 1993: 29-30) Tvorba Lin Haiyin byla inspirována a ovlivněna spisovateli Májového hnutí, zejména Ling Shuhua byla již od mládí jednou z jejích oblíbených autorek, stejně jako ona se inspirovala ženskou literaturou a pekingskou literární školou³⁰. (Chang 2014: 103) Lin Haiyin sama přiznala vliv Májového hnutí na svoji tvorbu:

我和我國五四新文化運動，幾乎同時來到這世上，新文化運動發生時(1919)，我才是個母親懷抱中的女嬰，是跟著這個運動長大的，所以那個改變人文的年代，我像一塊海綿似地，吸取着時代的新和舊雙面景象，飽滿得我非要藉寫小說把它流露出來不可。(Chang 2014: 101)

Přišla jsem na svět téměř ve stejnou dobu jako Hnutí za novou kulturu v mé zemi. Byla jsem malá holčička v náručí své matky, když se vzedmulo Hnutí za novou kulturu (1919), vyrůstala jsem s ním, a tak jsem jako houba nasála staré i nové stránky této doby natolik, že jsem je musela odhalit prostřednictvím svých vyprávění.

V tradičním systému bylo na ženy a děti nahlíženo jako na podřadné, tudíž nebylo potřeba literatury, která by byla psána či překládána primárně pro ně. V období Májového hnutí, které se orientovalo na emancipaci jedince, se začal prosazovat vznik ženské a dětské literatury. Začala být psána díla, ve kterých figurovaly ženy či děti jako hlavní postavy. Nejznámějším advokátem literatury pro ženy a děti byl autor Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), jehož koncepce „humanistické literatury“ (Ren de wenxue 人的文學) vycházela z objevu žen a dětí, tedy ze správného chápání žen a dětí jako samostatných bytostí³¹. (Shen 2014:263)

Jak bylo již zmíněno v teoretické části práce jedním z převládajících rysů čínského Bildungsromanu je přítomnost leitmotivu obrody národa (Song 2015: 54), osud jedince často ztělesňuje osud celého národa, psychická a fyzická deformace jedince symbolizuje úpadek celého národa. Avšak v případě *Chengnan jiushi* osud hlavní postavy s osudem

³⁰ Představitelé tzv. pekingského literární školy působí většinou na severu. Centrem je Peking a patří sem také Tianjin, Jinan, Qingdao a další města na severu země.

³¹ Zhou Zuoren svoje myšlenky o „humanistické literatuře“ shrnuje ve stejnojmenné eseji z roku 1918.

celého národa nijak propojen není. Podobně jako tvorba jiných moderních autorek, dílo Lin Haiyin se tematicky vyznačuje narozdíl od tvorby mužských autorů tím, že se soustředí na popis a reflexi osobních životních zkušeností z každodenního života. Navíc Lin Haiyin stejně jako jiní tchajwanští autoři realistického proudu byla nucena politickým ovzduším padesátých let na Tchaj-wanu se ve své tvorbě odvrátit od sociálně-historické domény k té soukromé. (Chang 1993: 30) Soubor *Chengnan jiushi* je apolitický, vymezuje se pouze vůči tradičním konfuciánským normám.

7 Společné rysy jednotlivých próz

v Ingramově koncepci představují tzv. dynamické motivy klíčový jednotlicí prvek narativních cyklů, tedy prvek, který do značné míry dělá z pouhého souboru jednotlivých vyprávění vyšší provázaný celek. V případě *Chengnan jiushi* můžeme za dynamické motivy považovat časoprostor, některé z postav vedlejších, hlavní postavu, a v neposlední řadě motivy opouštění světa dětství a vícejazyčnosti, které jsou přítomny ve všech příbězích souboru.

7.1 Časoprostor

Čas a prostředí, o kterých můžeme hovořit jako o dynamických motivech, cykličnost souboru výrazně umocňují. Maggie Dunn a Ann Morris chápají prostředí jako tradiční způsob sjednocení nesourodých částí v jeden celek, jímž autor zachycuje *étos komunity*. (Storey 2003:255) Stejně tak František Všeticka propojuje postavy tvořící cyklus sdílením stejného prostředí. (Všeticka 2003-2006: 403) Budováním prostředí Lin Haiyin evokuje atmosféru svého dětství a společně s prací s časem tím umocňuje pocit nostalgie. Vyprávění neobsahuje podrobnější popisy prostředí a ani konkrétní časové údaje, autorka však uvádí názvy konkrétních míst z jižní části starého Pekingu.

出了東交民巷，看見了熱鬧的哈德門大街了，但是往哪邊走？我們站在美國同仁醫院的門口。宋媽的背，汗濕透了，她提起竹布褂的兩肩頭抖落着，一邊東看看，西看看。(Lin 2002: 275)

Na konci uličky Východní Xiaomin jsme uviděly rušnou ulici Hademen. Když jsme stály před Americkou nemocnicí, nevěděly jsme, kterým směrem se vydat.

Vyprávěné události na sebe časově bezprostředně nenasazují, jednotlivé příběhy jsou však řazeny chronologicky. Chronologičnost a časovou soudržnost vyprávění posiluje řazení jednotlivých příběhů v souladu s univerzálně platnými etapami dospívání jedince. Každý z příběhů souboru ztvárňuje určitou fázi dospívání hlavní postavy. Jednotlivé fáze mají univerzální platnost, neboť příběhy na této rovině odkazují k zřetelně vymezeným fázím dospívání člověka. (Chang 2014: 107)

7.2 Postavy

Postavy jsou klíčovým dynamickým motivem a jako takové zásadním způsobem přispívají ke strukturní jednotě díla. *Chengnan jiushi* je sjednoceno hlavní postavou, která zároveň plní funkci vypravěče, stejně tak opakovaným výskytem jiných, pro hlavní postavu důležitých postav. Mimo to každá z próz souboru vypráví osudy postav dalších, o nichž můžeme hovořit jako o hlavních postavách individuálních povídek. Na základě toho můžeme tak postavy podílející se na cyklu rozdělit do dvou skupin, jejichž role se však v některých případech navzájem prolínají.

Mezi pro hlavní postavu důležité postavy, které se vyznačují přecházením z jedné prózy do druhé, a kterým je v textu věnován nemalý prostor, můžeme zařadit otce a matku Yingzi a rodinnou služebnou Songma. Zmíněné postavy jsou hlavními nositeli konfuciánských hodnot v textu a mají nemalý vliv na formování hlavní postavy.

Mezi hlavní postavy individuálních povídek se řadí Xiuzhen s Niur z prózy „Hostel Huian“, muž, s kterým se Yingzi spřátelila v próze „Pojďme se podívat na moře“, Lan Yiniang a další.

V posledních dvou prózách se z postav, které do té doby plnily pouze roli vedlejší, zároveň stávají hlavní postavy individuálního příběhu. V próze „Oslí rolničky“ se hlavní postavou stává sloužící Songma, která do té doby kromě rodičů plnila roli jedné z nejdůležitějších vedlejších postav celého cyklu. Hlavní postavou prózy „Květy mého otce opadaly, a já už také nejsem dítětem“ je otec hlavní postavy, který umírá v nemocnici v den slavnostního shromáždění, na němž se jeho dcera loučí se základní školou.

7.3 „Kolektivní hrdina“

Seskupení postav do představy jediné komunity, která tvoří ústřední postavu díla, Maggie Dunn a Ann Morris označují jako „kolektivního hrdinu“. Badatelky ve své studii rozlišují dva typy „kolektivního hrdiny“, buď se může jednat o doslovného „kolektivního hrdinu“, přičemž sbírka postav vystupujících v příbězích je výslovně sjednocena

společným smyslem pro komunitu a kulturu či o figurativního „kolektivního hrdinu“, kdy je jediným rysem postav to, že sdílejí konkrétní místo a životní styl, a jsou jimi zároveň utvářeny. Figurativní „kolektivní hrdina“ představuje koherentní reakci na sociální, ekonomické kulturní a demografické změny způsobené industrializací, urbanizací a šířením kapitalismu. (Elkington 2015: 37)

V případě *Chegnan jiushi* všechny postavy vyjma hlavní shodně charakterizuje tradiční smyšlení a útrapy z toho vyplývající. Přítomnost tohoto vzorce posiluje strukturní soudržnost souboru a současně umožňuje dílo interpretovat jako soubor vyprávění mnohdy tragických osudů jednotlivců, jehož cílem je zachytit vybrané aspekty života širší komunity v čase pozvolného zániku tradiční společnosti. Tento tzv. „kolektivní hrdina“ je tvořen postavami, které nemusí nutně sdílet stejné názory nebo chování s protagonistkou, a cyklus vyprávění se jeví být ideální formou pro vytvoření takové narativní strategie.

7.4 Hlavní postava

Sjednocení za pomoci jediné hlavní postavy, jež prochází cestou sebepoznání je podle Maggie Dunn a Ann Morris jeden ze způsobů, jak docílit celotextové koherence vyššího celku. (Storey 2003: 256) V prózách sledujeme střet mezi sociokulturním a osobním vnímáním hlavní postavy, přičemž vlivem tohoto střetu dochází k postupnému vnitřnímu růstu hlavní postavy. Prózy ze souboru *Chengnan jiushi* ztvárňují jednotlivá období dospívání hlavní postavy Yingzi.

Z hlediska hlubší struktury výstavby celku působí jednotící prvky nejen na úrovni motivické, ale také na úrovni narativní. (Andrš 2016: 194) *Chengnan jiushi* je sjednocen hlavní postavou, která zároveň plní funkci vypravěče, z hlediska naratologické nomenklatury můžeme tedy hovořit o tzv. „vypravěči s tělem“. Osudy hlavních postav individuálních příběhů jsou v případě *Chengnan jiushi* obvykle zobrazovány útržkovitě, zejména prostřednictvím dialogů. Útržkovitost je dána cílenou nespolehlivostí dětské vypravěčky, jejíž kognitivní schopnosti a zkušenosti nejsou dostatečně k tomu, aby mohla plně pochopit, co se okolo ní odehrává.

7.5 Motiv opouštění dětství

Podle Ingrama je jedním z důležitých dynamických motivů povídkového cyklu variace stejného tématu (Ingram 1971: 18), Maggie Dunn a Ann Morris ve své studii hovoří o sjednocení povídek v cyklu za pomoci vrstvení určitých dějových či životních

vzorců. (Storey 1997: 256) Takové sjednocení můžeme pozorovat i u souboru *Chengnan jiushi*, jehož ústředním tématem je dospívání hlavní, výrazně autobiografické postavy Yingzi; jinými slovy díky řetězci příběhů sledujeme, jak protagonistka definitivně opouští svět dětství a stává se z ní, podle jejich vlastních slov, „malý dospělý člověk“. (Lin 2002: 303) V předmluvě k prvnímu vydání *Chengnan jiushi* autorka zmiňuje, že dílo píše proto, aby „[...] nechala odejít dětství skutečné a navždy uchovala dětství svého nitra. (Lin 2002: 6) Je tedy zřejmé, že motiv opouštění dětství je jedním ze základních témat souboru jako celku, které je rozvíjeno prostřednictvím jednotlivých příběhů.

V každé z próz se setkáváme s jinou variací či variacemi na motiv opouštění dětství. Povídky jsou vystavěny velmi podobně, vyprávění opakovaně využívá vzorec „setkání“. Vypravěčka se setkává s druhými lidmi a postupně se dozvídá víc o jejich situaci a osudech. Povídkový cyklus je sjednocen hlavní postavou, která zároveň plní i funkci vypravěče, stejně tak opakovaným výskytem jiných, pro hlavní postavu důležitých, postav. Mimo to každá z povídek souboru líčí osudy postav dalších, můžeme o nich tedy hovořit jako o hlavních postavách individuálních povídek.

Jednotlivá vyprávění pracují opakovaně se vzorcem setkání-odloučení, ve všech prózách se hlavní postavy individuálních povídek nakonec od vypravěčky odloučí. Stejně tak můžeme u jednotlivých příběhů pozorovat opakování motivu odchodu i v případě postav, s nimiž se vypravěčka setkává. Postavy se např. musí (či v minulosti musely) vyrovnat se ztrátou některého ze svých bližních. Motivy odchodu či ztráty vždy hrají zásadní roli a je třeba je vnímat jako varianty jednotícího „dynamického motivu“.

První z próz „Hostel Huian“ sleduje osudy Xiuzhen, dcery správce hostelu pro univerzitní studenty, který se nachází nedaleko od bydliště vypravěčky. Xiuzhen se do jednoho z ubytovaných studentů zamiluje a otěhotní s ním, student však odejde a už se nikdy nevrátí. Její rodina jí hned po porodu dceru odebere a dítě bez jejího vědomí odloží k jedné z městských bran. Xiuzhen se se ztrátou dcery nedokáže vyrovnat a zblázní se. Jedna z dalších kamarádek Yingzi, Niur, která je doma neustále bita, není vlastní dcerou svých rodičů. Nalezli ji u městské brány, kde byla odložena dcera Xiuzhen. Niur už nemůže snášet hrubé chování nevlastního otce a rozhodne se hledat svoje pravé rodiče. Yingzi dochází k poznání, že by hledaná dcera mohla být Niur. Xiuzhen s Niur společně odcestují hledat otce Niur. Všichni kromě Yingzi jsou však přesvědčeni o tom, že se jedná o únos. Motiv opouštění je navíc ke konci prózy znovu rozvíjen, neboť Yingzi společně se svojí rodinou opouští svůj starý domov a stěhují se do nového a lépe vybaveného prostoru.

Na závěr prózy „Pojďme se podívat na moře“ je přítel Yingzi chycen a odveden, neboť ho finanční situace jeho rodiny dohnala až ke krádežím. Jak protagonistka posléze pochopí, muž krade kvůli tomu, aby zajistil svému mladšímu bratrovi potřebné vzdělání. Yingzi tak nemůže souhlasit se svojí matkou, podle které je muž špatným člověkem, neboť chápe, že vše dělá s dobrými úmysly.

Příběh třetí z próz, „Lan Yiniang“, končí společným šťastným odchodem chráněnců otce Yingzi, bývalé konkubíny jeho blízkého přítele Lan Yiniang a mladého revolucionáře Dexiana, do Šanghaje. Yingzi nejprve s Lan Yiniang dobře vychází, ale vše se změní, když jednoho dne spatří, jak ženu její otec drží za ruku. Vyuší, že by to mohlo ublížit matce, a rozhodne se proto vztah Lan Yiniang s jejím otcem překazit tím, že napomůže sblížení mezi Lan Yiniang a Dexianem.

V próze „Oslí rolničky“ se Yingzi musí vyrovnat s odchodem rodinné sloužící Songma, která zaviněním svého manžela přišla o dvě vlastní děti, jedno z nich se utopilo, neboť na něho nikdo nedohlížel, a druhé její muž přenechal bez jejího vědomí jednomu rikšovi. Muž Songma má ve zvyku dvakrát do roka přijít do města navštívit svoji ženu, aby si od ní převzal vydělané peníze. Nakonec jednoho dne muž odveze sebou domů i Songma. Songma tak musí opustit Yingzi a její sourozence, které vychovala jako svoje vlastní.

V poslední z próz souboru, „Květy mého otce opadaly, a já už také nejsem dítětem“, Yingzi tím, že získá zkušenost s úmrtím otce, definitivně opouští svět dětství. Odchod je tu tedy tematizován hned nadvakrát. Smrt otce je dána do souvislosti s dospěním hlavní postavy pomocí obrazu rozpuku a uvadání květů. Odchod z dětství můžeme zároveň interpretovat jako vstup do dospělosti. Zatímco život Yingzi teprve rozkvétá, život jejího otce definitivně uvadá stejně jako květiny, o které za svého života pečoval.

Je zřejmé, že opakování a rozvíjení motivu opouštění dětství prohlubuje a rozšiřuje jedno z ústředních témat souboru a stává se tak důležitou jednotící složkou významové výstavby souboru jako celku.

Susan Lohafer ve své studii věnující se žánru povídky hovoří o tzv. *návratu domů* (homecoming) a *opouštění domova* (home-leaving) a považuje je za základ většiny krátké fikce, neboť spočívají v lidské zkušenosti s pocitem bezpečí a nejistoty. Metaforou tohoto prvotního vztahu ke světu představuje návrat a odchod z domova, jež spojují prostorové i lineární prvky. Vztahem mezi prostorovými a lineárními prvky má badatelka na mysli napětí mezi paradigmatickým aspektem fikce a syntagmatickým postupem vyprávění.

Postavy návratu a odchodu z domova podle ní splňují požadavky linearity i prostorovosti, protože umožňují postup z jednoho prostoru do druhého, a tím zajišťují dějový pohyb, a zároveň nastolují strukturální binární vztah mezi bezpečím a nebezpečím. (Riach 2018: 7) V případě *Chengnan jiushi*, jehož ústředním tématem je dospívání hlavní, výrazně autobiografické postavy Yingzi, protagonistka postupuje z prostoru starého do nového, tudíž můžeme o díle hovořit jako o příkladu typu *odchodu z domova*.

7.6 Motiv vícejazyčnosti

Motiv vícejazyčnosti považuji za další významný dynamický motiv propojující dílo v jediný celek, jehož opakováním a rozvíjením se rozšiřuje tematické jádro díla. Lin Haiyin díky vlastním zkušenostem ve svém díle často snoubí standardní jazyk s dialekty, mnohdy tematizuje vícejazyčnost prostřednictvím dialogů. *Chengnan jisushi* není výjimkou, motiv vícejazyčnosti je přítomen ve všech prózách souboru.

Pro účely práce jsem vybrala tři úryvky dialogů z prózy „Hostel Huian“, v kterých můžeme spatřit, jak velký prostor autorka motivu vícejazyčnosti v dílu věnuje. S humorem v nich zachycuje snahu o soužití lidí různého etnického a regionálního původu a každodenní obtíže z takového soužití vyplývající.

V prvním z úryvků si Yingzi všímá, jak moc činí její matce problém rodinné služebné sdělit, co má ten den koupit na trhu.

媽媽還說不好北京話，她正在告訴宋媽，今天買什麼菜。媽不會說「買一斤豬肉，不要太肥」。她說：「買一斤漏，不要太回。」 (Lin 2002: 13)

Maminka stále neuměla moc dobře pekingským nářečím. Zrovna říkala Sungma, co má dnes koupit na trhu, a nedokázala říct: „Kup jeden jin vepřového, ne moc tučného.“ To, co řekla, znělo jako: „Kup jeden jin škvírek, tak moc se nevracej.“

Druhý z úryvků velmi jednoduše zachycuje, v jak etnicky bohatém prostředí se Yingzi během svého dětství a dospívání nacházela.

宋媽是順義縣人，她也說不好北京話，她說成「惠難館」，媽說成「灰娃館」，爸說成「飛安館」，我隨着胡同裏的孩子說「惠安館」，到底哪一個對，我不知道。 (Lin 2002: 13)

Sungma pocházela ze Shunyi a taky nemluvila dobře pekingským nářečím. Ona říkala „Hostel Huinan“, maminka říkala „Hostel Hueiwa“, tatínek „Hostel Feian“, já „Hostel Huian“ jako ostatní děti v naší uličce. Co je vlastně správně, jsem nevěděla.

V posledním z vybraných úryvků Yingzi svojí kamarádce Niur pro pobavení zpívá písničku v nářečí Hakka, kterou se naučila od svého otce. Niur text písničky rozesměje.

「那你唱，那你唱。」 妞兒推着我，我卻又不好意思唱了，她一定要我唱，我只好結結巴巴的用客家話念唱起來：

「你聽着 - 想來麼事想心肝，緊想心肝緊不安！我想心肝心肝想，正是心肝想心肝……」

我還沒數完呢，妞兒已經笑得擠出了眼淚，我也笑起來了，那幾句詞兒可真是拗嘴。

「誰教你的？什麼心肝想心肝，心想心肝想的，哈哈！你唱的這是哪國的歌兒呀！」

我們倆摟在一堆笑，一邊瞎說着心肝心肝的，也鬧不清是什麼意思。(Lin 2002: 47)

„Tak zpívej, zpívej!“ Niur mě pobízela, ale já jsem se trochu styděla. Trvala na svém, a tak jsem začal váhavě zpívat v nářečí Hakka,

Poslouchejte -

Na co myslím, myslím na svého drahého,

Myslím na svého drahého, cítím se tak rozrušená,

Myslím na svého drahého, můj drahý také myslí,

Tak její drahý myslí na drahého...

Ještě jsem ani nedozpívala, když se Niur rozesmála, až jí po tváři stékaly slzy. Začala jsem se smát také, protože ten text byl opravdu jazykolam.

“Kdo tě to naučil? Všechno to drahé přemýšlení o drahém, ha ha ha!

Z které země tahle píseň pochází?”

Smály jsme se tak, že jsme si padly do náruče, jak jsme si opakovaly:
“Drahý, drahý,” aniž bychom chápaly, co to všechno znamená.

8 Závěr

Sbíрку *Chengnan jiushi* tvoří pět příběhů, které jsou vyprávěny hrdinkou v dětském až dívčím věku, a předmluvou k prvnímu vydání. V příbězích sledujeme část dětství a dospívání hlavní, výrazně autobiografické postavy Yingzi, která se střetává se světem dospělých a postupně tak dochází k poznání toho, co obnáší být dospělým člověkem. Příběhy jsou epizodického charakteru, sdílejí stejné prostředí a některé z postav. Vyprávěné události na sebe časově bezprostředně nenasazují, jednotlivé příběhy jsou však řazeny chronologicky. Analýza zaměřená na motivickou a narativní výstavbu jednotlivých příběhů představuje *Chengnan jiushi* jako narativní prózu semiautobiografického charakteru, kterou lze z pohledu žánrového považovat za specifický případ Bildungsromanu. Výsledky analýzy dále umožňují čtení a interpretaci souboru *Chengnan jiushi* jako specifického případu povídkového cyklu.

V čínské literární tradici existuje mnohem užší vazba mezi autorem a jeho dílem, než je tomu v literatuře západní. Autoři často záměrně vybízejí čtenáře k chápání svého díla jako díla autobiografického charakteru a běžně se zpřítomňují prostřednictvím vypravěče či některé z postav. (Wang 2006: 4) V případě *Chengnan jiushi* se tak může stát, že čtenář bude ignorovat autorkou stanovený románový pakt a přistupovat k tomuto souboru narativních próz jako k dílu jednoznačně autobiografického charakteru. *Chengnan jiushi* je však dílem, které záměrně nechává čtenáře váhat mezi referenčním a fikčním čtením. Jedná se o dílo semiautobiografického charakteru, které obdobně jako autobiografie pracuje s reáliemi z života autorky, ale nakládá s nimi podle zásad epické fabulace, což znamená, že skutečné události jsou pozměňovány a doplňovány o skutečnosti smyšlené.

K *Chengnan jiushi* rovněž můžeme přistupovat jako ke specifickému případu autobiografického narativu v podobě souboru strukturně provázaných vyprávění vytvářejících vyšší významotvorný celek.

Osudy hlavních postav *Chengnan jiushi* nejsou nijak propojeny s osudem národa, dílo je apolitické, nepostrádá však společensko-kritický aspekt, neboť se vymezuje vůči tradičním konfuciánským normám.

Jednotlivé příběhy souboru ztvárňují střet mezi sociokulturním a osobním vnímáním hlavní postavy, přičemž vlivem tohoto střetu dochází k postupnému vnitřnímu růstu hlavní postavy. Každý z příběhů souboru ztvárňuje určitou fázi dospívání hlavní postavy. Jednotlivé fáze mají univerzální platnost, neboť příběhy na této rovině odkazují k zřetelně vymezeným fázím dospívání člověka. (Chang 2014: 107) V posledním z příběhů souboru následkem zkušenosti s úmrtím otce hlavní postava definitivně opouští svět dětství a její proces dospívání se tak završuje. Vzhledem k tomu, že je *Chengnan jiushi* vnitřně provázaným souborem narativních próz vytvářejících vyšší významotvornou strukturu, dílo jako celek můžeme považovat za specifický případ Bildungsromanu, neboť naplňuje tematickou podstatu tohoto žánru.

V Ingramově koncepci představují tzv. dynamické motivy klíčový jednotlicí prvek narativních cyklů, tedy prvek, který do značné míry dělá z pouhého souboru jednotlivých vyprávění vyšší provázaný celek. V případě *Chengnan jiushi* můžeme za dynamické motivy považovat časoprostor, jednotlivé postavy, zejména postavu hlavní, a v neposlední řadě motivy opouštění světa dětství a vícejazyčnosti, které jsou přítomny ve všech příbězích souboru.

Čas a prostředí, o kterých můžeme hovořit jako o dynamických motivech, cykličnost souboru výrazně umocňují. Budováním prostředí autorka evokuje atmosféru svého dětství a společně s prací s časem tím umocňuje pocit nostalgie. Vyprávění neobsahuje podrobnější popisy prostředí a ani konkrétní časové údaje, autorka však uvádí názvy konkrétních míst z jižní části starého Pekingu. Chronologičnost a časovou soudržnost vyprávění posiluje řazení jednotlivých příběhů v souladu s univerzálně platnými etapami dospívání jedince.

Postavy jsou klíčovým dynamickým motivem a jako takové zásadním způsobem přispívají ke strukturní jednotě díla. *Chengnan jiushi* je sjednoceno hlavní postavou, která zároveň plní funkci vypravěče, stejně tak opakovaným výskytem jiných, pro hlavní postavu důležitých postav. Mimo to každá z próz souboru vypráví osudy postav dalších, o nichž můžeme hovořit jako o hlavních postavách individuálních povídek. Vyjma hlavní postavy všechny ostatní postavy shodně charakterizuje tradiční smyšlení a útrapy z toho vyplývající. Přítomnost tohoto vzorce posiluje strukturní soudržnost souboru a současně umožňuje dílo interpretovat jako soubor vyprávění mnohdy tragických osudů jednotlivců, jehož cílem je zachytit vybrané aspekty života širší komunity v čase pozvolného zániku tradiční společnosti. Tento tzv. „kolektivní hrdina“ je tvořen postavami, které nemusí nutně

sdílet stejné názory nebo chování s protagonistkou, a cyklus vyprávění se jeví být ideální formou pro vytvoření takové narativní strategie.

Ve všech pěti příbězích lze pozorovat přítomnost podobných motivů. Motiv opouštění světa dětství a vícejazyčnosti jsou významnými jednotícími prvky cyklu. Zejména motiv opouštění světa dětství, který prostupuje celý soubor, je jedním z nejdůležitějších jednotících prvků, které umožňují nahlížet na *Chengnan jiushi* jako na povídkový cyklus. Myšlenka, že člověk musí něco opustit, aby se mohl posunout dále, prostupuje jednotlivé části souboru i dílo jako celek. Vrstvením motivu opouštění se prohlubuje a rozšiřuje jedno z ústředních témat souboru a tento motiv se tak stává důležitou jednotící složkou významové výstavby souboru jako celku. Tematizací vícejazyčnosti autorka zachycuje snahu o soužití lidí různého etnického a regionálního původu a každodenní obtíže z takového soužití vyplývající.

9 Seznam použité literatury

Prameny

Hsiao, Lien-ren. 1975. "Gold Carp's Pleated Skirt". In *An Anthology of Contemporary Chinese Literature*, Pang-yuan Chi, 9-23. Taipei: National Institute for Compilation and Translation.

Lin, Hanyin. 1997. *Chengnan jiushi*. Hangzhou: Zhejiang wenyi chubanshe.

Lin, Hanyin. 2003. *Chengnan jiushi*. Taipei: Erya chubanshe youxian gongsi.

Lin, Haiyin, Nany C. Ing, and Pang-yuan Chi. 2002. *Memories of Peking: south side stories*. Hong Kong: Chinese University Press.

Nieh, Hua-ling, ed. 1990. "Candle". In *Bamboo Shoots After the Rain: contemporary Stories by Women Writers of Taiwan*, Sung-sheng Yvonne Chang and Ann C. Carve, 17-25. NY: The Feminist Press.

stuartstone. "Lin Haiyin tan xiezu de caifang luyin (1988.3.29)". Bilibili Video, 40:33, 2022-03-14, https://www.bilibili.com/video/BV1wP4y1u7Gd?spm_id_from=333.999.0.0.

Sekundární zdroje

Andrš, Dušan, ed. 2016. "Shi Tuo's Narrator as Central Consciousness: Short-story Cycle Records from Orchard Town.". In *Crossing between Tradition and Modernity*, edited by Kirk A. Denton, 185-200. Praha: Karolinum Press.

Des Forges, Alexander. 2003. "Building Shanghai, One Page at a Time: The Aesthetics of Installment Fiction at the Turn of the Century". *The Journal of Asian studies* 62 (3): 781-810.

Dooling, Amy D. 2016. "Reconsidering the Origins of Modern Chinese Women's Writing". In *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, edited by Kirk A. Denton, 128-135. New York Chichester: Columbia University Press.

Elkington, Kate. 2015. "WOOL SPIN BURN: The role of the reader in determining a composite novel's whole text coherence". Disertace, University of the Sunshine Coast.

Ferguson, Suzanne. 2003. "Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism". *Journal of the Short Story in English* 41: 1-11.

Fonioková, Zuzana. 2018. "Fikčnost ve faktuálním vyprávění". *Česká literatura* 66 (6): 841-869.

Chang, Rui-yan. 2014. "Lin Haiyin Chengnan jiushi shengming shuxie zhi yanjiu". Diplomová práce, National Chong Hsing University.

Chang, Sung-sheng Yvonne. 1993. *Modernism and the nativist resistance: contemporary Chinese fiction from Taiwan*. Durham: Duke University Press.

Ingram, Forrest L. 1971. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Hague, Paris: Mouton.

Jiaoyu bu. 2020. “*Jiaoyu bu jichu jiaoyu kecheng jiaocai fazhan zhongxin shouci xiang quanguo zhong xiaoxuesheng fabu yuedu zhidao mulu*”. http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/gzdt_gzdt/s5987/202004/t20200422_445605.html.

Joannou, Maroula, ed. 2019. “The Female Bildungsroman in the Twentieth Century”. In *A History of the Bildungsroman*, edited by Sarah Graham, 200-216. Cambridge: Cambridge University Press.

Keaveney, Christopher T. 2004. *The subversive self in modern Chinese literature: the Creation Society's reinvention of the Japanese shishosetsu*. New York: Palgrave Macmillan.

Lederbuchová, Ladislava. 2002. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H & H.

Li, Hua. 2011. *Contemporary Chinese fiction by Su Tong and Yu Hua: coming of age in troubled times*. Leiden: Brill.

“Lin Haiyin shuwei zhuti guan”. c2015. <https://linhaiyin.nmtl.gov.tw/>.

“Lin Haiyin wenxue zhan”. <https://lin.nmtl.gov.tw/>.

Moretti, Franco. 2000. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. London: Verso.

Peng, Hsiao-yen, and Steven K. Luk. 2002. “Introduction: Memories of Peking: South Side Stories”. In *Memories of Peking: south side stories*, viii-xxxi. Hong Kong: The Chinese University Press.

Riach, Graham K. 2020. “Henrietta Rose-Innes and the Politics of Space.” *Journal of Commonwealth Literature* 55(1): 1-24.

Shen, Chu. 2014. "The literary translator as social agent: Zhou Zuoren and the literature for children". *Neohelicon* 41 (1): 257-273.

Song, Mingwei. 2015. *Young China: national rejuvenation and the bildungsroman, 1900-1959*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center.

Soukupová, Klára. 2015. "Autobiografie: Žánr a jeho hranice". *Česká literatura* 63 (1): 49-72.

Storey, Michael L. 1997. "Reviews". *Studies in Short Fiction* 34 (2): 255-256.

Taiwan Today. 1984. *A never-ending tale of the Chinese woman & marriage*. <https://taiwantoday.tw/news.php?unit=20,29,35,45&post=25472>.

Vlašín, Štěpán. 1977. *Slovník literární teorie*. Praha: Český spisovatel.

Všetička, František. 2006. "Povídkový cyklus". In *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu*, Libor Pavera and Ivo Pospíšil. Svazek 2, 397-403. Brno: Istenis.

Wang, Yiyang. 2006. *Narrating China: Jia Pingwa and his fictional world*. London: Routledge.

Wang, Zheng. 1999. *Women in the Chinese Enlightenment: oral and Textual Histories*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.