

Dálný východ

Ročník VIII
číslo 2
2018

Z OBSAHU

Kuchtík z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky
ve filmech *Chandni Chowk to China* a *Taum Arivu*

Miroslav Libicher

Ztraceno v překladu: japonské stereotypy
pod taktovkou americké filmové tvorby

Barbora Nohlová

Oriental Motives on Herend Porcelain

Kinga Voros

Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny

David Uher

Fonetická analýza textu se zaměřením na akcentuační vazby
prepozicičního slovesa /dào/

Kristýna Pavlačková

Prozodická analýza čínského vtipu

Barbora Slivoníková

Explorations on teaching models
for Mandarin Chinese experience courses abroad

Lu Shufang

Za Oldřichem Králem a jeho překlady

Lucie Olivová

Dálný východ

Far East

Ročník VIII

číslo 2

Univerzita Palackého v Olomouci

Olomouc 2018

Redakce

Vedoucí redaktor: doc. David Uher, PhD

Členové redakční rady:

prof. Zdeňka Švarcová, Dr., doc. Lucie Olivová, Ph.D., DSc.,
doc. Ing. Ludmila Mládková, Ph.D., doc. Mgr. Roman Jašek, Ph.D.,
doc. Ing. Miloslava Chovancová, Ph.D., doc. Ing. Jan Sýkora, M.A., Ph.D.,
doc. PhDr. Miriam Löwensteinová, Ph.D., Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.

Adresa redakce:

Dálný východ
Katedra asijských studií, Katedra aplikované ekonomie
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 14
771 80 Olomouc
www.kas.upol.cz

Technická redakce: Helena Hladišová

Obálka: Jiřina Vaclová

Odpovědný redaktor: Otakar Loutocký

Vydala a vytiskla: Univerzita Palackého v Olomouci,

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

email: vup@upol.cz

*Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře,
udělené roku 2018 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR
v rámci Institucionálního rozvojového plánu Filozofické fakultě
Univerzity Palackého v Olomouci.*

ISSN: 1805-1049

MK ČR E 20430

Olomouc 2018

OBSAH

Úvodem	5
Kuchtík z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky ve filmech <i>Chandni Chowk to China</i> a <i>7aum Arivu</i>	6
Miroslav Libicher	
Ztraceno v překladu:	
Japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby	17
Barbora Nohlová	
Oriental Motives on Herend Porcelain	25
Kinga Voros	
Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny	31
David Uher	
Prosodická analýza akcentuačních vazeb prepozičního slovesa /dào/	37
Kristýna Pavlačková	
Prozodická analýza čínského vtipu	60
Barbora Slivoníková	
Explorations on teaching models for Mandarin Chinese experience courses abroad	78
Lu Shufang	
Za Oldřichem Králem a jeho překlady	89
Lucie Olivová	

ÚVODEM

V první části čtrnáctého čísla našeho časopisu jsme se rozhodli navázat na hold, který jsme vzdali snad nejvýznamnějšímu teoretikovi orientalismu, profesoru anglické a srovnávací literatury Kolumbijské univerzity v Novém Yorku, literárnímu historikovi a teoretikovi Edwardu W. Saidovi (1935–2003) ve druhém čísle sedmého ročníku. Zahajujeme jej proto příspěvkem **Miroslava Libichera**, který ve svém příspěvku sleduje orientální orientalismus v kontextu indické filmové tvorby, téma, na které upozorňují kritikové Saidova přístupu k orientalismu. Následuje práce **Barbory Nohlové**, která rozebírá orientalismus obsažený v japonském kontextu v americkém snímku *Ztraceno v překladu* (2003). Následně zařazujeme článek, který se sice odvrací od problematiky orientální kinematografie, ale k orientismu se vyjadřuje prostřednictvím umění, jmenovitě k produktům maďarské porcelánky Herend z pera **Kingy Voros**. Konečně je tato první část uzavřena komentářem Davida Uhra týkajícím se překladů názvů amerických filmů do čínštiny perspektivou kritické translatologie.

Druhá část tohoto našeho čísla je věnována čínskému jazyku: dva příspěvky dále rozvíjejí myšlenky, které jsou obsaženy v pracích Oldřicha Švarného. Ten, ačkoliv otevřel klíčová témata, zabýval se především prosodickým charakterem věty. V tomto smyslu na něj navázala ve svém článku **Kristýna Pavlačková**, když prosodické analýze podrobila věty z jeho *Učebního slovníku jazyka čínského* (1998–2000), přičemž se zaměřila na vazby jednoho z nejfrekventovanějších sloves moderní čínštiny. Toto téma vzbudilo zájem mezi studentky navazujícího magisterského studia Čínské filologie na Katedře asijských studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci tak, že v následném akademickém roce zpracovaly slovesa /gěi/ a /zài/. **Barbora Slivoníková** posouvá výzkum Oldřicha Švarného i kvalitativně, když se koncentruje na delší úseky textu, konkrétně analýzu anekdoty v čínštině. Oba texty pro zveřejnění v našem časopise upravily **Markéta Otýpková**, respektive **Michaela Frydrychová**, studentky doktorského programu Jazyky a kultura Číny a Japonska na Katedře asijských studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, za což jim oběma patří náš dík. Tuto druhou část ukončujeme příspěvkem **Lu Shufang**, který se zabývá výukovými strategiemi zaměřenými na pokročilé studenty čínštiny mimo Čínu.

Celé číslo pak uzavíráme nekrologem Oldřicha Krále, jehož autorkou je **Lucie Olivová**.

v Olomouci, 27. listopadu 2019

David Uher

KUCHTÍK Z DILLÍ SE UČÍ KUNG-FU: čínské kulturní prvky ve filmech *Chandni Chowk to China* a *7aum Arivu*¹

Miroslav Libicher

Abstrakt: *Jednou z výhrad, kterou s oblibou vznášejí kritikové orientalismu amerického literárního komparatisty palestinského původu Edwarda Saida (1935–2003) proti jeho práci je skutečnost, že se nezabývá orientálním orientalismem, tj. pohledem samotných Orientálců na jiné části Orientu. Tento text si proto klade za cíl zmiňovaný nedostatek zmírnit pohledem na čínskou realitu očima indických filmových tvůrců, jmenovitě se soustřeďuje na čínské kulturní vlivy v hindské akční komedii Chandni Chowk to China (2009) a v tamilském snímku 7aum Arivu (2011). Důvodem současného indického zájmu o čínské prostředí je samozřejmě celosvětově rostoucí význam Číny. Nicméně vzhledem k tomu, že čínská realita je v těchto snímcích zprostředkována zejména složitě inscenovanými scénami prezentujícími bojová umění, je samozřejmě nelze považovat za reálný obraz „země Středu.“ Jejich pohled je vesměs stereotypizující a exotizující. Stěží je však současně možné přehlédnout, že místem vzniku takového pohledu není nutně zahraničí. Přehledné strukturování a kategorizace složité reality tak sice usnadňuje divákovi se se snímkem identifikovat, např. Zhang Yimouovou poetikou, která je typickým rysem čínské filmové produkce, se však takové filmy inspirují jen velmi zřídka. Výsledkem takových transformačních pokusů je tak zákonitě kompromis mezi globální diváckou srozumitelností a lokálními poetickými specifiky.*

Klíčová slova: *orientální orientalismus, stereotyp, indická kinematografie, tamilská kinematografie, čínská kinematografie*

Edward Said svůj vlivný koncept orientalismu – předsudečného, romantizujícího a rozdíly zdůrazňujícího náhledu Západu na východní kultury – přímo provázal s nerovnými politickými vztahy, které mezi Orientem a Okcidentem existovaly v koloniálním období.² Hledání orientalistických reprezentací v kulturních dílech, které jsou samy produktem Orientu, by se proto mohlo jevit poněkud kontraintuitivním. Jiný pohled se nám ale naskytne, pokud přijmeme konceptualizaci, kterou užívá třeba Buruma a Margalit: ti na Orient a Okcident nenahlíží jako na primární geografické, nýbrž spíše kulturně-společenské kategorie. Okcident je spojen s moderní, individualistickou a industriální společností, zatímco Orient se společností tradiční, předmoderní uspořádanou.³ V tomto pojetí se tedy kultura zobrazovaná orientali-

¹ Studie vznikla za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2019_025).

² Said 2008: 11–40.

³ Buruma, Margalit 2005.

stickým způsobem vůbec nemusí nacházet geograficky na východ od kultury, která takové zobrazení vytváří. Jelikož je předmětem zájmu tohoto příspěvku primárně kinematografie, je také třeba vzít v potaz, že samotný film jakožto kulturní forma vznikl na Západě kulturním i geografickým a až později si jej osvojily i nezápadní kultury. Například většina filmařů v arabských zemích (vyjma Egypta) je dodnes tvořena lidmi, kteří disponují západním vzděláním a obvykle i pohledem na svět, což u místních intelektuálů budí diskuze, zda se arabská kinematografie vůbec zbavila myšlenkového dědictví kolonialismu.⁴

Indie a Čína,⁵ tedy země, o nichž bude tento článek pojednávat především, si vlastní filmovou kulturu, která není přímo závislá na financích a expertech ze Západu, dokázaly vybudovat velmi rychle. Jelikož však obě země procházely (a stále procházejí) bouřlivou modernizací, vnitřní pnutí mezi (západní) modernitou a (místními) tradicemi výrazně formovalo i podobu jejich populární kultury. V obou zemích se také mnoho filmařů hlásilo k levicovým myšlenkám a prostřednictvím svých filmů volali po společenské změně a revizi lokálních tradic.⁶ V obou kinematografiích tak již různí autoři identifikovali mnoho orientalizujících motivů spojených se zobrazováním náboženských či národnostních menšin. V případě indické tvorby se to týká zejména muslimů (obzvláště Pákistánců),⁷ v případě tvorby čínské zase menšinových, nehanských etnik.⁸

Zejména ve filmech snažících se o úspěch u mezinárodního publika ovšem může docházet i k orientalizujícímu zobrazování vlastní, většinové kultury. To lze demonstrovat zejména na příkladu čínské kinematografie, která oproti té indické dále a s větším úspěchem proráží do globální distribuce. Za přílišné vycházení vstříc západním představám o Číně byly místními intelektuály kritizovány již filmy tzv. 5. generace, díky nimž se čínská tvorba v druhé polovině 80. let minulého století prosadila na západních festivalech. Příkladem takové kritiky může být třeba reakce novinářky a aktivistky Dai Qing na slavný snímek režiséra Zhang Yimoua *Vyvěste červené lampiony* (1991).⁹ Další Zhangův film *Květy války* (2011) byl kritizován za svou snahu zprostředkovat čínský příběh skrze postavu Západana hraného hollywoodskou hvězdou Christianem Balem.¹⁰

⁴ Hammond 2005: 112–113.

⁵ Nebude-li specifikováno jinak, pod pojmy typu „čínská kinematografie“ zahrnuji obecně tvorbu čínských mluvčích států, tedy pevninské Číny, Taiwanu a Hongkongu.

⁶ V Indii řada předních filmařů jako byli Mehboob Khan, Guru Dutt, či Bimal Roy, sympatizovala buď přímo s komunismem, nebo alespoň s levicově laděným sociálním progresivismem (Thoraval 2000: 71–72). V Číně 20. a zejména 30. let existovala silná vlna společensky angažovaných, levicových filmů reprezentovaná zejména tvorbou šanghajskeho studia Lianhua. Po vzniku Čínské lidové republiky se film dostal přímo pod kontrolu komunistické vlády (Zhang 2004: 58–59, 189).

⁷ Dwyer 2006: 97–131, srov. Bhashkar, Allen 2009: 3–23.

⁸ Shaffer 2007, online.

⁹ Qing, Tai 1993, online.

¹⁰ Yang 2014, online.

Na poli populární kinematografie byly dlouho vzájemné kontakty mezi Indií a Čínou spíše raritou. Nejspíše jediným významným indickým filmem, který ještě před rokem 2000 tematizoval Čínu, je slavné válečné drama *Haqeeqat* (1964) odehrávající se během čínsko-indické války o himalájské pohraničí v roce 1962. V čínské produkci nalezneme různé indické kulturní prvky také velice zřídka – jako výjimky můžeme jmenovat třeba bláznivou komedii *Himalya Singh* (2005) odehrávající se přímo v Indii, či velkofilm *Mýtus* (2005), v němž Jackie Chan zápasí s indickými bojovníky.¹¹ Ačkoli se indické filmy obvykle přímo neodkazovaly k Číně, nejpозději od počátku 90. let v nich začal být velmi patrný stylistický vliv hongkongské akční kinematografie a vzniklo dokonce i několik neoficiální indických remaků hongkongských filmů.¹² V následujícím textu se formou intertextuální analýzy zaměřím na čínské vlivy a kulturní prvky v hidské akční komedii *Chandni Chowk to China* (2009) režiséra Nikhila Advaniho, přičemž ji v některých aspektech srovnám s tamilským snímkem *7aum Arivu* (2011), za nímž stojí režisér A. R. Murugadoss. Oba filmy lze přitom považovat za průkopníky dvou aktuálních trendů populárního indického filmu: prvním je stále významnější přítomnost složitě inscenovaných scén s bojovým uměním a druhým právě narůstající zájem indických filmařů o Čínu.¹³

***Chandni Chowk to China* (2009)**

Hlavním hrdinou filmu je nahlouplý, pověřčivý a nevzdělaný kuchař Sidhu z Chandni Chowk – srdce starého Dillí. Jeho život se změní v chvíli, kdy v něm obyvatelé odlehle čínské vesnice překvapivě identifikují reinkarnaci místního legendárního hrdiny Liu Shenga. Slibují si od něj, že je dokáže zbavit teroru gangstera a mistra bojového umění Hodji. Sidhu se pod příslibem nabytí slávy a bohatství vypraví do Číny, kde jej ale Hodja při první konfrontaci potupně porazí. Až poté, co se indický hrdina setká s čínským mistrem kung-fu a sám se od něj naučí umění boje beze zbraně, je schopen s Hodjou jednou provždy skoncovat. Zde jednoduše načrtnutou zápletku film rozvádí prostřednictvím množství dílčích událostí a vršících se nedorozumění, přičemž využívá řadu vedlejších postav, mezi nimiž jsou postupně odhalovány různé nečekané vztahy.

Aby byl další text srozumitelný, je nutné několik těchto postav představit: Dada, jenž je Sidhuovým pěstounským otcem, ve filmu vystupuje jen krátce, ale má důležitou úlohu. Je představen jako čestný muž zocelený každodenními starostmi, který dobře ob stojí i v pěstních soubojích. V polovině filmu je však zabit Hodjou, což

¹¹ Jde zároveň o asi jediný čínský film, v němž se objevují autentická indická bojová umění (konkrétně kalaripayattu s kořeny v Kérole). V jiných čínských filmech, mezi něž patří třeba *Lao shu la gui* (1979) nebo *Da ji lao* (2003), bojovníci z Indie vynikají hlavně notně nadsazenou „jógínskou“ ohebností.

¹² Libicher 2015, s. 76.

¹³ Ten je pravděpodobně motivovaný zejména komerční atraktivitou čínského filmového trhu. Na něm zatím nejvíce uspěl snímek *Dangal* (2016), který v Číně vydělal více jak 192 milionů dolarů. Ve stejné době se v čínských kinech dařilo i dvěma filmům s výraznými indickými prvky – koprodukční akční komedii *Gong fu yu jia* (2017) a osobitě adaptaci *Putování na Západ – Xi you fu yao pian* (2017; Cain 2017, online).

namotivuje Sidhua, aby se mu pomstil. Druhým Sidhuovým společníkem je šejdířský a poněkud potměšilý mystik Chopstick, který o sobě tvrdí, že jeho matka pochází z Číny. Ze smíšené čínsko-indické rodiny pochází také dvojčata Sakhi a Suzy, které však od dětství žijí zcela odděleně a setkají se až v závěru filmu: Sakhi pracuje jako modelka v teleshoppingových spotech na výrobky z Číny, zatímco ze Suzy si Hodja vychoval nájemnou zlodějkou a vražedkyni známou jako Meow Meow. Ztraceným otcem obou sester je bývalý čínský policista, z něhož se stane Sidhuův sifu – učitel kung-fu.

Postavy mezi Indií a Čínou

Již v obsazení některých postav můžeme identifikovat zřetelné intertextuální odkazy. Někteří herci byli očividně vybráni i pro své předchozí role a image, jakou si u diváků stihli vybudovat. Akshay Kumar, představitel hlavního hrdiny Sidhua, je v současnosti znám zejména pro své bláznivé komedie a nacionalisticky laděné thrillery, má však za sebou studium bojových umění a v 90. letech byl populární zejména jako akční hrdina předvádějící ve filmech nebezpečné kaskadérské kousky inspirované tehdejšími hongkongskými akčními filmy. Jeho postava komického šaška, který se promění v akčního hrdinu, tedy jasně reflektuje Kumarovy předchozí role. Dada je jako bodrý indický hromotluk snadno rozpoznatelný i proto, že jej hraje Mithun Chakraborty, který se zapsal do povědomí indických diváků četnými rolemi v běčkových akčních filmech 80. let. V roli záporáka Hodji se pak objevuje známá tvář mnoha klasických hongkongských kung-fu filmů Gordon Liu. Jeho mezinárodně nejznámějším filmem je pravděpodobně *36 komnat Šaloinu* (1978), které se těší velké popularitě i v České republice.

Jiné postavy zase představují symbolické spojnice mezi Indií a Čínou: existenci sester – dvojčat Sakhi a Suzy (resp. Meow Meow), které se až do dojemného shledání a usmíření na konci filmu pohybují na opačných pólech dobra a zla, by šlo při troše snahy vnímat i jako politickou alegorii vztahů mezi Indií a Čínou jakožto zeměmi, které na mezinárodním poli vystupují jako rivalové až nepřátelé, ačkoli mají mnoho společného. Obě sestry ostatně hraje indická herečka Deepika Padukone, která je však v každé z obou rolí výrazně jinak naličená. Zatímco jako Sakhi (žijící v Indii) si uchovává svůj typický, „civilní“ vzhled, jako Meow Meow (žijící v Číně) má upravené vlasy a výrazný make-up, který její tváři dodává více východoasijský vzhled.

Spojnicí mezi Indií a Čínou představuje i Chopstick, a to jak vzhledem, tak svými vlastnostmi. Z indického pohledu lehce „exotický“ vzhled získal už tím, že jej hraje distinktivně vypadající herec Ranvir Shorey. O zbytek se pak postarali maskéři a kostyméři, kteří mu vytvořili zvláštní účes s drdolem na temeni hlavy (který upomíná na typickou mužskou úpravu vlasů, která se v Číně nosila až do nástupu mandžuské dynastie Qing) a oblékli jej do changshanu zdobeného výšivkami čínských draků. Součástí jeho oblečení je však i oranžová šála – typický doplněk nošený hinduistickými duchovními. Chopstick také tvrdí, že ovládá unikátní syntézu čínského učení fengshui a indického učení Vastu shastra. Obě tyto mystické nauky se zabývají životním prostorem člověka ve vztahu k působení transcendentních sil řídících chod

světa a mají velmi málo společného s problémy, které Chopstick se Sidhuem ve filmu řeší (například mu tvrdí, že byl v minulém životě komárem). Jejich zmínka ovšem dobře slouží právě jako upozornění na skutečnost, že mezi některými tradičními prvky čínské a indické kultury je možné nalézt podobnosti.

Mluvíme-li o postavách Chopsticka a Meow Meow, je dobré zmínit, že už jejich samotná jména jsou vlastně určitými posměšky mířenými na čínské realie. Chopstick, tedy „jidelní hůlka“, rozhodně není běžné indické jméno a v daném případě jednoduše humorně odkazuje k (domnělému) čínskému původu dané postavy, jelikož hůlky patří k nejznámějším artefaktům celé východní Asie (v Indii se jídlo tradičně nabírá holýma rukama). Pojmenovávání postav různými podobně humornými, anglickými jmény přitom má v indické kinematografii určitou tradici – vzpomenout lze třeba svalovce z komedie *Rab Ne Bana Di Jodi* (2008), který se poněkud paradoxně jmenuje Tiny Singh (v češtině bychom mohli použít třeba ekvivalent „Drobek“). Jméno Meow Meow (tedy citoslovce mňoukání kočky, které zní v angličtině podobně jako v češtině) má zase zřejmě Indům připomínat čínská jména, která jsou pro ně podobně nesrozumitelná a exotická jako pro Čechy. Posmívání se zvuku cizích jazyků není v indické popkultuře výjimečnou záležitostí a ve spojitosti s čínštinou na něj můžeme narazit třeba v reklamním spotu na potravinářskou značku Ching's Secret, kde herec Ranveer Singh posměšným způsobem napodobuje zvuk mluvené čínštiny.¹⁴

Směs formálních přístupů a žánrových konvencí

I ve své formální rovině je *Chandni Chowk to China* vlastně kulturním hybridem. Na tuto skutečnost upozorňuje ve svém textu i mediální teoretik S. V. Srinivas. Nejvíce přitom rozebírá paralely s komediemi Stephena Chowa, které se, podobně jako *Chandni Chowk to China*, vztahují ke globálně kanonizovaným dílům populárních žánrů.¹⁵ Pro tento text je nejvíce podstatný Srinivasův postřeh, že již na úrovni vyprávění je *Chandni Chowk to China* kombinací klasických konvencí žánrových snímků z obou národní kinematografií. S indickou filmovou tvorbou je neodmyslitelně spjat například motiv rozdělených sourozenců, kteří se následně vydávají velmi odlišnou životní cestou,¹⁶ zatímco motiv outsidera, který se skrze svou píli a houževnatost teprve musí stát hrdinou, či motiv tvrdého výcviku u mistra bojových umění je typický pro čínské kung-fu filmy.¹⁷

Kinematografické světy Číny a Indie se v *Chandni Chowk to China* setkávají i jiným způsobem: v jedné scéně natáčí Sakhi reklamu na zázračný čínský vynález, kde vystupuje jako přitažlivá žena, která se ale ve společnosti vždy znemožní svou

¹⁴ Se stejným posměchem se ale setkávají i regionální indické jazyky. V *Chennai Express* (2013) tak některé postavy mluví s komicky silným tamilským přízvukem a ve filmu *Vicky Donor* (2012) zase jedna z postav svým „šišláním“ prozrazuje, že pochází z Bengálska.

¹⁵ Srinivas 2012, online.

¹⁶ Objevuje se v klasických hindských snímcích jako je *Seeta aur Geeta* (1972), *Yaadon ki Baaraat* (1973), *Deewaar* (1975) a mnoho dalších.

¹⁷ Srinivas 2012, online.

neschopností tančit. Když se přitom o tanec pokouší, její partneri omylem schytávají rány pěstí do obličeje, kopance z výskoku či údery kolenem do rozkroku. Její pokus o tanec zkrátka vypadá jako bojové umění. Tato paralela je významově vícevrstvá a poukazuje na více skutečností: čínská bojová umění a tradiční tance totiž skutečně sdílí řadu stejných pohybů. Zároveň platí, že zobrazení tance v divadle či ve filmu přináší obdobné inscenační výzvy a často poskytuje i obdobný estetický prožitek. A v neposlední řadě je nutné připomenout, že v obecném povědomí jsou indické filmy spojované s tanečně-pěveckými scénami a ty čínské zase s bojovým uměním. Paralela mezi tancem a bojem je tak zároveň paralelou mezi dvojicí nejvýraznějších atrakcí, které indické a čínské populární filmy nabízí.

Hudební scény jako zprostředkovatelé „čínskosti“

Hudebním sekvencím v *Chandni Chowk to China* musíme věnovat důkladnější pozornost, neboť právě v nich se nejvíce pracuje s čínskými kulturními prvky. Není nijak obtížné tuto skutečnost odůvodnit – hudební scény se odehrávají ve snových subsvětích, jejichž vnitřní logika má volnější referenční vztah k žité realitě než základní fikční svět daného filmu a skrývají tedy velký potenciál pro využití metafor a uměleckých zkratk.¹⁸ První hudební sekvence je přímo uvozená jako Sidhuův sen, který se mu zdá během letu do Číny. Sidhu (spolu se Sakhi a Chopstickem) se v ní postupně ocitá na třech různých místech v odlišných obdobích čínských dějin: nejprve je členem císařské stráže v Zakázaném městě v blíže neurčené minulosti, poté se pohybuje na ulicích Šanghaje (zřejmě) 30. let a nakonec tančí v moderním městě s čínskou hip-hopovou mládeží. Jde tedy vlastně o jakýsi stručný historický exkurz, který ukazuje, jak se Čína postupně stávala stále více modernější a pozápádněnější. Nejvýznamnější filmové aluze se přitom skrývají v prvních dvou částech této sekvence:

Záběry ze Zakázaného města nebyly natočeny v reálné lokaci, ale ve filmových kulisách. Monumentální replika této významné čínské památky je součástí kulis „filmového městečka“ Hengdian World Studios v provincii Zhejiang a v plné míře ji využil zejména režisér Zhang Yimou ve filmu *Kletba zlatého květu* (2006). Právě na tento snímek přitom *Chandni Chowk to China* otevřeně odkazuje. A to nejen využitím velice podobných kostýmů, ale zejména zaplněním volného prostранství před palácem žlutými květinami.¹⁹ Stejně jako Zhangův film, i tato scéna evokuje blíže nespecifikovanou a spíše mýtickou minulost Číny jakožto velkolepé a kultivované mocnosti.²⁰ V úseku ze Šanghaje také tvůrci využili kulisy, které jsou filmovým divákům již důvěrně známé, tentokrát z oceňovaného dramatu původem

¹⁸ Více k významu a funkci hudebních scén v indických filmech viz Libicher 2013.

¹⁹ V *Kletbě zlatého květu* šlo o chryzantémy. Srinivas (2012, online) tvrdí, že v *Chandni Chowk to China* jde o květy hořčice (přičemž kvetoucí hořčičné pole je motivem často užívaným v indických filmech), nicméně z DVD kopie filmu nejde užítou rostlinu jasně identifikovat.

²⁰ V *Kletbě zlatého květu* se tvůrci inspirovali reáliemi z období dynastie Tang (Weintraub 2006, online). Doba, v níž se děj odehrává, však nikde není blíže specifikována. Samo Zakázané město vzniklo až za dynastie Ming.

taiwanského režiséra Ang Leeho *Touha, opatrnost* (2007). Atmosféru příslušné doby a místa doplňuje přítomnost dobových aut, rikš, vojáků (jejichž ahistorické a nepřilíživé detailní uniformy sice vypadají jednoznačně „čínsky“, ale není z nich zřejmé, zda má jít o vojáky příslušící ke komunistům či Kuomintangu) a žen nosících qipaa a vějíře. Natáčení v již existujících kulisách mohlo být více pragmatickou než tvůrčí volbou (např. s ohledem na rozpočet), to však již není možné rezolutně prohlásit o kompletním napodobení vizuálního stylu dvou zcela konkrétních filmů. Je přitom třeba zdůraznit, že jak *Kletba zlatého květu*, tak *Touha, opatrnost* jsou snímky, které překročily hranice Číny, vstoupily do globální distribuce (včetně české) a ve světě jsou všeobecně známé. A co víc – kosmopolitní Šanghaj v období kolem 2. světové války a nepřilíživě specifikovaná imperiální minulost charakterizovaná úchvatnými kostýmy a skvěle vybavenou armádou tvoří prostředí, v nichž se odehrává celá řada světově známých čínských filmů. *Chandni Chowk to China* tedy využívá reprezentaci čínského časoprostoru, kterou zkonstruovala sama čínská kinematografie a s níž je široké světové publikum již dobře obeznámeno.²¹

Další odkazy, které se nevztahují ani tak ke skutečné Číně, jako k její mediální reprezentaci skrze filmové fikční světy, najdeme v další hudební scéně, v níž Sidhu spolu s vesničany během večírku zpívají píseň India Se Aaya Mera Dost („Indie je můj přítel“)²² a zničeňon se dostanou pod útok maskovaných Hodjových pochopů. Ti se do vesnice spustí na lanech, podobně jako bojovníci v několika scénách *Kletby zlatého květu*. Sidhu je v tu chvíli stále netrénovaným prostáčkem, ale útočníky porazí absurdní souhrou náhod, protože se díky svým opileckým pohybům dokáže vyhnout všem útokům a sám naopak nějaké rány nepříteli zasadit. V této komediální sekvenci můžeme vidět jasnou inspiraci ve fiktivním bojovém stylu „opilé pěsti“, kterou proslavily hongkongské filmy.²³ V nich se hrdinové opravdu záměrně opíjejí, aby se tak stali lepšími bojovníky.

Stereotypy filmového světa

V *Chandni Chowk to China* najdeme jen velmi málo čínských kulturních prvků, které by nebyly přímo provázané s čínskými filmy. V zásadě jde jen o opakované využití Velké čínské zdi, jakožto lokace, kde se odehraje několik dějových zvrátů a spíše nepodstatné detaily ve výpravě, jako je přítomnost terakotových válečníků v Hodjově doupěti, nebo motiv čínského draka objevující se jakožto ozdobný prvek na různých předmětech. Zobrazení Číny je přitom veskrze pozitivní a neomezuje se

²¹ Podíváme-li se třeba na mezinárodní filmovou databázi IMDb (online), zjistíme, že pětice čínských (pevninských) filmů s největším počtem uživatelských hodnocení vypadá následovně: *Hrdina* (2002), *Klan létajících dyk* (2004), *Obávaný bojovník* (2006), *Květy války* (2011) a *Krvavé pobřeží* (2008). Jde tedy výhradně o historické (či pseudohistorické) snímky, které – pouze s výjimkou *Květy války* odehrávající se během 2. světové války – obsahují velkolepé scény stylizovaného bojového umění.

²² Jde o textově mírně pozměněnou píseň Bambai Se Aaya Mera Dost, která pochází z filmu *Aap Ki Khathir* (1977).

²³ Nejznámější jsou pravděpodobně snímky *Mistrův syn* (1978) a *Legenda o opilém mistrovi* (1994) v hlavní roli s Jackiem Chanem.

jen na odlehlý venkov sužovaný gangsterem Hodjou. Ačkoliv reklama, kterou Sidhu sleduje v letadle, označuje Čínu za „zemi magie a mystérií“, noční scéna v nespécifikovaném velkoměstě ukazuje neonovou metropoli plnou mrakodrapů a moderních budov – naprostý protipól starobyle a chudě vypadající třídy Chandni Chowk v hlavním městě Indie. S Číňany je ve filmu také spojována vynalézavost a schopnost vyvíjet takřka bondovské vymoženosti (mimo jiné neprůstřelný deštník využitelný jako padák).

Důležité je, že ačkoli film upozorňuje na blízkost kultur obou zemí, Indie a Čína nejsou zobrazeny jako splývající či zaměnitelné entity a indický hrdina nepůsobí jako spasitel zvenčí, ani si čínskou kulturu nepřivlastňuje (byť spolu s dalšími postavami přijímá její části – bojové umění, oděv apod.) a zachovává si vlastní identitu. Zloducha Hodju nakonec porazí jak díky tomu, že pod vedením čínského mistra ovládl místní bojové umění, tak díky tomu, že si vzpomene na rady svého indického pěstouna Dady a zužitkuje v boji mnohanásobně opakované pohyby, které si osvojil při přípravě jídla. Sám Sidhu se ostatně po nabytí bojových schopností přirovná k indickému kulturistovi a herci Daru Singhovi a při rozhodující konfrontaci s Hodjou mu již vesničané nefandí jakožto inkarnaci Liu Shenga, ale jakožto Sidhuovi z Indie. Právě způsobem vztahování se k čínské kultuře se *Chandni Chowk to China* výrazně odlišuje od jiného indického snímku, v němž si hrdina taktéž osvojí čínské bojové umění – *7aum Arivu* (2011).

7aum Arivu (2011)

7aum Arivu („Sedmý smysl“) vychází z legendy o indickém buddhistickém mnichovi Bodhidharmovi, který je, podle pověsti, zakladatelem kung-fu. Film jej představuje i jako vynikajícího lékaře a učenice, který měl znalosti v mnoha ohledech přesahující možnosti dnešní vědy a Číňany nejen naučil bojovým uměním, ale také je zachránil před epidemií smrtící nemoci a před řáděním blíže nespécifikovaných „barbarských“ nájezdníků. V dokumentárně stylizovaných scénách pak ovšem *7aum Arivu* ukazuje, že zatímco v zemích východní Asie je Bodhidharma všeobecně známý, v Indii na něj všichni zapomněli. Že to byla chyba, se ukáže v moderní době, kde se odehrává většina děje. Čínská vláda, která vlastní zápisky o Bodhidharmově učení, totiž pověří svého agenta Dong Leeho, aby v Indii cíleně rozšířil právě onen virus, jenž nikdo jiný než Bodhidharma nedokázal (a stále nedokáže) léčit. Dong Lee, který se v klášteře Šaolin stal mistrem bojových umění a umí dokonce ovládat lidi pomocí hypnotismu, by byl neporazitelným nepřítelem, pokud by ovšem mladá indická vědkyně neznala způsob, jak ve vzdáleném potomkovi samotného Bodhidharmy probudit všechny jeho schopnosti a znalosti.

Na rozdíl od *Chandni Chowk to China* se *7aum Arivu* příliš nesnaží o syntézu indických a čínských filmařských konvencí. Jde spíše o typický indický film, který se o čínskou estetiku opírá zejména ve více jak dvacetiminutovém prologu zachycujícím Bodhidharmovo působení v Číně a poté v závěrečném (cca desetiminutovém) souboji Dong Leeho a indického potomka Bodhidharmy. V obou sekvencích film

zřetelně vychází z čínských filmů s bojovými uměními. Zejména z těch zařaditelných pod žánr wuxia, a to v pojetí, v jakém ho ustanovil režisér King Hu,²⁴ na jehož poetiku v moderní době navázaly celosvětově úspěšné snímky jako je *Tygr a drak* (2000), *Hrdina* (2002), nebo *Klan létajících dyk* (2004). Zejména vliv posledních dvou zmíněných filmů, za nimiž stojí režisér Zhang Yimou, je jasně patrný ve využití sytých barev a v poetické inscenaci akčních scén, která těží ze zpomalování obrazu a výrazných vizuálních prvků jako je poletování spadaneho listí.

Úvodní sekvence také důsledně využívá mýtus o „čarokrásné, až mytický působící přírodě“, jehož utužování Antonín Tesař zmiňuje jako jeden z hlavních trendů v moderní čínské tvorbě a zároveň jako jednu ze strategií, kterou si Čína skrze filmy snaží utvářet pozitivní image.²⁵ Filmy pracující s opojně nasnímanou krajinou ohromující krasovými jevy však můžeme vystopovat ještě v časech, kdy se s čínskou kinematografií nesetkávalo jiné než místní publikum – zmínit lze třeba slavný hudební film *Liu San Jie* (1960) natáčený v autonomní oblasti Guangxi.

Namísto toho, aby v *7aum Arivu* docházelo mezi kulturami k nějakému dialogu, se snímek spíše snaží napodobit některé strategie čínských filmů pro svůj vlastní prospěch – například okázale zdůrazňuje starobylost a někdejší vyspělost vlastní (v tomto případě tamilské) kultury.²⁶ Jedinou čínskou postavu je v něm zloduch, jehož je třeba porazit a ani ten není ztvárněn čínským hercem (Dong Leeho hraje vietnamská akční hvězda Johnny Trí Nguyễn). A co je nejdůležitější – dvě všeobecně populární oblasti čínského kulturního dědictví, kung-fu a léčitelství, si filmové postavy otevřeně přivlastňují jako něco, co vždy patřilo primárně Indii, jen to bylo zapomenuto. Tento motiv staví indickou kulturu do dominantního postavení vůči té čínské.

Závěr

Je zřejmé, že jak *Chandni Chowk to China*, tak *7aum Arivu* zobrazují Čínu stereotypizujícím a exotizujícím způsobem. Vycházejí však přitom zejména ze stereotypů, které o vlastní kultuře zkonstruovala sama čínská kinematografie. Zkoumané filmy se tedy snaží vytěžít schopnost stereotypů přehledně strukturovat a kategorizovat složitou realitu. Usnadňují divákům identifikaci ozvlášťující „čínslosti“ tím, že ji zprostředkovávají skrze motivy, které jsou jim již známe právě díky znalosti filmových reprezentací Číny. Jistě není náhoda, že se oba filmy inspirovaly zejména tvorbou Zhang Yimoua. Jde totiž o režiséra s výraznou autorskou poetikou, jehož filmy dokáží kloubit srozumitelnost pro globální publikum s ozvlášťujícími postupy vycházejícími z čínských estetických tradic. Zhang se také spolu s Chen Kaigeem

²⁴ Proslavil se zejména snímkem *Dotek zenu* (1971), který byl později oceněn na festivalu v Cannes.

²⁵ Tesař 2016: 48.

²⁶ V západním prostředí se na stáří čínské kultury obvykle nahlíží jako na něco, co si zasluhuje obdiv a čínské filmy zdůrazňují pozici historické Číny jakožto kulturní velmoci. *7aum Arivu* upozorňuje na to, že tamilská kultura a jazyk jsou naopak nespravedlivě vnímány jako něco zastaralého, co v moderním světě ztrácí relevanci.

stal jedním z mála představitelů 5. generace, jimž byly k realizaci svěřeny i rozsáhlé vysokorozpočtové projekty sloužící jako výkladní skříň čínské kinematografie.²⁷ Zhangova tvorba je vlastně kompromisem mezi globální diváckou srozumitelností a lokálními poetickými specifiky, což z ní činí vhodný výchozí materiál pro díla, které se k čínské kultuře snaží odkazovat, ale nejsou primárně určena tamnímu publiku.

Srovnání rozebíraných filmů však také ukazuje, že při práci s kulturními stereotypy se lze vydat minimálně dvěma odlišnými významovými cestami: *Chandni Chowk to China* mezi čínskou a indickou kulturou konstruuje vztah, který je založený na principu dialogu: obě kultury jsou si v něčem podobné, mohou být kombinovány, ale zároveň zůstávají svébytnými a nezaměnitelnými. *7aum Arivu* naproti tomu skrze vytváření fiktivní minulosti konstruuje vztah, který je založený na přivlastnění – čínská kultura je v ní vlastně pouhou odvozeninou té indické a i když mohla dočasně dosáhnout větších úspěchů, může být snadno zase předechnána, pokud se Indie vrátí ke svým domnělým kořenům.

Použitá literatura:

- BHASKAR, Ira a Richard Allen. *Islamicate Cultures of Bombay Cinema*. New Delhi 2009.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit. *Okcidentalismus: Západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- DWYER, Rachel. *Filming the Gods: Religion and Indian cinema*. New York 2006.
- HAMMOND, Andrew. *Pop Culture Arab World!: Media, Arts, and Lifestyle*. Santa Barbara, California 2005.
- LIBICHER, Miroslav. Proč Indové běhají kolem stromů: Význam a funkce muzikálních scén v populární hindské kinematografii. *Cinepur* 2013, 20 (89), ss. 42–46.
- LIBICHER, Miroslav. Indové střílí obouruč: Akční scény v současném Bollywoodu. *Cinepur* 2015, 21 (97), ss. 74–79.
- Most Voted Titles [2017-08-19] http://www.imdb.com/search/title?country_of_origin=cn&sort=num_votes,desc&ref_=tt_dt_dt
- SRINIVAS, S. V. (2012): Representing Asia: Indian Cinema from Bruce Lee to Chandni Chowk to China [2017-08-17] https://www.academia.edu/3392825/Representing_Asia_Indian_Cinema_from_Bruce_Lee_to_Chandni_Chowk_to_China
- QING, D. a J. Tai. Raised Eyebrows for Raise the Red Lantern. *Public Culture* 1993, 5 (2), ss. 333–337.
- SAID, Edward W. *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SHAFFER, Benjamin D. Happy Dancing Natives: Minority Film, Han Nationalism, and Collective Memory. *Independent Study Project (ISP) Collection* 2007, (140).

²⁷ Včetně filmu *Velká čínská zeď* (2016), jehož zřejmou ambicí bylo propojení hollywoodského a čínského přístupu k trikovému blockbustu.

- TESAŘ, Antonín. Filmová diplomacie Chinawoodu. *Cinepur* 2016, 22 (106).
- THORAVAL, Yves. *The Cinemas of India*. Delhi 2000.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy.
In Pecha, Lukáš (ed.): *Orientalia Antiqua Nova VIII*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková. Rowan Atkinson zpívající, orientalizující.
Dálný východ 2017, 2, ss. 7–18.
- WEINTRAUB, Steve (2006): Zhang Yimou Interviewed: ‘Curse of the Golden Flower’ [2017-08-17] <http://collider.com/zhang-yimou-interviewed-curse-of-the-golden-flower/>
- YANG Jing. The reinvention of Hollywood’s classic white saviour tale in contemporary Chinese cinema: Pavilion of Women and The Flowers of War. *Critical Arts* 2014, 28 (2), ss. 247–263.
- ZHANG Yingjin. *Chinese National Cinema*. New York 2004.

**Delhi scullion learns kung-fu:
Chinese cultural elements in the films
Chandni Chowk to China and *7aum Arivu***

One of the objections to Edward Said’s (1935–2003) Orientalism is the fact that he does not deal with Oriental Orientalism, i. e. with the view of the Orientals on another parts of the Orient. Therefore, this text aims to alleviate this shortcoming by looking at Chinese reality through the eyes of Indian filmmakers, namely focusing on Chinese cultural influences in the Hindu action comedy *Chandni Chowk to China* (2009) and in Tamil film *7aum Arivu* (2011). The reason for the current Indian interest in the Chinese environment is, of course, the growing importance of China worldwide. However, since Chinese reality is conveyed in these images mainly by scenes presenting martial arts, it is, of course, not to be seen as a real image of China. Their view is generally stereotyped and exotic. At the same time, however, it can hardly be overlooked that such a point of view is not necessarily foreign. Well-arranged structuring and categorization of complex reality makes it easier for the audience to identify with the movie. However, for example Zhang Yimou’s poetics, which is a typical feature of Chinese film production, rarely inspire those films. As a result of such transformation attempts, there is inevitably a compromise between global audience clarity and local poetic specifics.

Key words: *Oriental Orientalism, stereotype, Indian cinematography, Tamil cinematography, Chinese cinematography*

Contact: Mgr. Miroslav Libicher, katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky ff UP v Olomouci, Třída Svobody 8, 771 47 Olomouc, Czech Republic; miroslav.libicher01@upol.cz

ZTRACENO V PŘEKLADU: Japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby

Barbora Nohlová

Abstrakt: *Film Lost in Translation (2003)*¹ americké režisérky Sofie Coppoly, vyvolal po svém uvedení rozporuplné reakce. Snímek obdržel pozitivní hodnocení díky své komplexnosti, atmosféře a schopnosti hořkosladce odvyprávět komorní romanci dvou osamělých lidí na pozadí cizího prostředí. Jeho kritika se vztahovala především na reprezentaci japonské kultury a Japonců v zahraniční kinematografii. Tento příspěvek proto analyzuje některé ze stereotypů, které se ve filmu objevují, ve společensko-kulturním kontextu japonských reálií.

Klíčová slova: *orientalismus, stereotyp, americká kinematografie, japonerie, Ztraceno v překladu (2003)*

Než přistoupím k analýze jednotlivých stereotypů prezentovaných ve filmu Sofie Coppoly, považuji za nutné vysvětlit některé koncepty, s nimiž budu ve své studii pracovat. Jedná se o stereotypizaci, sociální konstrukci reality a orientalismus. Jiráček a Köpplová definují stereotyp jako klasifikaci určitých skupin a jejich prezentaci. K té dochází za pomoci zjednodušujících a zobecňujících znaků, které explicitně, či implicitně zastupující soubor hodnot a soudů, jež se týkají těchto skupin, jejich vlastností a vývoje.²

Prvním, kdo v kontextu sociálních věd použil termín stereotyp, byl Walter Lippmann, který tímto způsobem popsal předem dané osnovy vnímání a hodnocení reality:

„Jedná se o uspořádané, více či méně konzistentní obrazy světa, (...) nemusí se jednat o kompletní obrazy světa, ale jedná se o obrazy přijatelného světa, na který jsme adaptovaní. V tomto světě lidé a věci zastávají své dobře známé místo a konají očekávané věci.“³

Podle Lippmanna mají lidé sklony protěžovat to, co vnímají jako blízké; pokud se setkají s něčím, co vnímají jako odlišné od toho, co jim bylo od narození vštěpováno jejich kulturním prostředím, zdá se jim to cizí a těžko pochopitelné. Na stereotypizaci je v jistém smyslu možné pohlížet jako na užitečný nástroj, který jedinci napomáhá lépe se orientovat ve světě, jenž ho obklopuje. Ta mu také poskytuje pocit

¹ V České republice byl film uveden v roce 2004 pod názvem *Ztraceno v překladu*.

² Jiráček a Köpplová 2007: 144.

³ Lippmann 1998: 81.

vazby s dalšími členy společnosti, kteří spolu s ním sdílejí stejné, nebo podobné názory a postoje.⁴

Hall píše, že pocit spojení mezi námi a druhými osobami může vést k vytvoření negativních postojů vůči věcem, které vnímáme jako cizí. Bohužel si však již často nejsme schopni uvědomit, že námi zastávaná, přejatá pozice nemusí být založena na objektivní skutečnosti. Může pak podle něj dojít k vytvoření opozic, které vymezují „nás“ za použití pozitivních konotací, v přímém kontrastu vůči „nim“, které naproti tomu vymezujeme za pomoci konotací negativních.⁵

Pro účely této studie jsou podstatné takzvané kulturní stereotypy. Jiráček a Köpplová uvádějí, že když příjemce nemá zkušenost s určitou skupinou, může reálně nastat situace, že bude považovat za „realitu“ to, jak takovou skupinu budou prezentovat média. Ta v současnosti představují významnou roli zdroje stereotypních představ, k čemuž podle autorů dochází proto, že jsou úzce provázána s mainstreamovým proudem dané společnosti; prezentují tedy představy té skupiny, která v dané společnosti převládá. Vzhledem k tomu, že mají snahu vyhovět poptávce publika, snaží se stejně tak vyjít vstříc jeho potřebám. Což v důsledku znamená, že jakmile ve společnosti existuje určitá, všeobecně přijímaná stereotypní idea, budou mít média tendenci ji využít i v rámci své prezentace mediálního obsahu. Takto „redistribovaný“ stereotyp opětovně utvrzuje příjemce v tom, že jeho představy o dané realitě jsou korektní. Podobný proces pak sleduje mechanismus konstruování společenské a kulturní reality.⁶

Studie *Sociální konstrukce reality*⁷ Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna z roku 1966 představuje první kurz v rámci moderní sociologie, která vyvinula snahu vysvětlit systematicky realitu jako sociálně vytvořený a podmíněný koncept. Berger a Luckmann pohlížejí na realitu jako na vlastnost, jež náleží jevům, kterým přisuzujeme existenci; realita není závislá na naší vůli. Vědění autoři definují jako jistotu, která nám zaručuje, že tyto jevy jsou reálné a disponují určitými vlastnostmi.⁸ Ve vztahu k realitě se však v různých společnostech nejedná o konstantu. Realita a vědění se však mohou dost markantně odlišovat. Vždy je proto podstatné si uvědomit, co je za ně v dané společnosti považováno a uznáváno. Podle autorů přitom není podstatná jejich platnost, nýbrž jejich danost.⁹

Z toho je možné vyvodit, že realita nutně nemusí být vždy stejná, ve skutečnosti ani nemusí být pouze jedna, může jich být bezpočet a jedná se jak o reality jednotlivců, tak celých společností. Mezi takovými skutečnostmi pak neustále dochází ke vzájemným interakcím; rovněž se vzájemně ovlivňují. Berger a Luckmann uvádějí, že k nejintenzivnějším prožitkům dochází při interakci odlišných realit v okamžiku setkání. Zároveň je však proces vnímání dalších skutečností velmi proměnlivý, pro-

⁴ Ibid., ss. 79–130.

⁵ Hall 1997: 223–290.

⁶ Jiráček a Köpplová 2007: 144.

⁷ Berger a Luckmann 1999: 214.

⁸ Tamtéž s. 9.

⁹ Tamtéž s. 11.

tože v momentě střetu je také uskutečněna výměna informací s důrazem na verbální i neverbální komunikaci.¹⁰ Berger s Luckamannem nazývají tento proces externalizací. Podle nich se jedná o jeden z hlavních procesů, v jejichž průběhu je vytvářena realita. Dalšími dvěma procesy jsou pak objektivizace a internalizace.

Externalizace je podle obou autorů nezbytná. Pro lidské bytosti je nutné vytvářet kolem sebe stabilní prostředí, ve kterém se budou pohybovat.¹¹ Jedinci produkují modely, normy a vzorce chování, z nichž se v rámci další fáze vytváření reality stávají sociální normy.¹² Objektivizace, jež je další fází procesu vytváření reality, představuje situaci, kdy se jedincem externalizovaná skutečnost stane objektivně danou. To, jakým způsobem se osoba projevovala v okolním světě během období externalizace, se stane na jedinci nezávislou objektivní skutečností. Během objektivizace dochází také k takzvané habitualizaci, tedy k procesu, během něhož vznikají jisté modely.¹³ Ty pak mají tendenci sledovat nejvýhodnější vzorec chování, jehož prostřednictvím je následně opakovaná činnost vykonávána. S procesem habitualizace také úzce souvisí takzvaná typizace tedy vytváření různých typů. Jejich prostřednictvím je jedinci umožněno poznat okolí, a to i přes relativně nízký počet informací, jež jsou mu k dispozici. Takový proces usnadňuje podle autorů orientaci ve světě.¹⁴

U internalizace jedinec přijímá do své vlastní reality podněty z okolí. Proces sociální konstrukce reality se děje neustále a dochází k němu v okamžiku, kdy se jedinci setkají s více či méně významnými jevy.¹⁵ I přesto, že je nakonec realita, obklopující jedince dána a objektivizována, je stále nutné, aby byla legitimizována. Za tímto účelem si lidská společnost vytvořila některé represivní instituce. Ke kritickému dohledu nad realitou však dochází na úrovni jedince, kterému je již od útlého věku vštěpováno konkrétní vidění světa, takové, které pak považuje za objektivně dané a z něhož se může jen obtížně vymanit.¹⁶

S podobnými premisami operuje i Edward Said ve své knize *Orientalismus*. Je to sada západních přístupů, myšlenek, postojů, promluv a praktik, které vytvořily Orient – zkonstruovaly jej – pro západní „publikum.“ Orientu byly připisovány určité významy, které ustavily jeho podobu v západní vzdělanosti a kultuře.¹⁷ Podle Matelky představuje problematickou stránku orientalismu duální přístup k Orientu: na jedné straně dochází ke snaze jej co nejvíce exotizovat a prezentovat ho jako tajemný a romantický, na druhé straně je Orient Okcidentu cizí a barbarský. Achillovou patou obou zmíněných přístupů je absence hlubšího porozumění historickým

¹⁰ Tamtéž s. 25–39.

¹¹ Tamtéž s. 56.

¹² Zbiral 2004.

¹³ Berger a Luckmann 1999: 56.

¹⁴ Václavík 2007: 15.

¹⁵ Tamtéž s. 16.

¹⁶ Zbiral 2004.

¹⁷ Barker 2006: 137.

a kulturním skutečností, které západní kultury reprodukuje a interpretují.¹⁸ Said nevnímá Orient jako neměnnou přírodní skutečnost. Píše, že jsou to lidé, kdo vytváří svoji vlastní historii. Stejně jako Západ, je i Orient ideou, která má svou vlastní, myšlenkovou, obrazovou a slovní historii, díky níž existuje v realitě. Tyto dvě geografické entity tak žijí vedle sebe a vzájemně jedna druhou odrážejí. Orient je zdrojem nejhlubších a nejčastěji se opakujících reprezentací „těch druhých.“¹⁹ Pro Saida je ovšem nejpodstatnější mocenské pozadí orientalismu: vztah mezi Orientem a Okcidentem je definován mocí, dominancí a rozličnými stupni komplexní hegemonie.¹⁹

Lost in Translation

Film z roku 2003 režisérky Sofie Coppoly, vypráví příběh dvou Američanů: stárnoucího herce Boba (Bill Murray), jenž přijel do Tokia natočit reklamu na whisky, a mladičké Charlotte (Scarlett Johansson), která je čerstvě vdaná a dělá doprovod svému manželovi–fotografovi.²⁰ Oba zakoušejí pocit odcizení, který je intenzifikován nepochopitelným a nečitelným prostředím cizí země, na jehož pozadí se komorní příběh dvou cizinců odehrává. Podle Matela by těžko mohla posloužit podobnému účelu jiná kultura než ta japonská, protože propůjčuje hlavním hrdinům určitou blízkost a útěchu, a přesto je vzdálená a neuchopitelná do míry, že jen prohlubuje jejich osobní osamělost.²¹ Zde si dovolím nesouhlasit. Domnívám se naopak, že za účelem „vržení (hrdinů) do specifické osamělosti, se kterou se nemají možnost setkat nikde jinde“²² by mohla stejně tak dobře posloužit i jakákoliv jiná, odlišná kultura. Z hlediska kulturního antropologa konstatuji, že hrdinové procházejí běžným kulturním šokem,²³ s nímž by se setkali v každém odlišném prostředí. Zde se dostávám k jedné, pro mě z nejvýraznějších slabin filmu vůbec – využití japonského prostředí bez hlubšího ukotvení, bez kulturního kontextu a bez uchopení jeho současné i historické situace. „Cizí“ prostředí je zde využito přesně tak, jak s ním pracuje Said ve svém *Orientalismu*: je exotizováno, beze snahy hlouběji mu porozumět, nebo alespoň proniknout pod roušku jeho nepochopitelné atmosféry; odlišná kultura je zde prezentována prostřednictvím povrchních reprezentací vytržených z kontextu, které jen umocňují dojem „tajemného Orientu.“

Takových scén je ve filmu velké množství. Z těch, které japonskou kulturu představují prostřednictvím pozitivních stereotypů je to například moment, během něž Charlotte navštíví Kjóto a prochází se japonskou zahradou. V průběhu své procházky se stane svědkem tradiční japonské svatby. Jedná se o velmi intimní moment, v němž je kladen důraz především na atmosféru a drobné detaily. Gesto podané ruky

¹⁸ Matela 2015: 79.

¹⁹ Said 1978: 1–5

²⁰ *Ztraceno v překlada* 2017.

²¹ Matela 2015: 83.

²² Tamtéž s. 83.

²³ Kulturní šok představuje psychické nepohodlí, frustraci a dezorientaci, kterou prožívají osoby, jež se ocitly v cizím kulturně-geografickém prostředí.

nevěště je křehké, působí jako z jiné doby a prostoru. Japonští protagonisté odění do tradičních oděvů, kráčející po cestě směrem k Charlotte, představují poetický odraz tajemného světa japonských tradic. Podobně působí i zbytek zahradní scény. Charlotte celým záběrem prochází s typickým obdivem a fascinací návštěvníka ze Západu – hledá a nachází klid v srdci takzvaného „tradičního“ japonského světa.

Japonská nevěsta odpovídá konceptu „porcelánové panenky“ Sheridan Prasso, která hovoří o stereotypu křehkých, submisivních a poslušných asijských žen, vyskytujících se hojně v amerických filmech. Těmto obrazům je vystaven každý, kdo vyrůstá v Americe, protože s nimi často operuje jak hollywoodská produkce, tak populární literatura a cestopisy: dochází k neustálé reprodukci „exotické“ Asie. Díky mýtům přenášeným obrazy a v knihách dosud přetrvává představa dokonalé asijské ženy.²⁴ Stejně píše o stereotypu submisivních a tajemných asijských žen i Bello Viruega, která dodává, že lze tuto představu přenést ze žen na celý Východ, který je lidmi ze Západu vnímán jako tajemný, mystický, submisivní a domestikovaný.²⁵

Podobně je v *Lost in Translation* prezentována i další žena, s níž se Bob dostává do styku – prostitutka. U ní se však spíše jedná o kombinaci konceptu „dragon lady“ a „China doll.“²⁶ Ve scéně, kdy je k němu na pokoj poslána panem Kazo, dochází hned k několika kulturním nedorozuměním. První bariéru zde představuje jazyk: dáma žádá po Bobovi, aby „Lip her stockings.“ Vtip zde má spočívat v těžkostech, které mají Japonci při vyslovování některých anglických hlásek a angličtiny všeobecně. Jazykové bariéry se budu věnovat ještě později, na okamžik teď tedy toto téma opustím. Situace se vyvine značně absurdně: žena, jako by se nemohla rozhodnout, co vlastně chce. Chvilí Boba svádí a téměř agresivně mu nabízí své služby, chvíli se brání a tváří se, jako by se ji Američan pokoušel znásilnit. Komedialnost celého záběru spočívá v nepochopitelném chování asijské ženy, která je nakonec bezradným Bobem vyvržena z pokoje. Opět se zde setkáváme se stereotypním zobrazením asijské ženy a asijské kultury jako nečitelné, nepochopitelné a v něčem dětinské.

Již dříve jsem hovořila o jazykovém „nešvaru“, kterým je celý film protkán a který se ostatně odráží i v jeho názvu. S tím se můžeme setkat v podobě anglických slov špatně vyslovovaných Japonci. Hlavní protagonista je neustále opravuje. Vzhledem k tomu, že standardní japonština postrádá souhlásku l, je poměrně pochopitelné, z čeho těžkosti Japonců vyslovit tuto souhlásku pramení. I hlavní protagonisté se společně smějí tomu, jak absurdně některá anglická slova v podání Japonců znějí. Bez zamyšlení nad tím, proč je přirozené, že cizinec nedokáže zcela správně vyslovovat cizí jazyk, opět dochází k zesměšnění Japonců, jako by nebyli schopni se naučit anglicky. Ikonická je pak scéna, v níž Bob točí reklamu na whisky a muž za kamerou mu několikrát podrobně japonsky vysvětluje, co chce, aby herec udělal. Paní Kawasaki, která Boba při natáčení doprovází, mu jedinou anglickou větou vysvětlí, co po něm muž žádá. Situace se stává stále absurdnější s tím, jak Američan vyjadřuje úžas nad

²⁴ Prasso 2017.

²⁵ Viruega 2011: 5.

²⁶ Prasso 2017.

nekonzistencí dlouhého japonského popisu a krátkého anglického překladu a tím, jak se japonský režisér stává stále více urputným a agresivním.

Ve filmu se setkáváme i s dalším stereotypem, jímž je japonské agresivní vystupování při komunikaci s „podřízenými.“ Chybí ovšem kontext tohoto přístupu. Japonská společnost je silně hierarchizovaná; ze západního hlediska agresivní, dominantní a patronizující jednání osoby ve vedoucím postavení vůči těm, kteří jsou jim podřízeni, vychází ze vztahu sempai-kóhai. Tento vztah definuje široký soubor chování a oboustrannou vazbu mezi podřízeným a nadřízeným. Velmi zjednodušeně řečeno vychází tento postoj z přesvědčení, že nadřízené osoby disponují věděním a postavením, kterého dosáhly na základě vlastní snahy a příčinnivosti. Mají tedy právo na úctu ze strany těch, kterým „dominují,“ stejně jako na jejich patronizaci.²⁷ Západnímu pozorovateli se může zdát, že nadřízení se svými podřízenými často jednají tvrdě a nekompromisně, v tradičním japonském pojetí se však jedná o standardní chování plně chápané a přijímané oběma zúčastněnými stranami. To proto jedná Japonec nepochopitelně agresivně s americkým hercem, který je nic nechápajícím divákem této pro Okcidentálce absurdní scény. Další části snímku reprodukuje populární japonské stereotypy, mj. např. karaoke, kterého se oba američtí protagonisté během svého pobytu v Tokiu zúčastní, a bláznivá japonská televizní show. Japonci jsou v ní opět prezentováni jako nepochopitelné postavy na pozadí příběhu a většina komediálních prvků je založena na absurditě konfrontací mezi americkou a japonskou kulturou.

Dokonce i ta místa filmu, kde je japonská kultura prezentována pozitivně a důstojně, jsou poznamenána stereotypizací a jsou, jak jsem již výše zmínila, téměř výhradně spojena s hlavní ženskou protagonistkou. Tyto záběry ale v drtivé většině slouží jako pozadí, na kterém Charlotte hledá a nachází sama sebe. Za zmínku kromě scény v japonské zahradě, kterou jsem popsala výše, stojí ještě okamžik, kdy mladá žena přichází do buddhistického chrámu a sleduje bohoslužbu. Později telefonuje s matkou a říká, že při ní nic necítila. Bohoslužba je zde vytržena ze svého společenského kontextu, slouží jen jako nástroj projekce Charlottiných niterních pocitů, když prezentuje japonskou kulturu z typicky stereotypního západního hlediska jako příklad východní mystiky a hluboké životní moudrosti. Podobně působí i scéna, v níž se hlavní hrdinka věnuje ikebaně. Lekci vedou tradičně oblečené japonské ženy a její nálada je intimní a tajemná, koresponduje s Charlottinou fascinací neznámou zkušeností. Atmosféra hraje roli v celém filmu: odtažitost zkušenosti obou protagonistů v situaci, v níž se během svého pobytu v cizí zemi ocitli, je intenzifikována střídáním záběrů hypermoderního Tokia a tradičních kjótských zahrad a chrámů. Celkový dojem podkresluje hudba, která v divákovi evokuje dojem vzdálenosti, odcizení a mysticismu.

Režisérka filmu Sofie Coppola uvedla v rozhovoru pro časopis *Independent*, že se nepovažuje za rasistu, a že jejím cílem bylo především ukázat, jak silnému odcizení může dojít při pobytu v cizím prostředí. Zdůraznila, že samy postavy projektují svou nejistotu do okolí, které je obklopuje, a že není možné nakládat s jejich názory jako

²⁷ Davies a Ikeno 2002: 188–189.

s fakty.²⁸ A jsou to právě hlavní protagonisté, z jejichž pozice divák zakouší jejich životní zkušenost. Pokud jsou však podobné „zkušenosti“ představovány divákovi z hlediska stereotypních reprezentací prezentovaných populární kulturou, dochází k jejich upevňování a pronikání do běžného povědomí diváků.

Závěr

Předmětem této studie byl rozbor některých z pozitivních a negativních stereotypů, které se objevily ve filmu *Lost in Translation* z roku 2003 režisérky Sofie Coppoly. Jejím cílem ovšem nebyla kritika filmu jako takového. Režisérka dokázala vytvořit dílo, které má logickou strukturu a posloupnost, disponuje intimní atmosférou a silně pracuje s tématem mezilidských vztahů a odcizení. Dokonce velmi dobře mapuje zkušenost kulturního šoku: divák se velmi rychle dokáže vžít do situace cizince dezorientovaného neznámým prostředím, ve kterém se náhle ocitne. Z tohoto hlediska považují film za autentickou zkušenost určitého typu izolace a osamění. Na druhé straně chci upozornit na to, jak může stereotypizace japonské tradice v rámci popkultury ovlivnit její vnímání diváky. Problémem filmu totiž nejsou situace, kterými hlavní protagonisté procházejí, nýbrž to, jak je s nimi nakládáno a jaký výsledný obraz japonské kultury nakonec vytvářejí. Proto se domnívám, že film nedostatečně pracuje s kontextem japonských reálií, díky čemuž dochází k ploché reprodukci japonských stereotypů a ke zkreslení obrazu japonské kultury. V současném globalizovaném světě a z hlediska interkulturní komunikace pak mohou být takové procesy devastující.

Literatura:

- BARKER, CH.: *Slovník kulturních studií*. Praha 2006.
- BERGER, P. a T. Luckmann: *Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii vědění*. Brno 1999.
- DAVIES, R. a Ikeno O.: Sempai-Kohai: Seniority Rules in Japanese Relations. In *The Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture*. North Clarendon 2002.
- HALL, S.: Encoding/decoding. In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972–1979*. London 1980.
- JIRÁK, J. a B. Köpplová: *Masová média*. Praha 2009.
- LIPPMANN, W.: *Public opinion*. New Brunswick 1998.
- PRASSO, Sheridan: Seeing Past the Stereotypes [online]. 2017 [cit. 2017-08-02]. Dostupné z: <http://asiasociety.org/sheridan-prasso-seeing-past-stereotypes>.
- SAID, E.: *Orientalism*. New York 1978.
- Sofia Coppola: Hollywood princess. [2017-08-02] <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/sofia-coppola-hollywood-princess-72526.html>

²⁸ Sofia Coppola: *Hollywood princess* 2004.

- MATELA, J. a kol.: *Japonská kultura*. Olomouc 2015.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš (ed.): *Orientalia Antiqua Nova VIII*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměnicková. Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- VÁCLAVÍK, D.: *Sociologie nových náboženských hnutí*. Brno 2007.
- VIRUEGA, M., I., B.: Re-presenting Asian Stereotypes in Hollywood Cinema: an Analysis of Race and Gender Representation in *Memoirs of a Geisha*. *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*. Palma del Mallorca 2011.
- YOON C.: Sheridan Prasso: Seeing Past the Stereotypes [online]. 2017 [cit. 2017-08-02]. Dostupné z: <http://asiasociety.org/sheridan-prasso-seeing-past-stereotypes>.
- ZBÍRAL, D. *Náboženství a sociální konstrukce reality* [online]. 2004 [cit. 2016-04-01]. Dostupné z: <http://www.david-zbiral.cz/berger.htm>.
- Ztraceno v překladu* [2017-08-01] <https://www.csfd.cz/film/75893-ztraceno-v-prekladu/idea/>.

Lost in Translation:

Japanese stereotypes conducted by American film productions

Abstract: *The film Lost in Translation (2003) by the American movie director Sofia Coppola caused contradictory reactions after its release. The film received a positive rating due to its complexity, atmosphere and bittersweet's ability to tell the intimate romance of two lonely people on the background of a strange environment. Its criticism was mainly related to the representation of Japanese culture and Japanese in foreign cinema. This paper therefore analyzes some of the stereotypes that appear in this movie in the socio-cultural context of life in Japan.*

Keywords: *Orientalism, stereotype, American cinematography, Japanesery, Lost in Translation (2003)*

Contact: Mgr. Barbora Nohlová, katedra sociologie, andragogiky a kulturní antropologie ff UP v Olomouci, Třída Svobody 8, 771 47 Olomouc, Czech Republic; barbora.nohlova01@upol.cz

ORIENTAL MOTIVES ON HEREND PORCELAIN

Kinga Voros

Abstract: *During the 19th century a massive wave of interest stroke Europe towards the exotic, mythical and mysterious Orient. At the time many aristocrats were enchanted by the East so deeply, that they even built special “Eastern rooms” for their oriental themed collections. Probably this is the reason why the “Chinoiserie” design became really popular in the period. Even though the name suggests that the style is inspired by Chinese artistic traditions it is still embraces elements of Japanese, Indian and other Eastern patterns and designs as well. In my article I will mainly concentrate on the differences between Imari porcelains and on their European recreations by a certain company, The Herend Porcelain Manufactory. It is a Hungarian porcelain brand which was founded in 1826 by Vince Stingl and later became the purveyor of the Austro-Hungarian royal court.*

Keywords: *Orientalism, Porcelain, Herend Porcelain Manufactory, Chinoiserie, Japanesery*

The Brief History of Herend Porcelain Manufactory

The factory was established by Vince Stingl in 1826. In their first years they mainly concentrated on the making of earthenware pottery, but Stingl was researching porcelain as well. In 1839 Stingl went bankrupt and the factory was purchased by Mór Fischer. Fischer had many great and innovative ideas, the manufactory flourished under his hands and by 1849 he was selling his ware to the European aristocracy and the brand received various awards. Some of his famous buyers included Franc Joseph I of Austria and Queen Victoria, who even had a pattern named after.

One of Fischer's ideas was the usage and recreation of styles of Far Eastern porcelain which were really popular amongst people during the time. He was fascinated by the exotic ornamentation of the various objects he saw.

„Fischer often selected freely from a range of Oriental styles, with an eclectic approach typical of his age. Often, Herend Chinoiserie pieces are not true copies or replicas, but original works. In technical matters, however, Fischer was keen to reproduce the authentic beauty of Oriental porcelain.”¹

According to the manufactory's website Fischer has been experimenting with the recreation of many eastern ornamentation and styles from various eastern cultures like the Barum-II. Vase, which was inspired by a great Indian mogul, or one of their most popular collection, the Queen Victoria collection and pattern where one of the main ornaments are Chinese styled peonies. Other great examples are their Persian

¹ <http://herend.com/far-east-room>

Miniatures the Oriental Figurines and their Imari styled bowls and vases. But what is Imari style and porcelain and where did it come from?

What is Imari porcelain

Imari, or Arita porcelain is a type of Japanese ceramics, which is originated from Arita, in Hizen province. Amongst the Arita porcelains there are white, light grey-green or grey-blue glazed ones, which are also called celadons, black glazed and blue-white wares which could be overglazed and underglazed as well. At the end of the 17th century the making of glazed ceramics flourished and the porcelain esque Imari style appeared during these hundreds.

Their making can be traced back to 1616 when with the leading of a ceramic master called, Ri Sampei a team of Korean craftsman discovered a kaolin/ porcelain site in Arita. At first their design was heavily influenced by Korean and Chinese styles, but later they acquired their own, unique characteristics. During the middle of the 17th century there were many Chinese refugees in the region who brought different styles and techniques with themselves including the “over glaze enamel colouring technique”, which led to the birth of the Ko-Kutani Imari ceramics. By 1650 Ko-Kutani Imari was distributed both on domestic and foreign markets. These ceramics were mainly decorated with landscapes in vivid and bold colours like red, orange, blue, green etc. The blue and white porcelains were called Ai-Kutani. While Ko-Kutanis adopted Chinese structure styles and were mainly maid for exportation, Ai-Kutanis were produced for the Japanese market and were considered unique both in style and structure. Ko-Kutani evolved into the Kakeimon style which had sharp lines, dramatic floral and nature scenes in bright blue, red and green colours. This period was the Imari style's peak point and by 1700 they dominated the European market. During the century the blue and white Ai-Kutani style was called Ai-Kakeimon. Later in the 18th century the Kakeimon style evolved into the Kinrande style which had blue underglaze with red overglaze and gold enamels.

In the middle of the 17th century the exportation of the Imari porcelain began as Chinese kilns were destroyed at the time due to some inner political conflicts. The exports were made by the Dutch East India Company and the exported products were mainly Kinrande Imari which were later known as the “Imari porcelain” amongst Europeans.

The exportation of Imari ceramics stopped in the middle of the 18th century as China started to export to Europe again and the Japanese wasn't able to compete against them, but as Imari and Kinrande styles became really popular both Chinese and European kilns began to copy and imitate them and the Chinese Imari was born. Some of the famous European kilns who imitated the style were Meissen and the Royal Crown Derby for example.

In the late 19th century as Japonism stroke Europe, so a new wave of original Japanese Imari was exported to the continent due to popular demand. In the 19th century Japonism flourished and it had a powerful impact on European art as a whole. Famous painters such as Claude Monet took inspiration from the Japanese

culture and applied it on various paintings, like his “La Japonaise”² work, which depicted his wife, Camille Monet in a red kimono, with fans in the background.

So if we take into consideration the things mentioned above, then just like many other artists and manufacturers Fischer was also taking inspiration from the Orient and the Imari style, but since it was imported from Japan and made for the European market most of these creations are more similar to the Kinrande style since that was the one marketed to the west.

Comparison of Ai-Imari and Kinrande

AI-IMARI

Basic characteristics

- White base
- Blue underglaze
- Softer lines
- Simpler designs



These were the porcelains made for the domestic market, for the Japanese people, so this style didn't spread in the western world, Europe. They were made to fit more to local standards and styles. Hence the more simplistic designs and more muted colours.

² La Japonaise/ Camille Monet in Japanese Costume, 1857 by Claude Monet

KINRANDE

Basic characteristics

- Blue underglaze
- Red overglaze
- Dramatic, bold designs
- Vivid colours
- Sharper lines
- Golden outlines and enamels



The Kinrande style was the one that was produced for the west, for exportation. They made them bolder and more colourful to suit the western styles and standards.

Imari made by Herend Porcelain Manufactory

In this paragraph I am going to compare some of the company's Imari porcelain to the original, Japanese Kindanre wares. I am only going to look at a few of the company's Imari porcelains, more precisely to the ones that are labelled as masterpieces at the manufactory's website.



“IMARI VASE Imari-style ornamental vase. It is encircled by a pattern sinking in cobalt blue glaze, and outlined by a golden pen drawing. Among them turquoise green leaves, red chrysanthemums, peonies and enamel painted phoenix birds are featured”³

Just like in the case of the original, Japanese Imaris, the Herend version uses similar colours like blue and reddish oranges, but in this case they also use turquoises and faint pinks as decoration along with the Kinrande’s “trademark”, the golden outlines and enamels. I think this vase is more decorated, than a Japanese Kinrande porcelain usually is, but it is certainly follows the pattern of the Japanese ones, both in its main colours and themes as they went for a nature-floral theme, which was a main ornament when it came to the Kinrande wares.

The next work we are going to take a look at is one of their Imari bowls which I think is an almost perfect recreation of the Kinrande style as it really grabbed its main characteristics. They recreated the Kinrande style both in design and structure and if the statements mentioned earlier are correct, then they were produced with the same, or at least very similar techniques as well, since Fischer was really “keen to reproduce their authentic beauty.”⁴



As we can see the artists of the factory really paid close attention to details and the correct use of colours and ornaments, so the end products are really nice in quality, but at the end of the day is this considered orientalism, or is this a recreation of a foreign style, which just happens to be eastern, since the manufactory has other, western inspired works as well. In my opinion it can be considered orientalism, but I think this is a positive example of it. The artists didn't make any kind of disrespectful move in my opinion, they researched the style, its main characteristics and they recreated the Imari style really well.

Even though I personally don't think of these products as a negative type of orientalism it can still be considered as the recreation, or creation of an Orient, that suits Europe's taste. As I mentioned before in the 19th century products from the

³ <http://www.herend.pl/Static/upload/File/herendmasterpieces.pdf>

⁴ <http://herend.com/far-east-room>

mysterious and mythical East were really popular people wanted to buy everything that was related to the Orient, clothes, decorations, porcelains, carpets etc. and due to the high demand people started to make copies and recreate them according to their own taste's, making something "Oriental." I also found an article stating that since the 19th century was the era of imperialism being able to buy and own these things were a type of confirmation of imperial influence. And even though it might have been a part of it I don't think that this was the main aspect of the "craze" towards the Orient at the time.

Conclusions

In conclusion while I do believe, that some of these works can be considered as a form of ornamental orientalism, especially their Ornamental figurines I think that there weren't ill intent behind their creation. I don't think, that they made these, or the figurines to make negative statements about a culture, moreover the manufactory has connections with Japan since 1977 and after the USA Japan is the second biggest importers of Herend ceramics.⁵

Although there is probably one more reason regarding their production and it is probably to make profit since these types of porcelains were really popular at the time, so it can be considered as an exploitation of eastern culture to make profit from the whole Japonism wave and from the European consumers.

Sources

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/intro-becoming-modern/a/orientalism>
<http://www.mei.edu/content/popular-culture-orientalism-and-edward-said>
<http://herend.com/far-east-room>
https://en.wikipedia.org/wiki/Imari_ware
<http://www.herend.pl/Static/upload/File/herendmasterpieces.pdf>
<https://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/imari.html>
<https://www.britannica.com/art/Imari-ware>
<https://mno.hu/kulfold/egy-japan-prefektura-ahol-mindenki-ismeri-magyarorszagot-2412832>

Contact: Kinga Voros, Japanology Department, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, H-1091 Budapest, Kálvin Square 9, Hungary, voroskingaa@gmail.com

⁵ <https://mno.hu/kulfold/egy-japan-prefektura-ahol-mindenki-ismeri-magyarorszagot-2412832>

OKCIDENTALISMUS V PŘEKLADECH NÁZVŮ AMERICKÝCH FILMŮ DO ČÍŇŠTINY

David Uher

Abstrakt: Tento text jsou teze, o něž se opírala má habilitační přednáška před Vědeckou radou Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze z 10. prosince 2015. V jejích úvodu zavádím, respektive komentuji termíny, které jsou nezbytným východiskem mého výkladu. Neopomímám přitom klíčové osobnosti orientalismu a okcidentalismu a jejich přínos pro rozvoj obou disciplín. Po představení metod hodnocení úspěšnosti překladu titulu na příkladech filmů čínské provenience v českém jazykovém prostředí a jejich propojení s teorií obecné translatologie, navazuji představením hlavních tendencí v korpusu, tj. názvy amerických filmů, které zvítězily v každoroční soutěži americké Akademie filmového umění a věd mezi roky 1927 a 2011. Klíčovým zjištěním tohoto rozboru je skutečnost, že názvy čínských filmů jsou v českém prostředí orientalizovány mnohem výrazněji, než jsou okcidentalizovány názvy amerických filmů v čínštině. Zdá se tak, že alespoň v tomto smyslu předkládá čínská společnost zahraniční skutečnosti věrněji, než jak se tomu děje u nás.

Klíčová slova: *orientalismus, okcidentalismus, titul filmu, translatologie, moderní čínština*

Okcident znamená „Západ“ v protikladu k Orientu – „Východu“: podobně jako je pak orientalismus hodnotícím pohledem Západu na Východ, nahlíží Východ prostřednictvím okcidentalismu na Západ. Protože takový pohled odráží realitu jen velmi zkresleně, má smysl se jím jako takovým zabývat a hledat důvody podobných aproximací. O jejich teoretické uchopení se mimo jiné pokusil i Edward W. Said (1935–2003) ve své přelomové studii *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Jeho představa orientalismu jako nástroje ideologické diskriminace Východu Západem otevřela akademickou diskusi, která se zdaleka nevýčerpa ani po více než třiceti letech od prvního vydání Saidovy monografie. Tato přednáška hodlá obdobnou diskriminaci Západu Východem demonstrovat na překladech názvů amerických filmů do čínštiny. Její autor proto nejprve konstruuje korpus titulů významných snímků americké kinematografie uvedených v Čínské lidové republice po roce 1978: titul filmu je významným spouštěcím signálem, kterým jeho tvůrce začíná komunikovat s divákem. O to větší je zodpovědnost překladatele při převodu této kvality předlohy. Smyslem analýzy korpusu je pak vyhodnotit úspěšnost takového překladu, vůči níž autor tohoto příspěvku vyjadřuje skepsi: srovnatelná analýza názvu překladu čínských filmů do češtiny prokázala disproporce mezi jazykem originálu a cílovým jazykem ve výši bezmála sedmdesáti procent (sic!). Vysvětlení příčin tak významných rozdílů tvoří závěr tohoto příspěvku.

Literární teoretik a profesor anglické a srovnávací literatury na Columbia University Edward W. Said definuje orientalismus jako skeptický postkolonialismus a „napodobování Východu Západem“ (SAID 2008: 311, 366–369). Podle něj je orientalismus především silně ideologizovaným obrazem arabského světa očima Západu, obrazem, který místo aby Východ Západu přibližoval, jej Západu vzdaluje (SAID 2008: 11). Orientalismus je tak pro něj nástrojem, jak Východ ovládat. Proto také orientalismus nenahlíží orientální kultury a východní společnosti lidí jako rovnocenné těm, které je hodnotí. Takový přístup je podle E. W. Saida velmi znepokojivý: orientalismus popisuje Orient, kterým pohrdá (SAID 2008: 114–115). Nesměruje proto k sice proklamovanému, nikdy však nenaplněnému hledání „podstaty“ Orientu mimo jiné také proto, že tato podstata není ani definičně uchopitelná (SAID 2008: 65–67). Orientalismus je tak vlastně v pojetí E. W. Saida jistým druhem rasismu (SAID 2008: 262–264).¹ Obdobný význam, jaký pro studium orientalismu představuje práce E. W. Saida, má ve vztahu k okcidentalismu studie Iana Burumy (1951–) a Avishaie Margalita (1939–). Klíčové je přitom jejich konstatování, že tento odlidštěný pohled na Západ nevznikl v Orientě, ale na Západě jako reakce na rozvoj kapitalismu, liberalismu, sekularismu atd. po francouzské revoluci. Ve svých počátcích byl kritikou např. romantismu v Německu a slavjanofilství v Rusku (BURUMA 2005: 107–121). S rozvojem kolonialismu se zejména v 19. století objevuje i v Orientu, především v Indii, Číně a snad nejvýznamněji v Japonsku (BURUMA 2005: 17–29). Jeho výslednicí je mj. zavádějící protiklad duchovního Orientu a světského Okcidentu (BURUMA 2005: 30–68). I. Buruma a A. Margalit pak za jeho ideové produkty považují i japonský nacionalismus, maoismus či islamismus (BURUMA 2005: 166–174).

I když je titul filmu obvykle první informací, které se divákovi od autora snímku dostává, přesto často stojí stranou zájmu filmových kritiků. Přitom obecně platí, že zatímco jednoslovné tituly povětšinou odrážejí postoj tvůrce k jeho práci, na její obsah, byť i nepřímo, odkazují spíše souslovné a větné tituly (PETRŮ 2000: 99–100). Jestliže je základním úkolem překladatele co nejvěrnější převod znakového systému, měl by usilovat o co nejpregnantnější vyjádření všech kvalit originálu. Jedná-li se, jako v případě titulu filmu, o umělecký překlad, jsou pro překladatele významné i estetické kvality díla. Z překladu 135 názvů čínských filmů do češtiny však jednoznačně vyplývá, že nebyvají zachovány ani obsahové rozměry titulu snímku. Níže uvedené příklady jsou řazeny od nejvěrnějších (příklad 1, 2) k volným (příklad 3, 4) a konečně je uzavírají případy, kdy český titul s původním názvem filmu naprosto nesouvisí (příklad 6, 7). Na přechodu mezi volným a chybovým překladem stojí příklad č. 5:

¹ V čele opozice proti takovému chápání orientalismu a zejména orientalistiky stojí především George P. Landow, profesor angličtiny a dějin umění na Brown University v USA. Jeho kritika Saidovského pojetí orientalismu je ve stati nazvané *Politický diskurs – Teorie kolonialismu a postkolonialismu* postavena na tvrzení, že E. W. Said vidí za orientalistikou především politiku. Saidův Orient navíc zcela opomíjí oblasti Středního a Dálného východu, vyhýbá se popisu orientálního, např. japonského orientalismu a přehlíží existenci prostého i orientalizovaného okcidentalismu. G. P. Landow nesouhlasí se Saidovým nahlížením na Orient také proto, že Orient, stejně jako Okcident, není v žádném ohledu oblastí homogenní (2015.02.04 postcolonialweb.org/poldiscourse/discourseov.html).

	čínština	čeština (vročení)	komentář
1	2046	2046 (2004)	
2	lǜchá	Zelený čaj (2003)	
3	fúróng zhèn	Ibiškové městečko (1984)	Městečko Ibišek
4	hóng gāoliang	Rudé pole (1987)	Rudý kao-liang
5	dà hóng dēnglong gāogāo guà	Vyvěste červené lampióny (1991)	... vysoko velké...
6	qín sòng	Stín imperátora (1996)	Óda na Čchin
7	yáo a yáo, yáodào wàipó qiáo	Opiová válka (1995)	Kolébají se a kolébají, až se dokolébají k Babiččinu mostu

Můj korpus názvů amerických filmů v překladu do čínštiny tvoří 84 položek. Jedná se o snímky, které byly mezi lety 1927–2011 oceněny cenou americké Akademie filmového umění a věd (od roku 1929 také Oscar) za nejlepší film roku. Jeden snímek byl z tohoto korpusu vyřazen: u filmu *How Green Was My Valley* (1941) se mi nepodařilo dohledat překlad jeho názvu do čínštiny. Z celkového množství jsem 53 (64 %) překladů vyhodnotil jako bezchybné. V překladech názvu 18 (22 %) snímků „je něco jinak...“² z toho u 17 (94 %) filmů „je něco navíc“,³ u 5 (28 %) překladů „něco chybí“ a současně (4) „je něco navíc“. Rozptýl chybovosti překladu se přitom v jednotlivých titulech pohybuje od 25 do 75 %. V průměru dosahuje chybovost překladu 54 %. Konečně ve 12 (14 %) překladech „je všechno jinak...“⁴ Chybovost mezi roky 1927 a 1956 dosahuje v průměru 51 %, od roku 1955 87 %.⁵ Následuje výběr z korpusu:

	angličtina (vročení)	čínština
1	<i>The Last Emperor</i> (1987)	mòdài huángdì
2	<i>Rain Man</i> (1988)	yǔrén
3	<i>Driving Miss Daisy</i> (1989)	wèi dàixī xiǎojié kāi chē
4	<i>The Silence of the Lambs</i> (1991)	chénmò d gāoyáng
5	<i>Schindler's List</i> (1993)	xīndélè d míngdān
6	<i>Braveheart</i> (1995)	yǒnggǎn d xīn
7	<i>The English Patient</i> (1996)	yīngguó bīngrén

² NEFF, Ondřej. *Něco je jinak: (komentáře k české literární fantastice)*. Praha: Albatros 1981, 373 s.

³ To je zejména způsobeno asymetrií jazykových systémů jmenovitě převládající tendencí směřující ke čtyřslabičnosti názvů filmů uváděných v čínských distribučních sítích.

⁴ NEFF, Ondřej. *Všechno je jinak: (kapitoly o světové science fiction)*. Praha: Albatros 1986, 412 s.

⁵ Korpus je totiž diachronní pouze zdánlivě. Vzhledem k relativní izolovanosti čínské kultury od kultury euro-americké totiž názvy filmů nebyly překládány v chronologickém sledu tak, jak vstupovaly do distribuce, ale zejména názvy snímků vzniklých před rokem 1978 byly přeloženy až dodatečně, patrně jednorázově.

„něco je jinak“

	angličtina (vročení)	čínština	komentář
1	<i>Shakespeare in Love</i> (1998)	shā wēng qíng shǐ	Příběh o zamilovaném Shakespeareovi
2	<i>No Country for Old Men</i> (2007)	lǎo wú suǒ yī	Zastání staří nenajdou
3	<i>Kramer vs. Kramer</i> (1979)	kèlǎimò fūfù	Manželé Kraemerovi
4	<i>The Apartment</i> (1960)	gōngyù chūnguāng	Smyslnost v bytě
5	<i>Patton</i> (1970)	bādùn jiāngjūn	Generál Patton
6	<i>Forrest Gump</i> (1994)	āgān zhèng zhuàn	Pravdivý příběh AK
7	<i>The Departed One Flew Over the Cuckoo's Nest</i> (1975)	fēiyuè fēngrényuàn	Přelet nad blázcincem
8	<i>Platoon</i> (1986)	yězhàn pái	Četa v poli

„všechno je jinak“

	angličtina (vročení)	čínština	komentář
1	<i>Casablanca</i> (1942)	běi fēi dié yǐng	Zvěďův stín v severní Africe
2	<i>Hamlet</i> (1948)	wángzǐ fùchóu jì	Záznam o princově pomstě
3	<i>Gone with the Wind</i> (1939)	luànshì jiārén	Kráska v nesnázích (sic!)
4	<i>All the King's Men</i> (1949)	dāngdài jiānxióng	Přehnaná ctižádost naší doby
5	<i>From Here to Eternity</i> (1953)	luànshì zhōnghún	Věrní v nesnázích
6	<i>On the Waterfront</i> (1954)	mǎitou fēngyún	Nejistota přístavu
7	<i>The Hurt Locker</i> (2009)	chāi dàn bùduì	Jednotka pyrotechniků

komparace

	orientalismus	okcidentalismus
počet titulů	135	84
správně	35 %	64 %
„něco je jinak“	29 %	22 %
a. „něco je navíc“	18 %	94 %
b. „něco chybí“	82 %	28 %
rozptýl chybivosti	25–80 %	25–75 %
– v průměru	52 %	54 %
„všechno je jinak“	36 %	14 %

Ze srovnání projevů orientalismu a okcidentalismu v překladech názvů čínských filmů do češtiny respektive amerických do čínštiny vyplývá, že přibližně 65 % překladů do češtiny neodpovídá názvu originálu, zatímco 64 % překladů do čínštiny je zcela správně. Určitou míru adekvátnosti lze konstatovat u 86 % překladů do čínštiny a 64 % překladů do češtiny. Naprosto neadekvátní jsou překlady názvů 36 %

čínských snímků oproti 14 % amerických snímků. **Tituly čínských filmů v češtině jsou tak zjevně podstatně více orientalizovány než jsou okcidentalizovány tituly amerických filmů v čínštině!** Za podstatný důvod této skutečnosti považuji tzv. „komerční“ orientalismus v ČR. Domnívám se, že naše společnost není připravena přijmout reálný obraz Orientu: snaha podat Okcidentálci reálnější obraz Orientu by skončila stejně fatálně jako pokus podat českému strážníkovi pravou čínskou kuchyni, která rozhodně není reprezentována pouze nakládaným masem a záplavami kečupu. Ve smyslu tohoto podobenství se také zamysleme nad záměry majitele čínské restaurace a pokusme se je konfrontovat se záměry těch, kteří poskytují Okcidentu právě takový respektive jiný obraz Orientu. Cílem majitele restaurace je nepochybně hmotný zisk. Cíl poskytovatelů obrazů je zjevně stejný, i když jejich zisk nemusí být nutně hmatatelný. Na druhé straně nám sebevíce pokřivený obraz Orientu umožňuje pasivně si jeho nereálnost uvědomovat, případně aktivně kontury takového obrazu korigovat.

Použitá literatura a zdroje:

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2005, 180 s. ISBN 80-7106-762-8.
- KNITTLOVÁ, Dagmar: *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, 215 s. ISBN 80-244-0143-6.
- KNITTLOVÁ, Dagmar a kol.: *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta 2010, 291 s. ISBN 978-80-244-2428-6.
- PETRŮ, Eduard: *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico 2000, 187 s. ISBN 80-85839-44-X.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha: Paseka 2008, 459 s. ISBN 978-80-7185-921-5.

www.csfd.cz

www.imdb.com

www.wikipedia.org

Occidentalism in titles of American films translated into Chinese

Abstract: *This text is the theses on which my habilitation lecture was based during the meeting of the Scientific Council at Faculty of Arts, Charles University in Prague on December 10th, 2015. In the introduction, the terms that are a necessary starting point for my interpretation are introduced or commented on. The text does not forget to at least mention the key personalities of Orientalism and Occidentalism and their contribution to the development of both disciplines. After describing the methods of evaluating the success of the translation on examples of Chinese movie titles in the Czech language environment and their connection with the theory of general translatology, the main trends in the corpus follows: the corpus composed of titles of American movies that won the annual competition of the American Academy of Motion Picture Arts*

and Sciences between 1927 and 2011 are introduced. The key finding of this paper is the fact that the titles of Chinese films are orientalised more in the Czech environment than they are occidentalised in the titles of American films in Chinese. It seems that, at least in this sense, the Chinese society presents foreign facts more faithfully than it is done in our country.

Key words: *Orientalism, Occidentalism, film title, translatology, modern Chinese*

Contact: David Uher, Department of Asian Studies, Faculty of Arts at Palacký University in Olomouc, Křížkovského 12, 771 80 Olomouc, Czech Republic; david.uher@upol.cz

PROSODICKÁ ANALÝZA AKCENTUAČNÍCH VAZEB PREPOZIČNÍHO SLOVESA /dào/

Kristýna Pavlačková

Abstrakt: *Tato studie analyzuje vybrané exemplifikační věty s prepozičním a postpozičním slovesem /dào/ a porovnává výsledky jejich prosodického chování. Sledována je frekvence výskytu a velikost segmentů a kól co do počtu slabik, rozdílné rytmické sledy a pozice slovesa /dào/, jakož i jemu přidružených slovních druhů. Výstupem práce je potvrzení hypotézy předpokládající rozdíly na lineární a suprasegmentální úrovni segmentů s /dào/. Současně jsou vyvozena a porovnávána pravidla jeho chování.*

Klíčová slova: *fonologie moderní čínštiny, gramatika čínštiny, prepoziční sloveso, Oldřich Švarný (1920–2011), Učební slovník jazyka čínského (Olomouc 1998–2000)*

Tato studie je založena na zásadách kvantitativní lingvistiky a zaměřuje se na prepoziční sloveso /dào/ a jeho akcentuační vazby. Korpusem práce se staly vybrané exemplifikační věty a nahrávky *Učebního slovníku jazyka čínského*, jehož autorem je prof. PhDr. Oldřich Švarný, CSc. (1920–2011).

Hlavním výstupem práce je roztrídění a charakteristika jednotlivých syntagmat a kompozit z morfologického hlediska a následné vyvození pravidla pro vazby prepozičního slovesa /dào/ společně s komparací s postpozičním slovesem /dào/.

Obecná charakteristika analyzovaného textu

Analyzovaný korpus čítá celkem 344 vět, přičemž 209 z nich obsahuje sloveso /dào/ v prepozici a 134 v postpozici. V jedné větě se pak objevují zástupci obou sloves. Kól se v analyzovaném textu vyskytuje 697, segmentů pak 1 449 a slabik 4 845. Segmenty mají od jedné po osm slabik, průměrná délka segmentu je 3,3 slabiky. Celkem v korpusu nalezneme prepoziční sloveso /dào/ dvě stě jedenáctkrát, postpoziční sloveso /dào/ pak sto třicet pětkrát.

typ segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoslabičný	32	2,2 %
dvojslabičný	423	29,2 %
tříslabičný	398	26,9 %
čtyřslabičný	328	22,2 %
pěťslabičný	173	11,9 %
šestslabičný	68	4,6 %
sedmslabičný	25	1,7 %
osmislabičný	2	0,1 %

Tab. 1: Zastoupení segmentů podle počtu slabik

Největší zastoupení v analyzovaném textu mají dvojslabičné segmenty, které tvoří asi třetinu korpusu. V těsném závěsu za nimi jsou segmenty tříslabičné, ty zaujímají zhruba čtvrtinu materiálu. Nejméně jsou zastoupeny osmislabičné segmenty.

Prepoziční sloveso /dào/

Největší podíl ve výskytu zastupují segmenty čtyřslabičné. Tří- až pěťslabičné segmenty tvoří téměř osmdesát procent všech segmentů se slovesem /dào/ v prepozici. Průměrná délka segmentu se slovesem /dào/ v prepozici je 3,9 slabiky.

typ segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoslabičný	1	0,5 %
dvojslabičný	28	13,3 %
tříslabičný	50	23,7 %
čtyřslabičný	68	32,2 %
pěťslabičný	40	19,0 %
šestslabičný	17	8,1 %
sedmslabičný	7	3,3 %

Tab. 2: Zastoupení segmentů s prepozičním slovesem podle počtů slabik

Dvojslabičné segmenty

1) **descendentní**

- a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0127-3-2-1)¹ /xiān-dao/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoslabičný	1	5,9 %
dvojslabičný	1	5,9 %
tříslabičný	9	52,9 %
čtyřslabičný	4	23,5 %
pětislabičný	1	5,9 %
šestislabičný	1	5,9 %

Tab. 3: Segmenty následující po descendentních dvojslabičných sledech

Ve všech případech dvojslabičných segmentů s descendentí je prepoziční sloveso na druhé slabice a v dalším segmentu následuje lokativní předmět, případně přívlastek rozvíjející lokativní předmět. U descendentních dvojslabičných segmentů nikdy nenásleduje temporální předmět, pouze předmět lokativní. Co se týče délky segmentů následujících po dvojslabičné descendentí, největší zastoupení mají segmenty tříslabičné.

2) **ascendentní**

- a) temporální předmět v daném segmentu: (0235-3-1-2) /dào-wǎn, /
 b) lokativní předmět v daném segmentu: (0510-4-2-1) /dào-nǎr/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	7	63,6 %
dvojslabičný	4	36,4 %
čtyřslabičný	1	9,1 %

Tab. 4: Segmenty následující po ascendentních dvojslabičných segmentech

Ascendentní rytmus v dvojslabičných segmentech s prepozičním slovesem je v korpusu celkem jedenáctkrát, přičemž se vždy prepoziční sloveso /dào/ vyskytuje na první slabice. V šesti případech dvojslabičný segment vyjadřuje temporální předmět, v pěti pak předmět lokativní. Co se týče délky segmentů, které následují, nejčastěji ascendentní dvojslabičný segment ničím následován není, takže tento segment ukončuje daný kólon.

¹ Číslování segmentů se odvíjí od výskytu dané příkladové věty v *Učebním slovníku jazyka čínského*. První číslo odkazuje k pořadí hesla ve slovníku, druhé k číslu příkladové věty u hesla. Třetí číslo značí kólon v dané větě, čtvrté pak pořadí segmentu v kóle. V tomto případě se tedy jedná o třetí příkladovou větu hesla číslo 127, druhý kólon, první segment.

Tříslabičné segmenty**1) descendantní jako celek**

a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0174-2-2-1) /jiù-shi-dao/
V korpusu se vyskytuje celkem 5 tříslabičných segmentů descendantních jako celek. Prepoziční sloveso se v nich vždy vyskytuje na třetí slabice a v následujícím segmentu je obsažen lokativní předmět, nikdy nenásleduje temporální předmět. Segmenty za trojslabičným segmentem s prepozičním slovesem /dào/ jsou z 80 % tříslabičné a čtyřslabičné.

2) descendantní s předklonkou

a) lokativní předmět v daném segmentu: (0258-7-1-2) /dào-shàngǎi/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	2	10,0 %
dvojslabičný	1	5,0 %
tříslabičný	8	40,0 %
čtyřslabičný	8	40,0 %
pětislabičný	1	5,0 %

Tab. 5: Segmenty následující po descendantních tříslabičných sledech s předklonkou

Descendence s předklonkou v tříslabičných segmentech s prepozičním slovesem /dào/ se v analyzovaném korpusu vyskytuje celkem dvacetkrát. Prepoziční sloveso je vždy na první slabice segmentu coby předklonka a všechny segmenty v sobě obsahují lokativní předmět. Je-li lokativní předmět jednoslabičný, pak je jednoslabičné i přísudkové sloveso. Temporální předmět se zde nikdy nevyskytuje. Na segment nejčastěji navazují tříslabičné a čtyřslabičné sledy, které tvoří celkem 80 %.

3) ascendentní jako celek

a) lokativní předmět v daném segmentu: (1396-2-2-1) /dao-yīyuàn/

b) lokativní předmět přesahující do následujícího segmentu: (0146-5-2-2) /dao-guítái/

c) temporální předmět v daném segmentu: (0615-8-1-1) /dào-xiànzài, /

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	7	36,8 %
čtyřslabičný	6	31,6 %
tříslabičný	3	15,8 %
šestislabičný	2	10,5 %
dvojslabičný	1	5,3 %

Tab. 6: Segmenty následující po ascendentních tříslabičných sledech

Tříslabičné segmenty s ascencí v korpusu registrujeme celkem devatenáctkrát, přičemž s lokativním předmětem tyto segmenty souvisejí devětkrát, s temporálním desetkrát. Prepoziční sloveso je vždy na první slabice segmentu. U segmentů s lokativním předmětem v některých případech předmět přesahuje do segmentu následujícího, u temporálního předmětu je vždy součástí daného segmentu. Jak ukazuje tabulka č. 6, nejčastěji segmenty zakončují kólon a nejsou ničím dalším následovány. Nejfrekventovanější jsou pak čtyřslabičné segmenty.

4) akronymický jako celek

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0359-3-1-2) /dao⁴-zher-lái/
- b) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0020-12-2-1) /ni³men-dao₄/
- c) temporální předmět v daném segmentu: (0317-4-1-2) /dào-xian,zài, /

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	2	33,3 %
dvojslabičný	1	16,7 %
tříslabičný	1	16,7 %
čtyřslabičný	2	33,3 %

Tab. 7: Segmenty následující po akronymických tříslabičných sledech

V korpusu se vyskytuje celkem šestkrát tříslabičný akronymický segment jako celek. Pozice prepozičního slovesa v segmentu se mění, vyskytuje se na první, druhé i třetí slabice. V případě segmentů s lokativním předmětem někdy lokativní předmět přesahuje do segmentu následujícího, u temporálního předmětu je předmět vždy součástí daného segmentu. Za akronymickými tříslabičnými segmenty nejčastěji následují segmenty čtyřslabičné.

Čtyřslabičné segmenty

1) descendentní s předklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0358-8-1-2) /dao-jíshang-qu. /
- b) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0175-2-1-1) /ni₃-yàoshi-dao/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	3	21,4 %
dvojslabičný	3	21,4 %
tříslabičný	3	21,4 %
čtyřslabičný	4	28,6 %
pětislabičný	1	7,1 %

Tab. 8: Segmenty následující po descendentních čtyřslabičných sledech

Čtyřslabičné segmenty descendantní se v korpusu vyskytují čtrnáctkrát. Většina jich je tvořena podle vzorce /dào/ – lokativní předmět – přísudkové sloveso. V případě, že je sloveso jednoslabičné, je součástí segmentu i větná částice /le/. U descendantních čtyřslabičných segmentů nikdy nenásleduje temporální předmět, vždy je zde pouze předmět lokativní. Následující segmenty jsou nejčastěji čtyřslabičné.

2) tvořený dvěma descendantními sledy

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0113-5-1-1) /tā-dao-pùz/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
čtyřslabičný	6	54,5 %
nic	1	9,1 %
dvojslabičný	1	9,1 %
tříslabičný	1	9,1 %
pěťslabičný	1	9,1 %
šestislabičný	1	9,1 %

Tab. 9: Segmenty následující po čtyřslabičných segmentech tvořených dvěma descendantními sledy

Čtyřslabičných segmentů se dvěma descendantními sledy nacházíme celkem 11 případů. V segmentech se vždy vyskytuje prepoziční sloveso na druhé slabice. Tomu někdy předchází podmět, jindy určení zastoupené adverbiem. Následováno pak je klasicky lokativním předmětem a přísudkovým slovesem, je-li předmět jednoslabičný. Nejčastěji následují segmenty čtyřslabičné, které se vyskytují ve více jak padesáti procentech případů.

3) ascendentní jako celek

- a) temporální předmět v daném segmentu: (0961-20-3-1)

/cai-dao₄-xiàn**zài**/

Čtyřslabičný ascendentní segment se v korpusu vyskytuje pouze jedenkrát. Následován je segmentem pěťslabičným.

4) ascendentní s příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0255-1-2-2) /dao-hǎi**biānr**-qu/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	6	33,3 %
jednoslabičný	1	5,6 %
dvojslabičný	7	38,9 %
tříslabičný	2	11,1 %
čtyřslabičný	2	11,1 %

Tab. 10: Segmenty následující po ascendentních čtyřslabičných sledech s příklonkou

Čtyřslabičné segmenty ascendentní s příklonkou s prepozičním slovesem /dào/ nalezneme v korpusu celkem osmnáctkrát, přičemž se prepoziční sloveso vždy váže na lokativní předmět. V sedmnácti případech se vyskytuje na začátku segmentu, v jednom případě, kdy je lokativní předmět jednoslabičný, je prepoziční sloveso na místě druhém a předchází mu podmět. Co se týká segmentů následujících, nejfrekventovanější jsou v tomto případě segmenty dvojslabičné.

akronymický jako celek

lokativní předmět v daném segmentu: (0204-12-1-1) /tā-dao-fǎyuàn/

temporální předmět v daném segmentu: (0385-3-1-2) /yì-tiān₁-dào-wǎn, /

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
čtyřslabičný	4	40,0 %
nic	2	20,0 %
dvojslabičný	2	20,0 %
tříslabičný	2	20,0 %

Tab. 11: Segmenty následující po akronymických čtyřslabičných sledech

Pozice prepozičního slovesa se v segmentu různí, vyskytuje se na první, druhé i třetí slabice. Z padesáti procent se váže na lokativní předmět, z padesáti na předmět temporální. Následující segmenty jsou převážně čtyřslabičné, tvoří celkem 40 %.

6) akronymický s předklonkou

a) lokativní předmět v daném segmentu: (0480-3-1-2) /dao-kuàijìshì/

b) temporální předmět v daném segmentu: (0817-2-3-1)

/yì-tiān-dào-wǎn, /

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	6	50,0 %
tříslabičný	4	33,3 %
čtyřslabičný	1	8,3 %
sedmislabičný	1	8,3 %

Tab. 12: Segmenty následující po akronymických čtyřslabičných sledech s předklonkou

Akronymický čtyřslabičný segment s předklonkou se v korpusu vyskytuje celkem dvanáctkrát. Lokativní předmět se na prepoziční sloveso váže v devíti případech, temporální pak ve třech. V některých větách je součástí segmentu i přísudkové sloveso, někdy je až v segmentu následujícím. Segment v padesáti procentech případů ukončuje kólon. Ve čtyřiceti procentech případů následují segmenty čtyřslabičné.

7) **akronymický s příklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0026-11-1-1) /dào-nóngcūn-qù/

Akronymický čtyřslabičný segment s příklonkou s prepozičním slovesem /dào/ je v korpusu pouze dvakrát. V obou případech se prepoziční sloveso váže na lokativní předmět. Jeden segment ukončuje kólon a nic tak za ním nenásleduje, druhý pak je provázen segmentem dvojslabičným.

Pětislabičné segmenty1) **descendentní s předklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0140-9-1-1) /dào-qiánbianr-lai-ba./

Pětislabičný segment descendentní s příklonkou se v analyzovaném textu vyskytuje pouze dvakrát, a sice vždy v kombinaci s lokativním předmětem v daném segmentu. V obou případech pak segment ukončuje daný kólon, nic za ním tedy nenásleduje.

2) **tvořený dvěma descendentními sledy**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0282-6-2-2) /dào-ta₁-jiāli-qu. /
 b) temporální předmět v daném segmentu: (0963-4-1-1) /ta-yì-tiān-dao-wǎn/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	4	36,4 %
čtyřslabičný	3	27,3 %
pětislabičný	2	18,2 %
dvojslabičný	1	9,1 %
tříslabičný	1	9,1 %

Tab. 13: Segmenty následující po pětislabičných segmentech tvořených dvěma descendentními sledy

Pětislabičných segmentů tvořených dvěma descendentními sledy se v analyzovaném korpusu vyskytuje celkem jedenáct. V sedmi případech se prepoziční sloveso váže na lokativní předmět, ve dvou pak na předmět temporální. Zatímco u předmětu lokativního se /dào/ objevuje na první a druhé slabice, u předmětu temporálního je na slabice třetí.

3) **tvořený dvěma descendentními sledy s předklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu:
-
- (0375-4-2-2) /dao-mùqin-miànqian/

Pětislabičný segment tvořený dvěma descendentními sledy s předklonkou se v korpusu vyskytuje pouze dvakrát. V obou případech se prepoziční sloveso váže na lokativní předmět, který je obsažen v daném segmentu, a pozice prepozičního slovesa

se různí. Stejně tak jsou odlišné i segmenty navazující. V jednom případě se jedná o segment tříslabičný, v druhém pak je to segment o šesti slabikách.

4) **ascendentní s příklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0171-11-4-1) /*dao-gǔbā-qu-le.* /
 b) temporální předmět v daném segmentu: (1018-4-2-1)
 /*yìzhí-dao-jīntian* /

Segmenty pětislabičné tvořené ascendentním sledem s příklonkou nacházíme v korpusu celkem sedmkrát. V šesti případech obsahují lokativní předmět, v jednom pak předmět temporální. U segmentů s lokativním předmětem se jedná o zakončení kóla, žádný další segment tak již nenavazuje. U segmentu s temporálním předmětem navazuje segment čtyřslabičný.

5) **tvořený ascendentním a descendentním sledem**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0154-2-1-2) /*dào-wǒ-wūli-lai* /

Pětislabičný segment tvořený ascendentním a descendentním sledem se v korpusu vyskytuje pouze jedenkrát. Jedná se o segment s tříslabičným lokativním předmětem, přičemž na něj navazuje tříslabičný segment. Prepoziční sloveso /*dào*/ je první slabikou a součástí segmentu je i přísudkové sloveso.

6) **akronymický jako celek**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0770-12-1-1) /*nǐ-dao-nàli-qù* , /

Akronymický pětislabičný segment nalézáme v korpusu dvakrát. V obou případech na něj již nic nenavazuje, zakončuje kólon, a jedná se o kombinaci prepozičního slovesa /*dào*/ s lokativním předmětem. Prepoziční sloveso je v obou případech na druhé slabice segmentu, předchází mu podmět.

7) **akronymický s předklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1919-6-1-3) /*dao-cūnzilǐ-lái.* /

Akronymický rytmus s předklonkou v pětislabičném segmentu se v korpusu v kombinaci s prepozičním slovesem /*dào*/ vyskytl pouze jedenkrát. Prepoziční sloveso se v tomto případě váže na tříslabičný lokativní předmět, který je obsažen v daném segmentu, a součástí segmentu je i přísudkové sloveso.

8) akronymický s příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0365-6-1-1) /wo
- ³
- dao-ta
- ₁
- jiā-qu/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	2	40,0 %
dvojslabičný	1	20,0 %
tříslabičný	1	20,0 %
čtyřslabičný	1	20,0 %

Tab. 14: Segmenty následující po akronymických pětislabičných sledech s příklonkou

Pětislabičných akronymických segmentů s příklonkou se v korpusu vyskytlo celkem pět, přičemž se ve všech případech jednalo o segmenty, v nichž se váže prepoziční sloveso na lokativní předmět. Dvakrát na segment nic nenavazuje, třikrát ano, a to segment dvojslabičný, tříslabičný či čtyřslabičný.

9) akronymický s předklonkou a příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0053-3-2-2) /dao-bāda
- ₁
- lǐng-qu, /

- b) temporální předmět v daném segmentu: (1278-7-2-2)

/cóng-zǎo-dào-wǎn-d/

V analyzovaném korpusu se vyskytlo celkem deset pětislabičných akronymických segmentů s předklonkou a příklonkou. V devíti případech se prepoziční sloveso /dào/ v nich vázalo na lokativní předmět, v jednom případě na předmět temporální.

Šestislabičné segmenty

1) tvořený dvěma descendantními sledy

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0154-3-1-1)

/qīng-dào-wo₃-wūli-lai/

Šestislabičných segmentů, které obsahují prepoziční sloveso /dào/ a jsou tvořeny dvěma descendantními sledy, se v korpusu vyskytují pouze dva příklady. V obou stojí za prepozičním slovesem lokativní předmět. Segment, který za ním následuje, je jedenkrát tříslabičný, jednou čtyřslabičný.

2) tvořený dvěma descendantními sledy s předklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0459-3-2-2)

/dao-shénme-dìfang-qu/

Segmenty šestislabičné tvořené dvěma descendantními sledy s předklonkou v korpusu nacházíme celkem dvakrát. V obou případech je prepoziční sloveso vázáno na lokativní předmět a stojí na jeho začátku. Co se týče segmentů následujících, jednou se v kólu v těsném závěsu za šestislabičným segmentem s prepozičním slovesem /dào/ vyskytuje segment dvojslabičný, jednou pětislabičný.

3) tvořený třemi descendantními sledy

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1298-3-2-1) /dōu-dao-huìyì-didian₃/

Segment šestislabičný tvořený třemi descendantními sledy je v korpusu pouze jeden. Obsahuje lokativní předmět a je následován šestislabičným segmentem.

4) akronymický jako celek

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0701-9-2-2)
/wō₃-jiù-dao-**nǐ**-nar-qù./

Šestislabičný segment s akronymickým rytmem obsahující prepoziční sloveso /dào/ je v korpusu pouze dvakrát. V obou případech je prepoziční sloveso vázáno na lokativní předmět a celý segment ukončuje kólon.

5) akronymický s předklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0409-10-1-1)
/ta-dào-wōmen-zhèr-lái./
- b) temporální předmět v daném segmentu: (0798-1-3-1)
/dao-yí-jiǔ-wǔ-**sān**-nian₂/

V korpusu se vyskytuje celkem pět šestislabičných segmentů s akronymickým rytmem s předklonkou. Ve dvou případech je prepoziční sloveso /dào/ následováno lokativním předmětem, ve zbylých třech temporálním předmětem. Třikrát segment ukončuje daný kólon, dvakrát pak na něj navazuje segment tříslabičný.

6) dvouiktový akronymický s předklonkou a příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0531-8-1-3)
/dao-tāte**lā**-shān-qu/
- b) temporální předmět v daném segmentu: (0151-4-2-1)
/dao-**yī**-jiǔ-wú-**jiǔ**-nián/

Šestislabičné segmenty s akronymickým rytmem s předklonkou a příklonkou registrujeme v korpusu celkem čtyřikrát. Ve třech případech se prepoziční sloveso váže na lokativní předmět, v jednom na předmět temporální. Pozice prepozičního slovesa /dào/ v segmentu se různí. Ve dvou případech je šestislabičný segment provázen dvojslabičným, ve zbylých dvou se jedná o segmenty jednoslabičné a tříslabičné.

Sedmislabičné segmenty

1) akronymický s předklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0595-10-1-2)
/dao-shīwu-rènlǐng**chù**-qù./

Sedmislabičný akronymický segment s předklonkou se v korpusu vyskytuje pouze jedenkrát. Prepoziční sloveso se zde pojí s lokativním předmětem a segment zakončuje kólon.

2) **akronymický s příklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0114-9-1-1)

/wōmen-dao-guānzili³-qu/

V korpusu byly nalezeny dva příklady akronymických segmentů s příklonkou. V obou je obsažen lokativní předmět, za nimi pak následuje tříslabičný, nebo čtyřslabičný segment.

3) **akronymický s předklonkou a příklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0656-5-1-2)

/dao-xīboliyà-qu-le./

Akronymické segmenty s předklonkou a příklonkou byly v korpusu nalezeny celkem tři. Ve všech případech začínají prepozičním slovesem /dào/, které se pojí na lokativní předmět, jenž kólon ukončuje.

4) **tvořený akronymickým a descendentním sledem s předklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1487-11-1-3)

/dao-shèhuizhǔyì-shèhui,/

Sedmislabičný segment tvořený akronymickým a descendentním sledem s předklonkou v korpusu nacházíme pouze jedenkrát. Prepoziční sloveso se zde pojí s lokativním předmětem a segment ukončuje kólon.

Postpoziční sloveso /dào/

V korpusu se postpoziční sloveso /dào/ vyskytuje v celkem 135 větách. Průměrná délka segmentu s postpozičním slovesem /dào/ je 4,2 slabiky. Pokud ji porovnáme s průměrnou délkou segmentu v korpusu, jsou segmenty s postpozičním slovesem /dào/ téměř o slabiku delší.

typ segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
dvojslabičný	22	16,3 %
tříslabičný	26	19,3 %
čtyřslabičný	33	24,4 %
pětislabičný	24	17,6 %
šestislabičný	25	18,5 %
sedmislabičný	5	3,7 %
osmislabičný	1	0,7 %

Tab. 15: Zastoupení segmentů podle počtu slabik s postpozičním slovesem

Největší téměř čtvrtinové zastoupení mají v případě postpozicičního slovesa /dào/ čtyřslabičné segmenty. Nejmenší zastoupení mají segmenty sedmislabičné a osmislabičné. Když výsledky porovnáme s výskytem segmentů s prepozičním slovesem, první a druhá pozice je v obou případech zastoupena čtyřslabičnými a tříslabičnými segmenty. Zatímco u prepozičního slovesa jsou na třetím místě pětislabičné segmenty, u slovesa postpozicičního jsou to segmenty šestislabičné.

Dvojslabičné segmenty

1) descendentní jako celek

- a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0165-3-2-3) /pá-dao/
 b) temporální předmět v následujícím segmentu: (0250-6-2-1) /liú-dao/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
dvojslabičný	2	10,0 %
tříslabičný	3	15,0 %
čtyřslabičný	7	35,0 %
pětislabičný	5	25,0 %
šestislabičný	2	10,0 %
sedmislabičný	1	5,0 %

Tab. 16: Segmenty následující po descendentních dvojslabičných sledech

Dvojslabičných segmentů descendentních se v korpusu vyskytuje celkem 20. Ve všech případech je postpoziciční sloveso /dào/ až na druhé slabice, je tedy ne-iktové. V osmnácti případech se k postpozicičnímu slovesu v následujícím segmentu váže lokativní předmět, ve dvou pak předmět temporální. Za ním nejčastěji následují segmenty čtyřslabičné a pětislabičné, které tak tvoří tři pětiny celého vzorku.

2) ascendentní jako celek

- a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0185-4-2-1) /fǎndào/
 b) temporální předmět v následujícím segmentu: (0820-4-1-3) /dào-sǐ. /

Ascendentní segmenty s postpozicičním slovesem /dào/ se v korpusu vyskytují pouze dva. V jednom případě se postpoziciční sloveso pojí k lokativnímu předmětu, který je obsažen v následujícím pětislabičném segmentu, v druhém pak k předmětu temporálnímu, jenž je součástí téhož segmentu.

Tříslabičné segmenty

1) descendentní jako celek

- a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0141-2-3-1) /lái-dao-le/

Descendentní tříslabičné segmenty s postpozicičním slovesem byly v korpusu nalezeny pouze čtyři. Ve všech se jedná o napojení postpozicičního slovesa na lokativní předmět: dvakrát jej následuje segment čtyřslabičný, jednou tříslabičný a jednou šestislabičný.

2) **descendentní s předklonkou**

- a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0565-13-2-1)

/jiu-tiào-dao/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
dvojslabičný	1	10,0 %
tříslabičný	1	10,0 %
čtyřslabičný	7	70,0 %
pětislabičný	1	10,0 %

Tab. 17: Segmenty následující po descendentních tříslabičných sledech s předklonkou

Descendentních tříslabičných segmentů s předklonkou je v korpusu celkem 10. Ve všech je postpoziciční sloveso /dào/ na poslední slabice a v následujícím segmentu se na něj váže lokativní předmět. Co se týče jejich délky, v 70 % případů se jedná o segmenty čtyřslabičné.

3) **ascendentní s příklonkou**

- a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0076-2-1-1) /wǒ-zǒu-dao/

- b) temporální předmět v následujícím segmentu: (0497-2-1-1)

/děi-děng-dao/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoslabičný	1	14,3 %
dvojslabičný	1	14,3 %
tříslabičný	3	42,9 %
čtyřslabičný	1	14,3 %
pětislabičný	1	14,3 %

Tab. 18: Segmenty následující po ascendentních tříslabičných sledech s příklonkou

Ascendentní segmenty tříslabičné s příklonkou jsou v korpusu zastoupeny celkem sedmkrát. V šesti případech se postpoziciční sloveso váže k lokativnímu předmětu v následujícím segmentu, v jednom pak k předmětu temporálnímu. Postpoziciční sloveso je vždy na poslední slabice. Nejčastější zastoupení v délce následujících segmentů mají segmenty tříslabičné.

4) **akronymický jako celek**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0339-6-1-1) /lái-dao-zhèr, /

Tříslabičný segment akronymický jako celek s postpozicičním slovesem se vyskytuje v korpusu pouze třikrát. Ve všech případech se jedná o navázání postpozicičního slovesa na jednoslabičný lokativní předmět, přičemž postpoziciční sloveso je vždy na prostřední slabice. Ve dvou případech segment ukončuje kólon, v němž se vyskytuje, v jednom je pak následován segmentem šestislabičným.

Čtyřslabičné segmenty

1) descendantní jako celek

- a) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0020-9-2-2)
/dōu-lái-dao-le/

Čtyřslabičné segmenty descendantní jako celek jsou v korpusu zastoupeny pouze jedenkrát. Jedná se o postpoziciční sloveso navázané na lokativní předmět obsažený v následujícím segmentu, který je dvojslabičný.

2) descendantní s předklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1163-8-2-2) /dao-měiguó-qu. /
b) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0821-3-2-2)
/jiu-dōu-yong₁-dao/

Čtyřslabičné segmenty descendantní s předklonkou jsou v korpusu obsaženy celkem třikrát. V jednom případě se na postpoziciční sloveso váže lokativní předmět, který je zahrnut v témže segmentu, ve dvou pak je lokativní předmět až v segmentu následujícím. Dvakrát je k němu připojen segment pětislabičný, jednou zakončuje kólon.

1) dvouiktový tvořený dvěma descendantními sledy

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0566-2-1-2) /xiū-dao-zhèli, /
b) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0741-16-2-1)
/kěyī-sòng-dao/
c) temporální předmět v daném segmentu: (0009-4-3-2)
/liú-dao-míngtiān/

typ následujícího segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
nic	6	35,3 %
dvojslabičný	4	23,5 %
tříslabičný	2	11,8 %
čtyřslabičný	3	17,6 %
pětislabičný	2	11,8 %

Tab. 19: Segmenty následující po čtyřslabičných segmentech tvořených dvěma descendantními sledy

V korpusu se vyskytuje celkem sedmnáct čtyřslabičných segmentů s kombinací dvou descendantních sledů. Postpoziciční sloveso se váže buď k lokativnímu předmětu, nebo k předmětu temporálnímu, přičemž lokativní předmět se může vyskytovat buď přímo v daném segmentu, kdy je /dào/ na druhé slabice a předmět je dvojslabičný, nebo v segmentu následujícím. Pokud se jedná o druhou variantu, segment je zakončen postpozicičním slovesem. Jak je patrné z tabulky, ve větší třetině případů segmenty ukončují kólon a v necelé čtvrtině pak následuje dvojslabičný segment.

4) **ascendentní s příklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0320-17-1-3) /dao-xu~~x~~iào-qu. /
b) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0112-27-2-2)
/jiu-dōu-yōng-dao/

Čtyřslabičné segmenty s ascendentním sledem a příklonkou jsou v korpusu v kombinaci s postpozicičním slovesem pouze tři, přičemž dva zástupci odkazují k lokativnímu předmětu v daném segmentu posledním v daném kólu, a jeden k lokativnímu předmětu v následujícím pětislabičném segmentu.

5) **akronymický jako celek**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0157-1-3-2)
/huí-dao-jīāxiāng. /

Akronymické segmenty čtyřslabičné se v analyzovaném textu vyskytují šestkrát. Vzorec segmentu je vždy stejný: za jednoslabičným přísudkovým slovesem následuje postpoziciční sloveso a dvouslabičný lokativní předmět. Ve všech případech stojí segment na konci kola.

6) **akronymický s předklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0002-3-1-1) /ta-lái-dao-~~zhèr~~ /
b) lokativní předmět v následujícím segmentu: (0240-10-2-1)
/yao-pài-ta-dao⁴ /

Čtyřslabičných segmentů akronymických s předklonkou se v korpusu vyskytují čtyři případy. Postpoziciční sloveso se vždy váže na lokativní předmět, který je buď v daném segmentu, nebo v segmentu následujícím. Stojí na konci kola, nebo za nimi následují segmenty dvou-, tří- či čtyřslabičné.

Pětislabičné segmenty

1) **descendentní s předklonkou**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1163-9-2-2)
/dao-~~wài~~guo-qu-le. /

Descendentní pětislabičný segment s předklonkou se v korpusu vyskytuje pouze jedenkrát. Postpoziciční sloveso se zde pojí s lokativním předmětem, který je součástí téhož segmentu, jenž uzavírá kólon.

2) **tvořený dvěma descendentními sledy**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1044-2-2-2) /rǔ-dao-~~nǎr~~-qu-le. /

V případě pětislabičných segmentů tvořených dvěma descendentními sledy bylo napočítáno v korpusu celkem deset zástupců, přičemž ve všech segmentech postpoziciční sloveso bylo na druhé slabice hned za jednoslabičným přísudkovým slovesem a odkazovalo k lokativnímu předmětu. Ve větších dvou třetinách případů segment ukončuje kólon, dvakrát pak je následován segmentem tříslabičným, jednou dvojslabičným.

3) tvořený dvěma descendantními sledy s předklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0587-3-1-2)
/bei-pài-dao-sūlian₂/
- b) temporální předmět v daném segmentu: (1059-9-1-2)
/zhí-gàn-dao-wǎnshang./

Pětislabičný segment tvořený dvěma descendantními sledy s předklonkou zaznamenáváme v korpusu celkem čtyřikrát. Dva příklady odkazují k lokativnímu předmětu, dva pak k předmětu temporálnímu. Následující segment je jedenkrát čtyřslabičný, ve zbylých případech segment s postpozičním slovesem ukončuje daný kólon.

4) ascendentní s příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0943-11-1-3) /dao-xī 'ān-qu-le./

Pětislabičné segmenty ascendentní s příklonkou jsou v analyzovaném textu pouze dva. V obou postpoziční sloveso odkazuje k lokativnímu předmětu a segment zakončuje kólon.

5) akronymický jako celek

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1776-2-1-) /ci-dao-jīròuli₃/

V korpusu se vyskytuje celkem pět zástupců pětislabičných segmentů dvouiktových s akronymickým sledem. Ve všech těchto segmentech se postpoziční sloveso váže na lokativní předmět, který je obsažen v daném segmentu. Čtyřikrát segment zakončuje kólon, jednou je pak následován segmentem čtyřslabičným.

6) akronymický s příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1446-18-2-1)
/ná-dao-chúfǎng-qu./
- b) lokativní předmět přesahující do následujícího segmentu: (1038-9-2-1)
/gāng-lái-dao-yi²-ge/

Segmenty pětislabičné s akronymickým sledem s příklonkou se v korpusu vyskytují pouze dva. V obou případech postpoziční sloveso /dào/ odkazuje k lokativnímu předmětu, který je buď obsažen v daném segmentu, přičemž pak již za segmentem nic nenásleduje, případně přesahuje do segmentu následujícího, který je čtyřslabičný.

Šestislabičné segmenty**1) tvořený dvěma descendantními sledy**

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0470-4-1-2)
/diào-dao-héli-qu-le./

Šestislabičných segmentů dvouiktových tvořených dvěma descendantními sledy se v korpusu vyskytuje celkem osm, přičemž se postpoziční sloveso pojí k lokativnímu předmětu v téže segmentu. Postpoziční sloveso je vždy na druhé slabice za jedno-slabičným přísudkovým slovesem a segment ukončuje kólon.

2) akronymický jako celek

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1131-6-2-1)

/ta¹-jiu-pá-dao-shùdǐng/

Šestislabičných akronymických segmentů byly v korpusu zaznamenány čtyři příklady. Ve všech případech postpoziční sloveso odkazuje k lokativnímu předmětu, který je součástí téhož segmentu, přičemž ve třech čtvrtinách případů ukončuje kólon, v jednom případě pak je následován segmentem tříslabičným. Postpoziční sloveso se v segmentu vyskytuje na druhé či třetí slabice.

3) akronymický s předklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1824-2-1-1)

/wo-gǎn-dao-huōchēzhàn, /

V analyzovaném textu se vyskytují dva případy s šestislabičnými akronymickými segmenty s předklonkou. V obou příkladech postpoziční sloveso odkazuje k lokativnímu předmětu, který je součástí téhož segmentu. Jednou segment ukončuje kólon, jednou je následován dvojslabičným sledem.

4) akronymický s příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0320-19-2-1)

/sòng-dao-fǎyuàn-qu-le./

Šestislabičných akronymických segmentů s příklonkou se v korpusu vyskytuje osm příkladů. Všechny obsahují lokativní předmět v témže segmentu a u všech je postpoziční sloveso za jednoslabičným přísudkovým slovesem, tedy na druhé slabice segmentu. V devíti z desíti případů stojí na konci kóla.

5) akronymický s předklonkou a příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1076-5-3-1)

/ta-piàn-dao-fǎyuàn-qu/

V korpusu se vyskytují celkem tři šestislabičné akronymické segmenty s předklonkou a příklonkou. Postpoziční sloveso zde odkazuje k lokativnímu předmětu, který je obsažen v témže segmentu. Následný dvoj-, respektive čtyřslabičný segment ukončuje kólon.

Sedmislabičné segmenty

1) tvořený třemi descendantními sledy

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (1044-3-1-3)

/rǔ-dao-zhěntou-dǐxia-le./

Sedmislabičné segmenty tvořené třemi descendantními sledy registrujeme v korpusu dvakrát. V obou případech postpoziční sloveso odkazuje k lokativnímu předmětu v témže segmentu, který současně ukončuje kólon.

2) akronymický s příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu: (0586-1-1-2)

/dài-dao-**jú**zili³-qu-le./

- b) temporální předmět v daném segmentu: (0662-3-2-1)

/yǎng-dao-guò-**nián**-d-shíhour/

Sedmislabičný segment tvořený akronymickým sledem s příklonkou se v korpusu vyskytuje třikrát. Ve dvou případech se postpoziční sloveso pojí s lokativním předmětem v témže segmentu, který ukončuje kólon, v jednom případě pak za postpozičním slovesem je předmět temporální. Za ním následuje pětislabičný sled.

Osmislabičné segmenty

- 1) akronymický s předklonkou a příklonkou

- a) lokativní předmět v daném segmentu:

(0238-15-1-3) /dao-bùla1dīsilā1fā-qu4./

Osmislabičný akronymický segment s předklonkou a příklonkou se v korpusu vyskytuje pouze jedenkrát. Osmislabičných segmentů obecně je v korpusu velice málo. V tomto případě se postpoziční sloveso pojí na lokativní předmět a segment ukončuje kólon.

Komparace prepozičního a postpozičního slovesa /dào/

typ segmentu	obecně	prepozice	postpozice
jednoslabičný	2,2 %	0,5 %	0,0 %
dvojslabičný	29,2 %	13,3 %	16,3 %
tříslabičný	26,9 %	23,7 %	19,3 %
čtyřslabičný	22,2 %	32,2 %	24,4 %
pětislabičný	11,9 %	19,0 %	17,6 %
šestislabičný	4,6 %	8,1 %	18,5 %
sedmislabičný	1,7 %	3,3 %	3,7 %
osmislabičný	0,1 %	0,0 %	0,7 %

Tab. 20: Porovnání výskytu segmentů

Zatímco v celém korpusu jsou nejfrekventovanější segmenty dvojslabičné, v segmentech obsahujících prepoziční či postpoziční sloveso /dào/ nejčastěji registrujeme segmenty čtyřslabičné. Prepoziční sloveso /dào/ se nejčastěji objevuje v segmentech čtyřslabičných, které tvoří třetinu všech segmentů, u postpozičního slovesa /dào/ pak čtyřslabičné segmenty tvoří čtvrtinu. Současně je důležité upozornit na fakt, že se postpoziční sloveso /dào/ vyskytuje poměrně často i v segmentech šestislabičných, a to téměř ve dvaceti procentech případů. Což je zajímavý úkaz, jelikož u prepozičního slovesa se objevují šestislabičné segmenty pouze v osmi procentech případů a celkově v korpusu zastupují pouze necelých pět procent.

typ segmentu	prepozice		postpozice	
	lokativní	temporální	lokativní	temporální
jednoslabičný	1	0	0	0
dvojslabičný	22	6	19	3
tříslabičný	38	12	23	1
čtyřslabičný	59	9	31	3
pětislabičný	37	4	21	2
šestislabičný	13	4	25	0
sedmislabičný	7	0	4	1
osmislabičný	0	0	1	0

Tab. 21: Délka segmentů následujících po sledech
s prepozičním či postpozičním slovesem /dào/

Za segmentem s prepozičním slovesem pojímám se k lokativnímu předmětu se nejčastěji váže segment čtyřslabičný, naopak u segmentů s prepozičním slovesem odkazujícím na temporální předmět nejčastěji následují segmenty tříslabičné. Stejně se chová postpoziční sloveso /dào/, v případech, kdy se váže na lokativní předmět, následují segmenty čtyřslabičné. Což je stejné jako u prepozičního slovesa /dào/. U temporálních předmětů se výsledky takového srovnání různí: za postpozičním slovesem /dào/ se tak nejčastěji vyskytují segmenty dvojslabičné či čtyřslabičné.

Prozodická charakteristika prepozičního slovesa /dào/

Ve dvojslabičných descendantních sledech je prepoziční sloveso na druhé slabice a váže se na něj lokativní předmět. U ascendentních sledů se naopak prepoziční sloveso vyskytuje na první slabice. Následuje zpravidla temporální předmět, nicméně v korpusu se objevuje za dvojslabičnými ascendentními sledy s prepozičním slovesem i předmět lokativní.

V tříslabičných segmentech se prepoziční sloveso /dào/ nejčastěji vyskytuje v descendantních sledech s předklonkou právě na pozici předklonky. V těchto případech zpravidla následuje lokativní předmět. Naopak temporální předmět se nejčastěji váže k prepozičnímu slovesu /dào/ v tříslabičných segmentech s ascendentním sledem, kde ovšem /dào/ také stojí na první slabice.

Čtyřslabičné segmenty se pojí častěji na lokativní předmět, přičemž sledy v nich nejsou tak vyhraněné jako u jiných typů segmentů. Nejčastěji se prepoziční sloveso objevuje na první slabice sledu ascendentního, ve sledu descendantním a akronymickém jako předklonka. V případě, že se prepoziční sloveso váže na temporální předmět, jedná se nejčastěji o akronymický rytmus.

V pětislabičných segmentech se prepoziční sloveso objevuje v kombinaci s lokativním předmětem především na začátku ascendentních sledů, případně jako předklonka před akronymickým rytmem, descendantním rytmem či kombinací dvou descendantních sledů. Pokud za prepozičním slovesem následuje temporální předmět, je prepoziční sloveso nejčastěji třetí či čtvrtou slabikou v segmentu s kom-

binací dvou descendantních sledů. Frekvence jedno-, šesti- a sedmislabičných segmentů je v našem korpusu tak nízká, že z ní nelze vyvodit žádné většinové tendence.

Prozodická charakteristika postpozičního sloveso /dào/

U dvojslabičných segmentů silně převažuje descendantní rytmus, v němž je postpoziční sloveso /dào/ vždy na druhé slabice za jednoslabičným přísudkovým slovesem. V devadesáti procentech případů následuje lokativní předmět.

V tříslabičných segmentech se postpoziční sloveso nejčastěji váže na lokativní předmět. Je zpravidla na poslední slabice descendantního sledu, případně jako příklonka sledu ascendentního.

Čtyřslabičné segmenty mají postpoziční sloveso nejčastěji na druhé slabice za jednoslabičným přísudkovým slovesem v akronymickém rytmu, či v segmentu tvořeném dvěma descendantními sledy. Stejně tak tomu je i v případě, že se na postpoziční sloveso váže temporální předmět, sloveso /dào/ je na druhé slabice v segmentu s dvěma descendantními sledy.

V případě pětislabičných segmentů se postpoziční sloveso opět vyskytuje nejčastěji na druhé slabice za přísudkovým slovesem. Jedná se o segmenty tvořené dvěma descendantními sledy, které zahrnují lokativní předmět.

Šestislabičné segmenty obsahují postpoziční sloveso /dào/ na druhé slabice opět za jednoslabičným přísudkovým slovesem. Nejčastěji se jedná o akronymický rytmus a na /dào/ navazuje lokativní předmět. Podobně jako v případě prozodické charakteristiky prepozičního slovesa, jsou i v této části korpusu frekvence sedmi- a osmislabičných rytmických sledů tak nízké, že z nich rovněž nelze vyvodit žádné většinové tendence.

Shrnutí

Korpus této práce obsahuje celkem 344 vět, 697 kól, 1 449 segmentů a 4 845 slabik. Nejčastěji, tedy ve dvou třetinách případů, jsou věty dvoukólové. Průměrná délka věty jsou 2 kóla, 4,2 segmenty a 14,1 slabik. Obecně lze o textu konstatovat, že v něm převažují dvojslabičné segmenty tvořící téměř třetinu korpusu. Nejčastěji se zde objevují segmenty dvojslabičné s jednou arzí.

Prepoziční sloveso /dào/ se vyskytuje v korpusu celkem ve 211 segmentech, postpoziční sloveso pak ve 135 segmentech. Sloveso /dào/ se vyskytuje především ve čtyřslabičných sledech. Nejčastěji se prepoziční sloveso objevuje v tříslabičných segmentech s jednou arzí. Postpoziční sloveso /dào/ se poněkud více vyskytuje v segmentech čtyřslabičných a tvoří tak jejich téměř čtvrtinu. V pětina případů segmenty obsahují čtyřslabičný sled se dvěma arzemi.

U dvojslabičných segmentů se nejčastěji vyskytuje descendantní sled, přičemž sloveso /dào/, ať již v prepozici či postpozici, stojí vždy na druhé slabice. V případě prepozice mu předchází zpravidla jednoslabičný podmět, u postpozice pak jednoslabičné přísudkové sloveso. Tříslabičné segmenty s prepozičním slovesem /dào/ se nejčastěji objevují v descendantních sledech jako předklonka jim předcházející, přičemž následuje lokativní předmět, temporální předmět registrujeme zpravidla

za ascendentními sledy, kde je prepoziční sloveso taktéž na první slabice. U tříslabičných segmentů s postpozičním slovesem je /dào/ na poslední slabice descendentního sledu, případně jako příklonka ascendance. Při porovnání čtyřslabičných segmentů bylo zjištěno, že se prepoziční sloveso nejčastěji objevuje na první slabice ascendentního sledu, či jako předklonka sledu akronymického, přičemž zpravidla následuje lokativní předmět. U čtyřslabičných segmentů s postpozičním slovesem je /dào/ na druhé slabice za jednoslabičným přísudkovým slovesem v akronymickém sledu, případně v kombinaci dvou sledů descendentních. Pětislabičné segmenty obsahují prepoziční sloveso zpravidla na první slabice ascendentního sledu či jako předklonku sledů akronymických, descendentních nebo kombinace dvou descendentních. Postpoziční sloveso /dào/ naopak bývá na druhé slabice za přísudkovým slovesem v segmentech s kombinací dvou descendentních sledů.

Jak je již z výše zmíněné komparace patrné, prepoziční sloveso /dào/ se nejčastěji vyskytuje jako předklonka descendentních či akronymických rytmtů, případně tvoří první slabiku ascendentních sledů, postpoziční sloveso /dào/ je pak druhou slabikou za jednoslabičným přísudkovým slovesem v descendentním či akronymickém sledu. Celkově pak u obou typů slovesa /dào/ převládá navazující lokativní předmět, předmět temporální není tak frekventovaný.

Literatura:

- SLAMĚNÍKOVÁ, Tereza: Rytmické členění příkladových vět Učebního slovníku jazyka čínského (hesla 1–50). *Dálný východ* 2016, 2, ss. 51–66.
- SLAMĚNÍKOVÁ, Tereza: An analysis of the correlation between speech tempo and rhythmical segmentation in Standard Chinese. *Studia Orientalia Slovaca* 2018, 17, 2, ss. 151–169.
- ŠVARNÝ, Oldřich: Variability of Tone Prominence in Chinese (Pekinese). Some remarks concerning the Reform of Chinese Script. In Černý, Václav A.: *Asian and African Languages in Social Context*. Prague 1974, pp. 127–186.
- ŠVARNÝ, Oldřich: The functioning of the prosodic features in Chinese (Pekinese). *ArOr* 1991, 59, 2, pp. 208–216.
- ŠVARNÝ, Oldřich a Tang Yunling Rusková: Prosodic features in Chinese (Pekinese): Prosodic transcription and statistical tables. *ArOr* 1991, 59, 3, pp. 234–254.
- ŠVARNÝ, Oldřich: Rhythmical features of spoken Chinese: Quantitative and grammatical analysis (methodology). *Rocznik Orientalistyczny* 1991, xlviii, 2, pp. 131–137.
- ŠVARNÝ, Oldřich a kol.: *Hovorová čínština v příkladech I–IV*. Olomouc 1998.
- ŠVARNÝ, Oldřich a David Uher: *Hovorová čínština. Úvod do studia hovorové čínštiny*. Olomouc 2001.
- ŠVARNÝ, Oldřich a David Uher: *Prozodická gramatika čínštiny*. Olomouc 2014.
- ŠVARNÝ, Oldřich: *Učební slovník jazyka čínského I–IV*. Olomouc 1998–2000. I: lxiii, II: ss. 290–799, III: ss. 800–1311, IV: ss. 1312–1731.

- ŠVARNÝ, Oldřich: Prosodic Transcription of Modern Chinese: Experimental Research and Teaching Practice. In Palková, Zdena and Hans-Walter Wodarz ed.: *Papers in Phonetics and Speech Processing*. Frankfurt am Main 2000, pp. 149–159.
- UHER, David: Prof. PhDr. Oldřich Švarný, CSc. – pedagog. *Studia Orientalia Slovaca* 2005, 4, ss. 275–280.
- UHER, David, Liu Xuemin and Jakub Výkoulal: *Učebnice čínské konverzace*. Praha 2007.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Prozodická analýza monologu. *Dálný východ* 2015, 2, s. 104–115.
- UHER David. The rhythmic structure of sentences in the Textbook of Chinese Conversation. *China & the World Cultural Exchange* 2016, 211, 5, ss. 25–28.
- UHER, David, Jin Xueli and Tereza Slaměňíková: *Učebnice čínské konverzace 2*. Praha 2016.

Prosodic analysis of accent constraints: the prepositional verb /dào/

This study analyses selected exemplification sentences with the prepositional and postposition verbs /dào/ and compares the results of their prosodic behaviour. The frequency and size of segments and cola in number of syllables, different rhythmic sequences and the position of the prepositional and postposition verbs /dào/, as well as relation between relevant parts of speech, are monitored. The main purpose of this research is to confirm the hypothesis assuming differences on the linear and prominence levels of segments with the prepositional and postposition verbs /dào/. At the same time, the rules of behaviour of the prepositional and postposition verbs /dào/ are derived and compared.

Key words: *modern Chinese phonology, Chinese grammar, prepositional verbs, Oldřich Švarný (1920–2011), Learning Dictionary of Colloquial Chinese (Olomouc 1998–2000)*

Contact: Kristýna Pavlačková, Department of Asian Studies, Faculty of Arts at Palacký University in Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic; kristyna.pavlackova@gmail.com

PROZODICKÁ ANALÝZA ČÍNSKÉHO VTIPU

Barbora Slivoníková

Abstrakt: *Cílem této studie je popsat prozodické vlastnosti čínského vtipu, který reprezentuje souvislý mluvený projev zasazený do kontextu. K tomuto účelu poslouží korpus 28 nahrávek vtipů namluvených rodilými mluvčími z Pekingu v letech 2016–2017, kteří jsou reprezentanty standardu moderní čínštiny. Prozodická analýza je provedena určením množství a délek segmentů, kól a vět. Podrobněji je definována struktura segmentů s ohledem na počet a prominenci slabik, je přiblíženo složení kól pomocí určení pozice segmentů v jeho rámci a je popsána typologie rytmických sledů a také v jakých kombinacích se ve vzorku vyskytují. Analýza prozodických charakteristik mluveného jazyka je provedena za účelem hlubšího pochopení prozodických vlastností moderního čínského jazyka.*

Klíčová slova: *prozodie, standardní čínština, prozodická transkripce, Oldřich Švarný (1920–2011), čínský vtip*

Tato studie se zabývá kvantitativní prozodickou analýzou textu. Předmětem analýzy této práce je soubor 28 nahrávek čínských vtipů. Cílovou skupinou jsou rodilí mluvčí ve věku 20–40 let¹ z Pekingu, kteří zde dlouhodobě žijí a jejichž rodiče jsou taktéž původem z Pekingu. Při výběru respondentů nebyla zohledňována úroveň jejich vzdělání, ale většina z nich jsou vysokoškolští studenti. Jedná se tak o ucelené jazykové celky mluveného čínského jazyka zasazené do kontextu, čímž se tento výzkum odlišuje od dosavadního prozodického bádání. Zároveň jsou nahrávky velice cenné pro svůj obsah a mohly by se stát předmětem dalšího zkoumání.

Korpus je sestaven z výše zmíněných jednotlivých nahrávek, které jsou převedeny do prozodické transkripce a doplněny o příslušné značky dle systému profesora Oldřicha Švarného. Následná analýza představuje prozodické vlastnosti textu, detailněji je pozornost zaměřena na strukturu a typologii objektivních a konstantních jednotek – vět a kól i na analýzu jednotek subjektivních – segmentů.

V této studii je tedy hlavním cílem analyzovat a vymezit nejfrekventovanější charakteristiky prozodického systému čínského jazyka na nahrávkách čínských vtipů za účelem hlubšího porozumění vlastností souvislé promluvy v čínštině zasazené do kontextu, kterého by mohlo být využito v další badatelské práci či při výuce čínštiny.

¹ Všichni respondenti spadají do mladší generace. Věkové zařazení do mladší generace je převzato z práce doktorky Pospěchové *Tónové změny v moderní čínštině ze sociolingvistické perspektivy*.

Obecná charakteristika analyzovaného textu

Analyzovaný korpus se skládá z 28 vtipů o celkové délce 265 vět, 644 kól, 1385 segmentů a 4458 slabik. Průměrná délka jednoho vtipu je 9,5 věty, 23,2 kól, 49,5 segmentu a 159,2 slabiky. Věty tohoto vzorku jsou tvořeny 1 až 11 kóly, kóla pak 1 až 8 segmenty a segmenty 1 až 7 slabikami.

Průměrná délka kóla je 6,9 slabik, odpovídá tedy rozsahu kóla (6–7 slabik) vysledovaného profesorem Švarným.² Průměrná délka segmentu ve vzorku je 3,2 slabiky a taktéž zapadá do rozmezí (2,5–4,5 slabiky) určeného profesorem Švarným. Ta je navíc zcela totožná v porovnání s analýzou D. Uhra a T. Slaměňkové v článku „Prozodická analýza monologu.“³

Co se průměrných délek segmentů a kól u jednotlivých nahrávek týče, u segmentů se až na jednu výjimku pohybují v rozmezí stanovené profesorem Švarným. Přestože velikost kóla celého textu zapadá do rozmezí stanoveného profesorem Švarným, při podrobnější analýze jsem zjistila, že u více než dvou třetin nahrávek vybočuje z tohoto rozmezí. Kóla u rychleji realizovaných nahrávek mají tendenci obsahovat více slabik, než je průměr.

Průměrná rychlost analyzovaného vzorku činí 258 slabik za minutu. Muži se v rychlosti čtení lišili pouze o 60 slabik za minutu, naproti tomu u žen byl rozdíl mezi nejrychlejší a nejpomalejší promluvou 168 slabik za minutu. Dvě nejpomalejší realizace jsou zároveň nejkratšími vtipy vzorku. Při realizaci stejného vtipu přibližně pětina mluvčích nejrychleji realizovala druhou variantu, poté třetí a nejpomaleji první.

Analýza segmentů

Ve vzorku se nachází segmenty tvořené jednou až sedmi slabikami, přičemž průměrná délka segmentu je 3,2 slabiky. Tabulka č. 1 zachycuje absolutní a relativní četnosti jednotlivých segmentů. Z celkového počtu 1385 segmentů se ve vzorku nejčastěji vyskytují segmenty trojslabičné tvořící 32,1 % celého korpusu. Dvojslabičné a čtyřslabičné segmenty jsou taktéž dominantně zastoupeny a spolu s trojslabičnými segmenty zaujímají 84,1 % analyzovaného materiálu. Pětislabičné segmenty tvoří 11,1 % vzorku, jednoslabičné, šestislabičné a sedmislabičné segmenty se v textu vyskytují sporadicky, jejich společná relativní četnost nepřesahuje 5,5 %.

² Švarný 2014: 10.

³ Uher 2015: 106.

velikost segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoslabičný	35	2,5 %
dvojslabičný	393	28,4 %
trojslabičný	445	32,1 %
čtyřslabičný	317	22,7 %
pětislabičný	153	11,1 %
šestislabičný	40	2,9 %
sedmislabičný	2	0,1 %

Tab. 1: Zastoupení segmentů podle počtu slabik

Co se týče jejich počtu, v textu se vyskytují segmenty s jednou až třemi arsemi. Z tabulky č. 2 lze vyčíst, že nadpoloviční většinu všech segmentů zaujímají segmenty jednoiktové tvořící 58,7 % vzorku, druhým nejproduktivnějším typem jsou segmenty dvouiktové tvořící 40,9 %. Výskyt trojiktových segmentů je prakticky zanedbatelný, jeho relativní četnost nedosahuje ani 0,5 %.

typ segmentu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový	813	58,7 %
dvouiktový	566	40,9 %
trojiktový	6	0,3 %

Tab. 2: Zastoupení segmentů podle počtu iktů

Tabulka č. 3 popisuje počty arzí v jednotlivých typech segmentů s ohledem na počet slabik v segmentu. Nejvíce jsou v korpusu zastoupeny dvojslabičné jednoiktové segmenty, poměrně velkou četností se vyznačují i trojslabičné jednoiktové, čtyřslabičné dvouiktové a trojslabičné dvouiktové segmenty. Tyto čtyři nejfrekventovanější typy segmentů tvoří 77,9 % korpusu. Méně frekventovaným typem segmentu je pětislabičný dvouiktový, který zaujímá 9,2 % korpusu. Četnosti zbývajících typů jsou téměř zanedbatelné.

segment	počet arzí	absolutní četnost	relativní četnost
jednoslabičný	1	35	2,5 %
dvojslabičný	1	393	28,4 %
trojslabičný	1	282	20,4 %
	2	163	11,8 %
čtyřslabičný	1	77	5,6 %
	2	240	17,3 %
pětislabičný	1	19	1,5 %
	2	128	9,2 %
	3	6	0,5 %
šestislabičný	1	5	0,3 %
	2	35	2,8 %
sedmislabičný	1	2	0,1 %

Tab. 3: Počty arzí

Následuje podrobný popis typologie rytmických průběhů v segmentech s ohledem na počet slabik a arzí. V závorce je uveden celkový výskyt segmentů stejného typu ve vzorku, ke každému typu je přiložen jeden příklad z korpusu, který je označen odkazem na konkrétní segment. U každé skupiny je uvedena tabulka shrnující rytmické sledy.

Jednoslabičné segmenty

Jednoslabičné segmenty nemají rytmus, proto jsou u nich určeny pouze stupně prominence. V analyzovaném materiálu se jich celkem vyskytuje 35, přičemž 33 z nich jsou nositeli plně tónické prominence a pouze 2 zdůrazněné tónické prominence.

/lɿ/ (Z12A-2-1-1)⁴

/tɿiān/ (Z1C-1-3-3)

Dvojslabičné segmenty

Z celkového počtu 393 dvojslabičných segmentů nadpoloviční většinu zaujímají ascendentní sledy, descendentní sledy pak zaujímají 41 % dvojslabičných segmentů.

Dvojslabičné segmenty:

- ascendentní (232; 59 %): /gɛ**bi**/ (Z8A-4-2-2)
- descendentní (161; 41 %): /bà**ba**/ (Z19C-2-2-1)

⁴ Odkaz na konkrétní segment v korpusu, jedná se o první segment prvního kóla druhé věty první realizace typu Z12.

Tabulka č. 4 zachycuje poměrné zastoupení descendentních a ascendentních sledů v rámci dvojslabičných segmentů, přičemž ascendence převažují nad descencemi v poměru cca 6:4.

typ rytmického sledu	absolutní četnost	relativní četnost
ascendentní	232	59 %
descendentní	161	41 %

Tab. 4: Přehled typů sledů a jejich zastoupení v dvojslabičných segmentech

Trojslabičné segmenty

Trojslabičné segmenty se ve vzorku vyskytují s jednou nebo dvěma arzemí, přičemž z celkového počtu 445 trojslabičných segmentů jednoiktové sledy tvoří 63,4 % trojslabičných segmentů, dvouiktové akronymické pak 36,6 %. Jednoiktové sledy tedy převažují nad dvouiktovými v poměru cca 6:4.

Trojslabičné jednoiktové segmenty (282; 63,4 % trojslabičných):

- jednoiktové ascendentní jako celek (40): /xiao-míng-wèn/ (M1B-1-1-1)
- jednoiktové ascendentní s příklonkou (66): /zai-**shān**-d/ (M7C-2-1-1)
- jednoiktové descendentní jako celek (80): /**wèi**-shenme/ (M5A-2-1-2)
- jednoiktové descendentní s předklonkou (96): /ni-hái-shi/ (Z11B-5-2-1)

Trojslabičné dvouiktové segmenty akronymické (163; 36,6 % trojslabičných):

/zán-zai-duō/ (M3B-2-5-1)

Z tabulky č. 5 lze vyčíst, že poměrné zastoupení jednoiktových descendentních a dvouiktových akronymických segmentů je v trojslabičných segmentech velmi podobné, dohromady tvoří tři čtvrtiny trojslabičných segmentů, zbývající třetina je tvořena jednoiktovým ascendentním sledem.

typ rytmického sledu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový ascendentní	106	23,8 %
jednoiktový descendentní	176	39,6 %
dvouiktový akronymický	163	36,6 %

Tab. 5: Přehled typů sledů a jejich zastoupení v trojslabičných segmentech

Čtyřslabičné segmenty

Čtyřslabičné segmenty se ve vzorku objevují s jednou nebo dvěma arzemí, z celkového počtu 317 segmentů jsou tři čtvrtiny segmentů tvořeny dvouiktovými sledy, přičemž nejproduktivnějším je segment akronymický jako celek, zbývající čtvrtinu zaujímají sledy jednoiktové.

Čtyřslabičné jednoiktové segmenty (77; 24,3 % čtyřslabičných):

- jednoiktové ascendentní jako celek (6): /wo-wen⁴-lǎo-mā/ (Z17A-1-1-1)
- jednoiktové ascendentní s příklonkou (21): /mei-xiǎngzhòng-wo/ (M3B-1-5-2)
- jednoiktové descendentní jako celek (21): /nǐ-d-zhaopianr/ (Z11C-4-1-3)
- jednoiktové descendentní s předklonkou (26): /you-piào-liang-d/ (Z17B-2-4-5)
- jednoiktové kombinace ascendentního a descendentního sledu (3): /renjiā-gūniang/ (M3C-1-2-2)

Čtyřslabičné dvouiktové segmenty (240, 75,7 % čtyřslabičných):

- dvouiktové akronymické jako celek (132): /zhuī-yi-zhī-lǜ/ (Z12C-1-1-4)
- dvouiktové akronymické s příklonkou (36): /jiu⁴-ba-nǐ-d/ (Z11A-4-1-2)
- dvouiktové akronymické s předklonkou (24): /zhe-hái-bu-suàn/ (Z14A-5-1-1)
- dvouiktové kombinace dvou ascendentních sledů (11): /laobǎn-you-wen⁴/ (Z10A-3-1-1)
- dvouiktové kombinace dvou descendentních sledů (37): /ni³-d-shǐz/ (Z10B-3-2-1)

Tabulka č. 6 nabízí přehled všech sledů v čtyřslabičných segmentech, přičemž téměř dvě třetiny jsou tvořeny dvouiktových akronymickým sledem, druhý a třetí nejpočetnější sled je sled jednoiktový descendentní a dvouiktový zdvojený descendentní, které dohromady tvoří čtvrtinu čtyřslabičných sledů.

typ rytmického sledu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový ascendentní	27	8,5 %
jednoiktový descendentní	47	14,8 %
jednoiktový ascendentní + descendentní	3	1 %
dvouiktový akronymický	192	60,6 %
dvouiktový descendentní + descendentní	37	11,7 %
dvouiktový ascendentní + ascendentní	11	3,5 %

Tab. 6: Přehled typů sledů a jejich zastoupení v čtyřslabičných segmentech

Pětislabičné segmenty

V analyzovaném vzorku se vyskytuje celkem 153 pětislabičných segmentů s jednou, dvěma nebo třemi arzemi. Naprostou většinu (83,7 %) tvoří sledy dvouiktové, jednoiktové představují pouze 12,4 % pětislabičných segmentů a relativní četnost trojiktových segmentů nedosahuje ani 4 %. Jedná se o jediné takové případy v celém korpusu.

Pětislabičné jednoiktové segmenty (19; 12,4 % pětislabičných):

- jednoiktové kombinace ascendentního a descendentního sledu (8): /bu-yao⁴-jùjue-wo/ (M6C-1-1-4)
- jednoiktové ascendentní s příklonkou (3): /shàngbānr-d-shihour/ (Z7C-1-1-2)
- jednoiktové descendentní s předklonkou (8): /song-nǚpeng₂you-a/ (M4A-3-1-2)

Pětislabičné dvouiktové segmenty (128; 83,7 % pětislabičných):

- dvouiktové akronymické jako celek (35): /you³-yi-zhi-lǎo**hǔ**/ (Z12C-1-1-2)
- dvouiktové akronymické s předklonkou (10): /gei-shòupiaoyuan-kàn/ (Z18A-1-3-3)
- dvouiktové akronymické s příklonkou (25): /zhèi-ge-tài-**nán**-le/ (Z11A-3-1-2)
- dvouiktové kombinace dvou ascendentních sledů (2): /xiang-xiǎo**xiàng**-d-yun²/ (Z21C-1-4-2)
- dvouiktové kombinace dvou descendentních sledů (40): /na⁴-mai-**duō**shao-huar/ (M4B-4-1-1)
- dvouiktové kombinace dvou descendentních sledu s předklonkou (13): /he-yi⁴-zhi-shīz/ (Z10A-1-2-2)
- dvouiktové kombinace akronymického a descendentního sledu (3): /shòujianpiào-xìtong/ (Z18B-1-1-2)

Pětislabičné trojiktové segmenty (6; 3,9 % pětislabičných):

- trojiktové kombinace akronymického a ascendentního sledu (3): /sheng¹wan-**wǒ**-zhìhou⁴/ (Z17C-3-3-2)
- trojiktové kombinace descendentního a akronymického sledu (3): /dou¹-mei-kànshang-wǒ/ (M3C-1-2-3)

Tabulka č. 7 zobrazuje kombinační vzorce sledů vyskytující se v pětislabičných segmentech. Dominantními jsou sledy dvouiktové akronymické, které tvoří téměř polovinu pětislabičných segmentů a dvouiktové zdvojené descendentní, z kterých je složena třetina pětislabičných sledů. Žádný ze zbývajících segmentů netvoří více než 10 % pětislabičných sledů.

typ rytmického sledu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový ascendentní	3	2 %
jednoiktový descendentní	8	5,2 %
jednoiktový ascendentní + descendentní	8	5,2 %
dvouiktový akronymický	70	45,8 %
dvouiktový ascendentní + ascendentní	2	1,3 %
dvouiktový descendentní + descendentní	53	34,6 %
dvouiktový akronymický + descendentní	3	2 %
trojiktový akronymický + ascendentní	3	2 %
trojiktový descendentní + akronymický	3	2 %

Tab. 7: Přehled typů sledů a jejich zastoupení v pětislabičných segmentech

Šestislabičné segmenty

Z celkového počtu 40 šestislabičných segmentů dvouiktové segmenty převažují nad segmenty jednoiktovými v poměru cca 9:1.

Šestislabičné jednoiktové segmenty (5; 12,5 %):

- jednoiktová kombinace ascendentního a descendentního sledu (1):
/dǎzì-d-shí²hou-ne/ (M5A-2-3-1)
- kombinace ascendentního a descendentního sledu s předklonkou (4):
/you-**piào**liang-d-háiz/ (Z17A-2-4-4)

Šestislabičné dvouiktové segmenty (35; 87,5 %):

- dvouiktové akronymické jako celek (2): /wo³-dui-nǚsheng-biǎobái/ (M6C-1-1-1)
- dvouiktové kombinace akronymického a descendentního sledu (3):
/móchu-huǒ-xīngz-le/ (Z16A-2-4-4)
- dvouiktové akronymické s příklonkou (9): /rang⁴-ren-namèn-r-d-shi/ (M2A-3-1-1)
- dvouiktová kombinace dvou ascendentních sledů s příklonkou (1): /ranhou⁴-wen-wo-**yǎng**-d/ (Z7B-3-1-1)
- dvouiktové akronymické s předklonkou (5): /rang⁴-ren-namèn-r-d-shi/ (M2A-3-1-1)
- dvouiktové akronymické s předklonkou a příklonkou (7):
/hai-zìyānzìyǔ-d/ (Z14A-3-2-4)
- dvouiktové kombinace dvou descendentních sledů s předklonkou (4):
/you-**piào**liang-d-háiz/ (Z17A-2-4-4)
- dvouiktové kombinace dvou descendentních sledů (4): /rang⁴-ren-namèn-r-d-shi/ (M2C-2-1-1)

Tabulka č. 8 zobrazuje veškeré kombinační vzorce sledů objevující se mezi pětislabičnými segmenty. Nejdominantněji jsou zastoupeny dvouiktové akronymické sledy, které tvoří více než polovinu všech pětislabičných segmentů. Dále jsou výrazněji zastoupeny také dvouiktové zdvojené descendantní sledy tvořící přesně dvě desetiny veškerých pětislabičných segmentů.

typ rytmického sledu	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový ascendentní + descendantní	5	12,5 %
dvouiktový akronymický	23	57,5 %
dvouiktový ascendentní + ascendentní	1	2,5 %
dvouiktový descendantní + descendantní	8	20 %
dvouiktový akronymický + descendantní	3	7,5 %

Tab. 8: Přehled typů sledů a jejich zastoupení v šestislabičných segmentech

Sedmislabičné segmenty

Sedmislabičné segmenty se v textu vyskytly pouze ve dvou případech, jejich četnost je tedy vůči celku zanedbatelná.

Jednoiktové kombinace ascendentního a descendantního sledu (2; 100 % sedmislabičných segmentů): /liao-wēixìn-d-shi²hou-ne/ (M5A-1-3-2)

Z celkové analýzy segmentů vyplynuly tři nejproduktivnější typy sledů: akronymický, ascendentní a descendantní. Z tabulky č. 9 je možno vysledovat, že poměrné zastoupení ascendentních a descendantních sledů v jednoiktových segmentech vychází v poměru 1:1, přičemž mírně převažují ascendentní sledy. Ke stejnému poměru jsme s kolegyněmi došli i ve článku „Charakteristika descendantních sledů v *Učebnici čínské konverzace*,“⁵ zatímco v práci T. Slaměňkové „Rytmičké členění příkladových vět *UčebSu*“ je zastoupení descendantních sledů přibližně o třetinu vyšší než u ascendentních sledů.⁶ S ohledem na počty slabik se tento poměr mění: u dvojslabičných segmentů jsou produktivnější ascendentní sledy, u trojslabičných a čtyřslabých jednoiktových segmentů naopak převažují sledy descendantní.

Dominantní strukturou dvouiktových segmentů jsou sledy akronymické, které tvoří jejich jednu třetinu. Kombinace dvou descendantních sledů se v textu objevuje až sedmkrát častěji než kombinace dvou sledů ascendentních.

⁵ Slivoníková 2016: 58.

⁶ Slaměňková 2016: 75.

rytmický sled	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový jednoslabičný	35	2,5 %
jednoiktový ascendentní	392	28,3 %
jednoiktový descendentní	368	26,6 %
jednoiktový ascendentní + descendentní	18	1,3 %
dvouiktový akronymický	448	32,3 %
dvouiktový ascendentní + ascendentní	14	1 %
dvouiktový descendentní + descendentní	98	7 %
dvouiktový akronymický + descendentní	6	0,4 %
trojiktový akronymický + ascendentní	3	0,2 %
trojiktový descendentní + akronymický	3	0,2 %

Tab. 9: Souhrnné zastoupení rytmických sledů

Analýza kól

V této části analýzy se zaměřuji na rozbor kól daného korpusu. U kól je sledována jejich skladba, pozice segmentů v rámci kóla a také rytmické sledy a jejich kombinace, které se v kólech vyskytly. Dále pozoruji typologické přiblížení jednosegmentálních a dvousegmentálních kól. U struktury kól přihlédnu k některým odchylkám jednotlivých nahrávek od celku.

Z korpusu bylo vyřazeno celkem 15 kól, které nebylo možno analyzovat kvůli chybné realizaci některého ze segmentů.

Velikost kól

Ve vzorku se celkem vyskytuje 263 vět, které jsou tvořeny 1 až 7, v ojedinělém případě i 11 kóly. Z tabulky č. 10 je patrné, že téměř třetina vět ve vzorku je tvořena dvěma kóly, čtvrtina vzorku jedním nebo třemi kóly. Jedno až čtyřkólové věty tak tvoří 92,5 % korpusu.

typ věty	absolutní četnost	relativní četnost
jednokólová	68	25,9 %
dvoukólová	86	2,7 %
trojkólová	61	23,2 %
čtyřkólová	28	10,7 %
pětikólová	15	5,7 %
šestikólová	1	0,4 %
sedmikólová	3	1,1 %
jedenáctikólová	1	0,4 %

Tab. 10: Struktura vět podle počtu kól

Celkem se v korpusu vyskytuje 644 kól, která jsou složena z 1 až 8 segmentů. S větším počtem segmentů klesá jejich výskyt v kólech. Z tabulky č. 11 je zřejmé, že dominantními jsou kóla dvou a jednosegmentální, trojsegmentální kóla pak zauímají přibližně pětinu vzorku. Tři nejfrekventovanější typy tvoří 88,6 % korpusu.

počet segmentů	absolutní četnost	relativní četnost
1	227	35,2 %
2	217	3,7 %
3	127	19,7 %
4	46	7,1 %
5	18	2,8 %
6	6	0,9 %
7	1	0,2 %
8	2	0,3 %

Tab. 11: Velikost kól

Rytmické sledy v kólech

Jednou z prozodických vlastností, které O. Švarný sledoval, byla pozice segmentu v rámci kóla, přičemž se segment může nacházet buď na konci, respektive na začátku a uprostřed kóla. Pokud je kól tvořen pouze jedním segmentem, jeho umístění se chápe jako na konci kóla.⁷

Tabulka č. 12 popisuje pozice základních rytmických sledů, přičemž necelé dvě třetiny jednoiktových descendentních sledů zauímají pozici na začátku či uvnitř kóla a více než jedna třetina se vyskytuje na konci kóla. Co se ascendentních sledů týká, jejich poměrné zastoupení na začátku či uvnitř kóla vůči pozici na konci kóla činí 1:1. Obdobné zastoupení lze vysledovat i u akronymických sledů, které se s poněkud vyšší frekvencí vyskytují v pozici na konci kóla. U jiných typů (jedná se převážně o zdvojené dvouiktové ascendentní či descendentní sledy) mírně převládá postavení na začátku či uvnitř kóla.

typ rytmického sledu	pozice na začátku či uvnitř kóla	pozice na konci kóla
jednoiktový descendentní	60,5 %	39,5 %
jednoiktový ascendentní	52,9 %	47,1 %
dvouiktový akronymický	45,2 %	54,8 %
jiný	57,9 %	42,1 %

Tab. 12: Pozice segmentu v kóle

⁷ Švarný 1998: 33.

Při výzkumu struktury kól byla pozornost zaměřena také na začátky a konce kól všeobecně. Z výsledků vyplynulo, že na začátku kól dochází k poklesu rytmu, tzn. přibližně 72 % začátku kól je tvořeno descendantním nebo akronymickým sledem, zatímco na koncích kól rytmus stoupá, přibližně 73 % konců kól je tvořeno ascendentními či akronymickými sledy.

Dále bylo v analýze zjišťováno, z kolika sledů se skládá kólon. Ve vzorku se přirozeně vyskytuje větší počet sledů než kól, jelikož některé z nich se spolu spojují a utváří tak dvouiktové a trojiktové segmenty. Korpus celkem obsahuje 1509 sledů, kólon je tedy průměrně tvořen 2,3 segmenty.⁸

Pro zjištění typologie sledů byly nejprve označeny rytmické sledy podle značení profesora Švarného, které zachycuje tabulka č. 13.⁹ Po sobě jdoucí descendantní a ascendentní sled je taktéž zaznačen značkou V, protože se jedná o stejný rytmický průběh jako u akronymického sledu.

značka	odpovídající sled
/ (/'°)	ascendence (ascendence + příklonka)
\ (°\)	descendence (předklonka + descendence)
V	akronymie
	lichá iktová slabika
+	bezprostřední sousedství dvou arzí

Tab. 13: Značení sledů v kólech

Podle T. Slaměnickové byla kóla rozdělena s ohledem na umístění arzí do tří základních skupin: kóla, u kterých spolu dvě arze nesousedí, kóla, u kterých dvě arze sousedí a kóla, u kterých je sousedství dvou arzí zmírněno přítomností atonické slabiky – předklonky či příklonky.

Tabulka č. 14 zachycuje různé kombinace sledů, ke kterým v kólech ve vzorku dochází s ohledem na postavení arzí, přičemž akronymickým segmentům sousedících arzí mohou zároveň předcházet jak ascendentní, tak i za nimi mohou následovat descendantní sled či sledy, nebo může být přítomen pouze jeden z těchto typů.

⁸ Totožný průměr je i u hesel 1–50 v *Učebním slovníku jazyka čínského* (Slaměnicková 2016: 77).

⁹ Švarný 1998: 33.

arze	kombinační vzorec
nesousedící	lichá iktová slabika
	jednosegmentální kólon tvořený jedním sledem
	jednoiktové spojení dvou sledů
	zdvojené ascendentní či descendentní sledy
	(sestupný sled/y +) akronymický sled (+vzestupný sled/y)
sousedící	komplikovanější spojení
	akronymie + akronymie
	(vzestupný sled/y +) akronymie (+ sestupný sled/y)
	lichá + sestupný či vzestupný sled
	ascendentní sled/y + descendentní sled/y
zmírněna	komplikovanější spojení
	mezi a arzemi je vložena atonická slabika

Tab. 14: Postavení arzí v kólech a možné kombinace

Z celkového počtu 644 kól v 398 případech (tj. 61, 8 % korpusu) nedochází k sousedství dvou arzí. Přibližně polovina těchto kól sestává z jednosegmentálního kóla tvořeného jediným segmentem. Druhou polovinu představují kombinace sledů, přičemž frekvenčně dominují akronymické modely. Řadí se zde i 15 lichých iktových slabik, které tvoří pouze necelá 4 % vzorku. Následuje přehled nejfrekventovanějších sledů doplněný o konkrétní příklady z korpusu.

Akronymický model

- kombinace descendentního a ascendentního sledu, případně jednoho z nich a liché iktové slabiky (16, 4 %): V° / **zhēn**-d bu-yào-ma/ (Z10B-5-2)
- opakování počátečního descendentního sledu (69, 17,3 %): °V /wo-lǎolao guòlai-shuō/ (M3A-2-1)
- opakování koncového ascendentního sledu (25, 6,3 %): V /zhǐ-xuyao-àn liǎng-xià/ (M5A-2-4)
- opakování počátečního descendentního i koncového ascendentního sledu (5, 1,3 %): V /wèi-shenme **wǒ**-jiántou² èrshí/ (M1C-1-2)

Opakování descendentních sledů (36, 9,1 %): \\ /mei²-you-xījing₁-ne/ (Z4A-1-4)

Opakování ascendentních sledů (24, 6 %): /// /laobǎn bu-sìxīn you-wèn/ (Z10A-5-1)

Kóla obsahující segment tvořený dvěma sledy s jedním iktem (9, 2,3 %): V\ /wo³-ye-méi-míngbai/ (Z7A-7-3)

Komplikovanější spojení více sledů s nesousedícími arzemi (3, 0,8 %): V// /zai⁴-wo jìngchū-yì-shen¹ lěng-**hàn**-d-shi²hou/ (Z9A-2-1)

Z dvouiktových kombinací je nejproduktivnější akronymický model se zdvojeným descendantním sledem, který tvoří 17,1 % kól s nesousedícími arzemi.

K bezprostřednímu kontaktu arzí dochází ve 175 kólech, tedy v 44 % korpusu, v téměř polovině případů se jedná o jediný kontakt arzí, nadpoloviční většina kól je tedy složena z komplikovanějších spojení sledů, u nichž dochází k sousedství arzí. V 34 kólech se dvě sousedící arze vyskytují dvakrát a více. Následuje přehled nejčastějších kombinací rytmických struktur, doplněný o konkrétní příklady z korpusu.

- dvě sousedící akronymické struktury (11 – 6,3 %): V+V /zán-zai-duō shì-jī-cí⁴/ (M3B-2-5)
- ascendentní sled nebo sledy předcházející akronymické struktuře (22 – 12,6 %): //+V /laobān you-xiē bu⁴-gānxīn-d-wen⁴/ (Z10A-7-1)
- descendantní sled nebo sledy následující za akronymickou strukturou (25 – 14,3 %): V+\\ /tā¹-keyi-mǎnzú wō³-yī-ge yuànwang/ (Z11A-1-2)
- spojení jednoho či více ascendentních sledů s jedním či více descendantními sledy (9): /+\\ /yúshì wō³-jiu-ba-yīnliang/ (Z8C-5-1)
- liché iktové slabice předchází ascendentní sled nebo sledy (1 – 0,6 %): //+| /lǎo-mā tan-kōuqì shuō/ (Z17B-4-1)
- komplikovanější spojení více sledů se sousedícími arzemi (106 – 60,6 %): V+\\V /hǎi-d-nà-biān you³-yī-zhī lánjīnglíng/ (M7C-2-3)

V korpusu se objevuje mnoho variant komplikovanějšího spojení sousedících arzí, nicméně téměř žádné se nevyskytují více než desetkrát. Nejproduktivnějším typem těchto spojení je akronymický sled následovaný akronymickým modelem se zdvojeným descendantním sledem.

Kóla, u kterých sousedství dvou arzí brání příklonka nebo předklonka, tvoří 11 % korpusu. U téměř poloviny případů atonická slabika zabraňuje sousedství vzestupného a sestupného sledu, u jedné třetiny případů zabraňuje sousedství akronymického sledu se sledem sestupným.

/°V /xiao-míng duì-lífāshī-shuō/ (M1C-1-1)

Analýza kól s ohledem na počet segmentů v kóle

Strukturu kól je také možno analyzovat s ohledem na počet segmentů v kóle. Toto sledování je zde provedeno pouze u jedno- a dvousegmentálních kól, protože s přibývajícím počtem segmentů v kóle klesá jejich zastoupení ve vzorku a zároveň se zvyšuje množství kombinací sledů, které se v kóle objevují. Tyto kombinace se však v korpusu vyskytují pouze minimálně, a proto se z nich nedají vyvodit širší závěry použitelné pro analýzu.

Z tabulky č. 15 lze vyčíst, že necelá jedna polovina jednosegmentálních kól je tvořena dvouiktovým akronymickým sledem, spolu s jednoiktovými sestupnými a vzestupnými sledy čítají 86,4 % korpusu. Všechna jednosegmentální kóla ve vzorku lze taktéž zařadit do skupiny sledů, u kterých nedochází k sousedství dvou arzí.

rytmický sled	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový vzestupný	63	27,8 %
dvouiktový vzestupný	2	0,9 %
jednoiktový sestupný	36	15,9 %
dvouiktový sestupný	9	4 %
dvouiktový akronymický	97	42,7 %
dva sledy s jedním iktem	3	1,3 %
dvouiktový akronymický + vzestupný	1	0,4 %
trojiktový akronymický + sestupný	1	0,4 %
lichá slabika	15	6,6 %

Tab. 15: Rytmické sledy v jednosegmentálních kólech

U dvousegmentálních kól se vyskytuje široká škála různých kombinací iktů, tabulka č. 16 zachycuje šest nejfrekventovanějších z nich. Ty pokrývají dvě třetiny dvousegmentálních kól.

rytmický sled	absolutní četnost	relativní četnost
jednoiktový descendentní + dvouiktový akronymický	43	19 %
dvouiktový akronymický + jednoiktový descendentní	24	11,1 %
jednoiktový ascendentní + dvouiktový akronymický	20	9,2 %
zdvojené dvouiktové ascendentní	20	9,2 %
jednoiktový ascendentní + jednoiktový descendentní	18	8,3 %
dvouiktový akronymický + jednoiktový ascendentní	18	8,3 %

Tab. 16: Rytmické sledy ve dvousegmentálních kólech

Zbývající jedna třetina dvousegmentálních kól je tvořena více než deseti různými kombinacemi sledů. U téměř dvou třetin dvousegmentálních kól nedochází k sousedství arzí, u pětiny pak dvě arze spolu sousedí a u 15 % vzorku jsou sousedící arze zmírněny vložím atonické slabiky.

Závěr

Cílem této práce bylo analyzovat a popsat prozodické charakteristiky na nahrávkách čínských vtipů, jakožto reprezentantů uceleného mluveného projevu zasazeného do určitého kontextu. Jádrem práce spočívalo v prozodické transkripci nahrávek, kvantitativní analýze korpusu a následném popisu jeho prozodických vlastností.

Po provedení kvantitativní analýzy bylo zjištěno, že se ve vzorku nachází celkem 265 vět, 644 kól, 1385 segmentů a 4458 slabik. Průměrná věta je tvořena 2,5 kóly, 5,2 segmenty, průměrný kól je tvořen 2,1 segmenty a 6,9 slabiky, průměrný segment je tvořen 3,2 slabiky. V této části rozboru jsem vypočítala skutečnost, že průměrná délka kóla v celém korpusu odpovídá rozmezí 6–7 slabik, tj. délce, kterou

uvádí i O. Švarný, nicméně průměrné délky kól více než dvou třetin nahrávek nezapadají do tohoto rozmezí. Průměrná rychlost promluvy činila 258 slabik za minutu.

Poměrně podrobně byla rozebrána struktura segmentů, přičemž v daném korpusu byly nejvíce zastoupeny trojslabičné segmenty, které tvořily 32,1 % korpusu a spolu s dvojslabičnými a čtyřslabičnými segmenty zaujímaly 84,1 % vzorku. Následně byly podrobeny analýze polohy a počty iktů v segmentech s ohledem na počty slabik, pomocí nichž byly popsány rytmické sledy a konkrétní typy byly doplněny o příklady z korpusu. V jednoiktových segmentech je poměrné zastoupení ascendentních a descendentních sledů přibližně 1:1, přičemž mírně převažují ascendentní. Nejfrekventovanějším typem dvoiktových segmentů je sled akronymický, který tvoří téměř jednu třetinu všech případů.

U kól byla nejdříve určena jejich velikost a zastoupení ve vzorku. Téměř jedna třetina vět v něm je tvořena dvěma kóly. V korpusu se vyskytla kóla o délce 1 až 8 segmentů, přičemž dvě třetiny celého vzorku tvoří jedno a dvousegmentální kóla v poměru přibližně 1:1. Dále byla u kól pozornost věnována pozici sledů v rámci kóla. Dvě třetiny jednoiktových descendentních sledů se nachází na začátku a uvnitř kóla, u jednoiktových ascendentních sledů je tento poměr přibližně 1:1 a u dvoiktových akronymických sledů je poměr pozic také 1:1 s mírnou převahou segmentů vyskytujících se na konci kóla. Také byly pozorovány začátky a konce kól, přičemž bylo zjištěno, že konce kól stoupají, protože 73 % konců kól je tvořeno ascendentním nebo akronymickým rytmem. Začátky kól obecně klesají, když jich je 72 % tvořeno descendentním nebo akronymickým rytmem.

Následně byla kóla rozdělena s ohledem na umístění arzí na ta, ve kterých arze sousedí, nesusedí, nebo je sousedství dvou arzí zmírněno předklonkou nebo příklonkou. V 62 % případů nedochází k sousedství arzí, v 27 % kólech spolu arze sousedí a pouze v 11 % případů je mezi arzemi vložena atonická slabika.

V průběhu analýzy vyvstaly podněty, které nabízejí možnost ji vylepšit. Navýšení počtu analyzovaných textů by umožnilo prohloubení výzkumu zabývajícího se lidovou slovesností. Dále by bylo možné zúžit kritéria pro výběr respondentů, konkrétně přesněji specifikovat sociolingvistické faktory jako jsou např. úroveň vzdělání či společenský status. Současně by bylo vhodné soustředit zájem na strukturu delších kól, když se tato práce problematice z kvantitativních důvodů věnuje pouze okrajově. Navržené inovace by mohly napomoci k hlubšímu pochopení fungování prozodického systému moderního hovorové čínštiny.

Literatura

- HEŘMANOVÁ, Zdenka. Blahopřejeme Oldřichu Švarnému. *Nový Orient* 2000, 5, ss. 185–187.
- HOFFMANNOVÁ, Jana. *Stylistika a...* Praha 1997.
- LI Yafei. Standard Chinese. In: Chan Sin-wai, ed. *The Routledge Encyclopedia of the Chinese Language*. Abingdon 2016, ss. 723–735.
- POSPĚCHOVÁ, Zuzana. Prosodic Transcription of Standard Chinese and its Use in Teaching. *Acta Linguistica Asiatica* 2016, 6, ss. 35–45.

- POSPĚCHOVÁ, Zuzana. *Tónové změny v moderní čínštině ze sociolingvistické perspektivy*. Olomouc 2016.
- SLAMĚNÍKOVÁ, Tereza. Rytmičné členění příkladových vět Učebního slovníku jazyka čínského (hesla 1–50). *Dálný východ* 2016, 2, ss. 64–82.
- SLIVONÍKOVÁ, Barbora, Michaela Grycová a Kristýna Pavlačková. Charakteristika descendentních sledů v učebnici čínské konverzace. *Dálný východ* 2016, 2, ss. 51–63.
- ŠVARNÝ, Oldřich a David Uher. *Prozodická gramatika čínštiny*. Olomouc 2014.
- ŠVARNÝ, Oldřich a kol. *Hovorová čínština v příkladech I–IV*. Olomouc 1998.
- ŠVARNÝ, Oldřich. *Učební slovník jazyka čínského I–IV*. Olomouc 1998–2000.
- ŠVARNÝ, Oldřich a David Uher. *Hovorová čínština. Úvod do studia hovorové čínštiny*. Olomouc 2001.
- TĚŠITELOVÁ, Marie. *Kvantitativní lingvistika*. Praha 1987.
- TRÁSKOVÁ, Hana. Prozodická transkripce čínštiny O. Švarného: čtyři historické verze. *Nový Orient* 2011, 4, ss. 45–50.
- TRÁSKOVÁ, Hana. *Segmentální struktura čínské slabiky*. Praha 2012.
- TRÁSKOVÁ, Hana. Za Oldřichem Švarným a jeho prozodickou transkripcí čínštiny. *Nový Orient* 2011, 3, ss. 40–43.
- UHER, David a Tereza Slaměníková. Prozodická analýza monologu. *Dálný východ* 2015, 2, s. 104–115.
- UHER David. The rhythmic structure of sentences in the Textbook of Chinese Conversation. *China & the World Cultural Exchange* 2016, 211, 5, ss. 25–28.
- VOCHALA, Jaromír. *Čínsko-český, česko-čínský slovník*. Voznice 2003.
- XIAO, Ricard a McEnnery, Tony. Negation in Chinese: a corpus-based study. *Journal of Chinese Linguistics* 2008, 36, ss. 274–330.

Prosodic analysis of Chinese joke

The aim of this thesis is to describe prosodic qualities of Chinese jokes which are representatives of continuous spoken Chinese speech with known context. This way they are distinct from isolated sentences. A corpus of 28 recordings is used to perform the analysis. The jokes, recorded by Beijing-born native speakers during the 2016–2017 years, are a representation of the modern standard Chinese. The prosodic features such as number and length of syllables, segments, colas and sentences are identified and quantified. As for the structure of segments, attention is focused on the number of syllables, on the way they are composed, and on their syllabic prominences. As for the structure of cola, the position of segments in colas and the typology of rhythmical sequences are considered. By performing prosodic analysis of spoken Chinese we broaden our knowledge of prosodic system of modern Chinese.

Key words: *prosody, modern colloquial Chinese, prosodic transcription, Oldřich Švarný (1920–2011), Chinese joke*

Contact: Barbora Slivoníková, Department of Asian Studies at Faculty of Arts, Palacký University in Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic
barbora.slivonikova01@upol.cz

EXPLORATIONS ON TEACHING MODELS FOR MANDARIN CHINESE EXPERIENCE COURSES ABROAD

Lu Shufang

Abstract: *This paper discusses Mandarin Chinese language experience courses outside of China. With the teaching goal of giving students a cognitive interest in Chinese language and culture, and with a basis in the “input hypothesis”, it aims to build a teaching system consisting of three main content categories, namely commonly used phrases, Chinese characters and language and culture workshops. Teachers realize accuracy of “listening” and “speaking” segments in the classroom through tasks and communication activities, which also help students experience and explore autonomous learning in the classroom. By establishing relevance between the three types of course content and making them interesting, we create a “listen, speak, unify” teaching model for Mandarin Chinese experience courses abroad. Testing of this teaching practice has shown that it is both feasible and meaningful.*

Key words: *Chinese language experience courses abroad, teaching models, “listen, speak, unify” model*

Introduction

Over the last 70 years, a great amount of experience has been accumulated in the teaching of Mandarin Chinese as a second language. However, the teaching of Mandarin Chinese began its push outside China only with the establishment of the first Confucius Institute (in 2004) and the move from a target language environment to a native language environment. Mandarin Chinese experience courses were set up to promote Mandarin Chinese and Chinese culture as the Confucius Institute was being established. These courses were rather common at Confucius Institutes, some of which referred to them as supplementary courses. The course may be directed at specific student groups such as middle school or university students, or serve as a non-credit, non-diploma course that is open to the public. The course is hard to define as any type of traditional course. It is “a completely new type of course, and a new way of promoting Mandarin Chinese internationally.”¹ However, there is currently very little research available on this subject. For example, on cnki.net, the only article that matches the title or keyword search “Mandarin Chinese experience course” is Cang Shengnan’s 2013 article *Explorations on Mandarin Chinese experience course teaching models*.

Considering that Mandarin Chinese experience courses are still under development at the Confucius Institute, using actual teaching practice to explore

¹ Cang Dunan 2014.

teaching models that are suitable to a non-target language environment is particularly important. In terms of practice, teaching that is guided by this teaching model can efficiently improve the teaching quality, and build on this to promote and universalize Mandarin Chinese teaching. On a theoretical level, it can boost the teaching to make it more systematic and complete. At the same time,

Xu Lin (2007) has set forth that Mandarin Chinese should change on six points, namely development strategy, work focus, promotion philosophy, promotion mechanisms, promotion model and teaching method.² Thus, when teaching abroad, in order to make Mandarin Chinese teaching more efficient, it is extremely important to explore and build different course models by targeting different course types and teaching objects.

The explorations in this paper study Palacký University Confucius Institute. This Confucius Institute has several affiliated teaching locations that provide different courses to teaching objects of different levels. The institute has already formed a Mandarin Chinese teaching network, giving it a certain radiating influence. The author of this paper began serving as a Mandarin Chinese language teacher at this Confucius Institute in 2015, and has served through a total of twelve Mandarin Chinese experience courses during her time in this position.

I. Learner Characteristics and Teaching Goals

This paper explores Mandarin Chinese experience courses aimed at the public, commonly referred to as Public-Chinese.

A. The learners

The courses are rather short, and one term normally lasts 12–16 weeks. For most of the learners, this is their first encounter with Chinese language and culture, making them a classic example of absolute beginners. English or another native language is the intermediary language, and the learners' language environment is overwhelmingly that of their native language. The learners come from different professions: Government employees, doctors, educators, engineers, as well as a small number of students, ranging in age from 15 to 45 years. The learners have different motivations for attending the course: Some want to learn a second language, some have an interest in Chinese culture, some want another bargaining chip when applying for jobs, some need it in a business setting, and some are preparing to travel or study in China. There is also a number of learners who come just for the experience. All in all, there is an almost equal balance between people who plan to use Chinese as a tool and people who have more comprehensive motivations for studying it. An obvious discrepancy in the individual motives for studying, short course duration, and heavy teaching tasks are classic characteristics of these courses, and even though "they account for only a minor portion of all Mandarin Chinese courses for foreigners, their function in the international promotion of Mandarin

² Xu Lin 2007.

Chinese is not easily ignored”³ Thus, the exploration of how to realize effective teaching in Mandarin Chinese experience courses is both positive and necessary.

B. Teaching Goals

The first thing a course needs in order to be taught effectively, is teaching goals. In the instance of Palacký University Confucius Institute, this primarily means to follow the main goals for international Mandarin Chinese courses set forth in the Confucius Institute Headquarters’ *International Curriculum for Chinese Language Education*, namely that “While studying Mandarin Chinese linguistic knowledge and skills, the learners should also further strengthen their study goals and develop their ability for self-study and cooperation, in order to shape an effective study strategy and obtain an overall pragmatic language competence.”⁴ Integrating this with the actual teaching situation, we drafted an experience course curriculum. Its teaching goals towards absolute beginners are: Cultivating the learner’s interest towards the studies, make more learners actively study Chinese and understand China, give learners rudimentary knowledge of Mandarin Chinese and the ability to use common language to engage in simple communication to gain an introductory understanding of Chinese culture, and push the continued promotion of Mandarin Chinese internationally.

In exploring and building an effective teaching model, the ideal result is to be able to retain current students, make more people continue their studies, and make these students achieve a sense of accomplishment in their studies of Mandarin Chinese. At the same time, this can expand the learning effect of existing students and incite other potential learners to sign up for the course. Thus, guided by the teaching goals, how to design teaching content and processes that make learners wish to study and continue to do so becomes the final goal of the course.

II. The Overall Teaching Plan

In accordance with my survey of Mandarin Chinese learners’ demands of classroom teaching in the Czech Republic⁵ and surveys and existing analyses of Mandarin Chinese learners, students have been allowed to choose when to sign up for the course.

In order to realize long-term efficiency of Mandarin Chinese experience courses, the Confucius Institute recruits students according to their teaching plan, which is divided over these levels: Absolute beginner, beginner I, beginner II, intermediate I, and intermediate II. The learners are allocated classes according to their learning outcomes. After one term, if the learners have achieved a certain level, and depending on how many people continue to sign up, the learners can be further divided into smaller classes, such as language classes or culture interest classes. Current practice

³ Cang Dunan 2014.

⁴ Hanban 2014.

⁵ Yang Zhiyi 2014.

shows that this recruitment method fulfills the demands of learners who wish to continue to study Mandarin Chinese and guarantees that the teaching is coherent, while also serving the local region better.

III. The Teaching Content and its Design

It is very important that the teaching material is determined based on analyses of the learners' situation. Judging by the learners' motivations for studying, we can see that Mandarin Chinese experience courses abroad are not pure courses in culture, nor are they pure language courses: They include the experience of both language and culture.

A. Teaching Content

Integrating teaching goals and taking into consideration existing teaching practices and feedback, Palacký University Confucius Institute has drafted three categories of teaching content for the Mandarin Chinese experience courses: Common Mandarin Chinese phrases, Chinese characters, and language and culture workshops. In a sample course consisting of 30 classes, the distribution of the three types of classes looked like this:

1. Common Mandarin Chinese Phrases

This segment consists of twelve classes, accounting for 40% of the course. Its teaching goal is to realize accuracy in the teaching of "listening" and "speaking". The teaching design uses common phrases as its entry point to practice pronunciation and strengthens the learners' awareness of Chinese pronunciation through comparisons between different pronunciations. The teaching of this segment basically follows the "speaking first, writing later" teaching model. The number of new Chinese characters introduced in each class is kept between 2–5 and includes characters that have a low number of components and strong cultural connotations chosen from the Outline of HSK Vocabulary, to lay the groundwork for the further teaching of Chinese characters.

The first step in language study is pronunciation. However, "Mandarin Chinese experience courses do not provide sufficient time to teach the students the full pronunciation system, and should therefore teach a few simple yet useful sentences, and engage in initials, finals and tone practice while practicing these sentences."⁶ In our teaching experience, learners from Indo-European languages tend to think that Chinese, a non-phonetic written language, is very difficult to learn, and that this impression is very deep-rooted. In terms of the different ways that form and sound are linked in Czech and Chinese, in Czech you can tell the pronunciation of a word from looking at it in written form, resulting in high transparency of meaning, while this transparency in Chinese is comparatively low. Thus, when teaching absolute beginners, putting aside the conventional order of teaching pronunciation and establishing the learners' self-confidence are absolute requirements to ensure that the

⁶ Cang Dunan 2014.

learners will continue to study Chinese. The teaching goals of the Mandarin Chinese experience course say that pronunciation should be taught by building around commonly used phrases, and that this groundwork should be used to increase the learner's final sentence frequency, thus lowering their anxiety and increasing their sense of achievement.

Krashen put forward that ideal language input does not include grammar.⁷ Common phrase teaching, which aims to satisfy a demand for communication, suits the demands presented by language as a tool, and teaches Chinese as a kind of communicative tool. Common phrases should be chosen following the principle of communicative language and integrate popular teaching material such as *Learn Chinese With Me*, *New Practical Chinese Reader*, *Road to Success* etc. The main topics I have chosen are: Greetings, saying thanks, apologizing and other pleasantries, time, price, dates and other common phrases involving numbers, hobbies and other forms of self-introduction, asking for directions, and making phone calls and other common information-seeking phrases.

We teach by topic, and endeavor to build a teaching path that follows a “sentence – word – character” – structure that unites the study of knowledge and language use. For instance, the simple greeting “您好” is first explained as a sentence in relation to a corresponding phrase in Czech, then on a word level, before the cultural connotations of the character 好 are introduced. Finally, we practice pronunciation and engage in communication practice using “您好” and “好”. European Mandarin Chinese learners are usually outgoing, and are eager to show off what they have learned. Using sentence units massively improves study output while also strengthening the learner's confidence. Moreover, this sense of achievement can greatly encourage the learner to continue their studies.

2. Chinese Characters

Surveys of the learners' views of Chinese characters show us that 60% of the learners think that Chinese characters resemble drawings, reporting that they find it very difficult to tell how to write them, let alone tell their meaning. 21% of learners think that while the characters are pretty, they are difficult to write and recognize. 10% of learners think that the characters are troublesome, because they can't tell the sound from looking at the character. 9% of learners have no opinion on the characters. The learners' views of the characters are built upon comparisons with their own native language. Chinese characters are an indispensable part of Mandarin Chinese, and teaching them is an absolute necessity. Considering that these courses are experience courses, the teachers must do their best to mitigate the learners' view that “characters are difficult”, and equally strengthen their interest in characters.

We build on the groundwork laid by the commonly used phrases to gradually transition into teaching characters, which accounts for 20% of the course. In our teaching, we use Chinese characters that appear in commonly used expressions in the early stages of the course to do two things: First, we introduce the students to

⁷ Wang Liping 2007.

the overall traits of Chinese characters, and second, we bring to light connotations to Chinese culture hidden within these characters.

We use the Outline of HSK Vocabulary to choose characters that can be used to create a wide variety of words, are frequently used and have rich cultural connotations. When teaching Chinese characters, we separate our teaching into topics, following the principle of “fanning out from point to area”. For example, with the topic Chinese characters and culture, we can use the character “人” as a starting point to explain that in oracle bone inscriptions, it looked like someone receiving or bestowing something, signifying reverence and respect, and then move to the regular script, where it looks like a person who is walking. Through this description, we show how Chinese characters have evolved. From there on, we move on to characters that are closely related to “人”, such as “从”, “北”, “比”, “夫” etc.

3. Language and Culture Workshops

This class mainly makes use of activities to turn students into experiencers and explorers of autonomous learning in the classroom. My survey shows that 40% of learners want to learn more about Chinese culture, 30% are willing to learn more of the language and want to be able to speak Chinese, while 30% want to learn both the language and study the culture, but do not want to study under pressure. Survey questions about the learners' expectations of the teaching method showed that 40% of the learners wanted to see more varied activities in the classroom, 30% wanted the class to be interactive, and 20% wanted a happy classroom experience. Another 10% wanted the teacher to be lively. Learners with different motivations for studying Chinese all wanted the classroom to be interactive and relaxed.

Language and culture workshops follow the inherent demands of the learners, and follow the principle of “learning while doing”, allowing learners to experience China's diverse culture in a more direct manner. At the same time, during the course of these activities, they practice Chinese, which allows them to review what they have learned. This also makes it easier for the teacher realize a “i+1” input and helps the learners build their language knowledge and usage skills.

This segment accounts for 40% of the course. In language experience courses, learners mainly learn Chinese by learning songs and watching movies. In culture experience courses, learners mainly learn calligraphy, paper cutting, tea ceremonies, Chinese knotting, Chinese cooking, Tai Qi etc.

B. The Design and Planning of the Teaching Content

The three types of teaching content do not follow the common order of phrases – characters – workshops, but should rather use the relevance of each subject to the others to efficiently join them together.

1. Efficiently Joining Teaching Content. Listening, Speaking, Combining

Krashen's input hypothesis puts forward that the more relevant the input material is, the more it helps the student to acquire language.⁸ In order to guarantee that the teaching content improves the learning outcome and stimulates the learner's interest in the field, we arrange the teaching content according to the relevance between them.

After teaching pleasantries and numbers, we take the learners to a Chinese restaurant where they can put into practice ordering food, number phrases related to price and other topics and pleasantries, while at the same time laying the groundwork for future topics relating to food culture. In another example, we may arrange a tea ceremony for the students after they have studied self-introductions, in order to both strengthen their interest in the culture and add new content to their self-introductions, such as “我喜欢绿茶”, which also provides a foundation for the later study of colors. As for the study of Chinese characters, after eight classes we may arrange two class periods of character studies followed by a calligraphy workshop. We may also add character calligraphy exercises to the learners' flexible homework exercises.

In building an outstanding teaching model, one must be aware of the environment of the course, and “be able to turn cultural activities and teaching practice into organic parts of the teaching program.”⁹ This provides the students with important assistance in understanding Chinese culture and master their knowledge of Mandarin Chinese. The effective joining the three types of content is achieved when the use of cultural activities and teaching practices service the teaching program.

2. Using the Teaching Content to Make Classes Interesting and Efficient

Krashen believes that, in the study of a second language, the more interesting the input material, the better it helps the student acquire the language.¹⁰ How do we make classes interesting? Principally through interesting content, assisted by flexible, scientific and diverse teaching methods. To take the teaching of common phrases as an example, we choose teaching material that is frequently used in daily life. While explaining the phrases, we maintain a foothold in the differences and similarities between Chinese and Czech, use multimedia teaching methods, and design class activities for the students to participate in whenever possible. In language and culture activities and workshops, the learners efficiently practice common phrases. For instance: When learning songs after studying number words, we may choose

⁸ Wang Liping 2007.

⁹ Liu Songhao 2014.

¹⁰ Wang Liping 2007.

the song “我的朋友在哪里”. The first line in the song is “一二三四五六七”. Hearing a familiar phrase makes the students very happy, which can further build their confidence. The song also features the line “我的朋友在哪里”, which can serve as a good preparation for the subsequent topic, “asking for directions”.

As for Chinese characters, we use a multimedia design to visualize the strokes and analyze writing styles to reveal the culture and evolution of culture behind the characters. In the case of “Chinese characters and culture”, when we study the character “夫”, we may write oracle bone script, emphasizing important traits of the character, such as how the hair clasp inserted at the top shows us that it signifies a grown person, and then tell stories to explain the meaning of the word “丈夫” and extend this to the spirit of social responsibility and undertaking that this word represents. Because stories have plots, they are easy for the learners to remember. This also makes the students pay more attention to the characters. While teaching Chinese characters, we can use many different methods such as showing videos of people posing as Chinese characters, performances or the postcard method to show both the fun and the scientific aspects of Chinese characters.

IV. Results and feedback of the teaching method

Palacký University Confucius Institute has spent several years exploring, building and putting into practice a teaching model with interactive Mandarin Chinese experience courses where these three types of teaching content mutually support each other. During the course, the teachers use a variety of methods such as interacting with the students in the classroom and using communication outside the classroom to understand the learning outcome and receive feedback on the course, using two-way communication to improve the teaching method. In questionnaires at the end of the term and oral surveys during class, the learners show a high degree of satisfaction with the course. In different levels, from absolute beginner to beginner, the number of students is increasing every year. To take one teaching location established by the Confucius Institute in 2015 as an example, 40 absolute beginners signed up for the first term. In the second term, 15 students signed up to continue studying, along with 45 absolute beginners. In the third term, 13 students who had already studied for a whole year continued to sign up, while this number was 16 among students who had studied for half a year. These numbers show that the number of students who continue to study increases every year, and that student numbers have entered into a virtuous circle. The interesting thing is that many absolute beginners were introduced to the course by people who had already taken it, showing that the course has achieved a word-of-mouth promotion effect.

In terms of the current results of the Mandarin Chinese experience courses, this teaching model at Palacký University Confucius Institute is viable and its learners are relatively satisfied with it. However, the model still needs to be improved continuously. Our practice has shown that one should pay attention to the following few points during the teaching:

First, it is important to analyze the particularities of the learner's native language. One should persist in objectively placing importance on and analyzing the cultural likenesses and differences between Chinese and Czech, to help the learners find familiarity in likeness and freshness in difference. When teaching cultural content, one should choose representative content from mainstream culture. The cultural analysis should be objective.

Second, one should do one's best to provide the students with course information and resources, both inside and outside the classroom. One can for instance send out e-mails or create Facebook groups. Amply utilizing available social media websites and media resources will provide the students with more resources for their studies, which to a great extent can make up for the limitations posed by time restraints and the limited information capacity of the classroom. Occasionally sharing resources relevant to Mandarin Chinese and Chinese culture or pictures from activities with the class can provide the students with more diverse information, and the communication involved in this process can improve student-teacher relationships. During these interactions, the teacher can also learn more about the students' demands towards their studies.

Third, in order to build the learners' sense of achievement, one should set different demands to different learners. Individual differences among the learners in areas such as the motivation for studying, cognitive style, learning aptitude etc. cause differences in the learning and acquisition of a second language. When teaching, one should strive towards making the students love studying Chinese. One should not ask that all the learners reach a uniform objective, but have different expectations of different learners, and possess the awareness and methods to assess them progressively.

Conclusion

Regarding the development of Mandarin Chinese teaching abroad, Mr. Zhao Jinming (2014) pointed out that "One must change the situation that has persisted in the teaching of Mandarin Chinese in China, with its backwards teaching methods, lack of variety in models, and monotonous classroom settings, and instead employ teaching that puts the learner at the center. Mandarin Chinese teachers should be proficient in methods that the local learners are both happy with and can readily accept, and greatly improve the quality of classroom teaching at the Confucius Institute through fresh, lively teaching methods and teaching content that is interesting to the students."¹¹ Thus, exploring methods of teaching Chinese abroad that suit the demands of the local society is necessary to teach the course efficiently and to promote the continued development of Chinese abroad. This kind of exploration and development should always keep up with changes among the learners, possess a sound theoretical basis, undergo practical testing, have an eye for development, develop the teachers, and ensure that teachers pass on their knowledge and skills.

¹¹ Zhao Jinming 2014.

References

- CANG Shengnan 臧胜楠: /hanyu tiyan ke d jiaoxue moshi tanjiu/ 汉语体验课的教学模式探究 [Research on the teaching models in Chinese experience class]. *Academic Exploration* 2014, 5.
- HANBAN / Confucius Institute Headquarters: /guoji hanyu jiaoxue tongyong kecheng dagang/ 国际汉语教学通用课程大纲 [General course outline for International Chinese Teaching]. Beijing 2014.
- LIU Songhao 刘颂浩: /zhongguo duiwai hanyu jiaoxue moshi d chuangjian wenti/ 中国对外汉语教学模式的创建问题 [Problems in the establishment of Chinese teaching models for foreigners]. *TCSOL Studies* 2014, 2.
- WANG Liping 王丽萍: /kelashen jiankong lilun shuping/ 克拉申监控理论述评 [Review of Krashen's monitoring theory]. *Academic Exchanges* 2007, 5.
- XU Lin 许琳: /hanyu guoji tuiguang d xingshi he renwu/ 汉语国际推广的形势和任务 [Situation and tasks of international promotion of Chinese]. *Chinese Teaching in the World* 2007, 2.
- YANG Zhiyi 杨芷一: /jieke hanyu xuexizhe ketang xuexi xuqiu fenxi/ 捷克汉语学习者课堂学习需求分析 [Analysis of classroom learning needs of Czech Chinese learners]. Beijing, BFSU – MA thesis 2014.
- ZHAO Jinming 赵金铭: /kongzi xueyuan hanyu jiaoxue xianzhuang yu jiaoxue qianjing/ 孔子学院汉语教学现状与教学前景 [Current situation and prospects of Chinese teaching in Confucius Institutes]. *Journal of South China Normal University* 2014, 5.

Contact: Lu Shufang; College of Liberal Arts, Pingdingshan University, Pingdingshan, Henan 467000 China; e-mail: shufang1221@126.com



prof. PhDr. Oldřich Král, CSc. (1930–2018)
foto: Ondřej Lipár

ZA OLDŘICHEM KRÁLEM A JEHO PŘEKLADY

Lucie Olivová

Jít nejdál znamená se vracet a ne ztratit se

Profesora Krále jsem poznala v 90. letech, kdy se vrátil ze zbraslavského „exilu“ zpět na vysokou školu. Vedl katedru a přednášel o filosofii, o myšlení starověké Číny. Tedy nikoliv o literatuře. On sám by asi dal přednost termínu „literárnost“, ze kterého je dobře znát, jak s ní byl spjatý, až srostlý. Jakýmsi zvláštním způsobem z něho vyzařovala a zároveň ji skrýval. S nadsázkou lze říci, že ji schovával jako drahocennost v uzamčeném kabinetu, kde však na ní velmi intenzivně pracoval. Překládal, v teoretické rovině se zabíral vztahem poesie a filosofie, zabýval se myšlenkovou inspirací poesie, filosofickým obsahem literatury, ale i výtvarného umění a podobně.

Jeho nemalou zásluhou byl na Karlově universitě obnoven obor srovnávací literární věda, zrušený v roce 1949, který chtěl původně studovat. Nakonec až po padesáti letech stanul v čele Centra komparatistiky KU, později katedry komparatistiky – co bude dál, je otázka. Jeho teoretické studie a eseje o literatuře jsou vynikající, přesto se ocitají poněkud ve stínu jeho překladatelského díla. Je to pochopitelné, vždyť čtenáři teoretických studií bývají relativně nepočetní odborníci a studenti. Naopak literární překlady jsou přístupné všem. Královy překlady navíc jsou tematicky dosti různorodé, což jednoduše řečeno znamená, že každý si najde to své. A zahrnují i velice přitažlivé texty, např. *Dao de jing*.¹

Za své překladatelské dílo byl také nejvíce a nejčastěji dekorován akademickými cenami. Že se stal jedním z nejvýznamnějších českých překladatelů, je nepochybné. Můžeme se ptát, jaký to byl výběr a co chtěl svými překlady z čínské kultury zprostředkovat. V zásadě si vybíral významná díla čínského písemnictví. Nedomnívám se však, že by důsledně sledoval to hlavní, podstatná byla i jiná hlediska, zejména hledisko estetické a názorová příbuznost díla. Za další, jaké bylo časové rozpětí textů, které překládal? Obrovské. Našel se ve starověku, kde byl zakořeněn hlavně filosofickými texty, a pak ve středověku, a to poesii nebo texty, které spočívají „mezi filosofickým a poetickým rozhovorem“, chcete-li, jsou „na hraně“, jak nazval jednu svou studii. Tak to platí s výjimkou oněch tlustých románů ze 17. a 18. století, protože jak víme, ty se ve středověku ještě nepsaly. Ještě důležitá poznámka k tomu časovému záběru: Neexistuje jedna univerzální klasická čínština, tím jazykem se psalo po dvě a půl tisíciletí, kdy se pochopitelně vyvíjela a měnila. Zhuang Zhou a Wu Jingci, 4. století před n. l. a 18. století naší éry. Ovládal různé vývojové podoby čínštiny, projevoval pozoruhodnou stylistickou všestrannost v češtině. Jeho překlady vždy působí jako plynulý český text, čtenář po stránce jazykové nevnímá, že čte překlad.

¹ *Kniha o cestě a síle*. Bibliofilské vydání, Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2010. V poznámkách není uveden úplný bibliografický soupis, uvádím zpravidla první vydání zmínovaných překladů.

Které konkrétní texty vybíral? Pokusím se to navodit v následujícím chronologickém výčtu. Je dlouhý, a přesto zjednodušený a neúplný – snad tedy postihne to nejpodstatnější. Začneme v čase, a to starověkými filosofickými texty, které kladou nesmírné nároky na překladatele, už pokud jde o porozumění originálu z hlediska mluvnice a jazyka. K tomu přistupuje pochopení a interpretace obsahu. Doslova na počátku je nejstarší z čínských kánonů: *Kniha proměn*.² Jde o enigmatický text, jehož jádro se datuje na počátek 1. tisíciletí před n. l., o 500 let později, za Východních Zhouů, doplnil tuto věšteckou příručku komentář, který ji posouvá do kosmologické a filosofické roviny. Jak známo, měl pan profesor *Knihu proměn* v mimořádné oblibě, stejně tak jako spis *Mistr Zhuang*, který jistě není třeba představovat. Od počátečních úryvků, různé publikovaných, došlo až na úplný překlad tzv. vnitřních i vnějších kapitol v roce 2006. Překlady a studie těchto dvou starověkých spisů by postačily komukoliv na uvedení do pomyslné sinologické Síně slávy, ale my jsme teprve na začátku. Právě to bere dech a uvádí v úžas: množství obtížných textů, které O. Král přeložil, nemá v české sinologii vyzyvatele.

Pominuvše *Velké učení*³ a mistra Suna⁴ (v knihkupectvích bývá řazen mezi poesii) a jiné se dostáváme do raného středověku, kdy vznikala většina textů z pozoruhodné *Knihy mlčení*.⁵ Je to antologie taoismu v jeho nejkultivovanějším projevu, tj. v poesii a filosofii. Zde vyšla první verze Královny *Knihy o Cestě a Síle*, ale hlavně plejáda nekonformních básníků a bláznů v jedné osobě z 3. až 6. století n. l. Tento průnik do taoismu byl už sotva ovlivněný jeho mentorem, akademikem Průškem, v dalším výběru textů je dokonce patrný jistý dialog s Průškem a je to dobře. *Kniha mlčení* také byla skvostný dar pro české čtenáře, srovnatelný co do vlivu a obliby se *Zpěvy staré Číny* (což jsou Mathesiovy parafráze čínských středověkých básní, vydané na prahu německé okupace a pak opakovaně vydávané a doplňované). Zatímco *Knihou mlčení* si Král získal veřejnost, na rovině akademické připravil další mimořádný počín, a to podrobnou studii o spisu *Duch básnictví řezaný do draků* z počátku 6. století, jeden z nejstarších teoretických textů o žánrech a výstavbě literárního díla. Ta byla zamýšlena jako habilitační práce, ale mohla být přijata až po sametové revoluci; úplný překlad vyšel v roce 2000.⁶ Vřele doporučuji do té knihy přinejmenším nahlédnout.

Středověkou poesii později už příliš nepřekládal, škoda, dle mého názoru třeba tangského Wang Weie přebásnil jak po stránce obsahové tak formální nejvýstižněji. Vrátil se k ní jako redaktor zmíněných *Zpěvů staré Číny*, když rusista Jiří Franěk zpracovával Mathesiovu pozůstalost. Z jejich spolupráce se v roce 1988 zrodila kritická

² I-ťing. *Kniha proměn*. Maxima, Lásenice 1995 a další vydání.

³ *Velké učení. Doktrína středu*. Maxima, Lásenice 2008.

⁴ Mistr Sun. *O válečném umění*. Votobia, Praha 1995 a další vydání.

⁵ *Tao – texty staré Číny*. Československý spisovatel, Praha 1971. 2. vydání pod názvem *Kniha mlčení. Texty staré Číny*. Mladá fronta, Praha 1994; 3. vydání Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2015.

⁶ Liu Xie. *Duch básnictví řezaný do draků*. Brody, Praha 2000.

edice *Zpěvů*, asi ta nejhodnotnější.⁷ Čínské originály dohledával, také s mým přispěním, pro bibliofilské dvojazyčné vydání Galerie Zdeněk Sklenář (2009).⁸ Nepřestal překládat poesii, ale opustil ten hlavní oblíbený proud, například když s Karlem Šiktancem připravili *Tři nadání*, básně o poetice od dvou autorů z 9. a 19. století.⁹ Spoustu veršů, ale jiného zaměření, také přeložil v rámci románu *Slivoň ve zlaté váze*, tam většinou jde o texty písní, jaké zpívaly kurtizány.

V době, kdy pracoval v Národní galerii (1972–1990), se pustil do zenových textů – rovněž nadšeně přijímaných čtenáři (*Desateré shánění buvola z pastvy*,¹⁰ *Tribunová sůtra*¹¹ a *Brána beze dveří*¹² – „jeho“ jediný songský text). Přiblížil se kaligrafii, jejíž kursivní formu sám velmi slušně zvládal, a k teorii malířství, z níž přeložil *Malířské rozpravy Mnicha Okurky* (samizdat 1977).¹³ Tento traktát i další texty z teorie výtvarného umění pak s velkým uspokojením představil v antologii čínských malířských textů *Stopy tuše* (2016).¹⁴

Také jeho redakční (editorská) činnost je nepřehlédnutelná, zde za všechny ty sborníky a dějiny asijských literatur zmíním pouze dvě antologie vydané v pražském nakladatelství Argo, jmenovitě antologii severního buddhismu (2011)¹⁵ a antologii taoismu (s Janem Beranem, 2019).¹⁶ Obě se tváří religionisticky, ale nejsou a v tom je Králův nestandardní vklad. Neboť příspěvky od různých překladatelů včetně svých vybíral nejen podle filosofického či věroučného klíče, ale především podle literární hodnoty a literárních měřítek. Tudíž zařazuje také texty, které by ve striktně pojatém religionistickém výběru chyběly.

A jak s tím vším souvisejí čínské romány? Jsou přece úplně jiného zrna, není jednoduché porozumět, co probudilo zájem Krále filosofa o společenské romány. *Literáty a mandaríny* jako námět kandidátské práce mu doporučil ještě jeho školitel J. Průšek. Během stáže v Číně pak měl jako školitele, vynikajícího prozaika Wu Zuxianga, mohl tedy zpracovat jeho dílo, Král ale neupustil od zadaného tématu, práci dokončil a obhájil. Dokonce ten dlouhý román přeložil (vyšel 1962).¹⁷ Poté na dlouhou dobu tento žánr opouští a vrací se k němu po letech *Snem v červeném*

⁷ *Zpěvy staré Číny. Souborné vydání překladů, parafrází a ohlasů čínské poezie*. Československý spisovatel, Praha 1988.

⁸ *Shenzhou gushi / Zpěvy staré Číny*. Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2009.

⁹ *Tři nadání. 3 × 24 starých básní o básnictví, malířství a kaligrafii*. Mladá Fronta, Praha 2000.

¹⁰ *Shánění krávy / Deset obrazů hledajícího ducha*. Brody, Praha 1999.

¹¹ Chuej-neng. *Tribunová sůtra šestého patriarchy*. Odeon, Praha 1988 a další vydání.

¹² *Brána bez dveří. Wumenguan*. Maxima, Lásenice 2007.

¹³ Tao-ti. *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*. Votobia, Olomouc 1996.

¹⁴ *Stopy tuše. Čínské malířské texty*. Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2016.

¹⁵ *Čínský, japonský a korejský buddhismus*. Základní texty východních náboženství, sv. 3. Argo, Praha 2011.

¹⁶ *Čínský, japonský a korejský taoismus*. Základní texty východních náboženství, sv. 4. Argo, Praha 2019.

¹⁷ Wu Ťing-c'. *Literáty a mandaríny. Neoficiální kronika konfuciánů*. SNKLHU, Praha 1962. 2. vydání Votobia, Olomouc 1995.

domě.¹⁸ Ten je v rámci čínského románu považován za vrcholný výtvar, a přeci je výjimečný. Esteticky odpovídá tomu, co profesor Král hledal a co mu vyhovovalo. Tvrdil dokonce, že si ho má přečíst každý, kdo chce poznat v kostce podstatu čínskosti. Začal na něm pracovat v době pro jeho kariéru kritické a zároveň šťastné, v již zmíněném zbraslavském mezidobí, které mnoho změnilo. Obrat nebo návrat k románu jako takový mohl být rezignací na to dílo, jež předcházelo; mohl to být výraz stesku po nadějných začátcích; nebo naopak přesycení filosofií či kombinace všeho uvedeného. Trochu se toho dotknul v článku Překládání čínského románu a jeho hlubší smysl.¹⁹

Když na začátku tohoto století z Ústavu Dálného východu odešel a pustil se do obnovy komparatistiky, stačil k tomu všemu přeložit dva mingské romány, středně dlouhé a ne tak zásadní v historii čínské literatury. Jeden z nich (*Rouputuan*)²⁰ je dokonce pornografický, prý to byla taková hříčka pro zábavu, „aby Češi viděli, co je ta stará dobrá klasická čínská literatura taky zač, že to nemusí být jen ten ušlechtilý a mravokárný cumel“.²¹ Zároveň to prý měla to být taková příprava na *Slivoň ve zlaté váze* – *Jin Ping Mei*²² (klasický román o stu kapitolách z konce 16. století). Na ten ovšem pomýšlel už začátkem 90. let, tzn. hned po *Snu*, jak se vyjádřil v rozhovoru s Alison Hardie, publikovaném tehdy v Hongkongu: byl však opět na katedře a prioritou pro něj bylo ozdravení a rozvoj české sinologie – po čtyřiceti letech zmaru.

V čínské literatuře máme tzv. šest velkých románů a do češtiny bylo přeloženo pět z nich, pouze *Sanguo yanyi* do češtiny dosud přeložen není – až na I. kapitolu otištěnou v Klenotech čínské literatury. Oldřich Král překládal tři z těchto románů, ty další dva (*Příběhy jezerního břehu* a *Opičí král*) vyšly souběžně s *Literáty a mandaríny*, z čehož opět lze usuzovat na širší záměr, vycházející z Průškova podnětu. Ovšem Král vždy překládal *celý text z původní edice*, ty druhé dva vycházejí ze zkrácených či dokonce upravovaných verzí. Konstatuji to v zájmu přesnosti a nevynáším žádné soudy, chápu, že upravené verze starých románů mají větší čtenářský ohlas, snáze se čtou. Soudy ale vynášel Oldřich Král.

Na závěr obrátme pozornost k čínské literatuře v překladech do češtiny dnes, kdy klasika víceméně ustupuje do pozadí. Mladší generace sinologů čtenářské obci nabízejí poměrně dost titulů, psaných exilovými i domácími současníky. Jsou četbou pro každého, koho zajímá ta daleká země a to, čím si v nedávné historii prošla. Jsou to čtivé příběhy, psané třeba formou thrilleru, které přinášejí šokující svědectví o Číně, a zaslouží si už proto poděkování. Tato současná literatura, ale i literatura z první poloviny 20. století nebyla profesoru Královi prostě po chuti. Je to znatelné ze záběru překladů, které pořídil sám, a vím to z osobních rozhovorů, kdy mě nabádal, ať překládám klasiku. Silně vnímal předěl mezi moderní literaturou po Májovém hnutí, zapisovanou „hovorovou“ čínštinou, a mezi starou literaturou, psanou kla-

¹⁸ Cchao Süe-čchin. *Sen v červeném domě*. 3 svazky. Odeon, Praha 1986 až 1988.

¹⁹ *Kritický sborník* 11, 1991, č. 3, s. 23–25.

²⁰ Li Yu. *Rouputuan. Meditační rohožky z masa*. Maxima, Lásenice 2011.

²¹ i.rozhovory.cz, 2011.

²² *Jin Ping Mei aneb Slivoň ve zlaté váze*. 7 svazků. Maxima, Lásenice 2012 až 2018.

sickou čínštinou. Stará literatura pro něho představovala tu pravou hodnotu čínské vzdělanosti jelikož, jak se domníval, „dodnes má své čtenáře a vždy je bude mít“²³. Nezvažoval jazykovou formu jako čínští reformátoři, šlo mu o obsah. Svůj soud zakládal na vytříbeném estetickém citění. Byl však natolik tolerantní, že podporoval překlady z moderní literatury, pro mne konečně ochotně napsal doporučení na vydání povídek spisovatelky Xiao Hong v češtině. Ale když jsme o tom spolu mluvili, řekl, kdy zas přeložíte něco skutečného?

Profesor Oldřich Král byl výjimečnou osobností a měl kolem sebe řadu přátel, příznivců a žáků. Jako každý se setkával také s těmi, kteří s ním nemuseli souznít. Ale i oni uznávají, že z generace Průškových žáků zanechal po sobě nejobsáhlejší odkaz. Jak se mu odvděčit za to neuvěřitelně rozsáhlé překladatelské dílo, za to, že zprostředkoval českým čtenářům to nejlepší z klasického čínského písemnictví? Samozřejmě tím, že je budeme studovat a číst, jak ostatně nabádal. Odešel v nedožitých 88 letech, a přesto náhle a nečekaně, od rozdělané práce. Číňané říkají, že odejde-li někdo v tak vysokém věku, obklopen rodinou a navíc úspěšný, není důvodu se rmoutit, 87歲算是沒有遺憾了. I když to říkají, nepomáhá to.

Na závěr ať promluví Oldřich Král sám:

Byl jsem nedávno v Číně. Byl jsem tam po dlouhé době. A byl jsem otřesen tím, čemu se říká: nezastavitelný rozvoj.

A znovu a o to naléhavěji jsem si připomněl slova Starého Mistra, Laozi, z kapitoly dvacáté páté jeho Knihy o Cestě a Síle, čínsky Daodejing. Tam se říká: „A my nevědouce jak to pojmenovat, říkáme tomu Tao, a kdybychom to museli pojmenovat, já bych to nazval velikostí, neboť velikost znamená vycházet, vycházet znamená jít dál a dál, neboť jít nejdál znamená se vracet...“.

Mluví o návratu i jinde. Třeba v šestnácté kapitole: „... každá z desetitisíce věcí se vrací ke svým kořenům“. Jít nejdál znamená se vracet a ne ztratit se, „jen v tom je ta stálost“, jen v tom je vytrvání, naděje na to vytrvání. A tak mi bylo mi z toho tak trochu smutno, tam v té Číně. O to smysluplnější mi připadá, snad i z prostého pudu sebezáchovy, vracet se k pramenům. Pramen je mnoho pramenů. Jedním z těch důležitých pramenů je ta Cesta, které se říká Tao, ta Cesta, o níž k nám mluví Daodejing, ta Kniha o cestě a síle. Vracet se s ní k těm kořenům, vracet se tam, odkud jsme vyšli, v té jednoduché naději, že nic není nikdy ztraceno ve světě, ve kterém nepřestala žít přirozená lidskost, živená schopností ustoupit, živená schopností rozvahy, živená schopností zastavení. A o to tu přece jde.

A mělo by o to jít tam v té zemi, která nám kdysi dala něco tak výjimečného, jako je Daodejing na samém úsvitu civilizací, Daodejing, cosi, z čeho dodnes jako by paprsky onoho úsvitu civilizací ještě nevyprchaly. Když ji čteme, když ji překládáme, když na ni myslíme.

Navzdory tomu, anebo právě proto, že tam v té knize úplně na začátku stojí to absolutní skeptické a přece paradoxně tak všechno otvírající „Dao ke dao, fei

²³ Tamtéž.

chang Dao“, „Cesta, která se dá povědět, není ta Cesta, slovo, co se dá vyslovit, není to Slovo“.

A je to bytostně zas ta samá Kniha, která takovým tvrdým paradoxem začíná, že podobným protimluvem končí, když říká: „Pocitivá řeč se nekráslí, krásná řeč nebývá pocitivá. Kdo je jednou pocitivý, ten se nehádá, kdo se hádá, nebývá pocitivý. Kdo jednou pochopil, už se o tom nešíří, kdo má potřebu se šířit, nic nepochopil...“.

Starý Mistr pochopil a taky opakovaně napsal, že náš svět od počátku byl a zůstane takovým jedním velkým bytostným paradoxem, paradoxem našeho bytí. A nejen bytí, ale i nezbytí, ve kterém, jak to krásně řekl následovník Starého Mistra, filosof Zhuang, před každým počátkem najdeme ještě jiný počátek, tak jako za každým koncem najdeme další konec, jiné konce a jiné počátky našeho světa, našeho bytí.

A to je začátek toho všeho, i té Cesty Tao. Zvažte to! Nejlépe – takhle po ránu ... než se rozejdete!²⁴

²⁴ Český rozhlas, Vltava. Ranní úvaha 12. 2. 2018.

