

ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

ORIENTALIA I



ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

ORIENTALIA I

**ORIENTALIA**  
**I**

**Literatura a umění Tchaj-wanu**

Za obsah jednotlivých příspěvků odpovídají jejich autoři.

1. vydání

editor © Ondřej Kučera, 2007

**ISBN 978-80-244-1710-3**

## Obsah

Ediční poznámka. . . . .	7
Úvodem <i>Ondřej Kučera</i> . . . . .	9
Z historie čínských císařských sbírek na Tchaj-wanu <i>Lucie Olivová</i> . . . . .	11
Čchen Čchi-kchuan, tradiční nebo moderní čínský malíř? <i>Michaela Pejčochová</i> . . . . .	21
Kritický náčrt dejín literatury Taiwanu do roku 1949 s ohľadom na otázku identity <i>Táňa Dluhošová</i> . . . . .	41
Deset významných žen tchajwanské literatury <i>Zdenka Heřmanová</i> . . . . .	69
Je jedna taková písnička... <i>Si Mu-žung (Z čínštiny přeložila Zuzana Daňková)</i> . . . . .	77
S ostrým nožem temnou nocí pouští <i>San Mao (Z čínštiny přeložila Adéla Stoužilová)</i> . . . . .	81
Životní pokus: láska <i>Li Ang (Z čínštiny přeložila Petra Ťulpíková)</i> . . . . .	89

Společný kousek nebe <i>Čchi Ťün (Z čínštiny přeložila Pavlína Kramská)</i> . . . . .	103
Zelené hory jsou tak okouzující! <i>Čchi Ťün (Z čínštiny přeložila Markéta Tichá)</i> . . . . .	105
Transkripční tabulka čínštiny . . . . .	107
Věcný rejstřík . . . . .	113
Jmenný rejstřík . . . . .	121
Rejstřík literárních a výtvarných děl. . . . .	127

## **Ediční poznámka**

Ve většině statí sborníku bylo pro přepis čínských znaků do latinky užito české transkripce. Pouze ve statí *Kritický náčrt dejín literatúry Taiwanu do roku 1949 s ohľadom na otázku identity* použil autor oficiální transkripci pinyin. V rejstříku jsou proto u názvů, slov a jmen uvedeny dva přepisy v pořadí (česká transkripce, transkripce pinyin). Pro přehled také uvádíme transkripční tabulku čínštiny.





## Úvodem

Sborník studií *Literatura a umění Tchaj-wanu* je první částí souboru studií věnovaných tématu Tchaj-wanu a tchajwanských studií. V příštím roce by měla následovat část o jazyce, obyvatelstvu a politice.

Téma Tchaj-wanu respektive tchajwanských studií nebylo zvoleno náhodně. Jedná se o téma velmi kontroverzní a v kontextu dálnovýchodních, potažmo čínských studií, o vědní obor, jenž se teprve formuje a utváří, zejména vymežováním se vůči studiím čínským. Tchajwanská studia jsou však podle našeho názoru nedílnou součástí studia čínské kultury a jejích významných moderních demokratických transformací, a jako takové si zaslouží naši pozornost. Tématem tchajwanských studií, dalo by se říci jejich úhelným kamenem či spíše svorníkem, je téma hledání a vymežování identity. Ať už identity národní/státní, nebo identity osobní. Následující, v českém kontextu vstupní, studie do jednotlivých témat (vznik tchajwanské literatury; ženská tchajwanská literatura; tchajwanské muzejnictví; pohled na čínského/tchajwanského malíře) pak dávají z několika úhlů pohledu, prostřednictvím uměleckých médií, nahlédnout na subjektivní vnímání problému identity. Následující připravovaná druhá část tohoto souboru by měla prostřednictvím pojednání o obyvatelstvu, jazyce a politice nahlédnout na problém ustavování identity obyvatel Tchaj-wanu z dalších úhlů.

Sestavení sborníku bylo iniciováno diskusemi ve vedení Česko-čínské společnosti, největší dík za nápady a pomoc zasluhuje paní Zlata Černá. Neménší díky patří paní Zdence Heřmanové za pečlivé korekce všech překladů děl tchajwanských autorek a samozřejmě všem autorům jednotlivých studií. Za technickou redakci textu a vypracování rejstříku děkuji Petře Ťulpíkové.

V Olomouci, květen 2007

Ondřej Kučera  
editor



## Z historie čínských císařských sbírek na Tchaj-wanu

Lucie Olivová

*Návštěva Palácového muzea v hlavním městě Tchaj-peji (臺北) je povinnou zastávkou všech turistů, kteří se do této části světa vydají, stejně jako Louvre v Paříži. Palácové muzeum ochraňuje a spravuje snad nejvýznamnější sbírku čínského kulturního dědictví na světě. Podstatnou část z jejich téměř 700 000 sbírkových předmětů tvoří artefakty umělecké povahy, přejaté z někdejšího císařského dvora v Pekingu. Jaká byla jejich historie, je stručně vylíčeno v tomto článku.*

Historie sběratelství na čínském císařském dvoře sahá do starověku. Prvním doloženým sběratelem mezi císaři byl chanský Wu-ti 武帝 (vládl 140–87 před n. l.), který sbíral díla kaligrafická, malířská, i rituální bronzové nádoby. Dával zkoumat jejich pravost znalcům a vystavil je v pavilónu Pi-ke (祕閣). Rozsah jeho sbírek však kronikář S'-ma Čchien 司馬遷 nezaznamenal. Dalším císařem chanské dynastie, který sbíral umělecké předměty, byl Jüan-ti 元帝 (vládl 49–33 před n. l.). Je o něm psáno, že kvůli sběratelství dokonce zanedbával státnické povinnosti.

Chanská dynastie zanikla ve válkách a další čtyři staletí byla Čína rozdrobena na více různých států. Sjednocení se dočkala až na konci 6. století pod dynastií Suej (隋), kterou záhy vystřídala dynastie Tchang (唐). Její druhý císař Tchaj-cung 太宗 (627–649) obdivoval umění kaligrafa Wang Si-č' a 王羲之 (žil 321–79) a vynaložil velké úsilí, aby získal jeho originály. Údajně shromáždil dva tisíce rukopisů, z kterých kaligrafové v jeho službách<sup>1</sup> opisem vytvářeli věrné kopie. Z císařovy záliby se nejenom zrodila sbírka, jež odrážela jeho vkus, ale pozvedlo se i postavení kaligrafie mezi ostatními uměními. V kaligrafii byli cvičeni mladíci z prominentních rodin, kteří se vzdělávali v císařském kulturním a propagačním úřadě Chung-wen kuan (弘文館). Avšak uměleckými sklony ve středověku zdaleka nejvíce prosluli tchangský císař Süan-cung 玄宗 (vládl 705–756), přezdívaný Jasný císař (Ming-chuang 明皇), a druhý sungský vladař Tchaj-cung 太宗 (vládl 976–997), který vyslal po celé zemi znalce, pověřené sbíráním kaligrafií a maleb a v roce 992 dal sestavit antologii významných kaligrafických děl, tištěnou z dřevěných

<sup>1</sup> Byli to Jü Š'-nan 虞世南 (558–638), Čchu Suej-liang 褚遂良 (596–658) a další znamenití kaligrafové.

desek.<sup>2</sup> Tchaj-cungův syn, císař Čen-cung 真宗 (998–1022), dal sbírky, jejichž značnou část tvořily i dary, uložit do nově vystavené, dvoupodlažní budovy Tchaj-čching-lou, jejíž podobu známe ze starých obrazů.

Poslední císař severních Sungů (宋) Chuej-cung 徽宗, vlastním jménem Čao Ťi 趙佶 (žil 1082–1135; vládl 1101–1125), si osvojil „trojí mistrovství“ v básnictví, kaligrafii a malířství. Jsa jedenáctým synem nebyl vychováván jako budoucí panovník, a proto mu nikdo nebránil v pěstování vlastních zálib: výtvarného umění a taoistické alchymie. Nakonec z něho byl politicky slabý vládce, který trávil čas malováním a psaním kaligrafie. Značně prostředky vynakládal na stavby, zázraky a starověké bronzové předměty. Nenasytní císařští poslové brázdili říši a sháněli nejen starožitnosti, ale i rostliny, kameny, ptactvo a zvířectvo pro nově vystavenou čarodějnou zahradu Ken-jüe. Chuej-cung roku 1122 přemístil sbírky do nově vystavěného komplexu palácové knihovny Pi-šu-šeng (祕書省) a vystavil je v ústřední hale. Na „vernisáž“ bylo pozváno mnoho učenců a mandarinů, asi 700 jich zanechalo písemnou vzpomínku na tuto velkolepou akci... Císař dal rovněž sestavit inventáře císařských sbírek, nazvané podle éry, kdy byly vytištěny: Süan-che 宣和 (1119–1125). Jsou nejstarším systematickým soupisem, u většiny předmětů jsou uvedeny rozměry a uvedeny komentáře, které prozrazují úroveň znalectví té doby. Ze soupisu obrazů (*Süan-che chua-pchu* 宣和畫譜) víme například, že sbírka měla 6396 položek ze starých dob i ze současnosti a že se z nich dochovala necelá stovka. Soupis kaligrafie (*Süan-che šu-pchu* 宣和書譜) zaznamenává 1248 položek. Oba soupisy jsou uvedeny předmluvou, pojednávající o daném oboru. Předměty jsou uvedeny pod názvem, který museli pro obrazy bez nápisu kompilátoři vytvářet, rovněž atribuce vycházejí v takových případech od nich. Jsou řazeny hierarchicky, podle hodnoty, přičemž hledisko není nutně estetické; zjevně hrál značnou roli i politický faktor. K dílům jsou doplněny stručné životopisy umělců. Soupis starožitností, tedy starověkých rituálních bronzů, (*Süan-che po-ku tchu-pchu* 宣和博古圖譜) uváděl k předmětům i ilustraci.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Pod názvem Čchun-chua-ke tchie (淳化閣帖). Jejimi kompilátory byli Chuang Ťü-cchaj a Kao Wen-ťin.

<sup>3</sup> Je na místě připomenout, že sběratelská horečka za Sungů propukla nejen na císařském dvoře, ale i mezi soukromými vzdělanci. Antikvářství a epigrafické bádání se stalo oblíbeným koníčkem. Kaligrafie se již nestudovala z psaných kopií jako za Tchangu, ale z frotáží (otisků) a rychle se šířila díky knižtisku. Tisk a soukromé knihovny již nebyly tak drahé jako dříve, proto vycházely různé studie a kompilace. Na počátku těchto tendencí stál historik Ou-jang Siou 歐陽修 (1007–1072), jenž během dvaceti let nashromáždil sbírku tisíce frotáží, sňatých z nápisů od doby čouské po současnost. Napsal knihu Zápisky o sbírání starožitností (*Ťi-ku lu* 集古錄), kde popisuje 400 nejzajímavějších nebo nejproblematictějších exemplářů. Další takové knihy vyšly od jiných autorů, ale Ou-jang Siou celkem napsal o kaligrafii více než kdokoliv jiný té doby. Kromě estetické stránky vyzdvihoval též obsah a historickou hodnotu nápisů. V době dosud velmi silného povědomí chaotickeho 10. století, kdy bylo mnoho památek nenávratně zničeno, byl jeho zájem o frotáže motivován úsilím uchovat dokumenty, které by se jinak byly ztratily. Právě on vyzdvihnul umění kaligrafa Jen Čen-čchinga 顏真卿 (709–785) a zdůraznil rezolutní, korektní charakter jeho vzorového písma (*kchaj-šu* 楷書). Dodnes se totiž soudí, že obdivuhodná kaligrafie odráží obdivuhodný charakter.

Chuej-cung rovněž vystupoval jako mecenáš keramiky s fialkovou polevou z dílen Žu-jao (汝窑) a jako mecenáš dobového malířství. V literatuře se dočteme, že po nástupu na trůn založil malířskou akademii. Tento významný čin si zaslouží upřesnění. Císař zprvu reorganizoval již stávající učenou akademii Chan-lin<sup>4</sup> (翰林, doslova „les štětců“, rozuměj „les spisovatelů“) na čtyři sekce: medicínskou, matematickou, kaligrafickou a malířskou. V té poslední působili jednak vzdělanci, kteří měli relativní tvůrčí volnost, jednak profesionální malíři, jimž císař určoval, co a jak malovat<sup>5</sup>. Mimo jiné vytvářeli i přesné kopie obrazů a kaligrafií v císařské sbírce, aby byly uchovány alespoň takto v případě, že by originál podlehl zkáze. Na akademii se dále vzdělávali nadaní malíři z provincií, kam se mnozí zase vraceli a šířili dvorskou školu po celé zemi. Reorganizace byla význačná také z hlediska sociálního, protože poprvé pozvedla malíře na hodnostní roveň vzdělců. Do té doby byli pouhými řemeslníky, přestože se jejich postavení zlepšilo již za Tchangů, kdy byli uvedeni do nově vytvořené dvorské Malířské akademie (*chua-jüan* 畫院). Na počátku Sungů, v roce 984, tuto akademii nahradil Úřad služebníků-malířů, spadající pod řízení eunuchů. Malíři se tak ocitli opět výše, na úrovni císařova služebnictva. Uvedení do akademie Chan-lin pro ně znamenal další výrazný sociální postup vzhůru. Třebaže již v roce 1110 byla reorganizace akademie Chan-lin odvolána a malíři zařazeni do obnovené Malířské akademie, jejich postavení zůstalo trvale vyšší.<sup>6</sup>

Chuej-cungovo říší dobyla dynastie Ťin (金), která se zmocnila i jeho sbírek a odvezla je do hlavního města, dnešního Pekingu (北京). Tam byly předměty rozprodávány do soukromých rukou. Obnovitel sungské státnosti na jihu bývalé říše Kao-cung 高宗 (vládl 1127–1162) vyhlásil pátrání po ztracených předmětech. Podařilo se mu nakoupit některá mistrovská díla zpět, jiná byla navracena darem. Nakonec rozsah sbírky překročil Chuej-cungovu. Ve snaze plně restaurovat sungskou dynastii obnovoval všechny dvorské instituce, včetně malířské akademie a porcelánových dílen. Ale jižní Sungové se dlouho neudrželi a podlehl Mongolům. Zakladatel nové dynastie Jüan (元), chán Kublaj 忽必烈 (vládl 1260–1294), dal v roce 1272 sbírku převést do Pekingu, kde byl zanedlouho poté sepsán inventář, mj. dvou set obrazů. Také mezi vládci dynastie Jüan se vyskytl malíř a kaligraf, císař Wen-cung 文宗 (žil 1304–1332, vládl necelé dva roky v rozmezí 1328–1330), jenž získal další díla pro nově zbudovaný výstavní pavilón Kchuej-čang-ke (奎章閣). Také jeho tchýně, princezna Sen-ke (žila 1288?–1331) rozšířila umělecké sbírky a nově získané předměty opatřila vlastní pečeti. První mingský (明) císař Tchaj-cu

<sup>4</sup> Vlivný ústřední úřad založený začátkem Tchangů. Nepůsobili v něm byrokraté, ale odborníci na různé obory, jmenovitě na čínské šachy, věštění, lékařství a malířství a dále koncipienti císařských dekretů. Uspořádání akademie bylo projevem štěpení na úředníky a odborníky, které začíná právě na tchangském dvoře. Členové Chanlinské akademie neměli výkonnou moc, mohli však císaře ovlivňovat osobně.

<sup>5</sup> Specializovali se v šesti oborech: náboženských námětech; figuralistice; krajinomalbě; malbě zvěře a ptáků; malbě bambusu a květů; malbě architektury. Učili se podle starých vzorů, důraz se kladl na zobrazení poetického obsahu malby, například se pořádaly soutěže v ilustracích k lyrice.

<sup>6</sup> Fong, Wen C., *Beyond Representation*, str. 177n.

太祖 sbírky převzal a všechna díla označil vlastní půlkruhovou pečetí. Pro jeho následovníky se péče o sbírky stala již zavedenou tradicí, navíc uváděli ke dvoru čínské i cizí umělce, kteří zhotovovali malby, porcelán, lakové předměty, cloisonné, rituální předměty, ale i stavby. Do sbírky se zařazovaly též dary z cizích království i malby mingských císařů – sbírka se tedy rozrůstala co do počtu i různosti, a to jak ve smyslu materiálu, tak kvality. Vynikajícím malířem byl císař Süan-cung 宣宗 (vládl 1426–1449), který maloval především zvířata. Koncem 15. století nastala finanční krize, kterou se císař Siao-cung 孝宗 (vládl 1488–1505) naneštěstí rozhodl řešit využitím sbírky: dal ji znovu znalecky ohodnotit a mnohé bronzové předměty přetavit na měďáky.

Obnovy a rozšíření se sbírka dočkala až za dynastie Čching (清). Její první císař Š'-cu 世祖 (éra Šun-č' 順治, 1644–1661) nakoupil řadu obrazů pozoruhodného malíře Tung Čchi-čchanga 董其昌 (1555–1636). Jeho nástupce Šeng-cu 聖祖 (éra Kchang-si 康熙, 1662–1722) doplnil sbírku předměty starověkými i soudobými, vyrobenými v palácových dílnách, například předměty z cloisonné nebo z netradičního materiálu, jakým bylo (barevné) sklo. Zajímavými přírůstky do sbírky byly v té době dary evropských katolických misionářů: malby, grafické listy a mechanické hodiny. V roce 1681 byla obnovena výroba v císařských porcelánkách v městě Ťing-te-čen (景德鎮), odkud vycházela, zejména za éry Jung-čeng 雍正 (1723–1735), špičková díla.

Největšího rozšíření se sbírka dočkala za císaře Kao-cunga 高宗 (éra Čchien-lung 乾隆, 1736–1795). Sběratelská vášeň vzdělaného panovníka neznala mezí, nashromáždil nepřeborné množství předmětů, včetně těch, které se dosud nesbíraly: tisky, dokumenty, pečete. Miloval starobylé věci, ale v soudobém umění nedokázal spolehlivě rozpoznat skutečné hodnoty. Osobně si nejvíce cenil tři kaligrafických nápisů, které postupně získal a jejichž autory byli Wang Si-č', jeho syn Wang Sien-č' 王獻之 (344–386) a Wang Sün 王珣 (350–401). Všechny tři byly kdysi, za dynastií Sung, Ťin a Jüan, v císařských sbírkách. Kao-cung je dal uložit do Studovny tří vzácností (San-si-tchang 三希堂) a denně se kochal pohledem na ně. Později dal zkompileovat přehled čínské kaligrafie, který rovněž nese toto jméno. V letech 1744 až 1793 byl postupně vytištěn souborný sbírkový katalog *Poklady a knihy ze studovny Š'-čchü* (Š'-čchü pao-ti 石渠寶笈).<sup>7</sup> Tento katalog se stal součástí císařské *Čtyřdílné knihovny* (Š'-kchu čchüan-sü 四庫全書), čili sebrání všeho hodnotného, co kdy bylo čínsky napsáno. Za následujícího vládcе, v roce 1820, vyšel ke katalogu dodatek, jež sestavil Liou Sü.

Dnes je již rozsah Čchien-lungových sbírek poněkud ztenčen. Poškodilo je rabování Pekingu evropskými vojsky v roce 1860 a 1900, kdy bylo mnoho děl zničeno nebo odvezeno. Například hedvábný svitek *Poučení pro dvorní dámy* od malíře Ku Kchaj-č'a 顧愷之 (334?–406) se tímto způsobem dostal do Velké Británie, v roce 1930 jej zakoupilo Britské muzeum. Čchien Süan-üv 錢選 (1235–1301) obraz *Kaligraf Wang Si-č' pozoruje labuť* se zase dostal do Spojených států: roku 1940 ho získalo Metropolitní muzeum. Císařovna Cch'-si 慈禧 se pokusila nakupovat ukradené poklady zpět, ale bez valného

<sup>7</sup> Katalog postupně vypracovali učenci Čang Čao 張照 (žil 1691–1745) a Liang Š'-čeng 梁詩正 (žil 1697–1763) a jiní.

efektu. Naopak, jí pověření úředníci si dokonce na trhu se starožitnostmi Liou-li-čchangu 琉璃廠 zřídili obchod s těmito předměty. Postupného úpadku císařské moci zneužívali ministři i dvořané, kterým se naskytl možnost obohatit se prodejem artefaktů z paláce. George N. Kates, který žil v třicátých letech v Pekingu a jemuž bylo umožněno navštívit uzavřené části paláce v Zakázaném městě, takto popisuje své dojmy:

„Barva všude na stěnách byla již popraskaná a odlupovala se; to se nicméně dalo očekávat. Působení toho rozlehlého, zanedbaného místa nám rychle pomohl se s takovou vadou vyrovnat. Viděli jsme tam mnoho prostoru, jejichž bezpochyby nádherné zařízení muselo být ve velkém odvezeno. Očividně těch věcí muselo být původně tolik, až jsme ke konci onoho dlouhého odpoledne cítili únavu plynoucí z pocitu vlastní prázdnoty. Tyto dvorce tedy vydaly kořist z paláce! Odsud pocházely ty největší a nejdražší starožitnosti, jež se nakonec dostávaly na západ. A to, co jsme dosud mohli v Zakázaném městě spatřit, musely být jen nanovo uspořádané, neobratné svozy a náhražky, zkrátka klam! Tohle tedy zůstalo z paláců poté, co je vyhrzyali hlodavci v lidské podobě. Majetek se těžko uhlídá, to platí všude. Zde ho však muselo být mnohem víc, než co vidáme na zámcích na západě. Všechny ty věci stihl osud, který jim náležel tím nezvratněji. Tyhle neuspořádané, rozházené místnosti byly zlatým dolem uhlazených překupníků, na nich se obohatili; tohle byla spoušť, která nastane po pádu vznešeného a pyšného systému. A co císař, co by si pomyslel? Jedna myšlenka na mne s urputností doléhala: čínskému císaři patřilo v dobách hojnosti tolik kusů čehokoliv, co jen na zemi jest, že se paradoxně jeví jako někdo, kdo nevlastní vůbec nic. Všude a neustále se pohyboval v nekonečné záplavě majetku, který byl až neosobní.“<sup>8</sup>

Ve dvacátém století byly osudy sbírky neméně dramatické. Po pádu císařství se leccos poztrácelo příčinlivostí eunuchů, něco zůstalo sesazenému císaři, jemuž učený dvořan Ťin-liang 金梁 navrhl, ať založí muzeum umění. Pchu-i 溥儀 (1906–1967) ale neměl tak vznešené záměry. Sbírkové předměty rozprodával do soukromých rukou, někdy v aukcích, které sám organizoval. Značný počet sungského porcelánu tak získala například banka Chuej-feng. Jindy formálně věnoval bratru Pchu-ťiemu díla, která ve skutečnosti prodali třetímu subjektu. Tento úděl potkal například úchvatný svitek *Na řece o svátcích Čching-ming*, který zachycuje rušné scény v Kchaj-fengu (開封), hlavním městě severních Sungů. Celkem tak opustilo sbírku asi tisíc předmětů. V listopadu 1924 musel Pchu-i paláce Zakázaného města definitivně opustit a budovy i jejich vybavení, včetně sbírek, převzal stát. 10. října 1925 bylo založeno Palácové muzeum a vytvořena Komise pro inventarizaci čchingského dvora. Začala zkoumat, co je vlastně v palácích uloženo. Došlo i na překvapivé objevy. Například ve východním traktu paláce Čchien-čching-kung (乾清宮) bylo nalezeno více než 400 porcelánových misek a talířků, malovaných emailovými barvami (čínsky: *chua-fa-lang* 畫琺瑯 nebo *fa-lang-cchaj* 琺瑯

<sup>8</sup> George N. Kates, opus cit., str. 123–124.

彩), tedy technikou převzatou z Evropy. Jde o největší známý soubor tohoto dokonalého porcelánového zboží, vyráběného na císařském dvoře od roku 1693 po celé 18. století, a to nekomerčně, pouze pro potřeby, resp. potěchu císařů.<sup>9</sup> V červnu 1926 sestavili pracovníci muzea *Čtyřdílný katalog tisků, kaligrafie a obrazů*. Poté, co byla v létě 1928 Čínská republika formálně sjednocena pod vládou Kuomintangu (國民黨), se vedení muzea stalo vládním orgánem a místo ředitele bylo vyzdviženo na úroveň ministra vlády. Během dalších čtyř let bylo otevřeno třicet sedm nových galerií, například sungského a jüanského malířství, mingského malířství, čchingského malířství, nefritů, bronzů. Bylo vydáno na dvě stě reprodukcí a knih.

Od počátku 30. let čelila Čína reálnému ohrožení ze strany Japonska. V roce 1931 obsadili Japonci Mandžusko. Značná část sbírek, nejen uměleckých předmětů, ale i dokumentů historické povahy, byla proto na podzim 1932 zabalena do 13491 beden a od února do května 1933 v pěti zásilkách převezena do Šanghaje (上海). V prosinci 1936 byl dostavěn depozitář v tehdejší hlavní město Nankingu (南京) a sbírky byly uskladněny tam. V lednu 1937 byla slavnostně otevřena výstavní síň: nankingská pobočka Palácového muzea. Avšak o půl roku později vtrhla japonská vojska z Mandžuska do Číny a bleskově postupovala k jihu. Čínská vláda a nejrůznější instituce přesídlily nejprve do Wu-chanu (武漢) a poté se stáhly hluboko na západ do provincií S'-čchuan (四川), Kuej-čou (貴州) a Jün-nan (雲南). Dočasným hlavním městem se stal Čunking (Čchung-čching 重慶). Sbírkami byly evakuovány v letech 1937 až 1939 do tří cílů: jen zázkram unikly bombardování a přestály v nesnadných podmínkách převoz. Osmdesát beden putovalo po silnicích do města Čchang-ša (長沙), poté do Kuej-jangu (貴陽) a nakonec bylo uloženo v An-šunu (安順) v provincii Kuej-čou. 4055 beden bylo na loženo na loď a plavilo se po Dlouhé řece do An-ku v okrese Le-šan (樂山) v provincii S'-čchuan. Zde bylo složeno též 5314 beden náležejících Galerii starožitností.<sup>10</sup> Třetí část v 6664 bednách cestovala po železnici do města Pao-t'i (寶鷄) v provincii Šen-si (陝西), a poté po silnici přes Čcheng-tu (成都) do hor E-mej (峨眉) v provincii S'-čchuan, kde byly složeny rovněž 622 bedny náležející Galerii starožitností. V Nankingu bylo ponecháno 2770 beden, které muzeum získalo po válce zpátky. Po kapitulaci Japonska se bedny, odvezené do týla, nejprve soustředily v Čunkingu. Odtud byly po Dlouhé řece dopraveny zpět na východ a uloženy v Nankingu. Jistý počet artefaktů se za války poztrácel – včetně kosterních pozůstatků Pekingského člověka, ale celkový rozsah sbírky je tak obrovský, že ztráty lze považovat, alespoň kvantitativně, za zanedbatelné. Jak nankingská pobočka,

<sup>9</sup> Podle referátu Shih Ching-feng, kurátorky Palácového muzea, předneseném dne 22. 11. 2003 v Bonnu na konferenci Arts in China: Collections and Concepts, při příležitosti výstavy Schätze der Himmelssöhne.

<sup>10</sup> Galerie starožitností (Ku-wu čchen-lie-suo 古物陳列所, též Ku-wu kuan 古物館), se sídlem v Pekingu, založilo v roce 1914 ministerstvo vnitra. Vlastnila artefakty z bývalých císařských paláců v Šen-jangu (瀋陽) a Džeholu, z letního paláce I-che-jüan (頤和園) v Pekingu a zahrady Čching-i-jüan (清漪園). Získala rovněž předměty z Císařské státní koleje (Kuo-c'-t'ien 國子監) v Pekingu, dále skupila některé významné soukromé sbírky. Koncem roku 1947 byla tyto sbírky převedeny pod Palácové muzeum a Galerie starožitností zanikla.



tak Palácové muzeum v Pekingu obnovily pracovní činnost, přičemž pekingské muzeum bylo rozšířeno o další budovy a komplexy: bránu Tchien-an men (天安門), chrám Ta-ka-o-süan-tien (大高玄殿), Chrám předků, Uhelný pahorek, císařský archív a dnes již neexistující mandžuskou šamanistickou svatyni *tchang-c'* (堂子).

Avšak již v roce 1946 vypukla občanská válka mezi komunistickými a kuomintangskými vojsky. V zimě 1948 / 49 postoupili komunisté až do střední Číny a v lednu zahájil Kuomintang ústup. Osudy sbírek za války proti Japonsku jim vtiskly rys symbolu státnosti a pro ustupující Kuomintang mělo nemalý význam, aby zůstaly v jeho držení. V té době bylo již rozhodnuto, že sbírky jak Palácového, tak Ústředního muzea<sup>11</sup> budou odvezeny na ostrov Tchaj-wan (臺灣); odvezena byla i zlatá a devizová rezerva. Převoz sbírek se uskutečnil ve třech zásilkách od prosince 1948 do února 1949, společně s majetkem tří dalších institucí: Ústavu dějin a jazykozpytu Čínské akademie věd, Ústřední knihovny a Ministerstva zahraničních věcí.<sup>12</sup> Tchaj-wan se nakonec stal útočištěm poraženého Čankajška. Podle údajů Palácového muzea v Pekingu bylo na Tchaj-wan převezeno 2972 beden s artefakty, dalších 2221 beden zůstalo v Nankingu a je dodnes uskladněno v tamějším depositáři Palácového muzea.<sup>13</sup>

Bedny s poklady Palácového a Ústředního muzea byly nejprve uloženy ve skladišti tchajčungského cukrovaru.<sup>14</sup> Již v únoru 1949 se začalo se stavbou skalního depositáře ve Wu-fengu (霧峯) na předměstí Tchaj-čungu (臺中), kam byly předměty uloženy v dubnu 1950. Byla provedena úplná inventarizace, kterou se nepodařilo dokončit v Nan-

<sup>11</sup> V dubnu 1933 byla ustanovena Přípravná komise Ústředního muzea, se sídlem v hlavním městě Nankingu, které mělo mít čtyři oddělení: administrativní, humanitní, přírodovědné a umělecko-průmyslové. Stavba budovy byla zahájena v červnu 1936 na pozemcích zakoupených za tímto účelem: za branou Čung-šan-men (中山門) v Nankingu. 7. července 1937 vypukla válka, a tak byla stavba dokončena až po ní. (Nyní v této budově sídlí Muzeum provincie Ťiang-su 江蘇.) Do majetku Ústředního muzea měly být podle rozhodnutí Ústředního politického výboru z 5. října 1933 převedeny sbírky Galerie starožitností v Pekingu. Tento záměr se neuskutečnil. Avšak s Ústředním muzeem bylo v červenci 1936 sloučeno Pej-pchingské (Pekingské) historické muzeum, založené roku 1913. Od ledna 1941 do září 1946 se tato komise podílela na organizaci archeologického výzkumu v týlu země. Ústřední muzeum existovalo do podzimu roku 1960, kdy Výkonný dvůr vlády Čínské republiky (na Tchaj-wanu) rozhodl o jeho sloučení s Palácovým muzeem a o tom, že obě instituce budou nadále užívat názvu Národní palácové muzeum (Kuo-li ku-kung bo-wu-jüan 國立故宮博物院).

<sup>12</sup> Major Shah Konsin (Ša Kung-čchüan), blízký Čankajškovi, zmínil v interview 22. 5. 1966, že za převoz uměleckých předmětů odpovídal Čankajškův syn Ťiang Ťing-kuo 蔣經國. Nalodění v Nankingu proběhlo začátkem ledna, v noci. Dvě naložené fregaty propluly tiše a bez zastávky Šanghají přímo na moře, směrem na severotchajwanský přístav Keelung. Viz Jay Taylor, str. 166.

<sup>13</sup> Viz Jang Sin, Úvod. *Ku-kung po-wu-jüan cchang wen-wu čen-pchin čchüan-ťi / The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum*. Šang-wu jin-šu kuan / The Commercial Press, Hongkong 2001.

<sup>14</sup> Materiály Ústavu dějin a jazykozpytu Čínské akademie věd byly po vylození dopraveny do Jang-mej (楊梅), jižně od města Tchaj-pej; materiály Ministerstva zahraničních věcí byly dopraveny do Tchaj-peje a materiály Ústřední knihovny byly o pět let později dovezeny tamtéž, činnost knihovny byla obnovena v září 1954.

kingu, a zahájeny restaurátorské práce. Bezprostředním cílem bylo informovat veřejnost o stavu sbírek a vydat katalogy, což se v následujících letech uskutečnilo: vyšel katalog kaligrafie a malířství (1956), krátce na to katalogy bronzů a porcelánu a později katalog vzácných tisků a úředních dokumentů (1966), dále byly publikovány obrazové řady vybraných děl kaligrafie, malířství a porcelánu. V roce 1956 byla v Pej-kou (北溝) (poblíž wufengského depositáře) postavena výstavní síň, která se veřejnosti otevřela 25. března 1957. Zde bylo možné vystavovat asi 200 artefaktů, a tak byla instalace obměňována: od března 1957 do léta 1965 celkem dvacet osmkrát. Mimořádná výstava vybraných 140 předmětů k padesátému výročí založení Čínské republiky se konala v Historickém muzeu v Tchaj-peji v září a říjnu 1961.

Na podzim 1960 ustanovil Výkonný dvůr čínské vlády komisi pověřenou stavbou nové, stálé budovy muzea. Zároveň bylo rozhodnuto o sloučení Palácového a Ústředního muzea. Vhodné místo pro muzeum bylo vybráno ve Waj-šuang-si (外雙溪) ve čtvrti Š'-lin (士林) na severním předměstí města Tchaj-pej. Zde byla postavena rozlehlá budova vybavená proti vzdušnému útoku a navazující na depozitáře ve skalních chodbách. Na střešní terase je symetricky rozestavěno pět pavilónů v tradičním stylu, rovněž přístupové schodiště, sloupy a slavobrána dávají návštěvníkovi zapomenout, že vstupuje *de facto* do pevnosti, v níž Palácové muzeum sídlí od 12. listopadu 1965, kdy bylo slavnostně otevřeno, dodnes.

V držení muzea jsou kaligrafie, některé až z dynastie Ťin (晉) (265–419) a Tchang (618–906); malby, včetně portrétů císařů a císařoven; vzácné knihy; úřední dokumenty z dynastie Čching (1644–1911); pod tzv. starožitnosti spadá vše ostatní: bronzové rituální předměty, některé až doby šangské (商) (1766–1122 před n. l.); předměty z nefritu; předměty z laku; řezby z různých materiálů; porcelán včetně exemplářů z dynastie Sung a Jüan (960–1368); předměty z cloisonné; psací potřeby a další artefakty. V roce 1965 čítal počet předmětů v držení Palácového a bývalého Ústředního muzea 242592 kusy. Kromě toho Palácové muzeum uchovává 3000 vzácných tisků a rukopisů ze Státní knihovny v Pekingu (Kuo-li Pej-pching tchu-šu-kuan 國立北平圖書館), které byly před Protijaponskou válkou odeslány do Kongresové knihovny ve Washingtonu (celkem 102 bedny knih s více než 20 000 svazky). Kongresová knihovna vše v roce 1965 navrátila na Tchaj-wan, kde – jak již bylo řečeno – byly uskladněny v tehdy nových budovách Palácového muzea. Avšak ostatní vzácné tisky ze Státní knihovny v Pekingu, většinou z dynastií Ming a Čching, byly dopraveny na Tchaj-wan již v roce 1949 a uloženy v Ústřední státní knihovně (Kuo-li čung-jang tchu-šu-kuan 國立中央圖書館, v roce 1991 přejmenována na Státní knihovnu, Kuo-t'ia tchu-šu-kuan 國家圖書館) v Tchaj-peji. Ta se nyní, kdy má dostatečné skladovací prostory, dožaduje navrácení „washingtonského“ souboru, zatím neúspěšně.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> „Kuo-li čung-jang tchu-šu-kuan kaj-kchuang (國立中央圖書館概況) [Současný stav Ústřední státní knihovny].“ In: *Kuo-li čung-jang tchu-šu-kuan kuan kchan*, nová série sv. 16, 1983, č. 1, str. 123.

Sbírkový vývoj čínské kultury během několika tisíciletí, se stále rozšiřují.<sup>16</sup> Je zvykem, že po státním svátku 10. 10. jsou do konce měsíce vystaveny nejvýznamnější exempláře malířství a kaligrafie.<sup>17</sup> Muzeum navíc připravuje různé krátkodobé výstavy během celého roku. Poklady z Palácového muzea na Tchaj-wanu jen zřídkakdy opouštějí budovu ve Waj-šuang-si, nicméně byly předvedeny dokonce i v zámoří. První zahraniční výstava proběhla velmi úspěšně ještě za pekingských let 1935–1936 v Londýně. Zájem o podobnou výstavu projevily Spojené státy hned v roce 1937, ale vzhledem k válečnému vývoji se uskutečnila až v roce 1961. V nedávné době se vedení muzea stává přístupnější k pořádání zahraničních výstav. V roce 1996 proběhla rozsáhlá výstava v USA a v roce 2003 v Německu (v Berlíně a v Bonnu). Jedná se též o možnosti uspořádat výstavu v Praze.

Existuje tedy toto Palácové muzeum v Tchaj-peji, a ještě jedno původní, v Pekingu, odkud nebylo, a ani nemohlo být odvezeno, zdaleka vše. Tchajwanské sbírky jsou ale lépe známy ve světě. Je to způsobeno několika faktory. Byly více publikovány v poměrně kvalitních reprodukcích (dosud nejkvalitnější soubor vydalo japonské nakladatelství Nihonša, poprvé roku 1975) a také byly v posledních třiceti letech, kdy bádání o čínském umění učinilo značný krok vpřed, více zkoumány, zejména historiky čínského umění vyškolenými v USA. Mnohé předměty, a týká se to především malířství, byly nově, kriticky určeny. Digitalizované zpracování bude ukončeno v roce 2007. Publikace sbírek z ČLR byla naproti tomu narušena za Kulturní revoluce. Sbírkové předměty zahraničním badatelům jsou dosud zpřístupňovány s určitými obtížemi, nicméně muzeum uspořádalo několik velkolepých zahraničních výstav, například v roce 1996 v USA a v roce 2003 v Německu. Vážný zájemce o čínské umění, archeologii a historii však musí sledovat výstavní a publikační činnost obou těchto institucí.<sup>18</sup>

V posledních dvaceti letech prošel Tchaj-wan v návaznosti na hospodářský vývoj také převratnými politickými a společenskými změnami. To se dotýká všech významných institucí, včetně Palácového muzea. V čele již není politik, který držel funkci několik dekád, ale střídají se odborně vzdělaní jedinci. Jejich nástup se projevil mimo jiné zvýšeným důrazem na odbornost. Byla postavena moderní budova knihovny a v současnosti se rekonstruuje centrální výstavní budova. Krátkodobé výstavy přicházejí s novými pohledy a přehodnocením, vydávají se řady kompletních vědeckých katalogů. Vstřícnější je i přístup k výměně se zahraničím, ať již při pořádání výstav, anebo organizaci

<sup>16</sup> Podle nového inventarizačního systému z roku 1977 mají předměty z Palácového muzea před číslem znak *ku* (故), předměty z bývalého Ústředního muzea znak *čung* (中). Předměty získané na Tchaj-wanu uvádí slovo *kuo-ceng* (國贈), jde-li o dary, nebo *tchaj-kou* (臺購), jde-li o nákup. Další znak určuje materiál (nefrit, bronz, porcelán, atd.), a pak již následuje číslo.

<sup>17</sup> Ostatní díla vystavená v galeriích malířství a kaligrafie pravidelně každé tři měsíce obměňují.

<sup>18</sup> Kromě katalogů a obrazových publikací vydávají obě muzea též periodika: Tchajpejské Palácové muzeum vydává *Ku-kung wen-wu jüe-kchan* (故宮文物月刊), pod anglickým titulem *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, ISSN 1011-9078, pekingské vydává *Ku-kung po-wu-jüan jüan-kchan* (故宮博物院院刊) pod anglickým titulem *Palace Museum Journal*, ISSN 0452-7402. Pekingské muzeum dále od roku 1978 vydává časopis *C'-t'in-čcheng* (紫禁城) pod anglickým titulem *Forbidden City*, ISSN 1003-0328.

vědeckých konferencí. Bohužel se to děje v době, kdy důraz na tchajwanskou identitu zatlačuje všechno celočínské, včetně staré čínské kultury a jejího dědictví, do pozadí. Na druhé straně však právě tento trend umožňuje ve větší míře zpřístupnit mimořádné sbírky Palácového muzea široké i odborné veřejnosti.

## Seznam použité literatury

- CHI, Jo-hsin, „Die Inventarkennzeichen der Kulturschätze des Nationalen Palastmuseums und ihre Geschichte“, in: *Schätze des Himmelssöhne*, s. 36–41.
- ELLIOT, Jeanette Shambaugh a ELLIOT, David Shambaugh. *The Odyssey of China's Imperial Art Treasures*. Seattle, 2005.
- FONG, Wen C., *Beyond Representation*. New Haven: Yale University Press and New York: Metropolitan Museum, 1992.
- GOLDBERG, Steve, „Court Calligraphy in the Early Tang Dynasty“, in: *Artibus Asiae* 49. 3–4 (1988 / 89), s. 189–237.
- HO, Lien-kwei et al., *Chinese Cultural Art Treasures. National Palace Museum Illustrated Handbook*. Taipei: The National Palace Museum, 1976. 10. vydání.
- KATES, George N., *The Years that Were Fat*. Hong Kong, Oxford and New York: Oxford University Press, 1988 [1952].
- Ku-kung po-wu-čüan cchang wen-wu čen-pchin čhüan-t'i / The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum*. Hongkong: Šang-wu jin-šu kuan / The Commercial Press, 2001.
- NA, Chih-liang, „The Background Story of the National Palace Museum“, in: Ho Lien-kwei et al., *Chinese Cultural Art Treasures*. str. 104–110.
- Schätze des Himmelssöhne. Die Kaiserliche Sammlung aus dem Nationalen Palastmuseum, Taipeh. Die Großen Sammlungen*. Bonn: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Hatje Cantz Verlag, 2003.
- SHIH, Shou-chien, „Die kaiserliche chinesische Sammlung und das Nationale Palastmuseum“, in: *Schätze des Himmelssöhne*, s. 13–19.
- TAYLOR, Jay. *The Generalissimo's Son. Chiang Ching-kuo and the Revolution in China and Taiwan*. Cambridge (MA) and London (England) Harvard University Press, 2000.
- WANG, Chi-wu, „Exhibition of the Palace and Central Museum Collections After Their Removal to Taiwan“, in: Ho Lien-kwei et al., *Chinese Cultural Art Treasures*. str. 110–115.
- WANG, Yao-t'ing, „Das Nationale Palastmuseum als Gesamtschau der kalligraphie- und Gemäldesammlung der chinesischen Kaiserhöfe“, in: *Schätze des Himmelssöhne*, s. 26–32.

## **Čchen Čchi-kchuan, tradiční nebo moderní čínský malíř?**

*Michaela Pejčochová*

Na jaře roku 2002 proběhla v Karolinu výstava dvou současných tchajwanských malířů. Představil se zde i jeden z nejvýznamnějších čínských malířů dvacátého století, Čchen Čchi-kchuan. Životní dráha tohoto dnes více než osmdesátiletého pána je velmi rozmanitá, stejně jako jeho malířská tvorba, již se nesmazatelně zapsal do dějin čínského i světového moderního umění.

V dětství byl vychováván ještě v tradičních podmínkách, měl příležitost absorbovat staré hodnoty a zbytky tradičního stylu života těsně po pádu čínského císařství. Zároveň se ale již v mládí seznámil s mnoha věhlasnými čínskými umělci a také s novými trendy pronikajícími do čínského umění a přímo se účastnil procesu přerodu staré kultury v kulturu moderní Číny. Po zakončení vysokoškolských studií odjel na delší dobu do USA, kde studoval architekturu. Zde se již naplno věnoval své vlastní umělecké tvorbě, přičemž se pohyboval přímo v centru dění poválečného uměleckého světa a osobně poznal mnoho významných západních umělců. Koncem padesátých let se opět vrátil do čínského prostředí, tentokrát na Tchaj-wan, a využil v Americe získané znalosti a zkušenosti coby architekt a vysokoškolský pedagog. V jeho umělecké tvorbě, a to jak v architektuře, tak především v oblasti malířství, se nerozlučně snoubí prvky čínské i západní tradice. Oba systémy velmi efektivně a originálním způsobem využil a vytvořil mnoho pozoruhodných a v kontextu světového umění jedinečných děl.

Ráda bych se proto v této krátké studii zamyslela nad Čchen Čchi-kchuanovou mnohotvárnou malířskou tvorbou. Pokusím se ji podle dostupného materiálu utřídit, pozornost zaměřím především na způsob, jakým se v jeho díle snoubí prvky dvou výše zmíněných uměleckých tradic, tj. čínské a západní malby. Ideálním závěrem studie by měl být plastický obrázek celoživotní tvorby tohoto velkého umělce, jedinečné v harmonickém a životaschopném spojení tradice s nejnovějšími trendy a nároky moderní doby.

## Čchen Čchi-kchuanovy základní biografické údaje a události, které měly rozhodující vliv na jeho tvorbu<sup>19</sup>

Čchen Čchi-kchuan se narodil roku 1921 v Pekingu, v jehož severovýchodní části obývala jeho rodina klasický čínský dům o pěti dvorech. Celé dětství a mládí strávil v neklidné době mezi dvěma světovými válkami, před jejichž neustálou hrozbou se musel s rodiči mnohokrát stěhovat. Poprvé prchali na jih, když mu byly dva roky, potom několikrát střídavě do nového hlavního města Nankingu a zpět. Roku 1937, kdy japonská vojska postupně zabrala i jihovýchodní část čínského území, se spolu s mnoha krajany přestěhovali ještě hlouběji do vnitrozemí do provincie S'-čchuan. Ještě v Pekingu se Čchen Čchi-kchuan ve velmi útlém věku začal pod vedením soukromého učitele učit kanonickým knihám, které byly zásadní součástí vzdělání každého studovaného Číňana. Základní školu navštěvoval v Pekingu a v Nankingu, střední školu zakončil roku 1940 v Che-čchuanu v provincii S'-čchuan. Ve stejném roce složil přijímací zkoušky na obor architektura Ústřední univerzity (中央大學), která byla po japonské okupaci Nankingu přesunuta do Čchung-čchingu v provincii S'-čchuan. Jako prozatímní hlavní město byl Čchung-čching centrem kulturního dění a místem, kam se uchylovalo mnoho významných a slavných osobností. Čchen Čchi-kchuan tak měl možnost seznámit se s tvorbou vůdčích osobností tehdejšího čínského uměleckého světa, jako byli např. Sü Pej-chung, Fu Pao-š' a další. Při studiu architektury na univerzitě také navštěvoval hodiny kresby a malby, jejichž základní techniky si postupně osvojil.

Roku 1944 byl Čchen Čchi-kchuan po absolutoriu Ústřední univerzity vyslán jako tlumočnický ke spojeneckým vojskům operujícím právě v jihovýchodní Asii. S nimi procestoval do té doby těžko přístupný jihozápad Číny – provincie S'-čchuan, Kuej-čou, Kuang-si a Jün-nan a dostal se až do Barmy a Indie. Cestou poznal nejen místní přírodní krásy a život a zvyky národností tohoto kraje, ale i nové přístroje a technické vymoženosti užívané armádou. Letadlo, dalekohled, fotoaparát, rentgen nebo mikroskop dnes většinou považujeme za věci zcela běžné, pro tvorbu čínského malíře poloviny 20. století měl ovšem jejich objev zcela zásadní význam. Koncem války byl povolán zpět do Číny a získal v Nankingu místo architekta u soukromé společnosti.

V roce 1948 byl přijat na univerzitu v Illinois a odcestoval lodí do Ameriky. Poté, co v Illinois ukončil magisterské studium architektury, se přestěhoval do Los Angeles, kde na Kalifornské univerzitě dále studoval design, keramiku a malbu. Po skončení studií krátce pracoval u několika soukromých společností a roku 1951, právě když uvažoval o návratu do Číny, se mu podařilo získat místo v postgraduálním kursu designu na Harvardské univerzitě vedeném Walterem Gropiem, zakladatelem a vůdčí postavou umělecké školy Bauhaus<sup>20</sup>. Zároveň začal pracovat pro Gropiovu společnost TAC (*The*

<sup>19</sup> Tuto kapitulu jsem volně zpracovala podle Li (1991).

<sup>20</sup> Walter Gropius (1883–1969) byl jedním z prvních „moderních architektů“, pracujících při stavbě budov s novými industriálními technologiemi a materiály jako ocel, sklo apod. Vytvořil tzv. „mezinárodní sloh“, který jeho škola Bauhaus rozvíjela i po přesídlení do USA po začátku druhé světové války. Více viz např. Bowness (1989).

*Architects Collaborative*), aby mohl zaplatit vysoké školné na Harvardu. Při studiu a práci získal cenné praktické zkušenosti, které se staly základem jeho pozdějšího úspěchu v oblasti architektury i malby.

Tři roky nato, v roce 1954, byl přizván kolegou I. M. Peiem<sup>21</sup>, který v té době působil v New Yorku, ke spolupráci na projektu univerzity Tung-chaj (東海大學) v tchajwan-ském Tchaj-čungu. I. M. Pei dostal coby renomovaný architekt od americké dozorčí rady Společnosti pro zakládání křesťanských univerzit v Číně (中國基督教大學聯合董事會) objednávku na vypracování tohoto projektu a přizval k němu několik spolupracovníků. Nejprve více než tři roky vytvářeli v New Yorku návrh univerzitního kampusu<sup>22</sup> a poté, co byly hotovy základní plány, se v roce 1957 Čchen Čchi-kchuan vydal na Tchaj-wan prohlédnout si místo vybrané pro jejich realizaci. Kvůli rozhodnutí postavit univerzitu v tradičním čínském stylu strávil několik měsíců v Japonsku, Barmě a Thajsku, kde studoval stavby zachovávající některé rysy předmingské čínské architektury. Na těchto cestách získal jak představu o reálné podobě a základních principech stavby tradičních čínských budov, tak i nedocenitelný zdroj inspirace pro svou malířskou tvorbu.

Když se roku 1960 na Strojní fakultě nově zbudované Tungchajské univerzity otevírala katedra architektury, nabídl rektor po zvážení zásluh o stavbu univerzity její vedení Čchen Čchi-kchuanovi. Ten místo přijal a po dvanácti letech strávených v Americe se přestěhoval zpět na Tchaj-wan. Během následujících desetiletí se zasloužil o značný rozkvět katedry a vychoval mnoho studentů, kteří později vynikli jako architekti a malíři. Koncem šedesátých let se také oženil a založil rodinu. V roce 1980 byl jmenován děkanem Strojní fakulty a završil tak svou akademickou kariéru. Dodnes se jako čestný profesor účastní různých přednášek a příležitostných kurzů pořádaných univerzitou.

## Čchen Čchi-kchuanova malířská tvorba

Na základě publikovaného materiálu jsem rozdělila tvorbu Čchena na tři období, do nichž se víceméně organicky rozpadá<sup>23</sup>. První období, které je možno počítat od doby Čchen Čchi-kchuanových vysokoškolských studií přibližně do začátku šedesátých let, zahrnuje celou dobu jeho pobytu v USA a jeho konec se kryje s prvními lety po návratu

<sup>21</sup> Čínským jménem Pej Jü-ming 貝聿銘 (nar. 1917), další z významných moderních architektů působících v USA kolem poloviny 20. století.

<sup>22</sup> Čchen Čchi-kchuanovým speciálním úkolem bylo vypracovat projekt kaple pojmenované podle svého sponzora H. R. Luce *Luce Chapel*, která měla stát ve středu celého komplexu. Konečná verze projektu kostela byla schválena v roce 1957 a byla publikována v prestižním časopise *Architecture Forum*.

<sup>23</sup> Kuo (1991:38) také dělí Čchen Čchi-kchuanovu tvorbu na tři období, jeho rozvržení se ale od mého poněkud odlišuje. Jason Kuo psal svou studii začátkem devadesátých let a nemohl tušit, že právě v tomto posledním desetiletí se bude tvorba pana Čchena profilovat zcela jednoznačným způsobem, takže si zaslouží, aby jí v chronologii byla spolu s lety osmdesátými, s nimiž tvoří kompaktní celek, vymezena samostatná etapa.

na Tchaj-wan. Na jeho počátku maloval Čchen akvarely v evropském stylu, od nichž postupně přešel ke svérázným krajinám tvořeným změtí vrstvených barevných tahů. Zároveň experimentoval s kaligrafickými technikami, které daly vzniknout zajímavým abstraktním obrazům a humorným skicám zvířat, především opiček. Střední období mistrovy tvorby zahrnuje druhou polovinu let šedesátých a léta sedmdesátá, kdy se věnoval především krajinným kompozicím. U některých z nich uplatňoval tradiční způsoby zobrazení krajiny, zatímco na jiných představil zcela nové techniky a postupy. Nadále maloval i „kaligrafické obrazy“ rozpustilých opiček. Ve vrcholném období své tvorby, které datuji od počátku osmdesátých let do současnosti, pak nechává naplno vyznít symbolický rozměr svých krajin. Jedná se většinou o symetrické kompozice v pastelových barvách, které hojně ozvláštňuje originálními prvky vyzkoušenými již v předchozím období. Dalším výrazným žánrem, jemuž se v tomto období věnuje, jsou vyobrazení otevřených domů, obsahující nejrůznější prvky tradiční architektury, často znázorněné revoluční technikou přerušovaných linií.

Pro úplnost dodávám, že hranice jednotlivých období jsou stanoveny jen orientačně, v zájmu přehlednosti a stručnosti studie. Malířský styl, techniky i obliba určitých témat se vyvíjejí a mění postupně. S díly, která by se dala zařadit do některých skupin vymezených v raném období tvorby, se čas od času setkáme i později. Podle dostupného materiálu ovšem lze soudit, že se jedná spíše o díla výjimečná, která nejsou v daném období pro autorovu tvorbu dominantní. Názvy jednotlivých etap konečně nejsou míněny hierarchicky (díla raného období nejsou co do zvládnutí techniky, kompozice apod. zaostalejší za díly středního nebo vrcholného období), ale čistě chronologicky.

### **Rané období (čtyřicátá, padesátá a raná šedesátá léta)**

Na samém úvodu rekapitulace Čchen Čchi-kchuanova díla se nabízí otázka, kdy vlastně začal tvořit a kde a jak se malbě učil. O době jeho dětství, kdy se nejsolidnější základy jeho umělecké osobnosti nepochybně utvářely, neexistuje mnoho informací. Lze se ale domnívat, že při tradiční formě studia si osvojil kaligrafické techniky, kterými se v době jeho dětství ještě běžně psávalo. Zároveň se nejspíše seznámil s obrazy nejrůznějších tradičních žánrů, možná včetně cenných originálů starých mistrů, které mohla mít jeho rodina v majetku, nebo které při zvláštních příležitostech zdobily obydlí vzdělaných obyvatel Pekingu, veřejné budovy, buddhistické a taoistické chrámy a další<sup>24</sup>. Zvládnutí malířských a kaligrafických technik patřilo ještě v té době k základnímu „intelektuálnímu vybavení“ vzdělaného literáta a je pravděpodobné, že starší příbuzní či rodinní přátelé malovali a případně i učili malého Čchen Čchi-kchuana malovat. V rozhovorech se svými životopisci a kritiky ovšem poz-

<sup>24</sup> O významné úloze a zásadách pro vystavování svitkových obrazů v tradičním čínském interiéru blíže viz van Gulik (1958:12–26 i jinde).



ději popírá, že by v mládí soustavněji studoval tradiční čínskou malbu nebo že by se sám věnoval sbírání a studiu starých obrazů<sup>25</sup>.

Jeho zájem o uměleckou tvorbu se ale i z dostupných pramenů dá vystopovat do dosti raného věku. Existují zmínky o tom, že se již za studií na střední škole učil západním technikám malby a z tohoto období je zachováno několik jeho akvarelů v západním stylu<sup>26</sup>. Nejčastěji je publikován obraz *Řeka Ťia-ling* (嘉陵江)<sup>27</sup> z roku 1940. Na cestách po jihozápadě Číny, Barmě a Indii v letech 1944–1948 si načrtával různé zajímavosti jako kroje menšinových národností, stavby a dojmy z tropické krajiny<sup>28</sup>. Zachycoval je zcela realistickým, v podstatě dokumentaristickým způsobem, a je na nich patrné, že byl obeznámen se západními technikami kresby a malby, které v Číně první poloviny 20. století běžně využívali malíři vzdělání v zahraničí.

Originální tvorbě předznamenávající později oblíbené techniky a náměty, jejíž příklady jsou publikovány, se ve volném čase věnoval již na počátku pobytu v USA<sup>29</sup>. V několika dílech vzniklých po jeho odjezdu do Ameriky též uplatnil dojmy, jež v něm zanechala tropická krajina a další pozoruhodná místa, která procestoval. Mezi ně patří například horizontální obrazy *Myiajima* (巖島神社)<sup>30</sup> a *Benátky* (威尼斯) z roku 1957. Jsou ale namalovány již zcela specifickým způsobem, který Čchen Čchi-kchuan často užíval v raném období. Výjev zabírající celou plochu obrazu je vystaven z mnoha tahů štětcem vrstvicích na sebe různé barvy. Podobně se v tradiční tušové malbě vytváří tzv. „vrstvením tuše“ různé odstíny černé. Barvy jsou citlivě sladěny a výsledkem je jakási snová scéna, na první pohled připomínající impresionistický obraz<sup>31</sup>. Do této skupiny bychom mohli dále počítat obrazy *Večerní člun* (夕舟) z roku 1956, *Katedrála* (教堂) z roku 1960, o rok pozdější *Lampiónovou slavnost* (燈節) nebo *Lucerny* (燈) z roku 1964. Tento způsob zachycení reality je inspirován, jak píše Jason C. Kuo, tvorbou amerických abstraktních malířů, jako byli Jackson Pollock nebo Mark Tobey<sup>32</sup>, s nímž se Čchen Čchi-kchuan v USA seznámil<sup>33</sup>. Nedovádí ho ale do čisté abstrakce. Přesto, že podobně „hutné“ obrazy jsou v jeho pozdější tvorbě spíše výjimkou, užívá způsob „vrstvení“ i nadále ve svých krajinných scénériích.

<sup>25</sup> Chan (1996:67) píše: „Pan Čchen nemá tradiční malířské zázemí. Pokud vím, nikdy nekopíroval díla starých mistrů, ani žádná neshíral a nevlastnil.“

<sup>26</sup> Kuo (1991:38).

<sup>27</sup> Není-li řečeno jinak, uvádím názvy Čchen Čchi-kchuanových děl ve svém vlastním překladu vycházejícím z originálního čínského názvu, ten následuje v závorce.

<sup>28</sup> Li (2000:16).

<sup>29</sup> Li (2000:18).

<sup>30</sup> Tento název z důvodu přehlednosti ponechávám v přepise užívaném v citované literatuře.

<sup>31</sup> Jde samozřejmě pouze o vnější podobu patrnou především na reprodukcích. Hlubší souvislost zde nelze hledat jednak pro časovou vzdálenost obou stylů, a především pro zcela odlišnou techniku malby. Zajímavé je nicméně srovnat například Monetův obraz *Katedrála v Rouenu při západu slunce* (publ. Bowness 1989:28) s Čchen Čchi-kchuanovým dílem *Katedrála*.

<sup>32</sup> Oba jsou řazeni k tzv. pozdním či abstraktním surrealistům, tvořili v Americe kolem poloviny 20. století, více viz Bowness (1989:166–9).

<sup>33</sup> Kuo (1991:42).

V Americe také začíná experimentovat s kaligrafickými technikami, které daly vzniknout jeho slavným obrazům opiček. Snad proto, že byl nucen se nějakým způsobem vyrovnat s módními požadavky na abstraktnost výjevu, nebo že byl jakožto Číňan žádán obdivovateli čínské a japonské kaligrafie<sup>34</sup> o spolupráci, začal v malbě využívat znalost kaligrafie, kterou získal v mládí při studiu v Číně. U několika děl ztvárnil ústřední téma obrazu pomocí jedné nepřerušené linie užívané v čínské kaligrafii v tzv. konceptním písmu (草書) a jinde zase maloval pomocí tahů nestejně tloušťky jednotlivé části výjevu jako např. těla zvířat, hmyzu, lidských postav apod. U některých „kaligrafických“ obrazů z počátku padesátých let není ještě tato technika dovedena k dokonalosti. Jedná se například o obrazy *Touha vzlétnout* (欲飛) z r. 1953, kde je hmyz chaoticky namačkan ve spodní části obrazu, nebo *Konec cesty* (橫行之結局) ze stejného roku, v němž nejsou těla rybářů lovících kraby namalována tušovými tahy zcela přesvědčivě. Není ovšem nijak překvapující, že se autor s kaligrafickou technikou teprve seznamoval a zkoušel její uplatnění na nejrůznějších motivech. Některá díla proto zachycují i méně dokonalá stádia jejího zvládnutí. Již z raného období jsou navíc známy i vynikající obrazy, které si nezadají ani s tolik obdivovanými opičkami z pozdějších období.

Historikové a kritici jeho tvorby se jednohlasně shodují na naprosté výjimečnosti vertikálního obrazu *Fotbal* (足球賽), který namaloval již roku 1952. Je nejabstraktnější ze všech známých Čchen Čchi-kchuanových „kaligrafických“ maleb, na níž jediným tahem štětce s postupně zesilujícím směrem ke středu obrazu a pak opět slábnoucím směrem dolů znázornil rychle se pohybující hráče na fotbalovém hřišti. Podařilo se mu tak nejen zaostřit na ústřední část výjevu, kde několik hráčů svádí souboj o míč, ale také dodat celé scéně dynamičnost, charakteristickou právě pro prvotřídní kaligrafická díla v konceptním písmu. Takových obrazů namaloval ještě několik. Dva velice podobné pojmenoval také *Fotbal* (足球賽, 球賽), další z roku 1953 je nazván *Prérie* (草原). Stejně pozoruhodný je i obraz *Přetahování lana* (拔河) z roku 1952. Postavy zápasníků namalované kaligrafickou linkou nejsou zdaleka tak abstraktní jako u *Fotbalu*, jedná se spíše o jakési jejich karikatury. Jsou ale větší než postavy diváků v pozadí, čímž je úspěšně naznačena hloubka výjevu a zdůrazněna scéna v popředí.

Z padesátých a šedesátých let známe také několik obrazů založených na hře s kaligrafickými tahy. Již z roku 1953 je obraz *Linie života* (生命線), do angličtiny přeloženo jako *Mother and Child*, na němž je čtyřmi přesně mířenými tahy naznačeno ležící tělo prasnice, pod nímž se shlukla čtyři selátka sající mateřské mléko. Ta jsou také několika málo tahy znázorněna zcela věrohodně, malinkými nožičkami se opírají o zem, tělíčka napjatá lačností kontrastují s klidným a odevzdaným výrazem matky. Toto dílo je bezpochyby možné zařadit po bok nejlepších „opičích“ obrazů, můžeme zde již také identifikovat některé jejich charakteristické rysy – zkratkovitou jednoduchost, která ovšem neubírá výjevu na výstižnosti, a humornou hravost, jež může autorovi potenciálně posloužit i jako metafora pro znázornění určité atmosféry, pocitu, případně se stává vtípnou karikaturou

<sup>34</sup> Čínská a japonská kaligrafie byla v té době na Západě velmi populární, jedním z jejích nadšených studentů byl např. i zmíněný Mark Tobey, viz Bowness (1989:169).

lidských vlastností. Podobně výstižný a působivý je i obraz *Síla* (勢) z roku 1959, na kterém je znázorněn tygr přikrčený ke skoku. Jeho tělo je tvořeno jediným dynamickým tahem, vedeným v různé síle a s různou hustotou tuše podobně jako u obrazu *Fotbal*. Hlava je o něco propracovanější a je s tělem spojena dalším dominantním tahem. Tělo tygra se kompozičně podobá znaku „tygr“ (*chu* 虎), což představuje patrně vědomý a velmi povedený odkaz ke kaligrafické podstatě tohoto typu obrazů. Celkový účinek jednoduchého, ale přitom tak efektního výjevu je těžko vystihnout slovním popisem. Apeluje jak na představitost, tak na smysl pro humor a klade dílo do těsné blízkosti obrazů zenových malířů jako byli Liang Kchaj nebo Mu-čchi<sup>35</sup>.

Do zvláštní skupiny bychom mohli zařadit zátiší menších formátů, kterým se Čchen Čchi-kchuan také věnoval v padesátých a šedesátých letech. Námětem mu často byli různí drobní živočichové, ovoce, předměty každodenní potřeby apod. Jmenovat můžeme například díla *Lahůdky* (美食) z roku 1955, *Tóny podzimu* (秋色) a *Syrové a čerstvé* (生鮮) z roku 1964 nebo *Návštěva* (有朋自遠方來) z roku 1969. Tato díla, charakteristická také humorným nádechem a autorovu pozorností věnovanou skromným detailům každodenního života, jsou blízká např. obrazům Čchi Paj-šovým. Můžeme je chápat jako svébytné variace na motivy běžné po staletí v žánru „květin a ptáků“ (花鳥). Jak upozorňuje Kuo (1991:38), Čchen Čchi-kchuan spojil v malbě těchto tradičních motivů osobitý výrazný rukopis se svou zkušeností s malbou akvarelů a vytvořil barevně velmi výrazné a působivé kompozice.

## **Střední období (druhá polovina šedesátých let a léta sedmdesátá)**

Přibližně od poloviny šedesátých let začínají Čchen Čchi-kchuanově tvorbě dominovat velké krajinné kompozice. Navazují na díla barevně zachycující venkovní scenérie (*Myiajima*, *Katedrála*, *Lucerny* apod.), ale jsou prosvětlenější a jednotlivé detaily se jakoby vyloupnou z impresionistické zrnitosti barevných skvrn. Již dříve jsme se mohli setkat s několika podobnými krajinami, kterými jsou například *Plačící měsíc* (泣月) z roku 1956, *Horské panorama* (縮地術) z roku 1957, *Nízké mraky* (雲低) z roku 1958, *Rýžová pole ve sněhu* (早稻) z roku 1959 nebo *Čluny na hladině* (泛舟) z roku 1962. Dvě posledně zmiňované mají ještě velmi blízko k hutným obrazům cele tvořených barevnými vrstvami štětcových tahů. Ve středním období je v některých dílech více patrná reálná

<sup>35</sup> O principiální blízkosti a námětové podobnosti některých Čchen Čchi-kchuanových děl a děl Mu Čchiho hovoří i Kuo (1991:46). Chan (1996:75) naopak kritizuje srovnávání těchto děl se zenovým malířstvím a domnívá se, že Čchen Čchi-kchuanovo dílo jako celek je tak jedinečné, že není vhodné pro něj hledat jakékoli historické předchůdce. Podobná díla řadí do kategorie tzv. „tušových her“ (戲墨), které mají v literátské tušové malbě dlouhou tradici.

<sup>36</sup> Ty ve svém textu *Lin-čchüan kao-č'* (林泉高致) definuje sunčský malíř a teoretik malby Kuo Si (郭熙) jako *pching-jüan* (平遠), *kao-jüan* (高遠) a *šen-jüan* (深遠). Jüanský malíř Chuang Kung-wang (黃公望) je pak rozšiřuje o čtvrtý, který nazývá *kchuo-jüan* (闊遠).

krajina, vizuálně se blíží tradiční čínské krajinomalbě s jejím monumentálním záběrem a „třemi kompozičními principy“ (三遠)<sup>36</sup>, zároveň zde také začnou krystalizovat rysy charakteristické pro pozdní období Čchen Čchi-kchuanovy tvorby, v němž krajinu rád ozvláštňuje různými optickými triky.

V dílech *Pramen* (源) z roku 1965, *Večerní slunce ozařuje zasněžené vrcholky* (雪峰夕照) a *Červánky* (霞) z roku 1968 či *Prázdnota* (空) z roku 1969 uplatnil Čchen Čchi-kchuan některé klasické kompoziční postupy, užívané běžně ve starší literátské tušové malbě. Jedním z nich je například naznačení vzdálenosti pomocí mraků či vložení prázdného prostoru mezi jednotlivé krajinné elementy. Tento princip znal již Kuo Si a později se běžně uplatňoval od dynastie Jižní Sung. Je typický především pro subjektivní, lyrické zachycení krajiny u literátských malířů za dynastie Jüan, jako byli např. Wu Čen nebo Ni Can. Z výše jmenovaných obrazů se prvek prázdného prostoru nejexplicitněji objevuje v díle příznačně nazvaném *Prázdnota* (空)<sup>37</sup>. Dalším tradičním kompozičním principem je umocnění monumentalit a masivnosti horské scenerie použitím „rozptýlené perspektivy“. Při pohledu na jednotlivé části obrazu se jakoby mění pozice diváka, skála tak (např. jako u *Večerního slunce*) může být viděna z několika stran a nabývá na objemu a majestátnosti. Tento kompoziční princip je užíván po celé klasické období čínského malířství. Dosažení dojmu monumentalit slouží především za dynastie Severní Sung např. v díle Fan Kchuaana a dalších mistrů tzv. monumentální krajinomalby. Dalším takovým prvkem je navození iluze hloubky umístěním v mlze se ztrácejícího horského pásma na horizont, který je nejvíce patrný u obrazu nazvaného *Červánky*. Charakteristický je také především pro tvorbu malířů dynastie Jüan, kteří, jak ukazuje např. Stanley-Baker (1995:104 a jinde), na rozdíl od malířů pozdějších období zachovávají ještě zcela konzistentní iluzi ustupujícího prostoru<sup>38</sup>.

Technika malby je ale i u těchto obrazů dosti specifická, podobně jako u dalších krajin ze šedesátých a sedmdesátých let. Stačí jen zdůraznit její úzký vztah k různým moderním technikám a experimentům, které Čchen Čchi-kchuan poznal a zkoušel při studiu v USA, a samozřejmě jeho vlastní kreativitu a inovativnost, s níž neúnavně hledal a nalézal nové a nové technické postupy.

Méně jednoznačné je uplatnění starších principů krajinomalby u několika dalších krajinných kompozic z tohoto období, při větším úsilí bychom ovšem jejich reflexi samozřejmě objevili i zde. Důležitější se mi ale v případě těchto děl jeví vyzdvihnout aspekty opačné, jimiž jsou nové elementy, jejich originalita a někdy až svéráznost. Z druhé poloviny šedesátých a velké části sedmdesátých let pocházejí ještě tato díla s krajinou tematikou: *Údolí* (澗) a podobné *Mezi horou a vodou* (山水之間, jinak přeloženo

<sup>37</sup> To je, dle mého názoru, stejně jako např. výše zmiňovaný obraz tygra, dalším dokladem naprosto nenáhodné, dokonale promyšlené kombinace motivu s konkrétní symbolikou, způsobu jeho ztvárnění a konečného názvu díla, která činí z Čchen Čchi-kchuanových obrazů nejen esteticky harmonický celek, ale i filozoficky mnohavrstevná a slovy jen obtížně postižitelná díla.

<sup>38</sup> Tento prvek pak může posloužit jako jedno z kritérií při posuzování autentičnosti jüanských děl a jejich odlišení například od mingských kopií.

V krajině) z roku 1966, *Kroužení – Nebe a Země se točí* (迴施), *Rybářské lodě* (蝦舟) a *Horská obydlí* (山居) z roku 1967, *Slunce a měsíc* (金鳥玉兔) a *Poledne* (午) z roku 1969, *Staré stromy* (古木) z roku 1971 nebo *Zamrzlý přístav* (凍港) a *Ohyb řeky* (河套) z roku 1977. Zamyslíme-li se nad tím, co mají některá z výše zmíněných děl společného, na první pohled nás asi upoutá fascinace autora strukturami přírodních materiálů. Vedla ho ke snaze postihnout na ploše obrazu pokud možno co nejvěrněji nejrůznější pevné povrchy, především stěny hor a skal, ale i nestálé a pohyblivé elementy, jako je vodní hladina nebo větve stromů ve větru. Nečinil tak ale podle pravidel tradiční krajinomalby užitím různých kodifikovaných tahů (皴法), nýbrž každý jednotlivý přírodní element ztvárnil pomocí specifické kombinace vrstev barevných pigmentů nanášených různě modifikovanými štětcovými údery. Tak vznikl například fascinující a až taktálně životný povrch hor na obraze *Údolí*, ledově klidná skalní stěna *Mezi horou a vodou* nebo masivní, netečné homole, mezi nimiž projíždějí *Rybářské lodě*. Stejně působivé jsou i větve stromů vzpínající se ke *Slunci a měsíci*. Na rozdíl od hutných skalních stěn, tvořených mnoha vrstvami štětcových tahů, jsou jemně formovány řídké kladenými údery štětce na pozadí oblohy, která skrz ně prosvítá. Na obraze *Staré stromy* působí podobně hmota listů obklopující kořeny a větve, vyrůstající v jakémsi nerozlišeném uzlu ze země. Poslední dílo zmíněné v této souvislosti je *Ohyb řeky* s miniaturní vesničkou rozkládající se na břehu řeky, nad níž se tyčí masiv hor. Autor ho ztvárnil opět poněkud odlišným způsobem. Z prolínajících se ploch a bodů šedých, okrových a hnědých pigmentů vytvořil skalní hmotu, z níž vystupují bílé homole vrcholů. Při podrobnějším studiu obrazu nás nechává jeho struktura v úžasu nad schopností malíře mít při práci s takovou změtí barev a tvarů stále na paměti hlavní myšlenku díla, jež je z něj nakonec zcela jednoznačně a přesvědčivě patrná<sup>39</sup>. Jedním z možných vysvětlení je právě jeho kontakt s díly moderních západních autorů, kteří nezřídka pojednávali své téma podobným způsobem<sup>40</sup>, a autorovy vlastní experimenty s technikami expresionismu, surrealismu či kubismu.

Vedle těchto „moderních“ prvků najdeme v některých zmíněných dílech i zcela svérázné rysy, z nichž asi nejvýznamnější je Čchen Čchi-kchuanovo pojetí perspektivy. Podle mého názoru je jedním z nejoriginálnějších rysů jeho díla vůbec a k naprosté dokonalosti ho dovedl v pozdním období své tvorby. Krajina na obrazech *Kroužení*, *Slunce a měsíc* nebo *Poledne* je zobrazena v různých úhlech pohledu. V prvním případě je viděna jakoby z letadla, které právě vzlétlo, nebo se chystá přistát a při kroužení nad letištěm se vzhledem k zemskému povrchu sklání do různých úhlů. U dalších dvou děl naopak autor zaklání hlavu a vzhlíží skrze větve stromů ke Slunci a Měsíci. Tyto experimenty s perspektivou jsou evidentně způsobeny jeho vpravdě „moderní“ zálibou v různých technických vymoženostech, o nichž byla řeč v úvodní pasáži, a přenesením zkušenosti získané s jejich pomocí do vlastní tvorby. Autor sám prezentuje svůj názor

<sup>39</sup> Jistě by nebylo bez zajímavosti srovnat tento obraz s fotografiemi tchaj-wanského pobřeží. Myslím, že takové srovnání by ukázalo, že se zde jedná ne sice o realistické, ale přinejmenším o zcela věrné a působivé zachycení tvárnosti krajiny vyskytující se při pobřeží Tchaj-wanu.

<sup>40</sup> V podobném smyslu hovoří i Kuo (1991:48) a uvádí dva příklady, viz fig. 18 a fig. 21.

na tuto problematiku v článku napsaném na obranu moderních postupů v umění, v němž píše, že je ochoten akceptovat svou pozici v moderním světě a nezdráhá se experimentovat s moderní technikou, která, pokud ji správně využijeme, nám může pomoci objevit nové, dříve netušené, krásné a vzrušující světy<sup>41</sup>.

Ze středního období konečně existuje i velká skupina obrazů založená na kaligrafické hře se štětcovými tahy, např. *Nerozluční* (如膠似漆) z roku 1966, *Bezradnost* (惑) a *Můj syn* (吾子) z roku 1967, *Rodina – Co je malé, to je hezké* (小是美) z roku 1968, *Náklonnost* (情) z roku 1970, *Odpočinek* (憩) z roku 1972, *Jistá záhuba* (大劫難逃) z roku 1973, *Radosti mládí* (童心) a *Stáří a mládí* (老奴) z roku 1979 nebo *Tančíme* (舞) z roku 1980. Těmto dílům nyní jednoznačně dominuje téma opiček malovaných mnoha způsoby pevnou rukou zkušeného kaligrafa, se smyslem pro humor, laskavostí a porozuměním, stejně jako tomu bylo v raném období autorovy tvorby. Společným rysem většiny z nich je metaforický odkaz k tématu rodiny, který, jak poznamenává i Li (1991:18), pravděpodobně odráží autorovu spokojenost v rodinném životě poté, co se oženil. Velmi pozoruhodné je také dílo *Jistá záhuba*, v němž je dvěma tlustými suchými tahy naznačeno tělo jakési kudlanky ženoucí se za malou prchající kobylkou. Vykazuje vysokou míru abstrakce a případností. Razanci ve ztvárnění zvoleného motivu se v kombinaci s jeho možnou symbolikou opět velmi blíží tzv. zenovým obrazům známým z historie čínského malířství. Pokud jde o hravost a žertovnou polohu ve zobrazení jednoduchého motivu, mohli bychom zmínit ještě další dva obrazy: *Žízeň* (渴) z roku 1967 a *Méně je někdy více* (少則得) z roku 1977. Rovněž dobře dokumentují Čchen Čchi-kchuanův smysl pro humor a jeho schopnost (příznačně reprezentovanou názvem druhého z nich) z mála získat nepoměrně více<sup>42</sup>.

### Vrcholné období (osmdesátá a devadesátá léta)

V posledních dvou desetiletích se Čchen Čchi-kchuanova tvorba jednoznačně ubírá směrem naznačeným již ve středním období, tzn. k velkým krajinám. Získává zcela osobitý a originální charakter<sup>43</sup>. Většinu svých krajinných námětů nyní realizuje v symetrickém kompozičním schématu použitým již dříve např. v díle *Slunce a Měsíc*, přičemž do něj přenáší i prvky dosud uplatňované u „volných“ krajin. V tomto období se tak setkáváme hlavně s monumentálními obrazy hor, které jsou viděny jakoby z výšky vesmírné perspektivy. Na jedné straně se tak objevuje Slunce a denní světlo a na opačné straně pak Měsíc a noční tma. Pod pásmem hor se rozkládá miniaturní pozemský svět, na němž se klikatí cesty a řeky, rostou stromy a žijí lidé a zvířata. Celý výjev bývá ozvláštněn některým z „optických triků“. Pohled z naklánějícího se letadla, pomyslné zaostření objektivem na některou z částí scenérie nebo prolínání světelných paprsků či mlžných

<sup>41</sup> Čchen (1962).

<sup>42</sup> Srv. Li (1991:18).

<sup>43</sup> Srv. také Kuo (1991:38).

pásů zakrývají některé prvky v krajině a naopak zdůrazňují jiné. Jmenovat můžeme např. díla *Let* (飛), *Posvátná hora Fang-chu* (方壺), *Země* (大地) či *Počátek* (始) z roku 1983, *Monáda* (論一元) z roku 1984, *Kroužení* (轉), *Jitřní záře* (曦) a *Kroužení vzduchem* (翔) z roku 1985, *Stěhovaví ptáci* (候鳥) z roku 1986, *Vrchol hory* (騰) z roku 1987, *Daleko* (遙) z roku 1988, *Dálava* (遠) z roku 1989, *Úsvit* (晨) a *Čchang-an na vrcholu slávy* (長安盛世) z roku 1990, *Severka* (北辰) z roku 1991, *Svět za tímto světem* (田外有田) a *Trh* (趕集) z roku 1994, *Žlutá řeka pramení v Nebesích* (長江之水天上來) z roku 1995, *Vesnice Zeměkoule* (地球村) z roku 1998 a další. Co se týká použité malířské techniky, jsou mnohé z těchto krajin malovány stejně jako díla z předchozích období vrstvením barevných pigmentů. Pouze výběr barev se poněkud mění. Autor se vzdaluje přirozené barevnosti krajiny a volí bledě modré, zelené, růžové a oranžové pastelové tóny, jež díla svým způsobem ozvlášťují. Na rozdíl od reálně životného rozměru starších krajin dodávají tyto barvy scénériím spíše symbolický význam. Nicméně od konce osmdesátých let autor ještě naposledy významně modifikuje techniku malby krajiny. U některých děl (např. *Daleko*, *Severka* nebo *Nebe*, *Země*, *Člověk* z roku 1989) maluje hory ohraničené vytečkovanými obrysy. V souvislosti s krajinnou tematikou je důležité poznamenat posunutí zmíněných děl ještě dále směrem k dekorativnosti. Propůjčuje jim ještě výraznější snový rozměr.

Vedle „velkých krajin“ jsou dalším výrazným tématem vrcholného období Čchen Čchi-kchuanovy tvorby různé architektonické prvky nebo pohledy do otevřených domů realizované většinou, i když ne vždy, na menších formátech. Toto téma se zdá být novým objevem samého konce sedmdesátých let, jakoby si autor v době, kdy téměř dosáhl vrcholu kariéry architekta, začal vesele pohrávat s do té doby seriózní náplní své práce. U děl *Pohled do hloubky* (深遠) z roku 1979, *Moře uvnitř* (內海) z roku 1983, *Žádostivost* (慾) z roku 1986, *Nymfa* (仙) z roku 1987, *Na jih od řeky* (江南) a *Most* (橋) z roku 1988, *Nálada* (境) z roku 1989, *Dvojitá zástěna* (雙屏) a *Toužebné očekávání* (遙盼) z roku 1992, *Krajina se s mými kroky mění* (步移境動) z roku 1994, *Osamělá loďka na liduprázdném břehu* (野渡無人舟自橫) z roku 1995, *Světské myšlenky* (思凡) z roku 1998 a další plní většinou čtvercové formáty dveřmi, stěnami s průhledy či mosty, které otvírají vždy další a další úroveň pohledu. Tyto prvky tradiční čínské zahradní architektury se hojně objevují na dřevořezových ilustracích, které byly součástí starých vydání čínských románů, např. *Půvabné ženy* (金瓶梅), *Příběhy jezerního břehu* (水滸傳), *Sen v červeném domě* (紅樓夢) a další. Čchen Čchi-kchuanova inspirace touto tradicí je nepochybná. Pohledy do nejrůznějších zákoutí lidského mikrosvěta je tematicky možné chápat jako jakýsi protiklad k monumentálním krajinným kompozicím zachycujícím makrosvět přírody, potažmo celého vesmíru. Jejich obliba souvisí nepochybně s Čchen Čchi-kchuanovou zběhlostí v technickém kreslení a také zálibou právě v těchto architektonických detailech. Nejvýznamnější novinkou v technice malby je pak u těchto motivů bezesporu používání přerušovaných čar pro naznačení obrysů veškerých objektů, v podstatě „vytečkování“ jejich obrysových linií, jež působí velmi jemným dojmem, dodávají obrazu nádech prchavosti a spolu s pastelovými barvami, které autor většinou užívá i zde, vytváří měkce poetické scénérie. Linie složené z nespočetného množství

teček jsou dalším vpravdě originálním Čchen Čchi-kchuanovým přínosem k dějinám čínských malířských technik. V tradici založené na souvislé tušové linii, jež je chápána jako stěžejní prvek společný všem malířským i kaligrafickým dílům bez výjimky, se jedná o velmi revoluční novinku. Autor bezpochyby do značné míry s tradicí polemizuje a testuje možnosti nacházející se za tímto „povinným minimem“ čínské malířské tvorby. Otázkou zůstává, co ho vedlo k tomu, aby maloval právě tímto způsobem. Dle mého názoru je i zde možné vidět paralelu k jeho velkým krajinným kompozicím. Tam, kde by malíř věrný čínské tradici pro zpodobení povrchu skal, větví stromů a dalších elementů v krajině sáhl k některým z mnoha kodifikovaných tahů, používal Čchen Čchi-kchuan svůj vlastní osobitý způsob vrstvení štětcových úderů tvořících prolínající se barevné plochy. Proč by pak tam, kde by tradiční čínský malíř užil souvislé tušové linie vyznačující obrysy předmětů, jež jsou esencí veškeré čínské malby od samého počátku jejich dějin, nemohl opustit i tento úzus a seřadit lineárně své vlastní minimální tahy, tvořící ve výsledku svéráznou přerušovanou linii. Souvislost s technikami používanými v krajinomalbě by nakonec mohl podpořit i fakt, že i u některých výše jmenovaných krajin z osmdesátých a devadesátých let používal autor této techniky při malbě obrysů hor<sup>44</sup>.

Dvě významná témata pozdního období své tvorby spojil pak Čchen Čchi-kchuan nakonec na některých obrazech v jeden celek. Povšimneme-li si blíže např. děl *Zahrada* (園) z roku 1988, *Rybářská vesnice* (漁村) z roku 1989, *Dvojitý svět* (反面世界), *Naskrz scenérii* (通視) a *Jezero* (湖) z roku 1992, *Prolínající se světy* (內外交融) z roku 1993, *Místo v ústraní* (隱地) z roku 1995 nebo *Cesta se stáčí* (徑欲曲) z roku 1997, zjistíme, že jsou zde do „vesmírného kompozičního schématu“ s Měsícem a Sluncem na protilehlých stranách zasazeny výjevy z lidského světa, otevřené interiéry domů apod., s nimiž jsme se do té doby setkávali především na menších formátech. Tyto obrazy pak mohou sjednocením dosud protikladných poloh představovat jakési symbolické završení tematického vývoje autorovy tvorby. Dosti výjimečné místo zde pak především svým formátem zaujímá dílo *Jin-jang No. 2* (陰陽 No. 2) z roku 1985. Jedná se o horizontální svitek (卷), na němž Čchen Čchi-kchuan vymaloval interiér klasického čínského domu s jeho zahradou, dvory a jednotlivými místnostmi<sup>45</sup>, jimiž je při „čtení“ svitku možné postupně procházet. Výjev je zasazen do širšího přírodního rámce. Je obklopen oceánem, z něhož se občas vynoří loď či hora a jehož konce jsou opět zasvěceny jeden Slunci a druhý Měsíci. Kompozičně má toto dílo velmi blízko k tradičním podélným svitkům, jejichž základní charakteristikou je právě možnost procházet postupně zobrazenou scenérií, symbolický „vesmírný rámeček“ z něj ovšem činí jakéhosi předchůdce ostatních

<sup>44</sup> Li (1991:18) se domnívá, že přerušované linie podtrhují fakt, že se jedná o „vzpomínky“, které se jakoby nejasně zjevují v autorově mysli a jsou tímto způsobem přeneseny do obrazu. To je zajisté zajímavé vysvětlení, nepřipadá mi ale postačující. Obrazy inspirované svými vzpomínkami maloval autor i jindy a jiným způsobem, a proto zde musí existovat ještě další důvody. Ty souvisejí nepochybně s Čchen Čchi-kchuanovou zálibou v experimentování s novými technikami, s jeho hravostí a neutuchající invencí.

<sup>45</sup> Inspirací mu bezpochyby byl rodný dům v Pekingu, srv. Li (1991:6) nebo Li (2000:14).



děl jmenovaných v této kategorii, které pak malíř realizoval podobným způsobem na svitcích vertikálních (軸)<sup>46</sup>.

Poznámku si nakonec zaslouží ještě malá přírodní zátiší v žánru „květiny a ptáci“, např. *Labyrint* (迷宫), *Lotosový kořen* (藕) a *Průzračnost* (透) z roku 1989 nebo *Hledání* (覓) z roku 1990. Již v raném období Čchen Čchi-kchuanovy tvorby byla zmíněna zátiší, která reflektovala jeho zájem o maličkosti a drobné radosti každodenního života a dokládala i jeho pozorovatelský talent a schopnost zdůraznit vtipný detail. Ve vrcholném období své tvorby uplatňuje autor i u těchto děl některé kompoziční a technické novinky, o nichž byla řeč výše. Barevnost se většinou posouvá od expresivních tónů inspirovaných akvarely k tónům pastelovým, objevujících se právě v tomto období také v krajinných scénériích. Hru s kaligrafickými tahy nahrazují i zde přerušované obrysové linie a na obraze *Hledání* se dokonce poněkud surrealisticky také objevuje Slunce a Měsíc po stranách.

## Tradiční či moderní malíř?

V poslední kapitole bych ráda rozebrala některé rysy Čchen Čchi-kchuanovy tvorby jako celku a zamyslela se nad tím, zda se v jejich kontextu řadí spíše k tradičním anebo spíše k moderním čínským malířům. Na jednotlivé aspekty jsem se snažila upozorňovat průběžně vždy při rozboru konkrétních děl, nyní se je ale pokusím od děl abstrahovat a vytvořit o nich ucelenější představu.

## Tradiční aspekty Čchen Čchi-kchuanovy tvorby

Na úvod možná neuškodí znovu podtrhnout fakt, že Čchen Čchi-kchuan je Čiňan, narodil se v Číně a prožil se svou vlastní jedno z nejtěžších období v její novodobé historii. Byl vychováván ještě tradičním způsobem za pomoci kanonických spisů, memorování textů a domácího učitele. Tak jako každý student v dětství dozajista ručně přepsal nemálo starých textů a osvojil si tak zásady psaní štětcem a tuší, z nichž později těžil po celý svůj život. Zázemí jeho rodiny mělo podobu tradičního čínského obydlí, dědictví různých kulturních artefaktů, jimiž byla domácnost vybavena, a především společenského postavení vzdělaných obyvatel hlavního města v době přerodu „staré“ Číny v Čínu „moderní“. To vše mělo jistě dalekosáhlý vliv při formování osobnosti a světového názoru

<sup>46</sup> Přírodní rámeček, do něž je celá scénérie zasazena, se samozřejmě objevuje u tradičních podélných svitků také, nikdy se tam ovšem nesetkáme zároveň se Sluncem a Měsícem. Ty jsou v Čchen Čchi-kchuanových dílech evidentně myšleny jako symboly (principů *jin – jang*, dne – noci, potažmo všech přírodních a vesmírných cyklů, protikladu muž – žena, včetně možných erotických konotací, neboť jistě ne náhodou bývá jedním z „architektonických prvků“ plnicích tyto scény částečně stylizovaný ženský akt) a tuto funkci mají již na zmíněném horizontálním svitku.

malíře a nelze pravděpodobně v úplnosti zhodnotit intenzitu, s níž se zmíněné faktory v jeho životě i po mnoha desetiletích odrážejí.

Některé z nich se ovšem výrazně projevují v jeho umělecké tvorbě. Je nutno zmínit skutečnost, že se Čchen Čchi-kchuan rozhodl tvořit „čínské umění“ a nevydal se některým z mnoha směrů evropského moderního umění, byť k tomu měl hlavně za dlouhého pobytu v cizině mnoho příležitostí. Zůstal věrný tradičním čínským malířským nástrojům – štětcí, tuší a akvarelovým barvám, tradičním formátům – vertikálním a horizontálním svitkům či menším listům, a i námětově se až na pár výjimek<sup>47</sup> držel tradičních témat – krajiny, architektury v krajině a malých přírodních zátiší. V malířské technice zavedl sice mnoho novinek, na druhé straně ale užíval velmi tradiční „rozptýlenou perspektivu“, která je v kontextu světového umění jedním z nejvýznamnějších přínosů čínské malby vůbec. Dovoluje totiž malíři na obraze kromě prostorových rozměrů svým způsobem postihnout i dimenzi časovou<sup>48</sup>, což se Čchen Čchi-kchuanovi velmi hodilo při jeho hrách s „optickými triky“. Co se týče techniky, je třeba zdůraznit především „kaligrafické obrazy“, které jsou *par excellence* jeho tvorby. Je možné chápat je buď jako „hru“ se štětcem a tuší, která má v čínské tradici literátské malby pevnou oporu, nebo přímo jako svého druhu zenové obrazy, jejichž předchůdce známe z historie čínského malířství.

Nejdůležitějším tradičním aspektem Čchen Čchi-kchuanovy tvorby je ale bezpochyby její pevné ukotvení v čínské myšlenkové a filosofické tradici. To je dost možná základem i pro výše zmíněné praktické stránky a pro pochopení celého autorova díla hraje proto zásadní roli. Přestože Čchen Čchi-kchuan nestudoval malbu klasickým způsobem a ani nekopíroval díla starých mistrů, osvojil si základní myšlenkové zázemí, které se s malířskou praxí v Číně od dob literátských malířů dynastie Jüan nerozlučně pojilo. Maloval ve svém volném čase především pro zábavu a vlastní uspokojení, nenechal se svázat žádnými stylovými nebo technickými požadavky a tato svoboda ho dovedla k mnoha cenným originálním objevům a postupům. V některých svých dílech přímo odkazoval k literárním dílům s filosofickou symbolikou<sup>49</sup>, v jiných se tematicky inspiroval postavami buddhistického panteonu<sup>50</sup>. Všechna díla, v nichž je hlavní motiv

<sup>47</sup> Za takové výjimky je možné považovat například obrazy krajiny složené ze ženských těl, jako jsou *Koupání* (洗凝脂) z roku 1957, *Scénérie* (境) z roku 1984 nebo *Zemské formace* (地境) z roku 1994. Paralelu k těmto motivům bychom v tradiční čínské malbě asi těžko hledali. O jejich neobvyklosti pak svědčí například i to, že extrémně „pro-čínský“ kritik Čchen Čchi-kchuanovy tvorby Chan Pao-te (1996:78) na konci svého článku zmiňuje obraz z roku 1984 jako doklad svého tvrzení, že „občas se i tvorba pana Čchena dostala do slepé uličky vulgární libivosti, ... a ještě štěstí, že se tímto směrem výrazněji nerozvíjela.“

<sup>48</sup> Srv. Chan (1996:72) nebo také Hu-Sterk (2003:především str. 181–2).

<sup>49</sup> Např. *Kde hledat Pramen nesmrtelných* (仙源何處) z roku 1962, *Posvátná hora Fang-chu* (方壺) z roku 1983 nebo *Cesta k Broskvovému prameni* (桃源行) z roku 1997.

<sup>50</sup> Např. u nádherného obrazu *Buddhy v Parinirvāṇě* z raného období nazvaného *Každá žádost bude vyslyšena* (有求必應) nebo u obrazu *sedícího Buddhy-ochránce s příznačným názvem Odlož řeznický nůž a okamžitě se staneš Buddhou* (放下屠刀立地成佛(初稿)) z roku 1959.

viděn jakoby z „vesmírné perspektivy“, jsou postavena na myšlence vesmírného řádu s nekonečným koloběhem přírodních procesů (*jin a jang*, Slunce a Měsíc na protilehlých stranách) a lidské poutě na pozadí těchto cyklů (cesty a řeky tekoucí na „dne“ obrazu ode dne do noci a naopak). Jeho tvorba je nerozlučně svázána i s taoistickým myšlenkovým okruhem zdůrazňujícím začlenění člověka do přírodního řádu, který byl často živnou půdou právě pro literátské malíře. Velice výrazný je zde prvek harmonie, jejíž hledání a nacházení prostupuje většinu Čchen Čchi-kchuanových děl. Snaha harmonicky sladit jednotlivé zobrazené motivy, podtržená ještě užitím jemných pastelových barev, odkazuje k hlubší touze po nalezení vyváženosti a harmonie v rámci lidského života, mezi člověkem a přírodou apod. To je další z velmi tradičních aspektů celého díla, stojícího dokonce v přímém protikladu k požadavkům na dramatickosti výjevu, extravagantnost či snahu šokovat, s nimiž se někdy setkáváme v souvislosti s moderním uměním.

### Moderní aspekty Čchen Čchi-kchuanovy tvorby

Z biografie nastíněné v první kapitole je ale zřejmé, že Čchen Čchi-kchuan má plné právo nazývat se i moderním umělcem v západním slova smyslu. Velkou část svého života prožil v poválečné „moderní“ epoše, s chutí se učil moderním uměleckým technikám a především za svého pobytu v USA se aktivně účastnil uměleckého života druhé poloviny dvacátého století. Tvořil a s úspěchem vystavoval v mnoha amerických a evropských galeriích zaměřujících se na prezentaci moderního umění. Udržoval (či snad dodnes udržuje) kontakty s předními světovými umělci, jejichž jména plní stránky učebnic dějin „moderního umění“<sup>51</sup>.

Jak ovšem vypadá jeho „modernost“ ve vztahu k čínskému umění? Jak již bylo řečeno, neměl na malbu tradiční názory a v jednom z mála textů, kde se k malířství teoreticky vyjádřil, přímo obhajoval moderní technické pomůcky a nutnost tvůrčí reflexe nově získaných možností. Sám také hojně s těmito novinkami experimentoval, ať už co se týče hledání nových způsobů pohledu na skutečnost nebo nových technik umožňujících její postižení uměleckým dílem. To bylo zcela v souladu se soudobými trendy v západním umění, kupodivu se to ale ukázalo i ve spojení se zázemím tradičního čínského světónázoru jako velmi efektivní cesta k oživení čínského malířství, které, jak se často poněkud nepřesně tvrdí, uvízlo za dynastií Míng (1368–1644) a Čching (1644–1911) v bludném kruhu kopírování stylů a technik starších malířů<sup>52</sup>. Někteří čínští malíři 20. století se snažili z tohoto kruhu vymanit studiem a přebíráním nových prvků ze západní malířské tradice, přičemž na sebe ovšem brali riziko, že se stanou spíše západními než moderními čínskými malíři. K tomuto trendu pak představuje tvorba Čchen Čchi-kchuana velice výraznou a životaschopnou alternativu.

<sup>51</sup> Viz výše, především úvodní kapitola. Pro ilustraci také stačí zalistovat jakoukoliv příručku shrnující moderní dějiny evropského umění, mně posloužil např. Bowness (1989).

<sup>52</sup> Chan (1996:66).

Čchen Čchi-kchuan je tedy dozajista moderním autorem i z čínského pohledu. Nové trendy ve světovém umění nezatrácuje a ani nepřehlíží. Vyzdvihl a rozpracoval zároveň tu část čínské tradice, která je stále aktuální a jistě ne bez zajímavosti pro mnoho lidí žijících ve stále se zmenšujícím světě „globálních možností“. Je tradičním i moderním autorem zároveň. Svým dílem obohatil jak vlastní tradici čínské tušové malby, tak světové dějiny umění, jejichž tvůrci druhé poloviny dvacátého století dychtivě sahalí po nové inspiraci skrývajících se v dlouho neznámých a ne příliš doceněných oblastech mimoevropského umění. Zcela právem tedy může být nazýván „nejkreativnějším čínským malířem za posledních 600 let<sup>53</sup>“, tvůrčí osobností, jakou bychom mezi soudobými světovými malíři jen těžko hledali.

## Seznam použité literatury<sup>54</sup>

- BOWNESS, Alan (1989). *Modern European Art*. Londýn: Thames and Hudson.
- ČCHEN, Čchi-kchuan 陳其寬 (1962). „肉眼, 物眼, 意眼與抽象畫“. In 藝術家, bližie nezjištěné číslo z roku 1962.
- VAN GULIK, Robert (1958). *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*. Řím: Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente.
- HAN, Pao-teh 漢寶德 (1996). „自眼界到境界 – 看陳其寬的藝術“. In Hsu, Li-p'ing 許禮平 (1996), ed. 陳其寬/晴川, 翰墨 ǎ. 14. Hongkong. Str. 66–78.
- HSU, Li-p'ing 許禮平 (1996), ed. 陳其寬/晴川, 翰墨 ǎ. 14. Hongkong.**
- HU-STERK, Florence (2003). „Tang Landscape Poetry and the *Three Distances* of Guo Xi“. In *Recarving the Dragon: Understanding Chinese Poetics*. Praha: Karolinum. (V tisku.)
- ChEN, Chi-kwan – viz Čchen Čchi-kchuan.
- KUO, Jason C. (1991). *The Art of Chen Chi-kwan*. In P'an, T'ai-fang 潘台芳 (1991), ed. 陳其寬七十回顧展. Taipei: 台北市立美術館. Str. 38–54.
- LI, Chu-tsing 李鑄晉 (1991). „時間, 空間, 人間 – 記陳其寬繪畫的發展“. In P'an, T'ai-fang 潘台芳 (1991), ed. 陳其寬七十回顧展. Taipei. Str. 6–23.
- LI, Chu-tsing 李鑄晉 (2000). „時間, 空間, 人間 - 記陳其寬繪畫的發展“. In Ying, Hsiao-wei 應曉薇 (2000), ed. 須彌芥子, 陳其寬八十回顧展. Taipei. Str. 14–31.
- P'AN, T'ai-fang 潘台芳 (1991), ed. 陳其寬七十回顧展. Taipei: 台北市立美術館.**
- STANLEY-BAKER, Joan (1995). *Old Masters Repainted – Wu Zhen, Prime Objects and Accretions*. Hongkong.
- WANG, Yao-t'ing 王耀庭 (1998). 中國繪畫賞鑑. Hongkong: Sanyutang.
- YING, Hsiao-wei 應曉薇 (2000), ed. 須彌芥子, 陳其寬八十回顧展. Taipei.**

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tučně jsou zvýrazněny katalogy Čchen Čchi-kchuanových děl.

## Seznam citovaných děl<sup>55</sup>

- Benátky z roku 1957, Venice, 威尼斯*, publ. 1991:72–73, 2000:38–39  
*Bezradnost z roku 1967, Confusion, 惑*, publ. 2000:86–87  
*Cesta k Broskvovému prameni z roku 1997, Arcadia, 桃源行*, publ. 1991:182–183  
*Cesta se stáčí z roku 1997, Path tends to bend, 徑欲曲*, publ. 2000:180–181  
*Červánky z roku 1968, Sunset, 霞*, publ. 1991:102–103  
*Čchang-an na vrcholu slávy z roku 1990, Old Chang-an, 長安盛世*, publ. 1991:141  
*Čluny na hladině z roku 1962, Afloat, 泛舟*, publ. 1991:80  
*Dálava z roku 1989, Yon, 遠*, publ. 1991:138  
*Daleko z roku 1988, Afar, 遙*, publ. 1991:130, 2000:128–129  
*Dvojitá zástěna z roku 1992, View within, 雙屏*, publ. 1996:22, 2000:148–149  
*Dvojitý svět z roku 1992, Antipole, 反面世界*, publ. 1996:28–9, 2000:146–147  
*Fotbal z roku 1952, Ball game, 足球賽*, publ. 1991:67  
*Fotbal z roku 1952, Ball game, 足球賽*, publ. 2000:58–59  
*Fotbal z roku 1953, Football game, 球賽*, publ. 2000:36  
*Hledání z roku 1990, Search, 覓*, publ. 1991:140  
*Horská obydlí z roku 1967, Village, 山居*, publ. 1991:101  
*Horské panorama z roku 1957, Panorama, 縮地術*, publ. 1991:71  
*Jezero z roku 1992, Lake, 湖*, publ. 1996:20–21, 2000:152–153  
*Jin-jiang No. 2 z roku 1985, Yin-yang No. 2, 陰陽 No. 2*, publ. 2000:120–123  
*Jistá záhuba z roku 1973, Fatal, 大劫難逃*, publ. 2000:100–101  
*Jitřní záře z roku 1985, Aurora, 曦*, publ. 1991:124  
*Katedrála v Rouenu při západu slunce, Claude Monet, 1894*, publ. Bowness (1989:28)  
*Katedrála z roku 1960, Cathedral, 教堂*, publ. 1991:76, 2000:22  
*Každá žádost bude vyslyšena z roku 1958, Faith, 有求必應*, publ. 1991:74–75  
*Kde hledat Pramen nesmrtelných z roku 1962, Where is Arcadia, 仙源何處*, publ. 1991:81  
*Konec cesty z roku 1953, End, 橫行之結局*, publ. 2000:20  
*Koupání z roku 1957, Bather, 洗凝脂*, publ. 2000:68–69  
*Krajina se s mými kroky mění z roku 1994, Mooving scenery, 步移境動*, publ. 1996:14, 2000:162–163  
*Kroužení – a Nebe a Země se točí z roku 1967, Vertigo 2, 迴旋*, publ. 1991:96–97, 2000:48  
*Kroužení vzduchem z roku 1985, Afloat, 翔*, publ. 1991:125  
*Kroužení z roku 1985, Turning, 轉*, publ. 1991:123  
*Labyrint z roku 1989, Labyrinth, 迷宮*, publ. 1996:64, 2000:130–131  
*Lahůdky z roku 1955, Gourmet, 美食*, publ. 2000:64–65  
*Lampiónová slavnost z roku 1961, Lantern festival, 燈節*, publ. 1991:78  
*Let z roku 1983, Hovering, 飛*, publ. 1991:114  
*Linie života z roku 1953, Mother and child, 生命線*, publ. 1991:68, 2000:60–61

<sup>55</sup> Seznam je řazen abecedně podle českého názvu. Obsahuje autorčin překlad názvu do češtiny, dataci díla, anglický název uváděný v citovaných pramenech, čínský název a zdroj, kde bylo dané dílo publikováno. Zdroj je uveden rokem vydání a stranou, jedná se o jedno z těchto tří děl:  
**P'an, T'ai-fang** 潘台芳 (1991), ed. 陳其寬七十回顧展. 台北市立美術館, Taipei.  
**Hsu, Li-p'ing** 許禮平 (1996), ed. 陳其寬/晴川, 翰墨 14. Hongkong.  
**Ying, Hsiao-wei** 應曉薇 (2000), ed. 須彌芥子, 陳其寬八十回顧展. Taipei.)

*Lotosový kořen* z roku 1989, *Rhizome*, 藕, publ. 1991:133  
*Lucerny* z roku 1964, *Lights*, 燈, publ. 1991:85, 2000:194–195  
*Méně je někdy více* z roku 1977, *Less is more*, 少則得, publ. 2000:196–197  
*Mezi horou a vodou* (či jinak přeloženo *V krajině*) z roku 1966, *In between*, 山水之間, publ. 1991:92  
*Místo v ústraní* z roku 1995, *Seclusion*, 隱地, publ. 1996:6–7, 2000:172–173  
*Monáda* z roku 1984, *Monism*, 一元論, publ. 1991:119, 2000:27  
*Moře uvnitř* z roku 1983, *Inland sea*, 內海, publ. 1991:118  
*Most* z roku 1988, *Bridge*, 橋, publ. 1996:43  
*Můj syn* z roku 1967, *Son*, 吾子, publ. 1991:99, 2000:51  
*Myiajima* z roku 1957, *Myiajima*, 巖島神社, publ. 1996:60–61, 2000:22  
*Na jih od řeky* z roku 1988, *River South*, 江南, publ. 1991:131  
*Náklonnost* z roku 1970, *Caress*, 情, publ. 2000:92–93  
*Nálada* z roku 1989, *Mood*, 境, publ. 1991:136  
*Naskrz scenérii* z roku 1992, *Thorough view*, 通視, publ. 1996:26–27  
*Návštěva* z roku 1969, *Visitors*, 有朋自遠方來, publ. 2000:90–91  
*Nebe, Země, Člověk* z roku 1989, *Heaven, Earth & Man*, 天地人, publ. 1991:134, 2000:28  
*Nerozluční* z roku 1966, *Glue*, 如膠似漆, publ. 2000:82–83  
*Nízké mraky* z roku 1958, *Nimbus*, 雲低, publ. 1991:72–73, 2000:46  
*Nymfa* z roku 1987, *Nymph*, 仙, publ. 1991:127  
*Odlož řeznický nůž a okamžitě se staneš Buddhou* z roku 1959, *Put down sword, become Buddha instantly*, 放下屠刀立地成佛 (初稿), publ. 200:70–71  
*Odpočinek* z roku 1972, *Nap*, 憩, publ. 2000:94–95  
*Ohyb řeky* z roku 1977, *River bend*, 河套, publ. 2000:104–105  
*Osamělá loďka na liduprázdném břehu* z roku 1995, *Tranquility*, 野渡無人舟自橫, publ. 1996:10, 2000:164–165  
*Plačící měsíc* z roku 1956, *Melancholic moon*, 泣月, publ. 1991:70  
*Počátek* z roku 1983, *Genesis*, 始, publ. 1991:117  
*Pohled do hloubky* z roku 1979, *Depth*, 深遠, publ. 1996:50, 2000:112–113  
*Poledne* z roku 1969, *Noon*, 午, publ. 1991:106, 2000:45  
*Posvátná hora Fang-chu* z roku 1983, *Geomancy*, 方壺, publ. 1991:115  
*Pramen* z roku 1965, *Source*, 源, publ. 1991:88–89  
*Prázdnota* z roku 1969, *None*, 空, publ. 1991:104  
*Prérie* z roku 1953, *Prairie*, 草原, publ. 1991:11, 2000:62  
*Prolínající se světy* z roku 1993, *Interpenetrant*, 內外交融, publ. 1996:16–17, 2000:56–57  
*Průzračnost* z roku 1989, *Transparency*, 透, publ. 2000:212–213  
*Přetahování lana* z roku 1952, *Tug of war*, 拔河, publ. 1991:10–11, 2000:18–19  
*Radosti mládí* z roku 1979, *Youth*, 童心, publ. 2000:110–101  
*Rodina – Co je malé, to je hezké* z roku 1968, *Family*, 小是美, publ. 2000:88–89  
*Rybářská vesnice* z roku 1989, *Fishing village*, 漁村, publ. 1996:46  
*Rybářské lodě* z roku 1967, *Fishing*, 蝦舟, publ. 1991:98  
*Rýžová pole ve sněhu* z roku 1959, *Rice fields*, 早稻, publ. 1991:74–75  
*Řeka Ťia-ling* z roku 1940, *Chia Ling River*, 嘉陵江, publ. 1991:66, 2000:54–55  
*Scenérie* z roku 1984, *Landscape*, 境, publ. 1991:122  
*Severka* z roku 1991, *Polaris*, 北辰, publ. 1996:30–31, 2000:144–145  
*Síla* z roku 1959, *Potential*, 勢, publ. 2000:72–73

*Slunce a měsíc* z roku 1969, *Sun and Moon*, 金鳥玉兔, publ. 1991:105  
*Staré stromy* z roku 1971, *Ancient tree*, 古木, publ. 1991:107  
*Stáří a mláďa* z roku 1979, *An old man with a large offspring*, 老奴, publ. 1996:56  
*Stěhovaví ptáci* z roku 1986, *Migration*, 候鳥, publ. 2000:30, 126–127  
*Svět za tímto světem* z roku 1992, *Field beyond*, 田外有田, publ. 1996:24–25  
*Světské myšlenky* z roku 1998, *Long for things*, 思凡, publ. 2000:190–191  
*Syrové a čerstvé* z roku 1964, *Raw*, 生鮮, publ. 2000:76–77  
*Tančíme* z roku 1980, *Acrobat*, 舞, publ. 2000:114–115  
*Tóny podzimu* z roku 1964, *Fall*, 秋色, publ. 1991:86, 2000:74–75  
*Touha vzlítnout* z roku 1953, *Intention to fly (Upward)*, 欲飛, publ. 2000:19  
*Toužebné očekávání* z roku 1992, *Longing*, 遙盼, publ. 2000:150–151  
*Trh* z roku 1994, *Market day*, 趕集, publ. 1996:15, 2000:158–159  
*Údolí* z roku 1966, *George*, 澗, publ. 1991:90–91  
*Úsvit* z roku 1990, *Daybreak*, 晨, publ. 1996:37, 2000:134–135  
*Večerní člun* z roku 1956, *Evening boat*, 夕舟, publ. 1996:62  
*Večerní slunce ozařuje zasněžené vrcholky* z roku 1968, *Evening*, 雪峰夕照, publ. 1991:102–  
 103  
*Vesnice Zeměkoule* z roku 1998, *Floating planet*, 地球村, publ. 2000:188–189  
*Vrchol hory* z roku 1987, *Somersault*, 騰, publ. 1996:47  
*Zahrada* z roku 1988, *Garden*, 園, publ. 1991:132  
*Zamrzlý přístav* z roku 1977, *Deep freeze*, 凍港, publ. 1991:110, 2000:24  
*Země* z roku 1983, *Earth*, 大地, publ. 1991:116  
*Zemské formace* z roku 1994, *Earth formations No.3*, 地境, publ. 1996:13, 2000:160–161  
*Žádostivost* z roku 1986, *Desire*, 慾, publ. 1991:126  
*Žízeň* z roku 1967, *Thirsty*, 渴, publ. 1996:58, 2000:84–85  
*Žlutá řeka pramení v Nebesích* z roku 1995, *River from heaven*, 長江之水天上來, publ. 1996:8–9,  
 2000:168–169





## Kritický náčrt dejín literatúry Taiwanu do roku 1949 s ohľadom na otázku identity

*Táňa Dluhošová*

V poslednej dobe sa v diskusii o taiwanskej literatúre objavujú otázky špecifickosti a podstaty Taiwanu, ktorých úlohou je riešiť toľko diskutovaný problém národnej a kultúrnej identity. Táto diskusia býva často politicky motivovaná. V súčasnosti existujú dva dominantné pohľady na taiwanskú literatúru. Prvý z nich, nazývaný asimilačný (同化 *tonghua*),<sup>56</sup> vidí literatúru Taiwanu ako súčasť čínskej literatúry a kultúry, a chápe ju ako miestnu variantu. Táto interpretácia zamietá svojbytnosť taiwanskej spoločnosti a kultúry a zdôrazňuje predovšetkým jej spoločné, či rozdielne, teda miestne, črty v porovnaní s pevninou, ktorá v tomto vzťahu vystupuje ako dominantný prvok. Tento postoj zastávajú predovšetkým bádatelia z pevninskej Číny, ale nájdu sa i niektorí starší taiwanskí literárni historici a kritici, ktorí sa svojím politickým názorom skôr približujú guomindangskej vláde (GMD), ktorá zdôrazňovala spätosť s Čínou. Na druhej strane stojí názor predovšetkým taiwanských literárnych kritikov a historikov, ktorí poukazujú na kultúrnu rozmanitosť Taiwanu, kde čínska kultúra a jej vplyv je len jedným, i keď najdôležitejším, z mnohých faktorov. Títo kritici a historici sa snažia poukázať na taiwanskú špecifickosť, teda na to, čo ich vymedzuje voči pevninskej Číne a voči Západu. Hľadanie taiwanskej špecifickosti úzko súvisí s otázkou národnej identity a s vymedzením vlastného priestoru. Otázka identity však nie je ústrednou témou len akademických diskusií, ale i častým námetom taiwanských literárnych diel rôznych období.

To, čo (predovšetkým modernú) literatúru Taiwanu, a zároveň i taiwanskú spoločnosť, najlepšie charakterizuje, je paradoxne práve už spomínaná otázka identity. Táto je podľa postkoloniálnych kritikov prejav postkoloniálnej spoločnosti, kde sa autori snažia definovať svoje miesto v rámci nových historických interpretácií svojich národov. (Boehmer 1995, 117) Avšak taiwanský problém identity na rozdiel od európskych kolónií, ktoré bývajú východiskom pre určovanie všeobecných charakteristík, je komplikovaný niekoľkonásobnou kolonizáciou, ktorou ostrov počas svojej histórie prešiel. Historický

<sup>56</sup> V článku používam medzinárodný prepis *pinyin* pre termíny a názvy v čínskom jazyku a anglický prepis pre japonský jazyk.

vývoj a národnostná rôznorodosť predurčili obyvateľov Taiwanu k tomu, aby si od počiatku dvadsiateho storočia neustále kládli otázku, kto sme a kam patríme.

Zmyslom tohto článku je pozrieť sa na vývoj literatúry Taiwanu a zamyslieť sa nad otázkou identity a hľadania taiwanskej špecifickosti v jednotlivých obdobiach. V prípade, že sa tento motív či téma objaví v literárnom zobrazení alebo v teoretickej rovine, pokúsím sa charakterizovať vnímanie tohto problému v danom období a poukázať na ich možné paralely, alebo naopak rozdiely.

Skôr ako sa začnem venovať jednotlivým obdobiam a vplyvom na literatúru Taiwanu,<sup>57</sup> ktoré ju formovali, treba vymedziť, čo je literatúra Taiwanu. Definícia síce nie je presne daná, ale z dejín literatúry a z rôznych antológií vyplýva, že pokiaľ sa dielo, napísané na Taiwane alebo v zahraničí, nejakým spôsobom vzťahuje k Taiwanu a na taiwanskú spoločnosť má eminentný vplyv, potom sa zaraďuje do literatúry Taiwanu. Preto je literatúra Taiwanu tiež považovaná za pluralitnú (多元 *duoyuan*),<sup>58</sup> čo znamená, že sa do nej zaraďujú všetci autori rôznych období, ktorí mohli písať i rôznymi jazykmi. Z tohto dôvodu sem spadajú zápisky a denníky západných kolonizátorov a misionárov (1624–1662), ktoré sú považované skôr za historické pramene, než za literárne diela, alebo tvorba čínskych úradníkov pôsobiacich na Taiwane počas vlády qingskej dynastie 清朝 (1644–1911). Ako príklad diela, ktoré býva radené do literatúry Taiwanu pre jeho popularitu a vplyv, je tvorba pevninskej autorky Zhang Ailing 張愛玲 (1920–1995),<sup>59</sup> ktorá krátko žila v Hongkongu a potom sa odsťahovala do USA.

Vývoj literatúry Taiwanu sa dá chronologicky rozdeliť do troch väčších celkov: predmoderná literatúra, moderná literatúra a literatúra po roku 1949.

<sup>57</sup> Domnievam sa, že termín „taiwanská literatúra“ je nedostačujúci pre zachytenie zložitosti a národnostnej rôznorodosti autorov. Preto volím termín „literatúra Taiwanu“, ktorý môže zahrňovať autorov pochádzajúcich z rôznych prostredí. Qiu Guifen (2003) hovoriac o modernej taiwanskej literatúre zhodne s Gong Pengchengom 龔鵬程, ktorého cituje, poukazuje na problém neohraničenosti taiwanskej literatúry vo všeobecnosti. Domnieva sa, že taiwanská literatúra sa nezužuje len na literatúru autorov pochádzajúcich priamo z Taiwanu a upozorňuje, že takýto názor niektorých kritikov, vychádzajúcich predovšetkým z hnutia za taiwanizáciu (*bentu hua* 本土化), je veľmi zjednodušujúci. (55)

<sup>58</sup> Je nutné upozorniť, že termín *duoyuan* býva používaný i v inom význame. V 80. rokoch 20. storočia tzv. pluralitná literatúra (多元文學 *duoyuan wenzue*), čo znamená, že autor pri tvorbe programovo pracuje s rôznymi východiskami (napríklad: feminizmus, hnutie za taiwanizáciu, fenomén mestskej kultúry, dedinskej kultúry, americké vplyvy a pod.), ktoré odrážajú komplikovanosť taiwanskej reality. Literatúra pochádzajúca z obdobia z pred 80. rokov, bola síce pluralitnou, pretože autori, pochádzajúci z rozdielneho zázemia pri tvorbe vychádzali z rozdielnych konceptov, ale na rozdiel od literatúry 80. rokov sa táto pluralita nestala cieľom ich tvorby. Ďalej o probléme periodizácie a pluralitnej literatúry viď Qiu, 2003, 69–72.

<sup>59</sup> Napríklad stránky *Denníka ústrednej vlády* (中央日報 *Zhongyang ribao*) 1999/22.3. uvádzajú správu, že na Konferencii o klasike taiwanskej literatúry (臺灣文學經典研討會 *Taiwan wenzue jingdian yantaohui*) poriadanej Radou pre kultúrne záležitosti (行政院文化建設委員會 *Xingzheng yuan wenhua jianshi weiyuanhui*) a *Literárnou prílohou Spojených novín* (聯合報副刊 *Lianhebao fukan*) bolo Zhang Ailingovej dielo *Osud polovice života* (半生緣 *Bansheng yuan*) zaradené medzi klasické diela taiwanskej literatúry. zdroj <http://www.cdn.com.tw/live/1999/03/20/text/880320e5.htm>

## Predmoderná literatúra

Ludová slovesnosť pôvodných obyvateľov Taiwanu (原住民 *yuanzhumin*), ktorá neskôr doznala i svojej písomnej formy, a ľudová slovesnosť čínskych prisťahovalcov národnostných menšín Hakka (客家 *Kejia*) a Minnan (閩南), sa dajú považovať za prvú literatúru Taiwanu.<sup>60</sup> V súčasnosti, keď vláda Taiwanu podporuje a zdôrazňuje dôležitosť kultúr jednotlivých národností, sa obracia záujem i k tradíciám domáceho a pôvodného obyvateľstva. Treba si však uvedomiť, že tento záujem je do istej miery politicky podfarbený a má za úlohu dokázať, že ešte pred príchodom prisťahovalcov z Číny mal Taiwan svoju svojbytnú kultúru, ktorá býva Číňanmi prehliadaná.

Do predmodernej literatúry spadá písaná literatúra, ktorá naväzuje na čínsku tradíciu. Treba pripomenúť, že pred príchodom, a hlavne v čase príchodu Zheng Chenggonga<sup>61</sup> 鄭成功 (1662) Taiwan zasiahla mohutná vlna prisťahovalectva, ktorá zapríčinila, že väčšinu obyvateľstva tvorili príslušníci rôznych etník pochádzajúci z provincií Guangdong a Fujian, kým pôvodní obyvatelia boli vytlačení do hôr, alebo na menej obývané územia. Liu Denghan (1993) túto literatúru delí do dvoch ďalších skupín. A to na literatúru, ktorá vznikla po príchode Zheng Chenggonga a jeho prívržencov<sup>62</sup> a literatúru úradníkov pôsobiacich na Taiwane (宦台文人的文學 *huan Tai wenren de wenxue*), na ktorú ďalej naviazali úradníci, ktorí sa však už na Taiwane narodili.

Avšak bez ohľadu na to, za akých politických podmienok literatúra tohto obdobia vznikala, je pokračovaním čínskej tradície. Zheng Chenggong na ostrove založil inštitúcie, vzdelávacie a vládny systém zhodný so systémom dynastie Ming,<sup>63</sup> a tak sa vládnuca vrstva a elita regrutovala z vrstvy vzdelancov pochádzajúcich z pevninskej Číny. Podobne i úradníci, čo zastupovali qingský dvor, boli nositeľmi čínskej kultúry, a preto niet divu, že pokračovali v jej tradíciách. To sa prejavilo nielen vo výbere žánru a tém, ale i v spracovaní. V literatúre prevládali básne žánru *shi* (詩) a cestopisné eseje *youji* (遊記).<sup>64</sup>

<sup>60</sup> O delení pôvodných obyvateľov Taiwanu vid' Janda (2002, 1–32), o literatúre pôvodných obyvateľov tamtiež (50–78). Náčrt čínskej migrácie na Taiwan vid' Bakešová (2004, 28–31 a 41–42).

<sup>61</sup> Zheng Chenggong (1624–1663) a jeho úloha v taiwanských, čínskych a japonských (imperialných) dejinách býva oslavovaná. Táto interpretácia ho chápe ako hrdinu, ktorý sa nielen dokázal vzoprieť nehanskej dynastii Qing a na Taiwane vytvoril vládu rodiny Zheng (鄭氏王朝 *Zhengshi wangchao*) (1662–1683) a poraziť Holanďanov.

<sup>62</sup> Liu Denghan (1993) tematicky rozdeľuje toto obdobie na literatúru prisťahovaleckú (移民文學 *yimin wenxue*), literatúru nostalgie (鄉愁文學 *xiangchou wenxue*) a literatúru protikoloniálnu (反殖民文學 *fanzhimin wenxue*). (100–101) Osobne sa domnievam, že literatúra prisťahovalecká a literatúra nostalgie spolu natoľko súvisia, že nie je nutné ich rozdeľovať. V Liu Denghanovom ponímaní protikoloniálnej literatúry, ktoré v tomto prípade zastupuje pevninské chápanie významu slov kolonizácia a koloniálny, sa týmito termínmi myslí západný imperializmus zastúpený holandským, španielskym, portugalským a neskôr i japonským pôsobením v tomto regióne.

<sup>63</sup> V hlavnom meste bolo založené Vyššie učenie (太學 *Taixue*), a v regiónoch školy (*xuexiao* 學校), ktoré mali pripravovať úradníkov do štátnej správy. (ďalej Bakešová 2004, 42–43)

Vzhľadom na geologické a klimatické rozdiely medzi Čínou a Taiwanom, predovšetkým autori prvého obdobia, ktorí sa na ostrov museli uchýliť kvôli politickým zmenám na pevnine, alebo boli na ostrov vyslaní ako úradníci, prostredie Taiwanu zobrazujú ako nepriateľské a nehostinné. Prejavy neschopnosti sa prispôbiť prostrediu možno sledovať ako na úrovni tematickej (opis prírodných katastrof a pod.), tak i na úrovni výberu jazykových prostriedkov. Ako príklad možno uviesť báseň Yu Yonghea *Navštívenie sírnych prameňov v Beitou* (北投探訪出硫穴 *Beitou tanfang chu liuxue*), kde autor pri opise prostredia používa slová ako zvláštna/divná forma (奇構 *qigou*), nahnevany blesk (怒雷 *nulei*), jedovatá hmla (毒霧 *duwu*), tráva bude spálená (草慾燃 *cao yu ran*) atď.<sup>65</sup>

Častou témou básní býva život pôvodného obyvateľstva a ich zvyky, ktoré sú v očiach nositeľa čínskej kultúry „barbarské“, zvláštna a iné. I táto téma poukazuje na odťažitosť autorov voči Taiwanu a na ich pocit kultúrnej nadradenosti.

Z tematického hľadiska sa objavujú i dojmy zo života prisťahovalcov, téma nostalgie a témy opisujúce miestne podmienky. Vplyv čínskej kultúry a literatúry je zrejmý predovšetkým z používania literárnych a kultúrnych narážok. Ako príklad možno uviesť tvorbu Shen Guangwena 沈光文<sup>66</sup>. Básnik často používa symbol chryzantémy.<sup>67</sup> V jeho diele symbolizujúcej vysoké morálne kvality, ktoré však málokto ocení. Symbol chryzantémy býva spojovaný s postavou a dielom Tao Yuanminga 陶淵明 (365–427), ktorý si sám, na rozdiel od Shen Guangwena, zvolil život v ústraní pred dvorskou kariérou. Symbol chryzantémy a nedobrovoľný život v ústraní majú v čínskej kultúre bohatú tradíciu, a ich použitie evokuje konotácie s tým späť.

Veľmi výrazná je i snaha interpretovať taiwanské prostredie v čínskych literárnych a kultúrnych paradigmách. Opis krajiny pracuje na základe asociácií, takže priraduje neznámy fenomén k fenoménu, ktorý pozná zo svojej vlastnej kultúrnej oblasti. Príkladom tohto fenoménu je pomenúvanie miest na základe podobnosti s pevninskými realiami, čoho príčinu možno hľadať v nostalgii básnikov za ich vzdialeným domovom. Autor cez známe mená a názvy naväzuje na symbolickú skúsenosť starého sveta a nový svet je pre neho len pokračovaním starej tradície. Pomenúvanie tak vytvára synchronný časový rámec: i keď nie sú v pôvodnej krajine, realita okolo nich je len pokračovaním a zostáva podriadená skúsenosti z krajiny pôvodu.

<sup>64</sup> Napríklad známe eseje Yu Yonghea 郁永河 (1691–1696): *Zápisky z ciest po Beitou* (北投遊記 *Beitou youji*) či *Zápisky z ciest po moriach a dvoroch* (稗海紀遊 *Baihai jiyou*)

<sup>65</sup> Celá báseň citovaná v Liu, 1993, 143.

<sup>66</sup> Shen Guanwen (1612–1688), pôvodom z dnešného Ningbo, dosiahol titul doktora (博士 *boshi*). V čase chaotického obdobia pádu dynastie Ming sa pridal ku samozvaným kráľom, hlásajúcim sa k nasledovníctvu tejto dynastie. Pre svoje protiqingské názory sa musel niekoľkokrát presťahovať na ostrovy priliehajúce k Číne, ako sú Putuoshan a Jinmen. V roku 1652 na pozvanie guvernéra fujianskej provincie sa vydáva k návratu. Ten je však prerušený tajfúnom, ktorý ho privedie na Taiwan, kde básnik strávil zvyšok svojho života, čakajúc, až sa bude môcť vrátiť domov. (Liu, 1993, 105)

V dielach sa autori na prostredie okolo seba pozerali tradičným čínskym spôsobom pohľadom na krajinu, teda z estetického hľadiska hôr a vôd (山水 *shanshui*), kde človek cez prírodu vníma vnútorný poriadok vesmíru. Odkazy na miestne názvy v Číne potom opäť fungujú ako symboly s bohatou konotáciou na čínsku literatúru a jej kultúrne zázemie.<sup>68</sup>

Básnici neskoršieho obdobia, potomkovia prisťahovalcov, sa snažili dokazovať, že ostrov od pradávna patrí k čínskemu kultúrnemu dedičstvu. To napríklad vyústilo v dokazovanie pôvodu domorodého obyvateľstva ako príbuzných k etnikám Džurdženov alebo Kitanov<sup>69</sup>. Kým básne skorších autorov Taiwan zobrazujú ako krajinu zvláštnu až nepriateľskú, čo prameni vo fakte, že ich pobyt na ostrove bol nedobrovoľný, neskorší, často už na Taiwane narodení, autori podávajú idealizovaný obraz Taiwanu ako obraz „rajskej krajiny Prameňa broskyňových kvetov“ (世外桃源 *shiwai Taoyuan*),<sup>70</sup> čo nielen odkazuje k ich snahe včleniť Taiwan do kultúrneho dedičstva Číny, ale i k snahe prijať toto prostredie za vlastné.

Z náčrtu predmoderného obdobia literatúry Taiwanu vyplýva, že je skutočne pokračovateľkou čínskej tradície. V tomto období literáti boli prisťahovalcami z Číny, sami seba za Číňanov považovali a s centrálnou vládou na pevnine zdieľali rovnaké kultúrne zázemie. Taiwan sa najprv stal „samostatným“ štátom a potom súčasťou kontinentálnej Číny, najskôr ako oblasť podliehajúca provincii Fujian a neskôr, v roku 1885, ako samostatná provincia. Pôvodné obyvateľstvo, zahnané prisťahovalcami do neprístupných oblastí vnútrozemia a východného pobrežia, žilo oddelene od čínskej komunity. V tomto čase styky medzi oboma komunitami boli obmedzené a pôvodní obyvatelia neboli zasiahnutí sinizáciou. Preto, podľa môjho názoru, literatúra Taiwanu tohto obdobia je súčasťou čínskeho kultúrneho dedičstva a do literatúry Taiwanu sa dostala len vďaka neskoršej definícii, podľa ktorej do literatúry Taiwanu spadá všetko, čo bolo na Taiwane napísané.

Zaradenie tohto obdobia do dejín literatúry Taiwanu, pravdepodobne vyhovuje predovšetkým pevninským kritikom, ktorí takto dokazujú, že o kultúre a literatúre Taiwanu možno hovoriť až od príchodu čínskych literátov. Zároveň môžu dokázať, že Taiwan ako z historického, tak z kultúrneho hľadiska je súčasťou Číny. Pre taiwansky ladení literárni kritici a historici o zrode taiwanskej literatúry hovoria až po prevzatí ostrova Japoncami (1895)<sup>71</sup>, teda až po vzniku taiwanskej modernej literatúry. Predchádzajúce obdobie býva v dejinách spomenuté len okrajovo, a to predovšetkým v súvislosti s ľudovou slovesnosťou.

Avšak toto obdobie je dôležité i v neskoršej otázke identity či národnej príslušnosti, s ktorou sa stretávame v 10. a 20. rokoch 20. storočia. Literáti hlásiaci sa k odkazu čín-

<sup>67</sup> V Liu, 1993, 104–105.

<sup>68</sup> Jednotlivé rozbory básní v Liu, 1993, 132–133.

<sup>69</sup> Liu, 1993, 134.

<sup>70</sup> Liu, 1993, 136.

<sup>71</sup> Japonsko získalo ostrov po vojne o „nezávislosť“ Kórei (1894), kapituláčna zmluva je známa ako zmluva zo Šimonoseki. (Bakešová, 2004, 59–60)

skej literatúry a kultúry sa nepochybne videli ako dedičia tradičnej spoločnosti, ktorej základy boli položené v predmodernom období a prevzatie ostrova Japoncami vnímali ako snahu o násilné pretrhanie ich kultúrnych koreňov.

## Moderná literatúra

Literatúra vzniknutá po prebraní ostrova Japoncami býva pre väčšinu literárnych historikov medzníkom pre vznik literatúry Taiwanu a modernej literatúry ako takej. I keď sa Taiwan stal prvou kolóniou Japonska, Japonci voči literatúre Taiwanu nemali jednoznačný ustálený postoj. Ten sa menil podľa toho, ako sa vyvíjali mocenské ambície japonského cisárstva. Literatúra Taiwanu citlivo reagovala na postoj japonských kolonizátorov, preto literatúru Taiwanu za japonskej kolonizácie môžeme rozdeliť do troch období: literatúra v období zjednocovania: 1895–1920, literatúra v období politiky zjednocovania: 1920–1937, literatúra v období násilnej asimilácie: 1937–1945.<sup>72</sup>

### Literatúra v období zjednocovania: 1895–1920

Od roku 1896 až do roku 1918 Japonci na Taiwane presadzovali koncept zjednocovania (asimilácia, dóka, 同化 *tonghua*). V tomto období sa jednalo o pomerne nenásilný prístup, kde sa Japonci postupne snažili odstránenie kultúrnych rozdielov medzi nimi a Taiwancami. Jedným z prostriedkov tohoto zjednocovania bolo zavedenie japonštiny ako vyučujúceho jazyka a postupná snaha, aby sa japonština stala oficiálnym jazykom. V roku 1896 bolo na ostrove vytvorených 14 stredísk na výuku národného jazyka (國語傳習所 *kokugo denshūjō*).<sup>73</sup> V roku 1898 vláda guvernéra rozhodla o transformácii stredísk vo verejné základné školy (公學校 *gong xuexiao*).<sup>74</sup> V tomto období bola ešte povolená publikačná činnosť v čínštine. Časopisy tohto obdobia boli japonské, čínske, alebo bilingválne.

<sup>72</sup> Existuje i iná periodizácia založená na vývoji protijaponského hnutia: 1895–1915 vojenský odpor, 1915–1927 vznik hnutia za novú kultúru a diskusia o starej a novej literatúre, 1927–1937 vznik literatúry rodného kraja, koncept masovej literatúry a diskusia o jazyku Taiwanu, 1937–1945 literatúra transformácie v ľud japonského cisára (kóminka, 皇民化 *huangminhua*, ďalej koncept transformácie) (Zhao, 2002)

<sup>73</sup> Termín „národný jazyk“ v období japonskej okupácie sa stáva problematický. Oficiálne sa národným jazykom rozumela japonština, avšak Taiwanci, citiaci sa byť príslušníkmi Číny, ak hovoria o národnom jazyku, myslia ním čínštinu.

<sup>74</sup> Zhou, 2002, 8. V týchto školách bol vyučovací jazyk japonština a predmety pozostávali z kultivácie morálneho charakteru (修身 *xiushen*), slohu, čítania, písania, matematiky a spievania. V roku 1922, keď bolo prijaté ďalšie nariadenie upravujúce výuku vo verejných základných školách, pribudli predmety ako história Japonska, zemepis, veda, telesná výchova, praktické vedné cvičenia, domáce práce a čínština bola voliteľným predmetom. (Zhou, 2002, 8)

Na literárnej scéne v rannom období japonskej okupácie sa objavujú dva hlavné prúdy. Prvý z nich sa rozvíjal okolo básnických spolkov a naväzuje na žánre tradičnej čínskej literatúry. Druhý prúd je reakciou na politický vývoj na ostrove. Literáti ako Qiu Fengjia 丘逢甲 (1864–1912),<sup>75</sup> Tang Jingsong 唐景崧 (1841–1903),<sup>76</sup> Cai Guolin 蔡國琳 (1843–1909) a Xu Nanying 許南英 (1855–1907) v snahe čeliť japonskej okupácii v roku 1895 v Tainane založili Republiku Taiwan (臺灣民主國 *Taiwan minzhu guo*). V ich politicky motivovaných dielach vyjadrujú svoju nespokojnosť nad situáciou Taiwanu. Čínski literáti-úradníci pôsobiaci v spolkoch a literáti zapájajúci sa do protijaponského odporu po prevzatí ostrova Japoncami boli nakoniec prinútení sa vrátiť späť na pevninu, čo zapríčinilo rozpad, alebo aspoň pozastavenie činnosti spolkov (1895–1902).

Na literárnej scéne v čase príchodu Japoncov vrcholilo medzi čínskymi vzdelancami zakladanie básnických spolkov, ktoré vznikali od roku 1886.<sup>77</sup> Najrozšírenejší žáner tohto obdobia sú príležitostné básne typu *shizhong* (詩鍾), ktoré sa nejskôr pretransformovali do básní *jiboyin* (激鉢吟).<sup>78</sup> Tieto spolky na jednej strane zabezpečili prežitie čínskej kultúry po príchode Japoncov, ale na strane druhej spôsobili ustrnutie básnického vyjadrenia, pretože formálna dokonalosť bola často dôležitejšia než samotný obsah básní.

Japonskí vzdelanci, ktorí sa podieľali na vláde na Taiwane, sa po príchode na ostrov začali aktívne zapájať do jeho kultúrneho diania. Vzhľadom na to, že niektorí z nich obdivovali tradičnú čínsku literatúru a predovšetkým čínske básne, buď vstupovali už do existujúcich taiwanských literárnych spolkov básní *jiboyin*, alebo sami spolky zakla-

<sup>75</sup> Qiu Fengjia, pochádzal z Zhanghua na Taiwane. V roku 1877 a 1886 sa zúčastnil cisárskych skúšok, v ktorých uspel a dosiahol akademický titul doktor (1889). Pre nespokojnosť s byrokraciou centrálnnej vlády sa vrátil znovu na Taiwan. Po čínsko-japonskej vojne sa stal jedným z aktívnych členov protijaponského hnutia, kvôli čomu v roku 1895 musel opustiť Taiwan. Naväzujúc na pevninské režymy z roku 1898 presadzoval novší prístup pri tvorbe básní. (napríklad: využitie hovorového jazyka, používanie nezvyklých slov, či novo vytvorených slov) Bol zakladateľom Spolku štýlu „*tongguang*“ („同光體派“, „*Tongguang*“ „*ti pai*“), (Liu, 1993, 262–266).

<sup>76</sup> Tang Jingsong získal tradičné vzdelanie a na Taiwane zastával funkciu skúškového inšpektora. Okolo seba sústreďoval mladých a nádejných intelektuálov, ktorých posielal na akadémiu, a s ktorými neskôr založil Spolok recitácie od pavilónu exceletných (básnikov) (斐亭吟社 *Feiting yinshe*) a Básnický spolok Pivonka (牡丹詩社 *Mudan shishe*). Memorandami sa snažil odvrátiť prevzatie ostrova Japoncom. Po vytvorení Republiky Taiwanu sa stal jej prezidentom, po neúspešnom pokuse vyhlásiť samostatnosť Taiwanu sa musel vrátiť na pevninu.

<sup>77</sup> Medzi najvýznamnejšie spolky patrili napríklad: State východného mora (東海文章 *Donghai wenzhang*), Spolok recitácie od pavilónu excelentných (básnikov) (1886), Spolok recitácie od bambusov a sliviek (竹梅吟社 *Zhumei yinshe*) (1886), Spolok recitácie a záznamov od Lizhi (荔譜吟社 *Li pu yinshe*) (1890), Básnický spolok Pivonka (1893) a iné (pre ďalšie informácie Liu, 1993, 243–262).

<sup>78</sup> Tento typ básní patrí do skupiny príležitostných básní a má presné pravidlá tvorby. Vytvorenie jednej básne je časovo ohraničené obdobím než dohorí vonná tyčinka či sviečka. Vtedy sa uvoľní záťaž, ktorá je na sviečku či tyčinku naviazaná, a cvrkne o zvon (鍾 *zhong*), alebo o misku (鉢 *bo*). Básne majú presnú formu pričom sa zadáva téma a rýmový vzorec, často sa vyžadoval i paralelizmus. Na Taiwane vznikla i ďalšia požiadavka (na rozdiel napríklad od provincie Fujian), a to, aby sa báseň dala spievať. (Liu, 1993, 243 a 245)

dali. A tak sa paradoxne pričínili nielen o záchranu čínštiny v čase asimilácie, ale i jej následné používanie v literatúre naväzujúcej na tradíciu Číny.

Na tento vývoj na literárnej scéne reagovalo niekoľko literátov, ktorí boli ovplyvnení myšlienkami pevninských reforiem modernizácie z roku 1898. Medzi predných kritikov možno radiť Hong Qishenga 洪棄生 (1867–1929)<sup>79</sup> a Lian Yatanga 連雅堂 (1878–1936).<sup>80</sup> Ten v dvadsiatych rokoch prišiel s *Novým konceptom reformy básní Taiwanu* (臺灣詩界革新論 *Taiwan shijie ge xin lun*), kde kritizoval básne žánru *jiboyin* za ich prílišné zdôrazňovanie formy.

Lian Yatang však vo svojich úvahách o literatúre ide ďalej a nezostáva len u kritiky strnulej tradície. Zdôrazňuje koncepty rodného kraja (鄉土文學 *xiangtu wenxue*) a revolúcie v literatúre (文學革命 *wenxue geming*), ktorými reaguje na siliaci koncept zjednocovania zo strany japonskej vlády, ktorý ohrozoval kultúrnu svojbytnosť Taiwancov. Autor v nich nabáda k návratu k ľudovej slovesnosti, ktorá by mala pomôcť pri zachovávaní si vlastnej identity.<sup>81</sup> Treba však pripomenúť, že jeho prejav i samotná reforma sa týkala literatúry písanej v klasickom jazyku.

### Literatúra v období politiky zjednocovania: 1920–1937

Od roku 1918 Japonci začali presadzovať postupne síliacu japonizáciou ostrova, či „politiku zjednocovania“, ako by znel doslovný preklad (同化政策 *tonghua zhengce*).<sup>82</sup> Od tohoto obdobia bol Taiwan považovaný za súčasť Japonského cisárstva, Taiwanci si z právneho hľadiska boli rovní s Japoncami a na základe tejto politiky sa začali uplatňovať rôzne modernizačné reformy (pozemková 1920, školstva 1922, obchodná 1923 atď.).<sup>83</sup> Tieto reformy na jednej strane sú prejavmi kolonializmu, pretože pomáhali Japonsku využívať zdroje Taiwanu, ale zároveň nepopierateľne pomohli zdvihnúť životnú úroveň obyvateľstva. Japonci svojou koloniálnou prítomnosťou zároveň nepriamo pomohli rozvíjať koncepty národnej identity a potrebu riešenia otázky písma a jazyka Taiwanu.

<sup>79</sup> Pochádzal z Lugangu na Taiwane. Po roku 1895 sa nezmieril sa s japonskou okupáciou, a preto sa zapojil do protijaponského odboja. Za tieto aktivity bol japonskou správou ostrova uväznený. Po literárnej stránke patrí medzi plodných básnikov tohto obdobia. Napísal na 1 500 básní. Ďalej sa venoval tvorbe divadelných hier a esejí. Venoval sa i literárnej kritike a teórii týchto žánrov.

<sup>80</sup> Pochádzal z Tainanu. Od roku 1897 študoval v Shanghaii ruštinu. Okrem literatúry sa venoval štúdiu dejín Taiwanu a napísal slovník taiwanského dialektu. Bol zástancom klasickej literatúry, ktorú sa však snažil zbaviť formálnej strnulosti.

<sup>81</sup> Liu, 1993, 307–309.

<sup>82</sup> Zhou (2002, 9) upozorňuje na posun, ktorý vznikol v tomto období. Kým v prvom období v rámci „zjednocovania“ Japonci uznávali takzvanú taiwanskú špecifickosť (臺灣特殊性 *Taiwan teshu-xing*), od roku 1918 sa jednalo o tvrdší prístup spojený s cenzúrou, ktorý vyvrcholil v 30. rokoch konceptom *kóminka* (transformácie v ľud japonského cisára). Viac v časti o Literatúre v období násilnej asimilácie.

<sup>83</sup> Zhou, 2002, 9.



Kolonizácia a následná asimilácia vždy úzko súvisí s interpretáciou národnej histórie. Národné vedomie a nacionalizmus sú totiž pevne späté s konceptom histórie toho – ktorého národa. I preto sa kolonialistické snahy sústreďujú na interpretáciu dejín, a tak sa do popredia dostáva otázka úlohy školstva.<sup>84</sup> Nie náhodou Japonci v rámci školskej reformy na Taiwane (1922) do výuky dejín zaradili dejiny Japonska, kým Taiwan v učebniciach interpretovali ako krajinu, ktorá nemá históriu,<sup>85</sup> a preto ju treba ďalej rozvíjať. Od roku 1920 sa predmet dejiny Japonska premenoval na národné dejiny (國史 *kokushi*), v ktorých sa žiaci učili o založení japonskej dynastie a cisárovi, ktorý je potomkom božstva Amaterasu Ómikami 天照大神, a zároveň základom celého cisárstva.<sup>86</sup> Potlačením národného vedomia cez výuku na školách sa Japonci snažili docieľiť toho, aby sa Taiwanci považovali za občanov Japonska. Tento spôsob pomalého nátlaku samozrejme vyvolal vlnu nespokojnosti v radách taiwanských intelektuálov, ktorí o to viac začali prízvukovať svoju príslušnosť k Číne.

Obdobie 1920–1937 je obdobím vzniku modernej literatúry Taiwanu. Od roku 1917 sa obyvatelia vzdali vojenského odporu voči japonskej okupácii a pod vplyvom rôznych svetových udalostí (predovšetkým však Xinhaiskej revolúcie v Číne), hľadali iné spôsoby riešenia problému okupácie Japoncami a svojimi aktivitami sa obrátili na kultúrnu sféru a osvetu. Avšak najdôležitejším vplyvom na zrod modernej literatúry Taiwanu zostáva čínske Májové hnutie (五四運動 *Wusi yundong*) (1919),<sup>87</sup> ktoré bolo vyvrcholením aktivít čínskych intelektuálov na pevnine, a ktorého jedným z úspechov bolo zavedenie používania moderného hovorového jazyka (白話 *baihua*), založeného na pekingskom nárečí, ako úradnej reči a jazyka literatúry.

O týchto zmenách sa dozvedeli mladí taiwanskí študenti od svojich čínskych kolegov na štúdiách v Japonsku. A hneď na jeseň roku 1919 založili v Tokiu Spolok ozvena (聲

<sup>84</sup> Výbornou štúdiou na toto téma je Zhou Wanyao (2002), ktorá porovnáva postoj Japoncov k interpretáciám národných dejín svojich kolónií v závislosti so spôsobom ich kolonizácie.

<sup>85</sup> História Taiwanu, je podľa Zhou (2002), v dobových japonských učebniciach venované 335 slov. Dejiny Taiwanu sú pridružené ku kapitole o japonských medzinárodných vzťahoch. Spomína sa tam, že Taiwan sa stal miestom stretávania Japoncov a Číňanov v čase dynastie Ming, ktorých pojili obchodné vzťahy. Nakoniec sa však podarilo Zheng Chenggongovi (po matke Japonec) vyhnáť Holanďanov. Chcel zničiť i Qingov, čo sa mu nepodarilo, a preto Qingovia ovládali ostrov na ďalších 200 rokov. (14)

<sup>86</sup> Zhou, 2002, 10.

<sup>87</sup> Májové hnutie je dovŕšením snáh o zmenu a modernizáciu tradičnej čínskej spoločnosti, ktoré siahajú až k qingským mysliteľom z konca 19. storočia. Tí videli možnosť nápravy spoločnosti v novom prístupe k literatúre, ktorá by sa stala nielen médiom pre šírenie nových myšlienok, ale by ich priamo zosobňovala. Preto vyvstala potreba reformy literatúry. Nespokojnosť mladej generácie mysliteľov s neblahým spoločenským vývojom, vyvrcholila v literatúre v tzv. hnutí za novú kultúru (新文化運動 *Xin wenhua yundong*) (1915) a v literárnej revolúcii (文學革命 *wenxue geming*). Reformátori ako Chen Duxiu 陳獨秀 (1879–1942), či Hu Shi 胡适 (1891–1962) svojimi protestmi oponovali voči tradičnému sociálnemu poriadku. (Idema 1997, 260) Literatúru chápali nielen ako prostriedok sebvýjadrenia, ale i ako prostriedok k vyjadreniu svojej nespokojnosti so systémom.

應會 *Shengying hui*), ktorý však nemal početnú základňu a veľmi skoro sa rozpadol.<sup>88</sup> Členovia tohto spolku, ako napríklad Lin Xiantang 林獻堂 (1881–1956),<sup>89</sup> Cai Huiru 蔡惠如 (1881–1929) a ďalší, potom v roku 1919 založili Spolok osvety (啓發會 *Qifa hui*), ktorý sa 8. 1. 1920 premenoval na Spolok nových občanov (新民會 *Xinmin hui*).<sup>90</sup> V ich programovom prehlásení si kládli za úlohu vytvoriť na Taiwane kultúrne podmienky pre spoločenské zmeny, ďalej vytvoriť pevnú členskú základňu s centrom v Tokiu. Ich hlavným cieľom sa však stalo šírenie osvety, presadzovanie zmien a zlepšenie vzťahov s Čínou. Tento spolok pravidelne memorandami upozorňoval na neprávoplatnosť Zákona číslo 63 o spôsobe správy Taiwanu.<sup>91</sup> Členovia spolku založili noviny *Taiwanská mládež* (臺灣青年 *Taiwan qingnian*), kde informovali o dianí na pevnine a šíрили koncept sebamodernizácie a sebaopisilňovania (自新自強 *zixin ziqiang*). Pod ich vplyvom sa mnoho taiwanských intelektuálov vydalo študovať na pevninu, kde sa bližšie zoznamovali s tamojším dianím a neskôr sami začali na Taiwane zakladať spolky.<sup>92</sup>

Významný spolok, ktorý ako prvý mal sídlo na Taiwane, bol založený Jiang Weishuiom 蔣渭水 (1890–1931), Lin Xiantangom a Cai Huiruom v roku 1921 v Taibeii. Jednalo sa o pôvodný Spolok nových občanov, ktorý bol presunutý na Taiwan a premenovaný na Spoločnosť kultúry Taiwanu (臺灣文化協會 *Taiwan wenhua xiehui*).<sup>93</sup> Tento spolok bol dôležitý nielen z pohľadu literárneho, ale i z politického. Jeho cieľom bolo šíriť ná-

<sup>88</sup> Zhao, 2002, 27.

<sup>89</sup> Lin Xiantang, narodený 1881 vo Wufengu na Taiwane, najskôr pôsobil ako oblastný zástupca, počas svojich štúdií v Japonsku zoznámil s konceptmi demokracie a modernej vlády. Vytvoril združenie, ktoré protestovalo proti Zákona číslo 63. V roku 1920 sa stal predsedom Spolku nových občanov a začali vydávať časopis *Taiwanská mládež*. Od roku 1921 bojoval za myšlienku taiwanského parlamentu, ktorú presadzoval až do roku 1934. Po rozpade Spoločnosti kultúry Taiwanu, založil v roku 1930 politickú organizáciu za autonómiu Taiwanu. Tá pretrvala až do roku 1937, než vypukla japonsko-čínska vojna.

<sup>90</sup> Zakladatelia vychádzali z konceptu Liang Qichaoa „O novom človeku (新民說 *Xinmin shuo*)“, ktorý vychádzal Veľkého učenia *Daxue* (大學) (Zhao, 2002, 28)

<sup>91</sup> Celý názov zákona znie Zákon číslo 63 vzniknutý za 29. roku éry Meidži (*Mingzhi 29nian falü di 63 hao* 明治29年法律第63號) (1896), ktorého znenie upravovalo správu v kolónii. Guvernér (總督 *zongdu*) mal na Taiwane ako ústavné tak výkonné práva, čím sa v jeho rukách kumulovala moc. Cisár guvernérovi udelil toto právo len na tri roky, počas ktorých mal získať kontrolu nad ostrovom a modernizovať ho. Avšak po uplynutí troch rokov tento zákon zrušený nebol, na čo upozorňovala taiwanská inteligencia.

<sup>92</sup> Zhao, 2002, 28–32.

<sup>93</sup> Tento spolok sa kvôli nezhodám vo forme protijaponského odporu v roku 1927 rozpadol na tri ďalšie prúdy. Predstavitelia prvého prúdu, napríklad Lin Xiantang a Cai Peihuo, presadzovali mierovú cestu a snažili sa zaviesť miestnu autonómiu (地方自治 *difang zizhi*). Druhé krídlo vytvorilo Spolok novej literatúry (新文協 *Xinwen xie*), ovplyvnené predovšetkým ľavicovým myslením s návaznosťou na komunistickú stranu Japonska a Číny, presadzovalo boj triednych vrstiev a odmietali koloniálnu prítomnosť na ostrove. Tretie krídlo, zastúpené napríklad postavou Jiang Weishuia, sa hlásilo k odkazu Sunjatsena a bolo svojou orientáciou blízke strane Guomindang na pevnine. Prvé a tretie krídlo 10.7. 1927 vytvorili prvú politickú stranu: Strana ľudu (民衆黨 *Minzhongdang*), do ktorej vstúpili mnohí významní intelektuáli tej doby. (Zhao, 2002, 66–68)

rodno-demokratické myšlienky hnutia za novú kultúru. K týmto účelom im mali slúžiť i *Spolkové noviny* (會報 *Huibao*), ktoré však boli hneď po prvom čísle japonskou vládou na Taiwane zakázané.<sup>94</sup>

Avšak pri hodnotení týchto spolkov a ich významu vo vzťahu k budovaniu svojbýtnej národnej, či kultúrnej identity, si je nutné uvedomiť, tak ako na to upozorňuje Qiu Guifen (2003), že hlavným a najdôležitejším cieľom všetkých týchto aktivít bola modernizácia taiwanskej spoločnosti, ktorej mala slúžiť i literatúra. Otázka národnej identity a otázka jazyka Taiwanu vznikli až neskôr a neboli pri vzniku modernej literatúry Taiwanu najdôležitejšie. Snaha po modernite býva spojovaná s rozvojom kapitalizmu, ktorý v kolóniách zaviedli kolonizátori. (74) Obyvatelia kolónií sa s konceptmi demokracie, slobody a národnej identity stretávajú až neskôr a to vďaka ekonomicky a politicky vyspelejším kolonizátorom. Zároveň tlak dominantnej sily na menšinu a snaha o násilnú asimiláciu zapríčiňujú, že menšiny si začínajú uvedomovať svoju „zaostalosť“ a podriadenosť voči dominantnej sile a chcú sa jej postaviť, čoho výsledkom bývajú práve národné hnutia.<sup>95</sup>

V tomto období, v polovici 20. rokov, sa v taiwanských periodikách taktiež rozohorela veľmi dôležitá diskusia o jazyku, v ktorom by sa literatúra Taiwanu mala písať. V tejto diskusii možno hľadať zárodoky problému identity, ktorá sa stala tak závažnou a diskutovanou témou v neskorších obdobiach (30. roky, 60. roky, 70. roky i v súčasnosti). Snaha literátov o riešenie tohoto problému, podľa môjho názoru, súvisí i so siliacou japonizáciou, ktorá bola katalyzátorom k otvoreniu týchto otázok.

Ako prvé sa v roku 1922 v bývalom časopise *Taiwanská mládež*, ktorý sa v tom roku premenoval na *Taiwan* (臺灣), ozvali hlasy volajúce po zavedení moderného čínskeho jazyka namiesto jazyka klasického. Moderný čínsky jazyk autori videli ako prostriedok k pozdvihnutiu spoločnosti a nástroja sebaujadrenia.<sup>96</sup> Mladí autori boli oboznámení s dianím na pevnine a vo svojich článkoch opakovali argumenty autorít ako boli Chen Duxiu, alebo Hu Shi.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Zhao, 2002, 32.

<sup>95</sup> Boehmer (1995) upozorňuje, že ako odozva na rastúci nacionalizmus kolonizátorov sa v kolóniách často dvíha vlna protestu organizovaná miestnymi elitami. Posolstvo, ktoré sprostredkovávajú, býva obhajobou pôvodnej bohatej, čistej a rýdzej kultúry. Táto elita verí, že ľudská identita je napriek dlhodobému potláčaniu pevne zakorenená vo svojej pôvodnej kultúre. (100) Podľa Qiu (2003) sa taktiež taiwanskí literárni historici pri výklade literatúry Taiwanu prikláňajú k názoru, že otázka identity vychádza z komplikovanej historickej koloniálnej skúsenosti. (37)

<sup>96</sup> Už v roku 1920 a 1921 sa v japonských periodikách objavili celkom štyri články písané v klasickej čínštine upozorňujúce na potrebu zmeny v používaní literárneho jazyka. Autori týchto článkov používajú japonské mená a asi sa jedná o pseudonymy. (Zhao 2002, 35) Autormi článkov z roku 1922 sú: Huang Chengcong 黃呈聰: „*Lun puji baihua wen de xin shiming* 論普及白話文的新使命“ Taiwan 臺灣 1922/1, Huang Chaoqin 黃朝琴: „*Hanwen gaige lun* 漢文改革論“ Taiwan 臺灣 1922/1.

<sup>97</sup> Zdieľali s nimi názor, že literatúra je nástrojom svojej doby. A preto nová doba vyžaduje novú literatúru písanú v živom jazyku. Podľa ich názoru len takáto literatúra môže slúžiť svojej dobe. To sa stalo i obsahom literárnej revolúcie. Jazykom tejto literatúry mala byť hovorová čínština, pretože forma starého jazyku (文言 *wenyan*) zväzuje obsah novej literatúry. (Zhao, 2002, 23–25)

Stret názorov ohľadne starej a novej literatúry ako prostriedku modernizácie spoločnosti sa však rozohrel až v rokoch 1923–1924. Hlavným hlásateľom modernej čínskej literatúry sa stal Zhang Wojun 张我軍 (1902–1955),<sup>98</sup> ktorý v článku *Taiwanských ľudových novín* (臺灣民報 *Taiwan minbao*) písanom čínskym hovorovým jazykom uverejnil ostrú kritiku starej literatúry, pričom sa zamerlal predovšetkým na negatíva taiwanskej poézie, ktorá podľa jeho názoru bola zábranou v šírení nových myšlienok a spoločenských zmien.<sup>99</sup> Zhang Wojun vo svojich článkoch modernú literatúru Taiwanu definoval ako jeden prúd čínskej literatúry: „Literatúra Taiwanu je bočný prúd čínskej literatúry. Ak sa v hlavnom prúde objaví nejaký fenomén alebo zmena, tak prirodzene bočné prúdy tieto fenomény a zmeny nasledujú, to je nevyhnutné pravidlo.“<sup>100</sup> Táto silná väzba mu dovoľovala sa odvolávať na väčšiu autoritu hlavného prúdu a nemožnosť sa vyhnúť zmenám, ktoré už zachvátili Čínu a jej literatúru.

Na jeho ostré články reagoval Lian Yatang<sup>101</sup> a obraňoval literatúru písanú klasickým jazykom pred obvinením, že je dôvodom stagnácie spoločnosti. Na podporu Lian Yatan-ga sa ozvalo niekoľko ďalších stúpcov tradičnej literatúry a so zástancami modernej literatúry sa navzájom inzultovali v médiách. Moderná literatúra nakoniec „vyhrala“ a zástanci tradičnej literatúry sa odmlčali.

Obaja hlavní aktéri diskusie, ktorí sa cítili byť dedičmi čínskej kultúry, sa odvolávali k pevninskej tradícii a Čínu zhodne považovali za svoju rodnú zem (祖國 *zuguó*), a problém sa skutočne vymedzil len na otázku starej a novej literatúry v rámci čínskej tradície. Ich názory teda stáli v protiklade k síliacej tendencii Japoncov o asimiláciu obyvateľov Taiwanu. Jadrom tejto diskusie ostáva snaha o modernitu a modernizáciu ostrova tak, aby sa stal modernou rovnoprávnou spoločnosťou.<sup>102</sup>

<sup>98</sup> Zhang Wojun, pôvodným menom Zhang Qingrong 張清榮, je jednou z najdôležitejších postáv modernej literatúry Taiwanu. Narodil sa v okrese Taipei a po skorom skone svojho otca sa najskôr stal tovarišom u jedného japonského obuvníka a potom pracoval v bankách. V tomto období študoval vo večerných školách tradičnú čínsku literatúru. V roku 1921 sa ako bankový úradník dostal na novú pobočku do Xiamenu, kde sa prvýkrát oboznámil s pevninským Májovým hnutím. V roku 1923 sa vydal cez Shanghai do Bejingu, kde študoval vo večerných kurzoch na Bejingskej univerzite (Zhao 2002, 40) Bol najvýznamnejším obhajcom modernej literatúry a jazyka *baihua* na Taiwane. Vo svojich článkoch pomerne systematicky predstavoval myšlienky Chen Duxiuho na význam a úlohu čínskej modernej literatúry. Počas silnejúcej japonizácie a po vyhlásení vojny Číne (1937) sa presťahoval na pevninu, kde i zomrel.

<sup>99</sup> Zhao, 2002, 41. „*Zaogao de Taiwan wenxuejie* 糟糕的臺灣文學界“ *Taiwan minbao* 臺灣日報: 1924/27.11., „*Wei Taiwan de wenxue jie yi ku* 爲臺灣的文學界一哭“ *Taiwan minbao* 臺灣日報: 1924/11.12.

<sup>100</sup> Citované podľa Zhao, 2002, 45.

<sup>101</sup> Jedná sa o článok: „*Ba da*“ *Taiwan shihui* 臺灣詩薈: 1924/ zima.

<sup>102</sup> V prvej polovici 20. rokov vznikli i prvé diela modernej literatúry Taiwanu. V roku 1923 anonym Wuming 無名 publikoval prvú taiwanskú poviedku *Mýtický samovzniklý ostrov* (神秘的自製島 *Shenmi de zizhi dao*) písanú v čínštine. V roku 1924 Zhang Wojun publikoval v *Taiwanských ľudových novinách* svoje básne: *Ticho* (沉寂 *Chenji*), *Bláznivá pieseň mesiaca* (對月狂歌 *Dui yue kuang ge*), *Bezcitný dážď* (無情的雨 *Wu qing de yu*), *Nešťastný* (煩悶 *Fanmen*) a *Láska v chaotickom meste* (亂都之戀 *Luan du zhi lian*). Ďalej básne básnikov Chong Wu 崇五, Yang Yunping 楊雲萍

Časové obdobie od roku 1927–1937 býva v dejinách modernej literatúry Taiwanu nazývané ako obdobie hnutia za taiwanský jazyk (臺灣話文運動 *Taiwan huawen yundong*) a diskusií o taiwanskej literatúre rodného kraja (臺灣鄉土文學論爭 *Taiwan xiangtu wenxue lunzheng*),<sup>103</sup> pričom obe tieto hnutia spolu úzko súvisia. Medzi hlavné impulzy pre toto hnutie patria po prvé koncept sprístupnenia umenia masám (文藝大眾化 *wenyi dazhong hua*),<sup>104</sup> ovplyvnený predovšetkým vývojom na pevnine a v Japonsku, a po druhé protijaponský odpor, ktorý sa prejavoval snahou o osamostatnenie ostrova. Vzdelanci v koncepte masovej literatúry videli jedinou možnosť šírenia modernizácie spoločnosti medzi ľuďom a možnosti odporu voči japonskej okupácii. Preto sa do predia dostala otázka jazyka, v ktorom by táto literatúra mala byť písaná.

Ako už bolo napísané vyššie, prvou voľbou bola literatúra písaná modernou čínštinou,<sup>105</sup> reprezentovanou názormi Zhang Wojuna.<sup>106</sup> Domnieval sa, že taiwanský dialekt

---

a He Yanghua 和楊華. V roku 1925 Zhang Wojun publikoval prvú básnickú zbierku *Láska v chaoticom meste* (亂都之戀 *Luan du zhi lian*). Ďalšie básne potom vychádzali v časopise *Ludia* (人人 *Renren*) (1925). Ale až v roku 1926 *Taiwanské ľudové noviny* v špeciálnej prílohe publikovali prvé autorsky známe poviedky: Lai He 賴和: *Vrava boja* (鬥鬧熱 *Dou nao re*) a Yang Yunping 楊雲萍: *Proti svetlu* (光臨 *Guang lin*). V tom istom roku vznikli i ďalšie poviedky: Lai He: *Váhy* (一桿稱子 *Yi gan chengzi*), Yang Yunping: *Bratia* (弟兄 *Dixiong*), Zhang Wojun: *Predaj losov* (買彩票 *Mai caipiao*) a *Tragická história pani Bai* (白太太的哀史 *Bai taitai de ai shi*), Tian Yousheng 天生: *Prijímacia sieň bakalára Zhenga* (鄭秀才的客廳 *Zheng xiucui de keting*).

<sup>103</sup> Zhao, 2002, 79. Termín literatúra rodného kraja (rodnej hrudy) je známy i v prostredí pevninskej Číny, kde však bol zasadený do úplne iného kontextu. V 20. rokoch sa okolo postavy Lu Xuna vytvorila skupina mladých študentov, ktorí študovali mimo svoj rodný kraj. Súčasne sa v druhej polovici 20. rokov na literárnej scéne objavil záujem o regióny a miestny folklór. Táto snaha vyvrcholila medzi mladými spisovateľmi, kde sa začala formovať literatúra rodného kraja, ktorej charakteristiky zhrnul Lu Xun: Po prvé, pre týchto spisovateľov sa hlavnou témou stáva ich rodný kraj a ich tvorba predstavuje vyjadrenie lásky k tomuto prostrediu, pretože spisovateľ píše o rodnom kraji počas svojej neprítomnosti v regióne. Po druhé, spisovatelia literatúry rodného kraja svojou tvorbou zobrazujú cnenie po domovine (鄉愁 *xiangchou*). V 30. rokoch sa znovu objavil záujem o literatúru regiónov, ktorý sa dá rozdeliť do dvoch väčších skupín: opis idylickej/utopickej krajiny, ktorej predstaviteľ je Shen Congwen 沈從文 a druhá skupina, ktorá nadviazala na tradíciu z 20. rokov. Títo opisovali realitu svojej domoviny, pričom najväčší dôraz kládli na poukazovanie negatívnych stránok spoločnosti. Tradícia druhej, prominentnejšej, skupiny sa zachovala až do 40. rokov, kde autori v súlade so silnejúcim ľavicovým hnutím zdôrazňovali predovšetkým sociálnokritický aspekt diela. Obsah tohto termínu a jeho chápanie v taiwanských reáliách je však iný. Podľa môjho názoru, taiwanská literatúra rodného kraja nie je len o rodnom kraji, ale hlavne pre rodný kraj, tak ako o tom pojednám nižšie.

<sup>104</sup> Opäť treba pripomenúť, že koncept masovej literatúry, tak ako sa profiloval v Číne napríklad u autorov spolku Tvorba *Chuangzuo she* 創作社, sa v mnohom líši od taiwanského pojatia. V taiwanskom chápaní, literatúra mas bola literatúra, ktorej by rozumel obyčajný ľud (po tematickej i jazykovej stránke). Na pevnine masová literatúra mala, okrem tohto aspektu, hlavne vychádzať z každodennej reality mas, mala sa vyvarovať individualizmu a presadzovať myšlienku komunistickej revolúcie.

<sup>105</sup> Ďalší propagátori zavedenia modernej čínštiny, ako jazyka Taiwanu sú: Huang Chengcong, Chen Fuquan 陳福全. „*Baihuawen tongyong yu Taiwan fou* 白話文同用於臺灣否“ *Tainan bao* 台南報: 1925.

(閩南語 *Minnanyu*, tiež zvaný 台語 *Taiyu*), ktorý postráda písanú podobu, nemôže mať umeleckú či literárnu hodnotu a je len variantom čínštiny. Na druhej strane si uvedomoval, že moderná čínština, či už v hovorovej či písanej podobe, nie je na Taiwane rozšírená, a preto v závere diskusie pripustil možnosť prepisu taiwanského dialektu do čínskych znakov.

Avšak niektorí taiwanskí vzdelanci,<sup>107</sup> ktorí boli jednoznačne ovplyvnení ľavicovým konceptom sprístupnenia umenia masám, poukazovali na nemožnosť šírenia moderných myšlienok jazykom, ktorý nie je ľuďom blízky. Preto väčšinou v teoretickej rovine presadzovali používanie miestneho dialektu v literatúre, ktorá by mala vychádzať z taiwanských reálií tak, aby bola zrozumiteľná pre všetkých, čím by dosiahla želaného výsledku – osvety a modernizácie spoločnosti. Tento druh literatúry, ktorý by po jazykovej stránke bol blízky ľudu a zároveň vychádzal z taiwanskej skúsenosti, nazvali literatúrou rodného kraja. Preto diskusia o literatúre rodného kraja je spätá predovšetkým s diskusiou o jazyku Taiwanu a (druhotne i) s konceptom národného vedomia.<sup>108</sup>

Avšak zavedenie taiwanského dialektu ako úradného a literárneho jazyka, nielen v období 20. rokov ale i teraz, sa stretáva s veľkými problémami. V prvom rade dialekt nebol, a v súčasnosti ešte stále nie je, kodifikovaný a každá oblasť hovorí inou formou.<sup>109</sup> Dialekt nemá vlastné písmo, preto vzdelanci, predovšetkým Guo Qiusheng 郭秋生 (1904–1980)<sup>110</sup> a Huang Shihui 黃石輝 (1900–1945), prišli s niekoľkými možnosťami, ako tento problém vyriešiť. Jednou z nich je možnosť prepisu pomocou čínskych znakov a pre slová, ktoré nie sú zhodné s čínštinou a nedá sa k nim priradiť znak, treba znak vytvoriť na základe Xu Shenových 許慎 šiestich kategórií (六書 *liushu*).<sup>111</sup> Výhodu tohto postupu videli obhajcovia v zachovaní taiwanského dialektu a možnosti literárnej tvorby v ňom, pričom sa uchová náväznosť na pevninskú Čínu. Verili, že taiwanská a pevninská literatúra sa môžu navzájom obohacovať.<sup>112</sup> Cai Peihuo 蔡培火 (1889–1983) presadzoval inú cestu, a to prepis taiwanského dialektu latinkou. Avšak tento pokus bol zavrhu-

<sup>106</sup> Zhang Wojun 張我軍. „*Xin wenxue yundong de yiyi* 新文學運動的意義“ *Taiwan minbao* 臺灣民報: 1925/august.

<sup>107</sup> Do tohto diškurzu patria články: Zheng Kunwu 鄭坤五. *Taiwan guofeng* 臺灣國風. *Taiwan yiyuan* 臺灣藝苑: 1927/jún, Huang Shihui 黃石輝. *Zenyang bu tichang xiangtu wenxue* 怎樣不提倡鄉土文學 *Wuren baowu* 伍人報: 1930/16.8., Guo Qiusheng 郭秋生. *Jianshe „Taiwan huawen“ yi ti an* 建設“臺灣話文”提案 *Taiwan xinwen* 臺灣新聞: 1931/7.7.

<sup>108</sup> Zhao, 2002, 84.

<sup>109</sup> Klöter, 2004.

<sup>110</sup> Narodil sa v Xinyhuangu v okrese Taibei. V 30. rokoch sa aktívne zapojil do diskusie o jazyku Taiwanu a spolu s Huang Shihuiom, vytvorili teoretický základ pre používanie jazyka *Taiyu*. Editoval časopisy *Hlas juhu* (*Nanyin*), *Predvoj* (先發部隊 *Xianfa budui*). (Huang 1992, 23)

<sup>111</sup> Xu Shen myšlienku kategórií vysvetľuje v doslove *k*說文解字 (*Shuowen jiezi*), kde klasifikuje čínske znaky a pojednáva o ich význame. Znaky delí podľa spôsobu vzniku do šiestich kategórií. Viac v David Uher (2002).

<sup>112</sup> Zhao, 2002, 87.

tý všetkými ostatnými účastníkmi debaty a realizácie sa dočkal len v presbyteriánskej cirkvi a v spisoch Cai Peihua.<sup>113</sup> Treba pripomenúť, že samotná realizácia týchto vízií v literatúre väčšinou nedopadla veľmi úspešne. Napríklad spisovateľ Lai He 賴和 (1894–1943)<sup>114</sup> sa vo svojej neskoršej tvorbe pokúsil o písanie v taiwanskom dialekte, ale výsledok nebol pre neho uspokojivý, a preto i naďalej používal modernú čínštinu obohatenú o niektoré výrazy z taiwanského dialektu. Podľa niektorých súčasných bádateľov, neúspech využitia taiwanského dialektu v Lai Heho tvorbe sa stal z jedným z dôvodov spisovateľovho odmlčania sa.<sup>115</sup>

V októbri 1925 sa objavil prvý článok,<sup>116</sup> ktorý navrhuje používanie taiwanského dialektu ako možnosti zachovania národnej samostatnosti (民族獨立 *minzu duli*).<sup>117</sup> Potreba národnej samostatnosti v tomto období však nevychádza z potreby vydeliť sa od pevninskej Číny, ale zachovať si národnú a kultúrnu svojbytnosť voči silnejúcej japonizácii.

Táto reakcia na nátlak zo strany koloniálnej moci na jednej strane pripomína neskoršie hnutie za taiwanizáciu z konca 70. rokov, ale na druhej strane si treba uvedomiť, že nie sú rovnaké. Kým v skoršom hnutí snaha o zachovanie vlastného jazyka bola v prvom rade podriadená snahe o modernizáciu, v neskoršom období je taiwanizácia reakciou na rýchlo sa modernizujúcu spoločnosť a na vonkajšie vplyvy (Západ i kultúra pevninskej Číny zastúpená vládou GMD), ktoré ju odtrhávajú od pôvodného charakteru. Hnutie zo 70. a 80. rokov má politický charakter a je späté s procesom demokratizácie ostrova. Podľa Lin Ruiminga<sup>118</sup> napriek tomu, že obe tieto hnutia majú mnoho spoločného, predstavitelia literatúry hnutia za taiwanizáciu nenavádzali na odkaz 20. a 30. rokov, pretože ich delí jednak časová, tak i jazyková bariéra. Porovnávanie týchto hnutí a ich údajná náväznosť je podľa neho neskorší konštrukt.

Spisovatelia Literatúry rodného kraja sa dajú rozdeliť do dvoch skupín, podľa jazyku v ktorom písali. Do japonskej vetvy v oblasti prózy patrili spisovatelia ako Yang Kui 楊逵 (1906–1985)<sup>119</sup> či Lü Heruo 呂赫若 (1914–1951)<sup>120</sup> a v oblasti básnickej tvorby

<sup>113</sup> Heylen, 2004.

<sup>114</sup> Vlastným menom Lai He 賴和, narodený v Zhanghua, vyštudoval medicínu a celý svoj život pôsobil ako lekár. Zcela jasne bol ovplyvnený udalosťami okolo Májového hnutia v Číne a svojim dielom sa zapojil do hnutia za novú literatúru na Taiwane. Pre svoj záber býva často prirovnávaný k Lu Xunovi. Počas silnejúcej japonizácie sa neustále prikláňal k zachovaniu si pôvodnej čínskej kultúrnej svojbytnosti, za čo bol japonskou správou uväznený.

<sup>115</sup> Tento názor bol prezentovaný na konferencii v Bochumi: „New Approaches to Taiwan Literature“ 8.–9. november 2004.

<sup>116</sup> Lian Wenqing 連溫卿. „*Yuyan zhi shehui xingzhi* 語言之社會性質.“ *Taiwan mingbao* 臺灣民報 1924/10 zv. 2, č. 19.

<sup>117</sup> Zhao, 2002, 57.

<sup>118</sup> Názor prezentovaný na konferencii v Bochumi: „New Approaches to Taiwan Literature“ 8.–9. november 2004.

<sup>119</sup> Vlastným menom Yang Gui 楊貴, narodený v Tainane, získal japonské vzdelanie na Taiwane a v Japonsku, kde študoval literatúru. V roku 1927 sa vrátil na Taiwan, kde bol činný v spolkoch Asociácia kultúry Taiwanu a Liga taiwanského umenia. So svojou ženou vydával časopis *Nová*

Wang Baiyuan 王白淵 (1902–1965) či Guo Shuize 郭水澤 (1907–1995) a iní. Títo spisovatelia získali vzdelanie v Japonsku a často boli ovplyvnení ľavicovým zmýšľaním. Preto reagovali na myšlienku masovej literatúry ako na spôsob šírenia modernity a možnosť sociálnej kritiky. V poviedkach týchto autorov však možno badať i iné vplyvy, ako napríklad niektoré prvky modernizmu. V ich diele sa objavuje rozorvanosť spôsobená dvojitou príslušnosťou k Taiwanu a k Japonsku. Do čínskej vetvy v oblasti prózy sa radia Lai He, Yang Shouyu 楊守愚 (1905–1959), Zhu Dianren 朱點人 (1903–1949), Wang Jinjiang 王錦江 (1909–1984), Cai Qiutong 蔡秋桐 (1900–1984) a do oblasti poézie Yang Hua 楊華 (1906–1936) či Liao Yuwen 廖毓文.

V dielach týchto autorov<sup>121</sup> bez ohľadu na jazyk, ktorým písali, bývajú Taiwančania vo vzťahu k Japoncom zobrazení v podriadennom vzťahu, kde ich Japonci využívajú. Hrdinovia napriek svojim snahám v boji proti osudu nemajú veľké šance na zmenu a v poviedkach prevláda skepsa, napríklad Yang Kuiova poviedka *Roznášač novín* (送報伙 *Songbaofu*), Lai Heovy *Váhy* (一稗稱子 *Yi gan chengzi*). Autori si uvedomujú nebezpečenstvá asimilácie a odcudzenia sa, ktoré hrozia pod vplyvom neustálej japonizácie. Hrdinovia, po tom, čo sa stanú „Japoncami“, prezerajú a podceňujú Taiwan a Taiwančianov ako niečo nízke a nečisté, napríklad: Zhu Dianren: *Talent, čo sa sám prejaví* (脫穎 *Tu-oying*)“, Lai He: *Návrat domov* (歸家 *Guijia*). Charakteristické pre toto obdobie je voľba skôr realistického zobrazenia skutočnosti, ktoré vedie k sociálnej kritike pomerov.

Obdobie v rokoch 1930–1937, je po literárnej stránke považované za najplodnejšie. Počas týchto siedmych rokov sa v časopisoch objavilo viac ako sto spisovateľov, ktorí spolu so svojimi dielami boli dôkazom zmáhania sa literárnej scény.<sup>122</sup> V prvom rade sa ich činnosť sústreďovala okolo niekoľkých spolkov a literárnych časopisov, ktoré

---

*literatúra Taiwanu* (臺灣新文學 *Taiwan xin wenxue*). Za svoje politické aktivity bol počas japonskej vlády viac ako desaťkrát uväznený. Po vrátení Taiwanu Číne vydával *Týždenník jedného Yanga/slnka* (一陽周報 *Yi yang zhoubao*) a bol zodpovedným redaktorom v periodiku *Denník Mier* (和平日報 *Heping ribao*). V roku 1949 bol na 12 rokov uväznený vládou GMD. V čase japonskej nadvlády patril medzi najvýznamnejších spisovateľov japonského okruhu, je známy písaním esejí, poviedok a divadelných hier. (Wenxun, 2172)

<sup>120</sup> Vlastným menom Lü Shitui 呂石推, sa narodil v Taizhongu. Vysokú školu študoval na Taiwane a v Japonsku. Po návrate sa stal pedagógom a novinárom v *Rukoväť ľudu* (人民導報 *Renmin daobao*). Za svoje ranné diela v roku 1935 získal Cenu za Taiwanskú literatúru (臺灣文學賞 *Taiwan wenxue shang*). Jeho tvorba sa dá rozdeliť do dvoch okruhov: pred rokom 1939 jeho dielo bolo sociálnou kritikou, ale spisovateľ si od zobrazovaných problémov udržiaval odstup. V druhom období po návrate z Japonska (1942) jeho tvorba má vyzretejší charakter, ale po tematickej stránke zostáva u zobrazovania nižších spoločenských vrstiev. (Wenxun, 746) Pre svoje ľavicové zmýšľanie bol v čase Bieleho teroru uväznený a zomrel na neznámom mieste.

<sup>121</sup> Literatúra obdobia 1920–1937 ako po stránke teoretickej, tak v dielach jasne poukazuje na určitú nespokojnosť taiwanských intelektuálov s danou situáciou. Shi Shu (1997) sa vo svojom článku zaoberá rozborom zobrazenia intelektuálov v poviedkach japonskej okupácie. Takýto pohľad jej umožňuje si všimnúť problémov, ktorými Taiwan prechádzal a poukázať na spôsob, ako sa s nimi spoločnosť postupne vyrovnávala, či lepšie povedané nevyrovnávala.

<sup>122</sup> Huang, 1992, 26.



si kládli za cieľ podporu a rozvoj literatúry Taiwanu.<sup>123</sup> Keďže po roku 1931 vzniklo pomerne veľa menších literárnych spolkov, literáti cítili potrebu sa spojiť vo väčšom celku, a tak v roku 1934 vytvorili Ligu taiwanského umenia (臺灣文藝聯盟 *Taiwan wenyi lianmeng*), ktorá pod sebou združovala 82 taiwanských spisovateľov. Ich cieľom sa mala stať realizácia masovej literatúry a priblíženie sa k masám, zároveň kládli dôraz na štúdium miestneho folklóru. Táto inštitúcia začala vydávať dvojjazyčný časopis *Umenie Taiwanu* (臺灣文藝 *Taiwan wenyi*), ktorý však bol v auguste 1936 zakázaný. Zaujímavým počínom bol časopis *Nová literatúra Taiwanu* manželov Yang Kuia a Ye Tao 葉陶, ktorý sa odtrhli od Ligy pre jej prílišný dôraz na teóriu a vo svojom časopise skôr dávali prednosť publikovaniu poviedok, ktoré mali otvoriť novú cestu pre literatúru Taiwanu. Takmer všetky vyššie uvedené aktivity boli úzko spojené s konceptmi masovej literatúry a ľavicovým hnutím. V súlade s literatúrou rodného kraja kládli dôraz na priblíženie sa ľudu, a to ako v tvorbe (opis dedinského prostredia a jeho problémov), tak na úrovni štúdia miestnej ľudovej tvorby.

Poviedky taiwanských autorov prvej polovice 30. rokov sa stali úspešné i v Japonsku. Napríklad Yang Kui v roku 1934 získal druhé miesto v literárnej súťaži japonského časopisu *Kritika literatúry* (文學評論 *Bungaku Hyóron*). Jeho poviedky spolu s ďalšími od autorov ako Lü Heruo, Yang Hua a Lai He sa dostali do súdobých japonských výberov poviedok.

Pokiaľ sa pridrižujeme hore uvedenej definícii literatúry Taiwanu, podľa ktorej do nej spadá všetko, čo bolo na Taiwane napísané, alebo s Taiwanom súvisí, je nutné sa pozastaviť u literárnych diel japonských autorov píšucich o Taiwane. Treba však pripomenúť, že napriek praxi s akou literárni historici pristupujú k zaradovaniu literárnych diel do dejín literatúry Taiwanu, taiwanské dejiny literatúry týchto autorov do dejín nezahŕňajú a pravdepodobne ich dielo považujú za japonskú literatúru.

Ako príklad takejto literatúry možno uviesť dielo japonského autora Sató Haruo 佐藤春夫 *Romantické rozprávania o vejári s (morálnym) ponaučením pre ženy* (女誠扇綺譚 *Nūjie shan qi tan*) (1926), ktoré má formu cestopisu. Tento druh literatúry jasne nesie kolonialistické prvky. Predstaviteľ koloniálnej, dominantnej sily, v tomto prípade rozprávač-spisovateľ, prichádza do relatívne neznámej krajiny, ktorú sa snaží až vedecky preskúmať. Túto krajinu a jej obyvateľov, ku ktorým si zachováva odstup, považuje za

<sup>123</sup> Ako príklad možno uviesť literárnu prílohu novín *Nové ľudové noviny Taiwanu* (臺灣新民報 *Taiwan xinmin bao*), niektorí členovia boli zároveň i členmi Spoločnosti novej literatúry (*Xin wenxie* 新文協, pozn. 43). Ďalší významný spolok bol Spolok zvuk juhu (*Nanyin she* 南音社, založený r. 1932), ktorý vydával časopis *Zvuk juhu* (南音 *Nanyin*). V roku 1931 bol v Tokiu založený spolok Taiwanský spolok pre štúdium umenia (臺灣藝術研究會 *Taiwan yishu yanjiu hui*), ktorý najskôr vydával časopis *Taiwanské umenie* (臺灣文藝 *Taiwan wenyi*). Po presunutí spolku na Taiwan v roku 1932 tiež vydávali časopis *Formosa* (福爾摩沙 *Fu'ermosha*), ktorý mal za cieľ zvýšiť umeleckú úroveň literatúry Taiwanu a predstaviť západné literárne diela a literárne teórie. Tento časopis sa však po troch číslach z ekonomických dôvodov spojil s časopisom *Taiwan wenyi*. (Zhao, 2002, 96–100, Huang 1992, 24–25)

nevyspelých až zaostalých. Taiwanci sú v diele zastúpení dievčinou,<sup>124</sup> ktorá je hlavnou hrdinkou ľúbostného príbehu, ktorý rozprávač počúva a rozhodne sa o ňom zistiť pravdu. A práve pri tomto skúmaní sa stretáva s biedou a zaostalosťou Taiwanu.

Vo všeobecnosti toto obdobie možno zhrnúť ako obdobie vzniku otázky taiwanskej identity. Taiwan sa kvôli iným životným a politicko-historickým skúsenostiam vzdialil od reality pevninskej Číny, ktorá v tej dobe čelila iným problémom. Násilná japonská asimilácia, ktorá sprevádza kolonizáciu a následné nadradenie jednej kultúry voči druhej dali impulz k formulovaniu otázky zachovania si kultúrnej a národnej identity. Tento proces však začal omnoho skôr a má svoje korene v začiatku 20. rokov pri zrode modernej literatúry Taiwanu a v snahe po modernizácii.

### Literatúra v období násilnej asimilácie: 1937–1945

Od roku 1931, keď Japonsko napadlo a obsadilo Mandžusko, začalo priestrovať vo svojej zahraničnej aj vo vnútroštátnej politike, čo malo vplyv i na vývoj Taiwanu.

Od prvej svetovej vojny Japonsko bolo síce na strane víťazov, ale svetová ekonomická kríza zapríčinila, že Japonsko po ekonomickej stránke začalo upadať, čo sa vysvetľovalo ekonomickou závislosťou na Amerike a Veľkej Británii. To sa nepáčilo predovšetkým pravicovo orientovaným vojenským predstaviteľom, ktorí začali presadzovať koncept zachovania „národnej čistoty“ a návrat k tradičným hodnotám.<sup>125</sup> Posilovali kult cisára, ako božského potomka, čím svojmu počínaniu dodali na posvätnosti. Vo vláde získavali čoraz silnejšie pozície až 26. 2. 1936 došlo k prevzatiu moci a k úplnému nástupu fašizmu.

Tlak zo strany Japoncov na Taiwan neustále narastal. V rámci zjednocovacieho ducha sa z Taiwancov mali stať Japonci, i keď v realite sa na nich vždy pozeralo ako na Taiwancov. V roku 1932 bolo zakázané vydávanie čínskych kníh a výuka čínštiny na školách. V roku 1937 bolo zakázané používať čínštinu v médiách. Po Incidente na Moste Marca Póla (七七事件 *Qiqi shijian*, 7. 7. 1937), Japonsko, spolu s Taiwanom, vstúpilo do vojny s Čínou. Taiwanský vojenský guvernér vyhlásil, že akýkoľvek čínsky prejav sa bude chápať ako prejav zrady. Toto nariadenie malo veľký dopad na každodenný život Taiwancov, pretože pod zákaz spadali i spôsob obliekania, slávenie tradičných čínskych sviatkov a ľudových náboženstiev. V roku 1940 vyšlo nariadenie o zmene priezviska na japonské.

<sup>124</sup> Boehmer (1995) upozorňuje, že najčastejší spôsob opisu obyvateľov kolónii v západnej tradícii podlieha určitej šablónovitosti. Ako príklad možno uviesť model, kde cestovateľ (usadlík a pod.), zástupca kolonizujúcej mocnosti, je vzdelaný gentleman. V kolonialistickej literatúre kolonializmus je vždy symbolizovaný mužským hrdinom, a naopak, kolonizovaná krajina je často symbolizovaná nevzdelanou (chudobnou, chorou, špinavou apod.) ženou. Často dochádza k stretu oboch svetov, a vtedy sa hrdina (kolonizujúca mocnosť) zväčša márne snaží pomôcť kolonizovanému svetu. (17)

<sup>125</sup> Vasiljevová, 1986, 424.

V roku 1939 sa rozhodlo o zavedení troch stratégií: Za prvé to bol koncept transformácie v ľud japonského cisára, ktorý mal za cieľ dosiahnuť u obyvateľstva absolútnu lojalitu voči cisárovi a zároveň im vštepiť „japonského ducha“.<sup>126</sup> Druhý cieľ bola industrializácia, ktorá v tomto období skutočne prekonala poľnohospodársku výrobu. Tretia stratégia spočívala v rozšírení cisárstva smerom na juh.

Literárna scéna tohto obdobia sa dá rozdeliť do dvoch skupín, a to na literatúru poplatnú režimu písanú Japoncami a niektorými taiwanskými spisovateľmi a literatúru písanú predovšetkým Taiwancami, teda literatúru protijaponskú. Ale vzťah medzi týmito dvoma tábormi nie je až taký jasný.

Začiatkom 30. rokov vplyv spisovateľov patriacich k japonskému okruhu nebol na taiwanskej literárnej scéne dominantný, ale s postupnou politizáciou literatúry a zavádzaním konceptu transformácie, koncom 30. rokov a v 40. rokoch, i keď nie úplne, ovládli literárnu scénu. Na jej čele stál básnik Nishikawa Mitsuru 西川滿 (1909–1999).<sup>127</sup> Ten roku 1939 spolu s ďalšími založil Asociáciu básnikov Taiwanu (臺灣詩人協會 *Taiwan shiren xiehui*),<sup>128</sup> ktorá od roku 1940 začala vydávať časopis *Umelecký Taiwan* (文藝臺灣 *Wenyi Taiwan*).<sup>129</sup>

Táto skupina spisovateľov mala veľmi úzky vzťah s vývojom japonskej literatúry.<sup>130</sup> Po vyhlásení Pacifickej vojny (december 1941) zapojenie ideológie do japonskej a zároveň i taiwanskej oficiálnej literárnej scény dosiahlo vrcholu. Inšpirovaní japonským Spolkom japonskej literatúry obetujúcej sa vlasti (日本文學保國會 *Nihon bungaku hokokuokai*), ktorí hlásali angažovanosť literatúry v prospech kultúry cesty milostivej vlády cisára (皇道文化 *Kódó bunka*), založili Asociáciu umelcov Taiwanu (臺灣文藝傢協會 *Taiwan wenyijia xiehui*). Od roku 1942 do roku 1944 sa v Japonsku a v Man-

<sup>126</sup> Transformácia mala úzky vzťah s ďalším japonským konceptom „jednoty, jednotnosti štátu“ (國體 *kokutai*), ktorý zdôrazňoval, že Japonsko je jeden celok kontrolovaný cisárom. Preto by sa všetci mali aktívne zapájať do jeho rozvoja.

<sup>127</sup> Nishikawa Mitsuru pochádzal z vysokopostavenej japonskej rodiny žijúcej na Taiwane. Základnú školu vyštudoval na Taiwane a potom bol poslaný na štúdiá do Japonska. V roku 1926 sa vrátil na Taiwan ako colník a pracoval v Jilongu. Od roku 1929 začal na vysokej škole študovať francúzku literatúru, ktorá ovplyvnila i jeho básnickú tvorbu. V tomto období sa zúčastnil i pravícového hnutia. Po dokončení štúdií v roku 1933 pracoval ako editor literárnej prílohy denníka *Nový denník Taiwanu* (臺灣日日新報 *Taiwan riri xinbao*). Od roku 1939 sa aktívne podieľal pri presadzovaní literatúry transformácie.

<sup>128</sup> Asociácia čítala na 62 členov a patrili do nej japonskí a taiwanskí intelektuáli. Medzi najznámejších taiwanských autorov patria Yang Yunping, Huang Deshi 黃得時, Long Yingzong 龍瑛宗.

<sup>129</sup> Zhao, 2002.

<sup>130</sup> Od roku 1937 sa v Japonsku začali formovať oddiely pera (筆部隊 *fudebudai*), ktoré organizovali dopisovateľov, ktorí mali z bojísk informovať o sláve japonských armád (Literatúra reportáží). Zážitky na fronte medzi vojakmi sa mali stať námetom ich ďalšej tvorby (Literatúra (pojednávajúca o) armáde). Netreba snáď ani pripomínať, že táto literatúra bola poplatná ideológii militarizmu presadzovanou vojenskou zlozkou vlády. Na tento prvý predvoj neskôr, od roku 1938, nadviazali profesionálni hlásiči propagandy, ktorí sa vydali medzi ľud už anektovaných území. Tam sa mali starať o zlepšenie životnej úrovne obyvateľstva a zároveň šíriť oficiálnu ideológiu Japonska. (Wang, 1999, 78–124)

džusku uskutočnili tri Zasadania spisovateľov Veľkej Ázie (大東亞文學者大會 *Daitóo bungagusha taikai*).<sup>131</sup> Na túto konferenciu boli pozvaní zástupcovia takmer všetkých krajín juhovýchodnej a východnej Ázie a medzi nimi i predstavitelia Taiwanu.<sup>132</sup> V rámci uznesenia sa delegáti zaviazali plniť záväzky plynúce z konceptu literatúry transformácie, ďalej šírenia myšlienky Veľkej Ázie a podporu vojny. V júni 1942 na Taiwane vznikla inštitúcia nazvaná Spolok taiwanskej literatúry obetujúcej sa štátu (臺灣文學保國會 *Bungaku Hokokukai*),<sup>133</sup> ktorá zaviedla literárne ceny hodnotiace takúto literatúru. V 1944 sa táto inštitúcia postarala o zavedenie tvrdej cenzúry médií a niektoré z nich museli ukončiť svoju činnosť.<sup>134</sup>

Ideologicky motivovaní literáti ako Nishikawa Mitsuru, Ye Shitao 葉石濤 (1925)<sup>135</sup> a Hamada Shigeo 濱田集雄 a ďalší sa podujali na kritiku súdobej taiwanskej literatúry, predovšetkým však realistického prístupu, ktorý bol výrazný v literatúre rodného kraja. Podľa nich sa nevyrovná japonskej literatúre a Nishikawa Mitsuru ju nazval realizmom psích fekálií (狗屎現實主義 *goushi xianshi zhuyi*). Debata rozvíjajúca sa okolo tejto témy však z literárneho hľadiska nie je dôležitá a išlo len o vzájomné napádanie zo strany oboch táborov, a jej dôležitosť, podľa môjho názoru, spočíva skôr vo fakte, že taiwanskí spisovatelia sa nebáli oponovať.

V tomto období v japonskom okruhu vznikala literatúra na politickú objednávku a taiwanskí autori píšuci čínsky boli nútení sa odmlčať. Veľmi zaujímavá však je otázka kolaborácie spisovateľov tohto obdobia. Významní spisovatelia ako Yang Kui, Lü Heruo, Zhang Wenhuan písali diela poplatné konceptu transformácie a na podporu vojny, ďalej spisovatelia ako Zhang Wenhuan a Long Yingzong sa zúčastnili zasadania Konferencie spisovateľov veľkej Ázie a Ye Shitao, ako verný žiak Nishikawy Mitsuru, odsúdil všetky diela Taiwanu ako nedostačujúce v porovnaní s Japonskom.

<sup>131</sup> Koncept Veľkej Ázie vychádzal z teórie národov Ázie, kde všetky národy sú si pokrve spriaznené, pretože sú potomkovia bohov. Avšak kým ostatné národy (ako mandžuský, kórejský, či čínsky) pochádzajú z nižších bohov, pôvod Japoncov sa viaže k božstvu Amaterasu Ómikami. A preto majú právo a povinnosť zjednotiť celú Áziu, tak ako by starší brat mal zjednotiť rodinu, a potom celý svet (myšlienka 禦皇國 *gyokókoku*). V tejto ideológii sa, na rozdiel napríklad od nacistického konceptu čistej rasy, zdôrazňovala štátna príslušnosť a lojalita voči štátu, a hierarchia podobná tradičným rodinným vzťahom (pokrvná príbuznosť).

<sup>132</sup> Okrem Nishikawy Mitsuru sa na konferencii zúčastnili i taiwanskí spisovatelia píšuci japonsky ako Zhang Wenhuan 張文環 či Long Yingzong.

<sup>133</sup> V čínskych prameňoch sa píše o názve *Taiwan wenxue ju gonghui* 臺灣文學舉公會 (Zhao 2002, 119), ktorý bude len čínskym prekladom vyššie uvedeného japonského prepisu (Fix, 2)

<sup>134</sup> Zhao, 2002, 118–120.

<sup>135</sup> Narodený v Tainane. Po absolvovaní strednej školy začal pracovať ako učiteľ na základnej škole. Zároveň pomáhal Nishikawovi Mitsurovi, svojmu učiteľovi, pri editovaní časopisu *Umelecký Taiwan*. Počas svojho života za svoju tvorbu získal niekoľko ocenení. Jeho tvorba vychádza predovšetkým z reálií Taiwanu a v 70. rokoch sa stal hlavným teoretikom literatúry hnutia za taiwanizáciu. Je taktiež významným literárnym historikom. (Wenxun, 2206) Napísal *Nástin dejín taiwanskej literatúry* (臺灣文學史綱 *Taiwan wenxue shigang*), ktoré vyšli roku 1987, teda v čase silnej vládnej cenzúry, čo sa prejavilo i na hodnoteniach niektorých udalostí, či diel.

Douglas L. Fix vo svojej práci dokazuje, že literatúra konceptu transformácie bola konštruktom vlády a taiwanskí autori boli cez médiá donútení (a médiami neustále kontrovaní) sa na tomto projekte zúčastňovať, čo mala byť verejná skúška ich lojality.<sup>136</sup> Avšak výsledky projektu, ktorý mal na jednej strane ukázať nasadenie obyčajného ľudu vo vojne a jeho podporu a na druhej strane mal zvýšiť popularitu vládnych nariadení cez diela známych a populárnych spisovateľov, sa nestretli s očakávaným výsledkom. Fix dokazuje, že autori sa s daným problémom vysporiadali po svojom. Napríklad Yang Kui, vyslaný do baní, síce v poviedke *Za zvýšenou produkciou* (1944) zobrazil slabého, rozorvaného rozprávača-intelektuála, ktorý pochopí márnosť svojho konania až v kontakte so silnými, zdravými baníkmi. Títo svojou prácou podporujú rast Japonska a vytvárajú materiálne zázemie pre vedenie vojny. Ale na druhej strane Fix upozorňuje, že projekt literatúry konceptu transformácie treba brať ako celok: od výzvy pre autorov, ich prípravy, cez vyslanie do terénu, napísanie diela a následného hodnotenia celej akcie autorom. V tomto kontexte Yang Kui neprijal nariadenie vlády, a v konečnom hodnotení sa mu otvorene postavil a zostal skôr verný svojmu sociálno-kritickému až (skryte) kritickému prístupu zo začiatku 30. rokov.<sup>137</sup>

Súčasná interpretácia spisovateľov 40. rokov ako obetí režimu, na jednej strane odhaľuje rôzne spôsoby (i skrytého) odporu, a zároveň, podľa môjho názoru, pomáha legitimovať ich neskoršie pôsobenie na literárnej scéne.

## Pohľad na literatúru Taiwanu od 1945 do 1949

Po kapitulácii Japonska bolo rozhodnuté, že sa Taiwan vráti Číne. Táto správa sa v taiwanských literárnych kruhoch stretla s obrovskou podporou. Prvé obdobie, od roku 1945 až do 28. 2. 1947, sa nazýva obdobím reštaurácie (光復 *guangfu*), bolo charakteristické nielen politickými a ekonomickými zmenami, ale i nadšením z prinávratenia k Číne.<sup>138</sup> Toto nadšenie bolo veľmi skoro vystriedané vytriezvením z praktík vlády Guomindangu (GMD).

V období prvých dvoch rokov na Taiwane opäť vzniklo niekoľko významných literárnych časopisov, ktoré boli vydávané buď GMD,<sup>139</sup> alebo Taiwancami,<sup>140</sup> či v spolupráci oboch strán. Niektoré časopisy dokonca mali bilingválnu verziu (čínsku a japonskú).<sup>141</sup> Ich cieľom bolo predstaviť súdobú tvorbu a literárnu kritiku a preklady západných mo-

<sup>136</sup> Fix, 2.

<sup>137</sup> Fix, 10–14.

<sup>138</sup> Vjac v Zhao, 2002, 156–158.

<sup>139</sup> *Nový život Taiwanu* (臺灣新生報 *Taiwan Xincheng bao*), *Denník Číny* (中華日報 *Zhonghua ribao*), *Denník ústrednej vlády* (中央日報 *Zhongyang ribao*).

<sup>140</sup> Yang Kui vydával noviny: *Sloboda* (自由報 *Ziyou bao*), *Týždenník jedného Yanga*. Zhu Dianren vydával časopis: *Literatúra* (文學小刊 *Wenxue xiaokan*). Long Yingzong vydával časopis: *Nový* (新新 *Xinxin*).

<sup>141</sup> Napríklad: *Nový život Taiwanu* a *Nový denník* (新日報 *Xin ribao*).

derných diel. Treba pripomenúť, že medzi tými, čo prišli na Taiwan po roku 1945, boli mnohí ľavicovo zmýšľajúci intelektuáli. To sa prejavilo i na charaktere literárnych časopisov, a preto bola väčšina z nich po roku 1947 zakázaná.

Taiwanskí intelektuáli koniec vojny vnímali ako možnosť sa znovu nájsť a definovať. Hneď po ukončení vojny začali upozorňovať na ich odlišnosť voči pevnine, spôsobenú násilnou japonizáciou predovšetkým posledného obdobia kolonizácie.<sup>142</sup> Avšak tí, čo prišli z pevniny, pomerne jednoznačne literatúru Taiwanu označili za súčasť pevninskej literatúry. Jej súčasťný stav označili za nerozvinutý, a preto Taiwanci čelia obdobiu budovania novej literatúry.<sup>143</sup> Väčšina taiwanských intelektuálov sa tomuto nebránila, práve naopak, chápali to ako cestu k vzájomnej výmene názorov na literatúru Taiwanu.

Po incidente z 28. 2. 1947,<sup>144</sup> sa na literárnej scéne rozohrela debata nad otázkou, ako by mal Taiwan budovať svoju literatúru. V roku 1947 pri novinách *Nový život Taiwanu* vznikla literárna príloha *Most* (橋 *Qiao*), ktorej cieľom bolo vytvorenie platformy pre diskusiu medzi intelektuálmi z radov domácich, tiež nazývanými *benshengren* (本省人), a prisťahovanými, čo prišli na ostrov s vládou GMD, nazývanými *waishengren* (外省人).<sup>145</sup> Diskusia o podstate literatúry Taiwanu sa tiahla od novembra 1947 až do marca 1949 a jej obsah sa dá rozdeliť do troch základných okruhov.

V prvom sa autori vyrovnávali s literatúrou, ktorá vznikla za japonskej okupácie. Predovšetkým Yang Kui charakterizuje koloniálnu literatúru Taiwanu ako protijaponskú a založenú na koncepte masovej literatúry, čím je podobná i literatúre pevninskej Číny. To by sa, podľa Yang Kuia,<sup>146</sup> malo stať základom pre ďalšiu spoluprácu a prepojenie oboch literatúr. Za špecifikum (特殊性 *teshuxing*) literatúry Taiwanu označuje jazyk, v ktorom je písaná, čo je i jediný rozdiel voči pevninskej literatúre. Luo Tuoying 駱駝英<sup>147</sup> podotýka, že postavenie spoločnosti Taiwanu a Číny voči Japonsku bolo v podstate rovnaké (koloniálna a polofeudálna spoločnosť – Taiwan, polokoloniálna a polofeudálna spoločnosť – Čína), a preto sa oba regióny proti Japonsku ako imperiálnej sile postavili rovnako. Ale to, že Taiwan bol vystavený tomuto vplyvu dlhšie a hlbšie, samozrejme medzi nimi zapríčinilo určité rozdiely.<sup>148</sup>

V druhom okruhu diskutovaných tém sa vzdelanci snažili literatúru Taiwanu vydeliť vo vzťahu k pevninskej literatúre. V súlade s názorom vedúcej osobnosti 20. rokov, Zhang Wojuna, mnohí intelektuáli patriaci k obom táborom<sup>149</sup> sa domnievali, že litera-

<sup>142</sup> Zhao, 2002, 159.

<sup>143</sup> Príkladom takéhoto názoru je Fan Quan. „*Lun Taiwan wenxue* 論臺灣文學“. *Xinwenxue*: 1946/1.1. (podľa Zhao 2002, 162)

<sup>144</sup> O historickom pozadí incidentu viac Bakešová (2004, 92–96).

<sup>145</sup> O týchto termínoch pojednám nižšie.

<sup>146</sup> Yang Kui. „*Ruhe jianli Taiwan xin wenxue* 如何建立臺灣新文學“. *Qiao* 喬: 1948/29.12.

<sup>147</sup> Luo Tuoying, pôvodným menom Luo Shufan 羅樹藩, pochádzajúci z Yunnanu, prišiel na Taiwan v zime roku 1947 a bol učiteľom na strednej škole. Avšak v tomto období sa hlavne angažoval na literárnej scéne. V roku 1948 sa vrátil späť na pevninu. (Zhao 2002, 175)

<sup>148</sup> Článok: Luo Tuoying. „*Lun „Taiwan wenxue“ zhu lun* 論「臺灣文學」諸論“ (podľa Zhao 2002, 175)

túra Taiwanu je súčasťou čínskej literatúry. Koloniálna skúsenosť ju vytrhla z vlastných tradícií, ale návrat Taiwanu Číne je súčasne i návrat literatúry Taiwanu k národnej literatúre.<sup>150</sup> Literatúra Číny sa im stala normou a domnievali sa, že s taiwanskými odlišnosťami, spôsobenými päťdesiatročným rozdelením, ktoré nazvali špecifikami, treba bojovať. Takýto názor zastával napríklad Yang Kui. Luo Tuoying v už spomínanom článku sa taktiež vyjadruje k špecifickosti Taiwanu. Jeho názor možno interpretovať cez teóriu materialistickej dialektiky, kde téza pozostáva z Číny a jej noriem, a antitéza je Taiwan a jeho špecifickosť, ktoré sa majú spojiť v syntéze v ďalšom stupni vývoja ich vzťahu. Podľa jeho názoru vyzdvihnutie, alebo popretie jedného subjektu je neprípustné, pretože potom nenastane ich syntéza.

Ako vidno zo základného načrtnutia tejto diskusie, intelektuáli oboch táborov boli pripravení riešiť vzniklú situáciu. Treba pripomenúť, že termín špecifickosť Taiwanu, ktorá je v súčasnosti najdiskutovanejšou témou, v tomto období skôr mal význam nedostatku, ktorý treba napraviť. Špecifickosť, ktorá sa objavovala na úrovni jazykovej (výuka japonštiny a jej preniknutie do každodenného života, využívanie dialektu v literatúre, iná gramatika a pod.), tematickej a v spôsobe spracovania, mala svoj pôvod v prerušení kontaktu so svojím zdrojom (t.j. Čínou) a v taiwanskej koloniálnej skúsenosti. Domáci literáti, a to i z okruhu japonsky píšucich autorov, sa hlásili k Číne ako ku svojmu národnému a kultúrnemu zdroju. Táto situácia vyžadovala citlivý a otvorený prístup, ktorý literáti z pevniny zúčastňujúci sa tejto diskusie mali.

Tretí okruh diskusií v prílohe *Most* sa zaoberal možnosťami, kam by mala literatúra Taiwanu smerovať. Vzhľadom na to, že väčšina diskutujúcich mala blízko k ľavicovému zmýšľaniu, smerovanie literatúry Taiwanu videli hlavne v príklone k realistickému zobrazeniu taiwanskej spoločnosti, pretože len tak možno pochopiť taiwanské špecifiká a následne ich riešiť.<sup>151</sup>

## Záver: Literatúra po roku 1949 a problém identity

Toto obdobie diskusií bolo prerušené na jar roku 1949 prenasledovaním ľavicovo orientovaných intelektuálov tiež známe ako Biely teror (白色恐怖 *Baise kongbu*), ktoré bolo odštartované incidentom zo 6. apríla (四六事件 *Siliu shijian*).<sup>152</sup> Všetci ľavico-

<sup>149</sup> Tábor pristáholcov z Číny tvorili Cong Fanquan 從范泉, Lai Minghong 賴明弘 a tábor domácich intelektuálov tvorili Long Yingzong, Yang Kui, Shen Ming 沈明, Ouyang Ming 歐陽明 a iní.

<sup>150</sup> Zhao 2002, 176.

<sup>151</sup> Interpretované podľa Zhao, 2002, 184–200.

<sup>152</sup> 20. 3. 1949 dvaja študenti vezúci sa na bicykli z Taiwanskej univerzity sa na základe nedorozumenia dostali do potýčky s policajtom, ktorý ich odviedol na stanicu. Tam sa zhromaždil dav študentov žiadajúci ich prepustenie, čo sa nakoniec i stalo. Týždeň na to sa pod zámienkou oslavy dňa študentstva študenti stredných a vysokých škôl vydali na demonštráciu, aby tak vyjadrili svoju nespokojnosť nad vývojom na Taiwane. To samozrejme skončilo zavretím niekoľko stoviek študentov. (viac o incidente v Xu Wenrui)

ví, alebo inak zmyšľajúci intelektuáli boli od tohto obdobia perzekvovaní.<sup>153</sup> Stupeň a spôsob, akým sa vláda angažovala nielen v literatúre ale v celej spoločnosti, si na Taiwane vyslúžil názov opätovná kolonizácia (再殖民地 *zai zhimindi*). Tento termín používajú predovšetkým pre-taiwanskí (literárni) historici, aby poukázali na nespravodlivosť a utlačanie zo strany ozbrojenej menšiny voči väčšine, ktorej odoprelí možnosť sa slobodne vyjadriť vo vlastnom jazyku a odoprelí jej možnosť sa podieľať na správe vlastného územia.

V období 50. rokov literatúra Taiwanu vstúpila do svojej ďalšej etapy, a to protikomunistickej literatúry (反共文學 *Fan gong wenxue*) a bojovej literatúry (戰鬥文學 *zhandou wenxue*), ktorá bola politicky podfarbená.<sup>154</sup> V tomto období vláda nielen perzekvovala všetkých iného zmyšľania, ale kontrolovala i periodiká a ovládala ako vzdelávanie, tak literárnu scénu. Literatúra po roku 1949, ktorá musela byť písaná v modernej čínštine, mala podporiť GMD v občianskej vojne proti KS Číny a medzi ľuďom mala ideologicky objasniť dôvody pre tento boj. Myslím si, že jednotlivé charakteristiky tejto angažovanej literatúry nie je nutné rozoberať.<sup>155</sup> Necitlivé správanie vlády po roku 1949 definitívne završilo pocit rozčarovania domáceho obyvateľstva, ktoré sa od nej definitívne odvrátilo, a je zrejme najdôležitejším vplyvom vzniku otázky identity Taiwanu.

Nariadenie používania modernej čínštiny ako úradného a literárneho jazyka diskriminovalo taiwanských spisovateľov, ktorí získajúc japonské vzdelanie písali len japonsky a ďalej ovládali taiwanský dialekt.<sup>156</sup> Mnohí z nich sa odmlčali a publikovali až v 70. rokoch po vzniku hnutia za taiwanizáciu. Tu sa dostávame k jednému kľúčovému problému

<sup>153</sup> Čistky nasledujúce po potlačení incidentu sa dotkli i literárnej scény. Niektorí aktéri boli zabití, niektorí sa vrátili späť na pevninu a niektorí boli zavretí, pričom všetci títo intelektuáli boli zástancami ľavicového hnutia. (Zhao 2002, 170 a 201)

<sup>154</sup> Ye Shitao, ako prvý začal periodizovať dejiny literatúry: 50. roky nazval politickou literatúrou, 60. roky literatúrou modernizmu, 70. roky literatúrou taiwanizácie. 80. roky bývajú nazývané pluralitnou literatúrou a v 90. rokoch sa vyzdvihuje vznik internetovej literatúry. Tieto generalizácie vznikajú na základe najprominentnejšieho prúdu daného obdobia. Problém však spočíva v tom, že v každom období sú i menšinové prúdy, ktoré môžu tvoriť základ pre neskoršie obdobia a takýto pohľad je tak trochu zjednodušujúci. Napríklad už v roku 1953 sa začali formovať zárodky modernizmu, ktorý sa rozvinul v 60. rokoch. Chen Fangming 陳芳明 vo svojich dejinách *Moderná literatúra Taiwanu* (臺灣新文學史 *Taiwan xin wenxue shi*), ktoré vychádzali na pokračovanie v časopise *Spojená literatúra* (聯合文學 *Lianhe wenxue*), ponúka iné riešenie. Rozdeľuje literatúru do dvoch celkov: Jedným je literatúra oficiálna (官方文學 *guangfang wenxue*). Autori boli pod vplyvom oficiálnych nariadení, umením podporovali boj proti komunistom, svojou politickou príslušnosťou patrili ku GMD. Druhý celok predstavuje literatúra vychádzajúca z miestnej ľudovej slovesnosti (民間文學 *minjian wenxue*). Jej hlavný motív je zobrazovanie života na Taiwane, kde spisovatelia buď otvorene alebo skryte prejavovali kritiku voči autoritám. Tieto dva prúdy boli v neustálom boji, čo vyvrcholilo v roku 1977 v diskusii o literatúre rodného kraja (tiež nazývanej literatúrou hnutia za taiwanizáciu). (interpretované podľa Qiu 2003, 52)

<sup>155</sup> Viac Zhao, 2002, 203–249.

<sup>156</sup> Qiu Guifen (2003) vo svojej štúdií ponúka tabuľku spisovateľov s najväčšou produkciou v 50. a predovšetkým v 60. rokoch. Z tridsiatich uvedených autorov sú len dvaja, ktorí sa radia k domácim spisovateľom. (66–67)



identity, a to problému rozlišovania spisovateľov (a nielen ich) na dva druhy: domácich spisovateľov (本省作家 *bensheng zuojia*) a prisťahovaných spisovateľov (外省作家 *waisheng zuojia*). Všeobecne sa má za to, že prisťahovaní spisovatelia vo svojom diele zachovávajú tradície a kultúrno-historické štruktúry platné pre pevninskú literatúru.

Koncept delenia podľa príslušnosti/ ne-príslušnosti je na Taiwane rozvinutý i do generácií. Prvá generácia značí prisťahovalcov, ktorí prišli z pevniny. Spisovatelia tejto generácie vo svojich dielach tematicky vracajú na pevninu a naväzujú na tradíciu Číny. Táto generácia sa v novom neznámom prostredí nikdy nezdomácnila, Taiwan nikdy neprijali za svoj domov a svoj zrak a túžby vždy upínali k pevnine.<sup>157</sup> Druhá generácia spisovateľov-prisťahovalcov je už narodená na ostrove a od literatúry prvej generácie sa v mnohom líši. Ich životné skúsenosti a podmienky samozrejme dali vzniknúť tematicky úplne iným literárnym dielam. Od prvej generácie prejali tradície a úctu voči Číne ako svojej vlasti, ale na druhej strane si uvedomujú nemožnosť sa na pevninu vrátiť a sú nútený Taiwan chápať ako svoj domov.

Literatúra hnutia za taiwanizáciu presadzovaná domácimi spisovateľmi, ktorá hlása návrat k pôvodným hodnotám a stavia modernú industrializovanú spoločnosť ovplyvnenú Západom oproti čistému obrazu dediny, stojí v protiklade k literatúre modernizmu konca 50. a 60. rokov. Autori moderny, zväčša absolventi amerických vysokých škôl, často vo svojej rannej tvorbe vychádzajú zo západnej, predovšetkým anglo-americkej, literatúry.<sup>158</sup> Ich tvorba býva označovaná za elitnú a teda ne-taiwanskú.

Ak pripustíme, že guomindangská vláda v tomto období predstavuje koloniálnu vládu, potom porovnanie literárneho vývoja Taiwanu a literatúr európskych kolónií vykazuje určité paralely. Z tohto pohľadu vývoj na Taiwane možno nie je až taký špecifický a je výsledkom koloniálnej skúsenosti. Spisovatelia prvej generácie prisťahovalcov nesú rovnaké znaky, aké Ellke Boehmer (1995) opisuje u *spisovateľov-usadlíkov* (*settler*) v literatúrach kolónií. Tí, i keď žijú mimo svoju krajinu pôvodu, sa cítia byť jej príslušníkmi. *Literatúra usadlíkov* (*settler literature*) volí uhol pohľadu kolonizujúcej moci a je zosobnením jej hodnôt. (9) Charakterizácia prisťahovaných spisovateľov druhej generácie sa podobá *zdomácneným spisovateľom* v teórii Boehmerovej. *Zdomácnený spisovateľ* (*creole*) je potomok usadlíka, ktorý zdomácnel tak, že sa dá považovať za domáceho (native-born).<sup>159</sup> *Literatúra zdomácnených spisovateľov* (*Creole literature*) je typ hybridnej literatúry, kde autor vychádza z hodnôt svojej pôvodnej kultúry, avšak zároveň zohľadňuje i hodnoty krajiny, v ktorej žije. Často sa nachádza „medzi dvoma

<sup>157</sup> Ako príklad takejto literatúry môže slúžiť cyklus poviedok *Taipeičania* (臺北人 *Taipeiren*) od Bai Xianyonga. Svet, ktorý spisovateľ zobrazuje je sám sebe sebestačný a vedome sa odtrháva od taiwanskej reality, vyznáva hodnoty a spôsob života pevninskej Číny. Taiwan ignoruje, alebo im pohŕda.

<sup>158</sup> Americký vplyv na literatúru Taiwanu má nepochybne úzku súvislosť s politickým vývojom v regióne, kde Američania na ostrove vybudovali svoje základne. Spojené štáty a jeho zastupiteľstvo sa tak stali najdostupnejším prostriedkom pre spoznávanie západnej kultúry. (napr. v Bai, 1995, 254)

<sup>159</sup> Boehmer, 1995, 9.

svetmi“, z čoho prameňa témy hľadania vlastnej a kultúrnej identity. Koncept *literatúry domorodcov* (*native literature*) predstavuje literatúru písanú pôvodnými obyvateľmi kolonizovaného územia. Treba však rozlišovať medzi *literatúrou domorodcov* (*native literature*) a *literatúrou zdôrazňujúca miestne prvky* (*nativist literature*), čo označuje ranné formy vlasteneckej literatúry.<sup>160</sup> Tento druh spisovateľov možno nemá problém so svojim kultúrnym určením, akému musia čeliť zdomácnení spisovatelia, ale zase hľadá možnosti národného sebaurčenia. Tomuto typu koloniálnej literatúry zase odpovedá charakteristika hnutia za taiwanizáciu z obdobia 70. rokov.

Od roku 1987, t.j. od zrušenia stanného práva a uvoľnenia politického režimu, sa taiwanská spoločnosť dostala do postkoloniálnej éry. Ako už bolo napísané vyššie, od 80. rokov sa literatúra Taiwanu charakterizuje ako pluralitná. To znamená, že ako spoločnosť, tak i literárna scéna programovo podporuje všetky menšiny a menšinové prúdy. Pluralita dovoľuje na taiwanskú literatúru nahliadať ako na súhrn mnohých vplyvov, ktoré budujú jej špecifickosť a zároveň i jej identitu. Domnievam sa, že Taiwanci v čase globalizácie, ktorú v spoločnosti vo všetkých smeroch podporujú, by sami seba radi videli ako most, ktorý môže, na základe historickej a koloniálnej skúsenosti, prepojiť ako štáty východoázijského regiónu, tak i Západ s Východom.

## Seznam použité literatury

- BAI, Xianyong 白先勇. *Di liu zhi shou zhi* 第六支手指. Taipei shi 臺北市: Erya chubanshe 爾雅出版社, 1995.
- BAKEŠOVÁ, Ivana – FÜRST, Rudolf – HEŘMANOVÁ, Zdenka. *Dějiny Taiwanu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.
- BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Dennik ústrednej vlády* (*Zhongyang ribao* 中央日報) 1999/22.3. [online]. URL: <<http://www.cdn.com.tw/live/1999/03/20/text/880320e5.htm>>
- FAIRBANK, John King. *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- FIX, Douglas L. *Conscripted Writers, Collaborating Tales? Taiwanese War Stories*. Cambridge: Fairbank Center mass, [?].
- GRODEN, Michael – KREIWIRTH, Martin (ed.). *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- HEYLEN, Ann. „Narrating Cultural Problems, hopes and Obsessions in Cai Peihuo’s Autobiographical Writing: A Thematic Reading in Colonial Thought“ Nепublikovaný príspevok konferencie: *New Approaches to Taiwan Literature*. Bochumi: 8.–9.november 2004.
- HUANG, Zhongtian 黃重添 a kol. *Taiwan xin wenxue gaiguan* 臺灣新文學概觀. Taipei 臺北: Chenhe chubanshe 稱禾出版社, 1992.
- IIDEMA, Wilt – HAFT, Lloyd. *A Guide to Chinese Literature*. Michigan: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1997.

---

<sup>160</sup> Boehmer, 1995, 8–9.

- JANDA, Petr. Mýty národa Tsou žijícího na Taiwanu. Nепublikovaná diplomová práce. Praha: Karlova univerzita, Ústav Dálného východu, 2002.
- KLÖTER, Henning. „Linguistic Diversity in Taiwanese Fiction.“ Nепublikovaný príspevok konferencie: New Approaches to Taiwan Literature. Bochumi: 8.–9. november 2004.
- LAI, He 賴和. Lai He quanji 賴和全集. Lin Ruiming 林瑞明 (ed.) Taipei 臺北: Qianwei chubanshe 前衛出版社, 2000.
- LIU, Denghan 劉登翰: 臺灣文學史. 福州: 海峽阿文藝出版社, 1993.
- QIU, Guifen 邱貴芬. Hou zhimin ji qiwai 侯殖民及其外. Taipei 臺北: Maitian chuban gongsi 麥田出版公司, 2003.
- SHI, Shu 施淑. „Riju shidai xiaoshuo zhong de zhishifenzi 日據時代小說中的知識分子“ Liang an wenxue lunji 兩岸文學論集. Taipei 臺北: Xindi wenxue chuban she 新地文學出版社, 1997.
- SHI, Shunü 施淑女. Riju shidai Taiwan xiaoshuo xuan 日據時代小說選. Taipei 臺北: Qianwei chubanshe 前衛出版社, 1992.
- UHER, David. „Xu Shen: Doslov k Výkladu významu základních a vysvětlení struktury složených znaků“ Studia Orientalia Slovaca. Bratislava: FiF UK. Katedra jazykov a kultúr krajín východnej Ázie, 2002/ročník 1.
- VASILJEVOVÁ, Zdeňka. Dějiny Japonska. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1986.
- WANG, Xiangyuan 王向遠. „Bi budui“ he jinhua zhangzhen: dui Riben jinhua wenxue de yanjiu yu pipan 「筆部隊」和侵華戰爭——對日本侵華文學的研究與批判. Beijing 北京: Beijing Shifan daxue chubanshe 北京師範大學出版社, 1999.
- WENXUN zazhi she 文訊雜誌社(ed.). *Zhonghua Minguo zuojia zuopin mulu 1999* 中華民國作家作品目錄 1999. 7 sv. Taipei 臺北: Wenjianhui 文建會, 1999.
- XU, Wenrui 徐文瑞. „Wei hu yu kongzhi: shiyuan siliu shijian dangshi „Guanfang lunshu“ fenxi 維護與控制：師院四六事件當時「官方論述」分析.“ [online]. URL: <<http://www.ed.ntnu.edu.tw/~seph/2003112702.htm>>.
- ZHAO, Xiaqiu 趙遐秋, Lü Zhenghui 呂正蕙(ed.). Taiwan xin wenxue sichao shigang 臺灣新文學思潮史綱. Taipei shi 臺北市: Renjian 人間, 2002.
- ZHOU, Wanyao 周婉窈. „Lishi de tonghe yu jiangou –Riben diguo quannei taiwan, Chaoxian he Manzhou de „Guoshi“ jiaoyu 歷史的統合與建構—日本帝國圈內臺灣、朝鮮和滿洲的‘國史’教育“. In Cultural Difference and General Laws of the Social Science: A Conference in Honor of Professor K.C. Chang. Zhongyang yanjiuyuan 中央研究院, Minzuxue yanjiusuo 民族學研究所, 1.–2. 3. 2002.



## Deset významných žen tchajwanské literatury

*Zdenka Heřmanová*

Ženy-spisovatelky mají o vznik moderní tchajwanské literatury nemalé zásluhy. Začátkem 80. let získává prozaická tvorba na Tchaj-wanu dokonalejší umělecký výraz. Spisovatelky, jejichž tvorba vyzrává v tomto období, přináší nové, pronikavější a odvážnější pohledy na problematiku ženské emancipace a samostatnosti. Jejich umělecké postupy spojují přímé, někdy až drastické výpovědi se sofistikovanými stylistickými prostředky.

Vedle spisovatelek výrazně feministického zaměření zaujímá v moderní tchajwanské literatuře významné místo i několik autorek, jež zaujaly individualitou a různými aspekty angažovanosti své tvorby. Tato stať nemůže být všestranným, tím méně vyčerpávajícím přehledem literatury psané na Tchaj-wanu ženami – má cíl mnohem skromnější: upozornit na tvorbu spisovatelek-feministek a několika mimořádných autorek, které byly s Tchaj-wanem spjaty svým původem či působením. Spisovatelky, o nichž pojednávám, jsou vesměs známy i v literatuře západní, především díky překladům amerických, anglických (výjimečně německých) sinologů.

Na Tchaj-wanu vysoce ceněná spisovatelka **Ču Tchien-sin** 朱天心 (1958) vychází v počátcích své tvorby z pocitů odcizenosti potomků přistěhovalců a krize jejich identity; ve své zralé tvorbě pak tyto pocity propojuje s náměty ženské opuštěnosti a bezradnosti. Její otec, spisovatel Ču Si-ning 朱西寧 přišel na Tchaj-wan jako důstojník ze Šan-tungu. Rodina dlouho žila v komplexu vyhrazeném pro rodiny vojáků z pevniny. Sbíрка autorčiných šesti povídek *Pamatuji si...* (我記得 *Wo t'i-te...*; 1989) je kritikou hodnocena jako vynikající příklad tzv. komentující fikce. Citlivé vzpomínky na mládí podává spisovatelka z pozice vrcholné kritičnosti vůči tehdejšímu establishmentu, do níž zapojuje i osobní rozměr radikálního nihilismu – existuji, protože si pamatuji (a jsem proti). Roku 1992 vzbudil mimořádnou pozornost soubor jejích novel *Vzpomínka na mé bratry z vojenského sídliště* (想我眷村的兄弟們 *Siang wo t'üan-cchun ti siung-ti men*), v nichž podává v miniatuře obraz tchajwanské společnosti a kontrastující psychiku dvou generací. Klade si otázku, proč stará generace byla schopna přežít strasti války a ztrátu společenského postavení, zatímco mládí, obklopeni pohodlím, „bezhlavě poletující

mouchy“, nenacházejí smysl života. Spisovatelčin smysl pro lyričnost a její postmoderní sensibilita se promítají zejména do osudů osamělých, nešťastných žen. Klokání matka z povídky *Zvířecí řeč rodu klokanů* (袋鼠族物語 *Taj-šu-cu wu-jü*) se obětuje rodině a dětem, ale žije jen svými animálními instinkty a svou odloučenost od světa si ani neuvědomuje. Popisem osamělosti v manželství se v dalších povídkách Ču Tchien-sin dotýká i dosud obcházeného tématu homosexuality a lesbismu. Úspěch spisovatelce zajistila nejen aktuálnost tematiky, ale i její postmoderní způsob podávání děje, který plyne z autorského komentáře, vloženého do úst některé z postav.

Nejznámější tchajwanskou spisovatelkou, která odvážně nastolila otázku utiskování ženy a její vzpoury, je **Li Ang** 李昂, vlastním jménem Š' Šu-tuan 施淑端 (1952). Je jednou ze tří literárně nadaných sester. Sestra Š' Šu-nü 施未女 je známá literární kritička, starší sestra Š' Šu-čching 施未青 (1945) je přední hongkongská prozaička. Její četné feministicky laděné povídky zkoumají vliv překotného života velkoměsta na psychologii mužů i žen. Děj se odehrává v Hongkongu, Tchaj-peji a New Yorku a zabývá se nešťastnými osudy nových přistěhovalců. Š' Šu-čching proslavila zejména Hongkongská trilogie – příběh milostného vztahu britského koloniálního úředníka a čínské prostitutky před sto lety.

Li Ang vynikla nejprve jako novinářka feministickými statěmi a posléze jako autorka povídek a novel se sexuální tematikou, předkládanou s nebyvalou otevřeností. Poslední dobou působí jako univerzitní profesorka literatury a divadelní vědy a redaktorka pravidelných literárních hlídek pro ženy. Její eseje a reportáže, vyšlé souborně r. 1986 pod příznačným titulem *Výkročení z temné noci* (走出暗夜 *Cou-čchu an-jie*) s podtitulem *Názory žen* (女性的意見 *Nü-sing ti i-t'ien*) jsou soustředěny na téma lásky, manželství, životních a společenských problémů neprovdaných žen a osamělých matek. Spisovatelka probírá morálku lásky, vztah lásky a smrti, sexuální svobodu, vhodnost partnera, svízele rozvodu a nevěry, problémy dospívání, dotýká se i potratů a homosexuality. Pouští se tedy do námětů, jimž se prudérní čínská společnost dosud cudně vyhýbala. Li Ang staví do protikladu západní a tradiční konfuciánské hodnoty a její až příliš emancipované názory přijímali tchajwanští intelektuálové často se smíšenými pocity. Její v mnohém kontroverzní novela *Vražda manžela* (殺夫 *Ša fu*; 1983)<sup>161</sup> způsobila téměř skandál, nicméně získala literární cenu a byla zfilmována. Její překlady do angličtiny, němčiny, francouzštiny a japonštiny vyvolaly v zahraničí o tchajwanskou literaturu nebyvalý zájem. Zápletka je zpracována podle skutečné události z Šanghaje 30. let, brutálního zmasakrování manžela-řezníka zneužívanou ženou. Autorka přenesla děj do svého rodiště Lu-kangu a sexuální násilí, citovou vyprahlost i akt vraždy podala s přesností téměř fotografickou. Spíše než šokujícím námětem novela zaujala mimořádně živou evokací života na malém čínském městě a popisem lidových zvyků. V cyklu čtyř „antipovídek“ z r. 1986 *Neodeslaný milostný dopis* (一封未寄的情書 *Ifeng wej ti-te čching-šu*) se autorka při pitvání lidské psychy snaží o postmodernistickou nadčasovost a nadprostorovost.

<sup>161</sup> První dvě kapitoly této novely byly otištěny v českém překladu ve výboru *Chuť jablek – moderní tchajwanské povídky*, Brody 2006, pod titulem *Řezníkova žena*, str. 173–195.

Ve skutečnosti však zkoumá v narcisistních monologích vlastní nitro. Řeší si rozpory a nejistoty, které prožívá při hledání námětů a vytváření stylu, jenž je značně poplatný vlivu Camuse a Kafky. Nepochopení, s nímž se Li Ang na Tchaj-wanu setkávala, v ní vyvolávalo únavu a pochybnosti. Zlomovým bodem byla její účast na konferenci o čínské literatuře v německém Günzburgu (1986) a její přednáškové působení v zahraničí. Uvědomila si, že její představa psát pro abstraktního čtenáře kdekoliv na světě, je zcela nerealistická. Její tvorba by měla proto promlouvat především k čtenářům v její vlastní zemi. Román *Čarovná zahrada* (迷園 *Mi-jüan*), který Li Ang psala v letech 1986–90, se dočkal již šesti vydání. Nepochybně proto, že romantický příběh o rodovém prokletí staré tchajwanské zahrady, kterou v 70. letech dala restaurovat bohatá dědička z rodiny dávných majitelů, okouzlená půvabem místa a staré pověsti, hraje na struny kulturního povědomí a hrdosti všech vrstev tchajwanských čtenářů.

Jednou z nejvýraznějších prozaiček 80. let je **Jüan Čchiung-čchiung** 袁瓊瓊 (1950). Za feministicky laděné povídky a fejetony získala několik cen, věnuje se i psaní televizních scénářů. Postavy povídek Jüan Čchiung-čchiung žijí volným způsobem života, na nějž je spisovatelka sama zvyklá. Píše o vřelém citu a hořkosti zklamání z lásky. Příběhy svých hrdinek podává nezúčastněně, mnohdy i satiricky. Sleduje, jak touha po lásce a sexu sužuje obě pohlaví, vžívá se zejména do pocitů odkvétajících žen, které po nešťastných vztazích s mladšími muži hledají útěchu v nezávislosti a samostatné činnosti. V roce 1990 Jüan Čchiung-čchiung vydává pod titulem *Únava z lásky* (情愛風塵 *Čching-aj feng-čchen*) reprezentativní soubor patnácti povídek. Zaujaly zejména povídky *Záležitost dvou lidí* (兩個人的事 *Liang ke ren te š'*) a *Odplývající květy let* (流水年華 *Liou šuej nien-chua*), v nichž se rezignované hrdinky smířují se svou situací. Nejznámější povídka z rané tvorby Jüan Čchiung-čchiung *Vlastní království*<sup>162</sup> (自己的天空 *C'-ti te tchien-kchung*) je považována za významný dokument rozmachu tchajwanského feminismu. Zaujala otevřeností výpovědi a přesvědčivým vylíčením změn v osobních postojích hlavní hrdinky od zakřiknuté a opuštěné manželky v sebevědomou ženu, která poznává svou vlastní cenu i možnosti v životě, jež poskytují nové trendy v tchajwanské společnosti.

Literární kritika řadí k předním představitelkám tchajwanské ženské literatury další tři autorky. Pozornost na sebe upoutaly kolem roku 1990, kdy již začalo působit uvolnění ve společenském a kulturním životě po zrušení stanného práva (1987). Jsou to Su Wej-čen 蘇偉貞, Ču Tchien-wen 朱天文 a Liao Chuej-jing 廖輝英.

**Su Wej-čen** vydává r. 1989 pod titulem *Rozchod* (流離 *Liou-li*) výbor osmi povídek a tří novel: *Proud* (流 *Liou*), *Přerušená nit* (斷線 *Tuan sien*) a *Barva černi* (黑暗的顏色 *Chej-an te jen-se*). Jsou to vesměs pochmurné milostné příběhy přelétavých žen a zestárlých mužů. Kritika označuje Su Wej-čen za autorku „literatury o ženách (女 *nü*) a upírech či démonech (鬼 *kuej*)“. „Upírky“ jsou ženy, vystřižené podle tradičních představ, rozmazlené, avšak sebevědomé a vytrvale sledující své osobní cíle. Podle autorky to jsou „zářící tělesa uprostřed stínů“, jejich sebeláska však vede k sebetržní,

<sup>162</sup> V českém překladu ve výboru *Ranní jasmín*, s. 122–140, Dharma Gaia-Kontinenty, 2001

vzdorovitosti a až dětské naivitě. Láska je jejich prokletím a příčinou životních tragédií. Příběhy Su Wej-čen jakoby trpěly nedostatkem citu, ve skutečnosti jsou však k nešťastným hrdinkám velice citlivé. *Přerušená nit'* je tragédie mladé ženy v Americe, jež přichází o syna a končí ve zcela prázdném manželství. *Barva černí* je psychologická zpověď bývalého vězně, který není schopen se přizpůsobit životu na svobodě. Su Wej-čen je přesvědčena, že usiluje o něco nového, její ženské postavy však na sobě nesou stigmata staré společnosti.

Výbor povídek *Krásy konce století* (世紀末的華麗 *Š'-te mo te chua-li*) z r. 1990 je dílem spisovatelky **Ču Tchien-wen** 朱天文 (1956), sestry již zmíněné Ču Tchien-sin. Nejkritičtější je stejnojmenná povídka. Příběhem odkvetlé modelky Miji, která ztroskotává v lásce k staršímu muži, autorka vyjadřuje frustraci z velkoměstského života, zoufalství i naděje období konce století v Tchaj-peji, kde se život odvíjí v podivných obrazech, oscilujících mezi snem a skutečností. Mija je obětí plytkého společenského prostředí, je jakoby stvořená na zakázku konce století, připomíná zlatý řetízek či věšák, na kterém je zavěšeno jen prázdno, z něhož se nemůže vymanit. Umělecky mnohem působivější je povídka *Učitel Čchaj* (柴師夫 *Čchaj š'-fu*), lyrický přepis patetického příběhu mistra čchi-kungu a maséra, uprchlíka z pevniny. Doteky nevinného ženského těla probouzejí v masérovi démona sexu a elektrizují jeho duši – palčivost jeho touhy po mladé pacientce je paralelou hořkého zoufalství ze ztráty staré vlasti. V zahraničí je Ču Tchien-wen známá jako autorka řady filmových scénářů. R. 1989 film *Město smutku* podle jejího scénáře získal Zlatého lva na festivalu v Benátkách. Děj filmu je umístěn do zlatokopeckého městečka Ťiou-fen 九份 na severovýchodním pobřeží ostrova, jež v letech 1890–1930 velice prosperovalo. Po vyčerpání dolů po druhé světové válce bylo téměř opuštěno a stalo se symbolem smutku a melancholických reminiscencí. První spisovatelčin román *Zápisky opuštěného muže* (荒人手記 *Chuang-žen šou-t'i*), poeticky a filozoficky podaný příběh přátelství dvou gayů, končící smrtí, získal r. 1994 prestižní cenu China Times a r. 1999 ho New York Times Book Review i Los Angeles Times Book Review vybral za knihu roku.

Mimořádnou čtenářskou oblibu si získal ženský román *Oči času* (歲月的眼睛 *Suej-jüe te jen-t'ing*) od spisovatelky **Liao Chuej-jing** 廖輝英. V letech 1990–91 dosáhl jednadvaceti vydání. Základní myšlenkou románu je apel na rodiče, aby si vzpomněli na své vlastní mládí a pomohli mladým lidem léčit rány, které jim uštěďruje osud. Důraz je kladen na porozumění partnerů a toleranci generací. Hrdinka románu, svobodná matka, řeší svůj úděl postavením se na vlastní nohy – otevírá si obchod s psacími a malířskými potřebami. Čtenáři se zajímali o to, jak se bude dále vyvíjet hrdinčin citový život a její vztah k matce. Liao Chuej-jing proto napsala neméně úspěšné pokračování románu pod názvem *Podzimní loučení* (在秋天道別 *Caj čchiou-tchien tao-pie*).

Další čtyři spisovatelky z uváděné desítky stojí stranou proudu feministické literatury, přiklánějí se k jiným směrům, nebo je jejich tvorba výrazně individuální.

Povídka *Zmlklý drozd* (失聲畫眉 *Š'-šeng chua-mej*; 1990) spisovatelky **Ling Jen** 凌煙 se svým námětem i laděním řadí k proudu literatury „rodné půdy“ (鄉土文學 *si-ang-tchu wen-süe*), jež se zabývá realitou tchajwanského venkova a vyjadřuje citovou



upoutanost k rodné zemi. Příklad k zmlklému drozdu naznačuje spisovatelčinu lítost nad úpadkem tradiční venkovské kultury, obyčejů a obřadů. Děj se odvíjí kolem hudebního souboru tchajwanských lidových písní, radostí, smutků a lesbických lásek a podivuhodných, až smyšlených zážitků jeho členek. Hlavní protagonistka, vzdělaná dívka z dobré rodiny, do níž Ling Jen promítla svou osobní zkušenost, kvůli lásce k venkovskému divadlu prchá z domova. Ztrácí však iluze poznáním, že lidové umění je proluto plytkostí, která stále více proniká současným kulturně historickým prostorem. Povzdech nad tím, že to nové oslabuje tradiční hodnoty, že dnešek je jiný, a tedy horší než minulost, poněkud zavání alibismem a nevírou v pozitivní společenský vývoj.

Zcela mimořádné postavení zaujímá v moderní tchajwanské literatuře esejistka, malířka a grafička **Si Mu-žung** 席慕容 (1943). Narodila se sice v S' -čchuanu, ale po rodičích je Mongolka a vyrostla na Tchaj-wanu. Zde absolvovala studium výtvarného umění na pedagogické fakultě, v olejomalbě a grafice se pak vzdělávala na Královské akademii v Bruselu. Po návratu z Evropy, kde měla několik samostatných výstav, se věnuje literární tvorbě, píše básně, povídky a především přemýšlivé, citlivé lyrické eseje a úvahy a doprovází je svými grafikami. Od r. 1984 vydala celou řadu výborů, mj. *Stopy dospívání* (成長的痕跡 *Čcheng-čang te chen-t'i*), *Mládí bez pocitu záště* (無怨的青春 *Wu jüan te čching-čchun*), *Ten, kdo píše o životě* (寫生者 *Sie šeng-če*), *Co očekávají řeky a hory* (江山有待 *Ťiang šan jou taj*), které se vesměs setkaly s příznivým přijetím a byly několikrát vydány. Nejlepší eseje vyšly pod titulem *Je jedna taková písnička* (有一首歌 *Jou i šou ke*). V titulní vzpomínkové črtě si Si Mu-žung vybavuje prostou písničku, kterou zpívala s dětmi v první třídě základní školy v Nankingu. Udivuje ji, že její dcera si prozpěvuje tutéž melodii, jen jména míst, kde má přátele, jsou jiná. Si Mu-žung nevyčítá rodičům ani nikomu, jak si s ní osud zahrál – umí řadu jazyků, žila na mnoha místech, ale neumí zazpívat onu písničku v jazyce svých předků, mongolštině. Nenaplněná touha po identitě, jejíž hledání na Tchaj-wanu v posledním desetiletí zaujímá mysl mladé generace, klade autorce otázku: co nás více uspokojuje – sen nebo skutečnost? Autorčiným sněním za bílého dne jsou idealizované příběhy, k nimž dala podnět sama realita. Má pocit, že někdy sama přechází z role herce do role diváka, stejně tak jako život přechází z radosti do bolesti – obojí je však třeba prožívat naplno.

Zcela unikátní je tvorba i biografie spisovatelky **Čchen Žuo-si** 陳若曦, známé též jako Lucy Siou-mej Čchen. Patří k starší generaci než většina spisovatelek feministek, narodila se r. 1938 na Tchaj-wanu, studovala zde a v USA. Sympatie k ČLR ji vedly k tomu, že r. 1966 odjela s manželem do Nankingu, kde sedm let vyučovala na vysoké škole. Byla přesvědčena, že cílem Tchaj-wanu by měla být nová kulturní jednota s lidovou republikou, jíž by se dosáhlo politickým sjednocením. Pobyt v ČLR za „kulturní revoluce“ však přivedl spisovatelku k dokonalému vystřízlivění a ke ztrátě iluzí ke všem autoritářským režimům. R. 1973 Čchen Žuo-si ČLR opustila a od té doby žije v Berkeley v Kalifornii. Sbírkou jejích povídek z r. 1978, přeložená r. 1980 do angličtiny známým překladatelem-sinologem Howardem Goldbattem pod titulem *Poprava starosty Jina* (尹縣長 *Jin sien-čang*), demaskovala Mao Ce-tungův režim a jeho zneužívání mladé generace. Autorka v něm popisuje svou autentickou zkušenost ze setkání a rozhovoru

s okresním starostou Jinem. Ten jako mladý kuomintangský důstojník bez boje vydal tři okresy a tím si získal důvěru komunistického vedení. I mezi lidmi byl díky rozumnému počínání oblíben. Za „kulturní revoluce“ byl však rudogardisty obviněn ze špionáže a vraždy svého podřízeného za války. Čchen Žuo-si se při setkání s jedním rudogardistou, zapleteným do Jinovy tragédie, v Pekingu po dvou letech dovídá, že starosta byl bez důkazů odsouzen k smrti a poprava byla okamžitě vykonána ve starém lomu. Obyvatelé městečka byli zděšeni a mladí zastánci „revolučního práva“ zmateni. Starosta Jin totiž při popravě provolával slávu komunistické straně a předsedovi Maovi. Pozdější „literatura ran“ v ČLR přinesla řadu příběhů stejně drastických. Novela Čchen Žuo-si však na Západě zapůsobila jako bomba, byla totiž prvním bezprostředním odhalením. (U nás na spisovatelku Čchen Žuo-si upozornil na stránkách revue Světová literatura zesnulý sinolog PhDr. Timoteus Pokora).

V USA Čchen Žuo-si píše o problémech čínských komunit, snaží se o analýzu čínského národního charakteru a upozorňuje na odcizování mladé generace, které je dodržování čínských zvyklostí, obyčejů a svátků věcí téměř vzdálenou. Např. v povídce *Předvečer nového roku u Su-jüe* (素月的除夕 *Su-jüe te čchu-si*) se matka obětuje svým dvěma synům, odjíždí s nimi do USA, aby se jim dostalo dobrého vzdělání. Když pak chystá se svou přítelkyní oslavu nového roku v tradičním čínském stylu, synové se jí pošklebují a odmítají se večera zúčastnit. Čchen Žuo-si je známá i svými eseji a reportážemi, které vycházejí všude, kde žijí Číňané. Snaží se mezi ně stavět mosty a stát se jejich svědomím. Po svých životních zkušenostech si osvojila stejně kritické stanovisko k dění v ČLR i na Tchaj-wanu.

Svou tvorbou, čtenářskou oblíbeností i osudem je mimořádná spisovatelka **San Mao** 三毛, vlastním jménem Čchen Pching 陳平 (1943–1991). Je rodačka z provincie Če-ťi-ang, v dětství se však přestěhovala s rodiči na Tchaj-wan. Vzdělání získala v Tchaj-peji i v cizině, ve Španělsku, Anglii a na Goethe Institut ve Frankfurtu. Z původního zaměření na filozofii se v USA přeorientovala na management a působila jako knihovnice na univerzitě v Illinois. Náměty ke své tvorbě čerpala ze svého světoběžnictví – navštívila přes padesát zemí. Z toho vytěžila čtyřicet svazků beletrie, především povídek a vzpomínek z pobytů ve Španělsku, na Kanárských ostrovech a Španělské Sahaře, jíž byla fascinována. Zde prožila osudový milostný vztah a krátké manželství, které určilo nešťastný závěr jejího života. Po smrtelném neštěstí španělského manžela v mořských hlubinách u pobřeží Afriky se r. 1981 vrátila na Tchaj-wan a vyučovala na své mateřské Univerzitě kultury. Po r. 1984 se věnovala výhradně literární tvorbě, ale stále více podléhala psychickým depresím, které r. 1991 vyústily v dobrovolný odchod ze života. V té době byla na vrcholu slávy i tvůrčí činnosti, jež se soustředila na konfrontaci čínské kultury s evropskou a americkou. Pro mladou generaci se stala poslem nových světů, jíž bylo jejich poznávání v letech izolace kontinentální i ostrovní Číny odíráno.

San Mao není meditativní ani sofistikovanou spisovatelkou, která by řešila problémy ženské emancipace. Její povídky, reportáže a eseje i melancholické vzpomínky čerpají vždy z autentické zkušenosti, jsou psány citlivým a živým jazykem, autorčino střídání popisu, úvah i konverzačních pasáží nepostrádá vtipu. Svým pseudonymem

San Mao naznačuje jednoduchost a přirozenost – Mao je časté jméno dívek z prostých rodin a název čínské mince nízké hodnoty. Mezi svým sedmnáctým a dvaadvacátým rokem San Mao napsala melancholické povídky o nenaplněných studentských láskách, utápějících se v slzách. Jsou však naplněny optimistickým životním krédem, totiž že „*období dešťů se již nevrátí*“. Tak zní titul první autorčiny stejnojmenné sbírky 雨季不再來 *Jü-t'i pu caj laj*, která vyšla v nesčetných vydáních a jako druhý díl autorčiných sebraných spisů. Přinášíme v českém překladu jednu z povídek, v níž se spisovatelčina touha po něčem zvláštním s roztomilou naivitou promítá do fantazijního dobrodružného putování po Saahaře od břehů Afriky až k Rudému moři, do vyjížďky džípem k jezeru, které je vlastně fatou morgany, i do pozorování létajících talířů v poušti. Bestsellerem se okamžitě stala sbírka povídek *Příběhy ze Sahary* (撒哈拉的故事 *Sa-cha-la ti ku-š'*) z r. 1974 na autorčino oblíbeném téma. Spisovatelka zde zaznamenala i příběh své pozoruhodné svatby se Španělem Josém v poušti. *Záznam o svatbě* (結婚記 *Tie-chun-t'i* v slovenském překladu Eleny Hidvéghyové vyšel ve zmíněném výboru Ranní jasmín, s. 190–205). Zaujetí a okouzlení pouští a příklon ke křesťanské symbolice prosvítá i ze spisovatelčiných absurdních vizí, které zdaleka nejsou vlastní „prostinké dívce“, za niž se San Mao vydává. Ve fantastické povídce *Zloděj oceánů* (江洋大盜 *Ťiang jang ta tao*) ve sbírce *Zápisky slaměného panáčka* (稻草人手記 *Tao-cchao-žen šou-t'i*) si představuje, že při rentgenování v dětství bylo zjištěno, že je vlastně dutá, prázdná. Promítne se tedy do lidí z jiné planety, je falešná, nepravá a stává se světovou zlodějkou. Požírání a krade kdeco – své rodiče, postavy i poklady světových kultur. Octne se před Bohem, který při počítání pozemských oveček usnul. Zlodějka San Mao toho využije a z kamene na zkoušení pravosti zlata si vykovává druhé srdce, aby zaplnila svou dutost. Bůh se na ni rozzlobí a z ráje ji vyžene. Zlodějka protestuje, že svět je plný vlků a tygrů. Bůh proto pošle San Mao jako poutníka do pouště, kde nikoho nepotkává a jen převrací půdu, která je kupodivu plná rosy.

San Mao se podařilo vstoupit nejen do širokého povědomí čínských čtenářů, její povídky byly přeloženy do deseti jazyků. O světové rozšíření její tvorby mohu uvést vlastní zážitek, který by se ještě před nemnoha lety mohl zdát bizarní. Při návštěvě švýcarsko-čínského manželského páru v Lausanne padl můj pohled na anglický překlad a čínský výbor ze spisů San Mao 三毛文集 *San Mao wen-t'i*, zařazené v knihovně mezi cestopisnou literaturou v nejrůznějších jazycích. Vybrané spisy San Mao vyšly v desetisvazkové knižnici Slavných autorů a slavných děl, které překvapivě vydalo Nakladatelství Vnitřního Mongolska (Peking 2002). Obsahují kromě zmíněného souboru povídek ze Sahary, *Zápisky slaměného panáčka* (稻草人手記 *Tao-cchao-žen šou-t'i*), cykly povídek *Plačící velbloud* (哭泣的駱駝 *Kchu-čchi te luo-tchuo*) a *Člověk zezadu* (背影 *Pej-jing*), z nichž velice silně vynívá autorčino okouzlení pouští a fantazijní představy.

Letmý pohled na tvorbu deseti tchajwanských autorek svědčí o mnohém: spisovatelky-feministky se daly do služeb toho, co bylo pro ženu v čínské tradiční společnosti to nejdůležitější: úsilí o vyproštění z pout mužského ovládnutí, samostatnost v rozhodování

a hledání lásky. Oslava ženské subjektivity a sexuality vytváří novou „ženskou poetiku“, intimní výpovědi, které se nevyhýbají ani popisům tělesných pocitů. Podobná tendence se projevuje i v ženské literatuře v ČLR v polovině 80. a 90. let. Nabídka osobních zkušeností v podání ženských autorek odpovídá obecnému zájmu čínských čtenářů, kteří už jsou přesyceni revolučními příběhy a historickými alegoriemi. Čtenářsky úspěšné texty tchajwanských i pevninských autorek jsou hluboce psychologicky i společensky působivé. Na Tchaj-wanu odrážejí krizi identity, která má jisté společné rysy s trendem „hledání kořenů“, oblíbeném po uvolnění z pout „kulturní revoluce“ v ČLR. Navíc k tomu přistupují i pocity nejistoty z toho, co přinese nové století. Stejně jako spisovatelé muži hledají současné čínské spisovatelky vzory pro své hrdinky v západní literatuře, inspirují se cizími kulturami a vycházejí vstříc komerčním trendům. Přinášejí do čínského světa povědomí propojenosti, ohlasy globalizace a postmodernismu. Současná sinologická literární kritika a zejména v posledních letech oblíbené „gender studies“, zkoumající psychologii a z ní vyplývající odlišné postoje obou pohlaví, věnují zmíněným projevům v čínské ženské literatuře velkou pozornost. Stranou emancipační literatury s „ženskou poetikou“ zůstává však celá řada významných spisovatelek, které beletristickou a esejistickou formou vyjadřují specifické společenské problémy čínské společnosti jako celku, uvolnění jejích tradic a ztrátu kulturního habitu v různých geografických prostředích.

## Je jedna taková písnička...

*Si Mu-žung*

*(Z čínštiny přeložila Zuzana Daňková)*

1

Ještě mi nebylo ani pět let, když jsem začala chodit do první třídy základní školy. Bylo to v Nankingu, v nové obytné čtvrti I-sien. Ač jsem tehdy vůbec nic neuměla a nic nechápala, přece jsem se naučila jednu písničku, kterou s námi učitel zpíval:

Jedna, dva, tři, čtyři, pět,  
kdepak jsou mí kamarádi?  
V Šanghaji jsou, v Nankingu,  
tady jsou moji kamarádi!

Už uběhlo tolik let, a já si přesto nejen přesně vybavuji onu písničku, ale dokonce jako dnes vidím, jak na podlahu třídy dopadalo teplé sluneční světlo a jak se na mne zpoza okna usmívala tvář mé babičky.

Moje tříletá dcerka chodí do mateřské školky v Sin-ču. Každé dopoledne tam tráví dvě tři hodiny, v podstatě se tam jde najíst a napít, trochu si zazpívat, trochu si pohrát, nic víc. Když onehdy přišla s tím, že mi chce zazpívat novou písničku, vlastně jsem jí ani moc nevěnovala pozornost. Seděla jsem u psacího stolu, jako ostatně každý den, a odpověděla jsem jí jen ledabyle.

V tom ale má dceruška začala soustředěně zpívat svým tenkým dětským hláskem:

Jedna, dva, tři, čtyři, pět,  
kdepak jsou mí kamarádi?  
V Tchaj-peji jsou, v Sin-ču,  
tady jsou moji kamarádi!

V tu chvíli se desítky let utrpení mé rodiny a mé země, všechno to putování bez domova a všechna trpkost vyřinuly z mého srdce, tak tak že jsem se udržela a nevykřikla. Otočila jsem se ke své malé dcerce, která ještě nechápe svět dospělých. Zdvihla hlavu a zeptala se: „Mami, jak zpívá tvoje holčička?“

„Moc hezky, zazpívala jsi to moc hezky,“ odpověděla jsem tiše.

Dcerka si nevšimla vzlyku v mém hlase. Znovu se dala do zpěvu a nadšeně vyběhla ven hrát si s dětmi. Já jsem zůstala stát uprostřed pokoje. A tu jsem pocítila, že už mi horké slzy smáčely celou tvář.

2

Když o tom tak přemýšlím, byl asi právě toto důvod, proč jsem tolik záviděla dětem ze školy na úpatí hory porostlé kvetoucími tungovými stromy.

Bylo to letos na začátku května. Studenti i vyučující z naší katedry výtvarného umění pedagogického institutu v Sin-ču se tehdy společně vydali do okresu Miao-li, kde se ve spolupráci s nančuangskou základní školou konalo setkání na téma „Jak umění slouží společnosti“. Přivezli jsme s sebou různá dílka k vystavení, promítali jsme filmy a uspořádali jsme společné malování scénérie, k němuž jsme přizvali i žáky z okolních škol. Měli jsme pro děti připravené různé ceny a dárečky. Přestože bylo celou dobu pod mrakem a bez přestání poprchávalo, všechny programy se dařily a všichni se dobře bavili.

Nančuangská základní škola se sestává z jedné malé budovy krčící se na úpatí hory. Všude kolem se tyčí hory osázené tungovými stromy, které se právě začínaly bělat trsy květů. Když zafoukal vítr, bílé okvětní lístky se z kopců snášely dolů, některé dopadaly na střechy domů místních horalů, jiné přistávaly na hřišti před školou.

Ukázalo se, že učitelé i děti ze školy tento den také s napětím očekávali a sami pro hosty nacvičili několik vystoupení. Nikdo ale nepočítal s tím drobným deštěm. Obloha se střídavě zatahovala a hned zas nečekaně rozjasňovala. Na školních chodbách jsem nejednou zaslechla, jak se děti ptají učitele: „Pane učiteli, tak máme se už převléknout do kostýmů?“

Jenom proto, že byly slušně vychované, ptaly se děti tlumeně a tiše. Z jejich intonace však bylo cítit velké napětí a zklamání.

Po desáté hodině se počasí naštěstí ustálilo a z mlhy dokonce vysvitlo i sluníčko. Jakmile se ze školního rozhlasu ozvala zpráva, že se děti mají vrátit do tříd a převléknout se do kostýmů, všechny tři chodby se rozezněly jásotem. My jsme byli uvedeni pod hlavní ochoz v čele hřiště před školou. Nejprve vystoupil střední ročník s bojovými uměními, potom zatančili žáci nejmladšího ročníku tanec s šátky a nakonec žáci nejstaršího ročníku tanec horalů.

V sebedůvěře si tito malí horalové nijak nezadají s dětmi z města. Tančili výborně. Upoutalo mne, že všechny děti mají pěkně kulaté tvářičky a urostlá zdravá těla. Zejména nejmladší děti při svém tanci s šátky působily velmi přirozeně a uvolněně a jejich úsměvy byly okouzlující. Byl to obraz ničím nezkaleného štěstí.

Jak děti tančily v rytmu hudby, lidé na svahu za školou vyšli ven na ulici a z výšky nás pozorovali. Byli mezi nimi staříci, ženy s malými dětmi v náručí, i sedláci s motykami přes rameno, kteří právě procházeli kolem. Všichni se opírali o červené zábradlí po straně ulice, s úsměvem shlíželi dolů a ukazovali rukama.

Napadlo mne, že si určitě ukazují, který obzvlášť vysoký a urostlý chlapec pochází ze které rodiny a čípak je které obzvlášť pěkně se vlnící děvče. V tak malé a semknuté

společnosti horské vesnice bylo dost dobře možné, že lidé nahoře na ulici většinu dětí na hřišti poznávali. Možná si nevybavovali jejich jména, ale jistě věděli, či jsou to děti či vnuci.

Tato hora celá porostlá tungovými stromy je jako maličký svět sám pro sebe. Kolik šťastných pocitů prožívají zde vyrostlé děti, aniž si to uvědomují. I když kdo ví! Možná jim naopak připadá, že zdejší život má spoustu nedostatků. Možná mají pocit, že je jejich vesnička příliš zastrčená a odříznutá od světa a život v ní že je příliš jednotvárný a neměnný. Až vyrostou z dětských let, možná v nich bude zdejší klidná a tichá atmosféra naopak vzbuzovat pocity nepokoje a stísněnosti a budou celí nedočkaví, až odtud budou moci prehnout do jiného světa, širého a nekonečného, v němž se budou moci protloukat jako svobodní a ničím nespoutaní tuláci.

Jakpak by mohly tušit, kolik se světem potlouká tuláků, kteří prahnou právě po takovém tichém a krásném koutě? Kolika tulákům, jejichž srdce již zchřadla a vyprahla, se nikdy nepodaří nalézt místo, kde by si mohli konečně odpočinout?

Před začátkem představení bylo ještě kratičké zahájení. Učitelé i žáci společně vyslechli řeč vedoucího oddělení z ministerstva školství. Oslovil děti takto:

„Když jsem před třiceti lety dokončil studia a poprvé jsem začal učit, bylo to právě v této škole. Stál jsem tehdy tváří v tvář dětem stejně starým jako vy. Proto, když vás tu dnes vidím, mám pocit jako bych se vrátil o třicet let zpět ...“

Mluvil k dětem s neobyčejně laskavým tónem v hlase, zcela odlišným od onoho obvykle povýšeného až lehce přezíravého tónu, s nímž vyřizoval úřední záležitosti. Stála jsem vzadu v sále a neubránila jsem se dojetí. Inu každý máme v srdci nějaké to slabé místečko. Pohled do těchto čistých a nevinných dětských tváříček by musel obměkčit i mnohem zatvrzelejšího člověka. A co já? Měla jsem mu jeho štěstí přát a nebo mu je závidět? Moci se po tak dlouhých letech opět vrátit do myšlenek a pocitů svého mládí a znovu spatřit úplně stejnou horu, stejné stromy, stejnou školní budovu, stejné hřiště a dokonce být přivítán téměř stejnými dětskými tváříčkami, takové štěstí se dá stěží vypovědět!

A co já? Mám tomuto člověku jeho štěstí přát nebo mu ho závidět?

3

Ve svém srdci stále nosím jednu písničku.

Nedokážu říci její jméno a neumím ji ani celou zazpívat, vím však, že tam je, v nejhlubším a nejcitlivějším místě na dně mého srdce. Za noci, kdy měsíc září obzvlášť jasně, za soumraků, kdy vane písečný vítr obzvlášť silně, nebo když se mi horská pěšina právě stáčí pod nohama, když kráčím travnatou plání, na níž právě rozkvétají divoké květy, nebo když ve městě, kde se právě rozsvítily lampy, stojím na nástupišti, z něhož se pomalu rozjíždí vlak. Právě v takových okamžicích mi do srdce vždy jako blesk proniká jakási povědomá tesknota a přesně v tu chvíli začíná znít ona táhlá a důvěrně známá melodie. A já v ní poznávám svou písničku, písničku, kterou si pod kůží nosí pouze tuláci bez domova.

Rozhodně nic nevyčítám svým rodičům ani žádné zemi, pravdou však je, že mi osud připravil skutečně podivný úděl. Mám velmi krásné čínské jméno, ve skutečnosti je to však pouhý přepis mého mongolského jména. Mé mongolské jméno je ještě krásnější, ale dosud jsem neměla příležitost jej použít. Umím čínsky, kantonsky, anglicky a francouzsky a všemi těmito jazyky dovedu plynně mluvit, psát a dokonce i zpívat. V mongolštině však nedokážu zazpívat ani jedinou písničku. Dopodrobna jsem se učila dějiny mnoha států, navštívila jsem mnoho různých měst a zemí, dokonce jsem byla i v Indii a Nepálu. Svůj rodný kraj jsem však nikdy nespátřila.

Jak vzdálené je to místo, Ming'anská korouhev v Čacharské oblasti! Můj otec říká, že výraz ming-an v mongolštině znamená tisíc ovcí, jinými slovy že označuje místo velké hojnosti se spoustou ovcí a bohatou šťavnatou pastvou.

Dnes večer při světle lampy se nedokážu ubránit myšlenkám na to, jak by asi vypadal můj život, kdybych se bývala opravdu narodila a vyrostla v široširé stepi s překrásnou šťavnatou trávou.

Možná bych v srdci nosila jinou písničku. Možná by mi stejně jako dětem vyrůstajícím v maličkém světě na úpatí hory porostlé tungovými stromy připadal tamní život příliš jednotvárný a obyčejný. Cítila bych nezadržitelnou touhu po všem, co je za hranicemi onoho malého světa. Dokonce ani ve snech by mě třeba neopouštělo přání stát se věčným tulákem bez domova.

Koneckonců v čem vlastně člověk nachází uspokojení? Ve svých snech nebo ve skutečnosti?

*Si Mu-žung, Jou i šou ke, Taipei: nakladatelství Chung-fan, 1984, s. 64–68.*



## S ostrým nožem temnou nocí pouští

*San Mao*

*(Z čínštiny přeložila Adéla Stoulilová)*

Když jsem se poprvé ocitla na poušti, doufala jsem, že budu první dobrodružkou na světě, která projede napříč Saharou. V Evropě jsem o tom přemýšlela každyčkou noc tak, že se mi nedařilo usnout. Poušť není zrovna civilizovaná oblast a veškeré zkušenosti z cest po jiných zemích mi v ní tedy moc platné nebudou. Uvažovala jsem téměř půl roku a pak jsem se rozhodla, že se uvidí, až do pouště přijedu. Samozřejmě jsem nemohla přicestovat úplně bez plánu. Nejde přeci jen tak v letadle popadnout kanystř s vodou a seskočit přímo doprostřed Sahary.

Nejprve jsem přijela do hlavního města Španělské Sahary, Al Ayunu. Sotva se dá za město považovat, je to jen malá osada uprostřed pouště. Jsou tu jen tři, čtyři ulice, několik bank a pár obchůdků. Vládne tady atmosféra opuštěnosti a bezútěšnosti městeček z westernů. Typický městský ruch zde nenajdete.

Obydlí jsem si pronajala na okraji městečka. I když bylo zchátralé, nájem o mnoho převyšoval ceny běžné v Evropě. Nebyl tam nábytek a podlahu jsem pokryla slaměnými rohožemi, jaké pletli místní lidé. Pořídila jsem si matraci a ve druhé místnosti si z ní udělala lůžko. A tak jsem se zabydlela. Vodu jsem také měla. Na rovné střeše byla nádrž a každý den kolem šesté hodiny městský úřad pouštěl slanou vodu. Čerpala se z hlubokých studní v poušti a byla strašně slaná. Používala se na všechno, na mytí obličejů i sprchování. Pitná voda se musela kupovat v lahvích. Jedna láhev stála přibližně 20 tchajwanských dolarů.

Dny jsem zpočátku trávila dost osamocně, neuměla jsem arabsky a všichni sousedé byli bez výjimky obyvatelé Sahary, Afričané. Jejich ženy uměly španělsky jen velmi málo a děti mluvily jen takovou španělskou hatmatilkou.

Hned přede dveřmi byla ulice a na jejím konci už jen bezbřehá poušť. Hladká, něžná, klidná a tajuplná se rozprostírala až za obzor. Měla barvu světle žluté zeminy. Představuji si, že krajina na měsíci bude asi stejná. Milovala jsem pohled na poušť zbarvenou západem slunce do ruda. Každý den, když slunce zacházelo za hory, seděla jsem na zápraží až do setmění a přepadal mě nevysvětlitelný pocit osamělosti.

## Rudé Moře na dosah ruky

Po příchodu jsem si chtěla trochu odpočinout a teprve pak se vydat do pouště. Potíž byla v tom, že jsem neznala mnoho lidí a jen jsem každý den běhala do městečka na policejní stanici. (Ve skutečnosti nešlo neběhat. Policie mi zabavila pas a neustále mě chtěli dostat odtud pryč). Nejprve jsem vyhledala zástupce velitele stanice, který byl Španěl.

„Pane, chtěla bych do pouště, ale nevím, jak se tam dostat. Můžete mi pomoci?“

„Do pouště? A copak nejste už v poušti? Zvedněte hlavu, podívejte se z okna a co vidíte?“ Ale sám hlavou ani nepohnul.

„Ne, já bych chtěla jít tam,“ na mapě visící na zdi jsem rukou máchla až k Rudému moři. Téměř dvě minuty si mě zrakem měřil od hlavy k patě a pak řekl: „Slečno, víte, co mi tu říkáte? To přece nejde. Prosím vás, vraťte se příštím letadlem do Madridu, nechceme tady žádné nepříjemnosti.“

Zneklidněla jsem: „Ale já vám žádné nepříjemnosti nepřidělám, mám dostatek peněz na tři měsíce, jen se podívejte,“ vytahovala jsem z kapes špinavé bankovky.

„Dobrá, jak chcete. Dám vám povolení k pobytu na tři měsíce. Jakmile ta doba vyprší, musíte v každém případě odjet. Kde teď bydlíte? Musím vás zaregistrovat.“

„Bydlím za městem v domku bez čísla. Jak bych to nejlépe vysvětlila? Nakreslím vám to.“

Tak takhle jsem se zabydlela na Sahaře. Nechci si znovu stěžovat na samotu, ale zpočátku to bylo k nevydržení. Nejraději bych odtáhla zpátky do Evropy. Pomalu se začaly zvedat písečné bouře. Ve dne bylo takové horko, že voda by člověku opařila ruce, zato v noci se ochladilo tak, že to bylo na oblečení vařáku. Několikrát jsem se sama sebe ptala, proč bych tady měla zůstat. Proč jsem přijela úplně sama do takových světem dávno zapomenutých končin. Ale otázky neměly odpovědi a já se den za dnem usazovala.

## Jak mě zchladil velitel posádky

Druhý člověk, kterého jsem zde poznala, byl velitel zdejší pouštní posádky, nyní již v penzi. Byl to Španěl, ale celý svůj život prožil v poušti. Ani ve stáří se nechtěl vrátit domů. Šla jsem se k němu přiučit něco o poušti.

„Slečno, to je nemožná věc. Měla byste být schopná odhadnout svoje síly.“

Zmlkla jsem a určitě poněkud zbledla.

„Pojďte, podívejte se na tuto vojenskou mapu,“ vyzval mě, abych si prohlédla mapu na zdi.

„Tohle je Afrika, tohle je Sahara. Tyhle přerušované čáry jsou cesty, na ostatní se koukněte sama.“

Bylo mi to jasné. Už jsem viděla na tisíc různých map. Na mapě starého velitele byla jen Španělská Sahara protkaná jemnými čarami a hranice mezi zeměmi a pak prázdno.

Zeptala jsem se ho: „A ty cesty, o kterých jste mluvil?“

„Cesty, které jsem ukazoval, jsou stopy po lidech, kteří tudy kdysi prošli. Když je dobré počasí, jsou vidět. Když je vítr, rozfouká je tak, že nejsou k nalezení.“

Poděkovala jsem mu a vyšla jsem ven. Byla jsem sklíčená, věděla jsem dobře, že přeci jen neodhaduji své vlastní schopnosti a síly. Ale nemohla jsem se přece vzdát. Vždycky jsem byla strašně tvrdohlavá. Nenechala jsem se odradit a šla za místními obyvateli. Saharští starousedlíci obývali tuto oblast pouště již po generace a vždycky si uměli poradit. Za městem měli prostranství, kde se tísnili džípy, velbloudi, všelijaké zboží a kozy. Počkala jsem na jednoho muslimského starce, až se pomodlí. Přistoupila jsem k němu a optala se, jak se dá přejít Sahara. Stařec uměl španělsky a jen co otevřel ústa, obklopilo nás několik mladých lidí.

„Ty chceš dojít až k Rudému moří? Já sám jsem tam v životě nebyl. Dneska už můžeš letět do Evropy, přesednout na další letadlo a v klidu doletět až tam. Proč tam chceš jít přes Saharu?“

„To je pravda, ale já chci jít pouští. Prosím, poradte mi,“ bála jsem se, že mě dobře neslyší a tak jsem zvýšila hlas.

„Vážně chceš jít pouští? Proč ne, tak poslouchej. Najmeš si dva džípy, to kdyby se jeden porouchal. Dál potřebuješ průvodce a pořádně se připravit. Nemáš co ztratit.“

To bylo poprvé, co mi někdo řekl, že by se to dalo vyzkoušet.

Překotně jsem se ptala: „Kolik stojí půjčení auta na den? Kolik peněz bude stát průvodce?“

„Jedno auto přijde na tři tisíce peset za den, průvodce na další tři tisíce. A k tomu výdaje na jídlo a benzín.“

V duchu jsem si spočítala, že základní výdaje na měsíc budou tak sto osmdesát tisíc španělských peset (asi sto dvacet tisíc tchajwanských dolarů). Ne, to jsem se musela splést. Výdaje za dva džípy jsem spočítala správně, takže dohromady to bude dvě stě sedmdesát tisíc španělských peset (sto osmdesát tisíc tchajwanských dolarů). A k tomu ještě připočítáš vybavení, benzín, jídlo a vodu. Pod čtyři sta tisíc měsíčně to nepůjde.

Nahmatala jsem v kapse těch pár velkých bankovek. Pocítila jsem bezmoc. Jen jsem špitla: „To je moc drahé, to asi nikam nepůjdu. Děkuji vám.“

Už jsem se chystala k odchodu. Stařec řekl: „Ještě existuje levnější způsob.“

Znovu jsem se posadila na zem: „A to je co?“

„Jít s nomády, jsou to velice mírumilovní lidé. Jdou vždy tam, kde je dešťová voda. Tak byste ušetřila. Mohu vás s nimi seznámit.“

„Útráp se nebojím, koupím si vlastní stan a velblouda. Prosím, pomozte mi. Můžu se vydat na cestu hned.“

Stařec se rozesmál: „Kdy se vydají, není nikdy jisté. Někdy se zdrží na jednom místě třeba týden dva, někdy třeba přes půl roku. Záleží, kolik je kde keřků pro kozy.“

„Jak dlouho jim asi trvá, než přejdou celou poušť?“

„Těžko říct, jsou dost pomalí, asi tak deset let.“

Všichni okolo se rozesmáli, jen mně do smíchu nebylo. Ten den jsem toho nachodila hodně, než jsem se vrátila do svého domku. Přešla jsem hory doly, než jsem se dostala do blízkosti pouště a teď tady trčím v tomhle městečku. Ještě mi zbývají tři měsíce. Usadím se a rozmyslím si to.

## Džíp se řítí do jezera

Jednoho dne za soumraku se z venku ozvalo troubení automobilu. Vyběhla jsem se podívat ven. Moji noví sousedé, španělští manželé, na mě mávali: „Pospěš si, vezmeme tě na projížďku.“

On tu sloužil u letectva, vlastnili moderní „koráb pouště“. Drápala jsem se na zadní sedadlo džípu a chrlila jsem otázky: „Kam jedeme? Do pouště? Na jak dlouho?“

„Na dvě tři hodinky.“

Ve skutečnosti byl všude jen písek, ve městě i mimo město, ale prostě jsem se chtěla dostat ještě někam dál. Auto jelo ve starých kolejiích směrem do nekonečné pouště. Pomalu se smrákalo, ale ještě bylo pěkné vedro. Byla jsem trošku ospalá a dělaly se mi mžítka před očima. Když jsem je znovu otevřela, páni, dvě stě metrů přede mnou se zničehonic objevilo obrovské jezero, hladina hladká jako sklo. Podél břehu rostlo několik stromů. Promnula jsem si oči. Auto jakoby se prudce rozletělo směrem k jezeru. Ze zadního sedadla jsem udeřila řidiče do hlavy: „Je tam jezero, chceš nás sprovodit ze světa?“

Křičela jsem zplna hrdla, ale on nereagoval. Přidal plyn a uháněli jsme dál. Podívala jsem se na jeho manželku. Podivně se usmívala. Auto nezastavovalo a jezero se přibližovalo. Schoulila jsem se, jen ať si jedou. Slyšela jsem, že nedaleko v poušti opravdu leží velké jezero, ale netušila jsem, že je to zrovna tady. Podívala jsem se, jezero tam ještě bylo. Schoulila jsem se zpátky a chránila si hlavu. Auto ujelo asi sto metrů a pak zastavilo.

„Hej, otevři oči“, křičeli na mě oba. Vzhlédla jsem. Kolem dokola byla jen nekonečná pustina. Zapadající slunce zbarvovalo obrovskou plochu do krvavě ruda, vítr zlehka přivíval písek a před očima se nám zjevil obraz strašlivé, kruté krajiny.

Jezero? To zmizelo, po vodě ani stopy. A stromy tu samozřejmě také nebyly. Pevně jsem se chytila za opěradlo předního sedadla, nebyla jsem schopna ze sebe vydat hlásku. Jako bych se ocitla v nějakém příběhu z onoho světa.

Seskočila jsem z auta, podupáváním zkoušela půdu a rukama ji zase ohmatávala. Byla skutečná, ale kam se vytratilo to jezero? Rychle jsem se ohlédla, auto tam ještě bylo, nikam nezmizelo. Ti dva v autě se svíjeli smíchy.

„Aha, tak to byla tedy ta fata morgána, že?“ Ještě když jsem nastupovala do auta, vlasy mi vstávaly hrůzou.

„Jak to, že se to zdálo tak blízko? Ve filmech bývá fata morgána vždycky daleko.“

„Je toho tady spousta, pomalu se s pouští seznamuj, podivuhodných věcí je tu hodně.“

Ať jsem potom viděla cokoli, neodvažovala jsem se svým očím důvěřovat. Vždycky jsem si všechno musela nejdříve osahat. Nemohla jsem lidem říct, že se bojím fata morgány, a tak jsem jen tvrdila: „To je tou krátkozrakostí, musím si na to sáhnout a pak je mi to jasné“.

## **Jdeme na ufony**

Toho dne jsem prala a dveře nechala otevřené. Koza pana domácího vběhla dovnitř a sežrala moji jedinou rostlinu, kterou jsem si vypěstovala zaléváním čerstvou vodou. Sice neměla květ, ale dvěma zeleným lístkům se vedlo velmi dobře. No a ta koza je naráz sežrala. Vyběhla jsem za ní, abych ji chytila a naplácala, ale uklouzla jsem a rozplácla se na zemi. To už jsem byla vážně rozlícená a namířila jsem si to k domácím vynadat jejich synovi.

„Vaše koza mi sežrala moji rostlinku.“

Syn domácích byl nejstarší dítě, bylo mu patnáct. Významně se na mě podíval a zeptal se:

„Kolik lístků snědla?“

„Vyrůstly jen dva, sežrala je oba.“

„A kvůli dvěma lístům se zlobíš? To ti za to nestojí!“

„Cože? Zapomněl jsi, že jsme na Sahaře, ani trs trávy tu neroste, moje kytka. ....“

„Dej mi pokoj s kytkou, co děláš dnes večer?“

„Nic nedělám,“ přemýšlela jsem, že vážně nic v plánu nemám.

„Já jdu s několika kamarády na ufony, půjdeš s námi?“

„UFO? Říkáš, že tu přistálo UFO?“ Opět se ve mně probudila zvědavost.

„Muslimové nesmějí nikoho balamutit, dítě.“

Zvedal ruku k přísaze, že je to opravdu tak.

„Dneska nesvítí měsíc, tak se možná vrátí.“

„Jdu s vámi,“ řekla jsem honem plná obav i vzrušení.

„Chcete je chytat?“

„Tak dobrá. Když se objeví, tak je půjdeme chytat, ale ty si musíš obléct mužské šaty. Jako se nosí tady. Nechci s sebou brát ženskou.“

„Jak chceš, půjč mi turban a teplý kabát.“

## **UFO se opravdu ukázalo**

Toho večera jsme s Basinem a partou chlapců po dvou hodinách chůze dorazili na místo, kde nebylo ani trochu světla, a tam jsme zalehli. Kolem dokola byla tma tmoucí.

Hvězdy svítily chladně jako diamanty, vítr řezal do tváří, až to bolelo. Omotala jsem si turban tak, že mi koukaly jen oči. Čekala jsem celá ztuhlá chladem, když do mě Basin najednou šťouchl: „Nehýbej se, poslouchej.“

Ze všech stran se ozýval táhlý zvuk jako od motoru.

„Nic nevidím,“ křičela jsem.

„Pst, nekřič.“

Basin rukou ukazoval na nedaleké místo vysoko nad námi. Jakási letící věc, která vydávala oranžové světlo, se pomaloučku přibližovala. S plným zaujetím jsem tu letící věc sledovala a samým napětím jsem zarývala nehty hluboko do písku. Ten podivný předmět nad námi zakroužil a odletěl. Zalapala jsem po vzduchu, ta věc se pomalu vracela. V tu chvíli jsem chtěla jen, aby rychle zmizela. Už žádné chytání ufonů, jen aby oni neodnesli nás.

Ta věc nepřistála. Byla jsem tak ztuhlá, že jsem se ani nemohla hýbat, ale i v takové zimě jsem byla promočená potem.

Když jsme se vrátili, už se rozednívalo. Stála jsem u vchodu do domu a svlékala si turban a kabát, abych je vrátila Basinovi. Právě se vracel pan domácí, který pracoval jako policajt.

„Kam se chystáte?“

Jakmile Basin uviděl otce, zalezl dovnitř jako zpráskaný pes.

„Už jsme se vrátili. Byli jsme se podívat na ufony,“ odpověděla jsem panu domácímu.

„To dítě vám lže a vy mu to věříte.“

Na chvíli jsem se zamyslela a řekla: „Ale vážně, ten oranžový pomalu letící předmět nebylo letadlo. Na to byl moc pomalý a letěl moc nízko.“

Pan domácí také zapřemýšlel: „Hodně lidí to vidělo, v noci často přilétá. Už několik let. Nevíme ale, co to je.“

Jeho slova mě vyděsila: „A vy tomu, co jsem viděla, také věříte?“

„Slečno, já věřím v Alláha, ale ta věc nad Saharou opravdu existuje.“

I když jsem celou noc mrzla a byla vzhůru, dlouho jsem pak nemohla usnout.

## **S ostrým nožem potemnělou cestou**

Jednoho večera jsem byla u přátel na pečeném velbloudím masu. Když jsme dojedli a já se chtěla vydat na cestu domů, byla už hluboká noc.

„Zůstaň přes noc, půjdeš až ráno,“ naléhali přátelé.

Jedna hodina po půlnoci, řekla jsem si, to není vůbec pozdě. Rozhodla jsem se, že se přece jen vrátím. Hostitel se zatvářil rozpacitě: „My tě ale nemůžeme doprovodit.“

Oprášila jsem si vysoké boty a řekla: „Ani nemusíte, mám tohle.“

„Co je to?“ zeptali se oba manželé najednou. Teatrálně jsem vytasila lesklý, ostrý nůž. Paní zaječela a my se tomu dlouho smáli. Pak jsme se rozloučili a já se vydala na cestu.

Ke mně domů to trvá tak čtyřicet minut, což není žádná dálka. Ale nepříjemné je to, že se musí jít přes dvě velká pohřebiště. V těchto místech Sahary významní lidé nepoužívají rakve. Bílým plátnem ovinou tělo mrtvého a uloží ho do písku. Navrch nakladou kameny, aby v půlnoci mrtvola náhodou nevstala. Té noci svítil měsíc a já jsem kráčela vpřed a přitom si hlasitě prozpěvovala zdejší vojenskou píseň „Pouštní armáda“. Pak jsem si řekla, že bude lepší nezpívat. Zpěvem na sebe jen upoutám pozornost. V poušti nebyla světla a kromě kvílení větru jsem slyšela jen vlastní kroky. Ve svitu měsíce se vynořilo první pohřebiště. Opatrně jsem procházela navršenými hroby, abych nešlápla na ty, co byli na věčném odpočinku. Projít druhým pohřebištěm už nebylo tak snadné, leželo na úpatí písečné duny. Cestou domů jsem ale z duny musela sestoupit. Zesnulí tu byli uloženi těsně vedle sebe, skoro se nedalo projít. Nedaleko odtud po pohřebišti běhalo a čmuchalo několik psů. Klekla jsem si, sebrala kámen a hodila ho po nich. Psi zavylí a rozutekli se.

## **Z hrobu se cosi vynořilo**

Chvíli jsem stála na duně a dívala se kolem sebe. Bála jsem se, protože tu nikdo nebyl a bála bych se ještě víc, kdyby se v té opuštěné krajině někdo objevil. Co kdyby se objevilo něco, co není člověk? Hrůzou se mi ježily vlasy na hlavě a tak už jsem s těmi hloupými myšlenkami raději přestala. Byla jsem skoro na konci hřbitova, a tu se vpředu pohnul nějaký stín. Nejdříve se krčil u země, jen dvě ruce se vzpínaly k nebesům a pak zase klesly k zemi. Za chvíli se zase vztyčily a zase klesly dolů.

Ztuhla jsem strachy a zařala zuby. Stála jsem klidně. Co to? Stín se také přestal hýbat. Zadívala jsem se pozorněji a spatřila tělo nedbale ovinuté plátnem. Ta věc se bezpochyby vynořila z hrobu. Poklekla jsem a pravou rukou nahmatala rukojeť nože, který jsem měla ukrytý v botě. Závan silného, podivného větru mě jako náměsíčnou posunul k té věci o několik kroků blíže. Ta se ve svitu měsíce zase křečovitě pohnula. Ohlédla jsem se a zvažila situaci. Za mnou byl malý kopec, který se nedal rychle slézt. Bude lepší vyrazit dopředu. Udělala jsem pár pomalých kroků. Už jsem skoro byla u té věci, zařvala jsem a vyřítla se kupředu.

V tu chvíli, co jsem vykřikla, ta věc také krátce zaječela mnohem vystrašenějším hlasem než já sama. Uběhla jsem asi deset kroků a zastavila se. Vždyť to byl lidský hlas! Ohlédla jsem se. Stál tam muž oblečen v místních šatech, vyděšený a zmatený.

„Kdo jsi? Takhle nestydatě se tu skrývat a strašit ženské. Co jsi to zač?“

Strach mě opustil a já tomu člověku začala nadávat španělsky.

„Já já...“

„Jsi zloděj? Chodíš sem o půlnoci vykrádat hroby, že jo?“

Nevím, kde se ve mně vzala ta odvaha, ale rázným krokem jsem k němu přistoupila. Takový mladý kluk, nebylo mu ani dvacet. Obličej měl celý od písku.

„Modlil jsem se tu na matčině hrobě, nechtěl jsem tě vystrašit.“

„To se ti povedlo,“ šťouchla jsem do něj.

Rozbrečel se: „Slečno, to vy jste mě vystrašila. Já jsem v tom nevinně, vy jste vystrašila mě, já...“

„Já že vystrašila tebe? To snad ne!“

Nevěděla jsem, jestli se mám smát a nebo plakat.

„Jak jsem se tady poctivě modlil, zaslechl jsem, jak sem vítr zanesl zvuk zpěvu. Pozorně jsem poslouchal a pak zase nic. No a pak jsem viděl, jak psi s vytím utíkají. Zrovna když jsem se skláněl k další modlitbě, zjevila jste se na kopci, vlály kolem vás dlouhé vlasy. To už jsem byl polomrtvý strachy a vy se ke mě ještě rozeběhnete a křičíte...“

Rozesmála jsem se. Smála jsem se, až jsem se z toho zamotala a šlápla na hrud' nějaké mrtvoly. Když jsem se přestala smát, řekla jsem tomu mladíčkovi: „Takové slabé nervy a to se chceš o půlnoci chodit modlit, rychle mazej domů.“

Uklonil se mi a odešel.

Zjistila jsem, že jednu nohou stojím na levé ruce jeho matky. Rozhlédla jsem se kolem, svit měsíce zmizel. Na konci pohřebiště jakoby něco vylézalo z hrobu. Přidušeně jsem vykřikla a hnala si to domů. Jedním dechem jsem uběhla celou cestu a rozrazila domovní dveře. Opřela jsem se o ně zády a popadala dech. Podívala jsem se na hodinky. Cestu, která normálně trvá čtyřicet minut, jsem uběhla za patnáct.

Jak říkají moji přátelé: „V poušti se děje spousta zajímavých věcí. Vydej se je objevovat!“ Dneska v noci to ale opravdu stačilo.

*San Mao čchüan-ti, 2, Jü-ti pu caj laj, Hongkong: Nakladatelství Chuang-kuan, 1995, 156–173 (kráceno)*



## Životní pokus: láska

*Li Ang*

*(Z čínštiny přeložila Petra Ťulpíková)*

Dům doktora Paje v ulici uprostřed městské čtvrti je dvoupatrová stavba západního stylu. Letní slunce zde šetří paprsky. Je sedm hodin a sluneční světlo ještě sem tam prosvítá majestátní kokosovou palmou ve dvoře. V celém domě už ale rozsvítili, obě křídla červeně lakovaných dveří jsou doširoka otevřená, u vchodu stojí služebná a naviguje velkou limuzínu, kde má ve dvoře zaparkovat.

Lehký závěs pod mramorovým dveřním rámem se rozhrnul a ven vyšel muž okolo padesátky, střední postavy, mírně při těle. Jeho pleť byla narůžovělá, měl na sobě světlou a za letních dnů chladivě příjemnou košili z Hong-kongu, bez kravaty, dlouhé kalhoty a měkké brokátové trepky.

„Pane doktore Paji, snad mi nevyházíte vstříc?“

Z kadilaku vystoupila elegantní dáma a se s' -čhuanským přízvukem nejdříve nonšalantně pozdravila. Na tenkých tři palce vysokých podpatcích přicupitala ke vchodu a směrem k doktoru Pajovi napřáhla rubínově nalakovanou, tlustou bílou ruku. Ten ji lehce stiskl, vztáhl k ní obě paže a objal ji do náručí: „Tan-tan, po tolika letech, vůbec bych tě nepoznal.“

„Vážně? Vy jste se ale vůbec nezměnil, pane doktore,“ prohodila se smíchem dáma, oslovená jako Tan-tan.

„Zestárl jsem,“ řekl doktor Paj. Nijak zvlášť se tím ale nezaobíral a hned stočil hovor jinam: „A co manžel, jak se má v New Yorku?“

„Děkuju, pořád stejně. Prostě tloustne.“

Doktor Paj se hlučně rozesmál.

„Přijela jsi s dětmi?“

„Ne,“ odpověděla trochu váhavě.

Doktor Paj tomu nevěnoval pozornost a pokračoval: „Děti už máš zřejmě velké, ale ty sama jsi opravdu čím dál hezčí.“

Slabě se usmála, matně světlo nástěnné lampy pod okrajem střechy dopadalo v šikmém úhlu na její tvář. Fialovočervené hedvábné čchi-pchao s límečkem stejné barvy lemovalo kdysi jistě pěkně modelovanou, ale dnes již silnější bradu. Od spánků dolů rozetřená vrstva pudru přecházela do ztracena jen kolem očí. Měla tenký rovný nos

a úzké podlouhlé oči, jejichž koutky byly vytaženy vzhůru jemnými modrozelenými očními stíny. Obdivem vyvolané upokojení onoho okamžiku jí zanechávalo na tváři jakýsi zářivý, ale pomíjivý výraz a její rty namalované módní červenou mírně odrážely strnulý úsměv. Zabarvení tváře pod mdlým osvětlením navíc vytvářelo dojem dokonalé nehybnosti. Zdálo se, že v ní v ten okamžik beze stopy mizí všechny sečtený čas. Sung Žuej-čchi, který zaparkoval a přispěchal k nim, také zahlédl onen nehybný úsměv, jakoby tady ve dvoře stála od dávných časů až po dnešní den, s úsměvem a hlavou zvrácenou vzad. V pozadí za ní se rozprostírala šedivá temnota – den stále ještě neskončil.

„Tan-tan,“ zavolal na ni ještě pod tíhou dojmu. S úzkostí ji chtěl z toho mlhavého času přivolat zpět. Zaslechla jeho hlas, obrátila oči a když viděla, že je to opravdu on, lehce vydechla: „Malý Čchi.“

\* \* \* \* \*

Jídlna se v domě doktora Paje nacházela v přízemí. Velké nízké okno vedlo do zadního dvora. Zařízení bylo z velké části v čínském stylu. Kulatý stůl z mahagonového dřeva s otočnou deskou, židle s vysokými opěradly s vyřezávanými znaky štěstí po obvodu, červené výšivky na polstrování židlí se znaky štěstí a dlouhověkosti stejné barvy. Jen v prostorném, moderním a v jednoduchých liniích vyvedeném baru v rohu místnosti bylo plno alkoholu z dovozu. Jeho skleněnou výplní probleskával chladný svit lahví.

Doktor Paj trval na tom, aby Tan-tan seděla mezi ním a jeho paní. Sung Žuej-čchiho naopak pověřil výběrem alkoholu.

„Můj synovec se v alkoholu opravdu vyzná,“ řekl doktor Paj se smíchem.

„Nedávno se vrátil z Ameriky, aby si tady užil trochu zábavy, tak si ho trochu vyzkoušíme.“

Sung Žuej-čchi se přesunul k baru. Ve skleněné výplni se zrcadlila jeho vysoká štíhlá postava. Zrcadlíci se obraz jeho ruky nejdříve odhodil z ramen několik vlnitých vlasů, další letmý pohled ukázal, že bílá barva jeho francouzské košile se ve skle mění ve vyšisovanou žlut. Nezapomněl se změřit od hlavy až k patě, přitom si uhladil puky kalhot, hlučně otevřel bar, krátce přehlédl jeho obsah, hvízdal si a hlasitě poznamenal:

„My goodness, strýčku, takového alkoholu. Od pacientů?“

„Tak.“

Paj mu se smíchem vyčetl: „Odkdy máš při výběru pití tolik žvástů!“

Sung Žuej-čchi přečetl několik značek: „Chivas regal, Hennessy, Courvoisier, Johnnie Walker. Myslím, strýčku, že to nechám na tobě. Oh! By the way, nevěděl jsem, že na americké John Hopkins panují takové zvyky. Ty máš přece John Hopkins, strýčku. Tak pojď něco vybrat.“

Hosté sedící kolem stolu se začali smát.

„To mi řekni, co má výběr alkoholu společného s John Hopkins,“ odvětil zjevně potěšeně doktor Paj a navrhl láhev, na niž si již dávno myslel: „Viděl bych to na Courvoisier.“

Než Sung Žuej-čchi přinesl alkohol, několik židli vedle doktora Paje už obsadili lékaři, jeho přátelé. Sung Žuej-čchi se bezděčně podíval na Tan-tan. Pohybem očí mu naznačila, aby se rychle usadil na volnou židli. Trochu zaváhal a když ho Pajův syn vyzval, aby zaujal místo vedle něj, tak se tam jen tak ledabyly posadil. Zvedl oči a zjistil, že Tan-tan sedí bez zaujetí naproti němu.

Obřadně se začalo nosit na stůl, hostina u slavného doktora Paje začala. Krevety, smažené ryby, bambusové výhonky s krabím masem. Zpočátku se mluvilo o amerických zážitcích z doby před deseti až dvaceti lety, o New Yorku, Chicagu a o San Franciscu, ve kterém se tenkrát ještě moc kulturně nežilo. A ti, jež se nedávno po deseti až dvaceti letech vrátili, byli dotazováni, zda je všechno jako dříve. Na stůl se nosilo pomalu, hostina u uznávaného doktora Paje – dušené rybí plátky a česnekové závitky. Téma rozhovoru se stočilo na slavného hostitele, na jeho nejnovější zkušenosti z léčby, na nové závažné choroby a na poznatky z lékařských konferencí. Všechny názvy se pronášely v angličtině. „Tento *p. d. a. case* se zdá značně *stable*.“ Dokonce se používala anglická slovesa. Jen gramatika zůstávala čínská, ale slova a věty byly promíšené. „Ten *case* s tou *lung cancer* už dospěl do *lymphodemetastasis*, ale užila se jen *chemotherapy*.“ Na stůl se nosilo pomalu. Dušené krabí maso v omáčce a rybí plátky na dračí způsob. Moc se nepilo. Lékaři zrovna na alkohol nejsou a courvoisier tedy jeden host zdvořile nabízel druhému.

Tan-tan zaslechla „*perforated peptic ulcer*“, v zásadě všemu rozuměla, ale nic jí to neříkalo. Zcela opuštěná zvedala sklenku, brandy s ledem ještě zvládala. Nešlo o to, jak pít. Tváře by jí zčervenaly tak jako tak. Zaplavující pocit nevolnosti se totiž stal určitým druhem nelitostné zábavy. Zvláště když sklenka byla dopita a Sung Žuej-čchi se zdál na vzdáleném místě naproti tak strašně daleko.

Natáhla ruku, aby si znovu nalila. Láhev stála na stole mezi ní a doktorem Pajem. Matně si ale vzpomněla na tchajwanské časy, kdy podobné chování bylo považováno za faux pas. Její natahující se ruka proto na chvíli zaváhala. Někdo si před ní dolil. Byl to doktor Paj a bez přerušování mluvil dál a dál.

Názvy chorob, *gastric carcinoma*, pacienti a léčba. Tan-tan se lehce kousla do rtu a potlačila touhu hned se znovu napít. Tu a tam napjala zrak a střetla se s pohledem Sung Žuej-čchiho. Zachytila v něm dráždivou výzvu. Na to směrem k němu pozvedla sklenku a slabě se usmála. Viděla, že jeho ústa pronáší „na tvé zdraví“. Slova se však beze stopy rozplynula ve změti okolních hlasů.

Zdálo se, že si jí bude pořád tak necitelně nevšímat. V náhlém alkoholovém opojení začala Tan-tan uvažovat zcela pomateně. To, kdy se spolu skutečně stýkali, se odehrávalo na úplně jiném místě. Vzhledem k jejich vzdálenému příbuzenskému vztahu a též proto, že byla o řadu let starší než on, neměla nijaké zábrany si mu stěžovat na nekonečnou řadu milenek svého manžela. Vždy ji vyslechl bez zvláštní pozornosti, neutěšoval ji, ani nesvaloval vinu na jejího muže, příležitostně jen uváděl na pravou míru její přehnaně zlostné výroky o manželovi. Pociťovala, že se jí nedostává soucitu a díky tomu si začala skutečně uvědomovat svou únavu z dlouhých let již vyčerpaného manželství. Znovu se v ní proto objevil pocit jakési nejasné touhy a vášně.

Sama si nechtěla přiznat, že se začala sblížovat se Sung Žuej-čchim. Nejspíše on byl jejím prvotním cílem. Nechávala však sama sebe v domněnce, že jediné co chce, je široký okruh Sung Žuej-čchiho přátel z umělecké školy a jím často pořádané večírky.

Úmyslně začala vstupovat do jeho života. Na několika uvolněných večírcích samozřejmě měla příležitost zvážit veškeré možnosti. Ačkoli poprvé to nebylo zrovna snadné, zabývala se myšlenkou pomstít se manželovi, k tomu se zanedlouho v jednom morálně pokleslém prostředí nabídla vhodná chvíle. Nástrojem se stal mladý americký student z umělecké školy. Doprovázela ji domů. V autě mu dovolila, aby ji dostal.

Nevzpomínala si na žádné zvláštní pocity. Tenkrát večer všichni moc pili a zadní sedadla jeho staré japonské toyoty byla navíc tak úzká, že jim neposkytovala skoro žádný prostor si užít. Nakonec to přece jen byl zážitek. Nejdůležitější ale bylo to, že se s ním na Sung Žuej-čchiho party seznámila.

Na druhý den hned zavolala Sung Žuej-čchimu a všechno mu řekla. Dlouhou dobu pak působil jako její amatérský manželský poradce. Protože byla starší než on, nikdy se jí nepřičilo popisovat mu manželské postelové scény. On navíc požadoval, aby mluvila co nejméně otevřeně a bez obalu. Oba hluboce věřili moderním teoriím o vztahu sexu a manželství.

Ze zvyku vyprávěla velmi podrobně a pečlivě, zvláště když měla posluchače. S odstupem noci se zážitek nejevil nijak zvláštní a nebyl provázen citem. Navíc se začaly vršit pochybnosti a výčitky nad pochybením z vlastní viny. Každý úryvek jejího vyprávění byl vrcholně dojímavý. Mluvila a mluvila a dojímal a dojímal i sebe samu.

Později si všimla, že celá záležitost přinesla do vztahu se Sung Žuej-čchim jistou změnu. Snad se to tak dá říct, že onen americký student umění na sebe nevědomky převzal důkaz viny jejího cizoložství a stal se příčinou, jež spustila její první morální selhání. Sung Žuej-čchi to bral naprosto samozřejmě, vzájemně se sváděli a zanedlouho mohla Tan-tan opravdu okusit potěšení z mužského těla.

Nosily se další pokrmy, doktor Paj je spěšně servíroval hostům a doléval alkohol. Tan-tan pozvedla sklenku, chlad křišťálového skla se jí přeléval do paží. Chtěla to znovu vychutnat. Chlad se pod horkou dlaní brzy vytratil a křišťál se jejím dotekem rozhořel jako oheň. Žár jakoby prostoupil celé její tělo.

Chtěla se okamžitě podívat na Sung Žuej-čchiho. Ale ten zrovna odvrátil tvář, zřejmě velice zaujatě poslouchal výklad lékaře, který seděl blízko něj.

Tan-tan se pozorně zadívala na Sung Žuej-čchiho, na jemně řezané rysy jeho tváře, na jeho ramena, dlouhé štíhlé paže, krásné jemné ruce a dlouhé prsty. Lehce si vybavila i pod stolem skryté rovné hladké břicho a dlouhé ochlupené nohy. Nemohla se pak ubránit vzrušení a znovu zrudla ve tváři. Jak dobře znala to tělo! Dokonce lépe než tělo manžela. Jeho obtloustlá postava se po letech společného soužití proměnila v hromadu třaslavého masa. Sung Žuej-čchi se mu samozřejmě ani trochu nepodobá. Jeho mladická krása a pocit, že se nemusí stydět za své tělo jí poprvé umožnily objevovat dotekem i pohledem vlastní tělo i tělo toho druhého. Teprve pak si skutečně sama uvědomila, že za všechny roky života a po dvaceti letech manželství získala, ovšem prostřednictvím

jiného muže, svobodu nad vlastním tělem. Ve stejné době očividně začala vnímat i svěží krásu nového blízkého těla.

Manžel si nakonec, zvláště v posteli, všiml odlišného chování své ženy. Snad tušil, že její proměna je způsobena jedinou nabízející se příčinou, ale popravdě ho to ani nezajímalo. Po tolika letech společného manželského života znal chování ženy, jež byla jeho manželkou, a stejně tak jako ona věděl, že ať bude mít kdovíjakou milenkou, tak se určitě vždy navrátí do jejich společného domova.

Přiznávala si, že je spokojená a šťastná. Po jistou dobu měla tajné schůzky se Sung Žuej-čchim. Moc dobře věděla, že se do Ameriky dostal s příbuznými ve velmi mladém věku, s Američankami se vždy dobře pobavil, ale žádný z jeho vztahů se mu nikdy nestal přítěží. Samozřejmě na něm také zbožňovala jeho mladistvý šarm, zvláště když jeho mládí vyvolávalo a zároveň bohatě naplňovalo potřeby jejího těla. Zvážila-li věk svého manžela, jeho požadavek žít se dvěma ženami (v současné době má o ni manžel docela zájem) a spočítala-li si frekvenci jejich milování, připadalo jí to všechno směšné.

Kdyby jí netvrdil, že se chystá do francouzského Nice (beztak ho určitě bude doprovázet jeho nejnovější milenkou), stejně by ji nenapadlo zajet si na Tchaj-wan. Se Sung-Žuej-čchim měli v plánu procestovat řadu míst, ale neměla ponětí, jak by před manželem zdůvodnila své samostatné výlety. Sung Žuej-čchi se jí samozřejmě přizpůsobil. Hned začátkem prázdnin se vrátil na Tchaj-wan, ona poslala děti do letního tábora a tím manžela upokojila. (Ve skutečnosti ovšem moc dobře věděla, že za pár dní už bude její místo v manželské posteli zabírat úplně jiná žena.) Koupila si zpáteční letenku s platností jednoho měsíce.

Jeden měsíc byl ale rázem pryč. Zase se měla vrátit do toho rádobý domova. Sklopila oči a cítila, jak se jí do nich ženou slzy. Zhluboka se nadechla, zase pozvedla zrak a setkala se s upřeným pohledem Sung Žuej-čchiho, který už ji nějakou chvíli pozoroval.

Ve zmatku se rychle odvrátila. Byla si vědoma toho, že po společně stráveném měsíci stačí jen malé gesto k tomu, aby se vzápětí v očích každého z nich zračilo vzájemné porozumění. V těch chvílích pociťovala závratné štěstí, ale to štěstí bylo jako těžká ruka, jež jí drtivou silou svírala hrdlo a nenechala ji nadechnout. Nikdo ji podobným způsobem neučil, co je to láska. V mládí jí řekli, že nejdůležitější ve věcech lásky je výběr vhodného manžela. Jeho volba samozřejmě nemusí vyústit v upřímný a hluboký vztah, ale po prvních letech manželství se nakonec vše srovná. Pociťovala, že mezi nimi vznikl určitý druh lásky, ale nebyla to vášeň. Její manžel o ni nikdy zvlášť starostlivě nepečoval a nedá se ani očekávat, že by něco takového zamýšlel. Ani Sung Žuej-čchi se nemůže donekonečna zabývat jejími skoro nepostřehnutelnými změnami nálad a okamžitě se jimi řídit. Občas si i myslela, že ji nikdy nedokázal úplně vnímat, pak ale zase přišel okamžik, kdy ji velice upřeně očima sledoval. Postupně se začala obávat, že dlouhodobý pocit vzájemného porozumění pramení jen z její snahy udržet jen těžce udržitelný milostný vztah. Za poslední měsíc, jak se obávala, se už z něj začalo něco vytrácet. Přece jenom by neměla zapomínat, že už jí bylo čtyřicet. Romantika ji dávno minula, nepatřila k jejímu věku.

Návrat domů tento měsíc se měl stát výchozím rozhodnutím, po němž mohla následovat další. Opět pozvedla oči, vydržela Sung Žuej-čchiho tázavý pohled a roztržitě se na něj usmála.

Doktor Paj s hosty stále probíral své proslulé operace a využití ultrazvuku pro včasnou diagnostiku choroby. Do vyprávění zapojil případ jedné pacientky, kterou do nemocnice přivezli s poměrně vážným poraněním. „Přijali jsme ji ve stavu *loss of consciousness*.“ Doktor Paj zdůraznil, že do nemocnice ji prý přivezl soused, asi dvacetiletý mladík. Vysvětlil lékařům, že se žena snažila opravit strop, vylezla na židli a neopatrným pádem si přivodila zranění.

„Diagnóza zněla *spinal cord injury, prognosis can be very poor*. Pravděpodobně polovinu života bude upoutána na vozík.“ Načež doktor vážně, ale přitom s úsměškem podotkl, že nemocná byla přeřazena na rehabilitační oddělení a tamější lékař pak zjistil, že její muž je tesař a ten prý měl chtít po své ženě, aby vylezla na židli a opravila strop. Přitom spadla a utrpěla zranění. To postrádá jakýkoli smysl. Později, jak se dalo očekávat, se prokázalo, že mladík vyrazil s dotyčnou ženou na motorce za zábavou, při neopatrné jízdě do zatáčky žena z motorky spadla a došlo ke zranění.

Žena se na rehabilitačním oddělení podrobila léčbě a po celou dobu se o ni vzorně staral její manžel. Nedočkal se prý od ní ale žádného vděku. V hádkách se dožadovala rozvodu s manželem, aby mohla žít s oním mladíkem.

„Manžel byl ochoten s ní všechno skoncovat, což je opravdu pozoruhodné,“ shrnul to doktor Paj s úsměvem.

Tan-tan se nahrnula krev do tváře, neubránila se zrudnutí a nevěděla, jak to zakrýt. Naléhavě chtěla znát Sung Žuej-čchiho reakci, ale najednou se jakoby bála setkat s jeho pohledem. Mírně sklopila hlavu a vznesla otázku přímo k věci.

„Věděl její manžel o vztahu s tím mladým mužem?“

Vzápětí se své přímosti trochu zalekla.

„Předpokládám, že o tom určitě věděl, ale to už se nás lékařů netýká,“ odpověděl jí doktor Paj ne zrovna ochotně.

„I kdyby to vysvětlení s opravou stropu bylo opravdu nepřijatelné, nemůžeme to začít prověřovat. My jako lékaři nemáme v úmyslu zkoumat soukromý život pacientů.“

„Měla jsem na mysli,“ vložila se do toho Tan-tan, „když to její muž věděl, proč mohl tak jednat.“

„To netuším,“ odpověděl doktor Paj povzneseně.

„Proč chtěla odejít s tím mladým mužem, když na ni byl manžel podle všeho tak hodný?“ Tan-tan se neudržela a znovu se zeptala, i když viděla očividně chladný postoj doktora Paje. Tentokrát jí neodpověděl.

„Není to tak jednoduché, jistě se s tím mladíkem cítila příjemně.“

Do debaty se zapojil mladý lékař a celý stůl se rozburácel smíchy. Lékaři to evidentně dodalo odvalu a sebevědomě pokračoval: „Vážně, většina změn v manželství pochází z neschopnosti manžela uspokojit manželku. Nesmějte se. Tato domněnka je velice pravděpodobná.“

Všichni opět rozesmáli, i doktor Paj.

Aniž by k tomu měla důvod, Tan-tan se cítila dotčena. Úmyslně se na onoho mladého lékaře nedívala. Obrátila se na doktora Paje.

„Zranila se a nemůže pohnout polovinou těla, je to tak?“

„Ano, došlo k *paralysis*,“ odpověděl jako vždy důstojně doktor Paj.

Tan-tan se zhluboka nadechla.

„I tak měla pořád odvahu jít s tím mladíkem? Neměla strach, že už ji nebude chtít?“

Mezi hosty se nenašel nikdo, kdo by odpověděl.

Doktor Paj navrhl další lékařské téma a několik hostů se k němu přidalo. V jídelně to hlučelo. Tan-tan natáhla ruce po alkoholu, střetla se s tázavým pohledem doktora Paje a lehce se na něho usmála.

„Nejsem opilá,“ řekla a nalila si přes půl sklenky.

Trochu si usrkla, pocítila silné podráždění a ani sama nevěděla, jestli náhodou nepila čistý alkohol s ledem. Ještě pořád byla v povznesené náladě, a tak mohla nápoj bez potíží na několik hltů polknout. Jen na jazyku jí zůstala hořká palčivost. Teprve teď pozvedla zrak. Očekávala, že uvidí Sung Žuej-čchiho reakci, ale ten měl zrovna odvrácenou hlavu a něco si vykládal se synem doktora Paje. Občas zaslechla něco o škole v Americe... Připadala si najednou hrozně opuštěně.

Proč se nikdo nesnaží pochopit, jaké trápení musí snášet žena v milostném vztahu. Tan-tan obhlédla celé dnešní debatující osazenstvo a propadla smutku. Cožpak opravdu nikdo nepostřehl, jakou cenu musela ta žena za své jednání zaplatit a kolik odvahy musela vynaložit. Tan-tan si zlehka povzdechla, opřela se o měkký polštář na židli a její zrak dopadl na anglické květované tapety a italskou nástěnnou lampu.

Na předměstí žil jistý tesař. Nejspíš bydlel někde u tchajpejského mostu. Tan-tan pomalu zapojila fantazii. Vzpomněla si, jak před více než deseti lety, když ještě studovala na vysoké škole, procházela kolem říčky pod mostem. Na obou březích stály maličké dřevěné domky. Vypadaly prostě a jednoduše, ale uvnitř muselo být určité příjemné teplo. V jednom z nich poklidně žil starý tesař a jeho žena ve středních letech. Tesař chodil do práce, ale manželku neustále poháněla vášeň a vzrušení. Po několika nudných letech se nakonec zamilovala do mladého muže. Bydlel kousek od nich. Prožili spolu opravdu šťastné období. Tenkrát na podzim, když břehy řeky rozkvétaly bílými květy rákosu, se žena jednoho pozdního večera pokradmu zvedla od svého spícího, po práci znaveného muže, vytratila se k řece a čekala na mladíka. Přijel na motorce. Jeho silné paže (musely to být ruce dělníka, z nichž ani nešla umýt mastná špína) objaly ženu v pase a drsně ji uložily na kamenitý břeh. Nadzvedl jí sukni a rázně do ní vnikl. Hlubokou tmavou nocí se nesl tlumený ženský smích. Jindy byl zase velice pozorný. Společně nasbírali kvetoucí klasy rákosu, rozložili je po zemi a hlavu podestlali měkkými květy. Pak si ji něžně vzal. Potom se zase museli rozloučit a žena se osamoceně vracela domů stezkou u řeky. Černé oči, v nichž se zračila ukojená milostná touha svítily v tmavé noci. Celá rozpálená si rozeprala halenku a odhalila bujně poprsí, jež skleslo po milostné hře a prudce se chvělo v rytmu dechu.

Tan-tan zcela ponořena ve svých představách se bezmyšlenkovitě usmála. Podobnou scénu už určitě viděla někde ve filmu. Žena se po setkání s milencem vrací domů, prochází kolem řeky a filmové plátno je plné rozkvetlých lilií. Na mysli jí vytanul jarní podvečer. Na vodní posteli u Sung Žuej-čchiho poprvé pocítila zemdlenou rozkoš, provázenou blaženým vzdechem. V prchavém okamžiku myslí zahlédla u mostu v rákosí v postavě mladíka Sung Žuej-čchiho a sebe v tesařově ženě. Už se jen těžko dalo rozeznat, kdo je kdo.

Někdo ji oslovil jménem, Tan-tan se rychle probírala ze svého snu. Byl to doktor Paj.

„Pamatuji se, že ty nepiješ alkohol.“ Doktor Paj o ni projevil zájem.

„Máš strašně červené tváře. Are you sure you are all right?“

Tan-tan kývla, ale neodpovídala.

„Ještě máš obavy o tu tesařovu ženu?“ zeptal se mile, jakoby měl v úmyslu napravit svou netečnost. „Don't worry! Z lékařského hlediska má sice paralysis, ale to neznamená, že by nemohla mít pohlavní styk.“

„Aha?!“ vydechla zhluboka a řekla: „Ale, ale je dnes na Tchaj-wanu něco takového povoleno?“

„Co má být povoleno?“ zeptal se mladý lékař, jenž se už dříve projevil.

Všichni u stolu se obrátili na Tan-tan.

„Adultery,“ vyhrkla ze sebe Tan-tan. Mladý lékař ale jakoby v tom okamžiku nerozuměl. Tan-tan to s přemáháním zopakovala.

„Adultery“ a pak i čínsky řekla „cizoložství“.

Věděla, že ji Sung Žuej-čchi pozoruje už od chvíle, kdy poprvé pronesla to slovo. Nakonec na něj také pohlédla. Z jeho tváře se nedalo nic vyčíst a v jeho očích se dokonce mihl obvyklý sebevědomý úsměšek.

Mladý lékař se po celou dobu snažil něco vysvětlovat, Tan-tan ho ale už od začátku nedokázala jasně vnímat, slyšela jen jeho poslední větu: „Lékaři za to nenesou zodpovědnost, souhlasím s názorem doktora Paje. Jestliže by měl být každý případ takto...“

Tan-tan ho náhle přerušila.

„Nedomníváte se,“ řekla Tan-tan rozčileně, „že jí by možná pomohlo k zotavení, kdyby někdo opravdu pochopil vztahy mezi těmi třemi lidmi?“

Několik hostů reagovalo souhlasným smíchem. Tan-tan nevěnovala pozornost rozpakům mladého lékaře. Doktor Paj se už zase ujal slova: „To skutečně není náplní naší práce. Posuzovat vztah nemocného se společností, poskytovat mu pomoc má na starost sociální pracovník.“

Mladému lékaři se zase vrátila barva do obličeje a všichni hosté se opět rozpovídali.

Atmosféra v jídelně se však ochlazovala. Tan-tan přejížděla očima hosty kolem kulatého stolu. Od doktora Paje se její pohled postupně svezl na další účastníky: málomluvnou ženu doktora Paje, několik již úspěšných lékařů ve středních letech, Pajova syna, vysokoškoláka, který se chystal pokračovat ve studiu v cizině, Sung Žuej-čchiho, další



mladé lékaře, kteří budou zřejmě usilovat o kariéru v oboru a samozřejmě také medika, který nešetřil silami v poklonkování doktoru Pajovi.

Jaké porozumění a soucit by mohli tihle lidé projevit tesařově ženě? Jakou oporu by mohla najít v této společnosti? A dále. Tan-tan si smutně pomyslela, co dodává ženě odvalu, že se dokonce i po takových událostech odmítne vrátit ke klidnému životu po boku shovívavého manžela a raději se rozhodne pokračovat ve vztahu s tím mladíkem? Copak je to jen z touhy a z vášně? Copak si myslela, že i po svém ochrnutí ho ještě dokáže k sobě připoutat jen tím, že je schopná sexu?

Upřela na Sung Žuej-čchiho naléhavý pohled. Doufala, že u něho najde oporu a útěchu. Také ji upřeně pozoroval, v jeho pohledu se ale zračil zmatek a nepochopení. Tan-tan se rázem probudila. Seděli naproti sobě a vzdálenost mezi nimi překlenoval hovor lékařů o narození, stáří, nemoci a smrti. Snad se mohli dorozumět nepatrným pohybem či slovem, ale jakého gesta by bylo potřeba k překročení světa stárnutí a umírání, když všechny pohledy byly zbytečné.

Do očí Tan-tan se hrnuly slzy, snažila se je zadržet, ale její pohled se zamlžoval. Obraz Sung Žuej-čchiho sedícího naproti se rozplýval v záplavě slz. Pohybem, jímž si jakoby upravovala vlasy, se pokoušela slzy vysušit.

Byla přesvědčená, že Sung Žuej-čchiho chápe. Přece jen prožil větší část mládí v Americe jako student umění, nesnášel, když ho někdo omezoval a rozhodně neměl v úmyslu se usadit. Tan-tan si naopak rychle chtěla užít poslední zbytky mládí. I kdyby jí řekl, že ji má rád, stejně by si musela myslet, že je to jen pro ten okamžik.

Alespoň si uvědomovala, že ji proto nemůže čekat tak žalostný konec jako tesařovu ženu. Napadaly jí samé chmurné myšlenky a bezděčně se začala usmívat. Bude ještě nešťastnější než tesařova žena. Ta byla aspoň odvážnou a bezohledně si šla za svým. Tan-tan byla jiná, rozhodně by hned manželovi nevyložila karty na stůl, aniž by se pořádně nerozmyslela. A i kdyby v sobě našla tu odvalu, Sung Žuej-čchimu by se asi také moc nelíbilo být najednou vtažen do takové rozepře. I kdyby jí měl rád, určitě by nechtěl na sebe vzít všechnu odpovědnost. Vedla by válku bez vítězství a bez porážek. Mezi výhrou a porážkou by neexistoval žádný rozdíl.

A k čemu to? Přemýšlela. Vše, co mezi nimi bylo, se vypaří jako dým, jen co se vrátí do Ameriky. Rozdíl bude jen v čase – měsíc, půl roku, možná rok a rozchod. Chápala, že není podstatné, jak dlouho spolu byli, ale sbohem by si měli říct v klidu a pohodě. Nezatahovat do toho někoho třetího. Nevyvolávat zmatek. A pak, po mnoha letech, vzpomene si ještě na svou lásku? A navíc, i kdyby měla ty schpnosti takovou věc udělat, pomalu ztrácela kontakt se svou původní tchajwanskou rodinou, na koho se mohla obrátit v tak cizí společnosti bez zásad, kde nic není divné a vše postrádá význam. Podle čeho měla rozhodnout, co se mezi nimi vůbec událo? Jak si má být jistá, zda až takové vzplanutí pomine, zbudou vůbec nějaké vzpomínky? Anebo je vše jen bludný sen dvou lidí v poušti života, jenž beze stopy zmizí?

Zastavit tak čas. V rozhárané a alkoholem opojené mysli se jí vynořilo nesčetné množství myšlenek. Nakonec pochopila i jednání tesařovy ženy. Musela vědět, že svým

z poloviny ochrnutým tělem už si mladého muže k sobě nepřipoutá. Společnost jí ale dala příležitost získat ho zpátky a zároveň ho tím ztratit.

Myšlenky jí probleskly hlavou, celá se nechtěně rozechvěla, pozorně se soustředila na stále neutichající lékařskou diskuzi, ale vůbec ji nemohla zachytit. Chtěla vstát a povědět celému osazenstvu debatujícímu nad čtyřmi hořkostmi světa o svém vztahu se Sung Žuej-čchim. Bezúspěšně.

Tan-tan se opřela rukama o stůl a snažila se nadzvednout. Ruce měla jako z ledu. Celým tělem ale procházel spalující žár.

(Dodatek)

Záznam sociálního pracovníka

Protokol 1

Případ: klient Čchen Cchaj-feng (dále jen kl. Čchen).

Pohlaví: žena. Věk: 38 let. Manžel: Čao Te-kchuej. Místo narození: Tchaj-tung, Tchaj-wan. Bydliště: ulice x, číslo popisné x, Tchaj-pej.

Průběh události

Kl. Čchen byla x dne x roku přivezena Čang Čching-jüanem k okamžitému ošetření na pohotovost nemocnice xx. Kl. Čchen vykazovala v době příjmu četná povrchová zranění hlavy, horních a dolních končetin. Zvracela, měla bolesti hlavy, upadala do bezvědomí a vyskytly se u ní i některé další příznaky. Lékaři se obávali narušení mozkových funkcí. Po několika vyšetřeních se sice prokázalo, že nedošlo k zas tak rozměrnému poškození mozkové tkáně, ale pacientka ochrnula na spodní část těla bez možnosti jakéhokoliv pohybu. Celková diagnóza spinal cord injury byla stanovena po absolvování neurologického vyšetření. Pacientka posléze podstoupila léčbu na rehabilitačním oddělení. Její stav nezaznamenal zlepšení. V současné době je v domácím léčení.

Poznámky

Z výpovědi lékaře xx rehabilitačního oddělení nemocnice xx: Vztah mezi kl. Čchen, jejím manželem Čao Te-kchuejem a Čang Čching-jüanem je evidentně komplikovaný. Kl. Čchen byla po nehodě dopravena do nemocnice Čang Čching-jüanem. V době jejího částečného bezvědomí, uvedl Čang Čching-jüan, že kl. Čchen utrpěla zranění při opravě stropních trámů. Jeden z ošetřujících lékařů ale zjistil, že její manžel Čao Te-kchuej je povoláním tesař. Požadovat po své ženě takovouto úpravu stropu prakticky nemá opodstatnění. Později se také potvrdilo, že kl. Čchen utrpěla zranění při neopatrné

jízdě na motorce s Čang Čching-jüanem. V průběhu nemocničního pobytu se několikrát ostře pohádala s Čao Te-kchuejem, vyžádala si přítomnost Čang Čching-jüana, s čímž nakonec její manžel se sebezapřením souhlasil. Pochopení vztahu kl. Čchen k Čao Te-kchuejovi a k Čang Čching-jüanovi z výše zmíněných informací by mohlo dopomoci k výraznějšímu posunu naší práce.

pracovník xx  
x dne x roku

## Protokol 2

Jednou v neděli jsem se vypravila za kl. Čchen. Podle uvedené adresy měla bydlet v uličce u poměrně frekventované, rušné silnice. Nejdříve jsem si myslela, že vše hned bez problému najdu, ale tamější uličky byly tak spletité, že jsem na místo dorazila skoro až po hodině hledání. Ulice Li-ta-ma je asi sto metrů dlouhá a ve skutečnosti se dá jen těžko představit, jaký ohromující výjev se za ní naskýtá.

Zvenku vypadalo bydliště kl. Čchen jako stavba o zhruba 25 m<sup>2</sup>, která ovšem odporuje veškerým normám a zákonům. Ztlučené desky z cukrové třtiny pokrýval plech a škvíry byly vycpány plastem a různým dalším materiálem. V řadě za sebou tak stálo deset podobných obydlí.

Všude se hromadily odpadky a skládky, uprostřed ulice zůstávaly výkaly dětí, z každého domu vytékala voda, na cestě se pak slévala v černou páchnoucí tekutinu, valila se přes odpadky a utápěla kolony much. Každý, kdo přišel, se hned hnal pryč. Celé ovzduší bylo prostoupeno vlhkostí a hnilobným zápachem.

Kl. Čchen seděla ve dveřích domu na rozbité proutěné židli a vyhřívala se na slunci. Nezdála se být nijak vysoká, i když podle odhadu se jednalo o tlustou a mohutnou ženu. Na svůj věk třiceti osmi let vypadala už hodně zestárle, ale přesto se dalo ještě rozeznat, že v mládí musela být velice hezká.

Vůči úředníkům se chovala nepřátelsky a i když ji ujistili, že se jí jen snaží pomoci, pohrdavě odsekla, odplivla si, začala nadávat a proklínat se slovy, že tzv. sociálním pracovníkům vůbec nedůvěřuje.

„Až zemřu, tak s prachama bude konec,“ řekla a pak vyjmenovala případy svých příbuzných a známých.

„Kolik z nich ty peníze nedostalo. Vždycky šlo o samé formality a razítka. Prachy ale nikde. Kdoví, kam se poděly. Pitomci.“

Snažila jsem se jí vysvětlit, že pracuji pro jednu školní organizaci a že ji nebudu otravovat s úředními listinami a formalitami. Chtěli jsme jí jenom nabídnout pomoc.

Křivě se na mě podívala.

„Kolik ti je?“ zeptala se.

Odpověděla jsem jí, ale jí to ve skutečnosti vůbec nezajímalo a hned zle spustila.

„A to se mám jako spoléhat na tebe? Když já sama to nezvládnou, tak někdo další už vůbec ne.“

Napřimila se ve své proutěné židli a už se o mě nestarala.

Myslím, že dnes už v této záležitosti nedojde k žádnému posunu. Rozloučila jsem se a odešla.

pracovník xx  
x dne x roku

### Protokol 3

Tentokrát jsem se rozhodla navštívit kl. Čchen během týdne. Vydala jsem se za ní za soumraku a doufala jsem, že zastihnu i někoho z jejích příbuzných.

Za šera už bylo poměrně obtížně vidět na cestu. Sice jsem ji už jednou absolvovala a dokonce jsem si zakreslila i plánek, ale přesto mi trvalo nějakou dobu, než jsem dorazila k domku kl. Čchen.

Kl. Čchen stále seděla u dveří, kolena měla přikrytá potrhanou plstěnou dekou. Přes vysoké budovy v sousedství sem jen málo dopadalo sluneční světlo. V tuhle dobu už se všude snášela tma a jen občas sem proniklo světlo z blízkých mrakodrapů.

Kl. Čchen si mě všimla, ale nevím, zda si mě ještě pamatovala. Její tvář byla naprosto bez výrazu. Znovu jsem jí objasnila svůj záměr. Dívala se na mě a lehce kývala hlavou. Pro tentokrát jsem vůbec nepočítala se sdílnější odpovědí. Její pohled stále směřoval někam do dálky a chvílemi jsem si nebyla jistá, jestli kýve hlavou jen tak sama pro sebe, nebo mi dává najevo souhlas.

Raději jsem rychle vytáhla formulář. V obavě, že ho klientka nebude schopná vyplnit, jsem některá obecně známá fakta zapsala sama. Pořád ale ještě zbývalo několik kolonek, na jejichž odpovědi jsem se musela zeptat přímo klientky.

Ze dveří za kl. Čchen vyběhlo náhle několik dětí, křičely a přetahovaly se o jakousi věc. Nejstaršímu mohlo být kolem deseti a nejmladšímu kolem dvou až tří let. Zeptala jsem kl. Čchen, zda jsou všechny ty děti její. Kývla hlavou. Poznamenala jsem si jejich počet. Bylo jich celkem sedm, což se vůbec neodpovídalo mým informacím.

„Všech sedm je vašich?“

Kl. Čchen zase pokývala hlavou.

Zběžně jsem jí položila pár otázek ohledně dětí a pak jsem se jí snažila taktně zeptat, jestli si přeje, aby ji navštěvovali její příbuzní.

„Není třeba se o ně zajímat,“ odpověděla chladně.

Řekla jsem jí, že podle lékařské zprávy může stále mít děti.

„Jo, do doby než to dám pryč,“ řekla netrpělivě.

„A dřív jste nemyslela na potrat?“

„To byl vtíp,“ řekla a ledově se zasmála. „Peníze potřebné na jedno malé děcko stačí celé mé rodině na půl měsíce.“

„Nezaplatíte ale stejnou částku za potrat?“

„Tak to určitě ne! Když k tomu dojde, tak jdu na lékařský potrat. Pomůžou mi, protože jak by takový krippl jako já mohl mít ještě děti.“

Dál jsem se vyptávala na potřebné i dodatečné informace. Kl. Čchen se sice nijak nevyhýbala otázkám ohledně svého pádu z Čang Čching-jüanovy motorky, ale obecně

se jí moc povídat nechtělo. Také už jsem radši moc nevyzvídala, uspořádala jsem si věci a chtěla odejít, vtom se ale objevil asi padesátiletý člověk malého vzrůstu, tlačil před sebou kolo, opřel ho u dveří a chtěl vstoupit do místnosti. Kl. Čchen na něj v tu chvíli zavolala: „Tak co říkal Čang Čching-jüan?“

Muž se unaveně opřel o dveře a tiše řekl: „Neřekl, že by měl peníze.“

„Měl? Stačilo, kdyby řekl, že je nemá,“ kl. Čchen začala nadávat. „Ještě v životě jsem neviděla takového pitomce jako jsi ty, jak se mohl narodit takový hňup, jsi úplně k ničemu, rodina na tebe spoléhá a ty si neumíš ani prdnout. Smrt nemá svědomí, nedovedu si představit, že by zůstal sám v Tchaj-peji, jenom by spával v pelechu, prachy to nemá, oba dva jste úplně stejní, všechny vás zajímá jenom teplé žrádlo...“

Muž, kterému zrovna náležela funkce manžela, se opíral o dveře a se skloněnou hlavou si vyslechl všechny nadávky, dokud její hlas nezačal slábnout. Teprve pak se zvedl a odešel do ztemnělé místnosti. Po chvíli šátrání rozsvítil a v mdlém světle se usadil na postel z dřevěných prken, na které se válela spousta všemožných věcí. Stočil se do podivné polohy a zřejmě začal dřímat. V matném světle vypadalo jeho hubené, malé tělo pouze jako jedna z věcí pohozených na posteli. Kl. Čchen si bez přestání pořád něco mumlala, nadávala a proklínala. Hlas už se jí ale ztišil, postupně slábla a slovům nebylo přesně rozumět.

Lidé se začali vracet z práce, procházeli uličkou, každý z nich si nesl brašnu plnou náradí a všude kolem se ozýval křik dětí. Na odchodu jsem si všimla zářících světél blízke budovy. Svítala ve všech svých jedenácti či snad dvanácti patrech a nevím ani, proč se zdála tak neskutečná. Jakoby by byla celá z papíru.

pracovník xx

x dne x roku

(dotatky ke zprávě byly vypuštěny)



## Společný kousek nebe

*Čchi Tün*

*(Z čínštiny přeložila Pavlína Kramská)*

Ze Šanghaje mi přišel dopis od jedné mé dobré přítelkyně z dětství. Píše mi, že teprve nedávno měla příležitost po dlouhých letech se vrátit do rodné vsi, aby zametla hrob a obětovala svým rodičům. Také zajela do našeho druhého domova Chang-čou, kde jsme spolu strávily radostné dětství. Scenérie s jezerem a horami byla stále tak třpytivá a krásná, nebe bylo stejně jako dřív jasně modré, ale v běhu světa došlo k hlubokým změnám. Smutek v srdci se dá jen těžko vyjádřit, slov se nedostává, aby plně vypověděla kruté zvraty života, které prožila.

Představovala jsem si ji na dálku, jak se chvíli prochází po břehu Západního jezera, opírá se o zábradlí, kolem průzračná jezerní voda a chladivý vánek a světla rušného města za soumraku. Kolik pocitů a úvah o současnosti a minulosti v ní asi tato krajina vyvolává? Zda-li pak jí vytanula na mysli ona veselá scéna, kdy jsme se s bláznivým smíchem honily po trávníku v parku?

V dopise toho mnoho nenapsala, jen tam stálo: „Dívala jsem se vzhůru na nebe, obloha byla tak nekonečná. Myslela jsem na to, že všichni žijeme pod stejným kouskem nebe, a přesto je možné se čtyřicet let nesetkat. Ptala se mě: „Prý jsi chtěla přijet domů na návštěvu. Proč jsi od toho najednou upustila? Sestřičko, opravdu jsi nemocná? Kéž by sis jen dávala pozor na své zdraví a věřila, že se jednoho dne přeci setkáme, neboť navždy spolu sdílíme jedině nebe.“

Znovu a znovu jsem si četla tento krátký dopis plný citu. Neubráníla jsem se slzám.

Tu Fu ve své básni napsal: „Od našeho dětství, kdy jsme si byli blízcí, uběhlo čtyřicet let, v té době jsme zpráv o sobě měli poskrovnu.“ Cožpak se tu nemluví o nás dvou? Za starých dob byli přátelé od sebe odděleni válečnými zmatky a vzdáleností. Ale nedostatek zpráv mezi námi není způsoben jen válečným zmatkem.

Navždy jsme spolu spojeny jediným nebem. Přála bych si, aby od této chvíle mohla užívat teplého slunečního svitu, a bude dobře, když vítr a dešť nebudou určovat míru trápení.

*Ze sbírky „Mu-sin, Fo-sin“, (Buddha, my mammy's heart), Tchaj-pej 1998, str. 198-199.*

## A jedna žena navíc...

**Čchi Ťün** 琦君, nar. 1917, pochází z Če-t'iangu a vystudovala fakultu čínštiny na univerzitě v Chang-čou. Působila jako profesorka čínštiny na tchajwanských univerzitách. Psala především povídky, eseje a dětskou literaturu; nejedna z jejích třiceti knížek byla odměněna literární cenou a přeložena do angličtiny, japonštiny a korejštiny. Za knihu *Zde rostou posvátné broskve* (此有仙桃 *Cch' jou sien tchao*) získala roku 1986 státní cenu za literaturu.

Čchi Ťün je vynikající představitelkou čínské esejistické tradice. Všední jevy i pocity moderního člověka popisuje s neobyčejnou procítěností a s hlubokým porozuměním se vžívá do osobitostí čínského vnímání světa.



## Zelené hory jsou tak okouzující!

*Čchi Tün*

*(Z čínštiny přeložila Markéta Tichá)*

Na střední škole jsem měla jednu spolužačku. V dětském věku se jí nedostávalo mateřské péče, spadla do ohniště na řeřavé uhlí a nepěkně se spálila v obličejí. Na tváři jí zůstala velikánská černá jizva, takže se na první pohled zdálo, že je dost ošklivá. Ale povahou byla příjemná a nesobecká, těšilo ji pomáhat, byla veselá a vtipná – byly jsme opravdu dobré kamarádky. Jednou mi velmi sebejistě řekla: „Nemyslím, že jsem horší než ostatní, jenom se musím snažit, abych byla stejná jako každý jiný.“ Po dokončení vysoké školy začala učit na jedné střední škole. Zpočátku se ředitel velmi obával, že ji studenti budou přehlížet. Koho by napadlo, že ani ne po několika týdnech si získá oblibu a úctu učitelů i žáků celé školy. Teprve při myšlence na ni jsem pochopila, co je to opravdová krása a ošklivost.

Láska ke kráse je od pradávna součástí lidské přirozenosti. To platí pro muže i pro ženy. Ale když má někdo vady na kráse, pokud je uvnitř v uměleckém smyslu krásný, pak sám zazáří a tím zkrásní i jeho vzhled. Ve styku s lidmi si jeho nedostatku nikdo nevšimne. Sin Čchi-t'i, velký básník dynastie Jižní Sung, má v jedné všeobecně známé básni dva slavné verše: „Hledím na zelené hory – jsou tak okouzující! Myslím, že když zelené hory hledí na mě, mají stejný dojem. City a vzhled se prostě navzájem prolínají.“ Myslím, že „city a vzhled“ se opravdu vzájemně velmi prolínají. Často říkáme „je celý zasmušilý“ nebo „září radostí“, což znamená, že jakýkoli niterný prožitek se okamžitě projeví ve výrazu tváře. Optimistická duše zákonitě přináší jasný a zářivý výraz. Když pak takového člověka vidíte, radujete se z jeho blízkosti.

V Koreji mají úsloví: „Jeden úsměv – o rok mladší, jeden hněv – o rok starší.“ Usměvavá tvář působí, že vás lidé považují za mladšího, při hněvivém výrazu vás budou mít za starce. Chcete zůstat dlouho mladí a ještě si uchovat vnitřní uvolněnost a radostnost? Hodně se usmívejte!

*Ze sbírky „Po-li pi“, (My crystaline pens), Tchaj-pej 2000, str. 113–114.*



## Transkripční tabulka čínštiny

Č – česká transkripce  
PY – pinyin

Č	PY	ccheng	ceng
		cchou	cou
A		cchu	cu
a	a	cchuan	cuan
aj	ai	cchuej	cui
an	an	cchun	cun
ang	ang	cchung	cong
ao	ao	cchuo	cuo
		cou	zou
C		Č	
c'	zi	č'	zhi
ca	za	ča	zha
caj	zai	čaj	zhai
can	zan	čan	zhan
cang	zang	čang	zhang
cao	zao	čao	zhao
ce	ze	(čej)	(zhei)
cej	zei	čen	zhen
cen	zen	čeng	zheng
ceng	zeng	čch'	chi
cch'	ci	čcha	cha
ccha	ca	čchaj	chai
cchaj	cai	čchan	chan
cchan	can	čchang	chang
cchang	cang	čchao	chao
cchao	cao	čche	che
cche	ce	čchen	chen
(cchej)	(cei)	čcheng	cheng
cchen	cen		

čchi	qi	F	
čchia	qia	fa	fa
čchiang	qiang	fan	fan
čchiao	qiao	fang	fang
čchie	qie	fej	fei
čchien	qian	fen	fen
čchin	qin	feng	feng
čching	qing	(fiao)	(fiao)
čchiou	qiu	fo	fo
čchiung	qiong	fou	fou
čchou	chou	fu	fu
čchu	chu		
čchü	qu	CH	
(čchua)	(chua)	(chm)	(hm)
čchuaj	chuai	cha	ha
čchuan	chuan	chaj	hai
čchüan	quan	chan	han
čchuang	chuang	chang	hang
čchuej	chui	chao	hao
čchüe	que	che	he
čchun	chun	chej	hei
čchung	chong	chen	hen
čchün	qun	cheng	heng
čchuo	chuo	(chng)	(hng)
če	zhe	chou	hou
čou	zhou	chu	hu
ču	zhu	chua	hua
čua	zhua	chuaj	huai
čuaj	zhuai	chuan	huan
čuan	zhuan	chuang	huang
čuang	zhuang	chuej	hui
čuej	zhui	chun	hun
čun	zhun	chung	hong
čung	zhong	chuo	huo
čuo	zhuo		
		I	
E		i	yi
e	e, ê		
(ej)	(ei)	J	
en	en	ja	ya
(eng)	(eng)	(jaj)	(yai)
er	er	jang	yang

jao	yao	kou	gou
jen	yan	ku	gu
jie	ye	kua	gua
jin	yin	kuaj	guai
jing	ying	kuan	guang
(jo)	(yo)	kuang	guang
jou	you	kuiej	gui
jü	yu	kun	gun
jüan	yuan	kung	gong
jüe	yue	kuo	guo
jün	yun		
jung	yong	L	
		la	la
K		laj	lai
ka	ga	lan	lan
jak	gai	lang	lang
kan	gan	lao	lao
kang	gang	le	le
kao	gao	lej	lei
kej	gei	leng	leng
ken	gen	li	li
keng	geng	lia	lia
kcha	ka	liang	liang
kchaj	kai	liao	liao
kchan	kan	lie	lie
kchang	kang	lien	lian
kchao	kao	lin	lin
kche	ke	ling	ling
(kchej)	(kei)	liou	liu
kchen	ken	(lo)	(lo)
kcheng	keng	lou	lou
kchou	kou	lu	lu
kchu	ku	lū	lū
kchua	kua	luan	luan
kchuaj	kuai	lüe	lüe
kchuan	kuan	lun	lun
kchuang	kuang	lung	long
kchuej	kui	luo	luo
kchun	kun		
kchung	kong	M	
kchuo	kuo	(m)	(m)
ke	ge	ma	ma

maj	mai	nu	nu
man	man	nü	nü
mang	mang	nuan	nuan
mao	mao	nüe	nüe
(me)	(me)	(nun)	(nun)
mej	mei	nung	nong
men	men	nuo	nuo
meng	meng		
mi	mi	O	
miao	miao	(o)	(o)
mie	mie	ou	ou
mien	mian		
min	min	P	
ming	ming	pa	ba
miou	miu	paj	bai
(mm)	(mm)	pan	ban
mo (muo)	mo	pang	bang
mou	mou	pao	bao
mu	mu	pej	bei
		pen	ben
N		peng	beng
(n)	(n)	pcha	pa
na	na	pchaj	pai
naj	nai	pchan	pan
nan	nan	pchang	pang
nang	nang	pchao	pao
nao	nao	pchej	pei
ne	ne	pchen	pen
nej	nei	pcheng	peng
nen	nen	pchi	pi
neng	neng	pchiaio	piao
(ng)	(ng)	pchie	pie
ni	ni	pchien	pian
(nia)	(nia)	pchin	pin
niang	niang	pching	ping
niao	niao	pcho	po
nie	nie	pchou	pou
nien	nian	pchu	pu
nin	nin	pi	bi
ning	ning	piao	biao
niu	niu	pie	bie
nou	nou	pien	bian

pin	bing	šang	shang
ping	bing	šao	shao
po	bo	še	she
pu	bu	(šej)	(shei)
		šen	shen
S		šeng	sheng
s'	si	šou	shou
sa	sa	šu	shu
saj	sai	šua	shua
san	san	šuj	shuai
sang	sang	šuan	shuan
sao	sao	šuang	shuang
se	se	šuej	shui
sen	sen	šun	shun
seng	seng	šuo	shuo
si	xi		
sia	xia	T	
siang	xiang	ta	da
siao	xiao	taj	dai
sie	xie	tan	dan
sien	xian	tang	dang
sin	xin	tao	dao
sing	xing	te	de
siou	xiu	tej	dei
siung	xiong	(ten)	(den)
sou	sou	teng	deng
su	su	tcha	ta
sü	xu	tchaj	tai
suan	suan	tchan	tan
süan	xuan	tchang	tang
süe	xue	tchao	tao
suej	sui	tche	te
sun	sun	(tchej)	(tei)
sün	xun	tcheng	teng
sung	song	tchi	ti
suo	suo	tchiao	tiao
		tchie	tie
Š		tchien	tian
š'	shi	tching	ting
ša	sha	tchou	tou
šaj	shai	tchu	tu
šan	shan	tchuan	tuan

tchuej	tui	t'üan	juan
tchun	tun	t'üe	jue
tchung	tong	t'ün	jun
tchuo	tuo		
ti	di	W	
(tia)	(dia)	wa	wa
(tiang)	(diang)	waj	wai
tiao	diao	wan	wan
tie	die	wang	wang
tien	dian	wej	wei
ting	ding	wen	wen
tiou	diu	weng	weng
tou	dou	wo	wo
tu	du	wu	wu
tuan	duan		
tuej	dui	Ž	
tun	dun	ž'	ri
tung	dong	žan	ran
tuo	duo	žang	rang
		žao	rao
Ť		že	re
t'ia	jia	žen	ren
t'iang	jiang	ženg	reng
t'iao	jiao	žou	rou
t'ie	jie	žu	ru
t'ien	jian	(žua)	(rua)
t'in	jin	žuan	ruan
t'ing	jing	žuej	rui
t'i	ji	žun	run
t'iou	jiu	žung	rong
t'iang	jiang	žuo	ruo
t'ü	ju		



## Věcný rejstřík

### A

- Afrika 74, 75  
Amaterasu Ómikami 49, 60  
An-ku (An'gu) 16  
An-šun (Anshun) 16  
Asociace básníků Tchaj-wanu  
(Tchaj-wan š'-žen sie-chuej, Taiwan shiren xiehui) 59  
Asociace umělců Tchaj-wanu  
(Tchaj-wan wen-i-t'ia sie-chuej, Taiwan wenyijia xiehui) 59

### B

- Barma 22, 23, 25  
báseň š' (shi) 43  
báseň š'-čung (shizhong) 47  
báseň t'i-po-jin (jiboyin) 47, 48  
Básnický spolek Pivoňka (Mu-tan š'-še, Mudan shishe) 47  
Bauhaus, umělecká škola 22  
Benátky 72  
Berkeley 73  
Berlín 19  
Bílý teror (Paj-se kchung-pu, Baise kongbu) 63  
bojující literatura (čan-tou wen-süe, zhandou wenxue) 64  
Bonn 19  
Britské muzeum 14  
Brusel 73  
Buddha 34

### C

- cestopisný esej (jou-t'i, youji) 43  
Císařská státní kolej (Kuo-c'-t'ien, Guozijian) 16

## Č

Če-t'iang (Zhejiang), provincie 74, 76  
Čchang-ša (Changsha) 16  
Čcheng-tu (Chengdu) 16  
Čchien-čching-kung (Qianqinggong), palác 15  
Čching, dynastie 14, 18, 35, 42, 49  
Čching-i-jüan (Qingyiyuan), zahrada 16  
Čína 11, 16, 25, 26, 33, 41, 43–46, 48–50, 52–56, 58, 61–63, 65, 74  
čínská kaligrafie 26  
čínská literatura 41, 45–47, 52, 63  
čínská tušová malba 36  
ČLR 19, 73, 74, 76  
Čung-šan-men (Zhongshanmen), brána v Nankingu 17  
Čunking (Čchung-čching, Chongqing) 16, 22

## D

Dlouhá řeka 16  
Džehol 16  
Džurčeni 45

## E

E-mej, pohoří 16  
éra Meidži 50  
eunuch 13, 15  
expresionismus 29

## F

fa-lang-cchaj (falangcai). Viz chua-fa-lang, malířská technika 15  
Frankfurt 74  
Fu-t'ien (Fujian), provincie 43, 45, 47

## G

Galerie starožitností (Ku-wu čchen-lie-suo, Guwu chenliesuo) 16–17  
gender studies 76  
Goethe Institut 74  
Günzburg 71

## H

- Hakka (Kche-t'ia, Kejia) 43
- Historické muzeum 18
- hnutí za novou kulturu
  - (Sin wen-chua jün-tung, Xin wenhua yundong) 46, 49, 51
- hnutí za tchajwanizaci (pen-tchu-chua, bentuhua) 42, 55, 60, 64–66
- hnutí za tchajwanský jazyk
  - (Tchaj-wan chua-wen jün-tung, Taiwan huawen yundong) 53
- Holand'ané 43, 49
- Hongkong 42, 70
- hovorový jazyk (paj-chua, baihua) 49, 52

## CH

- Chang-čou (Hangzhou) 76
- Chan-lin (Hanlin) 13
- Chrám předků 17
- chua-fa-lang (huafalang).
  - Viz fa-lang-cchaj, malířská technika 15
- Chuej-feng (Huifeng) 15
- Chung-wen kuan (Hongwen guan,
  - císařský kulturní a propagační úřad) 11

## I

- I-che-jüan (Yiheyuan), palác 16
- Indie 22, 25

## J

- Jang-mej (Yangmei) 17
- Japonci 16, 45–49, 52, 56, 59–60
- japonská kaligrafie 26
- Japonsko 16, 17, 23, 46–50, 53, 55–62
- japonština 46
- jin a jang (yin yang) 33, 35
- Jižní Sung, dynastie 13, 28
- Jüan, dynastie 13, 14, 18, 34
- Jün-nan (Yunnan), provincie 16, 22, 28, 62

## K

- Keelung 17, 59
- Ken-jüe (Genyue), zahrada 12
- Kchaj-feng (Kaifeng) 15
- Kchuej-čang-ke (Kuizhangge), pavilon 13
- Kitani 45
- kóminka 46, 48
- komunisté 17
- koncept rodného kraje
  - (siang-tchu wen-süe, xiangtu wenxue) 48
- koncept sebemodernizace
  - a sebezsilování (c'-sin c'-čchiang, zixin ziqiang) 50
- koncept sjednocování (dóka) 46
- konceptní písmo 26
- Kongresová knihovna 18
- Korea 45
- Kuang-si (Guangxi), provincie 22
- Kuang-tung (Guangdong), provincie 43
- kubismus 29
- Kuej-čou (Guizhou), provincie 16, 22
- Kuej-jang (Guiyang) 16
- Kulturní revoluce 19, 73, 76
- Kuomintang (Guomindang, GMD) 16–17, 41, 50, 55–56, 61–62, 64

## L

- Le-šan (Leshan) 16
- Liga tchajwanského umění
  - (Tchaj-wan wen-i lien-meng, Taiwan wenyi lianmeng) 55, 57
- Liou-li-čchang (Liulichang) 15
- literátská malba 34
- literátská tušová malba 27–28
- literatura domorodců 66
- literatura nostalgie (siang-čchou wen-süe, xiangchou wenxue) 43
- literatura pojednávající o armádě 59
- literatura protikoloniální (fan-č'-min wen-süe, fanzhimin wenxue) 43
- literatura přistěhovalcká (i-min wen-süe, yimin wenxue) 43
- literatura ran 74
- literatura reportáží 59
- literatura rodné půdy (siang-tchu wen-süe, xiangtu wenxue) 46, 53–55, 57, 60, 64, 72
- literatura Tchaj-wanu 41–42, 43, 45–46, 49, 51–53, 55, 57–58, 61–64, 66

literatura úředníků působících na Tchaj-wanu  
(chuan Tchaj wen-žen te wen-süe, huan Tai wenren de wenxue) 43  
literatura zdomácnělých spisovatelů 65  
Lu-kang (Lugang) 70

## M

Májové hnutí (Wu-s' jün-tung, Wusi yundong) 49, 52, 55  
Malířská akademie (Chua-jüan, Huayuan) 13  
Mandžusko 16, 58–59  
Metropolitní muzeum 14  
Ming, dynastie 18, 35, 43–44, 49  
Ministerstvo zahraničních věcí 17  
Min-nan (Minnan) 43  
Mongolové 13, 73  
monumentální krajinomalba 28

## N

Nakladatelství Vnitřního Mongolska 75  
Nanking 16–17, 22, 73  
Národní palácové muzeum  
(Kuo-li ku-kung bo-wu-jüan, Guoli gugong bowuyuan) 17  
Nihonša 19  
Ning-po (Ningbo) 44

## P

Palácové muzeum 11, 15–20  
Pej-kou (Beigou) 18  
Pej-pchingské (Pekingské) historické muzeum 17  
Peking 11, 13–17, 19, 22, 24, 32, 52, 74  
Pekingský člověk 16  
pen-šeng-žen (benshengren) 62  
Pchu-tchuo-šan (Putuoshan) 44  
Pi-ke, pavilón 11  
Pi-šu-šeng (Bishusheng), knihovna 12  
pluralitní literatura  
(tuo-jüan wen-süe, duoyuan wenxue) 42, 64  
postmodernismus 76

protikomunistická literatura

(fan kung wen-süe, fan gong wenxue) 64

původní obyvatelé Tchaj-wanu (jüan-ču-min, yuanzhumin) 43–45

R

Republika Tchaj-wan

(Tchaj-wan min-ču kuo, Taiwan minzhu guo) 47

revoluce v literatuře

(wen-süe ke-ming, wenxue geming) 48

Rudé moře 75

S

Sahara 75

S'-čchuan (Sichuan), provincie 16, 22, 73

Severní Sung, dynastie 12, 15, 28

Sia-men (Xiamen) 52

Sinchajská revoluce 49

Společnost kultury Tchaj-wanu

(Tchaj-wan wen-chua sie-chuej, Taiwan wenhua xiehui) 50

Společnost nové literatury

(Sin wen-sie, Xin wenxie) 57

Spolek japonské literatury obětující se vlasti

(Nihon bungaku hokokuokai) 59

Spolek nové literatury (Sin-wen sie, Xinwen xie) 50

Spolek nových občanů (Sin-min chuej, Xinmin hui) 50

Spolek osvěty (Čchi-fa chuej, Qifa hui) 50

Spolek ozvěna (Šeng-jing chuej, Shengying hui) 49

Spolek recitace a záznamů od Li-če

(Li pchu jin-še, Li pu yinshe) 47

Spolek recitace od bambusů a slivoní

(Ču-mej jin-še, Zhumei yinshe) 47

Spolek recitace od pavilónu excelentních básníků

(Fej-tching jin-še, Feiting yinshe) 47

Spolek stylu (Tchung-kuang tchi pchaj, Tongguang ti pai) 47

Spolek tchajwanské literatury

obětující se státu (Bungaku Hokokukai) 60

Spolek zvuk jihu (Nan-jin še, Nanyin she) 57

Státě východního moře (Tung-chaj wen-čang,

Donghai wenzhang), spolek 47

Státní knihovna (Kuo-ťia tchu-šu-kuan, Gnojia tushuguan) 18

Státní knihovna v Pekingu  
(Kuo-li Pej-pching tchu-šu-kuan, Guoli Beiping tushuguan) 18  
Strana lidu (Min-čung-tang, Minzhongdang) 50  
Suej, dynastie 11  
Sung, dynastie 12–14, 18  
surrealismus 29

## Š

Šanghaj 16–17, 48, 52, 70  
Šan-tung (Shandong), provincie 69  
Šen-jang (Shenyang) 16  
Šen-si (Shaanxi), provincie 16  
Š'-lin (Shilin) 18  
Španělská Sahara 74

## T

TAC (The Architect Collaborative) 22  
Ta-kao-süan-tien (Dagaoxuandian), chrám 17  
Tchaj-čching-lou (Taiqinglou) 12  
Tchaj-čung (Taizhong) 17, 23, 56  
tchaj-kou (taigou) 19  
Tchaj-nan (Tainan) 47–48, 55, 60  
Tchaj-pej (Taibei) 11, 17–18, 50, 52, 54, 70, 73–74  
tchajwanská literatura 41, 42, 45, 54, 60, 66, 69, 72  
tchajwanský dialekt  
(tchaj-jü, taiyu; min-nan-jü, minnanyu) 53–55, 64  
Tchajwanský spolek pro studium umění  
(Tchaj-wan i-šu jen-t'iou chuej, Taiwan yishu yanjiu hui) 57  
Tchang, dynastie 11–13, 18  
tchang-c' (tangzi) 17  
Tchien-an men (Tian'an men) 17  
Ťiang-su (Jiangsu), provincie 17  
Ťin, dynastie 13–14, 18  
Ťin-men (Jinmen) 44  
Ťing-te-čen (Jingdezhen) 14  
Ťiou-fen (Jiufen) 72  
Tokio 49–50, 57  
tři kompoziční principy 28  
tušové hry 27  
Tvorba (Čchuang-cuo še, Chuangzuo she), spolek 53

## U

- Uhelný pahorek 17
- Úřad služebníků-malířů 13
- Ústav dějin a jazykozpytu Čínské akademie věd 17
- Ústřední knihovna 17
- Ústřední muzeum 17, 18
- Ústřední státní knihovna (Kuo-li čung-jang tchu-šu-kuan, Guoli Zhongyang tushuguan) 18

## W

- waj-šeng-žen (waishengren) 62
- Waj-šuang-si (Waishuangxi) 18, 19
- wen-jen (wenyan) 51
- Wu-feng (Wufeng) 17, 50
- Wu-chan (Wuhan) 16

## Z

- Zakázané město 15
- Zasedání spisovatelů velké Asie (Daitóo bungagusha taikai) 60
- zenové malířství 30
- zenový obraz 30

## Ž

- Žu-jao (Rujao) 13



## Jmenný rejstřík

### B

Boehmer, Ellke 58, 65

### C

Camus, Albert, spisovatel 70

Cchaj Čchiou-tchung (Cai Qiutong; 1900–1984) 56

Cchaj Huej-žu (Cai Huiru; 1881–1929) 50

Cchaj Kuo-lin (Cai Guolin; 1843–1909), literát 47

Cchaj Pchej-chuo (Cai Peihuo; 1889–1983) 50, 54, 55

Cch'-si (Cixi; 1835–1908), císařovna 14

Cchung Fan-čchüan (Cong Fanquan), spisovatel 63

### Č

Čang Aj-ling (Zhang Ailing; 1920–1995), spisovatelka 42

Čang Čao (Zhang Zhao; 1691–1745), učenec 14

Čang Wen-chuan (Zhang Wenhuan), spisovatel 60

Čang Wo-t'ün (Zhang Wojun, vl. jm. Zhang Qinrong; 1902–1955) 52–54, 62

Čankajšek (Tiang Tie-š', Jiang Jieshi; 1887–1975) 17

Čen-cung (Zhenzong; 998–1022), císař 12

Čeng Čcheng-kung (Zheng Chenggong; 1624–1663) 43, 49

Čeng Kchun-wu (Cheng Kunwu) 54

Čchen Čchi-kchuan (Chen Qikuan; 1921), malíř 21–36

Čchen Fu-čchüan (Chen Fuquan) 53

Čchen Tu-siou (Chen Duxiu; 1879–1942), reformátor 49, 51, 52

Čchen Žuo-si (Chen Ruoxi; 1938), spisovatelka 73–74

Čchi Paj-š' (Qi Baishi), malíř 27

Čchi Ťün (Qi Jun; 1917), spisovatelka 76

Čchien Süan (Qian Xuan; 1235–1301), malíř 14

Čchiou Feng-Ťia (Qiu Fengjia; 1864–1912), literát 47

Čchiou Kuej-fen (Qiu Guifen) 42, 51, 64

Čchu Suej-liang (Chu Suiliang; 596–658), kaligraf 11  
Čchung Wu (Chong Wu), básník 52  
Ču Si-ning (Zhu Xining), spisovatel 69  
Ču Tchien-Sin (Zhu Tianxin; 1958), spisovatelka 69–70, 72  
Ču Tchien-wen (Zhu Tianwen; 1956), spisovatelka 71–72  
Ču Tien-žen (Zhu Dianren; 1903–1949), spisovatel 56, 61

## F

Fan Kchuan (Fan Kuan), malíř 28  
Fix, Douglas L. 61  
Fu Pao-š' (Fu Baoshi) 22

## G

Goldbatt, Howard, sinolog 73  
Gropius, Walter (1883–1969), architekt 22

## H

Hamada Shigeo, spisovatel 60  
Hidvéghyová, Elena, sinoložka 75

## CH

Chan Pao-te (Han Baode), kritik 34  
Che Jang-chua (He Yanghua), básník 53  
Chu Š' (Hu Shi; 1891–1962), reformátor 49, 51  
Chuang Čchao-čchin (Huang Chaoqin) 51  
Chuang Čcheng-cchung (Huang Chengcong) 51, 53  
Chuang Kung-wang (Huang Gongwang), malíř 27  
Chuang Š'-Chuej (Huang Shihui; 1900–1945) 54  
Chuang Te-š' (Huang Deshi), spisovatel 59  
Chuej-cung (Huizong; 1082–1135), císař 12, 13  
Chung Čchi-šeng (Hong Qisheng; 1867–1929), básník 48

## J

Jang Chua (Yang Hua; 1906–1936), spisovatel 56, 57  
Jang Jün-pching (Yang Yunping), básník 52, 53, 59  
Jang Kchuej (Yang Kui; 1906–1985), spisovatel 55–57, 60–63  
Jang Šou-jü (Yang Shouyu; 1905–1959), spisovatel 56

Jen Čen-čching (Yan Zhenqing; 709–785), kaligraf 12  
Jie Š'-tchao (Ye Shitao; 1925), spisovatel 60, 64  
Jie Tchao (Ye Tao) 57  
Jü Jung-che (Yu Yonghe; 1691–1696), spisovatel 44  
Jü Š'-nan (Yu Shinan; 558–638), kaligraf 11  
Jüan Čchiung-čchiung (Yuan Qionqiong; 1950), spisovatelka 71  
Jüan-ti (Yuandi; 49–33 př. n. l.), císař 11

## K

Kafka, Franz, spisovatel 70  
Kao-cung (Gaozong; 1127–1162), císař 13  
Kao-cung (Gaozong; 1736–1795), císař 14  
Ku Kchaj-č' (Gu Kaizhi; 334–406), malíř 14  
Kublaj (1260–1294), císař 13  
Kuo Čchiou-šeng (Guo Qiusheng; 1904–1980) 54  
Kuo Si (Guo Xi), malíř 27, 28  
Kuo Šuej-ce (Guo Shuize; 1907–1995), spisovatel 56  
Kuo, Jason C. 23, 25, 27, 29

## L

Laj Che (Lai He; 1894–1943), spisovatel 53, 55–57  
Laj Ming-chung (Lai Minghong), spisovatel 63  
Li Ang (vl. jm. Š' Šu-tuan; 1952), spisovatelka 70–71  
Liang Čchi-čchao (Liang Qichao) 50  
Liang Kchaj (Liang Kai), malíř 27  
Liang Š'-čeng (Liang Shizheng; 1697–1763), učenec 14  
Liao Chuej-jing (Liao Huiying), spisovatelka 71–72  
Liao Jü-wen (Liao Yuwen), spisovatel 56  
Lien Ja-tchang (Lian Yatang; 1878–1936), literát 48, 52  
Lin Sien-tchang (Lin Xiantang; 1881–1956) 50  
Lin Žuej-ming (Lin Ruiming) 55  
Ling Jen (Ling Yan), spisovatelka 72–73  
Liou Sü (Liu Xu) 14  
Liou Teng-chan (Liu Denghan) 43  
Lü Che-žuo (Lü Heruo, vl. jm. Lü Shitui; 1914–1951), spisovatel 55, 57, 60  
Lu Sün (Lu Xun; 1881–1936), spisovatel 53, 55  
Lung Jing-čung (Long Yingzhong), spisovatel 59, 60, 61, 63  
Luo Tchuo-jing (Luo Tuoying, vl. jm. Luo Šu-fan) 62, 63

## M

Mao Ce-tung (1893–1976) 73, 74

Monet, Claude, malíř 25

Mu-čchi (Muqi), malíř 27

## N

Ni Can (Ni Zan), malíř 28

Nishikawa Mitsuru (1909–1999), spisovatel 59, 60

## O

Ou-jang Ming (Ouyang Ming), spisovatel 63

Ou-jang Siou (Ouyang Xiu; 1007–1072), historik 12

## P

Paj Sien-jung (Bai Xianrong), spisovatel 65

Pei, I. M. (1917), architekt 23

Pchu-i (Puyi; 1906–1967), císař 15

Pchu-t'ie (Pujie) 15

Pokora, Timoteus, sinolog 74

Pollock, Jackson, malíř 25

## S

San Mao (San Mao, vl. jm. Čchen Pching, Chen Ping; 1943–1991),  
spisovatelka 74–75

Sató Haruo, spisovatel 57

Sen-ke (Senge; 1288–1331), princezna 13

Shah Konsin (Ša Kung-čchüan, Sha Gongquan) 17

Si Mu-žung (Xi Murong; 1943), spisovatelka 73

Siao-cung (Xiaozong; 1488–1505), císař 14

S'-ma Čchien (Sima Qian), historik 11

Sü Nan-jing (Xu Nanying; 1855–1907), literát 47

Sü Pej-chung (Xu Beihong) 22

Sü Šen (Xu Shen) 54

Su Wej-čen (Su Weizhen), spisovatelka 71–72

Süan-cung (Xuanzong; 1426–1449), císař 14

Süan-cung (Xuanzong; 705–756), císař 11

Sunjatsen 50

## Š

- Š' Šu-čching (Shi Shuqing) spisovatelka 70  
Š' Šu-nü (Shi Shunü), literární kritička 70  
Š'-cu (Shizu; 1644–1661), císař 14  
Šen Cchung-wen (Shen Congwen), spisovatel 53  
Šen Kuang-wen (Shen Guangwen; 1612–1688), spisovatel 44  
Šen Ming (Shen Ming), spisovatel 63  
Šeng-cu (Shengzu; 1662–1722), císař 14

## T

- Tchaj-cu (Taizu; 1368–1398), císař 13  
Tchaj-cung (Taizong; 627–649), císař 11  
Tchaj-cung (Taizong; 976–997), císař 11, 12  
Tchang Ťing-sung (Tang Jingsong; 1841–1903), literát 47  
Tchao Jüan-ming (Tao Yuanming; 365–427), spisovatel 44  
Tchien Jou-šeng (Tian Yousheng), spisovatel 53  
Ťiang Ťing-kuo (Jiang Jingguo) 17  
Ťiang Wej-šuej (Jiang Weishui; 1890–1931) 50  
Ťin-liang (Jinliang) 15  
Tobey, Mark, malíř 25, 26  
Tung Čchi-čchang (Dong Qichang; 1555–1636), malíř 14

## V

- van Gulik, Robert 24

## W

- Wang Paj-jüan (Wang Baiyuan; 1902–1965), spisovatel 56  
Wang Si-č' (Wang Xizhi; 321–79), kaligraf 11, 14  
Wang Sien-č' (Wang Xianzhi; 344–386), kaligraf 14  
Wang Sün (Wang Xun; 350–401), kaligraf 14  
Wang Ťin-ťiang (Wang Jinjiang; 1909–1984), spisovatel 56  
Wen-cung (Wenzong; 1304–1332), císař 13  
Wu Čen (Wu Zhen), malíř 28  
Wu-ti (Wudi; 140–87 př. n. l.), císař 11



## Rejstřík literárních a výtvarných děl

### B

- Barva černí (Chej-an te jen-se, Hei'an de yanse) 71, 72  
Benátky 25  
Bezcitný déšť (Wu čching te jü, Wu qing de yu) 52  
Bezradnost 30  
Bláznivá píseň měsíce (Tuej jüe kchuang ke, Dui yue kuang ge) 52  
Bratři (Ti-siung, Dixiong) 53

### C

- Cesta k Broskvovému prameni 34  
Cesta se stáčí 32  
C'-'in-čcheng (Zijin Cheng, Forbidden City) 19  
Co očekávají řeky a hory (Tiang šan jou taj, Jiang shan you dai) 73

### Č

- Čarovná zahrada (Mi-jüan, Miyuan) 71  
Červánky 28  
Čchang-an na vrcholu slávy 31  
Čchun-chua-ke tchie (Chunhuage tie), antologie 12  
Člověk zezadu (Pej-jing, Beiying) 75  
Čluny na hladině 27  
Čtyřdílná knihnice (S'-'kchu čchüan-šu, Siku quanshu) 14  
Čtyřdílný katalog tisků, kaligrafie a obrazů 16

### D

- Dálava 31  
Daleko 31  
Deník Číny (Čung-chua ž'-'pao, Zhonghua ribao) 61  
Deník Mír (Che-pching ž'-'pao, Heping ribao) 56

Deník ústřední vlády (Čung-jang ž'-bao, Zhongyang ribao) 42, 61  
Dvojitá zástěna 31  
Dvojitý svět 32

## F

Formosa (Fu-er -mo-ša, Fu'er mosha) 57  
Fotbal 26, 27

## H

Hlas jihu (Nan-jin, Nanyin) 54  
Hledání 33  
Hongkongská trilogie 70  
Horská obydlí 29  
Horské panorama 27

## CH

China Times 72

## J

Je jedna taková písnička (Jou i šou ke, You yi shou ge) 73  
Jezero 32  
Jin-jang No. 2 32  
Jistá záhuba 30  
Jitřní záře 31

## K

Kaligraf Wang Si-č' pozoruje labutě 14  
Katedrála v Rouenu při západu slunce 25  
Katedrála 25, 27  
Každá žádost bude vyslyšena 34  
Konec cesty 26  
Koupání 34  
Krajina se s mými kroky mění 31  
Krásy konce století (Š'-t'i mo te chua-li, Shiji mo de hnali) 72  
Kritika literatury (Bungaku Hyóron) 57  
Kroužení – Nebe a Země se točí 29



Kroužení vzduchem 31

Kroužení 29, 31

## L

Labyrint 33

Lahůdky 27

Lampiónová slavnost 25

Láska v chaotickém městě (Luan tu č' lien, Luan du zhi lian) 52, 53

Let 31

Lidé (Žen-žen, Renren) 53

Linie života 26

Literatura (Wen-süe siao-kchan, Wenxue xiaokan) 61

Los Angeles Times Book Review 72

Lotosový kořen 33

Lucerny 25, 27

## M

Méně je někdy více 30

Město smutku 72

Mezi horou a vodou 28, 29

Místo v ústraní 32

Mládí bez pocitu záště (Wu jüan te čching-čchun, Wu yuan de qingchun) 73

Moderní literatura Tchaj-wanu (Tchaj-wan sin wen-süe š', Taiwan xin wenxue shi) 64

Monáda 31

Moře uvnitř 31

Most 31, 62, 63

Můj syn 30

Myiajima 25, 27

Mýtický samovzniklý ostrov (Šen-mi te c'-č' tao, Shenmi de zizhi dao) 52

## N

Na jih od řeky 31

Na řece o svátcích Čching-ming 15

Náklonnost 30

Nálada 31

Naskrz scénérii 32

Nástin dějin tchajwanské literatury (Tchaj-wan wen-süe š'-kang,  
Taiwan wenxue shigang) 60

Návrat domů (Kuej-t'ia, Gujia) 56

Návštěva sirných pramenů v Pej-tchou  
(Pej-tchou tchan-fang čchu liou-süe, Beitou tanfang chu liuxue) 44  
Návštěva 27  
Nedeslaný milostný dopis (I feng wej tí-te čching-šu, Yi feng wei jide qingshu) 70  
Nerozluční 30  
Nešťastný (Fan-men, Fanmen) 52  
New York Times Book Review 72  
Nízké mraky 27  
Nová literatura Tchaj-wanu  
(Tchaj-wan sin we-süe, Taiwan xin wenxue) 56, 57  
Nové lidové noviny Tchaj-wanu (Tchaj-wan sin-min pao, Taiwan xinmin bao) 57  
Nový (Sin-sin, Xinxin) 61  
Nový deník (Sin ž'-pao, Xin ribao) 61  
Nový deník Tchaj-wanu  
(Tchaj-wan ž'-ž' sin-pao, Taiwan riri xinbao) 59  
Nový koncept reformy básní na Tchaj-wanu  
(Tchaj-wan š'-t'ie ke sin lun, Taiwan shijie ge xin lun) 48  
Nový život Tchaj-wanu  
(Tchaj-wan sin-šeng pao, Taiwan xinsheng bao) 61, 62  
Nymfa 31

## O

O novém člověku (Sin-min šuo, Xinmin shuo) 50  
Období dešťů se již nevrátí (Jü-t'i pu caj laj, Yuji bu zai lai) 75  
Oči času (Suej-jüe te jen-t'ing, Suiyue de yanjing) 72  
Odlož řeznický nůž a okamžitě se staneš Buddhou 34  
Odplývající květy let (Liou šuej nien-chua, Liu shui nianhua) 71  
Odpočinek 30  
Ohyb řeky 29  
Osamělá loďka na liduprázdném břehu 31  
Osud poloviny života (Pan-šeng jüan, Bansheng yuan) 42

## P

Pamatuji si... (Wo tí-te..., Wo jide...) 69  
Plačící měsíc 27  
Plačící velbloud (Kchu-čchi te luo-tchuo, Kuqi de luotuo) 75  
Počátek 31  
Podzimní loučení (Caj čchiou-tchien tao-pie, Zai qiutian daobie) 72  
Pohled do hloubky 31  
Poklady a knihy ze studovny Š'-čchü (Š'-čchü pao-t'i, Shiqu baoji) 14

Poledne 29  
Poprava starosty Jina (Jin sien-čang, Yin xianzhang) 73  
Posvátná hora Fang-chu 31, 34  
Poučení pro dvorní dámy 14  
Pramen 28  
Prázdnota 28  
Préerie 26  
Prodej losů (Maj cchaj-pchiao, Mai cai piao) 53  
Prolínající se světy 32  
Proti světlu (Kuang lin, Guang lin) 53  
Proud (Liou, Liu) 71  
Průzračnost 33  
Předvečer nového roku u Su-jüe (Su-jüe te čchu-si, Suyue de chuxi) 74  
Přerušená nit (Tuan sien, Duan xian) 71  
Přetahování lana 26  
Příběhy jezerního břehu 31  
Příběhy ze Sahary (Sa-cha-la te ku-š', Sahala de gushi) 75  
Přijímací síň bakaláře Čenga  
(Čeng siou-cchaj te kche-tching, Zheng xiucui de keting) 53  
Půvabné ženy 31

## R

Radosti mládí 30  
Rodina – Co je malé, to je hezké 30  
Romantické vyprávění o vějíři s ponaučením pro ženy  
(Nü-t'ie šan čchi tchan, Nüjie shan qi tan) 57  
Rozchod (Liou-li, Liuli) 71  
Roznašeč novin (Sung-pao-fu, Songbaofu) 56  
Rukověť lidu (Žen-min tao-pao, Renmin daobao) 56  
Rybářská vesnice 32  
Rybářské lodě 29  
Rýžová pole ve sněhu 27

## Ř

Řeka Ťia-ling 25

## S

San Mao wen-t'í 75  
Scénérie 34

Sen v červeném domě 31  
Severka 31  
Síla 27  
Slunce a měsíc 29, 30  
Spojená literatura (Lien-che wen-süe, Lianhe wenxue) 64  
Spolkové noviny (Chuej-pao, Huibao) 51  
Staré stromy 29  
Stáří a mládí 30  
Stěhovaví ptáci 31  
Stopy dospívání (Čcheng-čang te chen-t'i, Chengzhang de henji) 73  
Studovna tří vzácností (San-si-tchang, Sanxitang) 14  
Süan-che (Xuanhe) 12  
Süan-che chua-pchu (Xuanhe huapu) 12  
Süan-che po-ku tchu-pchu (Xuanhe bogu tupu) 12  
Süan-che šu-pchu (Xuanhe shupu) 12  
Svět za tímto světem 31  
Světské myšlenky 31  
Svoboda (C'-jou pao, Ziyou bao) 61  
Syrové a čerstvé 27

## T

Talent, který se sám projeví (Tchuo-jing, Tuoying) 56  
Tančíme 30  
Ten, kdo píše o životě (Sie šeng-če, Xie shengzhe) 73  
Tchajpejané (Tchaj-pej-ren, Taibeiren) 65  
Tchaj-wan (Taiwan) 51  
Tchajwanská mládež (Tchaj-wan čching-nien, Taiwan qingnian) 50, 51  
Tchajwanské lidové noviny (Tchaj-wan min-pao, Taiwan minbao) 52, 53  
Tchajwanské umění (Tchaj-wan wen-i, Taiwan wenyi) 57  
Ticho (Čchen-t'i, Chenji) 52  
Tóny podzimu 27  
Touha vzlétnout 26  
Toužebné očekávání 31  
Tragická historie paní Paj (Paj tchaj-tchaj te aj š', Bai taitai de ai shi) 53  
Trh 31  
Týdeník jednoho Janga (I jang čou-pao, Yi yang zhoubao) 56, 61

## U

Učitel Čchaj (Čchaj š'-fu, Chai Shifu) 72  
Údolí 28, 29

Umělecký Tchaj-wan (Wen-i Tchaj-wan, Wenyi Taiwan) 59, 60  
Umění Tchaj-wanu (Tchaj-wan wen-i, Taiwan wenyi) 57  
Únava z lásky (Čching-aj feng-čchen, Qingai fengchen) 71  
Úsvit 31

## V

Váhy (I kan čcheng-c', Yi gan chengzi) 53, 56  
Večerní člun 25  
Večerní slunce ozařuje zasněžené vrcholky 28  
Velké učení (Ta-süe, Daxue) 50  
Vesnice Zeměkoule 31  
Vlastní království (C'-t'i te tchien-kchung, Ziji de tiankong) 71  
Vražda manžela (Ša fu, Sha fu) 70  
Vrchol hory 31  
Vřava boje (Tou nao že, Dou nao re) 53  
Vykročení z temné noci (Cou-čchu an-jie, Zouchu anye) 70  
Vzpomínka na mé bratry z vojenského sídliště  
(Siang wo t'üan-cchun te siung-ti men,  
Xiang wo juancun de xiongdí men) 69

## Z

Zahrada 32  
Záležitost dvou lidí (Liang ke žen te š', Liang ge ren de shi) 71  
Zamrzlý přístav 29  
Zápisky o sbírání starožitností (T'i-kulu, Jigu lu) 12  
Zápisky opuštěného muže (Chuang-žen šou-t'i, Huangren shouji) 72  
Zápisky slaměného panáčka (Tao-cchao-žen šou-t'i, Daocaoren shouji) 75  
Zápisky z cest po mořích a dvorech (Paj-chaj t'i-jou, Baihai jiyou) 44  
Zápisky z cest po Pej-tchou (Pej-tchou jou-t'i, Beitou youji) 44  
Záznam o svatbě (T'ie-chun-t'i, Jiehunji) 75  
Zde rostou posvátné broskve (Cch' jou sien tchao, Ci you xian tao) 76  
Země 31  
Zemské formace 34  
Zloděj oceánů (T'iang jang ta tao, Jiang yang da dao) 75  
Zmlklý drozd (Š'-šeng chua-mej, Shisheng huamei) 72  
Zvířecí řeč rodu klokanů (Taj-šu-cu wu-jü, Daishuzu wuyu) 70  
Zvuk jihu (Nan-jin, Nanyin) 57

Ž

Žádostivost 31

Žizeň 30

Žlutá řeka pramení v nebesích 31



ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS  
FAKULTAS PHILOSOPHICA

## **ORIENTALIA I**

Hlavní uspořadatel: Mgr. Ondřej Kučera  
Výkonný redaktor prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Redakční rada:

předseda: Mgr. David Uher, Ph.D.

členové: doc. PhDr. Miriam Löwensteinová, PhDr. Lubica Obuchová,  
Lucie Olivová, M.A., Ph.D., Jan Sýkora, Ph.D., Mgr. Ivona Schieldová, Ph.D.

Odpovědná redaktorka: Jarmila Kopečková, Mgr. Jana Kreiselová  
Technická redaktorka: RNDr. Miroslava Kouřilová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
www.upol.cz/vup  
e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2007  
Ediční řada – AUPO

1. vydání

**ISBN 978-80-244-1710-3**